

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 40 (1998)  
**Heft:** 217

## 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>**



Kino in Augenhöhe - 3,98 Fr. 12,- DM 12,- öS 100,-

40 Jahre Filmbulletin

Menschen, die das Kino lieben

Hommage

Daniel Schmid

Retrospektive

Marco Bellocchio

Familienkrankheit Familie

Robert Wiene

Jenseits von Caligari

Filmforum

THE SPANISH PRISONER

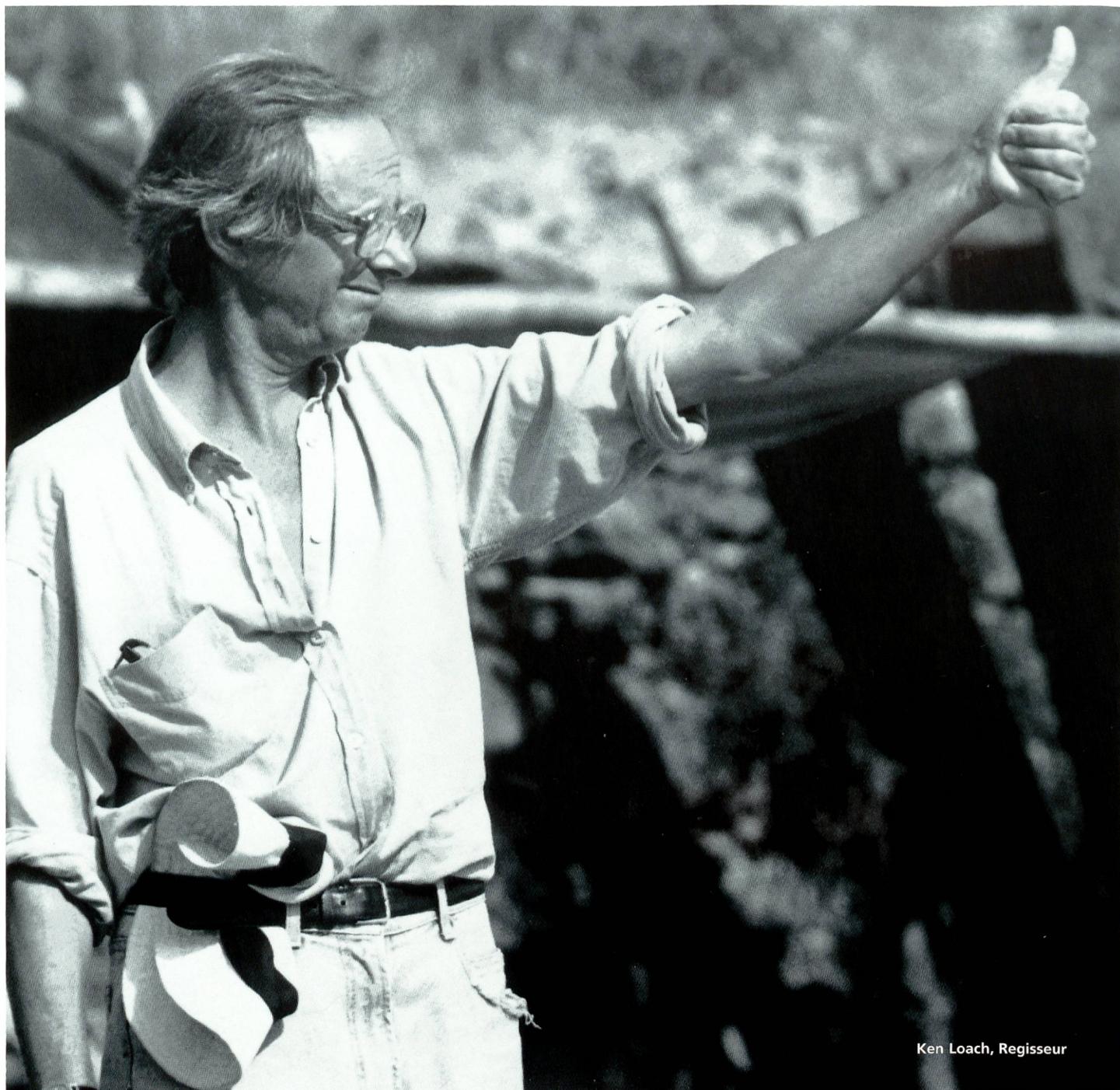
LAWN DOGS

SUNDAY • BAUERNKRIEG



Bellocchio





Ken Loach, Regisseur

## Phantastisch, kritisch, britisch: “My Name is Joe” von Ken Loach.

**Internationales Filmfestival Locarno: 5. bis 15. August.  
Mit Schweizer Premiere von «My Name is Joe».**

Logisch, dass wir Locarno unterstützen. Wie das Dokumentarfilmfestival Nyon, die Solothurner Filmtage, die Independent Pictures, das Festival du film de Genève und die Open-air-Kinos in 21 Orten der ganzen Schweiz.



# Einladung zum Fest

Wir feiern 40 Jahre  
 Filmbulletin – Kino in Augenhöhe  
 Feiern Sie mit uns  
 Wir freuen uns auf Ihren Besuch



## *Chnochebüetz*

Alle sind für ihr Überleben selber besorgt.  
 Bringen Sie also bitte "Knochen", "Trinkwasser"  
 und "Havannas" mit.

Wir bieten: Platz, lauschige Platanen,  
 nicht-endende Geschichten, sanftes Wasserfall-  
 rauschen, leere Tische und Bänke.

**Samstag, 26. September 1998, ab 17 Uhr**

**Hard 4, Winterthur Wülflingen, bei jeder Witterung**

siehe auch «In eigener Sache» (Seite 2)

## Impressum

**Verlag  
Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 137,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon 052 226 05 55  
Telefax 052 222 00 51  
e-mail:  
info@filmbulletin.ch  
Homepage:  
http://  
www.filmbulletin.ch

**Redaktion**  
Walt R. Vian  
*Redaktioneller Mitarbeiter:*  
Josef Stutzer  
*Volontariat:*  
Robert Stadler

**Inserateverwaltung**  
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,  
Hard 10, 8408 Winterthur  
Telefon 052 222 05 08  
Telefax 052 222 00 51

**Produktion**  
*Litho, Druck und  
Fertigung:*  
KDW Konkordia  
Druck- und Verlags-AG,  
Aspstrasse 8,  
8472 Seuzach  
*Ausrüsten:* Brülisauer  
Buchbinderei AG, Wiler  
Strasse 73, 9202 Gossau

**Mitarbeiter  
dieser Nummer**  
Jeannine Fiedler, Michael  
Kohler, Andrej Plachow,  
Dorothea Trottenberg,  
Peter W. Jansen, Pierre  
Lachat, Gerhard Midding,  
Jürgen Kasten, Erich  
Dettling

**Fotos**  
*Wir bedanken uns bei:*  
Sammlung Manfred  
Thurrow, Basel; Alhena  
Films Distribution,  
Genève; Langjahr  
Filmproduktions GmbH,  
Root; Ascot-Elite Film-  
entertainment,  
Filmcooperative, Neue  
Zürcher Zeitung, Zoom-  
Filmdokumentation,  
Zürich; Jeannine Fiedler,  
Berlin; Peter W. Jansen,  
Gernsbach

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

**Österreich**  
Susanne Pyrker  
Columbusgasse 2  
A-1100 Wien  
Telefon 01 604 01 26  
Telefax 01 602 07 95

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

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint  
fünfmal 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. Zentralkommis-  
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.

## In eigener Sache

### «Projekt»

Filmbulletin bleibt selbständig. Die Idee hinter dem «Projekt» (einer Zusammenlegung von Filmbulletin mit dem Branchenblatt Ciné-Bulletin) war gut, allein ihre Umsetzung scheiterte. Die erhoffte Synergie blieb ein Traum. Immerhin: die vorhaltende Planungsunsicherheit hat ein Ende. Wir haben die Lage neu beurteilt und sind zum Schluss gekommen: Die Voraussetzungen für Filmbulletin waren in den letzten vierzig Jahren nie besser.

Leider können auch 1998 nur fünf Ausgaben realisiert werden, aber 1999 werden wieder die gewohnten sechs Hefte erscheinen.

### Fest 40 Jahre Filmbulletin

Filmbulletin bleibt selbständig. Kein Grund zur Traurigkeit. Im Gegenteil. Filmbulletin erscheint im vierzigsten Jahrgang – und das soll gefeiert werden. Ort und Zeit sind festgelegt. Gemeinsam lassen wir die Fete steigen. Besuchen Sie uns in der Hard, auf dem Gelände der umgenutzten alten Fabrik, in der wir kreativ tätig sind. Eingeladen sind alle. Leserinnen und Leser, Abonnentinnen und Abonnenten, Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, Inserentinnen und Inserenten ... alle, die uns in irgendeiner Form unterstützt haben, unterstützen oder unterstützen werden. Wir freuen uns auf jeden Besuch.

Nicht ersparen können wir Ihnen, dass Sie alles, was Sie zum Essen oder Trinken brauchen, selbst herbeischaffen müssen. (Grillieren ist möglich, bei schlechter Witterung steht der Gemeinschaftsraum zur Verfügung.)

Zudem führen wir tags zuvor (Freitag, 25. September 1998, 14 bis 18 Uhr) einen «Tag der offenen Tür» in unseren Büros und Ateliers durch. Herzlich Willkommen.

Sollten Sie Fragen haben:  
Telefon: 052 226 05 55  
Fax: 052 222 00 51  
e-mail: info@filmbulletin.ch  
Lageplan kann abgegeben werden.

### Locarno '98

Wie uns der Direktor des Festivals, Marco Müller, mitgeteilt hat, wird im Rahmen des 51. Internationalen Filmfestivals von Locarno zu Ehren des 40. Jahrgangs der Zeitschrift Filmbulletin der Film TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella gezeigt werden, und zwar in der Sektion «Cinéastes du présent – Programme spéciale» (voraussichtlich am 12. August in der FEVI). Wir danken. Und: wir freuen uns.

### Kubareise, El viaje

Background Tours – die von Erich Gysling gegründete Agentur für Spezial-Trips – bietet den Leserinnen und Lesern von Filmbulletin die Möglichkeit, die zwanzigste Ausgabe des Filmfestivals «Nuevo Cine Latinoamericano» in Havanna zu besuchen. Noch sind nicht alle Modalitäten geklärt, wer aber den dieser Ausgabe beiliegenden Talon zur Voranmeldung nutzt, wird umgehend über weitere Einzelheiten informiert. Der Beitrag auf Seite 52 gibt einen ersten Hinweis, was die Reiseteilnehmerinnen und -teilnehmer da erwarten könnte.

### Kurz und gut

*es bewegt sich einiges, und wir freuen uns auf die bevorstehenden Aktivitäten.*

Walt R. Vian



3.98  
40. Jahrgang  
Heft Nummer 217  
August 1998

Titelblatt:  
Campbell Scott als Joe Ross und  
Rebecca Pidgeon als Susan Ricci  
in THE SPANISH PRISONER  
von David Mamet

Thierry Frémont als Nino  
in TRAVELLING AVANT  
von Jean-Charles Tacchella

Lou Castel als Sandro und Paola  
Pitagora als Giulia in I PUGNI IN  
TASCA von Marco Bellocchio

KURZ BELICHTET

4

Kino-Tagebuch  
Cannes '98

40 JAHRE FILMBULLETIN

13

**Menschen, die das Kino lieben**

TRAVELLING AVANT ..... von Jean-Charles Tacchella

16

**«Filmische Inszenierung ist alles,  
was man dem Drehbuch  
beifügt oder weglässt»**

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella



HOMMAGE

20

Daniel Schmid  
**Der hundertprozentige  
Europäer**



RETROSPEKTIVE

24

**Familienkrankheit Familie**

Marco Bellocchio und  
das italienische Protestkino  
vor der Revolution

32

Kleine Filmographie Marco Bellocchio

FILMFORUM

35

**THE SPANISH PRISONER** ..... von David Mamet

37

**LAWN DOGS** ..... von John Duigan

39

**SUNDAY** ..... von Jonathan Nossiter

41

**BAUERNKRIEG** ..... von Erich Langjahr

43

Gespräch mit Erich Langjahr

GESCHICHTE DES FILMS

45

**Jenseits von Caligari**

Robert Wiene

EL VIAJE

52

**Kuba: Ein Land im Trend**



• • •

## Signatur im Augenschein

### THE GARDEN – Derek Jarman schreibt sich ein in Film und Hortikultur



In der abendländischen Gedankenwelt ist das Pflanzen eines Baumes Ausdruck ungeborenen Glaubens an die Zukunft. Und zwanzig Jahre dauert es, so sagt man, um Konzept und Umsetzung einer Gartenanlage im Akt der Anschauung begreifbar und zu einem ästhetischen und sensuellen Erlebnis zu machen. Vor diesem Hintergrund ist die Idee eines HIV-positiven Menschen, von einem Ort Besitz zu nehmen, um sich ein privates *hortulus animae*, ein Seelengärtlein zu schaffen, so rührend wie sinnfällig in letzter naturverbundener Hingabe an ein Stück Land. Mitte der achtziger Jahre, als er die eigene, in unbestimmte Zukunft verschobene Todesmitteilung erhalten hatte, fand Derek Jarman (1942–1994) während eines Ausflugs in einer verlassenen Fischerhütte auf Dungeness am Ärmelkanal sein Sanktuarium für die sieben ihm noch gestundeten Jahre. Als flache Peninsula zwischen Hastings und Dover gelegen und nur spärlich besiedelt von Fischern und ihren Familien, schien der Landstrich britischen Energiepolitikern zu atomseligen Zeiten die freundliche Einladung zur Errichtung eines Kraftwerks auszusprechen. Die Bizarrie dieser Einöde am Meer in unausweichlicher Sichtnähe des Atommeilers, dem weder Wald noch Hügel zu gnädiger Diskretion verhelfen, ein für englische Verhältnisse ungewöhnlich eindeutiges Wetter – bei stärkstem Sonneneinfall und

geringstem Niederschlag zwei Wochen weniger Frost als an jedem anderen Ort der Insel – *easterlies* und *westerlies*, Winde, die winters Salzgischt vom Ärmelkanal durch die geteerten Holzplanken der dürftigen Behausungen peitschen, die Kraft der Natur und ein grenzenloser Himmel verhießen Jarman Jahre ungestörter Arbeit weitab von der hektischen Metropole Londons.

«At first people thought I was building a garden for magical purposes – a white witch but to get the nuclear power station. I did have magic – the magic of surprise, the treasure hunt. A garden is a treasure hunt, the plants the paper chase.» Die Römer waren überzeugt davon, dass sich Orte wie Gesichter lesen und deuten liessen. Ein jeder Ort so wie jeder Mensch besäße einen ihm eigenen Geist, der sich bei genauer Betrachtung offenbare. Das Erkunden des *genius*



*loci* gilt seither als erste universelle Regel beim Anlegen eines Gartens oder Parks. Dessen spezifische Eigenart zu erkennen und bereits existierenden Harmonien durch subtiles Eingreifen zur Schwingung zu verhelfen, das ist, was Jarman oben als Schatzsuche und Schnitzeljagd



beschreibt. Nun gehört für jeden Künstler zur Schaffung einer neuen Ordnung das Sammeln von Bildern, Tönen, Texten und Essenzen. Und wer wollte bestreiten, dass in der Planung und Umsetzung wunderbarer Gesamtkunstwerke nicht auch ein Gärtner zu ihnen zu zählen sei? Die Elemente einer Vorlage nut-

zen, mit ihnen spielen, sie in Natürlichkeit zu verfeinern und dennoch einer zentralen Idee unterzuordnen – hier beginnt die schöpferische Tätigkeit des Gärtners. «I was always a passionate gardener», erklärt Jarman, der 1961 mit einem Kunststudium



begonnen hatte, als Bühnenbildner unter anderen für Ken Russell arbeitete, in den Siebzigern (um sich von David Hockney abzugrenzen) Filmemacher wurde und für den das Schreiben Obsession war. Schon im zarten Vorschulalter als "Gärtner" ausgezeichnet, blieb er beruflich wie privat dieser Neigung zeit seines Lebens treu. In Dungeness' Abgeschiedenheit gelang es Jarman ein letztes Mal, den Zauber seiner Gartenkunst zu entfalten.



Er stiess dort auf eine durch Industrialisierung zerstörte Landschaft von archaischer Schönheit. Und er verstand, sie zu romantisieren. Tory, Patriot und in des Wortes bester Bedeutung kulturkonservativ, gleichwohl ihm sein Einsatz für das Queer Movement (die britische Homosexuellenbewegung), für Green Peace und der Kampf gegen bigotte Verfahrensweisen seiner Landsleute lebensnotwendig waren, zog Jarman eine grimme Lust aus jenem Chiasmus. Sein persönliches Paradies lag im Schatten eines Atomkraftwerks! Doch sollte dies weder als sentimentales noch als sarkastisches Statement zur Lage des United Kingdom verstanden werden. Wie bei seinem Helden Pasolini war Jarmans Vision zu tiefst moralisch – gerade weil er den Versuchen des Bösen



offen begegnete (Gray Watson). Die Wahl von Dungeness, einer Landschaft, die kaum ein Mensch bei erstem Augenschein als *locus amoenus*, als schönen Ort empfinden dürfte, war ein bewusster Akt, sich *THE LAST OF ENGLAND* (1987) zu konfrontieren, war Anrufung der Geister in der Heimat von Nymphen und Druiden, war die Errichtung eines Paradiesgärtleins auf den Trümmern einer Kulturation – unter Maggie, der Hässlichen. Vor Ort wie im Film *THE GARDEN* (1990) erleben wir Permutationen von Privatem und Öffentlichem, von christlichen und heidnischen Mythologien und harten Fakten. Jarman schrieb sich durch seinen Boden, durch England und vielgestaltige Schichten von Kultur und Natur hindurch.

Exkurs: «Oh Paradise, my garden dressed in light, you dissolve into the night.» Der Lauf der Sonne am nördlichen Himmel ist tief, und die Sommerabende sind lang. Am Äquator steht sie nahezu senkrecht; Wechsel zwischen Taghelle und Nacht erfolgen abrupt. Jeder Breitengrad spendet ein anderes spezifisches Licht. Englische Gärten sind in ein Licht getaucht, das sich dicht am Boden horizontal auszubreiten scheint und lange Schatten erzeugt.



Während der Kontinent im Gartenbau eine Affinität zur Architektur und Poesie herstellt, fühlt der Engländer auf dem Höhepunkt der Gartenkunst im achtzehnten Jahrhundert ihre Nähe

zur Malerei. Bei ihrem "Erfinder", William Kent, verbindet sich die visuelle Sensibilität des Malers mit dem philosophisch-ästhetischen Gedankengut der Zeit. «Eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltierte Natur» wie in den Ideallandschaften des Vorzeichners



Claude Lorrain wurde zum klassischen Modell für die Insel. Weitab vom Herrschaftsgestus in Versailles haben hiesige Landschaftsgärtner das zärtliche, leicht diffuse Licht des Nordens unter malerischen Aspekten in die Planung der Anlagen einbezogen. Parks und Gärten verschmelzen hier mit der sie umgebenden Landschaft. Und wie das Paradies – oder die Gärten Japans – sind sie menschenleer: «*Procul, o procul este profani.*» (Ihr Weltlichen, o haltet Euch fern.)



Der Mensch stört die von Sünden freie Natur. In der Erzählung «Der Park von Arnheim» schildert Edgar Allen Poe jene sublimale Angleichung von göttlichen Harmonien und idealistischem Kunstbegriff als höchstes Ziel der Landschaftsveredelung in der Vereinigung von «Schönheit, Pracht ... oder Kultur», geschaffen durch «Wesen, die dem Menschentum weit überlegen, obwohl ihm noch verwandt wären» und so «die eingeflossene Kunst das Aussehen einer intermediären, zweithöheren Natur beanspruchen könnte – einer Natur, die weder Gott ist, noch eine Emanation aus Gott; die vielmehr immer noch "Natur" ist; aber im Sinne des

Kunsthandwerks jener Engel, die zwischen Mensch und Gott schweben.» Exkursende.

In Japan obliegt die Gestaltung von Gestaltlosigkeit in einem Trockengarten der freien Wahl, schwebt durch und mit einem Zen-Koan. Es herrscht eine Freiheit von der Gestalt, sofern die Freiheit an sich gestaltlos ist. Steine und Kiesel, die so wie Berge und Flüsse sind, demonstrieren doch nichts anderes als ihre Soheit, ihre blosse Wesensnatur als anorganisches Material. Hier verdichtet sich



das Transitorische von Zuständen, das Vergängliche findet seinen Ausdruck. Auf Dungeness hat die Natur für Jarman die Gestaltlosigkeit steinigen Bodens gewählt, und er geht daran, sich liebevoll die Eigenarten der spröden Landzunge zunutze zu machen, um einen Ort der Magie zu schaffen. Parallel zur Abfolge der Jahreszeiten gelingen ihm flüchtige, wenngleich tollkühne Konkretisierungen dessen, was sein könnte, wäre die Natur nicht ihren eigenen widrigen Regeln unterworfen, und entlockt Dungeness, was ihm eigen ist, koaliert liebevoll mit seiner Flora, entdeckt in seinem Unkraut die spektakulärsten Blumen. Er weist die Landschaft nicht ab in künstlicher Isolation, sondern weckt den ihr immanenten Farbenrausch. In karstigen Grund gräbt er Überlebenshöhlen für seine Stauden, Büsche und Steingewächse: die Grün- und Grauschattierungen von



Holunder, Schlehdorn, Baumwoll-Lavendel und dem heimischen Strandkohl, den er in

jedem Stadium seines Blühens und Verwelkens schätzt, werden heiter gehoben und mannigfach gebrochen durch ein Blütenmeer aus Malven, Lupinen, Feuernel-



ken, Sternhyazinthen, Heckenrosen, Ringel- und Schlüsselblumen. An den Rändern der wuchernden Rabatten und unbefestigten Wege winken wilder Mohn, Kornblume und Bartiris. «I can look at a plant for an hour, this brings me great peace», so Jarman angesichts selbst der schlichtesten Pflanze. Zwischen der Vegetation wie überall auf der Peninsula Kiesel zuhauf, die Jarman in Kreisen auslegt – mitunter den mittleren Radius akzentuierend durch Stechginster,



daraus ein mannshohes Stück Strandgut ragt. Auf Wanderungen gesammelte Dolmen und Feuersteine markieren Beete oder werden vereint in schamanenhaften Formationen. Die Ordnung des Gartens an der Hüttenfront überlässt er rückwärtig der Willkür seiner Eingebung. Hier wachsen wie Stützen über die Vergänglichkeit metallene Skulpturen aus dem Boden – in den Himmel weisend, stumm und nicht bearbeitet, so wie sie aufgelesen wurden –, die das Meer aus grossen Kriegen und Havarien an den Strand gespült hat. In einem eigens mit Muttererde aufgeschütteten Behältnis züchtet er Kräuter; der Honig seiner Bienen ist berühmt und so reichlich, dass er ihnen ihr Gold teilweise zurückerstatten kann. Einen Reiz dieser Landschaft erkennt Jarman in ihrer hindernisfreien Unbegrenztheit. Hier Zäune zu errichten, hiesse, Dungeness gegen den Strich zu bürsten.

Jarman, der Gärtner, schmiegt sich an, lockt und ruft, für sich selbst den *ver perpetuum*, den ewigen Frühling; mehr zu geben, ist die Natur nicht bereit – weder ihm noch auf ökologisch gesunder Grundlage, worauf er verweist. *THE GARDEN* ist filmisch reinste Avantgarde aus Super-Acht-Sequenzen und Studioeinstellungen mit Blue-Box-Rückprojektion; ist ein weiteres politisch-literarisches Notat zum Engel-Land, eine mit deftigen Trash-Einlagen in die Schwulenproblematik übersetzte Kreuzigungsgeschichte und Jarmans persönlicher Mix aus Alchemie und Christentum mit ein paar Spritzern Okkultem. Nach dem Tod der Kindergärtnerin ist der Film auch als eine interessante Abrechnung mit der britischen Presse zu lesen, indem er in quälenden Bildern unsere Gier auf Gesichter und unsere neurotische Fixierung auf Mythen vorführt. Und er zeigt in nicht endenwollenden Bildern den magischen Himmel über Dungeness. Hier wie dort ist Jarman's Garten Palimpsest, Anlage aus mehrfach übereinander projizierten Ideen, kulturellen Segmenten, eine immer wieder neu überschriebene Fläche, signiert vom Garten-Künstler.

Infolge einer Toxoplasmose war Jarman vor seinem Tod vollkommen erblindet. An einer Schmalseite der Hütte hatte er noch im Besitz seines Augenlichtes in geschnitzten Lettern Donnes Sonett über die Kraft der Sonne befestigen lassen.



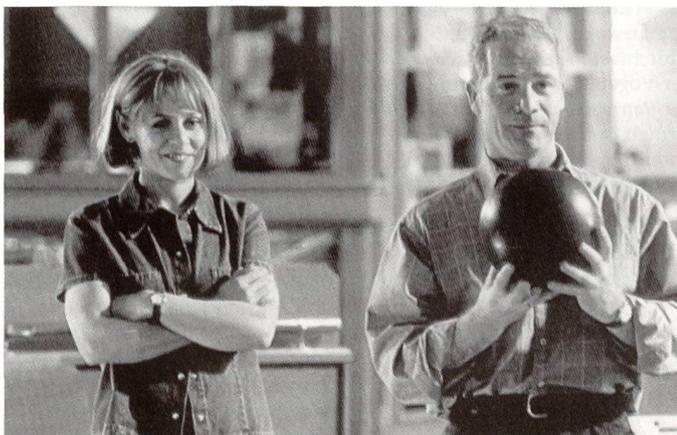
The Sunne Rising  
Busie old foole,  
unruly Sunne,  
Why dost thou thus,  
Through windowes,  
and through curtaines call on us?  
Must to thy motion lovers  
seasons run? ...

John Donne

Jeannine Fiedler

Zur genussvollen Durchsicht:  
*Derek Jarman's Garden, London,*  
*Thames & Hudson, 1995*

## Cannes '98 Das Fernsehen ist die Massage



1



2

- 1  
MY NAME IS JOE  
Regie: Ken Loach
- 2  
THE CELEBRATION  
Regie: Thomas Vinstenberg
- 3  
LAST NIGHT  
Regie: Don McKellar
- 4  
CEUX QUI M'AIMENT,  
PRENDRONT LE TRAIN  
Regie: Patrice Chéreau
- 5  
ETERNITY AND A DAY  
Regie: Theo Angelopoulos

- 6  
FLOWERS OF SHANGHAI  
Regie: Hou Hsiao Hsien
- 7  
THE IDIOTS  
Regie: Lars von Trier
- 8  
HENRY FOOL  
Regie: Hal Hartley
- 9  
TANGO  
Regie: Carlos Saura
- 10  
FEAR AND LOATHING IN  
LAS VEGAS  
Regie: Terry Gilliam

Wenn tatsächlich das Fernsehen bestimmen sollte, was Aufmerksamkeit erheischt, oder gar was bedeutsam und wichtig ist auf dieser Welt, dann war die 51. Ausgabe der Veranstaltung in Cannes, die sich weiterhin schlicht und ergreifend *le festival* nennt, eine wesentliche Sache mit durchschlagendem Erfolg. Soviel Fernsehen wie dieses Jahr gab es in Cannes noch nie. Und wie das heutzutage so ist: das Fernsehen eilt den Ereignissen voraus, wo immer das berechenbar und möglich ist. Will heißen, das Fernsehen macht die Ereignisse, das Medium verbreicht die Massage.

Sie waren also schon da, am Flughafen von Nizza, was man früher einmal die «rasenden Reporter» nannte, und schufteten. Schufteten kraft ihres Amtes Ereignisse. Till Schweiger kommt. Till Schweiger ist gelandet. Till Schweiger ist da. Jurypräsident Martin Scorsese wurde sogar mit einem Wagen bei laufender Kamera über die Autobahn – *action scene life* – verfolgt. Und so hat der geneigte Zeitgenosse also Kunde davon, dass selbst der Vip der Vips der diesjährigen Show im Auto und nicht etwa per Helikopter in sein Hotel verbracht wurde – ist demnach aktuell informiert.

Eine Endlosschleufe. Das Fernsehen ist da, weil Cannes wichtig ist, und Cannes ist wichtig, weil das Fernsehen da ist. Und weil die eine Fernsehstation aus Cannes berichtet, muss die andere auch. Die Konkurrenz zwischen den Sendern macht das zwingend. Keiner will zurückstehen, man lässt sich nicht lumpen, und so wird sogar in aufwendigen Life-Schaltungen über *nichts* berichtet.

Einige Männer bauen in der brütenden Sonne auf der Terrasse des Presseclubs eine Kamera und mehrere Scheinwerfer auf, ein Schwenk über die Altstadt auf den Yachthafen wird geprobt. Zwei Damen machen sich an ihren herbeigeschleppten, schweren Schminkkoffern zu schaffen. Geraume Zeit später: der Star tritt auf. Die Kommentatorin eines deutschen Privatsenders probt ihren Gang und ihren Text. Um allfälligen Missverständnissen vorzubeugen, kein Zweifel: die Kommentatorin ist hier der Star. Frisur und Makeup werden laufend in Form gehalten. Schliesslich wird sie verkabelt. Life erzählt sie welche Grössen bereits eingetroffen sind, welche noch erwartet wer-

den und kommt dann zum Schluss: «Wo Stars sind, sind auch Produzenten. Einige von ihnen» – Kamera schwenkt auf die Boote – «haben ihre Yacht im Hafen festgemacht. Und wo die reichen Männer sind, da sind auch die jungen Mädchen nicht weit, die hier in Cannes auf ihre Entdeckung hoffen, den Durchbruch schaffen wollen.» Das Fernsehen der Träume oder: Ende der Durchsage.

Zugegeben, Cannes ist, weder als Event noch als Summe der präsentierten Filme, wirklich fassbar. Bleibt also nur: man tut als ob, mit mehr oder weniger Inbrunst, mehr oder weniger kaltblütig, *cool*, locker, souverän, oder abgründig.

Stimmt. Filme gab es natürlich auch zu sehen. Ein unüberblickbar breites Warenangebot, lose und letztlich weitgehend nicht nachvollziehbar Kategorien oder Sektionen zugeordnet wie: «Compétition», «Un certain regard», «Quinzaine des réalisateurs», «Semaine de la critique» und «Marché». Auf dem Markt wird ohnehin alles gehandelt, was verfügbar ist, aber auch die andern Bereiche bleiben in ihrer Summe dem kritischen Überblick entzogen. Versuchen wir ihn also gar nicht erst. Impressionen, kritische Bemerkungen zu einzelnen Filmen aus der Distanz der Zeit? Filmzeitschriften sind heute wohl zu langsam, um nicht gründlicher auf die Filme einzugehen, als dies im Rahmen eines Festivalberichts möglich ist. Film ist und bleibt ihr Thema – ausserhalb dieser Eventbetrachtung.

