

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 210

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: 06.08.2025

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



Kino in Augenhöhe



Kinomythos:

Rudolph Valentino

Gespräch mit

Filmstar Kim Novak

FALLEN ANGELS

THE ENGLISH PATIENT

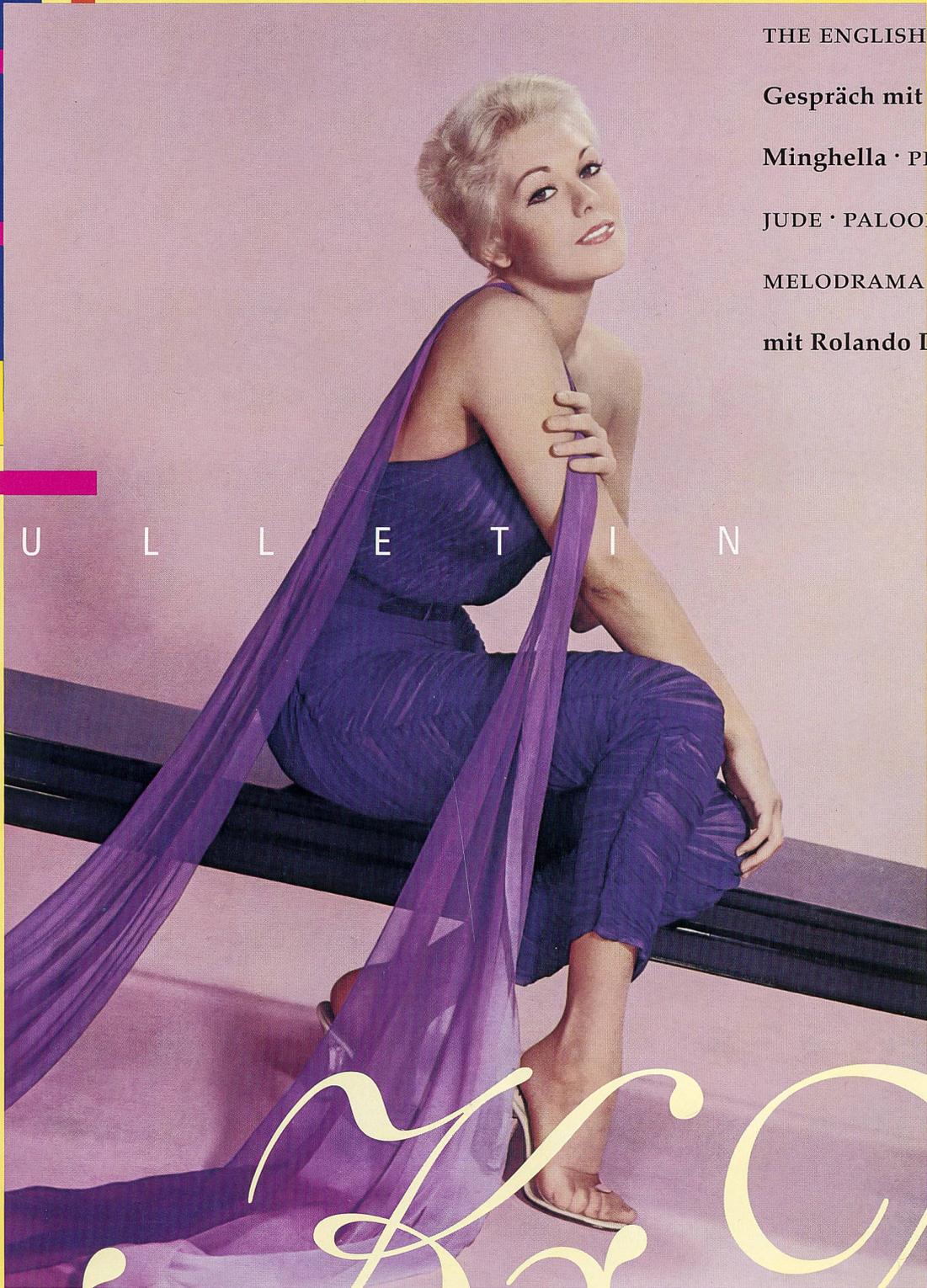
Gespräch mit Anthony

Minghella · PERSUASION

JUDE · PALOOKAVILLE

MELODRAMA · Gespräch

mit Rolando Díaz



B U L L E T I N

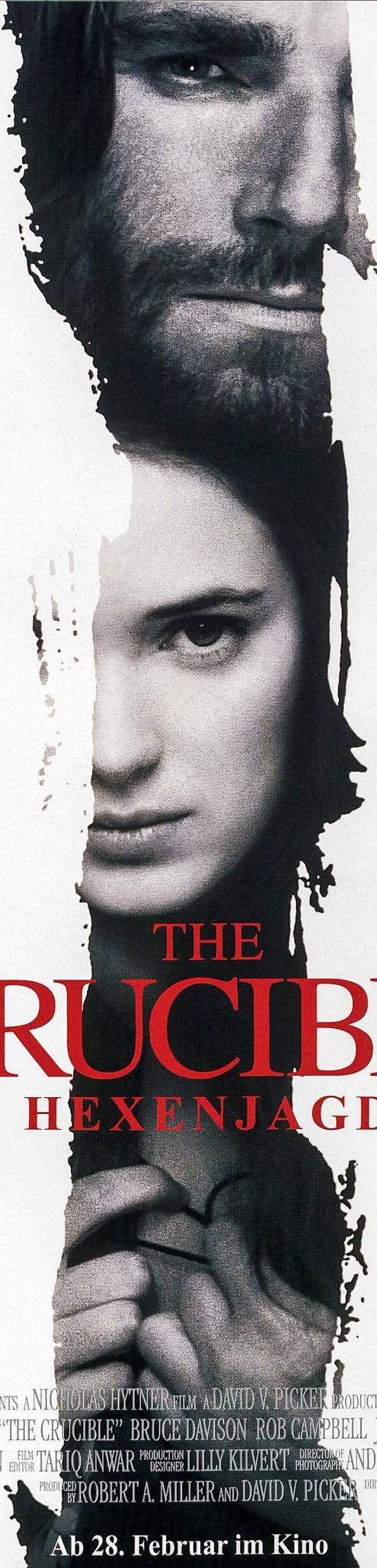
Fr. 12,- DM 12,- öS 100,-

1 '97



DANIEL
DAY-LEWIS

WINONA
RYDER



THE
CRUCIBLE
HEXENJAGD

ARTHUR
MILLERS
ZEITLOSE
GESCHICHTE
ÜBER WAHRHEIT
UNTER
ANKLAGE

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A NICHOLAS HYTNER FILM A DAVID V. PICKER PRODUCTION DANIEL DAY-LEWIS WINONA RYDER
PAUL SCOFIELD JOAN ALLEN "THE CRUCIBLE" BRUCE DAVISON ROB CAMPBELL JEFFREY JONES CO-PRODUCER DIANA POKORNY
COSTUME DESIGNER BOB CROWLEY MUSIC BY GEORGE FENTON FILM EDITOR TARIQ ANWAR PRODUCTION DESIGNER LILLY KILVERT DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ANDREW DUNN, BSC SCREENPLAY BY ARTHUR MILLER BASED ON HIS PLAY
PRODUCED BY ROBERT A. MILLER AND DAVID V. PICKER DIRECTED BY NICHOLAS HYTNER

SOUNDTRACK
AVAILABLE ON



RCA VICTOR

DOLBY
IN SELECTED THEATRES

<http://www.fox.ch>

Ab 28. Februar im Kino

Im Verleih der 20th Century Fox
Columbia TriStar (Switzerland)





Marcello Mastroianni
28. September 1924
bis 19. Dezember 1996
in LA NOTTE
Regie: Michelangelo
Antonioni (1960)

«Ich könnte den Schauspielern in meinen Filmen einfach sagen, seid ihr selber und macht euch keine Sorgen. Das Ergebnis ist immer positiv. Jeder hat das Gesicht, das ihm gebührt und könnte kein anderes haben: und alle Gesichter stimmen immer, die Natur irrt sich nie.»

Federico Fellini
in «Aufsätze und Notizen»
Diogenes 1974

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
Volontariat:
Tim Grünwald

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, Thomas
Rothschild, Gerhard Midding,
Norbert Grob, Rainer Scheer,
Marcus Rothe, Pierre Lachat,
Peter W. Jansen, Michael
Sennhauser, Beat Borter,
Jürgen Kasten

Fotos

Wir bedanken uns bei:
20th Century Fox, Genève;
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Cinematograph, Ibach;
Elite Film, Filmcooperative,
Frenetic Films, Monopole
Pathé Films, Neue Zürcher
Zeitung, Rialto Film, Walter
Ruggle, Zürich; Karine
Azoubib (Kim Novak), Ben
Buschfeld (Kinotagebuch),
Stiftung Deutsche Kine-
mathek, Jürgen Kasten, Berlin;
Ana Radica!, MFA, München;
Viennale, Wien

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

© 1997 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache



Lust statt Frust

Die Nachrichten zur Wirtschafts-
lage sind bekannt. Die Reden von den
Sparpaketen, die geschnürt wurden,
geschnürt werden und in absehbarer
Zukunft noch geschnürt werden
müssen, sind auch bekannt. Die fort-
gesetzte Ermahnung zu Einsparungen,
die notwendig, zwingend oder uner-
lässlich sind – wer mag sie noch hören,
wer kann sie denn noch ertragen.

Befreiungsschlag.

Die Lust an der Sache muss
vermehrt wieder in den Vordergrund
treten, der Lustgewinn bleibt, was
wirklich zählt. Die Freude soll Ihnen,
liebe Leserinnen und Leser, und uns
erhalten bleiben. Wir werden zwar
vernünftig sein müssen, aber uns *etwas*
leisten wollen wir auch.

Wir werden «Filmbulletin – Kino
in Augenhöhe» – möglichst *lustvoll* –
gestalten, produzieren, Heft um Heft
herausbringen, unsern Leserinnen und
Lesern weiterhin mehr bieten als die
Umstände eigentlich zulassen –
solange wir eben *können* und *dürfen*.

Walt R. Vian



KURZ BELICHTET

4

Kinotagebuch
Abschied von der Viennale
Before the Code:
Hollywood 1929 bis 1934
Passage durch
neuere Filmliteratur

KINO IN AUFLÖSUNG

13

En passant: Fluchtmomente

FALLEN ANGELS von Wong Kar-wai

AUTORENFILM

18

**Filmautoren veralten nicht,
sie altern**

STAR IN AUGENHÖHE

20

**«Couldn't you like me
the way I am»**

Gespräch mit Kim Novak

26

Kleine Filmographie Kim Novak

FILMFORUM

30

THE ENGLISH PATIENT von Anthony Minghella

31

Gespräch mit Anthony Minghella

33

PERSUASION von Roger Michell

35

JUDE von Michael
Winterbottom

37

PALOOKAVILLE von Alan Taylor

39

MELODRAMA von Rolando Díaz

41

Gespräch mit Rolando Díaz

KINOMYTHOS

44

Profil der Männlichkeit

Die Filme von Rudolph Valentino

Titelblatt:

Kim Novak, 1957 fotografiert
von Robert Coburn

Rudolph Valentino in **FOUR**

HORSEMEN OF THE

APOCALYPSE von Rex Ingram

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommis-
sion des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

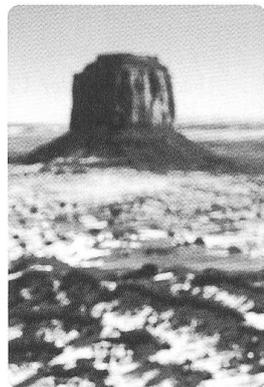
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1997 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

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



TAGEBUCH

Eine Landschaft für den Western – das Monument Valley Kleines Glossar einer Reise

Monument Valley. Tafelberge, Pfeiler und Türme aus rotem Sandstein. Reste von Vulkan-schloten. Vor Urzeiten erstreckte sich der Golf von Mexiko hinauf nach Utah, bis sich die Ebene vor circa 50 Millionen Jahren zu heben begann. Wind und Regen erodierten ihren weichen Grund und schufen hier ein submarines Relief, nachdem sich das Meer lange zurückgezogen hatte. Die Auswölbung eines Meeresbodens, dem erst das Element Luft Gestalt gab. Die Indianer glauben, ihre Vorfahren seien auf einem grossen Fisch ins Valley gekommen.

Die Felsen wurden von den Navajos nach ihren Umrissen in eine imaginative, teils mythische Bildersprache übersetzt. Sie werden *elephant, camel, thunderbird, rain god, totem pole* und *three sisters* genannt und tragen zussätzlich kriegerische Komposita wie *mittens, Faust- oder Boxhandschuhe* und *spearhead*, die Lanzenspitze. Die Bezeichnung *butte* lässt verschiedene Bedeutungen zu: die Butte, das Fass, aber auch der Kolben eines Gewehrs. Ein Aussichtspunkt heisst «John Ford's Point».

«... dieses ganze Land birst von magischer Präsenz, die mit Natur nichts zu tun hat. Man kann verstehen, dass die Indianer eine Menge Magie und eine nicht wenig grausame Religion brauchten, um eine solche "theoretische" Grösse des geologischen und himmlischen Ereignisses der Wüste zu bannen, um den Anforderungen einer solchen Umgebung gerecht zu werden. Was ist der Mensch, wenn die dem Menschen vorausgehenden Zeichen über solche Macht verfügen? Die menschliche Rasse muss Opfer erfinden, die an die kataklystische Ordnung der Natur heranreichen.» (Jean Baudrillard, Amerika, 1987)

Für das Kind, das seinen ersten Western sieht, von John Ford möglicherweise, ist das Valley monumentale Staffage, lunares Dekor – so schaut es auf dem Mond aus! – für filmi-

sche Erzählungen über einen sonderbar selbstgewissen und zielstrebigem Menschenschlag, der einen unendlichen Raum durchmisst, ohne scheinbar je irgendwo anzukommen. Und die Landschaft ist immer gleich fremd für das Kind, nicht von seiner Welt. Hier hat die Sehnsucht ihren Ursprung, nach diesem Ort, der nie erreicht wird, nie erreicht werden kann.

«... sie wandern! Sie wandern! Ich weiss, dass sie wandern, doch ich weiss nicht, wohin, doch ich weiss, sie wandern dem Besten, einem Erhabenen zu.»

Walt Whitman, Gesang von der offenen Strasse, 1856

Auf der Rückfahrt nach Kayenta lasen wir einen jungen Navajo am Strassenrand auf, der im Ort seine Tante besuchen wollte. Wenig später stiess Johnny Wildseed, bürgerlich Daniel Csamek, zu unserer Gruppe, jüdisch-tschechischer Abstammung mit einem guten Anteil indianischen Blutes, was, wie er überzeugend demonstrierte, ein Attribut sei, das den wahrhaft echten amerikanischen Schauspieler auszeichne. Daniel alias Johnny erwähnte unter anderen Clark Gable und Burt Reynolds. Wieviel unser indianischer Begleiter, der ein gebrochenes Englisch sprach, von diesen (*Native*) *American trivia* wusste, ahnte niemand, doch vielleicht mehr, als er uns merken liess, denn er konterte mit der Story, dass das Felsmassiv vis-à-vis vom El Capitan den Indianern als Dolly-Parton-Felsen bekannt sei. Als wir gemeinsam über die Gründe dieser Namensgebung spekulierten, erschallte lautes Gelächter.

Seltsame Verwirrung von Kulturen und populären Paraphernalien.

Das Gebiet der Navajos ist die grösste *Indian Reservation* in den Vereinigten Staaten. «Navajo Nation» wird von ihren Bewohnern weitestgehend unabhängig vom Kongress in Washington verwaltet. Wie die meisten Landstriche, die unfruchtbar und halbwüstenartig den Indianern als Reservate überlassen wurden, eignete sich auch das Land zwischen Arizona und New Mexico für kaum mehr als die traditionelle Schafzucht. Nicht absehbar für die Weissen damals, dass im Untergrund des Colorado Plateaus ungeheure Mengen wertvoller mineralischer Rohstoffe wie Erdöl, Erdgas, Kohle und vor allem Uranerz sich befinden würden. Der seit dem Zweiten Weltkrieg ständig wachsende Energiever-

brauch und gesteigerte Bedarf an Uran für Atomwaffen und die zivile Nutzung von Atomenergie machten aus der Navajo Nation das wichtigste Fördergebiet für Energierohstoffe in den USA – der Navajo-Schafhirte wurde zum Bergmann und Unternehmer.

Sein Hab und Gut in einem schwarzen Plastikbeutel bei sich tragend, hatte Johnny Wildseed die Nacht zuvor Unterschlupf bei einer Navajo-Familie im Valley gefunden und bei einer verbotenen Alkohol-Transferaktion als *go-between*, als Mittelsmann fungiert. Aufgewacht sei er mit nassem Hintern neben einer Quelle, so seine Anekdote zum Tage. Endloses Weben an amerikanischen Mythen – Indianer, Alkoholschmuggel, seit dreissig Jahren als Tramp unterwegs – er habe alle Strassen, jeden Staat gesehen und wollte von mir hören, wie «Steppenwolf» auf Deutsch klinge. Wildseeds einziger «sozialer» Fixpunkt eine e-mail-Adresse, die er einmal im Jahr in Oregon abrufe, sein einziger Wunsch ein neues Päckchen Kautabak. Irgendwann in den Sechzigern hatte er seine berufliche Laufbahn als Englischlehrer nach ein paar Wochen als für einen intelligenten Menschen unwürdige Profession beendet. Wildseed war über sein Land und dessen Strukturen bestens informiert; bis Tuba City entwarf er für uns ein kluges Sozio-gramm der Gesellschaft, als deren *outcast* er sich bezeichnete. Auch er wollte zu einer «Tante» – die in Tuscon.

«Jetzt sehe ich das Geheimnis, die besten Menschen zu bilden, es heisst: In freier Luft wach auf, iss und schlafe mit der Erde.»

Walt Whitman, Gesang von der offenen Strasse, 1856

Das Besucherzentrum am Anfang einer 17 Meilen langen Schotterstrasse durch das touristisch erschlossene Monument Valley wird von Navajos geleitet. Die heiligen Orte des Tales dürfen nur unter Führung von *Native Americans* aufgesucht werden. Ein Heimatkunde-Museum ist liebevoll ausgestattet mit handgemalten Tafeln zur Illustration der geologischen Entwicklung, Panoptiken veranschaulichen Mythen und Religion der Indianer. Auf der langen Reise durch den Südwesten gab es nur hier im Navajo Tribal Park Hinweise auf einen verantwortungsvollen Umgang mit Ressourcen.

Doch die Exploitation verläuft heute zuallererst in den Medien als Verkrümmung unse-

rer eigenen Wahrnehmung. Nachdem das Valley in Reklamefilmen als *backdrop* für dürftige Zigarettenabenteuer erhalten musste, wird es derzeit in einer Levi's-Werbung auf ein Graffito seiner selbst reduziert: computergenerierte Schäfchenwolken über dem rosig eingetönten West Mitten Butte dienen einem über Kopf schaukelnden Mädchen als Prospekt. Die Seile der Schaukel, in surreal perspektivischer Vergrößerung unseren Blick in die Tiefe ziehend, deuten wie Arme und Beine auf das «V», für welches geworben wird – den Halsausschnitt einer neuen T-Shirt-Mode. Den Kindern der Pioniere ist das Naturwunder Monument Valley im hedonistischen Aktivismus von Cyberspace und Internet reines Zeichen geworden, das jeglicher Aura entbehrt. Raum und menschliches Mass existieren nicht mehr. «Die Jüngeren haben ... offenbar eine Fähigkeit, eine entschiedene Lust ausgebildet, sich in der synthetischen Welt der digitalen Waren so ideologie- wie reflexionsfrei zu bewegen. Dabei wird die Stelle der Reflexionen von Geschwindigkeit und von Zahlen eingenommen.» (Helmut Färber)

Ein deutscher Immigrant publizierte die ersten Fotografien vom Valley und den Navajos – Josef G. Muench. Weil er Hitler 1927 bei einer Veranstaltung mit Tomaten beworfen hatte, so will es seine private Historiografie, verliess Muench in der Gewissheit künftiger Ereignisse im folgenden Jahr die Heimat, um in den USA zu siedeln. Auftragsarbeiten für das Magazin *Arizona Highways* führten ihn 1935 ins Monument Valley, wo er Harry Goulding, den Besitzer der einzigen Handelsniederlassung, kennenlernte. Goulding plante, das Valley als natürliche Filmkulisse an Hollywood zu «verkaufen», um in Zeiten der Depression Geld ins Tal zu bringen. Gemeinsam schufen sie ein Album mit spektakulären Schwarzweiss-Aufnahmen und präsentierten es im Jahre 1938 John Ford und dem Produzenten Walter Wanger: *Hollywood was in its flamboyant era. Top men made decisions on the spot. Committees hadn't been invented yet! Within a few hours the die was cast. Monument Valley was the place.* Fords *STAGECOACH* sollte also im Valley gedreht werden, doch vorher charterten Ford und Wanger eine Maschine, um sich aus der Luft vom realen Vorhandensein jener traumhaften Kulisse zu überzeugen. Legenden-schreibung bis in die Gegenwart

in einer bunten Broschüre über das Valley, angereichert mit Muenchs späteren Kodachrome-Fotografien, *The story behind the scenery*.

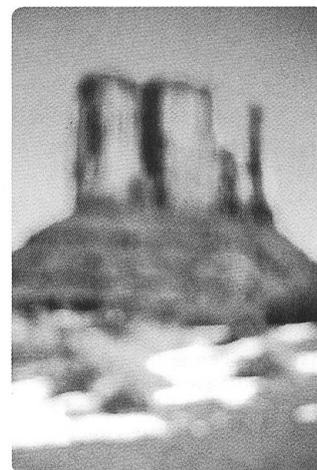
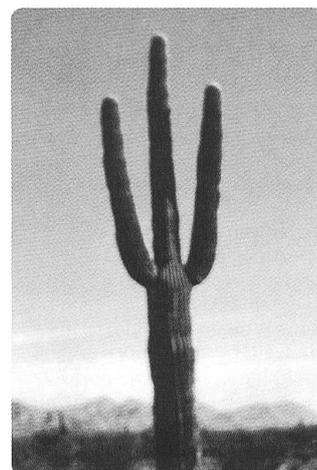
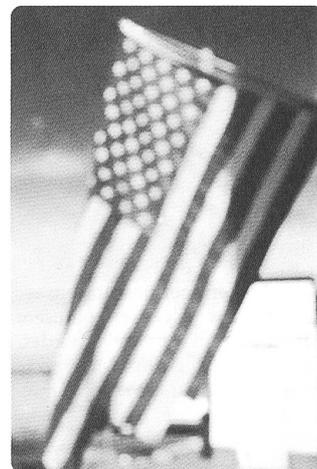
«Das Monument Valley ist die Geologie der Erde, das Mausoleum der Indianer und die Kamera von John Ford. Es bedeutet Erosion und Vernichtung und zugleich Kamerafahrt und Audiovision. In unserer Vorstellung gehen alle drei ineinander über. Jede Phase setzt der vorhergehenden auf subtile Weise ein Ende. Die Ausrottung der Indianer beendet den natürlichen kosmologischen Rhythmus dieser Landschaft, mit der ihre magische Existenz seit Jahrtausenden verbunden war. An die Stelle dieses äusserst langwierigen Prozesses trat der viel schnellere der Pionierzivilisation ... (der) das Verschwinden der Indianer auf die Weise beendete, dass man sie als Akteure wieder auferstehen liess.» (Baudrillard)

Eine Einkehr in Europa bedeutet Rückzug in innerste Zufluchtsorte, Sanktuarien, die meist der Vergangenheit verpflichtet sind. Wer sich in den USA zurückzieht, ergibt sich dem Land, durchmisst seine Weiten im persönlichen *traveling shot*. Die «metaphysische Monumentalität», das Erhabene der Landschaft macht Kontemplation unausweichlich, fordert sie ein und ist gleichzeitig ewiges Versprechen einer Zukunft. (Heimat ist hier – im Westen – die Abgleichung von Matrix Mensch mit den Elementen der Natur, sie entsteht nicht durch innige Versklavung und Maniküre von Landschaft wie auf dem alten Kontinent.) Vielleicht ist deshalb aus der Kadrage, mit dem Medium Film, die genuin amerikanische Möglichkeit zur Begrenzung/Zähmung dieser unendlichen Landschaften und Horizonte erwachsen, denen der verzagte Blick sonst schutzlos ausgeliefert wäre. Whitman war der erste hymnische Sänger des amerikanischen Horizonts, John Ford gab ihm das cineastische Format.

«Amerika! Ich prahle nicht mit meiner Liebe zu dir, ich weiss, was ich habe.» Walt Whitman, 1856

Jeannine Fiedler

Zur Lektüre über John Ford, die Stock Company und den Western: *Filmkritik*, 249/250 (Sept./Okt. 1977), 258 (Juni 1978), 260 (Aug. 1978), 267 (März 1979) und 284 (Aug. 1980)



Alexander Horwaths (vorläufig) letzter Streich Direktionswechsel bei der Viennale



Wenn jemand mit einunddreissig Jahren Direktor eines grösseren Filmfestivals wird, ist das schon einigermassen sensationell. Dass sich einer in diesem Alter als Direktor verabschiedet, dürfte erstmalig sein. Alexander Horwath hatte die Viennale im Oktober 1996 zum letzten Mal zu verantworten.

Horwath gehörte zu jener Gruppe blutjunger Journalisten im Wiener Stadtmagazin «Falter», von denen ein Teil, überzeugt davon, dass der Film nicht weniger Beachtung und Seriosität verdient als Theater, Musik oder Bildende Kunst, mit viel Selbstbewusstsein und wenig Respekt die österreichische Filmpublizistik auf ein professionelles Niveau hob, das sie mit wenigen Ausnahmen (die Arbeiten des früh verstorbenen Filmhistorikers und Sadoul-Übersetzers Hans Winge zählen dazu) bis dahin weder erreicht noch angestrebt hatte. Immer noch einer Generation angehörend, die man gemeinhin als Nachwuchs tituliert, erteilte ihm die eben gegründete Tageszeitung «Der Standard» 1988 die Zuständigkeit für den filmischen Bereich.

Nachdem die (nach den jüngsten Gemeinderatswahlen entlassene) Wiener Kulturstadträtin das zwei Jahre zuvor engagierte Team Reinhard Pyrker und Werner Herzog ohne einsichtige Gründe von der Leitung der Viennale suspendiert hatte, betraute sie Alexander Horwath und ihren mittlerweile zum Filmbeauftragten (je nach Perspektive) auf- oder abgestiegenen Wolfgang Ainberger, der damals vom Fernsehen kam, mit dieser Aufgabe. Die Zusammenarbeit dauerte nicht lange, zu unterschiedlich waren die Konzeptionen der Kodirektoren, und Horwath macht im Solo weiter. (Wenn man freilich Analogien

zu Berlin sucht, so entspräche diesem Vorgang am ehesten eine Berlinaledirektion mit Gregor und ohne de Hadeln.) Schon vor einem Jahr wollte Horwath aufhören, aber da sein designierter Nachfolger Hans Hurch, wie er selbst ein Sprössling des «Falters» und später Mitarbeiter von Straub und Huillet, noch durch ein anderes Projekt gebunden war, liess er sich zu einem weiteren, nun endgültig letzten Jahr überreden.

Als Journalist war Alexander Horwath ein nicht eben zimperlicher Festivalkritiker. Nach fünfjähriger Direktionserfahrung hat sich seine Sicht auf Festivals vor allem dadurch verändert, dass er viel mehr darüber weiss als zuvor. Diese Erfahrung, meint er, hätte ihn aber eher noch kritischer werden lassen. Auf die andere Seite des Grabens zwischen Machern und Berichtserstattern zurückgekehrt, würde er heute nicht schärfer oder milder, sondern kenntnisreicher schreiben.

Nach den grundsätzlichen Möglichkeiten einer kollektiven Leitung befragt, plädiert Horwath für eine «Handschriftlichkeit», die für einen alleinverantwortlichen Programmierer leichter zu verwirklichen ist als für ein Team. Gerade die grossen Festivals, die dafür am ehesten die Voraussetzungen hätten, dienen jedoch nicht dazu, die subjektive Vision eines Direktors vom zeitgenössischen Kino durchzusetzen. Das funktionieren besser bei mittleren Festivals wie Rotterdam, Locarno oder eben der Viennale, die eine geringere ökonomische Bedeutung haben. Allerdings erschwert die zunehmende Konkurrenz zwischen den Festivals, die allesamt Wert legen auf (Europa-)Premieren, die Zusammenstellung eines Wunschprogramms. So hat das Panorama der Berlinale eine Regisseurin erpresst, einen für die Viennale bereits zugesagten Film wieder zurückzuziehen, um andererseits einen in Venedig preisgekrönten Streifen zu zeigen, weil's gerade passt. Oft gibt es auch Schwierigkeiten, weil Rechte verweigert, Kopien ungern verschickt werden. Horwath plädiert dagegen für Kooperation, die bewirkt, dass ein guter Film an möglichst vielen Orten gezeigt wird, insbesondere dann, wenn er mangels Verleih ausserhalb von Festivals keine Chance hat. Horwath betont, dass allem Krisenrede zum Trotz immer mehr Filme produziert werden, und er bekennt sich auch zur Förderung "unrentabler" Filme. Dass die Filmförderung verant-

wortlich sei für Qualitätseinbusen, hält er für einen groben Unsinn. Was er am deutschsprachigen Film von DER TOTMACHER bis zu den Dokumentationen von Koepp schätzt, sei nicht denkbar ohne Förderung.

Die Funktion eines Festivals vergleicht Horwath mit der einer Ausstellung. Es solle umfassend zeigen, was es gibt, also auch den populären Film, das Industrieprodukt keineswegs aussparen. Er selbst habe Kino gelernt über Hollywood und den Avantgardefilm, die zu vereinen ihm keine Probleme mache. Hinzugekommen ist bei Horwath in den Viennalejahren das Interesse fürs asiatische Kino, geblieben ist die Überzeugung, dass auch alte Filme zwischen den neuesten auf einem Festival sinnvoll seien. Zu den Neuerungen der Viennale gehören über das Jahr verstreute sogenannte «Specials», die thematisch organisiert oder einem Regisseur gewidmet sind. Ehe sich die Direktoren endgültig trennten, kam es 1994 zu einer Aufgabenteilung, die Horwath für die «Specials» und Ainberger für das eigentliche Festival im Oktober vorsah. Den Verdacht, den «Specials» gehöre sein Hauptinteresse, weist Horwath zurück. Gerade beides zusammen zu verantworten, habe ihm in den zwei letzten Jahren seiner Direktion Spass gemacht. Auch mit Schauspielern und Regisseuren vor Publikum ins Gespräch zu kommen, geniesst er.

Nach fünf Jahren, sagt Horwath, gerate eine Direktion in die Gefahr, in Routine zu erstarren. Kein Zickzackkurs, aber ein personaler Wechsel innerhalb einer kulturpolitischen Konzeption sei für ein Festival und nicht zuletzt für den Ausscheidenden fruchtbar. Er habe das Bedürfnis, (nicht mehr nur auf Festivals) zu reisen, sich weiterzubilden. Für die letztjährige Viennale hat er noch einmal eine markante Probe seiner Handschrift hinterlassen: Neben dem Hauptprogramm wurden «Tributes» an André Téchiné, Olivier Assayas, Mike Leigh und Ken Loach sowie, in traditioneller Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum, eine einmonatige Retrospektive über Hollywood 1929-1934 unter dem Titel «Before the Code» – gemeint ist die politische, religiöse und "moralische" Selbstzensur durch den «Production Code» – gezeigt.

Thomas Rothschild

Before the Code: Hollywood 1929 bis 1934 Retrospektive Viennale '96

Es war fast so, als habe das leichtsinnige Lebensgefühl des Jazz Age erst verspätet seinen Weg auf die Leinwände gefunden, um dort aufs Spannungsvollste mit der Verzweigung der Depressionszeit zu kollidieren: In den Hollywoodfilmen der frühen Dreissiger herrschten fröhliche Anarchie und Promiskuität; sie sympathisierten unverhohlen mit der Rücksichtslosigkeit und Goldgräbermentalität von Sensationsreportern, Winkeladvokaten und Gangstern. Huren mussten nicht einmal ein goldenes Herz haben, um sich als Leinwandheldinnen zu qualifizieren. Der windige, wenn auch nie vollends skrupellose Depressionsgewinnler *James Cagney* war die ideale Verkörperung dieses Zeitstils, dicht gefolgt von *Barbara Stanwyck*, in deren Stimme Geschäftssinn und Verlockung auf laszive Weise verschmolzen, und der gutmütig-vulgären *Joan Blondell* sowie dem heutzutage kaum bekannten *Warren William*, einem wahren Virtuosen der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz. Ihre Machenschaften blieben weitgehend ungestraft, Zeichen einer verblüffenden Freiheit, die sich Hollywood gestattetete. «Before the Code», die überaus repräsentative Retrospektive der letztjährigen Viennale, demonstrierte, wie ergiebig Hollywoods Jagd nach den Sensationen von Gewalt und Sex vor der Einführung der Selbstzensur war.

