

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

Rubrik: Kurz belichtet

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: 12.01.2026

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

Impressum

Verlag

Filmbulletin

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

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Tim Grünewald

Inserateverwaltung

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

Inserate Filmverleiher

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

Gestaltung und Realisation

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

Produktion

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

Mitarbeiter dieser Nummer

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

Fotos

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

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

Abonnements

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

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1996 auf weitere Mittel oder ehren-
amtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jeannine Fiedler

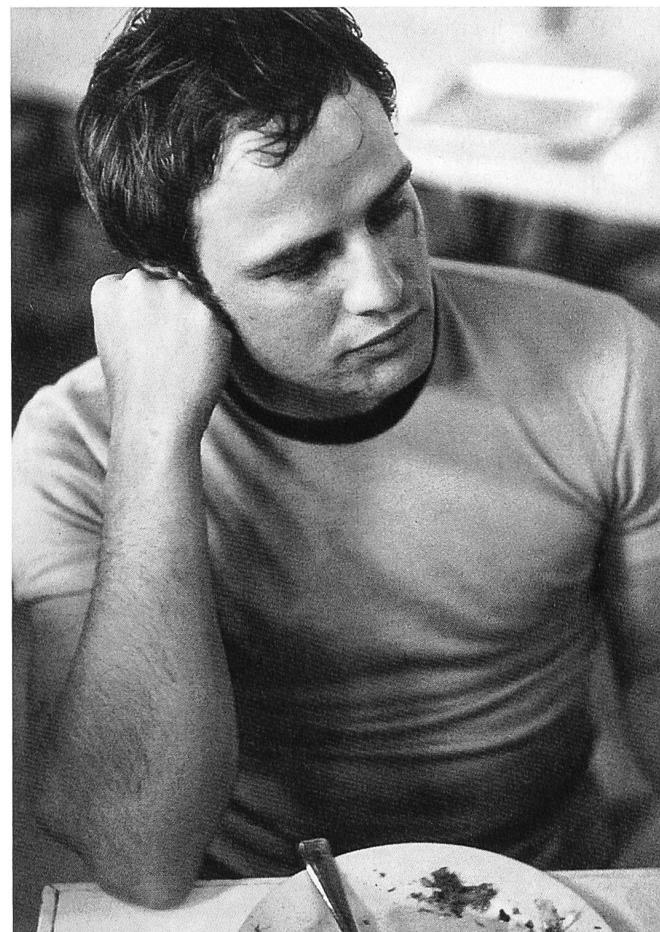
HELLO ACTOR'S STUDIO
Regie: Annie Tresgot; Produktion:
Copra (Paris), Nanou Films
(Montréal). France/Canada 1987.
(version originale sous-titre en
français) 3 Folgen à 55 Minuten