Um auf die reichen Männer und ihre Luxusyachten zurückzukommen: in der Nähe des Bootes, auf welchem der Kultursender «Arte» seine Empfänge und Partys gab, wurde auf dem Sonnendeck einer wahrhaft luxuriösen Privatjacht *Cecchi Gori* gesichtet, der Produzent, von dem «Variety» zu berichten weiss, «there's not a director in Italy that doesn't want to work with him». Aber da waren keine jungen Mädchen zugegen, nur seine Frau, ein Freund und ein, zwei äusserst diskrete Bedienstete.

Walt R. Vian



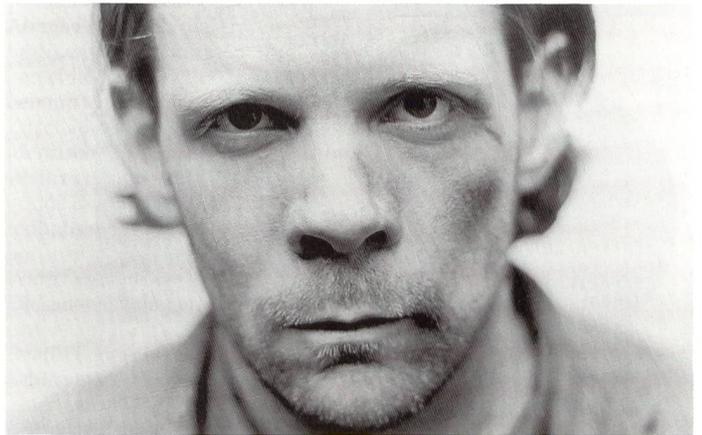
3



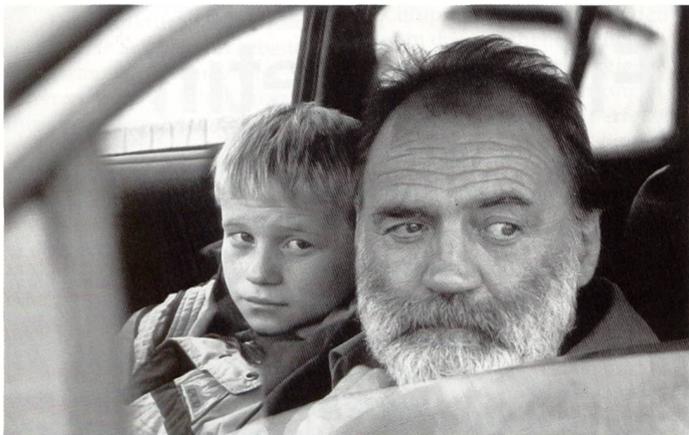
7



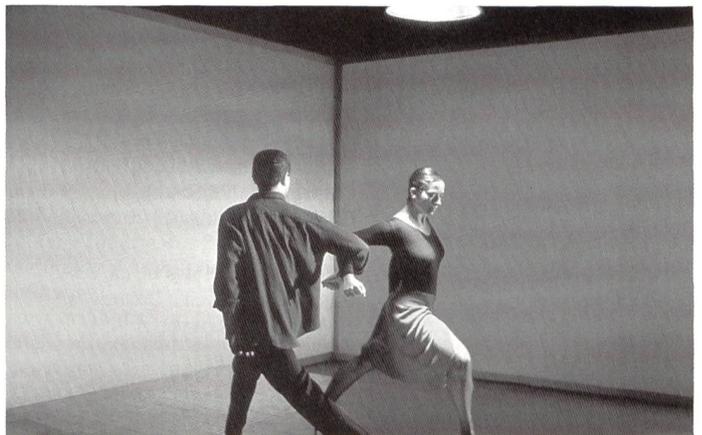
4



8



5



9

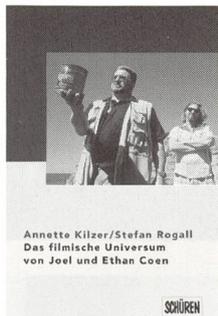


6



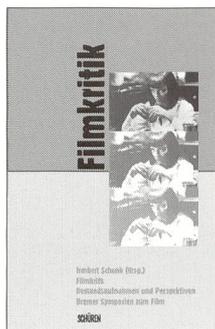
10

# Kino in Worten



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

„lesenswertes Buch ... der Text  
 über die Bildkompositionen ist  
 ein absolutes Muß“  
*Westfalenblatt*



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



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

„informative und spannende Lek-  
 trüre, die zu weiteren Diskussi-  
 onen einlädt“ *Newsletter*



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*

Prospekte gibts bei:  
 Deutschhausstraße 31  
 D-35037 Marburg

**SCHÜREN**  
 www.schuere-verlag.de



Neu in der Kunsthalle  
 Eröffnung am 4. September 1998

**STADTKINO  
 BASEL**

Postadresse: Postfach, 4005 Basel  
 T 061 681 90 40, F 061 691 10 40  
 Kino: Klostersgasse 5, 4051 Basel

## Filmbulletin

*griffbereit*

aufbewahren:

*im schwarzen*

Für Ihre Bestellung

**praktischen**

mailen, faxen oder schreiben

**Sammelordner.**

Sie Filmbulletin.

## Privilegien des Kinos Kracauers Filmtheorie

Nimmt man die Anzahl ihm gewidmeter Veröffentlichungen als Massstab, so wird Siegfried Kracauer derzeit neu entdeckt. Insbesondere das literarisch inspirierte Werk des Feuilletonisten bietet Anlass, hartnäckige Vorurteile über den kanonisierten Wissenschaftler zu revidieren. Auch unter Kracauers «Theorie des Films» schien der Schlussstrich gezogen: Kracauer habe eine einzige Eigenschaft des Films – die Aufzeichnungsfunktion des Filmapparates – als wesentliche ausgewählt und davon Verpflichtungen zu einem nicht näher erklärten Realismus abgeleitet, so James Monaco. Sein Verdienst liege darin, eine Schule der Filmtheorie bündig umrissen und in zitierfähige Lehrmeinungen übersetzt zu haben.

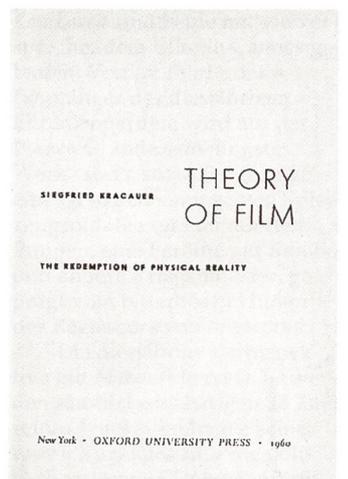
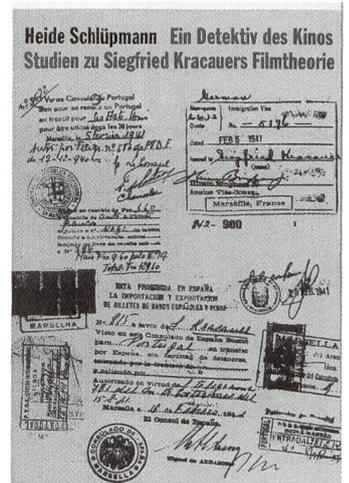
Die Frankfurter Filmprofessorin Heide Schlüpmann arbeitet seit geraumer Zeit an einem differenzierteren Bild Kracauers. Ihre unter dem Titel «Ein Detektiv des Kinos» jüngst erschienenen «Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie» versammeln Arbeiten der letzten zehn Jahre, in denen sie Kracauer im Licht der kritischen Theorie Adornos erhellt. Beide habe die Kritik der positiven Wissenschaft mit ihrem Anspruch auf wertneutrale Objektivität zur philosophischen Ästhetik geführt. Während Adorno hauptsächlich an der Form des Erkennens interessiert gewesen sei, habe Kracauer die Gegenständlichkeit des Films und damit «die Sachen selbst» in den Blick genommen. Die vorliegenden «Studien» sollen nun formale und materiale Aspekte ästhetischer Erfahrung anhand Kracauers Schriften zum Film zusammenführen. Heide Schlüpmann bezieht sich dabei vornehmlich auf die frühen Essays, die Kracauer als Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung in den zwanziger Jahren verfasste. Sie schickt der «Theorie des Films» eine Theorie der «Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung des Film-Zuschauers» (Schlüpmann) voraus.

Heide Schlüpmann rekonstruiert Kracauers frühe Filmtheorie aus seiner Kritik des Subjekts: In dem Masse, in dem die Ordnung der Dinge brüchig werde, erscheine auch der Mensch sich selbst als unberechenbar: Zu viele Ereignisse stürzen auf ihn ein, zu viele Einflüsse berühren ihn, als dass er sich noch als alleiniger Urheber seines Erkennens und Tuns verstehen könnte. In dieser ungewissen Welt finde sich das moderne Individuum nur zurecht, wenn es die eigene Wahrnehmung ins Auge fasse. Kracauer gehört für die Autorin zu den wenigen, die diese zeitdiagnostische Erfahrung am neuen Medium Film reflektieren: An der zentralen Denkfigur des «Wartenden», die Kracauer im gleichnamigen Aufsatz von 1922 zur Rolle der intellektuellen entwickelt, arbeitet sie sein Bild des Kinoszuschauers heraus. Der Wartende nehme den eigenen schöpferischen Willen zurück, um in einer Welt des Scheins eine neue Wahrnehmung, ein «zögerndes Geöffnetsein» (Kracauer) zu erproben. Der Mangel an Gewissheiten biete die Möglichkeit gesteigerter Empfänglichkeit. Im Kino finde der Wartende sein Medium, weil in ihm die «aktive Passivität» (Schlüpmann) des Rezipienten – der in das Geschehen hineingezogen wird und es zugleich mit persönlichen Erfahrungen «beseelt» – wegen der perfekteren Illusion stärker ausgeprägt sei als in allen anderen Künsten. Das Kino sei für Kracauer die der modernen Welt adäquate Kunst – auch weil in ihm die Wahrnehmung in emanzipatorische Selbstwahrnehmung umschlagen könne. Dafür bürge eine «strukturelle Ähnlichkeit» (Schlüpmann) zwischen filmischer Ästhetik und moderner Arbeitswelt, die auch erkläre, weshalb das moderne Publikum seine Vergnügungslust bevorzugt im Kino auslebe: Den «Kult der Zerstreuung» (Kracauer) erzeugten erst die Erfordernisse der modernen Arbeitswelt, indem sie die kreativen Fähigkeiten des Menschen aus seinem lebensweltlichen Zusammenhang rissen und bis in einzelne Handgriffe zerlegten. Das im Arbeitsprozess unbefriedigte Bedürfnis könne nur «in der gleichen Oberflächensphäre erfragt werden, in der man aus Zwang sich versäumt hat» (Kracauer): dem Film.

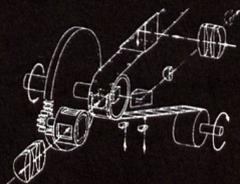
Anhand des Aufsatzes «Die Photographie» (1927) erläutert Schlüpmann diese strukturelle Ähnlichkeit näher: Kracauer

unterscheide die Wahrnehmung des Menschen von der absichtslosen Aufzeichnungsfunktion des Apparates, der, ohne von subjektiven Regungen erschüttert zu werden, die abstrakte Summe aus dem Leben gerissener Menschen und Dinge ziehe. «Der Film als ästhetisches Gebilde (...) betreibt die Destruktion aller gewohnten Realitätszusammenhänge im Kopf des Zuschauers, um die Züge der entseelten, fragmentarischen Natur im fotografischen Medium zu Tage zu fördern (...)» (Schlüpmann) Diese apparative Eigenschaft werde in den Kinofiktionen zwar weitgehend wieder einkassiert. Aber so sehr sich die Traumfabriken auch bemühten, ihre verschleierte Sicht der Welt zu behaupten, die Phantasie des Zuschauers bleibe mit ihr nicht identisch. Die einführende Wahrnehmung des Zuschauers könne deshalb von der «schattenhaften Form» (Schlüpmann) berührt werden und auf den Wahrnehmenden zurückfallen. Diesen «verbotenen Blick» (Kracauer) auf die gesellschaftliche Realität charakterisiert nach Schlüpmann die Selbstreflexion einer zwischen Wunsch und gesellschaftlichem Zwang sich behauptenden Schaulust. Aus der Zerstreuungslust spreche eine unbestimmte Sehnsucht nach einer anderen Gesellschaft, über die sich das Publikum im Kino bewusst werden könne.

Handeln die frühen Essays noch vorwiegend von der Form ästhetischer Erfahrung, geht es in der «Theorie des Films» (1960) weitgehend um filmische Inhalte und wie diese ästhetische Erfahrung ermöglichen. Kracauer versuche nun, anstatt einer Theorie des Kinos «die Theorie eines Films zu entwerfen, der in der Lage ist, die Auseinandersetzung des Publikums mit seiner Wirklichkeit zu fördern» (Schlüpmann). Die Autorin zeigt, dass die früheren Überlegungen unter anderen Vorzeichen wieder aufgenommen werden: An den apparativen Eigenschaften des Films interessiere Kracauer nun weniger die Fragmentierung der Wirklichkeit als die Affinität des Films, insbesondere im zeitlichen Kontinuum der Aufnahme, zum «unverstellten Fluss des Lebens» (Kracauer). Kracauer schliesse daraus auf eine dem Medium innewohnende realistische Tendenz, die nach Schlüpmanns Analyse einem sprachlicher Sinnggebung gegenüber privilegierten Zugang zur Wirklichkeit gleichkommt. In seiner Konzep-



# ZEIT



## CINEMA 43

ISBN 3-905312-74-3, viele Abb., franz. Broschur, Fadenheftung, CHF/DEM 30 ATS 234 (plus Versandkostenanteil) in Ihrer Buchhandlung oder direkt bei:  
Chronos Verlag, Münstergasse 9,  
CH-8001 Zürich,

Redaktion: Andreas Moos,  
Alexandra Schneider, Doris Senn

### Zeit

MARTIN SCHAUB

Hier und anderswo, jetzt, damals und  
dereinst

RUEDI WIDMER

Mumien der Veränderung

THOMAS TODE

Im Timetunnel von Chris Marker

VINZENZ HEDIGER

Montage der nachträglichen Angst

BRIGITTE MAYR

There's Always Tomorrow: 6 a.m. in

Punxsutawney

ROLAND COSANDEY

»Naturmensch« und Zelluloid

### Nocturne

CHRISTINE N. BRINCKMANN

Vom filmischen Alltag der Beats

CAROLINE ARNI

»... and I shall love again«

### CH-Fenster

MARTIN WALDER

Leidenschaftlichkeit, Liebe,  
Genauigkeit

### Filmbrief...

NORMAN FRANKE

... aus Hamilton: Lichtspiele in Aotearoa

KRISTINA BERGMANN

... aus Kairo: Mitsingen, mitlachen,  
mitweinen – Kino am Nil

### Index

Kritischer Index der Schweizer

Produktion 1996/1997

**SIE KOMMEN  
IN DEN GENUSS  
UNSERES ERFOLGES.**



Kino, Theater, Konzerte, Ausstellungen.  
Landauf und landab bietet sich Gelegenheit,  
Kultur in allen Formen zu geniessen. Sie,  
liebe Kundinnen und Kunden, tragen  
dazu bei, dass die kulturelle Vielfalt in unserem  
Land erhalten bleibt. Denn gäbe es Sie nicht, wäre  
es uns unmöglich, kulturelle Institutionen  
und Organisationen sowie die  
Erwachsenenbildung an unseren Klubschulen  
mit einem Prozent unseres  
Umsatzes zu unterstützen.

**MIGROS**

tion der Wahrnehmung im Kino gleicht Kracauer die menschliche Wahrnehmung an der apparativen Aufnahme-funktion ab: Ästhetische Erfahrung entsteht für ihn aus der psychischen Korrespondenz physischer Bilder. Der Zuschauer ist ein Resonanzboden für noch unerkannte Aspekte der Wirklichkeit.

Diese Vorstellungen, denen laut Kracauer eine bestimmte Erzählform, die «leicht angedeutete Erzählung», entspricht, haben ihm den Makel eines naiven Realisten angehängt. Heide Schlüpmann zeigt jedoch auf, dass Kracauer sehr wohl wusste, dass sich zwischen die unvermittelte Referentialität und den Zuschauer das Zeichensystem des Films schiebt und der "absichtslose" Blick des Apparates eine ästhetische Stillfigur ist. Eine Fabel brauche der Film, zitiert sie Kracauer, um «diejenigen Aspekte potentiell sichtbarer Realität, die sich nur in Verbindung mit dem Individuum einstellen» zu erfassen. Das Besondere dieser Aspekte, bemerkt die Autorin zu Recht, bleibe jedoch ungeklärt. Stattdessen opfere Kracauer die Autonomie ästhetischer Erfahrung einer normativen Programmatik.

Mit dieser geläufigen Kritik lässt es Heide Schlüpmann gleichwohl nicht bewenden. Vielmehr demonstriert sie, wie eine Kritik der Kracauerschen Filmtheorie produktiv ansetzen kann: Das Kino, erläutert sie, habe die Tendenz, die «zum Individuum gehörende Realität» (Schlüpmann) mit der Realität an sich in eins fallen zu lassen. Am Beispiel der Geschlechterrollen zeige sich, wie kulturelle Zuschreibungen "naturalisiert" würden. In Kracauers Beharren auf einer Trennung von "kultureller" und "physischer" Realität findet Schlüpmann hingegen eine Möglichkeit angelegt, die in der sichtbaren Welt verankerten kulturellen Symbole zu hinterfragen. Wenngleich ihre Ausführungen dazu Skizze bleiben und Schlüpmanns Anspruch, die formale Wahrnehmungstheorie mit der materialen «Theorie des Films» zu verknüpfen, nicht überzeugend eingelöst wird, ist es das Verdienst ihrer profunden Arbeit, neben Kracauers philosophischer und argumentativer Fundiertheit die allgemeinen Vorzüge einer materialen Ästhetik aufzuzeigen. Im Rückgang auf die Gegenständlichkeit des Filmbildes vermittelt sich eine Erfahrung, die über das Nachvollziehen von Erzählkonventionen

hinausgeht. Die filmische Oberfläche aus Elementen wie Farbe, Bewegung und Rhythmus sind der Grund, von dem sich erzählerische Bedeutungen erst abheben: Diese Schwelt kann als Zeichensystem gelesen werden und zugleich als sinnlich erfahrenes Vor-Zeichen die codierte Wahrnehmung aufbrechen. Die Reflexion auf die Sichtbarkeit (und Hörbarkeit) des Films kommt in einflussreichen Konzeptionen der Filmtheorie, etwa kognitionstheoretischer und psychoanalytischer Herkunft, meist zu kurz. Heide Schlüpmanns «Ein Detektiv des Kinos» sollte dazu beitragen, die Filmtheorie für sinnliche Eindrücke zu öffnen und den Riss zwischen Sehen und Wissen nicht vorschnell zu schliessen.

Michael Kohler

*Heide Schlüpmann: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 1998, 152 Seiten, Abbildungen, DM 38.–*

#### Billie Wilder – eine europäische Karriere

Billie Wilder ist eine der bekanntesten und gewürdigsten Figuren in der Geschichte Hollywoods. Umso interessanter wäre darum eine Betrachtung seines Lebens vor seiner steilen amerikanischen Filmkarriere. Und genau diese Lücke wird nun von einem Buch geschlossen. Im Zentrum des Bandes «Billie Wilder – Eine europäische Karriere» steht die Zeit vor seinem Starruhm und der Weg, über den er sich ihn erarbeitet hat.



Kurzweilig schildern Andreas Hutter und Klaus Kamolz Wilders Leben als rasender Reporter bei der Skandalzeitung «Die Stunde» in Wien, wo er zum ersten Mal mit Film in Berührung gekommen ist. Der junge Billie (er wurde wegen seiner Liebe zu Amerika so genannt) verdiente seinen Lebensunterhalt als Journalist und schrieb über alles – auch über Film.

In einem Kapitel des Buches wird enthüllt, welche Rolle Wilder im Pressekrieg zwischen Imré Bekessy und Karl Kraus gespielt hat, wie auch, dass er als Zeuge im Mordfall Hugo Bettauer, der einem Nationalsozialisten zum Opfer fiel, ausgesagt hat. Seine Erfahrungen als Reporter verarbeitet Wilder schliesslich in Hollywood 1951 zu seinem Film ACE IN THE HOLE.

Der Chronologie der Geschehnisse folgend, erzählen die Autoren von Wilders Zeit in Berlin und seinem allmählichen Aufstieg zum erfolgreichen Drehbuchautor, seiner Emigration nach Paris, die, infolge der Machtübernahme Hitlers 1933, unerlässlich geworden war. Als es dann für Juden auch in Frankreich zu gefährlich wurde, beschloss er, nach Amerika, dem Land seiner Träume, auszuwandern, um dort später Inbegriff des «American Dreams» zu werden.

Es ist erfrischend, dass das Autorengespann uns nicht wieder vom erfolgreichen Billy Wilder erzählt, sondern von dem noch nahezu unbekanntem Billie. Seine spätere Hollywood-Karriere wird nur am Rande erwähnt und dann ohnehin nur, um darauf hinzuweisen, wie ein früheres Erlebnis eine Szene eines späteren Kassenhits inspirierte. «Billie Wilder – Eine europäische Karriere» birgt nette Anekdoten. So wird beispielsweise erzählt, wie Wilder als Briefkastentante fungierte (Billie ist die weibliche Form, was er zunächst nicht wusste, dann aber beschloss, die Ratschläge durchaus als Frau zu schreiben).

Dieses Buch, das auf neu entdeckten Archivquellen, Filmskripts und Wilders eigenen Artikeln basiert, ist allen Wilder-Fans zu empfehlen, aber auch all jenen, die sich für die Situation in Europa zwischen den beiden Weltkriegen interessieren.

Robert Stadler

*Andreas Hutter, Klaus Kamolz: Billie Wilder. Eine europäische Karriere. Wien, Böhlau Verlag, 1998, 253 Seiten mit 34 Schwarzweiss-Abbildungen*

#### Events

##### Locarno '98

Man darf sich auf ein dichtes, spannendes, attraktives und kontroverses Ereignis freuen: vom 5. bis 15. August findet das 51. Festival internazionale del film Locarno statt. Im «Internationalen Wettbewerb» bewerben sich

zwanzig Langfilme um die Pardi, die von der neunköpfigen Jury, darunter die Schauspielerin Valeria Bruni Tedeschi, die Regisseure Jim McBride und Davide Ferrario, die Regisseurinnen Jacqueline Veuve und Samira Makhmalbaf oder der kroatische Komponist Goran Bregovic, verteilt werden.

Unter den Wettbewerbsteilnehmern finden sich Marcel Gislers DE FÖGI ISCH Ä SOUHUND nach dem Buch von Martin Frank und Rolando Collas Erstlingsfilm LE MONDE À L'ENVERS aus der Schweiz; Deutschland ist mit Jan Schüttles FETTE WELT, Hans Christian Schmidts 23 und Fatih Akins KURZ UND SCHMERZLOS vertreten. Von Walter Salles mit MEIA NOITE (Brasilien), Karim Dridi mit HORS JEU (Frankreich) oder Bette Gordon mit LUMINOUS MOTION (USA) hat man auch schon gehört; neben ihnen finden sich Erst- und Zweitfilme aus Kirgisien, China, Finnland, Iran, Grossbritannien oder Japan.

Auf der Piazza Grande – eine der wohl schönsten und offenbar grössten Freiluftkinos Europas – wird das Festival mit dem Animationsfilm MULAN von Barry Cook und Tony Bancroft aus dem Hause Disney in internationaler Uraufführung eröffnet. «Fuori Concorso» wird hier bei hoffentlich warmem und schönem Wetter etwa Roberto Benignis umstrittene Konzentrationslager-Geschichte LA VITA È BELLA vorgeführt. POLVERE DI NAPOLI, ein Film von Antonio Capuano, erzählt parallel fünf Geschichten aus dem heutigen Neapel; THERE'S SOMETHING ABOUT MARY der als jüngere Verwandte von John Waters und «Saturday Night Live» gehandelten Brüder Farrel gilt als irrwitzige Komödie; mit MEGACITIES, einer Städtereise in Dolby Stereo, versucht Michael Glawogger an Godfrey Reggios KOYAANISQUATSİ anzu-knüpfen. KANZO SENSEI von Shōei Imamura und MY NAME IS JOE von Ken Loach sind beide mit vielversprechendem Echo in Cannes gelaufen. Von Joe Dante, dem Empfänger des diesjährigen Ehrenleoparden, wird auf der Piazza Grande sein jüngstes Werk SMALL SOLDIERS gezeigt; eine Geschichte mit echten Spielzeugsoldaten und animierten Puppen, eine Parodie auf Rambo und andere Kriegsmonster, geprägt vom bitterbösen Humor des Regisseurs von GREMLINS.

Die diesjährige Retrospektive gilt Marco Bellocchio. Es werden sämtliche bisherigen 27 Titel seines Werkes inklusive seine ersten Kurzfilme und die politische militanten Dokumentarfil-

me zu sehen sein. Eine Ausstellung von Zeichnungen und in der Vorbereitung zu seinen Spielfilmen entstandenen Skizzen in der Villa Igea begleitet das Programm.

Ein besonderes Gewicht erhält dieses Jahr das "Genre" des Essay-Films. So hat *Harun Farocki*, der kluge, ironisch-nüchterne «Enzyklopädist der Bilder», auf Einladung des Festivals aus seinem bisherigen Werk ein fünfteiliges Programm zur Frage «Was ist ein Bild?» zusammengestellt.

Die Sektionen «*Cinéastes du présent / Cinéma-Cinéma*» zeigen eine Auswahl repräsentativer Filme in essayistischer oder Tagebuch-Form; Filme, in deren Zentrum das – mal introspektive, mal offen polemische – Nachdenken über Film und Wirklichkeit steht. So trifft eine Bildmeditation von *Alan Cavalier* über Georges de La Tour auf *PROMETHEUS*, eine brisante Neu-Untersuchung des Klassizismus von *Tony Harrison*, oder es reflektieren *Robert Kramer* in *SAY KOM SA* und *Merzak Allouache* mit *ALGER-BEYROUTH* nicht nur über die historischen Veränderungen eines Landes, Vietnam oder Algerien, sondern auch über eigene Vergangenheiten.

Auch das Programm der «*Semaine de la Critique*» ist dem nachdenklichen Blick auf die Wirklichkeit verpflichtet, es zeigt in hartnäckiger Konzentration "nur" Dokumentarfilme, sieben Beispiele (darunter etwa *BRAIN CONCERT* von Bruno Moll) für eigenständige Versuche, von Lebens-Spuren zu berichten und dadurch den Bezug zur Welt zu bestimmen.

*Festival internazionale del film Locarno, Via della posta 6, 6600 Locarno, Tel. 091-751 02 32 Fax 091-751 74 65*

### Litera'thur

Nach dem grossen Erfolg der Thomas-Bernhard-Tage des letzten Jahres widmen sich die Winterthurer Literaturtage, jetzt unter dem Titel *Litera'thur*, neben wiederum *Thomas Bernhard* noch fünf weiteren «Randfiguren» oder «Aussenseiter-Persönlichkeiten». Während des ganzen Monats September bis anfangs Oktober finden Lesungen aus Werken von *Karlheinz Deschner* (selbst anwesend), *Elfriede Jelinek* sowie den Schweizern *Friedrich Glauser*, *Robert Walser* und *Ludwig Hohl* statt.

Das *Filmfoyer Winterthur* begleitet das literarische Programm jeweils dienstagsabends mit ausgewählten Filmen. Den

Start macht am 1. September *MATTO REGIERT* (1946, Regie: *Leopold Lindtberg*, nach dem Kriminalroman von Friedrich Glauser, mit Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer). In der darauffolgenden Woche, am 8. September, wird das Road-Movie *AKROPOLIS NOW* mit Max Rüdlinger und Wolfram Berger (1984, Regie: *Hans Liechti*) gezeigt. Es folgt am 15. September *DER ERFINDER* (1980, Regie: *Kurt Gloor*, mit Bruno Ganz und Walo Lüönd) und am 22. September *EINER WILL NICHT MEHR MITMACHEN* (eine Doku-Fiktion zu Friedrich Glauser) und *DER HANDKUSS*, die schöne Verfilmung der Erzählung «Ein Schlossherr aus England» von Friedrich Glauser in der Regie von *Alexander J. Seiler*. Der Schlusspunkt wird am 29. September von der kongenialen Robert-Walser-Verfilmung *DER GEHÜLFE* (1976; Regie: *Thomas Koerfer*) gesetzt.

Die Schauspieler *Bruno Ganz*, *Wolfram Berger* und *Max Rüdlinger* werden nicht nur auf der Leinwand, sondern auch unter den Lesenden zu finden sein. Neben dem eigentlichen Filmprogramm des Fimfoyers werden auch etliche (Fernseh-)Dokumentationen etwa zu *Thomas Bernhard* und *Karlheinz Deschner* gezeigt. Am fünften Wochenende, das im Zeichen von *Elfriede Jelinek* steht, wird in einer Sonntags-Matinee (4.10.) *MALINA* von *Werner Schroeter* mit *Isabelle Huppert* über die Leinwand des Kino Loge flimmern. *Vorverkauf: Buchhandlung Vogel, Marktgasse 41, 8400 Winterthur* Weitere Informationen unter *Telefon/Fax: 052-233 45 79*

### Hommage

#### Daniel Schmid

Der *Kunstpreis 1998 der Stadt Zürich* wird dem Filmgestalter und Opernregisseur *Daniel Schmid* verliehen. Schmid wird für «sein filmisches Gesamtwerk – ein Kino der Imagination und Musikalität, der verklärenden Träume und produktiven Irritationen und unter Berücksichtigung seiner musikadäquaten Operninszenierungen» mit diesem Preis ausgezeichnet. Der mit einer Summe von 50 000 Fr. verbundene Preis wird *Daniel Schmid* am 24. August überreicht.

Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt aus diesem Anlass im September das Spiel- und Dokumentarfilmwerk *Daniel Schmid*, das neben verschiedenen kürzeren Film- und Fernseharbeiten neun lange Filme umfasst; darunter etwa *HEUTE*

*NACHT ODER NIE* oder die beiden von *Conrad Ferdinand Meyer* inspirierten Werke *VIOLANTA* oder *JENATSCH*.

