

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 216

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: 31.07.2025

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



B U L L E T I N



Werkstattgespräche:

mit Jacques Doillon und
Karl Saurer

Filme:

Murers VOLLMOND

Resnais' ON CONNAIT LA
CHANSON · Altmans

THE GINGERBREAD MAN

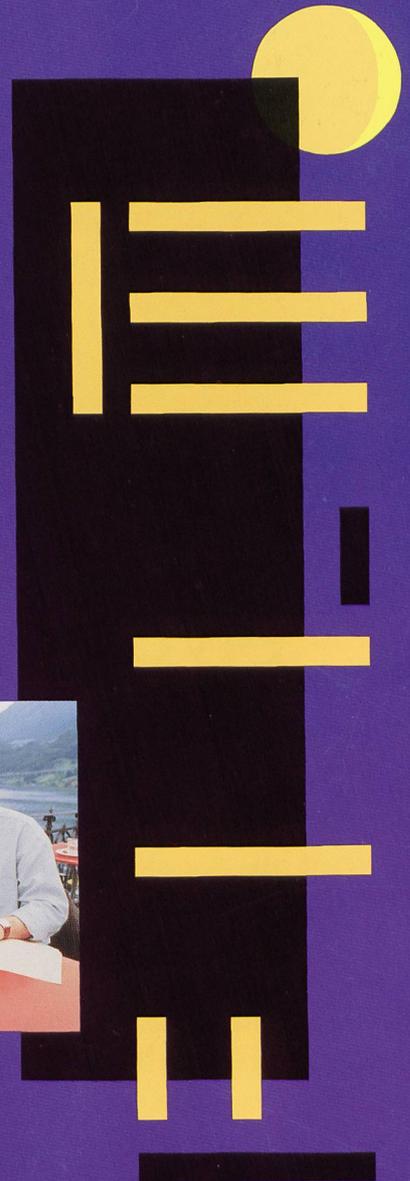
Allens DECONSTRUCTING

HARRY · Sokurows MUTTER

UND SOHN



Kino in Augenhöhe - 2.98 Fr. 12,- DM 12,- öS 100,-





*"Sehen heisst verstehen. Verstehen heisst verändern.
Verändern Sie Ihre Optik am Festival von Nyon!"*

Jean Perret, Direktor «Visions du Réel». Pio Corradi, Kameramann, Zürich.

Internationales Filmfestival «Visions du Réel», 20. bis 26. April in Nyon.

Nyon-les-Visions. C'est réel!

Visionen interessieren uns. Sie öffnen uns allen die Türen in die Zukunft. Weil das notwendig ist, sponsern wir die Filmfestivals von Nyon, Locarno und Genf, die Solothurner Filmtage, die Open-

air-Kinos in den wichtigsten Städten der Schweiz und die Independent Pictures. Denn von den Visionen, die Wirklichkeit werden, lebt der Film - seit mehr als hundert Jahren.

UBS

Schweizerische Bankgesellschaft

Ich habe das alles nicht erwartet – das ist das Schönste daran, besonders in der Zwischen-Zeit, in der ich mich befinde, wo ich erst einen heimlichen Plan habe für eine neue Arbeit.

| Fast die Hälfte meines Lebens habe ich hier, in dieser Stadt, gewohnt. Meine Kinder sind hier zur Welt gekommen, meine Eltern sind hier begraben. Da stellt sich die Frage: Hätte ich andere Filme gemacht, wenn ich anderswo aufgewachsen wäre, würde ich anders denken, anders fühlen?

| Ganz am Anfang reichte meine Welt von der Ecke St. Georgenstrasse/Trollstrasse bis zur Ecke St. Georgenstrasse/Schwalmenackerstrasse, und zwar beschränkt auf das südliche Trottoir. Soweit konnte mich meine Mutter im Auge behalten, wenn sie sich aus dem Fenster beugte. | Nachts im Bett malte ich mir die Unendlichkeit aus: weit hinter den Sternen kam vielleicht eine Backsteinmauer ... aber vielleicht war ein Fenster zu finden, wo man durchklettern konnte. Und auf der anderen Seite? ... Alles ganz hell ... und dann? ... weit, weit weg wahrscheinlich eine Glasscheibe ... aber was sieht man dahinter? Schwindlig im Kopf und wütend über die Unlösbarkeit der Frage schlief ich ein. | Mindestens die mir zugängliche Grenze aber wollte ich überschreiten! Heimlich bog ich mit meinem Dreirad an der Ecke St. Georgenstrasse ab in die mir verbotene Schwalmenackerstrasse, gelangte staunend an einen verkehrsreichen Boulevard mit Trambahnen, die Römerstrasse, in die ich links einbog. Die leichte Steigung machte es anstrengender, aber mein Herz klopfte auch, weil sich das Baumdunkel immer mehr als einbrechende Dämmerung erwies. Aber ich erlebte ein Wunder: die Welt ging immer weiter! Ins Schwirren aus Angst und Entdeckerfreude mischten sich die Züge, die Fuhrwerke, der Verkehr, die eiligen Schritte der Erwachsenen, die mir entgegenkamen – ich hörte das wirkliche Rauschen der Welt. | Im Dunkeln musste ich umkehren, ohne das Ende gesehen zu haben. Natürlich war es eine Enttäuschung, heimzukommen aus der Unendlichkeit. Die Eltern hatten schon die Polizei verständigt. | Meine ersten sechs Jahre waren

die glücklichsten meines Lebens. Sechs der Phantasie überlassene Jahre, bevor die Dressur einsetzte. Ich sehe es meinen Kinderzeichnungen an, wie etwas verlorengelassen. Im Laufe der Zeit gewöhnen wir uns scheinbar daran, dass wir die wichtigsten Fragen nicht beantworten können. Wir werden trainiert, Grenzen zu akzeptieren. Gibt es denn gar keinen Ausweg? | Kann man sein Leben nicht selber erfinden – wie einen Film? Oder mindestens Einfluss nehmen, es nach eigenen Wünschen verändern, korrigieren? Ist unser Leben bestimmt von Herkunft, Schicksal und Zufall oder gibt es doch die Chance eines freien Willens? Von all den unbeantwortbaren Fragen ist das wohl die, die mich am meisten interessiert. | Im Talmud ist der freie Wille keine Chance, sondern eine Verpflichtung, eine Verantwortung. | Calvin dagegen hat den freien Willen gestrichen: alles ist für ihn vorausbestimmt wie bei einem gestellten Wecker. | In einer indischen Geschichte antwortet der Weise auf die Frage eines Schülers nach dem freien Willen: stell dich auf ein Bein. Der Schüler tut es und der Weise fährt fort: jetzt zieh noch das andere Bein hoch. | Fast labormässig wollte ich ausprobieren, meine Biographie zu korrigieren, indem ich nach Mailand umzog. Ich brauchte dazu einen grossen Möbelwagen, um meine Herkunft mitzunehmen. Am Sekretär meines Grossvaters, auf einem Stuhl sitzend, den mein Urgrossvater aus einem eigenen Kirschbaum geschreinert hatte, schrieb ich in Mailand das Drehbuch und die Dialektdialoge für meinen wohl schweizerischsten Film DAS BOOT IST VOLL. All die Jahre in Italien habe ich wahrscheinlich mehr über die Schweiz nachgedacht, als wenn ich in Winterthur geblieben wäre. Das zweite Bein konnte ich nicht hochziehen. Ich konnte nicht in Rimini geboren worden sein, wie Fellini ... | Sogar kleinere regionale Unterschiede spielen eine Rolle: Daniel Schmid wird man immer ein bisschen anmerken, dass er in einem Hotel in Flims aufgewachsen ist; Fredi Murers Phantasie kommt aus der Innerschweiz und Thomas Hürlimann wird sein Kloster nie mehr ganz los. Der phantastische, in Rimini geborene Meister hat ge-

sagt: Phantasie ist Erinnerung. | Wieviel Phantasie ist denn erlaubt für jemanden, der in Winterthur aufgewachsen ist? Darf es in der «Stadt der Arbeit und der Schönen Künste», wie sich Winterthur auf einem Poststempel nannte, über den Realismus hinausgehen? (Man kann bei dieser Frage Winterthur fast als Synonym für die Schweiz nehmen.) Wenn man sich umblickt stellt man erstaunt (und vielleicht heimlich enttäuscht) fest, dass das Beste in der Schweizer Kultur tatsächlich einen starken realistischen Anteil hat: von Gottfried Keller, der seinen «Grünen Heinrich» übrigens anfängt mit dem Kapitel: «Lob des Herkommens». Gotthelf, Frisch, selbst Walser, sogar der «Welsche» Ramuz, aber auch Hodler. Selbst die Phantasien von Füssli sind realistischer als die von Goya; der Winterthurer Bill ist sicher kein Phantast und Tinguely führt die Uhrmacherei ad absurdum. Dürrenmatt und der Weltenbummler Cendrars haben den Realismus vielleicht am höchsten fliegen lassen, aber richtige Opern sind in der Schweiz keine entstanden. Wir wissen: Buñuel und Fellini sind leider eindeutig keine Schweizer. | Scheint das also zu heissen, dass der abgesteckte Raum, die abgesteckte Freiheit von Ecke Trollstrasse bis Ecke Schwalmenackerstrasse auch im Denken, Fühlen, also auch in der Kunst gilt? | Am Produktivsten wird diese Frage sicher, wenn man sich nicht dagegen wehrt, wenn man das Standbein akzeptiert, um daraus Kraft zu schöpfen, das Spielbein wirklich zu nutzen. Woody Allen, der im Grunde seines Herzens viel lieber Bergmanfilme drehen würde, hat das humorvoller formuliert: «accept your limits and enjoy life». | Einen Film kann man nicht allein machen. Es braucht Partner, die helfen, eine Idee ins Dreidimensionale zu übersetzen und von dort wieder in die zwei Dimensionen des Bildes. Drehbuchmitarbeiter, der Produzent, der Kameramann: die vier Augen, die ein Auge werden; die Equipe, zwanzig, dreissig verschiedene Menschen (jeder mit seiner eigenen Herkunft); in Indien waren es zum Teil über hundert; und vor allem braucht es die Schauspieler, die all die Gedanken und Worte des Drehbuchs in Körper und Emotion umsetzen. Sie sind mir die geheimnisvollsten und wertvollsten Partner in meiner Arbeit. All diesen vielen Mitarbeitern und Freunden möchte ich heute Abend besonders danken. | Mein langjähriger Freund fehlt heute; Tschöntschi Reinhart. Er ist im letzten

Oktober gestorben. Wir sind zusammen in Winterthur ins Gymnasium gegangen und haben sechseinhalb Jahre lang an der Abzweigung unseres Heimwegs von der Schule all die unlösbaren Fragen und vieles mehr zu lösen versucht. Jahre später haben wir zusammen eine Filmproduktion gegründet. Drei meiner Filme sind so entstanden: TAUWETTER, DAS BOOT IST VOLL und DIE REISE; später kamen für ihn fast zwei Dutzend Filme von anderen Autoren dazu. Im Spass hat Tschöntschi manchmal gesagt, wenn er gefragt wurde, warum er Filmproduzent sei: er möchte einmal an einem Festival all seine Filme hintereinander projiziert sehen. Vielleicht könnten wir das ja in Winterthur einmal veranstalten. | Für heute Abend habe ich einen Ausschnitt ausgewählt aus einem meiner Filme, der mir besonders am Herzen liegt: DIE REISE. Der Film basiert auf dem autobiographischen Roman von Bernward Vesper, der im Focus seiner Familiengeschichte die ganze deutsche Nachkriegsgeschichte sichtbar macht. Will Vesper war ein berühmter Nazidichter, sein Sohn hatte mit der Terroristin Gudrun Ensslin ein Kind. | Mein Vater war alles andere als ein Nazi, aber mein eigener kleiner Winterthurer Generationenkonflikt war in dieser Geschichte eindrücklich überhöht. Es ist auch ein Film darüber, ob man seiner eigenen Herkunft entkommen kann. «C'est difficile, de contenter tout le monde et son père.» | Obwohl es mein Vater in seinen Tagebüchern – wie ich jetzt weiss – anders formuliert hat, schien er am längsten an mir zu zweifeln. Dass mir jetzt die Vater-Stadt diese Anerkennung ausspricht, gibt mir den Mut zu glauben, dass vielleicht doch nicht alles umsonst war. | Es ist nicht nur das Geld und die Ehre, die mich freuen; es ist mindestens so sehr der Ausdruck von Hoffnung, die damit verbunden ist. Die Arbeit an einem Film dauert mindestens drei Jahre; es können aber auch fünf und mehr sein: ein Jahr, um das Drehbuch zu schreiben, ein Jahr oder mehr, um das Geld zu finden, und ein Jahr, um den Film zu machen. Die reine Drehzeit, wo das Wesentliche fast unwiderruflich entsteht, dauert nur 40 oder 45 Tage. Ich kann Ihnen gestehen; in diesen Jahren ist viel Zeit für Zweifel und Verzweifelungen. Ein bisschen Rückenwind auf den Weg tut gut. Ich danke der Stadt Winterthur, und allen, die zum Feiern gekommen sind, herzlich dafür. |





2.98
40. Jahrgang
Heft Nummer 216
April 1998

Titelblatt:
Agnès Jaoui, Jean-Paul Roussillon,
Sabine Azéma und Lambert
Wilson in ON CONNAÎT LA
CHANSON von Alain Resnais

Maruschka Detmer und
Jane Birkin in LA PIRATE
von Jacques Doillon

Lilo Baur und Hanspeter Müller
in VOLLMOND von
Fredi M. Murer

EINS/DIE ERSTE 1 Rede Markus Imhoof

KURZ BELICHTET 4 Festivals
Will Tremper



KINO IN AUGENHÖHE 12 Ein paralleles Leben
VOLLMOND von Fredi M. Murer

15 Paroles ... paroles
ON CONNAÎT LA CHANSON von Alain Resnais

19 «Ich empfinde Resnais»
Schauspielerwahl
immer als sehr kreativ»
Gespräch mit André Dussollier



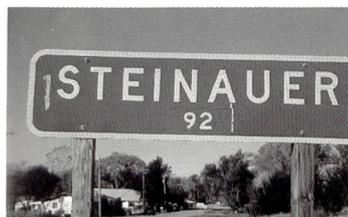
WERKSTATT-
GESPRÄCH 23 «Entre parenthèses»
Gespräch mit Jacques Doillon
34 Kleine Filmographie



FILMFORUM 36 THE GINGERBREAD MAN von Robert Altman
37 Gespräch mit Robert Altman
39 DECONSTRUCTING HARRY von Woody Allen
41 THE 92 MINUTES OF MR. BAUM von Assi Dayan
43 MUTTER UND SOHN/MAT' I SYN von Alexander Sokurow

CH-FILMMANUFAKTUR 46 «Auseinandersetzung mit der
sozialen und historischen Realität»
Gespräch mit Karl Saurer

48 STEINAUER NEBRASKA
55 Kleine Filmographie



Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail: info@filmbulletin.ch
Homepage:
http://www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Alte Haslenstrasse 4
Postfach, 9053 Teufen
Telefon 071 330 02 30
Telefax 071 330 02 31

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Petra Siegenthaler
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**
Pierre Lachat, Renata Helker,
Rolf Niederer, Peter W.
Jansen, Gerhard Midding,
Jeannine Fiedler, Judith
Rutishauser, Andrej Plachow,
Dorothea Trottenberg

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Alhena Films Distri-
bution, Genève; Karl Saurer,
Einsiedeln; Cinematograph,
Ibach; Ascot-Elite Filmenter-
tainment, Columbus Film,
Filmcooperative, Look Now!,
Zoom-Filmdokumentation,
Zürich; Karine Azoubib
(Jacques Doillon, André
Dussollier), Jeannine Fiedler,
Berlin; Peter W. Jansen,
Gernsbach; Le Studio Canal +,
Christian Simonpietri/Sygm
(TROP (PEU) D'AMOUR),
Boulogne Billancourt

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschausstrasse 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

© 1998 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. Zentralkomis-
sion des Kantons Zürich**

Stadt Winterthur

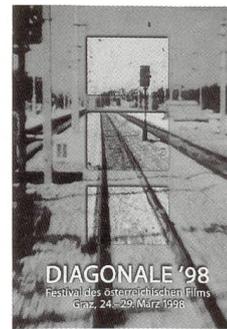
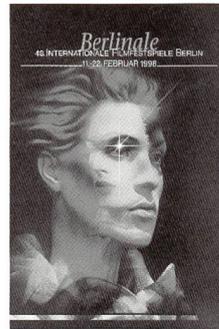
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 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.



THE BIG LEBOWSKI



TROP (PEU) D'AMOUR



LEON ASKIN



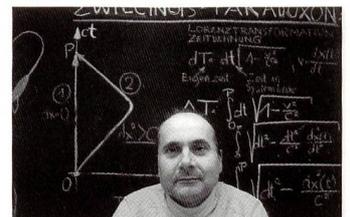
I WANT YOU



CENTRAL DO BRASIL



SUZIE WASHINGTON



DER BUSENFREUND



JACKIE BROWN



THE WOLFMAN

Berlinale 98

Die 48. Internationalen Filmfestspiele Berlin, welche diesmal mit *THE BOXER* von *Jim Sheridan* eröffnet wurden, fanden wie üblich im Februar des laufenden Jahres statt. Über den Tag hinaus von einem Filmfestival zu berichten, ist nicht besonders attraktiv. Grosse Filmfestivals zeichnen sich mittlerweile vor allem durch ein unüberblickbar breites Warenangebot aus, haben aber kaum mehr ein markantes, eigenes Profil. Vertiefte Erkenntnisse sind aus solch einem Supermarkt-der-Filme kaum abzuleiten.

Die schnellen Medien verbannen einen Event in der schnellebigen Medienzeit bereits, bevor der letzte Vorhang gefallen ist, aus ihrer Aktualität. Die Abschlussveranstaltung mit *JOHN GRISHAM'S THE RAINMAKER* von *Francis Ford Coppola*, der in Zeiten des überbordenden *product placements* eben bezeichnenweise nicht mehr einfach nur «The Rainmaker» heisst, war noch im Gange, als die rasenden Reporter das Ereignis längst abgegrast hatten. (*Sony's Berlinale 2000* wäre doch auch ein Vorschlag.)

Aber auch langsamere Medien wie «Filmbulletin» – *product placement* muss in diesem Zusammenhang einfach sein – hatten *THE BIG LEBOWSKI* von den *Coen*-Brüdern bereits im Blatt. Ein Schwerpunkt zu *Curt Siodmak* erschien rechtzeitig zur Berlinale-Retrospektive. Das Highlight des internationalen Wettbewerbs der diesjährigen Berlinale *ON CONNAÎT LA CHANSON* des Altmeisters des französischen Films *Alain Resnais* findet die ihm angemessene Würdigung in dieser Ausgabe. *THE GINGERBREAD MAN* von *Robert Altman* ist ebenfalls vertreten.

Der neue Film von *Jacques Doillon*, *TROP (PEU) D'AMOUR*, war dieser Zeitschrift – zeitlos aktuell, wie sie sich versteht, oder eben ganz an der heiligen Kuh «Aktualität» vorbei – Anlass, das Schaffen des weniger beachteten Franzosen einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Die ebenfalls im Wettbewerb der Berlinale gezeigten neuen Filme von *Quentin Tarantino*, *JACKIE BROWN*, oder *THE BUTCHER BOY* von *Neil Jordan* hätten ebenso Eingang finden können wie *I WANT YOU* von *Michael Winterbottom*, schafften es aber nicht. Auf *CENTRAL DO BRASIL*, den von *Arthur Cohn* produzierten Film von *Walter Salles*, der

mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, wird womöglich zurückzukommen sein.

Sinn für Filmzeitschriften macht eben nicht die Berichterstattung, sondern die Teilnahme an einem Filmfestival. Ihre Leserinnen und Leser profitieren davon während des Jahres und nicht nur für die Dauer des Events.

Walt R. Vian

Erste Grazer «Diagonale»

Ohne die institutionalisierte Konstanz der Solothurner Filmtage zu erreichen, finden österreichische Filmtage seit 1977 statt. Von Velden kamen sie ins (steirische) Kapfenberg und dann für immerhin dreizehn Ausgaben nach Wels. Die «Diagonale» versuchte 1993 bis 1996 in Salzburg vergeblich, Wels den Rang abzulaufen, das bis 1996 ebenso erfolglos an seiner eigenen Veranstaltung festhielt. Nach einer Pause im vergangenen Jahr wurde jetzt, vom 24. bis zum 29. März, mit der Verlegung der «Diagonale» ins (steirische) Graz ein Neuanfang gemacht.

Das «Festival des österreichischen Films» spielte um die hundert (von dreihundert eingereichten) Titeln, ausser dem kompletten Angebot an Kinostücken der letzten zwölf Monate auch Kurz-, Dokumentar-, Animations- und Experimentalfilme: überwiegend Arbeiten, die kaum in die Kinos kommen. Zu den Ausländern, deren Werke zum Vergleich dienen sollten, zählte der Schweizer *Christian Schocher*.

Seine Landsfrau *Christa Saredi* berichtete über ihre Erfahrungen als Agentin von Autoren wie *Jim Jarmusch* und *Michael Haneke*. Zu den Tagungen im Rahmen der «Diagonale» gehörte ein weiteres Treffen von «Word & Image», das die Herausgeber der örtlichen Filmzeitschrift «blimp» veranstaltet hatten. Unter den Initianten für ein Netzwerk der europäischen Filmzeitschriften war auch *Walt R. Vian* von «Filmbulletin» anzutreffen. Zudem war erstmals in der Runde «Zoom» vertreten.

Bei den Spielfilmen stachen Arbeiten von *Haneke* (*DAS SCHLOSS*, nach *Kafka*), *Stefan Ruzowitzky* (*DIE SIEBELBAUERN*), *Xaver Schwarzenberger* (*DAS SIEGEL*) und *Robert Dornhelm* (*DER UNFISCH*) hervor. *SUZIE WASHINGTON* von *Florian Flicker*, die Geschichte einer Illegalen, die sich aus dem Osten in die USA durchschlagen möchte, die es

aber in die Berge der Alpenrepublik verschlägt, gewann den Hauptpreis als bester Kinofilm des Jahres. Mitglied der Jury war auch der Leiter der Solothurner Filmtage, *Ivo Kummer*.

Bei den Dokumentarfilmen prägten *Ulrich Seidl* (*DER BUSENFREUND*), *Peter Kern* (*KNUTSCHEN, KUSCHEN, JUBILIEREN*), *Egon Hummer* (*LEON ASKIN*) und *Robert-Adrian Pejo* (*R.I.P. – REST IN PIECES*) das Bild. *Christian Berger* führte *ETHNISCHE IDYLLEN* auf zwei parallelen Leinwänden vor.

Pierre Lachat

Viper

Das diesjährige internationale Film-, Video- und Multimedia-Festival Luzern Viper findet vom 19. bis 24. Mai statt. Neben den beiden Wettbewerben «Internationales Programm» und «Videowerkschau Schweiz» setzt sich der thematische Schwerpunkt «Unterhaltungsmaschinen / Arbeitswelten» mit den radikalen Veränderungen der Arbeitswelt wie auch der Freizeit- und Spielkultur durch die neuen Technologien auseinander. Die Thematik soll auch in einem Kongress vertieft werden. *Viper*, Postfach 4929, 6002 Luzern, Tel. 01-450 62 62 Fax 01-450 62 61

CineVision

In Innsbruck wird vom 4. bis 16. Juni zum siebten Mal das *Internationale Film Festival Cinematograph* durchgeführt. Unter dem Motto «Schauen was draussen los ist» werden vierzig Filme aus und über Asien, Afrika und Lateinamerika gezeigt. Eröffnet wird die Schau mit der kubanisch-deutschen Komödie *KLEINES TROPKANA* von *Daniel Diaz Torres*. Ein Schwerpunkt gilt dem Kino Argentiniens mit den jüngsten Werken etwa von *Adolfo Aristarain*, *Eliseo Subiela* oder *Ciro Capellari*. *Gaston Kaboré*, der Kino-Poet aus Afrika, wird mit einer Hommage geehrt. *Cinematograph*, Museumstrasse 31, A-6020 Innsbruck Tel. 0043-512-580 723 Fax 0043-512-581 762

Filmkulturelles Erbe

Früher Film und späte Folgen

Band 6 der Schriftenreihe der *Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft* dokumentiert unter dem Titel «Früher Film und späte Folgen» ein interdisziplinäres Kolloquium der Gesellschaft



MUTTER UND SOHN

ein Film von **Aleksandr Sokurov**

Aleksandr Sokurov gilt als der wichtigste russische Filmemacher unserer Zeit.

Einer seiner grossen Förderer war Andrej Tarkowskij, als dessen filmischer Nachfolger Sokurov heute weltweit genannt wird.

Wir von *LOOK NOW!* freuen uns, dass wir seinen hochgelobten neuesten Spielfilm **MUTTER UND SOHN** in die Kinos bringen dürfen. **(Ab Ende Mai)**

Und wir freuen uns, dass das Filmpodium in Zürich und die Cinémathèque in Lausanne den eigenwilligen Filmkünstler mit einer **HOMMAGE AN SOKUROV** ehren. **(Im Juni)**

MUTTER UND SOHN (MAT' I SYN) ab Ende Mai im Kino

VISIONS DU

RÉEL

NYON

festival
internationales
international

DU 20 AU 26

international du cinéma
festival des dokumentar
documentary film

AVRIL 1998

documentaire
films
festival

renseignements : tél. 022 361 60 60
prélocation : Fastbox tél: +0848 800 800

«Sogar ein sensibler Film kann spannend sein!» ALLEGRA

Ein Film von Angeliki Antoniou

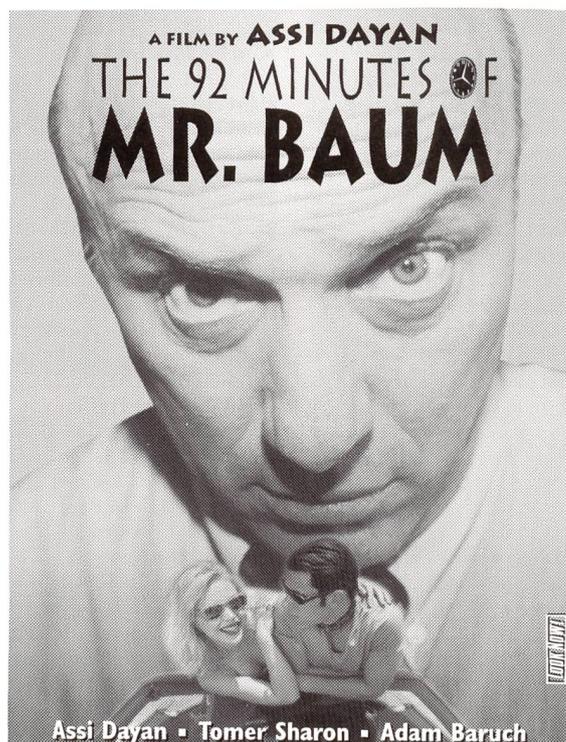
Jasmin Tabatabai
Vicky Volioti
Sharon Brauner

VERSPIELTE

Nächte

Liebe,
Sucht und schnelles Geld

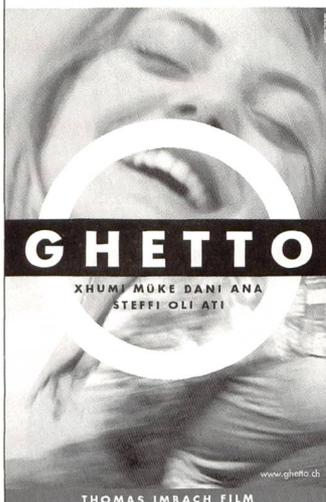
«Ein ganz starker Film von Frauen über Frauen für Frauen –
hautnah, schmerzhaft und schön. Einfühlsam und mit
Top-Besetzung inszeniert.» JOURNAL FÜR DIE FRAU



Assi Dayan wiederum in Bestform: rabenschwarz,
sarkastisch und bitter, wie wir es von ihm gewohnt
sind, dazu aber überaus witzig und humorvoll.

AB MITTE MAI IN DEN KINOS

Jetzt auf Video!



»Ein Film, der pulsiert, mitreisst.« *Blick*
»Ein unerhört lebendiges, wahrhaftiges und
berührendes Bild dieser Generation« *TA*
»Imbach ist genial, ein Magier« *WoZ*

GHETTO, VHS-Pal, Fr. 59.–
(auf Wunsch mit dt./engl. oder frz. UT)
wieder lieferbar:
WELL DONE, 1994, Fr. 49.–, neue Video-Edition
(auf Wunsch mit dt./engl. oder frz. UT)
erhältlich bei: Bachim Film, Hohlstr. 208,
8004 Zürich, Fax 01 241 95 63
oder in jeder guten Filmhandlung

zum Thema Restaurierung und Neupräsentation früher Kinematographie.

Helmut Regel, gegenwärtig zuständig für das Sonderprojekt «Rekonstruktion älterer deutscher Filme» des Bundesarchiv – Filmarchiv Koblenz, schildert die Probleme einer Institution, die durch die Eingliederung des Staatlichen Filmarchivs der DDR mit rund 170 000 Titeln von Spiel-, Dokumentar- und Wochenschau-filmen zum weltweit vermutlich zweitgrössten Filmarchiv geworden ist. Angesichts eines Berges von rund 100 000 Nitrorollen ist eine der dringlichsten Fragen die der Filmsicherung.

Evelyn Hampicke und *Jan Christopher Horak* schildern anhand von *UMS TÄGLICHE BROT / HUNGER IN WALDENBURG* (Regie: Phil Jutzi, 1929) beziehungsweise *DIE FREUDLOSE GASSE* (Regie: Georg Wilhelm Pabst, 1925) detailliert die komplexen Fragen der Rekonstruktion alter Filme. Deutlich wird dabei, wie stark die unterschiedliche (auch politische) Interpretation der Werke im Lauf der Jahre eine überaus sorgfältige bis penible quellenkritische Recherche notwendig macht.

Martin Loiperdinger plädiert in seinem Text für eine filmhistorisch angemessene Kenntnisnahme und auch mediengeschichtlich neue Beurteilung des frühen Kinos im engeren Sinne – des Kinos der ersten beiden Dekaden der Filmgeschichte – die Ära der am Unterhaltungsprogramm von Varieté und Zirkus sich orientierenden, meist anonymen Kurzfilmprogramme. Er macht sich stark für eine Aufwertung und adäquate Aufführungspraxis der «primitiven Vorläufer».

Lothar Prox schildert die seit den achtziger Jahren erfolgte Wiederentdeckung der Stummfilmmusik in Theorie und Live-Aufführungen und geht auf die Möglichkeiten der Neukomposition ein, während *Kurt Johnen* von seinen Erfahrungen als Mitorganisator des Film&MusikFest in Bielefeld spricht, das ganz im Zeichen von Stummfilm und Musik steht und 1997 bereits zum achten Mal stattgefunden hat.

Ursula von Keitz (Hg.): *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft Band 6. Marburg, Schüren, 1998. 119 Seiten*

Museum in Bewegung

In Düsseldorf ermöglicht das *Filmmuseum* bis zum 7. Juni mit seiner aktuellen Ausstellung «*Museum in Bewegung – Filme sammeln, bewahren, erforschen, vermitteln*» einen anschaulichen Einblick in die Arbeit der Archive des Filmmuseums. Kuriosa und Raritäten, Plakate, Fotos und Filme, die vor Zerfall gerettet und geschützt wurden, Kostüme und Architektorentwürfe werden gezeigt. Besucher dürfen in Schubladen und Archivboxen schauen, in Filmprogrammen blättern oder sich restaurierte Filme ansehen und erhalten so einen Eindruck von den Schätzen, die seit zwanzig Jahren zusammengetragen werden, von denen jeweils nur ein kleiner Teil in der Dauerausstellung des Museums zu sehen ist. *Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf Tel. 0049-211 899 24 90*

Wenn die Kopien Originale sind

Film ist ein flüchtiges Medium, was (leider) auch für seine ganz materielle Qualität gilt – Archivare und Historiker wissen das von ihrem Umgang mit dem Zelluloid aus den Blechbüchsen. Um eine breitere Öffentlichkeit für die Fragen der Erhaltung, Bewahrung und Rekonstruktion unseres filmischen Erbes zu sensibilisieren, organisiert FOCAL in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse dieses Jahr vier Veranstaltungen in den Städten Zürich, Bern, Lausanne und im Tessin.

Die Struktur des Kurstages bleibt sich überall gleich: Am Vormittag sollen jeweils Grundkenntnisse über Konservierung, Restaurierung und Geschichte der Archivierung filmischer Dokumente vermittelt werden; nachmittags werden an Fallbeispielen konkrete Probleme erläutert. Die Tagung findet jeweils ihren Abschluss in einer öffentlichen Abendveranstaltung mit ausgewählten Filmbeispielen.

In Zürich findet der erste Anlass am 4. Mai im *Filmpodium* statt. Der Filmrestaurator *Hermann Wetter* und der Filmhistoriker *Roland Cosandey* werden den Vormittag bestreiten. Nachmittags schildert der Historiker *Alfred Messerli* mit Filmen von *Willy Leuzinger* (1878–1935) die Anfänge der Kinovorführungen in der Schweiz, während die Filmwissenschaftlerin *Mariann Lewinsky* am Beispiel von *RAPSO-DIA SATANICA* (Regie: Nino Oxilia, Italien 1917) Probleme der

Filmrestaurierung aufzeigt. Abends wird *Nico de Klerk* Material der Jahre 1897 bis 1940 aus der Sammlung des «Niederlands Filmmuseum» unter dem Titel «Restoring the Audience» vorstellen und kommentieren.

In Bern wird am 15. Mai im *Kino im Kunstmuseum* neben *Hermann Wetter* der Archivar *Nicolas Barras* den Vormittag bestreiten. *Niklaus Bütikofer*, Archivar des Bundesarchivs in Bern, wird über die Erfahrungen des Bundesarchivs mit dem «neuen» Medium Film referieren, während *Roland Cosandey* anhand von Beispielen die Frage behandelt: «Wie alt und wie regional kann ein Filmerbe sein?» Die öffentliche Abendveranstaltung steht im Zeichen der Musik: *Emilien Tolck* am Klavier, *Patrice Moret* am Bass und *Patrick Dufresne* am Schlagzeug unter dem Motto «Wie kann man alte Filme dennoch geniessen ... oder die Musik als Vermittlerin» letzte Entdeckungen und Restaurierungen der Cinémathèque suisse musikalisch begleiten.

Der Anlass in der *Cinémathèque suisse* in Lausanne findet am 28. Mai statt, derjenige im Tessin Anfangs Oktober.

Im Tagungspreis von Fr. 250.– sind die Abendveranstaltung und ein reichhaltiges Dossier inbegriffen. *Anmeldung bei: FOCAL, 33 rue St. Laurent, 1003 Lausanne Tel. 021-312 68 17 Fax 021-323 59 45*

Veranstaltungen

100 Jahre Schweizer Werbefilm

Vor hundert Jahren drehte ein enthusiastischer Genfer die ersten Schweizer Werbefilme für *Sunlight Soap*. Anlass genug für das *Zürcher Museum für Gestaltung*, in seiner Halle vom 27. Mai bis 9. August mit Plakaten, Kinodias und Fotos und natürlich Fernseh- und Kinospots eine (schweizerische) Mentalitäts-, Film- und Werbegeschichte zu erzählen. Eine bunte Chronologie porträtiert Produktions- und Auftragsgeberfirmen, erklärt Tricktechniken und feiert populäre Schweizer Stars, die auch im Werbefilm aufgetreten sind.

