

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 214

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

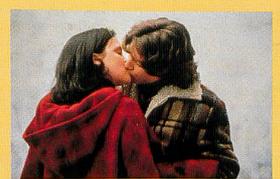
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media 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>

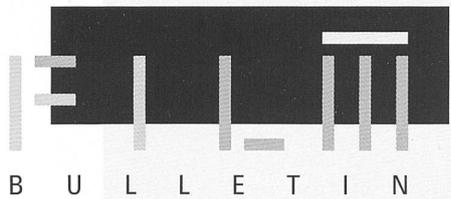


- Die Gestade der Phantasie
- Scharf beobachtete Filme
- CLANDESTINS · UNAGI
- THE ICE STORM
- WILDE · COP LAND
- ARTEMISIA
- Gespräche mit Ang Lee
und Martin Fuhrer



Kino in Augenhöhe - 5,97 Fr. 12.- DM 12.- öS 100.-

B U L L E T I N



B U L L E T I N

presents



Donnerstag, 11. Dezember, 20.30 Uhr,

im Filmpodium der Stadt Zürich,

Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich,

DER BRENNENDE ACKER

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, 1922

Einführung durch Hartmut W. Redottée,

Leiter des Filmmuseums Düsseldorf,

Autor des Essays zum Werk

von Friedrich Wilhelm Murnau:

«Was ist das: Kinematographie»

Filmbulletin 3.96

o Gerne bestelle ich Filmbulletin 3.96 mit dem

Essay von H. W. Redottée zum Werk von Murnau

einsenden an: Filmbulletin,

Postfach 137, 8408 Winterthur

Name, Adresse

FB 5.97

Film in der
edition text + kritik

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
<http://www.etk-muenchen.de>

Triviale Tropen



Exotische Reise- und
Abenteuerfilme aus Deutschland
1919-1939

Ein CINEGRAPH Buch
edition
text+kritik

Jörg Schöning (Hg.)

Triviale Tropen
Exotische Reise- und
Abenteuerfilme aus
Deutschland 1919-1939

etwa 200 Seiten, zahlr. Abb.
ca. DM 35,-
ca. öS 256,-/sfr 32,50
ISBN 3-88377-551-7

Hans-Michael Bock (Hg.)

CINEGRAPH
Lexikon zum
deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, z. Z. etwa
7.200 Seiten in 6 Ordnern
DM 345,-
öS 2.519,-/sfr 307,-

Recherche : Film

Quellen und Methoden
der Filmforschung
Herausgegeben von
Hans-Michael Bock
und Wolfgang Jacobsen



Ein CINEGRAPH Buch
edition
text+kritik

Hans-Michael Bock
Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Recherche : Film
Quellen und Methoden der
Filmforschung

etwa 250 Seiten, ca. DM 35,-
ca. öS 256,-/sfr 32,50
ISBN 3-88377-550-9

Gerne senden wir Ihnen
unseren Prospekt zu, der
alle Titel zum Film vorstellt.

Titelblatt:
Valentina Cervi als Artemisia
Gentileschi in ARTEMISIA
von Agnès Merlet
ICE STORM von Ang Lee
UNAGI von Shohei Imamura
WILDE von Brian Gilbert



KURZ BELICHTET

3

Kinotagebuch
Cinema Ritrovato Bologna '97
Umeå '97
Buchbesprechungen



KINO IN AUGENHÖHE

11

Huis clos auf dem Atlantik

CLANDESTINS von Denis Chouinard und
Nicolas Wadimoff

14

Die Geduld des Fischers

UNAGI von Shohei Imamura

CINEPHILE
SPURENSICHERUNG

16

Die Gestade der Phantasie

*Eine Reise zu den Schauplätzen
der Filme Jacques Demys*

26

Kleine Filmographie Jacques Demy



FILMFORUM

28

THE ICE STORM von Ang Lee

30

Gespräch mit Ang Lee

32

ARTEMISIA von Agnès Merlet

35

WILDE von Brian Gilbert

37

*Gespräch mit Kameramann
Martin Fuhrer*

39

COP LAND von James Mangold



RÜCKBLENDE

41

Scharf beobachtete Filme

*Das Kino der (ehemaligen) CSSR:
vier Jahre und nie wieder?*

52

Kleine Filmographie



In eigener Sache

Emotion

Das eine Wort – frei nach Sam Fuller – in mehrere zerlegt ergibt: Love, Hate, Action, Violence and Death. «Nightmare jedes Filmers bleibt, dass während seine Schauspieler auf der Leinwand dramatische Gefühle ausdrücken, Zuschauer mal kurz hinausgehen, um ein Telefon zu erledigen. Und das Gegenteil ist der Traum eines jeden Filmemachers: die Darsteller zeigen überhaupt keine Gefühle, aber das Publikum geht gefühlsmässig mit und zeigt welche.» (Samuel Fuller)

Reinhard Pyrker ist gestorben. Reinhard war 48 Jahre alt. George Reinhart ist gestorben. Tschöntschi war 54 Jahre alt. Kurt Gloor ist gestorben. Kurt war 54 Jahre alt. Samuel Fuller ist gestorben. Sam wurde 85 Jahre alt.

«Ich erwarte keine Wunder. Wenn man glaubt, dass es nicht mehr weiter geht, dann braucht man nur den nächsten Schritt zu tun, dann den nächsten – mehr ist nicht dabei.» (Frank Merrill in Fullers MERRILL'S MARAUDERS)

Sam, Kurt, Tschöntschi und Reinhard bleibt das Privileg des «nächsten Schrittes» nunmehr versagt. Uns bleibt das Privileg verwehrt, weitere Schritte mit ihnen zu gehen.

«Chaplin» 1959–1997

«Dies ist die letzte Nummer der schwedischen Filmzeitschrift «Chaplin». «Chaplin» hätte Leuchtturm und Flaggschiff für die Filmkritik sein sollen in einer Zeit, in der diese in allen Medien mehr und mehr zurückgestuft wird. «Chaplin» hätte Wärmestube sein sollen in einem zunehmend kühleren Medienklima, in dem es für Nachdenken, Vertiefung oder langfristige Perspektiven keinen Platz mehr gibt. «Chaplin» hätte neue Leser finden sollen unter all jenen, die ihre Filmserlebnisse verlängern und vertiefen wollen. Ironisch genug handelt diese letzte Nummer von «Chaplin» vom wertvollen Film.» (Mikaela Kindblom, geschasste Chefredaktorin)

Fünf Ausgaben 1997

Ein mitgenommenes Defizit von 1996 und ein drohendes für 1997 gemahnte zur Vorsicht. «Filmbulletin» soll möglichst nicht auf eine schiefe Ebene nach unten geraten. Deshalb schien es angeht, eine Ausgabe von «Filmbulletin» einzusparen. Wir haben aber nicht nur die Anzahl der Hefte, wir haben auch die ohnehin unter Tarif liegenden Löhne der festen Mitarbeiter um zehn Prozent gekürzt.

Die schiefe Ebene nach oben ist weiterhin unser Ziel: Für «Filmbulletin» darf weiterhin *geworben* werden. «Filmbulletin» darf weiterhin auch *verschenkt* werden.

Projekt

Ziel des «Projektes» ist es auch, die vorhandenen Mittel wirkungsvoll einzusetzen und einen Synergieeffekt zu erzielen. Wir arbeiten daran und sind überzeugt, eine herausragende Lösung zu finden.

Wir freuen uns auf einen reichhaltigen und anregenden Jahrgang 1998 und wünschen unseren Leserinnen und Lesern:

Frohe Festtage und ein gutes neues Jahr

Walt R. Vian

Impressum

Verlag Filmbulletin

Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
Filmbulletin@spectraweb.ch
Homepage:
http://www.
spectraweb.ch/~filmbu/

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung

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

Gestaltung und Realisation

M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 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, Jürgen
Kasten, Rolf Aurich, Matthias
Christen, Barbara Obermaier,
Michael Sennhauser, Pierre
Lachat, Gerhard Midding,
Susanne Wagner, Michel
Bodmer, Kathrin Halter, Frank
Arnold, Peter W. Jansen

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Filmcooperative, Fretic
Films, Rialto Film, Walter
Ruggie, Martin Schaub,
Xenix Filmdistribution, Zoom-
Filmdokumentation, Zürich;
Karin Dahlberg (Fotos Schaul-
plätze Jacques Demy), Jean-
nime Fiedler, Jürgen Kasten,
Stiftung Deutsche Kinemathek,
Berlin; Peter W. Jansen,
Gernsbach; Filmbild Fundus
Robert Fischer, Wolfgang
Werner, München; Ciné
Tamaris, Paris (Jacques
Demy), Carolina Gustavsson,
Umeå

Vertrieb Deutschland

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

Österreich

Susanne 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

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Abteilung für Kulturförderung Direktion des Innern des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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

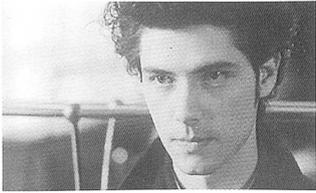
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1998 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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.

Ironie und Strategie: Das Tagebuch des Verführers Das perfekte Verbrechen in der Ästhetik der Verführung



LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR
Regie: Danièle Dubroux
Der Verführer (Meloil Poupaud)
Das Geheimnis
Der Anbeter (Jean-Pierre Léaud)
Der Verführerlehrling
(Mathieu Amalric)
Die Verführte (Chiara
Mastroianni)

Das Tagebuch, die intimste Fassung des Selbst in der Welt, ist so alt wie das Schreiben. Von den Annalen und Reiseeindrücken römischer Geschichtsschreiber über Montaignes Essais, das Rauschen des Künstlerkörpers in Pontormos anatomischen Selbstbetrachtungen seines «Il libro mio», die Bekenntnisse des «peintre de la nature et historien du cœur humain» Rousseau und der deutschen Melancholiker, bei denen sich die eigene Innerlichkeit zum Mittelpunkt bürgerlicher Interieurs verdichtet, die «Blitzlichter» der Goncourts und sofort bis zu den Fragmenten «Über mich selbst» von Roland Barthes, in denen er durch die «Betrachtung des Abfalls» von Körper und Geist zum Urtext des Schreibens vordringen mochte: das Tagebuch fungiert als ein *diarre / diary* (etymologisch die Absonderung, aus Diarrhöe und *glair*, der Schleim).

Zwischen privaten Phantasmen und soziologischen Analysen des Chronisten als Zaungast seiner Epoche liegt der Neigungswinkel jener Texte, in dem Sören Kierkegaards «Tagebuch des Verführers» als mehrfach gebrochenes philosophisches Traktat stört. Denn im Schreiben der Körper mittels einer Erotisierung von Sprache verweist es möglicherweise auf eine Art von Urtagebuch. (Mit dem aufrechten Gang und der Entlastung des Mundes als Greifwerkzeug war der Mensch freigeworden, die Sprache und die Liebe zu erfinden.) Aus der Perspektive eines Freundes von Johannes, dem «Verfasser» des Tagebuchs, durch den der «Fall» der Verführung in den nachfolgend von ihm übertragenen Tagebüchern und Briefen eine distanzierte Deutung erfährt, wird der Leser unversehens in die monologischen Weltanschauun-

gen von Johannes (und Kierkegaard) entlassen. Dieser spinnentlang den ethischen Parametern seiner Zeit (das Buch erschien als Teil von Kierkegaards erstem grossen Werk «Entweder – Oder» im Jahre 1843) das Netz der *geistigen* Verführung um ein Mädchen namens Cordelia. Es wird ein Kriegsplan von formaler Brillanz entwickelt, dem weder das jungfräuliche Opfer noch der Leser selbst sich entziehen kann. Jenes weiss nicht um die perfide Logik der Verführungsstrategie, dieser verfällt unwiederbringlich dem Fatalismus von Handlungs- und Reaktionsketten. Beide bleiben in massloser Erschöpfung der Sinne zurück, verursacht jedoch nicht durch deren Auflösung im erotischen Gerangel, sondern durch eine radikal entemotionalisierte Sublimation im Akt geistiger Verführung – welcher (endlich) befreit ist von erdenschwerer Lust und den banalen Besitzständen der Liebe.

Eine Welt tut sich auf neben der wirklichen, ausgerichtet an den ästhetischen Gesetzen des Protagonisten Johannes, eine «Schleier-Welt» aus Reflexionen über die Liebe, den «Zustand» des Verlobtseins, die Ehe, die stumme Kommunikation von Mann und Frau, entzifferbar nur an subtilen Gesten und Blicken, an detaillierter Kenntnis der Jungmädchenblüte, die bis auf den Grund des Kelches ausgelotet wird, prädestiniert zur Opferung, und aus taktischen Manövern im Vor und Zurück der Verführungsstrategie. Kierkegaard entwirft als Psychologe ein behavioristisches Panorama menschlicher Züge hier im Spiel um die Mattsetzung der Dame. Der Philosoph Kierkegaard nutzt die literarische Form des Tagebuchs, um seine Ethik und ästhetische Theoreme in den Text zu transfundieren, der als einer von vielen ironischen «Fall»-Stricken auch als geschlossenes Wahnsystem des schizoiden Protagonisten gelesen werden kann. Und Kierkegaard, der Literat schliesslich, veranlasst den Freund und «Herausgeber» von Johannes' Tagebüchern zur Interpretation von dessen ästhetischem Verfahren als gedichtetem Werk, gleichsam einer Rechtfertigung des grausamen Kalküls, welches Johannes' Gegenwelt als poetischer Überschuss durchwirkt: «Dieses Mehr war das Poetische, das er in der poetischen Situation der Wirklichkeit genoss; er nahm es in Form dichterischer Reflexion wieder zurück. Das war der

zweite Genuss, und auf Genuss war sein ganzes Leben ausgerichtet. Im ersten Fall genoss er persönlich das Ästhetische, im zweiten Fall genoss er ästhetisch seine Persönlichkeit. (...) Er besass somit stets das Poetische durch die Zweideutigkeit, in der sein Leben verlief.»

Doch dem Schicksal der Verführung sind Verführer und Opfer gleichermaßen unterworfen. Nur wer verführt ist, vermag selbst zu verführen. Vor der Inszenierung von Cordelias Opfergang, als deren Spielleiter Johannes sich wähnt, liegt zweifellos seine eigene Verführtheit durch die Anmut des Mädchens, die seine Natur ist. Seines Zaubers nicht bewusst, entfaltet sich umso stärker die naturgegebene Macht seiner Jungfräulichkeit, deren Souveränität Johannes durch die künstliche Macht seiner intellektuellen Strategie vernichten muss, obschon er bereits von ihr überwältigt wurde. Zur mythischen Dimension im Plan dieser selbstgefesselten und bindenden Mächte, die sich «müheles im Trugbild ihrer eigenen Natur verfangen», notiert Baudrillard: «Die Reversibilität des Opfers ist eine tödliche Form des symbolischen Tausches, sie spart keine Form aus, weder das Leben noch die Schönheit oder die Verführung, die ihre gefährlichste Form ist. In diesem Sinn kann sich der Verführer nicht rühmen, der Held welcher erotischen Strategie auch immer zu sein, er ist nur der Opfervollstrecker in einem Prozess, der ihn bei weitem übersteigt. Und auch das Opfer kann sich nicht der Unschuld rühmen, da es – jungfräulich, schön und verführerisch wie es ist – eine Herausforderung an sich darstellt, die nur durch seinen Tod beglichen werden kann (oder durch seine Verführung, die einem Mord gleichkommt). Das «Tagebuch des Verführers» ist das Szenarium eines perfekten Verbrechens.»

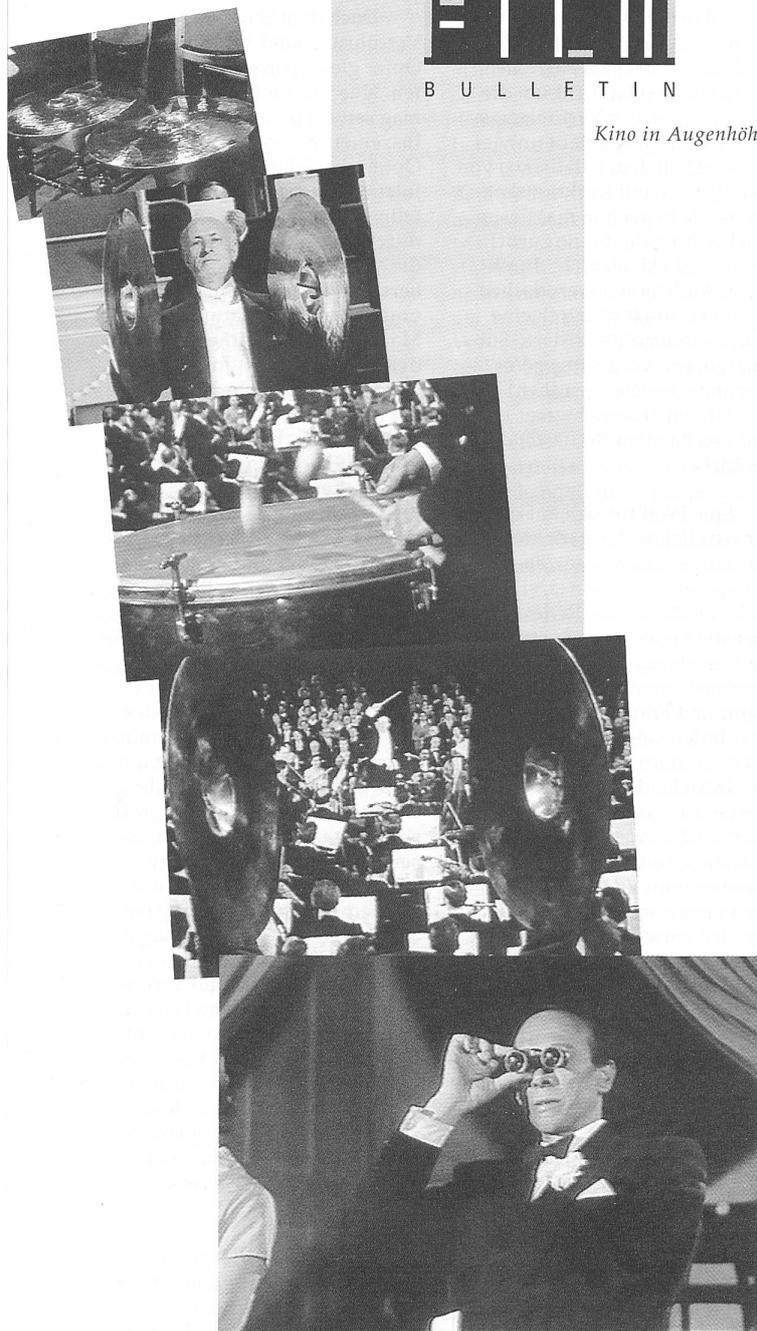
In der Schlachordnung Kierkegaards ist für den Verführer Johannes die seitliche Attacke, der indirekte «Flankenbeschuss» Cordelias vorgesehen. Der taktische Rückzug dient dazu, Leidenschaft, Sehnsucht und ungeduldige Erwartung zu wecken, die Jungfrau aus der Reserve zu locken. Die Regisseurin Danièle Dubroux ordnet in ihrer filmischen Arabeske um «Le journal du séducteur» die Fronten neu. Der Kierkegaard-Text bleibt zwar Ausgangspunkt ihrer Adaptation. Doch mit dem Buch,

Verschenken Sie jetzt ein Filmbulletin im Abonnement

FILM

BULLETIN

Kino in Augenhöhe



Filme entstehen erst in den Köpfen der
Zuschauerinnen und Zuschauer.

Filmbulletin lebt von seinen Leserinnen
und seinen Lesern.

- Verwenden Sie die eingehaftete Bestellkarte.

das wie bei einem Pfänderspiel weitgereicht wird, verliert sich Knoten für Knoten in dramatischen Verstrickungen der Ariadne-Faden vom Zentrum der Verführung auf Nebenwege, wird durch die Darsteller weitergetragen in unterschiedliche Filmgenres – Gothic Drama, Murder und Mystery Comedy, Heroinentragödie oder Psychoanalytiker-Posse.

Um Anne (Dubroux selbst), die Sébastien, den Galan ihrer Filmtochter Claire, unter ihre Fittiche nimmt und fortan die sexuelle Selbstfindung des Verführer-Lehrlings kommentiert und unterstützt, entzünden sich allerhand Scharmützel auf der Peripherie des erotischen Diskurses. Claire entflammt für den undurchsichtigen Philosophiestudenten Grégoire, der, angeleitet von seiner Grossmutter, die auf die kontaktstiftende Kraft des Buches für ihren scheuen Enkel hofft, Kierkegaard in endloser Strophe an immer neue Mädchen reicht. Während im Zentrum Anne den Adepten Sébastien aber tatsächlich in Körperphysik unterweist und von den papiernen Wunschformeln seines Tagebuchs fort ins eindeutige Triebleben führt, verbleibt die Attraktion zwischen Claire und Grégoire in der Schwebel, getreu dem geistigen Raffinement in der Kierkegaard'schen Verführung. Die Grossmutter Diane (Micheline Presle), ein alternder Theaterstar, unterbricht voller Abscheu die Liebeshymne des kuppelnden Nachbarn und wird pathologisch bedenklich verehrt von einem Professor Grégoires, der seiner angebeteten Diva gar einen häuslichen Schrein errichtet hat. (Jean-Pierre Léaud vor seiner vertrauten Pinnwand aus alten Doinel-Zeiten in einem wunderbar schrägen Gastauftritt.) Claire wiederum berichtet ihrem Psychoanalytiker alle Einzelheiten des schwebenden Verfahrens mit Grégoire. Nachdem auch er das "Journal" zur Lektüre hatte, wird Claire zur grossen Obsession, für die er seine Frau verlässt.

Wollust, Schwärmerei, Anbetung, Liebe, Besessenheit – in allen Facetten nähert sich Dubroux dem Phänomen der Verführung; der Komödienaufbau in Kapitel demonstriert selbst eine Abfolge von Variationen: der Verführer-Lehrling, der Verführer, die Kristallisation (bei Stendhal der Umschlagpunkt eines Gefühls in die Liebe), die Phantome des Morgengrauens,

der Analytiker. Die Darstellerin Dubroux befriedet mit lakonischer Ironie das Zentrum des Films. Am Rande versetzen die Kunstgriffe der Regisseurin die Fallstricke in Schwingungen zwischen Begehren und Verführung, und die Figuren beginnen zu taumeln in Gefühlsirrungebar jeden Kalküls. Dubroux: «Verliebte amüsieren und interessieren mich wirklich sehr. Sie befinden sich in einem aussergewöhnlichen und deshalb spannenden Zustand. Im Kino sehe ich lieber solche Leute, als die, die ihr alltägliches Leben führen. Liebende sind eigentlich sich selbst fremd, stehen unter dem Einfluss dieser berühmten Macht, die auch das Rätsel des Films ist. Sie werden alle ein bisschen verrückt. Wie einer der Patienten des Psychoanalytikers, der sagt, er liebe die Verrückten, weil sie kreativ seien, habe auch ich eine Vorliebe für sonderbare Menschen, Schwärmer, die häufig die Realität in scharfsinniger und unerwarteter Weise neu interpretieren.» Ist das «Tagebuch des Verführers» von Kierkegaard das Szenarium eines perfekten Verbrechens in seiner unfehlbaren Vollstreckung und darüberhinaus ein unerbittlicher Text, dem keiner so schnell entrinnen mag, so versteht es Dubroux, ihren Reigen der Obsessionen und Sehnsüchte mit komödiantischer Finesse und anderthalb "richtigen" Toten zu präsentieren, denen die Fallen des "Journal" zum Verhängnis wurden.

Jeannine Fiedler

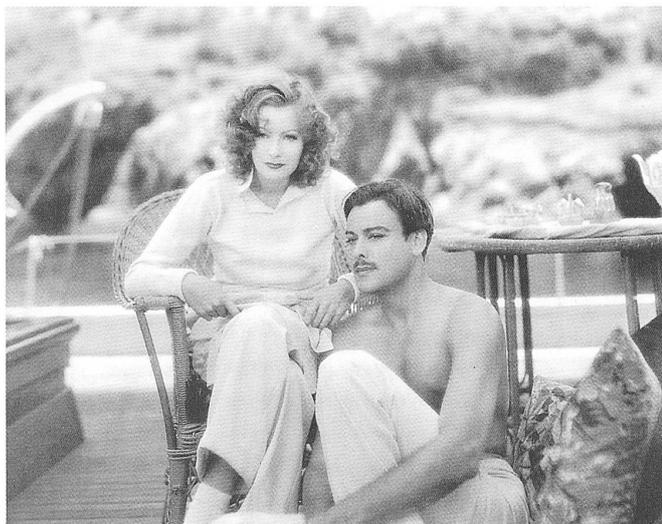


Die Verführte
(Chiara Mastroianni)
Die endlose Schlaufe

● ● ●

Ebenmässige Gesichter und zerrissene Seelen

11. Cinema Ritrovato in Bologna



Greta Garbo in *FLESH AND THE DEVIL*
Regie: Clarence Brown

THE SINGLE STANDARD
Regie: John S. Robertson

Die stummen Filme eines Schauspieler-Stars, die internationalen Verwerfungen einer nationalen Kinematographie sowie eine Reihe mit wiederaufgefundenen oder rekonstruierten Stummfilmen – das sind die Grundsegmente des *Cinema Ritrovato*. Es wird alljährlich von der *Cineteca del Comune di Bologna* in Zusammenarbeit mit dem *Nederlands Filmmuseum* durchgeführt.

Silent Garbo

Bei der Rudolph Valentino gewidmeten Reihe im letzten Jahr konnte noch davon ausgegangen werden, dass die Mehrzahl seiner Filme kaum bekannt ist. Aber die Stummfilme der Garbo? Bei kaum einer anderen Schauspielerin sind Entwicklung und Werkzusammenhang so geläufig. Bis auf *THE DIVINE WOMAN* (1928, Regie: Victor Sjöström, von dem immerhin noch ein zehnmütiges Fragment zu sehen war) sind alle ihre Filme erhalten. Zwar stellen die 1921 entstandenen Werbefilme für ein Kaufhaus, in dem sie arbeitete, oder auch ihr Auftritt in Turn- oder Badeanzug in der schwedischen Komödie *LUFFAR-PETER* (1922, Regie: Eric A. Petschler) Raritäten dar. Doch viel ist von Greta Gustafsson (die sich seit 1923 Garbo nennt) in diesen Filmen noch nicht zu sehen.

Das ändert sich bekanntlich schlagartig mit der von *Mauritz Stiller* grandios inszenierten Lagerlöf-Saga *GÖSTA BERLING* (1923). Die Modellierung ihres natürlich und vital wirkenden Gesichts mit den aristokratischen Linien und dem leichten Silberblick sowie ihrer hohen, schlanken Gestalt mit den breiten Schultern erreicht mit *DIE FREUDLOSE CASSE* (1925, Regie: Georg Wilhelm Pabst) einen ersten Höhepunkt.

In den USA wird ihre ungewöhnliche Körperlichkeit, in dem so unnachahmlich Leidenschaft und Kühle verschmelzen, zunächst als Variante des Vamp-Typus herausgestellt. *THE TORRENT* (1925, Regie: Monta Bell), ihr erster amerikanischer Film, der nun annähernd vollständig zu sehen ist, behauptet den Konflikt zwischen Leidenschaft und Zurücknahme überwiegend in einer pathetischen Fabel. Allerdings erscheint die Garbo auch nicht gerade als Idealbesetzung einer spanischen Sängerin, die den geliebten Mann aus den Klauen seiner Mama befreien will.

Mit *FLESH AND THE DEVIL* (1926, Regie: Clarence Brown) und *THE TEMPTRESS* (1926, Regie: M. Stiller, Fred Niblo) wird die Garbo zunächst auf die Rolle der verführerischen femme fatale festgelegt. Von *FLESH AND THE DEVIL* soll sie gesagt haben: «I did not like the part. I could see no sense in just being seductive.» Bald erkennt man auch bei MGM, dass ihre mimische Ausstrahlung und auratische Körpererscheinung dabei etwas verschenkt wird. Insbesondere Drehbuchautorinnen wie *Frances Marion*, *Dorothy Farnum* oder *Josephine Lovett* sind es, die ihre Figur angemessen modifizieren: zur Frau zwischen zwei (oder mehr) Männern. Ihren Rollen wird zwar auch weiterhin eine fast modern anmutende Aktivität und Offenheit gegenüber dem anderen Geschlecht zugewiesen. Doch deutlich wird jetzt, dass im Körper der Garbo eine Spannung zu bestehen scheint zwischen dem Willen zur erotischen Selbstbestimmung und ihrer skrupulösen Zurückhaltung, zwischen Verlangen und Keuschheit. Gerade in der Zusammenschau ihrer Filme wird als Wurzel dieses Konflikts wie ihrer mythischen Erscheinung ihre Androgynität erahnbar. Es ist kein Geheimnis geblieben, dass sich die Garbo im weiblichen Körper und der damit zugewiesenen sozialen Rolle nie vollkommen zu Hause gefühlt hat. Rudolf Arnheim hat bereits 1928, ohne dies als Erklärungsmoment ihrer sonderbar eben und kühl anmutenden Erotik heranzuziehen, in einem Nebensatz bemerkt: «indem sie sich einem Manne hingibt, ergibt sie sich ihrem eigenen Wesen.»

Die Beziehungen der Garbo-Figuren zu Männern durchzieht ein hohes Mass an Unerfülltheit. Auffällig ist, dass sie häufig mit Männern verheiratet ist, die hinsichtlich Alter, Statur und Charakter so gar nicht zu ihr passen wollen. Der Wunsch und die Suche nach einer leidenschaftlichen Beziehung, und sei sie nur vorübergehend, ist ihren Figuren damit eingeschrieben. Garbos Erotik ist also vor allem stimuliert und geprägt von der Sehnsucht nach etwas Anderem. Selbst in der gefundenen Erfüllung, in ihrer zumeist mimisch dargebotenen Hingabe, wenn sie den Kopf zurücklegt und den Mund zum Kuss bereithält, bleibt noch ein Rest.

THE SINGLE STANDARD (1929, Regie: John S. Robertson), ihr vorletzter Stummfilm, scheint ihre Existenzform am ehesten zu be-



Greta Garbo in
THE SINGLE STANDARD
Regie: John S. Robertson

Ivan Mozzuchin mit
Nathalie Lissenko
in LE BRASIER ARDENT
Regie: Ivan Mozzuchin

Alexander Wolkov und Ivan
Mozzuchin auf dem Set
von DER WEISSE TEUFEL
Regie: Alexander Wolkov

schreiben. Um so unglaublicher ist dann – nach einer stürmischen, aber unerwiderten Liebe – eine Ehe und ihre Rolle als Mutter. Der Versuch, sie als moderne Frau, die sich für den gutmütigen Ehemann und das Kind entscheidet anstatt für die leidenschaftliche Beziehung zu einem unsteten Künstler, für die bürgerliche Gesellschaftsnorm zurückzugewinnen, misslingt ebenso wie sie als amoralische Verführerin auszugeben.

Russen coming

Auch das zweite Segment, «Russische Filmemacher in Europa», war nicht völlig unvertraut. Hatten doch bereits der filmhistorische Kongress in Hamburg 1994 und die Ausstellung «Moskau-Berlin» 1996 in den beiden Hauptstädten die Aktivitäten emigrierter russischer Filmkünstler zwischen 1919 und 1929 vor allem in Frankreich und Deutschland umrissen. Die Arbeit russischer Filmemacher in Europa erscheint als ein Oszillieren zwischen dem Aufgreifen bereits ausprobiert nationaler Muster und dem Eingehen auf funktionale Stereotype in der Vorstellung russischer Kultur im jeweiligen Gastland.

Am perfektesten hat dies wohl eine der erfolgreichsten Produktionsgruppen des zaristischen Kinos um den Produzenten Josef Ermoliev geleistet. Ermoliev siedelte 1919 mit seinen wichtigsten Mitarbeitern, den Regisseuren Jacob Protazanov, Alexander Wolkov und Viktor Tourjansky und vor allem dem Schauspieler Ivan Mozzuchin nach Frankreich über. L'ANGOISANTE AVENTURE (1920) wurde bereits während der Exilpassage von Konstantinopel nach Marseille aufgenommen. Filme wie MICHAÏL STROGOFF (1926), verschiedene Adaptionen von PIQUE DAME (1916 von Protazanov als einer der ersten kunstambitionierten Stilfilme in Russland, 1927 von dem weitgehend unbekanntem Regisseur Alexander Rasumny in Deutschland, 1937 von Fedor Ozep in Frankreich inszeniert), die Tolstoi-Adaption DER LEBENDE LEICHNAM (1928, Regie: Ozep) und vor allem DER WEISSE TEUFEL (1929, Regie: Wolkov) zeugen davon, dass vermeintlich nationaltypische Sujets "stilecht" mit russischen Schauspielern, Ausstattungen und Regisseuren realisiert werden sollten.