Schon ein Jahrzehnt zuvor, als Sex- und Drogenskandale die Stadt in den Zwanzigern in Veruruf gebracht hatten, wurden Forderungen nach einer sauberen Leinwand laut. Lokale Zensur hatte es schon länger gegeben, und sie trieb die abstrusesten Blüten: Im Bundesstaat Kansas war es beispielsweise verboten, auf der Leinwand rauchende Frauen zu zeigen, in Ohio war es gestattet. Der ehemalige Postminister *Will Hays* propagierte eine freiwillige Selbstkontrolle, um verunsicherte, konservative Kinobesitzer und Frauenverbände zu beruhigen, wurde zu nächst aber von den Produzenten ignoriert. 1930 erarbeitete er zusammen mit Vertretern der

katholischen Kirche den «Production Code», einen Leitfaden, der unter anderem die züchtige Darstellung der Geschlechterbeziehung reglementierte, eine respektvolle Behandlung von religiösen und nationalen Gefühlen vorschrieb und die Verherrlichung des Verbrechens (sowie deren detaillierte, zur Nachahmung animierende Darstellung) untersagte. Die Umsetzung dieser Regeln erscheint im historischen Rückblick erschütternd kleinlich: Leinwandküsse durften nicht länger als drei Sekunden dauern, der Abstand zwischen Ehebetten wurde mit dem Zentimetermass festgelegt. Als verbindlich akzeptierten die Studios den Code erst 1934, nachdem die Drohung eines landesweiten katholischen Kinoboykotts die Traumfabrik lahmlegte.

Bis dahin, und zumal am Tiefpunkt der Rezession, betrieb Hollywood ruchlose, vergnügliche Tabuverletzungen im Namen von Unterhaltung und Profit. Auf Minderheiten und Interessengruppen wollten diese Filme wenig Rücksicht nehmen. In der beissenden Hollywood-Satire *BOMBSHELL* von *Victor Fleming* mit *Jean Harlow* werden die Familienideale der Frauenverbände verhöhnt und die Doppelmoral der Studios und Zensoren selbst zur Zielscheibe des Spottes. Es herrscht eine verspielte und dabei doch reife Atmosphäre erotischer Vertrautheit und Komplizenschaft. Ein Kuss durfte schon einmal so leidenschaftlich sein, dass man sich dabei auf die Lippen biss, und der patente *Joan Bennett* macht es in *Raoul Walshs* *ME AND MY GAL* gar nichts aus, dass *Spencer Tracy* seine Streichhölzer an ihrem Rock anzündet. Wir finden uns wieder in einem Kino der frech schweifenden Blicke. In *LAWYER MAN* von *William Dieterle* richtet sich die Zigarre in *William Powells* Mundwinkel anzüglich auf, als ihm eine Klientin tiefe Einsichten in ihr Dekolleté gewährt. In den lusternen Blicken des Varietépublikums wird in *APPLAUSE* von *Rouben Mamoulian* die fetischisierende Perspektive der Kamera und des Zuschauers gar auf sich selbst zurückgeworfen. Die allgegenwärtigen Schwenks an Wolkenkratzerfassaden hinauf – ein Grossteil der Filme spielt im Milieu der hektisch gewachsenen Grossstädte, welches im Tonfilm gleichsam symphonisch zum Klingen gebracht werden konnte – bezeichnen eine andere Begehrlichkeit: den unbedingten Ehrgeiz, Karriere zu machen.

Das Kino der frühen Dreissiger erschöpfte sich freilich nicht in launiger Respektlosigkeit, es warf erschreckende Schlaglichter auf menschliche Bestialität und die morbide, pathologische Seite der Sexualität. Von Abtreibung, Vergewaltigung und Inzest wurde nicht nur in verschwiegenen Andeutungen erzählt. Die Filme reagierten ganz unmittelbar auf Zeitströmungen, insbesondere bei Warner Bros., die sich unter der Leitung *Darryl F. Zanucks* rühmten, Stoffe geradewegs aus den Schlagzeilen aufzugreifen. *William Wellman* inszenierte Dramen fortgesetzter sozialer Degradierung; während der Depression musste die sprichwörtliche amerikanische Mobilität eher als Verdammnis denn als Chance erscheinen. Dem Drehbuchautor und Regisseur *Rowland Brown* (die Entdeckung der Wiener Filmreihe) gelangen in *QUICK MILLIONS* und *BLOOD MONEY* die vielleicht differenziertesten Darstellungen des Verhältnisses von Gesellschaft und Unterwelt. Lakonisch, fast dokumentarisch, schildert er das Verbrechen als ein Gewerbe, das mit Pragmatismus und Professionalität ausgeübt wird, und schafft dabei ein eigenes filmisches Universum der abenteuerlichen Perspektiven und geschliffenen Dialoge, der gefährlichen Ambitionen und tragischen Niedergänge. Oft finden die Pre-Code-Filme nachgerade subversive Lösungen für die bedrückenden sozialen Probleme: Farmer, Handwerker und Obdachlose gründen Kooperativen; zum ersten Mal erscheint in einem amerikanischen Film der Streik als gerechtfertigtes Mittel des Arbeitskampfes. Den Mythos der Individualität stellt die Inszenierung von Massenszenen immer wieder in Frage: mit grimmigem Realismus werden die Schlangen Arbeitsloser abgebildet und der Gleichschritt von Strafgefangenen, *King Vidor* zelebriert in *OUR DAILY BREAD* Rhythmus und Synchronität kollektiver Anstrengung, *Busby Berkeley* entwirft in seinen Choreographien ein Kaleidoskop der Schlüpfrigkeit. Die Filme widerspiegeln ein Zeitklima, eine notwendig eigene Ästhetik leiten sie aus der relativen Freizügigkeit nicht ab. Gemein ist ihnen freilich ein ungeheures Tempo: Abblenden brechen mitten in Dialogzeilen ein, in rasanten Montagesequenzen wird die Handlung dynamisch, geradezu ungehörig gerafft. Diese frühen Tonfilme sind rissig und rauschhaft erzählt; waghalsige Ellipsen fungieren als *short cuts* der Phan-

tasie. Auf die Kunst der Aussparung, das belegt die Wiener Retrospektive, verstand man sich in Hollywood schon, bevor eine rigide Zensur sie unerlässlich machte. Regeln und Konventionen werden in Komplizenschaft zum Publikum unterlaufen. Raffinierte Inszenierungen des Indirekten spielen mit offenen Geheimnissen, setzen eine Weltläufigkeit des Publikums mutig voraus. So erscheint diese Kinoepoche nicht als eine der blossen Ausschweifung, sondern der geschickt gezügelten Freiheiten.

Gerhard Midding



1



2



3

1
Joan Bennett
und *Spencer Tracy*
in *ME AND MY GAL*
(1932) Regie:
Raoul Walsh

2
James Cagney und
Joan Blondell
in *BLONDE CRAZY*
(1931)
Regie: *Roy del Ruth*

3
Francois Truffaut und
Jean Harlow in
BOMBSHELL (1933)
Regie: *Victor Fleming*

SPIELFILMLISTE 1997

KURZFILMLISTE 1997

Die übersichtliche und aktuelle Information zu gegen 2000 empfehlenswerten Spiel-, Dokumentar- und Trickfilmen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Mit Kurzinhalt und Verleihangaben zu jedem Film sowie ausführlichem Themenregister.

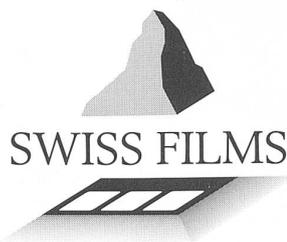
Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spielfilmliste: Spiel- und Dokumentarfilme in den Formaten 16mm, 35mm und Video mit über 60 Min. Länge

Kurzfilmliste: Filme und Videos bis 60 Min. Länge

Preis: je Fr. 15.-
+ Porto pauschal Fr. 3.-
inkl. 2% MWST
MWST-Nr. 122 102

Bestellungen bei:



Schweizerisches Filmzentrum

Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
Tel. 01/272 53 30, Fax 01/272 53 50

oder Einzahlung direkt auf Postcheckkonto
80-66665-6 Schweiz. Filmzentrum Zürich
mit dem Vermerk "Spielfilm- bzw. Kurzfilmliste"

Was in
■[das st.galler kulturmagazin mit dem grossten veranstaltungskalender der ostschweiz]■

hiesigen

Saiten
St.Galler Kulturmagazin

Filmrollen

steckt,

erfahren

■[niemandwo sonst wird kompetenter ueber die ostschweizer kulturszene berichtet]■

Sie

monatlich

■[insetrate- und abotelefon: 071 222 30 66]■

bei uns.

Von Totale bis Close up Eine weitere Passage durch neuere Filmbücher

Filmbücher sind im Moment die Ladenhüter der Literatur. Monographien, die den Weg eines Regisseurs oder die Entwicklung eines Genres nachzeichnen, die ein filmisches Thema diskutieren oder über nationale Kinematographien informieren, bleiben im Abseits. Inzwischen halten sich selbst die bekannteren Verlage eher an Lyrik aus Andorra oder Bosnien-Herzegowina. Was zwar nach keine hohen Auflagen bringt, aber immerhin Beachtung und Reputation.

Dabei arbeiten immer mehr Autoren an immer grundsätzlicheren Fragen einerseits, an immer entlegeneren Details andererseits. Die Autoren lassen es sich persönlich etwas kosten, dass die Herstellung für ihre Publikationen einfacher, die Aufwendung dafür aber höher wird.

Totale

Man kennt die Nachschlagewerke, die einen systematischen Überblick bieten, chronologisch oder biographisch. Man kennt die Lexika, die einzelne Werke eines Landes, eines Genres oder auch bloss eines Themas auflisten. Und man kennt die alte Utopie der enzyklopädischen Anstrengung: *den Eisler* für die Philosophie, *den Killy* für die Literatur, *den Toeplitz* für den Film.

Der Sammelband «Positionen deutscher Filmgeschichte» aus München geht einen bescheideneren Weg. Er sucht eine aussergewöhnliche Schneise zu schlagen, indem er den Blick nicht auf einzelne Filme, Epochen, Dekaden richtet, sondern auf eher vergessene Randgebiete: das heisst es soll hier nicht «Filmgeschichte in toto neu» geschrieben, sondern «ohne Vollständigkeitsanspruch ... strukturell sinnstiftende "Nahaufnahmen"» geliefert werden – «unter expliziter Vermeidung einer Kanonbildung» (*Michael Schaudig*).

Also würdigt *Evelyn Ham-picke* zum Beispiel das Wirken des Produzenten Jules Greenbaum in den zehner Jahren: seinen Hang zu «Detektiv-, Sensations- und Abenteuerfilm» wie seine Arbeit für den «ersten

Autorenfilm» *DER ANDERE* (mit dem Theaterstar Albert Bassermann).

Manuela Krützen lenkt die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen «Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt», als zwischen 1929 und 1934, «um die Internationalität zu bewahren», oft bis zu fünf Fassungen des gleichen Films hergestellt werden mussten – «in vier Sprachen, deutsch, englisch, französisch und ungarisch, und dazu noch eine vollständig unabhängige stumme Fassung».

Michael Schaudig untersucht das Remake als «filmhistorisches Phänomen» im Sinne eines «Recycling für den Publikumsengeschmack».

Dazu werden die «Halbstarke-Filme» der sechziger Jahre vorgestellt (von *Jürgen Felix*), den «Kinostunden der wahren Empfindung» bei Herzog, Wenders, Fassbinder nachgegangen (von *Andreas Rost*), Rudolf Thome als «cousin germain der Nouvelle Vague» gewürdigt (von *Peter Schott*). Schliesslich die «Trailer im deutschen Kino» reflektiert: die «"Filmschnipsel" mit Kalkül» (von *Petra Grimm*).

Die meisten Beiträge sind engagiert entworfen und präzise geschrieben. Nur wenige weiden sich am angestregten Jargon der festen Begriffe, als fürchteten sie das offene Spiel von Idee und Rede, Recherche und Ausdruck und den freien Umgang mit dem «ungeheuren Hof von Wirkungen, Nachklängen und Wendungen der Sprache» (Roland Barthes) wie der Teufel das Weihwasser; wodurch der Sprachduktus den Gegenstand, um noch freundlich zu bleiben, doch ein wenig erdrückt. Glücklicherweise aber überwiegen die lustvollen Analysen, wodurch die Lektüre informativ und anregend bleibt.

Amerikanische

1993 erhielt der französische Kameramann Henri Alekan, der für ganz unterschiedliche Regisseure gearbeitet hat: für Jean Cocteau und Julien Duvivier, für Charlie Chaplin und Abel Gance, für Joseph Losey und William Wyler, für Jean-Marie Straub und Wim Wenders, den Friedrich-Wilhelm-Murnau-Preis. Im Zentrum seiner Arbeit stand von Beginn an die «Verbindung von Kameratechnik und Bildkunst», von Handwerk und Vision also. Sorgfältig entwickelte er – in enger Kooperation mit seinen Regisseuren – die visuelle Dramaturgie. Gleichzeitig zauberte er mit dem Licht, das für ihn

«eine Form von innerem Denken (ist), eine Geisteshaltung».

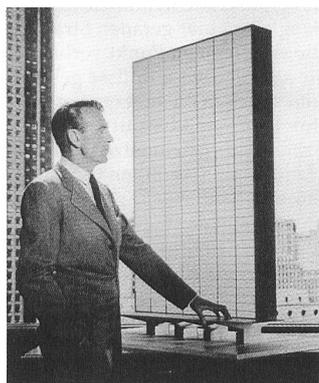
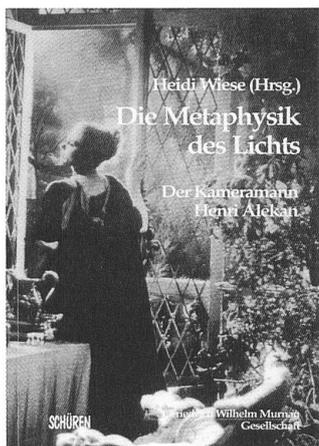
Licht sei wie die Musik, sagt Alekan. Mit einem Ton könne man nur eintönige Musik machen, mit einem zweiten bereits eine Spannung erzeugen und mit dreien einen Dreiklang. Mit jeder weiteren Stimme wachse das Klanggebäude – wie mit jedem weiteren Scheinwerfer die Symphonie des Lichts in der Welt der Bilder.

Das Buch über Alekans Arbeit, zwei Jahre nach der Preisverleihung von *Heidi Wiese* für die Murnau-Gesellschaft herausgegeben, führt ein in Denken und Methode des «Lichtkünstlers». Der Berliner Kameramann *Rolf Müller* erforscht die «Logik der Dunkelheit». Die wunderbare Essayistin *Eva M. J. Schmid* untersucht das «Reich der Lichter» – bei Magritte und Daumier, bei Tarkowskij und Murnau. Und Alekan selbst gibt auf berührende Weise Auskunft über seine Arbeit, unter dem Titel: «Man muss die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen.»

Alekan ist, das unterstreichen Statements und Essays, ein Philosoph des Lichts, ein Visionär des Schattens. Sein heiligster Grundsatz: Jeder Bildermacher muss wie ein Maler «mit seinem eigenen Sinn für Licht arbeiten, es sozusagen neu erfinden – mit dem, was er empfindet und nicht mit dem, was die Natur ihm bietet.»

Nah

In seinem Buch «Der unbestechliche Blick» setzt sich *Lars-Olav Beier* mit den Filmen des Cutters und Regisseurs Robert Wise auseinander, die dieser zwischen 1934 und 1989 für unterschiedliche Studios in Hollywood hergestellt hat, zunächst für RKO (1934 bis 1949), dann für die 20th-Century Fox (1949 bis 1953) und MGM (1953 bis 1957), schliesslich als unabhängiger Regisseur für wechselnde Firmen. Grundlage der Untersuchung ist Beiers Annahme, dass innerhalb filmhistorischer Arbeiten bisher zu einseitig auf die Werke von Regisseuren geachtet wurde, die als geschlossen und künstlerisch anzusehen sind. Dagegen seien die vielgestaltigen Œuvres der «Hollywood Professionals» eher unbeachtet geblieben. «Wer in den Pantheon aufgenommen werden wollte, musste nicht nur hervorragende Filme gedreht haben, vielmehr sollte zwischen den Filmen auch noch ein Zusammenhang bestehen, wahlweise "persönlicher Stil", "indi-



Gary Cooper in
THE FOUNTAINHEAD
(1949)
Regie: King Vidor

viduelle Handschrift“ oder einfach “Touch“ genannt.» Doch erst eine Untersuchung filmischer Zusammenhänge jenseits der «politique des auteurs» erlaube, «die Besonderheit des jeweiligen Werkes» zu würdigen, seine «Einschätzung und Bewertung» als «Einzelwerk» zu erkennen und «die Anteile der verschiedenen Mitarbeiter an einem Film auseinanderzuidividieren.» Die analytische Voraussetzung, die Beier seiner Beschäftigung mit einem der klassischen Handwerker des späten Hollywood voranstellt, leidet ein wenig, so sehr sie im allgemeinen auch zu treffen mag, an ihrer Überzeichnung. Historische Stiluntersuchungen, die das Gemeinsame eines Werks zu charakterisieren suchen, werden der «normativ(en)» Aufladung und der «Bequemlichkeit» (gegenüber der Arbeit der «Kameraleute, Ausstatter, Cutter, Drehbuchautoren, Produzenten et cetera») gezogen. Der eigene Ansatz, «Filmemachen als kollektiven Arbeitsprozess» zu begreifen (dem wohl niemand ernsthaft widersprechen würde) und deshalb den Anteil der technischen Mitarbeiter mitzubedenken, wird dagegen als weitergreifende Methode betont, ohne dass dies theoretisch näher formuliert wäre. Dabei ist es doch wohl kaum vorstellbar, dass eine nähere Beschäftigung mit einem *auteur* des Kinos, wie «Hawks oder Hitchcock», produktiv wäre, ohne dass die Rolle der engeren Mitarbeiter untersucht würde. Da Beier sich in seiner Abgrenzung gegenüber der *politique des auteurs* zudem alleine auf François Truffaut stützt (und nicht auf Jacques Rivette, der die weitaus präzisere Definition dafür vorgegeben hat), hat seine Einleitung über weite Strecken den Charakter eines vorwegnehmenden Hinweises auf die schnelle, begrenzte Passage durch 39 Filme, die anschließend den eigentlichen Kern der Untersuchung darstellt.

Trotz der Lücken in der Argumentation zur eigenen Analyse­methode bleibt allerdings festzuhalten, dass Lars-Olav Beier einen Versuch unternimmt, eingefahrene Pfade filmhistoriographischer Arbeiten aufzubrechen. Er stellt sich der Anstrengung, eine eigene (auch wertende) Begrifflichkeit für das Wirken eines filmischen Handwerkers innerhalb des amerikanischen Studiosystems zu entwickeln und darzulegen. Was schon für sich eine beeindruckende Leistung darstellt.

Im Mittelpunkt der eigentlichen Arbeit steht die Auseinandersetzung mit *allen* Filmen des Regisseurs Robert Wise, die Beier in chronologischer Form unternimmt. «Ein chronologischer Aufbau bot sich ... an, weil man den Verlauf von Wises Karriere nur dann verstehen kann, wenn man die sich verändernden Produktionsbedingungen kennt, unter denen seine Filme entstanden.» «Lehrjahre als Cutter» – «Zusammenarbeit mit Val Lewton» – «Aufstieg zum A-Regisseur» – «Die Zeit bei MGM» – «Arbeit für unabhängige Produktionsfirmen» – «Rückzug aus dem Filmgeschäft»: Schon durch die Überschriften der Kapitel lässt sich (wie im Zeitraffer) das Leben dieses amerikanischen Studioregisseurs nachvollziehen. Mit sehr viel Detailkenntnis und grossem Engagement analysiert der Autor die einzelnen Perioden und erfasst (besonders in den verallgemeinernden Passagen) sehr präzise Entwicklung und Meisterschaft des Regisseurs. Etwa, wenn er auf den Einfluss von Orson Welles für Wise eingeht und bestimmt, dass es «nicht zuletzt Orson Welles (war), von dem Wise lernte, wie man ein Maximum erzählter Zeit auf ein Minimum Erzählzeit komprimiert.» Oder wenn er zur Zusammenarbeit zwischen Lewton und Wise auf die «Ästhetik des Verzichts», auf das «Prinzip, die Gewalt nur anzudeuten und somit in die Imagination des Zuschauers zu verlagern», und auf die Bedeutung «äusserst umfangreiche(r) und akribische(r) Recherchen» verweist. Oder auch, wenn er Wises Inszenierung in CinemaScope «von erstaunlicher Schärfentiefe» findet, durch die Wise und sein Kameramann Russell Harlan sich «hartnäckig (weigern), unsere Aufmerksamkeit innerhalb des Bildes zu lenken. Wir sind gezwungen, selbst den Ausschnitt zu wählen.» Auch wenn manche Beschäftigung mit diesem oder jenem Film ein wenig zu knapp ausfällt, so beeindruckt doch immer wieder einzelne Passagen. Etwa die Würdigung von *I WANT TO LIVE!*, den Beier als erstes Paradigma von Wise wertet, «ein Gefühl für die quälende Langsamkeit des Todes» zu vermitteln, wo doch in Wises «Filmen Menschen bisher meist aus dem Leben gerissen wurden, statt aus ihm zu scheiden.» Oder auch die Charakterisierung von *ODDS AGAINST TOMORROW* als «ein(em) Film in Schwarz und Weiss, in kaum einer Einstellung herrschen Grautöne vor, so stark sind die Kontraste. Sie stehen so unversöhnt nebeneinander wie

die beiden Protagonisten, die an ihrem gegenseitigen Rassenhass zugrunde gehen.»

Von Beginn an stellt Beier klar, dass er Wise – im Gegensatz zu Autoren wie Hawks, Ford oder Hitchcock – als vielfältigen Handwerker sieht, der «den Blick eines Forschungsreisenden» hat und «nie ganz mit seinem Gegenstand eins wird, sondern distanziert und gerade deshalb unbestechlich bleibt.» Beier will «die Entwicklung einer Regisseurspersönlichkeit nachvollziehen und bestimmte Eigenarten seiner Inszenierungen aus seiner früheren Arbeit als Ton- und Bildcutter herleiten.» Diese Eigenarten werden jedoch nur technisch, nie stilistisch definiert. Deshalb muss Beier auch – oft allzu hastig – Film für Film passieren, um eine Linie zu ziehen, die seinen Gegenstand zusammenhält. Doch nirgendwo das, was Rivette einmal als Mysterium «jenseits von Talent» benannt hat: der «Standpunkt eines Menschen und seine Haltung zu dem, was er filmt und folglich zur Welt und allen Dingen.» Was aber reizt daran, Filme in einer Folge zu sehen, die mal hü und mal hott meinen, die bloss «Inhalt» sind, nie «Ausdruck»? Oder, um einen alten *joke* aus den frühen Sechzigern zu bemühen: Ein guter Wise-Film (wie heutzutage ein guter Petersen- oder Emmerich-Film) bleibt letztlich nur ein guter Film. Ein Film von Lang oder Murnau, Hawks oder Hitchcock (wie heutzutage von Rudolph oder Scorsese, Kluge oder Wenders) öffnet uns die Augen für einen neuen Blick, eine unbekannte Welt.

Close up

Skurril verschobene Wände, die drohen und ängstigen (in Robert Wiens *CALIGARI*). Erdrückende Hochhäuser, fremd und unwirtlich (in Fritz Langs *METROPOLIS*). «Die hypnotische Saugkraft einer geraden Strasse, die sich in einen Punkt verliert» (in Karl Grunes *DIE STRASSE*). Baukunst als «Trägerin von Emotionen», das ist die eine Seite im Verhältnis von Architektur und Film. Die andere Seite: Filmarchitektur als Raum für Phantasien, das Neue nicht nur zu denken, sondern auch materiell zu errichten. Die berühmteste Ikone im Kino dafür ist Gary Cooper als Frank Lloyd Wright (in King Viders *THE FOUNTAINHEAD*), wie er selbstgewiss und stolz auf seine Arbeit blickt. Durch das Fenster im Hintergrund sieht man die übliche

Bauweise der Zeit, kalt, statisch, einfallslos. Davor das eigene Modell, betont flächig – mit schmalen Stahlträgern und gläsernen Fassaden, ein leichtes, lichtiges Gebäude, das zu schweben scheint.

«Filmarchitektur diente seit Anfang dieses Jahrhunderts als eine Art Laboratorium für die Erforschung der gebauten Welt.» Das ist der Ausgangspunkt des Buches, von dem aus es Expeditionen in Gebiete nachzeichnet, die jenseits der Qualität architektonischer Entwürfe für einen Film liegen. Die erste Frage, um die es geht, lautet, welche Phantasien für Form und Gestalt haben Architekten entwickelt, wenn sie «die Zukunft in der Gegenwart» bauen?

Die zweite Frage: Welche Wirkungen erzielen inszenierte Bauten, dramatisierte Orte im Film? Als «Seelenräume»? «Schauplätze des Verlangens»? Als utopische «Suche nach der modernen Stadt»? Architektonische Entwürfe im Film werden also als Inszenierung von innerer Not und äusserer Utopie verstanden. In fünf Essays und an 24 ausgewählten Filmen gehen sieben Autoren den Spannungsfeldern zwischen Architektur und Film nach. Wozu fast 300 Arbeits- und Filmfotos, Skizzen und Zeichnungen eine zweite, visuelle Lektüre bieten, aufregend und spannend, ganz für sich.

Architektonische Vision und filmische Imagination: in der Charakterisierung von Architektur als «Trägerin» filmischer Emotionen kommt beides zusammen: «Das Stirnrundeln eines Turms, der finstere Blick einer düsteren Gasse, der Stolz und die Ruhe einer weissen Bergspitze, die hypnotische Saugkraft einer geraden Strasse, die sich in einen Punkt verliert – sie alle machen Einflüsse geltend und drücken ihr Inneres aus; ihre Essenzen überfluten die Szene und verschmelzen mit der Handlung.» (Hermann G. Scheffauer)

Ein kleiner Einwand dennoch: Seinen Schwerpunkt legt das Buch auf den deutschen Stummfilm, behauptet aber, das Thema insgesamt vorzustellen (obwohl nichts von Alexandre Trauner für Duvivier oder Carné, nichts von Alfred Junge und Hein Heckroth für Powell, nichts von Piero Gherardi und Danilo Donati für Fellini, nichts von Heide und Toni Lüdi für Wenders erwähnt wird). Deshalb ist der Untertitel «Von *METROPOLIS* bis *BLADE RUNNER*» auch ein Etikettenschwindel.

Über die Hälfte der Filme, die im einzelnen behandelt werden, sind schliesslich vor METROPOLIS entstanden. Hier wäre eine auch nach aussen angezeigte, zeitliche Konzentration vielleicht doch präziser und ehrlicher gewesen.

Norbert Grob

Michael Schaudig (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. Hundert Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München, diskurs Film 8, 1996. 508 Seiten, ohne Abb. DM 78.-*

Heidi Wiese (Hg.): *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan. Marburg, Schüren, 1996. 166 Seiten, Abb. DM 24.-*

Lars-Olav Beier: *Robert Wise. Off-Texte 2. Berlin, Bertz Verlag, 1996. 224 Seiten, Abb. DM 38.-*

Dietrich Neumann (Hg.): *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner. München / New York, Prestel, 1996. 220 Seiten, 294 Abb. DM 98.-*

Ausstellung

Frankensteins Kinder – Film und Medizin

Wer kennt ihn nicht,

Dr. Frankenstein, den *mad scientist* des phantastischen Films. Diese populärkulturelle Ikone hat unsere Vorstellungen über den wissenschaftlichen Fortschritt in der Medizin mitgeprägt, in ihr bündeln sich auch Ängste. In der Medizin wiederum haben, seit Herr Röntgen im Geburtsjahr des Kinos die Hand seiner Frau durchleuchtet hat, bildgebende Verfahren wie Ultraschall, Endoskopie, Computertomografie einen revolutionären Wandel ausgelöst. Sie beeinflussen die Wahrnehmung unseres Körpers ebenso wie das Beziehungsdreieck von Arzt – Medium – Patient.

Die Ausstellung «Frankensteins Kinder – Film und Medizin» im *Museum für Gestaltung Zürich* thematisiert vom 8. März bis 20. April Kino und Medizin als Orte und Medien der Wahrnehmung. In den Räumen der Medizin wie Sprech- und Krankenzimmer, Operations- und Hörsaal werden Menschen auch symbolisch geboren. Frankensteins Kinder entstehen also nicht im Körper einer Frau. Im Mittelpunkt solcher Menschwerdung steht das ärztliche Auge, steht der Arzt als Herr des Blicks. Die Geschichten, die das Kino von Dr. Frankenstein, Dr. Sauerbruch und ihren Kollegen erzählt, sind letztlich Variationen des männlichen Schöpfungsmythos. In diesen Filmen liefert die Medizin die Szenarien und

Muster. Die Macht des Auges ist gleichzeitig die Macht des Kinos. Die Zuschauer sind ihr unterworfen und haben zugleich teil an ihr. Hierarchischen und anderen Inszenierungen des Blicks lässt sich anhand von Filmausschnitten, Stills, Plakaten, Fernsehsequenzen, Röntgenbildern und weiteren Dokumenten nachspüren.

Die Publikation zur Ausstellung: Ein illustriertes Lesebuch, mit Beiträgen unter anderem zum Bild des Arztes im Film und TV-Serien (Georg Seesslen); über die populärkulturelle Aneignung des Röntgenbildes (Lisa Cartwright); Probleme bei den bildgebenden Verfahren in der medizinischen Diagnostik (Dr. med. M. Gatzen); ethische Fragen im Zeitalter der Transplantationsmedizin (Karen Franz). Herausgegeben von Jutta Phillips-Krug und Cecilia Hausheer. Edition Museum für Gestaltung Zürich in Koproduktion mit Cantz-Verlag, 176 Seiten, rund 100 Abbildungen, SFr. 48.-, (erscheint im April)

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel 01-446 22 08 (Sekretariat), Fax 01-446 22 33

Die Ausstellung ist vom 8. März bis 20. April jeweils dienstags bis freitags von 10-18 Uhr, mittwochs bis 21 Uhr und samstags/sonntags von 10-17 Uhr geöffnet, Führungen jeweils am Mittwoch um 18.15 Uhr

Hommage

Kim Novak

Die diesjährige Berlinale ehrt die Schauspielerin Kim Novak mit einer Retrospektive. Die Hommage wird von einer Publikation begleitet. Neben Texten zu 14 ausgewählten Filmen von PUSHOVER bis LIEBESTRAUM enthält «Kim Novak. Hommage» einführnde Essays von Brigitte Desalm («Eine heisskalte Frau»), Gerhard Midding («Verletzbarer Schauspieler. Befangener Regisseur. Kim Novak und Richard Quine») und Fritz Göttler («Die mit der Liebe spielen. Novak. Hitchcock. VERTIGO»). Ergänzt wird der Band durch Biographie, Filmographie (inklusive einer Liste der Fernseharbeiten) und Bibliographie, abgerundet durch ein Grusswort von Kim Novak sowie ein Gedicht, das sie 1950 geschrieben hat.

Kim Novak. Hommage. Hrsg. von Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1997. Redaktion: Rolf Aurich. Berlin, Jovis Verlagsbüro, 1997. 96 Seiten, DM 24.80, ISBN 3-931321-53-3

Das andere Programm

Xenix in Zürich

Am 28. Februar startet im Xenix LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR von Danièle Dubroux (nachher in weiteren Schweizer Städten). Der Film erzählt eine Liebesgeschichte, die sich frei nach Kierkegaards «Tagebuch des Verführers» entspinnt. Die Regisseurin sieht ihren Film «als philosophische Komödie, weil er kritische Themen berührt wie Existenzangst, zeittypische Neurosen und den Tod». Verführt wird im Film Claire Conti, die von Chiara Mastroianni dargestellt wird, der Tochter von Catherine Deneuve und Marcello Mastroianni.

Der tunesische Regisseur Nacer Khemir (am Sonntag, 23. 2. persönlich anwesend) wird mit der Aufführung der beiden wunderschönen poetischen Filme LES BALISEURS DU DÉSERT und DAS HALSBAND DER TAUBE (TAWK AL HAMAMA AL MAFKOUF) geehrt.

Ein weiteres Augenmerk im Februar gilt der Zusammenarbeit von Geraldine Chaplin und Carlos Saura in Filmen wie STRESS ES TRES TRES, PEPPERMINT FRAPPÉ, CRIA CUERVOS, LOS OJOS VENDADOS oder ELISA VIDA MIA. Xenix, am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, Postfach, 8056 Zürich, Tel 01-242 04 11

Filmpodium Zürich

Im Februar und März präsentiert das Zürcher Filmpodium im «Studio 4» eine Hommage an Katharine Hepburn, deren Kernstück *George Cukors ADAM'S RIB* (1949) ist, der als Réédition des Monats Februar zu sehen ist. Der Film ist ein herausragendes Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Katharine Hepburn und ihrem langjährigen Lebensgefährten *Spencer Tracy*.