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel. 01-446 22 11

Zu
Zu
verschenke
verschenken

Filmbulletin

- einzelne Hefte 1982
- Jahrgänge 1984–97
- diverse Bücher und Unterlagen zu Filmen

Christine Valentin
Oetlingerstrasse 75
4057 Basel
Telefon P 061 692 12 51
Telefon G 061 692 12 42

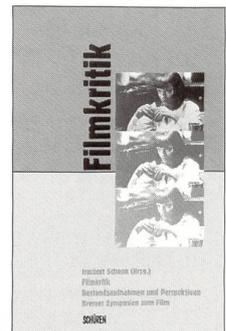
Neu im Frühjahr 1998



Annette Kilzer/Stefan Rogall
**Das filmische Universum
 von Joel und Ethan Coen**
 192 Seiten, über 150 Abb., Pb.,
 DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
 ISBN 3-89472-306-8

Mit biographischer Skizze,
 Essays zu den Filmen, einem
 aktuellen Interview und viel,
 viel mehr ...

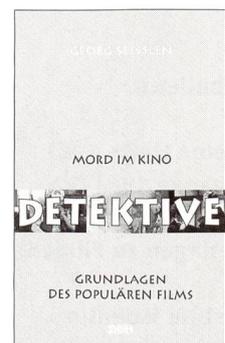
Irmbert Schenk (Hrsg.)
Filmkritik
 Bestandsaufnahmen
 und Perspektiven
 Bremer Symposien zum Film
 216 Seiten, mit Abb. Pb.
 DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
 ISBN 3-89472-308-4



Ursula von Keitz (Hrsg.)
Früher Film und späte Folgen
 Restaurierung, Rekonstruktion
 und Neupräsentation histo-
 rischer Kinematographie
 120 Seiten, zahlr. Abb. Pb.
 DM 24,- (ÖS 175/SFr 22,-)
 ISBN 3-89472-305-X

Georg Seeblen
Detektive
 Mord im Kino
 Grundlagen des populären Films
 280 Seiten, zahlr. Abb. geb.
 DM 38,- (ÖS 277/SFr 35,-)
 ISBN 3-89472-425-0

„Seeblens Analysen und Reflexio-
 nen gehen unter die Haut“
Cinema



19.
 BIS
 24. MAI
 1998
 IM
 CASINO
 LUZERN
 18. INTER-
 NATIONALES
 FILM-VIDEO-UND
 MULTIMEDIA-
 FESTIVAL
 LUZERN

Prospekte gibts bei:
 Deutschhausstraße 31
 D-35037 Marburg

SCHÜREN
 www.schueren-verlag.de

Von der neuen Visualität

Im *Haus des Dokumentarfilms Stuttgart* findet am 10. Juni ein Workshop mit dem Dokumentarfilmer, Autor und Produzenten Werner "Swiss" Schweizer statt. Die Produktionsfirma «Dschoint Ventschr», deren Mitbegründer er neben Samir ist, setzt sich ständig mit Möglichkeiten und Grenzen modernster Technik wie Avid-Schnittplatz auseinander und strebt erklärtermaßen in ihren Produktionen eine neue Filmästhetik und moderne Bildsprache an, ohne die inhaltliche Bedeutung oder politische Relevanz zugunsten technisch-formaler Mätzchen aufs Spiel zu setzen.

Am Beispiel von NOËL FIELD – DER ERFUNDENE SPION und seinem neuen Projekt über den Kampfpiloten Franz von Werra schildert Schweizer seine Annäherung an historische Stoffe und diskutiert deren innovative Umsetzung in einer bewussten Bildgestaltung mittels modernster Technik.

Vorgängig wird am 9. Juni im Kommunalen Kino Stuttgart um 20 Uhr NOËL FIELD – DER ERFUNDENE SPION gezeigt und in Anwesenheit des Autors diskutiert.

Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, Postfach 10265, D-70017 Stuttgart, Tel. 0049-711-166 680 Fax 0049-711-260 082

Kinokultur

Alexander Sokourow

«Alle seine Filme sind durchdrungen vom Gefühl einer tragischen Einsamkeit, der Unmöglichkeit, sich selbst zu identifizieren, der unbefriedigten Erotik.» (Andrej Plachow)

Das neueste Werk MUTTER UND SOHN / MAT' Y SIN des russischen Regisseurs Alexander Sokourow startet in der Schweiz Ende Mai. Bei dieser Gelegenheit zeigen die *Cinémathèque suisse* in Lausanne (ab 27. Mai) und das *Filmpodium* in Zürich (im Juni) eine breite Auswahl aus dem eindrucklichen, formal komplexen und ästhetisch verschlüsselten Werk des 1951 geborenen Russen.

Zu sehen sein werden neben frühen Dokumentarfilmen (etwa MARIA und SONATE FÜR HITLER) die Spielfilme GRAMVOLLE GEFÜHLLOSIGKEIT (SKORBNOE BE-SCHUVSTVIE, 1983-87), TAGE DER FINSTERNIS (DNI ZATMENIJA, 1988) – ein «Fluss von apokalyptischen Bildern, die sich überlagern und über sich hinausweisen» – und sein erster Film,

den er ohne politische oder finanzielle Einschränkungen realisieren konnte. Weiter auf dem Programm stehen die eigenwillige Madame-Bovary-Adaptation RETTE UND ERHALTE (SPACI I SOCHRANI, 1989); DER ZWEITE KREIS (KRUG VTOROJ, 1990), eine «dunkle Metapher auf den Untergang Russlands» und der Abschied eines Sohns von seinem Vater; die düstere Allegorie DER STEIN (KAMEN, 1992), eine Art «filmische Traumarbeit» und VERBORGENE SEITEN (TICHIE STRANICY, 1993), eine «in erdigen, an alte Daguerreotypen erinnernden Bildern beschworte Vision des Verfalls und Untergangs». Aus dem Elegien-Zyklus werden die ELEGIE AUS RUSSLAND und die MOSKAUER ELEGIE gezeigt.

Filmpodium der Stadt Zürich, im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66 Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée Ernest-Ansermet, 1003 Lausanne

Champagner-Kino

Seit anfangs April ist (nicht nur) die Zürcher Unterländer Bevölkerung um einen attraktiven Treffpunkt reicher. In Freienstein ist das *Neue Kino Zürcher Unterland* festlich eröffnet worden. Es befindet sich im sogenannten "Öfnerraum" des Sandsteingebäudes der ehemaligen Spinnerei Blumer. Die Idee eines Kinos im Embracher Tal hatte der Filmproduzent und -verleiher Bernard Lang. Sie konnte dank der erfreulichen Resonanz bei Behörden und Bevölkerung, den Anstrengungen des Fördervereins «Neues Kino» und einem finanziellen Beitrag aus dem Lotteriefonds rasch umgesetzt werden.

Man betritt das Kino seitwärts und geht über eine Galerie die Treppe hinunter in den tiefergelegenen Vorführraum. Dort erwarten einen nicht nur 92 bequeme cremefarbene Kinossessel, sondern auch eine elegant geschwungene Bar-Theke, die vor und nach den Vorführungen als Begegnungsstätte für Filmliebhaberinnen und Kinogänger dient.

Das «Neue Kino» hat eine erfreulich grosse Leinwand von 8x3,4 Metern, ist mit moderner Projektions-Technik für alle Formate ausgestattet und wirkt dank der sorgfältig gearbeiteten und geschmackvoll gestalteten Inneneinrichtung von Colette Lang/Ernst Dubler und der sehr leicht wirkenden Stahlkonstruktion für Aufgang und Projektionsraum verblüffend behaglich und geräumig. Der Raum lädt

ebenso zum Verweilen ein, wie die Programmationsabsichten zum fleissigen Besuch animieren: im Zentrum soll nicht *mainstream*, sondern das unabhängige Filmschaffen stehen. «The Runner», der Hauptfilm, wird jeweils eine Woche gespielt. Der Dienstagabend ist unter dem Titel «Klein aber fein» für die Vorführung von Dokumentarfilmen, Filmklassikern, Kurz- und Animationsfilmprogrammen wie anspruchsvolleren Spielfilmen reserviert. Einmal im Monat ist sonntags der Termin «Alli miteinand» für Kinder- und Familienfilme vorgesehen. Es soll durchaus Platz vorhanden sein für besondere Filmreihen oder auch Übertragungen von kulturellen oder sportlichen Veranstaltungen.

Gerne hoffen wir mit Fredi M. Murer, der als Pate das Kino aus der Taufe hob, seine Prophezeiung bewahrheitet sich: «Dies ist wohl das erste meiner "Göttinkinder", das Geld einspielt, anstatt dass es mich Unsummen kostet.»

Neues Kino Zürcher Unterland, Dorfstrasse 140, 8427 Freienstein, Tel. 01-865 66 27 Fax 01-865 66 29

Angekündigt

Martin Schaub (Hg.): Fredi M. Murer. *Vollmond. Filmbuch*. Mit Texten von Fredi M. Murer, Zoë Jenny, Albert Kuhn, Franz-Xaver Nager, Alexander J. Seiler, Louis Skorecki und Martin Schaub. *Wabern-Bern, Benteli, 1998*

The Big Sleep

Anatole Dauman
1925 – 8. April 1998

Produzent; geboren in Warschau; Gründer der Produktionsfirma Argos Films anfangs der fünfziger Jahre in Paris

HIROSHIMA MON AMOUR

Regie: Alain Resnais
L'ANNÉE DERNIÈRE
À MARIENBAD

Regie: Alain Resnais
LA JETÉE

Regie: Chris Marker
DEUX OU TROIS CHOSES QUE
JE SAIS D'ELLE

Regie: Jean-Luc Godard
MASCULIN-FÉMININ

Regie: Jean-Luc Godard
AU HASARD BALTHAZAR

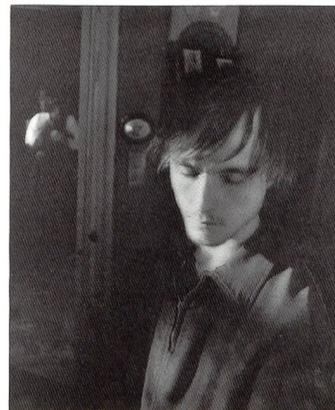
Regie: Robert Bresson
CONTES IMMORAUX

Regie: Walerian Borowczyk
LA BÊTE

Regie: Walerian Borowczyk
AI NO CORRIDA

Regie: Nagisha Oshima
DER HIMMEL ÜBER BERLIN

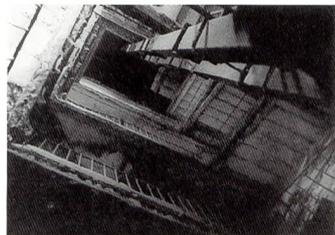
Regie: Wim Wenders



DER STEIN



Alexander Sokourow



VERBORGENE SEITEN



RETTE UND ERHALTE



Read the Indie-Spirit

10:

Beiträge von:

H.-C. Blumenberg

Raymond Boy

Boris Groys

Roland Klick

Daniel Kothenschulte

Dietrich Kuhlbrodt

Georg Seeblen

Interviews:

Joel & Ethan Coen

Robert Forster

Pam Grier

Martina Gedeck

Bruno Pesery

Martin Scorsese

& aktuelle Film-, Buch-,
CD- & Video-
Besprechungen;
Neues vom Kurz- &
Dokumentarfilm

Kontakt & Abo:

der Schnitt

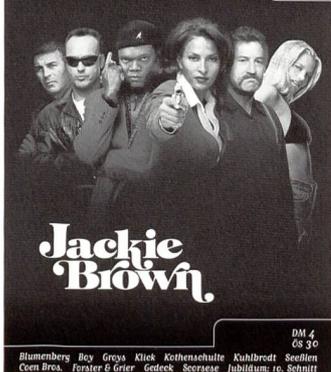
c/o Nikolaj Nikitin

Huestr. 12

D - 44787 Bochum

tel: +49 - (0)234 - 91 60 86 5

fax: +49 - (0) 234 91 60 86 6



Jackie
Brown

Grosse Klappe – Meine Filmjahre Will Tremper



Anfang der sechziger Jahre, als sich die Misere um den bundesdeutschen Film weiter verschlechterte und eine junge Generation angestrengt über ein neues Kino diskutierte, begann Will Tremper, Erfolgsjournalist beim «Stern», als Regisseur Filme zu machen. Für *DIE HALBSTARKEN* hatte er 1956 das Drehbuch geschrieben und sogleich Aufsehen erregt. Tremper interessierte das aktuelle Zeitgeschehen, er wagte sich an Themen heran, für die sich die bundesdeutsche Filmproduktion damals kaum interessierte.

Nicht nur als Presse-, sondern auch als Filmmann, war er der Zeit immer ein wenig voraus. Soeben hat er den zweiten Teil seiner Memoiren «*Grosse Klappe – Meine Filmjahre*» vorgelegt (der erste Teil erschien unter dem Titel «*Meine wilden Jahre*» 1993 bei Ullstein, Berlin); auf amüsante Weise erzählt er darin, wie er in den sechziger Jahren unter oft grotesken Umständen Spielfilme ohne jede Förderung produzierte. Nur fünf Filme hat Will Tremper als Regisseur gemacht, aber er schrieb auch das Drehbuch, stand manchmal auch hinter der Kamera, besorgte den Schnitt, war dreimal auch sein eigener Produzent und einmal sogar der Verleiher. Dass seine Filme sechs Bundesfilmpreise und den Preis der deutschen Filmkritik bekamen, davon erzählt Tremper nur deshalb, weil er es liebt zu erzählen, wie es dazu kam. Da gibt es zum Beispiel die Geschichte über den Kameramann *Hans Jura*, der mit Tremper bei dem Film *DIE ENDLOSE NACHT* (1962/63) fortwährend über die Lichtverhältnisse in der Abflughalle Tempelhof stritt und sich hartnäckig weigerte, bei Neonlicht zu drehen – es dann, auf

Weisung des Regisseurs aber doch tat und am Ende den Bundesfilmpreis für die beste Kamera erhielt. Nein, zimperlich war Tremper nicht gerade, wenn es darum ging, «das letzte grosse Abenteuer», wie er das Filmmachen nennt, zu begehen. Wenn die nötige Technik fehlte, dann musste sie eben beschafft werden. Dann hielt Tremper mal eben «eine feurige Predigt über die Phantasie und Entschlusskraft, die man von einem Requisiteur verlangen müsste», und schon sauste dieser los, mitten in der Nacht, über das ganze Rollfeld des Flughafens Tempelhof, brach in das Studio in der Oberlandstrasse ein und besorgte einen Dolly, damit die Kamerafahrt, die dem Regisseur spontan eingefallen war, gemacht werden konnte.

Mit Vergnügen beweist Will Tremper den Jungfilmern von heute, dass man Filme auch ohne ein fertiges Drehbuch machen kann, ja sogar ohne die Finanzierung gesichert zu haben. Seine Arbeitsmethoden waren beispiellos unkonventionell und verletzte alle Regeln einer seriösen Filmproduktion. Noch heute bezweifelt Will Tremper, ob jeder Schauspieler auch wirklich seine Gage erhalten hat.

Der Autor lässt keinen Zweifel daran, dass er seinen Freunden viel verdankt; wenn er auf etwas stolz ist, dann darauf, dass es ihm gelang, jeden für sich und seine Ideen einzuspannen. Über Nacht konnte er eine ganze Filmproduktion auf die Beine stellen – eine Crew organisieren, eine Kamera auftreiben, Filmmaterial beschaffen, einige Szenen schreiben und den Drehort festlegen. Eine Filmstory hatte Tremper, über den *Henri Nannen* einmal sagte, er sei der einzige Journalist, den er kenne, der parallel an drei verschiedenen Schreibmaschinen drei verschiedene Geschichten schreiben könne, immer schnell parat. Die Begegnung mit einer attraktiven, nicht unbegabten Schauspielerin war ihm Inspiration genug und schon hiess es: «wir drehen wieder.»

Welchen Platz seine Filme in der deutschen Filmgeschichte einnehmen, interessiert Tremper nur wenig. Selten hat ein Regisseur ein so unpräzises Buch über seine Filmarbeit geschrieben. Auch wenn seinen Filmen kein grosser Erfolg beschieden war, Tremper gehörte zu den spannendsten Regisseuren der sechziger Jahre, er wurde zu

einem Repräsentanten des modernen Kinos, noch bevor es den Jungen Deutschen Film gab. Verwundert beobachtet er heute, wie sein Film *PLAYGIRL* (1965/66) sich anschickt, zu einem Kultfilm zu werden.

Mehr als eine Erinnerung an seine Filmjahre ist dieses Buch ein Dokument über das Lebensgefühl der sechziger Jahre. In der Tremper-Villa in Dahlem fand sich alles ein, was prominent war oder es werden wollte – von *John Huston* über *Romy Schneider* bis zu *Wolfgang Menge*. Dass Tremper so viele berühmte Leute gekannt hat, mögen vor allem neidische Menschen nicht glauben. Doch *namedropping* hat der Bonvivant Tremper nicht nötig. Die, die ihn kennen, wissen, dass er sich für die Lebensgeschichte einer Kellnerin genauso interessieren kann wie für die Karriere eines Filmstars.

Tremper wäre nicht Tremper, gäbe es in seinem Buch nicht auch die pikanten Geschichten, die ihn mit der Serie über das einheimische Filmbusiness «*Deutschland, deine Sternchen*» berühmt und auch berüchtigt gemacht haben. Dass er als Sternreporter den Tod *Gary Coopers* in Hollywood verpasste, weil er sich in London in einem neuen Bordell vergnügte, mag manchen Leser amüsieren, spannend an der Geschichte aber ist, dass man eine ganze Menge über die Methoden erfahren kann, mit denen der Boulevardjournalismus in den fünfziger und sechziger Jahren arbeitete. In schonungsloser Offenheit und nicht ohne Ironie spricht der Zeitzeuge Will Tremper über seine Tätigkeit beim Stern. Bleibt zu hoffen, dass wir irgendwann einmal auch ein Buch über die Journalistenjahre Will Trempers lesen können.

Renata Helker

Will Tremper: Grosse Klappe – Meine Filmjahre. Berlin, Rütten & Loening, 1998, 272 Seiten, Abbildungen, DM 39.90

Filme von Will Tremper (Regie und Buch)

1960	FLUCHT NACH BERLIN
1962/63	DIE ENDLOSE NACHT
1965/66	PLAYGIRL
1966	SPERRBEZIRK
1969	MIR HAT ES IMMER SPASS GEMACHT

Martin Schlappner Zum Gedenken



Am 14. März ist Dr. phil. Martin Schlappner, alt Redaktor der Neuen Zürcher Zeitung, in seinem 79. Altersjahr gestorben.

Martin Schlappners von grosser Schaffenskraft getragene Tätigkeit als Publizist, Dozent und Politiker, sein breit angelegtes Wirken, mit dem er weit über die Landesgrenzen hinaus Aufmerksamkeit erregte, Einfluss gewann und Verehrung fand, ist von berufener Seite vielfach gewürdigt worden: seine Arbeit als Journalist und Redaktor der Neuen Zürcher Zeitung vornehmlich – bis 1969 mit der Verantwortung für die Stadt Zürich, hernach für den Auf- und Ausbau der Beilagen Film, Radio / Fernsehen, Tourismus. Erinnert sei aber auch an seine Leistungen als Autor filmkundlicher Standardwerke, unter denen eines seiner Lieblingsthemen, «Von Rossellini zu Fellini», eine ebenso künstlerisch wie ethisch und sozialpolitisch gewichtige Arbeit über den italienischen Neo-Realismus, besondere Erwähnung verdient. Und wertvoll war sein gewichtiges und temperamentvolles, durchaus aber auch kritisches Einstehen als Vorkämpfer für eine Filmkultur in der Schweiz: in seiner Eigenschaft als Filmjournalist ebenso wie als einstiger Präsident der Solothurner Filmtage. Dies aus dem Willen, mit seiner Reputation den Rebellen des sogenannten neuen Schweizerfilms den als notwendig erkannten Freiraum zu sichern, um der Begabten, nicht der Dilettanten

willen. Als Präsident der Eidgenössischen Jury für Qualitätsprämien sichtete er ab 1963 während zwanzig Jahren aner kennungs- und förderungswürdige Leistungen im Schweizerfilm, den er als verständnisvoller und verstehender Kritiker für viele Filmemacher inspirierend begleitete. Im persönlichen Bereich vor allem aber bewegte uns seine Treue, seine Lebenswürdigkeit, seine herzliche Verbundenheit und seine, ebenfalls nicht nur unkritische, Loyalität als Freund.

Martin Schlappner ausschliesslich als Filmkritiker zu würdigen, hiesse die Fülle seiner Persönlichkeit zu reduzieren. So weit er seine Interessen spannte, die über die Medien und das Reisen hinaus auch der Architektur galten, dem Alpinismus, der Gastronomie und dem Wein, so breit legte er nach dem 1947 mit einer Dissertation über Thomas Mann abgeschlossenen Studium der deutschen Literatur, der Geschichte und Kunstgeschichte in Genf und Bern seine berufliche Tätigkeit an, die neben dem Schreiben auch sein Engagement in öffentlichen Ämtern umfasste. Er war zudem äusserst belesen, was den kulturellen Hintergrund bildete für seine in epischer Breite und bisweilen barockem Stil angelegten Rezensionen, in denen er den Film als wesentliche kulturelle Ausdrucksform der Gesellschaft begriff.

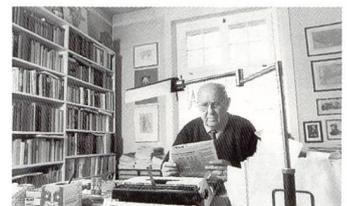
In seinem grundlegenden Artikel zur Geschichte der schweizerischen Filmkritik befasste sich Martin Schlappner 1995 in Filmbulletin Nr. 202 auch mit der Haltung jener Redaktionen, die «der Auffassung der üblichen Eliten verhaftet blieben, Film sei ein volkstümliches Vergnügen, das einen, so man anderes nicht vorhatte, an einem Regentag für zwei Stunden bei Laune halten mochte.» Diese elitäre Herablassung dem Film gegenüber, der sich anmassen mochte, auch eine Kunstform zu sein, hat *ms*, wie sein Kürzel lautete, sein Leben lang bekämpft – aus der festen Überzeugung heraus, dass es Aufgabe des Kritikers ist, «Form und Inhalt eines Films zu durchdringen: in seiner Untersuchung die Übereinstimmung zwischen der Natur des dargestellten Stoffs und der Intention des Gestalters den Stil eines Films zu bestimmen.» Seinen Mitarbeitern war er in diesem Sinne überzeugendes Vorbild und Förderer zugleich. In vielen seiner Artikel vermoch-

te er der Begeisterung über geglückte Filme in einer nicht nur intellektuell, sondern oft auch tief emotionalen Weise bewegend Ausdruck zu geben, so dass nach dem Filmbesuch die Lektüre seiner Kritik in ihrer Reflexion von Wirklichkeitsillusion und zugleich deren grenzüberschreitenden Erfahrung zum literarischen Erlebnis wurde. «Vom Glück Filmkritiker zu sein» überschrieb er einst einen enthusiastischen Artikel, inspiriert durch die Häufung meisterwürdiger Filme im Zürcher Kinoprogramm. Wenigstens dieses Glück, das seine Fähigkeiten, seine Spannkraft und seinen Fleiss belohnte, blieb ihm zeitlebens treu, auch nachdem seine über alles geliebte Gattin schwer erkrankt war: nach seinem altersbedingten Rücktritt als NZZ-Redaktor im Jahre 1984 stellte er sein umfassendes filmhistorisches Wissen als Mitarbeiter auch der Filmbulletin-Redaktion zur Verfügung. Denn die Leidenschaft des Schreibens hat Martin Schlappner nie verlassen. Er hinterlässt in seinem Bereich eine Lücke, die in gleicher Weise nicht geschlossen werden kann.

Er verhehlte nicht, was er liebte, und er bekannte sich in oft mitreissender, temperamentvoller Weise zu dem, was er liebte. Er schrieb häufig aus tiefer Ergriffenheit, was sich beim Lesen seiner Texte vielfach auf Leserinnen und Leser übertrug. Er hörte aus den besten Filmen des Humanisten Vittorio de Sica die Stimme der Zärtlichkeit, er bewunderte in den Werken des von ihm über alles geschätzten Fellini den Künstler, der, wie er nach AMARCORD schrieb, längst keine Geschichten mehr erzählt, sondern «Welt schafft – aus Anekdoten und Gefühlen. So wie vor ihm einzig Chaplin es getan hat.» Er bekannte sich zu Renoirs Bedürfnis, Verhalten der Menschen zu beschreiben, die Ströme aufzuzeigen, die unter der Oberfläche des menschlichen Miteinanders die tieferen Beziehungen, Bindungen ausmachen. Sein staatsbürgerliches Verantwortungsgefühl musste aufs stärkste angesprochen sein durch den Gemeinschaftssinn, den John Ford in seinen Pionierepen zum künstlerisch gültigen Ausdruck brachte. Und er spürte in den Visionen und Träumen Akira Kurosawas nach den Grundlagen seiner eigenen Existenz.

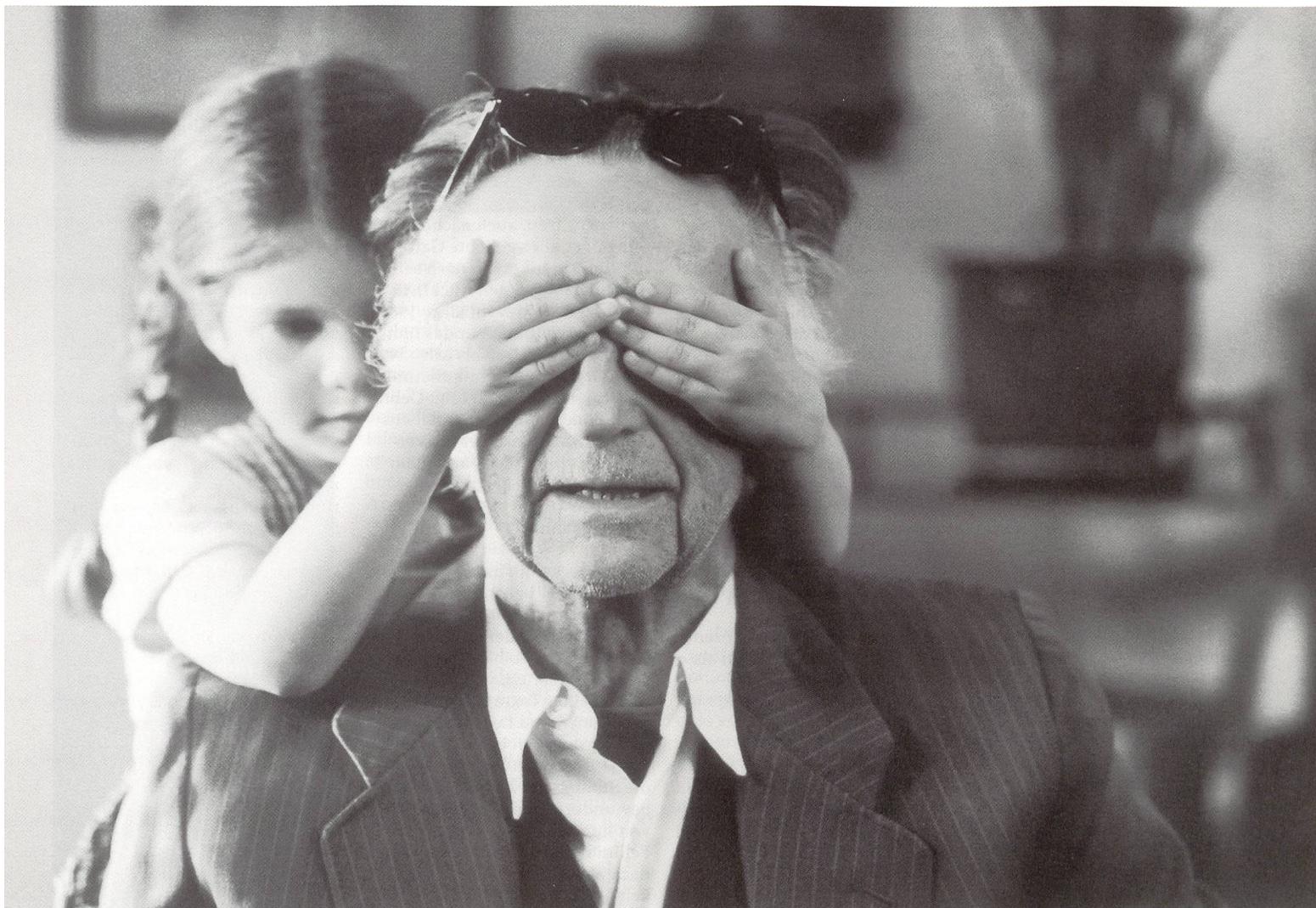
Ein derart grosszügiger Mann wie Martin Schlappner liebte, es wäre anders nicht möglich, die Weite jenseits der Grenze, das Donnern der Hufe in einer Landschaft, die, von Menschen geprägt, wiederum die Menschen prägte. Der geistvolle Mensch, der Dozent und väterliche Freund, der grosse Weinkenner und Liebhaber belletristischer Literatur schätzte den Western wie vor ihm andere bedeutende Kritiker des Films, etwa der Franzose André Bazin, als eine Filmgattung, in deren besten Werken der Pioniergeist in epischer Form seinen abenteuerlichen und spannungsvollen Ausdruck fand. «Ein schöner Film kann nicht lang genug sein» hiess beispielsweise der Titel seiner Besprechung über DIE AUSWANDERER und DIE SIEDLER, Jan Troells zweiteiligen Film über die Hoffnung der Menschen. Wenn Martin Schlappner im engen Freundeskreis über seine Lieblingsfilme sprach, schien die Kritik zurückzutreten zugunsten dessen, was ihn immer auszeichnete: die Liebe zum Mitmenschen, auf deren Erwidern er so angewiesen war. Am Schluss einer Besprechung von AMARCORD lesen wir: «Wie aber sollte, wenn es überhaupt zu einem kommt, das Glück etwas anderes sein als etwas Privates? Es könnte, vielleicht auch, wie Fellini früher darstellte, die Gnade sein, der Glaube. Aber bestände Gnade nicht schon im privaten Glück?»

Rolf Niederer



Ein paralleles Leben

VOLLMOND von Fredi M. Murer



Was ist schlimm an der Wahrheit? Dass sie mit polizeilichen Methoden und Mitteln nicht herauszufinden ist. Dass sie nicht offensichtlich ist. Dass ihr Preis das Geheimnis ist.

Am Ende ist das Rätsel vollkommen. Oder ist es nur Verrätselung? Nichts, so scheint es, stimmt mehr zusammen, die Eltern sind entzweitert als zuvor, die Kinder haben Briefe geschrieben, die Rückkehr angekündigt und bleiben doch verschwunden. Kriminalkommissar Anatol Wasser – der soll Polizist sein? – hat den Dienst quittiert und den Eltern geraten, von der Polizei nichts mehr zu erwarten. Sondern nur von sich selbst. Aber was können die und was sollen sie machen? Live TV hat die Regie der Wirklichkeit übernommen, und das ganze Land ist ein einziges Dorf. Oder eine Sudelküche.

Totale über einen See. Am Ufer entlang geht ein Mädchen. Umschnitt auf einen hölzernen Steg, der ins Wasser führt, und auf Füße in Turnschuhen. Die bleiben exakt am Rand des Stegs stehen. Umschnitt auf den Kopf des Kindes, das eine

Binde über den Augen trägt und jetzt abnimmt. Das Mädchen reibt die Hände gegeneinander und legt sich eine Hand quer über die Augen, während die andere, ausgestreckt, über den See, in die Ferne zeigt. Wenig später wird das Mädchen bei der Mutter sein, die inmitten von grossen Tischplatten mit Steinsammlungen am Computer sitzt und schreibt. Sie ist unwillig über die Störung. Toni, der zehnjährige Bruder Emmis, werde wohl mit dem Hund spielen, sagt sie. Dann sitzt das Mädchen am Rand des Stegs, wo seine Turnschuhe halt gemacht hatten, und wirft, Stück für Stück und Paar für Paar, die eleganten, blankgeputzten und ziemlich hochhackigen Schuhe der Mutter in den See. Der Hund apportiert.

Toni, wer kann jetzt noch daran zweifeln, ist abgängig; er war nicht in der Schule, und irgendwo im Wald steht sein Fahrrad. Anatol Wasser, er

Irene Escher, die den Flügel hat stimmen lassen von dem alten, blinden, stets schwarzgekleideten Mann, wird von Klavierspiel wach, doch als sie aus dem Schlafzimmer hinunter geht in den Wohnraum, sitzt niemand am Flügel.

ist beim Angeln, wird alarmiert, Wasser, welch ein Name für den Kommissar, dessen einsames Hobby das Fischen ist und den es immer wieder an die Seen treibt. Eher zufällig hat er eine Spur gefunden: im landespolizeiweiten Fahndungsprogramm seines Computers. Mit Toni sind am selben Tag – oder in derselben Nacht – elf weitere zehnjährige Kinder verschwunden, zusammen sechs Jungen und sechs Mädchen. Und alle, und das ist das einzige gemeinsame Dritte, haben in unmittelbarer Nähe eines Sees gewohnt. Die besucht Wasser.

Alle bisherigen Theorien stürzen in sich zusammen: es kann sich bei der "Entführung" von Toni weder um einen Racheakt fanatischer Umweltschützer gegen dessen Vater, den leitenden Wissenschaftler eines Kernkraftwerks, handeln, noch um einen Erpressungsversuch beim Grossvater, einem milliardenschweren Industriellen, der schon mal vorsorglich Sendezeit im Fernsehen kauft und den "Entführern" jede von ihnen gewünschte Summe anbietet. Womit er auch als erster die Nachrichtensperre durchbricht. Es wird noch schlimmer kommen für diesen Grossvater. Als er anfängt, seine Besitztümer zu verschenken, plädiert seine Frau auf Alzheimer und lässt ihn entmündigen. In einer Nervenklinik wird er sich wie Möbius fühlen.

Schlimm kommt es auch für Max Escher, den Kernkraftmenschen. Zuerst verkracht er sich mit seiner neuen Freundin, weil er das Verschwinden seines Sohnes zu seiner Privatsache erklärt und die Frau meint, einen, der nur mit ihr vögeln wolle, finde sie noch allenthalben. Dann wird Max Escher, zunehmend verwirrt und zum Sicherheitsrisiko geworden – man stelle sich vor: ein psychisch labiler Ingenieur in einem Kernkraftwerk! wenn das nicht der leibhaftige GAU ist! –, von seinen Oberen aus dem Verkehr gezogen und in den Bergen deponiert. Dort verkriecht er sich in eine dürftige Hütte, ist allmählich ziemlich unrasiert und hat Visionen, akustische, wie nennt man die?, Auditionen? Er hört einen Kinderchor (wir hören

ihn mit) und hört die Stimme seines Sohns heraus; er kriecht durchs Geröll und sieht etwas (wir sehen nicht mit).

Von schweren Träumen, von Bildern und Tönen werden auch andere Eltern befallen, die ihre Kinder in der Schar von dreizehn (dreizehn!, wo nur zwölf vermisst werden!) "sehen", zusammen mit einer dunklen Gestalt, die niemand identifizieren kann. Irene Escher, die den Flügel hat stimmen lassen von dem alten, blinden, stets schwarzgekleideten Mann, wird von Klavierspiel wach, von einem Übungsstück, einer Etüde. Doch als sie aus dem Schlafzimmer hinunter geht in den Wohnraum, sitzt niemand am Flügel; nur der Deckel über den Tasten ist hochgeklappt. Irene wird, als Wassers Nachrichtensperre wie von einem Dammbuch hinweggespült worden ist, die Eltern der vermissten Kinder in einem Berghotel versammeln, in dem sie und Wasser sich näher kommen; wie nahe, sieht man nur, wenn er ihr das Frühstück im Bett serviert.

Überall in der schönen Schweizerlandschaft mehren sich die Zeichen. In den Bergen, an Hütten und Häusern, auf freiem Feld oder an Bäume gelehnt, finden sich rätselhafte Arrangements von gleichförmigen schmalen, dünnen Holzbrettern, Schindeln gleich, Objekt-Kunst wie von Eduardo Paolozzi oder Lutz Fecht gefügt. Inzwischen sind auch, am zehnten Tag nach dem Verschwinden, Briefe der Vermissten angekommen, gleichlautende Briefe in allen vier Landessprachen, von jedem der Kinder selbst geschrieben, wie graphologische Analysen bekräftigen. Ein Philologe unter den Polizisten will sogar herausgefunden haben, dass der Originaltext in Rätoromanisch abgefasst worden sein müsse. Die Kinder, bei Vollmond verschwunden, versprechen, zum nächsten Vollmond zurückzukehren, falls es den Eltern gelungen sei, «die Erde zur Erde zu machen». Stattdessen dient den Erwachsenen ein Masseninterview von Live TV – alle sind im Studio versammelt – dazu, sich zu outen. Sie schlagen sich ins Gesicht und sagen sich die Wahrheit.



