

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 40 (1998)  
**Heft:** 219

## 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:** 10.08.2025

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



B U L L E T I N

DER DUFT DES GELDES

von Dieter Gränicher

DIE EWIGKEIT UND EIN TAG

von Theo Angelopoulos

DIEU SEUL ME VOIT

von Bruno Podalydès

THE MIGHTY

von Peter Chelsom

CENTRAL DO BRASIL

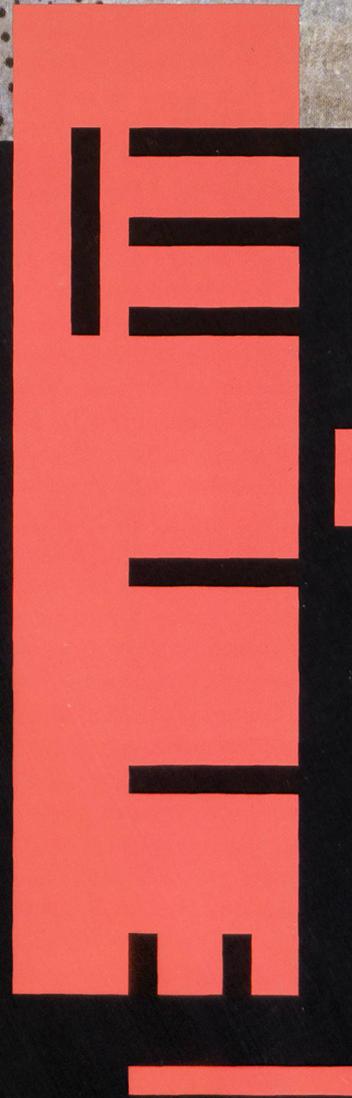
von Walter Salles

Gespräch mit der Kamerafrau

Caroline Champetier

Hintergrund zu

50 Jahre Cinémathèque suisse





**34. SOLOTHURNER FILMTAGE**  
**34<sup>e</sup> JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES DE SOLEURE**  
**34. GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA**  
**26. – 31. I. 1999**

**Freddie Young**

9. Oktober 1902 bis 1. Dezember 1998

Kameramann

*Oscars*

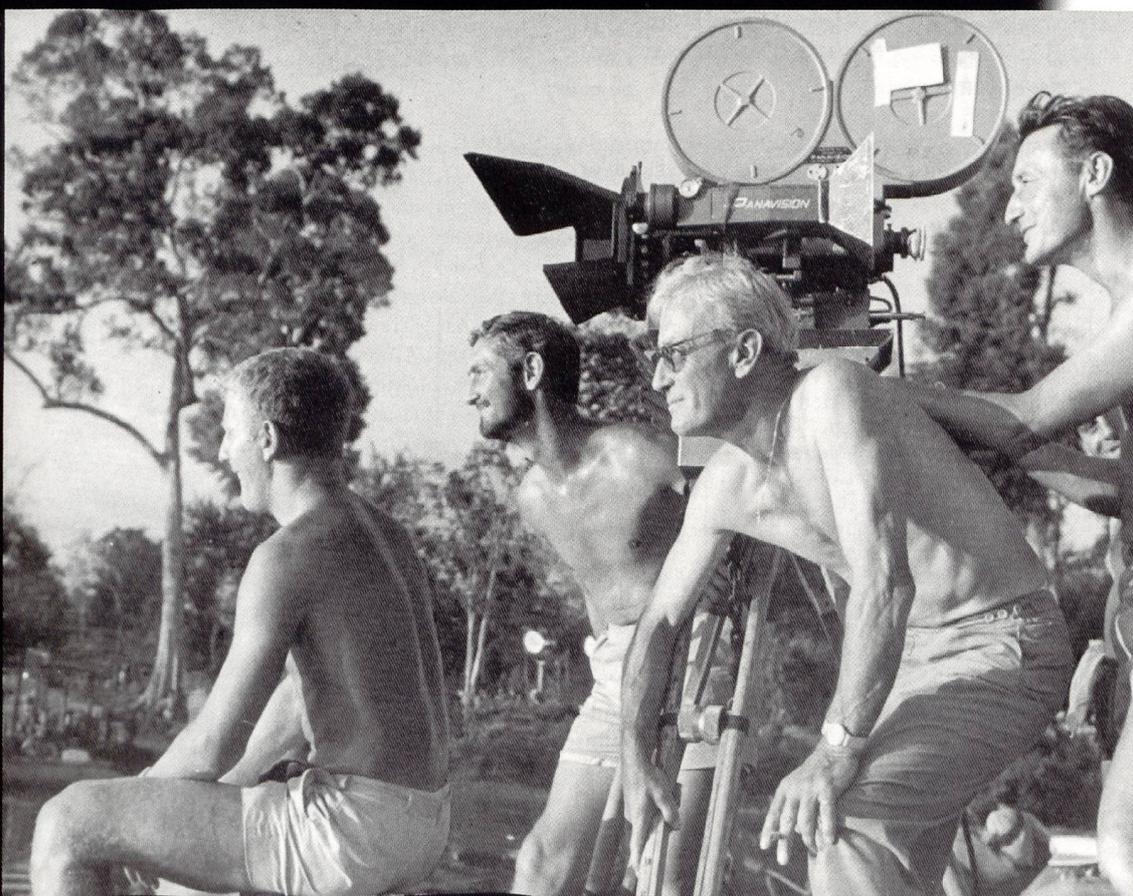
für *LAWRENCE OF ARABIA* 1962

*DOCTOR ZHIVAGO* 1965

*RYAN'S DAUGHTER* 1970

*alle in Zusammenarbeit*

*mit David Lean*



«Freddie Young paints in light!»  
Michael Balcon

## 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

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

**Gestaltung und  
Realisation**  
M&Z Rolf Zöllig, SGD CCG,  
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**  
Peter W. Jansen, Frank  
Arnold, Klaus Eder,  
Yasmin Kiss, Matthias  
Christen, Martin Schaub,  
Josef Schnelle, Gerhard  
Midding, Pierre Lachat,  
Michael Pekler, Sandra  
Schweizer, Michael  
Sennhauser

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
Fama-Film, Bern;  
Cinémathèque suisse,  
Lausanne; Buena Vista  
International, Film-  
cooperative, Rialto Film,  
Xenix Filmdistribution,  
Zoom-Filmdokumen-  
tation, Zürich; Caroline  
Champetier, Paris

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Presseverlag  
Deutschhausstrasse 31  
D-35037 Marburg  
Telefon 06421 6 30 84  
Telefax 06421 68 11 90  
e-mail: schuere.verlag  
@t-online.de  
Homepage: http://  
www.schuere-verlag.de

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

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint  
sechsmal jährlich.  
Jahresabonnement:  
sFr. 57.-/DM 60.-  
öS 500.-, übrige Länder  
zuzüglich Porto

© 1998 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

## Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur  
Sektion Film (EDI), Bern**



**Abteilung für Kulturförderung  
Direktion des Innern  
des Kantons Zürich**

**KDW Konkordia Druck-  
und Verlags-AG, Seuzach**

**Röm.-kath. Zentralkommis-  
sion des Kantons Zürich**

**Stadt Winterthur**

**Volkart Stiftung, Winterthur**

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

Obwohl wir optimistisch  
in die Zukunft blicken,  
ist Filmbulletin auch 1999 auf  
weitere Mittel oder ehren-  
amtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

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

## In eigener Sache

Am 14. und 15. November 1998  
feierte mit einer «Fête du Cinquan-  
tenaire» unsere «Cinémathèque  
suisse» ihren fünfzigsten Geburts-  
tag. Solch ein Ereignis kann und soll  
nicht spurlos an einer Zeitschrift  
vorbeigehen, die sich im gleichen  
Land darum bemüht, den Film und  
seine Geschichte im Blickfeld  
einer interessierten Öffentlichkeit  
zu halten.

Nichts wäre einfacher gewesen,  
als Hervé Dumont, den Direktor  
der «Cinémathèque suisse»,  
über die Geschichte oder  
die Aufgaben und Probleme unseres  
Filmarchivs zu befragen,  
doch wir wollten die Thematik  
der Bewahrung und Aufarbeitung  
von Filmgeschichte in den grösseren  
Zusammenhang einbetten.  
Wir wählten die Annäherung aus  
der Distanz.

Lang lebe die «Cinémathèque suisse»  
– gerade auch als Hort  
der Filmkultur.  
Lang lebe die Filmkultur.

Wir freuen uns auf ein reichhaltiges  
und anregendes Kino-Jahr 1999 und  
wünschen unseren Leserinnen und  
Lesern:

**Frohe Festtage  
und ein gutes neues Jahr**

Walt R. Vian



5.98  
40. Jahrgang  
Heft Nummer 219  
Dezember 1998

Titelblatt:  
Bruno Ganz als Alexander  
und Isabelle Renaud als Anna  
in DIE EWIGKEIT UND EIN TAG  
(MIA FONIOTITA KE MIA MERA)  
von Theo Angelopoulos

KURZ BELICHTET 4

Festivals  
Drehbericht  
Bücher



KINO IN AUGENHÖHE 13

**Schwäne und ein Paradiesvogel**  
DER DUFT DES GELDES ..... von Dieter Gränicher  
16 **Die Politik der Melancholie**  
DIE EWIGKEIT UND EIN TAG ..... von Theo Angelopoulos

WERKSTATTGESPRÄCH 19

**«Ich mag Einstellungen,  
in denen es Lichtabenteuer gibt»**  
Gespräch mit der Kamerafrau  
Caroline Champetier  
28 Kleine Filmographie



FILMFORUM 31

CENTRAL DO BRASIL ..... von Walter Salles  
33 SOSTIENE PEREIRA ..... von Roberto Faenza  
35 DIEU SEUL ME VOIT ..... von Bruno Podalydès  
37 A VENDRE ..... von Lætitia Masson  
39 THE MIGHTY ..... von Peter Chelsom

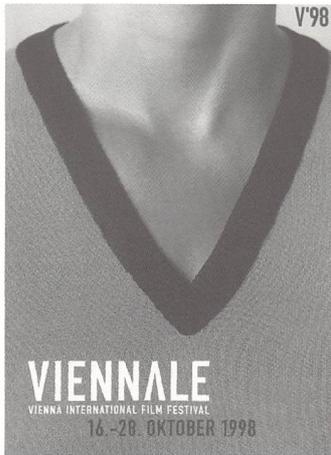


HINTERGRUND ZU  
50 JAHRE  
CINÉMATHEQUE SUISSE 42

**«Letztlich dreht sich irgendwann  
immer alles ums Geld»**  
Gespräch mit Hans Helmut Prinzler,  
Leiter der Deutschen Kinemathek



Bilder  
einer Ausstellung  
Die Viennale '98



Ist die real existierende Utopie des Kinos schon von vorge- stern? Die real existierende Utopie namens Viennale? Es gibt ringsum kein Filmfestival, das sich mit dem von Wien vergleichen liesse. Ein veritables Stadt-Festival ist das in fünf Kinos an den Ringstrassen, ein Kinofest, das – in diesem Jahr – mehr als 85 Prozent seiner Karten verkaufte, eine Gesamtauslastung von knapp 72 Prozent registrieren konnte und 76 ausverkaufte Vorstellungen, von 242 für etwa 170 Filme, lang und kurz, Spielfilm oder Dokumentation.

Man macht sich keine richtige Vorstellung von der Viennale, wenn man sie nur als eine Veranstaltung von zwölf Tagen wahrnimmt. Im Prinzip ist sie ein nahezu ganzjähriges Cineastenvergnügen mit immer wieder neuen Filmreihen und Retrospektiven, in Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen, vor allem aber dem Österreichischen Filmmuseum eingerichtet. So muss man schon in Wien wohnen oder mehrmals im Jahr hierher reisen können, um den ganzen Reichtum dieses Festivals in Permanenz zu genießen. Dass dazu Kinos mit ganz vorzüglicher Einrichtung, von der Qualität der Vorführung bis zur Bestuhlung und zur angeschlossenen Cafeteria, gehören, macht Wien zu einer Stadt, in der schon ein bisschen von der Utopie des Kinos in seinem zweiten Jahrhundert vorweggenommen ist. Oder vorweggenommen war.

Ein Gesicht voller Trauer und Tränen dominierte die dies-jährige Viennale, wohin man auch ging. Es war das Gesicht der *Anna Karina*, mit dem für die Retrospektive auf die Filme von *Jean-Luc Godard* geworben wurde, für ein Werk, das bisher in Wien vernachlässigt worden war und mit dem das Filmmuseum, erstaunlich genug, vor allem ein bisher unbekanntes junges Publikum fand und neue Mitglieder erwarb. Aber das Gesicht der Karina, Inkarnation des Weins, das Gesicht, das nicht mehr aus dem Sinn geht, es machte für die Viennale mehr und anderen Sinn, als bei der Konzeption sicher angenommen.

Das Festival, finanziert von Stadt und Staat und von vielen Sponsoren, kann auf Bestand hoffen. Die Kommune Wien hat für die nächsten drei Jahre ihren Zuschuss festgeschrieben, was auf die Dauer, gemessen an der allgemeinen Teuerung, eine tatsächliche Schmälerung des Budgets bedeutet, aber immerhin einige Sicherheit gibt. In einem anderen Punkt aber scheint die Stadt, wenigstens zurzeit, weniger entgegenkommend zu sein. Sie verhandelt über einen Verkauf von Kinos aus dem Park der "gemeindenahen", wie es österreichisch ungenau heisst, Kiba (Kino-Betriebs-AG), seit siebzig Jahren Betreiber von Kinos der Stadt, an die Constantin, die damit zum Monopolisten würde. Schon jetzt verfügt sie über einen Marktanteil von über fünfzig Prozent – und hat im Verein mit der Kiba unter dem Firmennamen Cineinvest mit Planung und Bau von Multiplexen begonnen, von denen es am Ende mindestens sechs geben soll.

Eine Kinokultur im Umbruch, wie allenthalben. Für die Viennale aber würde die Umwälzung der Verhältnisse bedeuten, dass sie schon im nächsten Jahr über zwei ihrer bisherigen Spielstätten nicht mehr verfügen würde. Sie wird sich danach umsehen müssen, ihren Platz in einem der neuen Multiplexe zu finden – ähnlich wie es beim Festival in Rotterdam schon mit dem Pathé vorzüglich gelungen ist – und damit selbst an der Vernichtung der gewachsenen Wiener Kinokultur teilhaben. Kein Wunder, dass Anna Karina weint.

Kein Wunder auch, dass die Debatten des Festivals widerhallten von Sorge und Protest. Dass sie wichtiger zu werden

schiene als die Filme, die in den zum Teil von Schliessung bedrohten Kinos liefen. Dabei konnte sie sich durchaus sehen lassen, die Auswahl, die *Hans Hurch*, filmerfahren, klug und aufmerksam für neue Entwicklungen, zusammengebracht hatte, ein vor allem zwischen amerikanischen Independents, fernöstlichen, besonders japanischen und taiwanesisch-chinesischen sowie französischen Filmen ausgewogenes Programm. Eine Rückschau auf 16 kurze, mittellange und lange Filme des nur Cineasten vertrauten Franzosen *Luc Mouillet* ergänzte die imponierende Auswahl neuester Filme aus Frankreich, und eine Hommage an *Kenji Mizoguchi* (mit acht Filmen aus den Jahren 1936 bis 1955) unterfütterte mit der filmhistorischen Information geradezu die bei der Viennale seit einigen Jahren schon gepflegte Aufmerksamkeit für den jungen japanischen Film zumal aus dem Yakuza-Genre der Thriller, Krimis und Jugendfilme, in denen sich eine Grundstimmung von Verlorenheit kundtut, die, merkwürdig genug, an das Lebensgefühl des Existentialismus erinnert.

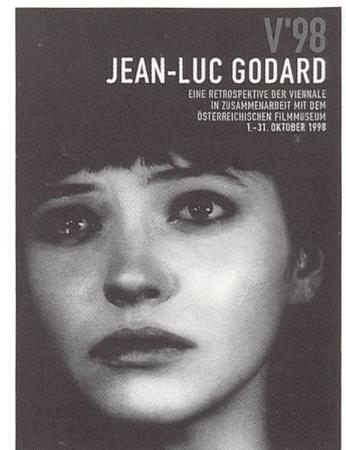
GUNRO NO KEIFU des 69jährigen *Eiichi Kudo*, der schon als Altmeister des Genres gilt und in Europa so gut wie unbekannt geblieben ist, evoziert das Gefühl von Einsamkeit und Gefahr wie einst Melvilles *EISKALTER ENGEL*, der im Original ja nicht von ungefähr *LE SAMOURAI* hiess. Und auch die burlesken Züge machen aus *POSUTOMAN BURUSU* (POSTMAN BLUES) des 34jährigen *Sabu* keineswegs einen fröhlichen Film. An beiden Enden sozusagen des Genres angesiedelt, am klassischen und am parodistischen, demonstrieren beide Filme die Kraft des Yakuza-Topos, in der Verkleidung über die Wirklichkeit der Gegenwart zu reden. Erstaunlich, wie zu dem lakonischen Film von *Kudo* – lange, einfache Kamerapositionen, manche Szene, die nur aus einer Einstellung besteht – *Bressons LE DIABLE PROBABLEMENT* (1976) passte, den die Viennale präsentierte, ohne sagen zu müssen: warum.