1



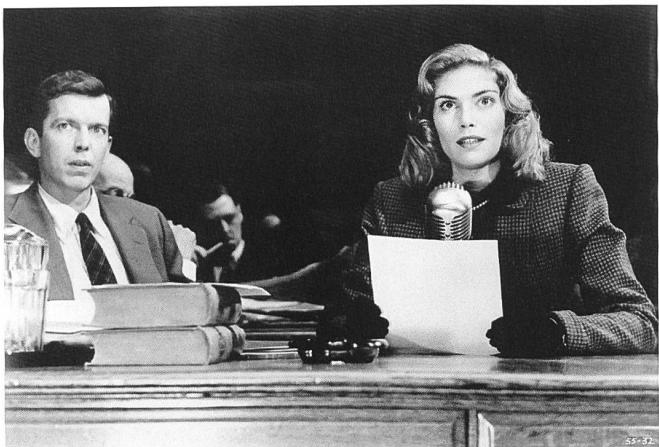
2



3

• • •

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



THE HOUSE
ON CARROLL STREET
Regie: Peter Yates

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

Gewisse Listen

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

Erschütternde Grossmut

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

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

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

Amerikaner und Kommunist

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

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

Gewalt gegen Andersdenkende

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

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

Filmische Aufarbeitung

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

Angst und Bedrohung

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

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

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

Diskretion und Nachsicht

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

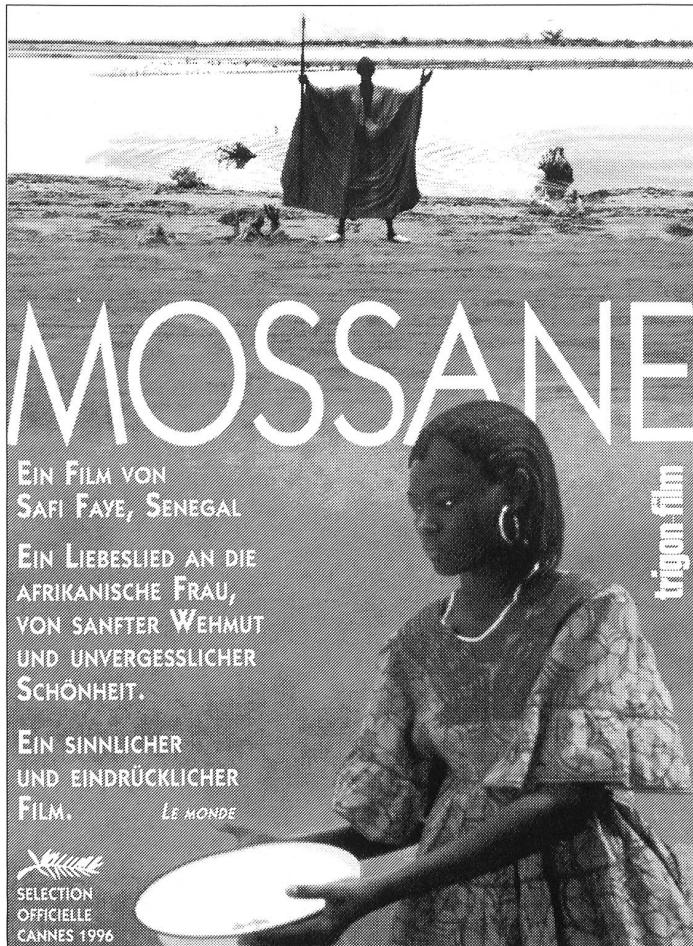
Diskretion und Nachsicht, weil er sich nicht auf das Niveau derjenigen begeben will, die seinerzeit mit dem Ausschuss kooperierten.

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

Gerhard Midding



Zero Mostel
und Walter Bernstein



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

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

suissimage
Nous protégeons vos droits sur les films

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



GEORG SEESSEN
GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS

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



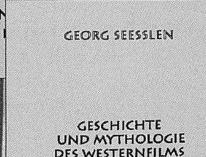
KINO DER ANGST



THRILLER



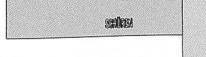
GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS



GEORG SEESSEN
GEISTIGE UND MYTHOLOGIE
DES WESTERNFILMS



WESTERN



GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS



GEORG SEESSEN
GEISTIGE UND MYTHOLOGIE
DES ABENTEUERFILMS



ABENTEUER



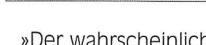
GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS



ÄSTHETIK
DES EROTISCHEN FILMS



EROTIK



GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS

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

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

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

IM OKTOBER AUF LESEREISE!
Infos beim Verlag

SCHÜREN

Deutschhausstr. 31 D-35037 Marburg

Tel. 06421/63084 Fax 06421/681190

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

Tim Grünwald

Schweizer Film im Abseits

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

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

Filmzwerge '96 ausgeknockt

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

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

DOX vom Aussterben bedroht

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

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

Guckloch gestopft

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

Veranstaltungen

Cinécure

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

ber bis 2. November in hehrer Alpenwelt ein. Einen einwöchigen Kuraufenthalt im Schatten unseres wohl prominentesten Horns, des Matterhorns, in Gesellschaft solcher Klassiker, Trouvailles und Raritäten wie etwa *LA MOMIE* von Shadi Abdessalam, *IMAGES* von Robert Altman, *IL GRIDO* von Michelangelo Antonioni, *EL* von Luis Buñuel, *DANS LES RUES* von Victor Trivas, *FIVE EASY PIECES* von Bob Rafelson, *I HIRED A CONTRACT KILLER* von Aki Kaurismäki oder *SAYAT NOVA* von Sergej Paradjanov, *TRES TRISTES TIGRES* von Raoul Ruiz, *ANGEL* von Ernst Lubitsch und vielen anderen lässt man sich gerne verschreiben.