«Einmal dem Fehlläuten der Hofglocke gefolgt» (Kafka) oder einmal Rivette gesehen: alles Wirkliche wird phantastisch, alle Phantasmagorien werden wirklich.

Was ist schlimm an der Wahrheit? Dass sie, wo immer ausgesprochen, Krieg bedeutet? Dass sie nur die Schwäche des Lügners ist? Dass sie mit polizeilichen Methoden und Mitteln nicht herauszufinden ist. Dass sie nicht offensichtlich ist. Dass ihr Preis das Geheimnis ist.

Oder dass ein Kriminalfilm, das ganze Genre des Krimis völlig ungeeignet ist, etwas über die Wahrheit auszusagen. VOLLMOND sieht ungefähr eine halbe Stunde lang so aus wie ein «Tatort» der ARD; eine weitere halbe Stunde wie ein traditioneller schweizerischer oder deutscher Kriminalfilm, nähert sich in der dritten halben Stunde Dürrenmatt und wird dann, ja was?, ein Märchen? ein Alptraum? eine Allegorie? eine Metapher? ein Metafilm? Wasser verwandelt sich nicht gleich in Wein, aber in einen Philosophen. Und der Film in ein Angebot (an den Zuschauer), sich einen Film auszudenken. Nicht dass VOLLMOND zu einem essayistischen oder gar abstrakten Experimentalkunststück würde. Er bleibt selbst im Rätselhaften vollkommen konkret, kaum einmal, dass die Kamera (oder der Dialog) sich Extravaganzen erlaubte; keine Licht- und Schattenspielerien in diesem nahezu "dokumentarisch"-touristisch gefilmten optischen Kontext; kaum einmal Ausreisser der Musik. Es ist wie bei Kafka: die Textur wirkt um so enigmatischer, je "realistischer", konkreter ihre Sprache bleibt; der Realismus ist die Wahrheit der Lüge.

Oder wie bei Jacques Rivette. Von PARIS NOUS APPARTIENT über OUT ONE – NOLI ME TANGERE, DUELLE, NOROÏT, LE PONT DU NORD bis zu LA

BANDE DES QUATRE sind seine Filme wirklich und unwirklich, "realistisch" und unreal, konkret und abstrakt zugleich. «Einmal dem Fehlläuten der Hofglocke gefolgt» (Kafka) oder einmal Rivette gesehen: alles Wirkliche wird phantastisch, alle Phantasmagorien werden wirklich. Neben dem Leben gibt es das Leben noch einmal: «la vie parallèle» der geheimen Botschaften, rätselhaften Notizen, mysteriösen Geschehnisse. Oder der Geheimbünde, freimaurerisch oder nicht. Eine Weile argwöhnen die Polizisten von VOLLMOND, es mit den Aktionen einer fundamentalistischen Sekte zu tun zu haben – wie Jean-Pierre Léaud (Colin) und Juliet Berto (Frédérique) in OUT ONE von Nachrichten, Briefen, Zetteln und Gedanken getrieben werden, die sie an die Existenz eines «Bundes der Dreizehn» (nach Honoré de Balzacs «Histoire des Treizes») glauben lassen. Dreizehn Kinder sind es – die Zwölf und ein unbekannter dunkelhäutiger Junge –, die Irene Escher und anderen Müttern im Traum erscheinen. Zufall?

Rückblende, erste Sequenz. Während die Titel laufen, gleitet eine Unterwasserkamera über den Grund eines Sees. Neben und zwischen von Moos und Tang überwachsenen Felsriffen: Hausrat. Kühlschränke, Fernsehgeräte, eine Deponie, den Augen und Fotoapparaten der Touristen entzogen. Der Film VOLLMOND kommt auf diese Bilder nicht zurück. Aber er handelt von nichts anderem. Von der Zerstörung der Erde, die wieder Erde werden soll.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu VOLLMOND: Regie und Buch: Fredi M. Murer; Kamera: Pio Corradi; Kamera-Assistenz: Filip Zumbunn, Alexandra Weiss; Steadicam/Unterwasser-Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Loredana Cristelli, Isabel Meier; Ausstattung: Susanne Jauch; Kostüme: Claudia Flüttsch; Maske: Lydia Pujols, Martine Felber; Frisuren: Ronald Fahm, Doris Lohmann; Musik: Mario Beretta; Sounddesign: Jürg von Allmen; Ton: Henri Maikoff. Darsteller (Rolle): Hanspeter Müller (Anatol Wasser), Lilo Baur (Irene Escher), Benedict Freitag (Max Escher), Mariebelle Kuhn (Emmi

Escher), Sara Capretti (Yvonne Bonta), Max Rüdlinger (Sicherheitschef KKW), Yolande Moreau (Marie Rochat), Joseph Scheidegger (Oskar Fürst), Verena Zimmermann (Elsy Fürst), Teco Celio (Flavio Gilardi), Angelika Bartsch (Ingeborg Gilardi-Hölzle), Gerd David (Philipp Eisenmann), Soraya Goma (Vera), Hanspeter Ulli (Twerenbold), Eleni Haupt (Julie Hauser), Oscar Bingisser (Hannes Noll), Karim Pfammatter (Iris Noll), Andreas Löffel (Bruno Ackerknecht), Luiza Maria Priester (Betty Ackerknecht), Jaap Achterberg (Reto Grond), Olivia Brunaux (Selina Grond), Enzo Scanzi (Massimo

Ferrari), Graziella Rossi (Rosa Ferrari), Michael Neuenschwander (Heinz Tobler). Co-Produktion: T&C Film, Pandora Film, Arena Films; in Zusammenarbeit mit Schweizer Fernsehen DRS / SRG, Westdeutscher Rundfunk, Canal Plus, Arte, Österreichischer Rundfunk, Teleclub, Euro Space; Produzent: Marcel Hoehn; Co-Produzenten: Karl Baumgartner, Raimond Goebel, Bruno Pesery. Schweiz, Deutschland, Frankreich 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Dolby Stereo; Farbe; Dauer: 156 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich; D-Verleih: Pandora, Frankfurt.





•••

Paroles... paroles

ON CONNAÎT LA CHANSON
von Alain Resnais

Wenn Alain Resnais ohne Vorwarnung kurze Passagen aus Chansons von Maurice Chevalier bis Edith Piaf in die Dialoge hineinplatzen lässt, treffen Realität und Phantasie in den alltäglichsten Situationen aufeinander.

Das Reale und das Imaginäre

Der Befehl aus dem Führerhauptquartier ist eindeutig: Paris soll brennen, die Sprengladungen an Brücken und Bauwerken müssen vor dem Einmarsch der alliierten Befreier gezündet werden. Aber Stadtkommandant von Cholditz zögert, den Befehl weiterzugeben. Dann endlich öffnet er seinen Mund und bewegt seine Lippen synchron zum Playback von Josephine Baker: «J'ai deux amours, mon pays et Paris». Seine Stabsoffiziere reagieren ungerührt auf diesen lyrischen Gefühlsausbruch; die Kamera schwenkt rasch an ihnen herab, das Bild verdunkelt sich in einer Abblende, die uns gleich einem rasant fallenden Bühnenvorhang für einen Augenblick im Unklaren lässt, ob wir vielleicht doch einer Täuschung aufgesessen sind.



Auch nach diesem verblüffenden Prolog wird uns Alain Resnais noch häufiger derart überumpeln, wenn er ohne Vorwarnung kurze Passagen aus Chansons von Maurice Chevalier bis Alain Bashung, von Edith Piaf bis France Gall in die Dialoge hineinplatzen lässt. Auf diese Weise lässt er Realität und Phantasie in den alltäglichsten Situationen aufeinandertreffen; nach der hübschen Spekulation über die Pariser Stadtgeschichte des Prologs scheint ihr Gegensatz ausser Kraft gesetzt. Gleich die nächste Szene könnte eine Fiktion sein, würden wir nicht die historischen Fakten des Endstadiums der Okkupation kennen. Eine Fremdenführerin (deren Stimme uns übrigens schon während des Vorspannes zum Aufbruch animierte – eine erste Diskrepanz zwischen Bild und Ton, ein erster Hinweis darauf, wie heikel deren Zusammenhalt fortan sein wird) zeigt einer Gruppe von Reisenden die unzerstörte Rue de Rivoli der Gegenwart. Indes, der Schauplatz Paris wird im Verlauf des Films nie mehr eine Selbstverständlichkeit gewinnen. Der Film wird mit einem Bein in der Realität stehen – in etlichen Strassenszenen sowie weiteren Stationen der Stadtführung, der Butte Chaumont beispielsweise oder dem legendären Fruchtbarkeitsspendenden Grab Victor Noirs auf dem Père Lachaise. Zum anderen wird er sich in Dekors zutragen, deren Studiokünstlichkeit Resnais und der Szenenbildner *Jacques Saulnier* niemals verheimlichen wollen. Keine schlechte Arbeitshypothese für einen Film, in dem es um Wohnungssuche und Unbehaustheit geht und der darüberhinaus vom unstillen Flirren

der Gefühle erzählt, einen Liebesreigen der Missverständnisse, sich tückisch kreuzenden Wege und falschen Fährten in Gang setzt, wie ihn das französische Kino letztthin nur noch Protagonisten einer jüngeren Generation zumuten mochte.

Das Genre Resnais

Jeder Film ist für ihn die Erfindung einer neuen Erzählform, soll sich so weit als möglich vom Vorangegangenen unterscheiden. Unermüdlich und doch mit grosser Gelassenheit – er weiss ein verschworenes Team vor und hinter der Kamera an seiner Seite – ist er auf der Suche nach den unverbrauchten Alternativen des Erzählens, immer leichtfüssiger gelingt es diesem altgedienten Avantgardisten mit den Jahren, die Erzählkonventionen neu zu arrangieren. Die Hochkultur geht dabei regelmässig eine vergnügliche Allianz mit der populären ein. Tatsächlich scheint sich dieser vornehme Geist keiner Hierarchie der Künste verpflichtet zu fühlen.

Wenn er in *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* die Illusionsmaschinerie des französischen Starsystems zitiert oder in *I WANT TO GO HOME* die Sprechblasen der Comicstrips, wirken diese Bezüge nur anfangs als Fremdkörper, gehen mählich in präziosen Erzählgeflecht auf; in *MÉLO* nimmt er das Boulevardtheater Henry Bernsteins als Spielvorlage ernst. *ON CONNÂIT LA CHANSON* ist weder eine Verneigung vor der französischen Chansontradition – Resnais' Bewunderung für amerikanische Songschreiber, das legen *STAVISKY*, *I WANT TO GO*



Jeder Film ist für Alain Resnais die Erfindung einer neuen Erzählform, soll sich so weit als möglich vom Vorangegangenen unterscheiden. Unermüdetlich und doch mit grosser Gelassenheit ist er auf der Suche nach den unverbrauchten Alternativen des Erzählens.

HOME und GERSHWIN nahe, scheint ungleich grösser zu sein –, noch deren Denunziation (was womöglich eher den Intentionen der Drehbuchautoren entsprochen hätte). Der Film verrät Resnais' wohlwollendes Staunen über deren Vielfalt und vielleicht auch Reichtum, eine amüsierte Neugier, was im kollektiven Gedächtnis des Publikums (und auch dem eigenen) hängengeblieben sein mag.

Schon bei *LA VIE EST UN ROMAN* war es Resnais' und *Jean Gruaults* Ausgangsidee, zwischen gespielten und gesungenen Passagen zu wechseln, innerhalb eines Satzes vom Dialog zum Rezitativ hinüberzugleiten. In einem Interview mit François Thomas hat er bekannt, dass er Musik nur selten nutzt, um Emotionen in einer Szene zu akzentuieren oder zu verstärken, sondern vielmehr, um sie zu ersetzen: Musik vervollständigt, was Worte nicht erfüllen können, verschafft einen viel unmittelbareren Zugang zu den Figuren, drückt das Unausgesprochene, Uneingelöste aus.

Resnais lässt in *ON CONNAÎT LA CHANSON* Gesangspassagen unvorhersehbar und ganz unvermittelt in die Handlung eingreifen. Anders als *Jacques Demy*, in dessen Filmen noch der prosaischste Gedankenaustausch in Musik gefasst ist, verschiebt Resnais die Realität nicht nur. Auch in *ON CONNAÎT LA CHANSON* gewinnen banale Momente durch den Gesang eine gesteigerte Sinnlichkeit, werden zu Augenblicken oft wehmütigen Hochgefühls. Vom Musical oder der Filmoper setzt Resnais den Film indes entschieden ab – auch wenn den Liedern beizeiten klassische Funktionen

angetragen werden, etwa als Bindeglied zwischen Figuren oder Orten; Melodien werden als Echo, als Erinnerung in späteren Dialogen aufgegriffen; es gibt auch verhaltene Ansätze einer Choreographie, ein *pas de deux* zwischen *Agnès Jaoui* und *Lambert Wilson* bei einer Wohnungsbesichtigung. Die Lieder sind indes entwurzelt, haben ihre jeweils eigene Aura, die mit dem Tonfall einer Szene brechen. Ihr Einsatz verrät Resnais' Lust, Inkongruentes sich szenisch begegnen zu lassen. Freilich hat er die abrupten Interventionen der Musik vom Arrangeur *Bruno Fontaine* gelegentlich nachbereiten lassen, hat ein kurzes instrumentales Ausklingen der Melodien zugelassen. Auch auf der Tonspur hat *Pierre Lenoir* nicht einfach Direktton gegen Playback gesetzt, in den Studioszenen eignet den von aussen eindringenden Alltagsgeräuschen grosse Künstlichkeit.

Das alte Lied

Es sind weniger die nachdenklichen als vielmehr die eingängigen Schlager, welche Resnais und die Drehbuchautoren *Agnès Jaoui* und *Jean-Pierre Bacri* ausgewählt haben. In ihnen wird viel von dem spürbar, was Cees Nooteboom am Chanson bestochen hat: «die grandiose Schamlosigkeit, mit der hier grosse Gefühle geäussert werden.» Die Liedfragmente sind affektive Kommentare, triftige Offenbarungen uneingestandener, verborgener Emotionen, deuten die Liebe in all ihren Erscheinungsformen. Darin sind sie aber auch in einer Doppeldeutigkeit gefangen: einerseits gültig-



Die wichtigsten Daten zu ON CONNAÎT LA CHANSON: Regie: Alain Resnais; Buch: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri; Kamera: Renato Berta; Schnitt: Hervé de Luze; Ausstattung: Jacques Saulnier; Kostüme: Jackie Budin; Musik und Arrangements: Bruno Fontaine; Ton: Pierre Lenoir. Darsteller (Rolle): Pierre Arditi (Claude), Sabine Azéma (Odile Lalande), Jean-Pierre Bacri (Nicolas), André Dussollier (Simon), Agnès Jaoui (Camille Lalande), Lambert

Wilson (Marc Duvoeyrier), Jane Birkin (Jane), Jean-Paul Roussillon (Vater Lalande), Nelly Borgeaud (Doktor Nr. 3), Götz Burger (von Choltitz), Jean-Pierre Darroussin (junger Mann mit Scheck), Charlotte Kady (Kneipengast), Jacques Maclair (Doktor Nr. 1), Pierre Meyrand (Kneipenwirt), Claire Nadeau (Gast), Dominique Rozan (alter Mann), Jean-Christien Sibertin Blanc (junger Mann), Bonnafet Tarbouriech (Doktor Nr. 2). Co-Produktion: Arena

Films, Camera One, France 2, Vega Film, Greenpoint mit Canal Plus, Cofimage 9, Sofineurope, Alia Film, Télévision Suisse Romande, European Coproduction Fund; ausführender Produzent: Bruno Pésery; in Zusammenarbeit mit Michel Seydoux, Ruth Waldburger. Frankreich, Schweiz, Grossbritannien 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SRD, Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt.

Das Drehbuch kreist um die Tyrannei des äusseren Anscheins; Resnais' Inszenierung betont immer nachdrücklicher den Realitätsverlust der Charaktere.

ger Ausdruck, andererseits formelhaft und reduktiv zu sein, damit die Inhalte einem Massenpublikum nachvollziehbar werden. Der Zugang zu den Figuren bleibt mittelbar, diese Ambivalenz hat auch unverändert ihren Weg in die Dialoge gefunden: Wenn *Pierre Arditi* und *Sabine Azéma* bei einem Restaurantbesuch am Nebentisch ein «Non, je ne regrette rien» belauschen, beschleicht einen die Ahnung, dass diese Hymne auf Selbstbehauptung und Lebensmut womöglich zur Floskel, zum Gemeinplatz degeneriert ist.

Das Drehbuch wird so zu einer raffinierten, tückischen Sammlung von Gereimtheiten. Der Filmtitel (für den englischsprachigen Markt wird er in *THE SAME OLD SONG* übertragen werden) spielt auf den Wiedererkennungswert der Konstellationen an: die temperamentvolle Ehefrau, der phlegmatische Gatte, der Freund aus ihrer Vergangenheit sowie die Rivalität eines schüchternen, sensiblen Verliebten zu einem erfahrenen Herzensbrecher. Daraus entwickelt das Autorengespann «Jabac» ein Szenarium der Täuschungen und Selbsttäuschungen, in dem emotionale und berufliche Bilanzen frisiert, Probleme mit der Geste des «Mir geht es bestens» hinwegkomplimentiert werden, in dem liebevolle Aufmerksamkeiten sich nur dem Kalkül eines routinierten Verführers verdanken.

Das Leben ist kein Chanson

Das Drehbuch kreist um die Tyrannei des äusseren Anscheins; Resnais' Inszenierung betont immer nachdrücklicher den Realitätsverlust der Charaktere: in einer sacht surrealistischen Schnitt-Gegenschnitt-Montage, in der sich ein gleichgültiger Arzt immer weiter vom besorgten Patienten entfernt, in den verkanteten Einstellungen der Schluss-Sequenz, der Soiree, auf der die Einweihung des Appartements gefeiert wird und die Welt der Figuren aus den Fugen gerät.

Ebenso irritierend substanzlos wie die Medusen, die Quallen, welche in Doppelbelichtung bei jedem Szenenwechsel über eben dieser Soiree schweben, bedrängen Angst und Depressionen die Figuren. Fürwahr, welch ausgefallenes Sujet für eine musikalische Komödie, sicher nicht zufällig auch eines der kardinalen Themen im Werk *Dennis Potters*, welches Resnais zu *ON CONNAÎT LA CHANSON* anregte und dem der Film auch gewidmet ist. Längst hat Resnais zugelassen, dass in seinem Film das Spiel mit den Möglichkeiten der Konstruktion von dem mit Rollen und Rollenbildern überlagert wird. Das Spontane, so hat man den Eindruck, siegt zusehends über das Planmässige: Die Charaktere besitzen genug Individualität und Witz, als dass sie sich zu blossen Illustrationen eines Erzählprinzips degradieren liessen.

Gerhard Midding

«Ich empfinde Resnais' Schauspielerwahl immer als sehr kreativ»

Gespräch mit André Dussollier

FILMBULLETIN Monsieur Dussollier, es heisst von Alain Resnais, jeder Film sei für ihn ein neues Abenteuer. Schätzen Sie die Zusammenarbeit mit ihm unter diesem Aspekt des Registerwechsels, oder suchen Sie auch Verbindungslinien zwischen den einzelnen Rollen? Simon in *ON CONNAÎT LA CHANSON* erscheint mir fast wie eine Gegenfigur zu Ihrer Rolle in *MÉLO*?

ANDRÉ DUSSOLLIER Resnais ist einer der wenigen Regisseure, die einem ganz unterschiedliche Charaktere anbieten. Mit ihm habe ich immer sehr angenehme Überraschungen erlebt, die Besetzung seiner Filme hat immer einen Moment des Unerwarteten, des Überraschenden. Denken Sie beispielsweise an Ruggero Raimondi in *LA VIE EST UN ROMAN*. Auch in dieser Hinsicht entfernt sich Resnais also vom konventionellen Kino, vom Schubladendenken, das sonst bei der Besetzung von Filmen herrscht. Ich empfinde Resnais' Schauspielerwahl immer als sehr kreativ, sie verrät eine grosse Achtung vor dem Metier des Schauspielers. Ich habe für ihn einen Offizier gespielt in *LA VIE EST UN ROMAN*, einen Pastor in *L'AMOUR À MORT*, einen Violinisten in *MÉLO*.

Die Verbindungen zwischen den Figuren sehe ich nicht, auch wenn ich Ihnen zustimme, dass Marcel Blanc in *MÉLO* in vieler Hinsicht ein Gegenpart zu Simon ist. Er ist eine gequälte Figur, obgleich er sehr verführerisch wirkt.

FILMBULLETIN Darin berühren sich die Figuren vielleicht doch: in ihrer Verletzbarkeit.

ANDRÉ DUSSOLLIER Durchaus, aber Marcel besitzt das Charisma eines berühmten Violinvirtuosen, während Simon überhaupt keinen gesellschaftlichen Erfolg hat. Er erscheint mir sehr stark als eine Figur der neunziger Jahre. Er steht mit einem Bein in der Realität – er muss ja seinen Lebensunterhalt verdienen – und mit dem anderen in der Welt seiner Träume. Er verweigert sich dem Erfolgsdenken, ist niemand, der funktioniert oder zielstrebig ist, er gehört nicht so ganz in eine Welt, in der man lügen muss. Wir befinden uns ja nicht immer im Einklang mit unserer Zeit, wir wollen auch einmal wir selbst sein können, die Masken fallen lassen. Ich denke, Simon ist in *ON CONNAÎT LA CHANSON* die Figur, die sich selbst am wenigsten belügt, auch wenn er sich mit zwei Leben arrangiert. Er mag das Immobiliengeschäft nicht sehr, seine Wohnungsführungen sind ja auch wirklich nicht besonders professionell. Die kleinen Hörspiele, die er schreibt, entsprechen eher einem Universum, in dem er sich wohlfühlt. Verglichen mit Marcel Blanc in *MÉLO* ist er ein Aussenseiter der Gesellschaft. Mich hat er an die Generation der Aussteiger in den siebziger Jahren erinnert, die der kapitalistischen Gesellschaft entfliehen und ein authentischeres Leben auf dem Land führen wollten. Ich habe ihn mir als jemand vorgestellt, der sommers und winters immer den gleichen Pullover oder Mantel trägt, dem die äussere Erscheinung gleichgültig ist, der aber ein Gefühl der Wahrhaftigkeit sucht.



FILMBULLETIN Sie arbeiten seit fünfzehn Jahren mit Alain Resnais zusammen. In welcher Arbeitsphase schlägt er Ihnen eine Rolle vor: wenn er die Idee zu einem Film hat, oder erst, wenn das Drehbuch fertig ist?

ANDRÉ DUSSOLLIER Meist hat er eine Idee und sagt: «In sechs Monaten möchte ich das mit Ihnen machen. Wir schreiben aber noch am Drehbuch.» Zu diesem Zeitpunkt verrät er noch nicht sehr viel. Er bietet uns die Rollen also schon lange im voraus an. Nur bei *MÉLO* beschleunigte sich dieser Prozess etwas, denn das Theaterstück von Henry Bernstein existierte ja schon, und er konnte es uns zu lesen geben. Im Falle von *ON CONNAÎT LA CHANSON* wussten wir alle noch gar nicht, worum es gehen würde, er hatte uns lediglich die Idee unterbreitet, Chansonpassagen in die Dialoge einzuflechten. Er erwähnte auch Dennis Potter, dessen Arbeiten fürs Fernsehen ihn inspiriert hatten. Den Inhalt und den Stil des Films habe ich dann erst entdeckt, als er mir das Drehbuch gab – übrigens mit einer Cassette zusammen, auf der die Chansons aufgenommen waren. An den entsprechenden Dialogstellen musste ich dann nur auf einen Knopf drücken.

FILMBULLETIN Der Drehbuchautor Jean Gruault hat mir erzählt, Resnais habe ihn regelmässig gebeten, kleine Biographien der Charaktere zu entwerfen, ihr Vorleben in einer *back story* zu schildern.

ANDRÉ DUSSOLLIER Ja, ich glaube, eine solche Biographie habe ich zum ersten Mal bei *L'AMOUR À MORT* erhalten. Bei *MÉLO* hat Resnais sie dann selbst geschrieben, eine knappe Seite mit der Vorgeschichte, der Herkunft meiner Figur. Das Stück Bernsteins stammte aus den zwanziger Jahren, es gab keine Anweisungen des Autors. Ich fand diese imaginäre Biographie eine sehr taktvolle und gewissenhafte Methode, einen sehr schönen Brückenschlag zwischen Regisseur und Schauspieler. Ich kenne keinen anderen Regisseur, der auf diese Weise seine Vorstellungen dessen,

was er von einem möchte, mitteilt und so eine Verbindung herstellt zwischen dem Schauspieler, der Figur und seiner eigenen Konzeption. Mir erschien das fast wie eine Rechtfertigung dafür, mich engagiert zu haben, der Beweis einer grossen Aufmerksamkeit und Wertschätzung.

FILMBULLETIN Im Verlauf der letzten fünfzehn Jahre ist aus dem Quartett Arditi – Azéma – Ardant – Dussollier ein Trio geworden. Ich muss Ihnen gestehen, dass Fanny Ardant mir sehr fehlt.

ANDRÉ DUSSOLLIER Mir fehlt sie auch. (lächelt)

FILMBULLETIN Ich habe mir immer vorgestellt, Alain Resnais würde sie vier als Ensemble auch in einem musikalischen Sinn betrachten, als Instrumente, die sich unterschiedlich bespielen lassen.

ANDRÉ DUSSOLLIER Dieser Gedanke würde ihm sehr gefallen. Sie wissen ja, wie wichtig der Einsatz von Musik und Stimmen in seinen Filmen ist. Die Besetzung ist für Resnais tatsächlich bis zu einem gewissen Grad wie die Zusammenstellung eines Orchesters, es gibt da immer eine musikalische Aura. In *L'AMOUR À MORT* hat er die Musik Henzes sogar wie eine eigenständige Figur eingesetzt, in dem er die traditionelle Verbindung von Bild und Musik auflöst. Er trennt die Partitur von der Geschichte ab in diese Zwischenschnitte, die Schwarzbilder, in denen es nur Schneeflocken gibt – und eben die Musik.

FILMBULLETIN Waren die Musik-, die Chanson-einsätze in *ON CONNAÎT LA CHANSON* für Sie gleichbedeutend mit einem Heraustreten einer Rolle, verlangten sie einen Wechsel des inneren Rhythmus?

ANDRÉ DUSSOLLIER In diesen Passagen gibt es häufig einen Widerspruch zwischen den Chansontexten und der Psychologie, dem Temperament der Figur. Eine grosse Gefahr war es, sich vom Rhythmus der Musik dazu verleiten zu lassen, sich so wie Johnny Halliday oder Eddy Mitchell bei ihren Bühnenauftritten oder in ihren Videoclips zu gebärden. Resnais ging es aber um eine Verschmelzung von Lied und Figur, andern-



«Resnais erwartet von den Schauspielern, dass sie auch in einem künstlichen Dekor sich in erster Linie der Wahrheit der Figur verpflichtet fühlen.»

falls wäre ein Eindruck von Künstlichkeit, Unglaubwürdigkeit entstanden. Wir mussten innerhalb unserer Rolle bleiben, aber im Rhythmus des Playback, der Unterschied zwischen unserem normalen Ausdruck und der Mimik beim Playback durfte nie deutlich werden. Am Ende des Films gab es für mich allerdings einen interessanten Bruch. Auf der Soiree, bei der Einweihung des Appartements schaut mich Lambert Wilson zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal unverwandt, abschätzig an. Ich erwidere diesen Blick – und dazu hört man, gesungen von Johnny Halliday: «Quoi, ma gueule, qu'est-ce qu'elle a, ma gueule?» Die Aggressivität Hallidays passt auf den ersten Blick gar nicht zu dem höflichen, zurückhaltenden Simon. Aber ein Mensch ist ja nicht nur das, was er zu sein vorgibt; diese Wut kann durchaus in Simon stecken und dann aus ihm hervorbrechen. Dieser Gegensatz ist gleichermassen unerwartet wie glaubwürdig, und natürlich sehr komisch.

FILMBULLETIN In der Situation, die Sie beschreiben, hat das Intervenieren des Chansons ein wenig die Funktion eines *à-parts* auf der Bühne, nicht wahr?

ANDRÉ DUSSOLLIER Die Chansonfragmente haben viele Funktionen: sie sind, wie Sie sagen, ein Beiseitesprechen wie im Theater, sie sind affektive Kommentare, in jedem Fall sind sie aber eine Fortsetzung der Dialoge. Im Film wirkt das sehr natürlich, nicht aufgesetzt. Die Idee ist sehr amüsan, man fragt sich, warum ist das vorher niemandem eingefallen, aber Resnais schlachtet sie im Film nicht aus. Er überträgt vielmehr das, was uns auch im Leben passiert, auf den Film. In einem beliebigen Augenblick kommt uns eine Melodie, ein Lied in den Sinn, und wir kriegen sie vielleicht den ganzen Tag nicht mehr aus dem Kopf. Das ist aus irgendeinem Eindruck entstanden, einer Assoziation. Und ich vermute, dass Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri beim Schreiben des Buches genau so vorgegangen sind: Sie

wollten nicht um jeden Preis bestimmte Lieder im Film unterbringen, sondern haben die Passagen ausgewählt, die sich natürlich aus ihrem Thema und ihren Charakteren entwickelten.

FILMBULLETIN Jaoui und Bacri interpretieren die Chansontexte auch als eine Verarmung, Konventionalisierung der Kommunikation. Teilen Sie diese Sicht?

ANDRÉ DUSSOLLIER Sie mögen Teil der Massenkultur sein, die in unser Leben eindringt und tiefschürfendere Arten der Verständigung verdrängt. In *ON CONNAÎT LA CHANSON* drücken sie Gefühlsregungen aus, welche die Figuren vermutlich nicht direkt offenbaren können. Andererseits ist der Film natürlich eine Hommage an diese Lieder, oft sehr simple Lieder, denen man üblicherweise eher zur Zerstreung und un aufmerksam zuhört. Im Film scheinen sie mir aufgewertet zu werden, denn sie gewinnen, wie im Leben, einen Bezug zu bestimmten Lebenssituationen, sind emotionale Anhaltspunkte.

FILMBULLETIN Bei diesem Film war wahrscheinlich die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und dem Toningenieur Pierre Lenoir aussergewöhnlich eng?

ANDRÉ DUSSOLLIER Sehr eng! Er musste aufmerksam unsere kleinste Bewegung, den leichtesten Atemzug registrieren, damit der Übergang vom Dialog zum Playback organisch funktionierte. Diese Übergangsmomente verlangten natürlich auch von uns ein feines Gespür. Er gab uns anfangs häufig ein kleines akustisches Signal oder kündigte den Übergang mit einer Geste an, später hatten wir das sehr genau im Gefühl. Auch während der Dreharbeiten haben wir natürlich sehr viel geprobt, denn die grösste Gefahr bestand darin, asynchron zu sein.

FILMBULLETIN Ich habe den Eindruck, dass Resnais sich in seinen letzten Arbeiten immer stärker in die Richtung filmischen Theaters bewegt. Gibt Ihnen das als Schauspieler grössere Freiheiten?



ANDRÉ DUSSOLLIER In *ON CONNAÎT LA CHANSON* gibt es aber doch auch eine ausgeprägte *écriture cinématographique*, da gibt es keine Einheit von Raum, Zeit und Konflikt, es gibt viele Realschauplätze. Da existieren für meine Arbeit nicht weniger und nicht mehr Entfaltungsmöglichkeiten als bei anderen Filmen auch.

FILMBULLETIN Hat sich seine Drehtechnik nicht gewandelt, ist sie nicht stärker auf den Schauspieler abgestimmt, verglichen mit der Bedeutung, die Montage und Plansequenzen in seinen früheren Filmen hatten? Ich denke natürlich an Ihren langen Monolog in *MÉLO*, der in einer einzigen langen, ungeschnittenen Einstellung gedreht ist.

ANDRÉ DUSSOLLIER Bei den Proben zu *MÉLO* fiel mir auf, dass er an die *mise-en-place*, die Stellproben, wie bei einer Bühneninszenierung heranging. Dabei hat er sich bereits die spätere filmische Auflösung überlegt, er hat die Kameraeinstellungen nach den Positionen der Schauspieler eingerichtet. Und beim Drehen hat er im Grunde auch schon die Montage vorgegeben, er hat im wesentlichen nur die Schauspieler aufgenommen, die gerade sprachen, es gab nur wenige Zwischenschnitte auf Reaktionen oder Repliken. Es war tatsächlich erstaunlich, denn die Inszenierung war auf unser Spiel abgestimmt. Das hatte vor allem den Vorteil, dass er all seine Energie auf die Idee, die Essenz einer Szene konzentrieren konnte, ganz anders, als bei Regisseuren, die viele Alternativen drehen und die filmische Auflösung dann praktisch erst im Schneiderraum entwickeln. Da profitiert er natürlich auch von einer Konzentration der Schauspieler, die sich ganz ausführlichen Proben verdankt. Man probt zunächst allein mit ihm, dann mit den anderen Schauspielern. Jedermann kommt gut vorbereitet auf den Set eines Resnais-Films, es gibt nie so etwas wie Stress.

FILMBULLETIN Trotz vieler Szenen an Realschauplätzen gewinnt Paris in *ON CONNAÎT LA CHANSON*

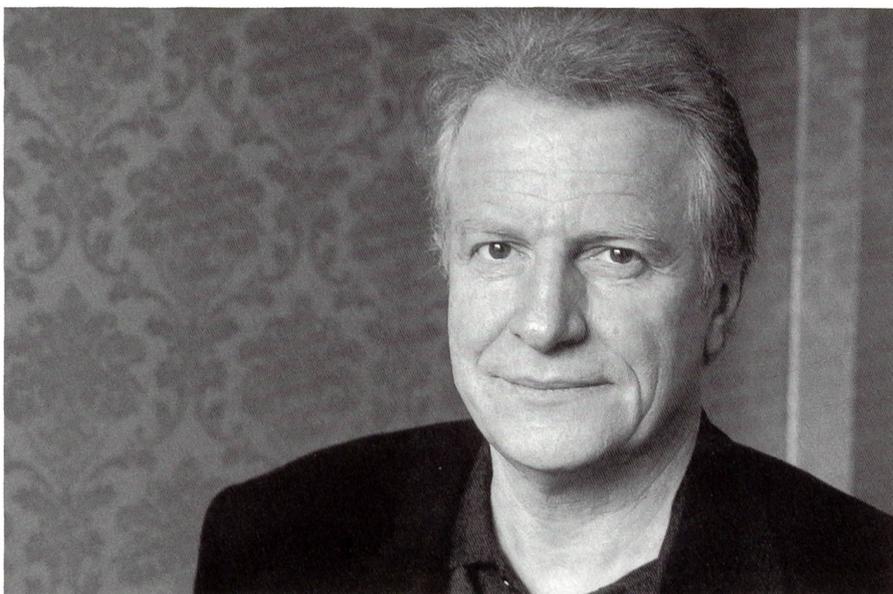
doch die Aura eines Dekors. Ändert das etwas an Ihrer Spielweise?

ANDRÉ DUSSOLLIER Nein. Dieser Dekor-Aspekt ist für Resnais aber ungemein wichtig. Mittlerweile haben wir Schauspieler ihn ja ein bisschen näher kennengelernt, und man spürt, dass er ein Regisseur ist, der dem Theater auf besondere Weise verbunden ist. Als er aus der Provinz nach Paris kam, ging er sehr viel ins Theater. Das war sicher der massgebliche Teil seiner kulturellen Bildung. Auch heute geht er noch viel ins Theater, vor allem der Schauspieler wegen. Diese neuerliche Rückkehr zum Theatralen ist schon bemerkenswert, andererseits gab es den Aspekt der Bühne, des Dekors auch schon in seinen früheren Filmen.