Bresson war – mit diesem einzigen Film – sozusagen die Klammer zwischen den schwerpunktartig ausgewählten japanischen und französischen Filmen. Wo die japanischen sich der sprachlichen Vielfalt eines opulenten und gewalttätigen Genres bedienen, haben die französischen zu einem neuen Realis-

mus, zur Liebe des Alltags zurückgefunden und stehen Eric Rohmer wieder näher als zum Beispiel Luc Besson. Einer von ihnen, der schon seit Cannes gerühmte *LA VIE RÉVÉE DES ANGES* von *Erick Zonca*, erhielt geradezu zwangsläufig den einzigen Preis, der in Wien zu holen ist, den der FIPRESCI. Es gibt zurzeit neben der französischen keine andere nationale Kinematographie von ähnlicher Geschlossenheit.

Nicht an die Regularien eines Wettbewerb-Festivals gebunden und erst recht nicht an die Vorschriften der FIAPF, kann die Viennale ihr Filmprogramm unabhängig von dem Ehrgeiz, nur Erstaufführungen zu präsentieren, wie eine grosse Bilderausstellung organisieren. In der das Publikum aufgefordert ist, die angedeuteten Beziehungen und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Exponaten selbst herzustellen. Auch das ist – noch – Teil der Utopie vom idealen Festival: dass sein Gesamtprogramm erst von den Zuschauern vollendet wird und nicht weniger zu erzählen hat als jeder einzelne Film.

Peter W. Jansen



• • •

## «Ein Ort zum Flanieren» Gespräch mit Viennale-Leiter Hans Hurch



**FILMBULLETIN** Ist die jetzige Form der Viennale von offizieller Seite akzeptiert, oder gibt es immer mal wieder den Wunsch nach mehr Glamour und Preisverleihungen?

**HANS HURCH** In der Stadt ist die Viennale ein Ereignis, das ist das wichtigste für die offizielle Seite. Insofern fokussiert sie über den Alltag hinaus Zuschauer. Wir bekommen jetzt zum ersten Mal einen Drei-Jahres-Vertrag, bisher wurde das Budget immer jährlich festgelegt. Das Budget bleibt gleich, aber dafür haben wir ab nächstem Jahr wieder einen Sponsor, eine Bank, die sich langfristig engagieren will.

**FILMBULLETIN** Gibt es auch ein Interesse an der Viennale von Seiten der österreichischen Verleiher?

**HANS HURCH** Gerade bei unsicheren Fällen, da kann die Viennale der Auslöser oder der letzte Anstoss sein. Es ist schon ein Unterschied, ob sie einen Film zuhause auf Video sehen oder in einem österreichischen Kino mit ihrem potentiellen Publikum. Ich könnte mir vorstellen, dass ein Film wie *THE HOLE* von *Tsai Ming-liang* durch die Viennale-Vorführung einen Verleih bekommt.

**FILMBULLETIN** Eine Reihe der gezeigten Filme hat ja schon einen Verleih, wie man dem Katalog entnehmen kann. Beeinflusst das die Auswahl oder entwickelt sich das unabhängig voneinander?

**HANS HURCH** Viele Filme haben wir für das Festival gebucht, bevor sie einen Verleih hatten. Zum anderen gibt es Filme, die bereits einen Verleih haben und die ich ganz bewusst ausgewählt habe, weil ich der Meinung bin, das Festival kann ihnen (durch die Präsentation und durch die Einladung von Gästen) später im Kino helfen. Zum Beispiel der

Film *KILLER* von *Darezhan Omirbajev* aus Kasachstan. Der ist bei einem kleinen österreichischen Verleih, der eine Kopie untertiteln muss und damit sicherlich Geld verlieren wird. Da würde ich Verleiher jederzeit unterstützen. Ein anderes Beispiel, das vielleicht ein wenig absurd klingt, ist *Hans-Christian Schmid*s Film 23, der mir sehr gefällt. Der wird von der Buena Vista herausgebracht. Aber ich weiss jetzt schon, die werden ihn durchnudeln zwischen drei amerikanischen Superschinken. Deshalb wollte ich ihm diesen Festivalstatus gewähren. Wenn der Film später herauskommt, sagen die Wiener «das war ein Viennale-Film» und der Verleih wird in der Werbung schreiben: «Der Erfolg bei der Viennale 98». Natürlich gibt es auch Filme, die die Viennale nicht gebraucht haben, aber die vielleicht ich gebraucht habe, damit ich eine bestimmte Mischung habe, zum Beispiel im Gartenbau-Kino (wo wir nur die Nachtschiene bespielen), das die Chance eröffnet, auch Leute zu gewinnen, die man sonst nicht erreicht.

**FILMBULLETIN** Ich hatte den Eindruck, dass dort im letzten Jahr eine grössere Anzahl schwierigerer Filme lief, wie etwa die beiden Russell-Banks-Verfilmungen von Paul Schrader und Atom Egoyan.

**HANS HURCH** Das war in diesem Jahr ein bisschen kurzzeitig von mir. Es war auch eine finanzielle Entscheidung. Viele Filme wären nicht richtig gewesen für das Gartenbau-Kino, aber insgesamt war das Programm dort zu wenig durchmischt. Der taiwanische *THE HOLE* hätte da durchaus hingepasst, *LA PAROLE AMORE ESISTE* von *Mimmo Calopresti* nicht. *THE APOSTLE* von *Robert Duvall* und *BUFFALO 66* von *Vincent Gallo* wurden dort durchaus angenommen. Ins Gartenbau-Kino kommt schon ein anderes Publikum, das hängt mit dem Kino zusammen, wo tagsüber ja grosse Hollywoodfilme laufen.

Was mich ermutigt hat, ist die Tatsache, wie gut *Kenji Mizoguchi* und *Luc Moullet* gelaufen sind. Wenn ein Mizoguchi im Österreichischen Filmmuseum läuft, hat er 25 Zuschauer, jetzt waren mehrere Filme ausverkauft. So wie im letzten Jahr Albert Brooks war Moullet jemand, der aus dem Nichts kam und den die Zuschauer sofort liebten.

**FILMBULLETIN** Die Hommagen waren immer personenbezogen?

**HANS HURCH** Meistens. Ich bin interessiert an Produktionszusammenhängen, vielleicht

wird es im nächsten Jahr eine Reihe mit Filmen vom Cal Arts Institute in Los Angeles geben, von denen wir immer wieder Filme im Programm hatten, letztes Jahr *FINISHED*, dieses Jahr *James Benning*s *FOUR CORNERS*. Wichtig ist die Mischung. *Dean Martin* etwa hat ein ganz unterschiedliches Publikum erreicht. Retrospektiven wie «Before the Code» (1996) fand ich sehr interessant, aber als Besucher hatte ich den Eindruck, dass das Programm dadurch zu sehr gemischt war. Mit dem Publikumszuspruch für die diesjährige *Godard*-Retrospektive bin ich sehr zufrieden. Für die nächste Generation war das wieder eine Entdeckung.

**FILMBULLETIN** Die Videoarbeiten von Godard wurden dabei ausgeklammert.

**HANS HURCH** Ich hatte Angst, die würden hier untergehen. Da kommen noch einmal viele Stunden zusammen, die sollen im nächsten Jahr laufen. Dafür werde ich einen Raum suchen, der für Videovorführungen geeignet ist, wo man eine eigene Form finden kann.

**FILMBULLETIN** Für Wien befinden sich diverse Multiplexe in Planung: Wie wird das die Viennale beeinflussen? In Hamburg und München ist ja ein grosser Teil des Festivals dorthin verlagert worden.

**HANS HURCH** Ich möchte auf keinen Fall in ein Multiplex gehen – dann würde ich lieber aufhören. Ich hoffe, dass die Kinos, die wir jetzt bespielen, und überhaupt die kleineren Innenstadtkinos, als urbane Struktur erhalten bleiben. Die Multiplex-Situation ist vollkommen überheizt, was damit zusammenhängt, dass die Amerikaner dieses Terrain nicht der marktbeherrschenden einheimischen Constantin überlassen wollen. Die Amerikaner wissen, dass sich das nicht unbedingt auszahlen wird, aber keiner will zurückstecken.

**FILMBULLETIN** Allseits wird beklagt, dass die Anzahl der wirklich wichtigen Filme weniger wird – wie sollte man darauf reagieren?

**HANS HURCH** Die Arbeiten bestimmter Regisseure möchte ich schon kontinuierlich verfolgen, auch wenn sie mal schwächere Filme drehen. Insgesamt muss man sehr viel mehr suchen als früher. Das Programm baut sich übers Jahr zusammen. Ich fange an in Rotterdam und Berlin; dieses Jahr habe ich zur Jahreshälfte gespürt, dass es schwächer wird.

**FILMBULLETIN** Kann man das durch ältere Filme auffüllen?

In diesem Jahr lief ja *Robert Bresson*s *LE DIABLE PROBABLEMENT*, ohne dass im Katalog ein Bezug hergestellt wurde.

**HANS HURCH** Ich hatte die Vorstellung, ich setze ein paar Filme hinein, die ich als Referenzfilme bezeichne. Ich wollte es aber nicht didaktisch ganz bewusst machen. Was Bresson den «Stand der Gnade und des Unglücks» genannt hat, das habe ich in bestimmt zwanzig Filmen dieses Jahr wiedergefunden, vielleicht kein Zufall, wo es auf das Millennium zugeht. Ob die Idee vom Publikum angenommen wurde, weiss ich nicht, aber der Film war jedenfalls vollkommen ausverkauft – und das Publikum war mucksmäuschenstill, total fasziniert. Was man im nächsten Jahr noch ausbauen könnte, ist die Präsentation von Filmen wie dem mexikanischen *LA MANCHA DE SANGRE* von *Adolfo Best Maugard* von 1934, der erst kürzlich wiederentdeckt wurde. Letztes Jahr gab es die ursprüngliche Fassung von *THE BIG SLEEP* zu sehen.

**FILMBULLETIN** Also das, was früher unter «Lost and found» lief?

**HANS HURCH** Ja, aber ich mag diese Einteilungen nicht, auch nicht die Etikettierung der Mitternachtsschiene, die früher «Twilight Zone» hiess. Ich glaube, ohne diese Kategorien kann das Publikum eher Entdeckungen machen. Was ich in diesem Jahr nicht bekommen habe, ist die rekonstruierte Fassung von Welles' *TOUCH OF EVIL* und Paul Lenis' *L'HOMME QUI RIT*, von dem es derzeit nur eine Kopie gibt. Das würde ich beides im nächsten Jahr gerne nachholen.

**FILMBULLETIN** Wie ist es mit der Verpflichtung gegenüber dem österreichischen Film?

**HANS HURCH** Ganz ehrlich gesagt: wären diese Filme aus – sagen wir mal – Dänemark gekommen, hätte ich wahrscheinlich nur *FILM IST* von *Gustav Deutsch* gespielt. Auf der anderen Seite spüre ich eine bestimmte Verpflichtung, die interessanteren Filme in diesen Zusammenhang einzubinden. Das ist auch eine Informationspflicht gegenüber den ausländischen Kritikern (bei denen diese Filme einen Bonus haben). Viele Kritiker sehen hier auch Filme, die sie im Lauf des Jahres auf anderen Festivals verpasst haben. Das ist vielleicht der Platz, den die Viennale international zwischen den Festivals hat – ein Ort zum Flanieren.

Mit Hans Hurch sprach Frank Arnold

## Thessaloniki '98

Thessaloniki ist eine lebhaft und lebendige Grossstadt, nach Athen die zweite Stadt Griechenlands. Der griechische Kulturminister Evangelos Venizelos hat hier seinen Wahlkreis. Das hat Auswirkungen auf das kulturelle Klima. Die griechischen Film-Preise, die bisher in Athen vergeben wurden, wurden zum ersten Mal in Thessaloniki gefeiert. *MIA EONIOTITA KE MIA MERA* (DIE EWIGKEIT UND EIN TAG) von *Theo Angelopoulos* wurde bester griechischer Film des Jahres. Ausgezeichnet wurde auch der Film *FROM THE EDGE OF THE CITY* von *Constantine Giannaris*, ein *road movie* über Jugendliche aus Kasachstan, die keinen anderen Weg als den der Kriminalität sehen, um sich in Griechenland einzupassen. Der Film wurde beim Festival von Thessaloniki von Publikum und Kritik gefeiert, die griechischen Filmkritiker wählten ihn sogar (vor *Theo Angelopoulos*) zum besten Film des Jahres, keine leicht verständliche Entscheidung.

Im nächsten Frühjahr soll in Thessaloniki ein Dokumentarfilm-Festival eingerichtet werden. Und das Spielfilm-Festival (im November) hat sich zu einem angesehenen internationalen Ereignis entwickelt, zum Zentrum des Films der Balkan-Länder. Es ist ein Festival ohne Hollywood, ohne Stars, ohne Glamour. Es gab sehenswerte Filme aus Japan und Korea, es gab Retrospektiven von *Peter Greenaway*, *Ken Loach* und *Nikos Koundouros*. Im Theater von Thessaloniki stellte *Peter Greenaway* seine Inszenierung «100 Objekte, die die Welt darstellen» vor, begleitet von einer Ausstellung. Und es gab eine leider enttäuschende Übersicht über neue griechische Filme und über Filme der benachbarten Balkan-Staaten.

Eröffnet wurde das Festival mit dem neuen Film des serbischen Regisseurs *Goran Paskaljevic*, *BURE BARUTA* (DAS PULVERFASS). Alltags-Geschichten. Ein Autounfall. Zwei Freunde streiten sich. Ein Mann wird von seiner Frau verlassen und will sie

zurückhaben. Nichts Besonderes. Aber: alle Geschichten münden in eine Katastrophe, enden in Hass und Zwietracht, mit Mord und Totschlag. Ein Mann erschlägt im Streit den Freund. Mit einer Handgranate wird er sich später in einem Zug in die Luft sprengen. Autobesitzer jagen einen Jungen, von dem sie glauben, er habe Benzin geklaut, und sie jagen ihn, als handle es sich um einen Massenmörder. Das Klima ist auf irrationale Weise hochgeheizt. Der Film spielt nachts, im Dunkel von Belgrad am Tag nach dem Dayton-Abkommen. Es ist ein Film der Verzweiflung. Das Pulverfass: damit ist Belgrad gemeint, Serbien, der Balkan. Ein kleiner Funke kann eine grosse Explosion auslösen. Wie ein Seismograph spiegelt der Film eine innere Verfassung der Serben wieder.