Zudem möchte das Filmpodium im Februar auf das Filmschaffen der bisher noch relativ unbekanntem Filmemacherin *Véronique Goël* aufmerksam machen, deren Werke sich kaum in die konventionellen Kategorien von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm einordnen lassen. Im März wird dann im Filmpodium ihr neuester Film *KENWIN* zu sehen sein, Annäherung an die legendäre Villa in La Tour-de-Peilz am Genfersee und an einige ihrer Bewohner. *Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel 01-211 66 66*

Auszeichnungen

Innerschweizer Kulturpreis für Fredi M. Murer

Die Innerschweizer Kulturstiftung ehrt den 1940 in Beckenried geborenen Filmemacher *Fredi M. Murer* mit ihrem Kulturpreis 1997. Sie würdigt ihn für sein Werk, «welches auf innovative und eigenständige Weise wesentlich zur Erneuerung des Schweizer Films in den letzten dreissig Jahren» beigetragen habe. Zu den insgesamt fünfzehn realisierten Filmen gehören etwa die experimentierfreudigen Künstlerporträts *CHICOREE* über Urban Gwerder, *SAD-IS-FICTION* über Alex Sadkowsky oder *PASSAGEN* über H. M. Giger, die Dokumentarfilme *WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND* oder *DER GRÜNE BERG* und Spielfilme wie *GRAUZONE* und das Meisterwerk *HÖHENFEUER*. Zurzeit arbeitet Murer intensiv an einem Doppel-Spielfilmprojekt «Zwei Mal die ganze Wahrheit», basierend auf der selben Geschichte soll je ein autonomer Film aus Erwachsenenperspektive und aus Kindersicht entstehen.

Mit Fredi M. Murer wird erstmals in der 45jährigen Geschichte der Stiftung die Arbeit eines Filmemachers ausgezeichnet. Der mit 20 000 Franken dotierte Preis wird am 20. September übergeben werden.

1998: Schweizer Filmpreis

Bundesrätin Ruth Dreifuss hat an den diesjährigen Solothurner Filmtagen den neuen Schweizer Filmpreis vorgestellt, der 1998 zum ersten Mal verliehen werden soll. Dieser erste offizielle Schweizer Filmpreis, mit dem je ein bester Spiel-, Kurz- und Dokumentarfilm einer Jahresproduktion ausgezeichnet werden soll, ist mit der Gesamtsumme von 120 000 Franken dotiert und wird im Rahmen der Solothurner Filmtage überreicht werden. Finanziert wird der Preis vom Bund, vom Schweizer Fernsehen und den Festivals von Locarno, Nyon und Solothurn.

Festivals

Feminales in der Schweiz ...

In vierzehn Städten der deutschen, französischen, italienischen und rätoromanischen Schweiz finden im März zum neunten Mal die *FrauenFilmTage* statt.

Die Veranstalterinnen wollen in erster Linie Filme von Regisseurinnen zeigen, möchten aber Filmemacher nicht aufgrund ihres Geschlechts vom Programm ausschließen. Die Filme werden stattdessen verstärkt nach inhaltlichen Kriterien zusammengestellt.

Ausgewählt wurden Werke, die Situationen von Frauen in der Gesellschaft darstellen, herkömmliche Rollenverhalten entlarven, Ausstiegsvarianten aus traditionellen Frauenrollen aufzeigen oder über Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen in anderen Ländern informieren. Zudem steht das Programm unter dem thematischen Motto «Frauenfreundschaften zwischen Mädchen, Teenies, Frauen und alten Damen», das sowohl mit älteren Filmen wie etwa *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* von *Agnès Varda* oder *HELLER WAHN* von *Margarethe von Trotta* als auch neueren Produktionen wie *MIEL ET CENDRES* der Schweizerin *Nadia Fares Anliker* oder *PERSONNE NE M'AIME* von *Marion Vernoux* ausgelotet werden soll. In Ergänzung dazu auch einige Filme von Regisseuren männlichen Geschlechtes, die sich zum Thema Frauenfreundschaften etwas einfallen lassen. Besonders empfohlen sei davon der wenig beachtete *HEAVENLY CREATURES* des Neuseeländers *Peter Jackson*. *FrauenFilmTage, Postfach 477, 3000 Bern 7, Tel/Fax 031-312 01 69*

... und in Dortmund

Hier findet vom 12. bis zum 16. März zum sechsten Mal das internationale Frauenfilmfestival *femme totale* statt. Die Veranstalterinnen stellen diesmal "unheimliche" Frauen in den Mittelpunkt des Programms. *Bad Girls* und weibliche Vampire sollen ebenso so zum Zuge kommen wie Detektivinnen und Polizistinnen.

Die Retrospektive ist Hollywoods erfolgreichster Action-Regisseurin *Kathryn Bigelow* gewidmet, deren Filme beweisen, dass Action und Gewalt kein Privileg der Männer sind.

Eine weitere Filmreihe beschäftigt sich mit Mrs. Hitchcock alias *Alma Reville*. Diese hatte sich, schon bevor sie Alfred Hitchcock kennenlernte, einen Namen in der Filmbranche als Cutterin, Drehbuchautorin, Scriptgirl und «Frau für alles» erarbeitet. Nach der Heirat mit dem berühmten Regisseur verschwand sie dann allerdings (für eine breitere Öffentlichkeit) in der Versenkung, obwohl sie an dem Erfolg vieler Hitchcock-Fil-

me massgeblichen Anteil hatte. Mit frühen Filmen des Ehepaares Hitchcock wie *THE LODGER* (1925), *THE SECRET AGENT* (1935) und *YOUNG AND INNOCENT* (1937) erinnert das Festival an diese unsichtbare Dame der Filmgeschichte.

femme totale e.V., c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstrasse 21-23, D-44122 Dortmund, Tel 0049-231-50 25 162, Fax 0049-231-50 22 497

Fribourg

Vom 2. bis 9. März findet das 11. *Festival de films de Fribourg* statt, das mit rund siebzig Filmen aus mehr als dreissig Ländern sein Augenmerk auf das Filmschaffen von Afrika, Asien und Lateinamerika richtet. Zum fünfzigjährigen Jubiläum der indischen Unabhängigkeit präsentiert das Festival in einer Retrospektive das Werk des Inders *Adoor Gopalakrishnan*. In der Nachfolge von *Satyajit Ray* und *Ritwik Ghatak* stehend, zählt der Regisseur zu den talentiertesten seiner Generation. Bisher nur in eingeweihten Kreisen bekannt, soll ihn die Rückschau einem breiteren Publikum vorstellen.

Eine Hommage ist dem letztjährig verstorbenen *Ishmael Bernal* gewidmet. Der philippinische Regisseur setzte sich in seinen Filmen vorwiegend mit der zerfallenden Gesellschaft unter dem Diktator *Marcos* auseinander.

Zwei weitere Filmreihen beschäftigen sich zum einen mit südafrikanischen Filmen über die Zeit der Apartheid und zum anderen mit der New Wave des koreanischen Kinos.

Festival de films de Fribourg, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel 026-322 22 32, Fax 026-322 79 50

Cinematic

Bereits zum dritten Mal widmet sich *Cinematic* vom 7. bis zum 15. März in Gstaad dem traditionellen und aktuellen Filmmusik- und Musikfilmschaffen. Als Premieren werden *HAMLET* von *Kenneth Branagh*, *Buzz Luhrmanns ROMEO AND JULIA* sowie die Welturaufführung von *Adrian Marthalers DAS LIED VON DER VERGÄNGLICHKEIT* zu sehen sein. Letztere ist eine Verfilmung der sechsten Sinfonie Mahlers, die in abstrakter Weise die Reise vom Leben in den Tod schildert.

Der *Cinematic Award* geht heuer an *Quincy Jones*, der unter anderem die Filmmusik zu *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, *THE COLOR PURPLE* und *BOYZ 'N THE HOOD* komponierte. Der ameri-

kanische Star revanchiert sich mit einem Konzert am 14. März. Das Live-Programm wird durch die sinfonische Begleitung der beiden Stummfilme *BEN HUR* und *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* sowie ein Konzert von *Liz McComb*, der «Grand Lady of Gospel», vervollständigt.

Der erstmals verliehene, von *Liza Minnelli* gestiftete *Vincente Minnelli Award*, eine Auszeichnung an Regisseure, die sich besonders verdient um die Filmmusik gemacht haben, erhält *Blake Edwards*, Regisseur etwa von *BREAKFAST AT TIFFANY'S* und *THE PINK PANTHER*.

In Zusammenarbeit mit *FOCAL* wird dieses Jahr auch zum ersten Mal ein Workshop durchgeführt: Unter dem Titel «*The Composer and his Director*» berichten *Patrick Doyle* (Score für *SENSE AND SENSIBILITY*) und *Régis Wargnier* (Regie bei *INDOCHINE*) von ihren Erfahrungen. *Cinematic, Chalet Rialto, Postfach 382, 3780 Gstaad, Tel 033-744 88 38*

Veranstaltung

Reden über Film

Der Verein *Zürich für den Film* möchte dafür sorgen, dass der Film in Zürich «noch mehr ins Gerede kommt.» Zu diesem Zweck sollen im Laufe dieses Jahres eine Reihe von Filmdiskussionen stattfinden, die sich an Filmschaffende, aber vor allem auch an ein filminteressiertes Publikum richten. Den Anfang markiert am 3. März um 18.30 Uhr im Forum der Schauspielakademie eine Diskussion mit *Franz Reichle* und *Richard Dindo* über ihre Filme *DAS WISSEN VOM HEILEN* und *UNE SAISON AU PARADIS*.

Die nächste Veranstaltung wird am 3. April um 20.00 Uhr in der Schule für Gestaltung stattfinden. Ein filmisches Gespräch zwischen *Enzo Monteleone* und *Ettore Scola* soll die Begegnung mit Schweizer FilmemacherInnen einführen. *Zürich für den Film, c/o S.H.E. Treuhand, Albulastrasse 39, 8048 Zürich, Tel 01-492 18 28*

Gesucht werden...

Freunde der Cinémathèque suisse

In der *Cinémathèque suisse* in Lausanne sind rund 48 000 Filme, 35 000 Filmplakate, 1,5 Millionen Fotos, 19 000 Bücher und Zeitschriften sowie 5 Millionen Presseauschnitte versammelt. Diese für den Erhalt von Film-

und Kulturgeschichte unerlässliche Institution gerät jedoch zunehmend unter Druck, da Personal und Budget kaum für das Nötigste bei Konservierung und Restaurierung ausreichen. Damit die Arbeit der *Cinémathèque suisse* endlich auch als Bundesaufgabe anerkannt wird, ist das Filmarchiv dringend auf Unterstützung aus der Bevölkerung (und Politik) angewiesen. Um diese zu bündeln, hat sich vergangenen Dezember in Lausanne die Vereinigung *Les Amis de la Cinémathèque suisse* konstituiert. Mit den Mitgliedsbeiträgen (Fr. 40.- pro Person, Fr. 60.- für Paare) sollen dringlichste Arbeiten (etwa Erstellung von Kopien nicht mehr vorführbarer Filmklassiker) unterstützt werden. *Les Amis de la Cinémathèque suisse, C. P. 3169, 1002 Lausanne, Tel/Fax 021-728 00 40 Postcheckkonto 23-407743-6*

Papers zur Starkultur

Die film- und medientheoretische Zeitschrift *montage / av* plant für ihre Novemberausgabe einen Themenschwerpunkt zur Star- und Fankultur und lädt AutorInnen ein, sich an diesem Heft zu beteiligen. Die Redaktion erhofft sich vor allem Beiträge, die an ausgewählten Aspekten, Figuren, Gegenständen der Starkultur theoretisch reflektierte Einzeluntersuchungen vornehmen.

Ausgehend von der bestehenden Literatursituation, die einerseits einige allgemeine Definitionen und Theorien über Stars und Starimage bereithalte (etwa die Studien von *Richard Dyer «Stars»*, 1979 und «*Heavenly Bodies»*, 1986), andererseits charakterisiert sei durch eine Flut von populären, publizistischen, biographischen und autobiographischen Texten, wünscht sich die Redaktion mit diesem Themenheft eine Vermittlung zwischen diesen Ebenen; gesucht wären also weniger "freischwebende" theoretische Beiträge, sondern Fallstudien, die die Relevanz ihres eigenen theoretischen Ansatzes sowohl vorführen als auch zum Gegenstand der Untersuchung machen.

Eingabefrist: 1. Juni 1997; Kontaktadresse: Stephen Lowry, Klempnerweg 2, D-38126 Braunschweig, Tel/Fax 0049-531-693110 Redaktion: montage / av, c/o Britta Hartmann, Körnerstrasse 11, D-10785 Berlin, Tel/Fax 0049-30-2628420

En passant: Fluchtmomente

FALLEN ANGELS von Wong Kar-wai

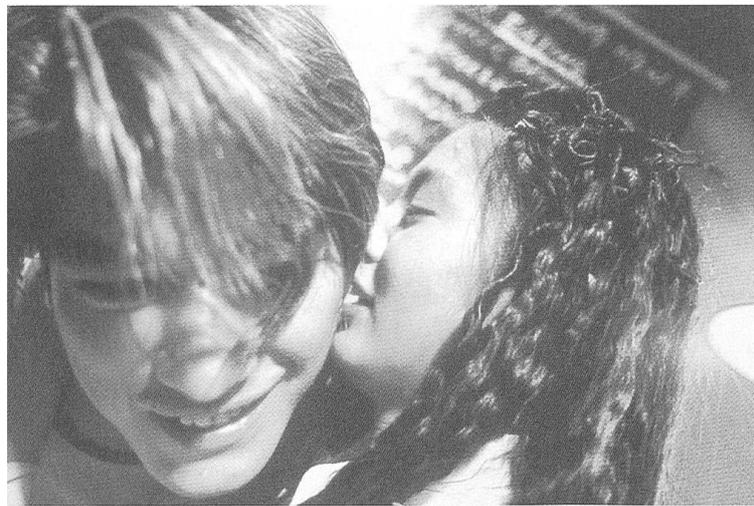


FALLEN ANGELS ist eine düstere Fortsetzung von CHUNGKING EXPRESS geworden und zeigt die Schattenseite des kalifornischen Traums.

Alles ist in Bewegung. Zu Beginn von *CHUNGKING EXPRESS* hetzt eine mysteriöse Blondine in Gena Rowlands *GLORIA*-Stil durch U-Bahn-Schächte, Spielhöllen und zwielichtige Hinterzimmer. Wird sie von Gangstern gejagt oder nur von einer Handkamera verfolgt, die wie ein wildgewordener Derwisch aus den unmöglichsten Blickwinkeln um sie herumtanzt, um mal gestochen klare, dann wieder grob verzerrte Bilder zu liefern? Aus dem furiosen Bilderrausch schälen sich die lose verknüpften Geschichten von zwei liebeskranken Polizisten. Der erste wird die blonde Gangsterbraut zufällig nachts an der Bar treffen und ihre Pumps am nächsten Morgen mit seinem Schlips polieren. Der andere wird dem Charme einer kurzhaarigen Serviererin erliegen, die sich in ihrem Schnellimbiss rund um die Uhr mit «California Dreaming» in Schwung hält.

Seine unerhörte Leichtigkeit entfaltet der Film zwischen den Hongkonger Garküchen und Hotels, unterwegs zwischen Sesamöl und Ananasdosen – trotz aller Melancholie. Sein Macher, der sich damit als aussichtsreicher Godard-Nachfolger für das kommende Jahrzehnt empfahl, brachte seine Geschmacksrichtung lapidar auf den Punkt: «Der Film ist wie Coca-Cola: sehr erfrischend, schnell und kräftig.»

FALLEN ANGELS war als dritte Episode im blitzartig improvisierten Abenteuer *CHUNGKING EXPRESS* geplant. Sie wurde zu lang und entwickelte ein Eigenleben. Es ist eine düstere Fortsetzung geworden. Die Schattenseite des kalifornischen Traums, in dem die hypnotischen Schläge von «Massive Attack» in den fiebrigen Neon-Nächten Hongkongs pulsieren.



Alles wird dem Ästhet zu einer Frage des Stils: die rasanten Kamerafahrten, die elliptischen Schnitte, auch die exzentrischen Frisuren seiner Heldinnen und ihre tanzwütigen Körper.

Wieder wirft Kar-wai den Zuschauer wie eine Münze ins Ungewisse – mitten in die Bewegung. Die Farben ähneln grüngelb gebleichten Unterwasserwelten, dann wieder Dramen in Schwarz und Rot. Diesmal rast eine schöne Dunkelhaarige durch den Untergrund, über Rolltreppen und wieder entsteht die verführerische Mischung aus coolem Film noir und romantischer Nouvelle vague.

Anfangs wirken die beiden Hauptfiguren bloss wie zwei klassische Ikonen des Hongkonger Gangster-Genres: der Berufskiller und die hoffnungslos in ihn verliebte Agentin. Sie beschafft tagsüber die Aufträge und faxt ihm Mordpläne. Wenn er nachts unterwegs ist, putzt sie in Netzstrümpfen seine Wohnung. Weiter mischen sich ein: die tatendurstige Blondie, die eifer- und rachsüchtige Charlie und vor allem ein stummer Kleinkrimineller, der nachts in die Metzgereien, Eisläden und Waschsalons eindringt, um unbescholtenen Opfern seine "Dienstleistungen" anzudrehen und einen unsanften Konsumterror zu verbreiten (an dem nicht nur Adorno seine helle Freude gehabt hätte).

Die als Ballett choreographierten Gewaltorgien – Stil "sterbende Schwäne" – lassen Typisches vom Schlage John Woos erwarten (FOR A BETTER TOMORROW, THE KILLER). Kar-wai schlachtet zwar eifrig gängige und vergangene Kinomythen querbeet aus, aber wenn sich sein Stil von den Paten – dem frühen Godard (A BOUT DE SOUFFLE bis PIÉROT LE FOU), Melville, Antonioni, Bertolucci oder Carax – beeinflussen lässt, dann nur, um sich mit virtuoser Eleganz über die Vorbilder hinwegzusetzen. Seine chinesische Herkunft und kulturellen Wurzeln tauchen dann in den Themen und Schauplätzen seiner Filme auf: Besonders in das verschachtelte, labyrinthartige Chungking Mansion stürzt sich seine Kamera, als wolle sie im Vorbeirasen jeden Geruch der Garküchen und alle Gesten des multikulturellen Schmelztigels aufschnappen. So feiert Kar-wai seine Heimat Hongkong und parodiert nebenbei abendländische Kinoklischees. Die freche Kellnerin aus CHUNGKING EXPRESS wirkte schon wie die asiatische Schwester Jean Sebergs

in A BOUT DE SOUFFLE, und am Schluss ähnelte das Ganze einem von MTV auf Hochtouren gebrachten Godard. Made in Hongkong.

Auch in FALLEN ANGELS könnte der Killer ein Bluts- oder Geistesbruder von Melvilles "Samurai" sein, aber bei Kar-wai muss selbst der abgefeimteste Brutalinski nicht mehr wie einst Alain Delon existenzialistisch in der (moralischen) Leere frösteln. Der Killer ist eben nur ein fauler Vertreter, dem sein Job gefällt, weil er sich dabei – von seiner lasziven Agentin – die Entscheidungen abnehmen lässt. Wenn er unter den dumpfen Herzschnägelchen von «Massive Attack» (dem lethargisch-aggressiven «Karma Coma») seine Blutbäder auftragsgemäss mit steinernem Pokerface anrichtet, wirkt er wie eine geölte Maschine. Ohne jeden Funken Menschlichkeit. Aber schon im nächsten Augenblick trifft er im Bus auf einen alten Schulfreund, der ihm solange mit einer Hochzeitseinladung in den Ohren liegt, bis das Killerklischee endgültig über Bord geht: Selbst an dem Mann, der scheinbar aus der Kälte kam, klebt eine Vergangenheit. Auch er träumt vom besseren Leben. So können Kar-wais Helden sich selbst in ihrem schwärzesten Treiben noch mit der Unschuld gefallener Engel zieren.

Kar-wai drapiert seine Fragmente aus der Kinogeschichte so wüst, als pfeife er auf sämtliche Erzähltraditionen – wie Godard Anfang der Sechziger. Alles wird dem Ästhet zu einer Frage des Stils: die rasanten Kamerafahrten, die elliptischen Schnitte, auch die exzentrischen Frisuren seiner Heldinnen und ihre tanzwütigen Körper. Wenn aber der erste Schock über die virtuosierten Bilder abklingt, sind keine manieristischen Stilblüten in der Sackgasse von l'art pour l'art stecken geblieben. Und die vielen Oberflächen, an denen Kar-wai das Licht (und unsere Blicke) reflektieren lässt – die Chromtreppen, Fenster, Linoleumböden, und die Seiden- und Latexkleider seiner Heldinnen –, sind mehr als nur glitzernd-kühle Fassaden. Sie spiegeln das Innenleben seiner Figuren: selbstverliebte Poseure und melancholische Tagträumer. Sie driften so reibungslos aneinander vorbei, als könnten



ihre flüchtigen Begegnungen keine Spuren hinterlassen. Dennoch hat die Suche der unbelehrbaren Romantiker nach einem unwiderstehlich individuellen Stil ihren Preis – die Einsamkeit. Seit Kar-wais Debüt, dem Gangsterfilm *AS TEARS GO BY* (1988), drehen und wenden seine Figuren sich vor unerwidelter Liebe. Selbst wenn die zersplitterte Handlung der isolierten Helden sich kaum resümieren lässt und sie sich wie in *FALLEN ANGELS* eher in der Summe verschiedener innerer Monologe entblättert, fragen seine Filme: Wie könnten Beziehungen entstehen? und: Welche Nähe müssen Partner herstellen, um sich gegenseitig zu wärmen?

Die Männer seiner Filme sind gebrannte Kinder: auf der Suche nach dem Vater (*DAYS OF BEING WILD*, 1990), die an früheren Liebesgeschichten knabbern und sich oft so in die Vergangenheit verbeissen, dass ihnen das Hier und Heute aus den Händen gleitet. In ihrer Einsamkeit phantasieren sie von der alles rettenden Begegnung – «In genau fünf Stunden werde ich mich verlieben» beschwört der Held in *CHUNGKING EXPRESS* sein Schicksal – oder versuchen, wie auch Kar-wais Frauenfiguren, ihren Liebeshunger auf Objekte zu übertragen. So futtert der unglückliche Polizist in *CHUNGKING EXPRESS* die dreihundert von seiner ausgeflogenen Freundin zurückgelassenen Ananasdosen, um zu ergründen, ob auch Gefühle ein Verfallsdatum haben. Ein anderer erliegt dagegen eher dem Chefsalat einer betörenden Fast-Food-Bedienung; aber am frechsten ist in *CHUNGKING EXPRESS* Faye, die sich heimlich in die Wohnung ihres Traumprinzen schleicht, um von seiner Zahnbürste bis zum Goldfisch alles ausgiebig zu beschnüffeln und Stück für Stück auszutauschen. Als hofften die Figuren, durch die erotische Verhexung der Objekte wie beim Voodoo auch die Besitzer zu verzaubern und zu erobern. Alle schmieden an verspielten Verführungsplänen.

In *FALLEN ANGELS* lassen sich die Objekte aber nicht mehr zum L(i)eben erwecken, und selbst die lockenden Rituale haben ihre Leichtfüßigkeit verloren. Zwar massiert der durchgeknall-

te Stumme He Qiwu hingebungsvoll ein totes Schwein, aber nichts rührt sich. Zwar stöbert die verzweifelte Agentin mit Mundschutz und Handschuhen – gewappnet gegen die Viren der Leidenschaft? – in den Abfällen des Killers – aber näher kommt sie ihm dadurch nicht.

Im Gegenteil: Die auf Ersatzobjekte abgeleiteten Begierden schlagen in Fetischismus um. Aus dem romantisch-kultivierten Einsamkeitskult wird körperlicher Frust. Die Agentin, die sich eben noch von ihrem Fetischlied («Forget him!») aus der Jukebox treiben liess, liegt jetzt masturbierend auf dem leeren Bett des unerreichbaren Killers. Nach dem Orgasmus spiegelt sich in ihren Augen das Kino Kar-wais als Miniatur wider: Lust und Schmerz. Glücksmomente und Trauerschauer sind kaum mehr zu trennen.

Ständig drohen die Gefühle der gefallenen Engel sich in ihr Gegenteil zu verwandeln. Aus diesen Wechselbädern von hypnotischer Langsamkeit, Verzögerungen und Geschwindigkeitsexzessen gewinnt der Film seinen musikalischen und unberechenbaren Rhythmus. Todernstes Pathos trifft auf alberne Komik, bis der Film-Cocktail aus trauriger Freude einen bizarren süß-sauren Sog entwickelt.

Selbst wenn Wong Kar-wai keine Geschichte mehr erzählen will, und seine Figuren ohne psychologische Erklärungen scheinbar als bindingslose Atome kreiseln, dann tauchen reine Kinomomente auf – Stimmungen, Haltungen, ein Lebensgefühl. Selbst der Zipfel der paradiesischen Ur-Szene und die zeitloseste aller Fiktionen blitzt ab und zu durchs Dickicht der Städte: Boy meets girl. Wie das geht?

Wie den Killer, der im ausgestorbenen Mac Donald's seinen Erinnerungen nachhängt, müssen Kar-wais Heldinnen die Männer aus ihrem Traum(a) reißen. Dabei ist ihnen jedes Mittel und der kürzeste Weg recht. Vor ihrer unverschämten Chuzpe und dem eigenwilligen Charme muss Mann die Waffen strecken: «Ist hier noch frei?» fragt ihn die draufgängerische Blondie scheinheilig unverblümt. Schon ist sein Schwermut wie



Der Kunstfigur des Killers wird die "coole" Entscheidungslosigkeit dagegen zum Schicksal: sein Dasein endet im Kugelhagel. Die Frauen fürchten besonders, lebendig begraben zu werden.

weggeblasen. Die tiefersitzende Skepsis bleibt, aber sein Blick lebt auf. Mit der Fremden durch den Regen rennen, sich im Hausflur küssen und im Zimmer aufeinanderstürzen – die ganze Wucht einer ersten Berührung, den Taumel der überraschenden Begegnung feiern die Bilder so ekstatisch, als sei ein massiver Damm gebrochen und endlich entfesselte Gefühle überschwemmen die Leinwand. Bis die Euphorie wieder so plötzlich zusammenbricht, wie sie gekommen war.

Die Musik gibt den Filmen Kar-wais Körper und Seele. Die Beach Boys mit «California Dreaming» und Dinah Washington mit «What a difference a day makes» tauchten CHUNGKING EXPRESS in seine nochchalante Aura. FALLEN ANGELS treibt und vibriert dagegen in trübere Gewässern zwischen Blues und Trip-Hop. Wieder werden die Jukeboxen zu wahren Altären stilisiert: Wenn die Agentin in ihrem glänzenden Kleid der funkeln CD ähnelt und sie die Musik wie süßes Gift in ihre offene Wunde tropfen lässt («Forget him!»), dann wandert die Kamera langsam über die Falten des Stoffs – der sich in den besungenen Fluss verwandelt – an ihrem Körper hoch, bis sie erst auf der glühenden Zigaretzenspitze zur Ruhe kommt. So erzählt Kar-wai allein mit der Musik und ihren Anspielungen Geschichten der (un)bewussten Sehnsüchte. Die MTV-Bildrevolution – weite Winkel, schräge Einstellungen, scharfe Schnitte et cetera – hat er dabei so verarbeitet, dass die Musik

immer Motor bleibt und nie zur Dekoration verkommt. «MTV-Sendungen bilden keinen gemeinsamen Körper, sie sind wie unabhängige Fragmente – ich versuche dagegen, die Verbindungen zu suchen», sinnt der Achtunddreissigjährige. Der mitreissendste "Clip" des Films ist dann aber kein ziseliertes Stilwunder, sondern ausgerechnet ein verwackeltes Heimvideo. Der verrückte Stumme hatte seinen inzwischen gestorbenen Vater mit der Kamera hartnäckig vom Klo bis in den Schlaf verfolgt. Jetzt können ihm die Bilder zwar kein Ersatz sein, aber in ihnen steckt die Zärtlichkeit der Erinnerung: «Ich werde nie wieder seine Steaks essen», sagt er sich, «aber ihren Geruch vergesse ich nie.» Der Tod des "echten" Vaters (Chen Wanlei – ein Laie, den Wong Kar-wai während der Dreharbeiten im Chungking Viertel entdeckte) setzt dann auch beim Sohn neue Energien frei: er löst sich aus dem Aussenseiterspielen, gibt seine Parasitenrolle auf und lässt die Eiswagenbesitzer künftig ungeschoren. Sucht nicht Anpassung, aber eine eigene Identität: wird "erwachsen". Der Kunstfigur des Killers wird die "coole" Entscheidungslosigkeit dagegen zum Schicksal: sein Dasein endet im Kugelhagel. Die Frauen in FALLEN ANGELS fürchten besonders, lebendig begraben zu werden. Weil sie nicht vergessen werden wollen, färben sie sich die Haare blond oder beißen in Männerhälsen; wollen Spuren hinterlassen. Auch sie können nicht, was alle Helden in Kar-wais Filmen sich so sehr wünschen: Das Glück festhalten.



Die wichtigsten Daten
zu *FALLEN ANGELS*:

Regie und Buch: Wong Kar-wai, Kampf-Regie: Tony Poon Kin-kwan; Kamera: Christopher Doyle; Schnitt: Wong Ming-lam; Ausstattung, Kostüme: William Chang (Cheung Suk-ping); Musik: Roel A. Garcia, Frankie Chan Fan-kei.

Darsteller (Rolle): Leon Lai Ming (Wong Chi-ming), Michelle Reis / Li Kar-yan (Agentin), Kameshiro Takeshi (He Qiwu), Charlie Young / Yeung Choi-nei (Charlie Young), Karen Mok Man-wai (Blondie).

Produktion: Jet Tone Production; Produzent: Wong Kar-wai; Co-Produzent: Jeffrey Lau Chan-wai; ausführender Produzent: Jacky Pang Yee-wah. Hongkong 1995. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Wong Kar-wai macht keine verzweifelten Liebesfilme – seine Filme *sind* verliebt. Wie die Gefühle die Wahrnehmung verändern können, zeigt sich in einer einzigen, poetischen, ins Schwarzweiss entfärbten Einstellung. Vorne sitzen die beiden Verliebten. Durch das Weitwinkelobjektiv betrachtet, scheinen sie sich gleichzeitig nah und fern zu sein. Beide träumen – bis ihre Konturen flüssig werden, Unschärfen aufwerfen. Er träumt von ihr, ihrem Haar, aber wagt nicht, sie zu berühren. Sie träumt von einem anderen. Gemeinsam allein. Ihre Bewegungen sind tranceartig, die Mimik valiumgedämpft. Nur im Hintergrund, da fließt der Alltag mit der alten Hast weiter.

So setzt Kar-wai die Gesetze von Zeit und Raum ausser Kraft. Ob er mit der Nervosität eines durchgedrehten CNN-Teams seine Stadt vor dem Umbruch dokumentiert oder mit surrealen Verzerrungen die Innenwelten der Figuren nach Aussen stülpt, immer suchen seine Filme den Fluchtmomenten eine eigene Sprache, einen Stil zu geben.

Was von einer glitzernden, weil tausendfach gebrochenen Oberfläche ausging und einem fast abstrakten Chaos, wird im Laufe der Zeit immer intimer. Bis die Helden ihre in "voice over" gehaltenen Monologe – jeder aus seinem eigenen Schneckenhaus heraus – uns so dicht ins Ohr flüstern, dass wir uns dieser seltsamen Vertrautheit kaum entziehen wollen.

Die unwiderstehlichen Romantiker können sich an der Salattheke noch so skurril verrenken, wie Fische auf dem Trockenen zappeln oder tanzen, um die Aufmerksamkeit von graziösen Stewardessen oder von anderen begehrenswerten Flugbegleitern zu erobern. Vergeblich. Denn bei Wong Kar-wai entsteht Liebe – nach all den verzweifelten Sehnsüchten – ganz mühelos, beiläufig, zufällig. Zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein. Mehr nicht. Welche Rolle spielt dabei das Klima? Die Musik? Wie auch immer: Am Ende von *FALLEN ANGELS* verschlägt es die Agentin in die Bar des stummen He Qiwu. Einige Male haben sich ihre Wege schon gekreuzt. Der Funke sprang nicht über. Jetzt plötzlich summt die Luft zwischen ihnen. Der millimeterbreite Graben scheint überwunden. Das Glück in greifbare Nähe gerückt.

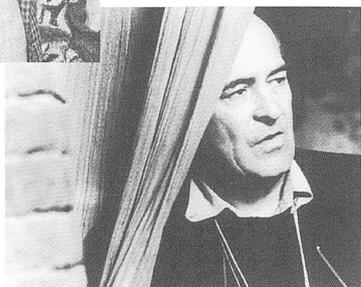
Dann rasen beide aneinandergeschlungen auf einem Motorrad durch die Nacht. Nach dem Hetzen und Rennen, Warten, Suchen und Sehnen wollen sie die Schwerkraft überlisten. Den kurzen Augenblick der Nähe ins Endlose dehnen. Wie das Kino von Wong Kar-wai wollen sie sich mit aller Macht an das Vergängliche klammern. Den rasenden Stillstand. Erstmals öffnet sich der Blick in den dunklen Himmel über Hongkong. Die Musik der «Flying Pickets» macht alles schwerelos. Nichts anderes zählt mehr: Only you.

