

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 209

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>

Erzählen im Film:

Scharf beobachtete

Konstruktionen

Gespräch mit Kira Mura-

towa: «Ich mache Filme

nach meinem Gefühl»

THE PORTRAIT OF A LADY

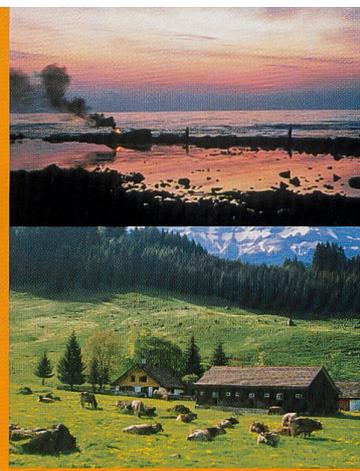
A TICKLE IN THE HEART

SENNEN-BALLADE

MABOROSHI NO HIKARI

EN AVOIR (OU PAS)

BASQUIAT • CRASH



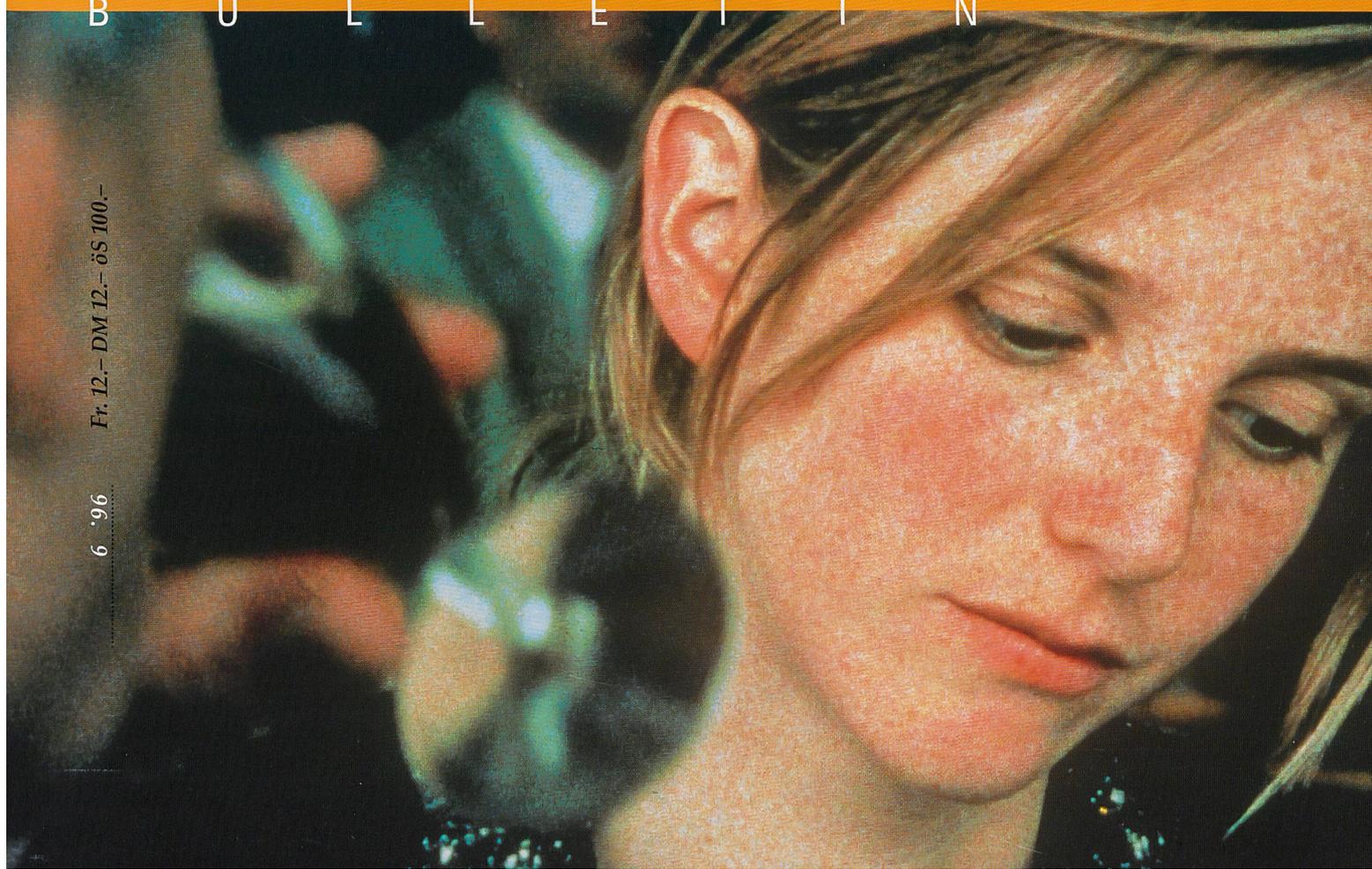
Kino in Augenhöhe



B U L L E T I N

Fr. 12.- DM 12.- öS 100.-

6 '96



Zeit.....sprünge

Die einfachste Art, eine Geschichte zu erzählen – bei Stammesbarden ebenso beliebt wie bei Eltern zur Schlafenszeit –, ist die, am Anfang zu beginnen und weiterzumachen, bis man zum Schluss gelangt oder die Zuhörer einschlafen. Aber schon in der Antike



erkannten die Geschichtenerzähler, welche interessante Wirkungen man erreichen konnte, wenn man von der chronologischen Reihenfolge abwich. Das klassische Epos begann *in medias res*, mitten in der Geschichte. Zum Beispiel beginnt die Erzählung der *Odyssee* auf halbem Weg der gefährlichen Heimfahrt des Helden aus dem Trojanschen Krieg, schlägt einen Bogen

zurück, um seine früheren Abenteuer zu beschreiben, und folgt dann der Geschichte bis zu ihrem Abschluss in Ithaka.

Durch den Zeitsprung vermeidet es das Erzählen, das Leben einfach bloss auf Teufel komm raus als eins nach dem andern zu präsentieren, und erlaubt uns, Ironie und kausale Zusammenhänge zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen wahrzunehmen. Eine zeitliche Rückverschiebung des erzählerischen Brennpunktes kann unsere Interpretation von etwas verändern, das viel später in der Chronologie passiert, das wir aber als Leser des Textes bereits erlebt haben. Das ist ein geläufiger Kunstgriff des Kinos, die Rückblende.

David Lodge

Die Kunst des Erzählens

Zürich, Haffmans Verlag, 1993

In eigener Sache



«Richtige Gedanken sind auch eine Energie in dieser Welt»

Edgar Reitz, der Gründer und Leiter des «Europäischen Instituts des Kinofilms Karlsruhe» (EIKK), hielt diese Überlegung – dass eben Ideen die Welt bewegen – den Skeptikern, die das EIKK bereits bei seinem ersten öffentlichen Auftritt beim «Forum Kino Karlsruhe» am 19. November 1996 mangels finanzieller Förderung unmittelbar vor dem Aus sehen, gelassen entgegen: es dauert eben geraume Zeit, bis Realpolitik Ideen aufgreift und tatkräftig zu ihrer Umsetzung beiträgt. Und bis dahin gilt es eben, nicht irre zu werden, durchzuhalten.

Im Grunde ist es ganz einfach: ernsthaft kann nicht der leiseste Zweifel bestehen, dass auch das Kino unmittelbar vor einem gewaltigen technologischen Umbruch steht. Die Frage ist nur, lassen wir diese Entwicklung passiv auf uns zukommen, oder greifen wir mit unsern Gedanken und Ideen ein, um die sich eröffnenden neuen Möglichkeiten nach unserem Willen zu gestalten und unsere schöpferische Freiheit zurückzugewinnen.

Und genau da setzt das «Europäische Institut des Kinofilms Karlsruhe» an, denn es widmet sich der Erforschung und Weiterentwicklung des Kinos. Das bedeutet,

dass es dessen technologischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Kontext erforscht und Impulse für die zukünftige Entwicklung des europäischen Kinos gibt.

Schliesslich hat die Zukunft des Kinos gerade erst begonnen. Mit der Entwicklung, dass sich das private Wohnzimmer immer stärker in einen Ort globaler Kommunikation, ja geradezu in ein Schlachtfeld kommerzieller Medienangebote verwandelt, verliert es zunehmend seine Funktion als Hort der Sicherheit, Ruhe und Entspannung.

In einer Zeit, da auch und gerade die private Sphäre *zeitlos* und *raumlos* wird, gewinnt ein Kino, das mit seinen Geschichten *Gegenwart*, *Zeit* und *Raum* erzeugen kann, fundamentale Bedeutung. Das Kino ist als Chance zukünftiger Kulturentfaltung zu wichtig, um es allein dem Zufall oder den vielbeschworenen Kräften des Marktes zu überlassen.

Richtige Gedanken sind auch eine Kraft in dieser Welt. Gestalten wir sie.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern frohe Festtage und ein gutes neues Jahr

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
Passage durch neuere Filmliteratur



FILMMANUFAKTUR

11

Das aufgeputzte Bauernmädel
THE PORTRAIT OF A LADY von Jane Campion

14

In God's Waiting Room
A TICKLE IN THE HEART von Stefan Schwietert

16

Schweigen und Sprache
des Menschentiers
SENNEN-BALLADE von Erich Langjahr

KINO AM RANDE

18

«Ich mache Filme
nach meinem Gefühl»
Gespräch mit Kira Muratowa

22

Kleine Filmographie
von Kira Muratowa



FILMFORUM

26

CRASH von David Cronenberg

28

MABOROSHI NO HIKARI von Hirokazu Kore-Eda

30

Gespräch mit Hirokazu Kore-Eda

33

EN AVOIR (OU PAS) von Laetitia Masson

35

BASQUIAT von Julian Schnabel



FILMTHEORIE

39

Scharf beobachtete
Konstruktionen
Erzählen im Film –
Filmische Narration

KOLUMNE

48

Von Innen nach Aussen
Von Ivo Kummer

Titelblatt:
MABOROSHI NO HIKARI
von Hirokazu Kore-Eda
SENNEN-BALLADE
von Erich Langjahr
Sandrine Kiberlain in
EN AVOIR (OU PAS)
von Laetitia Masson

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
Homepage:
http://www.
spectraweb.ch/~filmbu/

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

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

**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,
Norbert Grob, Rainer Scheer,
Pierre Lachat, Peter W.
Jansen, Andrej Plachow,
Lars Klawonn, Jan Pehrke,
Peter Kremski, Thomas
Christen

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; 20th Century Fox,
Genève; Cinémathèque suisse,
Lausanne; trigon-film, Ro-
dersdorf; Erich Langjahr, Root;
delay, Elite Film, Look Now!,
Monopole Pathé Films, Neue
Zürcher Zeitung, Rialto Film,
Zoom-Filmdokumentation,
Zürich; Jeannine Fiedler,
Berlin; Andrej Plachow,
Moskau

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

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

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale 8400 Winterthur
Konto Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**

**Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich**

**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**

**Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich**

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

Filmbulletin – *Kino in
Augenhöhe* ist Teil der 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.

Mr. Freedom und die Unabhängigkeit

«*The complex dilemma
of independence is not so simple
a matter, which is why we fight
to be known by how hard we try
rather than by how completely
we succeed.*»

Richard Ford

«Im Kino gibt es keine drei-
dimensionalen Charaktere, nur
zweidimensionale. Die dümmste
Person, die Sie aus der Realität
kennen, ist immer noch sehr viel
komplizierter als die komplizier-
teste Figur, die Sie im Kino se-
hen. Das ist das Gesetz dieser
Kunstform. Wer etwas Komplizier-
teres machen will, der soll
einen Roman schreiben. Ich habe
die Grenzen des Kinos akzeptiert,
das ist meine Stärke.»

Unlängst postulierte so in
einem Interview der Regisseur
Walter Hill die Grundprämisse
seiner Arbeit für den Film. Hill,
sensibler Handwerker aus der
Peckinpah-Schule, berührt mit
dieser lakonischen Betrachtungs-
weise das Phänomen zweier Pro-
dukte, die zurzeit unter demsel-
ben, zumindest für Amerikaner
bedeutungsvollen Titel im gros-
sen Weltkultur-Supermarkt zum
Konsum bereit stehen: *Independence Day*. Nicht das Buch zum
Film oder umgekehrt, sondern
Buch und Film, die, wenn solche
Rubrizierungen noch greifen
würden, als Beispiele für *high*
und *low culture* einleuchtend ge-
nug nichts miteinander zu tun
haben – oder vielleicht doch?

Im Tauziehen um die Gunst
des Publikums in der Kunst der
Unterhaltung bedienen sich bei-
de Gattungen aus dem Gewächshaus
amerikanischer Tropen und
Mythen, wobei der Roman im
Mikrokosmos einer provinziellen
Gemeinde New Jerseys wie
unter einer Zeit-Lupe familiäre
Risse aufspürt und die tägliche
Suche nach einer Existenz dies-
seits sozialer Entfremdung schildert.
Dem Film hingegen ist diese
Welt zu klein; unsere eigene
Überfremdung in ziellosen Äng-
sten vor verlorengangenen
Zukunftsprospekt und drittem
Jahrtausend wird durch erwähl-
te Meister-Menschlinge extrater-
restrisch verhandelt. Kosmische
Dimensionen möchten sich trotz-
dem nicht einstellen, wenn im
filmischen Dekokt des Deut-
schen Roland Emmerich aller-
hand Pathosformeln konser-
vativer Natur gleichermaßen
clever wie trivial pulverisiert
werden zur anästhetischen Ver-

breichung an den Kinobesu-
cher. Betäubt durch die Rasanz
der Ereignisfolge im Schnitt und
durch die Dauerattacke brillant
verhackstückter Symbolik bei
pathetischer Orchestrierung ver-
gisst das Publikum sogar zu la-
schen, obwohl das Potential an
Komik beachtlich ist. Bei aller
Unterschiedlichkeit können
Buch und Film an den Enden ein
und derselben "Fahnenstange"
eines amerikanisch geprägten,
demokratischen Populismus'
verortet werden. Nur welches
Ende ist fest im «amerikanischen
Haus» verankert und welches
schwingt tatsächlich frei?

Der Autor Richard Ford
kann seinen persönlichen 4. Juli
seit kurzem mit dem Pulitzer-
Preis schmücken, der ihm für
den Roman «*Unabhängigkeitstag*»
verliehen wurde. Noch einmal
schickt er hier den *Sportswriter*
Frank Bascombe, nunmehr zum
Immobilienmakler avanciert,
durch einige Tage individueller
Reflexion und «Weltansicht» (im
Original auf deutsch!), vermischt
mit privaten Katastrophen wie
einem Überfall durch jugendliche
Delinquenten, der Ermor-
dung einer schwarzen Arbeits-
kollegin, dem vermeidbaren
Unfall seines pubertierenden
Sohnes, der beinahe dessen Er-
blindung zur Folge hat, oder der
Auflösung einer Liebesbezie-
hung. Die kurze Zeitspanne vor
dem 4. Juli wird vom Icherzähler
Bascombe mit einer verhaltenen
Intensität durchwirkt von Erin-
nerungen beschrieben. Trotz des
Horrors einiger geradezu
schmerzhaft in Echtzeit gehalten-
er innerer Monologe und aus-
dauernder Selbstzweifel des
Helden ist die zwangsläufige
Abfolge des Romangeschehens
getragen von einer resignativen
Heiterkeit. Man hat dies als das
eigentlich Fremde erfahren bei
USA-Besuchen: jene alles ein-
hüllende Gelassenheit, die die
Menschen weich, wie auf Watte
wandeln lässt; das Böse wird mit
aller Macht *and the Almighty* aus-
gegrenzt, gebannt in das TV-
Gerät und auf die Leinwand.
Das wirkliche Leben gerinnt
zum Sedativum zwischen den
künstlichen Klimazonen von
Heim und Arbeitsplatz. Frank
Bascombe ist ein Mann, der nach
seinen Eigenschaften im Wahr-
nehmungsfeld des Gegenüber
forscht, und doch hat er immer
schon, ihrer meist nur im Scheitern
gewärtig, nach seinen Mög-
lichkeiten und denen des Landes
gehandelt; Bascombe ist ein *alien*
vor sich selber. Seine distanzie-
rende Analysearbeit rhythmisiert
Handlungen und Motive
des Romans. Wie beim Tempo
Rubato im Jazz, wenn eine ent-

spannte Wirkung erzielt werden soll und sich die Melodietöne in geringem Zeitwert hinter dem Begleitrhythmus bewegen, verschleppt der Icher-zähler seine ihm eigene Melodie gegenläufig zum Takt der übrigen Geschehnisse. Richard Ford akzentuiert diese musikalische Metastruktur des Romans durch ständig wiederkehrende Lautmalereien. Den individuellen Herzschlag kontrapunktisch zu jenem der Gesellschaft gesetzt – so, bedeutet uns die feine Balance des Buches, mag Demokratie funktionieren.

Bascombe, als dessen typischer bürgerlicher Held mit einem mittleren Intelligenzquotienten und in durchschnittlichen Einkommensverhältnissen, lebt amerikanische Identität in persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit, auch wenn sich die Bedingungen hierfür seit Jeffersons und Adams' Tagen drastisch verschoben haben. Für Fords unspektakulären Protagonisten Bascombe und andere seiner Romangestalten ist die Erkenntnis bitter, dass sich in die Kontingenz des Lebens niemals eine vollkommene Sicherheit implementieren lässt, obwohl sie sich stets hartnäckig darum bemühen. Ethnische Konflikte, wachsende Armut durch einseitige Umverteilung und dadurch bedingte soziale Verwerfungen, Reformabbau etcetera verschärfen den Alltag der Staaten wie überall auf der Welt – selbst für den W.A.S.P. an der Ostküste. Und doch vertritt ganz Amerika, die Schwarzen als ewige Verlierer eingeschlossen, das demokratische Modell als sein «gesellschaftspolitisches Gesamtkunstwerk», dem die Bewohner als kostbarem ideellen Konstrukt Treu und Glauben halten. Auch Ford steht bei sanft geübter Kritik am System, die geschickt lanciert für unerwartete Überraschungsmomente sorgt, zu dem fiktiven Modell «USA». Sein Roman ist konservierende Abgleichung auf höchstem literarischem Niveau und ordentlich vertäut am Heimatdock, denn *«staying the course, holding the line, riding the cyclical nature of things are what this country's all about, and thinking otherwise is to drive optimism into retreat, to be paranoid and in need of expensive "treatment" out-of-state.»*

Er sähe seinen Roman als Gegengift zum Film, erklärte Richard Ford, befragt zum Verkaufserfolg seines Buches im Windschatten jenes Kinowerks, das bislang jeden Kassenrekord brach. Wie eingangs zitiert, hat der Roman Zeit und Raum zur langsamen Entwicklung viel-

schichtiger Figuren, die ein Film in zwei Kinostunden nur skizzenhaft leisten kann. Was Ford kunstvoll ausarbeitet, ist Roland Emmerich in seiner Gattung naturgemäss nicht möglich. Doch sogar die filmspezifische Eindimensionalität schafft Emmerich auf Abziehbilder von Klischees und Schablonen von Typen, auf das berühmte «Skai-Imitat» zu reduzieren: der pragmatische Staatslenker, der kinderliebende Schwarze, die Stripperin mit viel Herz und reiner Seele, der verkorkste Vietnam-Veteran etcetera. Gute



Pointe hierbei, dass der fleissige Schwabe Emmerich den hyperintelligenten amerikanischen Juden zum Retter der Welt ernennet.

Auf filmische Implantate aus dem SciFi-Genre ist anderswo hinlänglich verwiesen worden, dennoch ist der Streifen nicht ohne jeden Subtext, wie oft behauptet wird. Die reaktionäre Botschaft siedelt nahe am Reagan-Programm des «Kriegs der Sterne», und Emmerichs Film verleiht der Atombombe als ultimativer Schlagkraft einer zynischen Staatsvernunft neue Glaubwürdigkeit. Die Logik dahinter ist stupend und verführte schon das geniale Gespann Howard Hawks/Ben Hecht in HIS GIRL FRIDAY zu frechen Seitenhieben gegen das System: «production for use» lautete in der Screwball-Komödie von 1940, zwei Jahre vor dem amerikanischen Kriegseintritt, die knappe, zwingende Formel für

die Yellow Press zur Rechtfertigung eines Waffeneinsatzes durch einen eifersüchtigen Gimpel. Was produziert wird, wird demnach gebraucht und viceversa.

Die Akzeptanz der Populärkultur in Äusserungen «gehobener» Unterhaltung, die der Roman dezent vorführt, verkümmert im Film zur permanenten Lachspur für eingeweichte Pop-Adepten. Aber wundersamerweise gelingen Emmerich einige brave Ideen, wenn auch die NASA-Zentrale in INDEPENDENCE DAY, seit «Jeannie» sich

Spekulation mit den Affekten des Publikums diesmal erfolgreich aufgegangen ist. Auch das ist Demokratie – das riskante Manipulieren am freischwingenden Ende der Fahnenstange – denn uns bleibt die Entscheidung. «Gut gemacht» ist doch nicht genug, oder Wie schön wäre manchmal die Einführung einer Lesespflicht wider den Kinozwang.

Appendix über das Kreuzen von Blicken und Standpunkten: William Klein, radikaler Erneuerer der Schwarzweiss-Fotografie in den fünfziger Jahren und einer der amerikanischen *expatriates* im Paris des folgenden Pop-Jahrzehnts, schuf am Rande der Nouvelle Vague neben unbekannt gebliebenen semi-dokumentarischen Filmen und einer Trilogie über schwarze Amerikaner (ELDRIDGE CLEAVER, BLACK PANTHER; MUHAMMAD ALI, THE GREATEST; THE LITTLE RICHARD STORY) die Figur des «Mr. Freedom». Kaum je im Kino zu entdecken, macht sich Kleins Film in schriller Stilisierung europäische Projektionen auf den «hässlichen Amerikaner» zu eigen. Der hart arbeitende *self-made man* schwingt sich auf als Welt-Polizist, um jedes Volk mit dem amerikanischen Traum zu beglücken: «That's the American way.» Alle rufen nach dem Sheriff, doch keiner will ihn wirklich haben. Ein bizarrer Comic Strip mit lebenden Darstellern entstand so auf dem Höhepunkt der Pop-Ära 1967/68, der stark irritierte Blicke des Amerikaners in Frankreich auf sein Heimatland eröffnet.

Dass die Gesellschaft in den Vereinigten Staaten ein bewegtes und zugleich monotones Bild bietet, wusste vor rund 150 Jahren eine Soziologie des amerikanischen Geistes hier durch einen Franzosen prophetisch zu beschreiben: «In den Demokratien dagegen gleichen sich die Menschen alle, und sie tun ungefähr dasselbe. Sie sind freilich grossen und fortwährenden Wechseln ausgesetzt; da aber die gleichen Erfolge und die gleichen Rückschläge stets wiederkehren, ändert sich nur der Name des Schauspielers, das Stück ist immer das gleiche. Die amerikanische Gesellschaft scheint stark bewegt, weil die Menschen und die Dinge ständig wechseln; sie erscheint einförmig, weil es stets die gleichen Veränderungen sind.» (Alexis de Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika, 1840)

Jeannine Fiedler

Eine weitere Passage durch neuere Filmbücher Von Norbert Grob

Glamouröses

Biographien über die grossen Stars des Kinos sind das Salz in der Suppe der Filmliteratur. Zum einen bringen sie noch einmal in Erinnerung, wie und womit der göttliche Glanz auf die Leinwand gezaubert wird. Zum anderen gewähren sie auch einen Blick hinter die Fassade: Sie sättigen die Lust am Verborgenen, Verbockten, Verbotenen – mal diskret und seriös, mal direkt und schamlos. Vielleicht sind die schamlosen Bücher ja die aufwühlenderen. Ich finde die seriös recherchierten und sorgfältig geschriebenen dennoch spannender. Sie suggerieren einfach auf wundersame Weise, dass man den Aussagen ruhig vertrauen dürfe: Sogar mit der Oma und dem Kindermädchen wurde geredet! Und die Briefe der Jugendliebe studiert! Und! Und! Und!

Ein typisch amerikanisches Beispiel: der detaillierte Bericht über die *ups and downs* eines Filmstars, als wäre der Autor immer und überall dabei gewesen. C. David Heymann treibt dies in seiner Liz-Taylor-Biographie zwar nicht auf die Spitze, aber er sorgt dafür, dass wir Leser nichts verpassen – weder den ersten Kuss noch die erste Entziehungskur. Die «mythische Schönheit und Weiblichkeit» der Taylor, auf den Boden der Realität gebracht: erst zehn Tage nach ihrer Geburt hat sie die Augen geöffnet; mit zwei Jahren sah sie aus «wie ein kleiner Affe», überall Haare, auf Armen, Schultern und Rücken; mit fünf Jahren schlug sie ihrem Bruder eine blutige Nase; mit sieben Jahren sah sie Shirley Temple im Kino und beschloss, Schauspielerin zu werden. «Aber kein Filmstar», fügte sie hinzu. «Ich möchte Theaterschauspielerin werden.» Wen sie liebte und heiratete, wen sie ärgerte und versties, nichts wird ausgelassen. Auch nicht ihre Kriege mit Kollegen und Technikern, Regisseuren und Studiobossen. Pikant, die Hinweise auf die «unterstützten Massnahmen», um «ihre Figur in Form» zu halten: «besondere Unterwäsche und Mieder», täglich umzunähende Kleider. Sol C. Siegel, Produktionsboss von MGM: «Zum Glück oder auch nicht hat dieses Geschäft schon lange nichts mehr mit Sentimentalitäten zu tun.»

Nicht ganz so amüsant, also distanzierter, dafür aber auch genauer im Detail und reflexiver im Ausdruck, schreibt Barry Paris über Greta Garbo. Paris ist weder an anzüglichen noch an

spektakulären Einzelheiten interessiert, er errichtet ein faktisches Geflecht, mit dem er das Garbo-Universum zu umfassen sucht. Also nicht nur Recherche und danach der Roman eines Lebens, sondern gesammelte Materialien und die in einen Zusammenhang gebracht, oft noch kommentiert oder gar in Zweifel gezogen. Es ist ein spannendes, aufregendes Prinzip, das vielleicht mit dem Begriff der essayistischen Dokumentation am besten zu bezeichnen ist. Für mich die interessanteste Biographie seit langem. Doch auch hier: viele unbekannte Details. Etwa, wie die Garbo dem grossen Erich von Stroheim bei den Dreharbeiten zu *AS YOU DESIRE ME* geholfen hat, trotz Krankheit über die Runden zu kommen: Indem sie ihn bat, sie zuerst zu informieren, falls er nicht könne, sie würde dem Studio dann mitteilen, sie sei indisponiert.

Eine «kritische Biographie» über ein «Frauenidol von gestern und vorgestern» versucht Michaela Krützen über Hans Albers zu schreiben. In acht Kapiteln untersucht sie Leben und Karriere des deutschen Schauspielers: Laufbahn, Durchbruch, Verhältnis zu Studio und Staat, Rollen, Haltung gegenüber den Nazis, Abstieg in der Nachkriegszeit. Also kein Blick durch Schlüssellocher in intime Räume, sondern eine erläuternde Sicht auf Architektur und Baustoffe des Stars. Eine der zentralen Themen: die Wirkung der Albersschen Ikonographie zwischen 1933 und 45, die des *Siegers, Greifers, Draufgängers*, eine ambivalente Wirkung, so die Autorin, die die «subversive und die nationalsozialistische Lesart» zulasse. Mit einer beeindruckenden Materialfülle wird dieses doppelgesichtige Bild erklärt und belegt, obwohl Krützen selbst eher der zweiten Lesart zuneigt. Ein interessanter Vergleich am Ende: Albers im Verhältnis zu den grossen Ikonen Marlene Dietrich, James Dean, Marilyn Monroe.

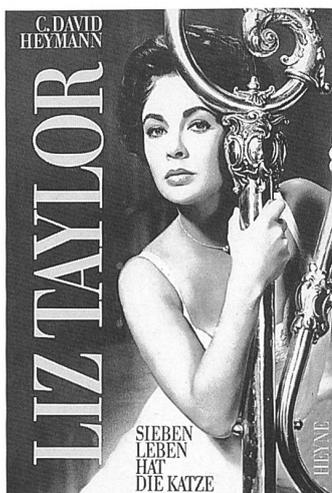
Eine Star-Biographie über einen Regisseur – genau im Detail und reflexiv im Ausdruck – hat Jan Herman über William Wyler vorgelegt. Sein Motto dafür (von William Carlos Williams): «No wreaths please – especially no hothouse flowers. /Some common memento is better ...»

Herman breitet einen faktischen Flickenteppich aus, mit dem er Leben und Werk des elsässischen Hollywood-Regis-

seurs erfassen will: Hinweise auf Herkunft und Erziehung; Erläuterungen zu biographischem und filmhistorischem Hintergrund; Beschreibungen der Situation bei den verschiedenen Studios – bei Universal, Goldwyn & Paramount; Diagnose von Wylers Arbeitsweise; Schilderungen seiner Begegnung mit zahllosen Kollegen – mit Produzenten und Darstellern, mit Architekten, Cuttern, Kameramännern, Musikern; schliesslich würdigende Aussagen zu Leben und Karriere, zu Wylers Identität im Privaten wie Künstlerischen. «No Hollywood director had wider scope or better taste. None had a more intuitive approach to the subtleties of acting performances or went to the extremes he did to shape them ... His pictures not only resonate with poetry and humor, they offer psychological maturity and sophisticated treatment of character more typical of literature than movies.»

Wie in den meisten Star- oder Künstler-Biographien aus den USA bietet auch Herman keinen Diskurs über eine besondere Persönlichkeit oder einen besonderen Film-/Kunststil. Er fragt und sucht und untersucht. Das heisst: Er trägt einfach Material zusammen – wie ein Detektiv, der einen verwickelten Fall zu lösen hat. Seine wichtigsten Informanten dabei: Wylers zahllose Mitarbeiter, die in persönlichen Statements sich auslassen über Hollywood's «most acclaimed director», oft in direkter Rede zitiert. Ein *patch work* entsteht so, in dem Hermans Einschätzungen deutlich werden durch die Komposition von Fakten und Zitaten, nicht durch direktes Urteil.