Der Film wurde inzwischen zu einem politischen Fall. Die Dreharbeiten wurden massiv behindert, leider auch von *Paskaljevic*'s Kollegen *Emir Kusturica* (der etwa zeitgleich *SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER* drehte und offensichtlich keine Gelegenheit ausliess, seinen Konkurrenten zu behindern). Im westlichen Ausland wollte man sich an der Produktion eines serbischen Films nicht beteiligen, zu heiss das Thema (auch wenn sich am Ende ein bisschen Geld von Eurimage und ein Pariser Co-Produzent fanden). Man hätte wissen können, dass ein serbischer Film nicht automatisch die Politik der serbischen Regierung vertritt, aber soviel Differenzierung wollte offensichtlich kaum einer aufbringen im Westen. Im Spätsommer, zur Aufführung seines Films in Venedig, veröffentlichte *Goran Paskaljevic* in der römischen Tageszeitung «*La Repubblica*» ein Interview, in dem er unter anderem sagte, er wisse nicht, «wie lange wir noch warten müssen, bis ein demokratisches Serbien erwacht und den Sturz des totalitären und intoleranten Regimes *Milosevic* herbeiführt». Dem *Milosevic*-Regime warf er im gleichen Interview vor, es habe den Krieg provoziert, habe den Nationalismus geschürt und eine Gesellschaft erzeugt, die auf dem Recht des Stärkeren beruhe. Das sind deutliche Worte. Sie fanden eine deutliche Antwort. Die regierungsnahe *Belgrader Tageszeitung* «*Politika*» veröffentlichte eine böse Attacke. *Paskaljevic* sei ein «Lügner», ein «Verräter», ein «Denunziant», er benütze serbisches Geld (einen normalen und

bescheidenen Zuschuss des Belgrader Kulturministeriums) für einen Film, der «das Böse im serbischen Volk» beschreibe. (Auch *Kusturica* hatte für *SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER* Geld des Kulturministeriums zur Verfügung. Im Nachspann des Films ist das vermerkt, und das ist so üblich. Allerdings ist diese Danksagung nur in den serbischen Kopien des Films enthalten. In den Kopien, die für den Westen bestimmt sind, fehlt die Danksagung an das serbische Kulturministerium. Politischer Opportunismus?) Der «*Politika*»-Autor *Dragos Kalajic* schrieb weiter, nachdem *Paskaljevic* in Frankreich lebe, «sollte er wissen, dass diese Demokratie ... seine Verräter hingerichtet hat». Das sind klare Worte, und sie meinen: Kopf ab. In den nächsten Ausgaben druckte «*Politika*» Leserbriefe ab, in denen gefordert wurde, den Film zu verbieten, den zu diesem Zeitpunkt noch niemand gesehen hatte. *Goran Paskaljevic* erhielt übers Telefon anonyme Mord-Drohungen. Als der Film im November in Belgrad Premiere hatte, wurde er von der Presse totgeschwiegen, auch Werbung durfte es keine geben. Doch Erstaunliches geschah. Die Zuschauer strömten ins Kino. *BURE BARUTA* wurde innerhalb weniger Wochen zum erfolgreichsten jugoslawischen Film der letzten Jahrzehnte und wurde für Jugoslawien für einen Oscar vorgeschlagen, sehr zum Ärger von *Paskaljevic*'s Kontrahenten *Kusturica*.

Dieser Erfolg (der sich in Thessaloniki wiederholte, wo Sondervorführungen angesetzt werden mussten) wäre wahrscheinlich nicht möglich gewesen, hätte *Goran Paskaljevic* tatsächlich einen anti-serbischen Film gedreht. Sein Film ist weder pro-serbisch noch anti-serbisch, jedenfalls nicht in einem politischen Sinn. Er sieht seine Menschen mit Sympathie, vielleicht sogar mit Wärme. Er sieht sie als verzweifelte Menschen, aus denen Ärger, Wut, Hass, Aggressivität ausbrechen, ob sie es wollen oder nicht, fast automatisch, wie von aussen gesteuert, das Ergebnis einer jahrelangen mörderischen Politik. Selten hat ein Film so genau eine politische Situation beschrieben, ohne sie direkt zu beschreiben. *Paskaljevic* zeigt, dass diese Menschen im Belgrader Alltag nicht anders können. Es ist notierendenswert, dass diese Botschaft auch in Griechenland verstanden wurde. Die öffentliche Meinung war

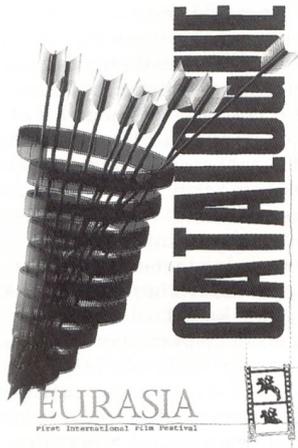
und ist in Griechenland deutlich pro-serbisch eingefärbt, auch wenn die Zustimmung zu *Milosevic*'s aktueller Politik in den letzten Monaten offensichtlich nachgelassen hat.

Von Restriktionen betroffen ist auch ein anderer serbischer Film, *WUNDEN* von *Srdjan Dragojevic* (der vor zwei Jahren mit dem Film *PRETTY VILLAGE, PRETTY FLAME* auf sich aufmerksam gemacht hatte). Wie *Paskaljevic*, so spricht auch *Dragojevic* nicht direkt von Politik. Aber auch sein Film ist nur auf dem Hintergrund eines in jeder Hinsicht zerstörten Landes möglich. *Dragojevic* erzählt von zwei Jugendlichen, die keine Chance auf ein normales Leben, die keine Karriere, keine Zukunft haben, und die erst langsam und dann sogar auf den Weg ins kriminelle Aussenseitertum geraten, und damit in eine beträchtliche Katastrophe. Der Film ist greller, zugespitzter als der von *Goran Paskaljevic*, zeigt aber auch, dass in Jugoslawien offensichtlich ein kleiner Anlass genügt, um die Menschen zu höchst irrationalen, aufgeputschten Reaktionen zu veranlassen. Der Krieg, so heisst das, ist überall. Dieser Hintergrund ist in *Dragojevic*'s Film sehr deutlich – im Gegensatz etwa zu dem eingangs zitierten griechischen Film *FROM THE EDGE OF THE CITY*, der die gleiche Geschichte erzählt, über Jugendliche auf dem Weg in die Kriminalität, ohne ihr irgendeine gesellschaftliche Bedeutung abzugewinnen.

DAS PULVERFASS von *Goran Paskaljevic* wurde Anfang Dezember in London mit einem Europäischen Filmpreis (aka Felix) ausgezeichnet. Diesen «Preis der europäischen Filmkritik» entscheidet die *FIPRESCI*, der Verband der internationalen Filmkritik. Der Preis gilt dem besten europäischen Film des Jahres, und er gilt einem Regisseur, der zuletzt mit seinen Filmen *TANGO ARGENTINO* und *SOMEONE ELSE'S AMERICA* auf sich aufmerksam gemacht hatte und der nach Ansicht der *FIPRESCI*-Juroren mehr Anerkennung verdient, als er bisher fand. Unter den gegenwärtigen Belgrader Umständen wird es sich allerdings nicht vermeiden lassen, dass der Preis auch eine politische Dimension bekommt: als Unterstützung für einen Regisseur, der sich einen unbequemen Platz aussuchte – den Platz zwischen allen Stühlen.

Klaus Eder

## Almaty '98



1  
Esetjan Kosubaev  
General Director of the First  
International Film Festival  
«Eurasia»

2  
Stanislav Chernyshev  
in SHANCHAY  
Regie: Alexander Baranov,  
Kasachstan

Der Name ist Programm. «Eurasia» nennt sich sinnigerweise ein neues Filmfestival, das die Verbindungen zwischen dem europäischen und dem asiatischen Film verstärken will und örtlich in einer Region der Erde situiert ist, die geographisch sowohl an Asien wie auch an Europa grenzt. Seine allererste Ausgabe wurde vom 4. bis 11. Oktober 1998 in Almaty, der ehemaligen Hauptstadt von Kasachstan, ausgetragen. Ob künftige Ausgaben, wie vorerst geplant, alternierend in weiteren Ländern Zentralasiens stattfinden werden, oder ob das Festival bereits seinen definitiven Austragungsort gefunden hat, steht noch nicht fest.

Sicherlich ist, bei der Flut der Filmfestivals, die es bereits gibt, die Frage berechtigt, ob es denn eines weiteren Festivals bedarf. «Eurasia» versucht, sich allerdings in einer Gegend zu etablieren, die nun wahrlich nicht von Filmfestivals überrollt wird, in einem kulturellen Umfeld, das seit den Zeiten, als die ersten Karawanen über die Seidenstrasse zogen, kulturell sowohl von westlichen wie von östlichen Einflüssen mitgeprägt wird, mit einem Konzept, das Eigenständigkeit anzustreben scheint, soweit dies überhaupt möglich ist. Dies ist jedenfalls aus der ersten Veranstaltung zu schliessen.

Der internationale Wettbewerb im Bereich der Spielfilme beschränkte sich auf Beiträge aus den GUS-Staaten, ehemaligen Republiken der Sowjetunion, von Georgien über Armenien bis nach Kirgistan, Turkmenistan und Usbekistan, von Litauen über Weissrussland, die Ukraine bis Kasachstan. Die weltweite Filmauswahl wurde fairerweise nur als Informationsprogramm angekündigt, umfasste sie doch auch Filme wie *Bob Fosses CABARET* (1972), *David Leans PASSAGE TO INDIA* (1981), die für das regionale Publikum offensichtlich doch von Interesse waren, aber immerhin auch *CENTRAL DO BRASIL* von *Walter Salles* oder *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* von *Eric Zonca*. Erfreulicher Nebeneffekt des Festivals war – das muss hier noch angemerkt werden –, dass Kinos, die nur noch als Videovorführäume betrieben worden waren, für Filmvorführungen wieder fit gemacht wurden, und die Festivalleitung unter der Direktion von *Esetjan Kosubaev* sich auch dafür einsetzen will, dass sie nach der ersten «Eurasia» weiterhin als Kinosäle offen bleiben werden.

Sowohl ein Dokumentarfilm-Wettbewerb wie auch ein Animationsfilm-Wettbewerb, beide wiederum begrenzt auf Beiträge aus GUS-Staaten, fanden Eingang ins Programmangebot, das durch eine Reihe kasachischer Filme aus den neunziger Jahren, «The choice of the coast», und eine Auswahl von Filmen aus den Zentralasiatischen Republiken, «The unknown 90's», abgerundet wurde.

Die Retrospektive galt den Filmen des «Central United Film Studios» zwischen 1942 und 1944. Das war die Zeit, während der sowohl die Mosfilm- wie auch die Lenfilm-Studios nach Almaty evakuiert waren. Die bedeutendsten sowjetischen Regisseure der Zeit, wie *Vesvolod Pudovkin*, *Dsiga Vertov*, *Leonid Trauberg*, arbeiteten damals in Almaty – allen voran *Sergej M. Eisenstein*, der hier in dem zum Filmstudio umgebauten Volkshaus, welches heute wieder als Konzertsaal betrieben wird, *IVAN GROSSNY (IVAN DER SCHRECKLICHE)* realisierte.

Es erstaunt wenig, dass auch die Gelegenheit – das Jahr in dem sich der Geburtstag von Eisenstein zum hundertsten Male jährte – wahrgenommen wurde, eine internationale Konferenz zum Thema «Eisenstein in Almaty», zu der neben Spezialisten und Kennern auch Zeitzeugen eingeladen waren, durchzuführen.

Der internationale Filmkritiker Verband «FIPRESCI» unterstützte die Bestrebungen der Organisatoren von «Eurasia», der Veranstaltung auf Anheben ein eigenständiges Profil zu verleihen, in dem er im Rahmen des Festivals ein dreitägiges Kolloquium durchführte, welches unter dem programmatischen Titel «Postsowjetisches Kino» stand. Die zugespitzte Feststellung eines Teilnehmers, dass «die weiche Zensur des Staates abgelöst wurde durch die knallharte Zensur des Marktes», war nicht eben eine bahnbrechend neue Erkenntnis, bringt die Sache aber auf den Punkt. Die Produktionsbedingungen in den zu selbständigen Ländern gewordenen ehemaligen Sowjetrepubliken haben sich keineswegs verbessert, im Gegenteil. Die Chancen der dennoch entstehenden Filme sind weder auf dem regionalen Markt noch auf dem Weltmarkt aussichtsreicher geworden. Eine Festival-Karriere, man mag dies zwar bedauern oder beklagen, bietet noch die beste Gelegenheit, sich einem möglichst gros-

sen Publikum zu präsentieren. Ein Film wie der von Frankreich coproduzierte und auch von der «Stiftung Montecinemaverità» geförderte *KILLER* von *Darezhan Omirbajev* aus Kasachstan fand – nach seinem Erfolg in der Sektion «Un certain regard» in Cannes – nun auch den grössten Zuspruch beim einheimischen Publikum. Die Vorführungen in Almaty waren überlaufen, während der Projektion standen die Zuschauer sogar in dichten Reihen in den Kinosälen. So bleibt wenigstens die kleine Hoffnung, dass die Kreise sich schliessen, die zahllosen kleineren und grösseren Anstrengungen, etwas für solche Filme zu tun, zumindest partiell einen fruchtbaren Boden finden.

Ein signifikanter Diskussionsbeitrag wurde, völlig unbeabsichtigt, allerdings auch auf einem Empfang im grössten Fernsehstudio von Kasachstan geliefert. Nicht allein, dass das Fernsehen in Kasachstan über sichtbar grössere Mittel verfügt als der Film, das hauseigene Kinderballet überbrachte den geladenen Gästen Grüsse – Grüsse unter anderem aus Hollywood. Und da traten sie denn auf und hatten den grössten Applaus: *Charlie Chaplin*, *Freddy Krueger* aus *NIGHTMARE ON ELM STREET*, *Batman* neben *Superman*. Die Frage, wie weit beeinflusst das Fernsehen das Sehverhalten der Zuschauer, wurde im Kolloquium nicht diskutiert – dafür nahmen die Sorgen und Nöte der anwesenden zentralasiatischen Filmschaffenden zu breitem Raum ein. Engagiert vertraten sie vor allem ihre eigene Sache, nicht zuletzt in der Hoffnung, unter den internationalen Gästen Hilfe für eine Co-Produktion ihrer Projekte zu finden.

Für den Charme, den das Festival gegenüber den Grossveranstaltungen in Cannes oder Berlin noch auszeichnet, mag folgende Geschichte sprechen: Wer über ein Festival berichten will braucht Bilder. Ich bemühe mich also darum, aber es ist nichts zu machen. Bilder sind keine aufzutreiben. Ich habe schon jede Hoffnung aufgegeben, da klopft es an der Tür meines Hotelzimmers. *Stanislav* steht vor der Tür und sagt: «Ich habe gehört, Sie suchen Bilder» und drückt mir nebst Visitenkarte eine Aufnahme in die Hand, nicht ohne mit dem Zeigefinger darauf hinzuweisen: «Das bin ich».

Walt R. Vian

## Drehbesuch

### GROSSE GEFÜHLE von Christof Schertenleib



Plant *Christof Schertenleib* einen Zyklus zum Thema Beziehungswirrwarr? Nachdem er in *LIEBE LÜGEN* vier Menschen nahe der Dreissig, die sich mit Entscheidungen in Liebesdingen schwertun, auf Um- und Abwegen ihre schwankenden Gefühle füreinander hat erkunden lassen, dreht es sich in *GROSSE GEFÜHLE* wiederum um vier Charaktere – diesmal in festen Paarbeziehungen –, die mit ihren Bezugspersonen Konflikte um Mono- und Polygamie, Sorgerecht und persönliche Utopien austragen. Sind die Figuren in

*GROSSE GEFÜHLE* auch gesetzter, klarer im Leben eingerichtet, sind sie doch nicht angekommen, müssen vor allem beruflich umdenken.

Einen Zyklus habe er bislang nicht ins Auge gefasst, Kontinuitäten sind dennoch auszumachen: Der Regisseur wählt bevorzugt solche Orte, an denen er sich auskennt, wie in Bern, Wien (seinem Zweitwohnsitz), Zürich und im Neuenburger Jura. Der Kameramann heisst wieder *Hansueli Schenkel*, und auch einige der Darsteller und Darstellerinnen sind schon Schertenleib-geeicht: *Stefan Suske* als *LINUS* war in *LIEBE LÜGEN* der Schnorrer *Max*, *Karin Kienzer* als *Ewa* kennt er bereits seit Wiener-Filmakademie-Zeiten.

An einem der ersten Drehtage treffe ich die Equipe in einer Privatwohnung im dritten Wiener Bezirk. Sie sind nicht in Vollbesetzung, in der Schweiz werden weitere Teammitglieder dazu stossen; die kleinräumig angelegte Dachgeschoss-Wohnung könnte auch schwerlich mehr als ein Dutzend Personen mit Equipment fassen. Mir wird vom Aufnahmeleiter ein Platz zugewiesen, wo ich nicht störe. «Hinter der Kamera», sagt er eindringlich, dann kümmert er sich weiter um die Koordination der nächsten Szene.

Im verglasten Wohnzimmer mit direktem Zugang auf eine schmale, blickgeschützte Terrasse wird eine innige Abschiedsszene zwischen *Linus* und seiner Ex-Frau *Ewa* stattfinden. Der Raum ist in sich stimmig, die Auswahl der Bücher, Bilder, Kristalle und Textilien verweist auf das anthroposophische Interesse der Wohnungsinhaberin. Diese Ausgangslage kam der Ausstattung mehr als entgegen, so musste nur wenig hinzugefügt werden, um den Effekt zu erzielen, den die Ausstatterin als «leicht esoterisch angehaucht» beschreibt.