### Das andere Kino

#### Stadtkino Basel

Nach langen Jahren der Untermiete im Kino Clara ergibt sich für das *Stadtkinos Basel* nun endlich die Möglichkeit, sich vom Veranstalter filmkultureller Aktivitäten auch zum Ort für Filmkultur zu erweitern. Das Stadtkino wird seinen festen Standort in der *Kunsthalle Basel* (in der Nähe von *Tinguely-Brunnen* und *Stadttheater*) beziehen.



Im eigenen Kino kann viel flexibler und problemfreier ein anspruchsvolles und neu auch umfangreicheres Programm zu attraktiveren Spielzeiten zusammengestellt werden. Die Aufgaben des Stadtkinos, eine Ergänzung zu den kommerziellen Kinos zu bilden und dem Publikum unbekanntere Seiten der Filmkunst zu zeigen, bleiben zwar die bisherigen, aber es ergeben sich erweiterte und auch neue Perspektiven. Durch die räumliche Eingliederung in die *Kunsthalle* (im ehemaligen Skulpturensaal) können in Zukunft bis anhin vernachlässigte Richtungen, wie etwa *Videokunst*, *Künstler- und Experimentalfilmprogramme*, einem interessierten Publikum zugänglich gemacht werden.

An sechs Tagen in der Woche, und an 46 Wochen im Jahr, werden 600 Vorstellungen im rund hundert Plätze zählenden Kinosaal stattfinden. Es wird in Zukunft ein festes monatliches Programm geben, das immer ähnlich zusammengesetzt wird. Das Schwergewicht werden, mit rund zehn Filmen im Monat, die Filmreihen ausmachen, also geographisch, thematisch, historisch ausgerichtete Zyklen oder Werkreihen zu einzelnen Personen, die öfters auch in Zusammenarbeit mit anderen Kulturinstitutionen veranstaltet werden. Neben den Filmreihen wird pro Monat ein neuer Film, den man sonst kaum zu sehen bekommt, bis zu zwölf Mal aufgeführt. Je nach Angebot will man auch eine bis zwei Reprisen mit Klassikern oder «Filmen, die man ver-

passt hatte» spielen. Jeweils am Monatsende wird das Stadtkino in Zusammenarbeit mit der «*Alliance Française*» dem französischen Film einen Platz zur Verfügung stellen, und auch das ursprüngliche Mitgliederprogramm soll, leicht verändert unter dem Titel «*Festival-Entdeckungen*», fortgesetzt werden.

Die Eröffnung wird vom 4. bis 6. September mit einem umfassenden Programm unter dem Titel «*Film und Kino im Film*» gefeiert. Erste angekündigte Programmschwerpunkte für die nächsten Monate sind eine Reihe «*Frauengestalten der Weltliteratur*», ein Besuch der *Cinéma-thèque suisse* mit Vorführung von Raritäten aus Basel, im Oktober eine Retrospektive der Filme von *Chris Marker* mit der Vorführung von *LEVEL 5* oder ein Filmprogramm zur Ausstellung von *Martin Kippenberger* im November in der *Kunsthalle*.

Robert Stadler

*Stadtkino Basel, Postfach, 4005 Basel, Telefon: 061-681 90 40*

### The Big Sleep

#### Kurt Kren

20.9.1929–Juni 1998

österreichischer Experimental- und Avantgardefilmemacher im Umfeld der Wiener Aktionisten; ursprünglich Bankbeamter; Gründungsmitglied der *Austria Filmmakers Cooperative*; lebte in Köln, München, im Auto und in *Houston Texas*; Arbeit als Museumswärter; hinterlässt rund fünfzig kurze bis kürzeste-Filme. «*Kren* war Teil eines schmalen Bands im Kino, das keine Waren befördert, sondern Wahrnehmungen: seine Filme verlangen neue, schnellere Augen.» (Die Zeit)

#### Peter Buchka

1943-1998

Münchener Filmkritiker; schrieb seit 1973 für die «*Süddeutsche Zeitung*», zuletzt weniger über Film, sondern vertiefende Reflexionen über (Bild-)Kultur

«*Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*», München 1983 «*Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Porträts*», München 1988

«*Vielleicht besteht der grösste Reiz des Kinos in der Tatsache, dass es der Welt eine Wirklichkeit zurückgeben und diese wieder anschaulich machen kann, die dieselbe Welt gerade zuvor zerstört hat.*» (Peter Buchka, *Ansichten des Jahrhunderts*)

# Menschen, die das Kino lieben

Vergnügliche Lektion zum Wesen des Kinos  
TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella



**Zwischen Oktober 1948 und August 1949 in Paris angesiedelte Episoden aus dem Leben junger Cinéphiler, die fast nur das Kino im Kopf haben. Ein Film, der fast nur vom Kino spricht.**

Mit Mädchen, die nicht mindestens zwei Filme von Griffith nennen können, sprechen sie nicht einmal. Aber für das Mädchen, das sich ein Ausgangsplakat von Otto Premingers *LAURA* mit der amerikanischen Schauspielerin Gene Tierny betrachtet, ist das natürlich kein Problem. Ohne auch nur einen Augenblick nachzudenken, nennt sie lächelnd *INTOLERANCE* und *BROKEN BLOSSOMS*. Nino und Donald sind verblüfft. Und wenn sie nach Flaherty gefragt hätten? «*MAN OF ARAN*, *NANOOK OF THE NORTH*.» Die Herren strahlen, in welchen Cinéclubs sie denn verkehre, wollen die beiden wissen, und wann und wo man sich wiedersehen wird. Doch das Mädchen setzt sich auf ein Velo und entschwindet in der Nacht. Von weitem ruft sie den beiden Kinoverrückten noch zu: «Paris ist klein für alle, die eine so grosse Liebe verbindet.»

Die Szene ist typisch für den (im Jahre 1988) neuesten Spielfilm von Jean-Charles Tacchella. *TRAVELLING AVANT* setzt sich zusammen aus solchen scharf beobachteten und amüsant aufbereiteten Nebensächlichkeiten. Keine Geschichte mit Zug, Tempo und absehbaren Höhepunkten, keine Dramatik, die Aufsehen erregen könnte, nichts was von Aussen gesehen spektakulär wäre, nur kleine, fast alltägliche Begebenheiten, dafür klug und mit Bedacht aneinandergereiht – Mosaiksteinchen gewissermassen, die sich zum stimmigen Bild zusammensetzen. Zwischen Oktober 1948 und August 1949 in Paris angesiedelte Episoden aus dem Leben junger Cinéphiler, die fast nur das Kino im Kopf haben: Ein Film, der fast nur vom Kino spricht und deshalb auch «Jean-George Auriol, André Bazin und allen Cinéphilen der Welt» gewidmet ist.



40 JAHRE FILMBULLETTIN

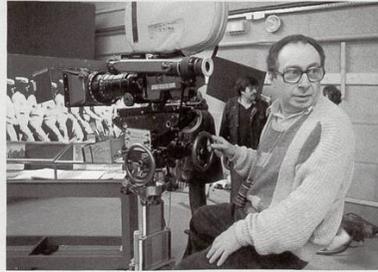
**Dreiecks-  
geschichten sind  
Dauerbrenner in  
der Filmge-  
schichte.  
Weshalb sollte da  
eine wenn auch  
nur fein angede-  
tete Dreieck-  
geschichte nicht  
das Gerippe  
eines Films  
bilden, der fort-  
während Kino  
reflektiert.**

Nino ist nach Paris gekommen, weil es da mehr Filme zu sehen gibt als anderswo. Er verbringt seine Tage im Kino. Zum ersten Mal sehen wir ihn, wie er gebannt in der ersten Reihe vor der Leinwand sitzt, Stoppuhr in der einen Hand, Bleistift in der anderen, und sich gelegentlich die Längen von Einstellungen in ein Heft notiert. «Eine Minute vierzig, die letzte Kamerafahrt», ist ein denkbarer erster Kommentar von ihm nach einem Film. Donald ist etwas weltmännischer, lockerer, aber kaum weniger angefressen vom Kino. Nach einer Vorstellung von Sidney Gillants *THE RAKE'S PROGRESS* (den Nino zum zweiten und Donald zum vierten Mal gesehen hat) dem sie beide applaudieren, kommen sie ins Gespräch und schliessen Freundschaft – wohl fürs Leben. «Heute, am 8. Oktober 1949, schwöre ich, so schnell als möglich die Tür ins Filmbusiness aufzustossen, und mein Freund Nino soll auch davon profitieren.» Von den Hauptfiguren die dritte im Bunde, wurde bereits vorgestellt – Barbara, die eigentlich Jacqueline heisst und sich nur Barbara nennt, in wehmütiger Erinnerung an ihren verstorbenen Freund Henri, der ihr diesen Namen, wegen Prévost und der Stanwyck, zugeordnet hat.

Dreiecksgeschichten sind Dauerbrenner in der Filmgeschichte. Weshalb sollte da eine wenn auch nur fein angedeutete, sehr im Hintergrund sich abspielende Dreiecksgeschichte, nicht das Gerippe eines Films bilden, der fortwährend Kino reflektiert. «Wenn ich mit einem Mädchen schlafe, bin ich ebenso glücklich, wie wenn ich einen guten Film sehe», sagt Donald einmal zu Nino: «Das

ist es, was uns zwei unterscheidet.» Worauf Nino kurzangebunden erwidert: «Du hast gestern *VAMPYR* von Dreyer verpasst.» Obwohl Nino als erster bei Barbara einzieht, ist es Donald, der als erster der beiden mit ihr schläft. Eifersüchtig zu sein, weist Nino strikte von sich, doch die Bemerkung, dass der dann, «nur unter uns gesagt», weniger vom Kino verstehe als er, kann er sich Barbara gegenüber doch nicht verkneifen. Nino zieht aus. Donald zieht ein. Donald hat andere Affären. Nino zieht wieder ein. Barbara ist unglücklich. Nino schläft doch mit ihr. Barbara läuft Donald nach und sieht nicht, dass Nino sie liebt, obwohl er das nie aussprechen würde – zum glücklichen Schluss aber finden sich die Richtigen doch, Nino taucht sicherheitshalber seinen Kopf unter Wasser (ein Rezept aus Jean Vigos *L'ATALANTE* um festzustellen, ob man tatsächlich geliebt wird) und gemeinsam wird man, zufrieden mit sich und der Welt, nach Biarritz fahren, zum Festival du Film Maudit, wo «Cocteau, Bazin, Grémillon, Quéneau, René Clement und vielleicht Orson Welles» anwesend sein werden.

Ein anderer Faden, der die herzerschütternden Leinwandlerlebnisse junger Cinéphiler, die vergnüglichen Anmerkungen zum Wesen des Kinos, die vielfältigen Zitate aus der Filmgeschichte und die geistreichen Überlegungen zur Filmsprache, sinnfällig durchzieht, sind die schliesslich erfolgreich verlaufenden, im Grunde aber doch scheiternden Bemühungen dieser Kinonarren, einen eigenen Filmklub auf die Beine zu bringen. Zum einen werden da etwa Filmkopien



aus einem baufälligen Depot geklaut, um sie vor Verfall und definitiver Zerstörung zu bewahren. Andererseits gilt es einen geeigneten Vorführsaal zu finanziell tragbaren Bedingungen zu finden, Aushangplakate zu gestalten und dergleichen mehr. Derweilen trifft man sich im Kino, bei den Vorführungen von Langlois in der Cinémathèque etwa, unterrichtet sich gegenseitig vom Fortgang der Bemühungen, spricht vom Kino und träumt von Filmen, die man selber gerne inszenierte. Nino trifft ein Mädchen, dessen Onkel ein Kino hat, und behauptet, in sie verliebt zu sein, erzählt ihr aber bald schon von den Liebespaaren bei Borzage, «die sich so heftig lieben, dass ihnen die Zeit, in der sie sich nicht sehen, auch nichts voneinander hören, überhaupt nichts anhaben kann: Stell dir vor, wenn unsere Liebe sich stärker als alles andere erweist, das wär doch wunderbar. Treffen wir uns also in genau zwei Monaten wieder. Geh jetzt – und dreh dich auf gar keinen Fall noch einmal um.» Obwohl Jeanine nach zwei Monaten überzeugt ist, dass «dein Cinéast, wie nennst du ihn?» recht hatte, verliert sich diese Liebesgeschichte im Sand. Der Filmklub dagegen wird eröffnet, ist aber nicht sonderlich erfolgreich, und die Freunde streiten sich, ob man nicht besser gleich *Filme* als nur einen Cinéclub zu machen versucht. Donald will vorerst wenigstens beim Werbefilm einsteigen. Nino bleibt dabei, dass es nicht darum gehen kann, einfach nur Filmmaterial zu belichten, sondern darum gehen muss: Ein Werk wie Dreyer zu hinterlassen.

Nino ist in vielerlei Hinsicht der leidenschaftlichere, vehementer Kinonarr, nicht nur was seine Ansichten und was sein Verhältnis zu Frauen be-

trifft. Es rührt ihn nicht, aus dem Zimmer geschmissen zu werden, weil er die Miete nicht aufbringen kann. Ärgerlich findet er nur, dass sein Koffer mit Filmzeitschriften und Büchern als Pfand zurückbleiben muss. Er läuft meilenweit für bestimmte Filme, wenn er die Metro nicht vermag – solange sein Geld für die Eintrittskarte reicht, ist er zufrieden. Bei der Heilsarmee zu übernachten stört ihn nicht, dass ihm da aber das einzige Manuskript seines Drehbuches abhanden kommt, kann er kaum verkraften. Und als ihn seine Mutter in die Provinz zurückbeordert, weil sie ihm einen Job als Sportjournalist gefunden hat, betrinkt er sich. Nino ist noch nicht einmal in der Lage, sich selbst einen Kaffee zu machen, was Barbara auf den Punkt bringt: «Lern es doch endlich. Das ist zutrüblicher als Namen von Kameramännern zu kennen.»

Jean-Charles Tacchella geht es allerdings um wesentlich mehr als nur darum, ein paar gefällige Begebenheiten aus dem Leben Cinéphiler zu erzählen. *TRAVELLING AVANT* möchte nicht weniger, als das Verständnis der Zuschauer für die eigentlichen Qualitäten eines hervorragenden Films verbessern. Obwohl die Filme, die sich ums Kino drehen, ein eigenes Genre bilden, Film im Film seit die Bilder laufen lernten immer wieder thematisiert wurde, stand das bewusste, für den Zuschauer nachvollziehbare Nachdenken über das Wesen der Filmsprache noch bei keinem so stark im Vordergrund.

Im Gespräch nennt Jean-Charles Tacchella eine Szene mit einer Kamerafahrt vorwärts – ein *travelling avant* –, die ihm sehr wichtig ist, und die ein Prinzip aufzuzeigen vermag, das er in seinem Film



«Heute fällt es schwer, sich das vorzustellen, aber in den Jahren 1945 bis 1948 gab es überhaupt keine Bücher über das Kino. Man fand kein einziges Buch über einen Regisseur, und man studierte auch die Klassiker des Stummfilms nicht.»

übers Kino häufig anwendet: Nino sitzt mit Barbara auf dem Bett. Beide sind schon etwas betrunken. Barbara fragt, wie Nino diese Situation jetzt filmen würde, und der erläutert, ein Regisseur müsse die Absichten seiner Figuren kennen, um die Kamera am richtigen Ort aufzubauen, er aber könne weder ihre noch seine eigenen. Klartext: werden sie, oder werden sie nicht miteinander schlafen. Die Figuren, Barbara, Nino, sind sich noch unschlüssig. Das Drehbuch dagegen kennt die Fortsetzung. Tacchellas Kamera fährt langsam auf die beiden zu, die damit näher rücken, schwenkt dann auf Nino, dessen Dialog bei "Absichten" angelangt ist, und weiter auf ein Plakat im Dekor – will heißen: der Zuschauer kann dank filmischer Ausdrucksmittel bereits soviel wissen wie der Regisseur, der seine Figuren noch im unklaren lässt.

Was Filmsprache vermag, zeigt auch das Lubitsch-Zitat, das zu Händen der Zuschauer von Donald kommentiert wird: «Bei Lubitsch wandert die Kamera über die Teller, und man versteht, wer in wen verliebt ist und welche Figur das Feld zu räumen hat.» Tacchellas Kamera zeigt, dass zwei Teller praktisch unberührt blieben, nur Ninos Teller ist leergefegt. Nino will sich noch den Mitternachtsfilm – die Geschichte einer amour fou – ansehen, und Barbara wird ihn gleich bitten, diese Nacht doch anderswo zu schlafen.

Walt R. Vian

aus Filmbulletin 1/88 (Heft 158)



## «Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt»

Gespräch mit  
Jean-Charles Tacchella

FILMBULLETTIN Wann hatten Sie die Idee zu TRAVELLING AVANT?

JEAN-CHARLES TACCHELLA Ich wollte seit mindestens zehn Jahren einen Film über Cinéphile drehen – also über jene Enthusiasten, die täglich vier, fünf Filme sehen und deren Leidenschaft fürs Kino soweit geht, dass sie ihr Leben ganz nach dem Kino ausrichten – weil mich intellektuelle Passionen in Bezug auf das Leben interessieren. Wenn man solch eine Leidenschaft für Filme, Gemälde, Bücher hat, lebt man durch diese Werke und mit ihnen anders. Und es ist schwierig, mit dieser Leidenschaft zu leben: Man ist im gewöhnlichen, alltäglichen Leben weitgehend desorientiert, und das normale Leben erscheint einem zu einfach, zu banal oder zu kompliziert. Das Beispiel der Cinéphilie habe ich nur deshalb gewählt, weil ich diese Leidenschaft besser kenne als andere, aber ich glaube, dennoch einen Film gemacht zu haben, der für alle intellektuellen Passionen Gültigkeit hat.

Weil ich erst eine Form dafür finden muss, dauert es aber oft noch lang, bis ich die Idee, die ich zu einem Film im Kopf habe, niederschreiben kann. Als ich vor anderthalb Jahren schliesslich begann, die Ideen zu TRAVELLING AVANT aufs Papier zu bringen, war mir der Gedanke, die Handlung in die Vergangenheit zu verlegen, noch nicht gekommen. Je länger ich aber am Stoff arbeitete, desto mehr fragte ich mich, ob ich mich überhaupt in den Kopf eines heute 18jährigen, der kinoverrückt ist, versetzen kann. Um dennoch ein möglichst wahres Bild von Cinéphilien auf die



Die wichtigsten Daten zu TRAVELING AVANT: Regie und Drehbuch: Jean Charles Tacchella; Kamera: Jacques Assuerus; Kamera-Assistent: Eric Fauchière; Schnitt: Marie-Aimée Debril; Script: Alice Mironneau-Ziller; Maske: Thierry Lecuyer; Frisur: Fabienne Bressan; Kostüme: Dorothee Nonn; Dekor: Georges Lévy; Casting: Ginette Tacchella; Ton: Pierre Lenoir, Alain Lachassagne. Darsteller (Rolle): Thierry Frémont (Nino), Ann-Gisel Glass (Barbara), Simon de la Brosse (Donald), Sophie Minet (Angèle), Laurence Cote (Janine), Luc Lavandier (Gilles), Nathalie Mann (Vicky), Jacques Serres (Onkel Roger), Alix de Konopka (Wanda), Jean-Michel Mole (Kinobesitzer), Cathérine Hubeau (Mutter von Donald), Olivier Lebeau (Vater von Donald), Régis Bouquet (Nachtwächter), Julien Philippe Laudembach (Mann, den man mit Julien Duvivier verwechselt), Olivier Belle (Regisseur des Studios Eclair), Julia Cordonnier (Heilsarmee Soldatin), Julien Dubois, Franck Beauvais (die ersten Besucher des Cinéclub). Produktion: ERATO-Films, JCT Productions, La S.E.P.T. mit SOFINERGIE und SOFICA CREATIONS; Produzent: Daniel Toscani du Plantier; ausführende Produzent: Claude Abeille; Aufnahmeleitung: Farid Chaouche. Frankreich 1987. Farbe, Panavision, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 114 Min.

Leinwand zu bringen, wählte ich schliesslich die Zeit zwischen 1949 und 1950, die ich deshalb sehr genau kenne, weil ich damals selbst ein junger Cinéphiler war.

**FILMBULLETIN** Glauben Sie demnach, dass es immer Cinéphile geben wird, dass diese Leidenschaft also an keine bestimmte Periode gebunden ist?

**JEAN-CHARLES TACCHELLA** Nach dem Weltkrieg gab es eine erste grosse Welle der Cinéphilie. Damals war das Kino ein Samstagabendvergnügen – es gab noch kein Fernsehen, und alle Leute gingen oft ins Kino. Dennoch galt es, dem Kino als Kunstform Anerkennung zu verschaffen. Wir Cinéphilen wollten aufzeigen, dass Filmkultur weit mehr beinhalten kann als das, was das Samstagabendpublikum, das vor allem Zerstreuung suchte, darin sah. Heute fällt es schwer, sich das vorzustellen, aber in den Jahren 1945 bis 1948 gab es überhaupt keine Bücher über das Kino. Man fand kein einziges Buch über einen Regisseur, und man studierte auch die Klassiker des Stummfilms nicht. Ohne den Einsatz von Leuten wie André Bazin, Jean-George Auriol und Henri Langlois wären diese Filme wohl zerstört worden oder verschwunden. Deshalb kämpften wir dafür, dass die alten Filme studiert werden, und wollten alle Kinogänger für die Filmgeschichte interessieren: Wir haben damals für eine Filmkultur gekämpft.

Heute haben Cinéphile andere Kämpfe auszufechten. Ein Kampf muss wohl der Qualität der Bilder gelten – die Bilderflut, die sich über die

TV-Kanäle ergiesst und Kinosäle verstopft, ist schrecklich. Die Leute werden durch Moden und die Werbung mehr beeinflusst als durch wirkliche Qualität beeindruckt. Man erzieht die Zuschauer nicht, die Leute finden kaum noch einen Zugang zu den wirklich bedeutenden Filmen. Es fehlt an künstlerischen Leitbildern, an Persönlichkeiten, welche die Zuschauer zur Qualität und zur Schönheit von Filmen führen könnten. Was die Leute am liebsten sehen, bürgt keineswegs für Qualität. Das grosse Publikum täuscht sich sehr oft. Wie viele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: LA RÈGLE DU JEU von Jean Renoir, BOUDU SAUVÉ DES EAUX ebenfalls von Renoir, CASQUE D'OR von Jacques Becker waren zu ihrer Zeit kommerzielle Misserfolge und heute sind es grosse Klassiker.

Deshalb finde ich, dass es Leute braucht, die sich für die guten Filme engagieren, solche Zeitschriften machen wie Sie – auch wenn solche Publikationen leider keine sehr grossen Auflagen erzielen. Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der *Ihnen* gearbeitet, die gleich nach dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näher bringen und nicht nur über Fachzeitschriften Leute ansprechen wollte, die das Kino bereits lieben, arbeitete er andererseits auch als Filmkritiker grosser Zeitungen wie «Le journal quo-



40 JAHRE FILMBULLETIN

«Durch meine **Découpage** möchte ich das **Publikum etwas für die Feinheiten sensibilisieren, die bei der mise en scène möglich sind.**»

TV-Kanäle ergiesst und Kinosäle verstopft, ist schrecklich. Die Leute werden durch Moden und die Werbung mehr beeinflusst als durch wirkliche Qualität beeindruckt. Man erzieht die Zuschauer nicht, die Leute finden kaum noch einen Zugang zu den wirklich bedeutenden Filmen. Es fehlt an künstlerischen Leitbildern, an Persönlichkeiten, welche die Zuschauer zur Qualität und zur Schönheit von Filmen führen könnten. Was die Leute am liebsten sehen, bürgt keineswegs für Qualität. Das grosse Publikum täuscht sich sehr oft. Wie viele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: LA RÈGLE DU JEU von Jean Renoir, BOUDU SAUVÉ DES EAUX ebenfalls von Renoir, CASQUE D'OR von Jacques Becker waren zu ihrer Zeit kommerzielle Misserfolge und heute sind es grosse Klassiker.

Deshalb finde ich, dass es Leute braucht, die sich für die guten Filme engagieren, solche Zeitschriften machen wie Sie – auch wenn solche Publikationen leider keine sehr grossen Auflagen erzielen. Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der Ihren gearbeitet, die gleich nach

dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näher bringen und nicht nur über Fachzeitschriften Leute ansprechen wollte, die das Kino bereits lieben, arbeitete er andererseits auch als Filmkritiker grosser Zeitungen wie «Le journal quotidien» oder «Le parisien libéré» – eine Zeitung, die wirklich sehr nahe beim Publikum und sehr beliebt war.

Ich denke, der Kampf ist noch derselbe. Die Cinéphilie nimmt nur andere Formen an.

FILMBULLETIN Messen Sie dem Titel Ihres neusten Filmes besondere Bedeutung bei?

JEAN-CHARLES TACHELLA Ich wählte einen Fachausdruck als Titel, weil ich mit dem Film und vor allem mit einzelnen Einstellungen im Film die Filmsprache ein wenig erklären und auf vernünftige Weise ein wenig ein besseres Verständnis dafür herstellen wollte.

Eine Einstellung in TRAVELLING AVANT – ein travelling avant eben – ist mir deshalb sehr wichtig, weil da die mise en scène ein wenig erklärt wird: Nino und Barbara haben kalt, die beiden sitzen mit Decken über den Schultern vor fast leeren Tellern, und sie sagt, er gleiche Charlie Chaplin in THE GOLD RUSH. Er versucht nun, Charlot bewusst etwas zu imitieren. Überblen-

Das Gespräch in seiner vollen Länge ist nachzulesen in Filmbulletin 1/88 (Heft 158)

dung. Nun sitzen die beiden auf dem Bett und sind dabei, eine Flasche Whisky zu leeren. Ein travelling avant beginnt. Sie sitzen etwas auseinander, und Nino sagt: «Trink noch ein wenig, das wärmt» – und die Kamera bewegt sich langsam vorwärts, ganz leise auf die beiden zu. Er schwatzt etwas, spricht von filmischer Inszenierung: «La mise en scène c'est tout ce qu'on apporte ou retranche au scénario.» Das ist eine einfache Definition der mise en scène, die einfachste, die man finden kann: filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt – sie ist von Bazin, nicht von mir, aber ich finde sie sehr schön und sehr treffend. Und Barbara antwortet: «Wenn Du jetzt eine Kamera hättest, wie würdest Du uns aufnehmen?» Die Kamera fährt noch immer auf die beiden zu, ist aber schon ziemlich nah. «Um zu wissen, wo er die Kamera aufstellen soll, muss der Regisseur die Absichten seiner Figuren kennen», meint Nino, «aber ich kenne die deinen nicht». In diesem Augenblick geht ihr Kopf langsam aus dem Bild, da die Kamera auf Nino schwenkt, der ergänzend hinzufügt: «Was mich betrifft, weiss ich nicht einmal, ob ich welche habe», während die Kamera ihre Bewegung fortführt, aufs Dekor geht und auf einem Plakat

vom Cinéclub stehen bleibt. Das Publikum ist sich im allgemeinen nicht bewusst, was ein Regisseur macht – er dirigiert ein wenig die Darsteller und sagt, wo die Kamera aufgestellt werden soll. Gut, einverstanden. Aber das kann ganz unterschiedlich gemacht werden. Durch meine Découpage möchte ich das Publikum etwas für die Feinheiten sensibilisieren, die bei der mise en scène möglich sind.

Wenn ich davon rede, was Lubitsch gemacht hat, zeigen die Teller, wer sich in wen verliebt hat und welche Figur das Feld räumen muss. Das ist kein exaktes Zitat, aber die Interpretation einer Szene aus Lubitschs ANGEL. Ganz anders die Szene, in der ich Bogart und Bacall zitiere, denn diese Szene habe ich so gefilmt, wie sie in TO HAVE AND HAVE NOT zu sehen ist. Ich habe meinen Schauspielern mehrfach die Kassette gezeigt, weil ich wollte, dass sie genau so spielen, genau so schauen, wie Bogart und Bacall in der Szene vor der Einstellung, in der Lauren Bacall sagt: «Wenn Du mich willst, brauchst Du nur zu pfeifen» – und genau so pfeifen. Es gibt Anspielungen in TRAVELLING AVANT, mit denen ich mich amüsiere, und andere, wo ich mehr auf Distanz gehe. Wenn von Hitchcock die Rede ist, entspricht meine Auflösung in Einstellungen keineswegs derjeni-

1 Simon de la Brosse und Ann-Gisel Glass in TRAVELLING AVANT Regie: Jean-Charles Tacchella (1987)

2 Lauren Bacall und Humphrey Bogart in TO HAVE AND HAVE NOT Regie: Howard Hawks (1944)

**Daniel Schmid war die ideale Person, den unbehaglichen Zustand der europäischen Kultur, eingespannt zwischen Archaik der alten und Vulgarität der neuen Rituale, zwischen der klassischen Oper und der Seifenoper, zum Ausdruck zu bringen.**

Vor ungefähr zwanzig Jahren lief in Moskau in einer Woche des Schweizer Films auch *LA PALOMA*, der das russische Publikum erstmals mit Daniel Schmid bekanntmachte. Wenn man *LA PALOMA* heute wieder anschaut, versteht man, warum sich der Regisseur gerade mit diesem Film einen europäischen Namen schuf. In den siebziger Jahren fand ein radikaler Wertewandel statt. Nach den revolutionären Unruhen im Mai 68 und dem Ausverkauf der Illusionen (Kuba, China, Prager Frühling) besann sich die europäische Welt auf ihren Selbsterhaltungstrieb, kapselte sich ab und wandte sich ihren eigenen Bedürfnissen zu. Die Massenmedien kultivierten die Gewohnheit, Realität mit "geschlossenen Augen" zu betrachten, und die Kultur begann mit offenkundigem Genuss, ihre Vergangenheit durchzukauen.

*LA PALOMA* ist durchdrungen vom Gefühl der totalen (und fatalen) Abkapselung. Die Handlung entspinnt sich in der Atmosphäre von Cabaret und Casino, wo unter anderen mit sowjetischen Rubeln gespielt wird. Das Spiel ist aber

schon lange vorbei, es gibt nur noch seine Imitation, seine Simulation. Eine an Tuberkulose erkrankte Cabaret-Sängerin bricht ihrem reichen Verehrer das Herz. Er trägt sie auf Händen, überredet sie, seine Frau zu werden, sie aber betrügt ihn bei jeder Gelegenheit. Drei Jahre nach Palomas Tod wird, wie sie es im Testament bestimmt hat, ihre Leiche exhumiert. Und nicht von irgendwem, sondern von ihrem Mann und ihrem Liebhaber, wobei der erstere den wunderschönen Leib in Stücke hackt, endgültig den Verstand verliert und ins Casino zurückläuft.