In 44 Kapiteln, die er konzipiert hat als 44 herausragende Aspekte der Persönlichkeit des Regisseurs, führt Herman aus, was ihn an Wyler interessiert und beschäftigt hat, was ihn begeistert und fasziniert: die Jugendjahre nach dem Ersten Weltkrieg als «Troublemaker» (3); die erste Begegnung mit New York in «Like a Trip to the Moon» (5); die erste Erfahrungen im Filmbusiness als «Worthless Willy» (7); die erste Arbeit am Set: «Lights! Camera! Action!» (9); die ersten Tonfilme mit «Dialogues in Small Doses» (12); die Beziehung zu Goldwyn als «Goldwynitis» (17); die Zusammenarbeit mit Gregg Toland unter «Deep Focus» (22); sein Engagement im Zweiten Weltkrieg in «He didn't Want to Miss the War» (24); sein Verhältnis zu den Darstellern als «Eating



C. David Heymann:
Liz Taylor. Sieben Leben hat die Katze. München, Heyne Verlag, 1995. 555 Seiten, Abb. DM 48.-

Barry Paris:
Garbo. München, Europa Verlag, 1995. 784 Seiten, Abb. DM 78.-

Michaela Krützen:
Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim, Berlin, Beltz Quadriga, 1995. 458 Seiten, Abb. DM 48.-

Jan Herman:
A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director – William Wyler. New York, G. P. Putnam's Sons, 1995. 518 Seiten, Abb.

Lietta Tornabuoni (Hg.):
Federico Fellini. Zürich, Diogenes Verlag, 1995. 455 Seiten, Abb.

Joe + Benjamin Hembus:
Das Western Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute. München, Hanser Verlag, 1995. 832 Seiten, Abb. DM 24.90

Michael Töteberg (Hg.):
Filmlexikon. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1995. 730 Seiten, Abb., DM 58.-

Thomas Koebner (Hg.):
Filmklassiker. 4 Bände. Stuttgart Reclam Verlag, 1995. 2 208 Seiten, Abb., DM 78.-

Hans Helmut Prinzler:
Chronik des Deutschen Films. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1995. 464 Seiten, Abb. DM 58.-

Hans-Michael Bock (Hg.):
CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München, Verlag edition + kritik. 26 Lieferungen. 1984-1995, vollständiger Nachdruck DM 345.-

Ephraim Katz (Hg.):
The Macmillan International Film Encyclopedia. London, Pan Macmillan, 1995. 1496 S. ohne Abb., DM 98.-

Actors Alive» (30); die Arbeit an *DESPERATE HOURS* unter «The Man You Hate to Love» (34); die Zeit nach dem Filmschaffen unter «Roasts and Toasts» (43). Dazu kommen, immer wieder: interessante Aussagen von Wyler selbst. Zu Goldwyn etwa erklärt er, dass der nicht besorgt darüber gewesen sei, Geld auszugeben. «His pictures had publicity, big stars, good casts, good writers ... I was surprised to find a man who didn't just want to do things as cheaply as quickly as possible. He wanted the same thing I wanted – to make a fine picture. If he wanted something, money was no big object with him; it was quality.»

Fellini

«Für mich ist die Zeit unbeweglich. Ich habe das Gefühl, dass ich mit zweiundzwanzig, dreiundzwanzig auf die Welt gekommen bin und dass sich für mich seitdem nichts mehr ereignet hat. Ich habe ein Filmstudio betreten und es seitdem nie wieder verlassen, ich habe immer dasselbe gemacht.» Was und wie er immer dasselbe gemacht hat, kann man nun noch einmal in aller Ruhe nachlesen und nachschauen – in «Federico Fellini», Katalog der grossen Ausstellung in Rom und Potsdam. Unveröffentlichte Texte zu Projekten über Schauspieler und Venedig; Briefe; Karikaturen; Fotos und Plakate zu den Filmen; Zeichnungen. Im Mittelteil das Mitreissendste: das «Buch der Träume» – geschriebene und gezeichnete Skizzen der nächtlichen Phantasien, mal Rätsel, mal Freude, mal Qual. Dazu passen – wie ein Fazit – die Worte der Mondfrau in *LA VOCE DELLA LUNA*: «Du sollst nicht verstehen. Wehe, du verstehst. Du sollst nur zuhören, nur fühlen ...».

Lexikalisches

Wenn Star-Biographien das Salz in der Suppe der Filmliteratur sind, dann sind die Lexika das Fleisch und/oder das Gemüse, die Stärke und Aroma geben. Das sind die Bücher, zu denen man wieder und wieder greift, auch wenn sie längst schon zerfleddert sind.

Eines der allerzerfledderten Bücher: das *Western Lexikon* von Joe Hembus, 1976 erstmals erschienen in einem kleineren Hardcover-Format. Nun, neunzehn Jahre später, legt sein Sohn *Benjamin Hembus* eine überarbeitete und um 275 Filme erweiterte Ausgabe vor. Das ist,

vorweg gesagt, mehr als verdienstvoll. Das Prinzip: Inhalt, vorsichtige Kommentierung, historische Würdigung, oft über Zitat, ergab in der alten Ausgabe eine wunderbare Gelassenheit, die selten ist in der Filmliteratur hierzulande. Auf den ersten Blick, erweisen wird sich das erst im tagtäglichen Gebrauch, scheinen die neuen Texte nun doch einen stärkeren Akzent auf Eigenkommentar und -urteil zu legen. Es gibt Passagen, in denen selbst Urteile anderer diskutiert werden. Ein anderer Streitpunkt, es wurde bereits in «epd-Film» diskutiert, sind die Sterne, die – je nach Anzahl – den historischen Stellenwert eines Films verdeutlichen sollen. Der Hinweis, es seien keine wertenden, sondern historisch würdige Sterne, hebt das Dilemma der persönlichen, subjektiven Klassifizierung aber nicht auf. Gerade Otto Premingers *RIVER OF NO RETURN*, Paradebeispiel beim Streit um die Sterne, ist doch, ob man den Film nun mag oder nicht, aufgrund seiner aufregenden CinemaScope-Regie filmhistorisch bedeutsam. Aber auch die neue Ausgabe verweigert ihm das, was sie – seltsam bis unsinnig – einem auf derselben Seite stehenden Film von Jürgen Roland zugesteht. Aber das ist nur ein Ärger am Rande; das Entzücken überwiegt.

Ein anderes Konzept, das zum Zerfleddern einlädt: Lexika, die einzelne Filme vorstellen, untersuchen, würdigen – *Filmlexika* im wahrsten Sinne des Wortes. Bei Reclam gibt es vier Bände, mit längeren Essays/Analysen zu über 500 Filmen; bei Metzler einen dicken Band mit kurzen Texten zu «gut 500 Werken». Die Auswahl aus den zigtausend Filmen, die bis heute weltweit entstanden sind, deckt sich nicht, aber sie überschneidet sich auch. In beiden gibt es eine breite Palette bekannter Autoren, im einen mehr, im anderen etwas weniger. Es gilt wohl abzuwarten, welches der beiden Lexika sich durchsetzen wird. Nach dem ersten Blick lese ich mich bei Reclam mehr fest, bei Metzler studiere ich neugieriger die hervorragenden Quellenangaben. Vielleicht braucht man beide.

Auch etwas zum Zerfleddern: *Hans Helmut Prinzlers* «Chronik des deutschen Films. 1895-1994» – ein Nachschlagewerk zur nationalen Kinematographie, ohne Überschwang und Pathos, zusammengefügt aus kleinen «Bausteinen»:

Zuschauerzahlen; filmpolitische, -wirtschaftliche und -kulturelle Ereignisse; Filme des Jahres; Geburts- und Sterbetage der Filmkünstler; Filmbücher. Es geht um nackte Zahlen, knappe Fakten, skizzierte Würdigungen von Filmen und Filmemachern – um Bausteine, die ganz für sich stehen, für sich zu lesen und zu würdigen sind und erst danach zu einem brüchigen Gebäude sich fügen. Ein wichtiges Buch, dazu so spannend wie informativ.

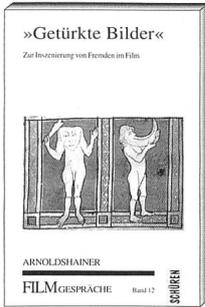
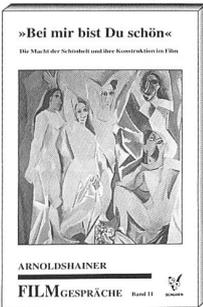
Abschliessend zwei Hinweise: zunächst auf «*CineGraph*», das Loseblatt-Lexikon zum deutschsprachigen Film, zu dem jährlich zwei Lieferungen erscheinen. Es umfasst inzwischen fünf Ordner und 26 Lieferungen. Damit ist es, was Daten und Porträts/Essays betrifft, das umfangreichste und ergiebigste Nachschlagewerk hierzulande. Für Neuabonnenten: «*Cinegraph*» ist dieses Jahr in einem vollständigen Reprint aller bisherigen 26 Lieferungen neu aufgelegt worden und wird in gewohnter akribischer Qualität weitergeführt.

Schliesslich: auf die «*Macmillan International Film Encyclopedia*», den berühmten *Katz*, der nun, drei Jahre nach Ephraim Katz' Tod, in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung vorliegt. Zu diesem Lexikon kann man nur sagen, dass es, auch wenn man nur wenig englisch liest, eines der zehn wichtigsten Bücher jeder Filmbibliothek ist.

ARNOLDSHAINER

FILMGESPRÄCHE

1994, 144 S., Pb. mit Abb.
DM 28,- • ÖS 204 • SFr 26,-
ISBN 3-89472-059-X



1995, 148 S., Pb. mit Abb.
DM 28,- • ÖS 204 • SFr 26,-
ISBN 3-89472-412-9

»Die »Arnoldshainer Filmgespräche«
nehmen einen wichtigen Platz in
der deutschen Literatur zur und
um die Filmwissenschaft ein.«
Was lefft, Nürnberg



1996, 136 S., Pb. mit Abb.
DM 28,- • ÖS 204 • SFr 26,-
ISBN 3-89472-413-7

SCHÜREN

Deutschausst. 31 • D-35037 Marburg • Tel. 06421/63084 • Fax 06421/681190

Ego
Elektriker-
Genossenschaft
Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen
8408 Winterthur
Gewerbehau Hard 4
Tel 052 222 18 08



Wir suchen

gebrauchten
35-mm-Filmprojektor
für unseren
Schul-Filmklub.

Angebote an:
Gymnasium
Liestal Kino₅
Friedensstr. 20
4410 Liestal
Tel. 061 927 54 54

Das schweizerische Generalkonsulat in Hong Kong teilt mit, dass das 21. Hong Kong International Film Festival vom 25. März bis 9. April 1997 stattfinden wird. **Schweizer Filme oder Co-Produktionen der Jahre 1995 und 1996** können berücksichtigt werden. Interessenten werden gebeten, sich direkt mit Herrn Li in Verbindung zu setzen (in Englisch).

Die Adresse lautet wie folgt:

Mr. Cheuk To Li
Programmer
Hong Kong
International Film
Festival
Urban Council
Festivals Office
Level 7,
Administration Bldg.
Hong Kong Cultural
Centre
10 Salisbury Road,
Tsimshatsui
Kowloon
HONG KONG
Tel. (852) 2734 2896
Fax. (852) 2366 5206



»Fast unentbehrlich für
Kinosüchtige ... der Film-
kalender von Schüren im
handlichen Taschenformat«
Westfalenblatt



208 S., Pb., zahlr. Abb.,
DM 12,80/SFr 11,-/ÖS 95
ISBN 3-89472-005-0

Zum 6. Mal:

- ★ übersichtliches Kalendarium
- ★ 1000 Daten zu Filmen, Schauspielern, Regisseure
- ★ Texte zu Robert Redford, Douglas Sirk, Jean Peters und vielen anderen
- ★ zahlreiche Abbildungen
- ★ Adressen: Zeitschriften, Verlage, Buchhandlungen, Archive
- ★ Kinovorschau 1997
- ★ Kino online
- ★ Festivaltermine
- ★ und und und ...

SCHÜREN

Deutschausst. 31 • D-35037 Marburg • Tel. 06421/63084 • Fax 681190

Xenix

Zum Auftakt zweier dichter und spannender Monate im Zürcher Sofakino Xenix am Helvetiaplatz gewährt ab 6. Dezember *experiMental* einen Blick auf neuste Tendenzen der internationalen Videoszene, einen Überblick über das Schaffen von Electronic Arts Intermix New York, zeigt mit *Quer/Schnitt* eine Auswahl aus der Videowerkstatt Schweiz der diesjährigen Viper und eine Auseinandersetzung mit dem Internet-Projekt Swix.

Dazu grossartiges Fernsehen auf der Kinoleinwand: eine Retrospektive *Dennis Potter* zeigt mit den Serien «The Singing Detective» und «Lipstick on Your Collar» und anderen TV-Produktionen eigenwilligstes, innovatives und kontroverses Fernsehen. Am 8. Dezember führt Kenith Trodd, langjähriger Mitarbeiter und Produzent von Potter, in das Schaffen des leider vor zwei Jahren verstorbenen britischen Autors ein. Und nochmals spannendes Fernsehen zum Jahreswechsel: Als Silvester-Spezial ist *Lars von Triers* nicht zu verpassende surreale Krankenhausserie «The Kingdom» wieder zu sehen.

Im Januar zeigt das Xenix fast alle Filme des New Yorker Kult-Regisseurs *Abel Ferrara*. Für "Normalsterbliche", die nicht ständig von Festival zu Festival jeten können (oder «Delicatessen» des Schweizer Fernsehens, das letzthin einige Ferrara-Filme zeigte, verpasst haben), willkommene Gelegenheit, sich dem Gesamtwerk dieses umstrittenen und zwiespältigen Regisseurs auszusetzen.

Denn aussetzen muss man sich den Geschichten, in denen die Protagonisten sich in schier endlose Spiralen von Gewalt und Schuld verstricken, Geschichten um Vergeltung und Rache, kühlen Amokläufen und hemmungsloser Brutalität, durchritualisierten Erzählungen von Killern, Mafiosis, korrupten Polizisten und Prostituierten. Ferraras perfekt getimte, formal brillante Thriller variieren Themen aus Horror- und Trivialkino, zeichnen die Hölle der amerikanischen Städte und sind Lektionen über die Schlechtigkeit der Welt. Die jüngeren Arbeiten sind bei all ihrer Härte auch unter die Haut gehende Auseinandersetzungen mit existentiellen Chaos und Erlösungsbedürftigkeit.

Das Xenix zeigt in schweizer Erstaufführung *DRILLER KILLER* (1979), *ANGEL OF VENGEANCE* (1981), *KING OF NEW YORK* (1989), *THE ADDICTION* (1994) mit Lily Taylor und den neusten *THE FUNERAL* von 1996. Dazu kommen *BODY SNATCHERS* (1992), eine Neuverfilmung des Horrorklassikers, *SNAKE EYES* (1993), *FEAR CITY* (1984), *CHINA GIRL* (1987) und *BAD LIEUTENANT* (1992) mit Harvey Keitel.

Neu hat das Xenix auch eine *Dokumentarfilmschiene*. Termin für aktuelle und spannende Dokumentarfilme im monatlichen Wechsel ist jeweils der Sonntag-nachmittag. Den Auftakt macht im Dezember *I'LL BE YOUR MIRROR* von *Nan Goldin*, im Januar folgt *THE GATE OF HEAVENLY PEACE* von *Richard Gordon* und *Carma Hinton*, ein Film über die chinesische Protest- und Demokratiebewegung.

Wenn der angekündigte Film nur ein Gran vom Witz, vom absurden, verblüffenden und todtraurigen Charme der Geschichten des Russen Danijl Charms hat, dann darf man sich auf etwas ganz Besonderes freuen: *CHARMS ZWISCHENFÄLLE*, ein Spielfilm des Österreichers *Michael Kreihsl* wird ab 10. Januar gezeigt.

Ebenso erfreulich ist, dass das Xenix immer wieder auch seine "Hausautoren" pflegen kann: auf den 24./25. Januar ist die Premiere von *WALK TO WALK* von *Robert Kramer* in Anwesenheit des Autors angekündigt. *Xenix, Kanzleistrasse 56, Postfach 664, 8026 Zürich Tel 01-242 73 10*

Filmpodium der Stadt Zürich

Am 29. Dezember jährt sich zum zehnten Mal der Todestag von *Andrej Tarkowskij*. Gelegenheit für das Filmpodium im Dezember das zwar schmale, aber inhaltlich wie ästhetisch äusserst gewichtige Werk des russischen Filmpoeten zu zeigen. Acht Filme in 25 Jahren, das lässt sich nur verstehen aus dem Konflikt, in den Tarkowskij, der radikal nur seiner Ästhetik und keiner Ideologie, nur seiner eigenen subjektiv-lyrischen Erlebniswelt, keinen äusseren Rahmenbedingungen traut, mit Filmen wie *IWANS KINDHEIT* und *ANDREJ RUBJOW* mit der normativen Kunstauffassung des sowjetischen Systems zwangsläufig geraten musste. Kino war für ihn ein kultisches, wenn nicht gar sakrales Ereignis. Er war kein Filmerzähler, sondern ein Film-poet. Die Logik der Erzählung

bricht er zugunsten einer poetischen, assoziativen Logik auf durch Visionen, Träume, Erinnerungen, die real abgebildet werden und mit der äusseren Realität so verschmelzen, dass Übergänge kaum noch zu registrieren sind. Noch stärker als früher beschreibt er in seinen beiden letzten im Westen gedrehten Filmen, *NOSTALGHIA* und *OFFRET*, Innenwelten, Aussenwelt erscheint in subjektiver Wahrnehmung.

Im Januar 97 ist der Schwerpunkt des Filmprogramms *Harvey Keitel*, einem Star ohne Glamour, gewidmet. Von seinen Anfängen mit Martin Scorsese (*MEAN STREETS*, *ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE*, *TAXI DRIVER*) bis zu seinen neuesten Triumpfen in Werken von Jane Campion (*THE PIANO*), Theo Angelopoulos (*TO VLEMMMA TOU ODYSSEA*) und Wayne Wang (*SMOKE*) ist die Liste der werkprägenden Charakterrollen dieses Amerikaners, der oft in Europa zu Gast war, höchst beeindruckend.

Kino: Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel 01-211 66 66

Kommunale Filmarbeit

Es existiert noch immer, das *Kommunale Kino Frankfurt*, und lebenskräftig wie eh und je, seit etlichen Jahren unter einem Dach mit dem Deutschen Film-museum am Schaumainkai, dem frankfurter Museumsufer. Als es vor 25 Jahren, am 1. Dezember 1971, eröffnet wurde, war es nicht nur das erste deutsche Kino mit Anspruch auf kommunale Förderung, sondern auch vom baldigen Exitus bedroht. *Hilmar Hoffmann*, einst Mitbegründer der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, dem seltenen, dem einzigen Ort in der Bundesrepublik, wo während der Hochzeiten des Kalten Kriegs noch (oder wieder) ein Ost-West-Dialog möglich war, Hoffmann hatte als junger Kulturdezernent der Stadt Frankfurt die Gründung des Kommunalen Kinos betrieben und mutig sein politisches Schicksal daran geknüpft. Der Widerstand der kommerziell geführten Kinos war beträchtlich, weil sie nicht zu erkennen in der Lage waren, dass ihnen die kommunalen Kinos, die nach dem frankfurter Modell überall im Land entstanden, die Pflicht abnahmen, neben dem Kinogeschäft auch dessen Geschichte und Kultur zu pflegen. Auch wenn sie inzwischen allgemein als etabliert, weil filmkulturell unentbehrlich gelten, die kommunalen Kinos



1



2



3



4

1
BODYSNATCHER
von *Abel Ferrara*

2
SOLARIS
von *Andrej Tarkowskij*

3
Harvey Keitel in
BAD LIEUTENANT
von *Abel Ferrara*

4
Harvey Keitel in
MEAN STREETS
von *Martin Scorsese*

von Bremen bis Freiburg und von Kiel bis Lindau, so haben sie doch noch, selbst nach einem Vierteljahrhundert, das auch ein Vierteljahrhundert Filmgeschichte ist, vielerorts ständig um ihre Berechtigung und Existenz zu ringen. Sogar in Frankfurt am Main konnte eine Kulturdezernentin, Nachfolgerin Hoffmanns, der mittlerweile Präsident des Goethe-Instituts ist, meinen, mit der Verbreitung von Videorekordern und -kassetten hätte sich die Aufgabe des Kommunalen Kinos erledigt. Was Wunder, dass eines der lebendigsten und innovativsten unter ihnen, das Kommunale Kino «Guckloch» in Villingen, den Betrieb für den Herbst und den Winter einstellen musste, weil die Stadt aus ihrem mehrere Millionen umfassenden Kulturetat 6 000 (*sechstausend!*) Mark für das «Guckloch» meinte einsparen zu dürfen.

Peter W. Jansen

SOUNDTRACK
von Rainer Scheer

Ron Goodwin

Musik zu: *THE TRAP*
(FMS, Fenn Music Service)

Dass Filme ein schnellebiges Gut sind, ist im Zeitalter der Videotechnik kaum eine Neuigkeit. Kaum in den Kinos, lauert schon die Videoauswertung. Zwar ist das Angebot an Soundtracks grösser geworden, doch bei den Plattengiganten winkt der Umsatz kurz nach dem Kinostart. Da ist für Verschnaufpausen kaum Zeit, geschweige denn dafür, Vergangenes zu pflegen.

Im *Label X* erscheint dennoch überaus Bemerkenswertes, so etwa auch die Musik zu D. W. Griffith's *BIRTH OF A NATION*. Mit *THE TRAP* begibt man sich nicht so weit zurück und an die Anfänge des Kinos, doch beschränkt sich das Wissen um *Ron Goodwin* gerne auf sein Miss-Marple-Theme. Mit dieser CD liegt jetzt ein starker, opulenter symphonischer Score vor, sicher in seiner Art auch ein typisches Zeugnis seiner Zeit (1966), doch bemerkenswert in seiner Sorgfalt, seinem Gesamtbild und der emotionalen Stärke, die sich hier vermittelt.

KURZ BELICHTET

Christopher Young

Musik zu: *MURDER IN THE FIRST*
(Colosseum)

Eigentlich kennt man *Christopher Young* eher mit Arbeiten zu Horrorfilmen, etwa *THE DARK HALF* oder *FLOWERS IN THE ATTIC*. Das stete Bemühen um düstere (Klang-)Atmosphäre schränkte den Komponisten ein, wie man jetzt eindrucksvoll merkt, eine echt Bandbreite musikalischer Einfälle und Ideen konnte nicht zur Geltung kommen. Anders in der aktuellen Arbeit zu *MURDER IN THE FIRST*, die vielleicht Youngs bislang bestes Werk darstellt. Engagiert, ungewohnt melodios und nur mit Kirchengesängen Düsternis beschwörend, wechselt Youngs Arbeit zwischen im Kontext der CD ironisch wirkenden militärischen Marschklingen und klagenden Geigenpartien, die dampf von einer Trommel unterstützt werden. Eine starke, stimmungsmässig bedrückende Arbeit, die auf einen Komponisten verweist, den man in Zukunft sicher häufiger in grossen Produktionen antreffen wird.

Veranstaltungen

Ulrike Ottinger

Die Retrospektive der Werke von *Ulrike Ottinger* – eine Regisseurin, die die üblichen filmischen Gattungsgrenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm immer wieder souverän überschreitet – ist im Dezember in Stuttgart (*Kino Lupe*) zu sehen. Am 16. Dezember ist die Filmemacherin selbst anwesend. Im Haus des Dokumentarfilms findet am folgenden Tag unter dem Titel «*Wirklichkeit der Fiktion – fiktionale Wirklichkeiten*» ein Workshop mit der Autorin statt. *Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, Postfach 102165, D-70017 Stuttgart, Tel 0049-711-166680*

Bordering on Fiction

Chantal Akerman reiste 1992 mit einer kleinen Crew durch die ehemalige DDR nach Polen und Russland. Aus dem aufgenommenen Material entstand 1993 der quasi-dokumentarische Film *D'EST*. Aus der Auseinandersetzung mit dieser Reise ist auch eine dreigliedrige Video-Installation entstanden, die jetzt unter dem Titel «*Bordering on Fiction: Chantal Akermans D'EST*» im Kunstmuseum Wolfburg zu sehen ist. Im Zentrum des Trip-

tychon steht der Film, in der zweiten Raumsequenz sind aus Videomonitoren acht Triptychen aufgebaut, auf denen parallel eine Collage dieses Films aus Szenen, Kamerafahrten, Landschaften, Sprachen und Musik zu einem visuell-akustischen Environment verschmelzen. Den dritten Raum beherrscht ein einziger Monitor, der uns *Chantal Akerman* zeigt – eigene Reflexionen und Passagen aus der Bibel rezitierend.

Kunstmuseum Wolfburg, Porsche-strasse 53, D-38440 Wolfburg, Tel 0049-5361-2 66 90, Montag geschlossen

Solothurn 97

Die nächsten Solothurner Filmtage finden vom 21. bis 26. Januar 97 statt. Programmlich ist vieles naturgemäss noch offen, fest steht aber, dass das Autoren-Gespann *Walter Marti* und *Reni Mertens* mit einer Gesamtschau ihrer Werke im Rahmen des Festivals geehrt werden.

Solothurner Filmtage, Postfach 1030, 4502 Solothurn 2, Tel 032-625 80 80

Über Kino und Film

Jane Campion und Neuseeland

du, die Zeitschrift der Kultur, widmet immer wieder auch Filmschaffenden ein ganzes Heft. Die Oktobernummer ging dieses Jahr an *Jane Campion* und ihre Heimat Neuseeland. Annäherungen an Person und Filme (etwa ein sehr schöner Text von *Gabrielle Alioth* zu *THE PIANO*), eine Suche nach *Janet Frame*, zwei Kurzgeschichten aus der Familie *Campion*, ein Text von *Thomas Meyer* zur Filmmusik bei *Campion*, eine Geschichte des neuseeländischen Films als Begegnung mit den Ureinwohnern und eine ausführliche Chronik zu *Janet Campion* sind eingebettet in ein informatives Porträt von Neuseeland durch *Georg Brunold*. *Marli Feldvoss'* Beitrag über Geschlechterutopien – *Campion* und weibliches Erzählkino – schliessen das sehr schön gestaltete Heft ab. *Nachbestellen bei: du, Baslerstr. 30, Postfach, 8048 Zürich, Tel 01-404 63 70*

Porträt eines Künstlers

Im *Kinomagazin* von 3sat stellt *Peter Kremski* in einem längeren Interview *Julian Schnabel* und in Auszügen dessen Film *BASQUIAT* vor. In seinem ersten Spielfilm porträtiert der heute 45jährige Künstler *Julian Schnabel* aus sehr persönlicher Sicht den in den achtziger Jahren als Graffiti-Maler zu Ruhm gekommenen *Jean Michel Basquiat*, der 1988 im Alter von erst 27 Jahren an einer Überdosis Heroin starb. Der Strassenmaler *Basquiat* erlebte einen komethaften Aufstieg in der New Yorker Kunstszene und war eng mit dem ein Jahr vor ihm verstorbenen *Andy Warhol* befreundet. *Schnabels* Blick zurück auf das New Yorker Künstler-Milieu der achtziger Jahre ist auch eine Hommage an eine klassisch gewordene Epoche der modernen Kunst. *Sendung: 3sat, 21. Dezember 1996, 19.20 bis 20 Uhr*

Filmisches Erzählen

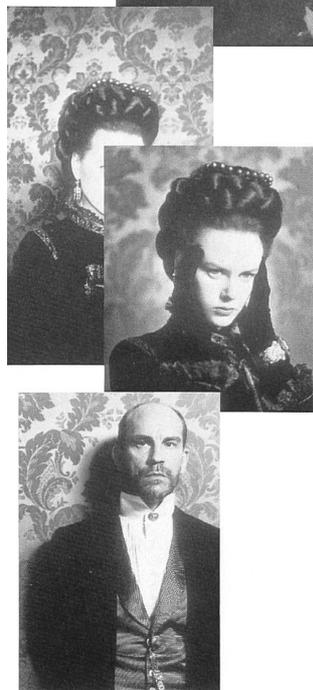
Die Filmkunde-Vorlesungsreihe an der ETH Zürich hat dieses Wintersemester «*Filmisches Erzählen – Narration im Spielfilm*» zum Thema.

Erste einführende Vorträge von *Sabina Brändli* und *Thomas Christen* und erste Gastreferate von *Joachim Paech*, *Hans J. Wulff*, *Anne Goliot-Lété* und *Peter Wuss* haben bereits stattgefunden.

Im Dezember sind Beiträge von *Edward Branigan*, *Santa Barbara*, zu «*Fiction – Non-Fiction and Narration*» in englischer Sprache (11.12.) und *Margrit Tröhler* und *Dominique Blüher* über «*Erzählperspektive und Erzählebenen am Beispiel von Federico Fellinis INTERVISTA*» (18.12.) zu hören. Das neue Jahr beginnt mit einem Beitrag von *Wolfgang Beilenhoff*, *Bochum*, zu «*Narration und Ideologie am Beispiel des russischen Revolutionsfilms*» (8.1.97) und setzt sich fort mit Vorträgen von *David Bordwell* zu «*Art Cinema Narration*» in englischer Sprache (15.1.), *Annette Brauerhoch* unter dem Titel «*Narration und Geschlecht*» zu feministischen Erzählstrategien (22.1.), dem Bericht aus der Praxis «*Vom (Er-)finden von Geschichten*» des Regisseurs *Markus Imhoof* und findet ihren Abschluss im Beitrag von *Margrit Tröhler* zu «*Facetten der menschlichen Figur im Film: Erzählen ohne Hauptfigur*» (3.2.). *Die Vorlesungen finden statt jeweils mittwochs von 17.15 bis 19 Uhr an der ETH Zürich, Hauptgebäude, Rämistrasse 101, Auditorium F7, teilweise ergänzt durch nachfolgende Visionierungen.*

Das aufgeputzte Bauernmädels

THE PORTRAIT OF A LADY
von Jane Campion



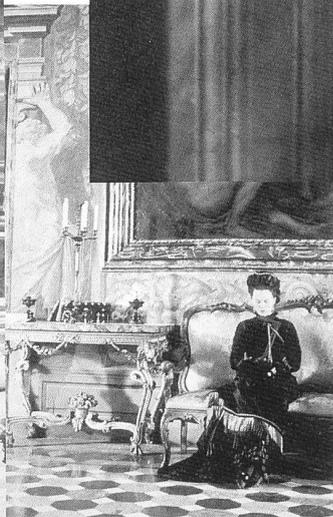
**Ihr abge-
schminktes
Gesicht –
Stupsnase**

**und Sprenkel
inbegriffen,
das Augenblau
ausgelaugt,**

**die keltische
Blässe sonnen-
gerötet –
wirkt roh.**

Nach dem weiten Herweg von Neuseeland und Australien wäre es Jane Campion leichtgefallen, sich für ihren ersten (nominell) englischen Film zu naturalisieren. Sie hätte bei den renommierten englischen Produktionen James Ivory anschließen können – auch er kein Brite, sondern Amerikaner – oder bei denen Ang Lees, eines Chinesen. Die Geschichte ist dem englischen Romanklassiker Henry James' nachgebildet, eines Amerikaners, und erzählt von einer ebensolchen Erbin, die ihre Tage in Florenz und Rom unter Viktorianern aus ganz Angelsachsen vertut. Nahtlos bot sich der Stoff als Verlängerung von *A ROOM WITH A VIEW*, *HOWARDS END* oder *SENSE AND SENSIBILITY* an.