Da bei vergleichbarer Drehzeit das Budget für *GROSSE GEFÜHLE* gut zweimal so hoch ist wie für den Spielfilmerstling *LIEBE LÜGEN*, konnte diesmal jede Position im Filmteam besetzt werden; teils werden bis zu drei Beleuchter am Set sein, und vor allem gibt es keine behelfsmässigen Doppelfunktionen mehr. Das schafft ein ganz anderes Grundgefühl, dennoch hat *Christof Schertenleib* den Eindruck, weniger Geld als beim letzten Dreh zur Verfügung zu haben. Warum das? Die Geschichte sei aufwendiger ange-

legt, so sind Kamerafahrten mit dem Kran vorgesehen, und in der Postproduktion werden die Tricks einigen Aufwand erfordern. Die Idee ist, den Film wie ein Buch anzulegen, mit Kapiteln, Fussnoten, eingefrorenen Kadmern, einem Blättern in den Stationen der Charaktere nachempfunden. Diesmal solle das Budget für eine Cutterin reichen, wünscht sich der Regisseur, sonst müsse er selber wieder in den Schneiderraum, und das sei nach der monatelangen Beschäftigung mit dem Stoff nicht das Wahre.

Mitten im Gespräch mit *Schertenleib* kommt der Aufnahmeleiter, informiert, dass es in fünf Minuten weitergeht. Der Regisseur wird sichtlich unruhig, ist in Gedanken schon nicht mehr ganz hier; ich kann noch eine letzte Frage anbringen, bevor der Aufnahmeleiter knapp den Beginn einmahnt. Er arbeitet im sicheren Wissen, dass während der Drehzeit immer Verzögerungen auftreten, man nicht «in der Zeit» ist, und möchte nicht hinterherhinken, wenn es vermeidbar ist. Tendenziell sind die täglich aktualisierten Zeitpläne immer knapp; bei der Produktion *GROSSE GEFÜHLE* kommt erschwerend hinzu, dass statt der ursprünglich geplanten sieben nur sechs Wochen Drehzeit zur Verfügung stehen. Förderungen, auf die spekuliert wurde, sind umgefallen. Von österreichischer Seite gab es gar kein Geld, und nun sind mit verschiedenen Schweizer und Luxemburger Förderstellen nur zwei Länder beteiligt, woraus unmittelbar folgt: keine Eurimages-Förderung.

Die nächste Szene ist unterdessen eingerichtet, das heisst die Stellprobe mit den zwei Darstellern ist vorbei, der Bildauschnitt bestimmt, Kamera und Licht plaziert. Nun probt *Stefan Suske* sein Timing, *Karin Kienzer* muss während der ganzen Zeit regungslos stehen und einfach schauen (was sich über einviertel Stunden ziehen wird, womit das «einfach» relativiert wäre).

*Linus* sollte den Zug nach Bern erreichen, ist schon etwas in Eile und zudem verärgert, weil der Sohn sich im Zimmer verschanzt hat und seine Ex-Frau zwischen Tür und Angel mit ihm über Vaterpflichten und Alimente reden will. Ein gereizter *Linus* in Bewegung also, was den Kamera-Assistenten vor besondere Aufgaben stellt. Die

zwei handelnden Personen sind in der Tiefe angeordnet, *Ewa* steht weit hinten im Vorraum, *Linus* näher bei der Kamera, am Übergang zweier Zimmer. Und eben da liegt die Schwierigkeit: In seiner Aufgebrachttheit läuft *Linus* mehrmals über die Schwelle, ruft Abschiedsworte Richtung Sohn, wendet sich zurück an seine Frau, überschreitet die Türschwelle von neuem. Geschärft wird vom Assistenten ohne Kontrolle, also hat *Stefan Suske* seinen *Linus* sehr exakt die Drehungen und Kehrtwendungen ausführen zu lassen, die ihm die Bodenmarkierungen vorgeben. Es wird mit Synchronon gedreht, folglich müssen Bild und Ton zusammen funktionieren, wenn man eine Nachsynchronisation umgehen will. Nur, als *Stefan Suske* am überzeugendsten klingt, hat er die Schwelle nicht im richtigen Moment betreten, dann wieder fehlt ein Satzteil; einmal ragt nach Meinung des Aufnahmeleiters das Mikrofon ins Bild, was ein kurzes Geplänkel nach sich zieht; zweimal verschwenkt sich die Kamera, dann geht *Linus* in Etappen statt in einem Schwung. Schliesslich steht das neunte Take an, und es möchten alle dringend, dass es das letzte wird. Noch einmal kommt der Einwand mit dem sichtbaren Mikro, aber nach knapper Rücksprache zwischen Regie und Kamera wird für die nächste Einstellung umgebaut. An Material ist genug vorhanden, um die Szene zusammenschneiden zu können, erweise sich kein Take als vollständig brauchbar.

In der letzten Szene, die am Vormittag abgedreht wird, soll *Ewas* Gesicht gross ins Bild, wie sie *Linus* beim Auf- und Abgehen zuschaut, dabei ohne sichtbare Regung an der Wand lehnt. *Schertenleib* hat sich einen Platz am Boden gesucht, möglichst nahe am Geschehen, schaut zu, ohne unmittelbar gut-zuheissen oder zu verwerfen. Die Schauspielerin zeigt ihre Ermüdung, setzt sich zwischendurch hin, wie länger über den Lichteinfall verhandelt wird. Schliesslich ist sie, wie alle, seit dem frühen Morgen eingespannt. Das Mittagessen als Anreiz: «Noch ein Take, und dann gehen wir essen!» verspricht der Aufnahmeleiter. Und kann sein Wort halten.

Yasmin Kiss

Geplanter Starttermin:  
Frühherbst 1999; Produktion und  
Verleih: Fama-Film, Bern

## Von Büchern zu Film und Kino

«In zehn Jahren ist ORDINARY PEOPLE die Preisfrage in einem Fernsehquiz und THE ELEPHANT MAN ein Film, den sich die Leute ansehen» zitiert David Lynch Mel Brooks, nachdem dessen Produktion bei der Oscar-Verleihung 1981 trotz acht Nominierungen leer ausging, während das Regiedebüt von Robert Redford mit vier Trophäen in den Hauptkategorien einen glänzenden Triumph feierte. Ein kurzer Berührungspunkt zwischen zwei amerikanischen Filmkünstlern, die ansonsten an unterschiedlichen Enden des kinematographischen Spektrums anzusiedeln sind, der Hollywood-Superstar und der Filmemacher mit der Vorliebe fürs Bizarre. Aber gerade weil «David Lynch» ein Markenname geworden ist, der eine bestimmte Art von Kino verspricht, sieht er sich mit ähnlichen Erwartungshaltungen konfrontiert wie Robert Redford, bei dem «die Katastrophe des Erfolgs als Grundmotiv späterer Regiearbeiten» fungierte. So analysiert es jedenfalls Daniel Kothenschulte in seiner Redford-Monographie, die sich im Detail den fünf Regiearbeiten Redfords widmet und damit Neuland betritt, erfreuen sich diese Arbeiten doch erheblich weniger Aufmerksamkeit als die Leinwandpräsenz des Künstlers. Dabei erscheint die Oberfläche bürgerlichen Lebens, die sie minutiös schildern, nicht weniger zerbrechlich als die Idylle bei Lynch. Wo der aber gleich am Anfang von BLUE VELVET das Insektengewimmel unter der Oberfläche zeigt, da bleiben die Katastrophen bei Redford oft unsichtbar. Seine Inszenierungen erweisen sich als höchst durchdacht, seine Filme sind mehr als nur Vehikel für grosse Schauspielerleistungen, mehr als «amerikanische Heimatfilme», mit deren Kulmination in THE HORSE WHISPERER, der Redford erstmals in der Doppelrolle von Regisseur und Darsteller präsentiert, auch das eigene Leinwandimage und sein

politisches Image als Naturschützer in Einklang gebracht werden sollen.

Kothenschultes Abhandlung profitiert von den Kenntnissen des Autors in Sachen Musik und Malerei, zu denen er Redford auch im Interview Aufschlussreiches entlocken kann. Zudem sind viele der Abbildungen auf Gegenüberstellungen angelegt, dabei auch Gemälde miteinbeziehend. Ärgerlich dagegen editorische Schlampigkeiten wie mitten im Satz aufgehörte Fussnoten, zahlreiche Druckfehler (und das Kuriosum einer alphabetisch geordneten Filmographie).

Wer nach der Lektüre Lust verspürt, noch einmal die darstellerische Arbeit Redfords Revue passieren zu lassen, greift vielleicht zu dem Band der Heyne-Filmbibliothek, der gerade in einer neuen erweiterten Auflage erschienen ist, wobei die letzten Filme eher knapp und uninteressant von Thomas Jeier abgehandelt werden. Die informativsten Passagen des Bandes sind Zitate von Redford selber, die allerdings ohne jegliche Quellenangabe (auch eine Bibliographie fehlt) in den Text eingefügt sind, so dass der Leser vielleicht glauben soll, sie stammten aus Gesprächen mit dem Verfasser. Dessen eher allgemeine Fragen im einleitenden Interview bringen immerhin einige interessante Äusserungen Redfords hervor (wie die Differenzierung zwischen Country Music und Western Music).

Als Maler hat auch David Lynch begonnen, die Beschreibungen ebenso wie die Querverweise zu seinem filmischen Œuvre in «Lynch über Lynch» machen neugierig auf diese Arbeiten, leider ist keine einzige von ihnen abgebildet. Auch die «zahlreichen Abbildungen», die der Verlagsprospekt verheisst, sind bei weitem nicht so zahlreich wie in anderen Lynch-Büchern und bestehen überwiegend aus Standfotos, die den Filmen selber kaum gerecht werden. Dafür liefert der Text, bestehend aus langen Interviews, die Chris Rodley (überwiegend 1995/96) geführt hat, aufschlussreiche Informationen, nicht nur über die komplizierten Entstehungsgeschichten der Filme, sondern auch über die intuitive Herangehensweise dieses Filmemachers, der gleichzeitig darauf beharrt, dass bestimmte Geheimnisse bewahrt bleiben sollten (wie etwa die Machart des mon-

strösen Babies in ERASERHEAD). Insofern gelingt dem Buch ein wunderbarer Balanceakt zwischen aufdecken und rätselhaft lassen.

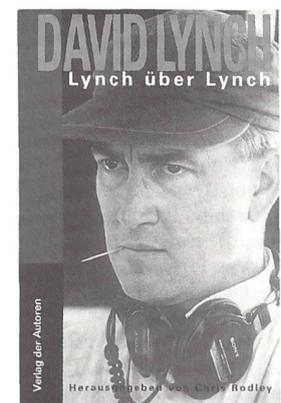
Neben Filmen, Fotos und bildender Kunst hat David Lynch auch einen Comicstrip geschaffen (der immerhin neun Jahre lang im «L. A. Reader» erschien). Aber was ist das gegen die Medienvielfalt von Chris Marker: Gedichte, ein Roman, Fotobände, Reiseführer, Filme in allen denkbaren Formaten, zuletzt Arbeiten mit Hi-8 und 1997 die Produktion einer CD-Rom. 1952 hat er Comicstrips gezeichnet und noch 1970 ein Buch des Verhaltensforschers Konrad Lorenz übersetzt. «Markers Arbeiten lassen sich wie eine Mediengeschichte dieses Jahrhunderts lesen» heisst es in dem von Birgit Kämper und Thomas Thode herausgegebenen Sammelband, der sich als ein wahres Füllhorn erweist, überquellend von Abbildungen, mit äusserst umfassenden filmo- und bibliographischen Daten, einer kommentierten Filmographie und einer Reihe von Essays (überwiegend Erstveröffentlichungen), die auch Markers ausserfilmische Arbeiten würdigen. «Ideen kommen Marker blitzartig, en passant» heisst es einmal, das verbindet ihn mit Lynch, ebenso der Satz «Ich bin nicht dafür, die Geheimnisse zu kennen» (von Jean Giraudoux, über den Marker eine Biographie verfasst hat). So bleibt denn auch das Rätsel um die Person Marker mit seinem wiederholten Arbeiten unter Pseudonym, den Legenden, die sich um seinen Geburtsort und seine frühe Biographie ranken, die Produktivität eines Mannes, der sich selber unsichtbar macht, aber in seine Essayfilme höchst private Obsessionen einfließen lässt, erhalten.

Die Publikation von Filmdrehbüchern, wenn sie denn nur den blossen Text ohne Apparat aufweisen, scheint im Zeitalter der Videorecorder obsolet, hat aber eher zugenommen. Wenn schon die Lektüre der Drehbücher so amüsant ist wie das Anschauen des daraus entstandenen Zelluloidproduktes, geht das in Ordnung. Nach zwei Bänden mit den kompletten BBC-Shows von Monty Python gibt es jetzt auch ihre beiden 1972 in Deutschland gedrehten Shows zum Nachlesen, in denen sich die Truppe unter anderen Albrecht Dürers, Rotkäppchens und des Rattenfängers von Hameln

annimmt. Letztgenannter Sketch existiert nur auf dem Papier, wie auch einige andere, schon deshalb lohnt sich das Bändchen, das zudem über die Entstehungsgeschichten der Shows informiert, an denen der heutige Talkmaster Alfred Biolek als damaliger Unterhaltungschef der Bavaria einen nicht geringen Anteil hatte. Eigentlich hätte er dafür Tantiemen verdient, denn diese beiden Shows markieren den Beginn der internationalen Karriere der Pythons, die bis dahin nur in Grossbritannien aufgetreten waren.

Frank Arnold

Daniel Kothenschulte: *Nachbesserungen am amerikanischen Traum. Der Regisseur Robert Redford. Marburg, Schüren Presseverlag, 1998. 191 S., 29.80 DM*  
 Thomas Jeier: *Robert Redford. Superstar und Filmemacher. München, Heyne Verlag (Heyne Filmbibliothek 205), 1998. 240 S., 16.90 DM*  
 Chris Rodley (Hg.): *Lynch über Lynch. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1998. 353 S., 39 DM*  
 Birgit Kämper/Thomas Thode (Hg.): *Chris Marker, Filmmessias. München, Institut Français de Munich/CICIM, 1997. 381 S., 48 DM*  
 Monty Python's *Fliegender Zirkus. Sämtliche deutschen Shows. Zürich, Haffmanns Verlag, 1998. 160 S., 28 DM*



# Mediengeschichte des Films

## Die Modellierung des Kinofilms

Corinna Müller · Harro Segeberg · Hrsg.

### Die Modellierung des Kinofilms

Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen  
Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918)



Mediengeschichte des Films Band 2

Wilhelm Fink Verlag

Den überwältigenden Erfolg, mit dem das Kino sich in diesem Jahrhundert durchsetzt, verdankt es dem Geschick, mit dem es zum Ende des letzten modernen Technik, Unterhaltungsindustrie und Hochkultur zusammengeführt hat. Die von Harro Segeberg zusammen mit Corinna Müller und Knut Hickethier herausgegebene *Mediengeschichte des Films* interessiert sich daher weniger für den Aufstieg der Kinematographie als für das Zusammenspiel der Kräfte, die ihn ermöglicht haben. Der erste Teil (Harro Segeberg: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996) hatte den Film in die Entwicklung der bereits etablierten Künste eingebunden, auf deren ästhetische Probleme das junge Medium mit eigenen Mitteln Lösungen finden sollte.

Im jetzt erschienenen zweiten Band verschiebt sich zwangsläufig die Perspektive: Es sind nicht mehr so sehr die Abhängigkeiten und freimütig getätigten Anleihen, die das Bild des «kumulativen Sammel-Mediums» (Harro Segeberg) prägen. In dem Masse, wie sich das Kino im zweiten Jahrzehnt seines Bestehens institutionell wie ästhetisch von Variété und Theater löst und eine eigenständige Formsprache entwickelt, wird es selbst zu einem bestimmenden

Faktor im Wechselspiel zwischen Populär- und Hochkultur wie zwischen den einzelnen Künsten.