Marcus Rothe

Filmautoren veralten nicht, sie altern



1



«Ich habe Angst, mich zu wiederholen», sagt Bernardo Bertolucci im Herbst bei einer Ehrung in Assisi. «Ich fürchte, aus meinem eigenen Stil einen Manierismus zu machen.» Zugleich kündigt er sein nächstes Projekt an. Ausgerechnet eine Folge zu seinen beiden NOVECENTO-Filmen von 1976 ist geplant (was etwas widersprüchlich anmutet). NOVECENTO ATTO TERZO wird vom Norditalien des Nachkriegs erzählen. Die Notiz über den Schüler

Pasolinis hat symptomatischen Wert für die heutige Lage der Filmautoren. Heimkehr aus der Fremde und zweiter Anschluss bei den eigenen schönsten Zeiten lautet so oft die Devise, wenn sich einer wie er verirrt. Nach den passabel gelaufenen, aber "internationalen", unpersönlichen

LITTLE BUDDHA und IO BALLO DA SOLA /STEALING BEAUTY hat er sichtlich einen heiklen Stand.



2



3

Ohnedies scheint die Figur des Autors, filmgeschichtlich nunmehr in ihren Fünfzigern, bisweilen ohne rechte Harmonie zu altern. Diesen Eindruck hinterlässt etwa auch das Gejammer über den Niedergang des Autorenfilms, wie es sich auf den Festivals in besorgt-hochtrabenden Kolloquien kundtut. Da beklagt jeder Filmmemacher den kulturellen Zerfall (bei den Kollegen). Und zu Vielen gleitet's jetzt zu

glatt über die Lippen: die Gegenwart sei eine Periode des Übergangs. Die Rolle der Autoren werde zurückgestutzt und die des Produzenten aufgebläht. Deutsche Schulen verzeichnen neuerdings einen Zulauf zu filmwirtschaftlichen Studien.

Doch was sich da vollzieht, ist wohl kaum aussergewöhnlich. In sämtlichen Zeiten der Largesse herrschen vermutlich die eigentlichen Urheber und Hersteller vor, die sich mit der Sache persönlich gleichsetzen. Für den Qualifizierer ist ein Film ein Film, und wenn nur er allein ihn zum Kunstwerk deklariert. Doch kaum bleibt einmal Weniger zu verteilen übrig, treten die Zuschauker und Abklemmer, die Terminatoren und Managerokraten hervor. Die



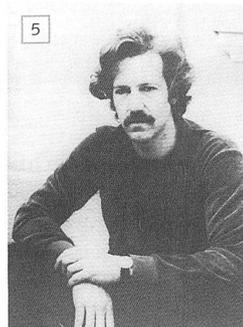
4

Produktivität steigt, zu Lasten des Produkts. Der Quantifizierer kennt nur das Berechenbare: den äusseren Bestand, die papierene Bilanz. Und zwar auch dann, wenn er gleich selber sagt: Aber die Verhältnisse, sie sind nicht so.

Von Fehlautorenschaft heimgesucht

Hoher Absatz, und sei er nur fiktiv herbeikalkuliert, befördert das schlechteste Erzeugnis zum besten. Ein Film ist ein Film ab zehn Millionen, die sich ihr Scherflein entlocken lassen sollten, hätten entlocken lassen müssen und ab und zu entlocken lassen. Man braucht bloss den Gimpel, den es in der Tasche brennt, zu überschwatzen, ehe es die Konkurrenz tut. Ein Flop an der Kasse? Verdoppelt die Spots! «Mehr gute Filme» verstiesse gegen die reine Lehre vom Schrott: die Mehrung der Menge durch Minderung der Güte.

So zeichnet sich ein zyklisches Modell ab, laut dem die Figur des Produzenten bis etwa 1960 dominiert hätte. Die Jahrzehnte des Wohlstands hätten sie zugunsten der Autoren verdrängt. Mit der (wie es scheint) dauerhaften Wirtschaftskrise schwänge das Pendel jetzt zurück, und die Hahnzudreher und Schönredner vom Marketing schaukelten wieder obenauf.



5

Eine Ewigkeit später müsste alles in sich selbst zurücklaufen. Dann würde Qualität einmal mehr zur Qualität.

Gesichert ist in diesen unsicheren Zeiten einzig, dass das biologische Altern des einzelnen Autors leichter ins Auge sticht und schwerer ins Gewicht fällt. Unversehens gerät er aus dem Tritt (natürlich jenseits des Gemeinplatzes, jedem missrate einmal etwas). Und zwar widerfährt ihm das, ohne dass er gleich – wie Truffaut, Fassbinder, Pasolini, Ashby, Tarkowski, Soutter, Cassavetes, Jarman oder Kieslowski – zu den Frühverstorbenen stiesse.

Lebendigen Leibes stehen sie dann regelmässig draussen vor der Tür, Jüngere fast gleich oft wie Ältere. Nie tun sie es mit leeren Händen, aber oft mit befremdlichen End- oder Zwischenresultaten und meistens lange, bevor ihre Zeit um ist: Bertolucci, Coppola, Scorsese, Greenaway, Kluge, Michalkow, Chabrol, Polanski, Frears, Spielberg, Tanner, Forman, Almodóvar, Herzog, Roeg, Tavernier, Moretti, Wenders, Cronenberg, Loach, Pollock, Saura, Ivory, De Palma, Schmid, Rudolph,

1	5	10
Bernardo Bertolucci	Werner Herzog	Ken Loach
2	6	11
Daniel Schmid	John Cassavetes	Michel Soutter
3	7	12
Rainer Werner Fassbinder	Martin Scorsese	Jane Campion
4	8	
Pier Paolo Pasolini	Roman Polanski	
	9	
	François Truffaut	



6

Angelopoulos oder die Gebrüder Taviani. Nicht völlig gegen Fehlautorenschaft gefeit sind sogar Godard, Allen, Campion, Rivette, Leigh, Kramer, Reitz, Murer, Dindo oder die Gebrüder Coen.

Sucht dieser Zustand die Autoren heim, zeitweise oder dauerhaft, dann spüren sie das Klima oder die Jahreszeit nicht mehr: den Boden, der sie getragen hat. Der Raum verschwimmt, der sich vor ihnen auflutet. Hinterher erscheint der vorzeitige Tod bei den einen oder andern, die er gerissen hat, gern als eine fristgerechte Flucht vor einer ungnädigen,

kalten, blind dahertorkelnden Epoche. Denn wo die Quantifizierer bloss Pleite machen, da gehen (mindestens einzelne) Qualifizierer zugrunde. Die Vorstellung, Fassbinder müsste neue deutsche Plotten drehen, ist ein Graus. Nicht einmal deren Parodie brächte er zu Wege. Tarkowskij wäre im ruinierten Russland Jelzins verloren, aber wohl auch im klapprigen

EU-Anien. Pasolini gegen den Berlusconi, das wäre ein spannendes Duell geworden.

«Politique», nicht «auteurs»

«Wenige Filme werden heute noch von ihren Autoren gemacht», sagt Godard, gewohnt pointiert. Aber das nicht etwa, weil es weniger Autoren gäbe, versichert er, im Gegenteil. Die «politique des auteurs», die er begründen half, hält er für denaturiert: zu einem Kult der Autorenschaft. «Fehlt bloss noch, dass der Ausstatter für die Nägel, die er einschlägt, als Autor anerkannt sein will. Zu viele Leute befassen sich mit Dingen, von denen sie nichts verstehen. Das System existiert nicht mehr. Es hat sich zu einem Sumpf ausgedehnt. Statt "auteurs" hätten wir "politique" betonen sollen, als wir die "politique des auteurs" formulierten. Denn nicht, wer Regie führt, wollten wir demonstrieren, sondern worin sie besteht.»

Mehr denn je wäre (tatsächlich) eine Politik der Autoren zu verfolgen. Denn die Regiekunst ist nicht etwa veraltet, sie wird nur geringgeschätzt, als Mittel zum Zweck. Trotz des Kults gilt sie eben noch so viel,

wie es sich dank ihr sparen, verdienen oder Eindruck schinden lässt. Ein kühler Rechner wie Loach bekennt, nur darum liessen die Administratoren einen notorischen Querkopf seines Schlags so oft gewähren, weil seine Filme billig seien

(doch keineswegs besonders lohnend). Vergleichbares gilt für Allen, der als weltweit Einziger jederzeit tun und lassen darf, wie ihm beliebt, selbstredend im Rahmen eines Budgets.

Gemessen werden denn die Autoren am grösstmöglichen zu gewärtigenden Misserfolg. Bleibt er aus, umso besser. Die Gründe, über ein

Tief hinwegzuhelfen, werden seltener und weniger zwingend. Voraus- und Zuversicht sind völlig passé. Die Generation der Fellinis, Bergmans und Kurosawas, lässt sich endgültig sagen, habe die letzten souveränen Fürsten mit sich geführt. Selbst Scorsese, den Meistern der besten Tage am nächsten, steht allenfalls noch als hochbezahlter Paria da, der seine Kreditwürdigkeit immer von Null auf beweisen muss.

So schwindet allmählich jene selige Unbekümmertheit, mit der die Alten eins ans andere reihten. Der unverkrampfte Rhythmus erlaubte es damals, Fehlschläge zu verschmerzen. Truffaut, Chabrol, Fassbinder, Cassavetes war es in den Sechzigern bis Achtzigern vergönnt, diese klassische Strasse der Autorenschaft ein gutes Stück hinunterzugehen. Von entfernt vergleichbaren Verhältnissen haben bis in unsere Tage nur noch Allen und Loach profitieren dürfen.

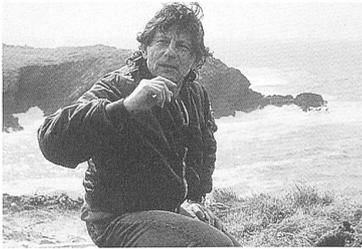
Gebrochene, intermittierende, inkonsequente, um nicht zu sagen frühverschrottete Karrieren und Werke wie die von Soderberg, Ferrara oder Tarantino und andern Autoren auf Zeit prägen das Bild heute mit ihren Senkrechtstarts und -abstürzen. Der Austauschbarkeit der Hersteller entspricht mehr und mehr eine Austauschbarkeit des Hergestellten. Autorenschaft ist zwar gefragt wie eh und je, doch aus den falschen Gründen: weniger wegen der persönlichen Qualität des Erzeugnisses, sondern weil ein Namensschild her muss, um nicht von einem Label zu reden.

Ausser Sicht gerät darüber, dass einer zum Autor wird, (zuvorderst) indem er etwas zu sagen hat, was sich lohnt zu sagen und was kein anderer auf gleiche Weise zu sagen weiss. So geht Entscheidendes verloren.

Pierre Lachat



7



8



9



10



11



12

«Couldn't you like me the way I am»

Gespräch mit Kim Novak



2



1

1
THE MAN WITH THE GOLDEN ARM
Regie: Otto Preminger

2
mit James Stewart in VERTIGO
Regie: Alfred Hitchcock



FILMBULLETIN Mrs. Novak, Sie sind der letzte grosse weibliche Star, der systematisch von einem Hollywoodstudio aufgebaut wurde. Wie haben Sie sich in dieser Rolle gefühlt?

KIM NOVAK Heute denke ich mit sehr gemischten Gefühlen an diese Zeit zurück. Meine richtige Karriere begann ja eigentlich erst, als das Studio-system sich mehr und mehr auflöste. Die alten Strukturen existierten noch, aber man spürte, dass die Zeit eine Übergangsphase war.

Man lernte sehr viel, das Studio brachte einem alles bei, was man im Showbusiness wissen und können musste: ich bekam Tanzstunden, ich lernte Singen, man brachte mir bei, wie ich mich bei Pressekonferenzen, Interviews und Fototerminen zu benehmen hatte. Heutzutage müssen die Schauspieler das alles selbst lernen, und dafür bewundere ich sie sehr. Heute scheint alles etwas freier, entspannter zu sein. Ich kam aus einer sehr strengen Familie, und deswegen fiel es mir einigermassen leicht, mich in die Regeln zu fügen, die

bei Columbia herrschten. Das war eine selbstverständliche Situation für mich, womit ich nicht sagen will, dass sie mir unbedingt gefiel. Aber vor allem lernte ich Disziplin.

FILMBULLETIN Hatten Sie auch ein Vetorecht bei der Auswahl Ihrer Rollen?

KIM NOVAK Natürlich nahm das Studio starken Einfluss auf alles, aber wenn mir etwas sehr gefiel oder missfiel, dann respektierte man meine Wünsche schon. Etwa, als es darum ging, Novak als meinen Familiennamen zu behalten. Das Studio wollte nur, dass ich meinen Vornamen von Marilyn zu Kim änderte. Das konnte ich natürlich verstehen.

FILMBULLETIN Recht bald hatten Sie eine grosse Herausforderung zu bewältigen. Sie spielten in THE MAN WITH THE GOLDEN ARM unter der Regie von Otto Preminger, der den Ruf eines unleidlichen Tyrannen hatte.

KIM NOVAK O, ich liebte es, mit Otto zu arbeiten! Aber Sie müssen Folgendes verstehen:

«Als ich dann für Harry Cohn und Otto Preminger arbeitete, waren die für mich eben auch Vaterfiguren.»

für mich war es ganz normal, mit jemandem zu arbeiten, der viel von mir verlangte. Daran war ich seit meiner Kindheit gewöhnt: Mein Vater verlangte fortwährend bestimmte Verhaltensweisen von mir. Und ich hatte das Gefühl, seinen Ansprüchen niemals wirklich zu genügen. Ein Beispiel: ich bin linkshändig. Die Schule akzeptierte das, aber mein Vater nicht. Er selbst war Linkshänder gewesen und hatte beim Holzfällen seinen Daumen verloren. Also musste er lernen, mit der anderen Hand zu schreiben. Und er dachte, wenn er dazu in der Lage sei, müsste seine Tochter es ebenfalls sein. Ich durfte folglich überhaupt nichts mit meiner linken Hand tun. Erst als ich von zu Haus fortging, hatte ich die Freiheit, meine linke Hand so zu benutzen, wie ich es wollte.

Als ich dann für Harry Cohn, den Chef von Columbia, und Otto Preminger arbeitete, waren die für mich eben auch Vaterfiguren. Und ich mochte Otto sehr, ich denke, vor allem, weil er mich mochte. Er respektierte Schauspieler, sofern sie sich an die Regeln hielten ... Zwei Dinge wa-

ren ihm wichtig, neben dem, was ein Schauspieler zu einer Rolle beitragen konnte: er wollte, dass sie dem Film Respekt erwiesen, indem sie pünktlich kamen und ihren Text konnten. Er verlangte einfach, dass man sich professionell benahm. Wenn das nicht der Fall war, konnte er allerdings ganz furchtbar sein. Was für Worte dann über seine Lippen kamen ... Er schrie sich oft die Lungen aus dem Hals. Er konnte gnadenlos sein, deswegen sah ich zu, dass ich wenigstens meinen Text konnte und pünktlich kam! (lacht)

FILMBULLETIN Zu Ihren grössten Erfolgen bei Columbia zählten damals die Filme, die Sie unter der Regie von George Sidney drehten, beispielsweise PAL JOEY mit Frank Sinatra und Rita Hayworth.

KIM NOVAK George Sidney war ein sehr charmanter, angenehmer Mann. Aber PAL JOEY zählt sicher nicht zu meinen Lieblingsfilmen. Mich störte vor allem, dass die Figur mir selbst zu sehr ähnelte. Und ich fand, sie war einfach zu simpel angelegt.



1

KIM



2

FILMBULLETIN Stimmt, da war die Titelrolle in JEANNE EAGELS schon interessanter: eine tragische Schauspielerinnen-Biographie.

KIM NOVAK Auch an den Film denke ich mit gemischten Gefühlen. Ich hatte bis dahin eine solche Rolle noch nicht gespielt, und sie war eine ziemliche Herausforderung für mich. Ich recherchierte sehr viel: wie Jeanne Eagels wirklich geliebt hatte, wie sie mit ihrem Beruf und Erfolg zurechtkam. George liess sogar einen Akkordeonspieler ins Studio holen, der Melodien aus den zwanziger Jahren spielte, damit ich mich besser in die Zeit einfühlen konnte. Aber ich bekam sehr, sehr viele negative Kritiken für meine Leistung.

FILMBULLETIN Wie kamen Sie damit zurecht? Von allen weiblichen Stars der Fünfziger sind Sie vielleicht diejenige, die am meisten von der Kritik geschmäht wurde.

KIM NOVAK Sehr schlecht! Natürlich möchte man, dass die eigene Arbeit geschätzt wird. Für mich war der Glaube, ich würde etwas tun, das einen gewissen Wert besitzt, immer wichtig. Ich bekam auch gute Kritiken, aber vor allem in Amerika erntete ich hauptsächlich Verrisse. Erst später, als ich in MIDDLE OF THE NIGHT, nach einem Stück von Paddy Chayefsky, an der Seite von Fredric March spielte, gab man mir das

Gefühl, man habe mich endlich als richtige Schauspielerin akzeptiert.

FILMBULLETIN VERTIGO, der für mich Ihr bester Film ist, wurde damals auch sehr unterschätzt. Welche Rolle haben Sie lieber gespielt: Madeleine oder Judy Barton?

KIM NOVAK Natürlich fühlte ich mich Judy Barton näher, mit ihr konnte ich mich identifizieren. Aber es machte Spass, Madeleine zu spielen: diese geheimnisvolle, irrealen Figur. Aber Judy wollte um ihrer Selbst willen geliebt und nicht in das Bild einer anderen, glamourösen Frau verwandelt werden.

FILMBULLETIN Das ist eine Linie, die sich durch viele Ihrer Filme zieht, nicht wahr? Das Mädchen in PICNIC ...

KIM NOVAK Stimmt, die möchte nicht nur die hübsche Blondine sein.

FILMBULLETIN Und später, THE LEGEND OF LYLAH CLARE: das ist die gleiche Geschichte, fast ein Remake von VERTIGO.

KIM NOVAK (lacht) Vielleicht. Aber diese Linie zieht sich tatsächlich durch meine Karriere. All diese Rollen waren wie geschaffen für mich, denn in mir schrie alles danach, um meiner Selbst willen anerkannt zu werden und nicht dem Bild einer anderen Frau entsprechen zu müssen. Also





1
VERTIGO
Regie: Alfred Hitchcock

2
mit Tyrone Power
(am Klavier) in
THE EDDY DUCHIN
STORY
Regie: George Sidney

3
Kim Novak als
Madeleine Elster
mit James Stewart
in VERTIGO Regie:
Alfred Hitchcock

4
«Couldn't you like
me the way I am»
Kim Novak als Judy
Barton mit James
Stewart in VERTIGO
Regie: Alfred Hitchcock

4

3

«In mir schrie alles danach, um meiner Selbst willen anerkannt zu werden und nicht dem Bild einer anderen Frau entsprechen zu müssen.»

verstand ich die Rebellion dieser Figuren sehr gut. Deshalb war ich während meiner ganzen Zeit in Hollywood auch total angespannt. Äusserlich musste man immer gelassen und cool wirken. Man durfte nicht aus der Fassung geraten und emotional reagieren, das wurde immer missverstanden. In mein Verhalten wurde viel hineininterpretiert, ich galt als "schwierig". Dabei war ich vielleicht einfach nur müde oder brauchte Ferien. (lacht) Mich richtig zu entspannen, lernte ich erst, nachdem ich Hollywood verlassen hatte.

FILMBULLETIN Alfred Hitchcock hat gegenüber der Presse nie einen Hehl daraus gemacht, dass er mit Ihnen nicht zufrieden war. Haben Sie das auch während der Dreharbeiten zu spüren bekommen?

KIM NOVAK Nein, ganz und gar nicht. Er benahm sich wie ein wirklicher Gentleman. Manchmal war die Zusammenarbeit etwas schwierig, denn es gab bestimmte Ideen, von denen er nicht abrücken wollte, und darüber konnte man nie diskutieren.

Er erwartete, dass man vorbereitet zu den Dreharbeiten kam. Zuerst war die Situation für mich sehr frustrierend, denn ich war es gewöhnt, dass man mir genau sagte, was man von mir wollte. Ich fragte ihn, ob wir nicht einige Punkte

durchsprechen könnten. Aber er gab mir die typische Antwort, die er jedem Schauspieler gab: «Ich habe Sie aus ganz bestimmten Gründen für die Rolle ausgewählt. Also spielen Sie sie, wie Sie es für richtig halten.» Für ihn war das Entscheidende also bereits bei der Besetzung einer Rolle geschehen. Darüberhinaus sagte er mir nur, wohin ich mich in einer Szene zu stellen habe et cetera. Das waren seine gesamten Regieanweisungen. Aber ich glaube, ohne dass er das je sagte, hatte er gespürt, dass mir die Rolle der Judy sehr viel persönlich sagte. Und darauf verliess er sich ganz einfach.

Ausserdem hatte ich James Stewart als Co-Star, und das half mir sehr. Bei ihm spürte ich eine Wärme und Ehrlichkeit, wie ich sie bei kaum einem meiner Partner je erlebt hatte.

FILMBULLETIN Wussten Sie, dass Alain Robbe-Grillet Sie ursprünglich für die Hauptrolle in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD haben wollte? Er hatte Sie in VERTIGO gesehen.

KIM NOVAK Nein, davon weiss ich nichts. Ich muss Ihnen ehrlich gestehen, dass ich den Film auch nicht kenne. Ich weiss, dass er einen sehr guten Ruf hatte damals, aber gesehen habe ich ihn nie. Es wäre sicher interessant gewesen, in Frankreich zu drehen. Ich habe die Franzosen sehr



2

3

1

5

1
mit Kirk Douglas
in STRANGERS
WHEN WE MEET
Regie:
Richard Quine

2
VERTIGO
Regie:
Alfred Hitchcock

3
mit Frank Sinatra
in THE MAN WITH
THE GOLDEN ARM
Regie:
Otto Preminger

4
mit Alfred Hitch-
cock bei den
Dreharbeiten zu
VERTIGO

5
THE LEGEND
OF LYLAH CLARE
Regie:
Robert Aldrich

«Man hielt KISS
ME, STUPID für
unmoralisch und
mich hat die
Kritik dabei
natürlich auch
nicht verschont.»

schätzen gelernt wegen der Art, wie sie *Jean Seberg* aufgenommen haben, nachdem sie in Hollywood grosse Probleme hatte.

FILMBULLETIN Mit dem Regisseur *Richard Quine* verband Sie nicht nur eine langandauernde Liebesbeziehung, sondern er hat auch einige Ihrer schönsten Filme inszeniert: den *film noir* *PUSH-OVER*, das Melodram *STRANGERS WHEN WE MEET*. Was zeichnete ihn als Regisseur aus?

KIM NOVAK Er wirkte auf mich fast wie ein Dirigent. Er war sehr musikalisch, nicht nur weil er selbst als Sänger und Tänzer begonnen hatte und sehr gut Klavier spielen konnte. Sein ganzer Stil war im Grunde Rhythmus. Das Tempo eines Films steigerte er immer erst gegen Ende: all seine Komödien enden mit einem Crescendo, mit einer wilden Verfolgungsjagd beispielsweise. Das war seine persönliche Handschrift.

Richard Quine war ein sehr empfindsamer Mensch, sehr verständnisvoll und grosszügig. Nicht nur gegenüber den Schauspielern und mir im Besonderen, sondern auch gegenüber den Technikern. Er nahm sich die Zeit, mir Sicherheit und Selbstvertrauen zu geben. Ich war nicht daran gewöhnt, dass ein Regisseur mir zuhörte. Aber er gab mir das Gefühl, dass mein Beitrag sehr wichtig war. Wir verliebten uns und hatten

eine wunderbare Beziehung. Er war vielleicht die Person in meiner Karriere, die mich am stärksten beeinflusst hat. Es war schrecklich für mich, von seinem Tod und den Umständen, unter denen er starb (Quine beging 1989 Selbstmord), zu erfahren. Nach unserer Trennung, und erst recht nachdem ich Hollywood verlassen hatte, hatten wir uns aus den Augen verloren. Ich denke, dass er damals sehr unterschätzt wurde. Man hätte ihm in späteren Jahren mehr Filme anbieten sollen, denn er hatte noch viel zu geben. Nun, ich habe keine Ahnung, was er in den letzten Jahren durchgemacht hat. Ich hoffe nur, dass er da, wo er jetzt ist, seinen Frieden gefunden hat.

FILMBULLETIN Ich stimme Ihnen zu, dass er ein sehr unterschätzter Regisseur war. Die Farbdramaturgie seiner Filme ist bemerkenswert.

KIM NOVAK Nicht wahr? Er besass ein scharfes Auge für Farben. Wie er beispielsweise die Rot-töne in *STRANGERS WHEN WE MEET* eingesetzt hat: er wusste genau, wann er sie einsetzen musste und welchen Effekt sie haben würden.

FILMBULLETIN Ein weiterer Ihrer Filme, der damals verrissen wurde, aber sehr gut altert, ist *KISS ME, STUPID* von *Billy Wilder*.

KIM NOVAK Der hat seinerzeit grosse Kontroversen ausgelöst: man hielt ihn für unmoralisch

und mich hat die Kritik dabei natürlich auch nicht verschont. Ich war in einer «Catch-22»-Situation: wenn ich die Rolle aus ganzem Herzen gespielt hätte, hätten alle gesagt: «Die spielt doch gar nicht, das ist sie selbst.»

FILMBULLETIN Stimmt: wieder eine Frau, die mit dem Bild kämpft, das alle Welt von ihr hat.

KIM NOVAK Und wenn ich es nicht getan hätte, hätte man mir vorgeworfen, ich sei einfach nur eine schlechte Schauspielerin. Sie sehen, ich konnte nur verlieren. Ich liess mich auf den Film ein, ohne das Drehbuch gelesen zu haben. Das widersprach meinen Grundsätzen, aber ich hatte einfach Vertrauen zu Billy.

Der Film selbst? Es kommt immer darauf an, *wer* einen Witz erzählt. *Peter Sellers* sollte mein Partner sein und der wäre sehr witzig gewesen.

FILMBULLETIN Ihr Abschied von Hollywood fiel zusammen mit dem Film *THE LEGEND OF LYLAH CLARE*. Ihre Rolle wirkt fast wie ein bitterböser Schwanengesang auf das Starsystem.

KIM NOVAK Der Film zeigt, wie schöpferisch und destruktiv zugleich mit Stars in Hollywood umgegangen wurde. Aber mit dem Film selbst war ich keineswegs glücklich. Die Rückblenden, in denen ich Lylah spielte, liess *Robert Aldrich* später noch einmal nachsynchronisieren und gab

«Ich liess mich
auf den Film ein,
ohne das Dreh-
buch gelesen zu
haben. Das wider-
sprach meinen
Grundsätzen,
aber ich hatte
einfach Vertrauen
zu Billy Wilder.»

Lylah eine andere Stimme. Sie wirkte wie eine besessene Figur, wie aus einem Horrorfilm. Das machte sie zu einer lächerlichen Figur. Ich war sehr enttäuscht, dass Aldrich mit mir nicht darüber gesprochen hatte. Aber als Regisseur hatte er sicher das Recht dazu, es wäre nur höflicher gewesen, mir zu sagen, was er mit der Figur vorhatte.

FILMBULLETIN Ihr Abschied von Hollywood Ende der Sechziger war ein drastischer Schritt. Was bewog Sie, so früh aufzuhören? Ich denke, es wären Ihnen noch einige Jahre als *leading lady* geblieben.

KIM NOVAK Nun, es ist sicher besser, mit etwas aufzuhören, bevor man den Höhepunkt überschritten hat! Ich glaube, meine Entscheidung wurde sicher auch von *Marilyn Monroes* Tod beeinflusst. In ihrem Fall war das glamouröse Image aus den Fünffzigern eine richtige Falle geworden: schön zu sein, bedeutete alles. Das ist doch ziemlich furchterregend, nicht wahr: wie lange kann man noch glamourös aussehen?

FILMBULLETIN Das klingt nach einer richtigen Überlebensfrage.

KIM NOVAK Vielleicht. Ich weiss nicht, was mit «Kim Novak» passiert wäre, aber ich hätte es da nicht mehr viel länger ausgehalten. Ich hatte ein-



4

Kim Novak

Geboren am 13. Februar 1933 in Chicago als Marilyn Pauline Novak



- 1953/54 THE FRENCH LINE
Regie: Lloyd Bacon; Nebenrolle mit Jane Russell, Gilbert Roland, Arthur Hunnicutt
- 1954 PUSHOVER
Regie: Richard Quine; als Lorna McLane mit Fred MacMurray, Phil Carey, Dorothy Malone
PHFFFT!
Regie: Mark Robson; als Janis mit Judy Holliday, Jack Lemmon, Jack Carson
- 1955 SON OF SINBAD
Regie: Ted Tetzlaff; Nebenrolle mit Dale Robertson, Sally Forrest, Lili St. Cyr
FIVE AGAINST THE HOUSE
Regie: Phil Karlson; als Kay Greylek mit Guy Madison, Brian Keith, Alvy Moore
PICNIC
Regie: Joshua Logan; als Madge Owens mit William Holden, Rosaline Russell, Betty Field
THE MAN WITH THE GOLDEN ARM
Regie: Otto Preminger; als Molly mit Frank Sinatra, Eleanor Parker, Arnold Stang
- 1956 THE EDDY DUCHIN STORY
Regie: George Sidney; als Marjorie Oelrichs mit Tyrone Power, Victoria Shaw, James Whitmore
- 1957 JEANNE EAGELS
Regie: George Sidney; als Jeanne Eagels mit Jeff Chandler, Agnes Moorehead, Charter Drake

- PAL JOEY
Regie: George Sidney; als Linda English mit Rita Hayworth, Frank Sinatra, Barbara Nichols
- 1958 VERTIGO
Regie: Alfred Hitchcock; als Madeleine Elster/Judy Barton mit James Stewart, Tom Helmore, Barbara Bel Geddes
BELL, BOOK AND CANDLE
Regie: Richard Quine; als Gillian Holroyd mit James Stewart, Jack Lemmon, Ernie Kovacs
- 1959 MIDDLE OF THE NIGHT
Regie: Delbert Mann; als Betty Preisser mit Glenda Farrell, Fredric March, Jan Norris
- 1960 STRANGERS WHEN WE MEET
Regie: Richard Quine; als Maggie Gault mit Kirk Douglas, Ernie Kovacs, Barbara Rush
PEPE
Regie: George Sidney; Nebenrolle mit Cantinflas, Dan Daily, Shirley Jones
- 1961/62 THE NOTORIOUS LANDLADY
Regie: Richard Quine; als Carlye Hardwicke mit Jack Lemmon, Fred Astaire, Lionel Jeffries
- 1962 BOY'S NIGHT OUT
Regie: Delbert Mann; als Cathy mit James Garner, Tony Randall, Howard Duff
- 1964 OF HUMAN BONDAGE
Regie: Ken Hughes; als Mildred Rogers mit Laurence Harvey, Robert Morley, Siobhan McKenna
KISS ME, STUPID
Regie: Billy Wilder; als Polly the Pistol mit Dean Martin, Ray Walston, Felicia Farr

- 1965 THE AMOROUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS
Regie: Terence Young; als Moll Flanders mit Clarie Ufland, Richard Johnson, Angela Lansbury, Vittorio de Sica
- 1968 THE LEGEND OF LYLAH CLARE
Regie: Robert Aldrich; als Lylah Clare/Elsa Brinkman mit Peter Finch, Ernest Borgnine
- 1969 THE GREAT BANK ROBBERY
Regie: Hy Averback; als Lyda Kabanow mit Zero Mostel, Clint Waller
- 1973 TALES THAT WITNESS MADNESS
Regie: Freddie Francis; als Auriol Pageant in der Episode «Luau» mit Michal Petrovich, Mary Tann
- 1974 THE CELEBRITY ART PORTFOLIO
Kurzfilm
- 1977 THE WHITE BUFFALO
Regie: Jack Lee-Thompson; als Poker Jenny Schermerhorn mit Charles Bronson, Jack Warden
- 1979 SCHÖNER GIGOLO,
ARMER GIGOLO
Regie: David Hemmings; als Helga mit David Bowie, Sydney Rome, David Hemmings
- 1980 THE MIRROR CRACK'D
Regie: Guy Hamilton; als Lola Brewster mit Elizabeth Taylor, Angela Lansbury, Margaret Courtenay, Rock Hudson
- 1990 THE CHILDREN
Regie: Tony Palmer; als Rose Sellars mit Ben Kingsley, Geraldine Chaplin
- 1990/91 LIEBESTRAUM
Regie: Mike Figgis; als Mrs. Anderssen mit Kevin Anderson, Pamela Gidley, Bill Pullman



2



1



2



1
mit Jack Lemmon
in THE NOTORIOUS
LANDLADY
Regie:
Richard Quine

2
mit Fredric March
in MIDDLE
OF THE NIGHT
Regie:
Delbert Mann

3
mit William Holden
in PICNIC Regie:
Joshua Logan

3

fach begriffen, dass ich meine Richtung ändern musste. Ich wollte stärker mit mir selbst in Berührung kommen. Es schien, als bestünde mein Leben nur noch aus Filmparts, als würde sich die Realität für mich nur noch auf der Leinwand abspielen. Innerlich fühlte ich mich dabei ziemlich leer und unzufrieden.