FILMBULLETIN In *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* beispielsweise.

ANDRÉ DUSSOLLIER Genau daran dachte ich auch. In *MÉLO* oder in *SMOKING / NO SMOKING* will er gar nicht kaschieren, dass das alles Dekors sind, er bemüht sich, das Publikum nicht zu täuschen. Was er von den Schauspielern will, ist, dass sie in dieser Atmosphäre das wahre Leben wiederherstellen. Ich habe den Eindruck, er stellt sich immer in den Dienst dessen, was er erzählt. Wenn man in Frankreich beispielsweise Ayckbourn spielt, macht man das meist mit Blick auf komische boulevardeske Effekte. Und Henry Bernstein, der Autor von *MÉLO*, ist ein heutzutage in Frankreich sehr wenig geschätzter, womöglich auch etwas oberflächlicher Dramatiker. Das hält Resnais freilich nicht davon ab, nach Authentizität zu streben, er erwartet von den Schauspielern, dass sie auch in einem künstlichen Dekor sich in erster Linie der Wahrheit der Figur verpflichtet fühlen.

Das Gespräch mit André Dussollier führte Gerhard Midding



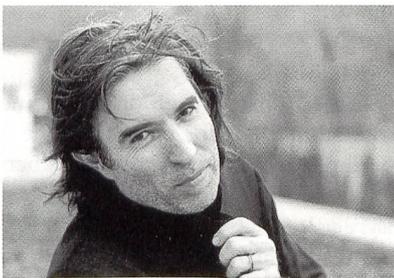


WERKSTATTGESPRÄCH

1

«Entre parenthèses»

Jacques Doillon erzählt



Das Filmen ist gleichzusetzen mit einer Befragung des Lebens: was fühlen wir, wonach suchen wir, wer sind wir eigentlich?

Mit dem Zustand des Verliebtseins vergleicht Jacques Doillon seine ersten eigenen Kinoerlebnisse. In ähnlicher Weise beschreibt er die Arbeit mit den Schauspielern. Das Prinzip Verführung muss auch hier greifen. Ohne eine gegenseitige Verführung würde Doillons Kino der Gefühle nicht stattfinden – oder selten funktionieren. Es liegt in der Natur dieser durch chemische Verbindungen fließenden Bilder, dass der Zuschauer oft von ihnen verzaubert wird und doch ein über das andere Mal bestürzt feststellt, dass sie trotz fein gearbeiteter Dialoge stumm bleiben. Die Übertragungskette bricht plötzlich vor ihm auf der Leinwand ab. Es ist wie im wirklichen Leben: viel zu selten richten wir den Blick auf die Komik der Dinge, und noch seltener befinden wir uns auf dem Sprung in die grosse Leidenschaft. Weshalb dieses Kino der Gefühle in seiner «Abwesenheit von Distanz» die Zu-



2

Das Kino der Gefühle ist ein investigatives Kino ohne Detektive und sui generis ein existentielles, denn seine Wege besitzen weder Anfang noch Ende.

schauer polarisiert – aufspaltet in solche, die sich in der «éducation sentimentale» mit all ihren eigenen Schwächen und Peinlichkeiten wiedererkennen, ja, daraus einen unvergleichlichen Genuss zu ziehen vermögen, und jenen, die sich weigern, ihre Reserviertheit auch nur der Anonymität des Kinodunkels preiszugeben.

Wenn man sie überhaupt einordnen möchte, gehören Doillons Filme in die Nähe der Bauchredner und Gefühlsusurpatoren John Cassavetes und Rainer Werner Fassbinder. Zwar wird man in ihnen weder dem absurden Beziehungschaos des einen, noch den Manierismen und der Rage des anderen begegnen. Auch ist Doillon wenig interessiert an der schmerzhaften Analyse interfamiliärer Konstellationen oder am monomanen Verschleiss von Hofschranzen. Zu schwebend, zu ungewiss die Verfassung seiner Hauptfiguren bei aller Einsicht in ihre emotionalen Untiefen, zu häufig wechseln die Schauspieler in der Neugier auf unbekannte, "frische" Gesichter – stets dem Wandel der Gefühle zwischen Kindheit und Erwachsensein auf der Spur. Was die drei Regisseure jedoch eint, ist ihre dringende Suche nach der persönlichen Wahrheit hinter Formen der Konvention – unter Verzicht auf traditionelle Erzählweisen und die übliche Kurzschrift vorgefertigter Weisheiten, die dem Zuschauer das "Lesen" von Filmen vereinfachen möchte.

Das Filmen ist vielmehr gleichzusetzen mit einer Befragung des Lebens: was fühlen wir, wonach suchen wir, wer sind wir eigentlich? Der Regisseur ist hierbei dem Zuschauer an keiner Marke auf dem Weg zur Erkenntnis voraus. Warum sollte er etwas untersuchen und beschreiben wollen, was er bereits versteht? Das Kino der Gefühle ist ein investigatives Kino ohne Detektive und sui ge-

neris ein existentielles, denn seine Wege besitzen weder Anfang noch Ende: jeder Film eine neue Wendung des Lebens, die Annäherung an eine unvermutete Geste, die Wiedererfindung des Alltags und des Gegenübers. Ein Kino der Überraschungen ohne aufwendige Trickverfahren. Blieben die Fragen aus, wäre dies der Tod. Das Filmemachen als lebenserhaltende und lebensverzehrende Obsession: Doillon und Fassbinder – Jahr für Jahr der Kraftaufwand eines neuen Films, nebenher Arbeiten für das Fernsehen; und Cassavetes war sich nicht zu schade, als Schauspieler in der Konfektion mitzuwirken, um die eigene, die wichtige Arbeit finanzieren zu können.

Dieses Kino hat es immer schwer gehabt, sich gegen die Einheitsware aus der Hollywoodmanufaktur und gegen mediokre Publikumsvorlieben durchzusetzen. Das Denken ist kein Spass, auch das genaue Hinsehen wird kaum noch gelehrt. «Entre parenthèses», «zwischen den Klammern», war eine Formel, die er im Gespräch häufig verwendete. Etwas Dazwischen zu zeigen, darum geht es.

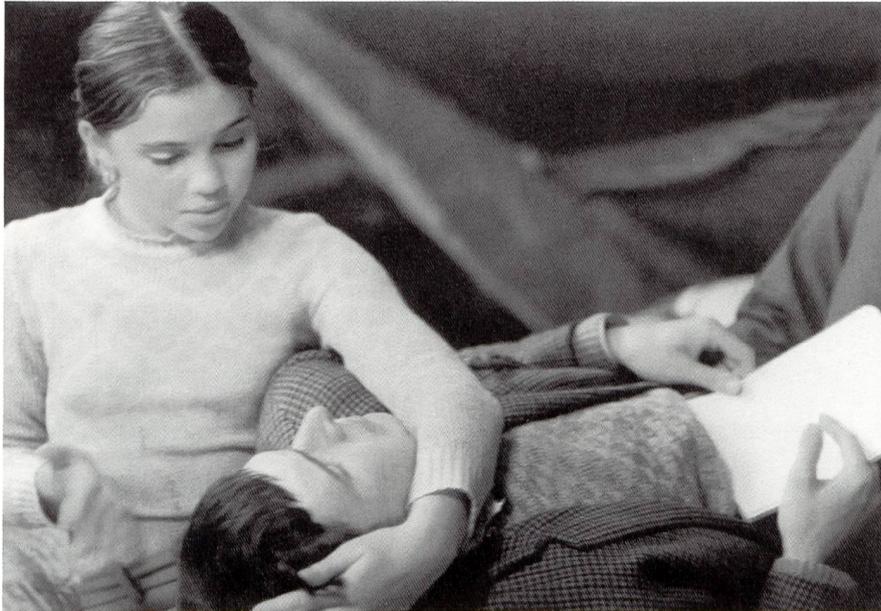
FILMBULLETIN Monsieur Doillon, zum Einstieg in Ihre Arbeit zunächst eine biographische Frage. Ich las von Ihrem Philologiestudium. Haben Sie auch eine Filmhochschule besucht?

JACQUES DOILLON Dieses angebliche Philologiestudium amüsiert mich sehr. Es ist wirklich toll. Je weiter ich mich fortbewege in meiner Laufbahn und mit meinen Filmen, desto grandioser werden die Deutungen der Kritiker über meine Ausbildung. Ich kann, so glaube ich, nichts für diese falsche Information, die durch die Presse wanderte. Es sind vermutlich die Filme selbst, die diese

1
Maruschka
Detmers und Jane
Birkin in
LA PIRATE

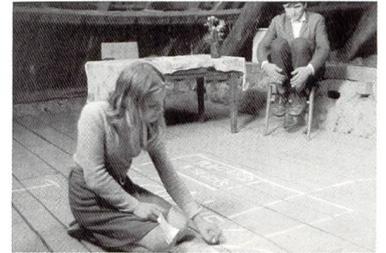
2
Béatrice Dalle und
Isabelle Huppert
in LA VENGEANCE
D'UNE FEMME

3
Madeleine
Desdevise und
Claude Hébert in
LA DRÔLESSE



3

3



«Diese Filmvorführungen waren für mich emotional so aufwühlend wie der Zustand des Verliebtseins in einen anderen Menschen. Man kann diese Emotionen durchaus miteinander vergleichen.»

kleine Legende über mich angelegt haben. Meine Filme werden als viel komplizierter wahrgenommen, als sie tatsächlich sind. Sie erzählen von den Beziehungen zwischen Menschen, und da ich das schildere, was ich sehe, fühle oder über mich selbst eröffnen möchte, bin ich noch lange nicht am Ende meiner Erzählung angelangt. Es mute alles so schwierig an bei Doillon, wird oft behauptet, demnach muss er wohl ein Intellektueller sein und hat gewiss sehr viel studiert. Zu Beginn eines jeden Interviews sollte ich laut sagen, dass meine Schulausbildung mit achtzehn beendet war, dass ich nie studiert habe und dass ich Autodidakt bin. Aber offenbar ist dies nicht das, was die Kritiker hören wollen. Seltsamerweise habe ich das Gefühl, ein sehr primitives Kino zu machen. Es ist die permanente Suche nach der Emotion, nach der Wahrheit in einer Szene oder in einem Menschen. Und sonderbar genug wird nicht bemerkt, wie geradeaus dieses Kino eigentlich ist in seiner Nähe zu den Gefühlen, und wird stattdessen als ein schwieriges, unzugängliches Kino rezipiert.

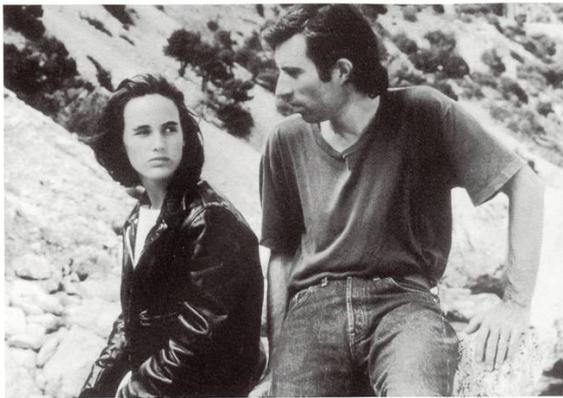
FILMBULLETTIN Wann begannen Sie sich für das Kino zu interessieren?

JACQUES DOILLON Als ich klein war, nahm mich meine Mutter oft mit ins Kino. Wir schauten uns meist Western und andere amerikanische Filme mit Gary Cooper, James Stewart und Gregory Peck an. Das Kino befand sich in einem sehr kleinbürgerlichen Viertel von Paris unweit vom Friedhof Père Lachaise. Lange Zeit habe ich geglaubt, dass nur diese eine Art des Kinos existiere, welche mir als Kind natürlich sehr gefallen hatte. Erst mit fünfzehn entdeckte ich, dass Kino auch etwas ganz anderes sein kann.

In meinem Gymnasium wurde ein Kursus angeboten, der auf den Besuch der IDHEC

(Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) vorbereitete, die ich jedoch nie besucht habe. Es gab einen Ciné-Club, in welchem den Schülern in einem winzigen Raum Filme gezeigt wurden. Der Mann, der diese wöchentlichen Vorführungen organisierte, war sehr aufgeschlossen und freundlich genug, niemanden an der Teilnahme dieser Veranstaltungen zu hindern. So bin ich also mit ein paar Freunden hineingeschlichen und habe Filme gesehen, die mir sehr imponierten, zum Beispiel von Dreyer, Fellini und vor allem von Mizoguchi. Diese Filmvorführungen waren für mich emotional so aufwühlend wie der Zustand des Verliebtseins in einen anderen Menschen. Man kann diese Emotionen durchaus miteinander vergleichen. Es war also möglich, sich in einen Film wie in einen Menschen zu verlieben. Diese Erkenntnis hatte jedoch auch etwas Erschreckendes. Einmal sah ich einen Film von Dreyer und konnte mich anschliessend nicht mehr erheben. Ich brauchte lange Zeit, um wieder so viel Kraft in meinen Beinen, in meinem Körper und in meinem Gehirn zu spüren, dass ich den Kinosaal verlassen konnte. Es war unglaublich.

Es scheint sich für mich aus jenen Jahren der emotionalen Kinoerlebnisse bis in meine eigenen Filme hinein – entgegen der Behauptung der Kritiker – eine Abwesenheit von Distanz erhalten zu haben. Man könnte mir diese mangelnde Distanz natürlich vorhalten, doch für mich ist das der Normalzustand. Ich ging als Autodidakt ins Kino ohne ein besonderes Problembewusstsein und verschwendete kaum einen Gedanken an die Arbeit des Regisseurs und deren Bedeutung. Ich stand nie vor der Entscheidung, ob ich nun eine Filmhochschule besuchen sollte oder nicht.



1



2



«Ich schreibe Dialoge, ich engagiere Schauspieler, aber ist ein Regisseur wirklich ein Künstler? Möglicherweise hat es mit Klassenbewusstsein zu tun? Ich sehe mich als Aussenseiter am Rande des Milieus von Intellektuellen und Regisseuren.»

1
Judith Godrèche
und Jacques
Doillon in
LA FILLE DE
QUINZE ANS

2
Sami Frey
in LA VIE DE
FAMILIE

3
Lambert Wilson
und Alexia Sirey
in TROP (TRU)
D'AMOUR

Es hat ungefähr zehn Jahre gedauert, bis ich überhaupt dazu in der Lage war zu schreiben, eine Kamera vor die Schauspieler zu stellen und mit ihnen zu kommunizieren. Im Alter zwischen zwanzig und dreissig Jahren habe ich, obschon im Film-Metier tätig, viele Umwege eingeschlagen, bin wie die Katze um den heissen Brei herumgelaufen. Ich war in vielerlei Hinsicht gehemmt. Wäre ich als Sohn eines Bourgeois bürgerlich aufgewachsen und ausgebildet worden, so wäre der Eintritt in eine Filmhochschule ein leichtes gewesen, und ich hätte keine zehn Jahre benötigt, sondern vermutlich schon mit drei- oder fünfundzwanzig angefangen zu schreiben und zu drehen. Doch habe ich persönlich so lange gebraucht – nicht, weil dies eine Periode des Lernens gewesen wäre, sondern weil ich in jener Zeit mit mir harderte, ob ich bei meiner proletarischen Herkunft überhaupt das Recht hätte, ob es vernünftig wäre, mit allen Konsequenzen in die Filmbranche einzusteigen. Deshalb kann ich den Begriff Kunst gerade noch benutzen, das Wort Künstler jedoch gehört überhaupt nicht zu meinem Wortschatz. Ich schreibe Dialoge, ich engagiere Schauspieler, aber ist ein Regisseur wirklich ein Künstler? Vielleicht fühle ich mich nicht genügend verbunden mit anderen Künstlern, selbst wenn ich zum westlichen Kulturkreis gehöre und dies und das gelesen oder gesehen habe. Das ist ein sehr schwieriges Problem für mich. Möglicherweise hat es mit Klassenbewusstsein zu tun? Ich sehe mich als Aussenseiter am Rande des Milieus von Intellektuellen und Regisseuren.

Im Frankreich der Nouvelle vague gab es Leute, die befreundet waren, die oft zusammenkamen, die für die gleiche Zeitschrift schrieben, und die die Abrechnung mit einem akademischen

oder konventionellen Kino vereinte. Ich bin fünfzehn Jahre später gekommen, und ich kannte diese Generation vor mir nicht mehr persönlich. Ich befand mich in meiner Nische, und mir war so, als ob ich «meine Ochsen über den Acker nebenan» führte und diesen Industriellen (der Nouvelle vague) zuschaute, wie sie mit ihren Traktoren die grossen Felder im Tal bestellten. Aber ich fühlte mich in meinem Versteck ganz wohl, und der Mangel an Licht über meiner Arbeit war mir durchaus willkommen. Ich fühlte mich als Zaungast all dieser Intellektuellenbewegungen. Ihre Mitglieder habe ich tatsächlich erst später kennengelernt. – Ich lasse junge Schauspielerinnen und Schauspieler, Kinder und Jugendliche im Licht der Scheinwerfer agieren – als Amateur. Wenn ich auch das Wort Künstler nicht mag, das Wort Amateur lasse ich gelten.

FILMBULLETIN Wie würden Sie Ihren Platz beschreiben in diesem komplizierten Dreieck zwischen Jean Eustache und Philippe Garrel, jenen Regisseuren, die Ihnen mit ihrer Arbeit vielleicht am nächsten stehen?

JACQUES DOILLON Jean Eustache hat mich zwei oder drei Jahre vor seinem Freitod angerufen und gefragt, ob ich in einem seiner Filme mitspielen würde, nachdem er mich in LA FEMME QUI PLEURE gesehen hatte. Ich mochte das Projekt, musste aber ablehnen, weil ich kein Schauspieler bin. Eigene Filme kann ich vielleicht durch meinen Auftritt demolieren – aber im Grunde ging es hier nicht um die Schauspielerei, sondern ich habe mir diese Auftritte als Widerstand gegen meine eigenen Hemmungen geleistet. Was Philippe Garrel betrifft, so traf ich ihn erst ein bisschen später. Er hatte die Idee, dass wir drei – Eustache, Garrel und Doillon – jeder über den anderen einen Film

drehen könnten. Das schien mir ein zu schwieriges Vorhaben, da ich die Filme von Garrel nicht kannte, jene von Eustache ein wenig, und überhaupt blieb mir der Sinn des ganzen verborgen. Sollte hier eine neue Schule begründet werden? Da würde ich nicht hineinpassen. Diese drei Regisseure, die sich gegenseitig filmten, sollten sie eine neue Bewegung nach der Nouvelle vague etablieren? Was sollte das alles bedeuten?

Ich distanzierte mich von diesem Projekt, denn ich wollte auch nicht auf mich selber zeigen und erklären, ich gehörte fünfzehn Jahre nach der Nouvelle vague zu den drei wichtigsten Regisseuren oder gar zu den «drei Säulen» der Post-Nouvelle-vague. Ich sagte, dass ich mich dem französischen Kino und seinen Regisseuren nicht sehr nah fühle, doch es gibt eine Ausnahme, und das ist Jean Vigo. Mit Anfang Zwanzig drehte er seine drei Filme À PROPOS DE NICE, ZÉRO DE CONDUITE und L'ATALANTE. Hätte er länger gelebt, wäre er einer der ganz grossen Regisseure geworden – wenn nicht der grösste in Frankreich. Die Nouvelle vague bezieht sich auf Jean Renoir. Renoir war ein stiller, gelassener, vielleicht sogar gütiger Mensch, doch mir persönlich war er niemals nah. Bei Vigo hingegen spüre ich etwas Fiebriges, mit dem ich mich identifizieren kann.

FILMBULLETIN Wie würden Sie den gedanklichen oder emotionalen Prozess beschreiben, aus dem heraus ein Drehbuch entsteht?

JACQUES DOILLON Wenn ich schreibe, ist der Ursprung der Ideen meistens sehr unklar, bleibt für mich selbst im Verborgenen. Das heisst nicht, dass ich während des Schreibvorganges kopflos wäre oder meinen Verstand ausschaltete, doch ich empfinde eher, höre Stimmen, die mir erlauben, Dialogstücke zu umreissen und Sätze zu ent-

wickeln, ohne genau zu wissen, woher sie kommen. Sie ertönen nicht in weiter Ferne (zum Beispiel als Inspirationen aus der Literatur), sondern sind mir immer schon ganz nah, klingen ganz dicht neben mir. Dann stellt sich die Frage, wie ich diese Worte und Fragmente bewegen, wie ich sie anstossen kann, um sie auf bestimmte Weise zu intonieren. Hier könnte ich Beethoven oder Schumann zitieren. Was mich an beiden fasziniert, ist diese Mischung aus Meisterschaft und, in Anführungszeichen, «Improvisation». Bei Beethovens letzter Klaviersonate habe ich das Gefühl, dass selbst, wenn man sie sehr gut kennt oder sie brillant interpretiert ist, sich immer wieder Unerwartetes und Neues ergibt. Genialen oder inspirierten Interpreten gelingen im Meistern einer Partitur wunderbare Überraschungen. Ich glaube, dass meine eigene Arbeit sich genau an diesem Punkt befindet.

Ich schreibe keine Drehbücher, ich skizziere nur Fragmente von Dialogen und setze sie anschliessend zu einer Collage zusammen. Und dann gelange ich zu dem Problem, welches im Grunde das heikelste innerhalb des gesamten Arbeitsprozesses darstellt: nämlich wie ich mit Hilfe dieses chaotischen Puzzles, das oft mangelhaft oder im Gegenteil überbordend scheint, den Schauspielern Material an die Hand gebe, welches sie so erfinderisch und kreativ macht, dass sie gewisse Ideen vermitteln können und dies darüberhinaus mit einer Sensibilität für das Unerwartete tun. Es sollte ihnen im glücklichsten Fall der Improvisation mit einer Geste der Überraschung gelingen, den Text wiederzuerfinden. Diese diffizile Mechanik in Gang zu setzen, beschäftigt mich zu Beginn eines jeden neuen Filmprojektes.



1

WERKSTATTGESPRÄCH



4



3



2



5



6



7

«Schauspieler interessieren mich als Menschen, mit denen ich mich auseinandersetzen, mit denen ich mich konfrontieren möchte.»

FILMBULLETIN Eng verbunden mit der Entwicklung des Skripts ist das Problem der Improvisation. Der Selbstverständlichkeit und Wahrheit im Ausdruck liegt eine intensive Arbeit mit den Schauspielern zugrunde. Besteht diese aus allgemeinen Lern- und Erfahrungsprozessen, oder kann sie nur gelingen, wenn es zur gegenseitigen Verführung zwischen Schauspieler und Regisseur kommt? Können Sie Ihre "Methode" ein wenig erläutern?

JACQUES DOILLON Schauspieler interessieren mich als Menschen, mit denen ich mich auseinandersetzen, mit denen ich mich konfrontieren möchte. Konventionelle Begegnungen, die vorgefasste Erwartungen erfüllen oder in denen man

Blaupausen von Personen vorgeführt bekommt, sind banal: «Hier sind die Worte, könnten Sie sie mir nun bitte gut vortragen?» Im Kino höre ich oft Texte, die lediglich vorgelesen werden, und das ist nicht sonderlich spannend. Wenn sich bei einer Szene (auf dem Set) schon eine Reihe überraschender Momente entwickelt hat – manches sollte sich vielleicht nicht so früh enthüllen, aber die Dinge bekommen ihre eigene Dynamik und man wird selbst Teil dieses Schwungs – so wird diese Bewegung um so stärker durch Schauspieler, die selbst voller Ideen sind. Die Improvisation ist auf zwei Ebenen wichtig – zum einen beim Schreiben: Ich versuche, schnell zu schreiben, nicht darüber zu reflektieren, weil sich

das Moment der Improvisation zu rasch verflüchtigen könnte. Zudem widerstrebt mir, dieselbe Stelle dreissigmal zu überarbeiten. Schreiben ist wie das Schwimmen mit einem Strom, dessen Richtung man gehorcht, der mitunter jedoch einmünden oder sich gabeln kann. Man folgt dem Strom, da man keine andere Wahl hat und die Strömung einen mitreisst. Auch in meinem Gegenüber möchte ich eine solche Strömung und ihre individuelle Geschwindigkeit erkennen. Wenn es mir gelingt, sie auszumachen, sie nicht wieder zu verlieren und bis zu ihrem Ende zu verfolgen, bin ich der glücklichste aller Menschen.

Es gibt die Improvisation aber auch auf einer zweiten Ebene, und hier hat sie einen anderen Beiklang, nämlich bei den Dreharbeiten. Improvisation bedeutet auf dem Set nicht etwa, dem Schauspieler einige Anhaltspunkte oder Markierungen zu einem Thema zu geben, auf dass er dieses nun frei improvisieren möge. Der Schauspieler soll vielmehr mit seiner Persönlichkeit und der ihm eigenen Sensibilität den Fluss der Worte aufgreifen. Und da kann es bei zwei Schauspielern durchaus zu unterschiedlichen Bewegungen kommen oder den Augenblick, wo einer von ihr abweicht oder sie gar verliert. Genau hier wird es für mich spannend: Wie wird der Schauspieler bei Hochwasser auf dem reissenden Strom

1
Aurelle Doazan und Eva Ionesco in
L'AMOUREUSE

2
Béatrice Dalle und
Isabelle Huppert
in LA VENGEANCE
D'UNE FEMME

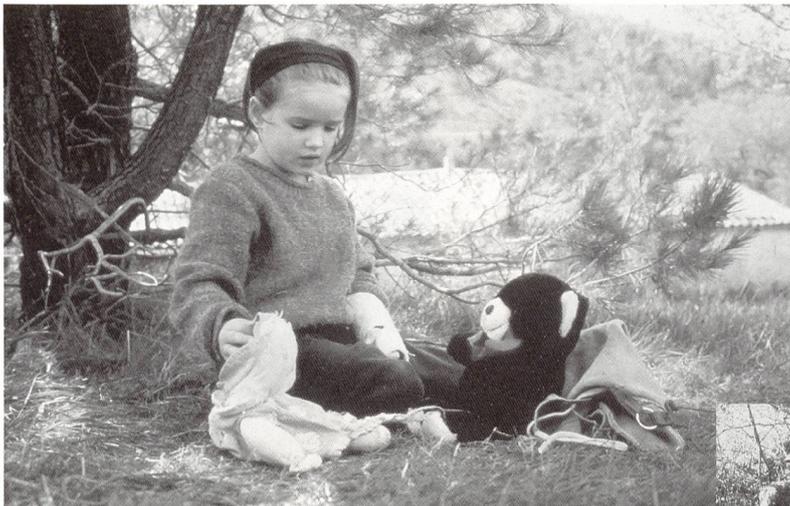
3
Zouc und Pierre Dux
in MONSIEUR ABEL

4
LE JEUNE WERTHER

5
Dreharbeiten zu TROP
(PEU) D'AMOUR

6
Judith Godrèche und
Melvil Poupaud
in LA FILLE DE QUINZE
ANS

7
Jane Birkin
in LA PIRATE



1



3



2

«Äusserliche Merkmale sind bedeutungslos, wenn es die richtige Person für die Rolle ist. Natürlich habe ich den Wunsch, die eine geeignete Persönlichkeit zu finden, nur scheint mir bei dieser Suche ein polizeilicher Steckbrief als Grundlage absurd.»

zurechtkommen, wie reagiert er auf gefährliche Strudel, wie wird er sich verhalten, um zu überleben? Einerseits muss ich als Regisseur dieses Hochwasser kontrollieren, andererseits aber auch den Schauspieler begleiten. Wenn er sich an den ersten besten Ast klammert, sich verweigert oder zurückmöchte in ein ruhigeres Flussbett, ist nichts mehr zu erwarten, ist die Arbeit am Nullpunkt angelangt. In diesem Sinne kennzeichnet sich Improvisation für mich dadurch, der Bewegung des Schreibens zu folgen, wobei die Empfindsamkeit des Schauspielers mit den Worten oder dem Text einen Einklang findet.

FILMBULLETIN Haben Sie beim Casting bereits eine präzise Vorstellung von der Besetzung der Rollen oder lassen Sie sich auch hier überraschen? Gerade die Wahl von Kinderdarstellern oder jugendlichen Laien scheint ein diffiziler Vorgang zu sein.

JACQUES DOILLON Beim Casting, speziell bei der Besetzung von Kinderrollen wie in *LA DRÔLESSE*, *UN SAC DE BILLES* oder auch bei *PONETTE*, irritierte es die Casting Directors enorm, dass ich ihnen keine Anhaltspunkte zum Erscheinungsbild der jungen Darsteller lieferte und dass es mir vollkommen gleichgültig war, ob ein Kind dick oder dünn, klein oder gross ist oder ob es blaue Augen hat. Äusserliche Merkmale sind bedeutungslos, wenn es die richtige Person für die Rolle ist. Wobei sogar das Geschlecht unerheblich sein kann. Hätten wir beispielsweise für *PONETTE* schneller einen geeigneten Jungen als die kleine Victoire Thivisol für die Hauptrolle gefunden, hätte ich das Skript kaum ändern müssen. Natürlich habe ich den Wunsch, die eine geeignete Persönlichkeit zu finden, nur scheint mir bei dieser Suche ein polizeilicher Steckbrief als Grundlage absurd.

Beim letzten Film, *TROP (PEU) D'AMOUR*, hatte ich bei der Besetzung der Hauptrolle ursprünglich die Vorstellung von einem jungen Mädchen – möglicherweise italienischer Herkunft –, das sehr schön und sinnlich sein sollte und etwa 175 cm gross. Das Mädchen, welches schliesslich die Rolle erhielt, ist klein, trägt kurzes Haar, hat viel Humor entwickelt und ist sicher keine Schönheit im klassischen Sinne. Aber genau sie war es.

Der Begriff, der diese Vorgänge wahrscheinlich am besten beschreibt, ist Verführung. Man wird von einem Menschen – von diesem Jungen oder von jener Frau – verführt und bekommt Lust, sie zu filmen. Es kann sich nur zwischen diesen beiden Polen bewegen: der Verführung durch einen Darsteller oder der Arbeit mit jemandem, der seine Rolle professionell und gut beherrscht. Ein Zauber wird sich bei reiner Professionalität nicht entfalten können, weshalb mich eine gewisse Form von Geschicklichkeit oder Versiertheit in diesem Metier eher abstösst. Ja, eigentlich hasse ich den Begriff "Versiertheit".

FILMBULLETIN Manchmal hat man den Eindruck, Motive Ihrer Filme wie Wut, Trauer, Verlassenheit konzentrierten sich in ganz bestimmten körperlichen Eigenheiten der Schauspieler. So ist für mich der Nacken von Gérald Thomassin in *LE PETIT CRIMINEL* Verkörperung seines hilflosen Zornes, während allein Isabella Ferraris Stimme in *UN HOMME À LA MER* dem Film seinen Grundton zwischen Gebrochenheit und Verwundung aufprägt. Suchen Sie gezielt nach diesen natürlichen Eigenschaften, oder finden Sie das Rohmaterial, dem erst nach einem Feinschliff jener subtile Ausdruck entlockt werden kann?

1
Victoire Thivisol
in *PONETTE*

2
PONETTE

3
Bei den
Dreharbeiten
zu *PONETTE*

4
Gérald Thomassin
und Richard
Anconina in *LE
PETIT CRIMINEL*



«Es ist schlechterdings unmöglich, Kleinkinder zu manipulieren, während man Jugendliche und noch eher Erwachsene viel schneller in die Richtung lenken kann, in die man sie haben möchte.»

JACQUES DOILLON Die Wahl des Hauptdarstellers in *LE PETIT CRIMINEL* war für mich eindeutig. Er war genau dieses "kid" aus der Vorstadt, das wir gesucht hatten. Doch anfangs war er vor der Kamera so gehemmt, dass er nicht spielen konnte. Aber ich bin hartnäckig geblieben, habe ihn in unserem gemeinsamen Vorhaben bestärkt, und ich wusste, dass wenn ich erst einen Teil dieser Hemmungen abgebaut hätte, er die Rolle wundervoll würde ausfüllen können. Nach wochenlanger behutsamer Annäherung hat es schliesslich geklappt. Die Dreharbeiten gestalteten sich ähnlich heikel, denn nun musste er Sachzwänge auf dem Set akzeptieren lernen. Auch hier ging es in erster Linie um das Problem Vertrauen/Misstrauen. Während der Arbeiten an *PONETTE* war ich gezwungen, permanent mit der vierjährigen Hauptdarstellerin zu reden – in jeder Szene, in jeder Einstellung –, um ihr die Dinge zu erklären. Das grösste technische Problem, als der Film schliesslich geschnitten wurde, war dann auch, die Tonspur mit meiner Stimme auszublenden. Nicht vor dem Drehen, sondern bei laufender Kamera musste ich ihr ein Gefühl von Vertrauen und Sicherheit vermitteln, musste sie anweisen, wann sie schneller oder langsamer zu sprechen habe und wann sie schweigen solle.

Einige französische Filmkritiker haben nun (in Unkenntnis der kindlichen Psyche) behauptet, es sei ein leichtes, Kinder zu beeinflussen, und erklärten mit freundlich erhobenen Zeigefinger, ich hätte kein Recht gehabt, ein vierjähriges Mädchen derart zu manipulieren. Aber ich kann sie nur darauf hinweisen, dass es schlechterdings unmöglich ist, Kleinkinder zu manipulieren, während man Jugendliche und noch eher Erwachsene viel schneller in die Richtung lenken kann, in

die man sie haben möchte. Mit Manipulation erreicht man gar nichts, da Kleinkinder nicht korrumpierbar sind. Ich musste Victoire Thivisol alles anschaulich machen, was ich von ihr erwartete. Ohne ihre Zustimmung hätte ich nichts von ihr verlangen können, während ich von erwachsenen Schauspielern durchaus etwas fordern kann, ohne dass sie damit einverstanden wären. Das zeigt deutlich, dass die Erwachsenen vergessen haben, wer sie einst gewesen sind. Wenn man darauf aus ist, sind die Erwachsenen, die man am einfachsten manipulieren kann, natürlich die Kritiker.

Es gibt also Dreharbeiten, bei denen ich ständig intervenieren muss. Am angenehmsten waren die Filme, in denen ich selber auftrat und als Regisseur sozusagen mitten im Spiel war, wie in *LA FEMME QUI PLEURE* (oder *LA FILLE DE QUINZE ANS*). Es wurde dadurch überflüssig, das Tempo ständig von aussen vorzugeben, ich brauchte keine Dialogstücke exemplarisch vorzusprechen und konnte im Gegenteil spontan ein paar neue Wörter erfinden, die Schauspielerinnen aus der Reserve locken oder in Verlegenheit bringen – es war eine sehr direkte Zusammenarbeit. Ich war kein Schauspieler im herkömmlichen Sinne, sondern ein Regisseur vor der Kamera. Das war grossartig.

FILMBULLETIN Das Hotel als Synonym für den unbehausten Zustand, als exterritorialisierter oder entfremdeter Raum, in dem es ausserhalb des intimen Schutzes der eigenen Wohnung zum Paroxysmus der Emotionen kommt – veranlasst Sie dies dazu, Ihre Erzählungen um diesen Nicht-Ort herum anzuordnen?

JACQUES DOILLON Man fragte mich einmal, welche Ausstattung und welchen Drehort ich



1

«Es ist eine Tatsache, dass Frauen sich durch eine grössere Kühnheit auszeichnen, dass sie viel tapferer sind als Männer. Sie werden nicht nur häufig im Kino so dargestellt, sie sind es auch im wirklichen Leben.»