Mancher sah wohl schon die Kostümschneider, Bühnenbildner und Lichtführer antraben und, *Rule Britannia*, den erlesenen Geschmack, den gesunden Menschenverstand und die gediegene Kunst des Fabulierens sich entfalten. Doch was herauschaut, ist etwas überraschend Ungeglättetes und kaum Gefälliges, etwas Abruptes und Zerklüftetes. Ohne viel Feierlichkeit, Feinheit und Federlesens streift es, wie immer bei Campion, quer durch Wahn und Tragik und stürzt sich auf den düsteren Grund der Psyche, wo selbst der Unterschied zwischen den Geschlechtern dahinfällt. Längst emanzipiert von der Emanzipation, demonstriert Campion keinerlei feministische Korrektheit mehr und lässt alle im Stich, die mit einer solchen gerechnet hatten.



Die wichtigsten Daten
zu THE PORTRAIT
OF A LADY:

Regie: Jane Campion;
Buch: Laura Jones,
nach dem Roman
«Portrait of a Lady»
von Henry James;
Kamera: Stuart
Dryburgh; Schnitt:
Veronika Jenet;
Produktions- und
Kostümdesign:
Janet Patterson;
Art Director: Martin
Childs, Mark Raggett;
Musik: Wojciech Kilar;
Ton: Peter Glossop.
Darsteller (Rolle):
Nicole Kidman (Isabel
Archer), John
Malkovich (Gilbert
Osmond), Barbara
Hershey (Madame
Serena Merles),
Mary-Louise Parker
(Henrietta Stackpole),
Martin Donovan

(Ralph Touchett),
Shelley Winters (Mrs.
Touchett), Richard E.
Grant (Lord War-
burton), Shelley Duwall
(Gräfin Gemini),
Christian Bale
(Edward Rosier), Viggo
Mortensen (Caspar
Goodwood), Valentina
Cervi (Pansy Osmond),
Sir John Gielgud
(Mr. Touchett).
Produktion:
Propaganda Films;
Produzenten: Monty
Montgomery, Steve
Golin; Co-Produzentin:
Ann Wingate.
Grossbritannien, USA
1996. Format:
Cinemascope; Farbe,
Dolby, Dauer:
142 Min. CH-Verleih:
Elite Film, Zürich;
D-Verleih: CI-Verleih,
Hamburg.

Eine Art Godard unter den Filmemacherinnen

Das erste Bild zweigt von der englischen Vorspur gleich ab. Unvermittelt gleitet die Kamera auf die Hauptdarstellerin zu. Ihr abgeschminktes Gesicht – Stupsnase und Sprenkel inbegriffen, das Augenblau ausgelaut, die keltische Blässe sonnengerötet – wirkt roh verglichen mit der über-schönten, graphisch-abstrakten Erscheinung derselben Nicole Kidman in TO DIE FOR von Gus Van Sant. Dieses Porträt einer Lady will weniger auf Henry James und seine Heldin hinaus als auf Kerry Fox in AN ANGEL AT MY TABLE. Campions Film von 1990 hatte sicher nicht zufällig Laura Jones zur Szenaristin, die jetzt auch THE PORTRAIT OF A LADY geschrieben hat. Die Frisuren, je ein kleinerer Heuballen über je einem Ohr, sind bei beiden Protagonistinnen (bis auf die Färbung) gewollt ähnlich.

Alle Arbeiten Campions sind Bildnisse weiblicher Wesen und weiblichen Wesens und damit der Autorin selbst, einer ewig Unangepassten und Querschlägerin, einer Art Godard unter den Filmemacherinnen. Jedesmal muss sie aufs Ganze zu gehen versuchen und sich zuletzt in den unlösba- ren Rätseln unseres Daseins eigenhändig verlie- ren, bis nichts mehr übrigbleibt als schmucklose Story, die sich dann sogar noch ihrer Figuren ent- ledigt. So entstehen Biographien und Autobiogra-



phien des Homo sapiens schlechthin (bis hin zu seinem tragischen Los), von jedem und jeder. Das wahre Gesicht dieser Kidman, eines *cover girls* und Hollywoodstars, einer *glamour queen*, nimmt die Züge einer Schafzüchterin aus dem Outback Australiens an. Damen wie sie sind aufgeputzte Bauernmädels.

.....

**Auf dem halben Herweg
steckengeblieben**

Die amerikanische Erbin Isabel Archer weist die edelsten Prätendenten ab, aus Furcht, sie hätten's auf ihren Besitz abgesehen. Dann schmeißt sie sich schmählich an einen Vermögensjäger weg, der von allen den selbstlosen Verehrer am besten gemimt hat. Doch sie erleidet nicht das ergreifende Schicksal der Heldin eines Romans oder Mehrteilers, sondern durchläuft Stadien einer unablässigen Selbstbefragung. Wer ist und was will sie; wie halten sich Falschheit und Aufrichtigkeit auseinander, und zwar auch bei sich selbst; wie ist der Arglist deines Nächsten zu begegnen und die eigene Dummheit zu überlisten; und warum lässt es sich selbst auch unglücklich sein, wenn die Lebensumstände einen förmlich zur irdischen Seligkeit nötigen? Die Situation schreit nach der Psychoanalyse. Doch sie war 1880, da James schrieb, noch nicht erfunden.



VON SWEETIE BIS THE PIANO und jetzt wieder bei THE PORTRAIT OF A LADY folgen Campions Arbeiten weder europäischen noch amerikanischen Vorgaben, sondern unbeirrbar den eigenen überseeischen, antipodischen, kopfstehenden, ent- und verrückten Imperativen. Doch wenn sie den Verlockungen des komfortablen britischen Kassenkinos widersteht, dann tut sie das eben doch nicht ohne zweischneidige Konsequenzen. Ihre Lektüre des Stoffs mag noch so erdabgewandt und kompromisslos persönlich sein – so visionär wie verblendet –, der Film haftet an seiner europäisch-amerikanischen Herkunft fest.

Er entfernt sich eben doch zu wenig deutlich von der Vorlage, und Campion geht nur aufs Halbe. (Vielleicht war diesmal nichts anderes möglich.) Man beginnt jedenfalls das Fehlen von Dingen wie konventionellen Übergängen, einem übergreifenden Erzählfluss oder einer einleuchtenden Charakterisierung von Isabel Archers Freiern zu vermissen; und das geschieht ja wohl nur dann, wenn die Bindung an die Konvention noch spürbar ist. Da ist uns die Antipodin auf dem halben Herweg von ihrem gelobten Antipodien nach unserem gehätschelten Anglo-Viktorianien (von Kinos Gnaden) steckengeblieben.

Pierre Lachat

●

In God's Waiting Room

A TICKLE IN THE HEART
von Stefan Schwietert



In Gottes Wartesaal, beginnt der Film, dessen «tickle» sich am ehesten wohl mit «Kitzel» übersetzen liesse, der das Herz noch einmal zum Hüpfen bringt.

Sie nennen es Rentnerparadies und «God's waiting room», diese schier endlose Siedlung gleichförmiger Bungalows, alle adrett und blankgeputzt, keimfrei wie ein moderner Operationsaal und der Rasen vor jedem Haus wie mit der Nagelschere gestutzt. Vor den Garagen waschen sie ihre Autos, in den Häusern summen die Kühlschränke und brummen die Staubsauger, man meint Bohnerwachs zu riechen und Lysol, Desinfektion und Hygiene, sorgsam geachtete Mittagsruhe allenthalben, und die Autos, riesige Zwölfzylinder, gleiten geräuschlos über den Asphalt. Es ist immer nur Sommer in Florida. Es ist das Paradies, es ist die Hölle.

Hier also leben sie, die Epsteins, die Epstein Brothers, einst waren sie vier, jetzt sind es nur noch drei, Max und Julius, den sie Julie nennen, und William, genannt Willie, zwischen fast 85 und noch 70 Jahre alt. Legenden sind sie der Klezmer-Musik und erleben gerade noch, seit ein paar wenigen Jahren, deren Renaissance. Sie wundern sich noch immer darüber, dass das, was für sie Ge-

brauchsmusik war, inzwischen als Kunst gilt und als Teil der Musikgeschichte gehandelt wird, nicht mehr vom Aussterben und Vergessen bedroht mit dem Holocaust, der mit dem galizischen «shtetl» und seinen Menschen auch die Heimat des Klezmer vernichtet hat. Denn mittlerweile gibt es, in Brooklyn zumal, junge Bands wie «The Klezmatics», und einer der «klezmorims», der nicht nur Klezmer spielt, sondern auch Klezmer-Forschung betreibt, brachte den in Esslingen am Neckar geborenen und in der Schweiz aufgewachsenen Filmemacher Stefan Schwietert auf die Fährte nach Florida.

Dort, in Gottes Wartesaal, dem Rentner- und Moribunden-Ghetto, beginnt der Film, dessen «tickle» sich am ehesten wohl mit «Kitzel» übersetzen liesse oder einem freundlichen Juckreiz, der das Herz noch einmal zum Hüpfen bringt, zum Jauchzen und Weinen zugleich, wenn Max Epstein, der Veteran und wohl beste lebende Klezmer-Klarinetist der Welt, sein Instrument gleichzeitig jubeln und schluchzen lässt.



Die Nachgeborenen leben längst anders. Was soll ihnen noch diese Musik, deren Protagonisten sich ja nicht von ungefähr ins Wartezimmer des Todes zurückgezogen haben und nur noch gelegentlich an eine Kultur erinnern, die es einmal gab, als lebendige, nicht museale Kultur.

Der Film, in nüchternem Schwarzweiss gehalten, denn Floridas Farbenpracht hätte zu dieser gleichwohl heiteren Wehmut nicht gepasst, begleitet das Brüder-Trio auf der Reise zu Konzerten und bei den Konzerten selbst, und ihr Publikum sind nicht nur die Alten; es sind erstaunlich viele junge Leute darunter. Denn das ist sie mittlerweile auch geworden, diese Musik, konzerttauglich, wenn auch nicht gleich konzertant, und man muss schon einiges an Phantasie aufbringen und den Brüdern und vor allem ihrem Wortführer Max sorgfältig zuhören, um sich vorstellen zu können, dass sie einst tage- und nächtelang spielten, bei Hochzeiten vor allem und anderen Familienfesten, mit bis zuweilen annähernd tausend Auftritten im Jahr. Oder sie spielten sommers, in den Ferienmonaten, in den Catskills, jener sanften Hügellandschaft bei New York, die vor allem der jüdischen Bevölkerung der Stadt zur Kur und Erholung diente, dort, wo auch Entertainer und Komiker wie Woody Allen und Mel Brooks sich erprobten und ihre ersten Dollars verdienten.

Eine der Reisen geht auch nach Moskau und über Moskau hinaus in die alte, weissrussische Heimat der Eltern und der Klezmer-Musik, wo es zwar nicht mehr das «shtetl» und die jüdische Gemeinde gibt, aber noch einzelne, ältere Juden, mit denen die Amerikaner Epstein, und sie kennen bisher nichts als Amerika, sich auf Jiddisch verständigen. Dort spielt Max auf seiner Klarinette, dort, wo die Musik herkommt und nicht mehr zu Hause ist, und man hört ihr zu wie einem Fremden, der die vergessene Muttersprache spricht. Es ist einer der bewegendsten Augenblicke des Films, wenn die Brüder, es ist Sommer, mit ein paar neu gewonnenen alten Freunden vor

den niedrigen Holzhäusern des Dorfs auf den Stühlen sitzen, die man abends herauszustellen pflegt, und Max mit seiner Klarinette eine Vergangenheit beschwört, die niemand mehr so recht zu kennen scheint.

Der Film lebt in solchen Momenten nur angedeuteter Melodien und vergessener Erinnerungen mehr als in den spektakulären Konzerten, deren Publikum die Klezmer-Musik und auch die jiddischen Lieder, die Max singt, genießt wie eine Ausstellung mit Bildern von Chagall. Oder eine Aufführung des Musicals vom «Fiddler on the Roof». Noch, solange die Epstein Brothers leben, lebt auch ihre Musik, oder besser: lebt sie wieder auf. Denn wirklich weiterleben könnte sie nur, wenn sie sich auch weiter entwickelt. Nicht als Kunstform, sondern, wie vor Zeiten, als die Gebrauchsmusik zu freudigen, aber auch traurigen Ereignissen, als eine Musik von Lebensgemeinschaften, die es nicht mehr gibt. Die Nachgeborenen, und es sind schon die dritte und vierte Generation, leben längst anders. Was soll ihnen noch diese Musik, deren Protagonisten sich ja nicht von ungefähr ins Wartezimmer des Todes zurückgezogen haben und nur noch gelegentlich an eine Kultur erinnern, die es einmal gab, als lebendige, nicht museale Kultur. Zum Beispiel, wenn ein Filmemacher zu ihnen kommt, der, in Deutschland und in der Schweiz, ähnlich zwischen zwei Kulturen lebt wie die Epsteins zwischen Amerikanismus und Judentum.

Peter W. Jansen



Die wichtigsten Daten zu A TICKLE IN THE HEART:

Regie: Stefan Schwietert; Buch: Stefan Schwietert, Thomas Kufus; Kamera: Robert Richman; Kamera-Assistenz: Eileen Schreiber, Peter Sillen; Beleuchter: Keith "Zoot" Tyrne, Ned Halick; Schnitt: Arpad Bondy; Bühne: Gustav Laas, Joe Doughan; Musik: The Epstein Brothers; Ton: Aleksandr Gruzdev, Marc Ottiker; Ton-Mischung: Martin Steyer.

Mitwirkende: Max Epstein, William Epstein, Julius Epstein, Peter Sokolow, Harriet Goldstein Darr. Produktion: ö film Frank Löprich & Katrin Schlösser, zero film Thomas Kufus & Martin Hagemann, Neapel Film Stefan Schwietert; Produzenten: Martin Hagemann, Thomas Kufus, Edward Rosenstein. Deutschland, Schweiz 1996. Schwarzweiss, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Ventura.

Schweigen und Sprache des Menschentiers

SENNEN-BALLADE von Erich Langjahr



**Das Kernmotiv
des Films
bilden
die Menschen
in ihrem
rhythmischen
Pendelgang
zwischen
Natur, Ani-
malität und
Kultur.**

Der dritte in allen Teilen selbstmanufakturierte Bericht Erich Langjahrs aus der *Suisse profonde* (nach *EX VOTO* und *MÄNNER IM RING*) idealisiert nichts. Den Gegebenheiten in der Ostschweizer Sennenfamilie Meile billigt *SENNENBALLADE* keinerlei repräsentativen, vorbildlichen oder nostalgischen Wert zu. Sie erscheinen so, wie sie sind, was das auch heisst. Sie bleiben sogar weitgehend ohne absichtsvollen essayistischen Kommentar, ausser an den Stellen, wo sich ein solcher von selbst aus den Bildern ergibt. Auch geht es höchstens in zweiter Linie darum, ethnographisch für die Nachwelt zu inventarisieren, was kaum eine Aussicht hat zu überleben. Das Pfeiferauchen beim Käsen, wie es der Senn Meile pflegt, dürfte jedenfalls unter künftiger Brüsseler Hoheit nicht länger zu dulden sein.

Brauchtum ist eine Sache, mit der man es sich zu leicht machen kann. Denn es kommt vor, dass mehr in ihr steckt als gewöhnliche Volkstümlichkeit oder gar wohlfeiler Ethno – unter diesem Titel ist ja die Folklore jüngst (dank Kitsch-

designern) auf dem Aussterbeetat der Vollvermarktung angelangt. Ob das Brauchtum als echt gelten darf oder nicht, ist zweitrangig. Entscheidend ist, was es indirekt auszusagen vermag über die innere Verfassung unserer Lebensweise, nachdem sie sich seiner entledigt hat, um an seine Stelle immer neue massenhaft erzeugte Surrogate zu setzen.

Die Empathie unter den Kreaturen

So beinhaltet die Frage nach dem Brauchtum eine andere, nämlich die nach der Integrität unserer Lebensweise oder eben nach den Schäden und Mängeln, unter denen sie leidet. Das Kernmotiv des Films bilden die Menschen in ihrem rhythmischen Pendelgang zwischen Natur, Animalität und Kultur. Man sieht, gegen den Schluss hin, wie sich gemäss örtlichem Winterbrauch Männer in Bäume verwandeln, in hohe, starke, schuppige Gewächse. Kinder und Erwachsene haben zu den Ziegen, Schafen, Kühen, Hunden, Katzen, Pferden

Wie die Teile der SENNEN-BALLADE einander bedingen, beleuchten, erläutern und erweitern, das hat schon lange kein Eidgenosse mehr mit so viel simpler Wirksamkeit zu Wege gebracht.

und Schweinen auf dem Meileschen Hof nicht etwa «ein noch ganz unverfälschtes Verhältnis», wie alle Welt so klischiert daherschwadroniert, oft genug in der affigen Verzückung des gaffenden Touristen aus der Stadt. Vielmehr strahlen sie selber noch so etwas wie eine animalische Präsenz aus (im vornehmsten Sinn dieses Ausdrucks, wohlverstanden).

Denn da herrscht diese Ruhe, der Gleichmut, oftmals ein langes gemeinschaftliches Schweigen. Da hat man sich eine dicke Haut zum Schutz vor Zeit und Hast zugelegt und die Gabe erworben, einander gewähren zu lassen und sich um die Zukunft wenig zu kümmern. Das Vieh ist ja nicht unendlich anpassungsfähig. Entweder es fühlt sich in seiner Umgebung wohl, oder es geht zu Grunde. Einzig unsere Spezies bildet sich etwas ein auf die Fähigkeit zur Anpassung, aber nur, weil ihre Angehörigen so oft bloss innerlich zu Grunde gehen. Nach aussen hin scheinen sie Ungeahntes auszuhalten. Bei den Meiles herrscht zwischen der humanen und der subhumanen Kreatur mehr als Toleranz, es herrscht eine selbstverständliche Empathie. Sie ist viel inniger, als es selbst den Geschöpfen auf der höherentwickelten Stufe bewusst wird.

Den Motiven ihren Sinn zurückerstatten

Trotzdem waltet auf dem Hof nicht einfach jene dumpfe Naturwüchsigkeit, von der die Philosophen des neunzehnten Jahrhunderts sprachen und die den Schwarmgeistern aller Epochen behagt. Wenn die Sennen eintauchen ins Reich der Pflanzen und Tiere, um eins zu werden mit der Natur, so rücken sie hinterher ihr eigenes Dasein auch wieder in gemessene künstlerische Distanz. Der gemächliche Alpaufzug, mit dem sie im Frühjahr, angetan in Trachten mit eigelben Hosen, das Vieh zu Berge treiben, verdichtet sich zum Bild. Für die langen Monate des Winters ergibt es dann das Motiv zu einem Konspekt aus gemaltem Hin-

tergrund und vornedran montierten Schnitzfiguren: zu einer dreidimensionalen Abbildung von grösster Raffinesse. Naive Kunst nennen's die Kritiker und Historiker gönnerhaft, weil's von Tölpeln stammt. Es ist Kultur in höchster Form.

Die grobe schwierige Hand des Sennen, die die zerbrechlichen Kühlein und Hündchen aus weissem Holz zärtlich streichelnd zuschneidet, gehört zu den magischen Momenten. Da rückt ganz unerwartet das sonst so schweigsame Menschentier mit seiner sehr eigenen, höchst differenzierten und beredten Sprache heraus. In jedem Dokumentarbericht von der Stange würde sich ein gleiches Bild hoffnungslos kitschig ausnehmen, um nicht zu sagen nach BluBo aussehen. Doch vermag Dokumentarismus gerade auch das (ab und zu), nämlich einem Motiv seinen eigentlichen Sinn zurückzuerstatten und es wieder in seinen wahren Zusammenhang zu fügen. Wie die Teile der SENNEN-BALLADE – erst Frühling und Sommer, dann Herbst und Winter – einander bedingen, beleuchten, erläutern und erweitern, das hat schon lange kein Eidgenosse mehr mit so viel simpler Wirksamkeit zu Wege gebracht.

Mehr als ein Vierteljahrhundert lang, seit DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER von Kurt Gloor, haben die Sennen und sonstigen Bergler im hiesigen Kino eine Sonderrolle gespielt (über WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND von Fredi Murer und DIE INSEL von Martin Schaub bis jetzt). Die Darstellung Langjahrs ist von allen die lauterste und naivste, man möchte fast sagen: die einzig wahrhaft bäurische und organische, sogar naturnahe. Alles vollzieht sich frei von Absicht, ohne Eingriff, jenseits der Frage nach Standpunkt und Autorenschaft, allein aus dem Material heraus. Der Film scheint sich wie von selbst zu generieren. Aus dem Minimum das Maximum.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten
ZU SENNEN-BALLADE:

Regie, Buch, Kamera,
Schnitt: Erich Lang-
jahr; Ton, Kamera-
Schnitt-Assistenz:
Silvia Haselbeck.
Mitwirkende:
Sennenfamilie Meile.
Produktion: Langjahr
Filmproduktions
GmbH, Steinhausen.



Schweiz 1996. 35mm,
Farbe, Format: 1:1.66.
Dauer: 100 Min.
CH-Verleih: Erich
Langjahr, Root (auch
als 16mm-Fassung
erhältlich).

«Ich mache Filme nach meinem Gefühl»

Kira Muratowa glaubt an Leidenschaften, aber nicht an den Fortschritt
Gespräch mit Kira Muratowa

1
Kira Muratowa
bei den
Dreharbeiten
zu LANGE
ABSCHIEDE
(1971)

2
Kira Muratowa
1996

3
LEIDEN-
SCHAFTEN
(1991)



1



2

FILMBULLETIN Sie gelten als beinahe einziger lebender Klassiker des post-sowjetischen Kinos, das ja noch vor kurzem das sowjetische war. In der Provinz, in einem nicht besonders gut ausgestatteten Filmstudio in Odessa, haben Sie viele historische Veränderungen erlebt: das Tauwetter unter Chruschtschow, die Stagnation unter Breschnew, die Perestrojka unter Gorbatschow, und jetzt die Anfänge des Kapitalismus. Dabei haben Sie nie zum Establishment gehört, weder zu dem der alten Sowjetunion, noch zu dem der heutigen Bourgeoisie. Wie haben Sie es geschafft, unter denkbar ungünstigen und sich häufig ändernden Bedingungen Ihre schöpferische Unabhängigkeit zu bewahren?

KIRA MURATOWA Ich habe mich nie irgendwo eingefügt, weder am WGIK (Moskauer Kino-Hochschule), von wo man mich immer zu vertreiben versuchte, noch im Studio in Odessa. Auch bei Festivals fühle ich mich fehl am Platze, bei den russischen ebenso wie bei den ausländischen, selbst wenn meine Filme dort gelobt und ausge-

zeichnet werden. Offenbar liegt das in meiner Natur, in meinem Schicksal – eine gewisse Fremdheit, Zurückgezogenheit und Marginalität. Ich hatte sogar über viele Jahre hinweg weder die russische noch die ukrainische oder die sowjetische Staatsangehörigkeit, sondern war durch meine Mutter rumänische Staatsbürgerin. Das hat mir damals aber nicht wenig Scherereien bereitet.

Heutzutage gräbt man seine Wurzeln wieder aus und ist stolz auf eine aristokratische Abstammung. Sergej Paradschanow, den ich sehr schätzte, hat einmal versucht, meinen Stammbaum zu erstellen und ihn auf ein rumänisches Fürstengeschlecht zurückgeführt. Doch erstens stimmt das nicht, und zweitens ist mir das gleichgültig. Ich bin keine Aristokratin. Die Veränderungen, die sich im Laufe meines Lebens ereigneten, haben mich natürlich berührt, aber sie haben mein Wesen nicht verändert. Damals wie heute mache ich Filme nach meinen Fähigkeiten und nach meinem Gefühl.



3

«Das endgültige Signal zum Beginn der Dreharbeiten zum Film

LANGE ABSCHIEDE gab dann die in Odessa grassierende Cholera, die die Jahresplanung des Studios bedrohte.»

FILMBULLETIN Der einzige Beweis Ihrer Zugehörigkeit zur Welt des sowjetischen Films ist, dass Sie bei *Sergej Gerassimow* studiert haben, einem Klassiker des sowjetischen Kinos. Welche Rolle hat er für Ihr Werk gespielt?

KIRA MURATOWA Selbst der Anfang meiner Arbeit beim Film ging nicht ohne seine Hilfe und Unterstützung vonstatten. Letztere war auch für meinen Film *LANGE ABSCHIEDE* von entscheidender Bedeutung. Anfänglich wurde *Natalja Rjasanzewas* Drehbuch in allen Redaktionsinstanzen zerrissen. Die Zensoren vermuteten dahinter die furchtbare Absicht, «die Intelligenz und das Volk einander gegenüberzustellen». Schliesslich will der Sohn nicht ohne Grund seine Mutter – eine Maschinistin – verlassen und zum Vater – einem Wissenschaftler – gehen, der irgendwo am anderen Ende des Landes wohnt. Wir mussten also aus der Heldin eine Übersetzerin machen, was aber auch nicht half. «Das wird ein fader, langweiliger Film, in dem unsere Menschen und unsere Zeit äusserst trostlos aussehen werden», fasste einer

der einflussreichsten Rezensenten, die über die Annahme des Drehbuchs entscheiden konnten, die Vorwürfe zusammen. Da mischte sich Gerassimow ein und bürgte «an höchster Stelle» für seine Schülerin. Das endgültige Signal zum Beginn der Dreharbeiten gab dann die in Odessa grassierende Cholera, die die Jahresplanung des Studios bedrohte. Trotzdem wurde der fertige Film aufs Regal gelegt und war der Anlass für eine ideologische Kampagne, die wie ein Wirbelsturm von Moskau nach Kiew und zurück raste.

FILMBULLETIN Ich erinnere mich noch an Artikel in der russischen und ukrainischen Presse jener Zeit, die *LANGE ABSCHIEDE* als Nachahmung modischer Tendenzen aus dem Westen (Existenzialismus, Freudianismus, Dedramatisierung) bezeichneten, als demonstrative Abkehr vom sozialen Leben des Landes hin zur engen kleinen Welt der persönlichen Beziehungen. Genau das gleiche wurde auch über Ihren vorhergehenden Film *KURZE BEGEGNUNGEN* gesagt und geschrieben. Diese beiden Filme gerieten unter dem Druck der



1
Vicland und
Kira Muratowa
in KURZE
BEGEGNUNGEN
(1967)

2
Nina Ruslanowa
und Sergej Popow
in DIE WEITE WELT
ERKENNEN
(1979)

3
ZWISCHEN
GRAUEN STEINEN
(1983)

4
Natalia Leblie
und Leonid
Kudriaschow in
SCHICKSALS-
WENDE
(1988)

1

Zensur in den Ruf, oppositionelle Filme zu sein. Wenn sie das denn waren, dann nicht nur in bezug auf den Sozialismus, sondern auch in bezug auf die damals führenden westlichen Regisseure Bergman und Antonioni, deren Nachahmung Ihnen ja vorgeworfen wurde. Wie stehen Sie dazu?

KIRA MURATOWA Fragen Sie jetzt nach mir oder nach Bergman? Wollen Sie wissen, was ich damals dachte, oder wie ich heute dazu stehe? Ich habe mich mit den Jahren von Bergman ebenso distanziert, wie ich mich von Tschechow distanziert habe. Wahrscheinlich darf man das so gar nicht sagen. Bergman ist für mich nach wie vor ein grosser Regisseur. *WILDE ERDBEEREN* habe ich früher sehr geliebt ... Es geht gar nicht so sehr um Bergman selbst, sondern vielmehr darum, dass ich mich überhaupt vom «Grossen Kino» distanziert habe. Vom Kino der globalen Konstruktionen, die sich im Film entwickeln, aufgelöst werden und im Finale schliesslich zu einer Klärung führen, oder umgekehrt.

Selbst ein so bemerkenswerter, wunderbarer Film wie *HERBSTSONATE* lässt die dahinter stehende Konstruktion erkennen: Mutter und Tochter, wer von ihnen ist im Recht, die «verfluchten Fragen» wie der Generationenkonflikt und ähnliches mehr. All das ist mir zuwider geworden, weil es einfach nicht stimmt. Moralische Urteile oder globale Schlussfolgerungen sind überhaupt nicht zulässig.

Es gibt Leute, die an den Fortschritt in jeder Form glauben. Ich hingegen glaube nicht daran, mich interessiert das überhaupt nicht. Doch das

war nicht immer so. Zu seiner Zeit wurde Bergman anders aufgefasst. Heute scheint mir, er ist nicht barbarisch, nicht wild genug.

Von den Regisseuren der sechziger Jahre gefällt mir Godard bei weitem am besten. Ich finde seine Filme, auch die letzten Arbeiten, unterhaltsam.

FILMBULLETIN Zurück zu *LANGE ABSCHIEDE*. In der Tat assoziiert man die Beziehung der alternen Mutter zu ihrem heranwachsenden Sohn keineswegs mit einem Generationenproblem, mit einem Konflikt zwischen unterschiedlichen Weltanschauungen oder auch nur zwischen Persönlichkeiten, die auf eine gewisse Bedeutung Anspruch erheben; die Beziehung hat einen absolut intimen Charakter. Und gerade dieser Schwarzweiss-Film, getränkt vom Milieu und vom Stil der sechziger Jahre, ist – im Unterschied zu vielen Beispielen des «globalen Kinos» jener Zeit – in keiner Weise gealtert, ja, er gehört seinem Geist nach bereits ins folgende Jahrzehnt, heute kann man sogar sagen, ins nächste Jahrhundert. In ein Jahrhundert, in dem nicht mehr globale Ideen und sich daraus ergebende globale Katastrophen die Phantasie beschäftigen, in ein Jahrhundert, in dem sich das wahrhaft und ewig Neue im erschreckend Banalen zeigen wird. Trifft das Ihrer Meinung nach zu?