Ort: Centre Culturel Vernissage, 3920 Zermatt (günstige Übernachtungsmöglichkeiten stehen bereit)
Anmeldung (nur per Fax) bei:
Cinémathèque suisse, 1003 Lausanne, Fax: 021-320 48 88
oder Jean-François Amiguet, 1985 Villaz la Sage, Fax 027-83 33 58

Zum Gedenken

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

100 Gesichter des deutschen Films

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

des *Bundesverbandes Kinokultur*, begleitet werden. Unter dem Motto «*Ein Abend für den deutschen Film*» sind zwei Gesprächsrunden geplant, in denen die Zukunft des deutschen Filmschaffens in filmpolitischer und filmästhetischer Hinsicht diskutiert werden soll.

Bundesverband Kinokultur e.V., Schweizer Str. 6, D-60594 Frankfurt M., Tel 0049-69-622 897, Fax 0049-69-603 218 5

Fernsehen pflegt Film

Play Dürrenmatt

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

Friedrich Dürrenmatt

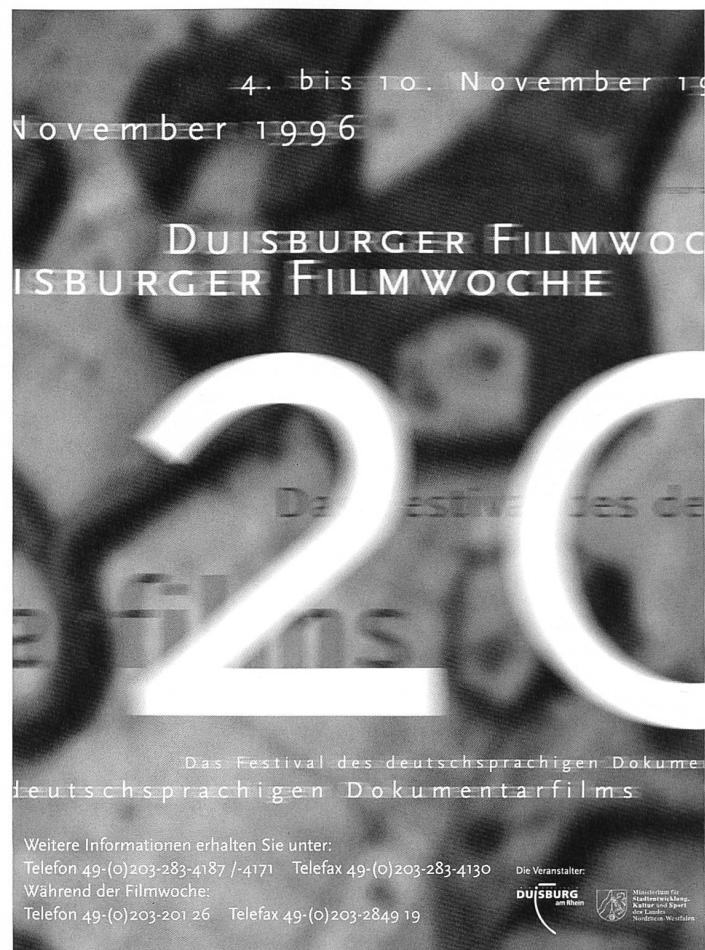
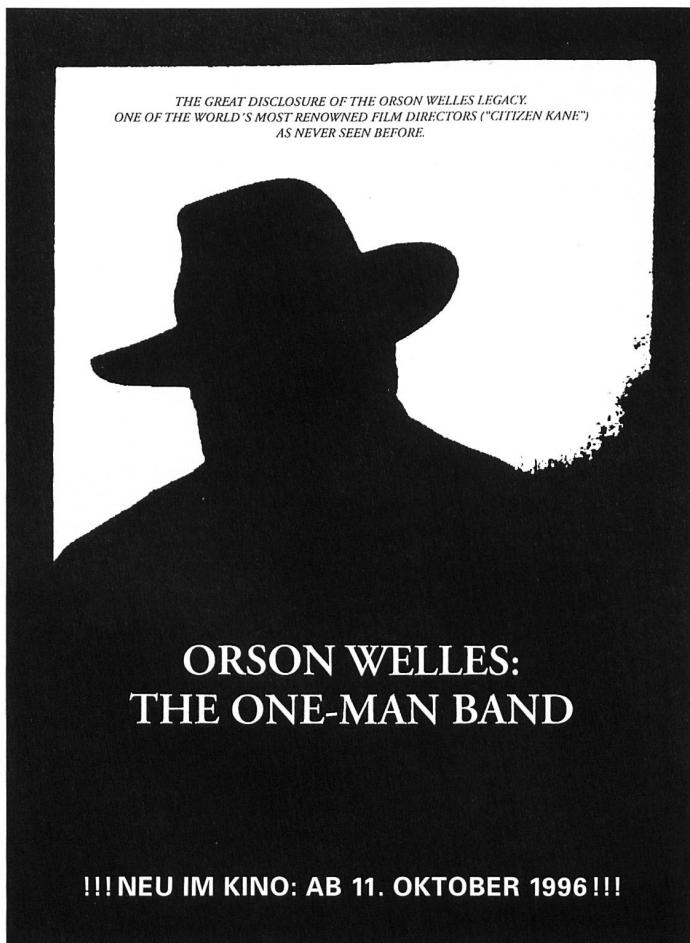
Vom 3. Oktober bis 2. November ist auf dem Kulturkanal 3sat ein Schwerpunkt rund um das Werk des Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt zu sehen. Der Sender wird vierzig Produktionen ausstrahlen, die von dokumentarischen Kurz-Reportagen begleitet werden sollen. Es soll allerdings nicht unerwähnt bleiben,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