1
Maruschka Detmers und Jane Birkin in LA PIRATE

2
Mara Goyet und Sami Frey in LA VIE DE FAMILLE

wünschte. Und ohne zu zögern antwortete ich: «Geben Sie mir ein Hotelzimmer oder auch zwei, dazu einen Gang, und ich werde alle meine Filme dort drehen.» Das Hotel ist ein Ort, den man passiert, wo man nur vorübergehend lebt. Letztendlich sind wir doch alle nur vorübergehend hier. Oder aber man besitzt die Ehrlichkeit, in der eigenen Küche zu drehen. In Kanada wollte irgendwann eine junge Frau von mir wissen, was ich unter dem Begriff "Chaos" verstünde. Ich erwiderte, Chaos, das wäre ich selbst – Chaos bedeutete für mich aber auch "Küche". Es wird viel geredet über Verbrechen in unserer Gesellschaft, aber der Ort, an dem möglicherweise das meiste vorfällt, das ist die Familie und die versammelt sich gewöhnlich in der Küche. Insofern ist der «heimische Herd» ein wesentlich gefährlicherer Versammlungsort als die Strasse oder Suburbia. Das Hotel scheint als Ort dazwischen zu liegen, zwischen Küche und Aussenwelt. Wenn man der Küche entkommen möchte, landet man unwillkürlich im Hotel, auf einem Hotelflur oder in den Zimmern an diesem Flur. Unser Leben pendelt, wenn man so will, zwischen "Küche" und "Hotel".

Ich habe dreimal im Grand Hotel (Balbec) von Cabourg gedreht, wobei ich nicht auf den Spuren von Marcel Proust war. Das war zuallererst eine Entscheidung aus praktischen Erwägungen: Cabourg, in der Normandie, liegt nicht weit entfernt von Paris. Wir konnten eine Etage okkupieren und alle Schauspieler und Techniker unterbringen. Und ich hatte zwei Hotelzimmer mit Verbindungstür und gegenüberliegenden Häuserwänden zur Verfügung, was für mich beim Drehen sehr angenehm ist und im Grunde alles, was ich brauche.

FILMBULLETIN Die Musik in Ihren Filmen ist, wenn überhaupt vorhanden, sehr diskret eingesetzt. Soll sie Dialoge oder Atmosphären, wenn schon nicht intensivieren, so auch nicht "stören"? Wie gehen Sie mit Musik um?

JACQUES DOILLON Was Musik in meinen Filmen betrifft, so ist sie immer anwesend: als Musik der menschlichen Stimme. Ich hatte zwar nie den Mut, so weit zu gehen, eine Vorführung meiner Filme in synchronisierter Fassung im Ausland zu unterbinden, doch grundsätzlich lehne ich ihre Synchronisation ab, weil ihnen dadurch eines ihrer wesentlichen Elemente geraubt wird. Bei jedem weiteren Filmprojekt stellt sich die gleiche Ratlosigkeit ein – verwende ich nur ein paar Takte oder vielleicht doch lieber keine Musik? Ich denke, der Einsatz von Musik neben den Stimmen ist für mich nicht so wichtig. Wenn ich aber die Stimme eines Schauspielers nicht mag, werde ich auch nicht mit ihm arbeiten können, denn er ist der "Sänger" meiner Partitur.

Ich scheue mich sicher vor dem Einsatz von Musik, weil ich mich nicht gut genug in ihr auskenne. Darüberhinaus glaube ich, dass sie einem Film oft nur als Krücke dient, wie zum Beispiel in *MORTE A VENEZIA* die Musik von Gustav Mahler. Würde man seine Musik komplett ausblenden, wäre der Film wahrscheinlich sehr schwach. Ich mochte Dirk Bogarde als jungen Schauspieler, aber in diesem Film ist er ausserordentlich künstlich und verkörpert all das, was ich an manchen Schauspielern verabscheue. Bogardes Blick auf den Jungen ist vielleicht sogar einer genaueren Betrachtung wert ... aber die Schminke, das falsche Pathos ... ich hasse das.

Vielleicht kann man sagen, dass ich eigentlich eher Hörspiele inszeniere. Natürlich arbeite



1

1

ich als Regisseur mit Bildern, Gesichtern, Schauplätzen, aber der Ton, die Stimmen und die Musik faszinieren mich viel mehr als alles andere. Ich komponiere mit meinen Filmen eine Art "Kammer"-Musik (musique de chambre, wobei das Wort chambre im Französischen Schlafzimmer bedeutet), die sich gewiss auch im Freien spielen lässt, wenn man ein Bett hinausträgt und draussen schläft – aber grundsätzlich bleibt es Kammermusik. Selbst von *LE PETIT CRIMINEL*, der als fast ausschliesslich im Freien gedrehter Film gilt, möchte ich behaupten, dass er in einem geschlossenen Raum spielt, nämlich in der Fahrerkabine eines Autos. Als ich anfang, das Drehbuch zu schreiben, war *LE PETIT CRIMINEL* für mich die Geschichte von zwei Personen in einem Auto.

FILMBULLETIN Ich las von einer Beobachtung Godards, dass sich die Gesichter der Frauen in derselben Zeitspanne zwanzigmal so häufig verändern wie jene der Männer. Arbeiten Sie vielleicht deshalb lieber mit Frauen?

JACQUES DOILLON Zu dieser Beobachtung von Jean-Luc Godard kann ich nicht viel sagen. Solche Bemerkungen hören sich gut an, aber haben sie auch eine weitreichende Bedeutung? Es ist eine Tatsache, dass Frauen sich durch eine grössere Kühnheit auszeichnen, dass sie viel tapferer sind als Männer. Sie werden nicht nur häufig im Kino so dargestellt, sie sind es auch im wirklichen Leben. Ihnen gelingt meist spielend, jene Verbindung zum Kindsein wieder aufzunehmen oder andersherum, ihre Kindheit ins Erwachsenen-dasein zu retten. Sie haben keine Hemmungen zu weinen, sie können viel lauter lachen als die Männer. Wenn man nun bei einem Vergleich von Männern und Frauen alle jene Formen weiblicher Expressivität zugrundelegt, verfügen letztere mit

Sicherheit über eine wesentlich umfangreichere Skala von Ausdrucksmitteln – die amerikanischen Frauen vielleicht weniger als die europäischen. Die Frauen sind hier den Kindern viel näher geblieben, sind von grösserer Empfindsamkeit. Den Männern steht für Äusserungen von körperlichen und seelischen Befindlichkeiten ein ungleich kleineres Ausdrucksrepertoire zur Verfügung. Solange sie sich von diesem nicht entfernen müssen, fühlen sie sich sicher, aber sobald von ihnen verlangt wird, die Grenzen des ihnen vertrauten Gefühlsspektrums zu überschreiten, erschreckt sie das über alle Massen. Mutigen und begabten Schauspielerinnen hingegen ist es eine Lust, solche Barrieren niederzureissen. Sie sind Nomadinnen im Reiche der Empfindsamkeit. Schauspieler hingegen sind sesshaft, sie können sich nicht bewegen. Sie sind zufrieden mit ihrem angestammten Platz, sind, um ein Bild für ihren Zustand zu verwenden, wahre "Grundstückseigner" und froh, wenn sie mit ihren beschränkten Ausdrucksmitteln Erfolg haben. Die Frauen, und das ist vielleicht meine wichtigste Bemerkung im Verlauf dieses Gesprächs, sind zu unserem grossen Glück unfertige Männer.

FILMBULLETIN Was bedeutet "Schönheit" für Sie über die Konvention hinaus, zu einer bestimmten Zeit von der Mehrheit akzeptiert zu werden?

JACQUES DOILLON Diese Frage nach dem Konzept der Schönheit ist zu kompliziert für mich. Ich bin ein einfacher Mann aus dem zwanzigsten Pariser Arrondissement, der nie studiert hat. Schönheit – das ist für mich die letzte Sonate von Beethoven, die er vollständig ertaubt komponierte, das Geräusch eines 2 CV oder das Gesicht von Gene Tierney ... ich habe grosse Schwierigkeiten, Schönheit zu definieren. Allein der mehrheitlich

Jacques Doillon

Geboren am 15. März 1944; ab 1965 Arbeit als Schnitt-Assistent unter anderen bei Haroun Tazieff, Alain Robbe-Grillet und François Reichenbach; ab 1967 Chef-Cutter bei diversen Kurz- und Langfilmen; seit 1969 Regie

- 1969 TRIAL (Auftragsfilm)
 1970 VITESSE OBLIGE (Auftragsfilm)
 ON NE SE DIT PAS TOUT
 ENTRE ÉPOUX (Auftragsfilm)
 LA VOITURE ÉLECTRONIQUE
 (Auftragsfilm)
 1971 BOL D'OR (Auftragsfilm)
 TOUS RISQUES (Auftragsfilm)
 1972 L'AN OI
 Regie; mit einer Sequenz von
 Alain Resnais und Jean Rouch;
 Buch: nach der gleichnamigen
 Bande dessinée von Gêbé; Kamera:
 Renan Polles, Gérard de Battista,
 Michel Houssiau, Chenz, Jean
 Monsigny, Mike Hausman, Wil-
 liam Lubtchansky; Darsteller:
 Romain Bouteille, Coluche, Gé-
 rard Depardieu, Miou Miou, Jac-
 ques Higelin
 1973 AUTOUR DES FILETS (Kurzfilm)
 LAISSÉS POUR COMPTE
 (Kurzdokumentarfilm)
 LES DEMI-JOURS
 (Kurzdokumentarfilm)
 1974 LES DOIGTS DANS LA TÊTE
 Regie; Buch: mit Philippe De-
 france; Kamera: Yves Lafaye;
 Darsteller: Christophe Soto, Oli-
 vier Bousquet, Ann Zacharias,
 Roselyne Vuillaumé
 1975 UN SAC DE BILLES
 Regie; Buch: mit Denis Ferraris,
 nach dem Roman von Joseph Jof-
 fo; Kamera: Yves Lafaye; Darstel-
 ler: Richard Constantini, Paul-
 Eric Schulmann, Joseph Golden-
 berg, Reine Bartève, Hubert
 Drac, Michel Robin
 1978 LA FEMME QUI PLEURE
 Regie und Buch; Kamera: Yves
 Lafaye; Darsteller: Dominique
 Laffin, Jacques Doillon, Haydée
 Politoff, Lola Doillon
 LA DRÔLESSE
 Regie und Buch; Kamera: Philip-
 pe Rousselot; Darsteller: Claude
 Hébert, Madeleine Desdevises,
 Paulette Lahaye, Juliette Le Cau-
 choix, Fernand Decaen
 1980 LA FILLE PRODIGE
 Regie und Buch; Kamera: Pierre
 Lhomme; Darsteller: Jane Birkin,
 Michel Piccoli, Natasha Parry,
 Eva Renzi, René Féret, Audrey
 Matson



- 1982 L'ARBRE
 Regie und Buch; Kamera: Ber-
 nard Dumont; Darsteller: Jeanne
 Moreau, Julie Jézequel, Valérie
 Dumas (Fernsehfilm)
 1983 MONSIEUR ABEL
 Regie; Buch: mit Denis Ferraris,
 nach dem gleichnamigen Roman
 von Alain Demouzon; Kamera:
 Pavel Korinek; Darsteller: Pierre
 Dux, Zouc, Jacques Denis, Dani,
 Corinne Coderey, Marie Probst,
 Lola Doillon
 1984 LA PIRATE
 Regie und Buch; Kamera: Bruno
 Nuytten; Darsteller: Jane Birkin,
 Philippe Léotard, Maruschka
 Detmers, Andrew Birkin, Laure
 Marsac, Didier Chambragne
 LA VIE DE FAMILLE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: Michel Carré;
 Darsteller: Sami Frey, Mara
 Goyet, Juliet Berto, Juliette Bino-
 che, Aina Walle, Catherine Gan-
 dois, Simon de La Brosse
 1985 MANGUI, ONZE ANS PEUT-ÊTRE
 (Fernsehserie)
 LA TENTATION D'ISABELLE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: William Lub-
 tchansky, Caroline Champetier,
 Christophe Pollock; Darsteller:
 Fanny Bastien, Ann-Gisel Glass,
 Jacques Bonnaffé, Xavier Deluc
 1986 LA PURITAINE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: William Lub-
 tchansky, Christophe Pollock;
 Darsteller: Michel Piccoli, Sabine
 Azéma, Sandrine Bonnaire, Lau-
 rent Malet, Brigitte Coscas,
 Anne Coesens, Corinne Dacla,
 Jessica Forde
 COMÉDIE!
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, Denis Ferraris; Kamera:
 William Lubtchansky; Darsteller:
 Alain Souchon, Jane Birkin
 1987 L'AMOUREUSE
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet; Kamera: Caroline Cham-
 petier, Catherine Strem; Darstel-
 ler: Catherine Bidaut, Marianne
 Cuau, Valeria Bruni-Tedeschi,
 Laura Benson, Hélène de Saint-
 Père, Dominique Gould, Eva
 Ionesco, Isabelle Renauld
 1988 LA FILLE DE QUINZE ANS
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, Arlette Langman; Kame-
 ra: Caroline Champetier; Darstel-
 ler: Judith Godrèche, Melvil Pou-
 paid, Jacques Doillon, Kinder
 des Dorfes San Gertrudis
 POUR UN OUI OU POUR UN NON
 Regie; Text: Nathalie Sarraute;
 Kamera: Nurith Aviv; Darsteller:
 Jean-Louis Trintignant, André
 Dussollier, Joséphine Derenne
 (Fernsehproduktion)
 1989 LA VENGEANCE D'UNE FEMME
 Regie; Buch: mit Jean-François
 Goyet, frei nach «Der ewige Gat-
 te» von Dostojewski; Kamera:
 Patrick Blossier; Darsteller: Isa-
 belle Huppert, Béatrice Dalle,
 Jean-Louis Murat, Laurence
 Cote, Albert Leprince, Sébastien
 Roche
 1990 LE PETIT CRIMINEL
 Regie und Buch; Kamera: Wil-
 liam Lubtchansky; Darsteller: Ri-
 chard Anconina, Gérald Thomas-
 sin, Clotilde Courau, Jocelyne
 Perhirin, Cécile Reigher, Daniel
 Villanova
 1991 CONTRE L'OUBLI
 Beitrag für Episodenfilm für
 Amnesty International
 1992 AMOUREUSE
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Char-
 lotte Gainsbourg, Yvan Attal,
 Thomas Langmann, Stéphanie
 Cotta, Thierry Maricot
 LE JEUNE WERTHER
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Ismaël
 Jolé-Ménébhi, Mirabelle Rous-
 seau, Thomas Brémond, Miren
 Capello, Faye Anastasia
 1993 UN HOMME À LA MER
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Nicole
 Garcia, Jacques Higelin, Isabella
 Ferrari, Marie Gillain, Géraldine
 Pailhas
 1994 GERMAINE ET BENJAMIN
 Regie; Buch: Jean-François Go-
 yet; Kamera: William Lubtchan-
 sky; Darsteller: Anne Brochet,
 Benoît Régent, Catherine Bidaut,
 Jorg Schnass, Francine Berge
 (Fernsehserie)
 DU FOND DU CŒUR
 Kinofassung der obigen Serie
 1996 PONETTE
 Regie und Buch; Kamera: Caro-
 line Champetier; Darsteller: Vic-
 toire Thivisol, Marie Trintig-
 nant, Xavier Bauvois, Claire
 Nebout
 1998 TROP (PEU) D'AMOUR
 Regie und Buch; Kamera: Chri-
 stophe Pollock; Darsteller: Lam-
 bert Wilson, Alexia Strési, Elise
 Perrier, Lou Doillon, Jérémy
 Lippman



2

«Es ist absolut mysteriös, warum genau diese Einstellung besser gelingen konnte als all die anderen. Und dieses Gelingen, dieses Wunder ist nie vorhersehbar.»

geschmackliche Konsens für einen bestimmten Frauentyp ist für mich ein Alptraum. Sicher war Brigitte Bardot als junges Mädchen ungewöhnlich hübsch, doch Filme anzuschauen, in denen sie spielt und spricht, ist eine andere Sache. – Das ist wirklich eine schwierige Frage. Schönheit ist, was einen überrascht, sie ist das vollkommen Unerwartete. Und sie ist das Unvorstellbare, deshalb ist sie nicht zu messen oder zu ergründen. Beim Drehen zum Beispiel trifft ab und zu das Wunder des Unerwarteten ein. Alles ist bekannt, der Text, die Schauspieler, und doch erlebt man den einen Augenblick der Verzückung, der einfach wunderschön ist. Wie er entsteht? – Wer ahnt das schon. Vielleicht, weil ich weniger dummes Zeug geredet habe, oder aber diese unsichtbare, innere Verbindung zwischen mir und einem Schauspieler ist zustande gekommen. Es ist absolut mysteriös, warum genau diese Einstellung besser gelingen konnte als all die anderen. Und dieses Gelingen, dieses Wunder ist nie vorhersehbar.

FILMBULLETIN Was wissen Sie von den Menschen, die Ihre Filme sehen. Interessieren Sie sich für Ihr Publikum?

JACQUES DOILLON Bei der Arbeit sind wir mit Schauspielern und Technikern unter uns, versuchen, Lösungen zu finden, ohne ein imaginäres Publikum im Nacken zu haben oder gar dessen Reaktionen zu antizipieren. Wenn mich als normalen Menschen etwas ergreift, wie es während der Dreharbeiten zu *PONETTE* geschah, glaube und hoffe ich, dass es auch andere Menschen berühren könnte. Was nicht heißt, dass wir alle in gleichen Situationen oder bei gleichen Erlebnissen auch gleiches empfinden. Je mehr Zuschauer sich selbst in meinen Filmen wieder-

entdecken können, desto besser! Aber wie sollte ich ihre Reaktionen je voraussehen können?

Tatsächlich verhält es sich so, dass der Zuschauer für mich das lebende Ziel ist. Doch im Unterschied zum Messerwerfer im Zirkus, dessen Kunst darin besteht, sein Gegenüber haarscharf zu verpassen und nicht zu verletzen, versuche ich, mittenhinein in mein lebendes Ziel zu treffen. Ich will es gerade nicht verfehlen oder auch nur einkreisen. So einfach funktioniert mein Kino. Das erklärt vielleicht, wieso sich die Zuschauer manchmal wirklich "getroffen" fühlen. Sie fühlen sich buchstäblich verletzt und können mitunter sehr zornig reagieren. Wieder andere werden in meinen Filmen von irgend etwas unangenehm berührt, und das stört sie.

FILMBULLETIN Was bedeutet Ihnen das Kino?

JACQUES DOILLON Es hilft mir, zu überleben. Ohne das Filmemachen wäre ich vielleicht längst tot. Sogar ganz sicher. Das Kino dient mir zum Überleben und zum Weiterleben. Und das ist schon nicht schlecht!

Das Gespräch mit Jacques Doillon führte Jeannine Fiedler

J'aimerais remercier Hanns Zischler (contacteur), Stéphane Foenkinos (subtiliseur) et Jean Pichard (traducteur) pour la réalisation de cette interview, mais avant tout Jacques Doillon (médiateur des heures heureuses) pour ses films.

Seltsame Bettgenossen

THE GINGERBREAD MAN von Robert Altman



Altman und sein Komplize Branagh machen aus dem Helden einen inkompetenten Halunken und durchtriebenen Idioten.

Kann jemand wie Robert Altman, *last of the independants*, etwas mit John Grisham anfangen, und wäre es bloss im Rahmen eines höflichen Ferngesprächs? Die Frage stellt sich erst recht, da auch Francis Ford Coppola für *THE RAINMAKER* nach einer Vorlage des absatzgewaltigen Vielschreibers gegriffen hat. Beide Kinomacher bekunden Mühe mit dem Typus des «*legal thriller*», und sei's nur, weil diese nachgeborene Untergattung der Schwarzen Serie, 1982 mit *THE VERDICT* von David Mamet und Sidney Lumet praktisch erfunden, inzwischen breit ermüdet, und zwar in sich selber ebenso, wie sie das Publikum zermürbt.

Coppolas wie Altmans Grisham-Adaptationen leiden am gleichen. Was

immer am Kiosk und bei den Buchhändlern zahlungswillige Kunden findet, das muss auch Besucher an den Kinokassen mobilisieren, und zwar ohne Rücksicht auf Verluste. Merkur, der Gott des Marktes und des Diebstahls, lässt kaum eine andere Überlegung zu.

Altman empfindet ein augenblickliches Bedürfnis, seinen mageren Stoff «*The Gingerbread Man*» umzuschreiben. Doch setzt er sich schlecht durch gegen die Umsatzzahlen, gegen die Milchmädchen-Logik und den Zahlenfetischismus der Bürokratie: Was schon einmal etwas gebracht hat, wird künftig noch viel mehr bringen (Bringen müssen, heisst das, andernfalls wird zugeschlagen). Es sei denn, der Aussensei-

ter operiere mit den gewohnten Guerillamethoden und landläufigen Prozessdrohungen und schlage seine Gegner mit deren eigenen Waffen.

Die Geschichten Grishams haben einen garantierten, immensen Vorteil: Sie beschreiben das verdorbene Klima, in dem sich der Handel mit ihnen abspielt, grad selber. In der Figur des Anwalts Magruder, der einer undurchsichtigen Klientin weiter beisteht, als für ihn gut sein kann, dürfte der Schriftsteller die eigene Person beschrieben haben. Altman und sein Komplize Branagh machen aus dem Helden einen inkompetenten Halunken und durchtriebenen Idioten. Auf ähnliche Weise hatte der Regisseur 1973 Raymond Chandlers Privatdetektiv Philip Marlowe in *THE*

LONG GOODBYE zu einem Protagonisten gemacht, der blind und unverständlich neben der Handlung her stolperte, vom komplizierten Elliott Gould genial verkörpert.

Einleuchtend, dass die Liebesgeschichte zwischen den Filmemachern

und dem Drehbuchautor, die wunderbare Vermählung von Geist und Kommerz, von Witz und Gewöhnlichkeit, nicht einmal in der offiziellen Verleihwerbung zustande kommt. Altman und Grisham haben am Ende genau so wenig voneinander, wie sie es vermutlich

selber von Anfang an erwartet haben. Man darf es dem Filmemacher glauben, wenn er sagt, das höfliche Ferngespräch mit dem Schriftsteller habe nie stattgefunden.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu *the GINGERBREAD MAN*: Regie: Robert Altman; Buch: Al Hayes nach einer Originalstory von John Grisham; Kamera: Changwei Gu, A.S.C.;

Schnitt: Geraldine Peroni; Production Design: Stephen Altman; Art Director: Jack Balance; Kostüme: Dona Granata; Musik: Mark Isham; Ton: John Pritchett. Darsteller

(Rolle): Kenneth Branagh (Rick Magruder), Embeth Davidtz (Malory Doss), Robert Downey jr. (Clyde Pell), Daryl Hannah (Lois Harlan), Robert Duvall (Dixon Doss),

Tom Berenger (Pete Randle), Famke Janssen (Leeanne), Mae Whitman (Libby), Jesse James (Jeff). Produktion: Island Pictures, Enchanter Entertainment Pro-

duction; Produzent: Jeremy Tannenbaum; ausführende Produzenten: Mark Burg, Glen A. Tobias, Todd Baker. USA 1998. Farbe, Dauer: 115 Min. CH-Verleih:

Ascot Elite Entertainment Group, Zürich; D-Verleih: Concorde, München.



«Bei jedem gewöhnlichen Zweistünder muss ich auswalzen und wiederholen»

Gespräch mit Robert Altman

Mit 73, nach über vierzig Jahren im Metier und einer schon fast unübersehbaren Zahl von Kino- und Fernsehfilmen, ist Robert Altman, heute der namhafteste noch aktive Filmautor der USA, wegen seiner Selbständigkeit in der Branche gefürchtet. Seine einflussreichsten Arbeiten stammen aus dem letzten Vierteljahrhundert: *M.A.S.H.*, *IMAGES*, *THE LONG GOODBYE*, *NASHVILLE*, *THREE WOMEN*, *TANNER 88*, *THE PLAYER* und *SHORT CUTS*. Sie bilden die Leitlinie einer fortlaufenden Kritik und Satire nicht nur amerikanischer Lebensart. Auf die Frage, was er bei *THE GINGERBREAD MAN* am Drehbuch des Auflagenschinders John Grisham geändert habe, antwortet **ROBERT ALTMAN** hustend und lachend: Das sage ich Ihnen nicht. **FILMBULLETIN** Sie werden es mir sagen. **ROBERT ALTMAN** Es war ein altes Drehbuch von ihm, das gekauft wurde, weil der Name John Grisham drauf stand. Die Produzenten engagierten Kenneth Branagh, den ich fragte: Du willst das wirklich machen? Wenn du dabei bist, sagte er. Wir müssen diesen Helden etwas weniger perfekt machen, etwas weniger wie Harrison Ford, sagte ich. Dann schrieben wir das Drehbuch um. **FILMBULLETIN**

Grisham hatte nichts mehr damit zu tun? **ROBERT ALTMAN** Gar nichts mehr. Wir haben uns nie getroffen. Er könnte jetzt in diesem Raum sein, und ich würde ihn nicht erkennen. Er bekam die erste Fassung des Films zu sehen und beschied: Mein Name muss entfernt werden. Die Produzenten waren entgeistert, sie wollten mit seinem Namen werben, nicht mit Branaghs oder dem meinen. Jetzt heisst es im Vorspann nur noch: nach einer Geschichte von John Grisham. Und das Publikum fragt sich: Was hat der mit Altman zu tun und umgekehrt? **FILMBULLETIN** Eine etwas weniger perfekte Figur heisst wohl: Der Held ist ein Stümper wie Elliott Gould als Philip Marlowe in Ihrem *THE LONG GOODBYE*? **ROBERT ALTMAN** Ganz und gar. Und moralisch suspekt ist er obendrein. Übrigens, die Produzenten glaubten dann, sie hätten nichts mehr zu verkaufen. Jetzt, wo der Film ganz gut läuft, sind sie desavouiert. Damit hatten sie nicht gerechnet. **FILMBULLETIN** Mit der endgültigen Fassung gab's aber auch Probleme? **ROBERT ALTMAN** Sie glaubten natürlich, sie würden das breite Publikum nicht erreichen, und nahmen mir den Film weg und schnit-

ten ihn um. Ich liess über die Directors' Guild, die Vereinigung der Regisseure, meinen Namen von dieser Version entfernen. **FILMBULLETIN** Das haben Sie früher schon getan, mehrmals? **ROBERT ALTMAN** Mehrmals. Die Version der Produzenten fiel aber beim Testpublikum durch. Sie hatten zu wenig Material für einen radikalen Umschnitt, also gaben Sie mir das Ganze wieder zurück, natürlich mit Auflagen. Ich sagte, entweder Sie geben's zurück, oder Sie behalten's. **FILMBULLETIN** Hatten Sie denn keine Rechte an der endgültigen Version? **ROBERT ALTMAN** Bei einer solchen Produktion bekomme ich den *final cut* nicht. **FILMBULLETIN** Alle glauben, Robert Altman bekomme den *final cut* automatisch? **ROBERT ALTMAN** Aber ich habe ihn ja schliesslich bekommen. Es gibt eben nur verschiedene Arten, ihn zu bekommen.

FILMBULLETIN Mussten Sie Kenneth Branagh den Akzent der amerikanischen Südstaaten beibringen? **ROBERT ALTMAN** Wo denken Sie hin, er ist Schauspieler. Die meisten Engländer ahmen den Akzent ziemlich leicht nach. Aber sie sprechen dann langsam, weil sie glauben, im Süden spreche man so. Dabei sprechen die Leute

«Ich bestehe darauf, dass Schauspieler das tun, was ein ausgewachsener Schauspieler eben zu tun hat. Das heisst, er kann bei mir aktiv mitgestalten. Diesen Ruf habe ich offenbar.»

gerade in Savannah, Georgia, wo wir drehten, sehr schnell. Das hat Branagh sofort aufgegriffen und im Nu nachgemacht. Ich weiss nicht, wie er's geschafft hat.

FILMBULLETIN Wie kam es, dass Sie mit Changwei Gu, dem Kameramann von Chen Kaige und Zhang Yimou, arbeiten wollten? **ROBERT ALTMAN** Er suchte gerade Arbeit in den USA. Ich hatte seine chinesischen Filme gesehen. Man sagte mir: Er spricht kein Englisch. Ich sagte: Das ist die beste Voraussetzung. So konnte nur ich allein über einen Dolmetscher mit ihm reden.

FILMBULLETIN Sie haben sicher Ihre eigenen (realen) Erfahrungen mit amerikanischen Anwälten gemacht. **ROBERT ALTMAN** Ich musste Miramax einklagen wegen meines Honorars für PRÊT-À-PORTER, und ich musste mich mit den Anwälten von Disney herumbalgen. Es kam mir vor, als hätte ich's mit den Nazis zu tun. Ich bin immer mit Anwälten zugange. Aber man kann in den USA nicht leben, ohne sie am Hals zu haben, und sei's nur, weil es so viele von ihnen gibt. **FILMBULLETIN** Mit dem Produzenten von VINCENT AND THEO haben Sie auch prozessiert. **ROBERT ALTMAN** Er drohte mir, jedesmal wenn ich seinen Namen erwähnte, mit einer Klage. **FILMBULLETIN** Sind die Romane von Grisham so beliebt, weil sie von Anwälten erzählen? **ROBERT ALTMAN** Ich habe nie eines seiner Bücher gelesen. Aber die Leute sagen, sie seien von den ersten Seiten an gefesselt und es handle sich um gute Lektüre. Es ist Wegwerfliteratur. Aber der Leser liest weiter.

FILMBULLETIN Sie bekommen praktisch immer die Schauspieler, die Sie haben wollen. Warum sind Sie für die Schauspieler so attraktiv? **ROBERT ALTMAN** Ich bestehe darauf, dass sie das tun, was ein ausgewachsener Schauspieler eben zu tun hat. Das heisst, er kann bei mir aktiv mitgestalten. Diesen Ruf habe ich offenbar. **FILMBULLETIN** Die Schauspieler kreieren ihre Rollen selber? **ROBERT ALTMAN** Etwas müssen sie auf jeden Fall mitbringen. Ich lasse nicht zu, dass sie sagen: Sag' mir einfach, wie ich's spielen soll. Diese Diskussion führe ich nicht mit ihnen.

FILMBULLETIN Also proben Sie nicht mit ihnen? **ROBERT ALTMAN** Höchstens am Drehtag selber. Nur vereinzelt muss man voraus üben. Zum Beispiel bei der Szene, wo Magruder das Mädchen Mallory nach Hause fährt, und sie sich nackt auszieht. Diese Szene haben wir an Ort und Stelle ein paar Tage voraus geprobt, hauptsächlich darum, weil

ich sie in einer einzigen Einstellung drehen wollte. Wenn diese Szene nicht funktioniert, habe ich mir gesagt, dann hat's der ganze Film schwer. Wenn die Leute an dieser Stelle lachen, dann wehe. **FILMBULLETIN** Es ist die gleiche Situation wie in der Szene mit Julianne Moore, die sich in SHORT CUTS auszieht? **ROBERT ALTMAN** Genau gleich. Julianne Moore wird in meinem nächsten Film mitspielen. Diesmal darf sie ihr Höschen anbehalten.

FILMBULLETIN Ihr nächster Film COOKIE'S FORTUNE spielt wieder im Süden, in Mississippi. Was bedeutet der Süden heute für Sie? **ROBERT ALTMAN** Nun, die Geschichten spielen dort, wo sie spielen. Doch haben die Ortschaften und Städte des Südens eben ihren besonderen Charakter, der sehr verschieden ist von denen des Nordens oder des Midwest. Das kann einen Film total verändern.

FILMBULLETIN Die Tonbearbeitung ist in THE GINGERBREAD MAN wieder einmal sehr eigenwillig. **ROBERT ALTMAN** Ich wollte den ganzen Film ohne Musik machen, dafür mit sehr viel Geräuschen. Darum spielt praktisch die gesamte Handlung während eines Hurrikans. Aber man kann keinen Thriller ohne Musik machen, musste ich hinterher feststellen und fügte viele Töneffekte ein, die einen gewissen musikalischen Charakter haben, auch wenn sie keine Musik im eigentlichen Sinn darstellen. Bei Probevorführungen zeigt sich, dass auch das nicht genügt, und ich musste schliesslich auf konventionelle Musik zurückgreifen, die ich mit den älteren Elementen mischte. Das hat zu einem für mich ziemlich einmaligen Ergebnis geführt.

FILMBULLETIN In welchem Mass sind Sie seit Ihrem Film THE PLAYER selber ein Player, ein Spieler geworden? **ROBERT ALTMAN** Wer keiner ist, wird beim Spiel gar nicht erst zugelassen. **FILMBULLETIN** Also Spieler heisst für mich ... **ROBERT ALTMAN** ... einer, der lügen und betrügen und die Leute täuschen muss? **FILMBULLETIN** Sie sagen's. **ROBERT ALTMAN** Ihre Leser werden das schätzen.

FILMBULLETIN Sie sagten einmal, Filme würden gar nicht mehr von den Autoren, sondern von den Banken gemacht. Stimmt das noch? **ROBERT ALTMAN** Es ist schon immer wahr gewesen. **FILMBULLETIN** COOKIE'S FORTUNE ist jetzt wieder eine unabhängige Produktion? **ROBERT ALTMAN** Ja, völlig. Genauer gesagt, da ist eine Firma, die heisst October Films. Aber ich glaube, sie gehört zu Universal. Wirklich unabhängige Produzenten gibt es prak-

tisch nicht mehr. COOKIE'S FORTUNE wird selbstverständlich der beste Film sein, den ich je gemacht habe.

FILMBULLETIN Können Sie überhaupt noch etwas machen, was Sie nicht schon gemacht haben? **ROBERT ALTMAN** Unterwasserfilme zum Beispiel. Nein, in POPEYE habe ich das auch schon gemacht.

FILMBULLETIN Ein älteres Projekt von Ihnen ist eine Verfilmung des Stücks «Angels in America» von Tony Kushner. Wann kommt sie zustande?

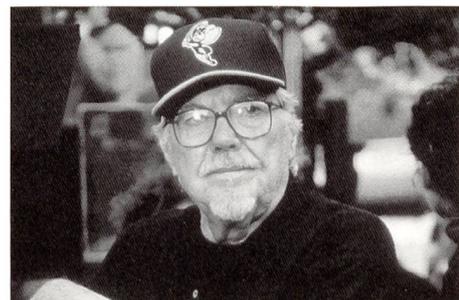
ROBERT ALTMAN Das Projekt ist fertig, wir warten nur noch auf jemanden, der uns das Geld gibt. Aber das wird wohl niemand tun, die Sache ist zu teuer und zu sehr auf ein spezielles Publikum (die Schwulen) zugeschnitten. Zudem handelt es sich um einen Doppelfilm, das Stück hat ja zwei Teile. Kürzen kommt von mir aus nicht in Frage. Jemand wird ihn früher oder später realisieren, aber ich werde kaum noch mit dabei sein.

Statt dessen drehe ich im nächsten Jahr eine neue Folge der SHORT CUTS, die auf die Jahrtausendwende hin herauskommen soll. Am besten mache ich halt noch immer das: ineinander verwobene Stories. Bei praktisch jedem gewöhnlichen Zweistünder (der nur eine Geschichte erzählt) muss ich auswalzen und wiederholen. Mit vielen Figuren kann ich das Wesentliche immer in ein paar Minuten erzählen und dann zu etwas anderem übergehen.

FILMBULLETIN Verwenden Sie wieder Stories von Raymond Carver, wie in SHORT CUTS? **ROBERT ALTMAN** Drei Motive stammen aus seinen Büchern, andere von andern Autoren. Aber das wird am Grundcharakter nicht viel ändern. Alle Geschichten handeln in der unmittelbaren Gegenwart. Eine zum Beispiel handelt von den heutigen Rauchergewohnheiten. **FILMBULLETIN** Oder Nichtraucherergewohnheiten.