KIRA MURATOWA Ich mag meine alten Filme heute nicht mehr besonders, sie scheinen mir leicht maniert, wie bei den Franzosen. Ich definiere diese Filme für mich als «provinzielle Melodramen». Am meisten schätze ich an ihnen die schauspielerischen Leistungen. *Sinaida Scharko* hat



2

«Von den Regisseuren der sechziger Jahre gefällt mir Godard bei weitem am besten. Ich finde seine Filme, auch die letzten Arbeiten, unterhaltsam.»

4



3



«Zum Beruf des Regisseurs gehört auch die Fähigkeit, seine Helden zu hören, und es erstaunt mich, dass viele das nicht verstehen.»

in *LANGE ABSCHIEDE* eine sogenannte «banale Frau» gespielt. Also eine ganz normale Frau, leicht egozentrisch, leicht neurotisch, für ihr Alter zu kokett, mit einem suchenden, hungrigen Blick. Am Ende des Films, nachdem die Mutter diesen furchtbaren Skandal im Theater gemacht hat, beginnt der Sohn plötzlich, sie zu begreifen – ein einsames Wesen, das Zärtlichkeit mehr braucht als das Leben. Scharkos Heldin, das ist auch das sowjetische Volk, das mit seiner angeborenen Neurose im Grunde genommen so wenig zum Glück braucht.

FILMBULLETIN Diese Szene im Theater ist auch deswegen bemerkenswert, weil der Ton hier einen Kontrapunkt setzt: Auf der Bühne wird eine russische Romanze nach einem Gedicht von Michail Lermontow gesungen, und im Zuschauerraum faucht die Heldin hysterisch eine Frau an, die sich auf ihren Platz gesetzt hat. Das ist auch in Ihren anderen Filmen einzigartig: die hysterische Stimme der Frauen, der Strasse, der Menge – gewöhnlich mit südrussischem Akzent.

KIRA MURATOWA Zum Beruf des Regisseurs gehört auch die Fähigkeit, seine Helden zu hören, und es erstaunt mich, dass viele das nicht verstehen.

FILMBULLETIN Sie waren eine der ersten in Russland, denen es gelang, nichtsowjetische Filme zu machen, die man jedoch nicht mit antisowjetischen Filmen verwechseln darf. Ihre Filme sind keine Gleichnisse, keine Allegorien, keine Metaphern – was nach Georg Lukács die einzigen Formen sind, in denen politische Kunst im Sozialismus existieren kann. Möglicherweise ist Ihr

Werk gerade deshalb ein «langer Abschied», ein sich hinziehendes Verabschieden nicht nur von der Mythologie des sowjetischen Films, sondern auch von der für die sechziger Jahre charakteristischen Mythologie des Modernismus, von der totalen Entfremdung, der Abkehr, dem Schweigen und der Finsternis. Was halten Sie vom Postmodernismus?

KIRA MURATOWA Ich bin nicht sicher, ob wir beide das gleiche meinen, doch mir scheint, ich habe 1979 einen intuitiven Schritt gemacht, als ich zum grossen Erstaunen des Drehbuchautors *Georgi Baklanow* die Kostüme der Bauarbeiter in dem Film *DIE WEITE WELT ERKENNEN* in den aufreizenden, schreienden Farben der Soz-Art gestaltete.

FILMBULLETIN Ihr dekadentester Film aber erschien unerwarteterweise Mitte der achtziger Jahre, als die Perestrojka schon in vollem Gange war; er trägt den symbolischen Titel *SCHICKSALS- WENDE*. Damals sah man darin die Laune einer Künstlerin, die nichts Besseres mit der geschenkten Freiheit anzufangen weiss. Im übrigen vermittelt selbst dieser Film der Übergangszeit den Eindruck künstlerischer Kontinuität. Die Biographien aller anderen Regisseure in Russland wurden auf die eine oder andere Weise unterbrochen, zerstört, Ihre hingegen niemals, auch nicht damals, als Ihr Film *ZWISCHEN GRAUEN STEINEN* verstümmelt und unter fremdem Namen lanciert wurde. Oder als Sie überhaupt nicht mehr drehen durften und in der Bibliothek des Filmstudios in Odessa arbeiten mussten. Die "Schicksalswende" der Perestrojka war für Sie als Regisseurin ledig-

Kira Muratowa

Geboren am 15. November 1934 in Rumänien als Tochter eines sowjetischen Vaters und einer rumänischen Mutter; filmische Ausbildung an der Moskauer Filmhochschule WGIK



- 1961 U KRUTOWO JARA (AM STEILEN HANG) Kurzfilm; Abschlussarbeit an der WGIK, zusammen mit ihrem damaligen Mann Alexander Muratow
- 1964 NASCH TSCHESTNY CHLEB (UNSER EHRLICHES BROT) ebenfalls in Co-Regie mit Alexander Muratow
- 1967 KOROTKIJE WSTRETSCHI (KURZE BEGEGNUNGEN) erster Film in alleiniger Regie; Film über die schwierige Ehe zwischen einer Beamtin (gespielt von Kira Muratowa) und einem Geologen (gespielt vom Liedermacher Wladimir Wyssozki)

- 1971 DOLGIJE PROWODY (LANGE ABSCHIEDE) *Porträt einer Mutter, die ihren Sohn nicht loslassen kann; in der Folge langjährige Schaffenspause und zeitweiliges Berufsverbot*
- 1979 POSNAWAJA BELY SWET (DIE WEITE WELT ERKENNEN) *symphonisches Gedicht über das Leben junger Leute auf einer Baustelle*
- 1980 GEROI NASCHEWO WREMENI (EIN HELD UNSERER ZEIT) *Fernsehproduktion, die wegen des Vorwurfs der zu stark gegenwartsbezogenen Interpretation des klassischen Stoffes nach Lermontow abgebrochen wurde*
- 1983 SREDI SERYCH KAMNEJ (ZWISCHEN GRAUEN STEINEN) *über randständiges Leben; stark von der Zensur verstümmelt, so dass Muratowa ihren Namen zurückzog und deshalb Iwan Sidorow als Regisseur firmiert*

- 1988 PEREMENA UTSCHASTI (SCHICKSALSWENDE) *nach der Novelle «Der Brief» von Somerset Maugham, über eine Frau, die ihren Geliebten umbringt und den Mord als Akt der Selbstverteidigung tarnt*
- 1989 ASTENICESKIJ SINDROM (DAS ASTHENISCHE SYNDROM) *abgründig pessimistisches Bild der Gesellschaft am Beispiel eines Lehrers, der bei jeder Herausforderung sofort einschläft*
- UWLETSCHENJA (LEIDENSCHAFTEN) *melodramatisches Porträt redewütiger Personen aus dem Zirkus- und Pferdesportmilieu*
- 1992 TSCHUSTWITELNIJ MILICIONER (DER VERLIEBTE MILIZIONÄR) *absurde Burleske um einen Milizionär und seine Frau auf der Suche nach einem Baby*
- 1996 GRUSTNYE ISTORII (TRAURIGE GESCHICHTEN) *Episodenfilm in Produktion*

lich eine äusserliche, ein Wechsel der Dekoration sozusagen. Währenddessen hofften viele, dass gerade ein Wechsel der Dekoration (ein neues Büro beispielsweise) für ihr künstlerisches Schicksal etwas ändern würde.

KIRA MURATOWA Wenn Sie das so sehen, dann ist es wahrscheinlich auch so. Mir bleibt noch hinzuzufügen, dass die mit Exotik gewürzte Kriminalgeschichte (SCHICKSALSWENDE ist eine Adaption von Somerset Maughams Erzählung «Der Brief», die Handlung spielt in Singapur) ganz meinem Geschmack entspricht. Es hat Spass gemacht, "Singapur" in Tadschikistan zu drehen, das damals ja noch nicht vom Krieg betroffen war. Ich würde auch heute lieber etwas in der Art drehen als so einen quälenden Film wie DAS ASTHENISCHE SYNDROM.

FILMBULLETIN Aber gerade der Film gilt doch als Markstein in Ihrem Spätwerk, er wird als Meisterwerk des Pessimismus bezeichnet. Die kontrastive Gegenüberstellung von Intelligenz und Volk wird darin deutlich spürbar, leider nicht zum Vorteil der ersteren.

KIRA MURATOWA Meiner Meinung nach wird die Schönheit eines Menschen – ebenso wie Schönheit generell – durch Natürlichkeit bestimmt, und nicht etwa durch kulturelle oder moralische Einschränkungen. Ein natürlicher Mensch leidet anders und freut sich anders, primitiver, aber auch stärker.

FILMBULLETIN Dafür sind Sie nach diesem Markstein zu einfachen, unkomplizierten Geschichten vom Typ DER VERLIEBTE MILIZIONÄR oder LEIDENSCHAFTEN zurückgekehrt. Mit diesem letzten Film

haben Sie unter Beibehaltung aller Ihrer stilistischen Besonderheiten eine aparte Spielerei geschaffen. Wenn man daran denkt, dass DAS ASTHENISCHE SYNDROM von den Kritikern als «verkrüppelte Rose» bezeichnet wurde, so ist LEIDENSCHAFTEN eher verwandt mit der ästhetisierten «blauen Rose» von David Lynch, die den Anhängern von «Twin Peaks» noch in Erinnerung ist, oder mit der mystischen Rose von Umberto Eco.

KIRA MURATOWA LEIDENSCHAFTEN ist ein absolut oberflächlicher Salonfilm, ich habe mich dabei vom Schock des Films DAS ASTHENISCHE SYNDROM erholt. Was hat mich diese Szene mit den zum Tode verurteilten Hunden gekostet – danach war ich fast sicher, dass ich aufhören würde zu drehen. Aber die Zeit verging, und allmählich kamen die Motive aus der Vergangenheit wieder. Aber das, was gestern eine Tragödie war, ist heute eine Komödie mit einem Hauch von Absurdität. Beispielsweise hat eben diese Szene mit den Hunden eine Paraphrase in LEIDENSCHAFTEN. Doch jetzt sind die Hunde zusammen mit den Katzen nicht in einem Todeskäfig eingeschlossen, sondern im Raubtierkäfig in der Zirkusarena, und die Dompoteurin wiederholt geradezu manisch, dass sie sie nicht schlägt, sondern sie im Gegenteil zärtlich liebt.

FILMBULLETIN Die dauernde Wiederholung einer Replik – durch die spezifische Kolorierung der Aussprache besonders eindringlich – wird zum Teil der Klangpartitur des Films. Es fällt auch auf, dass in LEIDENSCHAFTEN die Linie der "optimistischen" Muratowa entwickelt wird, die sich sogar



1



2

3



1
Irina Kowalenko
und Kira Muratowa
bei Dreharbeiten
zu DER VERLIEBTE
MILIZIONÄR
(1992)

2
DAS ASTHENISCHE
SYNDROM
(1989)

3
Irina Kowalenko
und N. Schatochin
in DER VERLIEBTE
MILIZIONÄR

in DAS ASTHENISCHE SYNDROM in der Figur der dicken Lehrerin bemerkbar machte. Diese war in ihrer Einfältigkeit so begrenzt, dass es unmöglich war, sich nicht daran zu ergötzen. Nicht umsonst erscheint die Schauspielerin, die die Lehrerin darstellte, in LEIDENSCHAFTEN als Fellini-Clownin.

KIRA MURATOWA Sowohl in DAS ASTHENISCHE SYNDROM wie auch in DER VERLIEBTE MILIZIONÄR und in LEIDENSCHAFTEN gibt es ein durchgängiges Leitmotiv. Je einfältiger ein Exemplar der Gattung Mensch ist, desto organischer erscheint sein Wesen. Je mehr seine Bedürfnisse vom Intellekt unterdrückt werden, desto stärker kommen sie in Form von Asthenie oder Aggression, in Form von innerer oder äusserer Hysterie zum Ausbruch.

FILMBULLETIN DER VERLIEBTE MILIZIONÄR wurde in Koproduktion mit Frankreich gedreht. Hätten Sie dieses Experiment wiederholen können?

KIRA MURATOWA Es ist nicht allzu gut gelungen. Ich bezweifle, dass ich wieder darauf zurückkommen könnte. Aber das hat nichts damit zu tun, dass mir die westlichen Menschen fremd sind, ich kenne sie lediglich weniger und habe weniger Gespür für sie. Insgesamt sehe ich keine prinzipiellen Unterschiede zwischen den Problemen der einen oder der anderen Gesellschaft. Nur wird im Westen – im Unterschied zu Russland – das Skelett mit schönen Kleidern behängt, doch das Skelett ist genau das gleiche, und die Krankheiten sind dieselben.

FILMBULLETIN Soweit ich es verstanden habe, war DAS ASTHENISCHE SYNDROM für Sie ein Akt des Exorzismus. In DER VERLIEBTE MILIZIONÄR sind die Spuren des inneren Kampfes mit den

Dämonen noch deutlich zu bemerken. LEIDENSCHAFTEN versetzt den Zuschauer auf eine andere psychologische Ebene, wo jede Figur Träger einer einzigen, aber glühenden Leidenschaft ist, einer fanatischen und zugleich unschuldigen Leidenschaft, zum Beispiel die Pferdeleidenschaft. Es war auch nicht notwendig, Pferde mit Kleidern auszustatten, sie sind auch so wunderschön, ohne den poetischen Schleier, an den wir uns durch Tarkowskij's Filme gewöhnt haben. Wird Ihr nächster Film ebenso "oberflächlich", ebenso "leicht" sein?

KIRA MURATOWA Mich interessieren die in ihrer Banalität merkwürdigen Windungen der menschlichen Leidenschaften. Letztere führen bekanntermaßen nicht selten zu Verbrechen. Der Film TRAURIGE GESCHICHTEN, an dem ich momentan arbeite, besteht aus mehreren Novellen, wobei in jeder ein Mord vorkommt, aber keine Ermittlung.

Als sich herausstellte, dass es bei der gegenwärtigen Krise der Filmindustrie so gut wie unmöglich war, einen grossen Film zu finanzieren, beschloss ich, einige Novellen zu drehen und sie dann zusammenzufügen, ähnlich wie beim Fernsehen. Doch nachdem die zweite dieser Novellen zur Hälfte abgedreht war, kam die Produktion ebenfalls aus finanziellen Gründen ins Stocken.

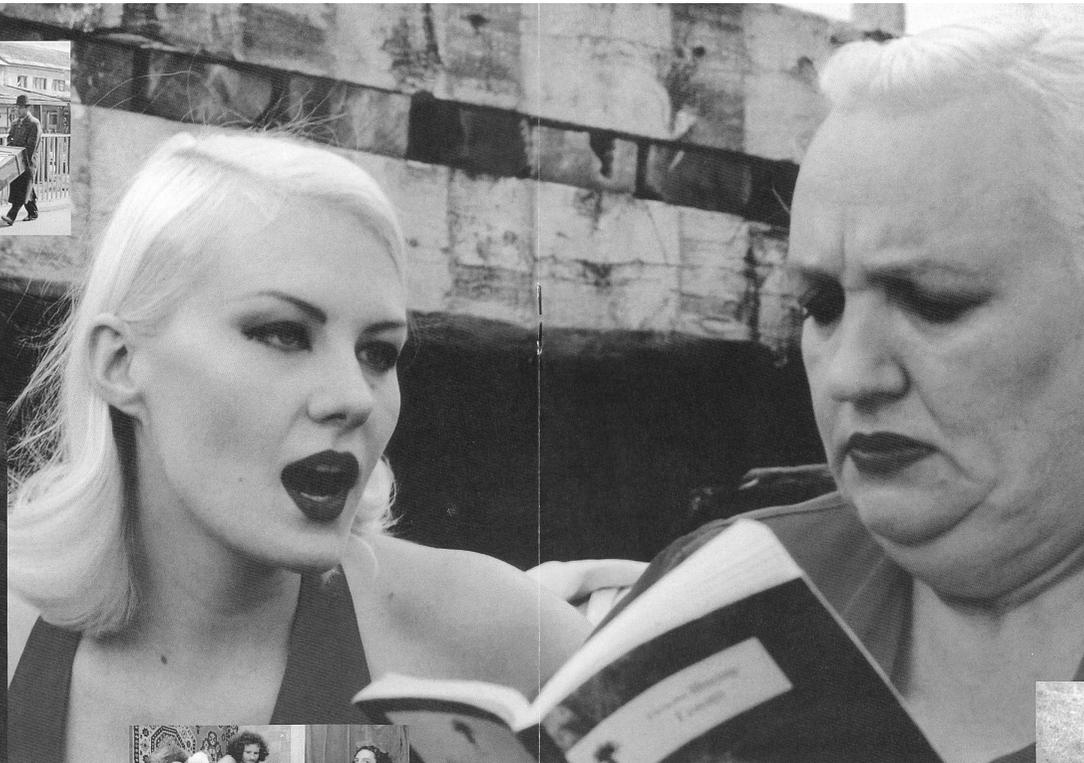
FILMBULLETIN Das Drehbuch zu einer dieser Novellen hat Renata Litwinowa verfasst, die die Hauptrolle in LEIDENSCHAFTEN spielte und ihre Dialoge dafür selbst geschrieben hat. Was bedeutet Ihre Allianz mit einer der populärsten Figuren des neuen russischen Films, die als eine Kultfigur der neuen Bourgeoisie gilt? Sie sind

«Nur wird im Westen – im Unterschied zu Russland – das Skelett mit schönen Kleidern behängt, doch das Skelett ist genau das gleiche, und die Krankheiten sind dieselben.»



2

4



1



6

1-3
TRAURIGE
GESCHICHTEN

1
Renata Litwinowa

2
Sergei Makowetski

3
Leonid Kuschnir
und Sergei
Makowetski

4
Natalia Leblie
in SCHICKSALS-
WENDE

5
DAS ASTHENISCHE
SYNDROM

6
Kira Muratowa
bei den Dreh-
arbeiten zu DAS
ASTHENISCHE
SYNDROM

7
Irina Kowalenko
und N. Schatochin
in DER VERLIEBTE
MILIZIONÄR



3



5



1



7

«Wenn jemand etwas über mich schreiben will, sich mit meinen Filmen beschäftigen will, müsste ich eigentlich dankbar sein. Doch im Grunde genommen brauche ich das nicht.»

doch bisher immer allen modischen Tendenzen aus dem Weg gegangen.

KIRA MURATOWA In LEIDENSCHAFTEN hat Renata nach dem altgriechischen Prinzip gespielt, distanziert, ohne die Figur zu verändern, um die Schönheit nicht zu zerstören. Jetzt hat sie sich "eingespielt" und vollzieht mit Leichtigkeit den Übergang von einem Zustand zum anderen. Renata Litwinowa überzeugt gleichermaßen als Schauspielerin wie als Drehbuchautorin. Ich bin überzeugt, dass sie bei ihrem Film selbst Regie führen muss, sie muss alles ausprobieren, denn sie ist ein Meisterwerk der Natur, bei ihr sind alle Formen und Arten von Kunst im Keim enthalten.

FILMBULLETIN Im Interview hat Renata Litwinowa gesagt, dass Sie sie an den Helden des Films ED WOOD erinnern: es ist unwichtig, dass der als schlechter Regisseur galt, wichtig ist, dass er glücklich war, beim Film arbeiten zu können, unabhängig vom Resultat. In diesem Zusammenhang möchte ich Sie fragen: Was bedeutet Anerkennung für Sie? Sie sind immer höflich zu Ihren

Bewunderern, doch es scheint, dass deren Aufmerksamkeit Sie eher stört.

KIRA MURATOWA Meine Beziehungen zu Menschen im Bereich von Film und Kino sind von so viel Heuchelei geprägt, dass ich das nicht einmal analysieren kann. Wenn jemand anfängt, mich zu lange zu loben, bedanke ich mich natürlich artig, aber ich überlege mir dann: Warum so lange, es ist doch bereits alles gesagt. Wenn jemand etwas über mich schreiben will, sich mit meinen Filmen beschäftigen will, müsste ich eigentlich dankbar sein. Doch im Grunde genommen brauche ich das nicht, und ich denke: Das heißt, er hat ein eigenes Interesse daran.

FILMBULLETIN Heutzutage kann man sogar von Intellektuellen die These hören: «Interessant ist nur das, was populär ist.» Sind Sie damit einverstanden?

KIRA MURATOWA Im Prinzip bin ich einverstanden, nur versuche ich, dem irgendwie auszuweichen, und mache meine eigenen Sachen.

«Ich fühle mich verantwortlich für meine Kinder, ebenso für die Tiere, die die Menschheit gezähmt hat.»

FILMBULLETIN Was halten Sie vom Publikum Ihrer Filme, wünschen Sie sich ein breiteres Publikum?

KIRA MURATOWA Ich drehe meine Filme nicht für ein von vornherein bekanntes Publikum. Post factum stellt sich heraus, dass es ein solches gibt, so oder anders. Ich ziehe daraus keinerlei Schlussfolgerungen.

FILMBULLETIN Sind Sie auch der Meinung, dass elitäres Kino nur in einem reichen Land existieren kann? Dass Länder wie Russland oder die Ukraine heutzutage sich kein elitäres Kino leisten können, weil sie in erster Linie die Masse der Bevölkerung mit handfester Nahrung versorgen müssen?

KIRA MURATOWA Es ist doch völlig einerlei, wenn ich frage: Sind Sie auch der Meinung, dass Sie krank sind? Ziehen Sie es vor, sofort die Todespritze zu bekommen? Ich kann der Regierung keine Vorwürfe machen, dass sie sich nicht um mich kümmert, ich kann sie dafür nicht als Gauner bezeichnen, wie das erbitterte Leute im

Tram oder in der Metro tun. Schliesslich verfügen auch diese Leute über Arme und Beine, aber sie wollen (oder können) nicht hingehen und das Land selbst regieren. Ich will das auch nicht, also was zum Teufel soll ich den anderen Vorwürfe machen? Ich fühle mich verantwortlich für meine Kinder, ebenso für die Tiere, die die Menschheit gezähmt hat. Es gibt den Begriff Menschheit, aber nicht Begriffe wie Hundeheit, Katzenheit, Vogelheit, die mir sehr viel näher sind und für die ich weit grössere Verantwortung fühle.

Doch nicht für die Menschheit selbst, nicht für das Volk. Alle sind Menschen und nicht das Volk. Warum also muss ich ihrem Geschmack gerecht werden und sie meinem?

Das Gespräch mit Kira Muratowa führte Andrej Plachow

Aus dem Russischen übersetzt von Dorothea Trottenberg

Buick bumst Oldsmobile

CRASH von David Cronenberg



Dieser Film scheint nichts anderes mehr zu kennen als Sex. Man sieht die Leute weder wirklich arbeiten, noch essen oder trinken.

«Beide Vorderräder und der Motor ihres Autos haben sich in die Fahr­gastzelle gebohrt und den Boden komplett eingedrückt. Die Motorhaube war immer noch von Blut befleckt, das wie kleine Bänder schwarzer Spitze auf die Scheibenwischer zulief. Winzige Tröpfchen waren über den Sitz und das Lenkrad verspritzt. Das Armaturenbrett war nach innen gebogen und dadurch wurden die Uhr und das Tachometer zerstört. Der Innenraum war deformiert. Überall befanden sich Staub, Glas und Plastiksplitter. Der Bodenbelag war feucht und stank nach Blut und anderen Flüssigkeiten, die aus Körper und Maschine ausgetreten waren.»

Die Frau erzählt ganz sachlich, aber doch mit Emotion, mit der leicht vibrierenden Stimme des Voyeurs, der von einem indiskreten Blick auf Intimitäten berichtet. Der Mann ist erregt

und keucht. Er steht hinter ihr, während sie beide vom Balkon ihrer Wohnung dem Strassenverkehr zusehen scheinen, der sich unten auf mehrfach ineinander verschlungenen Betonpisten, zweispurig, dreispurig, vierspurig, in kontinuierlichen Schüben voranbewegt, ein Fluss, ja viele sich vereinigende und dann sich wieder trennende schier unendliche Ströme ohne Unterlass. Die Frau steht über die Brüstung gebeugt und der Mann hinter ihr, und während sie von dem scheusslichen Unfall erzählt, den sie gesehen hat und der Mann hinter ihr sich erregt, vergnügen sie sich anal.

Körperlich wird mit einer Beständigkeit, als sei alles andere nicht mehr in oder gar verboten, nur noch anal verkehrt; oraler Verkehr zum Beispiel kommt nur noch unter Männern vor. Dieser Film scheint nichts anderes mehr zu kennen als Sex. Man sieht die

Leute weder wirklich arbeiten, der Ehemann ist immerhin Filmproduzent, noch essen oder trinken, von bürgerlicher Nachtruhe ganz zu schweigen. Nichts mehr scheint es zu geben auf dieser Welt als den Verkehr. Aber es ist der Verkehr sowohl der Blechlawinen auf gigantischen Mäandern von Autobahnen als auch der unter Männern und Frauen, Strassenverkehr und Sexualverkehr. Und das eine ist mit dem anderen identisch geworden. Oder soll es erst noch werden, wenn die Menschheit ihren ultimativen Orgasmus erreichen will.

Die Sexualpartner dieses Films sind Avantgardisten, ihrer Zeit mit zweihundertzwanzig Sachen voraus. Vorreiter und lustvolle Märtyrer einer neuen Ära der Menschheitsgeschichte, die eine Geschichte der heute noch ungeahnten Steigerung des libidinösen Genusses sein wird. Wenn Maschine

Was zunächst aussehen will wie eine absurde Variante des pornografischen Films, entpuppt sich als Gesellschaftskritik und Zivilisationsphilosophie von beträchtlicher Konsequenz.

und Körper ineinander verschmelzen, wenn Blech und Blut, Spitzengeschwindigkeit und Sperma, Speichel und Sprit Synonyme geworden sind. Es gibt schon den weitschauenden Propheten, der an der Zukunft wirkt, ein abtrünniger Arzt ist er, Psychoanalytiker, Sexologe und Guru, und das wissenschaftliche Projekt, an dem er arbeitet – er immerhin "arbeitet", er fotografiert, natürlich Verkehrsunfälle –, ist eine Untersuchung über die Umformung des menschlichen Körpers durch die moderne Technologie.

Was zunächst aussehen will – und so kann man CRASH auch bis ans Ende sehen – wie eine neue, absurde Variante des pornografischen Films, Jahrzehnte nach Russ Meyer und den SATANSWEIBERN VON TITFIELD, nach Linda Lovelace und DEEP THROAT endlich zum Techno-Sound der Techno-Porno, entpuppt sich als Gesellschaftskritik und Zivilisationsphilosophie von beträchtlicher Konsequenz. Denn weitergeführt in CRASH, dem Film wie auch schon dem Roman von James G.

Ballard, der dem Film zugrunde liegt, sind nur die Phantasien und Entwürfe von William S. Burroughs, des *poète maudit* unter den amerikanischen Romanciers. Der Kanadier David Cronenberg steht Burroughs spätestens seit seiner Verfilmung des Burroughs-Romans «Naked Lunch» nahe, in dem schon über Verschmelzungen des Organischen mit dem Anorganischen philosophiert wird, des Menschen mit den Produkten seiner Arbeit.

Archaisch-anarchische Sehnsüchte und Theoreme treten in das Fleisch und die Stofflichkeit ihrer Erscheinung. Die Protagonisten der neuen Sexualität stellen unter Lebensgefahr die berühmten tödlichen Karambolagen der Stargeschichte, die Autounfälle von James Dean etwa und Jane Mansfield, deren üppiger Körper dabei regelrecht enthaupet wurde, nach und ziehen Lustgewinn daraus, äusserste Lust im Tod. Eros und Thanatos verschwistern sich wieder wie schon bei Burroughs, der die vulkanartigen Eruptionen der Ejakulation beim Erhängen beschrieb.

Der neue Mensch profitiert von der Sexualität der Toten, die den Körper auch nach dem physischen Exitus noch nicht verlassen hat. Er kann noch mit total zerstörtem Körper, nur noch von Metallschienen, Plastikbändern und Lederriemen zusammengehalten, Lust empfinden und Lust schenken: ja dann erst recht. Promiskuität ist kein Thema mehr, seitdem sich die Partner mit der Schilderung ihrer krudesten Affären gegenseitig annachen und zu immer neuen Höhepunkten befördern.

Dieser Mensch kennt nur noch ein Ziel und einen Lebenszweck: Verlängerung und Erhöhung des Orgasmus und des Lebensgefühls. So macht er sich selber zum Schöpfer seiner Libido und seines Daseins und erfüllt sich einen uralten Menschheitstraum, der noch weit hinter Pygmalion und die ganze Antike zurückreicht.

Peter W. Jansen



FILMFORUM

Die wichtigsten Daten zu CRASH:

Regie: David Cronenberg; Buch: David Cronenberg, nach dem gleichnamigen Roman von James

Graham Ballard; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ronald Sanders; Ausstattung: Carol Spier, Tamara Deverell; Kostüme: Denise Cronenberg; Musik:

Howard Shore; Ton: David Lee. Darsteller (Rolle): James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Dr. Vaughan), Deborah

Unger (Catherine Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle), Peter MacNeil (Colin Seagrave). Produktion: Fine Line Features, Alliance Communications,

Telefilm, Movie Network; Produzent: David Cronenberg; ausführender Produzent: Jeremy Thomas; ausführender Co-Produzent: Chris Auty. USA 1996.

35mm, Farbe, Dolby SR, Format: 1:1.85; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Jugendfilm, Berlin.

Lichter der Dunkelheit

MABOROSHI NO HIKARI (DAS LICHT DER ILLUSION)
von Hirokazu Kore-Eda



Nur selten weicht Kore-Eda von der Totalen ab. Es gibt sozusagen keine Découpage und keine Kamerabewegungen. Wie Ozu hält Kore-Eda seine festen Einstellungen leicht unter der Augenhöhe.

Mit MABOROSHI NO HIKARI wird endlich wieder ein Film aus dem Lande der Ozus, Mizoguchis, Kurosawas und Oshimas bei uns ins Kino gebracht. Das Erstlingswerk von Hirokazu Kore-Eda macht ohne Umschweife klar, dass das japanische Kino nach wie vor lebendig und ideenreich bleibt.