Die Welle russischer Filmstoffe im deutschen Nachkriegskino der Jahre 1921 bis 1924, wobei auf ein Heer russischer

Schauspieler und Statisten zurückgegriffen werden konnte (in Berlin lebten zeitweilig bis zu 300 000 Russen), blieb etwas ausgespart, ist aber durch die oben genannten Veranstaltungen und Publikationen auch hinreichend aufgearbeitet.

Die Verwertungsbedingungen und die "fremden" Kinokulturen ließen wohl nur einen eklektischen Stil für diese Adaptionen russischer Stoffe zu. So erscheinen Jacob Protazanovs beste Vorkriegsfilme und auch, nach seiner Remigration, die avantgardistische Science-Fiction-Parodie AELITA (1924) stilischer als seine französischen und deutschen Produktionen der frühen zwanziger Jahre.

Neben dem umtriebigen Produzenten Ermoliev erscheint Ivan Mozzuchin als eine zentrale Figur der russischen Filmemigration. Mozzuchin war in den zwanziger Jahren einer der männlichen Schauspieler-Stars in Europa. Auch er ist, wie die Garbo, ein Schauspieler, der überwiegend mit seinem markant durch Nase und Gesichtsknochen gegliederten ebenmäßigen Gesicht auffällt. Es wirkt dabei oft ein wenig vereist. Aus dieser Grundhaltung entwickelt Mozzuchin seine besondere mimische Artistik: Er spielt auf einen sehr beweglichen kleinen Gesichtsmuskel hin, den er ebenso herauspringend einzusetzen weiß wie seinen stählern-stechenden Blick. Es verwundert nicht, dass er vor allem für dämonische oder doch wenigstens exzentrische Figuren, wie in der Titelrolle des Schauspielerdramas KEAN (1923, Regie: Alexander Wolkov), besetzt wird. In dem merkwürdig eklektischen, bewusst mysteriös gehaltenen LE BRASIER ARDENT (1924, Mozzuchin schrieb dazu auch das Drehbuch und führte Co-Regie) erkannten zeitgenössische französische Kritiker eine neue Avantgarde des symbolistischen Films. In der Zerrissenheit der Hauptfigur und seinen Traumassoziationen knüpft Mozzuchin, nunmehr mit anderen formalen Mitteln, an die Grundstimmung seines bekanntesten russischen Vorkriegsfilms OTEC SERGIJ (PATER SERGIUS, 1917, Regie: Protazanov) an.

Rekonstruktionen

Mit besonderem Interesse werden auf Festivals stets wieder aufgefundene beziehungsweise rekonstruierte Filme erwartet. In Bologna sind traditionell die Rekonstruktionen, die

im Rahmen des *Lumière-Projekts* entstanden, zu sehen gewesen. Leider gibt es diese Unterstützung nicht mehr, da das Projekt im MEDIA II-Programm der EU nicht mehr enthalten ist. Doch die internationale Zusammenarbeit der Archive ist damit nicht hinfällig geworden. Rekonstruktionen von *DIE FREUDLOSE GASSE* oder *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1929, Regie: G. W. Pabst) belegen dies. Der letztgenannte Film hat eine besondere Zensurgeschichte. Ein Grossteil der beträchtlichen Kürzungen konnte nach dem Wiederauffinden einer Kopie in der Sammlung von *Fernando Pereda*, dem bekanntesten Poeten Uruguays, eliminiert werden. Es scheint, dass wichtige Entdeckungen verschollen gebliebener europäischer Stummfilme gerade auch in Südamerika zu machen sind. Die Sammlung Pereda enthält beispielsweise Pathé-Filme aus der Zeit vor 1910, deren Brillanz, Tiefenschärfe und Handkolorierungen noch immer faszinieren.

Jürgen Kasten

Der umfangreiche Band der Zeitschrift «Cinegrafie» (Nr. 10, Verlag Transeuropa, Ancona) ist den Themenbereichen «Silent Garbo» und «Russian Filmmakers in Europe» sowie rekonstruierten Filmen gewidmet. Die Ausgabe liegt in italienischer/englischer Sprache vor.

12. Internationales Umeå Filmfestival

Umeå Film Festival



«Folkets Bio», Umeå, aussen
und innen

ZAPOMENUTE SVETLO
Regie: Vladimir Michalek
BAJECNA LETA POD PSA
Regie: Petr Nikolaev

LONG TWILIGHT
Regie: Attila Janisch
HANNAH Regie:
Reinhard Schwabenitzky

Umeå – schon mal gehört? Ein schwedischer Kollege, der in Göteborg wohnt, erwähnte, dass für ihn eine Reise zum Filmfestival in Locarno auch nicht länger dauere als nach Umeå. Schön und gut: Umeå liegt in Schweden und zwar näher am Polarkreis als bei Stockholm. Die Stadt hat gut 100 000 Einwohner und das jüngste Durchschnittsalter des Landes. Besorgt durch die Konzentration in Stockholm entschied sich die schwedische Regierung anfangs der sechziger Jahre in Umeå eine Universität zu gründen, die seither kontinuierlich ausgebaut wird. Nach Göteborg und Stockholm beherbergt Umeå das drittgrößte Filmfestival in Schweden.

Der engagierte Festivalleiter Thom Palmén macht sein Festival aus «Lust, Liebe und Notwendigkeit». Dabei hat er wenig Ambitionen, im internationalen Konzert der Filmfestivals Profil zu gewinnen und eine erste Geige zu spielen. Gelegen ist Thom Palmén vor allem daran, etwas zur Filmkultur und zur Kultur seiner Region beizusteuern – wobei diese Region den beachtlichen Radius von 400, 500 Kilometern hat.

Die Mischung ist Konzept. Die Hollywoodkiste, L.A. CONFIDENTIAL etwa, gehört so selbstverständlich dazu wie der unbekannte osteuropäische Film, ZAPOMENUTE SVETLO aus Tschechien zum Beispiel. Kurzfilme sind so zentral wie die Spielfilme, Dokumentarfilme so selbstverständlich wie eine Retrospektive und Kinderfilme – 5 000 Eintrittskarten werden allein für die Kinder benötigt. 30 000 Zuschauer kamen im Vorjahr zu den Filmvorführungen, 80 Prozent davon aus der näheren und weiteren Umgebung.

Aber nicht nur die Kinder finden angemessene Beachtung. Thom Palmén spannt den Bogen auch zu anderen kulturellen Veranstaltungen vor Ort. So wurde etwa im Rahmen des Festivals durch die Theatergruppe «Profiltheater» eine Laterna Magica Show aufgeführt und das «Umeå Symfoni Orkester» bestritt einen Konzertabend mit Filmmusik, die von John Williams über Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold zu Nino Rota führte und auch Hanns Eisler nicht verachtete.

Diese Palette der Aktivitäten – die mit mageren 1,3 Millionen schwedischer Kronen, etwas über 200 000 Franken, zu bestreiten sind – allein macht deutlich, dass es dem Festivalleiter und seinen fleissigen Mitstreiterin-

nen und Mitstreitern mehr um die regionale Ausstrahlung und Wirkung geht, denn um ein internationales Renommee. Das ist verdienstvoll, allein schon deshalb, weil dieser Weg der anstrengendere, mühseligere, seltenere und bescheidenere ist als der andere.

Noch weiter verstärken konnte der Initiative Thom Palmén die regionale Verankerung seines Festivals in diesem Jahr, denn es ist ihm gelungen, den «nationalen Auftrag» zu erhalten, alle schwedischen Dokumentar- und Regionalfilme in Umeå zu präsentieren. Damit erhielt das Filmfestival von Umeå gewissermaßen den Status der schwedischen «Solothurner Filmtage», denn, so liess ich mir sagen, alles was in Schweden ausserhalb von Stockholm produziert wird, werde dem Regionalfilm zugerechnet.

So richtig angefangen und ihren Aufschwung genommen hat diese verdienstvolle filmkulturelle Tätigkeit 1987, als die Stadt ihr «Folkets Hus» fertig erbaut hatte. Die Gelegenheit, die vier Säle mit 540, 200, 150 und 100 Plätzen angemessen zu nutzen, konnten sich die lokalen Filmclubs nicht entgehen lassen. Sie fanden sich zusammen und initiierten, was heute als «Umeå International Filmfestival» bekannt und aus den Aktivitäten der Stadt und der Region nicht mehr wegzudenken ist – denn die Notwendigkeit dieser filmkulturellen Tätigkeit, die bleibt.

Für den Gast ist Umeå die Reise allemal wert. Die Perle unter den Vorführsälen ist das lokale Kino «Folkets Bio» auch «Filmstaden» genannt. Schweden, wie es im Bilderbuch steht. Und auch bei drei oder vier Filmen im Tag bleibt hinreichend Zeit für Sauna, kleinere Ausflüge in die nähere, sehr faszinierende Umgebung mit dem sprichwörtlichen schwedischen Himmel und dem eigenen, eigenwilligen Licht, von dem fast alle Kameramänner schwärmen, nicht zu reden von in Senfsauce eingelegtem Hering und anderen Köstlichkeiten. Auch die Gastfreundschaft hat in Umeå Kultur. Sie wird gepflegt, wie ich es selten noch auf einem Filmfestival erlebt habe. Schön, wenn man nicht nur Filme sehen darf, sondern dazu auch noch willkommen ist.

Walt R. Vian

Lesenswertes

Peter Lorre: Der Verlorene

Vor 46 Jahren erscheint in der «Münchener Illustrierten» der Fortsetzungsroman «Der Verlorene». Peter Lorre, der Schauspieler, hatte ihn geschrieben. Parallel dazu lief Lorres gleichnamiger Film im Herbst 1951 in den Kinos an. Den damals häppchenweise zwischen Werbeanzeigen für Büstenhalter und Beruhigungsmittel plazierten Text gibt es jetzt zum Buch gebunden. Merkwürdig, diese Lektüre für die Orte der Zerstreuung nun in veredelter Form vorzufinden.

«Der Verlorene» im Buch ist nicht «Der Verlorene», wie er in der «Münchener Illustrierten» war. Der Roman hat sich genetisch verändert, in seiner Substanz», schreibt Fritz Göttler in einem Text des umfangreichen Anhangs, der mit Beiträgen von Hans Schmidt, Stephen D. Youngkin, Olaf Möller, Friedemann Beyer und anderen dem Roman nun beigegeben wurde. Aber: «Auch in der neuen, der reinen Form, bleibt «Der Verlorene» generell, dem Genre nach, ein Kolportageroman.»

Deplaziert wie der Roman in der Zeitung wirkte auch Lorres Film in den Kinos. 1951, da begann schon der bundesdeutsche Wohlstand sich zu räkeln. Im Kino führte man sich gern freundliche Heimatschnulzen und musikalische Lustspiele zu Gemüte. Ob man noch an die Hitlerzeit dachte? DER VERLORENE denkt daran. Seine Geschichte, in Rückblenden und Verschachtelungen erzählt, klingt einfach: Lorre ist ein Wissenschaftler, der 1943 aus tiefer Verletzung seine Braut tötet und zum mehrfachen Frauenmörder wird, von den Nazis geschont, da seine Forschungen kriegswichtig sind. Gejagt von den Gespenstern seiner eigenen Vergangenheit, begehrt er in der Nachkriegszeit Selbstmord.

Eine Zeitungsnotiz bildete die Grundlage für diese Geschichte. Egon Jacobson, Zeitungsreporter im Berlin der zwanziger Jahre, hatte sie gefunden und Lorre als Filmstoff vorgeschlagen. Den Krieg hatte Jacobson in England überlebt. Dann wurde er als Egon Jameson Chefreporter der in München erscheinenden, amerikanisch-deutschen «Neuen Zeitung». Schon 1930 liess sich Fritz Lang durch eine Reportage Jacobsons über einen Kindsmörder zu seinem Film M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER anregen. Den Mörder spielte Peter Lorre. Ein

Kreis schien sich zu schliessen, unterbrochen durch die Nazi-jahre, Flucht und Exil.

1950 schrieb der in die DDR zurückgekehrte Bertolt Brecht, der mit Lorre erstmals 1929 an der Berliner Volksbühne gearbeitet hatte, ein Gedicht «An den Schauspieler P. L. im Exil», in dem er ihn zur Rückkehr aufforderte. Lorre kam – doch nicht nach Berlin ans Theater, sondern nach Hamburg. Dort drehte er DER VERLORENE, der zunächst «Das Untier» heissen sollte. Zu diesem Zeitpunkt war Lorre in den USA am Boden: bankrott, ohne Aussicht auf Arbeit beim Film, durch seine Morphiumsucht zusehends ruiniert.

«Lorre gab an», so sein Biograph Youngkin, «er wäre nach Deutschland zurückgekehrt, um Freunde zu besuchen. Dahinter lag jedoch das unbewusste Bedürfnis, Kontakt mit der Vergangenheit aufzunehmen und aus ihr das Herauszuholen, was Hollywood ihm verweigert hatte: eine zentrale Rolle in einem künstlerischen Film. Was er wollte, war noch einmal so etwas wie M, einen Filmklassiker, der ihn an die Spitze der Profession zurückbringen würde.»

Erinnerte Bilder aus dem Film begleiten wie dunkle Wolken die Handlung des Romans. Das macht sie noch intensiver und betont den gemeinsamen Entstehungszusammenhang. Rückblende auf Rückblende werden im Film die bizarren Vorgänge von 1943 aufgerollt – der Roman stellt zweiundzwanzig «Nachforschungen» an. Das Resultat bleibt das gleiche: Deutschland, ein halbes Jahrzehnt nach Hitler, das ist ein Land, mit dem Vergessen beschäftigt. Wo das Stochern in alten Wunden sozusagen unter kommerzielle Strafe gestellt wurde: Zehn Tage nur hielt sich der Film in den Kinos, dann war er verschwunden. Peter Lorre ging 1952, enttäuscht und gebrochen, zurück in die USA, wo er 1964 starb. Er war einer der Emigranten gewesen, die den Weg zurück in ein Land gewagt hatten, das sie enttäuschen musste. Vor allem, weil man dort nicht viel davon hielt, wenn auch jene Künstler Filme über die Nazi-jahre machten, die während dieser Zeit nicht im Lande gewesen waren. Sie, so hielt man ihnen vor, wüssten doch nichts darüber.

«Eine düstere Geschichte, schwarz auf schwarz geätzt», beschrieb ein Kritiker den Film. Künstlerisches Lob allerorten: «Vorzügliche Kameraarbeit, äusserst konzentrierte Darsteller-

leistungen, messerscharfe Dialoge und eine intensive Musik stellen das zutiefst erregende und spannende Werk, was seine Form anlangt, turmhoch über den Durchschnitt.» Vom Inhalt allerdings fühlte man sich zumindest «sanft moralisch über-tölpelt». In Wirklichkeit aber gab es in Deutschland keinen einzigen Film, der sich ehrlicher, persönlicher der NS-Zeit und von davon deformierten Deutschen genähert hätte. Zusammen mit dem Roman stellt er Peter Lorres Vermächtnis dar. Auch deshalb ist die vorliegende Veröffentlichung, zusammen mit dem informativen Anhang, eine bemerkenswerte verlegerische Tat.

Rolf Aurich

Peter Lorre: Der Verlorene. Roman. Hg. von Michael Farin und Hans Schmid. Mit einem einleitenden Essay von Hellmuth Karasek. München, belleville Verlag Michael Farin, 1996. 336 Seiten, DM 38.–

Frühgeschichte des Films

Als müsste sie ihre Kühnheit büssen, fällt jede technische Neuerung ein Stück weit hinter das bereits Erreichte zurück. Das ist beim Film nicht anders und bestimmt den Blick, den die fünfzehn Autorinnen und Autoren in dem «Die Mobilisierung des Sehens» überschriebenen Band auf seine «Vor- und Frühgeschichte» werfen. Nicht als krönender Abschluss in einer langen Reihe mehr oder weniger defizienter Vorläufer erscheint hier der Film. Er wird als Antwort auf jene Probleme verstanden, die die herkömmlichen Medien, an den Grenzen ihrer technischen Möglichkeiten angelangt, aus eigener Kraft nicht haben bewältigen können, deren Lösung freilich neue, bereits erledigt geglaubte Schwierigkeiten mit sich bringt: Das junge Kino erzielt Illusionseffekte, die der ausgereiftesten Bühnenkunst unmöglich waren – und muss dafür auf das gesprochene Wort verzichten. Es versieht die tote Szenerie der Panoramen mit Leben – und wartet bis heute darauf, dass es diesen ersten modernen Massenmedien auch nur annähernd vergleichbare Bildabmessungen erreicht.

Die Mehrzahl der Beiträge beschäftigt sich mit den optischen Medien, die der visuellen Darstellung der Wirklichkeit im Lauf des acht- und neunzehnten Jahrhunderts zu jener Dominanz verholfen haben, ohne die der Erfolg des Kinos nicht vorstellbar wäre. Die Suche nach den

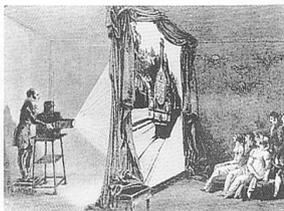


Peter Lorre und Egon Jacobson
Peter Lorre in DER VERLORENE
mit Renate Mannhardt und
Karl John

Harro Segeberg · Hrsg.

Die Mobilisierung des Sehens

Zur Vor- und Frühgeschichte des Films
in Literatur und Kunst



Mediengeschichte des Films Band 1

Wilhelm Fink Verlag

FILMPRODUKTION

1

Der Produzent

Diana Iljine, Klaus Keil



TR-Verlagsunion

wahrnehmungsgeschichtlichen Voraussetzungen führt zurück in die frühe Neuzeit, zur theatralischen Inszenierung politischer Macht (Wolfgang Settekorn) und der Ausbildung der Zentralperspektive (Lutz Fischer). In einem engeren, technischen Bezug zum Kino steht die Fülle jener optischen Geräte, mit denen Jahrmarkt, Variété und Alltagskultur ihre ästhetische Produktivität beweisen: das Schattenspiel (Gerd Eversberg), der Guckkasten (Wojciech Sztaba), die Laterna magica (Klaus Bartels), die Panoramen und Dioramen (Albrecht Koschorke). Die neuen Sehgewohnheiten, die sie ihrem Publikum abverlangen, macht sich das Kino zunutze. Seine Wirkung scheint überhaupt darauf zu beruhen, dass es die unterschiedlichen ästhetischen Traditionen zusammenführt: Von der Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts übernimmt es mit dem Prinzip der seriellen Reihung von Bildern deren Sujets (Monika Wagner), und im zeitgenössischen Melodram findet es ein gestisches Repertoire vor, das mit seinem musikalischen Pendant bruchlos in die "Sprache" des Stummfilms eingeht (Johann N. Schmidt).

Eine zweite, etwas kleinere Gruppe von Artikeln behandelt die literarische Vorgeschichte des Films. Zur Sprache kommen Texte, die allesamt auf die eine oder andere Weise an das Sehvermögen ihrer Leser appellieren: Romane und Erzählungen (E.T.A. Hoffmann, Poe, Baude-laire) bilden Formen der photographischen Beschreibung aus (Götz Grossklaus, Joachim Paech), die illustrierten Familienzeitschriften machen ihr Publikum in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit massenhaft reproduzierten Bildern vertraut (Joachim Schöberl), und die Grossstadtlyrik entwickelt montageartige Schreibweisen für jene spezifisch modernen Formen einer künstlich beschleunigten Bewegungswahrnehmung, die nach 1895 als "kinematographische" zu ihrem Recht kommt (Harro Segeberg).

Dass das Kino den Triviale-künsten nicht nur Publikum, Sujets und Illusionstechniken, sondern auch seine institutionelle Festigung verdankt, zeigt eine minutiöse Analyse der ersten zehn Jahre der Hamburger Kinogeschichte (Corinna Müller). Als Teil einer «Elektrifizierung der Kultur» führt der letzte Beitrag die «Mediengeschichte des Films» über die Anfänge des Kinos hinaus (Knut Hickethier).

Wie die einzelnen technischen Entwicklungen greifen in diesem Band die mit ihnen beschäftigten Texte ineinander. Zusammen ergeben sie das historische Panorama, das das Vorwort verspricht. Das Ende dieser "Mediengeschichte" ist zum Glück ein vorläufiges: Ein zweiter Band «zur Geschichte des Filmvergnügens zwischen Kurzfilm und Langfilm» ist für Anfang 1998 angekündigt, ein dritter «zur Kino-Geschichte der Weimarer Republik im Kontext der Künste» soll folgen. – Ungern würde man ohne diese Aussicht den ersten aus der Hand legen.

Matthias Christen

Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films, Band 1.* München, Wilhelm Fink, 1996

Die Kaste der Produzenten

Der Schrei nach guten Drehbuchautoren verhallt soeben, da wird eifrig nach den besten Produzenten Ausschau gehalten. Beim diesjährigen Filmfest München lud der Verband der Drehbuchautoren an den runden Tisch. Nicht nur eine gute Story macht einen Publikumserfolg aus, war die Entdeckung der Fachleute. Nein, ein guter Produzent erst macht die story zum ersehnten «Besuchermillionär oder mehr». In Deutschland müssen endlich kreative Produzenten her, die Erfahrung und Energie auf den Tisch legen. Vielleicht gibt es davon bald sehr viele, denn in dieser Branche wird aufgerüstet. Ein fünf-bändiges Kompendium, das sich lapidar «Filmproduktion» nennt und von Filmboard-Intendant Prof. Klaus Keil herausgegeben wird, will dem deutschen Filmproduzenten endlich das heiss ersehnte Handbuch in seine rührigen Hände drücken. Stärkung des Produzentenstandes steht an erster Stelle. Im ersten Band wird der deutschen Filmproduktionsgeschichte daher ein Drittel Umfang gewidmet, um sich dann der Definition und dem Tätigkeitsbereich des Berufes zuzuwenden. Seit der Geburt des Jungen Deutschen Films Ende der sechziger Jahre, ja seit Beginn der Bundesrepublik erfährt der Beruf des Filmproduzenten wieder eine soziale und wirtschaftliche Aufwertung, die Aufschwung für die gesamte Filmwirtschaft bedeuten dürfte. Auch wenn der vorliegende Band

eher eine Bestandsaufnahme der deutschen Produktionslandschaft darstellt und eine weiterführende Betrachtung immer noch aussteht, zeigt er doch, dass endlich eine neue Generation an Filmschaffenden heran-gewachsen ist, die sich als unternehmerisch denkende Film-manager präsentiert. Die ganze Palette an unterschiedlichen Produzententätigkeiten wird von den Autoren Diana Iljine und Klaus Keil anschaulich vorgestellt. Zusätzliche Orientierung zu den Berufsfeldern erhält man durch Verweise auf die US-amerikanische Variante. Die weiteren Bände sollen sich der Kalkulation, Finanzierung und Marketing widmen.

Barbara Obermaier

Diana Iljine, Klaus Keil: *Der Produzent. Band 1 der Reihe «Filmproduktion».* München, TR-Verlagsunion, 1997. DM 29.80

Veranstaltungen

Murnau-Retro

Einer der Schwerpunkte im Dezember-Programm des *Film-podiums der Stadt Zürich* bildet die Retrospektive auf einen der bedeutendsten Stummfilmregisseure: Friedrich Wilhelm Murnau, der Meister einer suggestiven Bildsprache. Die Filme sind zum Teil in neuen, vom Film-museum München restaurierten Fassungen zu sehen, die die Bilder endlich wieder in ihrer vollen Schönheit zur Geltung bringen.

Ganz besonders freut uns, dass Hartmut W. Redottée, Autor des Murnau-Essays in *Filmbulletin* 3.96 am 11. Dezember vor der Projektion von *DER BRENNENDE ACKER* in das Werk Murnaus ein-führt, das geprägt ist von der «stetigen Suche nach dem Wesen des Films, der Kinematographie im Sinne Bressons, im Sinne einer von allen Einflüssen anderer Künste befreiten Kunst – der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.»

Film-podium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich

Seherschule

Das Sehen von Filmen ist eine fast alltägliche Selbstverständlichkeit. Dennoch ist bewusstes Sehen und die Kenntnis filmspezifischer Elemente im allgemeinen nicht sehr entwickelt; das Sprechen über Film reduziert sich meist auf ein Nach-erzählen der Handlung. Der

Kurs «Verstehen Sie Kino? – Eine Einführung in die Spielfilm-analyse» von Brigitta Koch behandelt, wie der Film seine Welt mit den ihm eigenen Mitteln zeigt und erzählt. Anhand von Videoausschnitten sollen filmisch-ästhetische Betrachtungsweisen gemeinsam erarbeitet werden. Kursziele sind die Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung, das Kennenlernen und Benennen von filmischen Gestaltungsmitteln und technischen Möglichkeiten, die Beschreibung und Analyse von Filmausschnitten und Erkennen von unterschiedlichen Erzählweisen.

Der Kurs unter der Leitung von Brigitta Koch dauert 10 mal 2 Lektionen à 50 Min. und wird ab Januar 98 wieder aufgenommen. Informationen bei: Klubschule Migros Limmatplatz, Limmatstrasse 152, 8005 Zürich Tel. 01-277 27 44

Dschungel Grossstadt

Die Universität Bremen und das Kommunalkino Bremen veranstalten vom 5. bis 7. Dezember das dritte Bremer Symposium zum Film zum Thema «Dschungel Grossstadt – Kino und Modernisierung». Als Referenten sind unter anderem Thomas Elsaesser, Knut Hickethier, Klaus Kreimeier, Enno Patalas und Leonardo Quaresimo zu hören. Ein reichhaltiges Filmprogramm ergänzt das Symposium. Kommunalkino/Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen Tel 0049-421-387630 Universität Bremen, Imbert Schenk, FB 9, D-28334 Bremen Tel 0049-421-218 30 25-7844

Das andere Kino

Neues Kino

Nachdem vor drei Jahren das traditionelle Kino Wildenmann in Männedorf abbrannte, setzte sich eine Handvoll Filmbegeisterter dafür ein, dass in der Region wieder ein Kino entstehen konnte. Am 7. Januar 98 kann nun das neuerbaute Kino Wildenmann seine Wieder-Eröffnung feiern. Es wird von einer Genossenschaft betrieben. Der Bau des rund 80-plätzig Kinowurde dank Genossenschaftsanteilen, der freiwilligen Arbeit vieler Helfer, aber auch Beiträgen von Männedorf und fast aller Gemeinden des Bezirks sowie Spenden aus dem Lotteriefonds ermöglicht.

Geplant sind vorläufig rund neun Vorstellungen pro Woche, mittwochs und donnerstags jeweils «Studio-Abende» und ein-

mal pro Monat ein Kinderfilm. Die Genossenschaft wünscht sich das Kino als regionalen kulturellen Treffpunkt – Bar und Foyer sind eingerichtet.

Genossenschaft Kino Wildenmann, Dorfstrasse 42, Postfach, 8708 Männedorf, Tel 01-920 50 55 (ab 15.12.)

Neue Zeitschrift

Seit bald zehn Jahren verleiht *trigon-film* wichtige Filme aus Asien, Afrika und Lateinamerika. Begleitet wurde diese Arbeit immer wieder mit ausführlichen Dokumentationen zu den Filmen. Dieser an die Aktualität einzelner Filme gebundenen publizistischen Begleitung will das *trigon-film Magazin* nun mit seiner dreimonatlichen Erscheinungsweise zu einem längeren Atem verhelfen. Im Zentrum der ersten Nummer stehen der neuste Film *DESPABILATE AMOR* von Eliseo Subiela und *LA NOSTALGIE DE LA CAMPAGNE* des Vietnamesen Dhang Nhat Minh. Die Publikation versteht sich keineswegs als reine Verleihzeitschrift, sondern versucht unorthodox «den Zaun etwas weiter zu stecken und dem Trockeneis des Zeitgeistes auch mit etwas Wärme und Emotionalität zu begegnen». Was dem ersten Heft – etwa mit den abgedruckten Gedichten von Mario Benedetti – in der attraktiven Aufmachung gelungen ist – und spannend zu lesen ist es ohnehin.

trigon-film Magazin, Bahnhofstrasse 11, 4118 Rodersdorf, im Abo Fr. 30.–, als Mitglied der Stiftung trigon-film gratis

The Big Sleep

Walter Baumgartner

16. 11. 1904 – 3. 10. 1997

Die Trauergemeinde war nicht sehr gross, die zu Ehren von Walter Baumgartner in Zollikerberg erschienen war; vor allem Verwandte und dazu ein einziger der vielen Filmproduzenten, für die er gearbeitet hatte. Es war auch still geworden um «Bäume» in den letzten Jahren, und wenige erinnern sich noch an die grosse Zeit der «Magnolians» der späten Dreissiger und frühen Vierzigerjahre im Zürcher «Corso». Walter Baumgartner war der Pianist und Arrangeur dieser Swingband, bei der unter anderem auch der Tenorsaxophonist Eddie Brunner mitwirkte. Später arrangierte er für Schlagergrößen wie Vico Torriani, Lys Assia und die Geschwister Schmid. Wer sich einig dieser Nummern anhört,

staunt über die zum Teil waghalsigen Arrangements. Nicht vergessen seien seine zahlreichen Kompositionen für das Cabaret zu Texten von seiner Lebenspartnerin Helen Vita, Werner Wollenberger, Walter Lesch, C. F. Vaucher, Ces Keiser und anderen. Die Liste seiner Kompositionen und Arrangements zählt über 700 Einträge. Das «Lexikon Film» nennt ihn als Komponisten bei nicht weniger als 83 Spielfilmen zwischen 1952 und 1990, darunter allerdings eine Menge Produktionen, die als «Machwerk» eingestuft werden. Aber auch hier arbeitete «Bäume» mit der ihm eigenen Professionalität, und die Musik mag das Beste gewesen sein an diesen Filmen. Die bekanntesten Filmmusik-Kompositionen seiner Karriere waren diejenigen für Kurt Früh, wie *CAFÉ ODÉON*, *BÄCKEREI ZÜRRE*, *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* und *DER FALL*. Dazu kamen viele Dokumentarfilme, Werbefilme, Hörspiele, Chansons und so weiter. Walter Baumgartner war auch viele Jahre ein kritisches und engagiertes Vorstandsmitglied der SUIA, wo er sich besonders auch für die Altersvorsorge der Mitglieder einsetzte.

Bruno Spoerri

Reinhard Pyrker

1949 – 23. 8. 1997

Mitbegründer der Avantgarde-Filmgruppe «rosa-grün-blau» Mitbegründer des Kuratoriums Neuer Österreichischer Film 1970 bis 1982 Pressechef des Wiener Filmmuseums 1983 Gründung des Österreichischen Film-Büros in Wien als Kontakt- und Vermittlungsstelle des österreichischen Films, grösstes Archiv zum modernen österreichischen Film 1984 bis 1996 Leiter der österreichischen Filmtage Wels 1990 und 91 mit Werner Herzog Leiter der Viennale seit 1996 gemeinsam mit Reinhard Schwabenitzky auch Gesellschafter der Star-Film und Filmproduzent

George Reinhart

1. 11. 1942 – 25. 10. 1997

Filmproduzent, Standfotograf, Mäzen, Mutmacher, Gründer des Fotomuseums Winterthur

TAUWETTER

Regie: Markus Imhoof

DAS BOOT IST VOLL

Regie: Markus Imhoof

TRANSATLANTIQUE

Regie: Hans-Ulrich Schlumpf

JENATSCH

Regie: Daniel Schmid

ADOLF DIETRICH

Regie: Friedrich Kappeler

CANDY MOUNTAIN

Regie: Robert Frank

BUSTERS BEDROOM

Regie: Rebecca Horn

LA BELLE NOISEUSE

Regie: Jacques Rivette

Kurt Gloor

8. 11. 1942 – 20. 9. 1997

Dokumentarfilmer, Spielfilmregisseur, Dokumentarist fürs Fernsehen DRS, Reportagen für die Neue Zürcher Zeitung

DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER

DIE GRÜNEN KINDER

DIE BESTEN JAHRE

DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT

DES KONRAD STEINER

DER ERFINDER

DER MANN OHNE

GEDÄCHTNIS

DER CHINESE

Samuel Fuller

12. 8. 1912 – 30. 10. 1997

Zeitungsjunge, *copy-boy*, Kriminalreporter, Schreiber von Kurzgeschichten und *pulp*-Romanen, Soldat, Drehbuchautor, Regisseur, Darsteller (etwa in *HAMMETT* und *DER STAND DER DINGE* von Wim Wenders oder *LE SANG DES AUTRES* von Claude Chabrol)

I SHOT JESSE JAMES

THE STEEL HELMET

FIXED BAYONETS

PARK ROW

PICKUP ON SOUTH STREET

HELL AND HIGH WATER

HOUSE OF BAMBOO

FORTY GUNS

THE CRIMSON KIMONO

UNDERWORLD USA

MERRILL'S MARAUDERS

SHOCK CORRIDOR

THE NAKED KISS

THE BIG RED ONE

WHITE DOG

LES VOLEURS DE LA NUIT

«Film is like a battleground: Love, Hate, Action, Violence and Death. In one word: Emotion.» Samuel Fuller in *PIERROT LE FOU* von Jean-Luc Godard

Huis clos auf dem Atlantik

CLANDESTINS von Denis Chouinard und Nicolas Wadimoff



Sechs Menschen versuchen, heimlich zusammengepfercht in einem Container im finsternen Laderaum eines Frachtschiffes, die siebentägige Fahrt von Afrika nach Kanada zu überleben.