FILMBULLETIN Hatten Sie Angst, die Realität aus den Augen zu verlieren?

KIM NOVAK Nein. Ich stamme aus einer Familie mit Wurzeln, war immer praktisch und erdgebunden. Aber gerade deshalb stellte sich die Frage, wer ich wirklich sei, um so dringlicher. Und da nutzte es mir, Hollywood zu verlassen, um mein vergangenes und zukünftiges Leben aus einer neuen Perspektive zu sehen. Insgeheim hatte ich schon seit Jahren geplant, aus der Stadt fortzugehen. Als ich mit Richard Quine in Carmel und Big Sur den Film THE NOTORIOUS LANDLADY drehte, entdeckte ich diesen Ort für mich. Ich kaufte mir ein Haus und verbrachte meine Wochenenden dort. Dann passierte etwas sehr Merkwürdiges. Haben Sie von dem grossen Feuer in Bel Air in den Sechzigern gehört? Nun, mein Haus in Bel Air wurde zwar von dem Feuer verschont. Aber im darauffolgenden Jahr gab es viele Erdbeben, weil der Boden vom Löschwasser aufgeweicht worden war. Eines Tages bemerkte ich, dass mein

Haus allmählich begann, den Hügel herunterzuzutschen. Das war für mich das entscheidende Zeichen, auf das ich seit Jahren gewartet hatte. Ich glaube, es ist wichtig im Leben, die Zeichen richtig lesen zu können. Andernfalls wäre ich sicher noch ein, zwei Jahre länger dort geblieben, denn es fiel mir schwer, mich zu entscheiden.

FILMBULLETIN Wie sieht seither Ihr Leben in Big Sur aus?

KIM NOVAK Ich habe viel gemalt, geschrieben, Skulpturen geschaffen. Ich habe sehr viele Freundschaften geschlossen, auch mit mir selbst. Und vor allem liebe ich Tiere, mit ihnen verbringe ich sehr viel Zeit. Mein Mann ist übrigens Tierarzt.

Mich zurückzuziehen, das war wie das Licht am Ende des Tunnels zu sehen. Mein heutiges Leben hat natürlich sehr viel mit «Kim Novak» zu tun, aber seither habe ich viel entscheidendere Erfahrungen gemacht. Ehrlichkeit war für mich immer sehr, sehr wichtig. Und die habe ich erst richtig im Zusammensein mit meinen Tieren erlebt: sie spüren instinktiv, ob sie mir Vertrauen und Misstrauen entgegenbringen sollen. Denen ist es egal, ob ein Mensch viel Geld oder wenig besitzt, sie reagieren einfach auf seine grundlegenden Eigenschaften. Und je wilder die Tiere sind, desto ehrlicher ist die Antwort.

«Es schien, als bestünde mein Leben nur noch aus Filmparts, als würde sich die Realität für mich nur noch auf der Leinwand abspielen. Innerlich fühlte ich mich dabei ziemlich leer und unzufrieden.»



2



5



4

1
mit Ray Walston
und Dean Martin
in *KISS ME, STUPID*
Regie: Billy Wilder

4
PHEFFT! Regie:
Mark Robson

2
*THE NOTORIOUS
LANDLADY* Regie:
Richard Quine

5
BELL, BOOK AND
CANDLE Regie:
Richard Quine

3
PUSHOVER Regie:
Richard Quine

6
MIDDLE OF THE
NIGHT Regie:
Delbert Mann



3

«Ich bin so erzogen worden, mir Aufgaben zu stellen und sie dann zu bewältigen. Ein ganz simples Pflichtgefühl.»

FILMBULLETTIN Sie tauchen aber auch wieder häufiger im Fernsehen auf, zum Beispiel in einer Gastrolle in der Serie «Falcon Crest». Denken Sie an ein richtiges Comeback?

KIM NOVAK Ich habe einige von den Gründen aufgearbeitet, aus denen ich Hollywood verlassen habe. Seit einiger Zeit schreibe ich an meiner Autobiographie, die «Through my Eyes» heißen soll. Ich schreibe sie selbst, das ist also keine dieser «as told to ...»-Autobiographien. Ich habe einfach gemerkt, dass mir der kreative Ansporn fehlt. Ich vermisse das Gefühl, an einem wirklich guten Film mitarbeiten zu können, etwas leisten zu können, auf das ich stolz bin.

Ausserdem habe ich einfach Lust zu arbeiten. Ich bin so erzogen worden, mir Aufgaben zu stellen und sie dann zu bewältigen. Ein ganz simples Pflichtgefühl. Ich will auch sehen, ob ich mich noch immer in die Arbeitssituation wieder einfügen kann. Ob ich noch die Arbeitsdisziplin aufbringe. Vielleicht will ich auch einfach wieder dieses Gefühl haben, gewollt zu sein.

FILMBULLETTIN Aber Hollywood hat sich sehr verändert, Sie würden auch sehr veränderte Rollen spielen müssen.

KIM NOVAK Ja, sicher, ich habe ein paar Drehbücher, die mich interessieren. Und das sind ganz andere Rollen als früher. Einer der Gründe,

1



weshalb ich mich damals zurückzog, war ja auch, dass man mir die immergleichen Rollen anbot. Aber in meinem Alter kann ich diese glamourösen Rollen nicht mehr spielen, die sind auch viel zu statisch. Wenn ich mir heute viele meiner Kolleginnen anschau, dann sehe ich, dass ein gewisses Lebensalter ein ganz anderes Rollenpotential erschliessen kann. Das wäre doch interessant, finden Sie nicht auch?

Das Gespräch mit Kim Novak führte Gerhard Midding



6

In die Wüste geschickt

THE ENGLISH PATIENT von Anthony Minghella



Der englische Patient ist ein geheimnisvolles Kriegsopfer, ein völlig verbrannter Mann, der während der letzten Tage des Zweiten Weltkrieges in einer verlassenen toskanischen Klosteranlage von einer jungen Krankenschwester betreut wird.

Leidenschaft in der Wüste. Kriegerische Hintergründe, ein mysteriöser ungarischer Adelige, Entdecker, Forscher. Ehebruch. Einmarsch der Alliierten in Italien. Eine junge Krankenschwester und ein völlig verbrannter, geheimnisvoller Patient. FOR WHOM THE BELL TOLLS, LAWRENCE OF ARABIA, GONE WITH THE WIND – ein Filmproduzent muss schon ein wenig verrückt sein, wenn er in der heutigen Zeit der sicheren Remakes und sturen Sequels das Geld für einen neuen, komplizierten, epischen, altmodischen Film aufzutreiben versucht.

Zaentz can dance

Der vormalige amerikanische Plattenmagnat Saul Zaentz hat eine ganze Reihe filmischer Verrücktheiten auf seinem Konto. Einige davon enorm erfolgreich, wie Milos Formans ONE FLEW

OVER THE CUCKOOS NEST (1975) oder AMADEUS (1984), andere mittelpärchtig, wie THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING (1988) oder AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD (1991), alle aber geprägt von ungewöhnlichen Scripts und starken Vorlagen.

An Zaentz wandte sich der britische Autor und Regisseur Anthony Minghella (TRULY MADLY DEEPLY, 1991), um Michael Ondaatjes «The English Patient» zu verfilmen. Als der Roman 1992 erschien, traf er auf ein fasziniertes Publikum und gewann seinem Autor den Booker-Price. Die Themen und Fäden, die Autor Ondaatje aufnahm, sind so bunt wie seine eigene Herkunft. Ondaatje ist holländisch-tamilisch-singhalesischer Abstammung und lebt in Kanada.

Der Autor pflegt einen hypnotisch-träumerischen Stil, der die Leserinnen und Leser mit einem Bezie-

hungs- und Andeutungsgewebe assoziativ gefangennimmt. Beim Lesen von «The English Patient» oder seinem Jazz-Roman «Coming Through Slaughter» verliert man sich leicht in Gedankenwelten, die so chaotisch wie präzise von jeglichem Zeitgefühl wegführen, in ein emotionalisiertes Wurzelwerk, das Jahrzehnte zu durchdringen scheint. Die Lektüre füllt einem den Kopf – und oft genug auch das Herz – auf jene unwillkürliche, überwältigende Weise, wie sie passionierte Kinogänger von transzendierenden Filmen wie Tarkovskijs STALKER kennen.

Texte wie Träume

Bildhaft, rauschhaft, hypnotisch sind seine Texte. Der englische Patient ist ein geheimnisvolles Kriegsopfer, ein völlig verbrannter Mann, der während der letzten Tage des Zweiten Weltkrieges

Saul Zaentz ist ein begeisterungsfähiger, erfahrener alter Mann, der die besten Traditionen des klassischen Filmproduzenten in sich vereint: Mut, Besonnenheit und Kalkül.

ges in einer verlassenen toskanischen Klosteranlage von einer jungen Krankenschwester betreut wird. Sie liest ihm aus der umfangreichen Klosterbibliothek vor, er erzählt von Expeditionen, Leidenschaften und Kriegswirren in Kairo und der Sahara. Zu den beiden gesellen sich ein junger Sikh, der für die britische Armee Minen entschärft, und der völlig erledigte, morphiumsüchtige Profidieb Caravaggio, der die Krankenschwester Hana aus früheren Jahren zu kennen scheint.

Die Romanlektüre ist in ihrer Wirkung so traumverwandt, so ausufernd, dass ihre Transposition in chronologisches Erzählkino zunächst völlig unmöglich scheint. Der Dramatiker Minghella, der bei der filmischen Umsetzung eigener Stoffe mit den Problemen der Systemverwandlung oft genug konfrontiert war, zeigte sich gerade von diesem Aspekt fasziniert. Wie erziele ich mit dem frontal geöffneten Medium Film eine Wirkung, die sich mit der cerebral intimen des Buches messen kann? Beiden Medien gemeinsam sind die hypnotisch-assoziativen Mittel. Lassen sie sich auf eine Weise spezifizieren, welche essentiell die gleiche Wirkung zeitigt?

Kalkulierte Wirkung

Minghella ist ein Praktiker, ihn reizt das Erzeugen von Wirkung. Und Saul Zaentz ist ein begeisterungsfähiger, erfahrener alter Mann, der die be-

sten Traditionen des klassischen Filmproduzenten in sich vereinigt: Mut, Besonnenheit und Kalkül. Ihre Zusammenarbeit ist exemplarisch. Minghella straffte die vielen losen Geschichten des Romans, seziierte zwei Stränge heraus und verband sie auf denkbar einfache, chronologisch einsichtige Weise. Er isolierte erzählkinogerecht zwei sich kontrastierende Liebesgeschichten aus dem Text, die grosse, tragische, tödlich endende Liebesaffäre eines internationalen Wüstenforschers mit der Frau eines Expeditionskollegen kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges. Und die einfache, unschuldige, fast utopisch klare Liebesaffäre der jungen Krankenschwester mit dem jungen Bombenexperten. Damit hat er einen chronologischen Bogen gefunden. In der Rahmenhandlung erfährt die Krankenschwester Hana von ihrem verbrannten Patienten alles über den Beginn des Krieges in Afrika und seine persönlichen Verstrickungen, während sie und der junge Sikh das Ende des gleichen Krieges in Italien miterleben, gleichsam als Neubeginn für die Welt, als eine Zeit globaler Transzendenz, in der alles offen und alles möglich scheint.

Saul Zaentz stellte die Finanzierung auf die Beine und machte sich mit Minghella hinter das Casting. Aus europäischer Perspektive hatten sie ein hochkarätiges Team verpflichtet: Ralph Fiennes als Patient/Count Almásy, Juliette Binoche als Hana, Kristin Scott

Thomas als tragische Geliebte und Willem Dafoe in der Rolle des geheimnisvollen Caravaggio. Aber für die verantwortlichen Geldgeber bei Fox war damit nicht genügend Starpotential versammelt, Fox zog sich zurück, als sich herausstellte, dass die beteiligte britische J&M die versprochenen Finanzen nicht aufreiben konnte. Nach drei Wochen mussten die Dreharbeiten abgebrochen werden, und die gesamte Crew wartete in der Wüste auf ein Wunder. Das Wunder kam in der Gestalt von Miramax-Boss Harvey Weinstein, der 26 Millionen Dollar in das Gesamtbudget von rund 32 Millionen einschoss.

Auf Augenhöhe ist das ehrgeizige Projekt zweifellos gelungen. *THE ENGLISH PATIENT* vereint alles, was grosses emotionales, romantisches Überwältigungskino ausmacht. Überzeugende schauspielerische Leistungen, epische, tiefe, satte Bilder, grandios kontrastierende Gefühlsausbrüche, Exotik und Tragik. Minghella erreicht mit dem Spielfilm als Überwältigungsmedium eine Annäherung an die Überzeugungswirkung des Romans. Die längst unfruchtbar gewordene Diskussion um "Literaturverfilmungen" setzt er ausser Gefecht, indem er nicht dem "Geist" des Buches nacheifert, sondern seine Wirkung sucht.

Michael Sennhauser

«So gewagt, wie es ein 30-Millionen-Dollar-Budget überhaupt zulässt»

Gespräch mit Regisseur Anthony Minghella

FILMBULLETIN In Michael Ondaatjes Roman kennt Caravaggio die Krankenschwester Hana aus Friedenszeiten in Kanada. Warum verzichten Sie auf diesen zusätzlichen Beziehungsknoten?

ANTHONY MINGHELLA Ich musste einen Weg finden, jene Geschichte, die sich in der Wüste abspielt, verständlich zu vermitteln. Als Vermittler brauche ich Caravaggio, im Gegensatz zu Hana ist er der voreingenommene Befrager des Patienten. Zu diesem Zweck muss er die Protagonisten des Wüstendramas kennen, damit er in Italien dann zum Katalysator der Geschichte werden kann. Nachdem ich aber beschlossen

hatte, dass Caravaggio während des Krieges in Tobruk und in der Wüste gewesen sein musste, wurde die Vorstellung, dass er auch Hana von früher her kannte, sinnlos. Im Roman ist es eigentlich gar nicht wirklich klar, warum sich Caravaggio für die Geschichte des Patienten interessieren sollte. Er tut dies eigentlich nur, weil sich Ondaatje für die Geschichte interessiert. Der Luxus, dass er Hana kennt, ist für die Geschichte irrelevant. Ich liebe dieses Beziehungsgewebe bei Ondaatje, er benutzt die Technik auch in «The Skin of a Lion». Aber in *realtime* in einem Film ist sie erzähltechnisch hinderlich.

FILMBULLETIN Das leuchtet mir ein. Aber Sie verzichten damit auf das einzige Element aus dem Buch, das ich im Film merklich vermisste, jenes komplizierte Beziehungsgewebe der vier Menschen im verlassenen Kloster in Italien.

ANTHONY MINGHELLA Das ist eine faire Feststellung. Aber ich wollte Hana im Kloster isoliert haben. Ich musste das komplizierte emotionale Spiegelgefüge in eine sichtbare Form bringen, dafür brauchte ich die unschuldige Liebesgeschichte von Hana und Kip, die der tragischen von Almásy und Katharine gegenübersteht. Zwanzig Filmemacher

Die wichtigsten
Daten zu THE
ENGLISH PATIENT:

Regie: Anthony Minghella; Buch: Anthony Minghella nach dem gleichnamigen Roman von Michael Ondaatje; Kamera: John Seale; Schnitt: Walter Murch; Produktion Design: Stuart Craig; Art Director: Aurelio Crugnola; Kostüme: Ann Roth; Musik: Gabriel Yared; Ton: Chris Newman, Ivan Sharrock.
Darsteller (Rolle): Ralph Fiennes (Almásy), Juliette Binoche (Hana), Willem Dafoe (Caravaggio), Naveen Andrews (Kip), Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton), Colin Firth (Geoffrey Clifton), Julian Wadham (Madox), Jürgen Prochnow (deutscher Offizier), Kevin Whately (Sergeant Hardy), Clive Merrison (Fenelon-Barnes).
Produktion: Saul Zaentz; ausführende Produzenten: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Scott Greenstein.
1996. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 162 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

hätten zwanzig verschiedene Versionen von Michaels Buch gemacht. Ich habe jede Fassung des Scripts mit ihm diskutiert, schliesslich war er der einzige, von dem ich unbedingt wollte, dass ihm der Film gefallen sollte.

FILMBULLETIN Und ist Ihnen das gelungen?

ANTHONY MINGHELLA Wir sind enge Freunde geworden und diskutieren zurzeit zukünftige Projekte. Jeder meiner Eingriffe zielte darauf ab, den Film zum Funktionieren zu bringen. Ich finde das Buch wundervoll und möchte keinen meiner Eingriffe als Kritik am Text verstanden haben. Als Autor wusste er von Anfang an, dass ich mein eigenes Abenteuer zu bestehen hatte, meinen Weg zurück zu seinem Text suchen musste. Mein erster Scriptentwurf war länger als das Buch. Ich kam mir vor wie der Architekt, der ein Haus entwirft, während Saul Zaentz und Michael zusahen und hin und wieder fragten: «Warum hast du da neunzehn Badezimmer geplant?»

Ich kann immer noch nicht ganz glauben, dass ich den Film wirklich machen durfte. Zu einem grossen Teil ist das natürlich das Verdienst von Saul. Niemand sonst wäre verrückt genug, ein Projekt anzugehen, das von «NO-NOS» nur so wimmelt. Ein verbrannter Patient? Der Star kaum mehr zu erkennen? Ein *period-film*, der zudem nicht in den USA spielt. Überhaupt ein Film über etwas. Ein Film an zwei verschiedenen Orten, mit Rückblenden. Europäische Stars ... eine endlose Liste von Dingen, die jedes Studio garantiert abschrecken.

FILMBULLETIN Sie verstehen sich weiterhin in erster Linie als Dramatiker?

ANTHONY MINGHELLA Müsste ich mit dem Schreiben aufhören, wäre ich erledigt. Würde man mir das Filmmachen verbieten, wäre ich enttäuscht.

Allerdings muss ich gestehen, dass die Arbeit an einem Film eine narkotische Wirkung hat. Essentiell ist Filmen eine schreckliche, unglückliche, gnadenlose Aktivität. Aber jedesmal, wenn eine Arbeit abgeschlossen ist, kann ich die nächste kaum erwarten. Das ist wahrscheinlich wie Bergsteigen. Nicht auszuhalten, aber es macht süchtig. Schreiben ist anders, wie ein Puls. Beim Schreiben bin ich mir selber am nächsten.

FILMBULLETIN Wie würden Sie sich fühlen, wenn sich jemand hinter einen Text von Ihnen machen würde? Ihre Eingriffe in Ondaatjes Buch sind doch sehr radikal. Sie haben die Plotlinien isoliert, die Geschichten, ein paar Charaktere und aus dem ganzen Material einen funktionstüchtigen Film gemacht.

ANTHONY MINGHELLA Ich hätte nichts davon getan, ohne sein Einverständnis. Er hat mich sozusagen ermächtigt.

FILMBULLETIN Verstehen Sie mich bitte nicht falsch. Ich mag den Film. Sie haben wahrscheinlich alles erfasst, was das Buch zu einem Bestseller gemacht hat. Aber eine Eigenheit des Textes fehlt. Die schwebende, unsichere Stimmung, die nie beantwortete Frage, wer von den Figuren die Ereignisse wirklich erlebt, wer sie vermittelt, wessen Subjektivität einer wie auch immer gearteten Realität am nächsten komme. Der Text schwebt über Möglichkeiten, während Ihr Film mit wechselnden Perspektiven Geschichten erzählt. Die Figuren des Buches stehen in fließender Beziehung zueinander, während der Film sie notwendigerweise positioniert.

ANTHONY MINGHELLA Ich gebe Ihnen recht. Sehen Sie, ich befinde mich in einer sehr kniffligen Situation. Der Film geht in jeder Beziehung sehr weit, ich habe mich mit dem Script auf komplizierte Windungen eingelassen. Und

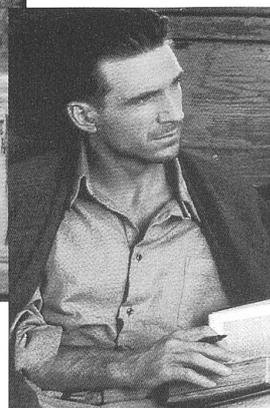
doch wirkt er in seiner endgültigen Struktur so viel konventioneller als das Buch. Ich denke, er ist so gewagt, so mutig, wie er überhaupt sein konnte. Für eine Dreissig-Millionen-Dollar-Produktion geht er gefährlich weit.

Ein Film muss in einem einzigen Durchgang funktionieren. Im Gegensatz zur Lektüre, die das Vor- und Zurückblättern ermöglicht; das Überprüfen gemachter Erfahrungen im persönlichen Rhythmus entfällt. Ich habe mich daher bemüht, jene Einzel-elemente, die mich nach der Lektüre begleitet haben, im Gefüge der Filmerzählung zu funktionalisieren. Katharines Brief, Almásys Aufzählung der verschiedenen Wüstenwinde und ihrer Eigenschaften, lauter Dinge, die sich bei der Lektüre zu lebendigen Eindrücken verweben. Die musste ich im Film so einsetzen, dass sie eine unmittelbare Funktion bekamen. Die Verweise auf Herodot im Roman, wie sollte ich die unterbringen? Ich beschloss, Herodot die Funktion des Buches in «Pinocchio» zu geben. Das Buch wird geöffnet, der Film, die Bilder fallen aus den Seiten heraus. Im Roman werden alle möglichen Bücher gelesen, ich habe sie in einem einzigen vereinigt.

FILMBULLETIN Sie haben bei Ihren bisherigen Filmen mit Ihrem eigenen Material gearbeitet. Was liegt Ihnen nun näher?

ANTHONY MINGHELLA Seltsamerweise war es hier ganz ähnlich. Ich fühlte mich durch die Materialfülle des Romans nicht eingeengt, sondern befreit. Da war genügend Raum für mich und meine Arbeit. Ich sehe keinen Grund, mich auf Vorlieben festzulegen. Es ist schwer genug, etwas zu finden, für das man sich rückhaltlos einsetzen mag. Wenn es kommt, dann bin ich dankbar.

Das Gespräch mit Anthony Minghella führte Michael Sennhauser



Verführung durch Landschaft

PERSUASION von Roger Michell



Idylle also satt, aber was für eine. Sie hat nichts mit der penetranten Naivität des deutschen Heimatfilms der fünfziger Jahre zu tun, sondern ist eine Idylle voller Ironie.

«Persuasion», Jane Austens letzter Roman, nach ihrem frühen Tod posthum veröffentlicht, ist bald nach dem ersten Roman «Sense and Sensibility» verfilmt worden, dem Festivalsieger von Berlin. Der Erfolg des Films von Ang Lee, an dem die Schauspielerin Emma Thompson als Drehbuchautorin, Co-Produzentin und Hauptdarstellerin beteiligt war, bringt den zweiten Film fast automatisch hervor. Und siehe da: er sieht fast so aus wie der erste. Auch wenn das Drehbuch von Nick Dear, einem Theaterautor, stammt und die Hauptrolle von Amanda Root, einer Theater- und Fernsehspielfieldarstellerin gespielt wird, beide praktisch No-names jenseits von Britannien. Doch obwohl man in PERSUASION Emma Thompson auf Schritt und Tritt zu begegnen meint, ist der Film weder ein Sequel noch ein Plagiat noch sonstwie ärgerlich. Er ist einfach nur sehr schön.

Das mag zu einem grossen Teil an den Erfahrungen liegen, die das britische Kino mit Filmen der letzten Jahre, mit Filmen von Richard Attenborough genauso wie mit Filmen von Kenneth Branagh oder des Amerikaners James Ivory zurückgewonnen hat, Erfahrungen mit dem besonderen, weichen Licht über unverbrauchten Landschaften, die wieder so zart und pastellartig ins Bild treten wie vor Jahren etwa in Filmen von Joseph Losey (THE GO-BETWEEN) oder dem unvergessenen BARRY LYNDON von Stanley Kubrick.

Idylle also satt, aber was für eine. Sie hat nichts mit der penetranten Naivität des deutschen Heimatfilms der fünfziger Jahre zu tun, sondern ist eine Idylle voller Ironie. Sie ist nicht nur immer wieder von Wolken verhangen, sondern auch immer wieder verschattet von dem Gefühl, dass es bald um sie geschehen sein wird, als habe die Land-

schaft selbst eine Vorahnung von ihrem Verbrauch durch die Industrialisierung, einem wenig bedachten Erbe der Romantik, die Rückseite sozusagen ihrer Medaille. Es ist die romantische Ironie, die auch den Romanen der Jane Austen innewohnt, und genau das macht sie zu idealen Kommentaren der britischen Landidylle, macht sie sozusagen zu Drehbüchern dieser Landschaft, die sich als ein Gelände zwischen Naturzustand und menschlicher Kulturation zeigt.

Wie in SENSE AND SENSIBILITY steht auch im Mittelpunkt von PERSUASION eine Frau, und es ist ebenso wie dort eine unverheiratete Frau Ende zwanzig, was zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, als dreissigjährige Frauen noch als schon "verbraucht", wenn nicht "ungenutzt" galten, einer Verurteilung zu lebenslänglicher Jungfernschaft gleichkam. Sie heisst Anne

Aber da ist in diesem hochkomplizierten Beziehungsgeflecht und Gefühlschaos zum Glück noch die magische britische Landschaft mit ihren Schönheiten und auch Unbilden, die das Glück wie von selbst zu regeln scheint.

FILMFORUM

und ist die mittlere von drei Töchtern eines verarmten Landbarons, der seine Besitzungen an einen erfolgreichen Admiral der napoleonischen Kriege verpachten muss und mit Familie und Hausstand in eine kleinere Villa nach Bath zieht. Nur Anne, die handfestere und praktischere von allen, wird mit der Situation fertig. Sie kann einem liebeskranken Offizier, der seit Jahren um seine vor der Hochzeit verstorbene Verlobte trauert und Gedichte von Lord Byron liest, die Lektüre von Prosa empfehlen. Sie hat auch die Statur, sich gegen die Bevormundung durch den ehrpusseligen und von Standesdünkeln beherrschten Vater zur Wehr zu setzen.

Westgate Buildings, und welchen Krüppel besuchst du da, Anne, in Westgate Buildings? – Eine Mrs. Smith. – Eine Mrs. Smith? – Eine Witwe. – Eine Witwe Mrs. Smith? Und was zieht dich zu ihr hin? Dass sie alt und siech ist? Auf mein Ehrenwort, Miss Anne Elliot, Sie haben ungewöhnliche Neigungen. Alles, was andere Menschen abstösst, das fasziniert dich. – Sie ist eine alte Schulkameradin von mir, Vater. Und ich habe zugesagt, den Nachmittag bei ihr zu verbringen. – Lady Ds Einladung ist ungemein wichtig. Verträgt dein Besuch bei dieser kranken Person kei-

nen Aufschub? – Es ist der letzte Nachmittag, an dem wir beide Zeit haben, uns zu treffen. Und das tun wir auch. – Du willst Lady D. einen Korb geben? Wegen einer Mrs. Smith, wohnhaft in Westgate Buildings? Und du ziehst eine dahergelaufene Mrs. Smith deinen eigenen familiären Beziehungen zu Kreisen des englischen und irischen Hochadels vor? Smith, allein dieser Name! Zum allerletzten Mal, wirst du uns begleiten zur Tee-Einladung zu unserer Cousine D. oder nicht? – Nein, Sir, das werde ich nicht. Denn ich habe bereits eine Verabredung. Mit Mrs. Smith. Sie ist nicht die einzige Witwe in Bath in kleinen Lebensverhältnissen und ohne Adelsprädikat.

Sie ist sehr eigenwillig, diese Anne, und selbstbewusst, eine ungewöhnliche Frau für ihre Zeit. Aber auch diese handfeste Frau hat ein Trauma: sie hat vor acht Jahren aus familiären Rücksichten eine Verlobung gelöst zu einem See-Offizier, den sie immer noch liebt. Nur ist der Mann, der jetzt als hochdekoriertes Kapitän heimkehrt, verbittert und wendet sich anderen Frauen zu, und beinahe hätte auch Anne resigniert und der Werbung eines vermögenden Cousins nachgegeben. Aber da ist in diesem hochkomplizierten Beziehungsgeflecht und Gefühlschaos zum Glück

noch die magische britische Landschaft mit ihren Schönheiten und auch Unbilden, die das Glück wie von selbst zu regeln scheint. Und die romantische Ironie ist auf einem beinahe schon zynischen Höhepunkt angelangt.

Was diesen "späten" Roman der Jane Austen wie den Film auszeichnet, ist die ihnen innewohnende Sensibilität der grossen Veränderung gegenüber. England, Britannien und seine Gesellschaft sind durch den Krieg verändert, die alte Nobilität ist verarmt, eine neue der Sieger und Kriegsgewinnler auf dem Vormarsch. Ein Glück, wenn sie noch von der Klasse erzogen worden ist, die sie nun beerbt, indem sie nicht nur ihre Häuser, sondern auch ihre Gesittung bezieht. Etwas, so scheint es, bleibt ungebrochen in den Umbrüchen der Zeit, und sei es die Idee der Landschaft, sei es das Licht, sei es Tradition. Trauer um das Vergehende paart sich mit der Gewissheit, in der schon Lampedusa/Viscontis Don Fabrizio, Fürst von Salina (IL GATTOPARDO), lebte: dass die Dinge sich wandeln müssen, um dieselben zu bleiben.

Peter W. Jansen



Die wichtigsten Daten zu PERSUASION (VERFÜHRUNG):

Regie: Roger Michell;
Buch: Nick Dear nach dem gleichnamigen Roman von Jane Austen;
Kamera: John Daly;
Schnitt: Kate Evans;
Ausstattung: William Dudley, Brian Sykes;

Kostüme: Alexandra Byrne; Musik: Jeremy Sams.
Darsteller (Rolle): Amanda Root (Anne Elliot), Ciaran Hinds (Captain Wentworth), Susan Fleetwood (Lady Russell), Corin Redgrave (Sir Walter Elliot), Fiona Shaw (Mrs Croft), John

Woodvine (Admiral Croft), Phoebe Nicholls (Elizabeth Elliot), Samuel West (Mr Elliot), Sophie Thompson (Mary Musgrove), Judy Cornwell (Mrs Musgrove), Simon Russell Beale (Charles Musgrove), Felicity Dean (Mrs Clay), Roger Hammond (Mr Mus-

grove), Emma Roberts (Louisa Musgrove), Victoria Hamilton (Henrietta Musgrove), Robert Glenister (Captain Harville), Richard McCabe (Captain Benwick), Helen Schlesinger (Mrs Smith), David Collings (Mr Shepherd), Darlene Johnson (Lady Dalrymple),

Cinnamon Faye (Miss Carteret), Isaac Maxwell-Hunt (Henry Hayter), Roger Llewellyn (Sir Henry Willoughby).
Produktion: BBC Films in Zusammenarbeit mit WGBH Mobile Masterpiece Theatre, Millesime Productions, BBC Worldwide; Pro-

duzentin: Fiona Finlay; ausführende Produzenten: George Faber, Rebecca Eaton. Grossbritannien 1995. Farbe, Dolby Stereo, Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: MFA, München.

Berührung am offenen Herzen

JUDE von Michael Winterbottom



Life's but a walking shadow; a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot / full of sound and fury / Signifying nothing.

Macbeth / act V / scene 5

Es ist eine Geschichte voller Leidenschaft und Verzweiflung. Hardys ganze Sympathie gilt seinen chancenlosen Protagonisten, seine ganze kalte Wut der viktorianischen Gesellschaft mit ihrer Doppelmoral und sozialen Ungerechtigkeit.

Diese verzweifelte Passage aus Shakespeares «Macbeth» könnte auch dem letzten Roman des britischen Architekten Thomas Hardy (1840 bis 1928) vorangestellt sein. Sie käme dem leidenschaftlichen Zorn entgegen, mit welchem Hardy seinen ländlichen Helden «Jude the Obscure» durch ein Leben voller Schicksalsschläge peitscht.

Hardy schrieb insgesamt elf Romane, alle angesiedelt im fiktionalen County «Wessex», das er seiner Heimat Dorset nachgebildet hatte. Mit offenem Blick und heute noch verblüffend modern anmutender Skepsis schilderte er das oft harte Landleben in der britischen Mehrklassengesellschaft. Er an-

erkannte die Sexualität als einen keineswegs peripheren Faktor im Leben der Menschen und denunzierte die als unauflösbar sanktionierte Institution der Ehe. Seine bekanntesten Romane sind «Far from the Madding Crowd» (1874) und «Tess of the d'Urbervilles» (1891).