Es ist die Geschichte einer auf mehreren Ebenen und keineswegs geradlinig verlaufenden Emanzipation, die dieser zweite Band unter dem Titel *Die Modellierung des Kinofilms* erzählt. Als historischer Leitfadent dient der schrittweise vollzogene Übergang von den frühen Kurz- und Kürzestfilmen zum abendfüllenden Langfilm. In einer Art methodologischem Schlüsseltext zum ganzen Band erläutert Corinna Müller die weitreichenden Folgen dieser nur scheinbar äusserlichen Entwicklung: Längere Filme verlangen nach komplexeren Geschichten und einer elaborierten Technik filmischen Erzählens. Aufwendige Grossprojekte erfordern eine rationelle Produktionsweise, einen professionellen Vertrieb und entsprechende Abspelstätten. Ein von der aufstrebenden Filmwirtschaft mit Bedacht inszenierter Starkult, der weit über das hinausgeht, was das Theater des späten neunzehnten Jahrhunderts zu bieten hatte, soll dem jungen Medium das Interesse eines stetig wachsenden Publikums auf Dauer sichern (*Knut Hickethier*). Dem gleichen Zweck dient die Ausbildung einzelner Genres mit festen Konventionen. Als besonders erfolgreich erweist sich dabei neben dem Detektivfilm (*Sebastian Hesse*) der amerikanische Western, der mit der Doppelung von Liebesgeschichte und Actionhandlung (double plot) ein leicht wiederzuerkennendes und daher überaus publikumswirksames Story-Modell schafft (*Karin Esders*).

Je entschiedener das Kino aus dem Schatten der bestehenden Unterhaltungsindustrie tritt und der Bühne mit abendfüllenden Programmen ihren Platz streitig macht, desto heftiger wird in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg der Widerstand von seiten der etablierten Künste. Der Film versucht, die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zunächst dadurch zu entkräften, dass er von sich aus die Nähe zur Hochkultur sucht: Vorlagen renommierter Literaten sollen für künstlerische Qualität bürgen und das sich reserviert gebende Bildungsbürgertum ins Kino locken (Corinna Müller). Der sogenannte «Autorenfilm» bleibt jedoch Episode. Längerfristig beweisen – kaum zufällig – Schriftsteller (unter ihnen auch Frauen) eine glücklichere Hand,

die wie Heinrich Lautensack literarisch nicht zur ersten Garde zählen; ihre genau auf die Eigenheiten des neuen Mediums abgestimmten Texte werden, schwebend zwischen Literatur und Film, noch heute von beiden dafür zuständigen Wissenschaften nicht für voll genommen (*Jürgen Kasten*). Ganz anders als von den kulturkonservativen Kritikern verlangt präsentiert sich das Verhältnis der beiden Künste bei Richard Bermann; in seinem Roman «Die Films der Prinzessin Fantoche» (1913) ist es die Literatur, die, begeistert von den Möglichkeiten der kinematographischen Technik, dem Film nacheifert (*Jörg Schweinitz*).

Der Erfolg hat seinen Preis. Je besser es dem Kino gelingt, nach dem Vorbild der Literatur stimmige Geschichten zu erzählen, desto grösser ist die Gefahr – dies Alfred Döblins Befürchtung –, dass das neue Medium seine aufregende Modernität verspielt. Döblin versucht daher, die dem frühen Film eigene Sprache, die unbekümmert um psychologische Motivierung und narrative Kontinuität sich an die sichtbare Oberfläche des Geschehens hält, hinüberzureiten in eine neue Form von Texten; die Literatur, die alte Kunst, soll stellvertretend die von der jungen verpasste Chance ergreifen, zu einer wahrhaft zeitgemässen, modernen Ästhetik zu gelangen (Harro Segeberg).

Die Erinnerung an die dem Erzählkino vorangehenden Anfänge des Films wahrt auf seine Weise auch der Experimentalfilm der folgenden Jahrzehnte, dem die früh entwickelten Techniken immer wieder Anlass geben, reflektierend auf die Eigenheiten des Mediums zurückzukommen (*Helmuth Herbst*); Ken Jacobs *NERVOUS SYSTEM FILM PERFORMANCES I (FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE) & II (USA 1996)* wären ein guter Beleg dafür, dass die von Herbst beobachtete «Wahlverwandtschaft» der Avantgarde der siebziger Jahre «mit den Kinopionieren der Jahrhundertwende» bis in unsere Tage hinein trägt.

Weniger technischer als ideeller Art sind die Verluste, die *Heide Schlüpmanns* Beitrag ausmacht. Sie erinnert an Franz Hofers – scheiternden – Versuch, das Kino als Ort jener nichtbürgerlichen Gegenöffentlichkeit zu retten, für die es auf Grund seiner Herkunft seit je her stand. Nach Hofers Willen sollte der

Film sich gerade nicht dem herrschenden Kunstverständnis an dienen, sondern – umgekehrt – das (männliche) Publikum für seinen andersartigen (weiblichen) Blick einnehmen.

Schuld daran, dass Möglichkeiten ungenutzt blieben, trägt das Kino, auf Profit und gesellschaftliche Anerkennung bedacht, allerdings nicht allein: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs schliesst eine blühende deutsche Produktion von der lebenswichtigen internationalen Konkurrenz aus. Das bekommt nicht nur dem Detektivfilm schlecht, der nach 1914 zwar «seriöser» wird, aber seine gesellschaftspolitischen Ansprüche aufgibt (Sebastian Hesse); mit der Wochenschau gewinnt ein Genre an Bedeutung, das seiner zensurbedingten Textlastigkeit wegen – aktuelle Bilder von der Front werden, wenn sie überhaupt gedreht werden dürfen, selten und erst spät freigegeben – weit hinter den Möglichkeiten des Mediums zurückbleibt (*Wolfgang Mühl-Benninghaus*). Anders Ernst Lubitschs frühe Komödien (*Jürgen Kasten*): Mit ihrem raffinierten Zusammenspiel von Filmbild und Dialogtext geben sie neben Karl Valentins Grotesken eines der seltenen deutschen Beispiele für eine nicht-affirmative Lachkultur ab (*Thomas Brandlmeier*, der damit in Sachen Komödie zu ganz anderen Schlüssen kommt als Sebastian Hesse mit Blick auf den deutschen Detektivfilm).

Als nach dem Krieg die heimische Produktion endlich den direkten Vergleich mit den ausländischen Monumentalfilmen (D.W. Griffith) antreten kann, wird offenkundig, wie weit sie ästhetisch in der Zwischenzeit zurückgefallen ist (*Rainer Rother*). Sie wird den Rückstand aufholen und in den zwanziger Jahren ihre alte internationale Bedeutung zurückerlangen. Auch darum wird es im letzten, noch ausstehenden Band der *Mediengeschichte des Films* gehen – nach den beiden ersten gibt es wenig, was man lieber täte, als ihn gleich zu lesen.

Matthias Christen

Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918). Mediengeschichte des Films, Band 2. München, Wilhelm Fink, 1998, 412 Seiten mit zahlreichen Illustrationen, Fr. 69.50*

**Solothurner Filmtage '99**

117 Werke von 261 angemeldeten Film- oder Videoproduktionen hat die Auswahl- und Programmkommission für die Solothurner Filmtage 1999, die vom 23. bis 31. Januar 99 in der Ambassadorenstadt zum 34sten Mal stattfinden, ausgewählt. In der Kategorie Langspielfilm werden etwa Paolo Poloni mit FONDOVALLE, Lutz Konermann mit HERZLOS, Edward Berger mit GOMEZ – KOPF ODER ZAHL oder Tomi Streiff mit DIE HOCHZEITSKUH präsent sein. Die zum Teil bereits im Kino angelaufenen neusten Filme von Fredi M. Murer, Alain Tanner, Marcel Gisler oder LA GUERRE DANS LE HAUT PAYS, die von der Schweiz für den Oscar nominierte Ramuz-Verfilmung von Francis Reusser, werden selbstverständlich auch zu sehen sein.

Der Dokumentarfilmbereich ist wie immer gut bestückt, es finden sich Porträts wie ADRIAN FRUTIGER – CRÉATEUR D'ÉCRITURE von Anne Cuneo, JEAN NOUVEL, L'ESTHÉTIQUE DU MIRACLE von Beat Kuert oder die Dokumentation TAMARO. PIETRE E ANGELI von Villi Hermann zur Zusammenarbeit des Architekten Mario Botta und des Künstlers Enzo Cucchi beim Bau der Kirche von Monte Tamaro. Längere Dokumentarfilme sind von Autoren wie Heinz Büttler mit CRICKET OR BHARATHA NATYAM, Richard Dindo mit L'HÔPITAL CANTONAL UNIVERSITAIRE DE GENÈVE, Urs Graf mit DIE ZEIT MIT KATHRIN, Nicolas Humbert und Simone Fürbringer mit VAGABONDING IMAGES, Pascal Magnin mit AMNÉSIE INTERNATIONALE oder Christian Schocher mit PAUN JESTER HA SIAT CRUSTAS, Stefan Schwietert mit IM WARTERAUM GOTTES und Norbert Wiedmer mit SCHLAGEN UND ABTUN zu erwarten. Auch hier kann man die teilweise bereits angelaufenen neusten Produktionen von Bruno Moll, Simon Bischoff, Edwin Beeler, Lisa Faessler oder Dieter Gränicher nach- oder wiederholen.

Auch im Bereich Kurzspiel-, Experimental- und Trickfilm finden sich bekanntere und unbekanntere Namen, so etwa Georges Schwizgebel mit FUGUE, Bettina Schmid mit KRONOS & PARTNER, Tobias Ineichen mit HAL, Dominique Comtat mit LES PARADOXES DU PHOTOGRAPHE, Hans Peter Amman mit COUPLE oder Felix Schaad mit VIRTUEL REALITY.

Das Hauptprogramm wird mit einer Reihe von Sonder-schauen "garniert": «Internationale Kurzfilme», «Kinder- und Jugendfilm», «Internationale Co-

Produktionen Minderheitsbeteiligung Schweiz», «10 Jahre trigon-film», eine «Carte blanche für das Schweizer Fernsehen DRS, TSR, TSI» und ein Forum für den österreichischen Film unter dem Titel «Palmarès Diagonale 1998 Graz».



Die Retrospektive gilt Alexander J. Seiler, Filmemacher, Publizist und Kultur-Anreger wie -enragé.

Am Mittwoch, dem 27. Januar, werden um 17.30 im Konzertsaal die Schweizer Filmpreise für den besten Kurz-, Dokumentar- und Spielfilm von der von Xavier Koller präsierten Jury verliehen, um 21 Uhr werden gleichenorts die Preisträger gezeigt. Nominiert sind die Spielfilme von Marcel Gisler, Paolo Poloni, Francis Reusser, Alain Tanner und Fredi M. Murer, die Dokumentarfilme von Erich Langjahr, Bruno Moll, Christian Davi, Villi Herman und Lutz Leonhardt und in der Kategorie Kurzfilm PASTRY, PAIN AND POLITICS von Stina Werenfels, HOTEL BELGRAD von Andrea Staka, HELL FOR LEATHER von Dominik Scherrer, A NEDJAD von Frédéric Choffat und CONTRECOURP von Pascal Magnin. Für Anfang Februar ist eine Tournee mit den Gewinnern in mehreren grossen Schweizer Städten vorgesehen. Solothurner Filmtage, Postfach 140, 4504 Solothurn, Tel. 032-625 80 80 Fax 032-623 64 10

**Saarbrücken '99**

Vom 19. bis 24. Januar findet zum zwanzigsten Mal der Wettbewerb um den Max Ophüls Preis, der Auszeichnung des besten deutschsprachigen Nachwuchsfilms, in Saarbrücken statt. Im Kurzfilmwettbewerb präsentieren sich vor allem Produktionen aus deutschsprachigen Filmhochschulen. Die Reihe Perspektiven des deutschsprachigen Films präsentiert ausser Konkurrenz interessante Werke aus der aktuellen Jahresproduktion. Der «Blick über die Grenze» fällt dieses Jahr auf das New British Cinema; ein eigener Programmblock ist der Schule für Gestaltung Zürich gewidmet. Abgerundet wird das Programm durch die Reihe IndustrieWelten, die ausge-

wählte Spielfilme, Klassiker und Raritäten zum Thema Arbeits- und Industriegesellschaft aus einem halben Jahrhundert Filmgeschichte zeigen wird. Neben Filmen wie etwa STREIK von Sergej Eisenstein, A NOUS LA LIBERTÉ von René Clair, SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING von Karel Reisz oder HARLAN COUNTY USA von Barbara Kopple wird mit dem vom Centre National de l'Audiovisuel Luxembourg wiederentdeckten und restaurierten Stummfilm VU FEIER AN EISEN von 1921 auch ein einzigartiger Blick auf eine Industrie geworfen, die die ganze Region kulturell und politisch geprägt hat. Mit dieser Retrospektive stellt sich die Cinéma-thèque Municipale de Luxembourg einem grösseren Publikum vor.

Filmfestival Max Ophüls Preis, Filmbüro, Mainzer Strasse 8, D-66111 Saarbrücken, Tel. 0049-681-3 94 52 Fax 0049-681-9 05 43

**Ausstellung****«Als Micky Mouse nach Deutschland kam»**

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt M. zeigt bis zum 14. Februar 1999 die Sonderausstellung «Als Micky Mouse nach Deutschland kam», in der rund 450 Exponate vom Siegeszug der Mickey Mouse (sie wurde dieses Jahr 70) erzählen. Bereits Ende der zwanziger Jahre begeisterten



die von Walt Disney geschaffenen kurzen Zeichentrick-Tonfilme das deutsche Publikum. In den dreissiger Jahren erscheint die Maus als alltäglicher Begleiter sogar in deutschen Spielfilmen, etwa in Fritz Langs MEINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER oder in GLÜCKSKINDER, wo Lilian Harvey singt «Ich wollt', ich wär die Mickey Mouse ...». Nach Kriegsende fand sich die Maus hauptsächlich als Comic-Strip in Zeitungen und später dann in der eigenen «Micky Maus» Zeitschrift. Originalzeichnungen wie

dreidimensionale Kunst- und Gebrauchsobjekte der Ausstellung zeugen vom grossen Einfluss des kleinen Nagers auf die deutsche Populärkultur. Die für die ganze Familie konzipierte Ausstellung vermittelt auch einen Einblick in die Herstellung von Comics und Trickfilmen. Ein umfangreiches Begleitprogramm im Kino ergänzt die Ausstellung.

Deutsches Filmmuseum, Schau-mainkai 41, D-60596 Frankfurt M. Di/Do/Fr/So 10–17 Uhr, Mi 10–20 Uhr; Sa 14–20 Uhr

**Veranstaltungen****nonstop 25h**

Nach dreizehn Jahren fanden die Film- und Videotage der Region Basel dieses Jahr nicht mehr statt. Jahr für Jahr hatte das mehrtägige Festival Film- und Videoschaffenden aus der Nordwestschweiz, dem Elsass und aus Südbaden Gelegenheit geboten, sich und ihre Arbeiten einem breiten Publikum vorzustellen. Es ist ungewiss, ob und in welcher Form das Festival wieder zu neuem Leben erweckt werden kann. Mit einer einmaligen Aktion will die regionale Film- und Videoszene auf dieses Vakuum reagieren. Am Freitag, 15. Januar (Barbetrieb und Filmannahme ab 20 Uhr, Vorführungen ab 22 Uhr) und Samstag, 16. Januar können 25 Stunden lang Videos und Filme der Formate VHS, Super 8 und 16mm unangemeldet von Autorinnen und Autoren in mehreren Räumen am Aeschenvorstadt 57 präsentiert werden: ein laufend entstehendes «menu surprise» ohne Jury, dafür mit vielen Steckern (auch für Multimedia-Installationen), Essen und Trinken und Musik.

nonstop 25h, Aktion für Film und Video, c/o point de vue, Flughafenstrasse 20, 4056 Basel Tel. 061-383 02 22

**Erlebnisort Kino**

Vom 22. bis 24. Januar 1999 veranstalten Universität Bremen und Kommunalkino/Kino 46 zum vierten Mal das Bremer Symposium zum Film. Unter dem Tagungsthema Erlebnisort Kino will sich die Tagung mit den historischen und gegenwärtigen Formen und Funktionen des Kinos als sozialer Ort der Versammlung und Unterhaltung, aber auch der Bildung, Information und Beeinflussung befassen. Dazu gehört etwa der Blick auf Kinoarchitektur wie Kinoprogramm. Im Zentrum stehen Fra-

gen nach der Filmrezeption, nach dem dunklen Raum, in dem Kino und Film individuell im zufälligen Kollektiv erlebt werden, wie nach Voraussetzungen und Möglichkeiten von Filmwirkung auf Lebensstil oder Selbst- und Welt-Wahrnehmung. Gefragt werden soll auch nach der Zukunft des Kinos unter den Bedingungen des Medienwandels.

Zum Symposium haben namhafte Filmwissenschaftler und Filmkritiker zugesagt, unter anderem David Bathrick (Ithaca, USA), Thomas Elsaesser (Amsterdam), Knut Hackethler (Hamburg), Gertrud Koch (Bochum), Peter Körte (Frankfurt), Klaus Kreimeier (Siegen), Sabine Lenk (Utrecht), Joachim Paech (Konstanz), Leonardo Quaresima (Bologna) oder Pierre Sorlin (Paris) und Susanne Weingarten (Hamburg).