Wer trägt die Verantwortung für blinde Passagiere, die auf hoher See auf einem Frachter entdeckt werden?

Was auf den ersten Blick wie eine abstruse Denksportaufgabe für Jurastudenten anmutet, ist in Wirklichkeit eine Frage auf Leben und Tod. Weil Länder wie Kanada den Schiffseignern die Verantwortung für unwissentlich "eingeschleppte" illegale Immigranten aufbürden, sie mit hohen Kopfstrafen und oft gar auch noch mit den Rückschaffungskosten belegen, verringert jeder "schwarze" Passagier die Gewinnmargen der Reedereien. So sind manche von ihnen dazu übergegangen, diese unkalkulierten Kosten wiederum ihren Seeleuten direkt vom Lohn abzuziehen. Was aber macht ein Matrose mit einem auf hoher See entdeckten «stowaway», wenn er weiss, dass dieser ihn die halbe Heuer kosten kann?

«Tot macht ein blinder Passagier keine Scherereien», titelte die Basler Zeitung am 3. November einen Bericht aus Kopenhagen. Es ging um eine diplomatische Protestnote von Grossbritannien an Dänemark. Drei blinde Passagiere aus Nigeria und Liberia sind an Bord dänischer Schiffe an Giftgas gestorben. Die betreffende Reederei hatte geltend gemacht, das Gas sei gegen Ratten und Ungeziefer eingesetzt worden – nach eventuellen blinden Passagieren habe niemand gesucht.

Angebrochene Form

Wer am diesjährigen Filmfestival von Locarno CLANDESTINS von Denis Chouinard und Nicolas Wadimoff gesehen hat, wurde gleich mehrfach überrascht. Der Kanadier Chouinard und der Genfer Wadimoff haben für ihren gemeinsamen Spiel

Wenige knappe Aussenszenen mit anonym bleibenden Seeleuten erinnern zwischendurch an die äusseren Begleitumstände der zahllosen Minidramen im abgeschotteten Stahlsarg.

filmertling mit dem Schicksal solcher "Hochsee-flüchtlinge" nicht nur einen brandaktuellen Stoff gefunden, sondern auch eine konsequente dramatische Form – die Huis-clos-Situation. Und diese haben sie mit beachtlichem Mut und einer unerwartet wirkungsvollen inszenatorischen Sicherheit nicht auf-, sondern sozusagen angebrochen.

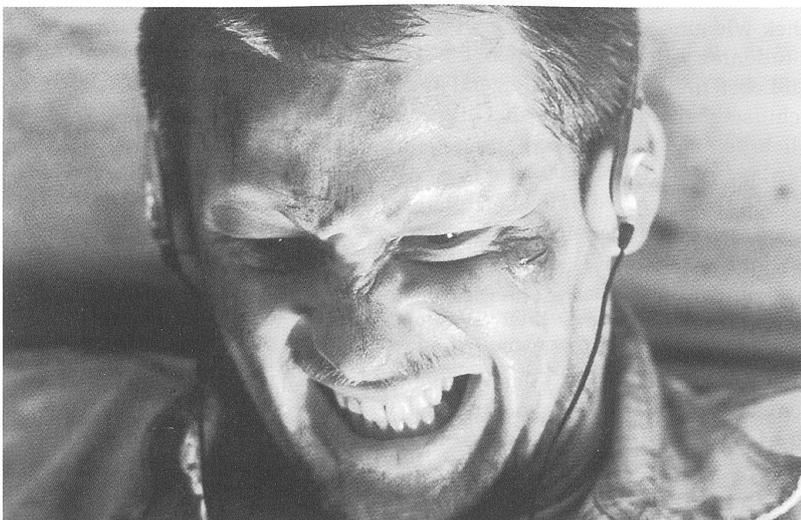
Sechs Menschen versuchen, heimlich zusammengepfercht in einem Container tief im finsternen Laderaum eines Frachtschiffes, die siebentägige Fahrt von Afrika nach Kanada zu überleben. Der Film setzt ein mit der hastigen Einweisung der Flüchtlinge in einen noch nicht verladenen Container durch die Schlepper, und vom Moment an, als sich der Schiffsdeckel über der eisernen Kammer schliesst, bleibt die Kamera bei den nun Eingesperrten.

Oder fast: Hin und wieder wird für wenige Sekunden auf den Schiffskörper geschnitten, der durchs Wasser pflügt, auf eine nach der Enge und der Dunkelheit des Containers surreal wirkende Weite und Helle des Meeres. Wenige knappe Aussenszenen mit anonym bleibenden Seeleuten erinnern zwischendurch an die äusseren Begleitumstände der zahllosen Minidramen im abgeschotteten Stahlsarg. Und schliesslich wird die Huis-clos-Situation wenigstens metaphorisch auf das Schiff und seine Mannschaft ausgedehnt, als sich nach einem unplanmässigen mehrtägigen Stillstand auf hoher See der dreizehnjährige Sandu aus dem Container zwingt, um für seine halb-toten, toten, irren und halbirren Mitreisenden Wasser und Essen zu suchen.

Eingesperrte Ratten

Bis zu diesem Zeitpunkt haben die sechs zufällig Zusammengesparten ihre persönlichen Kammerdramen durchlaufen, zunächst gruppensdynamisch motiviert, später immer unmittelbarer über Hunger, Angst, Aggression, Fieber und Verzweiflung. Die Rumänin Dora mit ihrer schwerhörigen zehnjährigen Tochter Svetlana hat schon auf dem Weg zum Container ihre Essensvorräte verloren. Die stolze Halima und Walid streiten darüber, was es heisst, Araber zu sein, oder für einen gehalten zu werden. Der junge Sandu reagiert wütend auf den Ausruf «Tzigane!», besteht darauf, er sei Sandu – und er brauche niemanden. Und dann ist da noch Roman, der junge Russe mit dem riesigen Vorratsack, der gleich zu Beginn der Reise klarmacht, dass er nichts mit niemandem zu teilen beabsichtige.

Chouinard und Wadimoff setzen auf die metaphorische Kraft der unmenschlichen Situation. Die sechs Menschen bekommen über viele kleine Dialog- und einige wenige ausgeklügelte Ensembleszenen gerade soviel Persönlichkeit und Geschichte, wie es für die Dynamik (oder Statik) der Entwicklung nötig ist. Kleine Gesten der Hilfsbereitschaft gehen über in eine brutale Schlägerei zwischen dem Egoisten Roman und Walid, der die Frauen vor Romans Diebstahlsverdacht zu schützen versucht.



Es ist schwer festzumachen, woher die enorme emotionale Ausstrahlung dieses Filmes rührt. Aber die Dialoge, die Schauspielerleistungen, die wirkungsvolle Schnitt-Technik vermitteln nicht nur Klaustrophobie, Angst und Wut, sondern darüberhinaus ein immer wieder unter den Figuren kurz aufflackerndes Mitgefühl.

Wenn Sandu aus Schraubenmuttern ein Rennlabyrinth für Ungeziefer baut oder sich der von allen gehasste Russe in seinem improvisierten Verschlag auf seine Weise mit der kleinen Svetlana anfreundet, wird das immer in kleinen Schlaglichtern angetönt, kaum eine Szene dauert über den Punkt hinaus, an dem ihre Stossrichtung klar geworden ist. Das einzige, was durchgehend gilt, ist Sartres infernale Behauptung: Die Hölle, das sind die anderen. Und vielleicht daraus abgeleitet: Gegen die anderen kommen wir nur mit den anderen an.

Mehr als real

Auch wenn alles sehr realistisch inszeniert wirkt, Dekor und Kamerabewegungen die Enge des Containers fühlbar machen, man die Kotze und die Scheisse zu riechen glaubt: Um Realismus geht es den beiden jungen Filmemachern keineswegs. Mit sparsamen Mitteln, einer emotional aufwühlenden Story und glaubwürdig skizzierten Charakteren haben sie einen fernsehtauglichen Kinofilm (oder kinotauglichen Fernsehfilm) geschaffen, der seine Wirkung fast ausschliesslich über Grossaufnahmen und mit einer suggestiven Erzähltechnik erzielt, in der Erinnerung grösser wird und sein Publikum während fast hundert Minuten in den Bann schlägt.

Vier Wochen wurde auf der Studiobühne des Westschweizer Fernsehens gedreht (der sympathische Walid-Darsteller Moussa Maaskri witzelte in Locarno über die Schwierigkeiten, einen Verhun-

gernden zu spielen, während hinten im Studio der Catering-Wagen herangeschoben wird). Danach seien sie mit der Kameraeigenschaft in diverse französische Hafenstädte gefahren und hätten Schiffe gefilmt, erzählte Wadimoff in Locarno, der jetzige kohärente Eindruck eines einzigen Frachters besteht aus den Einzelaufnahmen von rund zwölf zufällig gefundenen und gefilmten Schiffen.

Es ist schwer festzumachen, woher die enorme emotionale Ausstrahlung dieses Filmes rührt. Aber die Dialoge, die Schauspielerleistungen, die einfache, aber äusserst wirkungsvolle Schnitt-Technik vermitteln nicht nur Klaustrophobie, Angst und Wut, sondern darüber hinaus ein immer wieder unter den Figuren kurz aufflackerndes Mitgefühl. Dieses springt unmittelbar über auf das Publikum, gerade weil es im Fall dieser sechs Menschen überaus berechtigtem Selbstmitleid entspricht.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu CLANDESTINS: Regie und Buch: Denis Chouinard, Nicolas Wadimoff; Kamera: Sylvain Brault; Kamera-Assistenz: Joseph Arredy; Ausstattung: Ivan Niclass; Kostüme: Cidalia Da Costa; Musik: Bill Laswell; Ton: Paul Laine. Darsteller (Rolle): Ovidiu Balan (Sandu), Anton Kouznetsov (Roman), Moussa Maaskri (Walid), Simona Maicanescu (Dora), Hanane Rahman (Halima), Christelle Sabas (Svetlana), Miroslav Baka (Semianiuk), François Papineau (Kolia), Jean-Luc Orofino (John), Maro Bellucci. Produktion: Dschoint Ventsch mit Les Productions du Regard; Les films de la Cassine und Morgane Films; Produzenten: Werner Schweizer, Jean-Roch Marcotte; Co-Produzenten: Eve Verce, Greta Van Bempt, Philippe Berthet; ausführende Produzenten: Esther Van Messel, Yves Fortin. Schweiz, Kanada 1997. Farbe, Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



Die Geduld des Fischers

UNAGI von Shohei Imamura



**Nach letzt-
minütiger
Rettung beför-
dert Takuro die
lebensmüde
Keiko zu seiner
Gehilfin und
Gefährtin.**

Ginge es in UNAGI mit gewöhnlichen Dingen zu, müsste die Tonart im Verlauf des Films von Dur zu Moll wechseln. Das Tragische hätte auf das Komödiantische zu folgen und das Empfundene auf das Überlegte. Aber bei Imamura geschieht auf hinterhältige Weise das Umgekehrte. Die Tonart wechselt genau nach der entgegengesetzten Richtung. Vom blutigen Ernst her stiehlt sie sich auf leisen Füßen zur andern Seite hinüber und lässt, von Moll zu Dur, alles in eine gelassene philosophische Farce fließen.

Unter grässlichem Verspritzen etwelcher Liter Blutes ersticht eines Tages der unbescholtene Takuro mit dem Küchenmesser seine junge Frau, die er mit ihrem Liebhaber im Bett überrascht. Bedächtig vom Fahrrad steigend, stellt er sich ohne Umschweife auf dem nächsten Polizeiposten. In der Hand hält er die frisch verschmierte, noch

tropfende Waffe. Mit der Bemerkung «Dieses habe ich benutzt» legt er das Instrument einem versteinerten Beamten auf das sauber gewischte Pult. Niemals wollte der Held jemandem Ungelegenheiten bereiten, und so möchte er es weiter halten. Dass allerdings andere ihm Ungelegenheiten bereiten sollten, darauf war er ganz und gar nicht gefasst.

Die beste aller Philosophien

Nach Jahren guter Führung wird der Mörder mit Verdacht entlassen. Er hat sich von allem fernzuhalten, was seine kriminelle Energie wieder in Wallung bringen könnte. Bloss fällt es dann schwer, den prompt wiederkehrenden Anfechtungen lückenlos aus dem Weg zu gehen. Denn just bei ihm muss sich zum Beispiel eine dahergelaufene

Hinter schwedischen Gardinen hat Takuro die Kunst des Haarschneidens erlernt. Jetzt eröffnet er weit draussen am Stadtrand von Tokio einen schmucklosen Friseursalon.

ne Selbstmörderin zum Sterben in die Büsche legen, grad um die Ecke. Nach letztminütiger Rettung befördert er die Lebensmüde, die sich's inzwischen anders überlegt hat, zu seiner Gehilfin (und Gefährtin). Hinter schwedischen Gardinen hat er die Kunst des Haarschneidens erlernt. Jetzt eröffnet er weit draussen am Stadtrand von Tokio einen schmucklosen Friseursalon. Mit seinen Fenstern und Spiegeln liefert das Lokal Imamura die besten, dabei betont unauffälligen Bilder von klassischer japanischer Symmetrie. Selbstzweckhaft bieten sie ihre edle, schlichte Ausgewogenheit dar.

Als Nächstes dann muss Takuro sich handgreiflich eines früheren Mithäftlings erwehren, der betrunken herumkrakeelt. Und da schleicht sich gar eine ungebetene Bande von Luxus-Abzockern in europäischen Limousinen heran. Aber er schmeisst die dubiosen Businessstypen kurzerhand auf die Strasse. Wie seinerzeit das Küchenmesser winkt diesmal das Rasiermesser. In der Hitze des Gefechts ritzt Takuro die linke Backe eines der nadelgestreiften Herren. Zwei Tröpfchen des besonderen Saftes treten hervor und bescheren dem Messerhelden ein zusätzliches Jährchen Knast. Doch verwindet er den Strafnachtrag ohne grosse Mühe. Die letzten Szenen zeigen ihn schon leidlich gelöst und praktisch geläutert. Endlich scheint er soweit, statt zu Herzen auf die leichte Schulter zu nehmen, was immer ihn noch erwartet an Ungelegenheiten.

Anlass zur Ermordung seiner Frau war seinerzeit ein anonym Brief, den er vernichtete und dessen Urheber nie bekannt wurde. Wie damals das Gericht gelangt jetzt auch Takuro selber zur Einsicht, dass es ein derartiges Schriftstück nie gegeben hat. Denn nicht einmal ignorieren darf der Weise, was bloss Ärger bedeuten kann. Am Besten ist es, schlicht zu vergessen, dass dergleichen überhaupt existiert hat. Sich weiteres Übel vom Leibe halten, weil jeder selber schon genug davon auf dem Buckel hat – das ist wohl immer noch die einfachste und klügste aller Philosophien.

Die Zähigkeit der Aale

Das Küchenmesser, das dem Polizisten mit dem überflüssigen Nachsatz zugeht, hier sei die Tatwaffe, schlägt den ersten Ton an, der aufhorchen lässt. Doch vorerst bleibt der unmerkliche Missklang nicht mehr als eine momentane Irritation. War die Komik vielleicht doch ungewollt? Die ernste Stimmung hält sich jedenfalls, sie kippt später nur allmählich, in erst unmerklichen, dann immer nachdrücklicheren Schüben. Imamura braucht einen ganzen Film, um das Tragische, Blutverklebte wie Müll beiseite zu schaffen. Jeder Knastbruder wie du und ich benötigt seine Jahre, um endlich durchzublicken.

Auf die Dauer werden Häftlinge eigenartig. Mit der erprobten Geduld des passionierten Fischers hält sich Takuro einen Aal, dem er zuspricht, weil das Tier stumm und gefangen ist. Der Held erkennt sich in der Kreatur, redet er doch selber wenig und reist nicht weit. Dabei lassen sich Aale in einer grösseren, mit etwas Wasser gefüllten Plastiktüte so leicht an die Hand nehmen wie ein Pudel an die Leine. Erst später erfährt Takuro, von was für einer unglaublichen Zähigkeit diese Meerestiere sind. Zwischen Japan und dem Äquator legen sie Tausende von Kilometern zurück, um für die Fortpflanzung zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein. Zu Hunderttausenden gehen sie unterwegs ein, und doch stirbt die Art nie aus.

So hält sich Takuro nicht nur einen Aal, er hält sich *für* einen Aal. Die Unbeirrbarkeit der Gattung hat er schon gehabt, bevor er auch nur wusste, was das für eine Qualität ist.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu UNAGI (DER AAL): Regie: Shohei Imamura; Buch: Shohei Imamura, Motofumi Tomikawa, Daisuke Tengan, nach einer Geschichte von Akira Yoshimura; Kamera: Shigeru Komatsubara; Schnitt: Hajime Okayasu; Ausstattung: Hisao Inagaki; Musik: Shini-chiro Ikebe; Ton: Kenichi Benitanai. Darsteller (Rolle): Koji Yakusho (Takuro Yamashita), Misa Shimizu (Keiko Hattori), Fujio Tsuneta (Jiro Nakajima), Mitsuko Baisho (Misako Nakajima), Akira Eoto (Tamotsu Takasaki), Sho Aikawa (Yuji Nozawa), Ken Kobayashi (Masaki Saito), Sabu Kawara (Seitaro Misato). Produktion: KSS, Eisei Gekijo, Groove Corp., in Zusammenarbeit mit Imamura Productions; Produzent: Hisa Iino; ausführender Produzent: Yasushi Matsuda. Japan 1997. Format: Vista Vision, 1:1.85; Farbe, Mono; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: MFA, München.

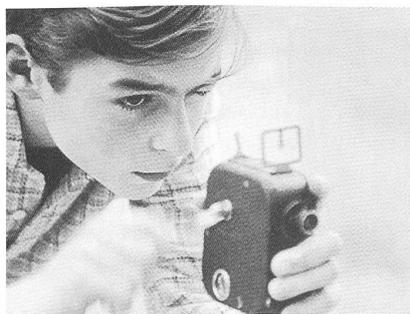


Die Gestade der Phantasie

Eine Reise zu den Schauplätzen
der Filme Jacques Demys



1



2

CINEPHILE SPURENSICHERUNG

Das Genre Demy

Er hat ein filmisches Universum ganz eigener Prägung geschaffen, voll listiger Melodramatik, schwebeloser Bilder und schwebender Musikalität. Es ist genau abgezirkelt, hat seine eigene imaginäre Genealogie, und lässt sich zurückführen auf einige wenige Ursituationen und Archetypen. Es wird bevölkert von ruhelosen Weltreisenden, von frivol-sprunghaften, unwiderstehlichen Glückssucherinnen, von Matrosen auf der Suche nach dem *idéal féminin*, von romantischen Prostituierten, treuherzigen Verkäuferinnen, von attraktiven alleinerziehenden Müttern in den besten Jahren. Es ist eine kleinbürgerliche Welt der *petits commerces*, die dennoch von Ereignissen und Gefühlen mit weltstürzender Unbedingtheit erschüttert werden kann, in der sich Schicksale binnen weniger Minuten oder Tage entscheiden können, in der die erste Liebe oft verraten,

1
Françoise Dorléac
in LES DEMOI-
SELLES DE
ROCHEFORT

2
Edouard Joubeaud
als junger Jacques
Demy in JACQUOT
DE NANTES Regie:
Agnès Varda

3
Nino Castelnuovo
und Catherine
Deneuve in LES
PARAPLUIES
DE CHERBOURG

4
Jacques Demy
im Dekors von
LES PARAPLUIES
DE CHERBOURG

5
Rue du Port,
Cherbourg



3

Rhythmus und Harmonie sind die zwei Pole dieser Welt von Jacques Demy; alles Geschehen ist einer präzisen Choreographie unterworfen und doch scheint es, als würde das Spontane über das Planmässige siegen.

aber nie unwiderruflich vergessen ist. Bei aller fabelhaften Einrichtung dieser Welt stehen in ihr die Happy Ends doch unter dem Vorzeichen der Melancholie, maskieren heitere Farben tiefen Pessimismus.

Ein selbständiges, wenngleich nicht selbstgenügsames Universum, das offen ist für Einflüsse, Bezüge, Assoziationen, in dem liebgewordene Erzählkonventionen auf leichtfüssige Weise neu arrangiert werden. Rhythmus und Harmonie sind die zwei Pole dieser Welt; alles Geschehen ist einer präzisen Choreographie unterworfen und doch scheint es, als würde das Spontane über das Planmässige siegen.

Jacques Demy hat mit LES PARAPLUIES DE CHERBOURG ein eigenes Genre begründet: Dieser *film en chanté* (wie ihn seinerzeit die Plakatwerbung apostrophierte) ist strenggenommen weder ein Musical noch eine Filmoper. François Truffaut nannte ihn einen Science-fiction-Film: sämtliche Dialoge werden gesungen, noch der prosaischste Gedankenaustausch ist in Musik gefasst. Demy und dem Kompo-

nisten *Michel Legrand* gelang es, die Monotonie und das Alltägliche hervorzuheben und ihnen zugleich Anmut und Grazie zu verleihen.

In der Szenerie seiner Filme bemüht er sich um eine ganz ähnliche Verschiebung, Verfremdung der Realität. Reale Städte verwandeln sich in märchenhafte Orte, tatsächliche Häuserfronten und Strassen werden zu Dekors, erdacht und entworfen, um gespielt zu werden. Raumgreifende Kamerafahrten scheinen die Charaktere gegen jede Realität abzuschirmen. Die Statisten im Hintergrund dürfen durchaus als ebendas wahrgenommen werden: als Statisten. Diese Metamorphose vollzieht sich in einer Ausschweifung der Farben. In Rochefort hat Demys Szenenbildner *Bernard Evein* Hunderte von Fassaden und über Tausend Fensterläden neu streichen lassen. Den *pont transbordeur*, die Schwebefähre nahe der Stadt, wollte er ursprünglich gar komplett rosa färben; bei den Hydranten in manchen Strassen wurde es ihm immerhin gestattet. Die Farbtöne der Häuserwände, Tapeten und Kostüme sind in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG oder in UNE CHAM-

4



5





1

CINEPHILE SPURENSICHERUNG



2

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen aus dem Umkreis der Nouvelle vague fand Demy seine Phantasie selten nur angeregt vom schillernden Treiben unter dem grauen Pariser Himmel.

BRE EN VILLE auf das Aberwitzigste miteinander abgestimmt, die Dramaturgie der Ton-in-Ton-Abstufungen lässt die Figuren nahezu vollständig in den Dekors aufgehen.

Die Anfangsgründe der Dualität zwischen Dekor und Realität liegen schon in den frühen Trick- und Puppenfilmen Demys. Die Fassaden, Portale und Treppen der Häuser entsprechen dem Baustil seiner Heimatstadt Nantes, die Dächer jedoch hat er den Paris-Dekors nachempfunden, die Lazare Meerson oder Alexandre Trauner für die Vorkriegsfilme Carnés und Clairs entworfen hatten.¹ Welchen Ertrag könnte eine Reise erbringen mit dem Ziel nachzuforschen, was von den Filmen Demys und ihrer Zeit übriggeblieben ist? Bei einer solchen nostalgischen Spurensicherung erwartet man von vornherein, dass die verstrichene Zeit das Alte neu formiert hat. Ist da die Enttäuschung nicht vorprogrammiert, von den überschwenglichen Kinophantasien in der Gegenwart nur noch einen Abglanz wiederzufinden? Und ist es nicht ein verrücktes Unternehmen, angesichts der nachdrücklichen Künstlichkeit der Filme Demys ihren Wurzeln in der Realität nachzuspüren? Eine solche Reise wäre in jedem Fall eine Herausforderung, mit Sicherheit eine mühsame und spannende Detektivarbeit. Da ist es ein Glück (ausser zwei akribisch recherchierten und ihrem Gegenstand liebevoll zugeneigten Demy-Monographien²

im Gepäck), eine Reisegefährtin zu haben, die die Begeisterung dafür teilt, ein gelebtes und lauter erfundene Leben an ihren Schauplätzen zu rekonstruieren.

Paris – Provinz

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen aus dem Umkreis der Nouvelle vague fand Demy seine Phantasie selten nur angeregt vom schillernden Treiben unter dem grauen Pariser Himmel. Das Anderswo, das sich die beiden, vom Provinzleben gelangweilten «Demoiselles de Rochefort» erträumen, ist zwar Paris. Demy selbst hat jedoch nur selten dort gedreht. Die anonyme Architektur der titelstiftenden Parkhäuser oder der Konzerthalle (dem «Zénith» nahe der Porte de Pantin) wirkt in PARKING abweisend und kalt. Einzig das Café du Théâtre am Odéon gewinnt eine Aura von Verzauberung und Rätsel: Dort verabredet sich Madame Claude (*Marie-France Pisier*), die verwirrende und betörende Mittlerin aus dem Jenseits, mit dem Helden Orphée (*Francis Huster*). Sie hat den Ort klug gewählt: das verwinkelte Interieur des Cafés gestattet ihr ein ebenso überraschendes Auftreten wie Verschwinden. Das Café – aktuell heisst es «Au Petit Suisse» – mochte Demy noch aus der Zeit kennen, als er in der Nachbarschaft an der «Ecole Technique de la Photographie et du Cinéma» sein Handwerk lernte. Überhaupt scheint er in Paris lebensvertraute Dreh-

4



5





3



2

orte gesucht zu haben. L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE spielt im Viertel der Rue du Maine und der Rue de la Gaîté in Montparnasse, unweit der Rue Daguerre, in der er und Agnès Varda seit dem Ende der fünfziger Jahre wohnten. Dort fand er noch Überreste eines populären Paris der kleinen Geschäfte und Handwerksbetriebe, wo das Pflaster noch nach Provinz riecht.

Catherine Deneuve hat einmal in einem Interview erklärt, weshalb die Provinz als Schauplatz für das Kino Demys unverzichtbar gewesen sei: um die Vielzahl der zufälligen Begegnungen in der kleinstädtischen Überschaubarkeit von Raum und Zeit glaubwürdig erscheinen zu lassen. Die Provinz ist ein treffliches Terrain für die einander kreuzenden Bewegungen der Figuren. Diese romantischen Zusammentreffen, von ihrer Zufälligkeit wie von einem Versprechen durchdrungen, und Überschneidungen inszeniert Demy wie auf einer Theaterbühne, mit Auf- und Abgängen, mit verpassten Rencontres und hinausgezögerten, für den Schluss aufgesparten Rendezvous. Die Kamerabewegungen entscheiden über das Schicksal der Figuren; die den Liebepaaren zugeordneten Melodien ahnen schon ihre Vereinigung voraus. Demy hat das ironische «Paris ist so klein für zwei so Verliebte wie wir!» der Garance aus LES ENFANTS DU PARADIS ernst genommen und in seine Welt übertragen.

Cherbourg

Die ersten Eindrücke dort führen uns überraschenderweise gleich ein wenig zurück in die Filme Demys: das Geschrei der Möwen klingt wie ein Echo und kündigt uns schon auf dem Bahnhof an, dass wir in einer Küstenstadt angekommen sind. Es warten sogar einige Rekruten aus dem nahegelegenen Marinearsenal auf einen Zug, der sie in den Wochenendurlaub («en perm' à Nantes?») bringen soll. Aber das Buffet, in dem Geneviève (Catherine Deneuve) und Guy (*Nino Castelnuovo*) den letzten Patis vor seiner Einberufung nach Algerien trinken (und dessen Dekor von Bernard Evein liebevoll auf die Farbe des Apéritifs abgestimmt wurde!), ist nunmehr ein Lagerraum. Und der Bahnsteig ist so nüchtern, dass man sich nur schwer vorstellen mag, wie hier einmal ein so herzzerreissender Kinoabschied gefilmt werden konnte.

Der Innenstadt eignet jene Grisaille, mit der sich heute die übereilten Bausünden der Nachkriegszeit rächen. Nur vereinzelt finden sich bunte, holzgetäfelte Geschäftsfassaden, wie sie Evein und Demy für den Film in einer Strasse konzentriert hatten. Die Strasse mit dem Regenschirmgeschäft ist rasch gefunden. Im *vieux carré*, dem ehemaligen Hallenviertel, gibt es nur wenige, die geradewegs auf das Hafenbecken zuführen. Es ist die Rue du Port, und ihr Name klingt, als stamme er aus einem Demy-Drehbuch. Sie wirkt enger als im Film – wel-

1
Catherine
Deneuve und
Marc Michel in
LES PARAPLUIES
DE CHERBOURG

2
Catherine
Deneuve in LES
PARAPLUIES DE
CHERBOURG

3
Rue du Port in
LES PARAPLUIES
DE CHERBOURG

4
Regenschirmladen
in Cherbourg

5
Café «Au Petit
Suisse», Paris



1



2



3

Demy etablierte die Hafenszenarien in seinen Filmen mit pittoresken Totalen, um dann ihre poetische Funktion auszuschnücken: als Orte des Transit, pulsierende Stationen zwischen An- und Abkunft, Etappen zwischen Erinnerung und Erwartung.

cher Realschauplatz tut das nicht? – und das Kopfsteinpflaster, welches se teht noch, er scheint leerzustehen, die heruntergelassenen, grauen Rollläden lassen ihn wie eine ausgediente Kulisse wirken, eine triste Metapher für die Verschlafenheit des gesamten Ortes. Ganz in der Nähe lag im Film das Café du Pont Tournant, in dem der Automechaniker Guy ein gemeinsames Leben mit einer neuen Liebe begründen will und doch wehmütige Blicke auf den leeren Tisch wirft, an dem er einst mit seiner alten, Geneviève, sass. Heute ist es ein Spirituosen-Kontor. Vom Pont Tournant aus muss Demys Kameramann *Jean Rabier* damals die Totale des Hafens aufgenommen haben, die gleich zu Beginn des Films an Vermeers «Ansicht von Delft» erinnert.

Die Mitarbeiter des Cherbourger Verkehrs-büros sind durch meine Fragen nach weiteren Drehorten sichtlich überfordert. Sie verweisen mich auf den «Cour Marie», wo möglicherweise der Eingang zu Guys Haus stand. Auch ein «Carrefour du Garage» soll noch existieren, man ist weder imstande, mir zu sagen, wo das sein soll, noch, um welche von den beiden Tankstellen des Films es sich dabei handelt. Schliesslich könne man nicht all diese Details wissen, immerhin seien hier in Cherbourg ja auch andere Filme gedreht worden, klärt mich abschliessend die Leiterin auf.

Gedankenreisen

Der Besuch in Cherbourg schürt erste Zweifel daran, ob die Gegenwart die Kinoträume Demys überhaupt einlösen kann, zumal der Hafen längst aus dem Stadtzentrum ausgelagert ist, eine Entdeckung, die wir später auch in Nantes machen werden. Die Hafenanlagen sind nicht mehr organischer Teil einer urbanen Einheit – die Stadt hat sich auf den Fährverkehr mit Grossbritannien und den Kanalinseln konzentrieren müssen –, und Brennpunkt der Sehnsüchte sind sie erst recht nicht mehr. Demy etablierte die Hafenszenarien in seinen Filmen mit pittoresken Totalen, um dann ihre poetische Funktion auszuschnücken: als Orte des Transit, pulsierende Stationen zwischen An- und Abkunft, Etappen zwischen Erinnerung und Erwartung. Demys Hafenstädte sind Ausgangspunkte sehnsüchtiger Gedankenreisen, in denen die Verheissung des *ailleurs*, des Anderswo, unwiderstehlich ist und die zum Ausbruch aus vorgeschriebenen Lebenswegen reizen. Von Rolands (*Marc Michel*) Zimmer scheint in *LOLA* die Ferne poetisch nahe. Eine Weltkarte und Schiffsmodelle verraten Jungenträume von Weite und Abenteuer, das Fenster eröffnet den Blick auf die Docks und Ladekräne des Hafens von Nantes. Die Idee der Seereise als ein Sich-Bewähren in der Welt wird sich in Rolands Geschichte bestätigen. Auch für Geneviève nehmen in *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* Lebensentwürfe Gestalt an, als im Verlauf des Films zwei unterschiedli-

1
LOLA

2
Anouk Aimée und Marc Michel in LOLA

3
Anouk Aimée in LOLA

4
Théâtre Graslin, Nantes

5
Agnès Varda, Philippe Maron, Edouard Joubaud, Laurent Monnier und Jacques Demy in JACQUOT DE NANTES

6
Garage Demy, Nantes

che Männer ihr bei einem Spaziergang am Quai ihre jeweiligen Vorstellungen von ihrer Zukunft unterbreiten.³ Häfen sind, auch, das verschweigen die Filme nicht, gleichermassen melancholische Orte, an denen man Abwesenheit spürt.