Es braucht Mut, sich einem solchen Sujet zuzuwenden, besonders wenn es ohne jede ironische Brechung präsentiert wird. Die Verfremdung bleibt auch in der Szene aus, in der Paloma und ihr Verehrer vor dem Hintergrund der Alpenlandschaft ein Duett aus einer Operette singen und in den Wolken Eros wie ein Hermaphrodit schwebt. Nicht, dass es hier überhaupt keine Ironie gäbe, aber diese ist nicht die Ironie des Regisseurs, sie liegt vielmehr in den touristischen Schönheiten

## Daniel Schmid

Der hundertprozentige  
Europäer



1



2



3

der Schweiz, die hier beinahe in den reinen Kitsch ausarten. Das, was Realität zu sein vorgibt, ist in Wahrheit künstlich, surreal und konstruiert. Heute sind solche Feststellungen nicht mehr erstaunlich. Aber LA PALOMA wurde bereits 1974 gedreht, und zu der Zeit galten dekorative Theatralik und barocke Künstlichkeit nicht als zentrale Gestaltungsmittel der Kinokultur, obwohl sie bereits merklich den dokumentarischen Filmstil der sechziger Jahre verdrängten, der sich durch seine Ähnlichkeit mit dem "verachtenswerten" Fernsehen kompromittiert hatte. Der hochbetagte Buñuel versprach mit beissendem Spott, er werde für einen Augenblick aus dem Grab erstehen, um den Ausgang der Episode einer Fernsehserie zu erfahren. Mit Bulle Ogier, die kurz zuvor in LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE gespielt hatte, setzte Schmid auch in LA PALOMA einen Buñuel-Akzent.

Schmid war die ideale Person, den unbehaglichen Zustand der europäischen Kultur, eingesperrt zwischen Archaik der alten und Vulga-

rität der neuen Rituale, zwischen der klassischen Oper und der Seifenoper, zum Ausdruck zu bringen. Seine Herkunft kam ihm dabei zugute. Er wurde in den Bergen geboren und ist dort aufgewachsen, wo die Flüsse von den Alpen nach Norden und nach Süden fließen, wo die auf der Karte nicht vermerkte Grenze zwischen der lateinischen und der germanischen Welt verläuft, wo Schmuggler und Drogendealer ihre Pfade haben. Schmid ist denn auch der Überzeugung, dass der Regisseur den Schmugglern, diesen professionellen Abenteurern, verwandt ist: er übersetzt Wirklichkeit in Träume, ist Kosmopolit, überall zu Hause und überall ein bisschen fremd.

Mit Fassbinder verband den jungen Daniel Schmid eine freundschaftliche Beziehung. Beide traten in Filmen des jeweils anderen als Schauspieler auf, und Schmid setzte Fassbinders Stück «Der Müll, die Stadt und der Tod», das in Deutschland wegen "Verdachts auf Antisemitismus" verboten war, unter dem Titel SCHATTEN DER ENGEL für die

4



**In Moskau  
besuchte Daniel  
Schmid das  
Tschechow-Haus  
und fand gerade  
dort die Bestäti-  
gung, dass er  
Europäer ist.**

Leinwand um. Gemeinsam machten sie die Aufnahmeprüfung für die Berliner Filmhochschule. Auf Drängen von Fassbinder, der nicht aufgenommen wurde, verliess der «verwöhnte Schweizer» die Schule aber wieder. Während Fassbinder eine «grossartige Randfigur» der deutschen Gesellschaft war, «ihr eigen Fleisch und Blut», fand Schmid seine Wurzeln problemlos überall in Europa.

Für Schmid, der in Zürich lebt, in Deutschland wie in Frankreich arbeitet, auch einige Filme auf italienisch gedreht hat und fließend englisch spricht, stellt sich die europäische Kultur selbstverständlich als ein grosses Ganzes dar. Als Regisseur vertritt er auch vehement die These, dass man für die Erhaltung des Regionalen, des Europäischen – und gegen das amerikanische *brainwashing* – kämpfen muss. Im eigenen Werk ist er weit entfernt von allem Modischen, das immer an das Banale, Abgeschmackte grenzt. Es ist ihm nicht wichtig, ob die Politiker Russland für einen Teil Europas halten. In Moskau besuchte er das Tschechow-Haus und fand gerade dort die Bestätigung, dass er, Daniel Schmid, Europäer ist. Gemeinsame kulturelle Gene. Dafür bemerkte er bei der Aufführung von Rimski-Korsakows «Die Zarenbraut», die russische Oper sei zu Zeiten Iwans des Schrecklichen steckengeblieben.

Was ist die Oper für Schmid? Eine einstmals grosse europäische Kunst, die heute – wie die wunderbaren Greise in seinem Film *IL BACIO DI ROSCA* – mehr tot als lebendig ist. Eine Kunst, die dem neunzehnten Jahrhundert verhaftet ist. Wird das Kino seinerseits dem zwanzigsten Jahrhundert verhaftet bleiben, ist es nicht heute schon mehr tot als lebendig?

Ja und nein, antwortet Daniel Schmid. Und wenn nur ein einziges Prozent «nein» zutreffen sollte, dann nicht etwa deshalb, weil das Kino eine grosse Kunst ist, sondern deshalb, weil es ein Kommunikationsmittel geschaffen hat, das nur ihm zu eigen ist. Im Kino sind wir einem ganz bestimmten Ritual des Begehrens unterworfen: Es gibt Eis, es ist hell, man sitzt neben unbekanntem Leuten, dann erlischt das Licht, und wie diese Un-

bekanntem erwartet man, etwas Wunderbares zu erleben. Auf der Leinwand. Oder im Leben.

Das war einmal. Doch die Bedingungen, unter denen der menschliche Kopf arbeitet – wenn er denn überhaupt arbeitet – haben sich geändert. Neunzig Prozent der Fernsehzuschauer, die in den Programmen herumzappen, sind nicht in der Lage, etwas für sie Brauchbares auszuwählen, ebensowenig wie im Supermarkt, und konsumieren schliesslich, was man ihnen aufschwätzt.

Der Überfluss an Informationen zwingt die Menschen zuzugeben, nichts zu wissen, nichts zu verstehen, nichts zu empfinden. Das Relief der Welt wird unscharf, unerklärbar, nicht greifbar.

Und doch bleibt Schmid verhalten optimistisch: «Solange die Menschen noch den Wunsch haben, in einem verdunkelten Raum gemeinsam zu träumen, wird das Kino bestehen bleiben. Vielleicht zwar nur an der Peripherie, wie die Kammermusik. Aber die Filme, die mich beschäftigen, die persönlichen Filme, und nicht die sogenannten grossen Filme, wird es weiterhin geben. Ich glaube, dass die Menschen einen Hang zu mythischen Formen und rätselhaften Bildern haben, zu atavistischen Märchen und magischen Symbolen, die sie zu den verschütteten Erinnerungen an ihre Kindheit und ihrer Kultur zurückführen. Ich glaube also, dass das Kino ein Mittel zur Flucht aus dem langweiligen Einerlei des Lebens und dem Verlust der Identität ist.»

Einer der «persönlichsten» Filme des Schweizer Regisseurs, *HÉCATE* (1982), hat vieles im europäischen Kino vorweggenommen. Auf den ersten Blick ist dieser Film überhaupt nicht typisch für Schmid: ein Kolonialroman, exotische Pleinairs als Hintergrund, der wunderliche Alltag in den arabischen Siedlungen, die vom Kino mythologisierten Begriffe «Marokko» und «Casablanca».

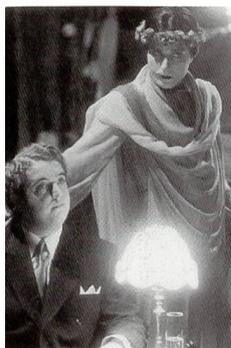
Verführung und Verhängnis – sie haben im Kino ihr eigenes Genre und den Typus der *femme fatale* hervorgebracht. Schmid verwendet gerne traditionelle Klischees, macht aber einen eher metaphysischen Film. Wie in keinem anderen Film ist es ihm hier gelungen, die fließende, unbeständige Substanz von Zeit, Raum und Gefühl fest-



5



7



6



8

**In HORS SAISON konnte Daniel Schmid das für ihn so vielschichtige Bild des Grand Hotel realisieren, das latent alle seine Werke inspiriert hat.**

zuhalten. Die Handlung beginnt und endet 1942, doch in dieser Zeitspanne liegt erstarrte sakrale Ewigkeit, das Kontinuum, die Endlosigkeit des Augenblicks. Der Ehemann der Heldin befindet sich auf einer geheimnisvollen Mission in Sibirien, und der eifersüchtige Liebhaber fährt dorthin, um dies zu überprüfen. Alles existiert wirklich: Sibirien (zwanzig Kilometer von Zürich entfernt gedreht), der Ehemann, der den Verstand verloren hat, und doch ist es klar, dass diese Geographie und diese Psychologie fiktiv sind, dass eine objektive Realität nicht existiert.

Wie in LA PALOMA wird das Sujet durch die Leidenschaft des Mannes für eine Frau vorangetrieben, doch ist hier die Frau noch stärker mythologisiert, der biblischen Lilith oder der antiken Hecate gleich. Sie hat keinen eigenen Charakter, keine konkreten menschlichen Eigenschaften; sie dient als Objekt, auf das der Mann, ein Karriere-diplomat, seine Begeisterung, seine Furcht und seinen zerstörerischen Instinkt projiziert. HÉCATE entstand zehn Jahre bevor Bertolucci den metaphysischen Charakter des arabischen Afrikas entdeckte und zeigte, wie dieser das Bewusstsein des oberflächlichen Touristen deformiert. Schmid ist dieser Entdeckung bereits ziemlich nahe: Er nimmt die Mittel vorweg, mit denen der Prozess der psychischen Wandlung, auch wenn dieser anders motiviert ist, fixiert werden kann. Er nimmt den Rhythmus und die Bewegung, die Kälte der stilistischen Entfremdung vieler berühmter Filme der achtziger und neunziger Jahre vorweg. Er nimmt auch die Hinwendung zum Exotischen vorweg – es ist kaum ein Zufall, dass der Film in Tanger gedreht wurde, dem «letzten Mikrokosmos» der englischen Kolonie, zu deren Mitgliedern auch Paul Bowles gehörte, dessen Roman «The Sheltering Sky» Bertolucci inspirierte.

Der hundertprozentige Europäer Schmid hatte Gelegenheit, in den unterschiedlichsten Ecken der Welt zu drehen, selbst in Japan. Und doch kehrte er mindestens einmal zum Haus seiner Kindheit und zu seiner Familiengeschichte zurück. Daraus entstand HORS SAISON (1992). Hier liess der Regisseur erstmals dem Strom persönli-

cher Emotionen freien Lauf, hier vertraute er vollkommen der sinnlichen Erinnerung, die an die plastische Imagination grenzt: «Es war – Es war nicht». Hier feiern Phantasie und Traum ein Fest, tanzen auf ihrem Ball. Die Menschen sind Gespenster, die von den Toten auferstanden sind und realer als die Lebenden aussehen. In HORS SAISON konnte Schmid das für ihn so vielschichtige Bild des Grand Hotel realisieren, das latent alle seine Werke inspiriert hat.

Schmids Familiengeschichte geht nicht zurück bis in die Ritterzeit, seine Wurzeln liegen näher bei uns und sind doch gleichzeitig unerreichbar fern. Wie gemütlich war Europa vor hundert Jahren, schon ausgestattet mit den Segnungen von Zivilisation und Komfort, aber noch unberührt vom totalitären Verderben. Das goldene Jahrhundert der Bourgeoisie war noch weit davon entfernt, sich mit Hilfe seines historischen Totengräbers – des Proletariats – selbst zu Grunde zu richten. Die Revolution schien eine romantische Sache zu sein, ein Nervenkitzel, geboren aus der übersättigten Langeweile in den aristokratischen Salons und elitären Cafés. Schmid fand noch Augenzeugen und untersuchte die Aktivitäten eines gewissen Wladimir Uljanow in Zürich. Er fand heraus, dass dieser pünktlich seine Miete gezahlt und bei den Anwohnern einen guten Eindruck hinterlassen hatte («Wir haben nie wieder etwas von ihm gehört.»).

Erst kürzlich kam Daniel Schmid wieder nach Moskau, weil er damit beschäftigt ist, einen Film über eine russische Prostituierte, die zur Göttin der Schweizer Kommunisten wird, vorzubereiten. Eine weitere Buñuel-Groteske.

Hier, in Moskau besuchte Schmid alle zentralen Metrostationen und war begeistert. Auf dem berühmten Vogelmarkt kaufte er eine Katze, die er Anton Tschechow nannte.

Andrej Plachow

Aus dem Russischen übersetzt  
von Dorothea Trottenberg

1  
Bulle Ogier in LA  
PALOMA (1974)

2  
Jean Bouise  
und Bernard  
Giraudau in  
HÉCATE (1982)

3  
Daniel Schmid

4  
Ingrid Caven in  
LA PALOMA

5  
Rainer Werner  
Fassbinder und  
Ingrid Caven  
in SCHATTEN DER  
ENGEL (1976)

6  
Peter Kern in LA  
PALOMA

7  
Szenenbild der  
Opern-Auffüh-  
rung «Guglielmo  
Tell» von  
Gioacchino  
Rossini, inszeniert  
von Daniel  
Schmid, Zürich  
1987

8  
Tamasaburo  
Bando in DAS  
GESCHRIEBENE  
GESICHT (1995)

9  
Sara Scuderi in IL  
BACIO DI TOSCA  
(1984)

10  
Lauren Hutton in  
HÉCATE



9

10



23



1



2

## Familienkrankheit Familie

Marco Bellocchio und das italienische Protestkino vor der Revolution

«Macht kaputt, was euch kaputt macht», dieser Slogan aus dem Mai 68, könnte, retrospektiv, das Motto der frühen Filme von Bellocchio sein.

Nach dem Tod der Mutter entzünden sie ein Freudenfeuer, Sandro und seine Schwester Giulia. Sie haben die Möbel und den Kram der Mutter aus dem Haus befördert, als wollten sie es reinigen, und der Scheiterhaufen, um den sie tanzen, ist der schiere Exorzismus. Aber sie haben nicht mit Augusto, dem "normalen" Bruder, gerechnet, der genau das zu retten trachtet, was die beiden, der Epileptiker und seine narzisstische Schwester, beseitigen müssen, um zu sich selbst zu kommen. Es sind, dem äusseren Anschein nach, nur ein paar alte Nummern einer Zeitschrift, aber sie heisst «Pro familia».

Marco Bellocchio hatte das Drehbuch zu I PUGNI IN TASCA (1965) geschrieben, als er noch Student an der Slade School in London war, und die Produktionskosten wurden (werden) mit 28000 Pfund angegeben. In Locarno, wo Belloc-

chio mit dem Leoparden für die beste Regie ausgezeichnet wurde, war der Film die Sensation schlechthin – und ein Skandal. Er musste noch die Runde durch viele Festivals machen, ehe er in Italien zur öffentlichen Vorführung freigegeben wurde. Und nur wenige erkannten auf Anhieb die epochale Bedeutung des Films: den Generationenbruch, den er ebenso darstellte, wie er den Abschied von Grundstrukturen der mediterranen Gesellschaft einforderte.

Als Bellocchio an I PUGNI IN TASCA arbeitete, Anfang der sechziger Jahre, war auch sie erst in Arbeit, die «offene», die «demokratische Psychiatrie» mit der Entsperrung der psychisch Kranken aus den Anstalten, mit dem Programm, die Krankheit dort zu heilen, wo sie entstanden ist: in der Familie. Es ist die Bewegung, der zwanzig Jahre später noch Andrej Tarkowskij in NOSTALGHIA hul-



1  
I PUGNI IN TASCA  
Regie: Marco  
Bellocchio (1965)

2  
Allen Midgette  
in PRIMA DELLA  
RIVOLUZIONE  
Regie: Bernardo  
Bertolucci (1963/  
64)

3  
Lou Castel und  
Paola Pitagora in  
I PUGNI IN TASCA  
Regie: Marco  
Bellocchio (1965)

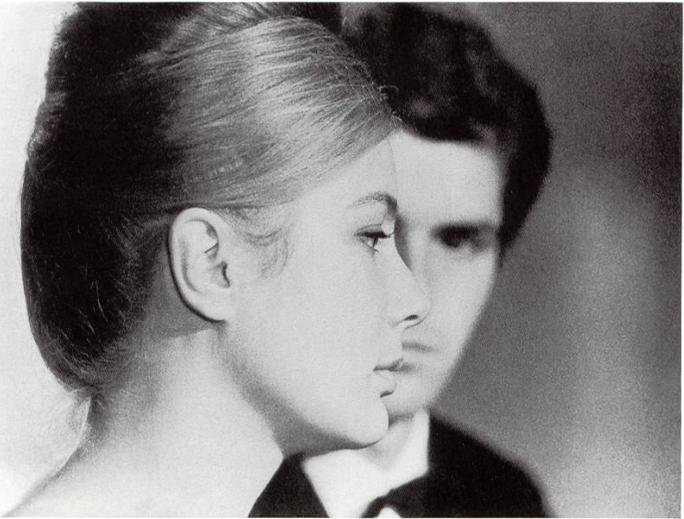
digen wird. Nur dass sich Tarkowskij's Domenico nicht mehr bei Mobiliar und anderen Habseligkeiten aufhalten wird, sondern sich selbst zum Gegenstand des Autodafés macht, sobald auch er seine Familie zerstört hat – indem er sie zu retten trachtet.

«Macht kaputt, was euch kaputt macht», dieser Slogan aus dem Mai 68, er könnte, retrospektiv, das Motto der frühen Filme von Bellocchio sein, die mit anderen filmischen Manifestationen der spezifisch italienischen Protestbewegung zusammenzudenken sind. Dazu gehört Bertolucci's PRIMA DELLA RIVOLUZIONE von 1963/64 genauso wie Samperis GRAZIE ZIA von 1967. In all diesen Filmen geht es darum, den bürgerlichen Mythos der Familie zu zerstören – durch Mord, aber viel eher und wirkungsvoller noch durch Inzest, der zum Haupt- und Leitmotiv der Filme des Italiens vor den Roten Brigaden wird.

Sie leben in einem alten Landhaus, das auch schon mal bessere Tage gesehen hat, in den Bergen vor Piacenza, sie, die Rudimente einer einst sicher wohlhabenden Sippe. So versuchen sie, versucht vor allem die Mutter mit aller Macht, wenigstens den Anschein der intakten Familie aufrechtzuerhalten, sie, die blind ist, und ihre vier erwachsenen Kinder, epileptisch veranlagt ausser dem "normalen" Augusto, der folglich Chef im Haus und am Tisch ist, wo es zu den grässlichsten Szenen des Hasses kommt. Sandro, der jüngere, ist allen intellektuell überlegen, und um seine Überlegenheit zu beweisen, muss er Positionen Augustos einnehmen, zum Beispiel bei derselben Prostituierten, die Augusto aufsucht, und muss er die Zuneigung der in sich selbst verliebten Giulia, der Schwester, erringen, die zu Anfang Augusto zuneigt.



1



2

RETROSPEKTIVE

**Der Protest der ersten Filme Bellocchios, Bertoluccis, Samperis, noch «vor der Revolution», ist – als gelte es, ein neues Genre zu begründen – antifamiliär.**

Es wird der Sieg des Kranken über den Gesunden sein, der Krankheit über die Gesundheit. Im doppelten Sinne: Giulia ist fasziniert von Sandros Krankheit, das heisst von seiner Dekadenz; sie verliebt sich in ihn, als Sandro die Mutter getötet hat, indem er die Blinde in einen Abgrund sties – und sie wird Angst vor ihm, der vermutlich ihr Geliebter geworden ist, bekommen, wenn er den dritten der Brüder, das vierte der Kinder, den idiotischen Leone in der Badewanne ertränkt. Da kehrt sich der Sieg gegen den Sieger. Denn Giulia wird Sandro sterben lassen, wenn der einen seiner mörderischen Anfälle hat; sie wird ihm nicht helfen, aber sie wird zusehen. Wie wir zusehen. (Während von der Tonspur des Films «La Taviata» zu hören ist.)

Der Protest der ersten Filme Bellocchios, Bertoluccis, Samperis – und man müsste auch die frühen Filme von *Tinto Brass* (CHI LAVORA È PERDUTO), *Marco Ferreri* (L'APE REGINA), *Eriprando Visconti* (UNA STORIA MILANESE) und des offenbar völlig vergessenen *Carmelo Bene* (NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI) hinzuzählen – der Protest der Filme der italienischen Protestgeneration noch «vor der Revolution» mag unterschiedlich heftig formuliert sein, ist aber immer nahezu stereotyp oder – als gelte es, ein neues Genre zu begründen – antifamiliär. Häufig genug sind sie mit der Chiffre des Inzests als der Familienkrankheit schlechthin verbunden. Nichts zerstört eine Familie entschiedener als diese Krankheit (im Kino der neunziger Jahre weltweit von der Metapher des Kindsmisbrauchs ersetzt – was eine eigene Untersuchung wert wäre), die von innen kommt und die innen

bleibt; eine Krankheit der innigsten Verbundenheit; die Bluterkrankheit gewissermassen des Wälsungengeschlechts. Frenetischer, pathetischer kann Eros nicht ausgelebt und praktiziert werden, als schon jenseits der Grenzen biologischer Entwicklung mit dem Regress auf einen Urzustand der Verbindung von Onanie und Parthenogenese.

Der Protest ist total. Er richtet sich gegen alle politischen und gesellschaftlichen Übereinkünfte und hebt sie auf, indem der Boden der politischen Gemeinsamkeiten verlassen wird – ohnehin nur noch ein schmales Feld. Er richtet sich im Kino der Protestgeneration – ohne dass dies noch ausdrücklich formuliert werden müsste – gegen den Neorealismus, selbst wenn dessen filmsprachlichen Errungenschaften und Parameter Grundlage auch der Sprache des Protestfilms sind. Doch radikaler noch, als sich der Neorealismus gegen das «Kino der weissen Telefone» abgrenzte oder die Rebellen der Nouvelle vague das Werk des poetischen Realismus (mit Ausnahme *Renoirs*) verwarfen, werfen sie wie Sandro und Giulia alles aus dem gemeinsamen Haus auf den grossen Scheiterhaufen, machen sie *tabula rasa* mit allem, was vor ihnen da war. Denn alles, was vor ihnen da war, hatte ja zu nichts anderem als zu ihnen geführt. Um davon loszukommen (auch im Selbsthass vom Selbsthass), müssen sie auch von sich selbst loskommen. Der Suizid ist dieser Bewegung genauso inhärent wie Narzissmus und Inzest.

Am deutlichsten wird die Differenz der Radikalisierung des Protests in der Darstellung der Familie, die zum wichtigsten Spielort und Gegenstand – Objekt und Metapher – unter allen

**Wo der Neorealismus quasi den Geist des Sozialdemokratismus atmete, sind die in den frühen Werken der Protestgeneration manifesten Positionen in einem anarchistischen Kommunismus zu suchen.**

1  
*Francesco Barilli*  
in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE*  
Regie: *Bernardo Bertolucci* (1963/64)

2  
*Cristina Pariset*  
und *Francesco Barilli* in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE*

möglichen anderen avanciert. Der neorealistische Film ist niemals familienfeindlich oder auch nur skeptisch gegen die Familie gerichtet. Im Gegenteil. In *ROMA CITTÀ APERTA* wird sie ebenso idealisiert wie in *LADRI DI BICICLETTE* und sogar in *MAMMA ROMA*. Es geht immer um die Familie als dem Hort des Individuums, den Hafen des Glücks, die Zelle von Gesellschaft (und Staat und Menschheit), von *LA TERRA TREMA* bis zu dem Film, dessen Titel nun keine Frage mehr offen lässt, *LA FAMIGLIA* von *Ettore Scola*, dem späten Nachfahr des Neorealismus.

Der Tod Pinas, von den Deutschen auf offener Strasse erschossen, als sie gegen den Abtransport *Francescos* Sturm läuft (*ROMA CITTÀ APERTA*) – dieser Tod wird präludiviert von einem zärtlichen nächtlichen Gespräch, in dem sich die ledige Mutter und ihr Freund eine Zukunft nach dem Krieg ausmalen: eine Zukunft als Familie. Nie sind sich der Vater Antonio Ricci und sein Sohn Bruno (*LADRI DI BICICLETTE*) näher als in dem Augenblick der grössten Niederlage des zuerst bestohlenen und nun auch noch verprügelten und gedemütigten Vaters: eine Sensation familiärer Solidarität überbrückt die räumliche Entfernung zwischen ihnen, wenn sie nicht neben-, sondern hintereinander über die Strasse gehen. Eine Familie wollen auch die Prostituierte *Mamma Roma* und ihr Sohn *Ettore* sein, und eine Familiengeschichte, schon mit einer vergilbten Fotografie an der Wand der ärmlichen *Kate* evoziert, ist auch die Geschichte der Fischerfamilie *Valastro* aus *Acì Trezza* (*LA TERRA TREMA*). Selbst noch die kleinen Gauner und Gaukler, Träumer und Phantasten *Fellinis*

streben mit *Gelsomina* (*LA STRADA*) ins Nest – und sei es nur der Beiwagen von *Zampanos* Motorrad.

Wo der Neorealismus quasi den Geist des (sich selbst als kommunistisch verstehenden) Sozialdemokratismus atmete, sind die in den frühen Werken der Protestgeneration manifesten Positionen in einem anarchistischen Kommunismus zu suchen, Mao, dem wiederum falsch verstandenen, näher als Stalin, Bakunin näher als Marx. Sie sind Filme der Negation jeder gesellschaftlichen Ordnung, Filme, deren schmaler Restvorrat an Utopie darin besteht, sich den Untergang der Familie (als Metapher und Kern), der Gesellschaft, der Welt – was auch immer – zu erhoffen und ihn wissenschaftlich exakt zu deduzieren.

**Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE & Bellocchios LA CINÀ È VICINA**

*Es ist das Problem der jüngsten Generation italienischer Filmemacher, dass wir keine einheitliche Gruppe sind, die an denselben Ideen und Konzepten arbeitet. Bertoluccis Subjektivismus zum Beispiel ist an der Nouvelle vague orientiert, während ich mich mehr zu Buñuel hingezogen fühle. Auch wenn ich mich nicht dazu berufen fühle, mich selbst in surrealistischen Filmen mitzuteilen, spricht mich seine proozierende und blasphemische Art, Filme zu machen, sehr an.*

Marco Bellocchio

Als Bertoluccis *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* erschien, war seine Aktualität sichtbarer als die von *I PUGNI IN TASCA*, in dem zuerst der «Fall» gesehen worden war, und der Mühe hatte, nicht als Fall-



1



2



3



3

RETROSPEKTIVE

**Schärfer noch als bei Bertolucci ist die Eingemeindung der kommunistischen Idee in das herrschende System, sind die Anpassung und die damit verbundene Ermattung und Perversion einer ursprünglich revolutionären Bewegung von Bellocchio in LA CINA È VICINA gefasst.**

studie eines extrem individuellen und allgemein umso weniger gültigen Krankheitssymptoms gesehen zu werden. *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* sicherte sich die Allgemeingültigkeit schon durch allgemein gültige Sätze, wie sie der Bellocchio von *I PUGNI IN TASCA* verachtet hätte. Der Satz «Wer streikt heute für die Freiheit von Angola? Nenn mir jemand, der nach Algerien ging, um mitzumachen. Wer geht denn auf die Barrikaden, wenn in Alabama ein Neger ermordet wird?» – dieser Satz brauchte nur um das Wort Vietnam erweitert zu werden, um ihn für die Studentenrevolte vom Ende der sechziger Jahre (denn sie begann ja nicht erst im Mai 68) tauglich zu machen. Und auch ein anderer Satz funktionierte aktuell: «Es ist mir im Laufe der Zeit klar geworden, dass man nur mit den Menschen diskutieren kann, die dieselben Anschauungen haben, wie man selbst», denn er formulierte schon im voraus die Erfahrungen der Protestgeneration, Erfahrungen, die in den Terrorismus führten (wie auch Bellocchio noch ausführen wird).

«Wer die Jahre vor der Revolution nicht erlebt hat, kennt nicht die Süsse des Lebens» – der Satz von Talleyrand dient Bertoluccis Film als ironisches Motto. Denn wer kann schon die Jahre vor der Revolution als «vor der Revolution» erkennen, bevor es die Revolution überhaupt gegeben hat? Wer kann schon wissen, was «vor der Revolution» ist oder war ohne die konkrete Erfahrung der Revolution? Talleyrands, retrospektiv gesehen, kognitiv korrekter und daher möglicherweise zutreffender Satz kann für einen Film von 1964, der (vor 1968, wovon er noch nichts wissen kann) über

die sechziger Jahre spricht, nur spekulativ sein. Was auch bedeutet: dass von der Revolution selbst (noch) nicht die Rede sein kann; sie ist nicht zu beschreiben, denn sie findet nicht statt. *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* versagt sich jede Utopie. Im Gegenteil beschädigt der Film die Utopien, schmälert die Hoffnung. Denn er bietet keinen Ausblick auf die Revolution, die da kommen wird und sich in Erdstößen ankündigt, aber ihr Bild nicht enthüllt. Wie Renoirs *LA RÈGLE DU JEU* das Ende einer Gesellschaft und ihres Zeitalters beschrieb und «Vor dem Krieg» hätte heissen können, so registriert *VOR DER REVOLUTION* die Agonie einer Ordnung spätbürgerlicher Observanz, zu der sich auch das kommunistische Gegenmodell systemimmanent verhält.

Schärfer noch – auch demagogischer und polemischer – als bei Bertolucci ist die Eingemeindung der kommunistischen Idee in das herrschende System, sind die Anpassung und die damit verbundene Ermattung und Perversion einer ursprünglich revolutionären Bewegung von Bellocchio in *LA CINA È VICINA* gefasst. Wieder findet das – jetzt expliziter formulierte – politische Drama in einer Familie statt, grossbürgerlich, wie wahrscheinlich die Familie Sandros und Giulias, Augustinos und Leones einst gewesen war. Vittorio, der ältere von drei Erben eines immer noch ansehnlichen Zuhauses, ist Lehrer im Nebenberuf und hauptsächlich damit befasst, als Wahlkandidat der Sozialistischen Partei bei den kommenden Lokalwahlen als bürgerliches Aushängeschild zu dienen, während die Schwester Elena die (restlichen) Besitztümer der Familie verwaltet und der

jüngere Bruder Camillo, Zögling einer katholischen Internatsschule, eine maoistische Zelle gegründet hat.