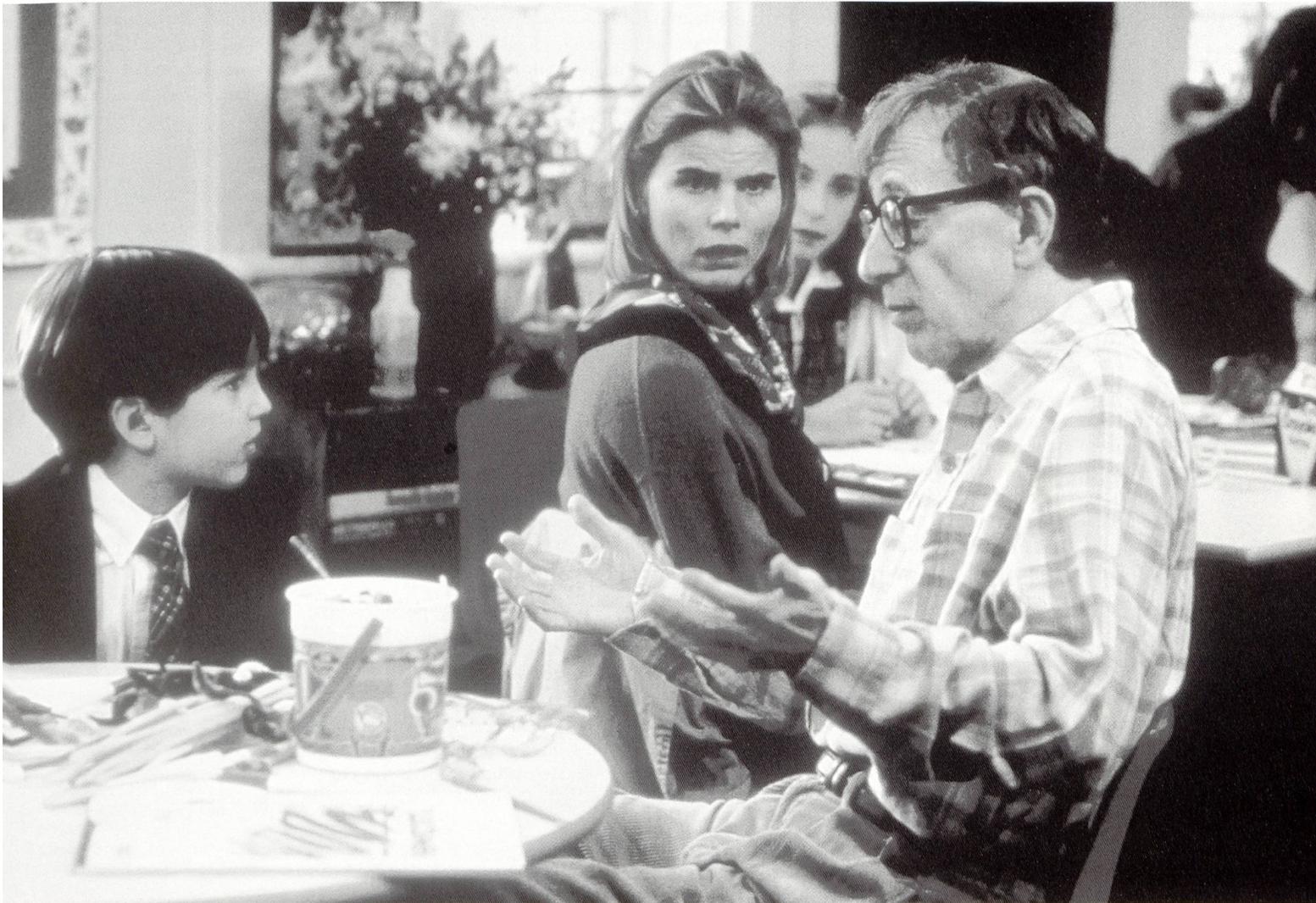
ROBERT ALTMAN Sie werden sehen: Raucher und Nichtraucher stehen einander im Weg.

Das Gespräch mit Robert Altman führte Pierre Lachat



Geständnisse eines Unzerknirschten

DECONSTRUCTING HARRY von Woody Allen



Kurz vor einer akademischen Würdigung von Leben und Werk scheint Harry Block dann die Ehre auch selbst übertrieben. Und schon fällt er einer klassischen Demontage anheim.

Neuerdings zeichnet Woody als Harry Block, und wie's aussieht, hat er sich eine recht erträgliche Existenz zusammengebastelt. Dank einer Handvoll Romane (aus eigener Feder) ist sein Lebensprogramm in bescheidenem Umfang verwirklicht, und ein Stück weit ist er unbestreitbar Kafka geworden. Doch kurz vor einer akademischen Würdigung von Leben und Werk scheint ihm dann die Ehre auch selbst übertrieben. Und schon fällt er einer klassischen Demontage oder (amerikanisch) Dekonstruktion anheim. Block ist erstmals in seinem Leben blockiert. Gleich einem leidgeprüften Helden der Antike bleibt ihm später sogar das Durchqueren der Unterwelt nicht erspart.

Auf lauter Umwegen erreicht er endlich die Universität, die ihn reuig als illustren Sohn aufnehmen will. (Als Studenten schmiss sie ihn auf die Strasse.) Doch statt allein fährt er auf dem Campus mit doppelter Verstärkung vor. Zum einen hat er Aphrodite dabei, in der runden ranken Gestalt eines schwarzen Freudenmädchens, diskret bekiff und munter aufgenuttet: eine Liebesgöttin aus dem Massagesalon, doch wenigstens atmet das Geschöpf. Denn ganz ungebeten hat sich zum andern der tückische Thanatos hinzugeschlichen, und zwar in Form einer noch lauen Leiche auf dem Rücksitz. Der abscheuliche Infarkt hat Harrys alten Freund Richard unterwegs zur Strecke gebracht.

Abenteuerliche Sprungschnitte

Die Allegorien von Liebe und Tod zeigen mit ihrem grotesken Auftritt die noch verbleibenden Varianten an: Untergang oder Weiterwursteln. Kommt jetzt das Ende, und ist es aus mit dem fidelen Bumsen in die Kreuz und in die Quer, oder reicht es noch einmal für zehn Jahre mit Wein, Weib und Gesang, sprich: Sex, Drogen und Klarinette? Und dann erst die schönen Töchter! Seine väterlichen Finger möchte Harry auf keinen Fall von der Jahrzehnte jüngeren glühenden Weiblichkeit lassen (diesmal vertreten von der prächtig gelockten Elisabeth Shue).

Während der Kitt bröckelt, erkennt Harry sich selber und seine Nächsten kaum noch wieder. In einer

Es fällt Harry immer schwerer, reale und erfundene Figuren auseinanderzuhalten. Und nur allmählich begreift er: Dekonstruktion heisst auch, dass die Unterschiede zwischen faktisch und fiktiv ihre Gültigkeit verlieren.

Episode, die sichtlich Kafka parodiert, leidet ein Schauspieler an akuter Dekonturierung (die ein Spezialfall der Dekonstruktion ist). Kein Nachstellen des Objektivs, heisst das, blendet ihn korrekt in den Sucher. Wo sein Konterfei prangen müsste, weist das Bild nur einen verschwommenen Fleck vor.

Dann greift die rätselhafte Seuche auf Harry selber über. Kein Auge vermag ihn ungetrübt zu fokussieren. Für eine Weile kann selbst die Kamera des Films DECONSTRUCTING HARRY von Woody Allen, sachkundig geführt von Carlo DiPalma, nichts ausrichten: Hoffnungslos gleitet der Hauptdarsteller aus dem Brennpunkt. Die Bilder fransen aus, und das verstärkt noch einen ohnehin gewollt holprigen, zerhackten Stil mit vielen abenteuerlichen Sprungschnitten. Da zersetzt sich, ganz so, wie der Held selbst, auch das Ideal einer harmonisch fließenden Erzählweise.

Harrys Halluzinationen ziehen weitere Kreis. Es fällt ihm immer schwerer, reale und erfundene Figuren auseinanderzuhalten. Und nur allmählich begreift er: Dekonstruktion heisst auch, dass die Unterschiede zwischen faktisch und fiktiv ihre Gültigkeit verlieren. Takt- und liebevoll ist er nie gewesen, kommt jetzt aus, weder im schriftstellerischen Umgang mit den Menschen noch in jeder andern Beziehung zu ihnen. Seine Feder hat er ohne zu fragen in den Lebenssaft der andern getunkt, und einmal heisst es, er verbreite Unglück zwecks Belebung seines Geschäfts.

Ich bin eine Fiktion

Von den Wesen aus Fleisch und Blut saugt er Substanz wie ein Vampir, um sie an die Kunstgeschöpfe seiner Phantasie zu überschreiben. Doch motzen auch die Empfänger über das, was er ihnen andichtet, und zwar nicht lei-

ser als jene andern, die er im wirklichen Leben mit Bedacht belogen, betrogen und bestohlen hat. Seine Rechtfertigungsversuche enden in einem einzigen Jammer. Und doch wird mit der Zeit aus dem hilflosen «Dafür kann ich nichts» das Geständnis eines durchaus Unzerknirschten, der sich kein Gewissen macht: «Es stimmt, ich bin ein Schreib- und Lebenstäter».

Was ihm widerfährt, kann nur entweder zum Verderben führen oder zu einer Deblockierung. Zaghaft geht er daran, die Bruchstücke wieder aneinanderzufügen. Die Synthese findet eine einzig mögliche sinnvolle Form, nämlich die, dass er sich selbst als seine eigene wichtigste Romanfigur begreift. Ich bin eine Fiktion, kann er jetzt sagen, doch zur Einsicht bequemt er sich natürlich nur ungern.

Die Desintegrationsfigur verwandelt sich in ihr Gegenteil, nämlich in das Sammelgefäss von Harrys Helden. Er wird einer, begriffen in vielen, und er wird viele, vereint in einem. Hierin gleicht er einem älteren Alias Allens: Der memorable Titelheld von ZELIG nahm 1983 wie ein Chamäleon die Eigenschaften seines jeweiligen Gegenübers an. Wahrhaftig, Harry verleibt sich seine Kreaturen samt und sonders ein, um nicht zu sagen mit Haut und Haar. Unter ihnen sticht passend der Massenmörder hervor, der seine Opfer säuberlich verspeist und das ganze Aufgebens nicht versteht: Was soll's, die einen verbrennen, die andern zerhacken, *ich esse*. Ein für alle Mal ignoriert jetzt der Scherz, den Woody mit dem Entsetzen treibt, jede Grenze.

Überbotene Bestmarken

Eine Besserung lässt er klugerweise nicht erwarten. Alle Welt darf unzufrieden mit Harry bleiben. Zum Beispiel muss er sich einen jüdischen Selbstthas-

ser schimpfen lassen (von andern Invektiven nicht zu reden), wenn er sagt: Sechs Millionen Opfer des Holocausts stellen einen Rekord dar, aber Bestmarken sind da, um überboten zu werden. Möge Gott mich tödlich strafen, wenn ich die Unwahrheit sage, deklamiert er ein andermal. Und bekommt prompt zu hören: Harry, du bist Atheist!

Wie wahr, es ist *alles* gelogen, und selbst das ist Schwindel. Antike Paradoxe drängen sich auf, wenn Woody neuerdings als Harry Block zeichnet.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu DECONSTRUCTING HARRY: Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Carlo DiPalma, A.I.C.; Schnitt: Susan E. Morse, A.C.E.; Ausstattung: Santo Loquasto; Kostüme: Suzy Benzinger; Ton: Les Lazarowitz. Darsteller (Rolle): Woody Allen (Harry Block), Caroline Aaron (Doris), Kirstie Alley (Joan), Annette Arnold (Roselee), Bob Balaban (Richard), Richard Benjamin (Ken), Eric Bogosian (Burt), Philip Bosco (Professor Clark), Billy Crystal (Larry), Judy Davis (Lucy), Hazelle Goodman (Cookie), Mariel Hemingway (Beth Kramer), Amy Irving (Jane), Julie Kavner (Grace), Eric Lloyd (Hilly), Julia Louis-Dreyfus (Leslie), Tobey Maguire (Harvey Stern), Demi Moore (Helen), Stephanie Roth (Janet), Gene Saks (Harrys Vater), Elisabeth Shue (Fay), Stanley Tucci (Paul Epstein), Robin Williams (Mel), Daniel Wolf (Professor Wolf), Hy Anzell (Max), Ray Arantia (Professor Aranha), Amanda Barudin (Beth Kramers Tochter), Judy Bauerlein (Schauspielerin), Scotty Bloch (Ms Paley), Waltrudis Buck (Dean der Adair Universität), Phyllis Burdoo (Script), Pete Castellotti (Crew-Mitglied), Sunny Chae (Lily Chang), Irwin Charone (Gast bei der Bar Mizwah), Marvin Chatinover (Professor Cole), Lynn Cohen (Janets Mutter), Elisabeth Anne Cord (Rosalees Schwester), Tony Darrow (Kamera-Operateur), Dan Frazer (Janets Vater), Jennifer Garner (Frau im Lift), Ray Garvey (Polizist auf Campus), Juliet Gelfman-Randazzo (Baby Hilly), Paul Giamatti (Professor Abbot). Produzent: Jean Doumanian; Co-Produzent: Richard Brick; ausführender Produzent: J. E. Beaucaire; ausführende Co-Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe, Letty Aronson. USA 1997. Farbe: DuArt, 35mm, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment Group, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, München.

FILMFORUM



So ist das Leben

THE 92 MINUTES OF MR. BAUM von Assi Dayan



Lange suchen die Figuren in Micky Baums Phantasie und Tagtraum sein frisch ausgehobenes Grab.

Nach *LIFE ACCORDING TO AGFA* (1993) und *THE ELECTRIC BLANKET SYNDROME* (1995) startet jetzt der letzte Beitrag einer Trilogie von Assi Dayan zum Thema: «Über die Suche nach dem Sinn des Lebens».

Lange suchen die nach und nach auftauchenden Figuren der letzten 92 Lebensminuten in Micky Baums Phantasie und Tagtraum sein frisch ausgehobenes Grab – sechs bis sieben Stunden sollen es werden. Seine Familie, seine Bekannten ebenso wie Zufallsbekannte aus den – behaupteten – letzten Minuten.

Micky selbst ist bereits eine Leiche und wird eingepackt in schwarzes Tuch auf einem Wagen über den Friedhof ge-

schoben – der unendlich gross wird im Verlauf des Films.

«Ich möchte verhindern, dass es womöglich noch heisst, ich sei an Fusspilz gestorben», sinniert Micky, als er sich in den letzten Minuten theatralisch rote Socken überzieht. Um sich anschliessend in einem orangenen Adidastrainer mit kurzen Hosen auf das mit blauem Überwurf bedeckte Bett zu legen. Im Fenster sichtbar das Meer, ein heller Neubau und ein gelber Kran. Ein verdichtetes Bild, nicht wie ein Magritte, eher wie ein Ausschnitt aus einem mediterranen Edward Hopper.

Auf vier Ebenen erzählt, vielmehr agiert der israelische Schauspieler Assi Dayan (Sohn Moshe Dayans), der sich

seit 1972 auch als Regisseur, Drehbuchautor und Schriftsteller hervortut. Die erste Ebene ist geradlinig, einfach, aber von der Anlage her masslos übertrieben. Die drei weiteren sind: Die «Beredigungsphantasie», «Erzähl- und Sexphantasien» und die «Phantasie einer Ausstellung zu Ehren des Toten».

Fragmentierung

Die Ironisierung des Mediums und des Faktors Zeit bilden in *THE 92 MINUTES OF MR. BAUM* den Rahmen, die sarkastische Übertreibung des Amerikanismus – des ewig existentiell konfliktträchtigen Plots – unterwandert die Empathie. Die Darstellung der Haupt-

figur und derer Phantasien machen den Film zur Satire. Wie in der griechischen Theatertradition, die mit einem lustigen Satyrspiel eine tragische Trilogie abschloss, spielt das Grobschlächtige und Lüsterne ebenfalls eine Rolle.

Das streng eingehaltene Prinzip des Übergangs von "realer" Zeit in "Phantasie" folgt einem Frustrationschema: Nach dem Kontakt mit einer Figur wird diese in die Beerdigungsphantasie überführt, in der sie Micky – mit letzten Worten der Reue – zum Grab geleitet. Dieses Schema wird nur dreimal durchbrochen, wenn es um Sexualität geht.

Professor Ziv (Zivilisation?) rechnet dem um eine Lebensversicherung bemühten und deshalb zu einer Untersuchung genötigten Vertreter von Sonnenbrillen, Mr. Micky Baum, die verbleibende Zeit vor. Rauchend, Zeitung lesend, eröffnet er Micky zunächst, er habe einen schweren Tumor, und kalkuliert dann virtuos, dem Wachstum entsprechend, bis zum eintretenden Tod bleiben exakte 92 Minuten. Der Arzt garantiert eine schmerzlose Zeit, die reichen könnte, sich einen Film anzusehen. Erst kurz vor Ende würde etwas Migräne auftreten. Aspirin wird empfohlen. Ein sanfter Tod, wie ihn sich jeder wünscht.

Zweifel

Kurz vor Ende des Films fragen wir uns: Und Micky? Sollen wir an die Vorhersage tatsächlich glauben?

Die Zeit ist bereits überschritten, die angekündigte Migräne kommt zu spät, auch die Realzeit des Films – blosse achtzig Minuten – entspricht nicht dem Plan vom Sterben innerhalb einer vermeintlich versprochenen, "klassisch" entwickelten Spielhandlung, beziehungsweise Kinofilmzeit.

Mickys Blick ist dennoch starr. Zumindest in seiner Phantasie ist der Tod eingetreten.

Auf dem Friedhof ist es Nacht geworden, alle begleiten die Leiche zum Grab. Der tapfere Sohn Mickys, Soldat in Uniform mit getarntem Kampfhelm, führt die Suche an. «Mehr Motivation! Zeigen Sie mehr Motivation!» schreit er seine vermeintliche Truppe an und führt sie weiter durch ein Chaos. Per Slogan in Zerstückelung des Songs von Elvis Presley «Only you» in «Einzelvorsing – Gruppennachsing – Monotonie» folgt ihm die Gruppe, darunter seine Mutter und seine Schwester, euphorisch und brav, im militarisierten Rhythmus, immer weiter auf der Suche nach Baums Grab, in Baums Phantasie.

Seine Frau stiftet derweilen der «Ausstellung zu Ehren seines Todes» das Gemälde vom letzten Apfel seines Lebens.

Sogar der alte Mann mit Geh-Hilfe hält in einigem Abstand den Takt, obwohl er ihn, genauso wie er eingeführt wurde, durch sein langsames Tempo bricht, leitet er jetzt über, zum Schlusspunkt: Den wartenden Totengräbern, die sich über den Toten beklagen, weil er schon seit sieben Stunden nicht kommt.

So endet die Phantasie von Mr. Baum, und so endet auch der Film.

«Ich sage dir doch immer, dass nichts feststeht. Ausser dem, dass man lebt, Punkt.»

Verzweiflung

Aus der Fragmentierung eines israelischen Alltags resultiert Ironie. «Kacha ha chajim» – so ist das Leben, sagt die Mutter zum kleinen, kranken Micky.

Die feurige, durch Micky selbst unterbrochene Liebesszene zwischen seiner Tochter und deren Freund spielt sich erstens in der Phantasie ab und zweitens nicht in Hebräisch, sondern in Englisch. Ebenso verhält es sich mit seinem Liebes- beziehungsweise Lieblingslied «Only you».

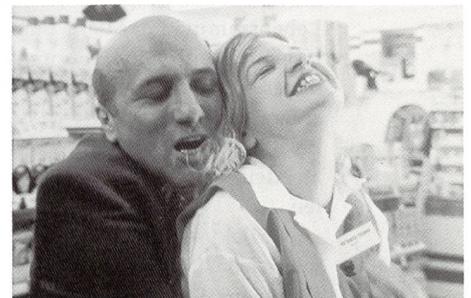
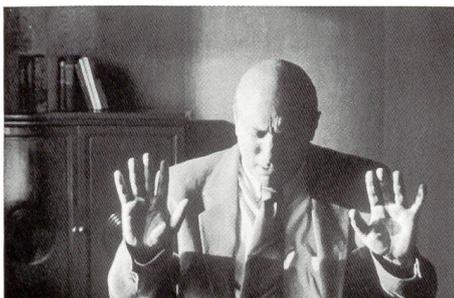
Der chinesische Geschäftspartner Mr. Shu entlarvt Micky durch aktives Desinteresse; trinkend hört er nicht ihm, sondern einer Musik zu, die sonst nicht existieren würde, und ebenso erginge es den Menschen, würde man sie nicht fotografieren. So ein «Schmarren», meint Micky, während er totkrank seinen neuesten Werbespot für Sonnenbrillen anzupreisen sucht: «Sehen Sie den Sommer violett». Später realisieren wir, dass es im letzten Sommer, bis auf "grün", derselbe Slogan gewesen sein muss.

Verständlich, wenn die Phantasie über den eigenen Tod in die Vorstellung einer Gedenkausstellung deliriert und jedes Detail überhöht, welches an die letzten Lebensminuten erinnert und natürlich an den Toten, der jetzt endlich Bewunderung erlangt.

Ein Film über Verzweiflung, dachte ich plötzlich, und beim Verlassen des Kinos erinnere ich mich an eine Frage, die aus einem vage definierten Off zu Beginn des Films gestellt wurde: «Und worüber war dieser Mann verzweifelt?»

Judith Rutishauser

Die wichtigsten Daten zu THE 92 MINUTES OF MR. BAUM: Regie und Buch: Assi Dayan; Kamera: Avi Koren; Schnitt: Zohar Sela; Production Design: Ariel Glazer; Ausstattung: Micki Hargil; Kostüme: Anat Halfon; Maske: Helly Ben-Shlomo; Musik: Boaz Avni; Ton: Israel David. Darsteller (Rolle): Assi Dayan (Micky Baum), Rivka Noiman (Ehefrau Dalia Baum), Tomer Sharon (Sohn Guy), Shira Gefen (Tochter Maya), Sarit Seri (Mutter Baum), Gil Alon (Professor Ziv), Zipor Eizen (Empfang bei Professor Ziv), Motti Sharon (Parkplatzinspektor Shasha), Karin Ofir (Tamar, Frau im Laden), Adam Baruch (Museumsführer), Arie Yacovson (Mr. Yacovson), Iris Diamant (Empfang Fernsehstation), Sharon Samai, Nir Granot, Nizan Stern, Izik Erach, Chaya Debbi Besserglick (Soldaten), Zion Shu (Shu, der chinesische Geschäftspartner), Nathan Zehavi (Shaika), Shirley Brenner (Helli), Boaz Avni (Pianist), Shahar Sorek (Model), Idan Alterman (Ran), Yosef Carmon (Shmuel Green), Asher Goldberg (Pizzakurier), Shmil Ben-Ari (Levi), Uri Klausner (Moshe). Produktion: H. L. S. Productions; in Zusammenarbeit mit La Sept Arte; Produzenten: Yoram Kislev, Haim Mecklberg; assoziierter Produzent: Edgard Tenenbaum. Israel 1998. Farbe, Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.



Die deutsche Mutter des russischen Sohnes

Alexander Sokurow und sein Film
MUTTER UND SOHN / МАТЬ И СЫН



Man erklärte Alexander Sokurow zum Nachfolger Andrej Tarkowskis und stellte ihn als Vorbild hin.

Der Film MUTTER UND SOHN war für Alexander Sokurow der grösste Erfolg der letzten Jahre. Es gab Preise auf den Festivals von Berlin, Moskau und Sotschi, und die Verleihfirma «Celluloid Dreams» konnte eine Rekordzahl von Verträgen abschliessen – sichtbare Zeichen des Erfolgs. Dieser war besonders offensichtlich in Berlin: ein überfüllter Saal bei allen drei Vorstellungen und deutliches Missfallen der Zuschauer, als die deutschsprachige Version des Films angeboten wurde (der Film wurde als russisch-deutsche Co-Produktion in beiden Sprachen gedreht).

Das andere Land, in dem man den russischen Regisseur auf Händen trägt und – wichtiger noch – finanziert, ist

Japan. Auf eine Bestellung aus Japan hin drehte Sokurow vor MUTTER UND SOHN auf Video die Filme ÖSTLICHE ELEGIE (VOSTOTSCHNAJA ELEGIJA, 1996) und EIN DEMÜTIGES LEBEN (SMIRENNAJA SCHISN, 1996). Sokurow ist berühmt für seine phänomenale Schaffenskraft und sein unablässiges Bemühen um die Vervollkommnung der künstlerischen Darstellung. Während er Geld und Kraft für das nächste grosse Kinoprojekt sammelt, dreht er auf Video; er kämpft mit den «elektronischen Dämonen», mit dem mechanischen Charakter dieser Technologie und erreicht im Rahmen ihrer Möglichkeiten durchaus die erwünschte künstlerische Qualität. Die Japaner sind unbestrittenermassen füh-

rend in moderner Technologie, und der japanische Perfektionismus liegt Sokurow. Nur bemüht er sich, technisch und qualitativ gute Resultate ohne den Verlust filmischer Individualität und Kreativität zu erreichen.

Sokurows grösstes Problem ist schon seit langem seine Rezeption in Russland. Ende der achtziger Jahre war sein Kino eines der «Bannerträger» der Perestrojka. Man erklärte ihn zum Nachfolger Andrej Tarkowskis und stellte ihn als Vorbild hin. Seine intimen Studiofilme liefen in riesigen Sälen, eine vollständige Retrospektive wurde zur besten Sendezeit im ersten Programm gezeigt. Das rief Gegenreaktionen, ja Ablehnung hervor: das breite Publikum

Achtzig Minuten des Nichts

MUTTER UND SOHN / МАТЬ И СЫН
von Alexander Sokurow

Aussen: ein einsames Haus irgendwo, ein verfallendes, sterbendes Haus, man begreift nicht, warum es noch steht; eine Hütte eher, ein Haufen Schutt, eine Kate.

Innen: nur das Notdürftigste, ein Stuhl, vielleicht ein Tisch, ein Bett. Auf dem Bett liegen eine alte schwächliche Frau und ihr erwachsener Sohn. Er steht auf und will für die Mutter etwas zu essen machen. Da es nicht dazu kommt, weil sie nach draussen will, spazieren gehen, bleibt unbewiesen, dass es in diesem Haus so etwas wie einen Herd oder auch nur eine Feuerstelle gibt. Spazieren gehen ist ein falsches Wort. Der Sohn muss die Frau tragen, und es ist, als trüge er nur ein Bündel Kleider. Und auch

Kleid ist ein falsches Wort für die Fetzen aus undefinierbarem Stoff.

Aussen: Sanddünen, dünnes, dürftiges Gras; im Hintergrund vielleicht das Meer. Ein blasser Himmel, so anämisch, dass er fast kein Himmel mehr ist, sondern ein vergilbtes Tuch, Sepiafarben, die lieber schwarzweiss sein wollen; schräge Blickwinkel, aus der Ordnung gekippt; Fettblenden aus Wunden, eiternden Augen; und Stille, als seien der Welt die Ohren abgefallen. Eine Bank oder richtiger: Reste einer Bank unter verkümmerten Bäumen. Hier lässt der Sohn die Mutter nieder, er legt sie hin. Dann geht er zum Haus und bringt ein Buch mit, und Briefschaften, alte Fotografien, Ansichtspostkarten. Die zeigt er der Mutter

und liest ihr Kindermärchen vor. Die Frau windet sich vor Schmerzen, die Pein macht das Gerippe krumm. Der Sohn trägt sie ins Haus zurück. Und geht fort. Irgendwohin nirgendwohin. Innen: der Sohn kehrt ins Haus zurück. Die Mutter auf ihrem Lager. Sie ist gestorben.

Achtzig Minuten des Nichts, der Einsamkeit und Langsamkeit, an deren Ende, das Nichts und Einsamkeit und Langsamkeit sind noch nicht alles, die Welt einfach, so einfach geht das, stehen bleibt. Und mit dem Sohn, dem letzten Menschen, tritt Stillstand ein. Wie mit dem Sterben der Tod.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu MUTTER UND SOHN / МАТЬ И СЫН: Regie: Alexander Sokurow; Buch: Jurij Arabow; Kamera: Alexej Fjodorow; Kamera-Assistenz: Alexander Palm, Alik Nasyrow; Schnitt: Leda Semjonowa; Szenenbild: Vera Zelinskaja, Esther Ritterbusch; Requisiten: Ralf von Raven, Galina

Smirnowa; Maske: Grit Kosse, Ekaterina Bestschastnaja; Musik: Michail Glinka, Otmar Nussio, Giuseppe Verdi; Ton: Martin Steyer, Wladimir Persow. Darsteller (Rolle): Gudrun Geyer (Mutter), Sohn (Alexej Ananyschnow); Judy Winter (Stimme der Mutter), David C. Bunnars (Stimme des Sohns).

Produktion: Zero Film, Berlin; in Co-Produktion: Ö Film, Berlin, Severnyi Fond, St. Petersburg; Produzent: Thomas Kufus. Russland, Deutschland 1997. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dolby SR, Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Edition Salzgeber, Berlin.



verstand Sokurows poetische Bildsprache nicht, seine Regisseurkollegen begegneten ihm mit Missgunst und Feindseligkeit und bemängelten, die «totale Sokurisierung» des Kinos zerstöre das russische Genre-Kino. Einige Kritiker beschuldigten Sokurow, er übernehme mit dem ihm eigenen anmassenden Messianismus das archaische Verhaltensmodell eines russischen Künstlers, und viele ärgerte, besonders seit er selbst verkündete, seine Filme bereiten die Menschen auf den Tod vor, dass Sokurow gewissermassen die Mission eines Beichtvaters auf sich nahm.

Auf jede künstlerische Geste Sokurows wurde überspitzt reagiert, masslose Begeisterung wechselte mit heftigen

Angriffen. Sokurow wiederum reagierte auf diese Ausfälle gelegentlich mit vernichtenden Erklärungen wie: «Das Drama des Kinos ist, dass es im Westen entstand, und zwar zu einem Zeitpunkt, als dessen Kultur im Niedergang begriffen war. Das Kino wäre ein ganz anderes, wenn es in einer traditionellen Gesellschaft das Licht der Welt erblickt hätte, in China oder im Iran.» In einer Zeit der totalen Vergötterung von Hollywood verwirft der russische Regisseur das Kino, das auf einem Sujet, auf Psychologie und professionellen Schauspielern aufbaut, er dreht mit Laien und macht ein «Kino der Bilder», in dem es keine scharfe Grenze zwischen Dokument und Fiktion gibt. Sokurow

ist auch der einzige Regisseur im russischen Kino, der die Tradition des Montage-Kinos von Eisenstein und anderen Koryphäen der zwanziger Jahre fortsetzt.

Ungeachtet seiner gesellschaftlichen Aktivität (er hat sogar zwei Filme über Boris Jelzin gedreht) ist Sokurow «der letzte Mohikaner» des Studiofilms, des subjektiven Autorenfilms, der beinahe aus der Filmlandschaft verschwunden ist. Seine Retrospektive lief an Festivals und in Kinematheken in aller Welt, Susan Sontag hat seine Filme als Meisterwerke bezeichnet, doch in seiner Heimat hat man Sokurow unterdessen beinahe vergessen. Seine Filme aus den frühen neunziger Jahren –

Sokurow ist seit langem fasziniert vom Genre der Elegie und kehrt immer wieder zu einem Zyklus zurück, den er auch so benannt hat.

ketische Schwarz-Weiss-Filme, Stummfilme beinahe, die um das Thema Tod und Sterben kreisten – stiessen auf keinerlei Interesse und konnten sich nicht in die moderne russische Kinolandschaft einschreiben.

MUTTER UND SOHN ist in diesem Sinne ein Wendepunkt. Im Kontext von Sokurows Werk kann man ihn als einen wenn auch sehr spezifischen Schritt in Richtung *mainstream* bezeichnen. Es ist in jeder Hinsicht ein Sokurow-Film, philosophisch und von komplexer Bildlichkeit, aber linearer in seiner Struktur und kommunikativer, emotionaler als seine vorhergehenden Filme. Besonders wenn man ihn mit DER ZWEITE KREIS (KRUG VTOROJ, 1990) vergleicht, der vom Sujet her sehr ähnlich ist. Dort ging es um einen Sohn, der den Vater beerdigt, hier um einen Sohn und seine sterbende Mutter.

Festivalkataloge bezeichnen MUTTER UND SOHN als eine nichttraditionelle *love story* zwischen einer sterbenden Mutter und ihrem Sohn. Ihre seelischen Leiden und die Unerträglichkeit der physischen Trennung werden im Film durch den auffallenden Kontrast zwischen den Darstellern ausgedrückt. *Alexej Ananyschnow* (in Wirklichkeit ein Coca-Cola-Vertreter), der in dem Film TAGE DER FINSTERNIS (DNI ZATMENIJA, 1988) zum Modell von Sokurows Homoerotismus wurde, spielt den Sohn. Für die Rolle der Mutter engagierte der Regisseur die deutsche Intellektuelle *Gudrun Geyer*, die Leiterin des Münchner Dokumentarfilm-Festivals.

Es war Sokurows zweite Erfahrung mit einer ausländischen Laiendarstellerin, nachdem die Französin *Cécile Zervoudacki* in seinem RETTE UND ERHALTE (SPACI I SOCHRANI, 1989) eine eigenwillige, kanonbrechende Variante der *Madame Bovary* verkörpert hatte. Sokurow wählt die Frauen nicht nach

Schönheit, sondern nach Stil, er macht sie auf der Leinwand manchmal fast hässlich, lässt aber ihrer Erlebens- und Leidensfähigkeit erstaunliche Entfaltungsmöglichkeiten. Ohne dabei im übrigen traditionelle Methoden der Arbeit mit Schauspielern anzuwenden.

Sokurow ist seit langem fasziniert vom Genre der Elegie und kehrt immer wieder zu einem Zyklus zurück, den er auch so benannt hat: ELEGIE (ELEGIJA, 1986). Dazu gehören eine Moskauer (MOSKOVSKAJA ELEGIJA, 1987), eine sowjetische (SOVETSKAJA ELEGIJA, 1989), eine einfache (PROSTUUAJA ELEGIJA, 1990) und eine östliche Elegie. MUTTER UND SOHN ist eine deutsche Elegie, auch wenn die Handlung anscheinend in Russland spielt. Obwohl Sokurow die Auffassung vertritt, die klassische Elegie müsse schwarz-weiss sein, ist MUTTER UND SOHN ein Film mit einer wunderbaren Farbgestaltung.

Magische Bilder von magnetischer Kraft bringen Harmonie in diese Elegie des Todes (der junge Kameramann *Alexej Fjodorow* hat bei Sokurow gelernt). Die Kamera dringt so tief in die Landschaft ein, dass sie vollständig darin versinkt, und allmählich erinnert diese Landschaft mit ihrer einzigartigen Komposition, ihrer Farbzusammenstellung und ihrer Stimmung an ein von dem Romantiker *Caspar David Friedrich* inspiriertes Gemälde.

Es fragt sich, wieso eigentlich Deutschland im künstlerischen Schaffen wie im praktischen Leben für Sokurow einen so wichtigen Platz einnimmt. Der Regisseur ist vor elf Jahren erstmals ins Ausland gereist. Damals lief sein Film GRAMVOLLE GEFÜHLLOSIGKEIT (SKORBNOE BESHUVSTVIE, 1987) am Berliner Filmfestival. Obgleich er keine Auszeichnung erhielt, zeugte dieser Film von neuen Tendenzen im russischen Kino – Erotik und die entschlos-

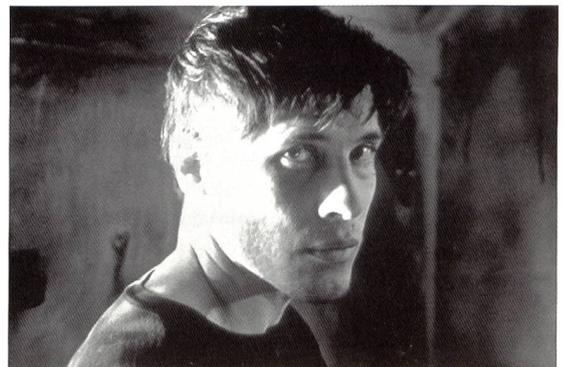
sene Suche nach neuen Ausdrucksformen. Die nächste Begegnung Sokurows mit Deutschland war ein Fernsehauftritt in einer Sendung des Südwestfunks in Baden-Baden. Über diese traditionell "russische" Stadt sagte Sokurow, sie sei ihm die liebste Stadt auf der Welt (eine Äusserung, die die Intellektuellen von Baden-Baden, welche die Stadt für langweilig und bürgerlich halten, aufs höchste erstaunte). Es ist schwer zu sagen, was den Regisseur mehr beeindruckte: die Schatten von Turgenjew und Dostojewski oder das Gefühl von Ruhe und Behaglichkeit, das den Russen so sehr fehlt.