Polanskis TESS

1979 verfilmte Roman Polanski die Geschichte des unschuldigen Landmädchens Tess, das am heuchlerischen Gefüge der viktorianischen Gesellschaft zerbricht und zur Mörderin wird. Er inszenierte Nastassja Kinski und die englische Landschaft mit bemerkenswerter Zurückhaltung und blieb sehr dicht an Hardys Vorlage. Vielleicht lag es aber gerade an seinem ungewöhnlichen Ernst (er widmete den Film seiner von der Manson-Bande ermordeten Gattin Sharon Tate), dass der

Film viel historisierender, musealer wirkte als die mit unmittelbarer Direktheit erzählte Geschichte Hardys.

Thomas Hardy hatte eine erstaunlich grosse Leserschaft, seine Romane wurden zum Teil gar in Zeitschriften serialisiert, allerdings offenbar nicht selten in etwas abgeschwächten Fassungen. Als er aber 1896 «Jude the Obscure» veröffentlichte, erhob sich ein grosser Aufruhr unter den anerkannten Sittenwächtern. Als «Jude the Obscene» verdamnten Kleriker und Moralisten die Geschichte, und Hardy zog sich für den Rest seines Lebens in die Lyrik zurück.

Bildung adelt?

Jude, der Titelheld, wächst in einem kleinen Dorf bei einer Tante auf. Er träumt davon, der ländlichen Enge als Student in der benachbarten Uni-

Die wichtigsten Daten zu JUDE (HERZEN IN AUFRUHR):

Regie Michael Winterbottom;
Buch: Hossein Amini nach dem Roman «Jude the Obscure» von Thomas Hardy; Kamera: Eduardo Serra A.F.C.; Kamera-Operator: Philip Sindall; Schnitt: Trevor Waite; Produktionsdesign: Joseph Bennett; Kostüme: Janty Yates; Musik: Adrian Johnston; Ton: Martin Trevis.
Darsteller (Rolle): Christopher Eccleston (Jude Fawcley), Kate Winslet (Sue Bridehead), Liam Cunningham (Phyllotson), Rachel Griffiths (Arabella), June Whitfield (Tante Drusilla), Ross Colvin Turnbull (Little Jude), James Daley (Jude als Kind).
Produktion: PolyGram Filmed Entertainment, Revolution Film Productions assoziiert mit BBC Films; Produzent: Andrew Eaton; assoziierte Produzentin: Sheila Fraser Milne; ausführende Produzenten: Stewart Till, Mark Shivas. Grossbritannien 1995. Format: Cinemascope. Dolby Stereo Digital; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: PolyGram Film Entertainment, Hamburg.

versitätsstadt «Christminster» (= Oxford) zu entfliehen. Aber der mittellose Junge ohne Familie und Name wird zurückgewiesen und fristet sein Leben als autodidaktisch gelehrter Steinmetz. Eine kurze, vor allem sexuell motivierte Ehe mit der Tochter eines Schweinefarmers endet im beidseitigen Einverständnis. In Christminster verliebt sich Jude in seine freigeistige, sehr selbständige Cousine Sue Bridehead, die ihn aber aus Sorge um ihre Unabhängigkeit immer wieder abweist – bis sie von seiner frühen Ehe erfährt. Da heiratet sie aus Trotz den Schulmeister Phyllotson, einen gemeinsamen Bekannten. Aber schliesslich verlässt Sue Phyllotson und macht sich mit Jude auf eine eigentliche Irrfahrt von Ort zu Ort. Wo immer das in wilder, verbotener Ehe lebende Paar auftaucht, wird es über kurz oder lang von den braven Bürgern zum Weiterziehen gezwungen. Schliesslich kommt es zur endgültigen Tragödie, und Sue verliert sich in eine düstere Welt voller Schuld und Verzweiflung.

Es ist eine Geschichte voller Leidenschaft und Verzweiflung. Hardy ganze Sympathie gilt seinen chancenlosen Protagonisten, seine ganze kalte Wut der viktorianischen Gesellschaft mit ihrer Doppelmoral und sozialen Ungerechtigkeit. Darin weicht sein Engagement auch deutlich ab von der eingangs zitierten Hoffnungslosigkeit eines Macbeth. Judes Hoffen und Streben sind chancenlos, aber nicht aufgrund der sinnlosen Wirrungen eines Lebens, sondern wegen der Ungerechtigkeit und Verbohrtheit seiner Mitmenschen. Zugleich lässt Hardy aber nie Zweifel daran aufkommen, dass auch Sue und Jude gefangen sind in ihren Ängsten und Wünschen.

Schmetterlingskuss

Der junge britische Regisseur Michael Winterbottom schuf sich nach jahrelanger Fernseharbeit 1995 fast über Nacht einen Namen mit BUTTERFLY KISS. Das verstörend direkt inszenierte Roadmovie schickte Amanda Plummer und Saskia Reeves als weltverlorenes Liebespaar auf einen Serial-Killer-Trip den nordenglischen Motorways entlang. Die bedingungslose Liebe der einen jungen Frau kann den abgrundtiefen Selbsthass der anderen nicht aufhalten, bis es schliesslich zu einem Gnadenmord im Wasser kommt, der wie ein Tauf- und Erlösungsakt inszeniert ist.

Die schicksalshafte Persönlichkeitsprägung der Figuren machte auch Winterbottoms nächsten Film GO NOW (1996) zu einem eindringlichen Kinoerlebnis. Für die Geschichte von Liebe, Zuneigung und Verzweiflung angesichts der tückischen Lebenszerstörung durch multiple Sklerose hat Winterbottom den gleichen klaren, unsentimentalen Blick wie für die Abgründe und Schwächen seiner Protagonisten: Die Figuren gehen einem ans Lebendige, weil sie es selber sind, weil ihnen nichts Thesenhaftes aufgebürdet wird, keine parabolische Funktionalität im Dienste der Anklage, keine Opferzüge, wie sie die kleinen Antihelden des britischen «kitchen-sink-realism» so oft aufwie-

sen. Winterbottoms Figuren tragen ihr Schicksal in sich selber, sind Teil davon, weil sie von den Umständen in ihrer Persönlichkeit geprägt sind. Und sie beweisen ihre Grösse in jenen Momenten, da sie sich nicht nur selber erkennen, sondern sich anerkennen – wenigstens kurzfristig.

Lebensgeschichte

«Jude the Obscure» ist offenbar eine Geschichte, die Michael Winterbottom über viele Jahre seines Lebens begleitet hat. Aus einer frühen Schlüsselszene hatte er Jahre vor JUDE schon einen Kurzfilm gemacht, und diese Szene steht nun auch fast monolithisch, einem düsteren Motto gleich, im ersten Drittel des Films. Es handelt sich um jene Episode, in welcher Jude und seine Frau Arabella erkennen, dass ihre Leben ausser der diffusen sexuellen Anziehung nichts wirklich verbindet. Arabella, die Farmerstochter, schlachtet im Hof sehr sachlich und sehr blutig ein Schwein, während Jude, der sich zuvor als der Aufgabe nicht gewachsen gezeigt hatte, sich im Haus hinter seinen Lateinstudien verschanzt.

JUDE ist ein erstklassig produzierter, geschriebener, ausgestatteter und besetzter Film geworden. Das Script von Hossein Amini betont die Modernität von Hardys Geschichte über ein zeitgenössisch einfaches Englisch, das von den Schauspielerinnen und Schauspielern klar und einfach gesprochen wird. Die Ausstattung wirkt historisch korrekt, ohne dass der Film auch nur einen Hauch von Kostümdrama bekäme. JUDE kommt bestens aus ohne den museal rekonstruierenden Gestus, der Polanskis TESS bei aller Meisterschaft anhaftete.

Winterbottom eröffnet mit einer surreal anmutenden Schwarz-weiss-Sequenz in einem Feld, mit der fast abstrakt wirkenden malerischen Umsetzung einer Szene aus dem Text. Die Geschichte selbst fängt die Kamera von Eduardo Serra (der unter anderem Peter Chelsoms grossartigen FUNNY BONES von 1995 filmte) in erdigem, oft



düsteren Farbtönen ein, die in wenigen Sequenzen von einem fast überirdisch wirkenden Licht erhellt werden.

Winslet strahlt

Ein vergleichbares Leuchten geht im übrigen von der hinreissenden Kate Winslet aus, die als zugleich freie und in ihren Ängsten befangene Sue Bridehead erneut jene grosse Ausstrahlung unter Beweis stellt, die ihr Spiel in Peter Jacksons HEAVENLY CREATURES und Ang Lees SENSE AND SENSIBILITY auszeichnete.

Winterbottom bleibt sehr nahe am Text von Thomas Hardy. Einzig in der Schilderung des Verhältnisses von Sue

zu Jude entfernt er sich ein wenig vom Roman. Während Sue im Buch eine fast panische Angst vor Sexualität bekundet und kaum den Mut aufbringt, die verbotene wilde Ehe mit Jude zu vollziehen, gibt Winslets Sue an einem Punkt der Geschichte sich selber einen Schubs und sucht die Vereinigung mit dem Geliebten in einer Szene von unsicherer Zärtlichkeit und tiefer Komik.

Es ist genau dieses "Füllen" der trauerweltlichen Leerräume zwischen den Figuren, welches Winterbottoms Filme so einzigartig macht. Die zeitweilige Überwindung der eigenen Angst und Verzweigung jedes seiner Charaktere zugunsten eines anderen hebt BUTTERFLY KISS, GO NOW und JUDE vom

zornigen britischen Kino früherer Jahre ab, schlägt den Bogen von Thomas Hardys wütender Anklage zu seinem tiefen Verständnis für die prägende Angst der Menschen vor der Verlorenheit in sich selber.

Es gibt eine sehr zeitgenössische, sehr zynische Kurzfassung von Macbeths Verzweigungsversen: «Life is hard. And then you die.» Winterbottoms Filme strafen den flapsigen Spruch Lügen, indem sie zwischen die beiden kurzen Wahrheiten die längere, grössere der Leidenschaft und der zumindest vorübergehend geöffneten Herzen einschieben.

Michael Sennhauser

Die üblichen Einfaltspinsel

PALOOKAVILLE von Alan Taylor



«Ich will ja nicht leben wie ein Verbrecher, ich ändere nur für einen Moment meine Einstellung.» Die ganze schlichte Philosophie der Helden von PALOOKAVILLE ist in dieses Diktum ge-

presst. Die Schlüsselzeile klingt original etwas rassistischer: «I'm not talking about a life of crime, I'm talking about a momentary shift of attitudes». Und die Mächtigen-Panzerknacker Sid, Russ und

Jerry fügen ausdrücklich hinzu, der herrschende Ungeist mit seiner übeln Raffgier treibe sie auf die schiefe Bahn. Dass sie in einer Zeit der Schurken leben, haben die kreuzbraven Malocher

Die wichtigsten
Daten zu
PALOOKAVILLE:

Regie: Alan Taylor;
Buch: David
Epstein; Kamera:
John Thomas;
Schnitt: David
Leonard;
Production Design:
Anne Stuhler;
Kostüme:
Katherine Jane
Bryant; Musik:
Rachel Portman.
Darsteller (Rolle):
William Forsythe
(Sid), Vincent
Gallo (Russ),
Adam Trese
(Jerry), Frances
McDormand
(June), Lisa Gay
Hamilton (Betty),
Kim Dickens
(Laurie), Bridgit
Ryan (Enid).
Produktion:
Playhouse
International
Pictures in
Assoziation mit
The Samuel
Goldwyn Company
und Redwave
Films; Produzent:
Uberto Pasolini;
Co-Produzent:
Scott Ferguson;
ausführender
Produzent: Lindsay
Law. USA 1996.
35mm, Format:
1:1.85; Dolby
Stereo, Farbe;
Dauer: 93 Min.
CH-Verleih:
Frenetic Films,
Zürich.

ohne Jobs mit einer Promptheit begriffen, die im Allgemeinen nicht ihre Stärke ist. Wieso nicht selber auch klauen? Tun's doch sowieso alle (und zwar unter Beifall).

Doch wenn die Drei die kriminelle Laufbahn verfehlen, so hilft ihnen auch eine momentan verschobene Einstellung wenig. Behalten täten sie die Beute nämlich schon (ausnahmsweise), bloss zufallen will sie ihnen nicht. Versehentlich brechen sie beim Versuch, einen Juwelierladen auszunehmen, in eine Bäckerei ein und naschen etwas verlegen Süßigkeiten. Derlei Missgeschick ist am Platz in Jersey City, auf der Seite des Hudson, die dem smarten Manhattan gegenüberliegt. Der Blick auf die blitzenden Wolkenkratzer hinüber täuscht: Hier, auf dem falschen Flussufer, ist das Herz von Deppenhäusern. Palookaville heisst es auf Amerikanisch, nach einer Comics-Figur aus den vierziger Jahren namens Joe Palooka, sprich Einfaltspinsel.

Lieblinge der Kinokomik

«Wie konnte ich wissen, dass der Juwelierladen die Form eines "L" hat?» Die Drei patzen schon beim Ausbaldowern und meistens überhaupt die simpelsten Grundlagen des Handwerks nur mit Mühe. Um dann einen gepanzerten Geldtransporter zu überfallen, studieren sie ARMORED CAR ROBBERY, ein B-Movie von 1950 (Regie Richard Fleischer). Es sei falsch, beim auszuraubenden Gefährt die Benzingleitung durchzubohren, der Treibstoff

könnte sich entzünden, befinden sie; es wäre klüger, ein Loch in den Kühler zu schlagen. Mit dieser messerscharfen Analyse schwingt sich nach ihrem Dafürhalten die Planungsarbeit auf raffiniertestes intellektuelles Niveau. Bei der vorbereitenden Sabotage werden sie um Haaresbreite erwischt. Aber alle dürfen einmal mit Glück davonkommen.

Angehende Ganoven im falschen Beruf, die sich mit ihren harmlosen Missetaten lächerlich und populär machen, gehören zu den verlässlichen Lieblingen der Kinokomik. Frühe Wegmarken waren 1958 der klassische, oft kopierte *I SOLITI IGNOTI* von Mario Monicelli und 1969 der unvergessene *TAKE THE MONEY AND RUN* von Woody Allen. Doch nebst diesen evidenten Vorbildern inspirierten den Nachwuchsregisseur Alan Taylor für seinen Erstling auch eine Anzahl Erzählungen von Ignazio Silone.

Sicher rührt es nicht zuletzt von den italienischen Quellen her, dass der Film durch unverkrampfte Naivität und herben Mangel an Hysterie und markterprobten Knalleffekten aus dem Rahmen der amerikanischen Reihenfertigung fällt. Da sucht einer das Aussergewöhnliche wieder einmal im Alltäglichen, war auch an der Zeit. Ausser mit den Unwägbarkeiten einer fehlgestarteten Gaunerlaufbahn haben sich Sid, Russ und Jerry auch mit widerspenstigen Freundinnen, possessiven Familien, hinterhältigen Vorgesetzten, gleichgültigen Fürsorgekassen, gekündigten Wohnungen und übelriechenden Hunden herumzuschlagen.

Die Deppen von Hollywood

Vom Thema her fügen sich die Einfaltspinsel hingegen nahtlos in die amerikanische Kinolandschaft ein. Wie im vorletzten Filmbulletin an FARGO dargetan, sucht seit FORREST GUMP eine ausgewachsene Deppenwelle das Kino Hollywoods heim. Eine überraschende Schwäche zeichnet sich ab für jede Art von Verstandesmangel, angefangen bei der lauterer Arglosigkeit bis hin zur schieren Hirnamputiertheit. Das neue Faible möchte offensichtlich der grassierenden Niedertracht und Arroganz entgegenreten. Es kontrastiert zu jenem unverhohlenen Ausdruck, der den blasiert-skrupellosen Abzockern auf den Hochglanztiteln in die eleganten Visagen geschrieben steht. Die Damen tailliert und in Seidenstrümpfen, die Herren doppelreihig und mit Hornbrille, posieren die Halbwelt-Aristokraten als Berufsüberlegene. Doch zum Vorschein bringen sie nur ihre exaltierte Beschränktheit.

Diebstahl und Betrug werden halt selten zu Ende gedacht. Den Doktor Jürgen Schneiders und Werner K. Reys bleibt diese Wahrheit so verschlossen wie den Palookas von Hollywood. Doch bleiben die Tore unberührt davon, dass sie's nicht schnallen. Da kann es segensreich werden, einer von ihnen zu sein.

Pierre Lachat



Lustvolles Überleben

MELODRAMA von Rolando Díaz
(POR PRIMERA VEZ von Octavio Cortázar)



MELODRAMA nimmt den ursprünglichen Titel am wörtlichsten. Esperanza, die Protagonistin, präsentiert am Fernsehen die Wetterprognosen.

«Ich stelle mir Film wie ein Fest vor.» Mit sichtlicher Vorfreude und Neugier sagt dies eine Bäuerin in einer abgelegenen Bergsiedlung im Osten Kubas, die bald zum ersten Mal in ihrem Leben einen Film sehen wird: «Ich möchte dies selber sehen, ich will nicht, dass es mir bloss beschrieben wird.» Ein Camion des *cine móvil* – mit 16mm-Projektor, einem kleinen Generator und einer Schlafstelle für die beiden Operateure – bringt 1967 erstmals Kino und Filmkultur bis in ihr Dorf. Das fröhliche, faszinierte Staunen der Dorfbevölkerung ob Chaplins Nöten in der technisierten Welt von *MODERN TIMES* wird von einer unter der Leinwand positionierten Kamera festgehalten: Als Höhepunkt des 10-minütigen, schwarz-weißen Dokumentarfilms *POR PRIMERA VEZ* von Octavio Cortázar. Einfacher und ergreifender ist die Magie des Mediums selten gezeigt worden.

Gleichzeitig sind die Parallelen zur Alphabetisierungskampagne unübersehbar, und die hoffnungsvolle Aufbruchstimmung der sechziger Jahre wird spürbar, die wie im Kino auf einmal alles möglich erscheinen lässt: Der Blick des Filmemachers vermittelt seinen Stolz darauf, dass diese Zuschauer – dank der Revolution – selber zu Hauptdarstellern geworden sind, die nun gewissermassen am grossen gesellschaftlichen Fest, das im Gange ist, teilnehmen können.

Jetzt, dreissig Jahre später, kommt Cortázars kleines Meisterwerk erstmals in die Schweizer Kinos, als Vorprogramm zur aktuellen Komödie *MELODRAMA* von Rolando Díaz. Das Fest ist längst vorbei. Ein Ende der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise Kubas, euphemistisch *Spezialperiode* benannt, ist nicht abzusehen. 1996 wurde – zum ersten Mal – kein einziger kuba-

nischer Langspielfilm fertiggestellt, 1997 werden es bestenfalls drei sein. Um so erfreulicher und überraschender ist ein Film wie *MELODRAMA*.

Viele Väter

«Prognostico del tiempo» – Wettervorhersage, hätte der Episodenfilm heissen sollen, den drei bekannte kubanische Filmemacher der mittleren Generation 1993 planten. Statt auf Koproduktionen zu hoffen oder sich mit grösseren Projekten gegenseitig die bescheidenen finanziellen Mittel des kubanischen Filminstitutes abspenstig zu machen, wollten sie mit je einer Geschichte aus dem heutigen Havanna das gegenwärtige gesellschaftliche Klima ausleuchten. Doch konnten die ursprünglich eng aufeinander bezogenen Episoden nicht gleichzeitig abgedreht werden und entwickelten sich zu

Dank der gradlinigen Geschichte und der klugen Beschränkung auf eine knappe Stunde wird diese bunte Collage verschiedenster, auch derbster Effekte, Anspielungen und Verweise, vor der Gefahr bewahrt, letztlich zur wirkungslosen «Spötterei über alles und nichts» zu werden.

eigenständigen mittellangen Spielfilmen. MADAGASCAR von Fernando Pérez und QUIERE ME Y VERAS von Daniel Díaz kamen Ende 1995 als Doppelprogramm in die Schweizer Kinos; zur gleichen Zeit musste Rolando Díaz dafür kämpfen, dass sein später beendetes einstündiges MELODRAMA am Lateinamerikanischen Filmfestival in Havanna überhaupt gezeigt werden konnte.

MELODRAMA nimmt den ursprünglichen Titel am wörtlichsten. Esperanza, die Protagonistin, präsentiert am Fernsehen die Wetterprognosen. Ihr Name erscheint ihr völlig unpassend, ihr Leben ein einziges Desaster: Sie ist mit einem unfruchtbaren, impotenten Mann verheiratet, leidet an plötzlichen Ohnmachtsanfällen und fühlt sich hässlich und unglücklich. Ein Missverständnis im Spital überzeugt sie, dass sie nur noch ein Jahr zu leben hat. Scheinbar zum Sterben bestimmt, will sie wenigstens noch ein Kind, um neues Leben zu spüren und weiterzugeben: Einen möglichen Vater hat sie bereits gefunden. Doch als ihr Mann seinen schockierten Widerstand gegen ihre Idee aufgibt, besteht er mit verdächtiger Hartnäckigkeit auf einem anderen Liebhaber und zeigt plötzlich selbst wieder Lust. So findet sich Esperanza in einem schwindelerregenden Strudel, der sie buchstäblich in Höhepunkt zu Höhepunkt führt. Doch so sehr sie dies genießt, so war's von den Männern nicht gemeint, und alle drei wenden sich von ihr ab. Doch Esperanza bleibt nicht allein: Ihr Arzt, zugleich ihr Guru und traditioneller Geistheiliger, klärt das Missverständnis und will gerne mit ihr zusammen (über)leben. Esperanzas Kind hat somit viele Väter.

Doppelbödiges Leidenschaft

Bereits während des Vorspanns charakterisieren Gesprächssetzen im Off beiläufig den Hintergrund der Ge-

sichte und die üblichen Alltagsorgen: Das Wasser ist wieder einmal ausgefallen, einzelne Lebensmittel fehlen, das meiste ist nur durch Schlangengestein, oder gegen Dollars, zu haben, der Kühlschrank sollte repariert werden – und die *telenovela* beginnt gleich. Gegen Schluss werden diese Stimmen wiederholt, mit dem kleinen Unterschied, dass die *telenovela* nun zu Ende ist, die Alltagsprobleme freilich nicht. MELODRAMA treibt denn auch ein vergnügliches, ironisches Spiel mit den Versatzstücken und Themen der *telenovela* und des lateinamerikanischen Melodramas. Es geht – scheinbar – um Leben und Tod, um grosse (übertriebene) Leidenschaften und starke (überspannte) Gefühle. Die Geschichte der gefallenen Frau, die sich durch Mutterschaft rehabilitiert, ist ein Grundmotiv des mexikanischen Melodramas, ebenso der Konflikt zwischen alten und neuen Wertsystemen, der zu einer Krise der männlichen Identität – und zu einer Chance für die weibliche führt. Lachen und Weinen, dramatische Tragik und überdrehte Komik sind nahe beieinander, wie nur zu oft auch im kubanischen Alltag: Augenzwinkernd benutzt Rolando Díaz das zentrale lateinamerikanische Filmgenre mit all seinen oft schrill sentimental oder derb zotigen Exzessen, um eine Gesellschaft zu karikieren, deren Werte mehr als nur in Frage gestellt worden sind.

Nichts ist, was es scheint, alles wird doppelbödig. MELODRAMA beginnt mit einem Kulissenbild von Havanna, das weggeschoben wird, um den Blick auf andere Kulissen freizugeben. Die Scheinwelt der Medien ist allgegenwärtig, die Baseball-Berichterstattung bestimmt das Timing eines Liebesaktes, das Radio-Hörspiel beschreibt Esperanzas Rückkehr nach dem ersten Seitensprung. Sie selber wendet sich immer wieder direkt zur Kamera, als Präsentatorin ihrer Sen-

dung, dann wieder als Protagonistin ihren Gemütszustand oder das Geschehen kommentierend, wobei die Grenzen stets fließender werden, was durch ironisierend eingesetzte, platte TV-Effekte noch unterstützt wird. Im TV-Studio wird die Handlung – wie im klassischen Melodrama – zusätzlich durch einen Liedermacher begleitet. Die hinterhältigen Texte des bekannten *trovador* Pedro Luis Ferrer lohnen genaues Zuhören. Dies beginnt bereits im Vorspann: *En la luna cuando ma' / se puede estar un me' / do' me' / tre, cuatro me' quiza' / pero cinco me' ne se puede estar ...* Man kann einen Monat auf dem Mond leben, vielleicht auch zwei, drei oder vier, aber nicht fünf – bei kubanischer Aussprache mit verschlucktem Schlusskonsonant tönt dies wie *sin comer no se puede estar* – ohne zu essen kann man nicht leben ... In der Folge beharren seine Wortspiele mit *esperanza* (Hoffnung) immer deutlicher auf der Einlösung von Grundbedürfnissen. Zuerst kommt das Fressen ... Dank der gradlinigen Geschichte und der klugen Beschränkung auf eine knappe Stunde wird diese bunte Collage verschiedenster, auch derbster Effekte, Anspielungen und Verweise, vor der Gefahr bewahrt, letztlich zur wirkungslosen «Spötterei über alles und nichts», wie Ferrer selbst befürchtete, zu werden.

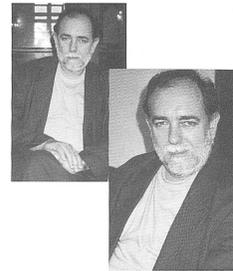
Als Esperanza mit der Gewissheit aus dem Spital kommt, dass sie sterben wird, sieht sie eine junge Frau hoch oben auf dem Dach eines Hauses mit weit ausgebreiteten Armen stehen, offen, erwartungsvoll. Die junge Reporterin Fé findet heraus, dass sie fliegen möchte, weil sie von etwas anderem träumt – offiziell gilt dies freilich als Selbstmordversuch. Die junge Frau ist Laurita aus MADAGASCAR, die dort zur Symbolfigur für das Lebensgefühl einer ganzen Generation wird. In MELODRAMA wird dies leitmotivisch immer wieder aufgenommen – noch im Schluss-

bild bietet sie eine Hälfte der Wetterkarte Kubas auf dem Markte feil. Fé dreht eine weitere Reportage über die Motive einer älteren Frau, die in grossem Stil Schwarzmarktgeschäfte betreibt: es ist eine Hauptperson aus QUIERE ME Y VERAS. Doch die Ausnahmen seien nicht die Regel, heisst es, und so darf keine dieser Reportagen ausgestrahlt werden.

Ausserdem scheint sich Rolando Díaz' Hoffnung zu bestätigen, dass gerade die schwierige gegenwärtige Situation das kubanische Kino beleben könnte.

Esperanza

Auch MELODRAMA ist bisher in Kuba nur ein einziges Mal öffentlich gezeigt worden. Ohne weitere Begründung, doch ist es ein offenes Geheimnis, dass Alfredo Guevara, der Leiter des (staatlichen) Filmstudios, den Film nicht mag und für zu vulgär und populistisch hält. Dies genügt bereits, um zu verhindern, dass der Film gezeigt wird. Ein derart selbstherrlicher, willkürlicher Entscheid ist bezeichnend für die gegenwärtige Situation. Dabei hat Guevara durchaus seine Verdien-



ste. Als 1991 Daniel Díaz Satire ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS nach wenigen Tagen aus den Kinos zurückgezogen und Julio García Espinosa als Leiter des Filmstudios abgelöst wurde, verteidigte Guevara den Freiraum des Filmstudios und der Filmer gegen weitere politische Eingriffe.

Dennoch: MELODRAMA vermittelt auch ein Stück Hoffnung: Esperanzas Todesahnung war verfrüht, sie überlebt – und wie. Ihre Kollegin Fé (Glaube) freilich beginnt an andere Werte zu glauben: diejenigen des Nachbarn im Adidas-T-shirt, der die Wichtigkeit des Kapitals betont, was ja schon Karl Marx getan habe. Und Caridad, die TV-Intendantin, ist weiterhin am Werk: ihre Nächstenliebe erschöpft sich in fürsorglicher politischer Zensur. Doch bevor Esperanza und Fé das Fernsehen verlassen, schenken sie ihr das Schlechtwetter-Symbol der Wetterkarte; sie hält es jedoch so, dass sie die Bedeutung der Prognose nicht erkennt, wohl aber die Zuschauer.

«Das kubanische Kino braucht diesen ironischen Blick»

Gespräch mit Rolando Díaz

FILMBULLETIN Vor der ersten und einzigen öffentlichen Vorführung von MELODRAMA in Kuba sagtest du: «MELODRAMA ist ein Film – nicht mehr und nicht weniger.» Was wolltest du damit ausdrücken?

ROLANDO DIAZ Wenn ich dies sage, so versuche ich, jegliche Art von Manipulation im Zusammenhang mit meinem Film zu vermeiden, um mir das Recht zuzugestehen, dass mein Film als Film beurteilt werden möge – unabhängig davon, welche Konflikte darin ausgetragen werden, welche Werte oder Tendenzen er enthält oder welche Welt er widerspiegelt. Schlicht, dass MELODRAMA das Recht hat, wie andere Filme gezeigt und gesehen zu werden.

Zurzeit gibt es in Kuba eine grosse Auseinandersetzung, welche Art von Filmen gedreht werden sollten. Dies ist beispielsweise auch an der Polemik der gesamten kubanischen Kritik gegen einen populären Film wie GUANTANAMERA zu erkennen. Doch es dürfen nicht nur Filme als unterstützungswürdig gelten, die den Anspruch erheben, ein grosses Kunstwerk zu sein.

Ausserdem scheint sich Rolando Díaz' Hoffnung zu bestätigen, dass gerade die schwierige gegenwärtige Situation das kubanische Kino beleben könnte. Der protegierte Jungfilmer *Ar-turo Sotelo* stellt eben mit AMOR VERTICAL seinen zweiten Film fertig; dieser soll erklarermaßen einen wesentlich direkteren Realitätsbezug haben als der erste. Daniel Díaz beginnt in diesen Tagen mit den Dreharbeiten zu «Ein kleines Tropicana», ein verrücktes Verwirrspiel um einen deutschen Touristen in Havanna. Rolando Díaz plant eine bitter-süsse Komödie über eine junge Mut-lattin, die sich in Europa durchzuschlagen versucht. Und Fernando Pérez hofft, noch dieses Jahr «La vida es sil-bar» zu drehen: ein Blick zurück aus der nahen Zukunft auf Havanna heute, eine Vision wie sich pfeifend leben liesse – und nicht bloss auf alles pfeifend überleben.

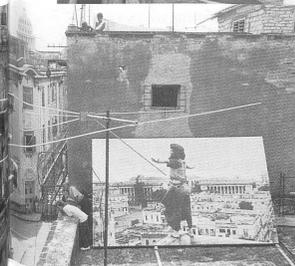
Beat Bortler

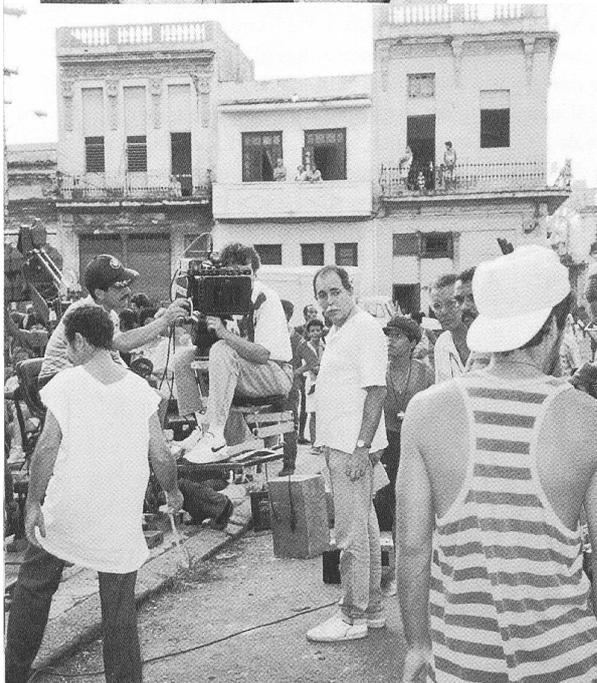
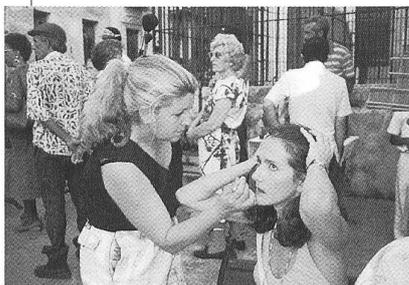
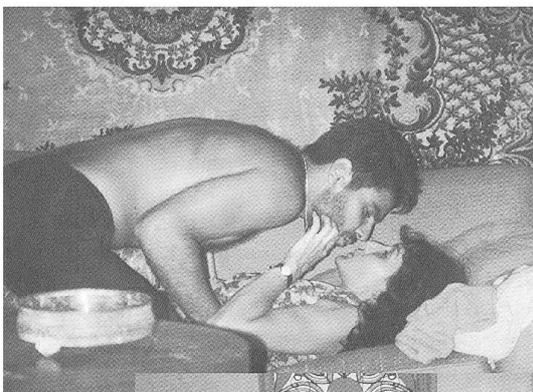
Für mich ist es nun äusserst wichtig, wie MELODRAMA in einem Kontext ausserhalb Kubas funktioniert, denn nur so kann ich sehen, ob meine Geschichte nur von lokaler Bedeutung ist oder allgemeingültig wird.

FILMBULLETIN Gab es dir gegenüber politisch motivierte Manipulationen?