Nantes

Im Haus Nummer 9 in der Allée des Tanneurs verliebte Demy eine glückliche Provinzkindheit; in der drangvollen Enge der «Garage Demy» herrschte ein harmonischer Familienzusammenhalt. Eigentlich war dem Jungen ein ganz anderer Lebensweg vorbestimmt: er sollte Automechaniker werden wie sein Vater. In *JACQUOT DE NANTES* gibt es eine Szene, in der dem Vater der Kragen platzt ob der masslosen und beharrlichen Kinobegeisterung des Jungen, die ihm keinen ruhigen Sonntag mehr gönnt. Agnès Varda hat die Szene auf der Treppe in der Rue de l'échelle gedreht. Dort wird sie sich wohl auch zuge tragen haben, denn kurz darauf hat der Sechzehnjährige die Treppe für seinen Trickfilm *ATTAQUE NOCTURNE* nachgebaut. Anouk Aimées Wohnung liegt in *LOLA* ein Stück oberhalb der Steige, ihr kleiner Sohn spielt dort, während sie ihre Liebhaber empfängt.

Nantes war seit jeher eine Stadt grosser sozialer Gegensätze, sowohl eine Hochburg der Aristokratie, später des Bürgertums, wie auch der Arbeiterbewegung und der Anarchie. Schaustücke bürgerlicher Prachtentfaltung grenzen unmittelbar an populäre, volkstümliche Viertel. Beides hat sich Nantes erhalten. Das Restaurant «La Cigale» etwa ist ein betörendes Relikt aus bürgerlichen Glanzzeiten, das verspielte, prunkvoll gekachelte Interieur atmet auch heute noch den Flair von Art Nouveau. In *JACQUOT DE NANTES* lädt eine weltgereiste Cousine die Familie Demy dorthin zum Diner ein. Im Hintergrund nimmt schon die Idee zu *LOLA* Gestalt an: Eine Sängerin interpretiert sehnsuchtsvoll das Chanson «Je t'attendrai» und nimmt damit das Liebeswarten der Heldin Demys vorweg, der übrigens die Nachtclubszenen mit Anouk Aimée in der «Cigale» drehte, umgetauft in «El Dorado». Varda konnte die Kindheitserinnerungen Demys auch andernorts in Nantes an Realschauplätzen, etwa der Garage am Rathaus, verfilmen.

Als Kind war Demy ein natürlicher, unbefangener Grenzgänger zwischen den Sphären. Um zum Geigenunterricht zu gelangen, musste er die anrühige Hafengegend am Quai de la Fosse durchqueren. Auch sonst lassen sich in der Stadt noch die täglichen Routen und Trampelpfade des Jungen rekonstruieren. Der Weg zum Lycée Clemenceau führte ihn über den Cours St Pierre auf der rückwärtigen Seite der Kathedrale. Dort stand das *guignol*, das

4



5



6



6



1



2

In einer Passage kann einem, wie Aragon schreibt, alles zustossen. Roland findet seine erste Liebe am unteren Eingang der Pommeraye, von der Rue de la Fosse, wieder.

Puppentheater. In LOLA findet hier die Kirmes statt, in UNE CHAMBRE EN VILLE versammeln sich frühmorgens die Streikenden auf dem Platz. Um zu einem seiner Stammkinos, dem «Katorza» zu gelangen (Roland sieht sich in LOLA dort das Südseeabenteuer RETURN TO PARADISE an und entschliesst sich, sein Leben zu ändern), überquerte er die Rue du Calvaire, konnte auch über die Steige in der Rue de l'échelle abkürzen. In die Rue du Calvaire bestellt die attraktive Madame Desnoyer (*Elina Labourdette*) hoffnungsvoll den jungen Roland zum Abendessen. Hier hat sich Demy indessen eine diskrete topographische Ungenauigkeit erlaubt: eine Hausnummer 10 gibt es dort nicht, zwischen den Nummern 8 und 12 liegt die Place des Volontaires de la Défense Pas-sive.

Einer der faszinierendsten Orte, an denen sich Demys Kindheit zugetragen hat, ist die Passage, die der Notar und Geschäftsmann Louis Pommeraye in den frühen 1840er Jahren zwischen der Börse und der Place Graslin errichten liess. Die Passage Pommeraye ist auch heute noch eine prunkvolle Spiegelwelt, und dabei gleichzeitig ein Ort alltäglicher Verrichtungen. In einem Trödeladen im Mezzanin erwarb der kleine Jacques seine erste Kamera – manchen Quellen zufolge im Tausch gegen fünf

Kinderbücher und einen Baukasten, in JACQUOT DE NANTES hingegen ist das Tauschobjekt, mit poetischer Stimmigkeit, das Modell eines *pont transbordeur*. Die ersten Filmaufnahmen machte er gleich an Ort und Stelle, von den Skulpturen auf dem Geländer der hölzernen Treppe. Später beherbergte das Geschäft den Club der Hobbyfilmer, dem er mit sechzehn beitrug. Diesem Ort schuldete er wenigstens *eine* Hommage: in UNE CHAMBRE EN VILLE dient der Laden als Kulisse für das Fernsehgeschäft, in dem *Michel Piccoli* sich und seine Frau *Dominique Sanda* mit seiner Eifersucht quält. Heute hat die Vereinigung der Kriegsveteranen die Räume gemietet.

Als Kind stand Jacques der gleiche Luxus of-fen, den sich auch die Flaneure vergangener Epochen erlauben konnten: er hatte Zeit im Überfluss. Unter dem gläsernen Himmel der Passage, die das Tageslicht zu massvoller Helligkeit filtert, konnte er Welterfahrungen gleichsam in der Abgeschlossenheit eines Interieurs sammeln. In einer Passage kann einem, wie Aragon schreibt, alles zustossen. Roland findet seine erste Liebe am unteren Eingang der Pommeraye, von der Rue de la Fosse, wieder. Im oberen Stockwerk, der skulpturen- und stuckverzierten Galerie, wird er sie erneut verlieren. Die Aura von Weite und Pracht, die der Galerie eignet, ver-

4



4



5



6



5





3

1
UNE CHAMBRE EN
VILLE

2
Jean-François
Stévenin und
Richard Berry in
UNE CHAMBRE EN
VILLE

3
LES DEMOISELLES
DE ROCHEFORT

4
Rue de l'échelle,
Nantes

5
Passage Pommeraye,
Nantes

6
Jacques Demy und
Raoul Coutard bei
den Dreharbeiten zu
LOLA

7
Marché Bouffay,
Nantes

8
Rue du Roi Albert
und Kathedrale,
Nantes

9
Place Colbert,
Nantes

mittelt dem Zuschauer das Gefühl, einem wehmütigen Lebenstriumph beizuwohnen, denn Roland hat zugleich eine Erkenntnis gewonnen: «Das Glück zu wollen, ist auch ein Glück.»⁴

Wurzeln in der Realität

JACQUOT DE NANTES veranschaulicht, dass die Kindheit Demys wie ein Schmuckkästchen war, aus dem er regelmässig Pretiosen hervorholte, um mit ihnen seine Filme zu veredeln. Sein Universum scheint vollends eingebunden in Kindheit und Jugend. Schenkt man den Zeugnissen von Freunden und Mitarbeitern Glauben, fand in seinen Filmen ein permanenter Austausch zwischen erfundenem und gelebtem Leben statt. Für seine Figuren gab es nicht nur filmische, sondern immer auch reale Vorbilder – so tritt beispielsweise das Mädchen, dem Lola nachempfunden ist, als eine ihrer Kolleginnen im «El Dorado» auf.

Als ich die Notizen, die beim flanierenden Erkunden von Nantes entstanden sind, mit den Aufzeichnungen verglich, die ich vor geraumer Zeit zu LOLA und UNE CHAMBRE EN VILLE machte, stellte ich fest, dass sie identisch waren: in beiden Fällen waren mir die erstaunliche Nähe der Schauplätze zueinander und zugleich die Weitläufigkeit und Grosszügigkeit der Strassen und offenen Plätze aufgefallen. Demys Beschwörungen filmischer Welten

bergen immer die Ahnung der realen. Die Topographie der Zufälle und Begegnungen ist in LOLA präzise in der Vermessung der Drehorte verankert: das Théâtre Graslin, das «Katorza», «La Cigale», die Passage Pommeraye, die Treppe, selbst Lolas chemische Reinigung liegen im Radius weniger hundert Meter beieinander.

UNE CHAMBRE EN VILLE entwirft eine andere Ansicht der Stadt, spielt auf der gegenüberliegenden Seite des heutigen Cours des 50 Otages, der die Innenstadt teilt. Die Auseinandersetzungen zwischen Polizei und streikenden Werftarbeitern hat Demy in der Rue du Roi Albert in Szene gesetzt, als eine Konfrontation staatlicher Gewalt mit moralischem Recht. Hinter den Polizeikordons liegt die Präfektur, die Streikenden wissen hinter sich die Kathedrale (welche gleichzeitig entrückt und doch in eine säkularisierte urbane Nähe gedrängt wirkt). Der Film zeigt die Stadt als alltäglichen Lebensraum, nicht als Parcours der Sehenswürdigkeiten. Wenn Guilbaud (Richard Berry) vor dem Kaufhaus Decré auf seine Freundin Violette (Fabienne Guyon) wartet, dann spart Demy die pittoreske Kirche in der Rue Ste Croix gleich nebenan aus. In die Auswahl der Motive spielte ganz unmerklich die Idee von Handel und Geschäft mit hinein: das Kaufhaus, die Passage, der Marché Bouffay, der gerade abgeräumt wird, als Violette Guilbaud eröffnet, dass sie schwanger ist und er ihr die Liebe zu einer anderen Frau gesteht.

5



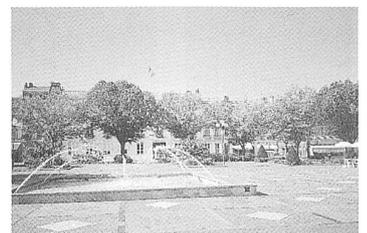
7



8



9





1



1

Der Film LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT lebt in der Stadt weiter, die Leute von Rochefort wollen die Genugtuung nicht missen, dass Demy in ihrer Heimatstadt versucht hat, das Schwierigste zu filmen: das Glück.

Eine tiefe Resonanz zwischen den Themen seiner Filme und ihren Schauplätzen besteht schon in Demys frühen Dokumentarfilmen. *LE SABOTIER DU VAL DE LOIRE* ist fest in seinem ländlichen Milieu verwurzelt. In *ARS* versucht Demy die spirituelle Erforschung einer historischen Figur, dem Curé Vianney, vermittelt durch winterliche Impressionen von dessen einstigen Wirkungsstätten und lässt dabei tatsächlich etwas von den Seelenqualen und der Zerrissenheit spürbar werden. Auch seine späteren Historien- und Märchenfilme hat er mit Vorliebe an Realschauplätzen gedreht: *PEAU D'ÂNE* unter anderem im Schloss Chambord, *THE PIED PIPER OF HAMELIN* in Rothenburg ob der Tauber. Bemerkenswert ist auch, dass der einzige Film, den Demy in Amerika realisierte – einem der Fluchtpunkte seiner eigenen Sehnsüchte immerhin –, sich ganz pointilistisch in die Alltagsdetails, Geräusche und Bilder, seines Schauplatzes versenkt. Ein junger Architekt vor der Einberufung nach Vietnam (*Gary Lockwood*) verfolgt in *MODEL SHOP* eine schöne Unbekannte (Anouk Aimée in ihrem zweiten Auftritt als Lola) durch die Strassenlandschaften, droht sie immer wieder zu verlieren und findet sie im Schachbrettmuster der Boulevards und Avenues doch immer wieder. Von den Hügeln oberhalb der Stadt bewundert er die Schönheit und Logik ihrer Linienführung.

Rochefort

Aus der Luft betrachtet, sieht auch die alte Garnisonsstadt Rochefort wie ein Schachbrett (oder ein Waffeleisen) aus. Die Strassen kreuzen einander, an jeder Ecke könnte eine der typisch Demyschen Zufallsbegegnungen stattfinden. Das ordnende Prinzip der Stadt ist von militärischer Strenge, strahlt aber auch grosse Harmonie aus. Die Häuserzeilen der Altstadt ragen selten höher als drei Stockwerke, man hat mit hellem Stein gebaut, die Strassen sind licht. Die Place Colbert ist das organische Zentrum der Innenstadt, im Film Schauplatz der Kirmes und Standort des Cafés von Madame Garnier (*Danielle Darrieux*). Im ehemaligen Studio der *Demoiselles* geht der Bürgermeister nun seinen Amtsgeschäften nach. Er hat längst keinen freien Blick mehr auf den Platz, denn die ihn umschliessenden Linden sind seit den Dreharbeiten enorm gewachsen.

Die Bewohner der Stadt sind stolz auf "ihren" Film. Die Invasion des Filmteams hat die Stadt im Sommer 1966 aus dem Dämmerenschlaf geweckt, den sie bis dahin im Schatten der eigenen Historie gehalten hatte. Der Film lebt in der Stadt weiter, die Leute von Rochefort wollen die Genugtuung nicht missen, dass Demy in ihrer Heimatstadt versucht hat, das Schwierigste zu filmen: das Glück.

Es trifft sich gut für unsere Recherche, dass die Stadtverwaltung gerade in diesem Sommer eine kleine Broschüre zu dem Film herausgebracht hat

3



4



5





1



2

CINEPHILE SPURENSICHERUNG

1
Françoise Dorléac
und Catherine
Deneuve in LES
DEMOISELLES DE
ROCHEFORT

2
Pont Trans-
bordeur, Rochefort

3
Faltprospekt,
Rochefort

4
Retrospektive
«Demy tout
entier» in
Rochefort

5
Dreharbeiten zu
LES DEMOISELLES
DE ROCHEFORT

6
Glasshot des
Pont Trans-
bordeur für
UNE CHAMBRE EN
VILLE

und die Stadt «als Filmstudio unter offenem Himmel» anpreist. Ein weiteres hübsches Zusammentreffen: Die Retrospektive «Demy tout entier» macht auf ihrem Weg von Paris durch die Provinz gerade in Rochefort Station. Mit Hilfe der Broschüre ist es ein Leichtes, die wichtigen Schauplätze des Films zu finden. Die «Ecole communale» an der Ecke Rue de Bazeilles und de la Chanzy beispielsweise, von wo Boubou, der kleine Bruder der Demoiselles, nach Schulschluss abgeholt werden muss, was den Schwestern eine Vielzahl verheissungsvoller romantischer Begegnungen beschert. Oder ein paar Blocks weiter, immer noch in der Rue de la Chanzy, an der Ecke zur Rue Latouche Treville, wo sich im Film Maxence (Jacques Perrin) und Andy (Gene Kelly) über den Weg laufen – der eine immer noch auf der Suche nach dem *idéal féminin*, das der andere gerade unverhofft gefunden hat. In den Räumen der fiktiven Galerie Lancien scheint immer noch der Geist des zynischen, bedrohlich wirkenden Liebhabers der Deneuve zu wesen – sie beherbergen heute ein Bestattungsunternehmen.⁵ Beim Schauplatz des Mordes an einer gewissen Lola («la femme coupée en morceaux») hat sich Demy eine launige poetische Freiheit genommen: er hat die Rue de la République in Rue de la Bienséance, die Strasse der Schicklichkeit, des Anstands, umbenannt.

Schwebezustände

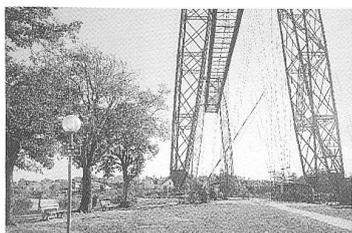
Die Schauplätze seiner Filme standen für Demy selten von vornherein fest, er hat sich vielmehr erst nach intensiven Motivsuchen für sie entschieden. LES PARAPLUIES DE CHERBOURG hatte er zunächst in Le Havre drehen wollen; zeitweilig plante er, den Arbeitskampf in UNE CHAMBRE EN VILLE im benachbarten St Nazaire in Szene zu setzen. Mögliche Drehorte für LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT waren Hyères und Saumur (durchaus wegen des schönen Klangs der Titelvarianten ausgewählt), gegen Avignon entschied sich Demy nicht zuletzt, um Verwechslungen mit dem Picasso-Gemälde zu vermeiden.

Den Ausschlag für Rochefort gab nicht nur die militärische Strenge der Stadtanlage, sondern auch die Tatsache, dass dort noch ein *pont transbordeur* existierte, eine jener altmodischen Verladebrücken, Schwebefähren, wie sie Demy aus Kindertagen noch vom Hafen in Nantes kannte. Die Verknüpfung zu seiner Heimatstadt ist sogar noch enger: Beide Brücken wurden von dem gleichen Ingenieur, Ferdinand Arnodin, um die Jahrhundertwende erbaut. Die Brücke in Nantes wurde 1958 abgerissen, für UNE CHAMBRE EN VILLE konnte sie nur noch mit einem *glasshot* fingiert werden. In Rochefort wurde sie erst kurz nach den Dreharbeiten stillgelegt. Ihre Funktion wurde später von einem Viadukt übernommen. Seither steht sie unter Denkmalschutz, die Zufahrtsstrasse ist nach Demy benannt. Ihn wird

2



2



6



6



Jacques Demy

Geboren am 5. Juni 1931, Kunststudium in Nantes, Filmstudium in Paris, Assistent von Pierre Grimault und Georges Rouquier, verheiratet mit Agnès Varda, gestorben am 27. Oktober 1990

Kurzfilme:

- 1955 LE SABOTIER DU VAL DE LOIRE
1957 LE BEL INDIFFÉRENT
1958 MUSÉE GREVIN
1959 LA MÈRE ET L'ENFANT ARS
1961 LA LUXURE Episode aus:
LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX

Langspielfilme:

- 1960 **LOLA**
Kamera: Raoul Coutard; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Anouk Aimée, Marc Michel, Jacques Harden, Elina Labourdette; Drehort: Nantes
1962 **LA BAIE DES ANGES**
Kamera: Jean Rabier; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet; Drehorte: Nice, Monte Carlo, Paris
1963 **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG**
Kamera: Jean Rabier; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner; Drehort: Cherbourg
1966 **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT**
Kamera: Ghislain Cloquet; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Catheri-

ne Deneuve, George Chakiris, Françoise Dorléac, Michel Piccoli, Gene Kelly, Danielle Darrieux, Jacques Perrin; Drehort: Rochefort

1968 MODEL SHOP

Kamera: Michel Hugo; Ausstattung: Kenneth A. Reid; Musik: The Spirit; Darsteller: Anouk Aimée, Gary Lockwood, Alexandra Hay, Carol Cole, Tom Fielding; Drehort: Los Angeles

1970 PEAU D'ÂNE

nach dem Märchen von Charles Perrault; Kamera: Ghislain Cloquet; Ausstattung: Jim Léon; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Catherine Deneuve, Jean Marais, Jacques Perrin, Micheline Presle; Drehorte: Schlösser Chambord, Plessis-Bourg, Gambais
1971 **THE PIED PIPER OF HAMELIN**
(LE JOUEUR DE FLUTE)

Buch: mit Andrew Birkin, Mark Peploe; Kamera: Peter Suschitzky; Ausstattung: Assheton Gorton; Musik: Donovan; Darsteller: Donovan, Jack Wild, Donald Pleasance, John Hurt, Michael Hordern, Roy Kinnear; Drehorte: Rothenburg ob der Tauber, Studio Lee International in London

1973 L'ÉVÈNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE

Kamera: Andreas Winding; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Micheline Presle, Marisa Pavan; Drehort: Paris

1978 LADY OSCAR

Buch: mit Patricia Louisiana Knop, nach einem Roman von Riyoko Ikeda; Kamera: Jean Penzer; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Catriona McCall, Barry Stokes, Christi-

na Böhm, Jonas Bergström; Drehorte: Versailles, Jossigny, Senlis

1980 LA NAISSANCE DU JOUR

nach dem Roman von Colette; Kamera: Jean Penzer; Ausstattung: Hubert Monloup; Musik: Felix Mendelssohn; Darsteller: Danièle Delorme, Dominique Sanda, Jean Sorel, Orane Demazis, Guy Dhers; Drehort: La Treille Muscat bei Saint-Tropez

1982 UNE CHAMBRE EN VILLE

Kamera: Jean Penzer; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Colombier; Darsteller: Dominique Sanda, Richard Berry, Danielle Darrieux, Michel Piccoli, Fabienne Guyon; Drehorte: Nantes, Studios von Billancourt, Paris

1985 PARKING

Kamera: Jean-François Robin; Ausstattung: Patrice Mercier; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Francis Huster, Keiko Ito, Laurent Malet, Marie-France Pisier; Jean Marais; Drehort: Paris

1988 TROIS PLACES POUR LE 26

Kamera: Jean Penzer; Ausstattung: Bernard Evein; Musik: Michel Legrand; Darsteller: Yves Montand, Mathilda May, Françoise Fabian, Patrick Fierry, Catriona McCall; Drehort: Marseille

Agnes Vard über Jacques Demy:

- 1990 **JACQUOT DE NANTES**
Spielfilm über ein Kind, das von seinen zukünftigen Filmen träumt
1992 **LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS**
Dokumentarfilm über die Dreharbeiten 1966 und ein Jubiläumsfest 1992 in Rochefort
1995 **L'UNIVERS DE JACQUES DEMY**
Dokumentarfilm

Demys Drehbuch zu TROIS PLACES POUR LE 26 mischt listig Legende und Kolportage, kontrastiert Realität und Bühnenwirklichkeit. Dies doppelbödiges Spiel erlaubt es Demy, noch einmal all seine Themen, auch die geheimen, verborgenen, aufzugreifen.

das Anachronistische, Umständlich-Verspielte dieses Transportmittels fasziniert haben, dieser zeiterrückte Moment der Passage, des Schwebens. Die Eröffnungsszene von LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT, in der die Schausteller über die Charente setzen, ist eine atemberaubende Choreographie gegenläufiger Bewegungen und wechselnder Kamerapositionen.

L'île de Noirmoutier

Die dritte von vier Mühlen im Ort La Guernière sei die richtige, hatte uns die Chefin des *office du tourisme* von Noirmoutier versichert; die mit dem Zaun aus Plexiglas, hatte unsere Wirtin ergänzt. Noirmoutier war seit seiner frühen Jugend für Demy ein Ort der Erholung, Zuflucht und der Kreativität. In seiner Mühle schrieb er zusammen mit Michel Legrand die Chansons und erdachte mit Bernard Evein die Dekors seiner Filme. Dort führten Agnès Varda und er Filme vor und empfangen Gäste wie Demys Idol Robert Bresson oder Simone Signoret und seinen späteren Hauptdarsteller Yves Montand (der die Insel schon von den Dreharbeiten zu Sautets CÉSAR ET ROSALIE kannte). Die helle, heitere Bauweise der Vendée, die weissgestrichenen Häuser mit ihren rötlichbraunen Dachziegeln und

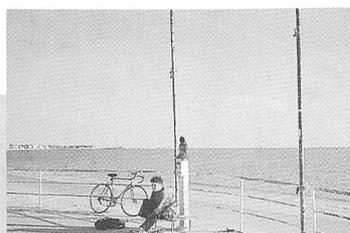
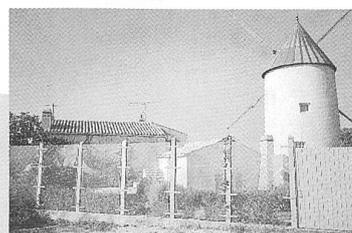
pastellblauen Fensterläden, wird dem Koloristen Demy gefallen haben.

Der Strand vor der Haustür ist eher für Träumer und Muschelsucher geeignet als für Badende. Nachts überwölbt ihn ein unvergleichlich klarer, zum Greifen naher Sternenhimmel. Am Anfang von JACQUOT DE NANTES lässt er dort Sand durch seine Finger rinnen, später erzählt Agnès Varda im Film, er habe dort einsame, verzweifelte Spaziergänge gemacht, wenn seine Wünsche enttäuscht zu werden drohten. Dieses Gestade der Phantasie muss Demy ausserordentlich inspiriert haben. In den letzten Jahren, als er keine Filme mehr finanziert bekam, fing er an, hier Strandbilder zu malen.

Erste und letzte Filme

Mit dem Aufeinandertreffen der Elemente, der Begegnung von Land und Meer, eröffnet Demy auch seine ersten beiden Langfilme. Vor der Heimkehr nach Nantes macht der verschollene Geliebte Lolas mit seinem weissen Cadillac frühmorgens am Strand von La Baule Halt, um aufs Meer hinauszublicken. Im Vorspann von LA BAIE DES ANGES (bezeichnend, wie häufig Demys Filmtitel auf ihre Schauplätze Bezug nehmen) erfasst die Kamera in einem langen *travelling* zunächst das maskenhafte

CINEPHILE SPURENSICHERUNG





1
Jacques Demys
Mühle auf der Ile
de Noirmoutier

2
Strand von La
Baule

3
Jacques Demy bei
den Dreharbeiten
zu TROIS PLACES
POUR LE 26

4
Mathilda May
und Yves
Montand in
TROIS PLACES
POUR LE 26

Antlitz *Jeanne Moreaus*, um sich dann in einem atemberaubenden Tempo auf der Promenade des Anglais von ihr zu entfernen. Moreaus Blick ist nicht dem Meer zugewandt, wie es in dem Film ja überhaupt um ausweichende, auf etwas Anderes fixierte Blicke geht. Die Kamera erfasst die Bucht von Nizza später regelmässig in Panoramascwenks, ohne sich je rückhaltlos in den Schauplatz zu versenken. Es ist ein Film der Unbehaustheit, der Flüchtigkeit. (Die Atmosphäre der Altstadt, ihren noch stark italienisch geprägten Charakter, fängt der Film indes genau ein, nicht zuletzt, weil er im Gegensatz zu den meisten Demy-Filmen mit Originalton aufgenommen wurde.)

Der Regisseur hatte eigentlich ganz andere Pläne für diesen Film, wollte ihn in Farbe drehen, das Blau der Küste, das Grün der Palmen hätten ihn und Bernard Evein zu Tableaus im Stil Raoul Dufys inspiriert.⁶ Die heitere Farbigkeit des Malers ist allerdings in ihren letzten Film eingegangen: als ein Bühnenbild, als eine Szenerie des *spectacle*, in dem Yves Montand in Marseille sein Leben Revue passieren lässt.

Ein letzter Film, ein letzter Schauplatz als Inkarnation von Nantes: erstaunlich, wie wenig TROIS PLACES POUR LE 26 Marseille als Hafenstadt aufruft, auch wenn der ehemalige Werftarbeiter Montand einmal die Chantiers de la méditerranée besucht. Montand kommt zu Beginn des Films mit

dem TGV an und hält auf der Freitreppe vor dem Bahnhof St Charles Einzug in die Stadt. Danach konzentriert sich der Film auf Schauplatze im Viertel um die zentrale Einkaufsstrasse La Canebière – das Theater, in dem Montand seine Revue aufführt, die Wohnung der theaterbegeisterten Parfümverkäuferin (*Mathilda May*) und ihrer Mutter (*Françoise Fabian*). Montand spielt in diesem Film quasi sich selbst – freilich geht Demy auch hier auf Halbdistanz zu Realität und Phantasie: Der Film ist eine Wiederbesichtigung der Vergangenheit «Yves Montands», nicht der Ivo Livis. Demys Drehbuch mischt listig Legende und Kolportage, kontrastiert Realität und Bühnenwirklichkeit. Dies doppelbödige Spiel erlaubt es Demy, noch einmal all seine Themen, auch die geheimen, verborgenen, aufzugreifen. Nach einem (unwissentlich vollzogenen) Inzest bringt seine Tochter Montand wieder mit seiner verlorenen Liebe zusammen. Demy hatte sich diese Szene schon beim Schreiben, nicht ohne Ironie, vor dem Hintergrund der antiken Säulen auf der Treppe der Gare St Charles vorgestellt. Eine wiedergefundene Liebe, ein Kreis, der sich schliesst, ein Aufbruch nach Paris, ein Happy End mit Widerhaken: ein letztes Mal verlässt Jacques Demy einen Schauplatz, den er mit grossen Gefühlen und farbenprächtigen Bildern vermessen hat.

Gerhard Midding

¹ In *UNE CHAMBRE EN VILLE* verweisen Demy und Evein einmal mit einem Filmplakat auf die irrealen Dekors, welche Max Duoy für *MARGUERITE DE LA NUIT* entworfen hat, ein Indiz dafür, wie selbstreflexiv Demys Verwendung von Dekors ist, und zugleich für sein vielschichtiges Verhältnis zu den Traditionen des französischen Kinos.

² Jean-Pierre Berthomé: Jacques Demy et les racines du rêve. Nantes, *L'Atalante*, 1996
Camille Taboulay: *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1996

³ Es ist keine reine Koketterie des Drehbuchautors Demy, dass er das Schicksal einiger Figuren in späteren Filmen wiederaufgreift. Das Wissen um das Vorleben Rolands etwa vertieft, vermenschlicht die Figur, als sie zum ersten Mal in *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* auftaucht. Zugleich belegen diese Querverweise, wie sehr das Universum Demys in sich abgeschlossen ist.

⁴ In *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* zitiert eine Kamerafahrt durch die leere Galerie noch einmal diese Szene und erinnert daran, wie Rolands Leben an diesem Ort eine neue Richtung nahm.

⁵ Nicht nur der Name des Galeristen verweist auf den Lacenaire aus *LES ENFANTS DU PARADIS*, auch in den Kirmesszenen hat Demy eine Hommage an den Film von Prévert-Carné versteckt.

⁶ Eine Ironie, die Demy wahrscheinlich nicht gefallen hätte: heutzutage erinnert die Côte d'Azur mit ihren Leuchtreklamen und Betonbauten immer mehr an die Ausfallstrassen südkalifornischer Küstenstädte.

Ein Wintermärchen

THE ICE STORM von Ang Lee



Bei Ben bahnt sich eine Midlife-Crisis an, die ihn in eine Affäre mit der selbstbewussten Janey Carver treibt.

Wann wird man erwachsen? Wo ist die Grenze zwischen der Phase, in der man dumme Erfahrungen machen darf, und der Zeit, in der man gleichsam geläutert durchs (Sexual-)Leben gehen soll und seinen Nachkommen aus dem reichen Erfahrungsschatz wohltdosierte Ratschläge erteilen kann? Ang Lees *THE ICE STORM* lehrt uns, dass es diese Grenze nicht gibt, dass die Erwachsenen in der Welt der Liebe und Triebe manchmal wie Kinder und Jugendliche im dunkeln tapen. Insbesondere dann, wenn die Welt kürzlich durch den revolutionären Geist der Achtundsechziger-Bewegung erschüttert wurde und dank Watergate und

dem Ende des Vietnamkrieges auch politisch einiges ins Wanken geraten ist.

Es ist November 1973, und der bevorstehende Kälteeinbruch wird nicht nur äusserlich die Welt des wohlhabenden Vorortes New Canaan berühren. Ben und Elena Hood leben mit ihren beiden Kindern scheinbar ein durchschnittlich zufriedenes Leben – der amerikanische Traum von der glücklichen Familie ist noch nicht ausgeträumt. Ben aber fürchtet nicht nur um seine beruflichen Chancen, auch persönlich bahnt sich eine Midlife-Crisis an, die ihn in eine Affäre mit der selbstbewussten Janey Carver treibt. Es ist eine Bettgeschichte unter Nachbarn, und da der Seitensprung trotz sexueller Re-

volution nicht offen gelebt werden kann, geschieht es unter Rücksichtnahme auf die Ehepartner im geheimen.

Weniger Rücksicht nehmen die vier Kinder der Carvers und der Hoods. Sie sehen sich mit ihren pubertären Wünschen und Nöten alleine gelassen. Auf Bens verkrampften Aufklärungsversuch antwortet Paul leicht genervt: «Dad, I'm sixteen years old». Paul lässt sich jedoch nicht aus der Fassung bringen. Er jagt dem Traum einer bildschönen, aber schwer erreichbaren Mitkommilitonin hinterher und fährt zu diesem Zweck nach New York. In der Zwischenzeit versucht seine kleine Schwester, die politisch versierte vierzehnjährige Wendy, beim männlichen

Der offene Geist der siebziger Jahre ist auch in diese biedereren Mittelklassewohnhäuser geschwappt und hat ein pikantes Partyspielchen in die gutbürgerlichen Stuben geweht.

Geschlecht ihre sexuellen Reize auszuloten. Betätigungsfeld und Opfer zugleich sind die beiden minderjährigen Nachbarsöhne, die Kinder der schönen Nachbarin, mit der sich Vater die Zeit vertreibt. Zunächst hat Wendy den Älteren der beiden im Visier, bald versucht sie ihre sexuelle Macht auch am kleineren Bruder auszuspüren. Mit Christina Ricci, die in *THE ADDAMS FAMILY* und *ADDAMS FAMILY VALUES* eine überzeugende bitterböse Wednesday Addams abgegeben hatte, ist die Rolle der vielschichtigen Wendy brillant besetzt. Sie verleiht ihrer Figur eine kindliche, unberechenbare Neugierde, eine kalte Überlegenheit, unter der dennoch Mitgefühl und Zuneigung mitschwingen. An *THE ADDAMS FAMILY* erinnert auch die Szene, in der der kleinere der Carver-Brüder, von Adam Hann Bird (*LITTLE MAN TATE*) dargestellt, im Wald lustvoll seine Modellflugzeuge explodieren lässt.