Das Symposium wird vom 18. bis 25. Januar mit einer einschlägigen umfangreichen Filmreihe im Kino 46 begleitet.

Erstmals wird im Rahmen des Symposiums der *Bremer Filmpreis* verliehen. Preisträger ist *Bruno Ganz*.

*Kommunalkino/Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen Tel. 0049-421-3876730 Fax 0049-421-3876734*

### 3-D-Film-Festival '99

Ende Januar kommt es im *Filmpodium der Stadt Zürich* zur erweiterten Zweitaufgabe des höchst erfolgreichen *3-D-Film-Festivals* vom April dieses Jahres. In Zusammenarbeit mit «volt & vision» präsentiert das Filmpodium in Wiederholung *DIAL M FOR MURDER* von Alfred Hitchcock und *HOUSE OF WAX* von André de Toth (beide im April ausverkauft) und eine Reihe neuer Titel. – Unbedingt sich vormerken.

*Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66*

### Ehrung

#### Friedrich Wilhelm Murnau Filmpreis

Am 20. Dezember ist *Jacques Rivette* mit dem alle zwei Jahre vergebenen *Friedrich Wilhelm Murnau Filmpreis* geehrt worden. In der Begründung der unter der Leitung des Filmhistorikers Norbert Grob stehenden Jury heisst es unter anderem: «In seinen Filmen entwickelt Jacques Rivette einen Magischen Realismus. Er wird deshalb auch Agent provocateur der Phantasie genannt, der mit den Imaginationen sei-

ner Zuschauer spielt. Ohne die Wirklichkeit der Menschen und der Gesellschaft aus dem Blick zu verlieren, arbeitet er literarische, theatralische und filmische Mythen in seine Werke ein – als Teil der Fiktion und der Perspektive zugleich. Seine Figuren bleiben nie Marionetten, sondern entfalten ihre besondere Geschichte und ihre eigenen Geheimnisse. Dazu erhält die Kamera Freiheit, ohne an gängige Dramaturgien und eingefahrene point of views gebunden zu sein. Eine unerwartet abenteuerliche Sicht auf unsere Welt wird möglich – irritierend, zauberhaft, magisch.»

### Förderung

#### Hans-Böckler-Förderpreis

Die Hans-Böckler-Stiftung, das Mitbestimmungs-, Forschungs- und Studienförderungswerk des Deutschen Gewerkschaftsbundes, schreibt einen *Dokumentarfilm-Förderpreis* aus, der erstmals 1999 auf dem Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm vergeben werden soll.

Die Ausschreibung erfolgt zum Thema «Grenzübergang: Vom Studium in den Beruf». Alle möglichen Aspekte des Übergangs vom Studium ins Berufsleben sollen inhaltlich und filmästhetisch innovativ ausgestaltet werden. Über die Vergabe der Preise befindet eine Jury, die sich aus einem Vertreter der Stiftung, einem Dokumentarfilmschaffenden, einer Vertretung einer Medienhochschule und jeweils einer Vertretung der Sender WDR und RTL zusammensetzt. Prämiert werden die drei besten Treatments für einen Dokumentarfilm mit einer maximalen Länge von 60 Minuten. Der erste Preis ist dotiert mit 3000.- DM für das Treatment und 40000.- DM Produktionskostenzuschuss für Filme von 30 bis maximal 60 Minuten Dauer beziehungsweise von 25000.- DM für Filme unter 30 Minuten Länge. Es werden zwei zweite Preise für das Treatment à 2000.- DM vergeben. Teilnahmeberechtigt sind Dokumentarfilmschaffende aus dem In- und Ausland, die bereits mindestens einen Dokumentarfilm realisiert haben. Einsendeschluss ist der 30. Mai 1999. *Bewerbungsunterlagen bei: Hans-Böckler-Stiftung, Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Ditmar Gatzmaga, Bertha-von-Suttner-Platz 1, D-40227 Düsseldorf, Fax 0049-211-77 78 225*

### Basler Filmförderung

Der Fachausschuss Film/Video/Foto der Kantone Basel-Stadt und Basel-Land hat an seiner letzten von drei Sitzungen aus dem gemeinsamen Filmkredit der beiden Kantone rund 90 000.- Fr. an Projekte aus dem Filmbereich vergeben. Produktionsbeiträge gehen an das Dokumentarfilmprojekt «Alima en Suisse» von *Hanspeter Giuliani* und die zwei Videoprojekte «floating faces» von *Hildegard Spielhofer* und «Hallo, ich bin da» von *Alejandro Miranda*. Drehbuchbeiträge gehen an die Projekte «Cabo Verde Transit» von *Dusan Simko* und «Abriss einer Erinnerung» von *Adnan Hadziselimovic*; das Fotoprojekt «Agent Orange, Vietnam» von *Roland Schmid* und *Peter Jaeggi* erhält einen Werkbeitrag. Ausserdem wurde ein Kopier- und Materialkostenbeitrag an *Kilian Dellers* gesprochen für die Erhaltung und Archivierung des audiovisuellen Werkes des 1997 verstorbenen Künstlers Marcel Stüssi.

### Filmpolitik

#### Mannheimer Erklärung

Auf dem 47. Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg fand am 15. Oktober ein ganztägiges Symposium der *Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V.* (Mitglied der FIPRESCI), zum Thema Filmjournalismus im Fernsehen statt, dessen Ergebnisse in folgender Erklärung zusammengefasst sind.

Berichterstattung im Fernsehen ist eine unverzichtbare Ergänzung der gedruckten Filmkritik in den Printmedien. In Bild und Zitat kann sie die Entwicklung der populärsten aller Kunstformen mit einer Genauigkeit dokumentieren, die dem Wort allein so nicht gegeben ist.

In Mannheim war zu sehen, dass sich der Filmjournalismus im deutschen Fernsehen auf einem guten Niveau befindet und dass er ein breites Spektrum von Formen vorweisen kann. Die Spannweite reicht von informativen Service-Magazinen (zum Beispiel «Cinemagazin», Premiere; «Kino Kino», BR) und kritische Eindrücke vermittelnden Filmfestival-Sendungen (zum Beispiel «Kennwort Kino», 3sat) bis hin zur Kurzform des subtilen Essays («Filmtip», WDR) und zu ausführlichen und in die Tiefe gehenden Features, die über eine aktuelle Berichterstattung hinausgehen (zum Beispiel «Filmforum», ZDF/3sat; «Kinomagazin», WDR, 3sat). Die Zuschauer haben ein Anrecht auf

solche filmkritischen und filmkundlichen Sendungen im Fernsehen. Demgegenüber stehen aber Tendenzen in den Fernsehanstalten, die filmjournalistische Bandbreite auf Clips und Tips in Nachrichtensendungen und Unterhaltungsshows herunterzufahren und journalistische Sorgfalt durch Promotion und Boulevard zu ersetzen.

Das HR-Magazin «Kinostarts» steht vor dem Aus, und andere Filmsendungen kämpfen um ihre Existenz, wobei immer wieder mit Einschaltquoten gegen sie argumentiert wird. Dabei ist es ein offenes Geheimnis, dass die üblichen Messmethoden bei der sich an ein ganz spezifisches Publikum wendenden Kulturberichterstattung völlig unzuverlässig sind. Erfahrungen mit Sendungen, deren Sendeplätze verlegt worden sind (zum Beispiel «Exklusiv Kino», RTL; «Kino Kino», BR) zeigen, dass der wichtigste Quotenfaktor ohnehin die richtige Platzierung im Programm ist. So kommt bei einer Verlegung in die Nachtschiene nur das heraus, was vorgegeben wurde.

Hinter dem scharfen Wind, der gerade Kinosenndungen ins Gesicht bläst, steckt wohl aber auch noch etwas anderes. Auch nach hundert Jahren Filmgeschichte scheint Kino für die Programmverantwortlichen des Fernsehens immer noch in erster Linie Jahrmärktsveranstaltung zu sein, weshalb sie offenbar glauben, es als Kunstform und Kulturphänomen nicht ernstnehmen zu müssen. Das Fernsehethema Kino darf vorzugsweise eine Schattenexistenz als Rauschschmeisser in Nachrichten- und Pausenfüller in Unterhaltungsshows fristen, während eine fachkompetente und von der Liebe zum Kino getragene ernsthafte Auseinandersetzung eher unwillkommen ist.

So entsteht die schizophrene Situation, dass insbesondere öffentlich-rechtliche Sendeanstalten, die sich mit ihren Fernsehspiel-Abteilungen noch um die Pflege von besonderen Filmen bemühen, die Auseinandersetzung mit diesen Filmen in ihrem Medium nicht mehr zulassen.

Wir halten diese Entwicklung für verhängnisvoll und fordern alle Verantwortlichen auf, Schritte zu unternehmen, die Programmpräsenz des seriösen Filmjournalismus im Fernsehen zu garantieren und zu verstärken.

# Schwäne und ein Paradiesvogel

DER DUFT DES GELDES von Dieter Gränicher



**Eine anonyme Telefonstimme aus dem Zürcher Geldadel nimmt dem Pfadfinder im Land des Geldes das Kommentieren ab.**

Dieter Gränicher porträtiert eine Handvoll Geldmensen von Zürich. Er tritt ihnen nicht zu nahe, lässt ihnen jenen sozialen Frieden, den sie täglich gefährden. Ob die Ironisierung genügt, darf man sich fragen, aber man muss auch sehen, dass er sich in einem Tabubereich mit bemerkenswerter Unbekümmertheit bewegt.

Dieter Gränicher setzt sich bei reichen Zürichern an den Tisch und bekommt mehr als nur Brosamen: Der ehemalige Primarlehrer, der überraschend geerbt hat, zeigt ihm zuletzt, an der Wintersonne auf einer Bank sitzend, die NZZ aufschlagend, seinen Schlitten, den er schon seit Kindsbeinen besitzt, und der ihm noch immer den Rennschlitten ersetzt – und wir denken an Citizen Kanes «Rosebud». Der erfolgreiche Medienunternehmer, expandierend in jedem Sinn – verlegerisch, körperrgewichtmässig, was Anzahl und

Hubraum der Motoren und Familie angeht – sagt treuherzig: «Ich liebe das Geld, und ich tue alles, dass es mich auch liebt.» Die reiche Englischlehrerin lässt den Filmemacher (und uns) in ihren Kleiderkasten blicken und beweist, dass sie es mit ihrem urchristlichen Trip in der Fokolar-Bewegung ernst meint. Der Bankrotteur, der um den Rest seines verspielten Vermögens kämpft, stimmt ein Lob der kostengünstigen und erst noch exzellenten Suppenküche an und lässt uns in sein Allerheiligstes blicken: eine Ansammlung von Souvenirs und die Bilder seines verstorbenen Freundes. Der Broker verschränkt die Hände hinter dem Kopf und erklärt mit freundlichem Humor: «Was ich jetzt gewonnen habe, hat ein anderer verloren.» Eine anonyme Telefonstimme – «Deep throat» aus dem Zürcher Geldadel – nimmt dem Pfadfinder im Land des Geldes das Kommentieren ab.

**Gränichers Kamera ist nicht indiskret neugierig, sie stiehlt nichts. Die vorgestellten Personen wissen, wohin sie blickt, und kontrollieren sie mittelbar. Der Ton nicht.**

Die Expedition beginnt wie ein Prospekt: Villen am Ufer des Zürichsees, am Bildschirm aufgebaut, dann Yachten, aufgenommen vom Kleinboot aus, das heisst aus tiefer Kleinbürger-Perspektive; dazu dominierend auf der Tonspur die telefonischen Absagen. Man hätte den Einstieg auch theoretischer und politischer machen können, doch gerade das sollte vermieden werden. Dass man – als Journalist, als Filmemacher – bei den Reichen aussenvor bleiben muss, wird ganz einfach, in einem lockeren Ton-Bild, ohne Wehleidigkeit, ohne Gejammer vorgebracht. Die Kamera fährt auf dem niedrigen kleinen Mietboot aus dem unteren Seebecken unter der Quaibrücke hindurch ins Herz der Geldstadt; der weisse Schwan, der seinen Weg kreuzt, gerät nicht unter den Kiel. Eine grosszügige, versöhnliche Geste. Man weiss, dass der Film nicht messerscharf sein wird. Und tatsächlich wird der Schwan am Ende des Films, jetzt als schwarze Silhouette vor Neon-Zürich, wieder auftauchen.

Oft bleibt die Kamera aussenvor: Nachts beobachtet sie von der Strasse her hell erleuchtete Fenster der Geldzentralen; sie betrachtet Luxusgüter hinter blitzblanken, spiegelnden Schaufenstern, sucht den leeren Blick bleicher, mit teuren Fetzen und Fahnen drapierter Schaufensterpuppen. Sie besetzt den üblichen Blick von Aussenstehenden, die bloss die Fassaden des Reichtums sehen können. Nichts kündigt in diesem ruhigen und kühlen Blick einen versteckten Wunsch nach dem Sturm der Paläste an. Die Kamera, das heisst, der sie führt, weiss, dass in den grossen europäischen und nordamerikanischen Städten zwei Zivilisationen nebeneinander leben, dass die Reichen und Mächtigen in ihren Türmen wohnen, dass die Träume von der einzigen, sich in den Reichtum teilenden Gesellschaft ausgeträumt ist.

Die einzige "korrekte" Haltung bleibt die Distanzierung, wenn möglich eine ironische. Die hat der Autor gewählt, und sie ist manchmal nicht einfach gewesen, weil die Reichen selbst die letzten Reste von Schuldgefühl in Selbstironie kostümieren. Selbstironie, wissen sie, macht sie dem Nichtreichen sympathisch. Schön, dass Gränicher dem Einfall nachgegeben hat, die "Reichen" dort, wo sie zuweilen öffentlich auftreten, zu zeigen: im Konzertsaal. Natürlich stimmt das Klischee im Detail nicht, zumal die Bilder nicht an einem teuren exklusiven Konzert aufgenommen wurden. Die Musik, Tschaikowskjs sechste Symphonie, hat den Teppich für die Protagonisten ausgerollt: vier Sätze für vier Biographien, Situationen und Temperamente. Natürlich gebührt dem ungestümen Medienhai Jürg Marquard das Allegro molto vivace.

Gränichers Kamera ist nicht indiskret neugierig, nicht Boulevard, sie stiehlt nichts. Die vorgestellten (aber nicht vorgeführten) Personen wissen, wohin sie blickt, und kontrollieren sie mittelbar. Den Ton nicht. DER DUFT DES GELDES ist deshalb ein Hörfilm. Die Sprache des Geldes ist besser interpretierbar als sein Gesicht; das Gesicht (die Gestalt) haben die Reichen unter Kontrolle, auch ihre Sprache möchten sie unter Kontrolle haben, aber es gelingt nicht ganz. Das ist enervierend für die Sprechenden und tröstlich für die Hörer. Sogar die innere Stimme des Zürcher Reichtums, «Deep throat vom Zürichberg», ist merkwürdig, bemerkenswert borniert. Man merkt, dass der Skandal des Reichtums nicht unbedingt das Faktum des übermässigen Besitzes ist, sondern das des beschränkten Bewusstseins, das sich dann offenbar einstellt, wenn Geld nicht mehr Abbild von Arbeit, ja nicht einmal mehr Darstellung des eingesackten Mehrwerts ist, sondern abstrakte Grösse, nur noch Zahl.



**Gränicher wirft mit leichter Hand einige Fragen auf, wenn man als Zuschauer noch Fragen zu stellen gewohnt ist. Die Frage, ob er die Macht des Geldes nicht unterschläge, wenn er seinem Duft nachspürt, gehört natürlich auch dazu.**

«Jetzt muss man handeln», sagt der Börsenhändler. Aber was heisst da "handeln"? Was kann "handeln" sein, wenn die Welt kein Gewicht mehr hat, wenn die Resultante eine Zahlenverschiebung ist, eine Grösse ohne Körper? Den anonym bleibenden Erben sieht man auch beim Golfspielen, aber auch beim Holzen im (in seinem?) Wald. Die Damen und Herren agieren (handeln) im abstrakten Raum; ihnen kommt nur noch Abstraktes in den Sinn; übers Kuchenbacken kommt auch die Lady von der Fokolarbewegung nicht hinaus.