Vittorios Wahlkampf ist eine Farce, weil ihn niemand hören will, und als Farce gestaltet sich auch seine Bemühung, die eigene Sekretärin zu verführen, die mit dem Mann verlobt ist, der ihm als persönlicher Referent dient und seinerseits eine Liaison mit Elena sucht. Sie sind beide korrupt, skrupellos und zynisch, verlogen und kompromisslerisch: immer mit dem Ziel, sich Vorteile in der Gesellschaft, Karriere und Einkommen zu sichern. Und der Film versäumt nicht, sie in seinem eigenen gelegentlich überdrehten Erzählrhythmus als Marionetten ihrer (gesellschaftlich vermittelten) Gier zu karikieren. Nur mit dem Eros will das nicht übereinstimmen und glatt aufgehen. Denn die quasi klassen-überschreitenden Verbindungen werden gesucht, weil sie (auf dieser Entwicklungsstufe der Gesellschaft «vor der Revolution») eine gesellschaftliche Sünde darstellen, was ihren Reiz ähnlich erhöht wie der Inzest – der das interne Thema von Bertoluccis Film ist.

Den bei Bellocchio – mit der Gestalt des Camillo – provozierend ausgespielten und doch keineswegs geklärten und auch objektiv nicht zu klärenden und als Modell vorweisbaren Maoismus als eine Art von Purgatorium der linken Ideen – das alles kennt Bertolucci noch nicht. Nur die Permanenz der Revolte gegen Ordnungen jeglicher Herkunft, die anarchistische Komponente, ist in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* eingebracht und virulent. Sie ist präsent zwar nicht in der Hauptgestalt (Fabrizio), sondern zunächst in dem

Freund Agostino, dessen Tod als die absolute Verweigerung erscheint. Sie ist ferner präsent in Gina, die die jüngere Schwester von Fabrizio Mutter, also seine Tante ist, und die sich danach drängt, in Fabrizio Leben, Bewusstsein und Nerven die Funktion Agostinos zu übernehmen – in erotischer Verschärfung. Sie will das bürgerliche Tabu brechen, sie sucht den Inzest, der für sie mit keinen gesellschaftlichen oder familiären Skrupeln belastet ist: weil es die Familie für Gina schon nicht mehr gibt.

Womit, streng genommen, der Inzest auch seinen Reiz verlöre, wenn sich sein paralysierendes Ferment nicht weitertragen liesse. In der vorletzten Szene des Films liebkost Gina den kleinen Bruder Fabrizio, und vorweggenommen war die Positionsänderung des anarchistischen Moments schon in einem Tanz, den Gina, die inkarnierte Anarchie, den ungeübten kleinen Bruder lehrt, wobei die Musik und das Verhalten der Kamera die Szene erotisieren.

Die nicht mehr exakt zu ortende, nicht mehr in eine gegebene Ordnung einzugliedernde Anarchie, und sei es als die präzise deckende Negation eines vorhandenen Modells – diese Anarchie ist die Zerstörung in Potenz (wie sie auch in dem sexuellen «Nepotismus» von Samperis *GRAZIE ZIA* manifest wird) –; und daher bezieht sie ihre Melancholie. Denn Zerstörung bedingt die Herstellung eines neuen, wenn auch zerstörerischen Netzes von Bezüglichkeit. Womit, durchaus im Akt des Zerstörens von Etabliertem, neu etabliert wird; und das neu Etablierte will – paralysierend – Dauer, auch wenn Gina sagt: «Die Zeit existiert

1  
Elda Tattoli in *LA CINA È VICINA*  
Regie: Marco Bellocchio (1967)

2  
*LA CINA È VICINA*

3  
Lou Castel und Lisa Gastoni in *GRAZIE ZIA*, Regie: Salvatore Samperi (1967)



**Protest, Revolte, Zerstörung "vor" der Revolution müssen notwendigerweise ziellos sein. Teil ihrer Melancholie ist das Vorläufertum, dem sozialer Zuspruch versagt bleibt – weil es die Revolte zur Unzeit ist. Deshalb erscheint der gesellschaftlich ohnmächtige Protest unter der Chiffre der Krankheit.**

nicht.» Auch wenn sie zu Fabrizio sagt, sie hasse alle Männer «mit ihren Frauen und mit ihren Kindern und ihren Familien(!)», räumt sie doch ein, dass er ihr gefalle, weil er «noch kein Mann» sei, und macht ihn spornstreichs dazu.

Ginas flüchtige, mutwillige, triebhafte Begegnung mit einem wildfremden, beiläufigen Mann muss Fabrizio – gemäss seiner vor-revolutionären Erziehung – "bürgerlich" reagieren lassen. Bertolucci findet an dieser Stelle für die der Anarchie inhärente und durch Anarchie beförderte Isolation eine Einstellung, mit der deren Struktur beredt aufgedeckt wird. Fabrizio hat Gina und den Fremden beim Verlassen eines kleinen Hotels getroffen und begreift die Situation erst allmählich. Da lässt er Gina stehen, und da auch der Fremde sich entfernt, in entgegengesetzter Richtung, kann die Kamera die Situation nur noch in einem Schwenk von grosser Melancholie erfassen: sie nimmt Gina scharf in die Mitte des Platzes und in den Focus und lässt dann, um 180 Grad schwenkend, Fabrizio und den Fremden, einen nach dem anderen, unscharf erscheinen, undifferenziert, geradezu (das macht den Sinn) ununterscheidbar. Deutlich, existent, relevant ist nur die Isolation.

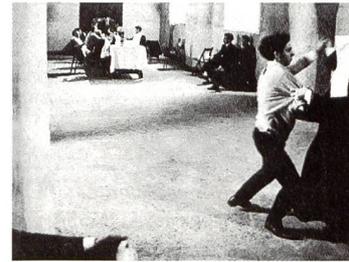
Protest, Revolte, Zerstörung "vor" der Umwälzung, "vor" der Revolution müssen notwendigerweise ziellos sein. Teil ihrer Melancholie ist die offenkundige Verfrühung, das Vorläufertum, dem sozialer Zuspruch versagt bleibt – weil es die Revolte zur Unzeit ist. Deshalb erscheint der gesellschaftlich ohnmächtige Protest unter der Chiffre der Krankheit. Gina ist Neurotikerin, sie

leidet an einem "Nervenfieber", wie Sandro epileptisch war, und Alvise in Samperis GRAZIE ZIA markiert den Gelähmten, auch er ein Neurotiker der Gesellschaft. Diese Übereinkunft ist so erhellend wie die Selbstzerstörung des sozial nicht wirksamen, "überflüssigen" Anarchistischen zumal bei Bellocchio und Samperi; ebenso wie das schon "vor"-revolutionäre, die Revolution ankündigende und vorbereitende Attentat gegen die mediterran und katholisch institutionalisierte Herrschaftsform der Familie, auf der sich die etablierte Gesellschaft begründet. Bertolucci, der die religiösen Implikationen und die antikisch-mythischen Reaktionen deutlicher macht als Bellocchio und Samperi, lässt in der Eingangssequenz Fabrizio im inneren Monolog sagen, «dass die Sünde nichts anderes als ein Vergehen gegen die alltägliche Sicherheit ist und nur aus Angst und verstaubter Tradition gehasst» werde. Und: «dass die Kirche das unbarmherzige Herz des Staates» sei.

Fabrizio, Sohn einer wohlhabenden Familie in Parma (wo der Fluss Parma «die Stadt in zwei Hälften teilt: die Reichen von den Armen»), hat sich der Kirche entfremdet ebenso wie seiner Familie, der Ereignislosigkeit von Essen und Verdauen, der sozialen Unverbindlichkeit. Seine Braut Clelia, reich und schön und ohne jede Bedeutung, ist ihm fremd geworden, als im April 1962, kurz vor Ostern, Gina aus Mailand zu Besuch kommt. Aber Ostern findet nicht die Auferstehung statt (nicht jedenfalls in christlichem Sinne), auch nicht die Revolution (nicht jedenfalls in politischem Sinne), sondern die "Vor"- und Ersatz-Revolution des Inzests. «Ostermorgen»,



1



1

**Anders als Salvatore Samperi und Bernardo Bertolucci wird Marco Bellocchio den anti-bürgerlichen, anti-familiären und anti-klerikalen Weg seiner ersten Filme fortsetzen.**

schreibt ein Insert, «die gerade losgebundenen Glocken flogen durch die Stadt. Sie aber schliefen fest ... Sie schliefen weiter: ein richtiger Skandal, weil alle im Haus schon fertig waren, um in die Messe zu gehen.»

Wie das Verhältnis mit Gina von Anfang an auf Zerstörung angelegt ist, auf die Zerstörung auch seiner selbst – so ist auch die Hoffnung auf das Heil sozialistischer Provenienz eine unzulässige Flucht aus der geschichtlichen und gesellschaftlichen Determination. Fabrizio erkennt, «dass es für uns, die Kinder des Bürgertums, keine Rettung mehr gab», wirft den Kommunisten (den sozialdemokratischen) vor, dass sie dem Proletariat erlaubten, sich «in eine bürgerliche Würde» hineinzuträumen: «und nun will es mit den Bürgern tauschen». Er trennt sich nach dem Unità-Fest von den Kommunisten und von Gina und heiratet, entleert und hoffnungslos, Clelia. Aber nichts davon ist Rettung oder Wiederherstellung der «heiligen Familie». Sondern nur eine andere Form ihrer Denunziation.

#### Bellocchios "Sonderweg"

Anders als Salvatore Samperi und Bernardo Bertolucci wird Marco Bellocchio den anti-bürgerlichen, anti-familiären und anti-klerikalen Weg seiner ersten Filme fortsetzen. Samperi hatte in *GRAZIE ZIA* mit *Lou Castel* den Hauptdarsteller gemein, der bei Bellocchio den Sandro gespielt hatte, hier wie da von einer geradezu somnambulen Präsenz mit versteinerten Miene, stoischem Blick, verzögerten, aber unbeirrbareren Bewegun-

gen (wovon noch *Fassbinder* in *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* profitieren wird): so spielte er jetzt bei Samperi den Sohn eines reichen Industriellen, der aus Protest vorgibt, gelähmt zu sein, sein Leben im Rollstuhl verbringt, wie Fabrizio in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* eine sexuelle Beziehung zu einer jungen Tante aufnimmt – und seine Negation alles Existierenden krönt durch ein "Euthanasiespiel", das er nicht überlebt.

Und es ist nicht ohne Bedeutung, dass Lou Castel in gewisser Weise der Schauspieler Bellocchios bleiben wird, während Samperi sich nach zwei, drei weiteren Versuchen des Protestfilms immer mehr dem Kommerzfilm zuneigte, etwa mit *MALICIA*, einer mit Geilheit jonglierenden Komödie mit dem späteren Pornostar *Laura Antonelli* als Objekt der Begierde eines Vaters sowie seiner drei Söhne, oder mit *SCANDALO*, in dem die sadomasochistischen Tendenzen von Samperis Filmen in den Grand-Guignol des Klamauks ausufern. So wird Samperi nur knapp über dem Niveau bleiben, unter das etwa Tinto Brass sinken wird.

Auch Bertolucci, der vielleicht poetischste und gleichzeitig intellektuellste Filmemacher dieser Generation, wird über das anarchistische Pathos von *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* nicht hinauslangen. *PARTNER* (1968, ausgerechnet 1968) ist schon ein Abschied von der rigorosen Revolte, indem sich der Film der Reflektion von mehreren Möglichkeiten hingibt, kulturell auf allerbestem Niveau, *cinéma de luxe* sozusagen mit allem, was zu der Zeit gang und gäbe und gut und teuer war: das Living Theatre so gut wie Artauds Theater der

1  
NEL NOME DEL  
PADRE (1972)

2  
*Lou Castel* in  
NEL NOME DEL  
PADRE

**Marco Bellocchio**

Geboren am 9. November 1939 in Piacenza, Studium der Literatur und Philosophie, Regie- und Schauspielstudium am Centro sperimentale di Cinematografia, Rom und der Slade School of Fine Arts, London

- 1965 **I PUGNI IN TASCA**  
Regie und Buch; Kamera: Alberto Marrama; Darsteller: Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Mase, Liliana Gerace, Pier Luigi Troglio
- 1967 **LA CINA È VICINA**  
Regie; Buch mit Elda Tattoli; Kamera: Tonino Delli Colli; Darsteller: Glauco Mori, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina
- 1968 **AMORE E RABBIA / VANGELO 70**  
Episodenfilm mit Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard und Pier Paolo Pasolini (Episode DISCUTIAMO, DISCUTIAMO)
- 1969 **PAOLA**  
Dokumentarfilm  
VIVA IL PRIMO MAGGIO ROSSO  
Dokumentarfilm
- 1972 **NEL NOME DEL PADRE**  
Regie und Buch; Kamera: Franco di Giacomo; Darsteller: Yves Beneyton, Renato Scarpa, Lou Castel
- 1973 **SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA**  
Regie; Buch mit Sergio Donati, Goffredo Fofi; Kamera: Enrico Menczer, Luigi Kuveiller; Darsteller: Gian Maria Volonté, Laura Betti, Fabio Gariba, John Steiner, Corrado Solari
- 1975 **NESSUNO O TUTTI / MATTI DA SLEGARE**  
Regie und Buch: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli; Kamera: Dimitri Nicolau, Ezio Bellani
- 1976 **MARCIA TRIONFALE**  
Regie und Buch; Kamera: Franco di Giacomo; Darsteller: Franco Nero, Miou Miou, Michele Placido, Patrick Dewaere, Ekkehardt Belle, Nino Bignamini
- IL GABBIANO**  
Fernsehverfilmung des Stücks «Die Möwe» von Anton Tschechow
- 1978 **LA MACCHINA CINEMA**  
Dokumentarfilm
- 1979 **SALTO NEL VUOTO**  
Regie; Buch mit Piero Natoli,



- Vincenzo Cerami; Kamera: Beppe Lanci, Giuseppe di Biase, Pierre Gautard; Darsteller: Anouk Aimée, Michel Piccoli, Michele Placido, Gisella Burinato, Antonio Piovaneli, Anna Orso
- 1980 **VACANZE IN VAL TREBBIA**  
Dokumentarfilm über die eigenen Ferien
- 1982 **GLI OCCHI, LA BOCCA**  
Regie; Buch mit Vincenzo Cerami und Catherine Breillat; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Lou Castel, Angela Molina, Michel Piccoli, Emmanuelle Riva, Antonio Piovaneli, Gianpaolo Saccarola, Viviana Toniolo
- 1984 **ENRICO IV**  
Regie; Buch mit Tonino Guerra, nach dem Theaterstück von Luigi Pirandello; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Leopoldo Trieste, Paolo Bonaccelli, Gianfelice Imparato
- 1986 **IL DIAVOLO IN CORPO**  
Regie; Buch mit Enrico Palandri, Ennio de Concini; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Maruschka Detmers, Federico Pizzalis, Anita Laurenzi, Ricardo de Tobaruna, Alberto di Stasio
- 1988 **LA VISIONE DEL SABBA**  
Regie; Buch mit Francesca Pirani; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Beatrice Dalle, Daniel Ezralow, Corinne Touzet, Omero Antonutti, Jacques Weber
- 1990 **LA CONDANNA**  
Regie; Buch mit Massimo Fagioli; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Vittorio Mezzogiorno, Claire Nebout, Andrzej Seweryn, Grazina Szapolowska
- 1994 **IL SOGNO DELLA FARFALLA**  
Regie; Buch: Massimo Fagioli; Kamera: Yorgos Arvanitis; Darsteller: Bibi Andersson, Henry Arnold, Thierry Blanc, Nathalie Boutefeu, Carla Cassola, Simona Cavallari, Consuela Ciatti
- 1995 **SOGNI INFRANTI**  
Regie
- 1997 **IL PRINCIPE DI HOMBURG**  
Regie und Buch nach dem Theaterstück von Heinrich von Kleist; Kamera: Giuseppe Lanci; Darsteller: Andrea Di Stefano, Barbora Bobulova, Toni Bertorelli, Anita Laurenzi, Fabio Camilli, Gianluigi Fogacci
- 1998 **LA BALIA**  
in Vorbereitung; nach Luigi Pirandellos gleichnamiger Kurzgeschichte



1



2



3



4



5



6



4

7



RETROSPEKTIVE

**NEL NOME DEL PADRE ist der vielleicht differenzierteste Film Bellocchios, der es freilich an Durchschlagskraft mit den frühen Filmen nicht aufnehmen kann: eben weil er differenziert sein will.**

Grausamkeit, Dostojewskij ebenso wie der Mai 68. LA STRATEGIA DEL RAGNO, IL CONFORMISTA und – nach dem Spekulationserfolg des ULTIMO TANGO A PARIGI – das epische Opus, die epische Oper NOVECENTO werden die Auseinandersetzung im wesentlichen auf die mit dem Fascismus reduzieren.

Radikal in der rigorosen Ablehnung etablierter Angebote der Gesellschaft bleibt am Ende nur Marco Bellocchio. In seiner Episode DISCUTIAMO, DISCUTIAMO! des Omnibus-Films AMORE E RABBIA spielen Studenten die Studentenrevolte, spielen sich selbst wie ihre Professoren und auch die Polizisten, die mit den Schlagstöcken argumentieren. Als Godard in Frankreich die CINÉ-TRACTS produzierte, vor Ort mit den Beteiligten gedrehte Filme über die Bedingungen von Arbeit und Selbstbestimmung, beteiligte sich Bellocchio an einem Film über Häuserbesetzung in Kalabrien (PAOLA) und einem Bericht (VIVA IL PRIMO MAGGIO ROSSO) über die Kundgebungen zum Ersten Mai in verschiedenen Städten Italiens. Charakteristisch für ihn aber ist, dass er auch hier nur Widersprüchliches entdeckte und sich von dem politisch gebotenen Optimismus dieser Filme distanzierte.

Deutlicher bei sich selbst ist Bellocchio in seiner radikal antibürgerlichen Kritik des Films NEL NOME DEL PADRE (1972) mit einem katholischen Internat (es könnte das Camillos aus LA CINA È VICINA sein) als Hölle von dantesken Ausmassen, mit grotesk lächerlichen Autoritäten und einer "dritten" Welt: neben den Lehrern und Schülern die Welt der Diensthilfen und Untergebenen, die eigentlich Unterdrückten. Ihrem Streik schliessen sich die Schüler an: weil sie davon profitieren wol-

len. Sie sind – für Bellocchio – ebenso im Unrecht, weil sie Privilegierte sind, wie die Studenten in einem Gedicht *Pasolinis*:

*Als ihr euch gestern in Valle Giulia geprügelt habt mit den Polizisten,  
hielt ich es mit den Polizisten!  
Weil die Polizisten Söhne von armen Leuten sind ...  
Die jungen Polizisten,  
die ihr aus heiligem Bandentum  
(in vornehmer Tradition des Risorgimento)  
als Vatersöhnchen geprügelt habt,  
gehören zur anderen Gesellschaftsklasse.  
In Valle Giulia hat es gestern also ein Stück Klassenkampf gegeben:  
und ihr, Freunde (obwohl im Recht),  
wart die Reichen,  
während die Polizisten (im Unrecht) die Armen waren.  
Ein schöner Sieg also ...*

NEL NOME DEL PADRE ist der vielleicht differenzierteste Film Bellocchios, der in seiner waghalsigen Mischung aus satirisch überdrehtem Realismus und surrealistischen Zutaten (nach der Art Buñuels) es freilich an Kraft und Durchschlagskraft mit den frühen Filmen nicht aufnehmen kann: eben weil er differenziert sein will – was ein demokratischer Gestus ist, der die anarchistische Revolte eher verrät und behindert.

Nach SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA (1973), dessen Regie Bellocchio nach einem Krach der Produktion mit dem ursprünglich beauftragten Sergio Donati übernahm, nach diesem für ihn gewiss ungewöhnlichen Thriller über den Chef-

1  
Barbora Bobulova und  
Andrea Di Stefano in  
IL PRINCIPE DI  
HOMBURG

2  
Franco Nero und  
Michele Placido in  
MARCIA TRIONFALE

3  
Simona Cavallari und  
Thierry Blanc in IL  
SOGNO DELLA  
FARFALLA

4  
Federico Pitzalis und  
Maruschka Detmers in  
IL DIAVOLO IN CORPO

5  
Claudia Cardinale und  
Marcello Mastroianni  
in ENRICO IV

6  
Gian Maria Volonté in  
SBATTI IL MOSTRO IN  
PRIMA PAGINA

7  
Antonio Piovanello  
und Angela Molina in  
GLI OCCHI, LA BOCCA



**Die späteren Filme des Rebellen Marco Bellocchio sind Filme, deren Haltung nahezu alles zu denunzieren scheinen, was die frühen Werke postulierten. Wenn eine Revolte scheitert, neigt sie dazu, in den Terrorismus zu pervertieren und sich selbst zu zerstören.**

redakteur einer rechtsgerichteten Zeitung (*Gian Maria Volonté*), der einen Sexualmord zur Denunziation der gesamten Linken ausbeuten will (mit dokumentarischen Einblendungen vom Wahlkampf im Mai 1972), wendet sich Bellocchio zum zweitenmal (wie nach *LA CINA È VICINA*) dem Dokumentarfilm zu. Es ist Dokumentarfilm als gesellschaftliche und politische Arbeit: er wird den Beteiligten vorgeführt und von ihnen diskutiert als mögliche Grundlage und Hilfe ihrer Therapie. Und es ist diesmal noch deutlicher, was Bellocchios ideologischer (oder, bescheidener ausgedrückt: intellektueller) Hintergrund ist. In dem dreieinhalbstündigen Dokumentarfilm *NESSUNO O TUTTI* (1975) geht es, und der Kreis schliesst sich zu Sandro (*I PUGNI IN TASCA*) ebenso wie zu Tarkowskij's Domenico, um Versuche der «demokratischen», der «offenen» Psychiatrie. Nichts ist von ihr deutlicher ausgemacht worden als der Krankheitskern schlechthin: die Familie.

Sie wird Bellocchios Thema durch alle Variationen der Kommerzialisierung (zum Beispiel mit "teuren" Schauspielern wie *Michel Piccoli*, *Anouk Aimée*, *Michele Placido*, *Angela Molina*, *Emmanuelle Riva*) bleiben. *SALTO NEL VUOTO* (1979) zeigt ein (wieder einmal) in neurotischer Abhängigkeit voneinander lebendes Geschwisterpaar des (wieder einmal) gehobenen Bürgertums, an dem sich die Erziehung zur Familie rächt: der Untersuchungsrichter Ponticelli versucht seine im Wahn lebende depressive Schwester Marta zum Suizid zu treiben – ehe er selber Selbstmord begeht, und Attacke und Denunziation haben sich seit *I PUGNI IN TASCA* nicht verändert: das Unheil geht von der Institution Familie aus.

Das ist auch der Ansatz jenes Films, in dem Lou Castel eine Art von politisch-gesellschaftlichem Wiedergänger der Protestgeneration (und

der Protestfilme zumal Bellocchios) spielen wird. *GLI OCCHI, LA BOCCA* (1982) lässt den Schauspieler (!) Giovanni – einst Rebell von 68 – in sein Elternhaus zurückkehren. Nichts scheint dringlicher, als den Selbstmord des Zwillingbruders als Unfall zu vertuschen – vor der Mutter, die eine späte Schwester der blinden Mutter aus *I PUGNI IN TASCA* sein könnte (und in übertragenem Sinne durchaus gern "blind" sein möchte). Giovanni aber ist nicht Sandro. Er wird sich mit der Verlobten des Bruders arrangieren – natürlich auch erotisch, sexuell, womit in diesem ganz aufs Morbide instrumentierten Film das Inzestmotiv der frühen Werke eine Variation erlebt.

Der Blick auf die späteren Filme dieses Rebellen (*IL DIAVOLO IN CORPO*; *LA VISIONE DEL SABBA*; *LA CONDANNA*) macht eine schmerzliche Parallele deutlich. Es sind Filme, deren Haltung (zynisch oder verzweifelt; spekulativ oder resigniert) nahezu alles zu denunzieren scheinen, was die frühen Werke postulierten. Wenn eine Revolte scheitert, neigt sie dazu, in den Terrorismus zu pervertieren und sich selbst zu zerstören. Aus linken Positionen entwickeln sich rechte. Darüber kann sich nur wundern, wer Filme wie *I PUGNI IN TASCA*, *LA CINA È VICINA* und *NEL NOME DEL PADRE* nicht bis auf ihren Grund der Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Selbstzerstörung durchschaut hat.

Peter W. Jansen

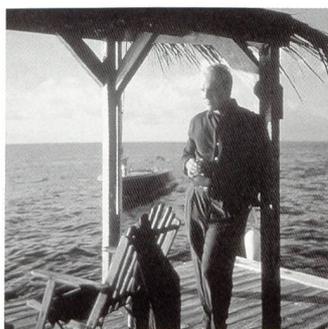
1  
Anouk Aimée und Michel Piccoli in *SALTO NEL VUOTO* (1979)

2  
*SALTO NEL VUOTO*

3  
Lou Castel und Angela Molina in *GLI OCCHI, LA BOCCA* (1982)

# The Name of the Game

THE SPANISH PRISONER von David Mamet



**Die Spielerfiguren setzen bei Mamet ihr Leben aufs Spiel, und wohl darum ist der Schwindel unweigerlich die Seele jeder Partie.**

*Faites vos jeux* – für das Spiel ist der Regelbruch so grundlegend wie die Regel selbst, getreulich folgt immer das eine auf das andere. Und auf diese Weise wird überhaupt erst sichtbar und verständlich, warum es die Regeln braucht und warum sie unweigerlich gebrochen werden müssen. Denn letzten Endes verfolgen Bestimmungen und Verletzungen den gleichen Zweck: sowie eine Regel die Chancen verfälscht, muss ein Regelbruch her, um die Situation wieder aufzubrechen. Und selbstverständlich gilt das Umgekehrte genau gleich. *Rien ne va plus*, kann es dann plötzlich heissen, aber handkehrum ist wieder alles möglich.

Aktion gleich Reaktion, nach solchen Mechanismen laufen die beiden eigentlichen Spiel-Filme von David Mamet ab. Und zwar tun das *HOUSE OF GAMES* von 1987 und jetzt neu *THE SPANISH PRISONER* im vollen Wortsinn: ähnlich wie Uhrwerke funktionieren. Doch ziehen sich Motive von verwandter Art natürlich auch durch die meisten andern seiner Drehbücher, Bühnen und Kinostücke. *THINGS CHANGE* von 1988 zum Beispiel ist zwar eine Mafia-Geschichte, sie lässt sich aber entfernt mit zu den Spiel-Filmen rechnen.

Die Spielerfiguren setzen bei Mamet ihr Leben aufs Spiel, und wohl darum ist der Schwindel unweigerlich die Seele jeder Partie. Das höchste Ziel

eines ordentlichen Hasardeurs ist es, sich nicht erwischen zu lassen. Aber das allein genügt nicht, um dem zweifelhaften Geruch zu entgehen, ein sportlich fairer Typ zu sein: ein Langweiler. Im Idealfall verlangen sein Stolz wie auch sein Sinn für Stil und Spannung noch eine letzte Steigerung: Der Gimpel muss wissen, dass er der Lackierte ist, und zähneknirschend einsehen, dass er nichts mehr, keinen Beweis in der Hand hat. Sein Gegenspieler ist ein krummer Hund, alle sollen es getrost denken. Bloss kann keiner dem Abzocker hinterher noch an den Kragen. Es sei denn beim nächsten Mal.

**Mamet verfälscht jede Runde des Spiels so oft und so gründlich, er schummelt und lässt schummeln, dass er einen kaum für möglich gehaltenen Grad an Undurchschaubarkeit erreicht.**

### **Die Löwen des schottischen Hochlands**

Der etwas überforderte Joe Ross, der sich unterschätzt wähnt, ist ein unauffälliger Konzernsoldat der bescheideneren Hierarchiestufen. Redlich versucht er, sich durch Verwicklungen – und Verwicklungen von Verwicklungen – hindurch zu schmuddeln, in denen alle Mitspieler munter mit um die Wette bescheissen, jeder auf seine eigene krumme Tour. Seinen Ärmel hinauf hat der Held eine Trumpfkarte gesteckt, die vermutlich getürkt ist. Doch genügt es, wenn (fast) alle an ihre Hieb- und Stichkraft glauben.

Dieses Wer-weiss-Was versucht Joe dem Meistbietenden anzudrehen, aber selbstverständlich wollen es ihm alle Interessenten ohne Entgelt abjagen. Nebst der geschätzten Konkurrenz mischt auch das FBI unter wechselnden Maskeraden mit. Aber weiss das FBI, wer oder was das FBI wirklich ist? Der Held sieht sich so verheissungsvollen wie gefährlichen Avancen finanzieller und sexueller Natur ausgesetzt. Namentlich die schöne Firmensekretärin Susan legt sich verführerisch ins Zeug. Und der anscheinend begüterte und bestverseilte Traffikant Jimmy Dell munkelt von Summen, die grosse Glocken dröhnen lassen.

Um "Pläne" soll die ganze Aufregung kreisen, um ein neues "Verfahren": um einen anscheinend höchst lukrativen Dreh. Von einem *MacGuffin* hätte Hitchcock gesprochen, doch immer mit dem Nachsatz: enthalten ist

das bewusste Dingsbums in den Köpfen derer, die ihm hinterher laufen. Es ist eine Vorrichtung, die zum Einfangen von Löwen im schottischen Hochland dient.

Ein uraltes erzählerisches Grundmuster scheint da durch, abgenudelt seit den Tagen des Malteser Falken und dutzendfach aufgefrischt. Aber Mamet verfälscht jede Runde des Spiels so oft und so gründlich, er schummelt und lässt schummeln, dass er einen kaum für möglich gehaltenen Grad an Undurchschaubarkeit erreicht. Er ist jedenfalls deutlich höher als in dem schon recht komplizierten *HOUSE OF GAMES*. Selten war ein Film, dessen Handlung so haarsträubend klapprig ist, so haarsträubend spannend wie *THE SPANISH PRISONER*. Die demonstrative Schlichtheit der einzelnen Szenen betont nur die enorme Weitläufigkeit der gesamten Erzählung.