Trotzdem ist *THE ICE STORM* auch ein Film über die Sehnsucht der Erwachsenen, wieder jugendlich, wieder ein Kind zu sein. In einer Szene, deren unterschwellige Sexualität schon fast zu offensichtlich ist, gesteht Elena Hood dem Pfarrer, schon seit vielen Jahren nicht mehr auf einem Fahrrad gesessen zu haben. Einen Augenblick vorher sieht sie ihre Tochter auf dem Rad eine steile Strasse hinabfahren, mit hoher Geschwindigkeit und mit einem im Wind flatternden blutroten Poncho. Die Affäre mit dem Pfarrer, das wissen wir schon, wird nur in Elenas Kopf stattfinden.

Zum fast überdeutlichen Symbol der Gefühlskälte gerät auch das Einfamilienhaus der Carvers: in einem kargen Siebziger-Jahre-Stil erbaut, steht es abseits im bedrohlich erscheinenden,

weil blätterlosen Frühwinterwald. Dort hin flüchtet sich Ben Hood zu seinem nachbarlichen Schäferstündchen, und dort lebt Wendy ihre pubertäre Neugierde aus. Die Kinderspiele bleiben harmlos, aber nicht unbemerkt: der Vater ist entrüstet über seine frühreife Tochter und sieht nicht, dass er in seinem Balzverhalten ebenso hilflos wie sie ist. Der offene Geist der siebziger Jahre ist auch in diese biedereren Mittelklassewohnhäuser geschwappt und hat ein pikantes Partyspielchen in die gutbürgerlichen Stuben geweht: Die zu Beginn der Cocktailparty in eine Schale geworfenen Autoschlüssel werden am Ende des Abends "verlost". Jede (Ehe-) Frau wird sich mit dem Schlüssel auch den dazugehörigen Lover für die restliche Nacht angeln. Doch die frivole Stimmung will trotz zweideutigen Sprüchen und tiefgeschnittenen Decolletés nicht so recht aufkommen. Niemand will jedoch im Abseits stehen oder gar bieder wirken. Und niemand gibt zu, dass er mit dem geplanten Partnertausch leicht überfordert ist.

Bemerkenswert an dieser Szene (wie am ganzen Film) ist die Ausstattung: die Verantwortlichen für Ausstattung und Kostüme haben ganze Arbeit geleistet. Nicht der fröhlich-bunte Stil der Blumenkinder, der in den letzten Jahren sein Revival feierte, wird gezeigt, sondern eine klebrig-verstaubte Atmosphäre, die durch Details wie gehäkelte Débardeurs und aufblasbare Plastiksofas unterstrichen wird. Ang Lee hat sich nach *THE WEDDING BANQUET* und *SENSE AND SENSIBILITY* ein weiteres Mal gründlich in die Recherche einer Zeit- und Stilepoche vertieft. Er las mit seinem Produktionsteam zahlreiche Romane und Selbsthilfebücher der frühen siebziger Jahre und sah sich viele Filme

aus jener Zeit an. Ang Lee flösste dieser Prozess grossen Respekt und Demut ein. Es wurde ihm deutlich, dass in der Pop-Philosophie und den manchmal schmerzlich naiven Selbsthilfe-Philosophien viel Wahres verborgen war, und dass wir, seiner Meinung nach, zwei Jahrzehnte später viel von dieser "peinlichen" Vergangenheit zu lernen hätten.

In dieser Party-Nacht gerät aber auch anderes aus den Fugen. Eisregen wird vorhergesagt, und es scheint, als kommentierte die Stimme der Wettervorhersage jeweils die Gemütslage der Protagonisten dieses Films. Der Eissturm fegt durch das Land und verwandelt die Gegend in eine glasklare, pickelharte Eislandschaft. Die Natur überwältigt nicht nur durch einmalige Schönheit wie mit zu Eisungeheuern gefrorenen Bäumen, sondern sie fordert auch ein Menschenleben.

Von menschlichen und naturbedingten Dramen unbehelligt sitzt der sechzehnjährige Paul bei seiner Rückfahrt von New York für Stunden ohne Strom in einem Eisenbahnabteil fest. Wenn sich in einem beeindruckenden Bild die eisverkrusteten Räder knirschend von den Schienen lösen, wenn sich die Bahn in Bewegung setzt und sich damit die Eingangssequenz des Films wiederholt, wenn Paul am Heimatbahnhof ankommt, wo ihn in Reih und Glied seine Familie erwartet, kann man sich der Hoffnung nicht erwehren, dass nun alles anders – und vielleicht etwas besser – wird als vorher.

Susanne Wagner



«Die menschlichen Grundbedürfnisse bleiben gleich»

Gespräch mit Ang Lee



«Auch das Eis: Als Filmemacher sah ich sofort, dass es anders sein würde, einen Eissturm zu inszenieren als einen Schneesturm.»

FILMBULLETIN Was hat Sie am Roman «The Ice Storm» von Rick Moody angezogen?

ANG LEE Vor etwa dreieinhalb Jahren, während des Schnitts von *EAT DRINK MAN WOMAN*, erzählte mir James Schamus von diesem Autor. James ist ein grosser Fan von Rick Moody, den er für einen der bedeutendsten und vielversprechendsten amerikanischen Nachwuchsautoren hält. Also las ich seine Bücher, und im Stoff von «The Ice Storm» sah ich einen Film. Das springt zwar nicht sofort ins Auge, denn im Unterschied zu den meisten Romanen von heute, die bereits im Hinblick auf eine Verfilmung geschrieben werden, ist dieser nicht wie ein Film geschrieben. Das Buch bot mir bloss Rohmaterial. Aber gegen das Ende des Romans, als Ben die Leiche findet, war ich zutiefst bewegt. Auch der Schluss, nach dem Eissturm, als Paul am Bahnsteig seine Familie sieht, fand ich sehr bewegend. Im Grunde ist es eine Geschichte über das Erwachsenwerden – für das Land ebenso wie für die Figuren. Sie handelt vom Verlust der Unschuld, von der Familie, etwas, das mich schon immer interessierte, aber mit härteren Schlägen.

Auch das Eis: Als Filmemacher sah ich sofort, dass es anders sein würde, einen Eissturm zu inszenieren als einen Schneesturm. Ein Regen, der alles überzieht und dann gefriert, das erzeugt eine glasige, kristallene Welt, in der es unheimliche klirrende Geräusche gibt. Es ist wie ein grosser Kristalleuchter, schwer und zerbrechlich, durchsichtig und spiegelnd, und am Ende zerschellt alles unter dem eigenen Gewicht. Diese Vorstellung wurde zu einer Obsession, wie das Essen in *EAT DRINK MAN WOMAN*. Und dann war 1973 natürlich ein sehr seltsames, peinliches Jahr in der amerikanischen Geschichte.

FILMBULLETIN Fühlen Sie sich mehr als Anthropologe, der eine Familie als Teil einer Kultur und der Zeit von aussen betrachtet, oder sehen Sie eher

die Bezüge zu Ihrer eigenen Familiensituation, die Sie erkunden wollen?

ANG LEE Am meisten interessiert mich letztlich die Philosophie, wie man seine Achtung und seine Furcht gegenüber der Natur ausdrückt. Dass es nichts gibt, an das man sein Herz hängen kann, nichts, worauf man sich verlassen kann. Das einzige, was sich nie ändern wird, ist, dass sich alles verändert. Die Veränderung, der Wandel interessiert mich am meisten.

Ich muss gestehen, dass ich die meisten meiner Lebenserfahrungen im Rahmen einer Familie gemacht habe, meiner eigenen Familie und jetzt meiner neuen Familie mit Frau und Kindern. Beim Heranwachsen meint man, die Familie werde sich nie verändern. Man wächst nur weiter. Und eines Tages schaut man dann zurück, und es ist wie eine Geschichte, mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende. Sie verändert sich. Ich meine auch, dass die Familie etwas ist, das einem keine Wahl lässt. Man wird hineingeworfen. Wie Paul (im Film) sagt: Je mehr man sie liebt, desto stärker wird man hineingezogen, desto mehr bleibt man darin stecken. Man will sich daraus befreien, und doch nimmt man unwillentlich daran Anteil. Es ist eine Miniatur-Gesellschaft. Wenn man die Bedeutung erweitert, geht es um den Konflikt des freien Willens des Menschen mit dem Schicksal, den Grenzen der Gesellschaft, den Grenzen der Menschheit.

Das liegt im Innersten meines Herzens, und das versuche ich durch dramatische Strukturen auszudrücken. Als junger Filmemacher hatte ich dafür noch wenig Geld zur Verfügung, aber ich habe das immer wieder getan, mit verschiedenen Strukturen, verschiedenen Epochen, verschiedenen Kulturen. Manchmal geht es um Kulturkonflikte, manchmal um Wendepunkte der Zeitgeschichte. Für mich besteht Drama in einer Prüfung der Menschen. Man muss ihnen Probleme stellen, sie in Verlegenheit bringen, sie aus der

Bahn werfen und schauen, wie sie auf die Situation reagieren. Es ist eine Prüfung, bei der sich zeigt, wer sie wirklich sind. Wenn alles in Ordnung ist und gut ausgeht, wenn es keine Fehlfunktionen gibt, ist es langweilig.

FILMBULLETIN Was waren die Dinge, die Sie nicht aus dem Roman übernehmen konnten, und um welche Weglassungen tat es Ihnen am meisten leid?

ANG LEE Ich bedaure nur wenige Änderungen. Wenn man ein Buch zum Film macht, verliert man immer etwas. Und es ist das Werk eines jungen Autors – nicht Jane Austen, wo man sich den Lesern und ihren Erwartungen gegenüber viel mehr verantwortlich fühlt –, dieses Buch kennt eigentlich keiner, also hatte ich viel mehr Freiheit und konnte machen, was ich wollte. Mir gefällt das, denn so fühle ich mich dem Autor und dem Buch viel weniger verpflichtet, und es geht wirklich um den Film. Im Roman kann man all die schlechten sexuellen Erlebnisse darstellen, weil Bücher ein indirektes Medium sind, aber wenn man das in Farbe und mit Ton auf der Leinwand sieht, ist es nicht auszuhalten. Irgendwie muss es geändert, abgeschwächt oder in eine andere Idee verwandelt werden. Als Libbets im Buch einschläft, masturbiert Paul neben ihr. Ich glaube, das würde über die Grenzen der Anteilnahme und Sympathie eines breiten Kinopublikums hinausgehen. Da habe ich etwas anderes, das ähnlich an die Grenze geht, gefunden: Sie fällt mit dem Gesicht in seinen Schoss. Damit steht er vor einer moralischen Entscheidung. Man muss so was also verändern, leinwandgerecht machen. Man muss es anders organisieren, so dass es der Gangart des Films entspricht und nicht der Gangart des Buches. Die Hälfte des Buches besteht aus den Hintergrundgeschichten dieser Figuren. Im Film haben wir das andeutungsweise auch: Die erste Hälfte ist Exposition, und in der zweiten Hälfte beginnt die eigentliche Geschichte. Aber es bleibt in einem filmi-

«Es geht nicht um ein Happy End oder eine wüste Trennung. Es geht darum, dass man etwas für einander empfindet, einander zu verstehen sucht. Der Film geht nur bis zu diesem Punkt, und das Publikum entscheidet dann für sich.»

schen Zusammenhang, auch wenn ein Echo davon da ist. Es gibt für mich noch eine weitere notwendige Verbesserung gegenüber dem Buch, weil das einerseits dem Wesen des Kinos entspricht und andererseits weil ich mich vom Autor unterscheide: Ich habe nicht die Wut, die er hatte. Ich bin nicht in New Canaan aufgewachsen. Ich war nicht sauer auf meine Eltern, weil sie mit den Nachbarn Partner-tausch betrieben. Ich hasse dieses Milieu nicht. Ich sehe diese Nachbarschaft anders.

Da wo ich aufwuchs, war es anders. Obwohl auch ich in einem friedlichen, ruhigen, mittelständischen Milieu aufwuchs, wenn auch in einem weniger wohlhabenden. Das hier ist für mich der totale amerikanische Traum des Mittelstands: ein Hektar Parklandschaft, ein Park, ein Glashaus oder eines im Kolonialstil. Für mich sah das aus wie Arkadien. Aber es verändert sich, und unterschiedlich ist es verdorben. Das geschieht sehr implizit, sehr leise. Es ist sehr subtil. Wie das hier in der Vorstadt lief, das musste ich zuerst lernen, wie ein Schauspieler die verschiedenen Rollen, die er spielt. Ich habe das Buch nicht zu oft gelesen. Ich sagte dem Autor, ich mache nicht deine Geschichte, also musst du darauf gefasst sein, dass der Film etwas anders wird. Meine Einstellung zu diesem Milieu und zu diesem Jahr ist etwas anders.

FILMBULLETIN Kevin Kline gilt als Komiker. Er hat zwar auch ernste Rollen gespielt, aber die Leute denken vor allem an seine komischen Rollen. War das bei seiner Besetzung von Belang?

ANG LEE Für die Rolle von Ben wollte ich immer einen Komiker. Im Buch ist er unerträglich. Man hasst ihn. Ich denke, der Autor hatte keine gute Meinung von seinen Eltern. Aber ich wollte auf der Leinwand nicht dasselbe machen. Man soll an diesen Leuten Anteil nehmen, das ist sehr wichtig. Darum wollte ich einen Komiker, der diese Rolle sympathisch macht und ihr dramatisches Gewicht zu tragen vermag. Kevin hat das hervorragend gemacht. Man fühlt mit ihm, auch wenn er jämmerlich wirkt oder absurd.

FILMBULLETIN Wollten Sie am Ende zu verstehen geben, dass die Familie den Sturm überstanden hat, nun wieder vereint ist und als Familie gestärkt daraus hervorgeht?

ANG LEE Nein. Vielmehr deutet das Buch an, dass die Familie zerfallen wird. Im wirklichen Leben des Autors

heiratete der Vater die Frau des Nachbarn, während er selbst mit der Tochter ausging, ohne das zu wissen. Ich fand, es wäre falsch, eindeutig das eine oder das andere anzudeuten. Wenn man suggerierte, dass es nun zur Scheidung kommt, wäre das dem Publikum gegenüber grausam. Wenn man sagte, dass sie nun eine bessere Familie werden würden, wäre das didaktisch und reaktionär. Was ich hervorheben wollte, war das implizite gegenseitige Verständnis, wenn sie einander am Ende ansehen. Für mich ist es wichtig, da etwas Mitgefühl und Wärme gegenüber der Gruppe einzubringen. Sie haben ein Verständnis dafür, was sie alle durchgemacht haben. Es gibt ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Das ist für mich, was Familie bedeutet. Es geht nicht um ein Happy End oder eine wüste Trennung. Es geht darum, dass man etwas für einander empfindet, einander zu verstehen versucht. Der Film geht nur bis zu diesem Punkt, und das Publikum entscheidet dann für sich. Ein Film sollte Gedanken und Emotionen provozieren und unterhalten. Ich habe keine Absicht, darüber hinauszugehen.

FILMBULLETIN Der Film hat eine sehr schöne Struktur. Wann haben Sie sich dafür entschieden, dass Anfang und Ende sich zu einem Kreis schliessen? War das von vorneherein vorgesehen?

ANG LEE James Schamus hatte den Einfall, die Zugscene an den Anfang zu setzen, und das ruft nach einer zyklischen Struktur. Ich weiss nicht, wie es anders überhaupt funktionieren könnte. Im Buch gibt es acht Kapitel, über jede Figur, über ihr Leben, wie sie aufwachsen, über ihren Charakter, was sie machen, welche Bücher sie lesen, welche Musik sie hören, was sie denken, was sie für Probleme haben. Wie bringt man die alle zusammen? Nur mit einer zyklischen und parallelen Struktur. Vieles dreht sich darum, was die Eltern machen, was die Kinder machen, was die Kinder machen, was die Eltern machen – da gibt es ein gegenseitiges Echo. Es gibt so viele Handlungsfäden, die sich da durcheinander flechten.

Es war auch sehr schwer, den richtigen Ton für den Film zu finden. Alles, was du machst, ist irgendwie falsch und unangenehm anzuschauen. Ich halte es für eine gute Idee, den Leuten am Anfang klarzumachen, dass es ein Familiendrama ist. Man verspricht ihnen auch etwas Wärme, auch das ist wichtig. Pauls Stimme, die Off-Erzählung, hat etwas Beruhigendes

und gibt einem eine Art Verankerung. Ich glaube auch ans Prinzip der Repetition, dass dieselben Themen immer wieder zurückkehren. Der Stoff kann das gut vertragen.

FILMBULLETIN Gibt es innere menschliche Werte, die sich immer gleich bleiben, damals wie heute?

ANG LEE Die menschlichen Grundbedürfnisse bleiben immer gleich. Man will seine Männlichkeit zeigen, man will Sicherheit, man will seine Schuld loswerden, man braucht Liebe, eine Familie, die man zusammenrufen kann und von der man sich befreien will. Das bleibt sich gleich, aber die jeweiligen gesellschaftlichen Umstände zwingen einen dazu, sich jeweils etwas anders zu verhalten. Wenn etwa im Jahre 1973 ein Vater ein netter Kerl sein soll und nicht eine Autoritätsfigur, und er ist wie Ben in den fünfziger Jahren aufgewachsen, dann hat er Mühe, sich dem anzupassen. Das ist dramatisch. Wenn das Umfeld verlangt, dass man "auf Draht" ist oder rebellierte, dann verhält man sich anders. Die Werte verändern sich im grösseren Massstab. Wenn ich die Moderne von der "vor-modernen" Gesellschaft abgrenzen soll, würde ich sagen, dass sie damit begann, dass wir mit Maschinen leben. Seit der industriellen Revolution gibt es den Mittelstand und die Demokratie. Die Werte verlagern sich in Richtung Individualismus, dass man gleichberechtigt zusammenleben und doch verschieden sein kann. Zuvor versuchte man, mit dem gesellschaftlichen Kodex und ganz anderen Werten zurechtzukommen. Es gab viel mehr gesellschaftliche Grenzen. Heute sind wir offener, aber auch in gewisser Weise nackt.

Fragen stellte Michel Bodmer

Die wichtigsten Daten zu THE ICE STORM: Regie: Ang Lee; Buch: James Schamus, nach dem Roman von Rick Moody; Kamera: Frederick Elmes, A.S.C.; Schnitt: Tim Squyres; Ausstattung: Mark Friedberg; Kostüme: Carol Oditz; Make-up: Michael Bigger; Musik: Mychael Danna. Darsteller (Rolle): Kevin Kline (Ben Hood), Joan Allen (Elena Hood), Courtney Beldon (Billie), Christina Ricci (Wendy Hood), Tobey Maguire (Paul Hood), Sigourney Weaver (Janey Carver), Jamey Sheridan (Jim Carver), Elijah Wood (Mikey Carver), Adam Hann Byrd (Sandy Carver), Katie Holmes (Libbets Casey), Michael Cumpsty (Philip Edwards), David Krumholtz (Francis Davenport), Henry Czerny (George Clair), Kate Burton (Dorothy Franklin), William Cain (Ted Shackley), Colleen Camp (Dr. Pasmier). Produktion: Good Machine, 20th Century Fox; Produzenten: Ted Hope, James Schamus, Ang Lee; assoziierte Produzenten: Alysse Bezahler, Anthony Bregman. USA, Kanada 1997. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Tableaux vivants

ARTEMISIA von Agnès Merlet



Artemisia bittet Tassi, ihr als Modell für Holofernes zu posieren. Mit roten und weissen Tüchern bedeckt liegt er auf einem Bett.

Das Gemälde ist geradezu schockierend durch seine Schonungslosigkeit, mit der es einen Mord in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit vor Augen führt: Die Dienerin von Judith drückt ihr ganzes Körpergewicht auf den rücklings liegenden Holofernes, während Judith seinen Kopf an den Haaren nach hinten reisst und ihm den Hals mit einem Schwert durchschneidet; Lachen von Blut überströmen die Laken. In der Kunstgeschichte ist der biblische Stoff beliebt, nie jedoch wurde er, ausser bei Caravaggio, so eindringlich und erschreckend gestaltet. Auf den meisten Bildern sieht man nicht die Tat selber, sondern den Augenblick danach, wenn die beiden Frauen mit dem Kopf des

Königs aus dem feindlichen Lager flüchten (und damit die Befreiung ihrer belagerten Stadt ermöglichen).

Gemalt hat «Judith und Holofernes» Artemisia Gentileschi, eine der ganz wenigen Frauen, die sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Italien als Künstlerin etablieren konnte. Während einer rund vierzigjährigen Schaffenszeit hat sie das Motiv insgesamt viermal gestaltet und dabei der Judith ihre eigenen Züge verliehen.

Es war dieses Gemälde, das die französische Regisseurin Agnès Merlet bewogen hat, sich mit der Malerin zu beschäftigen. Sie drehte zunächst den 35-minütigen Kurzfilm ARTEMISIA,

doch Merlet hat das Thema seitdem nicht losgelassen, und so ist nun Jahre später, nach LE FILS DU REQUIN von 1994, ein längerer Film entstanden.

Artemisia ist inzwischen keine Unbekannte mehr. Nachdem sie lange Zeit weitgehend vergessen war, sind seit den achtziger Jahren verschiedene Monographien über sie erschienen. Die Künstlerin mit ihrer offenkundigen Vorliebe für die Darstellung herausragender Frauengestalten wurde zu einer Identifikationsfigur des Feminismus, «Judith und Holofernes» von 1612/13 und 1620 wurden als Schlüsselwerke begriffen und intensiv diskutiert.

Bei Merlet werden Artemisia und Tassi zu einem romantischen Liebespaar, das von einem unverständigen Umfeld auseinandergerissen wird und in die Mühlen einer unmenschlichen Justiz gerät.

Merlet beschränkt sich in ihrem Film auf die Anfänge dieses ungewöhnlichen Werdegangs. Sie vermittelt ein Bild vom künstlerischen Umfeld, in dem Artemisia aufwächst und verweist dabei immer wieder auf die besonderen Bedingungen, unter denen sie als Frau arbeiten musste.

Artemisia wird von ihrem Vater, dem berühmten Maler Orazio Gentileschi, in ihrem Talent erkannt, aus dem Kloster geholt und konsequent gefördert. Sie arbeitet fortan in seiner Malerwerkstatt, wo sie bald seine wichtigste Mitarbeiterin bei Auftragswerken wird. Gentileschis Reputation genügt zwar nicht, um Artemisia Zugang zu einer Akademie zu verschaffen, wo keine Frauen aufgenommen werden. Durch seinen Einfluss erhält sie jedoch Unterricht beim Landschaftsmaler Agostino Tassi, einem Meister in der Kunst der Perspektive und einem beruflichen Konkurrenten Gentileschis. Artemisias Begegnung mit Tassi führt schliesslich zu einem Vergewaltigungsprozess gegen ihren Lehrer – ein Ereignis, das das Leben der damals Siebzehnjährigen aufs tiefste geprägt haben dürfte und das Merlet in den Mittelpunkt ihres Films rückt.

Der Prozess

Der genaue Prozessverlauf ist nicht überliefert, die Quellen sind lückenhaft. Es gibt jedoch Aufzeichnungen von Anhörungen, die vor dem Prozess stattfanden, und dazu gehört die Aussage von Artemisia selber.* Danach wurde sie von Tassi vergewaltigt. Um sie zu beruhigen, machte er ihr darauf ein Heiratsversprechen (durch eine Heirat konnte damals eine Vergewaltigung im nachhinein quasi "legitimiert" werden). Artemisia glaubte ihm und betrachtete ihn fortan als ihren Verlobten.

Als er sein Versprechen nicht einlöste, strengte ihr Vater gegen Tassi einen Prozess wegen Vergewaltigung an, und dabei stellte sich heraus, dass dieser bereits verheiratet war. Um eine Verurteilung wegen Ehebruchs zu verhindern, wurde Artemisia von der Gegenpartei der Prostitution beschuldigt, beim Verhör wurde sie gefoltert. Tassi bekam schliesslich eine Gefängnisstrafe, im Film ist von zwei Jahren die Rede, eine andere Autorin spricht von acht Monaten.*

Merlet beabsichtigte keine «akademische Annäherung» an die Geschichte. Sie erlaubte sich im Gegenteil einige (sicher legitime) Freiheit im Umgang mit dem Stoff. Die Autorin, die das Drehbuch zusammen mit Christine Miller schrieb, reizte gerade die Tatsache, dass die Geschichte von Artemisia «unbekannt genug» war, so dass sie ihre eigenen Vorstellungen einbringen konnte.

Leicht überspitzt gesagt: Bei Merlet werden Artemisia und Tassi zu einem romantischen Liebespaar, das von einem unverständigen Umfeld auseinandergerissen wird und in die Mühlen einer unmenschlichen Justiz gerät. Die eigentliche Vergewaltigung ist der Prozess, der Orazio Gentileschi anstrengt und der klar gegen den Willen seiner Tochter zustande kommt. Die Anschuldigungen, denen sich Artemisia im Verlaufe des Prozesses ausgesetzt sieht, werden nicht von Tassi, sondern von seinen Freunden eingebracht. Tassi weigert sich, gegen seine Geliebte auszusagen, nimmt heldenmütig alle Schuld auf sich, um Artemisia von der Folter zu befreien und zieht damit eine unverdiente Gefängnisstrafe auf sich.

Weiter geht Merlet in ihrer Romantisierung der Künstlerliebe dann doch nicht. Die erste sexuelle Begegnung zwischen dem etwa Vierzigjährigen und der Siebzehnjährigen verläuft

konfliktreich und für beide schmerzhaft, von einer Vergewaltigung ist sie nicht allzu weit entfernt: unsensibel, ja blindwütig fällt Tassi über die jungfräuliche Artemisia her, um sich danach, über ihre verstörte Reaktion erschrocken, bei ihr zu entschuldigen.

Nur wenig später kommt das Paar in einer Schlüsselszene des Films erneut zusammen – diesmal, sinnigerweise, als «Judith» und als «Holofernes». Artemisia bittet Tassi, ihr als Modell für Holofernes zu posieren. Mit roten und weissen Tüchern bedeckt liegt er auf einem Bett vor schwarz drapiertem Hintergrund, als Artemisia plötzlich ihre Arbeit unterbricht, sich in ihrem gelben Gewand über Tassi beugt und ihn verführt. So glaubt man einen Moment lang das Gemälde (ohne zweite Frau) vor sich zu erblicken.

«Judith und Holofernes» wurde von feministischen Kunsthistorikerinnen als Äusserung einer Rache- (wenn nicht sogar Kastrations-) Phantasie der geschändeten Malerin begriffen. Merlet spielt in ihrem Film mit dem Mythos, der um das Bild entstanden ist, indem sie die gewalttätige, heldenhafte Szenerie des Gemäldes in einem versöhnlichen Sinne umdeutet: aus Feinden ist hier ein Liebespaar geworden. Dennoch erhält diese Verführungsszene durch die Semantik des biblischen Stoffes und die ganze ikonographische Tradition einen grausamen, irritierenden Nebensinn.

Die Bildwelt der Maler

Der Vorspann: Kleine Lichtflecken huschen über die dunkle Leinwand, werden allmählich erkennbar als Reflexe von Kerzenlicht auf den Irisrändern einer riesengrossen, schwarzen Pupille. Der Schluss des Films: Valentina Cervis braune, etwas kindliche Augen, die auf



Sensibilität für die Bildwelt und das Formbewusstsein der portraitierten Maler spürt man auch in vielen sorgfältig ausbalancierten Bildkompositionen.

eine Meereslandschaft blicken. Dazwischen immer wieder: Artemisia beim versunkenen, konzentrierten, hingebungsvollen Schauen, beim Betrachten von Kunst (Fresken in der Klosterkirche, das Holofernes-Gemälde von Caravaggio), beim heimlichen Beobachten intimer Szenen (ein nacktes Liebespaar am Strand, kopulierende Paare im Bordell), beim Studieren nackter Körper, bei der Selbstbetrachtung vor dem Spiegel, beim Blicken durch Perspektivrahmen auf Modelle oder Landschaften ...

Die *Schule des Sehens*, die Artemisia durchläuft und die allmähliche Erweiterung ihres künstlerischen Vokabulars vermittelt der Film auch über seine höchstästhetische Bildgestaltung und seine berückende Farb- und Lichtdramaturgie. So kommt im starken Kontrast zwischen den Farben und dem Licht der Innenräume und der Aussenräume der Gegensatz zwischen den beiden Malschulen zum Ausdruck, die Artemisia prägen.

Bei Orazio Gentileschi arbeitet man, wie damals üblich, nur im Atelier bei Kerzenlicht. Hier dominieren satte, leuchtend warme, stark kontrastierende Farben vor dunklem Hintergrund, wie in den von Caravaggio beeinflussten

Gemälden mit ihren dramatischen Lichteffekten, die hier entstehen.

Der Florentiner Tassi hingegen bevorzugt eine damals neue Arbeitsweise: Er arbeitet draussen bei natürlichem Licht, meist unter einer Zeltplane mit weissen, lichtdurchlässigen Tüchern. Seine Leinwände stellt er in einer Meereslandschaft auf, in der aufgehellte Farben in milden Grau-, Blau- und Grüntönen dominieren, die Grenzen zwischen Wasser und Land verwischen und sich alle Formen aufzulösen scheinen.

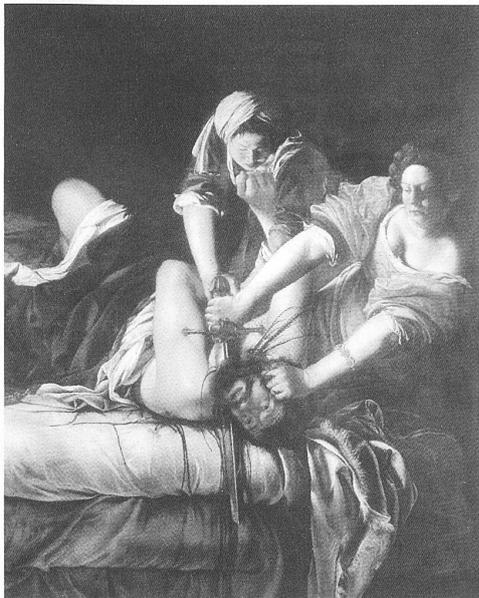
Sensibilität für die Bildwelt und das Formbewusstsein der portraitierten Maler spürt man auch in vielen sorgfältig ausbalancierten Bildkompositionen, auch wenn Merlet betont, dass ihr nicht daran gelegen war, den Film wie Gemälde Artemisias aussehen zu lassen. Immer wieder werden auf suggestive Weise die Perspektivrahmen ins Bild gerückt, die Tassi im Unterricht verwendet und die im Atelier oder in der Natur aufgestellt werden. Sie umschliessen innerhalb des filmischen Bildes einen zweiten Bildraum und weisen dadurch ihrerseits auf die filmische Kadrierung. Der imaginäre Dialog, den der Film mit der Malerei führt, kommt vielleicht dann am schön-

sten zur Geltung, wenn sich die Kamera langsam einem Perspektivrahmen nähert, bis der Filmkader und der Rahmen zur Deckung gelangen.

Kathrin Halter

* Susanne Stolzenwald: *Artemisia Gentileschi*. Stuttgart, Zürich, Belsler-Verlag, 1991

Die wichtigsten Daten zu ARTEMISIA: Regie: Agnès Merlet; Buch: Agnès Merlet, Christine Miller, Patrick Amos; Kamera: Benoit Delhomme AFC; Schnitt: Guy Lecorne; Ausstattung: Antonello Geleng; Kostüme: Dominique Borg; Musik: Krishna Levy; Ton: François Waledisch. Darsteller (Rolle): Valentina Cervi (Artemisia), Michel Serrault (Orazio), Miki Manojlovic (Agostino), Luca Zingaretti (Cosimo), Emmanuelle Devos (Constanza), Frédéric Pierrot (Roberto), Maurice Garrel (Richter), Brigitte Catillon (Tuzia), Yann Tregouet (Fulvio), Facquet Nolot (Anwalt), Silvia De Santis (Marisa), Renato Carpentieri (Nicolo), Dominique Reymond (Tassis Schwester), Liliane Rovere (Frau des reichen Kaufmanns), Alain Ollivier (Graf), Patrick Lancelot (Direktor der Akademie), Rinaldo Rocco, Enrico Salimbeni (Studenten), Catherine Zago (Oberin), Anna Lelio, Claudia Giannotti (Hebammen), Lorenzo Lavia (Orazios Assistent), Sami Bouajila, Edoardo Ruíz. Produktion: Première Heure mit Schlemmer Films, France 3 Cinéma, 3Emme Cinematografica; Produzent: Patrice Haddad; Co-Produzenten: Christoph Meyer-Weil, Leo Pescarolo; ausführende Produzenten: Samanta Antonnicola, Dino Di Dionisio, Lillian Saly, Patricia Allard, Daniel Wuhrmann. Farbe, Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.