Gränichers Film knackt das Schweigen der Besitzenden nicht. Der Filmer ist "anständig", damit er seine Beute nach Hause tragen kann. Er zahlt mit Ironie heim, damit, dass er die Geldmensen als Geldmensen nicht so ernst nimmt. Elegant skizziert er ein Leben in der dünnen Luft der Geldwirtschaft, ohne irgendjemandem nahe zu treten. Nicht dem ehemaligen Primarlehrer, der durch ein Erbe unproduktiv, und das heisst unnütz geworden ist, nicht der Tochter aus steinreichem Haus, die wie eine Nonne lebt und «Gutes tut», nicht dem Medienunternehmer, der die Dummheit, politische Ignoranz und Idolatrie seiner Leser und Leserinnen ausbeutet, nicht einmal dem unglücklichen Spekulanten, der ganz selbstverständlich die staatliche Fürsorge in Anspruch nimmt, bis ihm dereinst der gleiche Staat auch helfen wird, "sein" Gut zurückzubekommen.

Interpretation, Kritik, Bitterkeit und die Entüstung überlässt Gränicher seinem Publikum. Den weissen Schwan im blauen See überfährt er nicht. «Mein Name erscheint nicht und nirgends», krächzt «Deep throat vom Zürichberg» am Telefon, und Gränicher hält sich daran.

Nicht nur der Paradiesvogel Jürg Marquard mit seiner Yacht, seinen goldenen Tellern, seinem Papageienoutfit, seinem Rolls, der – wie im Film –

vor der Abfahrt noch von Bediensteten mit dem Staubwedel traktiert wird, der mit den Kindern – wie im Film – im Hallenbad planscht, ist komisch, sondern alle sind es. Dennoch fehlt ein Geldmensch, der mit seinem Geld Macht kauft und ausübt, der jene Gier, die das Land Schweiz prägt und in Verruf gebracht hat, rücksichtslos ausübt. Den bequemen Fürsorgeempfänger fragt Gränicher witzig, ob er für die Einladung habe sparen müssen. Er fragt ihn und die anderen nicht bissig, wen sie wählen und was sie von einer massiven Besteuerung von Vermögen und Börsengewinnen halten. Er hat das Spiel der Raider und Player spielen, ihre Regeln – nicht weh tun – akzeptieren müssen, wenn er überhaupt an ein Ziel kommen wollte.

Im fremdbestimmten Spielraum agiert er kurzweilig, mit bemerkenswertem Charme, technisch und ästhetisch abgeklärt. (Die Digital Beta-Technik und der Transfer auf 35mm-Film sind tadellos.) Er wirft mit leichter Hand einige Fragen auf, wenn man als Zuschauer noch Fragen zu stellen gewohnt ist. Die Frage, ob er die Macht des Geldes nicht unterschläge, wenn er seinem Duft nachspürt, gehört natürlich auch dazu. Und das weiss er. Man spürt, dass er es weiss.

Martin Schaub

*Die wichtigsten Daten zu DER DUFT DES GELDES: Realisation und Buch: Dieter Gränicher; Kamera: Peter Indergand, Edwin Horak, Dieter Gränicher; Schnitt: Dieter Gränicher; Mitarbeiter Schnitt: Peter Liechti; Musik: Symphonie Nr 6, h-Moll, Opus 74, «Pathétique» von Peter Illjitsch Tschaikowskji gespielt vom Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von Michel Boder; Ton: Ingrid Städeli, Jörg Ziegler, Beat Hirschi. Mitwirkende: Susanne Stehli, Jürg Marquard, Thomas Westemeier, Hans Walk. Produktion: Momenta-Film in Co-Produktion mit SRG/SF DRS, WDR Köln, Teleclub Zürich; Produzent: Dieter Gränicher. Schweiz 1998. 35mm, Format: 1:1,66; Farbe, Dolby SR, Dauer: 79 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.*



# Die Politik der Melancholie

DIE EWIGKEIT UND EIN TAG (MIA EONIOTITA KE MIA MERA)

von Theo Angelopoulos



**Theo Angelopoulos' neuer Film beschreibt das Lebensgefühl eines solchen Tages, an dem einer die ganze Ewigkeit seines nicht gelebten Lebens aufsucht.**

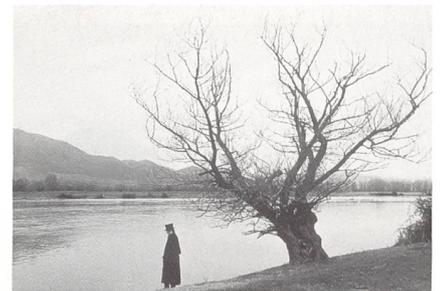
Was tun, wenn man nur noch einen Tag zu leben hat? Die ganze Ewigkeit von den ersten verdächtigen Schmerzen bis zum letzten Moment des Versteckspiels vor der tödlichen Krankheit ist schon vorüber. Jetzt gibt es nur die Dämmerung und dann diesen einen Tag. Der Mann, dem dies geschieht, kann noch reden und sich bewegen wie ein gesunder Mensch. Wozu also noch einmal letzte Medikamente nehmen? Das ist die Ausgangssituation von Theo Angelopoulos' neuem Film – eine Spielanordnung. Denn natürlich beschreibt der Film nicht nur diesen Tag, an dem der Mann Orte mit und ohne Bedeutung aufsucht, in Träume verfällt und ziellos durch die Stadt irrt, sondern das Lebensgefühl eines solchen Tages, an dem einer die ganze Ewigkeit seines nicht gelebten Lebens aufsucht: das aufgeschobene, eigentliche Leben, die unerfüllten Sehnsüchte und die Augen-

blicke des Glücks, an denen er achtlos vorbei lebte. Als verwundetes Herz auf der Suche nach Sinn und Erlösung, gerüstet mit nostalgischem Starrsinn und melancholischer Empfindsamkeit – so geht Angelopoulos' Alter-Ego-Hauptfigur Alexander los, verlässt seine Wohnung an der Uferpromenade von Thessaloniki und macht sich auf die Suche nach Haus und Heimat. So klein ist sie geworden, die Utopie vom besseren Leben: sie ist ein Sonnentag am Strand mit den heiteren Farben von Sand und Meer und weissgekleideten Sommergästen. Die mühselige Wirklichkeit, durch die Theo Angelopoulos seinen Helden wandern lässt, ist dagegen grau und neblig. Pechschwarz glänzen die Strassen von der Nässe. In den Neubauruinen Thessalonikis werden entführte Albanerkinder von den Gangs zusammengetrieben wie quiekende Schweine vor dem Schlachtfest, während im

**Bruno Ganz kann stehen wie ein griechischer Mann, fest verankert im Boden und doch mit jeder Faser seines Herzens sich sehrend nach den Sternen, die man nicht mal greifen kann.**

Bus die Uferpromenade entlang zum «weissen Turm» die letzten Demonstranten ihre roten Fahnen einrollen wie Fans eines Fussballvereins nach dem Abstieg ihrer Idole in die zweite Liga. Stadtlandschaften mit der ganzen erhabenen Schönheit des Verfalls, ländliche Idyllen, mit der flüchtigen Konsistenz von Träumen, ein schweigender Schriftsteller, der nach Worten sucht, ein heimatloser kleiner Junge, der sie ihm schenkt – man tut gut daran, der Versicherung von Theo Angelopoulos, diesmal habe er einen weniger melancholischen Film drehen wollen, wenig glauben zu schenken. Wozu sollte das auch gut sein. Für sein poetisch-philosophisches Essaykino brauchte der griechische Meisterregisseur noch nie die Urlaubssonne Griechenlands. Marcello Mastroianni war schon als BIENZENZÜCHTER (1986) auf verregneten Strassen auf der Suche nach den letzten Dingen, Harvey Keitel mühte sich 1995 düster-redlich, den balkanischen BLICK DES ODYSSEUS zu finden. Schon für diese Rolle war eigentlich der italienische Schauspieler Gian Maria Volonté vorgesehen. Der plötzliche Tod des Schauspielerfreundes regte Angelopoulos zu seinem neuen Film an. Dann traf er Bruno Ganz, der glücklicherweise gar nicht so schwer an der Bürde trägt, gleich zwei europäische Schauspielerlegenden mit sich herumzuschleppen. In der Originalfassung wurde Bruno Ganz von einem griechischen Schauspieler synchronisiert. Trotzdem herrscht der deutsch-schweizer Schauspieler über die Figur, weil sie in ihm ruht. Ein weisser Bart, schütter wollt sich der Rest des dunklen Haares um seinen Kopf, die Hände versenkt in den Taschen eines langen Mantels – so begegnet man Bruno Ganz / Alexander an der Uferpromenade von Thessaloniki, leicht gebeugt von der Last der Zeit. Ganz kann stehen wie ein griechischer Mann, fest verankert im Boden und doch mit jeder Faser seines Herzens

sich sehrend nach den Sternen, die man nicht mal greifen kann. Er kann knien vor seiner Mutter und eine Schulter hergeben als Rastplatz für die Frau, die er liebt. Und er kann glauben machen, dass dieser Mensch schweigt, seine Seele verschliesst – zu lange und zu fest. In der deutschen Fassung bekommt Bruno Ganz auch seine Stimme wieder und irgendwann, wenn die Nebel der Tageskritik verzogen sind, wird man feststellen, dass diese Filmrolle eine der grössten des «Ifflandring-Trägers» gewesen ist. Theo Angelopoulos hatte Bruno Ganz in Paris auf der Theaterbühne gesehen und war sofort davon überzeugt, dass er seinen Hauptdarsteller gefunden hatte. Als man ihm später erzählte, Ganz sei der Star der Filme von Wim Wenders, war er über seinen Mut erschrocken, denn von den Filmen des deutschen Regiestilisten mit der stillen Liebe zu Hollywood fühlte er sich weit entfernt. Den Gerüchten, Ganz und Angelopoulos hätten um viele Szenen in diesem Film mit erheblichem Einsatz gerungen, muss man vielleicht nicht weiter nachgehen. Tatsache ist jedenfalls, neben Mastroianni hat Angelopoulos noch keinen derart kongenialen Darsteller für sein Kino der Suche nach der Schönheit der Hoffnung gefunden. Wobei man Drehbuchautor Tonino Guerra nie vergessen darf. Der alte Haudegen der Autorenzunft, der schon für De Sica, Fellini und Tarkowskij schrieb, steht stets auch am Beginn eines Filmes von Angelopoulos: «Arbeiten mit Tonino, das ist promenieren, dann ins Café gehen und reden, reden nicht nur über den Film, den ich machen möchte. Aber nach ein paar Tagen nimmt die Sache Form an. Dann zurück nach Athen und es niederschreiben. Das ist leicht.» Und Tonino Guerra, der diesem Kompliment gar nicht richtig zugehört hat, fügt hinzu: «Schreiben Sie nur, dass dieser Film kein Meisterwerk ist, aber dann bekommen Sie es mit mir zu tun. Mein Name ist



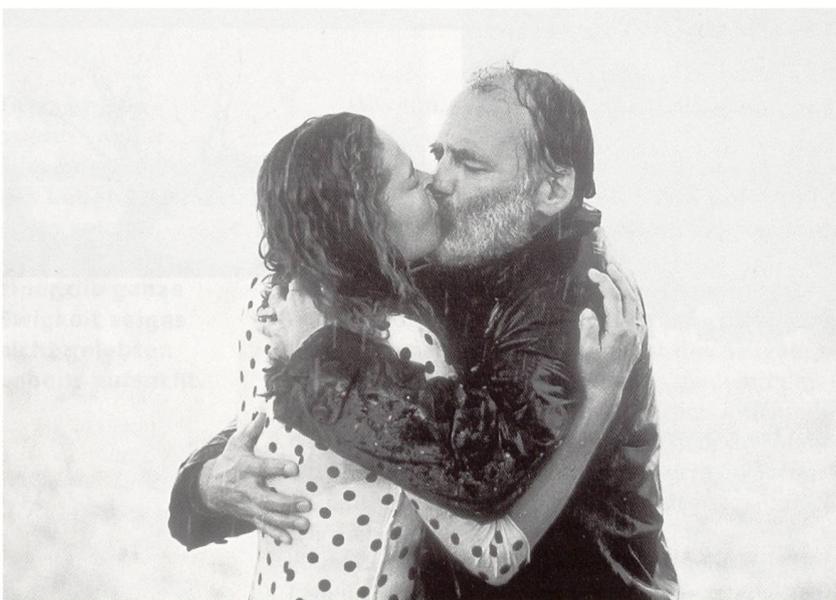
**Der Einwand, Angelopoulos drehe doch eigentlich immer wieder den gleichen Film, stört den nicht mehr, der weiss, dass das Lebenswerk eines Filmemachers immer ein einziger langer Film ist.**

Guerra, das heisst Krieg, und den bekommen Sie dann.» Theo Angelopoulos lächelt dann und fügt hinzu: «Eigentlich trinken wir nur gelegentlich einen Kaffee zusammen.» «Aber da liegt gerade der Unterschied», fügt Guerra mit funkelnden Äuglein hinzu, «ich trinke meinen Café italienisch in einer Sekunde, aber Theo, der sitzt und rührt in der Tasse, und schon ist der Nachmittag vorbei.» Dass aus diesem Geflachse alter Freunde derartige Filme entstehen können, nimmt nur denjenigen Wunder, der Kino mit der Verwaltung von Erfolgsformeln verwechselt. Am Drehort nämlich regiert der sanfte Theo Angelopoulos mit eiserner Hand, stets auf der Jagd nach dem besten Bild für sein bildtrunkenes Kino. In *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* sind seine berühmten Plansequenzen noch unauffälliger geworden, dafür bestimmen sie noch unerbittlicher die Wahrnehmung der Zuschauer. Etwa wenn ganz am Anfang des Films Alexander eine Musik auflegt und ihm vom benachbarten Balkon wie schon oft mit eben diesem Musikstück geantwortet wird. Die Kamera folgt dem Blick Alexanders auf den wehenden Vorhang gegenüber, aber so langsam und dabei so präzise, dass sie die gegenüberliegende Hauswand anzuziehen scheint wie ein Magnet. Magie scheint im Spiel zu sein, doch eine Magie, die entschlossen ist, ihr Geheimnis nicht preiszugeben. Und auf die Frage nach dem oder der Unbekannten hinter dem Lied gibt sich Alexander die Antwort: «Wer mag das sein? Ein einsamer Mensch, wie ich? Manchmal möchte ich lieber daran glauben, dass es ein kleines Mädchen ist, das, bevor es zur Schule geht, ein bisschen mit dem Plattenspieler herumspielt.» Einer der Momente, in denen Angelopoulos' Film auf seine manchmal sehr direkte Weise emotional berührt. Diese Sehnsucht danach, zu Staunen, diese ungeheure Hoffnung verstanden zu werden, tragen alle Angelopoulos-Figuren in sich. Das ist

seine Politik der Melancholie, die Angelopoulos-Filme immer noch und immer wieder zu ganz ungewöhnlichen Abenteuern mit sich selbst macht. Der gelegentlich geäusserte Einwand, Angelopoulos drehe doch eigentlich immer wieder den gleichen Film, stört den nicht mehr, der weiss, dass das Lebenswerk eines Filmemachers immer ein einziger langer Film ist. Neue Aspekte, neue Nuancen kommen hinzu, aber irgendwann ist es dann erreicht, das perfekte Gewebe aus allen Motiven und aus all den Stilelementen, für die ein Filmautor steht. Was tun, wenn man die Perfektion erreicht hat? Das dürfte sich Theo Angelopoulos auf der Bühne des Grand Théâtre Lumière in Cannes gefragt haben, als er im Mai dieses Jahres endlich die Goldene Palme von Cannes im Arm hielt, den wichtigsten Filmpreis der Welt. Im Augenblick seines grössten Triumphes wirkte er traurig und bleich, als habe er in einen Abgrund geblickt. Doch wenn man der Hohepriester des Kinos der Melancholie ist, dann findet man auch da wieder raus.