MABOROSHI NO HIKARI ist fremdartig, mysteriös, schweigsam, einem langsam fließenden Rhythmus gehorchend, radikal und verstörend. Ein Film, der keine Kompromisse macht und nicht primär gefallen will. Ein Film, der persönlichen Überzeugungen und Sichtweisen folgt. Das Werk eröffnet die Möglichkeit einer persönlichen Erfahrung, verlangt aber eine starke Konzentration und eine Öffnung für das Fremde. Die tiefen Geheimnisse der siebten Kunst und des Lebens offenbaren sich nur unter der Bedingung, dass es gelingt, die eigene

Blindheit zu überwinden und durch die Schale der Sperrigkeit und des Abweisenden dieses Films in sein von Sanftmut und Zartheit durchdrungenes Herz vorzustossen.

MABOROSHI NO HIKARI macht von Beginn an aus diesem Anspruch kein Hehl. Man weiss sofort, woran man ist und worauf man sich einlässt. Der Film eröffnet mit einer Totalen. Wir sehen eine alte Frau von hinten, die über eine Brücke geht. Ein junges Mädchen rennt ihr nach. Wir hören das monotone Geräusch vorbeirasender Autos. Das Mädchen holt die alte Frau ein. Beide bleiben stehen. Die Kamera verharrt in der Totalen. Im Off das Mädchen: «Warum gehst du weg, Grossmutter?» Die Grossmutter: «Ich gehe nach Hause. Ich will dort sterben, wo ich geboren wurde. Ich geh in mein Heimatdorf.» Darauf das Mädchen: «Aber du wirst doch nicht sterben. Ausserdem

hast du kein Geld für die Reise. Geh nicht weg!» Der ganze Film ist bereits in dieser Szene enthalten: Eine Mischung aus melancholischem Schmerz und unverbrauchter Lebenskraft. Ein Film über das Gehen und das Kommen, über den ewigen Fluss des Lebens.

Nur selten weicht Kore-Eda von der Totalen ab. Es gibt sozusagen keine Découpage und keine Kamerabewegungen. Konsequenterweise wird so ein Prinzip der Entdramatisierung verfolgt. Dadurch weist MABOROSHI NO HIKARI entschieden mehr Affinitäten mit dem Werk von Yasujiro Ozu als mit Kurosawa auf. Wie Ozu hält Kore-Eda seine festen Einstellungen leicht unterhalb der Augenhöhe. Wie Ozu lässt er die ganze Aktion in einer einzigen Einstellung sich ereignen. Wie Ozu interpretiert er nicht mit der Kamera das Geschehen, sondern beobachtet.

Mit einfachen, auf das Wesentliche reduzierten Mitteln schafft Kore-Eda eine eindringliche Präsenz von Yumikos Schmerz. Keine Psychologie. Keine Analyse. Keine Erklärung. Nur beharrliches Beobachten.

Es fällt in diesem Zusammenhang überhaupt immer wieder auf, dass das asiatische Kino im Gegensatz zum westlichen viel öfter mit festen Kameraeinstellungen oder langen Plan-Sequenzen arbeitet. In unserer westlichen Hemisphäre spielt die Découpage eine wesentlich grössere Rolle. Sie beinhaltet eine Bewegung von der Totalen zur Nahaufnahme, von einer globalen zu einer fokalisierten Sicht. Raum und Zeit werden zerlegt. Die lang anhaltenden, festen oder bewegten Einstellungen hingegen achten eine totale Sicht. Sie sind in ihrer Natur suggestiv und beschwörend. Es geht um eine langsame Annäherung an das Undurchdringliche der menschlichen Existenz, um die Bewahrung der Integralität von Raum und Zeit. Das Bemühen der asiatischen Filmemacher, beharrlich eine Szene solange zu kadrieren, bis aus der Erstarrung eine innere Bewegung entsteht, aus dem äusseren Bild, dem Rahmen, der Form, eine Geste des Menschlichen emporwächst, findet man in den Werken von Edward Yang (A BRIGHTER SUMMER DAY, MAHJONG), Cai Mingliang (VIVE L'AMOUR), Hou Hsiao Hsien (THE PUPPET MASTER), Li Shaohong (FAMILY PORTRAIT) oder Im Kwon-taek (MANDALA). Natürlich gibt es auch Gegenbeispiele. CHUNGKING EXPRESS von Wong Kar-Wai etwa drückt die urbane Hektik vor allem durch den virtuosen Schnitt aus, und im westlichen Kino erreicht Theo Angelopoulos in seinen besten Momenten durch lange Plan-Sequenzen seine suggestive Kraft. Mir scheint, dass dieser ästhetische Unterschied eine andere Wahrnehmung der Welt widerspiegelt. Auf der einen Seite die Domestizierung der Natur, ihre Unter-

werfung durch die Technik sowie eine Absage an alle religiösen Gefühle. Auf der anderen Seite ein grosser Respekt vor und eine tief geistige Beziehung zur Natur, der sich der asiatische Mensch wohl verbundener fühlt.

Es gibt Dinge, die man nur scheu angehen sollte: Der Tod gehört zweifellos dazu, denn der Tod ist etwas Geheimnisvolles. Daran erkennen wir, wie Form und Inhalt ein Ganzes bilden, nicht voneinander zu trennen sind. Was zählt, ist die Haltung des Filmemachers zu seinem Sujet und folglich zur Welt. Kore-Eda situiert seine Figuren im Zentrum jeder Einstellung. Weil er sie jedoch immer in der Totalen filmt, wirken sie trotzdem verloren. Das Dekor ist übermächtig. Bei den Innenaufnahmen sind es die Möbel und der leere Raum, bei den Aussenaufnahmen ist es die Natur. Der Film scheint uns in jeder Szene zu sagen, der Mensch ist nicht allmächtig, er ist Teil eines Ganzen.

MABOROSHI NO HIKARI zeichnet das Porträt einer Frau in Trauer. Der kontemplativ und ganz und gar verinnerlichte Blick von Yumiko, der Hauptfigur des Films, ist verbunden mit einer Erfahrung des Todes. Ihr erster Mann hat sich das Leben genommen. Sie bleibt mit ihrem Kind alleine zurück. Erst am Ende des Films spricht sie aus, was sie innerlich ständig beschäftigt: «Warum hat er sich das Leben genommen?» fragt sie ihren zweiten Mann. «Das kann jedem passieren», antwortet dieser. Mit einfachen, auf das Wesentliche reduzierten Mitteln schafft Kore-Eda eine eindringliche Präsenz von Yumikos Schmerz. Keine Psychologie. Keine Analyse. Keine Erklärung. Nur

beharrliches Beobachten. Ein beharrliches Beobachten, das die Fülle des Schweigens destilliert, gleich einem Glockenschlag, der nicht die Stille eines heissen, sonnigen Sommernachmittags auf dem Lande unterbricht, sondern extrahiert, was sie in sich trägt. Darin liegt die ganze Stärke des Films.

Nach dem Verlust ihres Mannes verlässt Yumiko Osaka, um in einem abgelegenen Dorf an der Meeresküste erneut zu heiraten. Es folgt eine Episode des Glücks. Selten wurde das Glück eindringlicher gezeigt. Selten kommen wir überhaupt in den Genuss einer längeren Darstellung des Glücks. Es liegt in der Natur der Sache: Das Glück ist weniger dramatisch als das Unglück. Die Schicksalsschläge der anderen bewegen uns mehr als ihr Glück. Kore-Edas Mut, uns eine knappe halbe Stunde lang das Glück der andern zu zeigen, wäre alleine schon Grund genug, das Aussergewöhnliche des Films herauszustreichen.

Nach diesem Sommer des Glücks, in dem Yumiko dank ihrem zweiten Mann und dem Kind neue Lebenskraft schöpft, kehrt sie zu Besuch nach Osaka zurück. Dort wird sie mit Erinnerungen an ihren ersten Mann konfrontiert. Der Schmerz kehrt zurück. Ihre zweite Ehe gerät in eine Krise. Doch immer gibt es die Präsenz des Kindes. Symbol der Hoffnung. Hoffnung auf ein Morgen. Der Film vereinigt zwei Blickwinkel: Der schmerzvolle der Mutter und der verspielte des Kindes. Die Gegenüberstellung dieser beiden Pole – einerseits Konfrontation mit dem Tod, andererseits mit dem Leben – macht MABOROSHI NO HIKARI zu einem Film der ewigen Gegenwart. Vergangenes



und Zukünftiges mischen sich in der reinen Zeit: Der endlichen Dauer und der unendlichen Vergänglichkeit. Aus dieser Gegenüberstellung schöpft der Film seine Schönheit.

Wie Ozu filmt Kore-Eda auch Szenen ohne Darsteller. Verlassene Strassen. Vorbeifahrende Züge. Ein filmisches Stilleben. Ein poetisches Innehalten. Ein Hauch von Melancholie. Wie Ozu interessiert sich Kore-Eda für die Jugend, die Familie und den Tod. Im Unterschied jedoch zum Kino von Ozu ist Kore-Edas Stil naturalistischer. Aussenaufnahmen an Originalschauplätzen. Sparsam eingesetztes künstliches Licht. Ein realistisches, ohne Überzeichnungen und Verfremdungen auskommendes Spiel der Schauspieler.

DAS LICHT DER ILLUSION, so der deutsche Titel, ist ein Film im Dämmerlicht. Morgendämmerungen. Abenddämmerungen. Abblenden der Bilder

ins Schwarze. Schwarze Leinwand. Ein meist hell gehaltener Hintergrund bei Innenaufnahmen, während die Figuren im Dunkeln belassen werden. Die Präsenz von Schwarz – die Farbe der Trauer – versteht sich beinahe von selbst.

Das Schwarz verstärkt zudem die Distanz zu den Figuren und unterstreicht den Schmerz Yumikos. Während Kore-Eda das Familienfest aus Anlass der zweiten Heirat Yumikos ganz ohne Schwarz filmt, setzt er es vor allem dann ein, wenn das Paar bei sich zu Hause ist, in seinem Intimbereich. So als ob er sagen würde, dass wir zwar schauen, aber nicht alles sehen dürfen. Dass es Dinge gibt wie Schmerz oder Glück, von deren Existenz man Kenntnis nehmen, deren Geheimnis jedoch im Dunkeln bleiben soll.

Kore-Eda ist ein Filmemacher mit einem tiefen Respekt vor dem Menschlichen. Seine Kunst ist die Kunst der präzisen Andeutung. Sie wächst aus

der Besorgnis heraus, lieber etwas im Dunkeln zu belassen, als es ans Licht zu zerren und damit womöglich zu zerstören.

Kore-Edas Kino ist ein Kino der Dunkelheit. In ihm scheint das Licht durch die Dunkelheit, wie ein Symbol des Lebens und der Hoffnung. Es symbolisiert die Hoffnung auf eine Illusion im Wissen darum, dass wir das Leben ohne Illusionen nicht aushalten würden. Dennoch überwiegt die Dunkelheit. Die Dunkelheit ist also der Normalfall, das Licht die Ausnahme, genauso wie die Kultur zum Normalfall, die Kunst jedoch zur Ausnahme wurde. Wenn wir nur Schwarz sehen, bedeutet das nicht, dass es kein Licht gibt. Es gibt Lichter in der Dunkelheit. MABOROSHI NO HIKARI ist eines davon, denn dieser Film ist kein Normalfall, sondern eine Ausnahme.

Lars Klawonn



«Schliesslich hat uns die Lösung von Ozu am besten gefallen»

Gespräch mit Hirokazu Kore-Eda

FILMBULLETIN MABOROSHI NO HIKARI verweigert sich bewusst jeglicher Dramatisierung und basiert ausschliesslich auf Beobachtung. Was war die Ausgangsidee?

HIROKAZU KORE-EDA Ich habe tatsächlich alle dramatischen Szenen vermieden, alles, was ich zeige, findet vor oder nach den dramatischen Höhepunkten statt.

Angefangen hat alles mit einem Dokumentarfilm über eine Frau, deren Mann sich das Leben genommen hat, den ich für das Fernsehen gedreht habe. Ich habe zwei Jahre lang ihr Leben beobachtet, war mit ihr zusammen, habe mit ihr gesprochen, und sie hat mir von ihrem Mann erzählt. Mich

interessierte vor allem, wie sich die Frau fühlt, wie sie den Verlust überwindet.

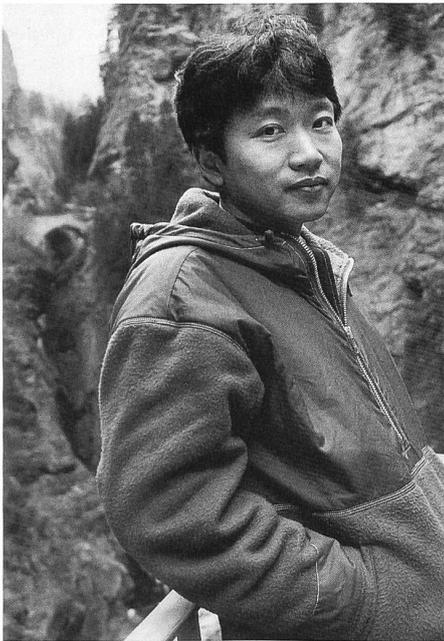
Nach diesem Dokumentarfilm spürte ich, dass ich mich auf eine andere Art weiter mit dem Thema auseinandersetzen wollte. Trauer und das Überwinden von Trauer wollte ich mit einem weiteren Film ausdrücken. Das war meine Vorstellung, noch bevor ich wusste, was für eine Geschichte ich erzählen werde. Dann stiess ich auf den Roman «Maboroshi no hikari» und dachte, das wäre ein guter Ausgangsstoff für einen Kinofilm.

FILMBULLETIN Mir ist aufgefallen, dass MABOROSHI NO HIKARI – sowohl formal als auch inhaltlich – eine starke Verwandtschaft mit den Filmen von

Yasujiro Ozu aufweist. Ist diese Verwandtschaft rein zufällig oder besteht ein bewusster Einfluss Ozus auf Ihre Arbeit?

HIROKAZU KORE-EDA Sie erinnern sich vielleicht an die Szene, in der Yumiko mit ihrem zweiten Mann und ihrem Kind in einem traditionellen alten japanischen Haus Wassermelonen isst. In diesen Häusern gab es immer eine Art Korridor, der zum Garten führte, wo man sich aufhielt. Mein Kameramann und ich haben lange darüber diskutiert, wie wir diese Szene am Besten drehen sollten. Wir haben verschiedene Blickwinkel ausprobiert. Aber schliesslich hat uns die Lösung von Ozu, der immer nach der perfekten Einstellung suchte, auch am besten

«Es hat drei Jahre gedauert, bis ich mit den Dreharbeiten anfangen konnte, weil ich Schwierigkeiten hatte, Geld aufzutreiben. In dieser Zeit habe ich mit den Darstellern diskutiert und das Drehbuch zehnmal umgeschrieben.»



Die wichtigsten Daten zu MABOROSHI NO HIKARI (DAS LICHT DER ILLUSION):
Regie: Hirokazu Kore-Eda; Buch: Yoshihisa Ogita, nach der gleichnamigen Novelle von Teru Miyamoto;
Kamera: Masao Nakabori;
Lichtführung: Fumio Maruyama; Schnitt: Tomoya Oshima;
Musik: Chen Ming-Chang.
Darsteller (Rolle): Makiko Esumi (Yumiko), Takashi Naito (Tamio), Tadanobu Asano (Ikuo), Goki Kashiyama (Yuichi, Yumikos

Sohn), Naomi Watanabe (Tomoko, Tamios Tochter), Midori Kiuchi (Michiko, Yumikos Mutter), Akira Emoto (Yoshihiro, Tamios Vater), Mutsuko Sakura (Tomeno), Hidekazu Akai (Barbesitzer), Hiromi Ichida (Hatsuko), Minoru Terada (Detektiv).
Produktion: TV Man Union; Produzent: Naoe Gozu. Japan 1995. 35mm, Farbe, Vistavision, Format 1: 1.85; Dauer: 110 Min.
CH-Verleih: trigon-film, Rodersdorf.

gefallen. Erstaunlich ist, dass wir auf die Ozu-Lösung gestossen sind, ohne dass wir es wollten.

Als ich dieses Haus sah, dachte ich zwar, hier kann man einen Film drehen, so wie Ozu Filme gedreht hat. Aber die japanische Filmbranche hat sich seit Ozu stark verändert und weist eine absteigende Tendenz auf. Obwohl ich zum Teil so wie Ozu drehen wollte, fehlten mir ganz einfach die Mittel dazu. Ozu hat bei Innenaufnahmen eine 50-mm-Linse verwendet. Er hat nicht mit Weitwinkel gefilmt, aber er hatte auch genügend Platz, so zu filmen.

FILMBULLETIN Müsste man den Unterschied zwischen Ozu und Ihrem Kino ausmachen, so könnte man sagen, dass Ozu eine starke Stilisierung gesucht hat, während Ihr Film von einem Naturalismus geprägt ist.

HIROKAZU KORE-EDA Ich wollte das tägliche Leben der Menschen – anders als Ozu – durch die Geräusche von Meer, Wind, Zügen, Velos in den Film hineinbringen. Ich strebte einen Film an, der den Filmen *EL SUR* von Victor Erice, *LANDSCHAFT IM NEBEL* von Theo Angelopoulos oder *DUST IN THE WIND* des Taiwanesen Ho Schan Sung irgendwie ähnlich sein sollte.

FILMBULLETIN Haben Sie während der Dreharbeiten improvisiert, oder haben Sie sich ans Drehbuch gehalten?

HIROKAZU KORE-EDA Es hat drei Jahre gedauert, bis ich mit den Dreharbeiten anfangen konnte, weil ich Schwierigkeiten hatte, Geld aufzutreiben, einen Produzenten zu finden. In dieser Zeit habe ich mit den Darstellern diskutiert und das Drehbuch zehnmal umgeschrieben. Wir haben zusammen Bücher gelesen, sind auch zusammen ins Kino gegangen. Trotzdem habe ich während der Dreharbeiten einiges geändert. Wenn ich eine Landschaft gesehen habe, die mich inspirierte, wie zum Beispiel in Nord-Japan, dann habe ich dort spontan einige Szenen gedreht. Das alte, traditionelle japanische Haus, das ich erwähnt habe, fand ich zufällig in dieser abgelegenen Gegend auf der Ozeanseite von Japan, wo Yumiko ihren zweiten Mann geheiratet hat. Es war nicht vorgesehen, dort zu drehen, doch wir haben dann dieses Haus spontan genutzt und darin gedreht. So habe ich einige Sachen hinzugefügt, auch die Szene, die sich hinter dem Haus abspielt, wo Yumiko ein Geräusch hört. Sie tritt aus dem Haus heraus, und man sieht, wie das ganze Dorf mit dem Klopfen der Bettdecken aufhört. Das ist ein typisch japanischer

Brauch. Solche Dinge habe ich beschlossen, vor Ort zu drehen.

FILMBULLETIN Der Film erstreckt sich über verschiedene Jahreszeiten. Wie lange haben die Dreharbeiten gedauert?

HIROKAZU KORE-EDA Die Szenen mit den Darstellern habe ich vor allem im Winter gedreht, die Landschaftsszenen ohne Darsteller im Sommer. Die Szene mit den Wassermelonen wurde anfangs März gedreht – es war sehr sehr kalt – aber das sollte im Film nicht sichtbar werden. Die verschiedenen Jahreszeiten habe ich natürlich beabsichtigt. Im Prinzip hätte ich mehr Zeit benötigt, weil ich aber finanzielle Probleme hatte, dauerten die Dreharbeiten mit den Darstellern nur dreissig Tage. Ich habe auch versucht, wo immer möglich, ohne künstliches Licht zu arbeiten, weil das weniger Geld kostet.

FILMBULLETIN Können Sie uns etwas über die wunderbare Musik erzählen?

HIROKAZU KORE-EDA Vor allem wollte ich die Musik nicht so einsetzen, wie es in Hollywood meistens gemacht wird. Ursprünglich wollte ich nur Geräusche verwenden, Geräusche, die man im täglichen Leben hört. Stimmen, Wellen, Autos, Nähmaschinen, Züge, Busse. Später habe ich gedacht, dass es doch interessant wäre, ein bisschen Musik zu verwenden. Ich wollte jedoch auf keinen Fall mit der Musik die Atmosphäre der Geräusche zurückdrängen. Die Musik und die Geräusche sollten nicht gegeneinander kämpfen. Alles musste in einem harmonischen natürlichen Fluss ablaufen. Da ich auch einen Dokumentarfilm über den taiwanesischen Musiker Ho Schau-Sen gedreht habe, war ich mit ihm befreundet. Er hat mir dann den taiwanesischen Musiker Chen Ming-Chang vorgestellt, dessen Musik Sie im Film hören.

FILMBULLETIN Es gibt in Ihrem Film eine Stelle, wo Sie etwa zwanzig Minuten lang ausschliesslich das Glück zeigen. Ich finde das eine starke Idee. Wie sind Sie darauf gekommen?

HIROKAZU KORE-EDA Im Prinzip wollte ich gar nicht so viele Aufnahmen machen, aber als ich diese Familie sah, fühlte ich irgendwie eine starke menschliche Wärme. Unabhängig von der Geschichte, die der Film erzählt, habe ich deshalb von diesen alltäglichen Glücksmomenten so viele Einstellungen wie möglich gedreht. Beim Schneiden des Films hat man mir zwar geraten, ich solle diese Sequenz kürzen, aber das wollte ich nicht mehr. In einer der letzten Szenen des Films, wo die

«Ozu, Mizoguchi oder Kurosawa sind die bekanntesten japanischen Filmemacher, die wirklich gute Filme gedreht haben. Seither ist die japanische Kinowelt in sich zusammengebrochen. Aber heute besteht die Chance, dass auch das japanische Kino wieder zu Weltgeltung gelangt.»



junge Frau einem Trauerzug zuschaut und dann an den Strand geht, bekommt man den Eindruck, dass sie sich vielleicht das Leben nehmen wird. Aber weil sie das Glück erlebt hat, konnte sie die Frage stellen, warum ihr Mann sich das Leben genommen hat. Sie hat aus diesem Glück eine Kraft geschöpft. Das wollte ich zeigen. Für viele Leute mögen diese Szenen langweilig wirken, aber es ist wichtig, das Glück so eindringlich wie möglich zu zeigen, weil es dann den Schluss des Films verständlich macht.

FILMBULLETIN Das Gleichgewicht zwischen Glück und Trauer macht eigentlich den Film aus. Das Kind verkörpert auch diesen Aspekt des Glücks.

HIROKAZU KORE-EDA Mein Film schwankt zwischen Tod und Leben. Das Kind ist auf der Seite des Lebens. Das Leben musste unbedingt dargestellt sein, um das Ganze auszugleichen.

FILMBULLETIN Wie haben Sie den Übergang vom Fernsehen zum Kino vollzogen?

HIROKAZU KORE-EDA Es spielt für mich keine Rolle, ob ich für das Fernsehen oder das Kino arbeite. Man muss sich aber bewusst sein, dass man einen Film für das Kino dreht. Meine Fernseharbeit hat mir sehr geholfen. Ich habe wichtige Erfahrungen gesammelt, aber ich war schon immer vom Kino fasziniert. Ich habe mir von Anfang an überlegt, wie man einen Kinofilm drehen kann, worauf man achten muss. Wichtig sind für mich Ton, Licht und Schatten. Diesen drei Elementen wollte ich unbedingt die grösstmögliche Aufmerksamkeit zukommen lassen. Ich habe lange darüber nachgedacht und das Ganze sehr genau geplant.

Ich arbeite seit sechs Jahren für das Fernsehen, mache Dokumentarfilme, keine Komödien oder Tragödien, und durch diese Arbeit habe ich gelernt, was das Leben ist. Wenn man Dokumentarfilme dreht, ist man mit jemandem direkt zusammen. Man sieht ihm in die Augen und denkt, was kann ich aus dieser Person herauskristallisieren, in der kurzen Zeit, die man für einen Dokumentarfilm normalerweise zur Verfügung hat. Das Leben einer Person ist lang und komplex, für den Film muss man es verkürzen, zusammenfassen. Diese Erfahrung habe ich natürlich für meine Kinoarbeit genutzt.

FILMBULLETIN Wie kann man überleben als Filmemacher mit einem persönlichen Stil, der sich an den Randgebieten der Kinoindustrie lokalisiert?

HIROKAZU KORE-EDA Siebzig Prozent aller Kinosäle Japans sind von Hollywood beherrscht. Die japanische Filmwelt hat viele Probleme, vor allem finanzielle. Ich denke aber, dass meine Generation von jungen Filmemachern jetzt den Mut hat, ihr Können auch ausserhalb Japans zu demonstrieren. In den letzten Jahren waren die Filme aus Taiwan und China die Repräsentanten des asiatischen Kinos. Ozu, Mizoguchi oder Kurosawa sind die bekanntesten japanischen Filmemacher, die wirklich gute Filme gedreht haben. Seither ist die japanische Kinowelt in sich zusammengebrochen. Aber heute besteht die Chance, dass auch das japanische Kino wieder zu Weltgeltung gelangt. Ich hoffe das sehr. Hollywood hat den höchsten Punkt erreicht. Deswegen habe ich vor der Macht Hollywoods keine Angst.

Ich möchte die heutige, meine Generation wahrnehmen und ihr Lebensgefühl ausdrücken. Ob wir uns als eine neue japanische Generation von Filmemachern international neben China und Taiwan durchsetzen oder sogar eine führende Position einnehmen können, weiss ich nicht. Es gibt sehr viele Talente in China und in Taiwan. Wir müssen zuerst mit ihnen ebenbürtig werden.

FILMBULLETIN Ich möchte noch auf den spirituellen Aspekt Ihres Films zu sprechen kommen. Die Spiritualität ist etwas, was man in dieser Art selten im Kino spürt. Es ist wie das Gefühl, an einer Messe teilzunehmen. Das Teilhaben an einem religiösen Akt.

HIROKAZU KORE-EDA Ich bin Atheist. Natürlich wollte ich aber die spirituelle Welt zeigen. Viele Japaner sind Atheisten. Es gibt bei uns bekannterweise Buddhisten, Hinduisten und Katholiken, und wir Japaner nehmen irgendwie von allen Religionen das Gute. So leben wir also nicht in einer einheitlichen Religion, sondern in einem Gemisch von vielen verschiedenen Religionen. Je nach der Religion schauen sich die Zuschauer vielleicht den Film aus einem anderen Blickwinkel an. Natürlich erhalten Tod, Leben und Trauer je nach Religion eine andere Bedeutung. Deswegen wohl erlebt der Zuschauer den Film je nach seiner Religion etwas anders.

Das Gespräch mit Hirokazu Kore-Eda führte Lars Klawonn



Liebe, Arbeit, Leben

EN AVOIR (OU PAS) von Laetitia Masson



Alices einzige Art der Selbstbehauptung besteht darin, zu bestimmen, wer beim Sex oben sein darf.

In den Filmen, die sich in diesem Jahr der Beschreibung des Sozialen widmeten, focht das Übel, so schwer es auch auf der Welt lasten mochte, die jeweiligen Protagonisten im Kern nicht an. Kaurismäkis Paar in *DRIFTING CLOUDS* konnte sich an seiner Liebe festhalten und Frears' tragische Helden in *THE VAN* waren fest in das Sozietop von Pub, Fussball und Galgenhumor eingebunden. Lediglich in Mike Leighs *SECRETS AND LIES* schien etwas von der Scham des Deklassiertseins auf. Laetitia Massons *EN AVOIR (OU PAS)* zeigt nun in aller Ausführlichkeit, wie sich die Verhältnisse im Nervenzentrum der Menschen niederschlagen.

Sie eröffnet den Film mit einer markanten Schnittstelle zwischen dem Individuum und den gesellschaftlichen Ansprüchen, dem Vorstellungsgespräch. Eine Reihe von Frauen beantwortet Fragen nach Qualifikation, frü-

heren Tätigkeiten und Wunschvorstellungen. Nein, sie habe noch nicht mit der neuen Alcatel-Telefonanlage gearbeitet, räumt eine von ihnen ein, aber sie lerne schnell. Einer anderen wiederum will partout keine besondere Fähigkeit von sich einfallen, bis sie dann auf ein klägliches «Grossherzigkeit» kommt. Eine dritte träumt davon, sich in Kanada selbständig zu machen.

Nach diesem Prolog setzt erst die eigentliche Handlung ein. Alice, die nach dem Abitur als Arbeiterin in eine Fisch-Fabrik gegangen ist – eine in Frankreich keinesfalls untypische Karriere, wie die Regisseurin versichert –, wird entlassen. Die allgemeine Lage, sie müsse verstehen, sagt der Patron und bietet ihr eine Zigarette an, die sie auch annimmt. Feuer lässt sie sich allerdings nicht geben. Vor der Fabrik geht Alice nach einigem Zögern auf die Offerte seines Chauffeurs ein, sie in die

Stadt zu fahren. Mit einer Flasche Champagner und einem neuen Kleid kehrt sie heim, beschliesst, mit ihrem Freund Schluss zu machen, betrinkt sich mit einer Freundin und zieht zu ihren Eltern.

Unvermittelt schneidet der Film dann mitten in ein Vorstellungsgespräch. Alice ist der Anspannung, ihre Haut zu Markte zu tragen, nicht mehr gewachsen und fällt aus der Rolle. Unter Tränen fährt sie den Personalchef an: «Ich bin ich, selbst wenn es noch hundert andere gibt!» Später gibt sie ihm aber doch preis, dass sie eigentlich «Sängerin» werden wollte, und lässt sich sogar zu einem Vorsingen bewegen.

Bald darauf wird sie ihn zufällig wiedertreffen, mit ihm schlafen und zum Abschied Geld von ihm annehmen. Ihre einzige Art der Selbstbehauptung besteht darin, zu bestimmen, wer beim Sex oben sein darf.

Festen Boden unter den Füßen hat auch der gute Geist des kleinen Hotels, der nach eigenem Bekunden nie Zeit hatte, sich die Frage zu stellen, was man mit dem Leben anfangen könne.