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

Ausgezeichnet

Kulturpreis für Pio Corradi

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



Filmbulletin

griffbereit
aufbewahren:
im *roten*
praktischen
Sammelordner.

Für Ihre Bestellung
faxen oder schreiben
Sie Filmbulletin.



GEWINNEN

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

**Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken**



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

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

ZÜRCHER FILMPREISE 1996

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

SOUNDTRACK
von Rainer Scheer

Various

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

Danny Elfman
MISSION: IMPOSSIBLE
(Philips Classics)

Lalo Schifrin
und **John E. Davis**

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

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

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

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

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

Alan Menken / Stephen Schwartz

Musik zu: THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME
(Polydor)

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

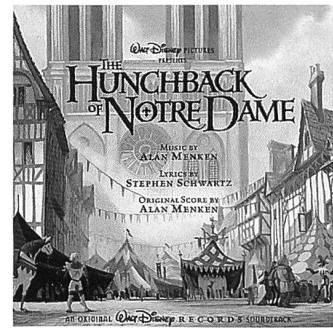
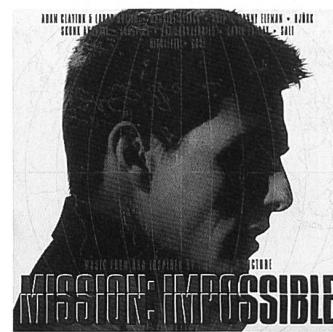
dem Song «God Help The Outcasts» verstärkt natürlich das Renomee des Soundtracks, der auch ohne den Film seine Wirkung nicht verfehlt. Auf jeden Fall sollte man aber diesen Original-Score kaufen und nicht die zumeist mit zu hohen Stimmen verunstalteten deutschen Versionen, von denen Schallplatten-Produzenten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

Ennio Morricone

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

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

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



Spuren hinterlassen Ein Überblick: neue deutschsprachige Filmzeitschriften

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

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

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

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

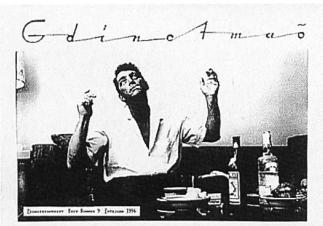
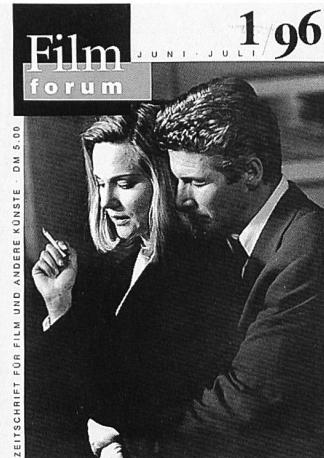
Wie ausuferndes Fanwissen und eine Filmbegeisterung ohne Beispiel in elegante, kaputte, irre Texte gegossen werden können, demonstriert seit einiger Zeit eine kleine Kölner Schrift im DIN A 5-Querformat und mit fotokopierten Abbildungen, deren Enthusiasmus inzwischen sogar in Filmhochschulkreisen goutiert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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Rolf Aurich

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

Gdinetmaō
Bezug: Rainer Knepper, Königsforststrasse 82,
D-51109 Köln,
Tel 0049-221-845290, DM 6.-