### **Nie die ganze Wahrheit**

Es ist, als beobachte man einen Trickkünstler beim Mischen der Karten. Unmöglich, ihm von den Fingern zu lesen, wie er's macht. Aber je länger sich der Zuschauer wundert, um so grösseren Gefallen findet er an der Vorstellung. Die Lösung gerät mehr und mehr ausser Sicht, aber eben darum läuft er ihr pausenlos hinterher. Wie Mamet das Kind schaukelt, ist wieder ein ganzes *MacGuffin* für sich. Es gebe keine Löwen im schottischen Hochland, wandte Hitchcocks Publikum jeweils

ein. Und er erwiderte: ja dann gibt es auch kein *MacGuffin*.

Zwar wissen alle, auch der Autor, dass die Intrige von Ungereimtheiten strotzt, bloss kann es ihm niemand beweisen. Der Bursche hat geblufft! Er türkt nicht, aber er mametisiert. Wie ein geübter Gambler verrät er nie, mit was für einer Hand er gewonnen (oder verloren) hat, ausser wenn er zeigen muss. Aber er spielt eben fast immer höher, als andere mitbieten können.

Poker ist jenes redliche Lügenspiel, das die Hochstapelei von Anfang an in den Rang einer Regel und einer Tugend erhebt, wohl in der idealistischen Annahme: lasst alle tricksen, dann trickst bald keiner mehr. Es ist das Spiel, das nie die ganze Wahrheit auf den Tisch bringt. Das Geheimnis, die Täuschung verdichtet sich laufend. Nicht genug, dass einer verliert, er erfährt nicht einmal warum. Doch weiss der Gewinner letztlich auch nicht mehr.

Traue jedem, zitiert der Filmemacher eine bewährte Zockerregel, aber vergiss nicht abzuheben!

Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu THE SPANISH PRISONER: Regie und Buch: David Mamet; Kamera: Gabriel Beristain; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Campbell Scott (Joe Ross), Steve Martin (Jimmy Dell), Rebecca Pidgeon (Susan Ricci), Ricky Jay (George Lang), Ben Gazzara (Klein), Felicity Huffman (McCune). Produzent: Jean Doumanian. USA 1997. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, München.*



# Befristete Triumphe

LAWN DOGS von John Duigan



**Devon träumt sich lieber in fremde Welten, malt sich Geschichten um furchterregende Hexer und andere Waldbewohner aus.**

In ihrer schmunzigen Pfadfinderuniform soll die Zehnjährige Kekse in der neuen Nachbarschaft verkaufen, für einen guten Zweck und als Sendbotin der ehrgeizigen Eltern, deren Menschenfreundlichkeit und Gemeinschaftssinn sie demonstrieren soll. Aber Devon macht gar keine Anstalten, die elterliche Mission zu erfüllen, sie verfüttert das wohlthätige Gebäck lieber an einen Hund oder lässt es am Strassenrand verschwinden. Denn längst hat sie die Heuchelei der Eltern durchschaut; eine Rosine auf einem Keks hat sie heimlich durch eine tote Fliege ersetzt. Devon träumt sich lieber in fremde Welten, malt sich Geschichten um furchterregende Hexer und andere Waldbewoh-

ner aus. Ihr neues Zuhause, «Camelot Gardens», ist ein enges, liches Gefängnis.

Auch Trent ist ein Aussenseiter in dieser properen Vorstadtsiedlung, er ist ein *lawn dog*, der für die Bewohner den Rasen mähen darf, dem aber die Tür verschlossen bleibt, wenn er einmal die Toilette benutzen will. Er revanchiert sich, indem er liegengeliebenes Spielzeug oder auch einmal eine Postsendung mit dem Mäher zerstückelt. Nach der Arbeit springt er manchmal nackt von einer Brücke, es macht ihm Spass, dass er damit den Verkehr blockiert, und er genießt die begehrliehen Blicke, die er dabei auf sich zieht.

Nur widerspenstig und zögerlich lässt sich Trent auf Devons Versuche ein, mit ihm Freundschaft zu schliessen. Er ahnt, dass ihm diese Beziehung, so unschuldig sie auch sein mag, eine Menge Ärger einbringen könnte. Allmählich spürt er jedoch eine innere Verwandtschaft: auch seine Gefühle und Sehnsüchte bleiben in der trügerischen Vorstadtidylle unbeantwortet, auch er verspürt Lust am Ausscheren, am Regelbruch. Die Geschichte dieser Freundschaft, die keine Zukunft haben kann, bildet die Grundlage für das erste Drehbuch der Bühnenautorin *Naomi Wallace*, die selbst aus der ländlichen Region Kentuckys stammt, in welcher der Film spielt. Die Sorgfalt, mit der sie Motive

**John Duigans Filme sind zumeist unaufgeregte, immer etwas altmodisch anmutende Chroniken, er schildert Konflikte, die filmisch längst schon verhandelt schienen.**

verwahrt und weiterentwickelt, ist im Kino selten geworden. Mutig kalkuliert sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers ein, treibt ein kluges (und keineswegs cleveres) Spiel mit dem Vorhersehbaren und dem Unerwarteten. Ihr Buch steckt voller tückischer poetischer Gereimtheiten, ist dicht gewirkt aus Echos, Korrespondenzen und Widersprüchen. In der Perspektive der zehnjährigen Devon, die sich in der Welt der Erwachsenen, mit ihren Arrangements und ihrer Doppelmoral, zurechtzufinden sucht, bündeln sich Beobachtungen, das Wiedererkennen und auch Missverstehen zu einer prägenden Erfahrung, einem Umbruch des Lebens. Der Film ist von rarer, auch verspielter Gegenständlichkeit: da wird gerade gekautess Essen wiederausgespuckt, da wird pinkelnd von einem Fluss Besitz ergriffen, da zeigt man sich gegenseitig die Narben. Die Grossaufnahme eines Torgriffes besitzt magische, plastische Kraft, markiert die Schwelle zu einer neuen fremden Welt.

In der Filmographie des englischen (filmisch auch in Australien heimischen) Regisseurs *John Duigan* gibt es wenig, das auf die Brillanz von *LAWN DOGS* vorbereitet. Seine Filme sind zumeist unaufgeregte, immer etwas altmodisch anmutende Chroniken, er schildert Konflikte, die filmisch längst schon verhandelt schienen. Mit *THE YEAR MY VOICE BROKE* (welch schöner Titel, nebenbei, für einen Film über die erste Liebe) hat er immerhin eine ein-

fühlsame *éducation sentimentale* vorgelegt und bereits seine glückliche Hand mit jugendlichen Darstellern bewiesen. In *THE JOURNEY OF AUGUST KING* erzählt er von einer ganz ähnlichen Komplizenschaft gegen die engherzigen Regeln der Gesellschaft wie in *LAWN DOGS*: dort verhilft ein Farmer einer halbwüchsigen Sklavin zur Flucht.

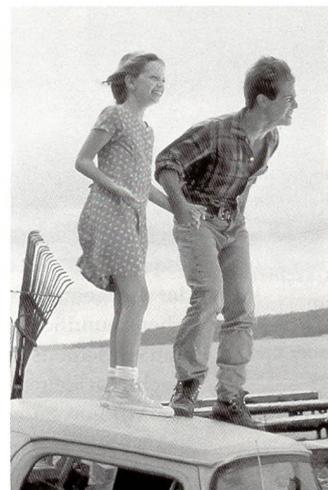
Duigan besitzt den konzentrierten Blick des Fremden auf amerikanische Rituale (auch wenn ihm die Figuren, insbesondere Devons Vater, in ihrem Buhlen um soziale Anerkennung gelegentlich fast zur Karikatur geraten). «Camelot Gardens» zeigt er als eine am Reissbrett entstandene, mithin wurzellose Ansammlung hochstapelnder Herrenhäuser – eine rückwärtsgerichtete Utopie, eine Wagenburg gegen die Neuzeit. Man glaubt sich zurückversetzt in die Vorstadtsiedlungen der restaurativen Eisenhower-Ära, würden die Grillparties nicht mit Disco-Musik aus den siebziger Jahren unterlegt und die Fernsehnachrichten nicht die neuesten Frontmeldungen vom Golfkrieg verkünden. Die Kamera-Arbeit von *Elliot Davis* – kräftige, fein abgetönte Farben und präzise Schärfenverlagerungen – halten den Film in einer paradoxen Schwebe, lassen die Ereignisse gleichzeitig ganz unmittelbar und doch entrückt erscheinen.

Devons und Trents vagabundierende Phantasie lässt sich nicht vereinbaren mit den Übereinkünften, nach denen diese Welt funktioniert. Die

Tabugrenzen sind hysterisch eng gezogen (auch wenn ein gelegentlicher Seitensprung erlaubt, womöglich gar obligatorisch ist), eine Beziehung wie diese verquere Freundschaft, die sich nicht einordnen lässt, kann nur missverstanden werden. Wallace und Duigan schaffen ein Klima latenter Bedrohung, irgendeine Art von Unheil scheint für diese Geschichte unvermeidlich. Devon und Trent werden sich über die bestehenden Lebensordnungen nicht hinwegsetzen können, die Anarchie feiert nur kleine, befristete Triumphe. Am Ende ermöglichen Wallace und Duigan ihren Helden jedoch nicht nur kleine, sondern auch grosse Fluchten, als sie Devons Märchenphantasien mit Bildern heikel beglaubigen.

Gerhard Midding

*Die wichtigsten Daten zu **LAWN DOGS**: Regie: John Duigan; Buch: Naomi Wallace; Kamera: Elliot Davis; Schnitt: Humphrey Dixon; Ausstattung: John Myhre; Kostüme: John Dunn; Musik: Trevor Jones. Darsteller (Rolle): Mischa Barton (Devon), Sam Rockwell (Trent), Kathleen Quinlan (Clare), Christopher McDonald (Morton), Bruce McGill (Nash), Eric Mabius (Sean), David Barry Gray (Brett), Miles Meehan (Billy), Beth Grant (Beth), Tom Aldredge (Jake), Angie Harmon (Pam). Produktion: Duncan Kenworthy Produktion; Produzent: Duncan Kenworthy; Co-Produzent: David Rubin; ausführender Produzent: Ron Daniels. USA 1997. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SR; Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.*



# Der leere Tag

SUNDAY von Jonathan Nossiter



**Erstaunt, dass ihn jemand so freundlich anspricht, erkennt Oliver seine Chance, dem bedeutungslosen, kalten Wintertag eine ungewöhnliche Seite abzugewinnen.**

Arbeitslosigkeit und der damit verbundene soziale Abstieg ist gerade in unserer heutigen Zeit aktueller denn je. Mit *SUNDAY* präsentiert der 36jährige Jonathan Nossiter ein Spielfilmdebüt über eben dieses Thema. Doch in seiner bittersüßen Liebesgeschichte geht es weniger um wirtschaftliche Abgründe als um die menschlichen, die sich bei einer schicksalshaften Entlassung auf-tun.

«You're Matthew Delacorta, the film director.» Mit diesen simplen Worten wendet sich eine Frau mittleren Alters an den etwa gleichaltrigen Oliver, der den Namen Delacorta noch nie zuvor gehört hat. Erstaunt und verwirrt, dass ihn jemand so freundlich an-

spricht, erkennt er seine Chance, dem bedeutungslosen, kalten Wintertag eine ungewöhnliche Seite abzugewinnen. Endlich ergibt sich eine Möglichkeit, dem düsteren Alltagsgrau zu entfliehen.

Oliver spielt das Spiel mit, dessen Ausgang er noch nicht erahnen kann. Er hat schliesslich nichts mehr zu verlieren: Früher war er als Buchhalter bei IBM auf der Lohnliste, doch die schlechte Konjunktur beendete sein friedliches, mittelständisches Leben.

Madeleine, die britische Schauspielerin, die ihn im heruntergekommenen New Yorker Stadtteil Queens anspricht, sieht ebenso einer tristen Zukunft entgegen. Auch sie ist momentan

ohne Beschäftigung, fühlt sich von ihrem eifersüchtigen, amerikanischen Ehemann allein gelassen und möchte sich von ihm scheiden lassen, um ihr Leben wieder neu zu ordnen. An Hoffnung fehlt es ihr nicht, bloss, hat sie die Kraft dazu?

## Einsame Aussenseiter

*SUNDAY* beginnt in einer schmutzigen, wüsten Obdachlosenunterkunft, in der ungefähr zwanzig Männer untergebracht sind. Oliver wohnt hier, und er schämt sich dafür, er eckelt sich vor den anderen – er ist der Aussenseiter unter den Aussenseitern. Er versucht, mit allen Mitteln an seiner früheren bürgerlichen Existenz festzuhalten,

**Die Kamera fängt qualitative, eindringliche Bilder ein und verleiht den Szenen im Obdachlosenheim eine dokumentarische Note.**

zieht sich jeden Tag korrekt an, Hemd und umgeschnürte Krawatte. Angewidert desinfiziert er das Gemeinschaftsbadezimmer mit Lysol, isst sein Frühstück alleine, um nicht den primitiven Witzchen seiner Mitbewohner ausgesetzt zu sein. Die Bilder des sich abkapselnden, in einem Eckchen sitzenden Oliver und sein verzweifertes Gesicht verdeutlichen seine hoffnungslose Situation. Die Kamera, die sich dynamisch unter die obdachlosen Mitbewohner mischt, fängt qualvolle, eindringliche Bilder ein und verleiht diesen Szenen eine dokumentarische Note. Nicht nur die Kamera wurde sehr bewusst eingesetzt, die ganze Atmosphäre wirkt, durch das schmutzige, verfallene Dekor der Unterkunft und der winterlichen Jahreszeit, düster und kalt, wie der Seelenzustand des Protagonisten.

#### Neue Hoffnung

Sonntag: Oliver hat bereits morgens einen Horror vor diesem schmerzlichen Tag, denn er ist für ihn völlig leer und Allegorie seiner Existenzängste. Nichts hat eine Bedeutung an diesem trostlosen Morgen. Er wäre froh, wenn es endlich wieder Abend wäre und er sich unter seiner Bettdecke – der einzige Ort, an dem er sich sicher fühlt – verkriechen könnte, um Schutz vor der tristen Realität und seinen primitiven Mitbewohnern zu finden. Zielloos und verstört geht er, den alten Zeiten nachtrauernd, in Queens umher, verzweifelt auf eine Abwechslung hoffend.

Als ihn die attraktive Schauspielerin Madeleine Vesey anspricht, verändert sich seine Situation schlagartig, und der Sonntag nimmt plötzlich einen ungewöhnlichen Verlauf. Oliver spielt die Rolle des Regisseurs, den Madeleine vor sich wähnt. Nun hofft sie auf eine Rolle im neuen Werk Delacortas, mit dem sie einst gearbeitet hatte. So verbringen die beiden den Tag zusammen

und verstecken sich vor dem anderen mit Lügen und falschen Identitäten. Schüchtern und unsicher erfindet Oliver Geschichten, um die Erwartungen der alternden Schauspielerin zu erfüllen, je länger er den berühmten Regisseur verkörpert, desto mehr Gefallen findet er daran. Doch Oliver kann seine wahre Herkunft nicht restlos verbergen, denn seine Geschichten entspringen häufig gar nicht seiner Phantasie, sondern sind Abbild seines realen, Madeleine unbekanntem, Lebens.

#### Schein und Sein

In Gesprächen zwischen den zwei Aussenseitern, die von den beiden langjährigen Royal-Shakespeare-Company-Mitgliedern *Lisa Harrow* und *David Suchet* berührend gespielt werden, äussern sich ihre Probleme und Ängste. Nebst den Akteuren besticht vor allem das Drehbuch von *James Lasdun* und *Jonathan Nossiter* durch die liebevolle und mit viel Verständnis für die Tragik der Figuren geprägte Zeichnung der Charaktere.

Olivers Nervosität und angespannte Unsicherheit wird gezeigt, indem die Kamera, während er seine Brille abnimmt, Olivers nun unscharfe, verschwommene Sicht annimmt. Dieser zwar durchaus gelungene Effekt, der die Figur zu charakterisieren hilft, wirkt jedoch nach der wiederholten Anwendung etwas aufgesetzt und ermüdend. Die Montage flicht immer wieder Episoden von Olivers Heimmitbewohnern und ihrem Tagesablauf in die Haupterzählebene mit den beiden Protagonisten ein.

Erzählt wird etwa vom asiatischen Obdachlosen, der, mit Walkman, billigen Lautsprecherchen und einem Mikrophon ausgerüstet, versucht, am Bahnhof berühmte Arien nachzusingen. Solche Szenen voller tragikomischer Ehrlichkeit werden ständig eingebaut und verleihen SUNDAY einen lebendi-

geren Rhythmus, der das schmutzlig-verstaubte Ambiente durchbricht. Die schnelleren, fahrigten Aufnahmen von den Obdachlosen wechseln sich ab mit der statischen Kameraführung während der Szenen mit den zwei Hauptdarstellern. Dies ist besonders bei den Beischlafsszenen augenfällig, die Kamera bleibt bewegungslos auf den beiden und verdeutlicht die kalte, sinnentleerte Situation.

SUNDAY veranschaulicht, wie nahe sich Mittelstand und Mittellosigkeit stehen und wie schnell man den Boden unter den Füßen verlieren kann. Der Spielfilmerstling des hauptsächlich in Europa aufgewachsenen Amerikaners ist die Momentaufnahme einer ungewöhnlichen Liebe, deren einziges Ziel es ist, Hoffnung und neuen Mut zu fassen; eine Geschichte über das Verdrängen und Bekämpfen unfreundlicher Tatsachen, über Schein und Sein, Lügen und Geheimnisse. Jedoch kommt hier, im Gegensatz etwa zu Mike Leighs *SECRETS AND LIES*, kein trostspendendes feucht-fröhliches Happy-End zustande. Die Realität bleibt traurig, die Welt ungerecht und die Figuren allein.

Robert Stadler

*Die wichtigsten Daten zu SUNDAY: Regie: Jonathan Nossiter; Buch: James Lasdun, Jonathan Nossiter; Kamera: Michael Barrow, John Foster, Daniel Lerner; Kamera-Assistenz: Dave Hocs, Dina Santillo, Darcy Dennett; Schnitt: Madeleine Gavin; Ausstattung: Deana Sidney; Kostüme: Kathryn Nixon; Maske: Stacy Miller Beneke; Ton: David Ellinwood. Darsteller (Rolle): David Suchet (Oliver/Matthew Delacorta), Lisa Harrow (Madeleine Vesey), Jared Harris (Ray), Larry Pine (Ben Vesey); Joe Grifasi (Scottie Elster), Arnold Barkus (Andy), Bahman Soltani (Abram), Willis Burks (Selwyn), Joe Sirola (Subalowsky), Henry Hayward (Sam), Kevin Thigpen (David), Chen Tsun Kit (Chen Tsun Kit), Yeong Joo Kim (Suky Vesey), Fran Capo (Judy), Spencer Paterson (Johnnie O). Produktion: Goatwork Films, New York; Produzenten: Jonathan Nossiter, Alix Madigan; Co-Produzenten: Gus Rogerson, Robert Jiras, Amy Hobby; ausführende Produzenten: Jed Alpert, D. J. Paul, Hisami Kuriouwa, George Pezyo. USA 1996. Farbe, 35mm, Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Althéna Films, Genf.*



# Molochs Fleischfutter

BAUERNKRIEG von Erich Langjahr



**So wird die Landwirtschaft zum Müllproblem.**

Das ist der vierte in allen Teilen selbstverfertigte Bericht Erich Langjahrs aus der *Suisse profonde*. Voraus gingen EX VOTO und MÄNNER IM RING, jetzt setzt BAUERNKRIEG die Linie fort, die vor zwei Jahren mit der SENNENBALLADE eingeschlagen wurde. Und aus der scheinbaren Idylle heraus stürzt uns der Schritt von der dritten zur vierten Arbeit unerwartet kopfüber ins Herz der Finsternis.

Der vorangegangene Film, SENNENBALLADE, zeigte das Dasein der Ostschweizer Sennenfamilie Meile in einem Reservat von noch fast mittelalterlichem Charakter. Es war ein Leben, das sich in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes bodenständig aus-

nahm. Fauna und Flora wurden intensiv genutzt, aber auf eine Weise, die eine minimale Achtung verriet. Selbst dann, wenn der Respekt einzig daraus erwachsen wäre, dass räuberische Methoden der Bewirtschaftung noch nicht bis auf den traditionell geführten Hof der Meiles gedrungen waren.

Ganz im Sinn eines unabdingbaren Gegenstücks zu SENNENBALLADE geht es nun auch in BAUERNKRIEG wieder um die Landwirte und ihr Vieh. Doch scheint in der Zwischenzeit der letzte Rest von Empathie zwischen Tier und Mensch aufgebraucht. Die endgültige Entfremdung ist an die Stelle der alten Vertrautheit getreten. Da wird nicht nur eingesperrt, gemolken, ge-

schlachtet und verzehrt. Systematisch verweigert man den Nutztieren jeden Anspruch auf eine selbständige Regung.

## Apokalyptische Visionen

Die sackgroben Methoden, mit denen Samen von den Stieren für die künstliche Befruchtung abgesaugt werden, bilden bloss die Vorstufe. Ein ausführlicher Besuch in den ganz und gar grauenvollen Tiermehlfabriken lässt die mit allen Mitteln hochgefahrte Agro-Industrie in ihrer endzeitlichen Verfassung erscheinen. Die wie ein Moloch alles verschlingende und zerkleinernde

**Die Neuordnung der Nahrungsmittelproduktion ist eine Frage der Macht, sie wird mit den entsprechenden Mitteln realisiert.**

TMF entwürdigt die Kreatur mit drastischem Nachdruck zum förmlichen Bio-Junk.

Dass derlei Ausschwitz-Methoden, von verblendeten Geistern ersonnen, einzig Irrsinn bedeuten können, das hätten wir alle schon wissen müssen, bevor sich der Rinderwahnsinn über das Tiermehl breit machte. Das aus fast allen Teilen des Viehs gewonnene Fleischfutter zwingt den Rindern eine Art Kannibalismus auf, der offensichtlich ihre physische und psychische Resistenz angreift, so, wie eine falsche Ernährung die Widerstandskraft der Menschen untergräbt. Der Gedanke liegt bedrängend nahe, dass in der Welt auch humane Millionenscharen mit vergleichbaren Erzeugnissen abgespiesen werden wie die malträtierten Kühe Englands oder der Schweiz.

Sollten die anstehenden gentechnischen Feldzüge wider die Natur in einem ähnlich rücksichtslos ausbeuterischen Geist vorgetragen werden, dann kommen unabweisbar apokalyptische Visionen auf. Der unerträgliche Anblick der maschinell zertrümmerten Viehleichen lässt derlei Zukunftsperspektiven schon heute düster intuieren. Eine Stilllegung der höchstwahrscheinlich gemeingefährlichen TMF-Betriebe wäre vordringlich.

Das alles steht in den Bildern selbst zu lesen, denn einmal mehr erklärt sich Langjahrs Darstellung ohne grosse Worte von allein. Seine dokumentarische Methode wird immer

simpler und direkter. Die unmittelbare konkrete Anschauung sagt mehr als genug. Die treffende Motivwahl, das Insistieren auf bestimmten Ansichten besorg'ts: schaut's euch nur gut an, essen werdet ihr's (Mahlzeit) sowie mussen. Nirgendwo in BAUERNKRIEG braucht jemand auszusprechen, was von den gefilmten Vorgängen zu halten sei.

#### **Die verlorene Würde**

Die Agro-Industrie des Typs Moloch kann sich durchsetzen, indem landauf landab Familienbetriebe unter Versteigerung von Hab und Gut liquidiert werden. Der unheimliche Eindruck entsteht, letztlich widerfahren den Bauern das gleiche wie ihrem Vieh: sie taugen eben noch für die Resteverwertung. Erforderlich oder gar willkommen sind die einst gehätschelten Nutzmenschen offenbar nicht länger. Abgedrängt, leisten sie einen gewissen verzweifelten zwecklosen Widerstand gegen die forcierte Umrüstung, erst mit gesitteten Aufläufen, später auch mittels Bierdosen gegen die Polizeikordons in der Hauptstadt.

Die Neuordnung der Nahrungsmittelproduktion ist eine Frage der Macht, sie wird mit den entsprechenden Mitteln realisiert. Was da vonstatten geht, ist eine Art Krieg, bei dem die Sieger das Gewicht der demokratischen Mehrheit als Waffe gegen die Überstimmten verwenden. Das Knallen der

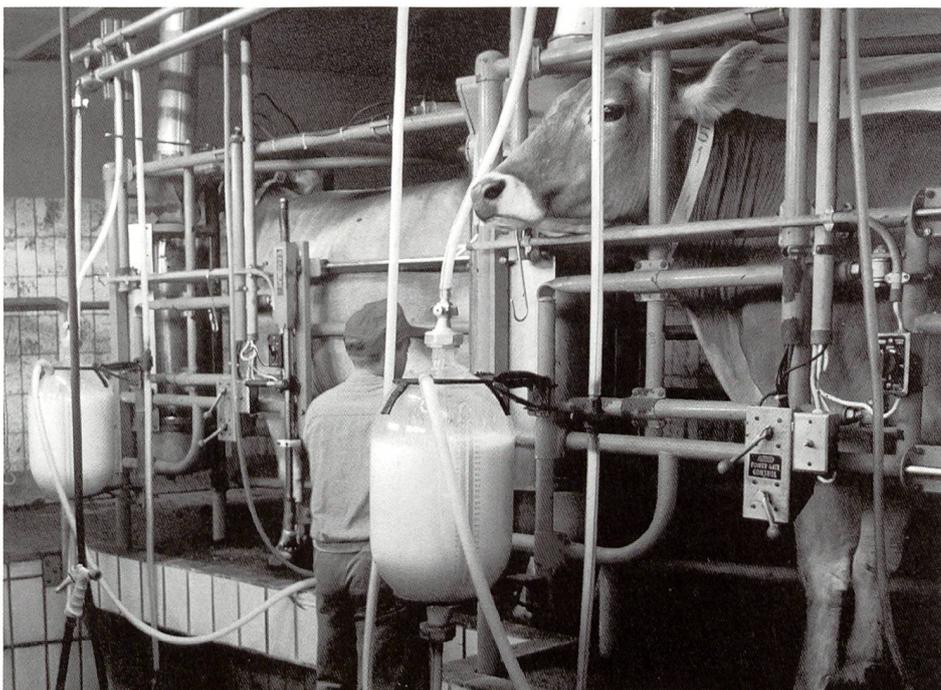
Tränengaspetarden verkündet, dass das letzte wohlwollende Wort seitens der Autorisierten gesprochen ist. Die industriellen Verfahren sollen die herkömmliche Landwirtschaft endgültig ablösen. Parteien und Verbände haben entschieden.

Der Helikopter, der eine verendete Kuh ausfliegt und kopfvoran abwirft, ist das prägende Bild. Die Indifferenz des eisernen Vogels, der mechanisch präzise seinen Auftrag erfüllt, steht gegen die klägliche Reglosigkeit dieses Tierkörpers, der nie jemanden bewegt hat, sei's im Tod, sei's zu Lebzeiten. In ihrer rationalen Effizienz ist die Abfuhr auf dem Luftweg die bitterste Demütigung, die letzte Achtlosigkeit gegenüber der geschundenen, übernutzten, ausgequetschten Kreatur. So wird die Landwirtschaft zum Müllproblem.

Was das Leben auf dem Sennenhof über allem kennzeichnete, war eine Art Würde. Der tapferen neuen Welt der agro-industriellen Aufzucht fehlt es vorab an jeder Art von wahrer Haltung.

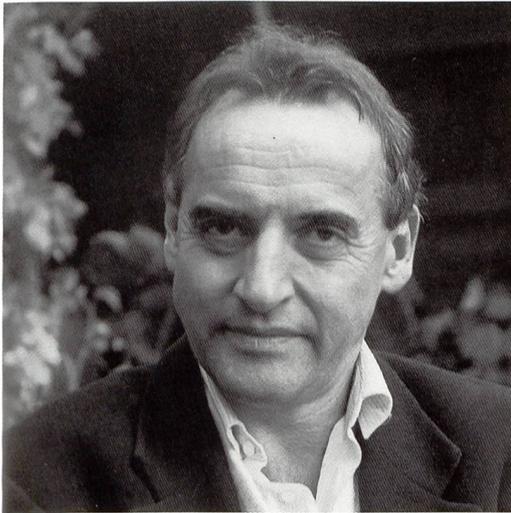
Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu BAUERNKRIEG: Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Erich Langjahr; Kamera- und Schnitt-Assistenz: Silvia Haselbeck; Musik: Mani Planzer; Perkussion: Fritz Hauser; Ton: Silvia Haselbeck; Mischung: Dieter Lengacher. Produktion: Langjahr Filmproduktions GmbH, Schweiz 1998. 35mm, Farbe, Dauer: 84 Min. Verleih: Langjahr Filmproduktions GmbH, Root.*



# «Ich bin der Angehörige einer aussterbenden Spezies»

Gespräch mit  
Erich Langjahr



Mit seinen 54 Jahren und nach nur sechs langen Arbeiten ist der Inner-schweizer Erich Langjahr zu einem der bemerkenswert querköpfigsten und bewundernswert geduldigsten Filmemacher der Eidgenossenschaft herangegewachsen. Das Anecken ist ihm so sehr zur Übung geworden, dass er die Prellungen kaum noch spürt. Er fängt beim Entwerfen eines Films schon ganz unkonventionell an:

**ERICH LANGJAHR** Was ich zu Beginn mir immer aufschreibe, ist die Reise. Ich besuche die Orte, ich mache die Umwege. Von dort aus muss man die innere Logik des Films finden, den logischen Weg von einem Ort zum andern. Eine Anzahl fällt am Schluss wieder weg. Denn wenn ich überdrehe, dann um ganze Kapitel. Ich sehe dann: dieses Kapitel gehört in einen andern Film. Die Themen, die jetzt auf SENNENBALLADE und BAUERNKRIEG verteilt sind, hätten ursprünglich in eine umfassende Arbeit von hundertfünfzig Minuten einfließen sollen. Jetzt sind zwei Filme daraus geworden. Ein dritter folgt und wird, anschliessend an die Fragen nach der Identität und dem Überleben, nach der ferneren Zukunft fragen.

**FILMBULLETIN** Gibt es, nach fünfundzwanzig Jahren Filmautorenschaft, eine vergleichbare Logik auch in deiner persönlichen Entwicklung?