Lauter kleinlaute oder totale Kapitulationen, ohne gekämpft zu haben. Aber gegen wen sollte man auch kämpfen? Die Verwalter der Misere verweisen stets auf höhere Gewalten, Alice mag die Leier schon gar nicht mehr hören: «Ja, ja, die Krise, die Minister ...» Und nur noch als ein fernes, höhnisches Echo durchziehen einstige Grundfeste des Klassen-Selbstbewusstseins wie Revolution, Gewerkschaft oder Kommunismus den Film.

Alice allein in den Dünen mit ein paar Geldscheinen in der Hand – an diesem Tiefpunkt setzt der Film eine Zäsur. Es wäre zwar noch ein tieferer Absturz vorstellbar, aber die Regisseurin ist eher an labilen Schwebezuständen interessiert denn an vollendet elenden Tatsachen (mit Drogen zum Beispiel). Sie lässt ihre Protagonistin von dem kleinen nordfranzösischen Küstenort in die Grossstadt Lyon ziehen, um einen Neuanfang zu versuchen. Und führt dort eine neue Person ein: Bruno, der auf einer Baustelle jobbt, gerade von seiner Freundin verlassen wurde und es immer noch nicht verwinden kann, kein Fussball-Profi geworden zu sein.

Im «Hôtel Idéal», in dem er dank seines Freundes, dem Nachtportier, Unterschlupf gefunden hat, da ihm in seiner Wohnung die Decke auf den Kopf fällt, treffen sich er und Alice. Bei ihrer Ankunft wirft sie einen langen

Blick auf den in der Lobby schlafenden Bruno. Verwandte Seelen, trennt sie im Wachzustand jedoch gerade das Gemeinsame. Die beiden bewegen sich auf unsicherem Grund, haben ihr Selbstwertgefühl verloren und besitzen keine Offenheit für andere. So sind ihre Begegnungen von defensiven Gesten, zögerlichen Annäherungen und abrupten Rückzügen geprägt.

Unbehaust, ist das Hotel der ideale Ort für sie. Selten nur zeigt der Film seine Protagonisten bei sich zu Haus, und wenn, dann gibt er kaum einen Blick frei auf die Räume. Figuren ohne Hintergrund. Und durch seine Brüche, seine elliptische Erzählweise und sein plötzliches Hineinspringen in Szenen unterstreicht EN AVOIR (OU PAS) diese fragile Stimmung noch.

Geerdet sind nur die Alten. Alices Mutter etwa, seit 28 Jahren verheiratet und für einen ganzen Tross von Nachbarkindern sorgend (gespielt wird sie von Claire Denis, mit deren J'AI PAS SOMMEIL der Film nicht nur seinen lakonisch-elliptischen Stil, sondern auch seine Realitätshaltigkeit gemein hat). Festen Boden unter den Füßen hat auch der gute Geist des kleinen Hotels, der nach eigenem Bekunden nie Zeit hatte, sich die Frage zu stellen, was man mit dem Leben anfangen könne. Einzige Ausnahme unter den Jungen: der Nachtportier, Sohn marokkanischer Emigranten, dessen realitätstüchtige

Libido es vor allem zu Studentinnen aus guten Familien zieht. Vermutlich hatte auch er in seiner Jugend andere Sorgen, als seinen Träumen nachzuhängen.

Aber zum Schluss wendet sich zwischen Alice und Bruno doch noch alles zum Guten. Eine Kopfverletzung, die er sich in einem auto-aggressiven Akt vermutlich selbst beibrachte – der Film spart die entsprechende Szene aus – läutert Bruno, wie Alice die Erlebnisse des letzten Tages in Boulogne-sur-Mer läuterten, und macht ihn bereit für eine Partnerschaft.

Ins Happy End sind allerdings kleine Destabilisatoren eingebaut, so dass man dem Film nicht vorwerfen kann, er propagiere für ein gesellschaftliches Problem eine private Lösung. Eher schon, dass er auf das altgediente Katharsis-Modell zurückgegriffen hat, um seine Geschichte zu vollenden. Aber Filme politischen Inhalts haben immer Probleme mit dem Ende. Fällt es gut aus, verharmlost es die Zustände, wie in SECRETS AND LIES, fällt es schlecht aus, wiederkaut es nur, was augenscheinlich ist. Und ein augenzwinkerndes Happy End wie in DRIFTING CLOUDS stellt nur eine Ausflucht dar. Laetitia Masson hat sich da ganz beachtlich aus der Affaire gezogen.

Jan Pehrke



Die wichtigsten Daten zu EN AVOIR (OU PAS) / HABEN (ODER NICHT):
Regie und Buch: Laetitia Masson;
Kamera: Caroline Champetier; Schnitt: Yann Dedet;
Ausstattung: Arnaud de Moleron; Ton: Michel Vionnet; Ton-Mischung: Joël Rangon.

Darsteller (Rolle): Sandrine Kiberlain (Alice), Arnaud Giovaninetti (Bruno), Roschdy Zem (Joseph), Claire Denis (Mutter von Alice), Jean-Michel Fete (VRP), Didier Flamand (Personalchef), Mehdi Belhaj Kacem (Schriftsteller), Daniel Kiberlain (Vater von Alice), Lise Lamétrie (Annette),

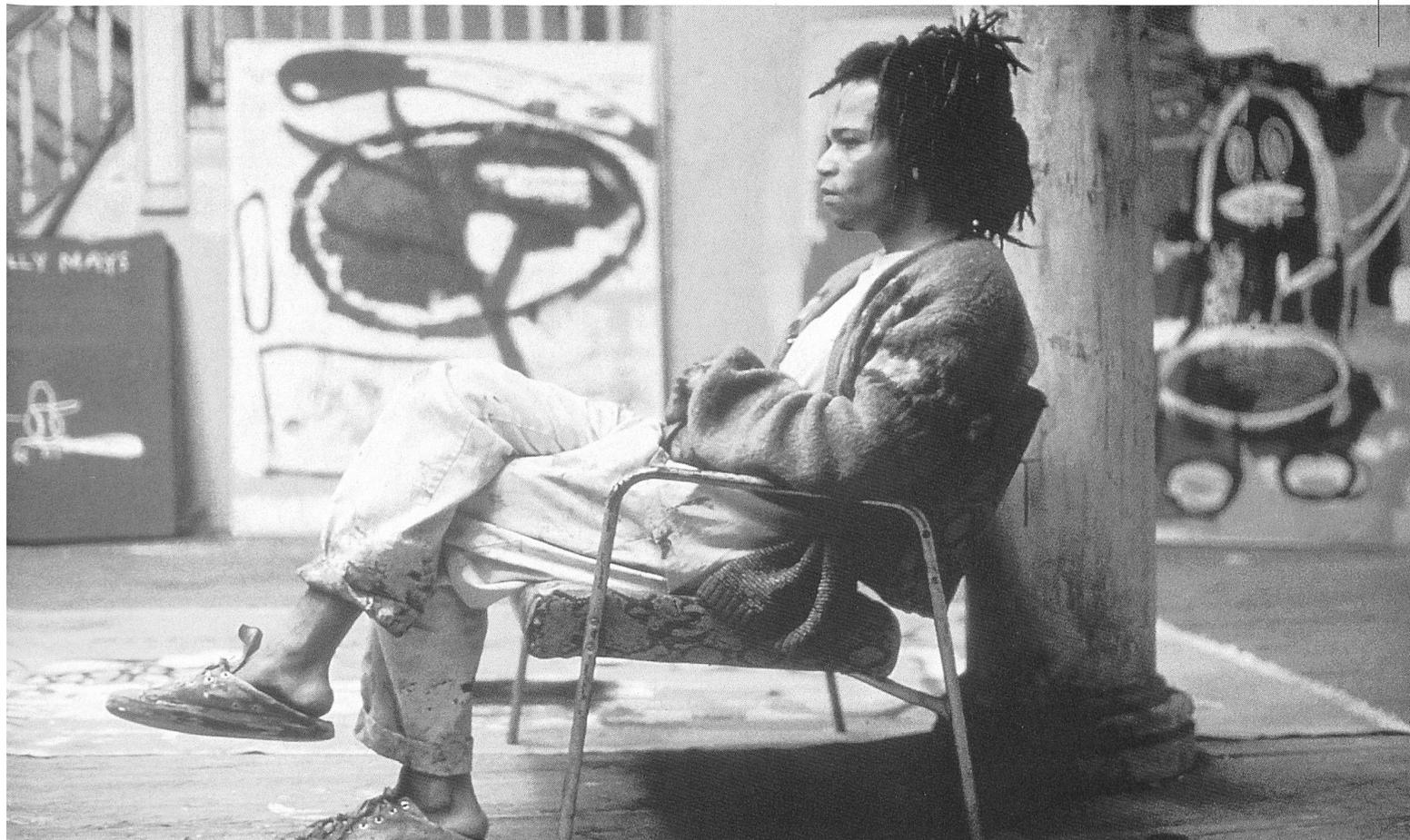
Laetitia Palermo (Hélène), Thierry Rode (Fabrikdirektor), Nathalie Villeneuve (Christelle), Coralie Gengenbach (Prostituierte), Karine Brebel, Sophie Brimeux, Stéphanie Butel, Virginie Fourcroy, Lydie Gazengel, Valérie Leprière, Sabine Petit (Bewerberinnen).

Produktion: CLP, Dacia Films;
Produzenten: François Cuel, Georges Benayoun;
ausführender Produzent: Nicolas Daguet. Frankreich 1995. 35mm, Farbe, Format: 1:1.66; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Ventura.



Into the Blue

BASQUIAT von Julian Schnabel



Basquiats Biografie ist nicht sein Leben. Sobald er zum Helden einer Story wird, ist Basquiat nur noch eine Rolle, eine Kunstfigur im Werke eines anderen, eine Kreation, ein Entwurf, ein Bild.

Wenn ein Künstler einen anderen porträtiert, ist das Porträt nicht künstlerischer Ausdruck des Porträtierten, sondern des Porträtisten. Eigentlich eine banale Feststellung, die aber notwendig scheint, da dem Maler Julian Schnabel für sein filmisches Porträt des Malers Jean Michel Basquiat allen Ernstes der Vorwurf gemacht wird, er stelle sich darin selber dar und aus. Wie denn auch nicht? Man muss es doch geradezu von ihm erwarten, dass er sich selber einbringt und von *seiner Sicht* auf Basquiat erzählt: selbst wenn er ihn nicht gekannt hätte, um so mehr aber da er ihn kannte. Und dass er von *seiner Beziehung* erzählt, die er zu ihm *hatte*: ganz real, aber vergangen und in der Erinnerung unvermeidbar verändert. Oder die er zu ihm *hat*: heute noch, also ohnehin bloss ideell. Oder die sich jetzt, im nachhinein erst konturiert: als reiner Akt der künstlerischen Kreation. Soll er doch seine eigene Vision ent-

werfen und seine eigene Ästhetik ausbreiten, statt sich hinter der des anderen zu verstecken. Genauso ist doch auch ein Film von Robert Altman über Vincent van Gogh immer noch ein Film von Robert Altman, und es geht gerade auch um Altmans eigene Vision, um *seine* Bilder, um *seine* Kunst. Und van Gogh selber, wenn er seinen Dr. Gachet gemalt hat oder dessen Tochter oder seinen Briefträger Roulin oder auch so eine allegorisch-abstrakte Figur wie den Sämann auf dem Felde, dann hat er immer nur sich selbst gemalt, nur *seinen Blick*, wie er die Menschen und das Leben sah. Ein Bild von Dr. Gachet ist nicht Dr. Gachet, sondern ein van Gogh. Und ein Film über Basquiat ist eben nicht Basquiat, sondern ein Bild von Schnabel.

Basquiats Biografie ist nicht sein Leben. Sobald er zum Helden einer Story wird, ist Basquiat nur noch eine Rolle, eine Kunstfigur im Werke eines

anderen, eine Kreation, ein Entwurf, ein Bild. Fakten liefern zwar den Hintergrund, aber sie mögen auch verdreht sein, verwischt, auf den Kopf gestellt, auseinandergebrochen und ganz anders wieder zusammengesetzt. Warum auch nicht? So ist das eben in der Kunst, zumal in der modernen. Wenn Picasso Basquiat gemalt hätte, wer weiss, wo das Auge gewesen wäre und wo das Ohr, wenn er überhaupt eins gehabt hätte? Wer weiss, wie Picasso ihn *gesehen* hätte?

Viele real existierende Personen kommen in diesem Film vor, mit ihren realen Namen, und sind dennoch – ganz passend zu dem Milieu, dem sie entstammen – Kunst-Figuren, Objekte der Reflexion. Die Welt der Kunst als Kunstwelt: mit Künstlern und Händlern, Betrachtern und Käufern, Kritikern und Dieben, Bohemiens und Bürgern ... Jede dieser scheinbar so indi-

Den jungen Basquiat porträtiert Schnabel in «jump cuts», gerade auch in den Momenten der Kreation, den alternden, langsamen, statuesk wirkenden Warhol belässt er in intakten Einstellungen.

viduell-konkreten Personen steht für etwas Allgemeines, repräsentiert eine Idee, verkörpert etwas Abstraktes, transformiert sich zu einem Medium, durch das sich Aussagen formulieren lassen: über die Kunst und ihre Vermarktung, Avantgarde und Establishment, Mythos und Realität und auch darüber, in welcher Relation das alles zum Leben steht und zur Liebe und zum Tod. Und dabei gelingt es Schnabel, diese aus der Realität adaptierten Kunstfiguren so lebendig, real und wirklichkeitstreu *erscheinen* zu lassen, dass man sie tatsächlich für *echt* hält.

Schnabel selbst kommt auch vor – als Albert Milo (gespielt von Gary Oldman), durch den fiktiven Namen nur oberflächlich verschlüsselt, aber erst recht als Kunstfigur ausgewiesen. Er kreiert sich selbst als einen, der in seiner ganz eigenen, hermetischen Kunstwelt lebt, inmitten riesiger Bilder und in einem Lebensraum, der sich aus diesen Bildern überhaupt erst konstituiert. In der Welt des Basquiat ist er, deutlich erkennbar, nur eine Nebenfigur. Weniger wichtig als Andy Warhol, der mit Basquiat Gemeinschaftswerke schafft, in der sich zwei Kunst- und Lebenswelten miteinander verbinden. «Milo» dagegen verbindet sich mit niemandem, bleibt für sich, autark, aber gerade deshalb auch ein Aussenseiter, einsam und klein in der eigenen Grösse. Seine Kunst ist wie ein Gegen-Entwurf, eine parallele Welt, in die man eintreten kann und aus der man dann beeindruckt, aber auch befremdet wieder herauskommt. An der Gemeinschaft der anderen, an ihrer *kollaborativen* Kunst, ist «Milo» – als Spiegel des *historischen* Schnabel – nicht beteiligt.

Der reale, der *heutige* Schnabel versucht das nachzuholen, soweit sich das machen lässt, eine Dekade später, nachdem die beiden anderen längst schon tot sind. Er macht das in Form dieser filmischen Collage, in der sowohl Basquiat mit seiner Kunst vorkommt als auch Warhol mit der seinen und endlich auch Schnabel, der zu der Kunst der anderen doch noch seine eigene beisteuert. Ein nachträglicher Akt von künstlerischer Solidarität, hinter dem die Trauer über eine real verpasste Gemeinschaft und über die eigene Exklusivität (seine Selbst-Ausschliessung) durchschimmert. Schnabels elegische Hommage an Basquiat und Warhol und deren Künstlerfreundschaft ist auch ein Nachruf auf eine zu Grabe getragene Epoche und auf sich selbst als einsamen Überlebenden.

Schnabel in Doppel-Existenz: einmal vor der Kamera, als Teil der Geschichte, und dann dahinter, als derjenige, der die Geschichte erzählt. In der Rolle des «Milo» ist er nur eine parallele Künstlerfigur, mehr nicht. Mit dem Blick auf sein vergangenes Ich bringt Schnabel sich in eine Distanz zu sich selber, während er seinem Protagonisten Basquiat mit aller Macht näherzukommen versucht. Als «Milo» hat er nur gelegentliche Auftritte, aber als Erzähler ist er permanent anwesend. Seine Perspektive steht im Zentrum, und in dieser Hinsicht ist dann die Geschichte Basquiats in der Tat Schnabels Geschichte, sind alle Figuren, wie sie auf der Leinwand erscheinen, nur Emanationen seiner Imagination, Teilstücke einer Welt, die seine eigene ist.

Aber er gleicht nicht alles einander an, nivelliert nicht das, was unterschiedlich ist, durch seinen Blick. Es sind ganz verschiedene Kunst- und Lebensstile, die da aufeinanderprallen, und auch verschiedene Altersgenerationen: zwischen Basquiat und Schnabel liegen zehn Jahre Altersunterschied und zwischen Schnabel und Warhol weitere zwanzig. In Entsprechung dazu erscheint der Film wie eine Collage sehr verschiedener Stilmittel.

Den jungen Basquiat porträtiert Schnabel in *jump cuts*, gerade auch in den Momenten der Kreation, wenn Basquiat seine Kunst produziert; er ordnet ihm das *Nouvelle Vague*-Lebensgefühl eines Jean-Luc Godard zu. Den alternden, langsamen, statuesk wirkenden Warhol belässt er in intakten Einstellungen, auch in dem einen Moment der Kreation, den es von Warhol zu sehen gibt. Wenn Basquiat Warhol einmal über die Strasse begleitet, geschieht das in einer langen, ungeschnittenen, durch Parallelfahrt und Schwenks strukturierten Einstellung, was man als etwas ganz Ungewöhnliches wahrnimmt, als sei man plötzlich in einem Film im Film – Andy Warhols «Walk»; so hat man Basquiat bisher nicht gesehen, aber das hier ist eben sein Zusammensein mit Warhol. Und wenn Basquiat dann später – auch das in Unterscheidung und Abgrenzung – die gigantomane Welt Schnabels betritt, ist es, als käme er an den Hof eines Renaissance-Fürsten. Die Kamera gleitet elegant und ehrfürchtig, im getragenen Rhythmus von Verdis *Il trovatore* durch hohe, weite Hallen, durch eine pathetisch aufgestossene Flügeltür und an mächtigen Bildwerken vorbei. Schliesslich geht sie in die extreme Obersicht, um noch einmal die Grösse dieses Bilder-Kosmos zu verdeutlichen,

womit sie aber zugleich auch zeigt, wie sich der Künstler darin isoliert.

Basquiat, Warhol, Schnabel. Drei Künstler, drei Welten. Zwischen Basquiat und Warhol gibt es eine Beziehung der Nähe. Zwischen Basquiat und Schnabel liegt ein Raum der Distanz.

Aber das wird Schnabel selbst vermutlich gar nicht so sehen wollen. Ihm dürfte es im Gegenteil eher um die Nähe gehen, in der er sich selber zu Basquiat sieht – als einem bei allen Unterschieden in seinem Werk wesensverwandten Künstler. So lässt er Basquiat bei seinen *Kreationen* nicht nur die berühmten Graffiti auf die Strassenwände von New York malen, sondern gleich die ganze Alltagswelt, in der er lebt, zur Grundlage seiner Kunst machen. Alles wird ihm zur Leinwand: ein Café-Tisch, ein Kleid, ein Zimmerfussboden oder ein Gästebuch im Restaurant. Und alles ist für ihn verwendbar, als Material oder Handwerkszeug: sei es im Café der Sirup, mit dem er malt, oder Gabel und Menükarte als Ersatz für einen Pinsel. Damit verfährt er im Grunde so ähnlich wie Schnabel, der sich auch seine Ersatz-Leinwände und Materialien aus seiner Umwelt zusammensucht, auf Samt malt oder auf Tierhäute, Säcke, Plastikplanen und als Materialien Porzellan, Geweihe, Karoserierteile oder Watte einbezieht.

Aber eine Nähe zwischen Basquiat und Schnabel – welche Ebene ist das? Gab es sie, ganz real? Oder wird sie von Schnabel heute so empfunden? Entdeckt er sie erst jetzt, im nachhinein, für sich selbst? Konturiert sie sich als Wunsch erst in der *Kreation* seiner filmischen Collage? In der Begegnung von Basquiat und «Milo» ist eine Nähe jedenfalls nicht zu sehen. Nur in der Beziehung des *Erzählers* Schnabel zu Basquiat als seinem *Erzählgegenstand* drückt sie sich aus.

Schnabels Künstlerbiographie ist ein essayistischer Kommentar zur modernen Kunst und ihrer Tradition. Sein Film beginnt bei Picasso und van Gogh als den archetypischen Vaterfiguren und Ikonen der modernen Kunst, deren Erbe man antreten muss, um in einer Nachfolge-Generation selber zur Ikone werden zu können. In Schnabels Sicht ist Basquiat ein neuer van Gogh und Warhol ein neuer Picasso. Doch auch sie sind schon nicht mehr Kunst der Gegenwart, keine Generation mehr, die noch immer Zeichen setzt, sondern in den Stand von Ikonen erhobene Vorbilder, die es selbst schon wieder zu erben gilt, in deren Vater-Fussspuren



jemand treten müsste. Doch wer kommt danach? Und was? Schnabels wehmütiger Abgesang auf eine ganz plötzlich klassisch gewordene Epoche der modernen Kunst ist auch ein Blick in ein leeres Loch. Eine Metaphorik des Todes durchzieht den ganzen Film.

Es beginnt mit Basquiat als kleinem Jungen, der von seiner Mutter ins *Museum of Modern Art* geführt wird, wo sie vor Picassos *Guernica* stehenbleiben. Eine Traum-Sequenz, die auf das Gesicht des schlafenden, erwachsenen Basquiat überblendet, auf das eine Stimme aus dem *Off* kommentiert, heutzutage wolle jeder «on the *van Gogh*-boat», womit Basquiat seine Identität schon zugesprochen ist. Er erwacht und entsteigt einem Karton im Park: ein neuer Mythos ist geboren. Aber ein neuer *van Gogh* wird heute nicht mehr übersehen, alle suchen ihn. So wird Basquiat – anders als sein Vorgänger – schon zu Lebzeiten zu Erfolg, Ruhm und Reichtum kommen und dennoch den Mythos erfüllen, indem er auf eigene Weise an seiner Kunst kaputtgeht und durch einen frühen Tod geheiligt wird.

Die erste Sequenz ist – als Traum – stark verfremdet. Basquiat tritt als Rückenfigur, an der Hand seiner Mutter, fast schlafwandlerisch und schattenhaft, in die leeren, hohen, mausoleumhaften Räume des Museums wie in ein Reich des Todes. Eine Präfiguration seines Schicksals: sein Weg zur Kunst ist ein Weg in den Tod. Auch das Bild, zu dem er geführt wird – das einzige in diesem Traum-Museum: Picassos *Guernica* – ist ein Toten-Bild. Die Sequenz ist abgedunkelt und blaugetönt. Blau wird als Farbe des Todes zum Leitmotiv in analogen Sequenzen. Die Traum-Sequenz endet in dem gelbleisenden Licht einer virtuellen Krone, die plötzlich den Kopf des Kindes dekoriert und sich dann zu einer *van Gogh*-Sonne auswächst, die das ganze Bild überstrahlt und in der Überblendung auch das Gesicht des schlafenden Basquiat erleuchtet. Mit einer Krone wird Basquiat später seine Strassenkunst signieren. Und auch seine *Rasta*-Friseur wird sich gegen Ende des Films zu einer Art Krone formen, aber eher zu einer Dornenkrone. Denn der Weg zum Ruhm wird ihm zur Passionsgeschichte.

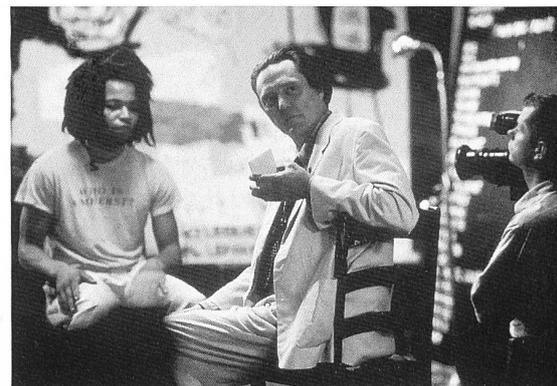
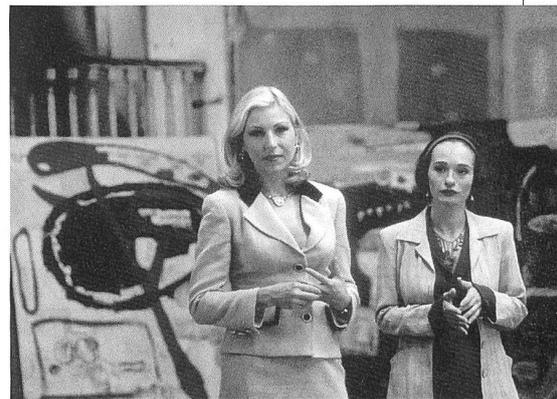
BASQUIAT ist ein komplex durchstrukturierter Film. Leider muss dazu an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Zuschauer im Kino die von Schnabel sehr bewusst eingesetzte, malerische Farbgestaltung möglicherweise gar nicht zu sehen bekommt und ihm

damit auch die sich daraus ergebenden Bedeutungszusammenhänge vorenthalten bleiben. Denn die zum Beispiel bei Vorpremieren in Deutschland eingesetzten Kopien holten die Traum-Vision ins Reale zurück, enthielten in dieser Sequenz nicht einmal eine Spur von Blau, waren insgesamt aufgehellt und einem "normalen" Farbempfinden des Zuschauers angepasst. Der bei den Vorführungen anwesende Schnabel sprach von einer Katastrophe.

Analoge, traumhaft anmutende Sequenzen mit Blautönung sind die *found footage*-Szenen, die Schnabel meist bildfüllend über einen Fernsehmonitor laufen lässt, in der Wohnung von Basquiats Freund Benny, im Parallelschnitt und als Kommentar zu Situationen oder Dispositionen, in denen sich Basquiat gerade befindet: «*Vincent Gallo as Flying Christ*», ein Videoclip von Michael Holman; der Turmbau zu Babel aus Fritz Langs «*Metropolis*»; «*Frogland*», ein ganz seltsamer, stummer, russischer Animationsfilm – mit einem Storch, der eine Krone trägt, also Sinnbild für Basquiat selbst ist; und «*Scenes from the Life of Andy Warhol*», die elegische Hommage von Jonas Mekas.

Dazu kommt *surfing footage* von Herbie Fletcher, das Schnabel als ein Leitmotiv für Basquiats Visionen seines eigenen Todes verwendet, als Bilder seiner seherischen und künstlerischen Imagination. Fletchers *Surf*-Bilder hat Schnabel nicht so belassen, wie er sie vorgefunden hat, sondern in seinem Sinne bearbeitet. Das Blau des Meeres hat er intensiviert und aus dem vergleichsweise profanen Material eine ausgesprochen poetische Metapher kreiert, wenn er wie in einer Collage das Meer über den Dächern von New York erscheinen und so den Surfer über den Himmel gleiten lässt. Die Bilder vom einsamen Surfer werden variiert – in dramaturgischer Zuspitzung, je näher Basquiat dem Tode rückt. Am Ende verschlingt den Surfer das Meer, denn das blaue Meer ist in Schnabels Interpretation ein Bild für den Tod.

Schnabel gibt dem Film eine Rahmenstruktur. Am Ende erzählt Basquiat das Märchen von dem kleinen Prinzen, als den wir ihn schon zu Anfang gesehen haben. Und er sucht die Mutter, die ihm zu Anfang den Weg zur Kunst (und in den Tod) gewiesen hat. Aber er kann nicht das Gitter überwinden, das ihn inzwischen von ihr trennt (so wie der kleine Prinz im Märchen in analoger Metaphorik Kopf und Krone gegen ein Gitterfenster schlägt – in einem Gefängnis, das sein Leben ist).



In Warhol hat Basquiat seinen Picasso gefunden und auch die Mutterfigur, die er gesucht hat, die er aber in diesem Moment schon wieder und endgültig verloren hat.

FILMFORUM

Die Suche nach der Mutter ist – im Sinne eines psychoanalytischen Existentialismus – die Sehnsucht nach der letzten Geborgenheit: im Tod. Nach dieser Szene sieht man Basquiat in *slow motion* durch die Strassen taumeln, vollgedröhnt und wieder einen seiner Beinahe-Tode durchleben.

Kurz zuvor ist Andy Warhol gestorben. Und auf dem emotionalen Höhepunkt des Films sieht man Basquiat vor dem Fernseher sitzen und sich die «*Scenes from the Life of Andy Warhol*» ansehen. Eine Szene, die ebenfalls zur Rahmenstruktur gehört und auf die Traum-Sequenz des Anfangs zurückweist. Am Anfang gab es den Blick des kleinen Basquiat auf den Picasso, das Toten-Bild, das er nicht verstand, und dann seinen Blick auf die Mutter, die vor diesem Bild weinte. Wie auf Picasso blickt er jetzt auf Warhol, der nur noch *ein Bild* ist, vor dem jetzt Basquiat weint wie seine Mutter vor dem Picasso.

Basquiats Blick ist eines der Leitmotive im Film. Manchmal ist er merkwürdig unbestimmt und etwas nach oben gerichtet. Dann ist er wie ein Blick

in eine Vision, ins Imaginäre, in die eigene Tiefe, ins innere Ich. In seinem Blick auf Warhol aber verschmelzen anscheinend seine Blicke aus der Traum-Vision: auf Picasso und die Mutter. In Warhol hat er seinen Picasso gefunden und auch die Mutterfigur, die er gesucht hat, die er aber in diesem Moment schon wieder und endgültig verloren hat.

Als Basquiat vom Tod Warhols erfährt – in der Szene davor – steht er mitten auf der Strasse, allein im Getriebe, isoliert, verlassen, und ein Kinderstoffsittchen fällt ihm aus der Hand, bleibt auf der Strasse liegen, während er sich umdreht und (in *slow motion*) als Rückenfigur ins Bild geht. Als Rückenfigur lässt Schnabel ihn anschliessend auch in den «*Scenes from the Life of Andy Warhol*» ins Bild gehen: ein kurzer Moment, ebenfalls auf der Strasse, zusammen mit Andy Warhol, in Blautönung, wie mit seiner Mutter in den Fluren des Museums. Dazu hat Schnabel die Film-darsteller von Warhol und Basquiat kurzum in das Originalmaterial von Mekas eingeschnitten.