ROLANDO DIAZ Ich glaube nicht, dass es wirklich politisch motivierte Manipulation gab. Klar ist aber, dass der Film wegen seiner Ästhetik, seiner Art und Weise sich auszudrücken, «offiziell» nicht gern gesehen ist. Die Direktion des Lateinamerikanischen Festivals hier in Havanna hatte deswegen entschieden, den Film nicht zu zeigen. Ich möchte allerdings nicht weiter Salz in offene Wunden streuen, denn mein Film wurde schliesslich aufgeführt – wenn auch sonntags früh und nur ein einziges Mal. Dies befriedigt mich zwar nicht, doch immerhin wurde er gezeigt.

Die kubanische Filmkritik, von der ich grosse Angriffe erwartet habe, anerkennt die Absicht und den Witz des Filmes und das allgemeine Inter-





esse der erzählten Geschichte. Ich glaube aber, dass hier eine tiefere und ernsthaftere Auseinandersetzung beginnen müsste, die über **MELODRAMA** hinausgeht. Um die für das kubanische Kino notwendige Freiheit zu erhalten ist jene Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten, Tendenzen und Vorlieben, die für die Kunst so wichtig sind, auch für das kubanische Kino Voraussetzung.

FILMBULLETIN **MELODRAMA** ist der dritte Teil einer Trilogie. Welchen Bezug hat dein Film zu den anderen Geschichten?

ROLANDO DIAZ Die grundlegende Gemeinsamkeit aller drei Filme ist die Stadt Havanna, das Leben der Menschen im heutigen Havanna. Wir sind drei Regisseure der gleichen Generation und haben stets hier gelebt, was in unseren Geschichten spürbar wird. Es sind aber drei derart persönliche Blicke auf Havanna, dass die formale und inhaltliche Umsetzung sehr unterschiedlich ausgefallen ist.

FILMBULLETIN Könnte man sagen, dass **MADAGASCAR** beinahe einen europäischen, **QUIERE ME Y VERAS** einen nordamerikanischen Stil hat, und dass dein Film der kubanischste aller drei Filme ist?

ROLANDO DIAZ Pedro Luís Ferrer, der Musiker meines Filmes, der sich mit seinen mutigen Liedern viele Feinde schaffte, sich aber selber immer treu bleiben konnte, sagte: «Ich bin kein Cineast – doch du hast einen seinem Wesen nach durch und durch kubanischen Film geschaffen.»

Ich könnte dieser Einschätzung folgen, wäre ich nicht nordamerikanischen Filmkritikern begegnet, die sich eigenartigerweise mit **MELODRAMA** stark identifizieren konnten, und hätte mich ein kubanischer Filmkritiker nicht «Almodóvar der Karibik» genannt. Nun weiss ich wirklich nicht, was ich glauben soll ...

Doch ich glaube schon, dass **MELODRAMA** ein sehr kubanischer Film ist. Besonders in der Art, wie er Geschichten erzählt und Charaktere einbezieht, die wirklich von hier stammen, eine Atmosphäre schafft, die viel mit dem Land und seiner heutigen Situation zu tun hat.

Der herzliche Empfang am Tag der Aufführung hat mich sehr glücklich gemacht. Sollte der Film irgendwann im Ausland aufgeführt werden, hoffe ich, dass er so sehr kubanisch ist, dass er gerade dadurch universelle Gültigkeit erhält.

FILMBULLETIN Woher kam die Idee zu dieser Trilogie von drei mittellangen Spielfilmen? Entsprang sie dem Wunsch der Filmemacher oder der wirtschaftlichen Notwendigkeit?

ROLANDO DIAZ Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez und ich sind seit der Universität enge Freunde und bereits als wir noch Beiträge für die Lateinamerikanische Wochenschau drehten, spielten wir mit der Idee eines gemeinsamen Episodenfilms. Doch wir waren noch sehr jung, und das Projekt zerschlug sich. Erst Jahre später erhielt jeder von uns die Chance, Spielfilme zu drehen. Anfangs der neunziger Jahre löste die satirische Komödie **ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS** von Daniel Díaz im kubanischen Kino ein wahres Erdbeben aus. Gleichzeitig wurden die materiellen Mittel immer knapper, so dass die alte Idee wieder auflebte.

FILMBULLETIN Dein Blick auf die kubanische Realität steht, wie in **Aleas GUANTANAMERA**, in der Tradition der kubanischen Komödie der sechziger und achtziger Jahre. Probleme des Alltagslebens werden ironisch aufgegriffen, doch nun wesentlich direkter, respektloser und kritischer dargestellt. Ist es dies, was offiziell missfällt?

ROLANDO DIAZ Mag sein. Ich denke, dies müsste näher untersucht werden. Immerhin fand selbst ein bekannter kubanischer Kritiker, der mit meinen früheren Werken sehr hart umgeht, **MELODRAMA** gehe über die direkte Darstellung der Realität hinaus, spiele mit verschiedensten Ebenen und erlaube unterschiedliche Interpretationen.

Die massiven Attacken gegen **GUANTANAMERA**, dem vorgeworfen wird, es sei oberflächlicher, eindimensionaler Klamauk, haben mich sehr bestürzt. Ich vermute, dahinter steht die Absicht, einer bestimmten Art von Film absolute Priorität zu geben und auch der Wunsch, unsere Filme sollten wie **LA OLA** von Enrique Alvarez (1995) und **PON TU PENSAMIENTO EN MI** von Arturo Sotto (1995) sein.

FILMBULLETIN Diese von der Leitung des Filmstudios stark unterstützten und geförderten Erstlingswerke propagieren eine äusserst verschlüsselte, metaphorisch geprägte Erzählweise.

ROLANDO DIAZ Es ist ein Kino mit philosophischem Anspruch, mit betonter und aufgesetzter Bedeutung, das aufs grosse Kunstwerk und auf grosse Festivals schielt. Aber ein Künstler muss vor allem authentisch und ehrlich sein, weder auf die Kasse noch aufs grosse Festival schauen. Ich

«Wir befinden uns heute – inmitten der gegenwärtigen, harten Krise – in einer zweiten Hochblüte des kubanischen Films. Nur der Beginn unserer Revolution wirkte ähnlich inspirierend und brachte einzigartige Werke hervor.»

will damit nicht sagen, dass die kubanischen Jungfilmer, die diese Filme gemacht haben, unehrlich seien; eher sind sie verwirrt durch ihren Anspruch, das grosse Kunstwerk zu schaffen. Es ist zwar wichtig, dass es diese Filme gibt, aber es wäre schön, wenn andere junge Filmemacher auch eine andere Art von Kino machen würden. Es wäre schädlich für das kubanische Kino, wenn dies der einzige Weg bliebe.

FILMBULLETIN Mir scheint, diese Jungfilmer möchten wesentlich mehr sagen, finden jedoch – wohl auch angesichts der Widersprüchlichkeit der sie konfrontierenden Wirklichkeit – die Form nicht, ihre Geschichten zu erzählen, und wirken dadurch tatsächlich verwirrt.

ROLANDO DIAZ Ich erinnere mich an die vielen Diskussionen, die wir früher in der Bibliothek des Film Institutes über unsere künstlerischen Erfolge und Misserfolge führten – die hoffentlich weitergeführt werden. In einer dieser Diskussionen sagte Julio Espinosa, wir müssten vor allem lernen zu erzählen, den Ablauf einer Geschichte zu entwickeln, als Voraussetzung zum Experimentieren. Hier liegt das Problem.

FILMBULLETIN Die Geschichten, die du in deinen ersten Filmen erzählt hast, werden heute von der kubanischen Kritik allgemein als leichtgewichtig und banal bezeichnet.

ROLANDO DIAZ Die Kritiker, die heute am liebsten alles aus den achtziger Jahren verbrennen würden, vergessen den damaligen politischen Kontext. Daniel, Fernando und ich realisierten in den achtziger Jahren bei der Wochenschau Noticiero ICAIC Latinoamericano einige ziemlich kritische Beiträge, die "offiziell" nicht gefielen. Wir wurden zwar weder entlassen noch verfolgt, doch diese Erfahrungen widerspiegeln sich später auch in unseren Spielfilmen. Das heisst die Gefahr, die wir spürten, veranlasste

uns, zunächst politisch unschuldigere Filme zu drehen.

Wer heute über dieses Kino der achtziger Jahre die Nase rümpft, müsste sich zumindest fragen, was damals mit Tomás Gutiérrez Alea, unserem grössten Filmemacher geschah: Weshalb die Endfassung von *HASTA CIERTO PUNTO* (1983) kaum noch 70 Minuten dauert, und warum er sich mit *CARTAS DEL PARQUE* (1988) in eine romantische Liebesgeschichte aus der Jahrhundertwende flüchtete.

Doch mit der Zeit begannen wir uns in unserem persönlichen Ausdruck sicherer zu fühlen, was zu Filmen wie *LA VIDA EN ROSA*, *HELLO HEMINGWAY* und zu *ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS* führte. Entscheidend für diese Entwicklung waren die Kreative Gruppen, in denen die Regisseure des Film Institutes über Projekte diskutieren und entscheiden konnten. Dabei wurde uns immer bewusster, dass wir die Alltagsrealität, die wir selber (er)lebten, nicht ignorieren und unsere Themenwahl nicht einschränken durften. In diesem Kontext kehrte auch Titón (Tomás Gutiérrez Alea) mit *FRESA Y CHOCOLATE* zu seinem grossen Kino zurück. Daran schliessen sich nun Werke wie *GUANTANAMERA*, *QUIERE ME Y VERAS* und *MADAGASCAR* an.

In all dem existiert ein roter Faden. Wir befinden uns heute – inmitten der gegenwärtigen, harten Krise – in einer zweiten Hochblüte des kubanischen Films. Nur der Beginn unserer Revolution wirkte ähnlich inspirierend und brachte einzigartige Werke wie *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*, *LUCIA*, *LAS 12 SILLAS* und *LA MUERTE DE UN BUOCRATA* hervor.

FILMBULLETIN Welchen Stellenwert hat *MELODRAMA* innerhalb dieser Entwicklung?

ROLANDO DIAZ Für mich ist *MELODRAMA* die scheinbar sehr einfache Geschichte einer Frau, die glaubt, sterben zu müssen. Es ist eine Komödie, deren Umfeld für mich allerdings sehr

wichtig ist, mit lauter Anspielungen und Verweisen – in jedem Wort, jedem Lied, jeder Einstellung, in der Notwendigkeit, alles zu verkaufen, etwa im Beispiel des Musikers, der seine Gitarre und damit seine Seele verkauft, dann aber auf einer Kiste weitertrommelt.

Der Filmkritiker der Parteizeitung «Granma» versucht dies auf den Punkt zu bringen, wenn er moniert, ich gäbe zwar mit spöttischer Ironie vor, das Publikum entscheiden zu lassen, reflektiere aber in Wirklichkeit die laufenden Gesellschaftsveränderungen unseres Landes auf wenig konstruktive Weise.

Zweifellos ist mein Blick ironisch. Das kubanische Kino aber braucht diesen Blick auf die Realität. Nichts im Film wird ernst genommen, weder der Tod noch die Vorbestimmung zu sterben, noch die Lebenslust dieser Frau – weder die freche Geschichte, noch die lockere Erzählweise, die mir so liegt. Und nicht von ungefähr heissen die drei Hauptfiguren meines Films «Esperanza» (Hoffnung), «Fé» (Glaube) und «Caridad» (Nächstenliebe).

Diese Verschmelzung der Ebenen, diese Doppelbödigkeit und Hintergründigkeit, ist etwas, das ich weiterverfolgen möchte. Wenn der Film übersetzt sowie untertitelt ist, alles ist, wie es sein soll, und der Film gezeigt werden kann, dann bestimme das Leben, ob der Film eine simple Sittenkomödie ist oder mehr – die Zeit wird's weisen.

Das Gespräch mit Rolando Díaz führte Beat Borter



Die wichtigsten Daten zu *MELODRAMA*:

Regie und Buch: Rolando Díaz; Kamera: Roberto Fernández; Schnitt: Oswaldo Donatién; Musik: Pedro Luís Ferrer; Ton: Ricardo Istueta. Darsteller (Rolle): Verónica López (Esperanza), Héctor Eduardo Suárez (Marcos), Javier Avila

(Tulio), Carlos Cruz (Jesús), María Isabel Díaz (Fé), Celia García (Caridad), Humberto Páez (Modesto), Carmen Dayasi Rodríguez (Venus), Pedro Luís Ferrer (Pedro el músico). Produktion: ICAIC. Kuba 1995. Format: 35mm; Farbe, spanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln;

Dauer: 57 Min. CH-Verleih: Cinematograph, Ibach.

Die wichtigsten Daten zu *POR PRIMERA VEZ*:

Regie und Buch: Octavio Cortázar; Kamera: José López; Schnitt: Caita Villalón; Musik: Raúl Gómez; Ton: Ricardo Istueta. Mitwirkende: Bewohner des

kubanischen Dorfes «Los Mulos» in den Bergen von Baracoa. Produktion: ICAIC. Kuba 1967. Format: 35mm; schwarzweiss; spanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln; Dauer: 10 Min. CH-Verleih: Cinematograph, Ibach.

.....

Das Profil der Männlichkeit

Zu den Filmen von Rudolph Valentino



KINOMYTHOS



Valentinos schmachtender Blick, die mit Pomade glattgestrichene, penibel gescheitelte Frisur, sein entblösster Oberkörper, die Haltung seiner Finger, in denen er lässig eine Zigarette hält: alle diese Posen werden gerade heute wieder gern zitiert.

Rudolph Valentino ist eine Ikone des Films. Bei vielen Ikonen interessieren Patina und Mythen oft mehr als der formale oder thematische Aufbau des Bilds. So auch bei Valentino. Nur bewanderten Filmhistorikern sind wohl mehr als zwei Filme geläufig, in denen der Star mitgewirkt hat. Viel bekannter sind veräusserte Details und Phänomene: Valentinos schmachtender Blick, die mit Pomade glattgestrichene, penibel gescheitelte Frisur, sein entblösster Oberkörper, die Haltung seiner Finger, in denen er lässig eine Zigarette hält. Alle diese Posen werden gerade heute wieder gern zitiert. Wie kaum ein anderer Schauspieler der Filmgeschichte steht Valentino für die Intensivierung der Schaukunst auf den männlichen Körper. Die heutige Werbung für Parfüm, gehobene Genussmittel und nicht zuletzt Frauenzeitschriften greift wieder auf, was Anfang der zwanziger Jahre eine kleine Revolution sowohl des Bildes vom Mann wie von dessen öffentlicher Rezeption darstellte.

Von Valentinos exhibitiver Betonung des männlichen Körpers geblieben sind vor allem die Abziehbilder, wie sie der Starrummel der frühen zwanziger Jahre schuf. Der Klang des Schauspielernamens überdeckt heute ein insgesamt diffuses Bild. Es ist davon auszugehen, dass sein Körper, seine Spielweise, Figuren und Rollentypen kaum noch bekannt sind. Erschwerend kommt hinzu, dass neben dem Verlust vieler verschollener Filme noch etwas anderes fast gänzlich unmöglich geworden ist: eine angemessene Einschätzung des historischen Rezeptionsverhaltens der Zuschauer in den zwanziger Jahren. Nicht nur das Starphänomen Valentino ist – wie Miriam Hansen aufgezeigt hat – ohne eine Betrachtung der Rolle der Zuschauerinnen und ihrer "Mitarbeit" am Körper- und Rollenbild des Stars nur schwer möglich. Was von Valentino geblieben ist, gleicht der Technik und den Motiven der Star-Serigraphien Andy Warhols: ein signalhaftes, sofort identifizier- und besetzbare Erkennungsmoment, in grober Siebtechnik hingeworfen, eigentlich kaum kenntlich, aber angeblich doch jedem geläufig.

Es war deshalb weniger eine populartistische, sondern eine entdeckungsfreudige Entscheidung der *Cine-teca del Comune di Bologna*, die Hauptretrospektive des zehnten *Cinema Ritrovato* Rodolfo Valentino zu widmen. Sein erstaunlich unaufwendig begangener hundertster Geburtstag im vorletzten Jahr war dafür ebenso verspäteter

wie willkommener Anlass. Fast alle erhaltenen Filme, in denen er mitgewirkt hat, waren zu sehen. Sie illustrieren nicht nur die Laufbahn des am 6. Mai 1895 in Castelleneta, Apulien, geborenen Schauspielers vom Eintänzer und Gigolo zum Filmkomparsen, Chargenspieler hin zu der märchenhaften Karriere als *der* männliche Star der frühen zwanziger Jahre. Sie geben auch einen eindrucksvollen Querschnitt durch das populäre amerikanische Genrekino dieser Zeit.

Der böse Verführer

Rudolph Valentino wirkt seit 1914 als Komparse, zunächst vor allem für Tanz- oder nach Gesellschafts-Szenen (wie etwa die Aufstellung einer Hochzeitsgesellschaft in *SEVENTEEN*, 1916) mit. Entgegen der geläufigen Biographien, die Hauptrollen erst nach 1920 ausmacht, gibt es jedoch bereits 1918 mehrere Filme, in denen Valentino tragende Rollen spielt. Forciert wird zunächst der Charakter des Bösewichts, des *heavy* oder *villain*, der im amerikanischen Film gern mit Schauspielern besetzt wird, die einen fremden Wesenszug haben. Im Unterschied zu grobschlächtigen *villains* deutscher oder asiatischer Provenienz geht von Valentinos dunkler, ebenso glatter wie maskuliner Erscheinung eine unverkennbare Attraktivität aus. Seine Verkörperung des schurkischen Verführers und Betrügers hat trotz der eindeutig negativen Charakterfarbe eine weiche, verführerische Beimischung. Nicht zu unrecht kündigt der Produzent von *A MARRIED VIRGIN* (1918) Valentino an als «Playing a new style heavy». Als Graf Roberta di San Fraccini hat Valentino ein Verhältnis mit der zweiten Frau eines Grossunternehmers. Beide haben es auf das Vermögen abgesehen, und zwar wollen sie sich die Erbschaft oder wenigstens die Mitgift der Tochter unter den Nagel reissen, indem Valentino sie heiratet.

Die Rolle des San Fraccini beinhaltet bereits einen Grossteil des Spektrums von Valentinos Charaktermöglichkeiten. Nie wieder werden hingegen Skrupellosigkeit, Genussucht sowohl am Verbrechen wie an der Verführung von Frauen so drastisch ausgestellt wie in diesem B-Picture. Leider hat weder der Regisseur noch die Produktionsfirma Maxwell das Potential dieser Rolle erkannt. Es gibt jedoch eine bezwingende, spätere Rollenklischees bereits im Extrem vorweg-

nehmende Szene: Valentino stürmt in den grossbürgerlichen Palast, um endlich die naive, unschuldige, aber reiche Tochter zum Traualtar zu zwingen. Da stellt sich ihm die Gouvernante in den Weg. Sie nimmt ihr Kreuz und wendet es gegen ihn, als ob es einen Vampir abzuwehren gilt. Und das Wunder geschieht: Der Glaube und das Kreuz helfen auch gegen die konzentrierte Virilität eines schurkisch schönen Macho.

Zwar ist Valentino in den nächsten beiden Jahren in einer kleinen Galerie solcher Rollen zu sehen. Doch meist fehlt die in *A MARRIED VIRGIN* eher zufällig zustandegekommene Kombination von betörender Bos- und Schönheit. Am nächsten gekommen sein könnte er dieser Rolle als Liebhaber von *Mae Murray* in dem verschollenen Film *THE BIG LITTLE PERSON* (1919). Er hat keine Skrupel, seine Verlobte, eine Gehörlose, zu hintergehen. Seine Frivolität und Schamlosigkeit führen schliesslich dazu, dass sie durch einen Schock ihr Hörvermögen wiedergewinnt. Ein wunderbarer Eingriff des Drehbuchautors *Bess Meredyth*, der die schurkische Virilität, die natürlich verdammt wird, als exorbitante Kraft zeigt, die in der märchenhaften Wendung sogar zu etwas gutem, zu einer Art göttlicher Heilung fähig ist.

Die besonderen physiognomisch-dramatischen Möglichkeiten dieses *heavy*s werden in den Filmen der Jahre 1918 bis 1920 noch kaum erkannt. Nebenrollen, etwa als italienischer Bowery-Gangster in *VIRTUOUS SINNERS* (1919), zeugen davon. Doch muss der Regisseur dieses B-Pictures der Pionier eine Ahnung davon gehabt haben. Denn die einzige Einstellung, in der Valentino zu sehen ist, ist eine Grossaufnahme, die sein makellofes Profil, gerahmt von der Begrenzung eines Fensters, ohne erkennbare Einbindung in die Handlung des Films regelrecht ausstellt.

Auch in *EYES OF YOUTH* (1919) spielt Valentino einen *heavy*, diesmal die Nebenrolle eines professionellen Ehebrechers. Von einem seiner Ehefrau überdrüssigen Bankier angeheuert, lockt er diese in ein Hotel, wo die Zeugen bereits warten. Vor Gericht sagt er nicht aus und verstärkt dadurch den Verdacht des Ehebruchs. Es ist einigermassen pikant, dass Valentino 1917 selbst in einem spektakulären Scheidungsprozess einen Ehebruch bezeugt hat, an dem seine damalige Variété-Tanzpartnerin *Joan Sawyer* beteiligt war. Valentino gibt in *EYES OF YOUTH* einen moralisch betont widerwärtigen

1
BLOOD AND SAND (1922)
Regie:
Fred Niblo

2
MONSIEUR BEAUCAIRE (1924)
Regie:
Sidney Olcott

3
THE SHEIK (1921)
Regie:
George Melford



1



2



3



4

Charakter. Regelrecht herausfordernd steht dem seine modische Kleidung, betonte Eleganz und die fast auffordernde Lässigkeit gegenüber.

In *THE WONDERFUL CHANCE* (1920) ist Valentino der Anführer einer Gang, die einen englischen Lord entführt. Pech für ihn, dass der einen Doppelgänger hat (den eigentlichen Helden des Films), der so abgebrannt ist, dass er an die Stelle des Lords tritt und ihn schliesslich befreit. Den komödienthaften Unterton dieses Films greift auch Valentino im Finale auf, wenn er verhaftet wird: Lässig nimmt er seinen Hut, an der Tür des Zimmers wendet er noch einmal den Kopf, vergewissert sich seines tadellosen Äusseren, zeigt sein Profil und lächelt.

Fast noch eleganter gekleidet, in Cut oder Frack mit Seidenhemd, -krawatte mit dezent-auffälligem Einstecktuch, ist er in dem dubiosen C-Picture *AN ADVENTURESS* (1920). Erneut wird er in mehreren Nahaufnahmen herausgestellt, obwohl seine Rolle klein und kaum einzuordnen ist. Valentino spielt einen mysteriösen Geschäftsmann, dessen nach oben gewirbelter Schnurrbart andeutet, er könnte ein stiller (deutschlandfreundlicher) Geschäftemacher und Drahtzieher sein. Der dubiose Film ist möglicherweise ein verspäteter antideutscher-Agitationsfilm.

Der schwächliche Verführer

Die frühen Filme bei Universal zeigen Valentino noch in einer ganz anderen Rollenfacette, die in den bekannten Filmen der zwanziger Jahre mit dem machohaften Verführertypus amalgamiert wird. In *A SOCIETY SENSATION* (1918, als Two Reeler 1924 fast vollständig auf die Rolle Valentinos umgeschnitten) spielt er erstmals einen Sohn aus reichem Haus. Doch trotz guten Aussehens und erkennbarer Muskeln beherrscht er Körper und Ausstrahlung noch nicht vollständig. Nach einem Wettschwimmen droht er zu ertrinken. Es ist eine Frau, die ihn aus den Fluten rettet. Der Regisseur *Paul Powell* macht dabei ausgiebig Gebrauch davon, Valentino im einteiligen Badeanzug am Strand und im Wasser zu zeigen. Dagegen gelingt es ihm noch nicht, die aufkeimende Liebe durch die bald geläufigen Blick-Gegenblick-Einstellungen auch filmisch deutlich herauszupräparieren. Erst im Finale, als Valentino einem Nebenbuhler die entführte Geliebte abjagt, zeigt sich der Held auch körperlich auf der Höhe

KINOMYTHOS

zukünftiger Leistungsfähigkeit. Sehr deutlich wird in diesem Film seine romantische Liebhaberfähigkeit, die fast stärker zu sein scheint, als der Wunsch nach körperlichem Austausch mit der geliebten Frau. Lange Spaziergänge am Strand, das gemeinsame Laufen und Spielen in einer Grotte deuten auf eine Seelenverwandtschaft, etwas, was auch Valentinos spätere Charaktere mit Frauen verbinden wird.

Auch in den beiden nicht erhaltenen Universal-Filmen *ALL NIGHT* (1918) und *THE DELICIOUS LITTLE DEVIL* (1919) scheint Valentino verständnisvolle, fast schüchterne Charaktere zu geben. *ALL NIGHT* könnte eine der wenigen Komödien gewesen sein, in denen Valentino mitgewirkt hat. Die burleske Verwechslungsgeschichte dient dazu, ein Darlehen zu erschwindeln. Der turbulente Rollentausch führt zwar zu Verwicklungen, die man sich wohl ähnlich wie bei *CHARLEYS TANTE* vorzustellen hat. Interessant an diesen Filmen, in denen Valentino einen zwar attraktiven, aber nicht-virilen, zurückhaltenden jungen Mann spielt, ist, dass hier seinem dunklern südländischen Typus das Attribut der Andersartigkeit genommen wurde. Er scheint vollständig in das amerikanische Gesellschaftsbild der *upper class* integriert zu sein und ihr integral zuzugehören – etwas was seinen *villain*-Figuren und insbesondere seinen späteren exotischen und Latin-Lover-Rollen diametral entgegensteht.

Der dunkle, exotische Verführer

Die latinische Herkunft hatte jedoch seit *A MARRIED VIRGIN* in der Mehrzahl der Filme eine irritierend verführerische Bösewicht-Figur konturiert. In *ONCE TO EVERY WOMAN* (1920) ist Valentino der heissblütige südländische Verehrer einer amerikanischen Sängerin, der auf sie schießt, als er zurückgewiesen wird. In *STOLEN MOMENTS* spielt er den temperamentvollen Brasilianer José Dalmarez, der ebenso obsessiv sein Verlangen artikuliert. Als er die begehrte Frau zu erpressen versucht, schlägt sie ihn mit einem schweren Gegenstand nieder. Valentinos Virilität und Promiskuität wird erneut genutzt, um die Figurenvariante eines diesmal intellektuellen *heavy* (eines Dichters) abzugeben. Interessant ist wiederum das Bedrohungspotential, das von seiner Attraktivität für Frauen auszugehen scheint: Dalmarez wird nicht nur von der biedereren Ehefrau halb totgeschlagen, sondern anschlies-

send von einem die Ehre der Schwester rächenden Mann ermordet. Seine Virilität wird hier fast zu einer dämonischen Kraft verklärt, die man nur mit brutalsten Mitteln abwehren kann.

Mimische Schokoladenseite

Innerhalb von zehn Monaten spielt Valentino 1920/21 in vier Grossproduktionen, die ihn schlagartig zu dem auch international vermarktbareren Star machen, als den man ihn kennt. Die erste dieser Produktionen ist ein auch filmhistorisch überaus bemerkenswerter Film: *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*. Darüber, warum Valentino die Hauptrolle dieser Metro-Grossproduktion bekam, gibt es einige Legenden. Drehbuchautorin *June Mathis* hat wahrscheinlich die Photogenität und das dramatische Potential der eleganten Maskulinität und der romantisch zu verklärenden Virilität entdeckt. Grundlage dafür dürfte die Kenntnis um die verschenkten dramatischen Charakter-Möglichkeiten in seinen bisherigen Filmen gewesen sein. Regisseur *Rex Ingram* zeigte sich beeindruckt von den Tests für die Rolle des reichen argentinischen Machos und Tangotänzers Julio Desnoyers, dessen hedonistisches *laissez faire* sich angesichts einer unerfüllten Liebe zum patriotischen Freitod für sein neues Vaterland Frankreich wandelt.

Ingram faszinierten an Valentino zwei Darstellungsaspekte: natürlich der südländische Typ, das Gesicht, aber auch die «Erhabenheit seiner Bewegungen». Ingram ist derjenige, der diese beiden Momente zum ersten Mal auch filmisch besonders herauspräpariert, indem er Valentino in seinen bevorzugten Stil weichgezeichneter, durch ein sanft flutendes Helldunkel konturierter Bilder integriert. Und er gewährt ihm ruhige Gross- und Nahaufnahmen, in denen die Physiognomie des Helden, von Lichtgloriolen umspielt, unübersehbar in den Mittelpunkt gerückt wird. In diesen Aufnahmen des halb zur Seite gewendeten Kopfes mit dem nach unten, scheinbar zum Publikum hingewendeten, doch dies nicht fixierenden Blick wird Valentino als attraktives Schauobjekt intensiv betrachtbar. Der Blick scheint Nähe zu suggerieren, doch seine Richtung lässt die Augen in die Unendlichkeit eines imaginären Raumes schweifen. Eine merkwürdige Mischung aus Introvertiertheit und Aufforderung scheinen sich in dieser Haltung und in diesem Blick zu vereinen.

Ingram ist wahrscheinlich nicht der Erfinder dieser typischen Valentino-Pose und Aufnahmeart. Nah- und Grossaufnahmen seines Gesichts gibt es ja bereits von seinen Chargenrollen ebenso wie Kopfwendungen zum Halb- oder Ganzprofil. Doch ab *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* dominieren Profilansichten deutlich jegliche andere Aufnahmeart. Offensichtlich ist erkannt worden, dass Valentino eine Schokoladenseite hat, die besonders herausgestellt wird. Möglicherweise erscheint sein *en face* aufgenommenes Gesicht zu voll. Bis 1920 hat er zuweilen mit Gewichtsproblemen zu kämpfen. Frontalaufnahmen würden ihn angesichts seiner Länge von etwa 1,70 Meter etwas untersetzt erscheinen lassen. Die Profilansicht bringt jedoch das glatte, ebenmässige Gesicht mit der charakteristischen Nase gut zur Geltung. Ausserdem erlaubt sie Valentino, eine Anweisung auszuführen, die ihn angeblich David W. Griffith bei Probeaufnahmen gegeben haben soll: möglichst wenig zu spielen.

In der Tat ist bemerkenswert, wie wenig Valentino mimisch und gestisch unterstreicht. Dazu fehlen ihm auch die artistischen Möglichkeiten. Deshalb konzentriert er sich, völlig zurecht, auf das Unterspielen. Einige wenige einstudierte Gesten und Gebärden, wie etwa die langsame, etwas steif abknickende Verbeugung oder eine gedehnt auffordernde Handgeste reichen aus. Valentino wirkt vor allem durch die konzentrierte Ruhe und die Konturen von Gesicht und Körper. Die zu zeigen, dafür eignen sich Ingrams Inszenierungs- und der Kamerastil von *John Seitz* hervorragend. Seit *core-lightning*, das einen Gegenstand isoliert und umspielt, und Ingrams soft-pittoreske Szenenkomposition mit einem Porträt im Mittelpunkt (das er sonst seiner Frau *Alice Terry* widmet) bringen das physische Potential Valentinos hervorragend zur Geltung.

THE CONQUERING POWER, ebenfalls von Ingram inszeniert, zeigt erneut die Entwicklungsgeschichte eines Playboys hin zu einem nützlichen Mitglied der Gesellschaft. Die Antriebskraft dafür ist wiederum die Liebe, die sich diesmal nach über einem Jahrzehnt angefüllt mit Sehnsüchten, Missverständnissen und Intrigen schliesslich erfüllt. Valentinos Rolle ist statischer als in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*. Im Mittelpunkt steht die aschenputtel-englische Figur, die *Alice Terry* zauberhaft spielt. Er spielt einen gelangweilten Snob (bemerkenswert dabei: das leicht

In der Tat ist bemerkenswert, wie wenig Valentino mimisch und gestisch unterstreicht. Dazu fehlen ihm auch die artistischen Möglichkeiten. Deshalb konzentriert er sich, völlig zurecht, auf das Unterspielen. Einige wenige einstudierte Gesten und Gebärden, wie etwa die langsame, etwas steif abknickende Verbeugung oder eine gedehnt auffordernde Handgeste reichen aus.

1
THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1921)
Regie:
Rex Ingram

2
A SAINTED DEVIL (1924)
Regie:
Joseph Henabery

3
mit Nita Naldi in A SAINTED DEVIL (1924)
Regie:
Joseph Henabery

4
mit Nita Naldi in COBRA (1925)
Regie:
Joseph Henabery

Das männliche Selbstverständnis von Ahmed, dem Sheik, wird dadurch geprägt, dass er sich die Frauen zu nehmen pflegt, die er begehrt. Andererseits schreitet er bei einem Brautmarkt ein, als eine Tochter seines Stammes weint, weil sie an einen reichen, alten Mann verkauft werden soll.