**ERICH LANGJAHR** Das weiss ich bis heute nicht. Hier an der Zürcher Bahnhofstrasse habe ich meinen allerersten Film gedreht, 1973: über einen südafrikanischen Bambusflötenspieler namens Justice. Es war das erste Mal, dass mich ein Motiv nicht mehr losliess. Ich wollte den Zug nehmen, aber ich kam nicht weg. Die Dinge

packen mich heute noch auf die gleiche Weise wie damals. Eine kleine Ecke von der Wahrheit genügt, man muss gar nicht von Anfang an das ganze Gemälde sehen. In diesem Sinn sind meine Filme Bilderbücher, in denen zunächst einmal jedes Bild für sich steht. Von Belang ist das, was in den einzelnen Abschnitten geschieht, nicht das, was sich auch verbal formulieren liesse.

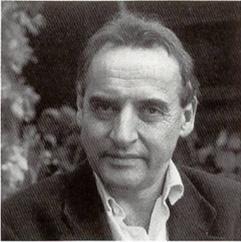
Die grosse Aufgabe besteht dann darin, einen Überblick über das Ganze zu geben. Und die grosse Aufgabe, das ist vor allem das Montieren. Hier gönne ich mir als mein eigener Produzent die nötige Zeit. Man kann an den Setzlingen nicht ziehen. Darum arbeite ich meistens länger an einem Film als andere. BAUERNKRIEG kommt jetzt relativ schnell nach der SENNENBALLADE, weil ich gleichzeitig an beiden gearbeitet habe.

**FILMBULLETIN** Wie lebt es sich mit dem Etikett, ein regionaler Filmmacher zu sein?

**ERICH LANGJAHR** Was soll ich denn Interessantes berichten ausser dem, was ich kenne? So könnte ich stereotyp antworten. Aber mein Aktionsradius weitet sich gerade in BAUERNKRIEG allmählich aus. Und den Regionalismus verstehe ich sowieso anders. Das Wohl oder Wehe der Bauern ist nicht mehr nur eine regionale, sondern eine globale Frage. Die weltweiten Konflikte – Nord-Süd und West-Ost – sind gerade auch agrarpolitisch zu verstehen. Überall werden die Märkte von den Städten aus beherrscht. Der Senn sagt in der SENNENBALLADE: Alles, was ich verkaufe, wird immer billiger, alles, was ich kaufe, wird immer teurer – das geht nicht auf! Ähnlich ergeht es allen Bauern, überall in der Welt.



**«Ich bin kein verbaler Mensch, ich kann meine Projekte schlecht verteidigen. Also blieb mir nur, auf eigene Faust voran zu gehen und das, was ich nicht in Worte fassen kann, in Bilder zu fassen.»**



**FILMBULLETIN** Deine Filme zeigen heile Welt, aber auch unheile Welt. Welche Entwicklung hältst du für die bedrohlichste?

**ERICH LANGJAHR** Ich will die Welt gar nicht schwarzweiss fixieren, sondern sie in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit erlebbar machen. **BAUERNKRIEG** beschäftigt sich mit dem Überleben der Bauern, er fragt zum Beispiel, ob die Hochzucht helfen könnte. Aber wenn man das dann auf der Leinwand dargestellt sieht, wird man plötzlich unsicher, ob es wirklich eine gute Sache sei. Dabei gibt es die Hochzucht schon lange.

**FILMBULLETIN** Deine Filme kritisieren, selbstverständlich, die Schweiz. Doch beobachte ich bei Filmemachern deiner Generation in jüngster Zeit eine neue Haltung. Sie scheinen eher bereit, das Land, so, wie es ist, zu akzeptieren und vielleicht sogar Vorzüge an ihm zu entdecken.

**ERICH LANGJAHR** Die schweizerische Identität gerät mehr und mehr unter Druck von aussen, und das bringt uns einander näher. Gerade mit solchen Fragen habe ich mich immer wieder in meinen Arbeiten beschäftigt. Doch hat sich meine Beziehung zur Schweiz weder verbessert noch verschlechtert. Hier bin ich, und hier bleibe ich, sage ich am Schluss von *ex voto*. Und dann: Ich habe den Vater, den ich habe, und ich habe das Vaterland, das ich habe. Für diese Einsicht sage ich meiner Heimat dank. Mit andern Worten: Ich habe kein anderes Land, nur gerade dieses eine. Es muss veränderbar bleiben, sonst hat es keine Zukunft mehr.

**FILMBULLETIN** Warum, glaubst du, gibt es nicht mehr Filmemacher,

die wie du alles oder fast alles selber machen?

**ERICH LANGJAHR** Bei der allgemeinen Professionalisierung ist es für die meisten unvorstellbar, keinen Produzenten zu haben. Hierin ist die heutige Situation völlig verschieden von der, in die ich hineingewachsen bin. Darum bin ich der Angehörige einer aussterbenden Spezies geblieben. Bei meinen früheren Filmen hätte ich es nicht gewagt zu fragen, ob ein Produzent sie produzieren wolle. Und ich war bei den Zapfsäulen der Förderung nie ein verwöhntes Kind. Ausserdem bin ich kein verbaler Mensch, ich kann meine Projekte schlecht verteidigen. Also blieb mir nur, auf eigene Faust voran zu gehen und das, was ich nicht in Worte fassen kann, in Bilder zu fassen. Viele Autoren nutzen diese Möglichkeit schlecht. Meine Selbständigkeit war notwendig, um dem hohen Anspruch gerecht zu werden, den ich an meine eigenen Filme stelle. Der Regisseur und der Produzent Langjahr müssen streiten können. Sie sind oft unzufrieden miteinander.

**FILMBULLETIN** Beim Anschauen deiner Filme denkt man: dieser Langjahr muss ein unerträglicher Querkopf sein. Aber im Gespräch dann bist du es gar nicht.

**ERICH LANGJAHR** Weissst du, als ich anfang, wollte niemand so recht an mich glauben, ich musste es schon selber tun. Man kann an den Setzlingen nicht ziehen. Dass ich sie wachsen lasse, das respektiere ich an mir.

Das Gespräch mit Erich Langjahr führte Pierre Lachat





## Jenseits von CALIGARI

Der Regisseur Robert Wiene  
(1873 bis 1938)

Es gibt kaum einen Regisseur, der so sehr im Schatten eines Filmes steht wie *Robert Wiene*. Der Klassiker *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/20) scheint sein übriges Werk regelrecht zu verstellen. *CALIGARI* ist von den Legenden der Produktionsgeschichte überwuchert. Vor einige Zeit ist zwar das Original-Drehbuch dieses Films endlich erschienen.<sup>1</sup> Einige Legenden und Fiktionen über die Herstellung und Intentionen dieses Filmes können damit zurechtgerückt werden. Überraschenderweise wird in den beigegebenen Materialien gerade dieser Drehbuch-Edition auch versucht, Robert Wiens Inszenierungsleistung neu zu beleuchten. Die Autoren der Materialien sind die Filmhistoriker Uli Jung und Walter Schatzberg, die fast zeitgleich mit der Publikation des *CALIGARI*-Drehbuchs auch die erste Monographie zum Werk von Robert Wiene vorgelegt haben und hier viel angemessener eine umfassende Würdigung dieses heute weitgehend vergessenen Regisseurs geben.<sup>2</sup>

Die deutsche Filmgeschichte hat Robert Wiene als mittelmässigen Handwerker betrachtet und etwas abgetan. Seine wichtigsten Filme seien vor allem durch Story und Bildkomposition, durch die Vorgaben der Drehbuchautoren, durch Dekors und darin sich kongenial einfindende Schauspieler geprägt. Etwas anders war die internationale Einschätzung Wiens, insbesondere in Frankreich. Hier galt er als ein zentraler Regisseur des klassischen deutschen Stummfilms, des dunklen, eine verzerrte Weltsicht offenbarenden *Caligarismus*. Wahrscheinlich treffen beide Einschätzungen weder den Kern der Produktionsgeschichte und Inszenierungsleistung Wiens bei *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* noch den seines Gesamtwerkes.



### Frohsinn und Wahnsinn: Früher Erfolg im Genre-Kino

Robert Wiene gilt 1919 als erfahrener Drehbuchautor und Regisseur. 1912 ist er nach einer kurzen und wechselvollen Laufbahn als Jurist und Theaterleiter als Autor zum Film gekommen. Erfolg hat er zunächst mit Drehbüchern, die er häufig zusammen mit dem erfahrenen Komödienautor *Walter Turszinky* schreibt. Ab 1914 (beginnend mit der Komödie *ER RECHTS, SIE LINKS*) inszeniert Wiene regelmässig, häufig die von ihm selbst (mit-)verfassten Drehbücher. Bis 1919 ist er an neunzehn Komödien, zehn Melodramen, zehn Tragödien sowie vier weiteren Filmen beteiligt. Es fällt auf, ist aber nicht verwunderlich, da es die Produktionsbedingungen der Zeit widerspiegelt, dass Wiene in diesem Zeitraum geläufige Genreformen bedient und zumeist für und mit bestimmten Schauspielern schreibt und inszeniert. So fasst er allein vierzehn Drehbücher für und inszeniert drei Filme mit dem deutschen Schauspielerstar *Henny Porten*. Wiene scheint Anteil daran zu haben, der zumeist melodramatisch festgelegten Diva auch komische Facetten abzugewinnen und ihr dadurch ein interessantes neues Rollenkolorit zu ermöglichen.

Sehr wahrscheinlich schliesst Robert Wiene 1920 einen Jahresvertrag mit der Produktionsgesellschaft *Decla*, nachdem er in den Jahren zuvor überwiegend für die *Messter Film* gearbeitet hatte. Zumindest deutet darauf der Umstand, da Wiene 1920/1921 für die *Decla* fünf Drehbücher geschrieben und vier Filme inszeniert hat. *CALIGARI* dürfte demnach eine seiner ersten Regiearbeiten für diese Filmgesellschaft gewesen sein. Warum die aufstrebende *Decla* ausgerechnet einem Konzern-Neuling die Regie für die kunstambitionierte *CALIGARI*-Produktion anvertraut hat, ist nicht ganz klar. Es hält sich die Legende, dass Wiene kurzfristig für *Fritz Lang* eingesprungen sei, der seinen Zweiteiler *DIE SPINNEN* (1919) noch nicht fertiggestellt hatte. Möglicherweise sind es aber seine Erfahrungen mit Drehbüchern und Filmen, die schauerromantische Spannungseffekte und populärpsychologische Verbrämungen aufweisen, die Wiene für die *CALIGARI*-Regie regelrecht empfohlen haben.

Wiene ist es auch, der die düstere Farbe in den tragischen Melodramen *Henny Portens*, die bereits in einigen Filmen der Vorkriegszeit (etwa *DER SCHATTEN DES MEERES*, 1912) angeklungen war, neu belebt. In *DAS WANDERND E LICHT* (1916) greift er zum ersten Mal in seinem Gesamtwerk den Wahnsinn als zentrales Handlungsmotiv auf. Wie später in *CALIGARI* führt dies bereits hier zu einer Projektion und zu einem Vexieren der Verrückt/Gesund-Ebenen. Dadurch wird erst sehr spät offenbart, wer wirklich verrückt ist. Ein Diener versucht, den Baron in den Wahnsinn zu treiben und von seiner Frau zu isolieren, endet aber schliesslich – als sie das böse Spiel durchschaut – selbst im Irrenhaus. In *GEFANGENE SEELEN* (1917) wird *Henny Porten* von einem geheimnisvollen hypnotischen Bann gefangengehalten, aus dem sie ein junger Arzt befreit. Das populär verbrämte Interesse an Hypnose und Psychoanalyse verknüpft Wiene geschickt mit einer Kriminalhandlung, in der es um die Aufklärung eines Mordes geht. Auch in *DAS LEBEN EIN TRAUM* (1917, in den Hauptrollen *Emil Jannings* und *Maria Fein*) wird eine Frau in den Wahnsinn getrieben, aus dem sie mit Hilfe hypnotischer Experimente ebenso befreit wird wie von dem Vorwurf, einen Mord begangen zu haben.

In dem frühen Kammerspiel *FURCHT* (1917) geht es um die Angst eines Wissenschaftlers, der eine Buddha-Statue gestohlen hat. Er fürchtet den Fluch und die Rache der indischen Stammesreligion. Bereits hier gibt es eine Szene, in welchem dem ängstlichen Held – ähnlich wie in *CALIGARI* – eine nur noch kurze Lebenszeit prophezeit wird. Wiene bemüht sich, ein Psychogramm des Paranoiden zu geben. Er vertraut auf einfache szenische Mittel: auf die laborierte mimisch-gestische Artistik von *Bruno Decarli* (der zuweilen etwas überagiert), auf seine hermetisch abgeschlossene Placierung im dunklen Raum und auf die Konfrontation dieses Bildes mit dem des statuarisch vor dem Haus wartenden Inders. In *AM TOR DES TODES* (1918) gibt es erneut eine mysteriöse Weissagung. Es ist der Tod, der dem Helden eine Verlängerung der Lebenszeit gewährt, aber auch vorher sagt, dass sich dadurch sein Schicksal nicht wandeln wird, denn die Menschen, denen er begegnet, würden sich nicht ändern.

Zwar lässt sich aus den genannten Filmen insbesondere der Jahre 1916/17 ein starkes Interesse Wiens an dem Motivkreis Wahnsinn, Hypnose, psychologische Aufklärung herauslesen. Doch ist zu bemerken, dass diese Motive auch in einer Reihe anderer deutscher Filme der Zeit zu finden sind. Wiene nutzt sie genrekonform, das heisst vor allem, um schauerromantische Sujets zu gründen, Kriminalhandlungen schärfere Konturen abzugewinnen und Happy Ends zu motivieren. Bis zur Inszenierung von *CALIGARI* wird er ebenso genreorientiert zudem eine Reihe anderer Motive und Themen bearbeiten, insbesondere auch Komödien und Verwechslungsgeschichten.

### Vulgärstilist: Expressionismus als Bildform des Absonderlichen

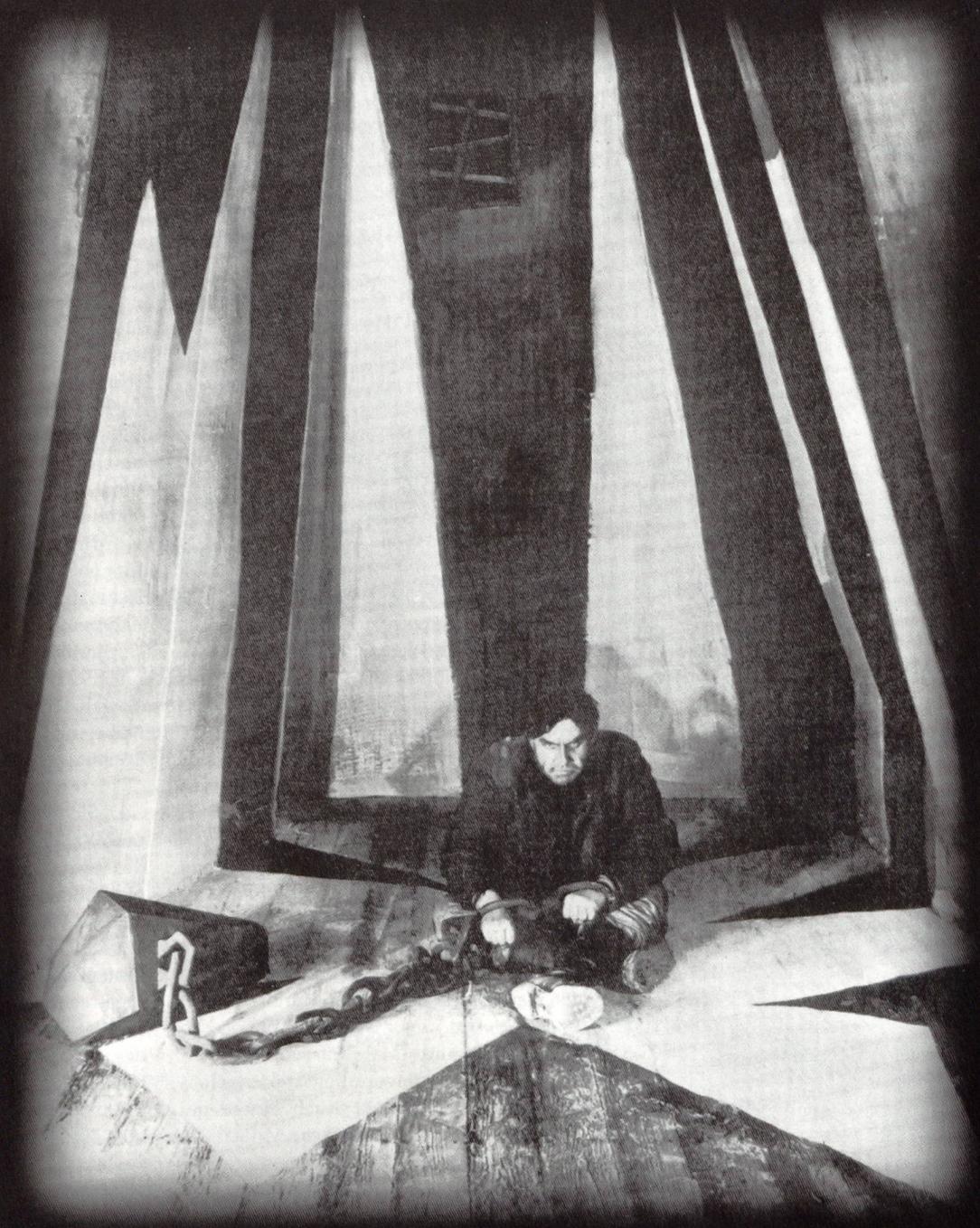
Die Kernfrage bei *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* ist die nach dem Urheber der im Film realisierten Rahmenhandlung und dem Konzept, den Film im Unbestimmten zu halten, gerade keine eindeutige Lesart darüber zuzulassen, wer denn nun wirklich verrückt und wer normal ist. Diese Verrätselung wird vor allem akzentuiert durch die verzerrten Dekors sowie durch die merkwürdige Schlusseinstellung. Der Irrenhausdirektor erklärt, er könne den Patienten *Francis* (der zuvor als Aufklärer einer Mordserie auftrat) jetzt heilen. Denn er wisse um dessen Wahn, er projiziere seine Halluzinationen von dem machtbesessenen *Dr. Caligari* auf den behandelnden Arzt. Der Film schliesst mit einer Nah-Aufnahme des Arztes. Eine langsam sich schliessende Kreisblende gibt den Blick auf ihn frei, wie er seine Brille absetzt. Mit genau der gleichen Geste, gezeigt in genau derselben Einstellung wurde der verrückte *Dr. Caligari* in den Film eingeführt. Es ist nicht ganz klar, ob der Regisseur – wie von seinen Filmen aus den Jahren 1916/17 gewohnt – eine psychoanalytische Aufklärung anbieten will. Oder ob er im Rekurs auf den *introducing shot* des *Dr. Caligari* bewusst eine filmische Unbestimmtheit mit weitreichenden interpretatorischen Möglichkeiten eröffnet.

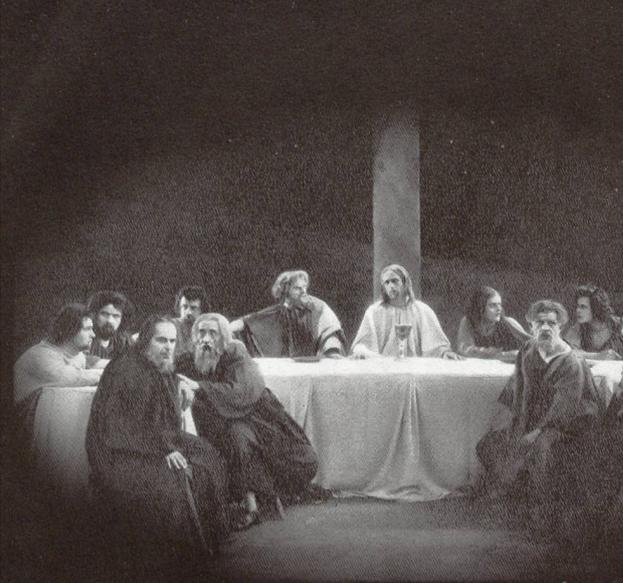
Alle Filmbilder  
auf Seiten 45  
und 47 aus  
*DAS CABINET  
DES DR. CALIGARI*  
(1919/20)

1  
Robert Wiene  
während der  
Dreharbeiten zu  
*I.N.R.I.* (1923)



1





Wiene scheint um den Sensationscharakter der Grusel-Story des CALIGARI, der artifizell gestalteten Bilder und die sich darin kongenial einfindenden Schauspieler *Werner Krauss* (Caligari) und *Conrad Veidt* (sein mordendes Medium Cesare) zu wissen. Er gibt ihnen entsprechenden Darstellungsraum, stellt die Aufnahmen in Einstellungsgrösse und Cadrierung ganz darauf ab. Dafür sind vor allem halbtotale Einstellungen und Totalen notwendig, um die gewollte Verschmelzung von menschlicher Darstellung und aus den Fugen geratener (Dekor-)Welt zeigen zu können. Er vertraut also den ästhetischen Konzepten, die er vorfindet, arrangiert sie so, dass sich das anti-naturalistische Bildkonzept mit Elementen des schauerromantisch-phantastischen Genrekinos vereinen lässt. Das Konzept geht beim Publikum durchaus auf. Es lässt aber auch darauf schliessen – und

die zeitgenössischen Urteile bestätigen dies –, dass Wiene an einer metaphysischen Verrätselung des CALIGARI (der später etwa als Chiffre sozialpsychologischer Befindlichkeiten oder als tiefenpsychologisches Wahrnehmungsmodell begriffen wird) nicht unbedingt gelegen war.

Dies legen auch die stilistischen Inkonsequenzen nahe: etwa Wienes Bemühen um eine räumliche Inszenierung bei scheinbar graphisch gebauten Bildern, die naturalistisch verbrämte Darstellung des Francis (durch *Friedrich Feher*, der zuvor schon in Wiene-Komödien und -Melodramen aufgetreten war) sowie vor allem die ungelungenen Massenszenen. Auch einige gekonnt eingesetzte filmische Mittel (wie Schwenks, Grossaufnahmen, spannungssteigernde Parallelhandlung) deuten darauf, dass der Regisseur eine ebenso spannende wie geschlossene Geschichte präsentieren wollte. Eine solche hart gegeneinander geschnittene, durch Licht und Schatten geformte Einstellungsfolge wie in der Szene, in welcher der Student Alan ermordet wird, bleibt singular. In einer grossen Detailaufnahme zeigt Wiene die verzweifelt zur Abwehr emporgereckten Hände des Studenten innerhalb einer nur indirekt als Schattenspiel erahnbaren Mordszene. Die kurzen Takes, die Indirektheit der bizarren Darstellung und der emotionale Strudel, der hier bewusst im Kopf des Zuschauers erzeugt wird, weisen bereits in ihrer visuellen Auffassung und Auflösung auf die berühmte Mordszene unter der Dusche in *PSYCHO* (1960) hin.

### Spezialität: Mordszenen

Dass diese Sequenz, obwohl sie so bereits im CALIGARI-Drehbuch von *Carl Mayer* und *Hans Janowitz* notiert ist, von Wiene sehr genau umgesetzt und in seiner Wirkung kalkuliert worden ist, darauf deuten ähnlich arrangierte Mordszenen in den beiden anderen expressionistischen Filmen, die Wiene inszeniert hat. Stets können diese Szenen als Kulminationspunkte der entsprechenden Filme gelten. In *GENUINE* (1920), einer schnell und aufwendig in Auftrag gegebenen Produktion, mit dem der Erfolg des CALIGARI genutzt werden sollte, souffliert ein exotischer, vital-triebhafter Vamp einem Jüngling einen Mord. Der Friseurlehrling wird vom Anblick dieser Frau um den Verstand gebracht. Er schneidet dem merkwürdigen Sonderling, der *Genuine* gefangenhält, vor dem Rasierspiegel die Kehle durch. In eindrucklichen Nahaufnahmen, die Wiene durch Schuss- und Gegenschuss-Aufnahmen alterniert (ein um 1920 noch nicht sehr gebräuchliches Verfahren), gelingt eine fast intime Nähe und Eindringlichkeit bei der grausigen Tat.

Sie ist Ausgangspunkt für Tod und Wahnsinn und eine flächendeckende Destruktion in diesem expressionistischen Film, der jedoch aufgrund eines überladenen, von Arabesken, floralen Drapierungen, verschlungenen Linien überquellenden Dekors visuell regelrecht erstickt. Wiene scheint vollständig den Vorgaben des Ausstatters, des expressionistischen Malers *César Klein*, vertraut zu haben. Weitere erkennbar eigenständige Bildkompositionen sind trotz der verhältnismässig geschickt arrangierten kruden exotisch-phantastischen Story eher die Ausnahme. Die beiden überlieferten Fassungen von *GENUINE* (eine davon in der Cinémathèque suisse in Lausanne) sind rekonstruiert und zusammengeführt worden, so dass vielleicht bald eine Neubewertung dieses nach der Uraufführung im September 1920 heftig umstrittenen Films möglich sein wird.

Einer der gelungensten Filme von Robert Wiene ist *RASKOLNIKOW* (1922 / 23), eine Adaption von Dostojewskis Roman «Schuld und Sühne». Auch hier sind die Mordszenen, in welchen *Raskolnikow* die Pfandleiherin und ihre Schwester umbringt, eindrucksvoll gestaltet. In sechs extrem kurzen Einstellungen zeigt Wiene alternierend die erste Mordtat und gross das entsetzte Gesicht des Opfers, während *Raskolnikow* (aus zwei verschiedenen Perspek-



1

2

tiven aufgenommen) die Axt hebt und zuschlägt. Der Aufprall der Axt wird quasi antizipiert, indem hart auf den zusammensinkenden Körper umgeschnitten wird. Den Anblick des entsetzten Gesichts der Pfandleiherin wird Raskolnikow ebensowenig vergessen wie die gefalteten Hände, die ihm flehentlich entgegengereckt werden, als er die hinzukommende Schwester des ersten Mordopfers erschlägt. Auch diesen Mord zeigt Wiene in sechs extrem kurzen Einstellungen. Die Erinnerung an die Gesichter der Mordopfer stürzt Raskolnikow in einen tiefen inneren Konflikt, an dem er fast zugrunde geht. Daraus befreit ihn erst die Zuneigung der «heiligen Hure» Sonja, die ihn schliesslich dazu bringt, sich der Polizei zu stellen.

Die rechts- und moralphilosophische Erörterung eines Verbrechens und einer unausweichlichen Bestrafung, die Dostojewski vornimmt, übersetzt Wiene in äussere filmgemässe Aktion. Zentral für den im Stummfilm nur schwer ausdrückbaren inneren Konflikt Raskolnikows ist – neben der Möglichkeit der Rückblenden auf das Mordgeschehen, die Wiene drei Mal einsetzt – seine Beziehung zu Sonja. Auf dem Hintergrund dieser melodramatischen Beziehung wird die innere Zerrissenheit Raskolnikows offenbart, weniger in den Selbstzweifeln oder den bohrenden Gesprächen mit dem Kommissar.

Erneut vertraut Wiene in den Bildkompositionen seinem Ausstatter, und erneut hat er vereinzelt Schwierigkeiten, die Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters von *Konstantin Stanislavskij* in die konstruktivistischen Bildstörungen von *Andrej Andrejew* einzupassen. Andrejew schafft für Wiene aussergewöhnliche Bild-Räume, indem er im Gegensatz zu den CALIGARI-Dekorateurinnen plastische Verformungen gestaltet. Die Zerrissenheit in der Seele des Raskolnikow verdeutlicht Andrejew in den architektonischen Formen: verkantete Bauteile, aufgerissene Häuser, spitz zulaufende Fachwerkkonstruktionen, die eine völlig verquere Welt wie als Wille und Vorstellung erscheinen lassen. Wiene fängt diese bedrückenden Räume in Aufnahmen ein, die viel stärker als in CALIGARI Helldunkel-Effekte einbeziehen und oft von harten Schnitten beendet werden. Dramaturgisch geschickt spitzt er die ohnehin violent verzerrten Raumdimensionen in den Alpträumsequenzen weiter

zu. Aufgenommen mit Doppel- und Mehrfachbelichtungen und Kamerasunschärfen sind sie filmische Kleinodien.

#### Berg- und Talfahrt:

##### VON DAS BLUT DER AHNEN bis I.N.R.I.

Robert Wiene hat in den Jahren 1920 bis 1923, seinen vielleicht produktivsten Jahren, Stoffe und Filme in unterschiedlichsten Stilen und Qualitäten realisiert. Den kolportagehaften, unausgegorenen, spektakuläre Schauplätze reihenden Drehbüchern zu dem Vierteiler *DIE JAGD NACH DEM TODE* und zu *DAS BLUT DER AHNEN* (1920) folgt eine uninspirierte Inszenierung des Melodrams *DIE RACHE EINER FRAU* (1921), in dem Wiene als einer der ersten nach Berlin strömende russische Emigranten beschäftigt. Auch *DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING* (1923) ist – wahrscheinlich auch wegen des merkwürdigen Drehbuchs von Carl Mayer – ein weitgehend misslungener Film. Mayer und Wiene versuchen, die Geschichte eines besessenen Puppenmachers, der daran scheitert, dass reiche Nichtstuer ihm eine schöne Frau als Puppe vorgaukeln, durch exotische Chinoiserie-Stilisierung als artifizielles Schauspielerballet zu geben. Doch gerade in der Bewältigung strenger Stilkonzepte hat Wiene nicht immer eine glückliche Hand. Ein Stoff wie *DER PUPPENMACHER* ist 1923 wohl nur noch als opulentes Fantasy-Märchen oder als derbe Komödie möglich, was Lubitsch mit *DIE PUPPE* bereits 1919 aufgezeigt hatte.