Basquiat das Kind und Mutter Warhol. Es ist ein geradezu sich selbst entschließender Automatismus, wenn sich Basquiat ausgerechnet im direkten Anschluss an die Szene, in der er weinend vor dem *Bild* von Warhol sitzt, auf den Weg zu seiner realen Mutter macht, zu der er aber nicht mehr vordringen kann, verscheucht von einem klobigen Wachmann in Uniform. *Schnabels Sicht* auf Warhol und Basquiat, *sein Bild*, das er von ihrer Künstlerfreundschaft schafft, folgt einem grundlegend ödipalen Muster. Warhol, der mütterliche Guru der New Yorker Kunstszene, und der die Leitfigur der Mutter suchende *Youngster* Basquiat sind ein perfektes Paar, wie für einander gemacht. Ein Jahr, nachdem Basquiat seine "Mutter" verloren hat, folgt er ihr in den Tod.

Peter Kremksi



Die wichtigsten Daten zu BASQUIAT:

Regie und Buch: Julian Schnabel nach einer Story von Lech J. Majewski und John Bowe; Story-Entwicklung: Michael Thomas Holman; Kamera: Ron Fortunato; Kameraführung: Andrew W. Casey; Schnitt: Michael

Berenbaum; Production Design: Dan Leigh; Art Director: C. J. Simpson; Kostüme: John Dunn; Musik: John Cale, Julian Schnabel; Tonmischung: Alan Byer. Darsteller (Rolle): David Bowie (Andy Warhol), Dennis Hopper (Bruno Bischofberger), Gary Oldman

(Albert Milo), Jeffrey Wright (Jean Michel Basquiat), Benicio del Toro (Benny Dalmau), Claire Forlani (Gina Cardinale), Michael Wincott (René Ricard), Parker Posey (Mary Boone), Elina Löwensohn (Annina Nosei), Paul Bartel (Henry Geldzahler), Courtney Love (Big Pink), Tatum

O'Neal (Cynthia Kruger), Christopher Walken (der Interviewer), Willem Dafoe (der Elektriker), Jean Claude Lamarre (Shenge), Chuck Pfeifer (Tom Kruger), Rockets Redglare (Rockets), Esther G. Schnabel (Esther Milo), Jack Schnabel (Jack Milo), Lola Schnabel (Jacqueline

Milo), Stella Schnabel (Stella Milo), Brian Wright (Jean Michel als Kind), Hope Clarke (Matilde Basquiat). Produktion: Eleventh Street Production für Miramax International; Produzenten: Jon Kilik, Sigurjon Sighvatsson, Randy Ostrow; ausführende Produzenten: Peter Brant, Joseph

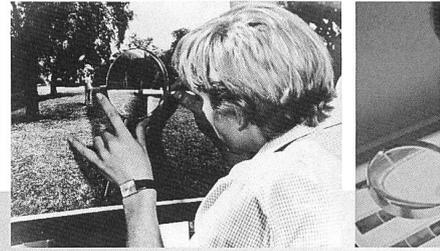
Allen, Michiyo Yoshizaki; Co-Produzent: Lech J. Majewski. USA 1996. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, München.

Scharf beobachtete Konstruktionen

1

Erzählen im Film – filmische Narration

FILMTHEORIE



2



«Meine Damen und Herren,
leider müssen wir nun an
dieser Stelle den Film beenden.
Uns ist eben der Stoff ausgegangen.»

Die Aussage der ins Popanz-Gigantische gewachsenen Protagonisten in Tex Averys KING SIZE CANARY (USA 1947), dass der Stoff ausgegangen sei, ist doppeldeutig. Zunächst ist damit jener Pflanzendünger mit dem Namen «Jumbo Gro» gemeint, der phänomenale Ergebnisse zeigte: die Flasche ist leer, eine Steigerung deshalb nicht mehr möglich. Aber wir befinden uns auch am Ende des Films, der Treib-Stoff, der diese absurde Geschichte in Gang gesetzt und vorwärtsgetrieben hatte, ist verbraucht. Obwohl in einem Animationsfilm selbst das Unmögliche möglich erscheint, endet der Film an dieser Stelle – mit der eingangs erwähnten

Bitte um Verständnis und dem Aufdecken der "wahren" Verhältnisse: die mit dem Wachstumsmittel gedopten Figuren stehen auf der Erde, die auf die Größe eines Strandballes geschrumpft erscheint.

Stoff – Geschichte – Erzählen – Zusammenhang – Entwicklung charakterisieren als Begriffe den erzählerischen, den narrativen Film. Man mag sich hier selbstverständlich auch fragen, ob es denn noch andere Arten von Filmen als den *narrativen* gebe. David Bordwell und Kristin Thompson unterscheiden in ihrem Buch «Film art» vier Grundtypen, wobei drei davon mit der Charakterisierung "nicht erzählend" versehen werden können. Die ersten beiden Typen beschreiben Verfahren, die oft unter der Bezeichnung «dokumentarischer Film» zusammengefasst werden: kategorial und rhetorisch. Dabei ist aber zu betonen, dass es Doku-

mentarfilme gibt, die dem erzählenden Film zugerechnet werden müssen. Den dritten nicht erzählenden Typus nennen die Autoren «abstrakten Film».

Der narrative Film besitzt eine Story, er "fabriziert" sie, indem er Ereignisse zu einer Kette verbindet, die mehr oder weniger stark nach dem Kausalitätsprinzip (wenn A ... dann B) funktioniert. Der abstrakte Film markiert die Gegenposition. Nicht inhaltliche, sondern formale Elemente werden zum dominierenden Organisationsprinzip, zum Beispiel Farbe, Formen, graphische Eigenschaften, Bewegung, Rhythmus etcetera. Eine Unterscheidung dieser beiden Typen verursacht keine größeren Schwierigkeiten, auch wenn wir uns vergegenwärtigen müssen, dass es erzählende Filme mit abstrakten Passagen, aber auch abstrakte Filme mit narrativen Elementen gibt.

1
BLOW-UP von
Michelangelo
Antonioni

2
RASHOMON von
Akira Kurosawa



FILMTHEORIE



Die verbleibenden zwei Typen des nichterzählenden Films dagegen sind nicht immer so klar abgrenzbar. Der von Bordwell/Thompson genannte «categorical film» beschränkt sich im wesentlichen auf eine Aufzählung und Beschreibung. Eine Sache findet eine Darstellung, indem ihre unterschiedlichen Aspekte wie in einem Katalog ausgebreitet werden. Eine Vielzahl von Nachrichten-, Sport-, aber auch Schulfilmen funktioniert nach diesem Prinzip. Dem «rhetorischen Film» genügt die Beschreibung nicht, er will den Zuschauer überzeugen. Propagandafilme bedienen sich dieses Verfahrens, ebenso aber auch die filmische Werbung.

Aufschlussreich in sich ist aber, dass unter *Film* in der Regel der erzählende verstanden wird – und dass dieses erzählende Element gleichsam als “natürlich”, als gegeben erscheint und so scheinbar keiner weiteren Beachtung bedarf. Dieser Umstand hängt einerseits damit zusammen, dass die erzählerische Form sich in den verschiedensten Bereichen manifestiert, andererseits aber besonders im klassischen Film Verfahren entwickelt hat, welche die Geschichten wie «das Leben selbst», wie «aus dem Leben gegriffen» erscheinen lassen. So erstaunt es wenig, dass der erzählerische Aspekt des Films erst im Zusammenhang mit strukturalistischen Methoden und Betrachtungsweisen an Bedeutung gewann.

Bereits der Beginn der Filmgeschichte zeigt, dass die erzählerische Möglichkeit des Films zwar anfangs nicht im Vordergrund stand, aber sogleich erkannt wurde. Unter den ersten Filmen der Gebrüder Lumière finden sich viele, deren Intention darin besteht, die optischen Möglichkeiten des neuen Mediums auszuschöpfen: die Fähigkeit, Vorgänge in Bewegung zu konservieren und wiederzugeben. Sie sind dem Typus des kategorialen Films zuzuordnen: die Einfahrt eines Zuges, Arbeiter, die die Fabrik verlassen. Mit *L'ARROSEUR ARROSÉ* (Frankreich 1895) finden wir aber auch einen erzählenden (und zugleich inszenierten) Film. Die gezeigten Vorgänge werden aufeinander bezogen und in einen Kausalzusammenhang gebracht, Zeit spielt eine wichtige Rolle, eine Entwicklung wird sichtbar, Ansätze zur Charakterisierung der Personen werden erkennbar. Der Gärtner begießt Blumen. Der Junge erscheint und stellt sich auf den Gartenschlauch. Der Gärtner wundert sich über den ausbleibenden Wasserstrahl.

Der Junge gibt die Blockierung frei. Der Gärtner wird klatschnass, entdeckt den Jungen und kann den Fliehenden ergreifen. Der Gärtner bestraft ihn.

Aus diesen Elementen lässt sich eine Story konstruieren, welche die Zufälligkeit der Zusammenhänge ausschaltet. So entsteht eine Kette mit einem Anfang und einem Ende, deren Entwicklung überschaubar und nachvollziehbar ist. Sie verfügt in diesem Fall über eine ganz einfache und elementare Struktur und ist in einer einzigen Einstellung realisiert. Die spezifisch filmischen Elemente der Narration erscheinen hier noch nicht, die Szene könnte auch auf einer Bühne spielen – wenn man davon absieht, dass sie durch ihre technische Reproduzierbarkeit an verschiedenen Orten zugleich und immer wieder in völlig identischer Form gezeigt werden kann.

Rund siebzig Jahre später zeigt Michelangelo Antonioni *BLOW-UP* (Grossbritannien 1966) anschaulich, wie eine Story entsteht, wie eine Geschichte "gemacht" wird. Ein Modelfotograf sucht Material für ein Fotobuch und schießt einige Schnappschüsse in einem Park. Darunter befinden sich auch Aufnahmen von einem Liebespaar. Die Reaktion der Frau, die auf eine Herausgabe des Films drängt, macht den Fotografen neugierig. Er entwickelt die Fotos, und in der nachfolgenden Sequenz sortiert er zunächst die möglicherweise relevanten Aspekte aus. Danach bringt er die einzelnen Ausschnitte in einen Zusammenhang, formuliert Hypothesen, verwirft oder modifiziert sie, bearbeitet und montiert die Fotos, bis aus der Kontingenz und Belanglosigkeit einzelner Schnappschüsse eine Geschichte von Bedrohung und Mord entsteht.

Besonders aufschlussreich ist der Umstand, dass wir als Zuschauer an dieser "Geschichte" bereits beteiligt waren, als der Fotograf die Bilder im Park knipste, und dabei – ähnlich wie der Fotograf – nichts sahen, nichts merkten, so dass eben *keine* Geschichte entstand. Das "Material" und vor allem seine Anordnung enthielt noch nichts, was eine Handlungskette hätte erahnen lassen, die Dichte war noch zu klein, um eine Story auch nur ansatzweise erkennen zu können.

Wo eine Geschichte vermutet wird, aber nicht erkennbar ist, wird sie unter Umständen "erfunden", wie das Beispiel *BLOW-UP* zeigt. Der Film thematisiert damit einerseits die Erwartung des Zuschauers gegenüber dem Medium Film nach einer Story, andererseits seine Bereitschaft und Fähigkeit,

auch aus Werken mit schwacher oder fehlender Narrativität allenfalls eine "richtige" Geschichte herauszuholen. Zugleich stösst der Zuschauer zusammen mit der Hauptfigur aber ins Leere, denn die Mord-Geschichte fällt in sich zusammen, einzelne Elemente verschwinden, am Ende bleibt der Eindruck einer Realität, der nicht unbedingt zu trauen ist.

Die Natürlichkeit des filmischen Erzählens ist der Grund, dass dem Aspekt der Narration wenig Beachtung geschenkt wird. Narration ist aber auch als Resultat raffinierter Eingriffe seitens der Realisatoren und Drehbuchautoren zu sehen, die – im klassischen Kino – zu verhindern suchen, dass das Erzählte als Erzähltes, als Konstruktion erkannt wird. Die Bezeichnung «realistischer Text» wird, was zunächst paradox erscheint, zur Charakterisierung des traditionellen Hollywood-Kinos verwendet, das Identifikation und Erzählfluss gewährleistet, keine bedeutsamen Lücken entstehen lässt und dabei vergessen macht, dass unsere Alltagswahrnehmung eine ganz andere ist: bruchstückhaft, oft chaotisch, unvorhersehbar und unkalkulierbar, ohne Anfang, ohne Ende.

Vergleicht man die Mittel des Film mit jenen der Literatur, so fällt auf, dass der Film fähig ist, eine Handlung sowohl zu *zeigen* wie auch darüber zu berichten, davon zu *erzählen*. Das erste Verfahren verweist auf das Theater, das zweite auf die Literatur. Diese Gleichzeitigkeit von Zeigen und Erzählen führt zu einer auf den ersten Blick eigenartigen Mischung aus *unvermittelt* Gezeigtem und *vermittelt*, durch eine Erzählinstanz reflektiert Vorgetragenem – eine Mischung, die nicht selten zu tiefgreifenden Missverständnissen und Fehlinterpretationen führt. Etwa wenn behauptet wird, der Film besäße keine eigenständigen Mittel des Erzählens. Eine solche Betrachtungsweise geht davon aus, dass nur sprachliche oder der Sprache analoge Systeme eindeutige Bedeutungen zu schaffen vermögen, die für den Erzählvorgang unabdingbar seien. Gerade die beschriebene Sequenz aus *BLOW-UP* widerlegt jedoch eine derart einseitige Sicht, die den Aspekt der Reproduktion von Bild und Ton gegenüber den gestalterischen, formalen und stilistischen Möglichkeiten viel zu stark gewichtet.

Für eine Analyse der filmischen Narration erscheint ein Basiskonzept sinnvoll und nützlich, das eine Unterscheidung zwischen *Story* und *Plot* vor-

nimmt. Unter *Plot* wird dabei die Geschichte in jener Form verstanden, wie der Film sie präsentiert, während *Story* die Rückführung des Plots in eine chronologische Ordnung unter dem Aspekt von Ursache und Wirkung meint. Der Zuschauer wird mit einem *Plot* konfrontiert, der in der Regel eine andere Struktur aufweist als jene der *Story*. Die *Story* erscheint somit als Hilfskonstruktion, um den *Plot* überhaupt verstehen zu können.

Ein Teil des Rezeptions- und Interpretationsprozesses besteht gerade darin, die reale Struktur eines Films in eine idealtypische zu überführen, gleichsam "Ordnung" herzustellen. Es ist leicht einzusehen, dass dieser Vorgang um so anspruchsvoller und aufwendiger ist, je grösser die Differenz zwischen *Plot* und *Story* ist. Zugleich liegt hier aber auch eine Möglichkeit, dem Schematismus des Geschichtenerzählens zu entgehen und "Spannung" als Erzählmittel einzusetzen. Spannung entsteht durch die geschilderte Differenz, indem die Chronologie durchbrochen wird, einzelne *Story*teile vorerst unterdrückt werden und somit die Bildung der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung verzögert wird.

Die Unterscheidung zwischen *Plot* und *Story*, die auf Konzepten der Formalisten basiert und später von den Strukturalisten aufgenommen wurde, verweist auf einen Aspekt, der in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist: die Zeit. Ihre relevantesten drei Dimensionen heissen *Reihenfolge*, *Dauer* und *Frequenz*. Die erst- und letztgenannte werden besonders dann augenfällig, wenn Abweichungen auftreten, während die Dauer des Erzählvorgangs im Normalfall nicht identisch mit der Zeit ist, die er umfasst. Somit können wir, um die Relevanz der drei genannten Dimensionen zu veranschaulichen, eine Art "Norm" skizzieren. Sie besteht darin, dass eine Geschichte chronologisch erzählt wird und aus Bauteilen besteht, die nur einmal Erwähnung finden und deren Dauer mit der Filmlänge nicht identisch ist. Diese "Norm" gleicht auffällig jenem theoretischen Konstrukt, das wir *Story* genannt haben.

Der *Plot* eines Films jedoch kann auf vielerlei Arten von dieser "Norm" abweichen. Beispielsweise kann die Reihenfolge umgestellt, die erzählte



3

1
David
Hemmings und
Vanessa
Redgrave in
BLOW-UP von
Michelangelo
Antonioni

2
Jane Wyman
und Marlene
Dietrich in
STAGE FRIGHT
von Alfred
Hitchcock

3
Jane Wyman
und Richard
Todd in
STAGE FRIGHT
von Alfred
Hitchcock

Zeit gerafft oder gedehnt, können einzelne Erzählelemente unterdrückt oder mehrfach eingebracht, ja sogar modifiziert werden. "Normabweichungen" sind nötig, um Langeweile zu vermeiden. Dabei steht der an der klassischen Narration sich orientierende Film in einem Spannungsfeld. Zwar ist die skizzierte Erzählnorm, in der Story und

tus. In dieser Kreuzung liegt ein Konfliktpotential, in dem die objektive Komponente obsiegt: Bilder lügen nicht. Um so grösser ist die Überraschung, wenn diese Konvention einmal gebrochen wird – wie zum Beispiel im Flashback in Hitchcocks *STAGE FRIGHT* (USA 1949), der sich als Lüge entpuppt.

So wie der Flashback Ereignisse einbringt, die der Vergangenheit angehören, so ist auch ein Vorgriff denkbar, ein Verfahren, das analog Flashforward genannt wird. Es wird seltener eingesetzt und findet sich beinahe ausschließlich in Filmen, die sich nicht der klassischen Narration bedienen. Obwohl der Flashforward als Prophezeiung, als Vorahnung gedeutet werden kann, erscheint er nicht als psychologisch motiviert wie der Flashback, sondern als willkürlicher Eingriff, als Moment mit hoher Selbstreflexivität, dessen Sinn ambivalent bleibt und dessen volle Bedeutung sich vielfach erst am Filmende erschliesst.

Vergangene und gegenwärtige Ereignisse können auch ineinander verwoben sein, so dass es schwer fällt, sie säuberlich voneinander zu trennen. Eine Simultanität wird beispielsweise durch eine Situation erreicht, in der Personen sich einen Film oder eine Fernsehsendung (im Film) ansehen, wo Ereignisse geschildert werden, welche bereits früher stattgefunden haben. Auf diese Art wird es möglich, dass ein und dieselbe Einstellung zwei unterschiedliche Zeitebenen enthält. Die Vermischung von Vergangenem und Gegenwärtigem wird dann besonders prägnant, wenn sich der Zeitsprung innerhalb einer Einstellung (und somit meist unbemerkt) vollzieht, wie dies Angelopoulos in *O THIASOS* (DIE WANDERSCHAUSPIELER, Griechenland 1975) mehrfach demonstriert. Der Zeitdimension «Reihenfolge» droht die Auflösung.

Der zeitliche Faktor «Dauer» erscheint in der Charakterisierung der filmischen Narration von besonderer Relevanz. Wenn wir die Rezeption eines Films im Kino als Normalfall betrachten und diejenige auf Video vernachlässigen, so fällt auf, dass die Dauer des Filmerlebnisses vorgegeben ist. Im Gegensatz etwa zum Lesen ist sie eine feste Grösse, die keine individuellen Abweichungen in Form einer partiellen Wiederholung, eines "Zurückblätterns" erlaubt. Ebenso ist es unter solchen Bedingungen unmöglich, eine Sequenz zu überspringen. Unter einem narratologi-

schen Gesichtspunkt unterscheidet man Erzählzeit und erzählte Zeit. Die erstgenannte gibt an, welche Zeit eine Erzählung umfasst, letztere die Dauer, die der Erzählvorgang benötigt. Vor dem Hintergrund der Differenzierung zwischen Story und Plot lässt sich die Erzählzeit weiter spezifizieren: in eine Story-Dauer und eine Plot-Dauer.

Eine solche Unterscheidung lässt sich dadurch rechtfertigen, dass ein Film die Möglichkeit besitzt, Ereignisse zu erzählen, ohne sie bildlich umzusetzen. Dies geschieht meistens mit verbalen Mitteln, etwa in Form eines Dialogs oder mittels einer Erzählstimme. Auf diese Weise kann sich die Zeitspanne der Story erweitern. In *HIGH NOON* (USA 1950) von Fred Zinnemann zum Beispiel werden alle Ereignisse der Vorgeschichte durch ein solches Verfahren dem Zuschauer mitgeteilt. Die Dualität zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit gehört zu den Grundmerkmalen einer Erzählung. In unserer Alltagswahrnehmung dagegen existiert eine solche Zweiteilung nicht.

Wenn wir uns vereinfachend auf das Verhältnis zwischen Plot-Dauer und Filmdauer beschränken, so existieren grundsätzlich drei Möglichkeiten, es zu charakterisieren: *Gleichheit, Raffung* und *Dehnung*. Die beiden erstgenannten sind dabei die gebräuchlichsten. Allerdings muss betont werden, dass alle drei meist nur partiell zur Anwendung kommen. So kann ein Film aus Passagen bestehen, in denen Plot-Dauer und Filmdauer übereinstimmen, während in anderen eine Raffung oder gar eine Dehnung stattfindet. Die Raffung stellt ein bedeutsames Verfahren innerhalb der Erzählökonomie dar. Sie kann einerseits durch Auslassungen erreicht werden, indem weniger wichtige Erzählteile unterdrückt werden, keine Erwähnung finden. Eine andere Möglichkeit ist jene der Verdichtung etwa in Form einer Montagesequenz, in der Stunden oder Tage wie im Fluge vergehen, ohne dass dabei grössere Lücken entstehen. Die Kunst in solchen Verfahren der Raffung besteht darin, Zeit gleichsam zu vernichten, ohne dabei den roten Faden einer Erzählung reisen zu lassen.

Eine Dehnung erscheint auf den ersten Blick in stärkerem Masse als Eingriff. Das einfachste und offensichtlichste Mittel, um einen solchen Effekt zu erreichen, ist ein technisches, ganz und gar filmspezifisches: die *Zeitlupe*. Die Bewegungen werden durch eine Erhöhung der Aufnahme Frequenz verlangsamt, der Zuschauer sieht, wie die

FILMTHEORIE

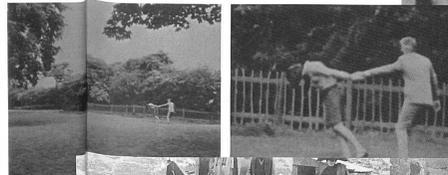


1

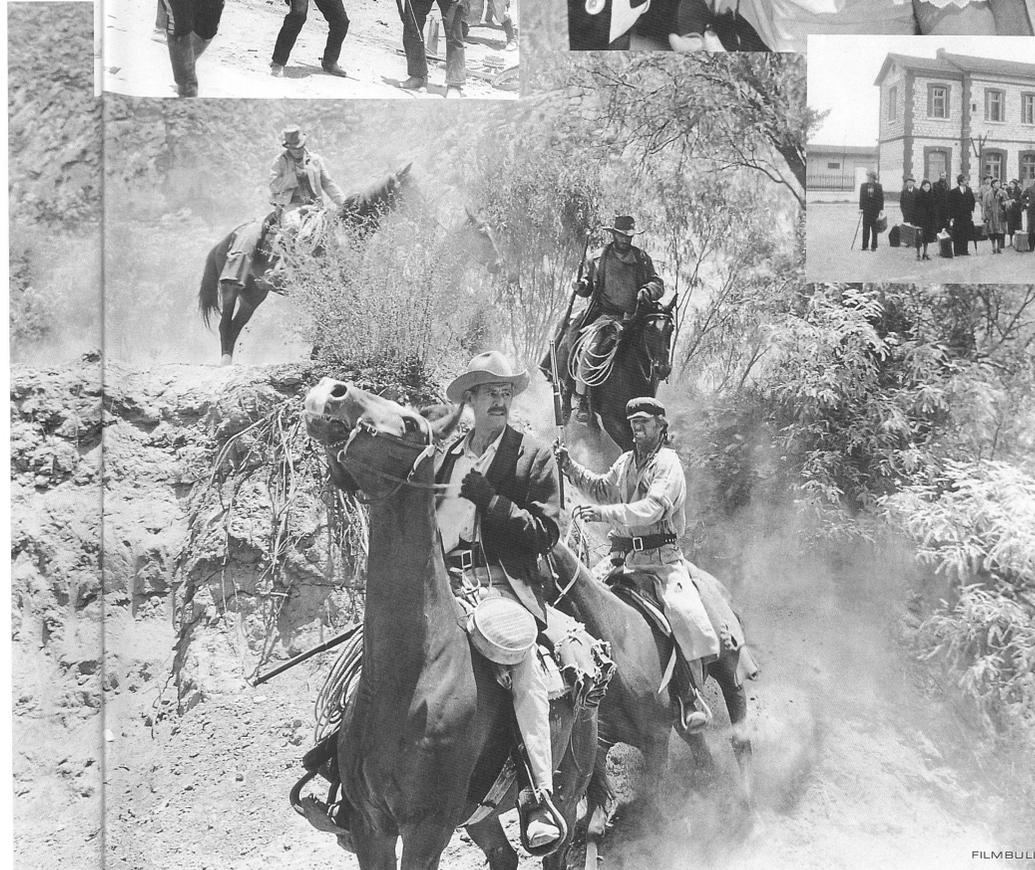
Plot keine grosse Differenz aufweisen, leicht verständlich und verlangt deshalb vom Zuschauer wenig "Arbeit". Andererseits überrascht sie kaum und besitzt wenig Profil, denn Interesse weckt nicht das sattsam Bekannte, sondern dasjenige, das nicht auf den ersten Blick durchschaubar ist, also geheimnisvoll wirkt. In der Mischung aus Bekanntem, das Sicherheit verspricht, und Fremdem oder Fremdgemachtem liegt ein Geheimnis des Erfolgs der klassischen Erzählweise.

Ein Kriminalfilm beginnt oft zu einem Zeitpunkt, der sich nicht am Anfang der Chronologie befindet, schildert in der Folge die Aufklärung des Falles und greift dabei auf Erzählteile zurück, die zeitlich vor dem Beginn des Plots liegen. Ein beliebtes Erzählverfahren, das dabei zur Anwendung kommt, ist die Rückblende – ein Mittel, das auch die Literatur kennt, das aber der Film optisch besonders eindrucksvoll zu gestalten vermag, indem sich Gegenwart und Vergangenheit ineinander schieben. Oft wird die Rückblende als kurzer, erklärender Einschub verwendet, sie kann aber auch den Hauptteil des Films ausmachen – wie beispielsweise in Mankiewicz's *THE BAREFOOT CONTESSA* (USA 1954), der eine Beerdigung als Rahmenhandlung einsetzt und den grössten Teil seiner Geschichte in Rückblenden erzählt.

Der Flashback im Film erscheint oft psychologisch motiviert als Erinnerung und ist deshalb häufig an eine bestimmte Person gebunden. Eine solche Konstellation wäre an sich subjektiv gefärbt, doch die Umsetzung in Bilder ergibt einen realistischen, objektiven Sta-



3



4

1
Gary Cooper
und Grace Kelly
in *HIGH NOON*
von Fred
Zinnemann

2
Ava Gardner
in *THE BAREFOOT
CONTESSA*
von Joseph L.
Mankiewicz

3
THE BUNCH
von
Sam Peckinpah

4
O THIASOS
von Theo
Angelopoulos

3



1

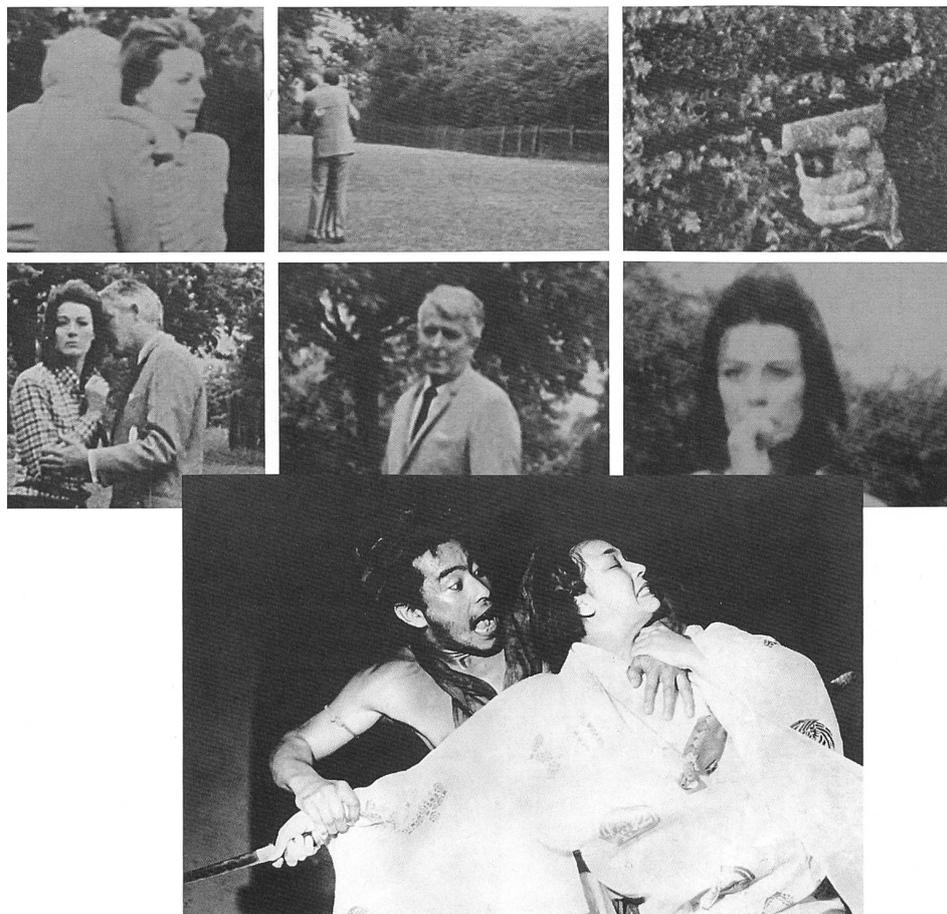
deutsche Bezeichnung von Slow-Motion assoziiert, "mehr" als unter normalen Bedingungen. In der finalen Auseinandersetzung in Sam Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (USA 1968) kommt dieses Mittel zur Anwendung. Die Konfrontation dauert endlos und wirkt überaus gewalttätig.

In Robert Enrico's *LA RIVIÈRE DU HIBOU* (Frankreich 1962) wird die Dehnung auf andere, erst im nachhinein als solche erkennbare Weise erreicht. Ein Soldat gerät in Gefangenschaft, wird zum Tode verurteilt und zur Exekution geführt. Die Rettung in letzter Sekunde erweist sich später als Phantasieprodukt des Mannes in den Sekunden vor seinem Tod. Die Erfahrung wird deshalb so eindrücklich, weil der Film die Ereignisse bruchlos umsetzt, bis er schliesslich nach einer Dehnung, die den grössten Teil des Films ausmacht, an den Ausgangspunkt zurückkehrt: der Körper fällt, der Strick reisst nicht, sondern beendet das Leben des Soldaten.