1
mit Vilma Banky
in SON OF THE
SHEIK (1926)
Regie: George
Fitzmaurice

2
THE YOUNG
RADJAH (1922)
Regie:
Philip Rosen

3
BLOOD AND
SAND (1922)
Regie: Fred Niblo

spöttische Lächeln, das er in vielen späteren Filmen aufsetzen wird), der die romantische Liebe entdeckt. In einem verwunschenen Garten, vor einem Kreuz und einem Vogelnest, ist ihm klar, was er sucht. Er fixiert sie mit seinem Blick, den sie scheu und sanft erwidert. Valentino wird in Martinique Millionär werden und nach Jahrzehnten seine Geliebte in dem verzauberten Garten wiederfinden.

Wie schon in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (wo er im Schützengraben einen Dreitagebart trägt) versucht Ingram auch in *THE CONQUERING POWER* die Zeit- und die Charakterentwicklung, die Valentino durchgemacht hat, durch einen Bart anzudeuten. Die weiche Männlichkeit des Gesichts erhält dadurch härtere, eigentlich noch markantere Züge.

In *CAMILLE* (1921, eine Adaption der «Kameliendame») drängt sich *Alla Nazimova*, Metro-Star mit eigener Produktionsgesellschaft, nicht nur aufgrund des Stoffes noch deutlicher als Alice Terry in den Vordergrund. Zwar eignet sich Valentinos melancholisch ungerichteter Blick gut zum Ausdruck der Verletzlichkeit des Armand. Und auch das erste Zusammentreffen zwischen ihm und Camille auf einer Palasttreppe ist ansprechend inszeniert. Nach einer imposanten, fast zeitlupehaft gedehnten 120-Grad-Wendung seines Kopfes bleibt sein Blick auf ihr haften, was die Nazimova mit einem konzentrierten frontalen Blick erwidert. Bereits früh sind die Kräfteverhältnisse der sich anbahnenden Beziehung erahnbar. Trotzdem berührt der Film, der ganz auf den Zusammenprall der Gefühle und Körper der beiden Hauptfiguren und Stars setzt, wenig. Und das, obwohl die verletzte, fast devote Seite des maskulinen Helden Armand hier von einer gar nicht fragilen, körperlich recht starken Camille Gautier blossgelegt wird. Das romantische Intermezzo auf dem Lande wirkt innerhalb dieser interessanten Konstellation eher störend. Sowohl Nazimova als auch Valentino verfügen insgesamt nicht über das Differenzierungsvermögen, um das Geflecht aus Leidenschaft, Verzweiflung, Hingabe, Stolz und Aufopferung jenseits der starken melodramatischen Plotlinien auszuforschen. Sie illustrieren sie in ihren Affektposen und Gebärden, nehmen jedoch wenig Rücksicht auf die Situation und das Spiel mit dem Partner.

Körperkult und Exotik

Der Erfolg mit der physiognomischen Andersartigkeit französischer und argentinischer Figuren legt nahe, die exotische Körperfacette Valentinos konsequent weiterzuentwickeln. Dies tun zwei seiner erfolgreichsten Filme: *THE SHEIK* (1921) und der nicht erhaltene *THE YOUNG RADJAH* (1922). Abermals wird Valentinos Körperlichkeit intensiviert. Und sie erhält einen exotischen Glitter, der aus den schwülen, märchenverhangenen Tagträumen von Groschenheftromanen insbesondere für Frauen genährt wird. Stoffgrundlage für *THE SHEIK* ist ein Roman der Engländerin Edith Hull, der wohl als eine Art *soft-core*-Phantasie anzusehen ist. Als arabischer Scheich vereint Valentino (so der Vorspann) «saint and sinner», Machotum und Zartheit. In diese Welt dringt die ebenso nassforschende wie «strong-willed» Lady Diana ein. Die Unterschiede der Ethnien, sozialen und erotischen Vorstellungen werden regelrecht aufeinandergehetzt. *George Melford*, der Regisseur, hat – bis auf die obligatorische *first-look*-Szene, in welcher sich Ahmeds und Dianas Blick kreuzen – wenig Profil-, sondern mehr Frontalaufnahmen von Valentino gemacht. Es ist dies nicht seine günstigste Position.

Das männliche Selbstverständnis von Ahmed, dem Sheik, wird dadurch geprägt, dass er sich die Frauen zu nehmen pflegt, die er begehrt. Andererseits schreitet er bei einem Brautmarkt ein, als eine Tochter seines Stammes weint, weil sie an einen reichen, alten Mann verkauft werden soll. Bereits hier ist klar, dass Ahmed es wohl doch nicht so meint, als er Lady Diana entführt, bedrängt und gegen ihren Willen festhält. Nur eine Sekunde wird angedeutet, dass er sie vergewaltigen könnte. Es wäre dies eine Tat, die Valentinos Rollentypus nach 1921 widersprechen würde. Der zotige Dialog in *Ken Russels VALENTINO*-Film (1977), der Star möge sich bei seinem Techtelmechtel mit der Ausstatterin Natacha Rambova in den Kulissen von *THE SHEIK* nicht verausgaben, da er seine Kraft für die am nächsten Tag aufzunehmende Vergewaltigungsszene brauche, ist deshalb doppelt unangebracht. Ebenso wie der Scheich kein Vergewaltiger ist, so stimmt es natürlich auch nicht, dass seine stürmische Begierde Diana unberührt lässt. Auch das wird früh klar. Missverständnisse zwischen den Geschlechtern, resultierend aus dem Nichteingestehen der wirklichen Gefühle, machen in vielen Valentino-

Filmen den Kern des Konflikts aus. In *THE SHEIK* wird er mit allen Mitteln des rührseligen exotischen Groschenromans ausgemalt. Die rauhe Schale des Scheichs umspielen weiche, fließende Gewänder, Peitsche und Pistole wirken eher als Fetischobjekte denn als Waffen. Als er sie einsetzt und Diana aus dem Lager feindlicher Räuber befreit, treibt dies ihre mütterlichen Gefühle und ihre Liebe heraus.

Valentino wird erneut schwer verletzt. Seine Wunden dienen dazu, die Affekte der weiblichen Hauptfigur und des Publikums zu binden. In der Fortsetzung *SON OF THE SHEIK* (1926) wird jedoch in der minutenlangen Folterszene des halbnackten Valentino deutlich, dass der masochistische Charakterzug des Helden sich in seinen körperlichen Misshandlungen wohl auch zum Genuss anderer Zuschauer ausleben darf. In *SON OF THE SHEIK* fehlt die koloniale Dimension der exotischen Erotik. Ahmed, der Sohn des Scheichs (den Valentino ebenfalls spielt), liebt eine Tänzerin. Auch hier führen falsche Annahmen, resultierend aus verborgenen und deshalb frustrierten Gefühlen, dazu, dass Ahmed die Tänzerin festsetzt, um sie zu demütigen. Er glaubt, sie hätte ihn verraten, als er von einer Räuberbande gefangen wird. In einem Keller fesseln sie ihn an das Fenstereck, peitschen genüsslich seinen nackten Oberkörper aus. Noch viel stärker als in *THE SHEIK* hat Valentino in *SON OF THE SHEIK* die exotischen Gewänder offen getragen, so dass der weit geöffnete Hemdausschnitt wie ein Blick auf das Dekolleté seiner mächtigen Brust wirkt. Als er der Tänzerin die Narben der Auspeitschung zeigt, reisst er sein Hemd wie in einem aggressiven Striptease auf (eine Geste, die heute gern als exhibitionistische Gewinnerdemonstration insbesondere von muskelbepackten Sportlern vollführt wird).

MORAN OF THE LADY LETTY (1922) knüpft im Sujet an *UNCHARTED SEA* (1921) an. Beide Male spielt Valentino einen Seemann, hat also Gelegenheit, seine athletischen Vorzüge im figurbetonten enganliegenden Matrosenanzug auszustellen – und erneut körperliche Gewalt zu erdulden. Obwohl Valentino als verwöhnter kalifornischer Playboy eingeführt worden war, gefällt ihm das rauhe, gewalttätige Leben an Bord. Seine noble Mannhaftigkeit kann er beweisen, als der Kapitän ein anderes Schiff kapert und eine als Matrose verkleidete Frau überlebt. Moran ist ihr ganzes Leben zur See gefahren und versteht zunächst Valentinos sofort

ausbrechende Zuneigung, seinen Beschützerinstinkt, seine romantischen Avancen gar nicht. Sie ist eine starke Frau, die anscheinend für sich selber sorgen kann. Trotzdem wird sie im Finale vom Kapitän doch noch so bedroht, dass Valentino sie retten muss. Wie schon in *THE SHEIK* und *UNCHARTED SEAS* ist die Errettung der Beginn einer wunderbaren Liebe.

Von *THE YOUNG RADJAH* ist nur ein Trailer erhalten, der Valentino vor allem in athletischen Übungen (etwa Rudern und Standlauf) und erstmals auch halb nackt, das heisst mit entblösster Brust und eng anliegenden Shorts zeigt. Die Intensivierung im Zeigen seiner kräftigen Statur war auch deshalb möglich, weil der Star mittlerweile einige Kilo abtrainiert hatte und nun wirklich über einen ansehnlichen Oberkörper mit starken Armen und mächtigen Bizeps verfügt. Sein entblösster Oberkörper ist in den meisten der folgenden Filme zu bewundern.

Eine auf Valentinos Körper, Teint, Statur und Athletik vollkommen zugeschnittene Rolle ist die des Toreros Juan Galiardo in *BLOOD AND SAND* (1922). Die Stoffwahl wurde erneut von der Drehbuchautorin June Mathis getroffen, die schon *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*, *THE CONQUERING POWER* und *THE YOUNG RADJAH* geschrieben hatte. Die kleine, warmherzige, wenig attraktive June Mathis war mit Valentino von der Metro zu Paramount gewechselt. Angeblich sei sie in Valentino verliebt gewesen. Vielleicht hatte sie auch deshalb ein sicheres Gefühl für die Modellierung und die Verbindung von Erotik, Athletik, Romantik und Melodramatik entwickelt, die fast alle Valentino-Rollen auszeichnen.

Subjekt oder Objekt

Die Torero-Rolle in *BLOOD AND SAND* ermöglicht in den Kampfszenen oder im vorbereitenden Ankleidungsritual eine intensive Betrachtung von Valentinos Körper. Er wird also immer mehr Objekt der Zurschaustellung. Dies liegt nicht nur in der Rolle des Performers (Torero, Tänzer in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*, Ruderer in *THE YOUNG RADJAH*, Schauspieler in *MONSIEUR BEAUCAIRE*) begründet. Schon in *CAMILLE* wurde der objektbindende Blick aus einer sich seitwärts wendenden Kopfbewegung, in dem sich fast immer Valentinos Liebe auf den ersten Blick konkretisiert, von der Kameliendame gekontert. In *BLOOD*



1



2



3



2

KINOMYTHOS

Valentinos bevorzugte Pose des Halb- oder Ganzprofils organisiert dabei eine subtile Blickdramaturgie und bietet interessante filmsprachliche Möglichkeiten. Das Abwenden des Kopfes, Niederschlagen der Augen, der Blick in eine andere Richtung, natürlich auch die selbstbewusste Erwidern des Blicks – das alles ermöglicht wunderbare Einstellungen.

AND SAND ist es die attraktive Gräfin Dona Sol, die auf den Torero von der Tribüne herabschaut und Valentino als Objekt fixiert. Der nimmt diesen Blick auf und schaut devot grüssend nach oben zurück. Valentino hatte schon in vorangehenden Filmen, in der Glätte seines Teints, der makellosen Haut, dem frisierten Äusseren, aber auch in der Fürsorglich- und Verletzlichkeit, die er zuweilen offenbart, etwas Feminines offenbart, was die Maskulinität von Körper, besitzergreifendem Blick und Gebärde konterkariert. In BLOOD AND SAND wird dies quasi im Konflikt des Torero thematisiert. Einerseits geht es um die Zerrissenheit seiner Gefühle zwischen der fürsorglichen, etwas biedereren Jugendliebe Carmen und der unabhängigen, starken Dona Sol. Carmen liebt Juan vorbehaltlos, deshalb fürchtet sie um ihn in der Arena. Dona Sol liebt Juans Körper und seine Furchtlosigkeit. Grundbedingung dafür ist das Selbstvertrauen, das er aus seiner in der Arena und bei den Frauen bewiesenen Männlichkeit bezieht. Als er sich dieser nicht mehr vergewissern kann, ist der Stier stärker als er. Auch Carmens Liebe kann ihn davor nicht beschützen. Erst auf dem Sterbebett finden sie wieder zusammen.

in der ersten Szene wird er als Schauobjekt vorgeführt und geniesst dies mit fast exhibitionistischem Vergnügen. Langsam kleidet er sich an, das heisst, er zieht sich zunächst aus, um seinen muskulösen Oberkörper zu zeigen. Das beeindruckt sogar seinen Freund. Doch als er vom König Ludwig XV. den Befehl erhält, Prinzessin Henriette zu heiraten (die er eigentlich liebt), rebelliert er gegen diese verordnete Beziehung. Es gibt eine Reihe von Missverständnissen und Verwirrungen. Am interessantesten daran ist das Spiel der Blicke am Hof, in dessen Zentrum stets Chartres steht. Trotzdem wird er verstossen und muss nach England fliehen. Hier verdoppelt der Film das Spiel um Identitäten, versteckte Leidenschaften, Macht und wirklicher Liebe. Auch Lady Carlisle geht nicht ihren wirklichen Gefühlen nach, sondern dem Anschein der sozialen Herkunft. Chartres gibt dies Gelegenheit, sich einen männlichkeitsdünkelnden Traum zu erfüllen: schurkische englische Herzöge zum Duell zu fordern. Stets wird er in den aktionsreichen Gefechten verletzt, so dass die begehrten Frauen ihre fürsorglichen Gefühle entdecken und pflegen können. So ist es auch mit Prinzessin Henriette, die schliesslich um Chartres bittet.

MONSIEUR BEAUCAIRE ist nur ein mässiger Erfolg beim Publikum. Zu verspielt erscheint der Film. Mit Puffärmeln, Kniebundhosen, ordengeschmückten Satinjacken und Seidenschals bekommt der Star etwas Puppenhaftes, als ob er das Spielzeug Natacha Rambovas ist. Wäre da nicht sein schmallippiges mildes Lächeln, dasverhalten in einigen Momenten seiner Darstellung aufblitzt und das er nun zu einer fast durchgängigen Selbstironie auszubauen scheint, MONSIEUR BEAUCAIRE wäre nur schwer geniessbar.

Valentino als Lustobjekt: das thematisiert ebenso deutlich die Anfangssequenz von THE EAGLE (1925). Die Zarin schaut auf ihr liebstes Regiment und erspät natürlich Valentino. Der ist aber gerade dabei, den durchgegangenen Pferden einer Kutsche nachzupreschen. Nach dem Vollbringen dieser Mannstat schaut er in die Kutsche, wen er denn gerettet hat, und erblickt, das macht der im Gegenschuss erwiderte Blick deutlich, die Frau seines Lebens. Die Zarin beordert ihn abends in ihre Gemächer. Ein jeder weiss, was dies zu bedeuten hat. Nur Valentino weigert sich standhaft, der Herrscherin zu dienen. Er flieht in die Existenz ei-

nes Desperados, genannt «The Black Eagle». Erneut kreuzen sich zwei antagonistische dramatische Felder: Der Eagle will auch noch seinen Vater rächen und dem ausbeuterischen Wojwoden ans Leder. Doch der ist der Vater der Frau, die er in der Kutsche erblickt hat. Die Geschichte zerfleddert ein bisschen in der Robin-Hood-Actions-Romantik und wird zusätzlich kompliziert, wenn Valentino im Haus des Wojwoden die Rolle eines Französisch-Lehrers annimmt.

Der Tausch der Identitäten ermöglicht Valentino wie schon in MONSIEUR BEAUCAIRE nicht nur die maskuline Betonung seines Körpers, sondern auch die der passiven, femininen Züge. Neben der extravaganten Kleidung (insbesondere in den Kostüm- oder den exotischen Rollen) offenbaren sie sich vor allem in seinem glatten, offensichtlich geschminkten Gesicht und in seinem sich abwendenden oder gesenkten Blick. Valentinos bevorzugte Pose des Halb- oder Ganzprofils organisiert dabei eine subtile Blickdramaturgie und bietet interessante filmsprachliche Möglichkeiten. Das Abwenden des Kopfes, Niederschlagen der Augen, der Blick in eine andere Richtung, natürlich auch die selbstbewusste Erringung beziehungsweise Erwidern des Blicks – das alles ermöglicht, insbesondere wenn es mit einer Wendung des Kopfes zur anderen Profilleite gekoppelt ist, wunderbare Einstellungen. Es sind dies Aspekte der Glamour-Fotografie, mit der gern weibliche Stars aufgenommen werden. Nur für wenige männliche Stars ist sie so charakteristisch wie für Valentino.

Auch in THE EAGLE benutzt er die Waffen als eine Art Fetisch, hinter denen er bestimmte Züge seiner Persönlichkeit verbirgt oder sie kompensiert. Denn die meist wenig gespannte, lässige Körperhaltung, das ebenmässige Gesicht, der zuweilen fast devote Blick und der ambivalente Charakter deuten darauf, dass Valentinos Figuren in gleichem Masse wie die intensivierte Männlichkeit Zurücknahme und Hingabe, Verständnis und Verzeihen eigen ist. Nach allerlei Verwicklungen verzeiht er seinem Todfeind und erringt dadurch die Tochter. Und auch die Zarin begnadigt seufzend den aufgrund nicht erbrachter (Liebes-)Dienste zum Tode Verurteilten

Maskulin / Feminin

Ein besonders ausgeprägtes Beispiel für die seit THE SHEIK betriebene Feminisierung von Valentinos Männlichkeit ist MONSIEUR BEAUCAIRE (1924). Es ist Valentinos erster Film nach dem von Paramount erzwungenen Arbeitsverbot aufgrund einer Verurteilung wegen Bigamie. Bekanntermassen hatte Valentino Natacha Rambova in Mexiko geheiratet, obwohl die Scheidung von seiner ersten Frau Jean Archer noch nicht rechtskräftig war. Paramount nahm die angebliche moralische Entrüstung des Publikums zum Anlass, den immer selbstbewusster Mitbestimmung an Drehbüchern und Inszenierung fordernden Star zu domestizieren. 1923, aufgrund des Drucks der Zuschauer, schliesst die Paramount einen neuen Vertrag mit Valentino, der ihm und seiner Frau weitreichende Mitwirkungsrechte garantiert. Beide hatten vor, fortan keine Gegenwartsstoffe mehr zu akzeptieren, sondern Valentino in Kostüm- und exotischen Rollen auftreten zu lassen.

In MONSIEUR BEAUCAIRE gibt Valentino den ebenso attraktiven wie aufmüpfigen Herzog von Chartres. Bereits

1
mit Louise
Dresser in THE
EAGLE (1925)
Regie:
Clarence Brown

2
mit Alla
Nazimova in
CAMILLE (1921)
Regie: Ray C.
Smallwood

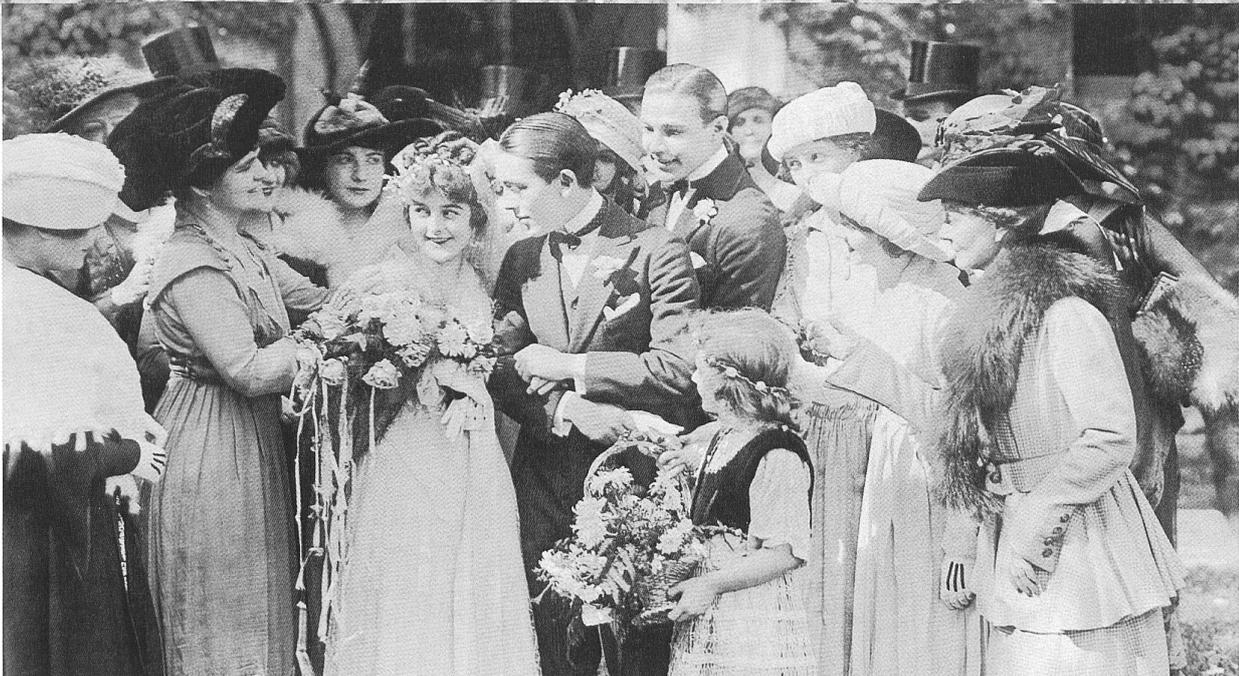
3
SEVENTEEN
(1916) Regie:
Robert G.
Vignola

4
mit Vilma Banky
in THE EAGLE
(1925)
Regie:
Clarence Brown

5
mit Agnes Ayres
in THE SHEIK
(1921) Regie:
George Melford



1



2

3



2

Valentino beschreitet den grossmütigen, aber bittereren Weg: Er verzichtet und wählt die Einsamkeit. Den qualvollen inneren Entscheidungsprozess deutet er mit einer leichten, aber stetigen Verzerrung der Mundwinkel nur an.

KINOMYTHOS



4



5

Liebe und Verzicht

Gott sei Dank ist Valentino noch einmal von dem Entschluss abgerückt, nicht mehr in "modernen" Filmsujets aufzutreten. Der nur als Zwischenlösung geplante Film *COBRA* (1925) ist vielleicht sein bester. In ihm bündeln sich die Erfahrungen und Klischees seines Rollentyps seit 1921 und die Ansprüche, die das Publikum, insbesondere das weibliche, an Figur und Darsteller gestellt haben. Valentino spielt den Grafen Torriani, der darunter leidet, dass Frauen ihn so magisch anziehen – und er sie verführen muss. Er vergleicht diese wechselseitige Abhängigkeit mit der Kampfsituation einer Kobra und eines Leopards, der vom Anblick der Schlange gebannt wird. Auf der Reise in die USA bemerkt Torrianis Freund, der reiche Kunsthändler Dornington, dass wohl nur eine Frau vor ihm sicher sei – es folgt der Umschnitt auf die Freiheitsstatue. Doch auch in New York setzt sich das fragile Spiel von Verführt-werden-Wollen und Verführung fort. Von der Statue folgt erneut ein Umschnitt: Trotz aller guten Vorsätze, die er gefasst hat, wendet Torriani instinktmässig den Kopf und schaut auf die herannahenden Frauenbeine. Wie schon in *BLOOD AND SAND* findet auch in *COBRA* ein Wechsel der Blickherrschaft statt. Dorningtons Frau (gespielt von der wunderbaren *Nita Naldi*, die schon in dem Film von 1922 die aufregend selbstbewusste *Dona Sol gab*) fordert dies regelrecht aggressiv ein. Aus der dunklen Eingangshalle folgt ihr die Kamera zum Zimmer, in dem Torriani, seine erotische Frustration sublimierend, bis nach Mitternacht arbeitet. *Nita Naldi* öffnet ein kleines Fenster zu dem Zimmer und betrachtet den am Schreibtisch sitzenden Valentino begierlich. Er dagegen wendet seinen Blick ab, als sie das Zimmer betritt, und schaut ungewohnt frontal in die Kamera. Eine dermassen aktive Frau wird im Melodram für ihre offen ausgelebten Begierden zumeist bestraft. In *COBRA* verbrennt sie im Hotel mit einem anderen Liebhaber. Torriani hatte sie aufgrund seiner Freundschaft zu Dornington zurückgewiesen.

Die unerfüllte Liebe führt in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* und *BLOOD AND SAND* Valentinos Figuren in den Tod. *COBRA* verzichtet auf diese Lösung, die der statischen Monumentalität von Julio Desnoyers und Juan Gaillardio durchaus wesengemäss war und die Valentino auch gut zu spielen wusste. *COBRA* ist einerseits realistischer, bietet andererseits einen ge-

nialen Genrekneiff auf, durch den die Zuschauerinnen gezielt angesprochen werden. Torriani ist in New York sofort von der Sekretärin der Kunsthandlung fasziniert. Die ist im Grunde genommen ein durchschnittliches Tippfräulein mit Aschenputteleinschlag. Doch Valentino weiss sofort, und teilt es durch den Blick mit, den er auf sie wirft, dass sie die Frau seines Lebens ist. Natürlich entrüstet sie sich über den Lebenswandel des Beaus, obwohl sie ihn heimlich mag. Jetzt folgt ein zweiter, dramaturgisch brillanter, wirkungsideologisch perfider Genrekunstgriff: Der wegen des Todes seiner (un-treuen) Frau fast irre werdende Dornington verliebt sich ebenfalls in die Sekretärin. Valentino ist also urplötzlich in einen Gewissenskonflikt von tragödienhaftem Ausmass verwickelt: Freund und Freundschaft zu zerstören oder seine Liebe zu realisieren. Lange vor *CASABLANCA* lässt der Drehbuchautor *Anthony Coldway* Valentino den grossmütigen, hier aber noch bittereren Weg beschreiten: Er verzichtet und wählt die Einsamkeit. Den qualvollen inneren Entscheidungsprozess des Torriani deutet Valentino mit einer leichten, aber stetigen Verzerrung der Mundwinkel nur an. Angesichts der langen Einstellungen wirkt das etwas monoton. Die Wirkung seines Abgangs, eine langsame Wendung hin zur Tür und von dort ein lange zurückblickender Blick, sowie die Einstellung, wenn die vertrockneten Rosenblätter auf dem Schiff, das ihn nach Italien zurückbringt, aus seiner Hand rieseln, dürften dagegen von grösster Wirkung nicht nur beim zeitgenössischen Publikum gewesen sein.

Jürgen Kasten



Zur Retrospektive in Bologna ist in italienischer Sprache das Buch «Valentino. Lo schermo della passione», Hg. Paola Cristalli, im Verlag Transeuropa, Ancona 1996 erschienen.

Miriam Hansens Valentino-Studie enthält ihr Buch «Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film», Harvard University Press, Cambridge/MS. 1991.

GEORG SEESLEN GRUNDLAGEN DES POPULÄREN FILMS



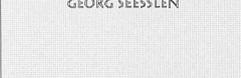
Georg Seeslen
Thriller
Kino der Angst
300 Seiten, geb., zahlr. Abb.
DM 45,- / OS 329/Sfr 44,50
ISBN 3-89472-422-8



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



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



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

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

SCHÜREN

Deutschausstr. 31 D-35037 Marburg

Tel. 06421/63084 Fax 06421/681190

Film in der edition text+kritik

Idole des deutschen Films



Herausgegeben von
Thomas Koebner
edition text+kritik

Thomas Koebner (Hg.)

Idole des deutschen Films

etwa 500 Seiten, zahlr. Abb.
ca. DM 50,-
ca. öS 365,- /sfr 46,50
ISBN 3-88377-535-5

Die hier versammelten Studien konzentrieren sich auf Rollenstereotype, die etwas über die Mentalitäten zwischen 1914 und 1996 verraten.

Sibylle M. Sturm (Hg.)

Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Film- beziehungen 1918-1939

191 Seiten, 35 Abb.
DM 32,-
öS 234,- /sfr 29,50
ISBN 3-88377-538-X



Hans-Michael Bock (Hg.)

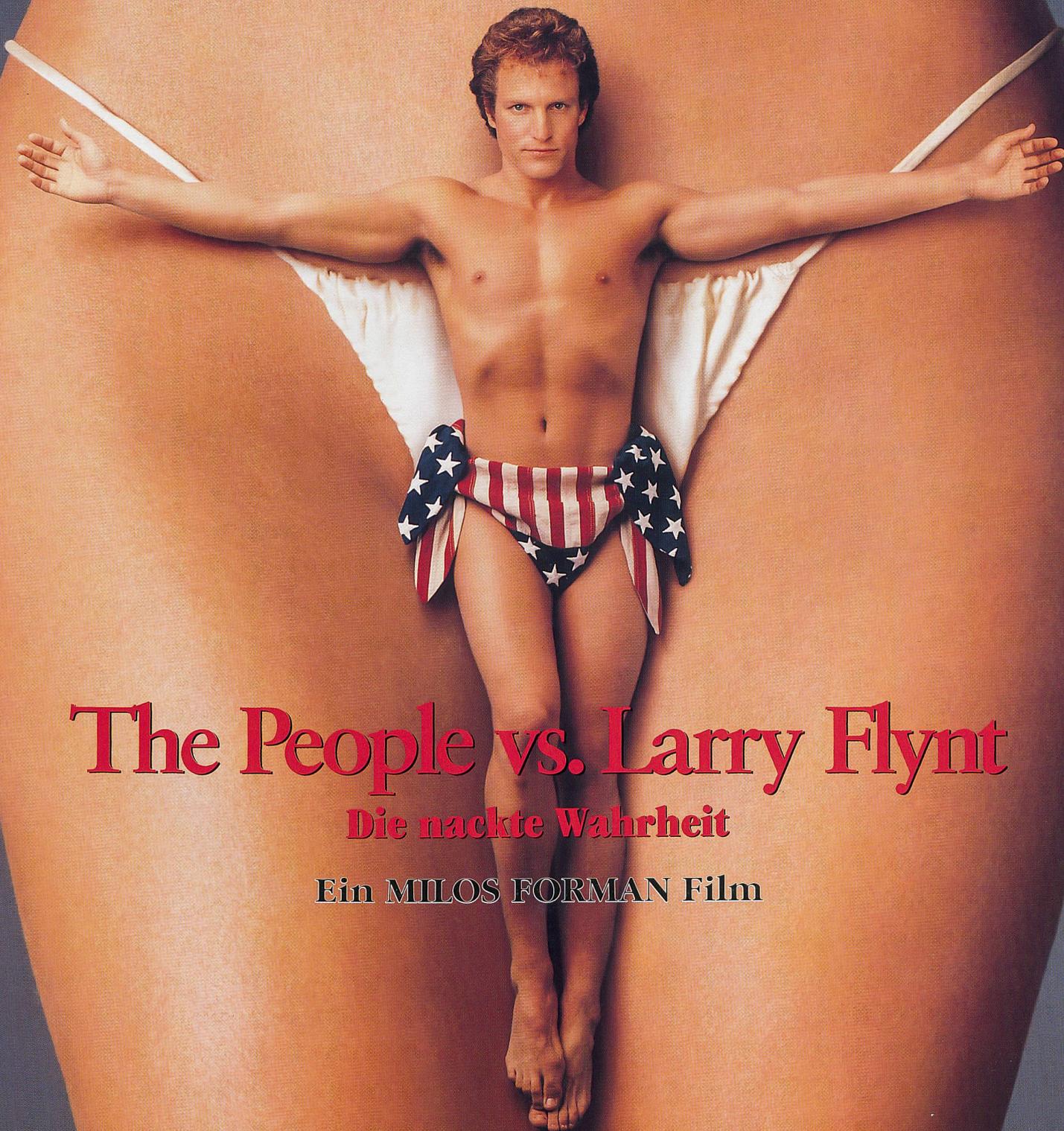
CINEGRAPH Lexikon zum deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, zur Zeit etwa
6.800 Seiten in sechs Ordnern
DM 345,-
öS 2.519,- /sfr 307,-

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München

Von dem zweifachen Oscar-Gewinner und Regisseur
von "Amadeus" und "Eine Flog über das Kuckucksnest"

WOODY HARRELSON COURTNEY LOVE EDWARD NORTON



The People vs. Larry Flynt

Die nackte Wahrheit

Ein MILOS FORMAN Film

COLUMBIA PICTURES PRESENTS
IN ASSOCIATION WITH PHOENIX PICTURES AN IXTLAN PRODUCTION STARRING WOODY HARRELSON
"THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT" COURTNEY LOVE EDWARD NORTON MUSIC BY THOMAS NEWMAN FILM EDITOR CHRISTOPHER TELLEFSEN
PRODUCTION DESIGNER PATRIZIA VON BRANDENSTEIN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PHILIPPE ROUSSELOT, A.F.C. WRITTEN BY SCOTT ALEXANDER & LARRY KARASZEWSKI
PRODUCED BY OLIVER STONE, JANET YANG AND MICHAEL HAUSMAN DIRECTED BY MILOS FORMAN



<http://www.fox.ch>

Ab Ende Februar im Kino

Ein Columbia Film im Verleih der
20th Century Fox - Columbia TriStar (Schweiz)