«Giuditta che decapita Oloferne»
von Artemisia Gentileschi,
1612/13, Uffizien Florenz



•••••

Extreme Ästheten

WILDE von Brian Gilbert



Das Kinostück zeichnet Wilde als klassisches Opfer der Umstände und seiner selbst.

Statt Sekundärliteratur für den akademischen Hausgebrauch schrieb Richard Ellmann mit seinem «James Joyce» schon 1959 eine spannende biographische Erzählung von ungewöhnlichem literarischem Eigenwert. Als Gestalter von Lebensbildern aus der Geschichte der Literatur blieb der anglo-irische Historiker stets den Fakten treu. Doch gilt bei ihm jede Tatsache nur so viel wie die Seele, die er ihr einhauchen kann. Vollends bestätigt sich seine Originalität als Poet der biographischen Wahrheit gegen Ende seines Lebens. 1987 erscheint sein 600-seitiger «Oscar Wilde», eine der rundweg besten Lebensbeschreibungen aus den letzten zwanzig Jahren.

Das Buch folgt den Etappen der brutalen kurzen Passion Wildes lückenlos. Ellmann erhebt den Ironiker und Märtyrer, ja Heiligen (auch er ein Anglo-Ire) zu einer Schlüsselfigur des ausgehenden viktorianischen Zeitalters. Zwar macht ihm das England der Jahrhundertwende nicht unmittelbar den Garaus, doch indirekt bringt es ihn sehr wohl zur Strecke. Das Imperium beherrscht die halbe Welt und gibt sich als Vollendung der Zivilisation (wie heute Englands Reinkarnation, die USA). Aber es kehrt bei der Ausmerzung Wildes seine prüd-bigotte bis barbarische Seite hervor. Das Schicksal des Dramatikers und Erzählers, der am 30. November 1900 mit 46 verarmt im Pariser

Exil stirbt, lässt Liberalisierungen erwarten, die kaum länger zu verhindern sein werden. Denn keine Frage, Wilde hat die geltenden Gesetze gebrochen. Doch hat er jemandem bleibend geschadet? Allenfalls sich selbst.

Sodomiter schießen nicht

Die Sprachregelung von damals meidet Vokabeln wie «homosexuell» zugunsten züchtiger Umschreibungen wie «extremer Ästhet». Aber nicht lange nach Wildes Tod wird man Minderheiten, Aussenseiter aller Art immer geläufiger als Schwarze, Juden, Schwule (oder Bucklige, Blinde, Idioten) bezeichnen dürfen. Sowie die Homosexualität

Von einem seiner Jünger verleitet, wendet sich der Held einem eher locker verschworenen Londoner Kreis zu, der die verbotene Männerliebe ohne genügende Umsicht übt.

sich sprachlich legitimieren kann, besteht eine Aussicht, dass sie auch vor dem Gesetz kein Verbrechen mehr zu sein braucht. Zur Zeit des Prozesses setzt Wildes jugendlicher Geliebter Alfred Douglas ein vielsagendes bleibendes wissendes Wort in die Welt: «die Liebe, die ihren Namen nicht aussprechen darf». Seinen unglücklichen Mentor wird der gedichteschreibende Kleinadelige um 45 (zunehmend liberale) Jahre überleben.

Ellmanns Buch folgend erzählen Szenarist Julian Mitchell und Regisseur Brian Gilbert (unterstützt von ihrem Schweizer Kameramann *Martin Fuhrer*) ausschliesslich von den Jahren nach 1882. Wilde stürzt vom Gipfel der Berühmtheit herab in Gefängnis und Verfehmung. «Ich kann an alles glauben, vorausgesetzt, es bleibt unglaublich. Darum möchte ich als Katholik sterben, obwohl ich niemals als solcher leben könnte.» Wie keiner vor oder nach ihm weiss er derlei Paradoxe formvollendet zu improvisieren, und einigen lebt er auch (mehr oder weniger) nach. Wofür denn Wilde berühmt sei, wird im Film einmal gefragt. «For being himself», lautet die Antwort: fürs Sichselbersein.

Von einem seiner Jünger verleitet, wenn nicht regelrecht verführt, wendet sich der Held von Frau und Kindern ab und einem eher locker verschworenen Londoner Kreis zu, der die verbotene Männerliebe ohne genügende Umsicht übt. Wildes Verderben wird von Douglas verursacht, dessen streitlustiger Vater mit allen Mitteln des Recht und der Einschüchterung den missratenen Sohn aus den Armen des notorischen Dekadenten reissen will. Der rabiate Marquess of Queensberry hinterlegt für Wilde auch einmal eine (offene) Karte mit der Widmung: «dem effeminierten Sodomiter». Die Episode wird historisch. Das schnöde Wort kennzeichnet den Punkt ohne Wiederkehr.

Den Galgenhumor bewahren

Das Kinostück zeichnet Wilde als klassisches Opfer der Umstände und seiner selbst. Wie ihm geschieht, begreift er weder beim unerwarteten Überhandnehmen seiner homosexuellen Neigung noch später angesichts der unvermeidlichen Folgen. In seiner hilflosen Verwirrung ist er ausserstande, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, und fügt sich defätistisch in sein Ge-

schick. Vergeblich warnt er seinen Verfolger, den Marquess: Beim nächsten Mal schiess' ich auf der Stelle. Der Bedrohte bleibt gebührend unbeeindruckt. Sodomiter, glaubt er, sind fürs Abdrücken zu feige. Dabei fehlt es Wilde weniger an Mut als an realitätstauglicher Schlaueit.

Ohne den physisch so lang, weich und massig geratenen Stephen Fry in der Titelrolle wäre der Film schlecht denkbar. Der Komiker und Schriftsteller schwindelt keine Publicity vor, wenn er versichert: Seit Jahren höre ich, du siehst aus wie Oscar und solltest ihn einmal spielen. Doch bringt der Darsteller ausser dem Auftreten eines idealen Wilde-Adepten auch die nötige Mischung von ironischer Eleganz, blitzendem Verstand, genierter Ungeschicklichkeit und gewinnender Herzensmilde mit. Mühelos trifft er so den tragikomischen Ton, der die Erscheinung des denkwürdigen Extrem-Ästheten erst ganz heraufbeschwört. Es ist die Haltung, die sagt: Selbst wenn der Hals wahrhaftig schon in der Schlinge steckt, den Galgenhumor darf einer auf keinen Fall verlieren.

Pierre Lachat



Die wichtigsten Daten zu WILDE: Regie: Brian Gilbert; Buch: Julian Mitchell, nach der Biographie «Oscar Wilde» von Richard Ellermann; Kamera: Martin Fuhrer; Kamera-Operator: Mike Miller; zusätzliche Crew: Richard Philpot, Philip Sindall, Steve Parker, Ben Davis; spanische Equipe: Joan Benet; Schnitt: Michael Bradsell; Ausstattung: Maria Djurkovic; Kostüme: Nic Ede; Musik: Debbie Wiseman; Ton: Jim Greenhorn. Darsteller (Rolle): Stephen Fry (Oscar Wilde), Jude Law («Bosie», Lord Alfred Douglas), Vanessa Redgrave (Lady Speranza Wilde), Jennifer Ehle (Constance Lloyd Wilde), Gemma Jones (Lady Queensberry), Judy Parfitt (Lady Mount-Temple), Michael Sheen (Robert «Robbie» Ross), Zoë Wanamaker (Ada Leverson), Tom Wilkinson (Marquess of Queensberry), Ioan Gruffudd (John Gray), Mathew Mills (Lionel Jonson), Ja-

son Morell (Ernest Dowson), Peter Barkworth (Charles Gill), Robert Lang (C. O. Humphreys), Philip Locke (Richter), David Westhead (Edward Carson), Jack Knight (Cyril Wilde), Laurence Owen (Vyoyan Wilde), Benedict Sandiford (Alfred Wood), Mark Letheren (Charles Parker), Michael Fitzgerald (Alfred Taylor). Produktion: Samuelson Production; assoziiert mit Dove International, NDF International, Pony Canyon, Pandora Film, Capitol Films, BBC Films; Produzenten: Marc Samuelson, Peter Samuelson; ausführende Produzenten: Michiyo Yoshizaki, Michael Viner, Deborah Raffin, Alex Graham, Alan Howden. Grossbritannien, USA, Japan, Deutschland 1997. Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt.



«Hier herrscht Aufschwung im Kino»

Gespräch mit Kameramann Martin Fuhrer

«An einer Filmschule werden die Beziehungen nicht nur hergestellt, sondern sie entwickeln sich. Brian Gilbert und ich arbeiteten schon dort zusammen.»

Die ausladenden Bilder in *WILDE* von *Brian Gilbert* stammen vom Schweizer Kameramann *Martin Fuhrer*, der im Verlauf der neunziger Jahre im angelsächsischen Kino zügig vorangekommen ist. Unlängst hat er mit John Schlesinger *SWEENEY TODD* gedreht, die Neufassung einer klassischen Horrorgeschichte, die in den Dreissigern ins Kino, in den Achtzigern auf den Bildschirm kam. Martin Fuhrers Anfänge in diesem Gewerbe gehen auf die frühen achtziger Jahre zurück, als er die National Film and Television School in Beaconsfield halbwegs zwischen London und Oxford absolvierte.

MARTIN FUHRER Schon damals war die National Film School in Beaconsfield toll ausgerüstet. Sie erlaubte eine spezialisierte Ausbildung als Kameramann und gleichzeitig eine allgemeine Ausbildung, was damals noch nicht an vielen Orten möglich war. Wichtig aber war, dass ich dort meine Leute kennenlernen konnte. Brian Gilbert war damals an der Filmschule, desgleichen Harry Hook, für den ich später ebenfalls die Kamera geführt habe.

FILMBULLETIN Sagt man also mit Recht, England biete die besten Filmschulen in Europa an?

MARTIN FUHRER Ich habe auch andere Schulen kennengelernt, etwa die in Lodz, und was ich da an Kamera-Arbeit zu sehen bekam, war hinreissend. Leider war Polen wegen der Sprache für mich keine Möglichkeit. Das Englische ging halt ganz einfach vor.

FILMBULLETIN Haben die Beziehungen, die Sie in Beaconsfield voraussichtlich würden anknüpfen können, Sie auch in Ihrer Wahl beeinflusst?

MARTIN FUHRER An einer Filmschule werden die Beziehungen nicht nur hergestellt, sondern sie entwickeln sich. Gilbert und ich arbeiteten schon dort zusammen.

Immer Ärger mit der Gewerkschaft

FILMBULLETIN Bedeutete dann 1990 *LORD OF THE FLIES*, den Sie als ersten vollprofessionellen Kinofilm mit *Harry Hook* realisierten, bereits Ihren Durchbruch?

MARTIN FUHRER Nur zum Teil. Ich bekam zwar Anfragen aus den USA, aber geklappt hat schliesslich kein einziges Engagement. Ich musste warten, bis sich Brian Gilbert ins Zeug legen konn-

te. Und zwar musste er sich entschliessen, der englischen Gewerkschaft zu sagen: Gut, entweder ich drehe *TOM & VIV* mit Martin Fuhrer in England, oder wir fahren zusammen anderswohin, um ihn zu produzieren.

Ich war auch im Gespräch gewesen für *NOT WITHOUT MY DAUGHTER*, den Gilbert ebenfalls drehte und der eine amerikanische Produktion war. Aber das Studio hielt mich für zu wenig erfahren. Gilbert hatte dann eine schwierige Zeit mit diesem Film. Deshalb kam er nachher für *TOM & VIV* auf mich zurück, zumal ich in der Zwischenzeit nicht untätig gewesen war und mit Harry Hook *THE LAST OF HIS TRIBE* entstanden war, für den ich 1992 auch noch einen amerikanischen Preis, den Cable Ace Award, gewann. Es hat trotz all dem sehr viel gebraucht, bis die Gewerkschaft endlich nachgegeben hat.

FILMBULLETIN Wie stehen denn jetzt die Dinge in dieser Frage – hat man Sie unterdessen in die Gewerkschaft aufgenommen?

MARTIN FUHRER Als Schweizer brauche ich für jeden einzelnen Film eine neue Ausnahmegewilligung. In England ist es in dieser Hinsicht viel



«Es ist einfach, mit Regisseuren vom Kaliber eines John Schlesinger zu arbeiten, weil halt alles klar ist. Was ich jetzt im Moment mache, ist viel schwieriger, weil ich es mit einem Erstlingsautor zu tun habe.»

schwieriger als zum Beispiel in Deutschland, wo ich ja auch an einer Anzahl Fernsehfilmen beteiligt war. Unterdessen bekomme ich die englischen Bewilligungen etwas leichter, weil ich ein bisschen bekannt geworden bin. Trotzdem habe ich immer noch Mühe zu begreifen, dass ich nicht ohne Anstände in England arbeiten kann. Der glänzende Start von WILDE in London könnte aber noch einmal etwas ändern. Auch bin ich in der Zwischenzeit schon wieder einen Film weiter, indem ich mit John Schlesinger SWEENEY TODD gedreht habe.

FILMBULLETIN Mir ist Ihre Kamera-Arbeit schon bei LORD OF THE FLIES aufgefallen (wegen des Resultats, nicht wegen Ihrer Nationalität). Ich sehe jetzt noch die merkwürdige Akzentuierung von Grün und Gelb vor mir, die Sie damals anstrebten. Bedeutete dieser Film für Sie einen gewissen Anfang in künstlerischer Beziehung?

MARTIN FUHRER Es war ein grosser Schritt für mich. Man könnte sagen: Von diesem Film an wusste ich, was ich wollte. LORD OF THE FLIES gab mir Aufschluss über das Verhältnis von Aufwand und Resultat. Mindestens so muss einer arbeiten können, damit mindestens ein solches Ergebnis herauskommt.

Mit Schlesinger ist alles klar

FILMBULLETIN Dennoch, der Regisseur, mit dem Sie offenbar die grösste Affinität haben, ist Brian Gilbert. Liegt das an der Person, oder liegt es an der Art von Filmen, die er macht?

MARTIN FUHRER Es liegt deutlich mehr an seiner Person. Er ist sehr intensiv, ähnlich übrigens wie John

Schlesinger. Gilbert ist vielleicht visuell noch nicht ganz so weit entwickelt, aber dafür sehr bestimmend in dem, was er möchte. Er ist seit der Filmschule ein Teil meines Lebens geworden. Er hat immer gesagt: Ich werde einmal Schwierigkeiten haben, dich zu buchen. Das lief am Anfang fast auf eine Vater-Sohn-Beziehung hinaus, weil ich damals erst zweiundzwanzig war.

FILMBULLETIN Was für ein Film ist denn SWEENEY TODD, den Sie mit Schlesinger eben abgedreht haben?

MARTIN FUHRER Es ist eine halbe Kino- und halbe Fernsehproduktion und ist ganz im Studio entstanden. Es geht um einen Barbier von der Fleet Street, der im sechzehnten Jahrhundert seine Kunden umbringt, das Fleisch einkocht und über Mrs. Lovett, die nebenan Pasteten verkauft, unter die Leute bringt. In England ist Sweeney Todd eine legendäre Figur.

FILMBULLETIN Schlesinger ist auch eine legendäre Figur. Wie ist er heute, nach fünfunddreissig Jahren Karriere und einem guten Dutzend berühmter Filme?

MARTIN FUHRER Als wir fertig waren, habe ich mich völlig erschöpft in eine Ecke gedrückt und habe gedacht: Mensch, du hast mit Schlesinger gearbeitet. Als er etwas von meiner früheren Arbeit sehen wollte, da habe ich mir gesagt: Mehr als nein kann er nicht sagen. Aber zum Glück konnte ich ihm schon Bilder aus WILDE vorführen, und die haben ihn überzeugt. Im übrigen ist es einfach, mit Regisseuren von solchem Kaliber zu arbeiten, weil halt alles klar ist. Was ich jetzt im Moment mache, ist viel schwieriger, weil ich es mit einem Erstlingsautor zu tun habe.

Man feuert einander an

FILMBULLETIN So sind Sie offenbar immer im Wechselbad.

MARTIN FUHRER SECRET LAUGHTER OF WOMEN ist eine Komödie von Peter Schwabach, die in einem südfranzösischen Schwarzenquartier spielt. Es ist ein heikler Dreh, da ist sehr viel Unverfahrenheit mit im Spiel.

FILMBULLETIN Zwischen Ihren Engagements im angelsächsischen Raum haben Sie bisher auch immer wieder in der Schweiz gearbeitet. Mit Markus Fischer entstand BLUT AN DER WIEGE, mit Ueli Mamin RUND UM DIE LIEBE und mit Urs Egger DER TOURIST. Gedenken Sie das weiter so zu halten?

MARTIN FUHRER Mit Fischer und Egger habe ich immer wieder Kontakte, und ich hoffe, wieder mit ihnen etwas machen zu können. Aber im Moment möchte ich in England bleiben, wo ich mehr Möglichkeiten habe, Kino zu machen. Ich will ein bisschen von dem profitieren, was hier geschieht. Denn hier herrscht Aufschwung im Kino. Ich mag die englischen Filme, weil sie ein Zwischending sind zwischen europäisch und amerikanisch.

FILMBULLETIN Sie merken jeden Tag etwas von der Euphorie?

MARTIN FUHRER Ja. Man feuert einander an, und ich kenne viele Leute hier. Wenn ich mich in der Schweiz unter Filmleuten bewege, ist es eher bedrückend.

Das Gespräch mit Martin Fuhrer führte Pierre Lachat



● ● ● ● ●

A Man Gotta Do, What a Man Gotta Do

COP LAND von James Mangold



Freddy ist seit zehn Jahren Sheriff in Garrison, wo sich lauter Polizisten aus New York angesiedelt haben.

Manchmal ist der Weg nicht weit vom Helden zum Buhmann: Murray Babitch, ein junger Polizeioffizier der Stadt New York, wird eines Nachts bei der Heimfahrt in seinem Wagen von einem anderen Auto gestreift. Die beiden jungen Farbigen darin stehen offensichtlich unter Drogeneinfluss. Auf Murrays Zuruf wird ihm nur ein Gegenstand entgegengestreckt, den er für ein Gewehr hält. Als er dann auch noch einen Schuss hört, eröffnet er selber das Feuer – der andere Wagen rast gegen einen Brückenpfeiler, die beiden Insassen sind tot. Murray ist kurz davor durchzudrehen, als eine Ambulanz und seine Kollegen eintreffen. Aus dem gefeierten Helden von gestern, der Kinder

aus einem Feuer rettete und dafür den Namen «Superboy» bekam, wird jetzt ein erneuter Beweis dafür werden, dass die New Yorker Polizei rassistisch ist. Dabei ist das Ganze eine Verkettung tragischer Umstände: Was Murray für das Geräusch eines Schusses hielt, war in Wirklichkeit der platzende Reifen seines eigenen Wagens, Spätfolge von Glasscherben, über die er bei seiner Abfahrt hinwegfuhr.

Manchmal steht am Ende eines weiten Weges für einen Helden nur die Rolle des nützlichen Idioten: Freddy Heflin hat als Halbwüchsiger einen Teenager vor dem Ertrinken gerettet. Die Folge davon ist eine weitgehende Taubheit auf dem einen Ohr, die ihm

die Erfüllung seines beruflichen Lebensraums verwehrt: Polizist in New York zu werden. So bleibt ihm nur der sehnsüchtige Blick über den Fluss, der die Metropole von der Kleinstadt Garrison trennt. Dort ist Freddy seit mittlerweile zehn Jahren Sheriff, aber weil sich in Garrison lauter Polizisten aus New York angesiedelt haben, bleibt für ihn nichts anderes zu tun, als Geschwindigkeitsübertretungen zu ahnden und den Streit zwischen Schuljungen zu schlichten. Auch privat steht es um Freddy alles andere als zum besten: Liz, das Mädchen, das er damals vor dem Ertrinken gerettet hat, ist mittlerweile ebenfalls mit einem New Yorker Polizisten verheiratet, der sich nur noch we-

In einer doppelten Exposition umreisst der Film nicht nur das engmaschige Netz, das seine Figuren miteinander verbindet, er expliziert auch seine Erzählweise, den Wechsel zwischen ökonomischster Verknappung und gewollter Bedächtigkeit.

nig um sie und die kleine Tochter kümmerst, statt dessen anderen Frauen nachstellt und säuft. Freddy aber ist immer noch in Liz verliebt – sehnsüchtige Blicke aus der Ferne und gelegentlicher *small talk* sind alles, was ihm bleiben.

Die tragische Eskalation der Ereignisse auf der Brücke einerseits, die Skizzierung eines gescheiterten Lebensraumes andererseits: in dieser doppelten Exposition umreisst der Film nicht nur das engmaschige Netz, das seine Figuren miteinander verbindet, er expliziert auch seine Erzählweise, den Wechsel zwischen ökonomischster Verknappung und gewollter Bedächtigkeit. Mit letzterer knüpft Regisseur und Autor James Mangold an die hervorsteckende Besonderheit seines Debütfilms *HEAVY* an (beim Sundance Filmfestival 1995 mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet, aber im deutschsprachigen Raum so gut wie unbekannt geblieben), mit ersterer erinnert er daran, dass er bereits sechs Jahre zuvor bei Disney unter Vertrag stand, wo er unter anderem als einer der drei Autoren des Animationsfilms *OLIVER & CO* (einer «Oliver Twist»-Variante) fungierte.

Die tragischen Ereignisse, die in *COP LAND* die Geschichte in Gang setzen, passieren bezeichnenderweise auf der Brücke, die New York mit Garrison verbindet, wo der eigentliche Konflikt ausgetragen wird. Aber da der Weg der Erkenntnis bei Freddy ein langer ist, dauert das seine Zeit. Die Tatsache, dass Freddy im Wagen des Polizisten Ray Donlan dessen Neffen Murray bemerkt – von dem er gerade in den Nachrichten gehört hat, er hätte sich in einem Anfall von Verzweiflung von der Brücke gestürzt – irritiert ihn zwar, bleibt aber ohne Konsequenzen. Auch der Besuch von Moe Tilden, eines Beamten von der Internal-Affairs-Abteilung der New Yorker Polizei, bewirkt nichts. Schliesslich sind die Polizisten für Freddy seine Kollegen, da verpetzt man niemanden.

So bleibt das idyllische Bild vom «Cop Heaven» Garrison vorerst bewahrt, von einem Ort, der den Polizisten jenen Status gewährt, der ihnen versagt wird in der Grossstadt, die den Kriminellen vor dem Polizisten beschützt, in der der Polizist sich nur rechtfertigen müsse – so jedenfalls sehen es die Polizisten selber.

Andererseits lesen wir auf dem Schild am Ortseingang «Population 1280», das weckt Erinnerungen an Jim Thompsons Roman «Pop. 1280», der von einem Polizisten handelt, der auf seine Art das Gesetz in die eigene Hand nimmt.

Es ist die Langsamkeit des Erkenntnisprozesses bei Freddy, die der Film sich zu eigen macht. Während sich die Geschehnisse in New York zu Zeitungsschlagzeilen verknappen, geht in Garrison alles seinen geregelten Gang, den Gang der Menschen, die sich mit den Verhältnissen abgefunden haben, auch wenn sie darunter leiden. In den sehnsüchtigen Blicken etwa, die Freddy auf Liz wirft oder auf die Metropole jenseits des Flusses – darin ist die ganze Tragik verschütteter Hoffnungen ausgedrückt. Wunderbar auch Cathy Moriarty (die in Scorseses *RAGING BULL* die Frau von Robert De Niro spielte) als Nachbarin von Liz, die ihre Frustration über die Existenz als grüne Witwe im Alkohol ertränkt (aber trotzdem wach genug ist, um mitzubekommen, was ihr Mann Ray mit seinem Neffen Murray vorhat). Erst als der Versuch Rays und seiner Kollegen, Murray umzubringen (besser ein toter, tragischer Held als ein lebendiger Jammerlappen, der die Ehre der Polizei besudelt), fehlschlägt, geraten die Ereignisse aus dem Ruder.

Das Ende mutet an wie eine Paraphrase von *HIGH NOON*, des klassischen *a man's gotta do what a man's gotta do*, komplett mit einer kurzen, unheilsschwangeren Totalen des Polizeireviers bei Nacht und einem Hilfssheriff, der sich davonmacht. Dem anschliessenden *shoot out* allerdings verleiht Mangold geradezu surrealistische Züge, wenn er ihn gänzlich in Zeitlupe filmt und auf der Tonspur ausschliesslich Freddys subjektive Wahrnehmung expliziert: durch den Knall eines in unmittelbarer Nähe abgefeuerten Revolvers fast gänzlich seines Gehörs beraubt, sind Dialogfetzen nur ganz leise hörbar, überlagert von einem lauten Pochen – Freddys Herzklopfen nach der Anstrengung, den Gegnern zu Fuss zu folgen. Und wie ihm dann unerwartete Hilfe in Gestalt des Polizisten Gary Figgis erwächst, der plötzlich dasteht, an seinen Wagen gelehnt, den Revolver in der Hand, die Zigarette im Mundwinkel, da erkennt man das gebrochene Verhältnis des Films zu dieser amerikanischen Tradition.

Neben der Hauptfigur des Freddy Heflin ist Figgis die interessanteste Figur der Geschichte: einst ein Mitglied des inneren Zirkels der Cops von Garrison, aus dem Gleichgewicht geworfen, seit sein Partner vor zwei Jahren unter ungeklärten Umständen in einer Gefängniszelle ums Leben kam, unmittelbar bevor er vor einer Jury über Korruption bei der Polizei aussagen wollte. Jetzt hält er Distanz zu Ray Donlan und

dessen Männern, gibt sich stattdessen dem Kokaingenuss hin und hat ein beinahe freundschaftliches Verhältnis zu Freddy. Als Figgis' Haus eines Nachts abbrennt, kurz nach einer Auseinandersetzung zwischen ihm und seinen Kollegen, scheint das ein weiteres Puzzleteil zu sein in der Demontage der Idylle vom Cop Heaven, hinter dem die Fratze der Mafia lauert. Aber später stellt sich heraus, dass dem nicht so ist, «Nicht alles ist eine grosse Verschwörung!» wie Freddys neuer Hilfssheriff Cindy Betts resignierend feststellt.

COP LAND ist ein schönes Beispiel für einen Film, der den Figuren (und ihren Darstellern) Raum lässt, gerade auch weil er ihnen diesen Raum nicht auf Kosten der Geschichte verschafft, sondern sie sich ihn geradezu erkämpfen müssen – gegen einengende Verhältnisse und die selbstgewählte Ohnmacht. Im Kopf des Zuschauers sind die Darsteller in ihren früheren Rollen präsent, auch in ihrer Zusammenarbeit; Ray Liotta und Robert De Niro in *GOODFELLAS*, De Niro und Harvey Keitel in gleich mehreren Filmen von Scorsese, Robert Patrick, der seit *TERMINATOR 2* praktisch in der Videohölle schmorte, kann hier sein Talent zeigen, und auch Sylvester Stallone, dessen Figuren immer die überlebensgrossen Helden waren, macht diese durch sein zurückgenommenes Spiel hier vergessen – solch einen müde-resignierten Protagonisten hat man lange nicht gesehen. Und wenn die mangelnde Ambiguität mancher Figuren etwas enttäuscht, dann wird das wettgemacht durch das Ende, an dem Freddy zum zweiten Mal ein Held geworden ist und ihm trotzdem nichts bleibt als der Blick über den Fluss – ein Ende von herzzerreissender Traurigkeit.

Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu *COP LAND*: Regie und Buch: James Mangold; Kamera: Eric Edwards; Schnitt: Craig McKay; Ausstattung: Lester Cohen; Kostüme: Ellen Lutter; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Michael Rapaport (Murray Babitch), Harvey Keitel (Ray Donlan), Sylvester Stallone (Freddy Heflin), Annabella Sciorra (Liz Randone), Peter Berg (Joey Randone), Ray Liotta (Gary Figgis), Janeane Garofalo (Cindy Betts), Robert De Niro (Moe Tilden), Cathy Moriarty (Nachbarin), Robert Patrick. Produktion: Woods Entertainment; Produzenten: Cary Woods, Cathy Konrad, Ezra Suerdlow; assoziierte Produzenten: Christopher Goode, Kevin King, Richard Miller; Co-Produzent: Kerry Orent; ausführende Produzenten: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Meryl Poster. USA 1997. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, München.

Scharf beobachtete Filme

Das Kino der (ehemaligen) CSSR: vier Jahre und nie wieder?
Versprengte Notizen von 68 an



1



2



3



4

1
*Jirí Menzel in
LAUNISCHER
SOMMER* Regie:
Jirí Menzel

2
SCHAM Regie:
Ladislav Helge

3
TAUSEND-
SCHÖNCHEN
Regie: *Vera
Chytilová*

4
Karlovy Vary
(Karlsbad)

5
Ladislav Helge

Man liess sich nicht vorführen: weder Ewald Schorm noch Vera Chytilová noch Jan Nemeč erschienen zum Fest.

Karlovy Vary, 9. Juni 68

Zur Eröffnung des sechzehnten Festivals zeigt die CSSR den in der Nachfolge von *Elmar Klos* und *Jan Kadar* (*DER ANGEKLAGTE/OBZALOVANY*) sowie von *Evald Schorm* (*MUT FÜR DEN ALLTAG/KAZDY DEN ODVAHU*) stehenden Film *STUD (SCHAM)* von *Ladislav Helge*. Einen kritischen Vergleich mit dem Film von Schorm hält *SCHAM* nicht aus. Er ist allzu folgerichtig konstruiert, von der Idee her entworfen und dann allerdings mit der technischen Perfektion und dem handwerklichen Glanz verwirklicht, die man an den tschechoslowakischen Filmen schon seit einigen Jahren zu schätzen gelernt hat. Im Mittelpunkt steht ein Parteifunktionär, in

zwanzig Jahren mühevoller Aufbauarbeit verbraucht, der jetzt erfahren muss, dass er sich in einem wichtigen Mitarbeiter getäuscht und die Warnungen anderer mit der Selbstherrlichkeit des Vorsitzenden in den Wind geschlagen hat. Es ist die Stunde der Wahrheit für den Genossen Panek, er muss sich entscheiden zwischen Veränderung und Resignation. Das Ergebnis bleibt offen, wenn Helge auch eine pathetische Sympathie für seinen stets schwitzenden Helden kaum verleugnen kann. Immerhin stammt der Film aus der Zeit vor den politischen Veränderungen in der CSSR. Zur Veränderung des Bewusstseins, das politischen Reformen voranzugehen pflegt, mag er seinen Teil beigetragen haben.

Karlovy Vary, 15. Juni 68 (1)

Der halbe Weg ist es nur in Karlsbad, und gekennzeichnet ist er durch die Tatsache, dass die tschechoslowakischen Jungfilmer nicht mitspielen mochten. Sie waren mit ihrem Verband rechtzeitig ausgestiegen, als sie sich bei den Vorbereitungen nicht hatten durchsetzen können, das Feld demonstrativ der staatlichen Filmorganisation überlassend. Sie blieben *Karlovy Vary* fern, denn wenn auch der internationalen Öffentlichkeit nicht das Schauspiel offener Rebellion geboten werden sollte, so doch auch keine Repräsentation. Man liess sich nicht vorführen: weder *Evald Schorm* noch *Vera Chytilová* noch *Jan Nemeč* erschienen zum Fest. *Menzel* kam nicht zur Vorführung seines Films; den

5



Das Festival propagiert, agitiert, optiert heftig für die Umstürzler des Filmfestivals von Pesaro, aber in Karlsbad selbst bleibt es beim alten Ritual.

Preis allerdings liess er sich nicht entgehen. Der halbe Weg: die neuen oder neu freigegebenen Filme von Schorm, Chytilová, *Hynek Bocan* gibt es nicht auf dem Festival zu sehen, sondern nur auf besonderen Wunsch am Rande in dem einen oder anderen der vielen Kurhotels mit eigenen Vorführsälen, auf einem fast geheimen Filmmarkt, der ungeschickt organisiert ist, die Informationen sind kärglich. Der halbe Weg: das Festival propagiert, agitiert, optiert heftig für die Umstürzler des Filmfestivals von Pesaro, die tägliche Festivalzeitschrift ist voll davon, aber in Karlsbad selbst bleibt es beim alten Ritual: feierlicher Einzug der Juroren unter den Klängen einer militärischen Blaskapelle, Fanfare vor jeder Projektion, wenn die Ansagerin – stets in einem neuen Mini- oder Maxikleid – mit der jeweiligen Delegation die Bühne ersteigt, Reden und Empfänge.