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

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

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

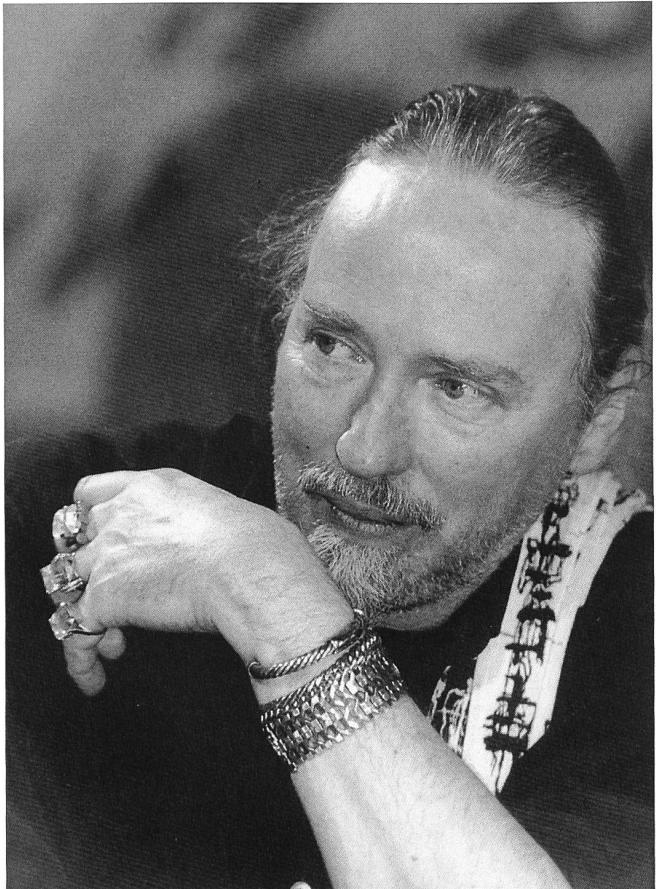
«24»
Bezug: Filmbildverlag, Blombergstrasse 31, D-81825 München,
ISSN 0949-9164, DM 7.-

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



• • •

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



Werner Schroeter mit Anita Cerquetti in POUSSIÈRES D'AMOUR

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

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

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

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

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

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

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

FILMBULLETIN Was für Projekte haben Sie?

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

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

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

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

FILMBULLETIN Was ist Liebe?

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

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

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

FILMBULLETIN Nein.

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

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

WERNER SCHROETER *POUSSIÈRES D'AMOUR*, der französische Titel, ist eigentlich falsch. Er ist poetischer und klingt mir zu altmodisch. Aber es gibt auf französisch kein Äquivalent zu *ABFALLPRODUKTE DER LIEBE*. Dahinter steht: Ich hatte immer schon den Wunsch, eine Hommage darzubringen an all die grossen Sänger, denen ich viel verdanke und die mein Leben beeinflusst haben, insbesondere an Martha Mödl, Rita Gorr, Anita Cerquetti und unser heiliges Phantom Maria Callas. Ich hatte das Glück, dass diese Sängerinnen – abgesehen von Maria Callas – noch kommen und auch noch wunderschön vortragen konnten. Ich wollte zeigen: das sind lebendige Menschen, die eigentlich nur dadurch zu diesem Ausdruck in der Stimme finden, weil sie die Liebe suchen. Der Film geht von der Überzeugung aus, dass ein Mensch, der nicht zu lieben versucht, sich auch nicht ausdrücken kann. Die grosse Kunst, der wunderbare Gesang – nichts anderes als Abfallprodukte der Liebe. Keiner der Sänger, die im Film auftreten, nimmt sich selber so ernst, dass er meint, er sei etwas Besonderes. Ob sie an der Metropolitan oder an der Mailänder Scala gesungen oder ob sie tausend Preise gekriegt haben, das ist ihnen Wurst. Alles nur: Abfallprodukte der Liebe.

Das eigentlich Kreative, das ist die Suche, der Weg, die Kommunikation. Zu Seiten dieses Weges fallen die Abfallprodukte der Liebe, die im besten Fall Kunst sind und im schlimmsten Fall Mord und Totschlag.

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

WERNER SCHROETER Unbedingt.

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

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

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

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

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

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

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

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

FILMBULLETIN Naja.

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

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

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

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