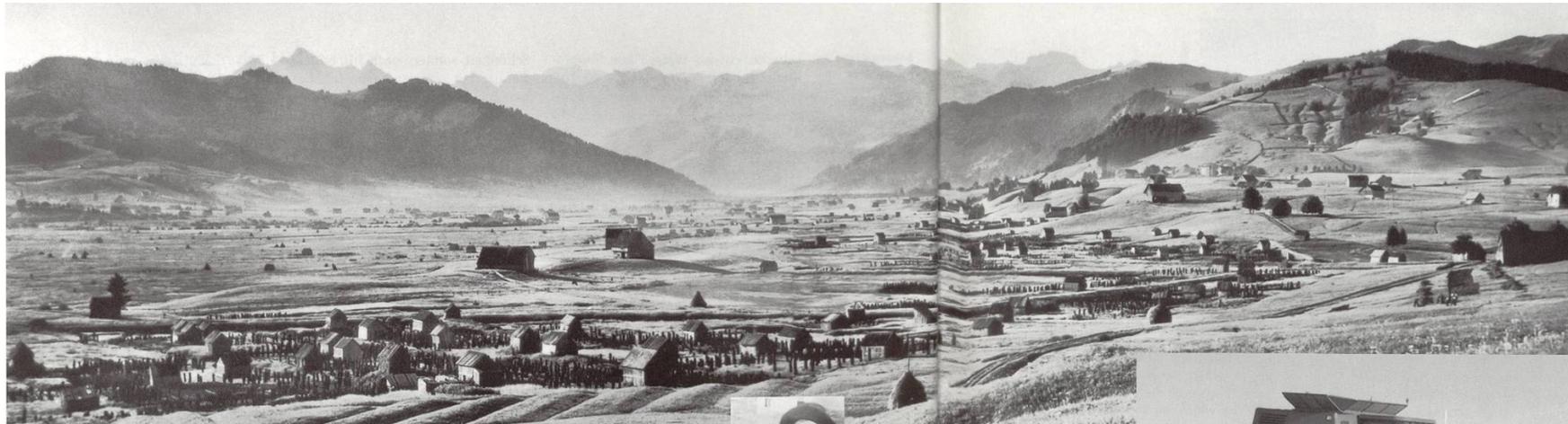
Der Schatten Dostojewskis materialisierte sich in Sokurows Film VERBORGENE SEITEN (TICHIE STRANICY, 1993), seiner ersten Co-Produktion mit den Deutschen. In Deutschland, und zwar in der Gegend von Baden-Baden, wurden auch die Schlüsselszenen dieses Films gedreht. Die zweite Co-Produktion MUTTER UND SOHN wurde in Zusammenarbeit mit der Firma Ö Film und dem Produzenten *Thomas Kufus* gedreht. Sokurows nächstes grosses Projekt ist – nebenbei bemerkt – nichts geringeres als ein Film über Hitler und Eva Braun.

Es liegt wohl schon eine Gesetzmässigkeit darin, dass Sokurow – der einzige russische Regisseur, der ununterbrochen arbeitet – in Deutschland, dem Land, in dem sogar die Dichter diszipliniert sind, mehr geschätzt wird als in dem bei all seinem Pragmatismus chaotischen neuen Russland.

Andrej Plachow

Aus dem Russischen übersetzt
von Dorothea Trottenberg

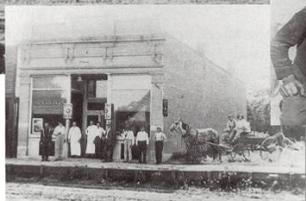


STEINAUER
92

1



2



1



2



1

«Meine Interessen kreisen um die Auseinandersetzung mit der sozialen und historischen Realität»

Gespräch mit Karl Saurer



«Diese drei Brüder Steinauer, die um die Mitte des letzten Jahrhunderts weg mussten, auch weg wollten, das war eine Familiengeschichte, die allgemeineren Charakter hat.»

FILMBULLETIN Worum geht es in STEINAUER NEBRASKA?

KARL SAURER Am Anfang standen die Briefe vom ausgewanderten *Joseph Alois Steinauer*, die ich bei den Recherchen zu *DER TRAUM VOM GROSSEN BLAUEN WASSER*, die Geschichte vom Bau des Sihlsees, fand. Als ich diese Briefe las, war ich mehr als nur fasziniert, und ich konnte sie einfach nicht mehr vergessen. Das war eine Geschichte, die ich genauer kennenlernen wollte. Wie alle hatte ich zwar von New Glaris gehört, wusste ich bisshen etwas von Leuten, die ausgewandert sind. Auch von meiner Mutterseite her sind damals Leute nach Amerika übersiedelt, aber viel mehr wusste ich nicht.

Diese drei Brüder Joseph Alois, Joseph Anton und Nicolaus Dominik Steinauer, die um die Mitte des letzten Jahrhunderts weg mussten, auch weg wollten, das war eine Geschichte, die für viele Schweizer, vor allem aus Bergtälern, gültig schien. Eine Familiengeschichte, die allgemeineren Charakter hat.

Dass es mit der materiellen Sicherheit, mit der wirtschaftlichen Prosperität dieser Auswanderer in Übersee langsam, langsam aufwärts ging und jetzt wieder runter geht, diesen Bogen fand ich ebenfalls von Anfang an spannend und wollte genauer herausfinden, weshalb dem so sei.

Schliesslich schrieb ich an die Nachfahren der Steinauers nach Nebraska, weil ich wissen wollte, ob es Fotos und Familienchroniken gibt, die ich verarbeiten könnte. Die Enkelin Genevieve antwortete, ihr Haus sei gross genug, sie hätte viel Material, auch alte Zeitungen, ich solle doch einfach kommen. Als ich sie dann besuchte, nahm ich eine Videokamera mit, damit Gespräche allenfalls gleich beim ersten Erinnern festgehalten werden konnten.

Nach einiger Zeit habe ich dann festgestellt, dass es noch eine Gegen Geschichte gibt, der ich nicht ausweichen kann: die Geschichte der ansässigen Indianer, die von unsern europäischen Vorfahren verdrängt wurden. Zunächst hoffte ich, Nachfahren dieser Indianer zu finden, musste aber feststellen, dass es in der

Gegend von Nebraska im Mittleren Westen von den Stämmen, die dort wohnten – Oto-Missouria, Pawnee – keine mehr gibt. Die waren dreissig Jahre, nachdem die Brüder Steinauer angekommen waren, in Reservate nach Oklahoma ausgewiesen worden. Trotz der Offenheit und Gastfreundschaft der Leute von Steinauer war es relativ schwierig, über dieses Thema zu reden. Erst mit der Zeit habe ich die eine oder andere Geschichte doch noch erfahren.

Sachkundig wurde ich aber mit Hilfe von Historikern. Die vor kurzem publizierte Studie «An Unspeakable Sadness» von David J. Wishart beschreibt sehr genau, wie die Vertreibung der Indianer von Mitte bis Ende des letzten Jahrhunderts verlief. Auch der Migrationsspezialist in Chicago,

Professor Leo Schelbert, ein ausgewandeter Schweizer, hat mir sehr geholfen. Als ich dann noch die Gedichte von Robert J. Conley und die Kurzgeschichte von Leslie Marmon Silko – zwei indianische Autoren der Gegenwart – fand, war ich sehr glücklich, weil ich plötzlich eine Möglichkeit sah, den Vertriebenen eine Stimme zu verleihen.

Bernhard Lehner, der von Anfang an als Cutter das Projekt begleitet hatte, dem ich auch immer wieder etappenweise das Material zeigte, das ich gedreht hatte, meinte, man brauche von dieser Landschaft unbedingt ganz starke Bilder, um diese lyrischen Off-Stimmen zu verorten, ihnen Raum zu geben. Das brachte mich dann auf die für einen kleinen Dokumentarfilm vielleicht ein bisschen verwegene Idee,

1
STEINAUER
NEBRASKA2
DER TRAUM
VOM GROSSEN
BLAUEN
WASSER

Geschichten um Gewinn und Verlust

STEINAUER NEBRASKA von Karl Saurer

Meereswellen rauschen. Überblendung auf eine Zeichnung der Silhouette der «Janus», das Expeditionsschiff von Maximilian, Prinz zu Wied, der damit 1832 zu einer Expedition nach Nordamerika aufbrach. Bilder, Zeichnungen von Indianern – der Prinz wird von Karl Bodmer, dem «Indianer-Bodmer» begleitet, der von der Lebensweise der Einheimischen und der Landschaft am oberen Missouri so fasziniert ist, dass er am liebsten hier «seine Zelte aufschlagen» möchte. Ein Aquarell zeigt eine kultische Stätte: einen Ring von Totenköpfen – einige Jahre nach der Expedition ist der Stamm, bei dem sich Bodmer niederlassen wollte, durch eingeschleppte Pocken dezimiert, der Rest in Reservate verbannt. Bodmer bleibt in Europa. Hingegen wächst der Strom der «Wirtschaftsflüchtlinge» aus Europa erschreckend rapide an: Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sind es allein aus der Schweiz rund 18000 Menschen – oft Randständige, Arme, Gebrechliche, mit denen ein schwungvoller Auswanderungshandel getrieben wird.

Die drei Brüder Steinauer aus Einsiedeln befinden sich darunter – sie wandern 1852 aus – dank der Briefe von Joseph Alois in die Heimat weiss man mehr von ihrer Geschichte.

Ein Blick über ein Feld, auf ein Hausdach, das elegant durch die Gegend gleitet, auf einen Laster, der ein komplettes Haus transportiert – wir sind im heutigen Steinauer Nebraska. Ein ehemals prosperierendes Städtchen – Joseph Alois wurde anno 1907 in einem Nachruf als «einer der besten Steuerzahler im County» gewürdigt –, das heute noch rund neunzig Einwohner zählt. Zentrale Orte sind Saloon, Post, Kirche und Bank, um die sich im Verlauf des Films Bilder und Geschichten ansammeln wie um magnetische Pole.

Der Saloon ist erste Kontaktstelle: «From Switzerland? – Chasch jasse?» Ältere Leute um einen Tisch plaudern von alten Zeiten; ältere Filmausschnitte zeigen den Saloon in Hochbetrieb, Bier wird in rauen Mengen gezapft. Die Post wurde von einem der Steinauer bewirtschaftet – ein Foto zeigt ihn mit dem Pony-Express vor dem Gebäude. Die Kirche, in der Ed Kalin einmal im Monat als Messdiener bedächtig die Messe vorbereitet,

steht trutzig im Städtchen. Ein Blick auf den Friedhof mit einem grossen Grabmonument für zwei der Steinauer-Brüder. Dann die Bank, von der Joseph Anton nach Hause berichtet: «Die zwei Buben sind geschickt und gelernt, dass die mit der Feder können leichter ein Dollar verdienen als ich seinerzeit mit der ganzen Leibesanstrengung zwei Batzen.» Über den Bankräumlichkeiten der ehemalige Dance Floor, die Steinauers spielten auch in «Edmund's Band» zum Tanz; heute stehen noch ein paar Stühle entlang den Wänden, Notenblätter liegen rum, ein Piano zeigt gähnend seine kaputte Klaviatur.

Im Zentrum des Films steht der Boden, die Landschaft – nicht unberührt, sondern zeugend von unterschiedlichem Umgang mit ihr. Immer wieder eindrückliche Graslandschaften, wild, rau, nur geprägt von tiefeingeerbten Wagenspuren, dem Wind und den Schatten der darüberziehenden Wolken. Am nächsten damit verwandt die Bilder von Karl Bodmer – Büffelherden und Tippees von Indianern. Dann die Erde, die vom Pflügen aufgerissen wird, erst mit Manneskraft und Pferden als Zugtiere, dann, mit dem Aufkommen der Dampfkraft, von komplizierten Maschinerien mit Antriebsriemen und grossen Rädern, jetzt von imposanten Ungetümen mit rasend schnellem Räderwerk plattgewalzt. Riesige Mais- und Weizenfelder ziehen sich hin. Das urbane Land zeigt sich im Gewand aller Jahreszeiten: weissverschneite Felder mit sich zusammenrottenden Kühen, Pferde im herbstlichen Nebel, herumspringende Kälber im Frühjahr. Immer wieder auch die Strassen: breite, schmutzige Fahrspuren mit seltsamen altmodischen Vehikeln in Aufnahmen aus den zwanziger Jahren, rotbraune Landstrassen, schnurgerade asphaltierte Strecken ziehen sich heute durch die Felder. Aber auch zerfallene Scheunen auf verlassenem ehemaligem Farmland und – einen Kreislauf schliessend – durch Übernutzung von der Erosion bedrohtes Land, das mit staatlicher Unterstützung wieder in Grasland verwandelt wird.

Nicht zu vergessen der Chor der Stimmen: die bedächtige des Autors etwa, der seine ersten Eindrücke von den Begegnungen mit Land und Leuten schildert, und die helle von Schwester Wal-

burga Kälin, die von der ärmlichen Situation der Steinauer-Brüder in Einsiedeln erzählt. Eine männliche Stimme mit leicht amerikanischem Akzent liest Auszüge aus den Briefen, die Joseph Alois nach Hause schickt, anschaulich berichten sie von schwierigen Anfängen und zähem Hoffen auf Erfolg. Lebhaft dozierend die von Dr. Walter Hauser über das Elend der Auswanderung und die üblen Verhältnisse, die zum Verlassen der Heimat zwangen. Nüchtern artikulierend Professor Leo Schelbert, der die Entwicklung der Besiedlung durch die Weissen, als der billigst zu erwerbende Boden zum Spekulationsobjekt wurde, nacherzählt. Ed Pfister etwa erzählt in gebrochenem Schweizerdeutsch von seinem Grossvater, der einzig mit ein paar Gotthelf-Bänden im Rucksack in der Gegend von Steinauer aus dem Zug geworfen wurde; singt nostalgisch vom schönen Aemmittal und spricht nachdenklich von der Unmöglichkeit, bei den heutigen Preisen als Junger hier eine Farm bewirtschaften zu können. Der junge Pat Kalin, Freizeit- und Nacht-Farmer, redet von den Unwägbarkeiten der Ertragsaussichten, mit leiser Trauer vom letzten Ausweg – dem Wegzug, aber auch mit verhaltenem Stolz vom anstrengenden Leben, das er nicht missen möchte.

Und eingebettet in die Bilder der rauen Prärielandschaft findet sich die getragene Stimme von Sam Parkins, der Auszüge aus Texten von Robert J. Conley und Leslie Marmon Silko vorträgt: Gedichte von heute lebenden Indianern. Sie beschwören die Wiederkunft des Büffels, die Verbundenheit des roten Mannes mit Mutter Erde, das kurzfristige Auftauchen und wieder Verschwinden des weissen Mannes auf diesem Land – eine Stimme aus der Vergangenheit und der Zukunft.

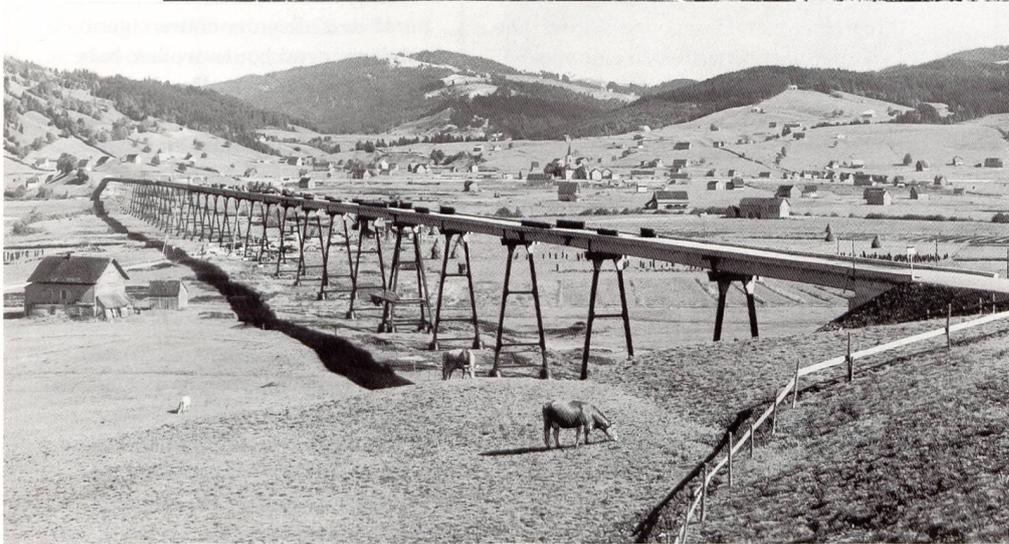
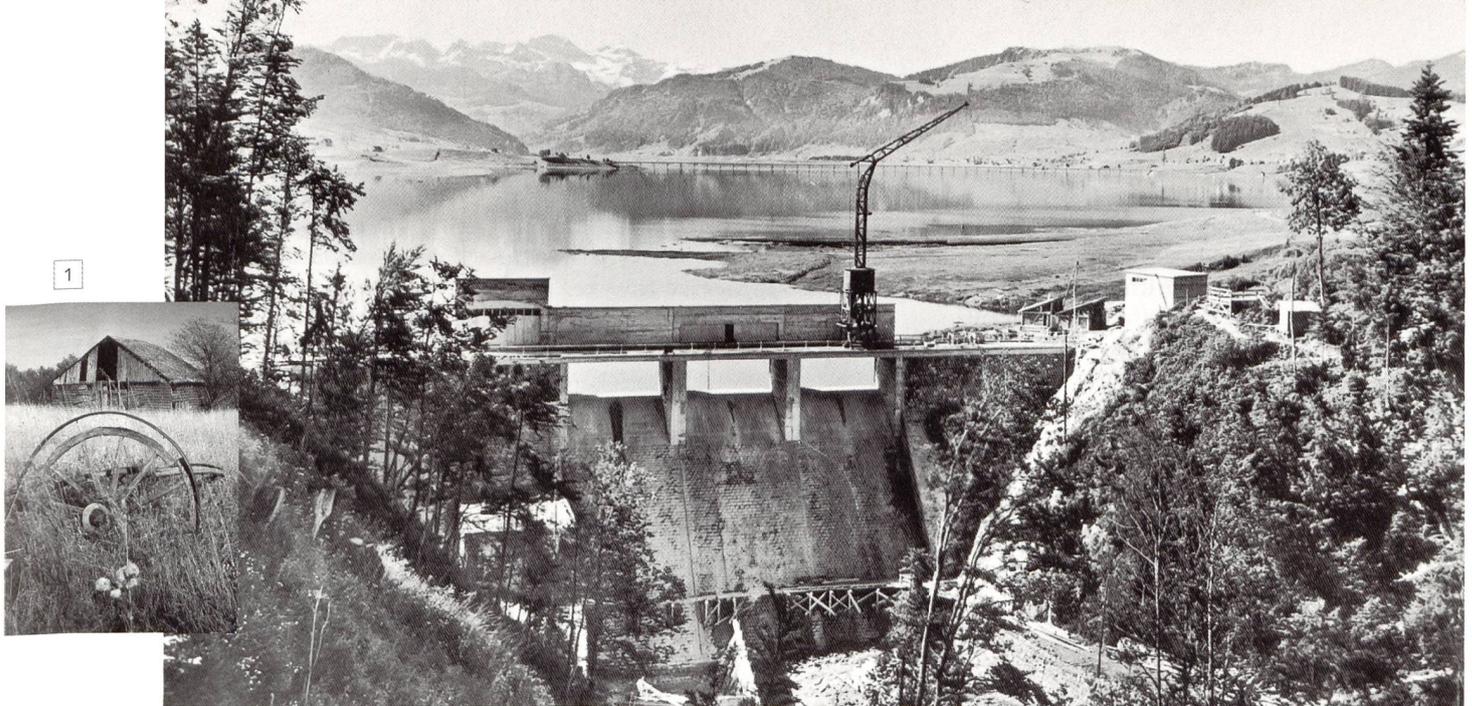
STEINAUER NEBRASKA ist ein reichhaltiges und weitgespanntes Netz, gewoben aus Fotos, Dokumenten, Filmausschnitten älteren und aktuellen Datums, Landschaftsaufnahmen, Texten und Stimmen, um nachdenklich und melancholisch stimmende «Geschichten um Gewinn und Verlust», wie Karl Saurer seinen Film im Untertitel charakterisiert.

Josef Stutzer

Die wichtigsten Daten zu STEINAUER NEBRASKA: Regie: Karl Saurer; Buch: Karl Saurer, Elena M. Fischli; Kamera: Rolf Rosenberg, Hansueli Schenkel, John Spence; Kamera-Assistenz: Christian Iseli; historische Aufnahmen: Jesse Avery; Heimvideo: Ed und Dorothy Kalin-Reuter; Schnitt: Bernhard Lehner; Musik: Frank Steinauer, R. Carlos Nakai, Tim

R. Crawford; Gedichte: Ausschnitte aus «We Wait» von Robert J. Conley und «The Return of the Buffalo» von Leslie Marmon Silko gelesen von Sam Parkins; Ton: Ronny Tanner, Martin Koerber. Personen: Dr. Walter Hauser, Schwester Walburga Kälin, Prof. Leo Schelbert, Erwin Bredemeier, Dale Eichenberger, Ed und Dorothy Kalin-Reuter, Pat

Kalin und Familie, Hermine Kettelhack-Eichenberger, Marie Spier-Eichenberger, Eleonor Manhart-Steinauer, Mark Manhart, Ed Pfister, Genevieve Steinauer, Richard Steinauer. Produktion: Karl Saurer. Schweiz 1997. 16mm (auch als Video erhältlich), Dauer: 70 Min. CH-Verleih: Cinematograph, Ibach.



1
STEINAUER
NEBRASKA

2
DER TRAUM VOM
GROSSEN BLAUEN
WASSER

mit einem Helikopter zu arbeiten, um diese Landschaft so zu zeigen, wie sie vor hundertfünfzig Jahren wohl war. Es gibt in den sogenannten Sand-Hills noch grosse Flächen, die wenig urbanisiert sind, Bereiche, wo es kaum Zäune, wo es auch noch seltene Vögel gibt, Kraniche nisten dort, Büffel leben dort, und es gibt tief eingegrabene Wagenspuren. Mit diesen Aufnahmen gab es auf der Bildebene, auf der filmischen Ebene, die Möglichkeit, den weissen und den indianischen Strang ineinander zu verweben.

Auf dieser Basis wurde es ebenfalls möglich, die Chronologie zu verlassen. Nachdem wir sozusagen mit den Auswanderern in Amerika angekommen sind, nach dieser kurzen Vorgeschichte vom Chronisten, der erläuterte, warum Leute weggegangen

sind, wagten wir nun eine assoziative Montage, um auch eine andere Art von Geschichtsbild zu vermitteln. Geschichte ist ja nicht etwas Lineares oder Geschlossenes. Dieser Komplexität kann man nicht gerecht werden, indem man eins einfach ans andere reiht. Einen so grossen Zeitraum, ein so komplexes Thema in siebzig Minuten fassen zu wollen, hat ja wirklich auch etwas Verwegenes. Es wäre demnach völlig falsch, wenn der Zuschauer mit dem Gefühl nach Hause ginge, so, er habe jetzt verstanden, wie es sei. Wir wollten auch die Widersprüchlichkeit von Prozessen, auch Wiederholungen in der Entwicklung sichtbar machen und zeigen, dass Ströme manchmal untergründig weiterfliessen und wieder aufbrechen können. Dies, um dem Zuschauer Gelegenheit zu

geben, selber Bezüge herzustellen, selber Beziehungen zu erkennen und dann auch weiterzudenken. Sich vom indianischen Denken, etwa was den Umgang mit der Erde anbelangt, inspirieren zu lassen und dann das auf unsere Situation zu beziehen.

FILMBULLETIN Wenn man so will, ist STEINAUER NEBRASKA ein eher essayistischer Film. Wird das verstanden?

KARL SAURER Ob die Leute das annehmen, und ob es ihnen nicht doch zu sprunghaft, zu assoziativ ist, das habe ich mich wirklich oft gefragt. Erstaunlicherweise – soweit ich das jetzt beurteilen kann – scheint dies nicht der Fall zu sein. Die meisten Leute haben das Assoziative und Vielschichtige sogar geschätzt, haben ganz explizit gesagt, dass das kurzweilig war und dass es Spass gemacht hat, diesen

«Wir wagten eine assoziative Montage, um auch eine andere Art von Geschichtsbild zu vermitteln. Geschichte ist ja nicht etwas Lineares oder Geschlossenes.»

«Das Schwierigste, aber auch das Spannendste ist der Zusammenhang zwischen dem, worüber ein Film erzählt, und der Art und Weise, wie er das tut. Da gibt es ein Wechselspiel, eine fast dialektische Beziehung, die man nicht immer rationalisieren kann.»

1
Dieter Moor in
DER HUNGER,
DER KOCH UND
DAS PARADIES

2
Bernd Tauber in
DAS BROT DES
BÄCKERS

3
Silvia Reize und
Bernd Tauber in
DAS BROT DES
BÄCKERS

4
Dreharbeiten zu
DER HUNGER,
DER KOCH UND
DAS PARADIES

Sprüngen zu folgen und selber Beziehungen herzustellen. Ich denke, das Sehverhalten der Leute hat sich wirklich ziemlich verändert. Durch verschiedene Faktoren, natürlich auch die Werbung, haben sie gelernt, mit assoziativen Montagen umzugehen. Insgesamt finde ich es sehr erfreulich, dass auch ein breites Publikum mit solchen Formen umzugehen versteht und sich so offen auf sie einlässt.

FILMBULLETIN Als du die Briefe gelesen hast, war dir dieses Konzept noch nicht klar.

KARL SAURER Es war ein längerer Prozess. Ein wichtiger inhaltlicher Ausgangspunkt war der Gegensatz zur heutigen migrationspolitischen Situation: in einer Zeit, wo Flüchtlinge nach Europa kommen und versuchen, ein Dach über dem Kopf zu finden und ihr Brot zu verdienen, wollte ich daran erinnern, dass es Zeiten gab, wo Menschen, die man heute Wirtschaftsflüchtlinge nennen würde, eben aus ähnlichen Gründen von hier weggezogen sind.

Wenn man ein bisschen zurückschaut, versteht man Dinge, die man gemacht hat, manchmal besser. Jetzt kommt mir die Abfolge meiner letzten Filme wie eine sehr logische Entwicklung vor, fast wie eine Trilogie: *DER TRAUM VOM GROSSEN BLAUEN WASSER* über den Heimatverlust eines Tals in der Innerschweiz und den durch Industrialisierung geprägten Umgang mit natürlichen Ressourcen, dann *KEBAB & ROSOLI*, ein Film mit Heimischen und Geflüchteten, über Asylsuchende bei uns, und jetzt kommen die Themen Ökologie und Migration in *STEINAUER NEBRASKA* in einem Film zusammen. Das war von mir nicht so geplant. Ich bin durch die Beschäftigung mit der Geschichte auf diese Themen gestossen.

Andererseits ist auch klar: Nebraska hatte etwas Magisches für einen, der aus den Voralpen kommt, aus einer Gegend, wo der Blick ringsum verstellt ist von Hügeln und Bergen. Aus einer solchen Gegend in diese unendlichen Weiten zu kommen und eine Landschaft zu finden mit diesem hohen Himmel, dem Wind, der durchpfeift und verwehte Spuren hinterlässt, das sprach mich sehr an.

FILMBULLETIN Entspricht es deiner Methode, einen Film und eigentlich auch dessen Thema erst im Laufe der Recherche zu entwickeln?

KARL SAURER Als Methode würde ich es nicht bezeichnen, aber es gehört wahrscheinlich zu meiner Art, an Kon-

zepte und Projekte heranzugehen. Ich brauche einen klaren Ausgangspunkt, der mich stark motiviert. Dann aber bin ich sehr offen und auch bereit, das ursprüngliche Konzept zu modifizieren. Wenn ich den Film selber produziere, manchmal auch selber produzieren muss, habe ich grössere Freiheiten. Auch was die Zeit anbelangt. Den Prozess der Aneignung der komplexen Geschichte von *STEINAUER NEBRASKA* hätte ich kaum in kürzerer Frist so leisten können.

FILMBULLETIN Wie lange dauerte es?

KARL SAURER Ungefähr fünf Jahre. Die Jahreszeiten spielten auch eine Rolle. Als ich das Leben dieser Farmer in Nebraska sah, wie sie von den Jahreszeiten abhängig sind, wie unsere Bauern ja auch, war mir klar, ich brauche – auch für die grossen Zeitzyklen des Films – unbedingt Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Die Winterbilder etwa haben eine spezifische emotionale Ausstrahlung. Das erlaubte beim Umgang mit der Chronologie der Geschichte, auch entlegene Perioden miteinander zu verweben, weil sie durch den Charakter, durch die Aura der Bilder zusammengehalten werden. Das war mir aber nicht von vornherein klar. In der gemeinsamen Arbeit mit *Elena M. Fischli*, meiner Co-Autorin, und dem Cutter Bernhard Lehner haben wir solche Entdeckungen gemacht und ausprobiert.

Ich musste also mehrmals nach Nebraska, und es gab auch ein Frühjahr, in dem die Farmer weder säen noch pflanzen konnten. Alles hat aber mindestens zwei Seiten. Der Vorteil davon war, dass Bauern Zeit hatten für längere Gespräche. Wenn man bedenkt, wie die Farmer rund um die Uhr beschäftigt sind und sich auch noch um die Familie kümmern, leuchtet ein, dass sie nicht einfach mit einem Dokumentaristen, der irgendwoher kommt, stundenlange Gespräche führen können.

FILMBULLETIN Die Widersprüche, mit denen sich die Zuschauer auseinandersetzen sollen, sind das eine. Andererseits hast du den Film in eine Form gebracht.

KARL SAURER Den Bogen gut zu spannen, so dass er nicht überspannt ist, aber auch nicht zu locker bleibt, dass der Film einen Rhythmus bekommt, der fliesst, der durchaus mal Stromschnellen hat und dann vielleicht wieder flachere Passagen, ist immer wieder eine spannende Arbeit. Man konzipiert zwar, was für Themen-

blöcke man in der Montage macht, was für Pfeiler diese Bögen brauchen, ob sie aber tauglich sind, zeigt sich erst, wenn man die Passagen geschnitten hat und im Zusammenhang sieht.

Dazu kommt der harte Prozess der Selektion. Bestimmte Sequenzen sind fast gleichwertig oder drücken etwas ähnliches aus, und da muss man sich für die eine oder andere entscheiden. Wichtig ist mir auch, dass bei einem solchen Thema möglichst alle, die an der Geschichte interessiert sind, den Film begreifen können. Wenn ich eine bestimmte Stufe eines Rohschnitts, einer ersten Fassung erreicht habe, mache ich deshalb immer Probevorführungen mit interessierten Leuten, die aber keine Filmschaffenden sind, um herauszufinden, wo allenfalls Schwächen oder Knackpunkte sind, wo etwas offenbar nicht funktioniert.

Viele Zuschauer hätten eigentlich noch länger zuschauen wollen, habe ich feststellen können. Das finde ich an und für sich gut, denn oft wird uns Schweizer Dokumentarfilmschaffenden ja entgegengehalten, dass wir uns zu sehr auslassen und uns zu wenig aufs Wesentliche konzentrieren. Ich will damit nichts gegen längere Filme gesagt haben. Es gibt durchaus Filme, die ganz andere Dimensionen brauchen, um auszudrücken, was sich die Autoren vorgenommen haben: *SHOAH* beispielsweise oder auch *HOTEL TERMINUS*, um einmal zwei Filme aus anderen Ländern zu nennen.

FILMBULLETIN Hast du die Länge selbst bestimmt?

KARL SAURER Ich dachte von Anfang an, es müsste gelingen, das Thema in einer Zeit von siebzig bis achtzig Minuten zu fassen. Wenn es ein bisschen länger geworden wäre, der Rhythmus aber gestimmt hätte, dann hätten wir es so belassen. Meine Vorstellung wurde auch durch den vorangegangenen Film, der 85 Minuten war, bestimmt. In ihm, denke ich rückblickend, hätte ich das eine oder andere noch etwas stärker verdichten können. Das Fernsehen hätte noch lieber Sechzig-Minuten-Filme. Ich würde bei einer Zusammenarbeit mit dem Fernsehen aber dennoch versuchen, das Thema so ausführlich wie nötig, wenn auch so konzentriert wie möglich, und filmisch so lebendig und rhythmisch so schön akzentuiert, wie es nur geht, zu gestalten.

FILMBULLETIN Wie vermittelt man dieses Gefühl für Rhythmus jüngeren Leuten, die eine Dokumentarfilmbildung machen?

KARL SAURER Wie weit man das vermitteln kann, ist eine schwierige Frage. Meines Erachtens kann das nur konkret und im Detail an einzelnen Filmen wirklich diskutiert werden. Man kann Beispiele aus der Filmgeschichte nehmen und studieren, wie das gemacht wurde. Als Schwierigkeit kommt allerdings hinzu, dass wir je nachdem, wann und wo wir leben, wie wir sozialisiert sind, ein anderes Verhältnis zum Rhythmus haben. Im asiatischen Raum wird ein Film anders rezipiert als bei uns. Bei uns wiederum, im urbanen Bereich, in der Stadt, ein bisschen anders als in ländlicheren Regionen. Das Schwierigste, aber auch das Spannendste ist der Zusammenhang zwischen dem, worüber ein Film erzählt, und der Art und Weise, wie er das tut. Da gibt es ein Wechselspiel, eine fast dialektische Beziehung, die man nicht immer rationalisieren kann, die man eher intuitiv erfasst, wo man etwas spürt und wo man seinem Gespür auch trauen muss. Genauso wie man bestimmten Bildern zutrauen muss, dass sie ihre Geschichte erzählen, ohne dass noch ein Dialogsatz im Spielfilm oder ein Kommentar im Dokumentarfilm nötig ist.

Der ehemalige Direktor der Filmakademie in Berlin, *Heinz Ratzak*, bei dem ich ein paar Jahre gearbeitet habe, sagte immer, er glaube nur insofern an eine Ausbildung in Film-schulen, als man Filme mache, und seien es noch so kleine. Zwei- oder vier- oder zehnmütige, das spielt keine Rolle, sondern nur, dass man sich erprobt und nachher in der Analyse zu verstehen versucht, was jetzt – kein schönes Wort – *funktioniert* habe und was nicht, warum, oder warum für mich und warum für ihn nicht.

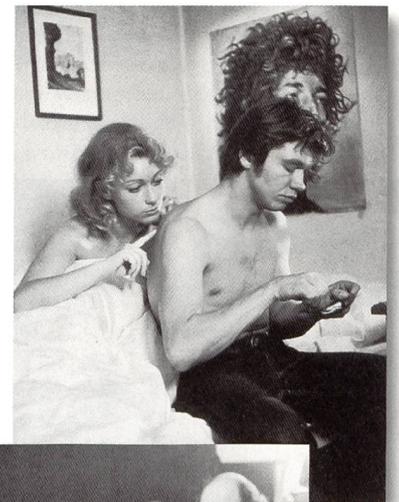
FILMBULLETIN Hast du für die beiden andern Filme der Trilogie auch fünf Jahre benötigt?

KARL SAURER Beim Sihlsee-Film war es ähnlich. Die historische Aufarbeitung der Thematik war nicht so fortgeschritten, wie ich mir das vorgestellt hatte. Ich hatte gedacht, ich könnte da mehr übernehmen, und musste dann erst ins Archiv. Beim Asylbewerberfilm dagegen habe ich zusammen mit Elena M. Fischli rasch auf eine akute Situation reagiert.