Häufiger finden wir Dehnungen, die – auch im nachhinein – gar nicht als solche wahrgenommen werden, etwa wenn zwei oder mehrere Handlungen, die gleichzeitig ablaufen, geschildert werden. Parallelmontage oder Crosscutting bezeichnen solche Verfahren, in denen die Summe der einzelnen Teile oft länger ist als die Gesamtdauer der Aktion, die sie schildern. Durch die Aufsplitterung der Handlung in verschiedene, von einander getrennte Räume verliert der Zuschauer das exakte Zeitempfinden – es ist schwer abzuschätzen, wieviel Zeit vergangen ist, wenn man nicht "dabei" gewesen ist.

So entsteht die Möglichkeit, simultan ablaufende Ereignisse sukzessive zu zeigen. Die resultierende Retardierung ist zudem ein wichtiges Mittel, um Spannung entstehen zu lassen. Der Höhepunkt von Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1914) veranschaulicht diese Art zeitlicher Dehnung eindrucksvoll, indem nicht nur zwischen Angreifern und Bedrohten hin- und hergeschnitten, sondern auch als dritter Faktor die nahende Rettung einbezogen wird.

Die Frequenz ist unter den drei genannten zeitlichen Dimensionen die am wenigsten augenfällige, es sei denn, es finden sich massive Verstösse gegen eine implizite Norm. Der Normalfall kann folgendermassen umrissen werden: ein Ereignis wird einmal erzählt oder auch gar nicht. Diese Regel der Null- oder Einerfrequenz gilt allerdings nur für die bildliche Repräsentation.



2

FILMTHEORIE

Denn gerade in Dialogen oder Monologen wird oft auf bereits gezeigte Erzählteile zurückgekommen und somit eine Redundanz hergestellt, die wichtig ist, um Ereignisse überhaupt ins Gedächtnis einprägen und einordnen zu können.

Eine mehrfache (oder auch nur doppelte) bildliche Vergegenwärtigung dagegen ist im narrativen Film selten und signalisiert vom Erzählgestus her meistens einen Experimentierwillen mit dem Ziel, sich mit dem Erzählen selbst auseinanderzusetzen, seinen "Realismus" zu untergraben. Selbst ein Film wie Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941), der durch seine investigative Ausgangslage eine komplexe zeitliche Struktur mit vielen Rückblenden aufweist, vermeidet eine solche Mehrfachfrequenz weitgehend, wie er auch darauf verzichtet, die Rückblenden subjektiv zu gestalten. Denn eigentlich würde diese Struktur beides zulassen: eine persönliche Einfärbung der Erinnerungen (sie geschieht immerhin verbal) und eine mehrfache, nicht unbedingt widerspruchsfreie Repräsentation der Ereignisse um den Aufstieg von Charles Foster Kane zum Medienzar – aus verschiedenen Blickwinkeln und unter Umständen mit unterschiedlichen, von einander abweichenden Versionen über ein- und denselben Sachverhalt. Welles wählt die Struktur eines Puzzles, die dem Zuschauer zwar Einzelteile in nicht chronologischer Reihenfolge präsentiert, dennoch ein mehr oder weniger abgerundetes Gesamtbild entstehen lässt.

Knapp ein Jahrzehnt später realisiert der Japaner Akira Kurosawa ein Werk, das mit der Dimension Frequenz experimentiert, ohne sich dabei vom herkömmlichen Erzählkino allzu weit zu entfernen: *RASHOMON*. Die Geschichte um die Aufklärung eines Verbrechens, in das ein Samurai, dessen Frau und ein Bandit verwickelt sind, schildert der Film in vier verschiedenen Versionen. Keine von ihnen – und damit wird die Abweichung zum konventionellen Krimi deutlich – erscheint plausibler als die anderen, durch die filmische "Objektivierung" prallen sie unvereinbar aufeinander, der wirkliche Tathergang kann nicht geklärt, das Rätsel nicht gelöst werden. Das Irritierende eines solchen Vorgangs kennen wir auch in unserer Alltagswahrnehmung – etwa bei einem Gerichtsverfahren. Im Film jedoch stellt das Verfahren ein künstlerisches Mittel dar, das die Autorität der Erzählinstanz untergräbt oder sie wenigstens zur Diskussion stellt. Die Erzählinstanz – eine weitere narra-

tive Komponente – verliert ihre Allwissenheit, eine Eigenschaft, die von ihr oft stillschweigend erwartet wird. Dass sie nichts weiter als eine Konstruktion ist, fällt erst auf, wenn Allwissenheit und Omnipräsenz ausfallen.

Auch der gegenteilige Fall kann in einer Erzählung eintreffen: ein Ereignis findet keine Erwähnung – weder verbal noch bildlich. Ein solches Weglassen, Verschweigen stellt ein gängiges Mittel dar, um die Dynamik des Erzählflusses zu gewährleisten und sich nicht in überflüssigen Details zu verlieren. Eine solche Nullfrequenz kann aber nicht nur Nebensächlichkeiten betreffen, sondern auch ein zentrales Element, ein entscheidendes Puzzleteil, ohne das keine Abrundung, Geschlossenheit zu erreichen ist. Wiederum ist Irritation die Folge, diesmal nicht ausgelöst durch ein Zuviel, sondern ein Zuwenig an Informationen. Daraus resultieren wiederum konkurrenzierende Erklärungsversuche, sie sind diesmal aber nicht Teil des Plots, sondern werden vom Zuschauer selbst eingebracht.

L'AVVENTURA (Italien 1959) von Michelangelo Antonioni weist eine solche zentrale Lücke auf. Das Verschwinden einer Hauptfigur während einer Schiffsreise im ersten Drittel des Films bleibt ohne Auflösung, die Suche nach ihr ist nicht nur ergebnislos, sondern tritt immer mehr in den Hintergrund, interessiert immer weniger. Eine Enthierarchisierung der Erzählelemente findet statt, die den Blick von einer Oberfläche und Vordergründigkeit auf Zerfallserscheinungen und Defekte der modernen bürgerlichen Gesellschaft lenkt. Beide Verfahren – die Unterdrückung wie die Relativierung wichtiger Storyelemente – verhindern eine narrative Geschlossenheit, die ihrerseits zum charakteristischen Merkmal eines Erzählmodus wird, der klassisch genannt wird.

Als zweite Hauptkonstituente der filmischen Erzählung kann der *Raum* bezeichnet werden, er wird von Gardies und Bessalet neben der bereits dargestellten Zeit, den Personen und der Handlung als Grundelement des Erzählerischen bezeichnet. Wenn man aus analytischen Gründen Film aus dem fotografischen Bild entwickelt, so ist leicht einzusehen, dass ein einzelnes Bild bereits über die Komponente Raum, nicht aber über jene der Zeit verfügt. Zeit entsteht erst in einem zweiten Schritt – dann nämlich, wenn mehrere rasch hintereinander projizierte Bilder sich zu einer kontinuierlichen

Bewegung verschmelzen. Dennoch wird der Raum in Zusammenhang mit filmischer Narration nicht an erster Stelle genannt, die ihm eigentlich gebühren würde.

"Schuld" an dieser "Zweitrangigkeit" ist einerseits die "Natürlichkeit" des filmischen Raumes, die den – falschen – Eindruck erweckt, diese Komponente könne gar keine grosse Rolle spielen, sei gleichsam Beiwerk, Hintergrund der Handlung und kein eigenständiger Faktor. Dabei wird vergessen, dass auch der filmische Raum ein ganz und gar synthetischer, gestalteter ist, ein Konstrukt, das als Resultat verschiedener Parameter wie Beleuchtung, Farbe, Perspektive zu sehen ist und das durch die Bewegungen der Figuren und der Kamera geformt wird. Dieser synthetische Aspekt ist bei den meisten Filmen nicht offensichtlich, der filmische Raum erscheint "realistisch". Erst wenn seine Künstlichkeit unübersehbar wird, dringt er als erzählerische Dimension ins Bewusstsein von Filmtheoretikern, beispielsweise im expressionistischen Film, wenn etwa in *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* (Deutschland 1919) von Robert Wiene die Handlung sich vor einer aus dem Lot geratenen Kulisse vollzieht, oder im Science-fiction-Film, wenn dieser versucht, mittels Special Effects Räume zu gestalten, die es noch nicht gibt.

Andrerseits existieren aber auch bis heute wenig theoretische Untersuchungen zum filmischen Raum an sich und zu seiner narrativen Funktion insbesondere. Zu reduktionistisch sind viele Ansätze, beschränken sich auf eine Dimension wie «Position» oder «Einstellungsgrösse» und laufen dabei Gefahr, sich im Detail zu verlieren. Zudem erscheint es ausserordentlich schwierig, in diesem Zusammenhang nicht in die Falle statischer Betrachtungsweisen zu tappen, sondern ein dynamisches Konzept zu entwickeln, das dem Rechnung trägt, was ein Grundmerkmal des Films ist: Bewegung.

Die prägende Rolle, die der filmische Raum einnimmt und die sich hinter seiner scheinbaren Diskretheit verbirgt, zeigt sich darin, dass er im narrativen Film ständig präsent ist. Es ist nicht leicht, sich einen Film vorzustellen, der bestrebt ist, den Raum in den Hintergrund zu drängen, den



3

1
Monica Vitti in
L'AVVENTURA
von
Michelangelo
Antonioni

2
RASHOMON von
Akira Kurosawa

3
Orson Welles in
CITIZEN KANE
von Orson
Welles



1

Literatur:
David Bordwell, Kristin
Thompson: *Film art: an
introduction*. Second edition.
New York, Knopf, 1986

David Bordwell:
Narration in the fiction film.
London, Routledge, 1988

Edward Branigan: *Narrative
comprehension and film*.
London, Routledge, 1992

André Gardies, Jean Bessalat:
*200 mots-clés de la théorie du
cinéma*. Paris, Cerf, 1992
(Collection 7e art, 96)

André Gardies: *L'espace au
cinéma*. Paris, Méridiens
Klincksiek, 1993

André Gardies: *Le récit
filmique*. Paris, Hachette,
1993

André Gaudreault, François
Jost: *Le récit cinématographi-
que*. Paris, Nathan, 1990

1
HALLOWEEN
von John
Carpenter

2
THX 1138 von
George Lucas

3
Yves Montand
und Charles
Vanel in LE SA-
LAIRE DE LA
PEUR von Henri-
Georges Clouzot

4
Brigitte Bardot
und Michel
Piccoli in
LE MÉPRIS von
Jean-Luc Godard

5
Simone Signoret
in LA MORT EN
CE JARDIN von
Luis Buñuel

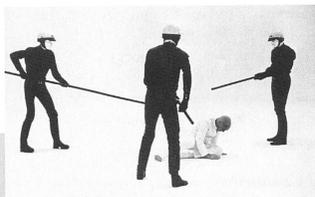
6
Daniela Silveiro
in IDENTIFICA-
ZIONE DI UNA
DONNA von
Michelangelo
Antonioni

FILMTHEORIE

2

3

4



Raumeindruck auf ein Minimum zu re-
duzieren. Selbst bei einer schwarzen
Leinwand entsteht durch den Ton,
durch Geräusche und Stimmen, ein
räumlicher Eindruck, obwohl wir
nichts sehen. Kriminal- und Horrorfilm
benutzen in der Nacht angesiedelte
Handlungsteile, um die Leinwand zu-
mindest partiell abzudunkeln. Schwärze
und Finsternis drohen, nicht nur al-
les zu verschlucken, sondern verbergen
auch die Gefahren, die überall lauern.

Nicht selten lassen diese schwar-
zen Löcher, die sich einer räumlichen
Orientierung verweigern, die übrigen
Partien mit ihren starken Hell- und
Dunkelkontrasten und ihrem spärli-
chen Licht um so plastischer erscheinen
und regen den Zuschauer in seiner
Phantasie an, die blinden Stellen zu er-
gänzen – vielleicht noch grauenerre-
gender, als wenn an diesen Stellen et-
was zu sehen wäre.

Doch auch das Gegenteil ist denk-
bar: der Raum verschwindet in einem
kontur- und grenzenlosen Weiss, das
dem Zuschauer verunmöglich, Distan-
zen abzuschätzen oder Positionen zu
orten. In THX 1138 (USA 1970) von
George Lucas, einem mit geringen Mit-
teln realisierten New-Hollywood-
Science-fiction, gibt es Räume, die völ-
lig von einem strahlenden Weiss
beherrscht werden. Diese leuchtende
Farbe, die das Licht ausserordentlich
stark reflektiert und deshalb blendet,
verunmöglicht jede Orientierung und
vermittelt so den paradoxen Eindruck
eines völlig offenen Raumes, der Klaustrophie-Gefühle auslöst.

In Antonionis IDENTIFICAZIONE DI
UNA DONNA (Italien 1982) entsteht eine
ähnliche Wirkung ohne futuristischen
Impetus, wenn die Protagonisten
während einer Autofahrt in einen dichten
Nebel geraten. Auch hier wird der
Raum einer seiner wichtigsten Dimen-
sionen, der Tiefe, beraubt, erscheint
zweidimensional und vermag Gefahren
(wie zum Beispiel ein sich näherndes
Auto) erst dann zu zeigen, wenn sie
da und unausweichlich sind. Ähnliche
Situationen, die einen solchen Nicht-
Raum entstehen lassen, bringen Schnee-
oder Sandstürme hervor. In DIE WEISSE
HÖLLE VOM PIZ PALÙ (Deutschland
1929) von Arnold Fanck und Georg
Wilhelm Pabst sorgt neben einem
Schneegestöber auch ein Lawinenab-
gang dafür, dass die Leinwand sekun-
denlang weiss bleibt, während in der
Endsequenz von Pabsts L'ATLANTIDE
(Frankreich/Deutschland 1932) ein
Sturm in der Wüste jede Sicht nimmt
und die Landschaft, in der die Orientie-

rung auch unter "normalen" Bedingun-
gen schwierig ist, zur tödlichen Falle
werden lässt.

Einen Aspekt, dessen Wirksamkeit
und Relevanz in bezug auf die
Narration ebenfalls noch wenig er-
forscht ist, stellt das Format des Bildka-
ders dar, also das Verhältnis von Breite
und Höhe, wie es sich auf der Lein-
wand vor unseren Augen präsentiert.
Lange beherrschte das Standardformat
mit der Relation des goldenen Schnittes
(4 : 3) die Filmproduktion. Vor allem
im Kampf gegen das Fernsehen erfuhr
die Breite eine Ausdehnung, die bis-
weilen unser Gesichtsfeld übertrifft,
zum Beispiel in CinemaScope-Verfah-
ren, die das Verhältnis zwischen Breite
und Höhe über den Faktor 2,5 vergrös-
sern und einen überwältigenden
Raumeindruck, eine Panoramasicht er-
möglichen.

In Jean-Luc Godards LE MÉPRIS
(Frankreich/Italien 1963), der selbst in
Franscope realisiert ist, spricht Fritz
Lang als Regisseur über die Eigen-
schaften dieses Bildformates – durch seine
extreme Breite sei es nicht für Men-
schen geeignet, sondern höchstens für
Schlangen, auch für Menschenschlan-
gen beispielsweise an Beerdigungen.
Doch der Film tritt gleichsam den Ge-
genbeweis an, er zeigt, wie es möglich
wird, "leere" Räume, die Distanz zwi-
schen Menschen zu zeigen, indem er
sie an den Rändern plaziert und das
Bildzentrum unbesetzt lässt. Scope –
Fritz Lang deutet es in seiner Äusser-
ung bereits an – wirkt auch auf die Art
der Geschichten, auf die Art des Ge-
schichtenerzählens ein. Ein Horrorfilm
wie HALLOWEEN (USA 1978) von John
Carpenter erzielt einen Teil seiner Wir-
kung gerade dadurch, dass er den Zu-
schauer eine Bildbreite aussetzt, die
nicht vollständig überblickbar, nicht
auf einen Blick erfassbar ist. Zudem
lässt er das "Monster" von den Rän-
dern her operieren und erreicht da-
durch, dass der Zuschauer dort über-
rascht wird, wo er es am wenigsten
erwartet.

Damit wäre ein Aspekt erwähnt,
der sich in der Beziehung von Raum
und Narration als grundlegend erweist:
das Verhältnis zwischen dem sichtba-
ren und dem nicht-sichtbaren Raum,
dem Raum innerhalb des Bildkaders
und jenem ausserhalb, die im französi-
schen Sprachgebrauch mit dem Gegen-
satzpaar «champ» und «hors champ»
eine treffende Bezeichnung finden.
Denn anders als ein stehendes Bild (Fo-

tografie, Malerei) besitzt der Film nicht
nur die Möglichkeit, den sichtbaren
Raum innerhalb der gleichen Einstel-
lung zu verändern, sondern er kann
über den Ton auch die Präsenz eines
Raumes ausserhalb des momentanen
Bildfensters signalisieren: «l'espace
suggéré», wie er von André Gaudreault
und François Jost genannt wird.

5



In diesem Zusammenhang ist es
sinnvoll, von einer Dreiteilung des
Raumes auszugehen: das *Hier*, das dem
sichtbaren Raum entspricht, das *Dort*,
das dem sich im *hors champ* befindenden
Raum entspricht, ein Raum, der im
Moment nicht sichtbar ist, jedoch mit
dem sichtbaren kommuniziert und im-
merzu potentiell zum «Hier» werden
kann, und schliesslich das *Anderswo*,
das keinen direkten räumlichen Bezug
zum Sichtbaren aufweist. Es kann bei-
spielsweise symbolisch repräsentiert
sein durch eine Postkarte (wie in Luis
Buñuels LA MORT EN CE JARDIN, Frank-
reich/Mexiko 1956) oder eine Métro-
karte (wie in Henri-Georges Clouzots
LE SALAIRE DE LA PEUR, Frankreich
1953, die auf Paris verweist), von ihm
kann aber auch, was häufiger ist, ge-
sprochen werden.

Die Möglichkeit, den «hors
champ» zu aktivieren und zu gestalten,
ihn in Beziehung zum sichtbaren Raum
zu setzen, eröffnet der filmischen Nar-
ration ein weites Spektrum an Möglich-
keiten. Vor allem der Umstand, dass je-
der «hors champ» potentiell sichtbarer
Raum ist, umgekehrt jeder momentan
sichtbare Raum seinen Status wieder
verlieren kann, ermöglicht der Narra-
tion eine Dynamik, die beispielsweise
ein Theaterstück oder eine Oper nie zu
erreichen vermag.

*Meine Damen und Herren,
uns ist der Stoff noch lange nicht
ausgegangen. Trotzdem müssen wir
den Text an dieser Stelle beenden.*

Thomas Christen



6

Von Innen nach Aussen

32. Solothurner Filmtage 21.–26. Januar 1997

Ivo Kummer, Geschäftsführer



«Ich liebe Mickey Mouse mehr als jede Frau, die ich je gekannt habe», sagte Walt Disney in einem Interview. Und der Komiker Groucho Marx meinte: «Ich erzähle keine Witze. Ich sage die Wahrheit. Und die ist manchmal ein Witz.»

Was Walt Disney und Groucho Marx mit ihren Aussagen ansprechen, mag komisch sein, umschreibt jedoch präzise die Situation der Filmschaffenden. Wie keine andere Kunstdisziplin vereint der Film sämtliche Kräfte. Nebst der Faszination, dem grossen Engagement und dem offenen Auge wird zusätzlich das benötigt, was schon längst lebensbestimmend ist: – das Geld. Walt Disney hat es sich erschaffen – mit dem Film. Groucho Marx hat es verloren – durch den Film. Oder wie es Orson Welles ausdrückt: «Der Film ist die kostspieligste Mätresse, die man nur haben kann – eine Liebe, der man auf ewig verfallen bleibt.»

Wir leben in der Schweiz. Der Film ist keine Industrie, der Film ist ein Kunsthandwerk innerhalb der gesamten Kunstproduktion unseres Landes. Er ist kostenintensiv, selten bis nie spielt er seine Kosten auch wieder ein. Er ist ein marktwirtschaftlicher Unsinn. Marketingleute sagen: «Nice to have.» Oft ergeht es mir so, wenn ich in der Beiz über den Schweizer Film diskutiere. Ich erkläre meinen GesprächspartnerInnen seine Funktionalität, seine gesellschaftliche Relevanz sowie seine Bedeutung für die kulturelle Identität unseres Landes. Ich will sie vom Schweizer Film überzeugen, empfehle, stelle richtig und verteidige meine Liebe, um sehr schnell ernüchtert feststellen zu müssen, dass meine TischgenossInnen viel lieber über ihren jüngsten Ausflug ins Internet plaudern möchten.

Mit der Zeit habe ich mich daran gewöhnt. Schon fast entschuldigend frage ich: «Wann hast Du den letzten Schweizer Film gesehen?» Die Antworten sind sich fast alle gleich: «An den letztjährigen Filmtagen.» Ich verstehe sie auch, denn wann und wo – ausser im Fernsehen – haben sie überhaupt die Gelegenheit, Schweizer Filme zu sehen? Denn kaum wird ein Film angekündigt, ist er schon wieder weg. Und die neueste Importware aus Übersee macht sich auf der Leinwand breit.

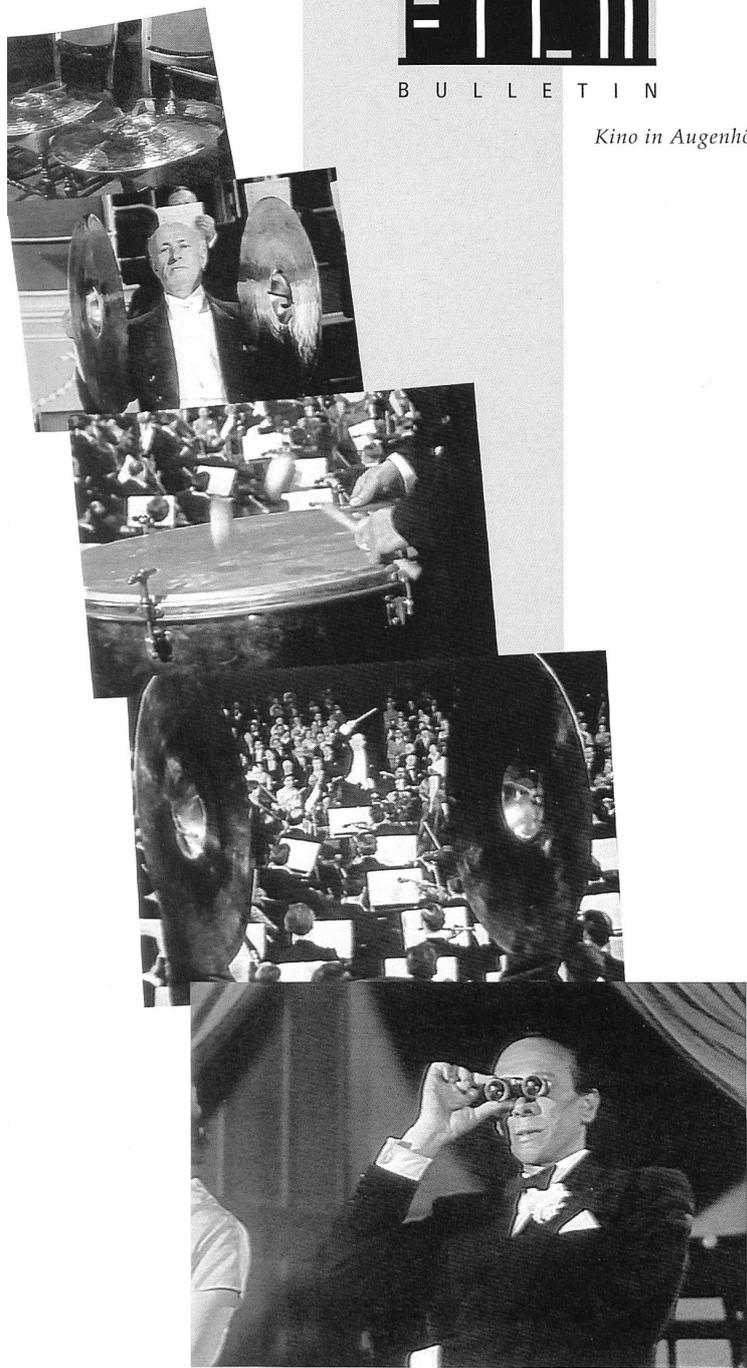
Der Bund ist verfassungsmässig verpflichtet, den kulturell wertvollen Film zu fördern. Er tut dies, indem circa 12 Millionen Franken für die Produktion und Promotion des Schweizer Films bereitgestellt werden. Die SRG, Kantone und Stiftungen erhöhen diesen Sockelbeitrag. Trotzdem ist damit keine eigentliche Produktionskontinuität in der Schweiz gewährleistet. Bei anderen handwerklichen Tätigkeiten ist es unvorstellbar, dass zum Beispiel alle drei Jahre eine dafür ausgebildete Fachperson einen Blinddarm operiert. Von den Filmschaffenden, vor allem im fiktionalen Bereich, wird erwartet, dass sie ohne kontinuierliche Praxis alltägliche Operationen erfolgreich ausführen. Die automatische Filmförderung und der «pacte audiovisuel» sollen nun zukünftig ein bisschen Abhilfe verschaffen.

Die Branche bewegt sich. Sie befindet sich im Umbruch. Die Solothurner Filmtage haben sich vom einstigen Wildling zur Institution gefestigt. Auch für die Bevölkerung der Region Solothurn ist unser Anlass nicht mehr wegzudenken. Ein Zeitgenosse schrieb in einem Rundbrief Ende der siebziger Jahre vom «Tummelplatz der kommunistischen Jugend» und gab die Empfehlung ab: «Es lohnt sich, diese Schau einmal zu besuchen. Sie vermittelt dem Steuerzahler einen eindrucksvollen politischen Anschauungsunterricht, den er mitfinanziert.» Unsere «Verschleuderung von Steuergeldern» ist eine Investition. Als nationaler Anlass mit internationaler Ausstrahlung (über 120 Gäste aus über zwanzig Nationen) bieten wir nebst den inländischen Begegnungsmöglichkeiten auch die Kontaktmöglichkeit mit dem Ausland. In konzentrierter Form ist während der Filmtagewoche der Film aus der Schweiz das zentrale Thema. Unsere eigenen Angelegenheiten sollen dargelegt werden. In der heute globalen Kommunikation sind solche Veranstaltungen von besonderer Wichtigkeit. Denn sie übernehmen die Funktion eines Schmelztiegels, einer Plattform, um gemeinsam Strategien zu entwickeln und Kooperationen anzugehen. Von Innen nach Aussen.

Verschenken Sie jetzt ein Filmbulletin im Abonnement

FILM
BULLETIN

Kino in Augenhöhe



Filme entstehen erst in den Köpfen der
Zuschauerinnen und Zuschauer.

Filmbulletin lebt von seinen Leserinnen
und seinen Lesern.

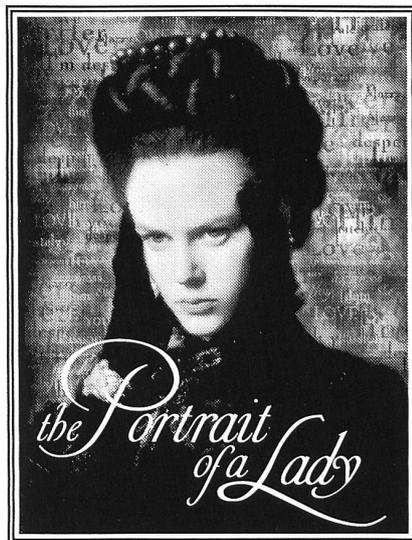
- Verwenden Sie die eingehefte Bestellkarte.

NACH "DAS PIANO" DER NEUE FILM
VON OSCARPREISTRÄGERIN JANE CAMPION

EIN FILM VON

JANE CAMPION

NICOLE JOHN BARBARA
KIDMAN MALKOVICH HERSHEY



PolyGram Filmed Entertainment presents
A PolyGram Films production of the film by Jane Campion
Nicole Kidman John Malkovich Barbara Hershey "The Portrait of a Lady" Mary-Louise Parker Martin Donovan Shelley Longest Richard C. Crayton Shelley Longest
Christian Bale Tippi Hedren Valentine Cross and John Wood as Mr. Touchet Based on the novel by Henry James Music by Wagners Klaus Kuhn Edited by Tomoko Yamashita
Production and Costumes designed by Janet Patterson Director of Photography Stuart Dryburgh Co-Producers Alan Winkler Screenplay by Louise Linton
Produced by Henry Montgomery and Anne Soden Directed by Jane Campion

DAS BUCH ZUM FILM
ORIGINAL-SOUNDTRACK JETZT ALS CD IM FACHHANDEL ERHÄLTLICH

Goldie
HAWN

Bette
MIDLER

Diane
KEATON

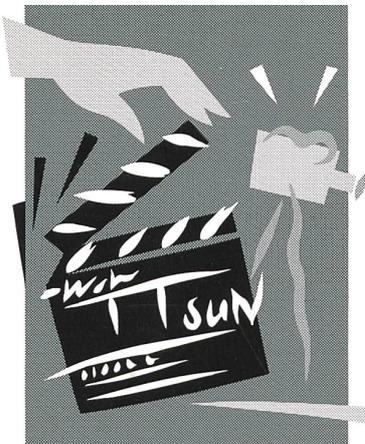
The
FIRST WIVES
Club



So nicht, meine Herren!

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A SCOTT RUBIN PRODUCTION A HUGH WILSON FILM "THE FIRST WIVES CLUB" MARGIE SMITH DAN HEDAYA
BRONSON PINCHOT MARCIA GAY HARDEN MARY MCGRAW MARY MCGRAW MARY MCGRAW MARY MCGRAW MARY MCGRAW
BASED ON THE NOVEL BY OLIVIA GOLDSMITH SCREENPLAY BY ROBERT HARLING PRODUCED BY SCOTT RUBIN DIRECTED BY HUGH WILSON
READ THE NOVEL FROM POCKET BOOKS SOUNDTRACK AVAILABLE ON WGN

Start: 20. Dezember



La Suisse
n'existe pas
— s a n s
c i n é m a

Solothurner Filmtage
Wir machen mit.