Wiene hat 1922 mit der Lionardo-Film eine eigene Produktionsgesellschaft gegründet, die vor allem auf Gelder des umtriebigen Produzenten *Hanns Neumann* zurückgreift. Immerhin erlaubt ihm dies die eigenwillige *RASKOLNIKOW*-Adaption, das Experiment mit *DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING* und eine weitere Produktion mit Mitgliedern des Moskauer Künstler-Theaters, die Adaption von Tolstois *DIE MACHT DER FINSTERNIS* (1923), die nach einem Drehbuch von Robert Wiene sein Bruder *Conrad Wiene* realisiert. Mit dem aufwendigen Monumentalfilm *I.N.R.I.* (1923) gelingt Wiene noch einmal ein kleiner internationaler Erfolg, während die Aufnahme in Deutschland über die geschickt lancierte Premiere am zweiten Weihnachtstag hinaus bescheiden blieb. Den biblischen Stoff kleidet Wiene in eine Rahmenhandlung, die deutliche Bezüge zur aktuellen, politisch instabilen, durch Attentate von rechten

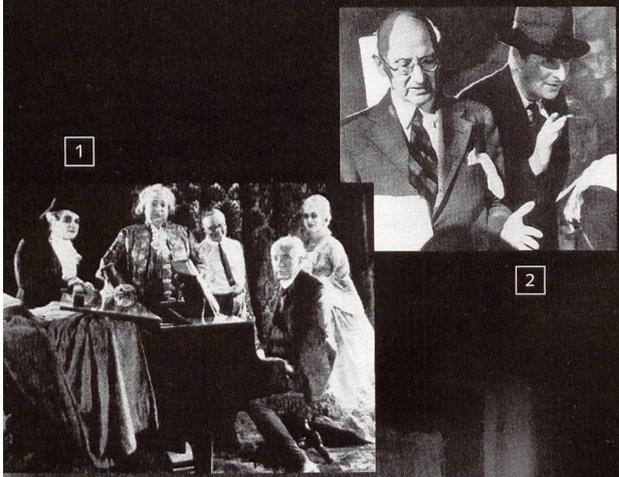
und von linken Extremisten gekennzeichneten Lage in Deutschland aufweist. Ein Attentäter hat einen Minister ermordet. Vor seiner Hinrichtung schreibt er die Passionsgeschichte auf und setzt sie in Beziehung zu seiner Tat. Er sieht sich als Jünger Christi, die ja auch gegen die römische Herrschaft aufgestanden sind. Der Name des Attentäters ist Ferleitner. Bereits sein Name deutet darauf, dass er sich irrt. Sein Pendant in der Haupthandlung ist denn auch Judas. Gerade in der aktuellen Neuakzentuierung der Heilsgeschichte versucht Wiene den Beweis zu erbringen, dass die Botschaft Christi den ebenso komplexen wie chaotischen sozialen Zustand der Zeit überstrahlt.

Obwohl Wiene die Passionsgeschichte recht genau an die Evangelien-Schilderungen anlehnt, bekommt er wegen der Rahmenhandlung (die er im wesentlichen einem 1905 erschienenen Roman von *Peter Rosegger* entnommen hat) Schwierigkeiten mit der Zensur. Die fürchtet in der Parallelisierung aktueller politischer Auseinandersetzungen mit der christlichen Heilsgeschichte eine Ermütigung politischer Wirkköpfe. Deshalb wurde die Rahmenhandlung bald nach der Uraufführung entfernt. Sie fehlt auch in den beiden heute bekannten Kopien.

*I.N.R.I.* ist Wienes aufwendigster Film. Die Dreharbeiten finden im grössten Berliner Studio, in der umgebauten Luftschiffhalle in Staaken statt. In der weitläufigen Halle entsteht vor einem riesigen Rundhorizont ein karges, durch einfache gemalte Dekors nur angedeutetes Palästina. Die Halle erlaubt Bauten bis zu 45 Metern Höhe, was Wiene nutzt, um die vielfältigen Massenszenen mit über Tausend Statisten vertikal zu staffeln. Im Zentrum des Films steht natürlich Christus (gespielt von *Gregori Chamara*, der schon den Raskolnikow gab). Er ist stets in der Mitte des Bildes placiert. Wiene arrangiert zentripetale Bewegungen, in denen die Aktion auf Jesus und damit die Bildmitte zuläuft. Judas steht hingegen stets vereinzelt am Rande des Bildes. Von ihm geht, obwohl er der glühendste Anhänger der Lehre Christi ist, eine diffuse Kraft aus, die ins Leere geht und Judas zerreißen wird. Das Konzept, die Passionsgeschichte durch eine entschlackte Monumentalität, durch stilisierte Figurentableaus und Dekors und streng gerichtete Bewegung ikonenhafte Bildstimmung und Spiritualität zu geben, geht jedoch nur begrenzt auf.

1  
I.N.R.I. (1923)

2  
RASKOLNIKOW  
(1922/23)



Insgesamt wirkt I.N.R.I. etwas kunstgewerblich. Cecil B. DeMilles gleichzeitig entstandener Film *THE TEN COMMANDMENTS* oder sein *KING OF THE KINGS* (1927) akzentuieren einige wenige Szenen erheblich dramatischer und scheuen sich nicht, etwa nach der Kreuzigung mit allen Mitteln filmischer Apokalypsenentfaltung ein Bildspektakel göttlicher Empörung zu entfalten. Dem widersteht Robert Wiene fast vollständig.

#### Thriller und Operette

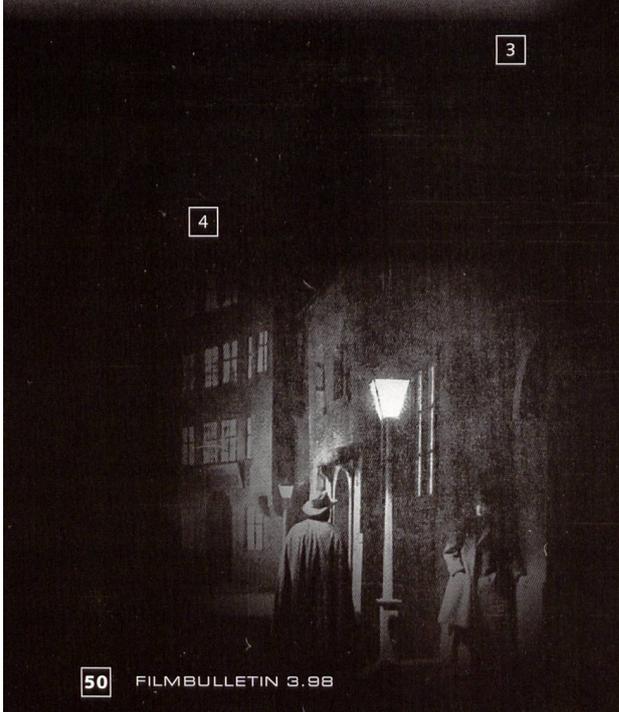
1924 geht Wiene nach Wien und wird hier zusammen mit dem Autor Ludwig Nerz künstlerischer Leiter der Pan-Film. Wegen des schauerromantischen Stoffs mit Wahnvorstellungen und hochkriminellen Handlungen sowie der psychologisch-medizinisch inspirierten Aufklärung sieht *ORLACS HÄNDE* (1924) auf den ersten Blick wie eine Fortschreibung des *CALIGARI* aus. Doch kennzeichnend für den Film ist eine ganz andere Bildauffassung. Wiene erliegt nicht der Versuchung, *ORLACS HÄNDE* in expressionistisch verzerrten Bildern aufzunehmen. Ein beträchtlicher Reiz des Films liegt aber darin, dass die Geschichte eines berühmten Pianisten, der glaubt, ihm seien die Hände eines hingerichteten Mörders transplantiert worden, in weitgehend realistischen Bildern gezeigt wird. Die taucht Wiene gern in ein tiefes Dunkel, in das plötzlich Licht eindringt und der sachlichen Szenerie eine clair-obscur-Stimmung gibt. Wunderbar ist so das Zugsunglück aufgenommen, bei dem der Pianist seine Handverletzungen erleidet. *ORLACS HÄNDE* hat trotz der schauerromantischen Grundierung interessante psychologische Momente (etwa im Gewissenskampf von Orlacs Frau, die ihn liebt, aber von Nera, dem mabusehaften Bösewicht bedroht wird). Wiene steigert Spannung und Dramatik dieser Momente durch gezielt komponierte Helldunkel-Effekte. *ORLACS HÄNDE* ist, darauf weisen Jung/Schatzberg in ihrer Wiene-Monographie zurecht hin, ein früher Vorläufer des Film noir, der Psychothriller der Schwarzen Serie.

1925 wagt sich Wiene erneut an eine Grossproduktion: Nach einem Drehbuch *Hugo von Hofmannsthal*s und nach Originalpartituren von *Richard Strauss* inszeniert er *DER ROSENKAVALIER*. Der Film, von dem ein 75minütiges Fragment erhalten ist, wirkt heute merkwürdig steif und antiquiert. Die Probleme der Stoffentwicklung (Hof-

mannsthal hatte ein Drehbuch geschrieben, in dem er interessanterweise nicht den Opernstoff, sondern dessen Vorgeschichte erzählt, Wiene hingegen verfilmt weitgehend die Oper) haben Spuren hinterlassen. Die Exposition, in der Wiene Szenenteile des Drehbuchs aufnimmt, springt zwischen verschiedenen Orten und Zeitebenen hin und her. Die Vierecksgeschichte eines Marschalls und seiner untreuen Frau, die einen Baron begehrt, der wiederum eine junge anmutige Komtesse liebt, und die daraus entstehenden Intrigen, Eifersüchteleien und Liebesschwüre rückt Wiene nicht konsequent in den Mittelpunkt. Die Nebenhandlungen, Rückblenden und Dekorszenen baut er ohne Not aus, verschwendet hier einen Grossteil des Budgets an verhältnismässig überflüssige Massenszenen. Die sollten einen Schaureiz überquellenden wienerischen Lebens bieten. Doch wirken die Rokokodrapierungen merkwürdig leblos und verstaubt.

#### Filmstil und Genrefilme

Wiene hat bei *DER ROSENKAVALIER* nicht (wie etwa Lubitsch in seinen Operettenfilmen) begriffen, dass es überhaupt nicht auf historische Schaureiz-Opulenz ankommt, sondern auf deren dramatische oder komische Akzentuierung. Dazu ist es erlaubt, zu Überzeichnungen, zu genre-gemässen Zuspitzungen und entsprechenden filmischen Übertreibungstechniken zu greifen. Wiene glaubte wohl, mit den kunstgewerblichen Dekors des Opernbühnenbildners *Alfred Roller* und einigen Wiener Parks oder Barockbauten den visuellen Stil gefunden zu haben. Doch anders als in *CALIGARI* und *RASKOLNIKOW*, wo er diesen Bildkompositionen eine stoffgemässe Bilddramatik abgewinnen kann oder wo diese von den Bildvorgaben diktiert werden, gelingt ihm dies in *DER ROSENKAVALIER* nicht. Der Historie vorgaukelnde Kunstgewerbe-Stil wird jedoch nicht – wie bei Lubitsch – mit Augenzwinkern, Selbstironie, Verspieltheit, Witz und Tempo präsentiert, sondern Wiene scheint daran zu glauben, dass die Rokoko-Bilder und -ranküne unterhaltsam sein könnten. Er inszeniert sie bedeutungsschwer und mit beträchtlichem Aufwand. Es überrascht sehr, dass Wiene, der bei *ORLACS HÄNDE* eine sehr zeitgemässe Bildauffassung für schauerromantische Stoffe offeriert hatte, bei *DER ROSENKAVALIER* nicht nach einem entsprechenden Komödien-Ansatz sucht. Der hätte darin bestehen



können, die kleinen, aber überzeugenden kammerpielartigen Momente, wie Blicke oder einige intelligent durch filmische Grossaufnahmen akzentuierte Details (wie die Manschette des Nebenbuhlers, die man erst ganz spät durch eine Heranfahrt in der Hand des kriegsführenden Marschalls erkennt) zu Dreh- und Angelpunkten auszubauen.

Schon bei CALIGARI und bei GENUINE schien Wiene den vulgarisierten Expressionismus für ein Abbild zeitgenössischer Kunst zu halten (wie sein Aufsatz «Expressionismus im Film» von 1922 nahelegt). Die Diskrepanz merkwürdig ungestalteter, naturalistisch anmutender Massenszenen hat er ebensowenig bemerkt wie die aufgesetzten Seelenentblössungen in der Spielanlage der meisten Stanislawskij-Schauspieler in RASKOLNIKOW. DER ROSENKAVALIER ist ein Hinweis darauf, dass Robert Wiene kaum der grosse Stilist gewesen sein dürfte, für den man ihn nach seinen Erfolgen in den frühen zwanziger Jahren vor allem im Ausland gehalten hat. Viel sicherer scheint er sich zu fühlen, wenn er bei Stoffen wie Bildkompositionen auf Genrekonventionen zurückgreifen kann, die er durch einige wenige Besonderheiten, wie ungewöhnliche Einstellungsfolgen und Helldunkel-Effekte, anreichert.

#### Mittelmässige und Besessene

1927 geht Wiene zurück nach Berlin. Hier realisiert er leichte Unterhaltungsfilm vorwiegend mit der zwar populären, jedoch eher mittelmässigen Schauspielerin Lily Domita. Titel wie DIE BERÜHMTE FRAU (1927), DIE FRAU AUF DER FOLTER (1928, in Österreich: DIE GÖTTLICHE FRAU), LEONTINES EHEMÄNNER (1928) oder UNFUG DER LIEBE (1928) sprechen für sich. Dass Wiene eine besondere Inszenierungsvorliebe für erotisch zugespitzte Situationen hatte, konnte man aus seinen bisherigen Filmen keineswegs entnehmen. GENUINE und DER ROSENKAVALIER, denen es daran sogar mangelt, deuten eher auf das Gegenteil. Gerade in der Akzentuierung des Triebverzichts liegt die Besonderheit seines Remakes des Stummfilm-Klassikers DER ANDERE (1930). Der Stoff von Paul Lindau, erstmals 1913 verfilmt, basiert auf einem Theaterstück. Wiene ist jedoch nicht so sehr an der Betonung des Akustischen, des Sprechens und damit dialogischer Situationen interessiert. Viel stärker als Töne kommt das Schweigen oder das

stumme Spiel zur Geltung: «Jetzt wird die Stille nicht mehr "markiert", sie lagert hier wirklich zwischen den Dingen und Taten» lobte zurecht ein zeitgenössischer Kritiker.

Wiene rückt (nach einem gelungenen Drehbuch von Johannes Brandt, mit dem er auch bei vier Stummfilmen zusammengearbeitet hatte) den Triebverzicht eines Staatsanwalts während seiner langwierigen Verlobungszeit in den Mittelpunkt. In DER ANDERE von 1913 war offengeblieben, warum der Staatsanwalt Dr. Hallers schizophrene Schübe bekommt und dann lustvoll in Unterwelt-Kneipen verkehrt und Einbrüche begeht. Wenn sich in der Tonfilm-Version Fritz Kortner als Staatsanwalt beim Aktenstudium, das er stets vorschiebt, wie von Krämpfen geschüttelt windet, während seine attraktive Verlobte im Nebenzimmer wartet, dann wird ein immenser sexueller Spannungszustand zumindest angedeutet. Wiene greift in DER ANDERE auf bewährte Stummfilm-Bildästhetik zurück: Studiobauten und halbdunkle Bilder. Diese visuelle Auffassung korrespondiert sehr gut mit den "dunklen" Trieben der gespaltenen Seele des Dr. Hallers. Sie lässt sich zudem gut verbinden mit der Atmosphäre der stummen oder nur geflüsterten Passagen. Was durch diese zurückgenommenen Bild- und Tonmittel etwas zu kurz kommt, ist das manische Ausleben in den Ausbruchsversuchen des Staatsanwalts. Hier wird Fritz Kortner von Heinrich George, dem Darsteller des zwielichtigen Kneipiers, klar in den Schatten gestellt.

Robert Wiene dreht von DER ANDERE auch eine französische Version. Ausserdem adaptiert er 1931 in Frankreich erneut eine Richard-Strauss-Oper. EINE NACHT IN VENEDIG wird er 1934 noch einmal als deutsch-ungarische Co-Produktion herausbringen. Dazwischen liegen drei weitere, heute weitgehend vergessene und unbekannt Tonfilme: der Operettenfilm DER LIEBESEXRESS (1931) und die Gangster-beziehungsweise Polizeifilme PANIK IN CHICAGO (1931) und TAIFUN (1933). Dessen verstümmelte Uraufführung in Deutschland konnte Wiene nicht mehr miterleben. Er musste emigrieren, zunächst nach Ungarn, dann nach Frankreich und Grossbritannien, um sich 1936 erneut in Paris niederzulassen.

Seit 1929 bemüht sich Wiene fast wie besessen um die Stoff-Rechte an seiner berühmtesten Inszenierung: Er will CALIGARI noch einmal als Tonfilm realisieren. 1932 unterliegt er in einem Prozess gegen die Ufa, als er die Titelrechte für seine Firma Camera-Film reklamiert. Die nächsten sechs Jahre, es werden seine letzten sein, beschäftigt er sich vor allem damit, einen langwierigen Briefwechsel mit der Ufa zu führen, um die Stoff-Rechte zu erwerben, er wird Drehbücher in Auftrag geben, Finanziers für das CALIGARI-Remake in Frankreich und Grossbritannien suchen. 1934 schreibt er an die Ufa: «Seit Jahren beherrscht mich fast monomanisch dieser Gedanke», eine neue Tonfassung des CALIGARI herzustellen. Angeblich hat Wiene bereits drei Drehbücher von berühmten Schriftstellern in Auftrag gegeben, und er versucht, für die Rolle des Cesare Jean Cocteau zu gewinnen. Doch Wiene scheitert immer wieder an der verzwickten Stoff-Rechtsslage.

Mitte 1938 gelingt es ihm noch einmal, einen Film zu drehen. ULTIMATUM ist die pessimistische Beschreibung einer Beziehung zwischen einem Serben und einer Österreicherin auf dem Hintergrund des ausbrechenden Ersten Weltkrieges. Robert Wiene kann den Film nicht mehr selbst fertigstellen. Er stirbt am 15. Juli 1938 im Alter von 65 Jahren in Paris.

Jürgen Kasten

<sup>1</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz. Mit einem Vorwort von Siegbert S. Prawer und Materialien zu dem Film von Uli Jung und Walter Schatzberg. München, edition text + kritik, 1995*

<sup>2</sup> *Uli Jung, Walter Schatzberg: Robert Wiene: der CALIGARI-Regisseur. Berlin, Henschel-Verlag, 1995*

<sup>1</sup> Friedrich Feher, Michael Bohnen, Robert Wiene, Richard Strauss und Carmen Castellieri während der Dreharbeiten zu DER ROSENKAVALIER (1926)

<sup>2</sup> Robert Wiene und Alexandre Arnoux bei den Dreharbeiten zu ULTIMATUM (1938)

<sup>3</sup> Fritz Kortner in DER ANDERE (1930)

<sup>4</sup> ORLACS HÄNDE (1924)

<sup>5</sup> Dita Parlo und Bernard Lancret in ULTIMATUM (1938)





## Kuba: Ein Land im Trend

Wird der Boom der Film-Industrie nützen?

**Background  
Tours bietet den  
Leserinnen und  
Lesern von  
Filmbulletin die  
Möglichkeit,  
die zwanzigste  
Ausgabe des  
Filmfestivals  
«Nuevo Cine  
Latinoamericano»  
in Havanna zu  
besuchen.  
Wer den dieser  
Ausgabe beilie-  
genden Talon zur  
Voranmeldung  
nutzt, wird  
umgehend über  
weitere Einzel-  
heiten infor-  
miert.**

Das kubanische Kino und seine AutorInnen hingen drei Jahrzehnte lang am Tropf der sozialistischen Subventions- und Planwirtschaft. Das Duo brachte im Laufe der langen Zeit einige bemerkenswerte Streifen hervor. Mit dem Ende der Sowjetunion als wichtigste Sponsorin der kubanischen Revolution versiegten die Mittel weitgehend für das kubanische Kino. Die eigenständige Produktion dünnte aus. Am letzten Festival des «Nuevo Cine Latinoamericano» im Dezember 1997 waren 52 Spielfilme zu sehen. Nur drei kamen von kubanischen RegisseurInnen. Gerade ein Film, *KLEINES TROPICANA* von *Daniel Diaz Torres*, erhielt einen nennenswerten Preis.

Die einstige cinematographische Supermacht in Lateinamerika musste in der «Sonderperiode zu Friedenszeiten», wie in Havanna die Energie-, Versorgungs- und Sinnkrise offiziell heisst, die Führungsrolle an Brasilien, Argentinien und Mexiko abtreten. Die FilmemacherInnen dieser drei Staaten waren mit je 13, 12 und 9 Spielfilmen vertreten und nahmen fast alle «Corales» mit nach Hause.

Langsam erholt sich jedoch der kubanische Film vom Totalabsturz, der zu Beginn der neunziger Jahre eingesetzt hatte. Glückliche Umstände kommen dem Land entgegen: Kuba liegt im Trend; Kuba ist Mode. *Wim Wenders* weilte vor kurzem in Havanna. Er drehte für einen Dokumentar-Film über die mit einem Grammy ausgezeichnete CD «Buenavista Social Club». Was fasziniert Wenders an Kuba kurz vor der Jahrhundertwende? Die ironische Antwort von Wenders geht weit über seine persönliche Einschätzung hinaus: «Parallel zur filmischen Fiktion versuche ich unablässig mit der Strasse, mit dem Alltäglichen in Kontakt zu bleiben. In Havanna habe ich Personen, nicht Persönlichkeiten kennengelernt.»

Auch andere Figuren, welche im Geschäft der neuen Life-Styles ein Wort mitreden, lassen sich in Havanna inspirieren. *Udo Lindenberg* war vor nicht zu langer Zeit in Havanna auf der Suche nach passenden MusikerInnen für seine Paniktruppe.

Die Musik ist für den Kuba-Boom das Transportmittel. Das vom US-Slide-Guitarristen *Ry Cooder* produzierte Album «Buena Vista Social Club» trug

jenes in der Musik eingeschweisste vitale Lebensgefühl, das in den übersättigten Marktwirtschaften der reichen Welt offenbar so selten geworden ist, auf das amerikanische Festland. Die neue Aufmerksamkeit für Kuba wird sich auch auf andere Bereiche des Kulturschaffens auswirken. Nachrichtenmagazine wie «Time» haben die kubanische Fährte trotz offiziellem Handels- und Wirtschaftsembargo aufgenommen.

Der Boom kommt der Film-Industrie von Kuba entgegen. Das neue Interesse für dieses karibische Land wird ausländische ProduzentInnen motivieren, mit Havanna vermehrt Co-Produktionen anzustreben. Beim Film *KLEINES TROPICANA* handelt es sich um eine deutsch-kubanische Co-Produktion.

*Alfredo Guevara*, der Direktor des Festivals «Nuevo Cine Latinoamericano», arbeitet bereits an der zwanzigsten Ausgabe des Kino-Festivals in Havanna. Es findet in der ersten Hälfte des Monats Dezember statt. *Background Tours*, die vom Fernsehmann *Erich Gysling* gegründete Agentur für Spezial-Trips, plant einen Besuch des Filmfestivals in Havanna. Gleichzeitig ist genug Zeit reserviert, die atemberaubende Architektur der Hauptstadt mit ExpertInnen zu erleben und selbst in die Welt des Son, des Mambo, des Cha-Cha-Cha und des Boleros einzutauchen. Erfahrene LehrerInnen stehen zur Verfügung.

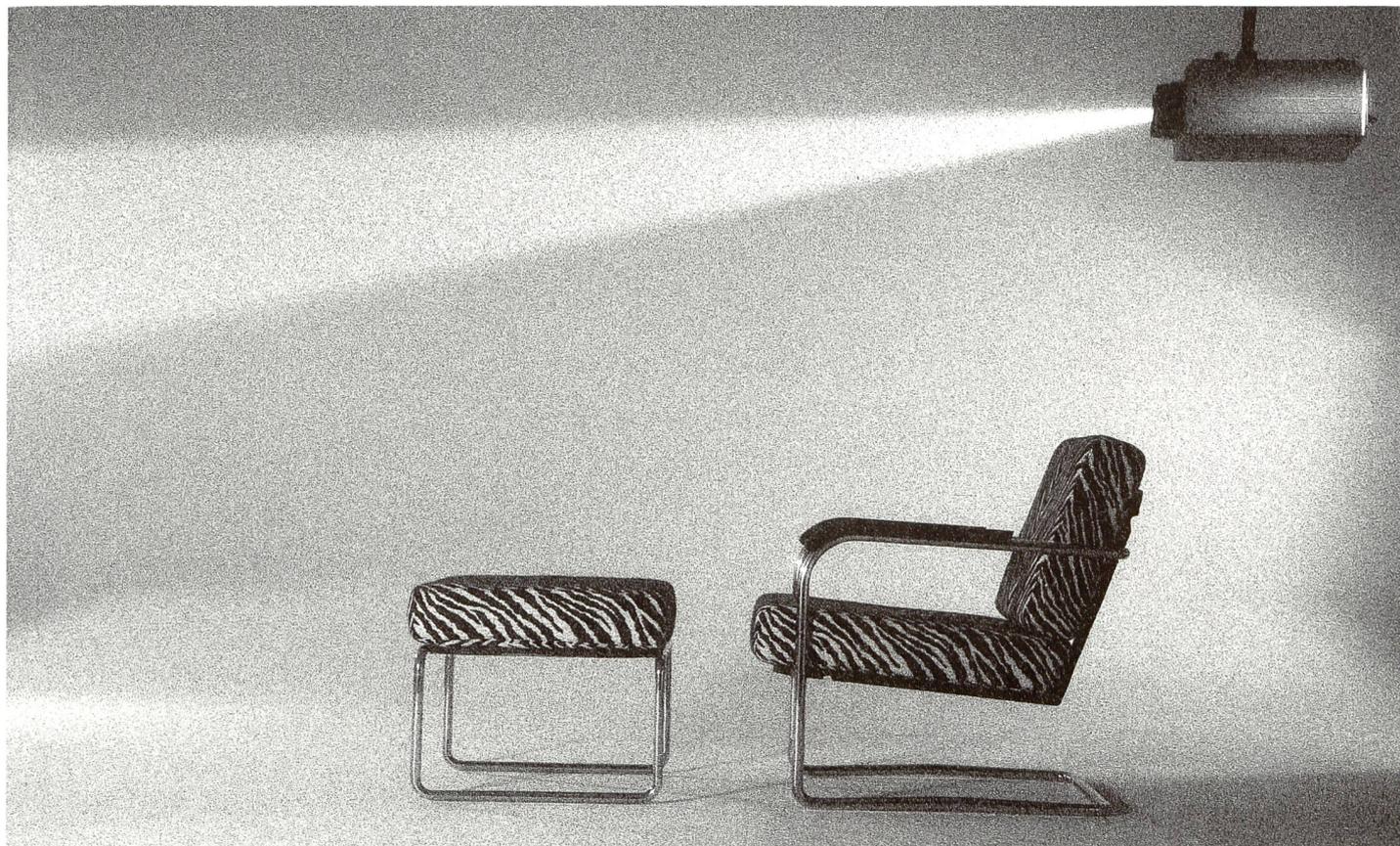
*Background Tours* macht keine Studien-Reisen oder Volkshochschulseminare in fernen Ländern. Die vor gut zwei Jahren gegründete Agentur ergründet in Begleitung von erfahrenen JournalistInnen die Zeitgeschichte interessanter Länder. Zu dieser Zeitgeschichte gehören das Kino, der Tanz, die Musik und die Rhythmen von Kuba.

Kuba ist an der Schwelle einer neuen Epoche. BesucherInnen von Havanna treten eine Reise in die Zeit an, hinein in einstürzende Strassenzüge und in die existentielle Beklemmung. Aber nicht nur.

Erwin Dettling  
«Background Tours»



# EINLADUNG INS HEIMKINO: 01/733 34 70.



Sony lädt Sie zu einer aussergewöhnlichen Filmvorführung ein.

Damit Sie realistisch erleben können, wie einfach es ist, mit wenig Geld ein Heimkino einzurichten.

Mit dem portablen LCD-Videoprojektor VPL-W400QM erleben Sie echten Kinogenuss.

Denn der Sony LCD-Projektor ist der einzige, der Filme im echten Breitleinwand-Format 16:9 wiedergeben kann.

Mit grosser Lichtstärke (400 ANSI-Lumen) und hoher Auflösung.

Ein Heimkino kostet weniger als

Sie vielleicht denken.

Fr. 8'800.- für einen Grossbildprojektor der Spitzenklasse lautet der günstige Preis. Und drei Jahre Garantie sind mit inbegriffen.

Lehnen Sie sich zurück und denken Sie an die grossartigen Aussichten, die sich jetzt in Ihren eigenen vier Wänden auftun.

Übrigens gibt es bei Sony noch viele weitere Projektoren. Zum Beispiel LCD-Projektoren, mit denen Sie direkt ab Computer Grafiken, Daten und Videos präsentieren können.

Vertrauen Sie auf einen Sony. Und damit auf die Sicherheit, die Qualität und den technologischen Vorsprung eines grossen Namens im Bereiche des brillanten Bildes.

Rufen Sie jetzt 01/733 34 70 an, wenn Sie an einem Heimkino von Sony interessiert sind.

Und lassen Sie sich von Projektoren neusten Standes überzeugen.

## SONY

PROFESSIONAL

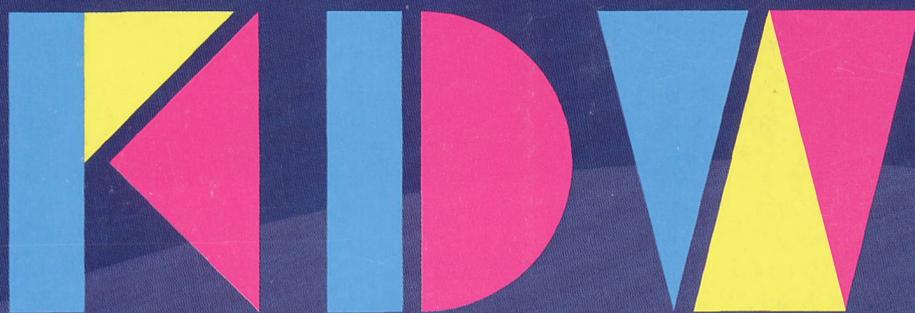
*Elektronisches Präsentationsequipment. Schulungs- und Konferenztechnik. Produktions- und Sendeanlagen. Videoproduktion und -postproduktion. Videokonferenzsysteme. Videoequipment für Medizin, Wissenschaft und Forschung. Sicherheits- und Überwachungsanlagen. Grossbild-Displays. Digital Imaging. Professionelle Audiosysteme.*

Sony (Schweiz) AG, Broadcast & Professional, Rütistrasse 12, CH-8952 Schlieren

.....

«Wir sind stolz darauf,  
«Filmbulletin –  
Kino in Augenhöhe»,  
zu drucken.»

Die KDW gratuliert  
ihrem Kunden  
zum 40. Jahrgang.



LITHO SATZ DRUCK

KDW Konkordia  
Druck- und Verlags-AG  
Aspstrasse 8  
8472 Seuzach/Winterthur

Herbert Akermann ..... Litho  
Toni Peditto ..... Satz  
Walter Becker ..... Druck

Telefon 052 335 12 24  
Telefax 052 335 31 34