Karlovy Vary, 15. Juni 68 (2)

Ein neuer Film von Evald Schorm mit dem etwas irritierenden Titel FÜNF MÄDCHEN AM HALS (PET HOLEK NA KRKU) bleibt ebenso der privaten Vorführung überlassen wie die interessanteste Arbeit, die das Land jetzt kennenlernen darf: Vera Chytilová's TAUSENSCHÖNCHEN / DIE KLEINEN MARGERITEN (SEDMIKRÁSKY), von Staatspräsident Novotny persönlich bisher von der öffentlichen Vorführung zurückgehalten. Im Wettbewerb kann unangefochten Jirí Menzels LAUNISCHER SOMMER (ROZMARNÉ LÉTO) reüssieren. Die Adaptation eines Romans von Vladislav Vančura verleugnet die Herkunft aus dem Literarischen nicht. Die Erbmasse der Literatur ist vielmehr bewusst eingesetzt mit dem archaisierenden, barocken Sprachstil Vančuras in den Dialogen, so dass dem Sprachunkundigen ein Zugang doppelt versperrt bleibt. Menzels Film bezieht aus dieser Konstellation, auf die ständig verwiesen wird, alle ironische Distanz und die Rechtfertigung des Kostüms: "barocke" Endzeit des *fin de siècle*. Drei Freunde, Mitte der Fünfzig zu denken, Bademeister, Abbé und Major, erleben einen Altmännersommer, *indian summer*. In die dörfliche Harmonie des Spätsommers bringt ein kleiner Zirkus Abwechslung und Verwirrung, ein Seiltänzer und Zauberer mit seiner Assistentin. An dieser jungen Frau erproben die drei Freunde eine Regeneration ihrer Liebesfähigkeit, einer nach dem anderen und jeder nach Temperament und Herkunft. Erprobt und in

ihrer Brüchigkeit enthüllt wird aber auch die Freundschaft, wird der status quo der Harmonie, in die das Abenteuer und die Versuchung der Fremde einbricht. Es ist am Ende das Abenteuer selbst, das sich verweigert und so der Wiederherstellung der Harmonie nicht im Wege steht. Doch der Blick in den Abgrund ungewisser Veränderung ist getan, die Harmonie kann nicht mehr dieselbe werden. Es ist ein Film aus dem Geist einer Literatur, die in der barocken Wendung Halt sucht vor dem Verfall – und ihn damit offenkundig macht. Es ist aber auch ein Film aus dem Geist des malerischen Impressionismus, zuweilen an Renoir erinnernd oder an den frühen Ingmar Bergman der Komödien. Menzel spielt die Rolle des Seiltänzers selbst; er hat für diesen Film das Seiltanzen gelernt – noch unter dem Regime Novotnys. Doch auch dem politischen Drahtseilakt – wenn es denn einer, schwer erkennbar, sein sollte – ist das Sicherheitsnetz aus Literatur und wehmütiger Nostalgie gespannt.

Exkurs:

Vera Chytilová (August 68)

Kein alltäglicher Fall: ein erster langer Spielfilm gewinnt eine neue Dimension durch den zweiten Film, schliesst sich erst ganz auf. O NECEM JINÉM ist, aus der Perspektive von TAUSENSCHÖNCHEN, mehr als nur «Von etwas anderem». Die Filmautorin Vera Chytilová erweist sich im nachhinein als unerbittlich: schon in ihrem zweiten Film hat sie aus ihrem ersten so konsequent die Konsequenzen gezogen, dass man nicht zu vermuten wagt, wohin sie ein dritter Film denn noch führen sollte. Und so stellt sich heraus, dass man, wenn man TAUSENSCHÖNCHEN kennt, an VON ETWAS ANDEREM kaum denken kann, geschweige denn davon reden, ohne von der Erfahrung des zweiten Films gelenkt zu werden. Frieda Grafe hat schon in einer ersten, kurzen Information über VON ETWAS ANDEREM darauf hingewiesen, dass «die Erfindung von Geschichten nicht Chytilová's Stärke» zu sein scheine. TAUSENSCHÖNCHEN unterstreicht dies auf das entschiedenste – und öffnet zugleich eine Perspektive, die sich auch auf VON ETWAS ANDEREM richten lässt und die vermeintliche Schwäche erhellt. In TAUSENSCHÖNCHEN geht es überhaupt nicht mehr um eine "Geschichte"; die Aktionen, Handlungspartikel und optischen Erfindungen des Films lassen sich nicht mehr auf eine Fabel hin adieren. Das «Durchbrechen der eigenen

Logik», das «Durcheinanderwürfeln der Dramaturgie und der Bildstruktur», wovon Ulrich Gregor gesprochen hat, sind Prinzip, gehören unmittelbar zur Innovation und sind nicht erst das Ergebnis nachträglicher Destruktionen, wie etwa bei Vlado Kristl. TAUSENSCHÖNCHEN macht in seiner Rigorosität vollends klar, dass es Chytilová nicht darum geht, zu erzählen, sondern darum: Strukturen, Grundmuster sichtbar zu machen, die Strukturen menschlicher, gesellschaftlicher Wirklichkeit sind und zugleich Strukturen des Kinos. In einem Gespräch mit Jacques Rivette hat die Regisseurin bestätigt, dass die Reduzierung auf elementare Grundfragen die Basis ihrer Filme bilde; von daher nimmt die Erfindung ihren Ausgang. Im selben Gespräch sagt sie über VON ETWAS ANDEREM: «Der ganze Film ging um das Thema: Ähnlich oder nicht ähnlich? Gleich oder verschieden? Und immer von neuem entdeckt man, dass jede von ihnen etwas anderes ist, als man zunächst annahm.» Der Titel ist mit Bedacht gewählt, schlägt das Thema des Films an, ironisch, und reflektiert seine äussere Struktur, die Montage, das Stilprinzip der Parallelführung zweier disparater Verläufe – und unvermittelt wird der Stil zur Mitteilung, zur "Botschaft" des Films. Gegeneinandergeschnitten sind in unregelmässigen Rhythmen, die das Tempo des Films angeben, zwei Aktionseinheiten, die im Grunde miteinander nichts zu schaffen haben, auch nie zu einer Handlungskonvergenz gebracht werden und allein durch die Montage aufeinander bezogen sind. Erst durch den Film, und das heisst mit Betonung durch das Machen von Film, wird ihre Kombination wirklich, und das heisst auch wirksam. Nur zu Anfang gönnt sich der Film eine wiederum erkennbar ironische Verknüpfung der Fäden: die turnerischen Ballettübungen, sehr nah und im Detail aufgenommen, die unter dem Rolltitel liegen, sind Teil einer Fernsehsendung über die tschechoslowakische Turnmeisterin Eva Bosáková, und die Sendung wird gesehen in der Wohnung von Vera. Danach spaltet sich der Film in die beiden Stränge auf, die wie zu einem Seil miteinander verflochten werden, und nur gegen Ende hin, bei sehr kurzen, das Tempo forcierenden Schnitten, ist zwei- oder dreimal eine synkopische Ligatur gewählt, wenn der Ton aus einer Eva-Szene in eine Vera-Szene hineinreicht. Vera lebt mit ihrem Mann und ihrem kleinen Sohn Mydlik in einer Wohnung, deren Einrichtung auf gehobenen Mittelstand

1-3





4



5



4



5

1
Elmar Klos und
Jan Kadár

2
Evald Schorm

3
Hynek Bocan

4
LAUNISCHER
SOMMER Regie:
Jiri Menzel

5
Ivana
Karbanova und
Jitka Cerhova
in TAUSEND-
SCHÖNCHEN
Regie:
Vera Chytilová

Die jungen tschechoslowakischen Filmemacher, Theoretiker und Kritiker liessen das Festival in Ruhe. Aber sie diskutierten in aller Öffentlichkeit über Lenin und die Freiheit.

schliessen lässt; man hält sich eine Zuehfrau und einen Wagen, man ist bürgerlich, und bürgerlich sind Umgang, Lebensstil und Sorgen: man leistet sich dies und jenes nicht, weil man auf einen «Tatra» spart. Bürgerlich ist auch die Erziehung des Kindes, ein Musterfall von repressiver Toleranz, gegen die Mydlik sich auflehnt, bürgerlich die Frustration eines eintönigen Hausfrauendaseins, bürgerlich der Ausbruchversuch Veras, der folgenreiche Seiten sprung ihres Mannes und schliesslich die allgemeine Resignation, die allein noch die Ehe zusammenhält. Eine banale "Geschichte" also, wenn auch scharf beobachtet, aber kein landläufiges Klischee scheint zu fehlen – eine Geschichte, die allenfalls als Symptom für Verbürgerlichung in sozialistischer Gesellschaftsordnung interessieren könnte, aber dafür ist wieder zu wenig vom Sozialismus die Rede. Dieses Ergebnis ist indes nur zu halten, wenn man den Vera-Strang aus den Verknötungen löst und das bürgerliche Kleindrama isoliert betrachtet. Denn es erhält seine wahre Dimension erst in der Kombination mit dem Eva-Strang. Eva Bosáková, Spezialistin auf dem Schwebebalken, zweimalige Medaillengewinnerin bei den Olympischen Spielen von 1956 und 1960, wird vor allem beim Training gezeigt, und das besteht hauptsächlich in der schier endlosen Mühsal detailliert ausgearbeiteter Übungen und Figuren und in der massiven Pädagogik der Trainer und des eigenen Mannes: Überredung, Beschimpfung, Verlockung, Züchtigung und Schmeichelei – auch hier also repressive Toleranz, gegen die sich die Turnerin nur sporadisch und kurzfristig auflehnt, eher instinktiv, denn auch sie ist am Ergebnis interessiert, an der Spitzenleistung. Die ist jedoch nur zu erreichen in der zweiten Natur, durch die total eingeschliffene Übung, in der trancehaften Sicherheit, von der Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater und Musil in seinen Sport-Essays sprechen. Nur so, in der Enttäuserung, im Verzicht kann Eva triumphieren, triumphiert sie. Dann nimmt sie ihren Abschied vom aktiven Sport – und richtet als Trainerin neue Turnerinnen ab. Zwei disparate Aktionseinheiten? Ähnlich oder nicht ähnlich? Gleich oder verschieden? Korrelativ verweisen die Gestalten aufeinander, verdeutlichen sich gegenseitig und gemeinsam das Muster, das zugrunde liegt. Denn beide Frauen, Vera wie Eva, sind von der gesellschaftlichen Funktion, die ihnen jeweils zugewiesen ist, reduzierte Persönlichkeiten;

Vera: nur Hausfrau, die nicht einmal Anteil nehmen kann am Beruf ihres Mannes; Eva: nur Spitzensportlerin, die sich den Kuchen von ihrer Mutter schicken lässt, denn wann hätte sie jemals Zeit gehabt, kochen und backen zu lernen. Die Reduktion ist nicht das Werk des Films, was von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist: die Konstruktion des Films – und es ist zweifellos konstruiert, zwei disparate Einheiten zusammenzubinden – erscheint als eine Konstruktion zweiten Grades, der nicht ein gewaltsames Zurechttrimmen der Bauteile vorausgehen musste. Obwohl freilich gewiss der Vera-Strang eine Fiktion und der Eva-Strang keineswegs rein dokumentarisch ist. Auch hier gibt es fließende Übergänge: die Kameraführung bei den Turnübungen Evas lässt manch ironische Distanz erkennen, taucht zum Trick nach unten, wenn im Off ein Sturz simuliert wird, und produziert gelegentlich modischen Schnickschnack, der einer Dokumentationskamera nicht eignet. Auf der anderen Seite: die Rolle des Kindes Mydlik "spielt" Milivoj Uzelac, der auch ohne Kino der Sohn von Vera Uzelacová ist, der Kino-Mutter Vera; und Mydlik-Milivoj reagiert auf das für das Kino inszenierte Wechselbad von Prügel und Liebkosungen ganz "natürlich": «Ich will nicht mehr Film, Mami, ich will nicht mehr!» Vera und Eva – der Film vermeidet glücklich die naheliegende Gefahr, dass die eine Aktionseinheit zum Kommentar der anderen geworden wäre. Hier wird nichts gegeneinander ausgespielt, hier wird

misch: der Wechsel kann am Ende einer Szene liegen oder das Ende einer Sequenz markieren, er kann aber auch Szenen unterbrechen, und nach dem Gegenschnitt spielt die unterbrochene Szene weiter und geht womöglich in einen neuen Schauplatz, eine neue Szene über. Typisch, dass sich eine Sequenzenteilung nur gewaltsam oktroyieren liesse. Es ist diese Struktur, wild und anarchistisch, die auch Vera und Eva als gleichsam spiegelbildlich erscheinen lässt, als Facetten von Unterdrückung und Reduktion des Weiblichen. Insofern handelt VON ETWAS ANDEREM tatsächlich von etwas gleichem, und insofern ist SEDMIKRÁSKÝ die bitterböse Konsequenz von O NECEM JINÉM. Und handelt erst «von etwas anderem».

Karlovy Vary, 20. Juli 70

Selbst 1968, noch mitten im Prager Frühling und in jenem "launischen Sommer" der Festivaldämmerung, als ringsum die Filmfestspiele in die Krise gerieten oder zu Bruch gingen, hatte man in Karlsbad den Konservativen aus aller Welt gezeigt, dass auf dieses Festival Verlass war. Mir klingen noch die Worte eines Filmindustriellen aus dem Westen in den Ohren, der damals, kurz nach dem Zusammenbruch von Cannes, den Stosseufzer hören liess, wenn man ein intaktes Festival erleben und der Revolution entgehen wolle, müsse man nur in ein kommunistisches Land fahren. Wie recht er hatte: jene Karlsbader Filmfestspiele vom Juni 68 – noch mitten im Prager Frühling – lieferten kein Motiv für eine Intervention. Die jungen tschechoslowakischen Filmemacher, Theoretiker und Kritiker liessen das Festival in Ruhe. Aber sie diskutierten in aller Öffentlichkeit über Lenin und die Freiheit. Damals sind Sätze gesprochen worden, von denen man heute in Karlsbad nicht einmal mehr zu träumen wagt. An derselben Stelle, wo 1968 Kommunismus mit Lenin als ein Ver-

sprechen für die Freiheit definiert wurde, hat heute der neue Kulturredakteur von «Rude Pravo» das Sagen. Als er die Pressekonferenz über einen polnischen Film zum Anlass nimmt, den tschechoslowakischen Filmregisseuren vorzuwerfen, sie verabsäumten es, positive Helden zu zeigen, sieht sich der Regisseur aus Polen genötigt, seine Kollegen

1-2



3



auch nicht interpretierend mit pointenreichen Gegenschnitten verfahren. Das Prinzip der Montage ist scheinbare Prinzipienlosigkeit. Ich zähle 39 Wechselschnitte zwischen den beiden Handlungseinheiten, nicht gerechnet den nur scheinbaren "Schnitt" des Anfangs. Dazu verhalten sich die Szenen- und Sequenzeinheiten vollkommen arhyth-



4



5



5

1
Ioan Passer

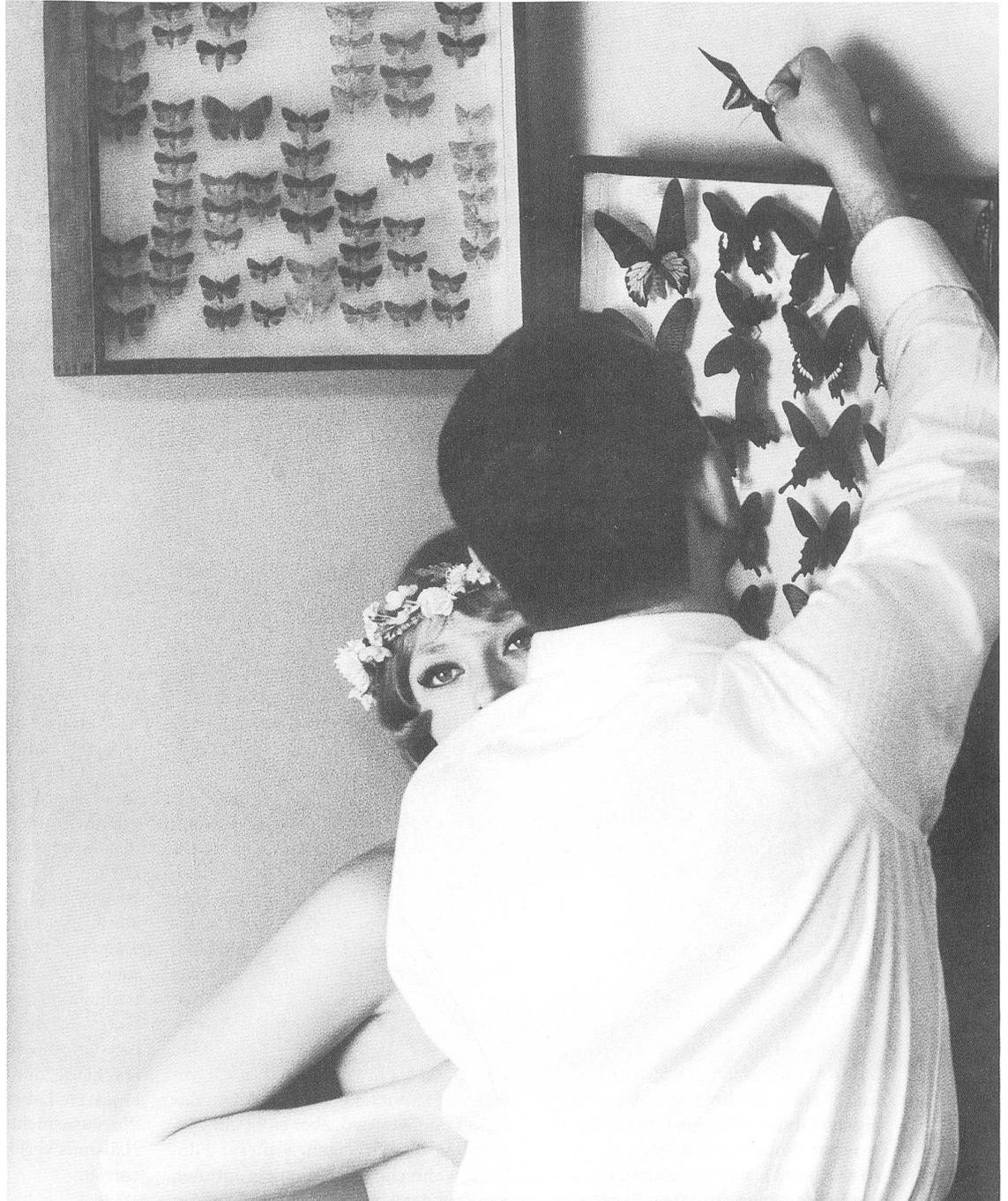
2
Jaromil Jires

3
Prager Bevölkerung diskutiert mit den einmarschierten Soldaten (Chronologie siehe Seite 51)

4
Vera Chytilová

5
*VON ETWAS ANDEREM
Regie: Vera Chytilová*

6
*TAUSEND-SCHÖNCHEN
Regie: Vera Chytilová*



6

Evald Schorm, Stefan Uher, Ivan Passer, Jan Nemeč, Jirí Menzel, Vera Chytilová, Jaromil Jires, Milos Forman: es hat selten ein so kleines Land mit so vielen grossen Filmemachern gegeben.

1-5



aus der CSSR in Schutz zu nehmen. Von denen ist in Karlsbad bis zur Stunde niemand zu sehen. Es heisst, man habe sie entweder nicht eingeladen oder ihnen mitgeteilt, sie müssten die unglaublich hohen Aufenthaltskosten selber tragen.

Karlovy Vary, 23. Juli 70

Das Festival wird beherrscht von einer Mammutdelegation aus der DDR und geprägt durch die Anwesenheit der obersten, im Ministerrang stehenden Filmfunktionäre der sozialistischen Bruderstaaten. Der sowjetische Filmgewaltige Romanow ist in Moskau offenbar zehn Tage lang entbehrlich. Ihm zu Ehren schickte Prag jetzt niemand geringeren als Staatspräsident Svoboda an die Front von Karlovy Vary. Der General hielt Heerschau und erklärte in einem Interview, was das Publikum in der CSSR vom Kino erwarte: keine schwarzen, negativen und unverständlichen, verwirrenden Filme, sondern konstruktiven Optimismus, der ja sowieso für den Sozialismus charakteristisch sei. Ich weiss nicht, ob der Präsident ausserdem ins Kino gegangen ist. In Karlsbad hätte er in diesen Tagen jedenfalls nicht viel davon finden können, ganz so, als seien die sozialistischen Brüder im August 68 nicht zur Hilfe gekommen. Man hat den Eindruck, dass die jungen Autoren – unter ihnen überraschend viele im Handwerklichen schon perfekte Debütanten – politische, gegenwärtige oder auch nur gesellschaftliche Themen bewusst meiden. Man verfilmt Maupassant, wie *Juraj Herz* mit seinem an Jean Renoir orientierten *fin-de-siècle*-Stück für das Fernsehen *DIE GLÜCKLICHEN TAGE DES VORIGEN SOMMERS* (*SLADKÉ HRY MINULÉHO LÉTA*), erzählt üppig mit Metaphern befrachtete Vampyrgeschichten, wie *Jaromir Jires* mit *VALERIE UND DIE WOCHE DER WUNDER* (*VALERIE A TYDEN DIVU*), schwarze Komödien, wie der Neuling *Petr Tucek* mit *DER HEILIGE VON KREJČÁREK*, oder man schildert wie *Jaroslav Papoušek* den banalen Sonntag einer kleinbürgerlichen Familie: *ECCE HOMO HOMOLKA*. Unter den Regiedebütanten findet sich auch *Ester Krumbachová*, die wichtigste, zentrale Figur des neuen Films in der Tschechoslowakei seit Anfang der sechziger Jahre, Drehbuchautorin zum Beispiel von Jan Nemeč und Vera Chytilová. Doch der erste eigene Film der Krumbachová, *DIE ERMORDUNG DES TEUFELS* (*VRAZDA INZENYRA CERTA*), ist eine enttäuschende, arg in die Länge gezogene Parabel zur

Emanzipation der Frau. Der Ingenieur Cert (cert = Teufel) kommt zu seiner romantischen Geliebten nur, um sich bei ihr vollzufressen. Der Film reiht eine Vertilgungssorgie von Speisen und Getränken an die andere (manches erinnert an *TAUSENSCHÖNCHEN* von Chytilová, wozu die Krumbachová das Buch geschrieben hatte), bis die Frau ihren Gast in einen Sack Rosinen, in den er sich hineinfrisst, festsetzt und ihn durch den Kamin buchstäblich zum Teufel jagt. Eine schwarze Komödie – tschechische Spezialität – ist auch *DER WÄCHTER* (*HLIDAC*) des Regieneulings *Ivan Renc*, eine verblüffend dichte psychologische Studie über einen schüchternen Gefängnisbeamten, der vergeblich versucht, sich durch Heirat und Träumereien aus der Mutterbindung zu emanzipieren. Gegen Schluss freilich wird die Geschichte allzu schlüssig, wenn sich die Wut des ewig unterdrückten Schwächlings nicht mehr gegen seinen Hund wendet, sondern gegen die Häftlinge. Da schimmert das Klischee des SS-Neurotikers durch. Typisiert hat auch die Debütantin *Drahomíra Vihanová* in dem Film *EIN TOTGESCHLAGENER SONNTAG* (*ZABITÁ NEDELE*). Ein junger Offizier verkommt in der Ödnis seines Berufs hinten in der Slowakei. Er ist ein Scharfschütze, der Ratten jagt, und ein Säufer, der sich von der Kellnerin aushalten lässt. Alle Befreiungsversuche schlagen fehl, und er tötet sich selbst. Das hat in der Stimmung manches vom *FEU FOLLET* des Louis Malle, aber auch von den k.u.k.-Romanen Joseph Roths. Die Sinnlosigkeit und Verlorenheit eines Daseins ohne innere Orientierung wird – und das hebt den Film über die schlichte Typisierung hinaus – deutlich in den Bildern eines menschenleeren Arsenal oder einer tristen Dorfstrasse, auf der ein Hund sich in die Erde gräbt. Das Ambiente bestimmt das Bewusstsein. Das kann nur auf den ersten, flüchtigen Blick unpolitisch scheinen, wie auch der Film *EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER* (*PRIPAD PRO ZACINAJICHO KATA*) von *Pavel Juráček*, scheinbar eine zeitlose Swift-Adaptation, aber mit vehementen Anspielungen auf die politische Gegenwart. Dieser metaphernreiche Schlüsselfilm, der den neuen Gulliver in das Land Balnibarbi und ins Königreich Laputa führt, das über der Erde schwebt, aber einst mit Balnibarbi verbunden war, dessen Einwohner sich noch immer von Laputa das Heil erhoffen, das nicht kommen wird, aber es ist ein Verbrechen, das zu sagen: – dieser Film kann wahrscheinlich nur von intimen Kennern der tschechoslowakischen Ver-

hältnisse vollständig entschlüsselt werden. Was auch der Grund dafür sein wird, warum Juráčeks zweiter langer Spielfilm nach *JEDER JUNGE MANN* (*KAZDY MLADY MUZ*, 1965) in den Kinos der CSSR laufen darf, vorläufig jedenfalls. In den internationalen Wettbewerb von Karlsbad ist *EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER* ebensowenig gelangt wie irgendein anderer der neueren Filme. Man kann sie nur in den halbwegs privaten, auf Export spekulierenden Vorführungen des Filmmarkts sehen. Wie 1968.

Karlovy Vary, 9. Juli 90

Auf der Bühne des grossen Kinos im Hotel Thermal steht ein slowakischer Schauspieler und redet sich markig in die Begeisterung hinein. Er gilt als Berater von Václav Havel und ist seit neuestem Minister. Vom ersten freien Festival in Karlovy Vary spricht er und sagt nachher, in einem zweiten Anlauf, vielleicht sei es doch nicht das allererste freie, darauf habe man ihn aufmerksam gemacht. Gemeint ist als Ausnahme wohl das Festival vom Sommer 68. Das war vor zweiundzwanzig Jahren ganz anders vom Elan eines neuen, riskanten und hoffnungsträchtigen Anfangs beseelt. Wer will – und viele wollen –, kann das an den Filmen der sechziger Jahre noch einmal nachprüfen, kann es sehen und spüren in einer Retrospektive der Filme von Evald Schorm, *Stefan Uher*, *Ivan Passer*, Jan Nemeč, Jirí Menzel, Vera Chytilová, Jaromil Jires, *Milos Forman*. *SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE* (*OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY*) hiessen sie damals oder *INTIME BELEUCHTUNG* (*INTIMNÍ OSVETLENÍ*) oder *MUT FÜR DEN ALLTAG* oder *DIAMANTEN DER NACHT* (*DEMANTY NOCI*): es hat selten ein so kleines Land mit so vielen grossen Filmemachern gegeben. Es sind diese Vorstellungen, die am besten besucht sind, gleich nach dem Programm mit den bis zur samtene Revolution vom letzten Jahr verbotenen Filmen. Ein gutes Dutzend Spielfilme ist das, ähnlich wie in der DDR, und ähnlich wie die "Kellerfilme" der DDR – und die "Regalfilme" aus der Sowjetunion – demonstrieren sie geradezu schmerzhaft, welch ein Reichtum an Hoffnung und Kraft mit ihnen begraben worden ist. Damals schon, nicht erst heute, damals, als die Utopie eines besseren Lebens und der Traum der Phantasie nicht sein durften, hat der Sozialismus verloren. Indem er sich selbst verriet.



6



7



8



9



10



11



7

12



1
Vojtech Jasný
2
Jan Nemeč
3
Ivan Renc

4
Jaroslav
Papoušek
5
Drahomíra
Vihanová

6
Ester Krum-
bachová
7
ECCE HOMO
HOMOLKA
Regie: Jaroslav
Papoušek

8
DER
WÄCHTER
Regie: Ivan
Renc

9
EIN TOT-
GESCHLA-
GENER
SONNTAG
Regie:
Drahomíra
Vihanová

10
EIN FALL FÜR
DEN NEUEN
HENKER
Regie: Pavel
Juráček

11
DIE
ERMORDUNG
DES TEUFELS
Regie: Ester
Krumbachová

12
VALERIE UND
DIE WOCHE
DER WUNDER
Regie: Jaromil
Jires

Evald Schorm ist im Dezember 88 gestorben, Pavel Juráček im Mai 89, gerade 57 Jahre alt wurde der eine, nicht einmal 54 der andere. Die besten Jahre ihres Lebens waren die Sechziger, als sie selbst erst knapp über dreissig waren und zu den Besten der Neuen Welle des tschechoslowakischen Films zählten.

1-4



Karlovy Vary, 11. Juli 90

Es ist eine mehrfach traurige Geschichte zu erzählen, die Geschichte der Befreiung und Wiederbelebung einst grosser und politisch ermordeter Filme und die Geschichte einer herben Distanz; die Geschichte viel zu früher Tode und die Geschichte einer unaufholbaren Verspätung. Alle diese Geschichten sind mit den Namen Evald Schorm und Pavel Juráček verbunden, den beiden Filmregisseuren aus Prag, die den Augenblick der Freiheit nicht mehr erlebt haben. Evald Schorm ist im Dezember 88 gestorben, Pavel Juráček im Mai 89; gerade 57 Jahre alt wurde der eine, nicht einmal 54 der andere. Die besten Jahre ihres Lebens waren die Sechziger, als sie selbst erst knapp über dreissig waren und zu den Besten der Neuen Welle des tschechoslowakischen Films zählten. Zwei Filme aus diesem die Filmwelt erstaunenden und befruchtenden Kinowunder der CSSR waren bei beiden, bei Schorm wie Juráček, die letzten von Belang, die sie in ihrer Heimat drehen konnten. Drehen gerade noch, aber Evald Schorm hat seinen Film *DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT* (*DEN SEDMY, OSMÁ NOC*) nicht einmal mehr sehen dürfen. Er wurde wie Juráčeks *EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER* konfisziert und verschwand wie dieser für zwanzig Jahre in den Verliesen des Staats. In Karlovy Vary werden sie jetzt exhumiert, Ausgrabungen einer grossen Epoche der internationalen Filmgeschichte und der nationalen Kunst- und Kulturgeschichte. Anders als die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Verbotsfilme in der DDR sind die aus der Tschechoslowakei weniger an Gegenwartsstoffen und Geschichten aus dem sozialistischen Alltag orientiert. Sie berufen sich vielmehr auf kulturelle und folkloristische Traditionen von Libussa bis Kafka und entwickeln daraus Parabeln voller geheimer Zeichen und rätselhafter Symbole. Die Aura böhmischer Märchen verbindet sich mit den ästhetischen Signalen des Surrealismus zu filmischen Texten von allgemeiner Gültigkeit, etwa über die Unabwendbarkeit schuldhafter Verstrickung oder über den Zusammenbruch jedweder zwischenmenschlichen Gesittung im Angesicht, ja auch nur unter der Vorahnung einer allgemeinen Bedrohung, die das Klima der tragikomischen Ereignisse in dem Film *DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT* bestimmt. Schorms Film ist seinerzeit eine Denunziation der «brüderlichen Hilfe» der Staaten des Warschauer Pakts vorgeworfen, während Juráčeks *EIN FALL FÜR DEN NEUEN HEN-*

KER als dekadent indiziert wurde. Sieht man die Filme heute, bleibt zumal dem Zuschauer aus dem Westen vieles mysteriös, nicht nur der folkloristische Aspekt, auch fast alle Anspielungen auf die geschichtliche Zeit, in der die Filme entstanden sind. Manches dramaturgische und filmsprachliche Arrangement und Detail von höchster Kunstfertigkeit scheint von Patina überlagert und wirkt fast ledern. Aber es sind natürlich nicht die Filme, die sich verändert haben. Es ist der geschichtliche Augenblick ihrer Befreiung, und das ist fast tragisch zu nennen, der sie über Nacht hat altern lassen. Vor zwanzig Jahren an der Spitze der kinematographischen Entwicklung und politisch sensationell, vor Jahresfrist noch eine Botschaft des Widerstands, betrachtet man sie heute kühl bis ans Herz hinan als Zeugnisse einer unwirklich gewordenen Zeit. Das rapide Altern der Geschichte – man muss nicht durch die Strassen gehen, in denen die Zeugnisse einer verfehlten und versäumten Geschichte noch manche Dezennien lang herumstehen werden, man kann es im Kino von Karlovy Vary unmittelbar erfahren. Weil es unter die Haut geht, die erschauert bei der Berührung mit soviel vergeblicher Hoffnung und soviel ästhetischem Genie.