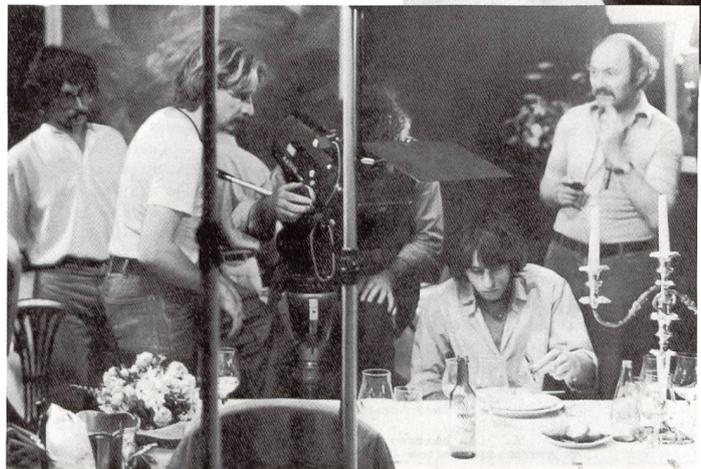
Eigentlich war ich nach zwanzig Jahren in Deutschland nach Einsiedeln zurückgekehrt, um die Geschichte vom Sihlsee zu recherchieren und diesen Film zu machen. Ich merkte, das gelingt nur, wenn ich wieder vor Ort sesshaft werde. Diese Prozesse brau-



2



3



4

«Ich wollte der Ablehnung etwas entgegenseetzen und auch zeigen, warum die Asylbewerber hier sind und was für Leute sie sind.»



1



2



2



2

chen Zeit. Es muss ein Vertrauen unter den Beteiligten hergestellt werden, sonst kann man keine gute dokumentarische Arbeit machen. Gerade älteren Leuten, die einem viel geben sollen, muss ich die Chance einräumen, dass sie mich kennenlernen und dass wir uns aufeinander einstellen können.

Als ich nun wieder in Einsiedeln lebte, habe ich mitbekommen, welche Ängste Fremden gegenüber vorhanden waren, als plötzlich an die hundert Asylbewerber der Region zugeteilt wurden. Ich wollte der Ablehnung etwas entgegenseetzen und auch zeigen, warum die Asylbewerber hier sind und was für Leute sie sind. Die High8-Kamera, die ich für die Sihlsee-film-Recherchen und die langen Interviews hatte, konnte ich nun gut gebrauchen, um auch sporadisch die Geschichte von einzelnen Asylsuchenden, die es zufällig in diesen Raum Innerschweiz verschlagen hatte, zu dokumentieren.

Wir haben uns allerdings bewusst beeilt, das Material möglichst bald in eine Form zu bringen, rasch zu montieren und zu mischen, damit man mit dem Film in Veranstaltungen arbeiten konnte. **KEBAB & ROSOLI** war mittellang, etwa 48 Minuten, lieber hätte ich ihn noch ein bisschen kürzer gehabt, damit nach der Projektion genug Zeit bleibt, über Fragen, oder eben auch über Gefühle zu reden, die so akut waren, dass sie zum Teil zu Übergriffen geführt hatten. Das war ein viel schnellerer Prozess, obwohl auch hier die Hürde des Vertrauens genommen werden musste. Er ging eigentlich nur deshalb gut, weil Elena M. Fischli seit Jahren mit Asylsuchenden, gerade auch mit Frauen und Mädchen, Kontakt hatte. Wir haben bei **KEBAB & ROSOLI** auch versucht, die Beteiligten stärker einzubeziehen. Zum Teil haben sie selber ihren Arbeitsplatz gefilmt, haben vorgeschlagen, ein Geburtstagsfest oder das Kind, das zum ersten Mal die Erwachsenen füttert, weil es schon so gross ist, aufzunehmen. Das war eine sehr schöne Zusammenarbeit.

FILMBULLETIN Würdest du das Prinzip Vertrauen verallgemeinern und auf jeden Dokumentarfilm ausdehnen oder doch als spezifische Arbeitsmethode von dir betrachten?

KARL SAURER Viele Dokumentarfilmschaffenden würden die Auffassung teilen, dass Vertrauen eine unabdingbare Voraussetzung ist. Es gibt vielleicht eine Ausnahme: Wenn ich jemanden entlarven will. Wenn *Marcel Ophüls* in *HOTEL TERMINUS* Kollabora-

CH-FILMMANUFAKTUR

teure des Nazi-Regimes aufspürt und blossstellen will, dann ist dies ein anderer Ausgangspunkt, als wenn ich mit Leuten einen Film über ihr Leben, ihre Geschichte, über ihre Ängste, über ihre Hoffnungen mache.

Zu diesem Prinzip des Vertrauens gehört für mich ganz klar, dass ich den Film immer zuerst den Menschen zeige, mit denen ich ihn gemacht habe. Einerseits damit sie, wenn ich wirklich unbedacht etwas verzerrt hätte oder vielleicht zu wenig sensibel war, allenfalls noch reagieren können. In der Regel geht es aber darum, ihnen etwas zurückzugeben und von ihnen auch zu erfahren, wie sie das jetzt aufnehmen, was sie damit anfangen können.

Von daher war für mich die Vorführung in Steinauer in Nebraska eine ganz wichtige. Ich war sehr gespannt, wie die Leute dort gerade die Frage des Umgangs mit den *native people* aufnehmen würden. Mit wenigen Ausnahmen akzeptierten sie meine Umsetzung und fanden, das war richtig und wichtig. Es gab sogar einige, die meinten, vielleicht sei es eine Chance, besser zu begreifen, dass dies zwar ihre Geschichte ist, aber dass es auch eine europäische Verantwortung für die Vertreibung der Indianer gibt. Es gab wirklich nur einen oder zwei Zuschauer, die sagten, der Film sei zwar schön, aber das mit den Indianern sei daneben, denn im Grunde hätten die Weissen den Indianern ja die Zivilisation gebracht. Ich als Europäer würde das falsch sehen.

Das Interesse für den Film und seine Geschichte war übrigens riesig. Ein Kino gibt es in Steinauer leider nicht mehr. Der Ort hat nur noch 92 Einwohner, aber es kamen über siebenhundert Leute zu den Vorführungen. Sehr heftige Diskussionen gab es auch in der nächsten grossen Stadt, in Lincoln, im dreihundertplätzigigen Kino, das uns Gastrecht gewährte. Ich bekomme heute noch Briefe. Meistens sehr ausführliche Briefe, die von weiteren Aspekten erzählen. Auch bei den Vorführungen in der Schweiz traf ich immer wieder Leute, die mir neue Geschichten aus dieser Gegend oder von ausgewanderten Vorfahren berichteten. Das finde ich sehr schön.

Ich erlebe, seit der Film angelauten ist, vielfältige Reaktionen von ganz unterschiedlichen Leuten. Das war schon beim Sihlsee-Film so, aber jetzt bei STEINAUER NEBRASKA noch in grösserem Masse, vielleicht auch, weil ich versuche, jetzt ein bisschen erreichbarer zu sein. Wenn man genügend Chancen bekommt, den Film zu

zeigen, und die Presse darauf hinweist, kann man viele Menschen erreichen.

Die Reaktionen der Zuschauer ermuntern auch, wieder etwas Neues anzupacken. Diese Frage kommt ja oft: Hast du schon wieder eine Idee? Oder es gibt konkrete Vorschläge. HOLZSCHLÄIKE MID ROSS, der kleine Film, den ich mit *Franz Kälin* realisierte, resultierte aus dem Vorschlag eines Försters, der meine andern Filme gesehen hatte. Ich habe sofort Bilder gesehen und eine Möglichkeit, etwas über den Umgang mit der Natur – das ist offenbar etwas, das mich doch stark beschäftigt – zu vermitteln, ohne viel erklären zu müssen. Es ist natürlich immer das Schönste, wenn Bilder für sich sprechen.

Ich habe jetzt zwar in STEINAUER NEBRASKA, auch aus dramaturgischen Gründen, zum ersten Mal einen kleinen persönlichen Kommentar gemacht. Das "Reisejournal" hilft, den Fluss des Films ein bisschen zu beschleunigen. Der Kommentar soll aber auch zeigen, dass es eine subjektiv wahrgenommene und gestaltete Geschichte ist. Das ist mein Blick auf die Geschichte, das ist nicht enzyklopädisch, umfassend, das ist eine subjektive Auseinandersetzung, die aber dennoch allgemein zutreffende Erkenntnisse zutage gefördert hat. Es ist keine didaktische oder historisch-wissenschaftliche Arbeit. Es ist letztlich doch ein persönlicher Film – ein *Autorenfilm*.

FILMBULLETIN Wie würdest du dich als Filmemacher positionieren?

KARL SAURER Filmemacher, die mich schon früh fasziniert haben, waren *Robert Flaherty* oder *Joris Ivens*. *Theo Angelopoulos* hat mich wegen seiner Geschichtsaufarbeitung in OTHIASOS sehr interessiert. Ivens frühe Filme sind kleine Studien des alltäglichen Lebens, des Regens, einer Brücke, sein Werk reicht aber bis hin zu komplexen politisch-gesellschaftlichen Prozessen, wie in WIE YÜ GUNG DIE BERGE VERSETZTE oder eben diese Mischform in UNE HISTOIRE DU VENT.

Vor Jahren gab es in München eine Retrospektive zum Kino des *Neorealismo* und das war, wenn ich jetzt zurückblicke, ein Schlüsselerlebnis. Meine Interessen kreisen immer wieder um die Auseinandersetzung mit der sozialen und historischen Realität. Dabei ziehe ich es vor, dort anzusetzen, wo es scheinbar unspektakulär, wo es alltäglich ist. Eine Rekonstruktion des Absturzes eines Zepplins oder des Untergangs der Titanic würde mich nicht motivieren. Mich interessiert eher, an einem kleinen Ort

wie Steinauer Nebraska, der nicht einmal auf allen Karten verzeichnet ist, etwas – im Wortsinn – zu entdecken, dort zu graben und auf etwas zu stossen, das vielleicht dann doch umfassender und spannender ist, als man erwarten könnte.

FILMBULLETIN Du hast eine Nische gefunden, die es dir ermöglicht, in der Schweiz Filme zu drehen, und hast dich da eingerichtet.

KARL SAURER Wenn man das strukturell sieht, ist es zutreffend, dass es da eine Nische gibt, in der auch ich ein Stück weit Unterschlupf gefunden habe. Unabhängig davon entzündete sich der Antrieb für mein Filmschaffen immer an Themen, Stoffen und Motiven, die mich wegen ihrer gesellschaftlichen Bedeutung bewegten und gleichermaßen eine Herausforderung auf der ästhetischen Ebene waren.

Je länger ich weg war aus der Gegend, in der ich aufgewachsen bin, desto stärker habe ich beispielsweise das Interesse verspürt, die Geschichte dieses Tals zu erzählen, das für ein Speicherbecken überflutet wurde. Hunderte von Menschen mussten weg. Man hat kostbaren Boden geopfert für den Strom, der im Unterland gebraucht wurde. Ob ich Lust bekommen hätte, mich mit dem Tal, in dem meine Kindheitserinnerungen verwurzelt sind, zu beschäftigen, wenn ich in der Schweiz geblieben wäre, weiss ich nicht. Der Wunsch wurde aber einfach so stark, dass ich das unbedingt tun wollte.

Bald habe ich aber gemerkt, dass ich diesen Film nicht von Zürich oder von Berlin aus vorantreiben, ab und zu mal für ein paar Tage, für ein paar Interviews anreisen, ein paar Einstellungen drehen und dann wieder in die Stadt ziehen kann. Dadurch, dass ich wieder in der Gegend meiner Herkunft lebte, sind andere Projekte, andere Geschichten auf mich zugekommen. Die Geschichte mit dem Asyl, KEBAB & ROSOLI, hätte ich nicht gemacht, wenn ich in Berlin geblieben wäre. Die Geschichte HOLZSCHLÄIKE MID ROSS wäre nicht auf mich zugekommen, wenn ich nicht da gewesen wäre, und auch STEINAUER NEBRASKA wuchs aus der Beschäftigung mit dem Sihlsee und dem Thema Migration heraus. Der Keim war dort schon angelegt. Das Motiv war einfach stark genug, dass ich das machen wollte. Dabei musste ich dann halt wieder – wörtlich verstanden – zu neuen Ufern aufbrechen. Ich hätte nie gedacht, dass ich je einen Film in Amerika drehen würde.

1
STEINAUER
NEBRASKA

2
KEBAB
& ROSOLI

«Besonders fasziniert mich auch die Mischform, diese Mischung von Inszeniertem, Fiktivem und Vorgefundenem, Authentischem.»

FILMBULLETIN Wie stufst du die Möglichkeiten ein, Filme in der Schweiz zu realisieren?

KARL SAURER Wir in der Schweiz sind im Moment bei einigen europäischen Strukturen ein bisschen isoliert. Isolierter als auch schon, aber wir gehören zu Europa. Am stärksten spüre ich – das hat aber eher etwas mit dem Zeitgeist zu tun –, dass die Aufbruchstimmung verfliegen, jedenfalls in meiner Generation nicht mehr spürbar ist. Der Wind ist eben rauher. Auf der anderen Seite gibt es doch nach wie vor Jüngere, die neue Impulse geben.

Der Schweizer Dokumentarfilm wurde übrigens in Berlin immer geschätzt. Die Studenten wollten diese Filme sehen. Ich erinnere mich, wie ich *GRAUZONE* von *Fredi M. Murer* – zwar ein Spielfilm – zeigte, die haben das damals besser verstanden als die meisten in Zürich. Oder Filme wie *ZÜRICH BRÄNNT*, sobald sie davon hörten, wollten sie die sofort sehen. Ich habe auch sehr viele Schweizer Dokumentarfilmer an die Akademie eingeladen. *Urs Graf* hat da gearbeitet, *Hans Stürm* war da, *Luc Yersin* für den Ton, *Matthias Knauer*, auch *Alain Tanner*.

Bei den Duisburger Dokumentarfilmtagen habe ich eine Zeitlang die Auswahl für die Schweiz gemacht, wie auch für die Oberhausener Kurzfilmtage, weil ich dachte, dass es wichtig sei, dass wir uns unter Nachbarn austauschen. Neben den grossen Festivals wie Berlin und Cannes gibt es diese kleineren Orte, wo man wirklich noch Zeit hat, sich mit Filmen und Fragen wie Gestaltung, natürlich auch Produktion, Finanzierung auseinanderzusetzen, vor allem aber auch die ästhetischen Debatten zu führen. Dieses Modell von Duisburg, zeitgleich immer nur einen Film zu zeigen und dann über den zu reden, auch länger, auch am nächsten Tag noch einmal darauf zurückzukommen, hat mir von Anfang an sehr gefallen. Es ist nicht dieser Basar von bunten Bildern, in dem man hin- und herwetzt und nach fünf Tagen völlig konfus sein kann.

FILMBULLETIN Du arbeitest mit einem kleinen Team, arbeitest lange an den Filmen, veränderst über die Recherche sogar das Thema oder bringst neue Elemente ein. Kannst du dir vorstellen, auch andere Filme zu machen?

KARL SAURER Ich habe ja schon anders gearbeitet. Die Geschichte etwa, die ich zusammen mit *Erwin Keusch* gemacht habe, *DAS BROT DES BÄCKERS*, war ein Spielfilm. Den durch Rationalisierung, Automatisierung, letztlich

durch die Wirtschaftssituation bedingten Untergang eines Handwerks in eine sinnliche Geschichte umzusetzen, war wirklich eine Herausforderung. Vier Jahre lang hat uns niemand geglaubt, dass das jemanden interessieren würde. Aber nachher waren wir damit in der ganzen Welt eingeladen. Das gibt einem doch ein bisschen Selbstvertrauen, eher wieder mal ein Thema aufzugreifen, von dem nicht sofort alle sagen: Ach, das ist ja toll, Mensch, das musst du unbedingt machen!

Ich erinnere mich noch genau, wie das Argument bei *DAS BROT DES BÄCKERS* immer lautete: das will niemand sehen. *Willy Segler*, ein Redakteur vom ZDF, hat dann offenbar beim Lesen gesehen oder gespürt, was die andern alle nicht erfasst haben, und übernahm die Produktion. Daran zeigt sich, dass Projekte eben auch davon abhängig sind, ob man auf Leute stösst, die sie verstehen.

Bei einem Spielfilm oder einer grösseren Produktion hat man ganz andere Arbeitsbedingungen und Abhängigkeiten, sind die Anforderungen natürlich anders als bei einem Dokumentarfilm. Besonders fasziniert mich auch die Mischform, diese Mischung von Inszeniertem, Fiktivem und Vorgefundenem, Authentischem. Die Verbindung von Gefundenem und Erfundenem habe ich mit Erwin bei *DER HUNGER, DER KOCH UND DAS PARADIES* ausprobiert. Als im Anschluss an *DAS BROT DES BÄCKERS* eine Anfrage vom Schweizer Fernsehen kam, etwas Ähnliches zum Berufsbild des Kochs zu machen, wollten wir nicht die gleiche dramaturgische Methode wiederholen.

Als neue Idee habe ich jetzt ein Kinderspielfilmprojekt, das mich reizen würde. Ich erarbeite zusammen mit meiner Partnerin erst einmal ein Drehbuch. Dann wird sich die Frage stellen, ob ich auch Regie führen möchte. Es ist spannend, die Arbeit von der ersten Idee bis zur Mischung, den ganzen Prozess, mitzumachen und auch bis zum Schluss daran zu feilen, so anstrengend diese Arbeit auch ist. Sie braucht viel Energie, Konzentration und Phantasie. Danach bedeutet es mir viel, die unmittelbaren Reaktionen der Zuschauer zu erfahren. Das ist nicht immer einfach. Ein Beispiel: In den siebziger Jahren bin ich mit Erwin Keusch und *DAS BROT DES BÄCKERS* in die Sowjetunion gefahren und weiss noch, mit welchem Unverständnis die Organisatoren reagierten, wenn ich während der Vorführung in den Saal

wollte, um zu sehen, wie die Leute an bestimmten Stellen reagieren. Sie hatten ein schönes Büffet mit Wodka und allem aufgebaut und wunderten sich, dass ich, statt fröhlich zu zechen, ins Kino wollte. Doch etwas von dieser Zuschauerreaktion zu spüren, ist für mich etwas anderes, als nur die veröffentlichte Meinung zu kennen.

FILMBULLETIN Auf den Dokumentarfilmer würdest du dich also nicht reduzieren lassen?

KARL SAURER Nein, das wäre nicht richtig. Die beiden Spielfilme haben mindestens den gleichen Stellenwert wie meine Dokumentarfilme, und ich habe auch grosse Lust, nochmals so etwas zu probieren. Dass mich das neue Projekt wieder mehr in die Welt hinaustreibt, das gefällt mir. Vielleicht bin ich nicht umsonst auf eine Geschichte gestossen, die ausserhalb der helvetischen Gemarkungen angesiedelt ist. Diese Geschichte kann nicht als Dokumentarfilm entstehen, aber es macht Spass, jetzt wieder einmal die Freiheiten des Erfindens, der Fiktion geniessen zu können. Der Dokumentarfilm ist für mich zwar etwas sehr Substantielles, etwas, wo ich die Realität spüre und auch Menschen kennenlernen kann. Aber es gibt eben auch sehr starke Begrenzungen dessen, was machbar ist. Gerade im Umgang mit den Menschen gibt es Grenzen, die zu respektieren sind, die nur in einem Spielfilm überschritten werden können.

Man muss aber sehen, dass das aufwendigere und teurere Produktionen sind, und dann ist die Frage der Positionierung in der Schweiz natürlich sofort wieder naheliegend. Der Schweizer Markt ist sehr beschränkt. Diese Geschichte, die mir im Kopf steckt, wäre nur als internationale Produktion zu realisieren. Kleinere, vielleicht auch mittlere Dokumentarfilme kann man unter Umständen selber produzieren. Das ist auch einer der Aspekte, warum ich diese kleineren Filme realisiert habe.

Ein grösseres Projekt braucht einen Produzenten. Das ist eine andere Situation, ein ganz anderes Arbeiten. Auf der Stufe der Stoffentwicklung, des Drehbuchs aber ist es noch nicht unbedingt so geldintensiv. Da braucht man einfach Zeit und Imaginationskraft, kann auch allerlei ausprobieren. Ein Projekt bis zu dem Punkt voranzutreiben, wo entschieden werden kann, ob es tauglich scheint, realisiert zu werden, das ist eine schöne Phase. Die Phase mehr des Träumens. Man wacht am Morgen auf und hat wieder

1
Erika Eberhard
und Dieter Moor
in *DER HUNGER,
DER KOCH UND
DAS PARADIES*

2
HOLZ SCHLÄIKE
MID ROSS

3
Ed Kålin und
Karl Saurer bei
Dreharbeiten
zu *STEINAUER
NEBRASKA*

eine neue Idee; manchmal hat sich ein Knopf gelöst, manchmal geht es aber auch zäh. Gerade da finde ich es sinnvoll, mit anderen zusammenzuarbeiten. Da gibt es eher wieder einen Anstoss, oder man kann sich mindestens zur Idee des Partners verhalten. Dadurch, dass ich versuche, diese zu verstehen oder zu kritisieren, kommt man oft auf neue Lösungen. Aber man muss dazu die Offenheit und Bereitschaft haben, sich immer wieder auf den andern einzustellen.

Grundlegend gibt es wohl zwei Varianten: diejenigen, die genuin aus sich selber schaffen, und jene, die erst in einer Zusammenarbeit mit Partnern kreativ sind. Ich könnte nie ganz isoliert in einer noch so idyllisch gelegenen Berghütte ein Drehbuch aus mir herausholen.

FILMBULLETTIN Machen wir noch einen grossen Sprung zurück. Wie bist du zum Filmemachen gekommen?

KARL SAURER Das ist eine wunderbar einfache Frage. Ich war schon früh fasziniert von diesem Medium. Ein Schulkollege hatte einen Schmalfilmprojektor, und wir haben Vorführungen auf Leintücher gemacht. Während der Sekundarschule hat der Physiker des Klosters im Kino Etzel in Einsiedeln einen Vortrag über Film, auch über die technischen, die physikalischen, chemischen Aspekte gehalten. Weil ich zu jung war, erlaubte mir der Organisator dieses Volkshochschulkurses, der Veranstaltung quasi heimlich aus der Vorführkabine beizuwohnen. Als Vierzehn-, Fünfzehnjähriger habe ich "Drehbücher" geschrieben und einen Filmclub im Lehrerseminar in Rickenbach mitgegründet. Um Programme für diesen Filmclub machen zu können, haben wir an Wochenenden Kurse besucht, wo Regisseure wie René Clair vorgestellt wurden. Ich las auch Filmzeitschriften. Einer meiner Lehrer im Seminar war Josef Feusi, der damals die Filmkunde einführte und auch Aussergewöhnliches zeigte, etwa die Experimentalfilme von Norman MacLaren aus Kanada.

In der Studentenzeit habe ich auch kleine Theaterinszenierungen gemacht, aber Film hat mich immer am meisten interessiert. Mit Erwin Keusch zog ich, im Mai 68, nach München. Wir dachten, dass wir da die bessere Gelegenheit hätten, uns mit Film zu befassen. Ich hab dann erstmals auf der Ebene des Schreibens, weil ich da einen besseren Zugang hatte, gearbeitet. Ich habe über Filme geschrieben, bin auf Festivals gereist, je weiter je

Karl Saurer

1943 in Einsiedeln geboren; Lehrerseminar in Rickenbach Schwyz; nach Studien in Zürich, München, Köln und Osnabrück M.A. der Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft und Psychologie (Thema der Magisterarbeit: «Widerspiegelung der Arbeitswelt in Fernsehfilmen»); seit 1970 publizistische Tätigkeit für schweizerische und deutsche Zeitungen, Zeitschriften und Rundfunkanstalten; 1980 bis 1984 Dozent für Dramaturgie und Mitarbeiter der Studienleitung an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin; Lehraufträge an der FU Berlin, GHK Kassel, Universität Zürich und Fribourg, HSfG Zürich; Filmschule Zelig Bozen; Dokumentarfilmseminare in Ostafrika und den USA (Goethe-Institut); 1993 Anerkennungspreis der Innerschweizer Radio- und Fernsehgesellschaft

1970 DAS KLEINE WELTTHEATER
mit Erwin Keusch, Urs Widmer,
u.a.

1970/71 RUHE UND ORDNUNG
Pilotfilm für ein Fernsehmagazin
mit Gerhard Camenzind
und Hannes Meier

1973 ES DRÄNGEN SICH
KEINE MASSNAHMEN AUF
mit Erwin Keusch und Hannes
Meier

1975 KAISERAUGST
in einer Gruppe der
Filmcooperative
TATORT LUZERN ODER WEM
GEHÖREN UNSERE STÄDTE?
mit Gerhard Camenzind und
Claus Niederberger für das
Fernsehen DRS

1976 DAS BROT DES BÄCKERS
Co-Autor mit Erwin Keusch

1981/82 DER HUNGER, DER KOCH UND
DAS PARADIES
mit Erwin Keusch

1982 DAS UNBEHAGEN AN DER
VERGANGENHEIT
mit Hannes Meier für den
Bayerischen Rundfunk

1991 HOLZ SCHLÄIKE MID ROSS
mit Franz Kälin

1992 KEBAB & ROSOLI
mit Elena M. Fischli

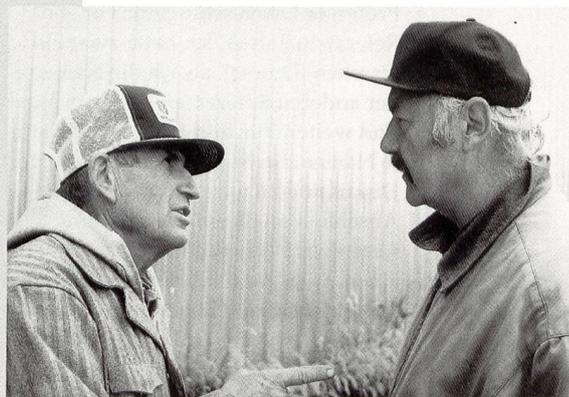
1993 DER TRAUM VOM GROSSEN
BLAUEN WASSER

1997 STEINAUER NEBRASKA



1

2



3

CH-FILMMANUFAKTUR

«Es gab in meinen Tätigkeiten immer einen Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis. Theoretisch habe ich mich unter anderem mit der Widerspiegelung von Arbeitswelt im Fernsehfilm befasst.»

lieber, um auch andere Kulturen kennenzulernen. Habe vor allem für deutsche, aber auch für Schweizer Zeitungen geschrieben.

Es ergab sich damals auch eine Möglichkeit beim Schweizer Fernsehen, eine kleine Reihe zu planen. Sie hiess «Die Kehrseite» und sollte ein Jugendmagazin werden. Da habe ich mit *Gerhard Camenzind* und *Hannes Meier*, einem Schweizer aus Rapperswil, der in München dreht, einen fünfzigminütigen Film *RUHE UND ORDNUNG* gemacht. Erwin hat etwas über Lehrlinge gedreht. Beide Beiträge wurden aus Zensurgründen zwar nicht ausgestrahlt, aber das Thema Lehrlinge haben wir dann bei *DAS BROT DES BÄCKERS* wieder aufgegriffen. Die Reihe wurde danach eingestellt, und über diese Zensurgeschichte haben wir ein kleines *Cinétract* gemacht. An den Solothurner Filmtagen löste *ES DRÄNGEN SICH KEINE MASSNAHMEN AUF* grosse Debatten aus, und wir wurden mit dem filmischen Flugblatt sogar nach Oberhausen eingeladen. Das hatten wir nun wirklich nicht erwartet.

In Oberhausen habe ich einen ehemaligen Assistenten von München wieder getroffen, der mittlerweile Professor für Filmwissenschaft in Köln geworden war. *Günther Erken* fragte mich, ob ich nicht bei ihm abschliessen wolle, und so bin ich von München nach Köln gezogen.

Es gab in meinen Tätigkeiten immer einen Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis. Theoretisch habe ich mich unter anderem mit der Widerspiegelung von Arbeitswelt im Fernsehfilm befasst: Die Berliner Arbeiterfilme bis hin zu *ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG* von *Fassbinder*. Es gab dann anlässlich der Verleihung des Grimme-Preises eine Veranstaltung in Marl. Professor Erken schlug mir vor, ein Referat zu halten. Ich hatte zwar ein bisschen Bammel, als ich die Namen der anderen Referenten las: *Egon Monk* und weitere für mich ziemlich bekannte Namen. Erwin kam, um mich in der Diskussion zu unterstützen, und im Anschluss an diese Veranstaltung haben wir Willy Segler vom ZDF bei einem Glas Wein kennengelernt. Dabei sprachen wir auch über unser Projekt mit dem Lehrling und dem Bäcker. Manchmal gibt es Bögen, die retrospektiv sinnvoll wirken, wovon man aber keine Ahnung hat, wenn man drinsteckt.

Die Verbindung von Theorie und Praxis fand ich immer spannend. Es macht mir nach wie vor Spass, ein

Dokumentarfilmseminar zu machen, andere Filme genau anzuschauen. Eigene Filme zeige ich dabei selten, da finde ich es viel spannender, mit interessierten Studentinnen und Studenten dahinter zu kommen, wie andere Filme gemacht sind.

FILMBULLETIN Noch ein Wort zum Wechsel nach Berlin?

KARL SAURER Als die Anfrage aus Berlin kam, ob ich nicht als Studienleiter an die Deutsche Film- und Fernsehakademie kommen möchte, war ich etwas überrascht.

Ich wusste nicht, ob ich dieser sehr spannenden, aber auch schwierigen Aufgabe gewachsen sein würde. Die Mauer stand noch. Es war damals eine Nische, dieses Berlin, und es reizte mich, dorthin zu ziehen. Die fünf Jahre, die es dann geworden sind, waren sehr intensiv mit den Studenten und den Gremien. Aufnahmeprüfungen organisieren, mit Studenten auf Festivals gehen, und immer wieder den neuen Studienplan erarbeiten in Gremien, drittelparitätisch, Studenten, Dozenten und die Administration. Ich musste dann allerdings erkennen, dass man nicht intensiv an einer Akademie arbeiten und eigene Filme machen kann. Im Schneiderraum – wir haben damals *DER HUNGER*, *DER KOCH* UND *DAS PARADIES* in Zürich geschnitten – hatte ich die Probleme von Berlin im Kopf, und in Berlin dachte ich an den Film. Ich lebe ganz und gar mit einem Projekt, und wenn ich eine andere Arbeit mache, dann lebe ich in ihr.

Ich möchte diese Berliner Erfahrung aber auf keinen Fall missen. Ich habe da gute Leute kennengelernt, von denen ich, vielleicht unbewusst, eher durch ihre Haltung beeinflusst worden bin; *Jürgen Böttcher* etwa oder *Volker Koepp*. Deren 35mm-Dokumentarfilme gehören zu den besten, die ich kenne. Als Schweizer konnte ich ohne weiteres nach Leipzig, aber auch zu andern Veranstaltungen fahren und diesen Kontakt mit DDR-Dokumentaristen pflegen.

FILMBULLETIN Der 35mm-Dokumentarfilm und die Produktionsbedingungen heute, Video und so, ist das eine Veränderung zum Besseren?

KARL SAURER Die verbesserte Möglichkeit, mit Video und diesem digital produzierten Bildmaterial ganz gute 35mm-Kopien machen zu können, finde ich sehr positiv. Das erhöht die Chancen, ins Kino zu kommen, nicht nur wegen der Qualität an sich oder dem Thema, sondern weil einige Kinobesitzer doch lieber 35mm spielen. Es

gibt ja auch viele kleinere Kinos auf dem Land, die nur 35mm-Projektoren haben.

Am liebsten hätte ich die Landschaften in *STEINAUER NEBRASKA* in 70mm gedreht. Andererseits hatte ich diese intimen, kleinen intensiven Gespräche mit älteren Leuten, bei denen Video viel geeigneter war.

Ich denke, dass die neuen Techniken auch gewisse Freiheiten eröffnen, bestimmte Themen im Sinn des Autorenfilmes, ohne grosse Crew, realisieren zu können. Und danach, wenn es gelungen ist, etwas Überzeugendes herzustellen, eine Kinofassung anfertigen zu können.

KEBAB & ROSOLI war mehr ein Gebrauchsfilm als meine anderen, aber ohne Videotechnik hätte ich ihn gar nicht produzieren können. Der war relativ billig. Wir konnten drehen, ohne erst eine Menge Zeit und Energie investieren zu müssen, um überhaupt an Gelder zu kommen.

FILMBULLETIN Muss man das Publikum für solche Filme nur finden?

KARL SAURER Das Publikum ist da. Es zu finden ist aber auch von der Bereitschaft der Kinomacher abhängig, einem Film entsprechende Chancen einzuräumen. Wenn ich zwei Wochen am Stück spielen kann, komme ich mit den Filmen an Leute heran, die man sonst nicht erreicht. Sonntagsvorstellungen sind zwar meistens gut besucht, diese Matinees sind eine hervorragende Möglichkeit, vor allem in den Städten und Kleinstädten der deutschen Schweiz, aber mit einer kontinuierlichen Spielzeit ist mehr möglich. Ich hab es jetzt erlebt, in Orten wie Schwyz, die zum ersten Mal – das Kino ist neu – einen Dokumentarfilm gespielt haben, zwar um sieben Uhr, aber kontinuierlich. Da kommen schnell gegen tausend Leute, die nicht unbedingt nach Luzern oder Zürich fahren würden. Wenn der Film bei ihnen, in der Region, zu sehen ist, und wenn die lokale Presse anschaulich und inspiriert darüber schreibt – es kann durchaus kritisch sein –, so dass der Film zum Thema wird, dann erreicht man doch mehr Leute, als man dächte. Natürlich muss man sich als Autor, Regisseur auch stellen, muss mithelfen, man kann das nicht einfach nur dem Verleiher überlassen. Man muss schon antreten.

Das Gespräch mit Karl Saurer führten Walt R. Vian und Josef Stutzer



**DIE GEWINNER
LES FILMS PRIMÉS**

**BESTER DOKUMENTARFILM
MEILLEUR FILM DOCUMENTAIRE**

Journal de Rivesaltes 1941-1942
Jacqueline Veuve 35 mm, 75'
Production: Ciné Manufacture, Lausanne

**BESTER KURZFILM
MEILLEUR COURT METRAGE**

Angélique
Samir Fiction, 35 mm, 11'
Production: Thelma Film, Zürich

**BESTER SPIELFILM
MEILLEUR FILM DE FICTION
(EX AEQUO)**

Das Schweigen der Männer
Clemens Klopfenstein 35 mm, 85'
Production: Ombra Films, Bevegna

Waalo Fendo - Là où la terre gèle
Mohammed Soudani 16 mm, 65'
Production: Arnka Film, Savosa

SEAN PENN

JENNIFER LOPEZ

NICK NOLTE

*Ein Fremder in einer
fremden Stadt...*

*Eine Ehefrau mit
Mordgedanken...*

*Der Ehemann, der ihren
Tod wünscht...*

*Sie alle glauben, ihre
Probleme sind vorbei...*

*Doch sie fangen
gerade erst an.*

EIN OLIVER STONE FILM

U-TURN

Kein Weg zurück

Erwarte das Unerwartete.



PHOENIX PICTURES PRESENTS AN ILLUSION ENTERTAINMENT GROUP PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH CLYDE IS HUNGRY FILMS "U-TURN" MUSIC COMPOSED BY ENNIO MORRICONE
EXECUTIVE MUSIC PRODUCER BUDD CARR EDITED BY HANK CORWIN THOMAS NORBERG PRODUCTION DESIGNER VICTOR KEMPSTER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT RICHARDSON, A.S.C.
EXECUTIVE PRODUCER JOHN RIDLEY SCREENPLAY BY JOHN RIDLEY BASED ON HIS BOOK "STRAY DOGS" PRODUCED BY CLAYTON TOWNSEND, DAN HALSTED

PHOENIX PICTURES

SDI

DOLBY

DIRECTED BY OLIVER STONE

SOUNDTRACK ON EPIC

www.fox.ch

Ab Ende April im Kino

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