Karlovy Vary, 13. Juli 90

Ein kleiner blonder Mann im blauen Anzug, auf hellblauem Hemd eine rote Krawatte: mit kurzen Schritten, den Kopf fast verlegen gesenkt, mit halb erhobenen Händen wie um Nachsicht bittend, eilt Václav Havel durch die Beifall klatschende Menge. Manche warten schon seit drei Stunden auf ihn, denn die Nachrichten über den Besuch des Präsidenten beim Festival sind ausserordentlich spärlich. Auf die PR, die Film- und Popstars exakt vorauszuheilen pflegt, versteht sich der Hofstaat von der Prager Burg noch nicht. Im Wettbewerb von 1990 läuft ein Film von 1969, *VÖGEL, WAISEN, NARREN* (*VTÁCKOVIA, SIROTY A BLÁZNI*) des Slowaken *Juraj Jakubisko* – wie 1969 in Venedig seine schon 1968 verbotene Anarcho-Apotheose *DESERTEURE UND NOMADEN* (*ZBEHOVIA A PUTNÍCI*) lief, von der seitdem, wie es heisst, wenigstens noch die eine, entsetzlich verkratzte und italienisch untertitelte Kopie existiert. Auch *VÖGEL, WAISEN, NARREN* ist ein Film aus dem Geist der slowakischen Folklore und rüttelt mit surrealistischem Furor an den Grundlagen jeder staatlichen Ordnung. Das gibt der oft verspielt und ba-

rock überladen wirkenden, wie ein Mosaik konstruierten Dreiecksgeschichte eine Wucht mit, die gelegentlich an die Sprengkraft der surrealistischen Filme von Luis Buñuel denken lässt. 1969 prompt verboten, ist er jetzt für die Tschechoslowakei ausgegraben worden. Dass er am Wettbewerb teilnimmt, ist wie eine Antwort auf die Berliner Entscheidung, Menzels *LERCHEN AM FADEN* (*SKRIVÁNČI NA NITÍČI*), ebenfalls 1969 entstanden und sofort verboten, wie einen Film von heute ins Hauptprogramm zu nehmen.

Karlovy Vary, 16. Juli 90

Nachmittags um zwei füllt er sich bis zum Rand, der Kleine Saal im Hotel Thermal. Rund 250 Plätze sind das, und auf ihnen sitzen vor allem junge Leute zwischen zwanzig und dreissig. Sie holen die eigene Filmgeschichte nach. Denn nachmittags um zwei werden im Kleinen Saal die Filme der glorreichen sechziger Jahre gezeigt, die Filme von 64 bis 68, und einige von ihnen sind weltberühmt, anders als die verbotenen Filme von 69/70, die morgens kurz nach zehn ebenfalls im Kleinen Saal gezeigt werden, wo es zu rührenden Szenen kommt, wenn die jungen Leute von damals jetzt als Frauen und Männer im mittleren Alter ihre Jugendträume präsentieren. Nachmittags aber gibt es den *SCHWARZEN PETER* (*CERNÝ PĚTR*), *DIE LIEBE EINER BLONDINE* (*LÁSKY JEDNÉ PĚVOVLÁSKY*) und den *FEUERWEHRBALL* (*HORÍ, MA PÁNENKO*) von Milos Forman zu sehen. Oder *SONNE IM NETZ* (*SENKO V SIETI*) von Stefan Uher. Oder *DIAMANTEN DER NACHT* von Jan Nemeč, der nie mehr einen besseren Film gemacht hat. Oder, zum wievielten Male wohl, *TAUSENDSCHÖNCHEN*, immer noch unverbraucht, oder *ALLE GUTEN LANDSLEUTE* (*VSICHNI DOBRÍ RODÁCI*) von Vojtech Jasny oder *DER SCHERZ* (*ZERT*), den *Jaromil Jires* nicht mehr hat übertreffen können. Die damals neue Sprache war die Sprache der Pop- und Rockmusik. Sie ist anakoluthisch und synkopisch, und wenn sie realistisch ist, dann ist es ein poetischer Realismus und eine Erzählweise, die Zwischenschritte behende überspringt und mit lakonischen Bildern und überraschenden Gegenschnitten sanfte intellektuelle Impulse setzt oder sarkastische Interpunktionen. So leichtfüssige, so einfache und genaue Filme wird es so bald nicht wieder geben.

1
Pavel Juráček

2
Milos Forman

3
Stefan Uher

4
Juraj Jakubisko

5
DER SCHERZ
Regie: Jaromil
Jires

6
VÖGEL, WAISEN,
NARREN Regie:
Juraj Jakubisko

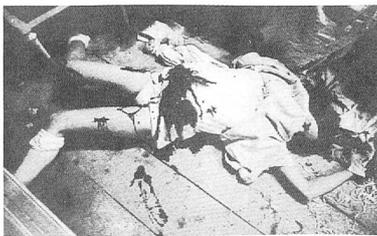
7
DER SCHWARZE
PETER Regie:
Milos Forman

8
ECCE HOMO
HOMOLKA
Regie: Jaroslav
Papousek

9
DIE LIEBE EINER
BLONDINE
Regie: Milos
Forman



5



6



7



6



8



6



9

Der zweite Hauptpreis, die Rose von Lidice, wurde dem tschechoslowakischen Film der sechziger Jahre insgesamt zugeeignet, dem Film, dessen Geschichte gesichert ist, während die Zukunft dieses Kinos im Dunkel liegt.

Karlovy Vary, 19. Juli 90

Milos Forman, der mit dem Fahrrad aus Paris gekommen ist, deutet an, dass er einen Film zusammen mit einem Autor verabredet habe, der mindestens in den nächsten Jahren nicht dazu kommen werde, das besprochene und versprochene Drehbuch auch zu schreiben. Die internationale Jury lässt den Grossen Preis, den Kristall, im Schrank und gibt ihren Spezialpreis dem tschechischen Film *WAREN WIR WIRKLICH SO?* (*BYLI JSME TO MY?*) von *Antonín Masa*. Es ist einer der ersten Filme seit dem November 89 und Ewald Schorm und Pavel Juráček gewidmet, die nach 68/69 keinen Film mehr machen durften und – wie Antonín Masa auch – bestenfalls beim Theater arbeiten konnten. So thematisiert *WAREN WIR WIRKLICH SO?* die Theaterarbeit selbst. Er setzt den Prager Bühnen, diesem letzten Widerstand gegen den Totalitarismus, ein selbstkritisches Denkmal mit der Figur eines Regisseurs, der noch unter den Bedingungen des alten Regimes aus dem Exil heimkehrt und mit politisch korrupten Schauspielern eine furiose «Othello»-Inszenierung angeht. Eine Redeschlacht ist das, ein unter der Last der Dialoge schier zerbrechender Film mit hohen moralischen Ansprüchen an die Kraft der Selbstreinigung. Doch wie weit entfernt ist auch diese redliche Produktion des neuen Films in der neuen CSFR von den Meisterwerken der sechziger Jahre, entfernt über die gewaltige Geschichtsstrecke eines Vierteljahrhunderts. Dass es eine Wegstrecke der politischen und ästhetischen Verwüstungen war, wird sich so schnell nicht aufheben lassen. Fast als wolle sie das dokumentieren, hat die Jury, die den Kristall nicht vergeben mochte, den zweiten Hauptpreis, die Rose von Lidice, dem tschechoslowakischen Film der sechziger Jahre insgesamt zugeeignet, dem Film, dessen Geschichte gesichert ist, während die Zukunft dieses Kinos im Dunkel liegt. Es ist jenes Dunkel, in dem vielleicht demnächst ein tschechischer Präsident und ein inzwischen amerikanischer Filmregisseur einen neuen Anfang suchen.

Karlovy Vary, Juni 92

Es sei für ihn selbstverständlich gewesen, den Vorsitz der internationalen Jury anzunehmen, sagt *Antonín J. Liehm*. Und dann gibt er weder diesem achtundzwanzigsten Filmfestival (und seinem Programm) noch irgendeinem zukünftigen in Karlovy Vary eine

Chance. Liehm, weltweit ausgewiesen als einer der führenden Filmkritiker, -theoretiker, -wissenschaftler überhaupt und einer der besten Kenner des tschechoslowakischen Films, des Kinos und der Kulturpolitik, die für ihn immer auch eine Politik mit Mitteln der Kultur gewesen ist, Parteigänger und Partisan des «Prager Frühlings» von 67/68, dessen Blümenträume mitgesät zu haben ihn nach dem August 68 aus dem Land trieb –: dieser Antonín Liehm hat ein Vierteljahrhundert in der Emigration verbracht: zwanzig Jahre in den USA, seitdem in Paris. Jetzt hat er das Präsidium der Jury bei einer dahinsiechenden Veranstaltung übernommen, nicht weil er meint, zu ihrem Überleben beitragen zu können, sondern «weil wir immer auf derselben Seite der Barrikade gekämpft haben». Vielleicht ist das die letzte Gelegenheit, davon in Europa noch einen Abglanz aufscheinen zu sehen und ihn in der Dämmerung an seinen Schatten zu begreifen, von der ganz und gar unstrittigen Gemeinsamkeit von Kritikern, Filmemachern, Festivalmachern. Man muss nach Karlovy Vary fahren, um zu erfassen, was auch mit der DDR dahingegangen ist von dem Bewusstsein des intellektuell-künstlerischen Personals, im Prinzip – und das erst macht die Stasi-Korruption so zerstörerisch – auf derselben Seite der «Barrikade» gegen den Apparat gestanden zu haben. Eine Ausstellung ist Ester Krumbachová gewidmet, der Ausstatterin und Drehbuchautorin bei Filmen von Jan Nemeč und Hynek Boccan, Vera Chytilová, Vojtech Jasný, *Karel Kachyna*, Jaromil Jires, Ewald Schorm, dieser Muse schlechthin des tschechoslowakischen Kinos. Sie dient ebenso wie die Wiederaufführung einzelner dieser mittlerweile fünfundzwanzig Jahre alten Filme der Behauptung des Stellenwerts der nationalen und gemeinsamen Filmtradition. Er ist nirgendwo in der Filmgeschichte bestritten, muss aber wohl in einem Land nachdrücklich betont werden, dessen kinematographischen Zentren, Prag mit den Barrandov-Studios, und Bratislava, auseinanderstreben. Das geht in Richtungen womöglich, die sich schon in den sechziger Jahren vorgezeichnet finden: mehr intellektuell-ironisch in Prag, bäuerlicher und den Märchen und Volksliedern näher in der Slowakei. Vielleicht kommen sie so deutlicher zu sich selbst.

Rückblende:

Scharf beobachtete Züge

Jirí Menzel, so musste es wohl kommen, ist Präsident des Festivals von Karlovy Vary. Der weisse Clown spielt die erste Geige in der Arena, in der man ihn, lang ist es her, als Seiltänzer gesehen hat. Noch immer schlank, aber mit einigen Palatschinken auf den Hüften, was die Schlanken komischer aussehen lässt als die wirklich Dicken, bewegt er sich auf den schwankenden Planken dieses Parketts, als sei er nirgendwoanders je zu Hause gewesen. Er weiss, dass seine Züge scharf beobachtet werden, und gibt sich keine Blöße, sondern absolut sicher: mit ihm, wenn überhaupt, wird dieses Festival überleben. So fällt es schwer, sich den nervösen achtundzwanzigjährigen Knaben vorzustellen, der vor bald ebensovielen Jahren seine *OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY* nach Mannheim mitbrachte, wo er einer der ersten war aus jenem unbekanntem Kinoland Tschechoslowakei, der darauf aufmerksam machte, dass sich auch dort, und nicht nur in Westeuropa, die Geschichte bewegte. Die Kritiker, zumal die westdeutschen, reagierten erbarmungs-, weil ahnungslos, da sie, bei der Nouvelle Vague und den «Cahiers du cinéma» gestählt, keinen Schimmer hatten von der schwejschen Subversion im allmächtigen Staat. Heubodenspässe nannte man, geschult am deutschen Heimatfilm und der Klamotte, was derbe Aufsässigkeit oder Rebellion durch Zote war. Da gab (und gibt) es in dem Film, der verdächtig viele deutsche Titel bekommen sollte (*SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE*; *SCHARF BEWACHTETE ZÜGE*; *LIEBE NACH FAHRPLAN* und so weiter), den Fahrdienstleiter Hubicka, der seiner jungen, ihm anvertrauten Kollegin, der Telegraphistin, den Bahnhofsstempel auf den nackten Hintern drückt. Da gibt es die Mutter des süßen Mädels, die, um die Untat anzuzeigen, den amtlich beglaubigten Körperteil der Tochter mehrfach entblösst, vor Amtspersonen, versteht sich, vor den Würdenträgern des Staats. Das sei nicht misszuverstehen, hiess es damals, und wurde missverstanden als der Hintern, der nur uns im Kino, und nicht etwa insonderheit der ohnmächtigen Zensur gezeigt wurde. Die List der *SCHARF BEOBACHTETEN ZÜGE* ist voller Tücke. Wer ihr auf den Leim geht, ist geimert. Wo *LAUNISCHER SOMMER*, nur wenige Jahre später, rund und glatt wie ein Bachkiesel sein wird, von vielen Wellen, auch der neuen aus Frankreich, geschliffen, ein bukolischer Renoir mit Blasmusik, ist Menzels erster langer

1-3



1
Karel Kachyna

2
Antonín J.
Liehm

3
Antonín Masa

4
Nada
Urbanhové in
SCHARF
BEOBACHTETE
ZÜGE Regie:
Jiří Menzel

5
Jiří Menzel
und Jaromír
Sořr bei den
Dreharbeiten
zu
LAUNISCHER
SOMMER

6
SCHARF
BEOBACHTETE
ZÜGE Regie:
Jiří Menzel



4

Prager Frühling Chronologie der politischen Ereignisse

• 27.–29. Juni 1967

IV. Kongress des Verbandes tschechoslowakischer Schriftsteller. Auftakt zum Kampf für die Demokratisierung

• 31. Oktober 1967

Alexander Dubcek, Erster Sekretär der KP der Slowakei, verlangt den Rücktritt von Novotny wegen der Rückstände in der Volkswirtschaft und seiner diktatorischen Massnahmen.

• 2., 3. und 8. November 1967
Studenten der Prager Hochschulen demonstrieren für akademische Freiheit

• 5. Januar 1968

Antonin Novotny wird von seinem Amt als Erster Sekretär der KP entbunden. An seine Stelle tritt Dubcek. Novotny bleibt Staatspräsident.

• 6.–19. Februar 1968

Umschichtung an der Parteispitze, Trennung zwischen Partei- und Staatsapparat

• 9. März 1968

Der Oberste Gerichtshof kündigt die Rehabilitierung der Opfer der Schauprozesse an.

• 22. März 1968

Staatspräsident Novotny geht in den Ruhestand.

• 30. März 1968

General Ludvik Svoboda wird von der Nationalversammlung in geheimer Wahl zum Staatspräsidenten gewählt.

• 8. April 1968

Bildung der neuen Regierung unter Oldrich Cernik

• 14. Mai 1968

Marschall Jakubowski, Oberkommandierender der Warschauer-Pakt-Streitkräfte, kündigt Manöver an.

• 17. Mai 1968

Sowjetpremier Kossygin nutzt seinen unerwarteten «Kuraufenthalt» in Karlova Vary zu pausenlosen Besprechungen.

• 20. Mai

Ota Sik, Wirtschaftsminister, kündigt die Schaffung von Arbeiterräten an.

• 29. Mai–1. Juni 1968

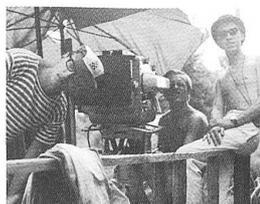
Plenarsitzung des ZK der KPC, mit dem Entscheid, den Demokratisierungsprozess fortzusetzen. Parteiausschluss von Novotny.

• 11. Juli 1968

Nationalversammlung wählt den tschechischen Nationalrat, welcher zusammen mit dem slowakischen Nationalrat die Einführung der föderalistischen Ordnung in der Republik vorbereiten soll.

• 20. August 1968

Um 23 Uhr marschieren 250 000 Soldaten der Sowjetunion, DDR, Polens, Ungarns und Bulgariens unter dem Oberkommando des sowjetischen Generals Pawloskij ohne Wissen und Zustimmung der tschechoslowakischen Führung in die CSSR ein.



5



6



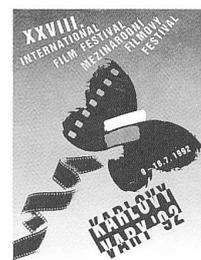
le film 66
tchécoslovaque
the czechoslovak
film 67



le cinéma
tchécoslovaque
the czechoslovak
FILM

19

68



Hynek Bocan

1965 NIKDO SE NEBUDE SMÁT
(NIEMAND WIRD LACHEN)
1967 SOUKRAMÁ VICHRIČE
(PRIVATES GEWITTER)
1968 CEST A SLÁVA (RUHM UND EHRE)
1969 PASTÁK (DER KÖDER)

Vera Chytilová

1962 STROP (DIE DECKE)
PYTEL BLECH (EIN SACK VOLL FLÖHE)
1963 O NECEM JINÉM
(VON ETWAS ANDEREM)
1966 SEMMIKRÁŠKY
(TAUSENDSCHÖNCHEN/DIE KLEINEN
MARGERITEN)
1969 OVOCE STROMU RAJSKYCH JÍME
(FRÜCHTE PARADIESISCHER BÄUME)

Milos Forman

1963 CERNÝ PETR (DER SCHWARZE PETER)
1965 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY
(DIE LIEBE EINER BLONDINE)
1967 HORÍ, MÁ PANENKO
(DER FEUERWEHRBALL)

Ladislav Helge

1957 SKOLA OTCU (WEIL WIR SIE LIEBEN)
1959 VELKÁ SAMOTA
(GROSSE EINSAMKEIT)
1961 JARNÍ POVETRÍ
(FRÜHLINGSGEWITTER)
1962 BÍLÁ OBLAKA (WEISSE WOLKEN)
1963 BEZ SVATOZÁRE
1964 PRVNÍ DEN MÉHO SYNA
(DER ERSTE TAG IM LEBEN
MEINES SOHNES)
1967 STUD (SCHAM)
1969 JAK SE U NÁS PECE CHLEBA
nie fertiggestellt

Jurai Jakubisko

1967 KRISTOVÉ ROKY (KRITISCHE JAHRE)
1968 ZBEHOVIA A PUTNÍCI
(DESERTEURE UND NOMADEN)
1969 VTÁCKOVIA, SIROTY A BLÁZNI
(VÖGEL, WAISEN, NARREN)

Vojtech Jasný

1960 PREZIL JSEM SVOU SMRT
(ICH ÜBERLEBTE MEINEN TOD)
1961 PROCESÍ KA PANENCE (DIE PROZES-
SION ZUR HEILIGEN JUNGFRAU)
1963 AZ PRIJDE KOCOUR
(WENN DER KATER KOMMT)
1966 DYMKY (PFEIFEN, BETTEN,
TURTELTAUBEN)
1968 VSICHNI DOBRÍ RODÁCI
(ALLE GUTEN LANDSLEUTE)

1969 PSI A LIDÉ

(VON HUNDEN UND MENSCHEN)
von E. Schorm fertiggestellt

Jaromil Jires

1963 KRIK (DER ERSTE SCHREI)
1965 ROMANCE (ROMANZE)
1968 ZERT (DER SCHERZ)
1969 VALERIE A TYDEN DIVU
(VALERIE UND DIE WOCHE DER WUNDER)

Pavel Juráček

1963 POSTAVA K PODPÍRÁNÍ
(JOSEF KILIAN)
1965 KAZDY MLADY MUZ
(JEDER JUNGE MANN)
1969 PRÍPAD PRO ZACÍNÁJÍCÍHO KATA
(EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER)

Karel Kachyna

1962 ZAVRAT (SCHWINDELGEFÜHL)
1963 NADEJE (HOFFNUNG)
1964 VYSOKÁ ZED
(NACHMITTAGS IM PARK)
1965 AT ZIJE REPUBLIKA
(LANG LEBE DIE REPUBLIK)
1966 KOCAR DO VÍDNE
(WAGEN NACH WIEN)
1967 NOC NEVESTY (DIE BRAUTNACHT)
1968 VÁNOCE S ALZBETOU
(WEIHNACHTEN MIT ELISABETH)
1969 SMESNY PÁN (EIN LÄCHERLICHER,
ALTER HERR)
1969 UCHO (DAS OHR)

Jan Kadár/Elmar Klos

1963 SMRT SI RÍKÁ ENGELCHEN
(DER TOD HEISST ENGELCHEN)
1964 OBZALOVANY
(DER ANGEKLAGTE)
1965 OBCHOD NA KORZE (DAS GESCHÄFT
IN DER HAUPTSTRASSE)
1969 TOUHA ZVANÁ ANADA

Ester Krumbachová

1969 VRAZDA INZENYERA CERTA
(DIE ERMORDUNG DES TEUFELS)

Antonín Mása

1966 HOTEL PRO CIZINCE
(HOTEL FÜR FREMDE)
1968 OHLÉDNUTÍ (BLICK ZURÜCK)
1972 RODEO
1977 PRO NEVERIT NA ZAZRAKY
(WESHALB NICHT AN WUNDER GLAUBEN)
1989 SKRIVANCI TICHU
(LERCHEN UND STILLE)
1990 BYLI JSME TO MY?
(WAREN WIR WIRKLICH SO?)

Jiri Menzel

1966 OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY
(SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE)
1967 ROZMARNÉ LÉTO
(LAUNISCHER SOMMER)
1968 ZLOCIN V SANTANU
(VERBRECHEN IM TINGELTANGEL)
1969 SKRIVÁNČI NA NITÍCH
(LERCHEN AM FADEN)

Jan Nemec

1964 DEMANTY NOCI
(DIAMANTEN DER NACHT)
1966 O SLAVNOSTI A HOSTECH
(VOM FEST UND DEN GÄSTEN)
1967 MUCEDNICI LÁSKY
(MÄRTYRER DER LIEBE)
1968 ORATORIUM FOR PRAGUE *Kurzfilm*

Jaroslav Papoušek

1968 NEJKRÁSNEJSÍ VEK
(DAS SCHÖNSTE ALTER)
1969 ECCE HOMO HOMOLKA

Ivan Passer

1965 FÁDNI ODPOLEDNE
1965 INTINMI OSVETLENI
(INTIME BLEUCHTUNG)

Ivan Renc

1969 HLIDAC (DER WÄCHTER)

Evald Schorm

1964 KAZDY DEN ODVAHU
(MUT FÜR DEN ALLTAG)
1966 NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA
(RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES)
1967 PET HOLEK NA KRKU
(FÜNF MÄDCHEN AM HALS)
1968 FARÁRUV KONEC
(GESCHICHTE EINES PRIESTERS)
1969 DEN SEDMY, OSMÁ NOC
(DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT)
1970 PSI A LIDÉ
(VON HUNDEN UND MENSCHEN)
Originalregie: V. Jasný

Stefan Uher

1962 SENKO V SIETI (SONNE IM NETZ)
1963 ORGÁN
1966 PANNA ZÁZRACNICA
(DAS WUNDERSAME MÄDCHEN)
1967 TRI DCÉRY (DREI TÖCHTER)
1969 GÉNIUS

Drahomíra Vihanová

1969 ZABITÁ NEHELE
(EIN TOTGESCHLAGENER SONNTAG)

Spielfilm ein Kinoversuch, der noch, herumtastend und dann ins Schwarze treffend, mit sich selber spielt. Wie der junge Milos Hrma, soeben Bahnamtswart geworden, sein Outfit vor dem Spiegel probt, scheint auch der Film – scheint er, selbstredend, denn er weiss schon, wohin er will – erst auszuprobieren, auf welche Schienen er sich setzen lassen, welche Strecke er fahren soll. Da gibt es, zumal in den ersten Sequenzen, ironische Brechungen, in denen der Film, übermütig, aus dem Gleis zu springen droht und mit dieser Möglichkeit spielt wie Truffauts TIREZ SUR LE PIANISTE. Dann verbindet er sein erstes Thema – die sexuelle Insuffizienz des pubertierenden Milos, der bei seiner Freundin Masa versagt, seine erotische Not – mit dem zweiten, das zuerst nichts als Folie zu sein scheint, bis sich

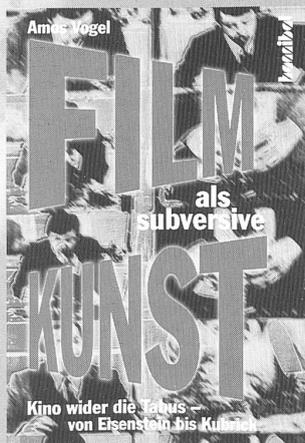
in ihm der Film erfüllt. Es sind die letzten Wochen des Krieges und durch die kleine böhmische Station fahren die Munitionszüge der Deutschen. Es sind die Wochen des unregelmässigen Zugverkehrs, in denen die schöne Victoria einfach keinen Anschluss bekommt und die Nacht in der Station verbringen muss, mit Milos, den sie verführt. Der Krieg dereguliert die Sitten und befördert die Promiskuität, jeder Tag kann der letzte sein, und das alte Projekt der erotischen Initiation des Jünglings durch die erfahrene (und hier auch: fahrende) Frau gewinnt eine neue Dimension. Nur dass der Krieg, bisher nur eine Passage, die erwachte, bestätigte Virilität zur Erprobung auf dem Schlachtfeld verführt. Die Bombe tötet den Bombardeur und die Liebe bleibt, was sie immer sein kann: eine Möglich-

keit. Ein Kuss bleibt in der Schweben, eine Unvollendete als Ikone, wenn Milos als Fahrdienstleiterstellvertreter mit gespitzten, leicht geöffneten Lippen und geschlossenen Augen den Mund der Schaffnerin Masa wahrhaft an sich vorbeifahren lässt. Denn die Züge, sie fahren. Und das Versprechen bleibt ein Versprechen, ein unzerstörbares Bild, weil es nicht auf die Probe gestellt werden kann.

Peter W. Jansen

„Ein unschätzbare Buch ... ein dichter Garten, der mit lange Zeit verbotenen Früchten lockt.“

Luis Buñuel



Film als subversive Kunst

Amos Vogel

Kino wider die Tabus –

von Eisenstein bis Kubrik

Gebunden mit Schutzumschlag,

340 Seiten, mit 320 s/w Fotos

durchgehend illustriert, Biblio-

graphie, Register mit Filmtitel,

Bildnachweis und Regisseure

DM 54,-/sFr. 54,-/öS 395,-

ISBN 3-85445-137-7

Kostenloses Gesamtverzeichnis mit über 100 Titeln zu Rock, Blues und Jazz anfordern bei **HANNIBAL VERLAG**

A-3423 St. Andrä-Wördern, Richard Gebhardtgasse 3

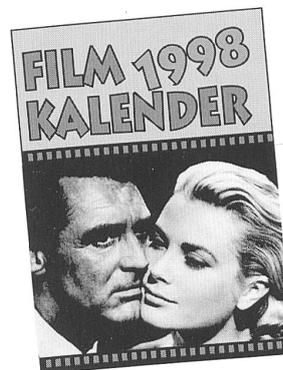
Fax +43 22 42/38 6 37

Alle Titel im gutsortierten Buchhandel erhältlich

hannibal

Hollywood in Kleinformat

Der Filmtaschenkalender mit übersichtlichem Kalendarium, Daten rund ums Kino, Fotos, Adressen, Festivalterminen, Texten zu Horror & Filmmusik und vielem mehr.



208 Seiten, zahlr. Abb., DM 12,80
ISBN 3-89472-006-9

»Das Taschenbüchlein enthält alles, was dem Filmfreund lieb und teuer ist.« Videoplay

SCHÜREN

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

Weltwunder der Kinematographie

Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Kinotechnik

Ausgabe 4.97 der in unregelmäßigen Abständen herausgegebenen Zeitschrift soeben erschienen mit Beiträgen zu folgenden Themen:

Der unsichtbare Dritte/North by Northwest
„VistaVision“ als Aufnahme- und Kinoverfahren
„Perspecta Sound“ als Tonverfahren
20 Jahre STAR WARS
Digital Restoration
Die Zukunft der Filmkritik
Rückblick auf Cannes
Kino-Innovationen
Das Frauenopfer oder der Liebhaber als Patient

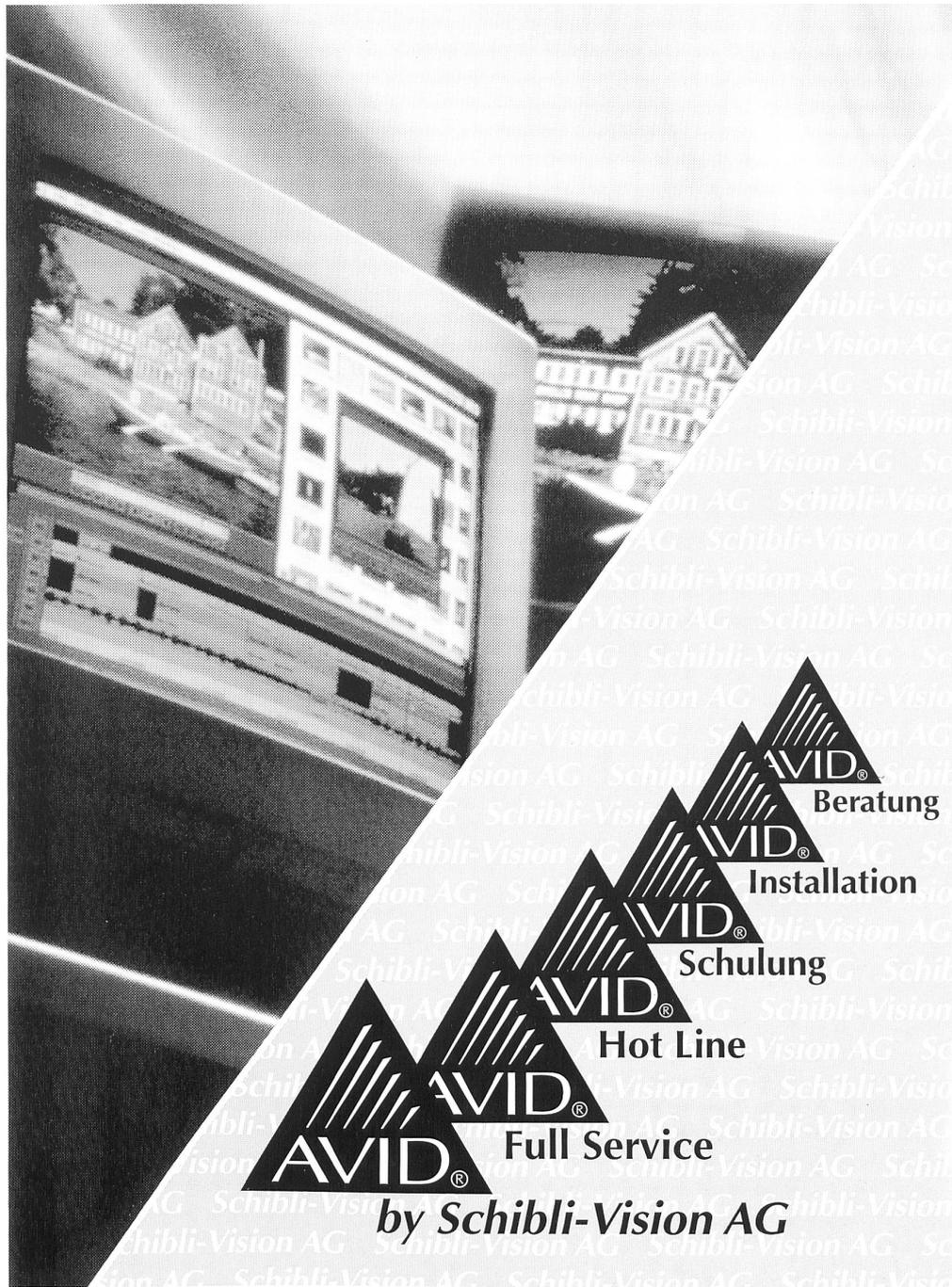
Herausgegeben von Clemens Scherer und Joachim Polzer,
92 Seiten, sw, Beiträge gemischt in Deutsch oder Englisch,
DM 27,50 (zuzüglich Versandkosten bei Direktbezug),
erhältlich im gut geführten Filmbuchhandel oder direkt beim Verlag:

Und für die Kinopraxis gibt es bei Cinema Technologies die **Kinotech Color Rebalance Filter**, mit denen man farbstichig gewordene Farbfilmkopien bei der Kinoprojektion wieder in Farbbalance bringen kann. Ein ideales Werkzeug für Retrospektiven bei Film-Festivals, die zumeist weder ein Budget für Neukopien noch für aufwendige Restaurationen besitzen. – Für die Freunde der analogen Kino-Tontechnik bringt Cinema Technologies demnächst neue **Kinotech Magnetton-Vorverstärker** heraus.

CINEMA TECHNOLOGIES KINOTECH GMBH

Haid- und Neu-Str. 7, D-76131 Karlsruhe, Tel. +49 (0) 721.965 86 03, Fax +49 (0) 721.965 86 04
www.cinematotechnologies.com info@cinematotechnologies.com

Cinema Technologies, Kinotech, KinOpera und rent-a-cinema sind Dienstleistungsmarken sowie Markenzeichen der Cinema Technologies Kinotech GmbH Karlsruhe.



AVID®
Beratung

AVID®
Installation

AVID®
Schulung

AVID®
Hot Line

AVID®
Full Service

by Schibli-Vision AG

Tel. +41/1 800 16 16 • Fax +41/1 800 16 17