Josef Schnelle

*Die wichtigsten Daten zu DIE EWIGKEIT UND EIN TAG (MIA EONIOTTA KE MIA MERA) Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni; Kamera: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos; Schnitt: Yannis Tsitsopoulos; Ausstattung: Giorgos Ziakas; Kostüme: Giorgos Patsos; Musik: Eleni Karaindrou; Ton und Mischung: Bernard Leroux. Darsteller (Rolle): Bruno Ganz (Alexander), Isabelle Renaud (Anna, Alexanders Frau), Achilleas Skevis (das Kind), Despina Bebedeli (Alexanders Mutter), Iris Chatziantoniou (Alexanders Tochter), Hélène Gerasimidiou (Ouranie), Fabrizio Bentivoglio (der Dichter), Vassilis Seimenis (Alexanders Schwiegersohn). Produktion: Theo Angelopoulos, Greek Film Centre, Greek Television, Paradis Films, Intermedia, La Sept Cinéma in Zusammenarbeit mit Canal Plus, Classic S.R.L., Istituto Luce, WDR/Arte. Produzentin: Phoebe Economopoulos. Griechenland 1998. 35mm, Farbe, Format: 1:1,66, Dolby SR; Dauer: 132 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Pegasus, Köln.*



...  
 ‹Ich mag Einstellungen,  
 in denen es *Lichtabenteuer* gibt›

Gespräch mit Caroline Champetier, Kamerafrau

‹Es gefiel mir zu schätzen. Und dann erst herauszufinden, ob ich richtig lag. Das Kino hat auch etwas von einem Spiel: man sieht erst später, was man gemacht hat.›

**FILMBULLETIN** Caroline Champetier, sehr bald nach Ihrem Filmstudium am IDHEC haben Sie als Assistentin bei William Lubtchansky gearbeitet. Wie hat Sie diese Ausbildung geprägt?

**CAROLINE CHAMPETIER** Zunächst muss ich sagen, dass sein Einfluss auf meine spätere Arbeit sehr gering ist; ich bin weder fotografisch noch von meinem Arbeitstemperament her eine Schülerin Willys. Er ist ein eher klassischer, barocker Kameramann, während ich wahrscheinlich mehr Gemeinsamkeiten mit jemandem wie Nestor Almendros habe. Assistentin zu sein ist vor allem eine technische Schule. Das Material, die Kameras, die Objektive haben mir immer ungeheures Vergnügen bereitet. Das ist wohl meine etwas jugenhafte Seite. Ich habe auch schnell entdeckt, dass ein Filmset ein phantastischer Spielplatz sein kann, nicht nur für die Schauspieler, sondern



«Godard hat mir das Sehen beigebracht, er hat mir beigebracht, dass ein Bild nicht nur etwas ist, das ich auf eine Leinwand projiziere, sondern auch etwas, das ich empfangen.»

auch für die Techniker. Eine Arbeit, die mir grossen Spass gemacht hat, war das Ausmessen des Kamera-Abstandes. Es gefiel mir, nicht auszumessen, sondern zu schätzen. Und dann erst herauszufinden, ob ich richtig lag. Das Kino hat auch etwas von einem Spiel: man sieht erst später, was man gemacht hat. Ausserdem glaube ich, dass das Sehen von Filmen eine ebenso wichtige Schule für mich war. Ich ging in einem Zeitraum von zehn, fünfzehn Jahren sehr, sehr oft ins Kino – ich hatte allerdings auch viel nachzuholen, denn ich kam aus einem streng bürgerlichen Elternhaus, in dem das Kino noch als Jahrmarktsattraktion angesehen wurde.

**FILMBULLETIN** Haben Sie irgendwann bewusst die Filme danach ausgewählt, den Stil bestimmter Kameraleute studieren zu können?

**CAROLINE CHAMPETIER** Nicht wirklich. Ich erinnere mich jedoch, dass mich beim Sehen der Filme später vor allem die Frage interessierte, wie die Liaison zwischen Fotografie und Regie funktionierte.

**FILMBULLETIN** Ich möchte noch einmal auf Lubtchansky zurückkommen, mit dem Sie ja immerhin neun Jahre gearbeitet haben. War das nicht doch eine Schule der Vielseitigkeit?

**CAROLINE CHAMPETIER** Sicher. Auch heute glaube ich, dass ich mich nicht sehr in dem wiederhole, was ich mache. Sie haben gerade ALICE ET MARTIN gesehen, den neuen Film von Téchiné – haben Sie irgendwann in einem meiner anderen Filme ein so kontrastreiches Bild gesehen, einen so heftigen Lichteinfall? Nein! Ich habe keinen Stil. Oder

wenn ich einen habe, besteht er darin, mich so tief wie möglich in den jeweiligen Film zu versenken, mich ihm so weit wie möglich anzunähern.

**FILMBULLETIN** War es nach neun Jahren ein dramatischer Schritt, *chef-opératrice*, Chefkamerafrau zu werden?

**CAROLINE CHAMPETIER** Nein, es ergab sich einfach so. Ich hatte ja schon als Assistentin mit Rivette gearbeitet, und als Willy für LA BANDE DES QUATRE nicht zur Verfügung stand, habe ich die Fotografie übernommen. Ich bin ganz instinktiv, spontan an die Arbeit herangegangen, und ich glaube, das gefiel Rivette. Der Erfolg des Films hat ja dann auch viel dazu beigetragen, dass Rivette als Regisseur wieder Geltung erlangte. Ich glaube, er würde auch heute noch gern wieder mit mir arbeiten, aber irgendwie endete unsere Zusammenarbeit mit dem Film.

Mit Godard war das ganz anders, mit dem habe ich mehrere Jahre gearbeitet. Man könnte sagen, dass er mir alles beigebracht hat. Er hat mir das Sehen beigebracht, er hat mir beigebracht, dass ein Bild nicht nur etwas ist, das ich auf eine Leinwand projiziere, sondern auch etwas, das ich empfangen: ein bestimmter Zustand des Lichts, eine Landschaft, ein Raum, von denen ich ausgehe und dann entscheide, ob ich Licht hinzufüge oder etwas nicht ausleuchte. Er hat mir eine bestimmte Art vermittelt, die Blende einzustellen, das natürliche Licht einzubeziehen.

Unsere Zusammenarbeit hätte sicher noch ein paar Jahre weitergehen können. Aber ich war damals noch sehr jung, und es fiel mir zuneh-



1

1  
Jean-Luc Godard  
in SOIGNE TA  
DROITE  
Regie: Jean-Luc  
Godard

2  
LA BANDE DES  
QUATRE  
Regie: Jacques  
Rivette

3  
Juliette Binoche  
und Alexis Loret  
in ALICE ET  
MARTIN  
Regie:  
André Téchiné



2



3

#### WERKSTATTGESPRÄCH

mend schwerer, an der Seite eines Filmemachers zu arbeiten, dessen Nostalgie für das Kino so ausgeprägt war. Vor allem für ein Kino, von dem sich der zeitgenössische Film so sehr entfernt hat. Ich glaube, Jean-Luc ist sehr protestantisch, sehr unglücklich, denn er wird einerseits völlig vom Kino vereinnahmt, andererseits entzieht er sich ihm auch. Er beklagt den Verlust einer bestimmten Art von Kino und verweigert sich einer anderen Art. Er verweigert sich den Personen, den Körpern, wenn er dreht. Dabei ist er ein grosser Visionär, der eine Reinheit, Wahrheit des Bildes sucht, die irgendwo weit entfernt liegt ... das ist eine Lebensaufgabe, glauben Sie mir! Mir wurde jedenfalls klar, dass ich mich diesem starken Einfluss entziehen musste. Also habe ich angefangen, mit Leuten wie Doillon zu arbeiten.

**FILMBULLETIN** Mir scheint, Ihre Filmographie wird geprägt durch zwei Konstanten, die sich eigentlich ein wenig widersprechen: Treue und Neugier.

**CAROLINE CHAMPETIER** Es ist richtig, es passiert mir häufig, dass ich mit den gleichen Regisseuren arbeite. Andererseits ist es für mich wichtig, dass sich das Kino immer wieder erneuert. Die Entdeckung einiger junger Regisseure hat mir sehr viel bedeutet: Arnaud Desplechin, Xavier Beauvois, Lætitia Masson. Die sind die Nichten und Neffen, nicht aber die Kinder der Nouvelle vague. Die Regisseure, mit denen ich arbeite, gehören ganz unterschiedlichen Generationen an. Aber allen ist gemeinsam, dass sie Autoren sind. Jeder hat seine einzigartige, persönliche Welt, die

er im Kino umsetzt. Das gilt für die jungen Regisseure sogar noch stärker. Jeder arbeitet in seiner festumgrenzten Zone. Dabei finden viele Leute, dass ich in meiner Arbeit das Muster immer neu dekliniere, eben weil ich nur mit Autoren zusammenarbeite und nicht mit den grossen kommerziellen Regisseuren. Das ist sozusagen meine Nische.

Ein Regisseur, mit dem ich gern arbeiten würde, ist Claude Sautet. Aber der wird bei uns als kommerzieller Filmemacher angesehen.

**FILMBULLETIN** Bei uns gilt er durchaus als *auteur*.

**CAROLINE CHAMPETIER** Es freut mich, das zu hören, denn ich bin auch der Ansicht, dass er ein ganz eigenes, persönliches Kino macht. Aber bei uns rechnet man ihn leider zu einem anderen Lager – eben den Regisseuren, mit denen ich normalerweise nicht arbeiten würde.

**FILMBULLETIN** Nach welchen Kriterien wählen Sie die Projekte aus – nach den Regisseuren oder zuallererst nach den Drehbüchern?

**CAROLINE CHAMPETIER** Wenn ich den Regisseur kenne, ist er das Kriterium. Aber die Drehbücher sind ebenso wichtig. Es ist mir schon passiert, dass ich Drehbücher von Regisseuren abgelehnt habe, mit denen ich sonst häufig arbeite, auch sehr eng zusammenarbeite. Den Stoffen fühlte ich mich dann einfach nicht verwandt. Ich bin davon überzeugt, dass man nicht jeden Film eines Regisseurs machen sollte. Das liegt sicher auch nicht im Interesse des Regisseurs. Ich sehe das als einen ganz natürlichen Prozess, denn man durchläuft



1



2

WERKSTATTGESPRÄCH

**«Beim Lesen des Drehbuchs fallen einem zwei, drei Bilder ein. Leute, die behaupten, sie wüssten dann schon, wie ein Film aussehen sollte, bluffen nur.»**

1

Jean-Pierre Lorit,  
Eric Kreienmayer  
und Alexis Loret  
in ALICE ET  
MARTIN  
Regie: André  
Téchiné

2

Laurence Maslhie  
und Gérard  
Depardieu in  
HÉLAS POUR MOI  
Regie: Jean-Luc  
Godard

verschiedene Phasen, beschäftigt sich mit unterschiedlichen Problemen. Die Frage, ob man Fortschritte in seiner Arbeit macht, bewegt mich natürlich sehr. Die sind sicher nicht linear, da gibt es Wendungen und Perioden. Wie bei den Malern, oder auch bei Musikern. Man legt Etappen, Strecken zurück, die von bestimmten Schwerpunkten geprägt werden. Man lernt, gewisse Dinge zu meistern, zu beherrschen und wendet sich dann neuen Herausforderungen zu. Seit zwei, drei Jahren beschäftigt mich zum Beispiel das Problem der unterschiedlichen Film- und Trägermaterialien. Da hat die Technik enorme Fortschritte gemacht, Kodak bietet allein sechs, sieben unterschiedliche Negativfilme an, die mehr oder weniger lichtempfindlich sind, die kontrastreicher sind oder etwas sanfter, modellierender. Dank dieser Fortschritte kann ich heute meine Palette also enorm erweitern und grosse Risiken eingehen. Deshalb ist beispielsweise die Begegnung mit André Téchiné so bedeutsam für mich geworden: Er ist ein Regisseur, der kein Risiko scheut, auch in den Geschichten, den Emotionen, von denen er erzählt. In einer Zeit, in der viele Filmemacher pseudodokumentarische Geschichten drehen, ist er einer, der das Erzählkino verteidigt. Er dreht ein für unsere Verhältnisse sehr amerikanisches, narratives und romaneskes Kino; er ist ein Regisseur, der sich nie einschränken möchte. Wenn man mit ihm dreht ist das, als stünde man an einer Klippe neben jemandem, der permanent sagt: «Los, spring!» Er ist jemand, der Sie antreibt, immer noch ein Stück weiter zu

gehen, der Ihnen ständig die Angst nimmt, wenn Sie glauben, die Kontraste oder Farben seien zu heftig. Das macht die Fotografie von ALICE ET MARTIN so überaus energisch, gibt dem Film eine grosse Dynamik.

**FILMBULLETTIN** Sein Komponist Philippe Sarde hat ihn einmal den «Meister der atmosphärischen Einstellung» genannt. Hat sich das auch in Ihrer Zusammenarbeit gezeigt?

**CAROLINE CHAMPETIER** Was mich am meisten frap্পiert hat, war, wie geerdet er ist. Er will, dass man die Elemente in seinen Filmen spürt, das Vergnügen, die Freude an der Natur. «Sieht man wirklich das Blau des Himmels? Sieht man auch wirklich, wie das Sonnenlicht durch die Baumkrone fällt?» fragte er ständig während der Dreharbeiten. Für diese Sinneseindrücke bin ich zweifellos auch empfindlich. Das Sonnenlicht euphorisiert mich, die Farbe des Grases, der Bäume, das Licht, das vom Meer reflektiert wird, die unterschiedlichen Zustände des Lichtes zu den verschiedenen Tageszeiten. Das Licht nährt mich, ich wäre depressiv, wenn es keine Helligkeit gäbe, wenn alles grau wäre.

**FILMBULLETTIN** Ich möchte noch einmal zu den Drehbüchern, zu Ihrer Art, diese zu interpretieren, zurückkehren.

**CAROLINE CHAMPETIER** Beim Lesen des Drehbuchs fallen einem zwei, drei Bilder ein, ganz wenige. Leute, die behaupten, sie wüssten dann schon, wie ein Film aussehen sollte, bluffen nur. Man hat eine Spur, ein Bild, das man – wie in einem Computer – irgendwo ablegt. Und dann



1

**«Was betrachtet man, wenn man Gesichter in Grossaufnahmen sieht? Den Blick. Also sind die Augen von Isabelle Huppert permanent beleuchtet.»**

1

Isabelle Huppert  
in L'ÉCOLE DE LA  
CHAIR  
Regie:  
Benoît Jacquot

2

Rebecca Hampton  
und Bruno Cremer  
in LE LIVRE DE  
MARIE  
Regie:  
Anne-Marie  
Miéville



2

beginnt man mit der Vorbereitung des Films, dem Casting, bei dem man die Schauspieler kennenlernt. Dann sucht man die Dekors aus. Sobald sich all diese Elemente zusammenfügen, findet man heraus, ob dieses abgelegte Bild noch gültig ist. Wenn es noch gültig ist, entsteht ein Zusammenhang, ein roter Faden. Aber am Anfang ist die Richtung noch unklar.

Oft sagt einem dann der Regisseur einen entscheidenden Satz. Bei L'ÉCOLE DE LA CHAIR, den wir mit Isabelle Huppert gedreht haben, sagte Benoît Jacquot zum Beispiel: «Das ist ein Western der Gesichter.» Das ist eine wunderbare Spur, der man sofort nachgehen will. Der Film ist in CinemaScope, und es gibt lauter Grossaufnahmen von Gesichtern, die man natürlich ausleuchten muss. Denn was betrachtet man, wenn man Gesichter in Grossaufnahmen sieht? Den Blick. Also sind die Augen von Isabelle Huppert permanent beleuchtet.

**FILMBULLETTIN** Das scheint mir ohnehin eine Vorliebe von Ihnen zu sein: Portraits von Gesichtern in Bewegung zu filmen. Das spürt man ganz stark in J'ENTENDS PLUS LA GUITARE.

**CAROLINE CHAMPETIER** Ja, da haben wir wirklich die Gesichter in Grossaufnahme unablässig verfolgt. Meine Arbeit bestand darin, diese Gesichter existieren zu lassen. Das ist es, was ich im Übrigen ständig tue, ich folge den Figuren durch die Dekors mit einer Lichtquelle und dann passiert, was eben passiert.

**FILMBULLETTIN** Diese Konzentration ist in dem Film wirklich rigoros. Ich denke da zum Beispiel

an die Szene, in der Benoît Régent in einem Café Anouk Grinberg vorgestellt wird, mit der er später eine Affäre haben wird: da bleibt die Kamera ausschliesslich auf ihrem Gesicht, ihren Reaktionen.

**CAROLINE CHAMPETIER** Es war nicht nötig, irgend etwas anderes zu zeigen. Vielleicht haben wir noch andere Kameraperspektiven gedreht, ich glaube aber nicht. Das war eine Entscheidung, die Philippe Garrel und ich mit Sicherheit gemeinsam getroffen haben, denn den Film habe ich auch kadriert. Beim neuen Film, LE VENT DE LA NUIT, habe ich nur das Licht gesetzt. Ich habe nämlich mittlerweile herausgefunden, dass Philippe die Kadrage nicht gern von einer Frau festgelegt haben möchte. Sie werden sehen, der neue Film ist eine ganz eindrucksvolle Abfolge von Tableaus. Ich finde, Philippes Art, den Bildausschnitt zu bestimmen, besitzt eine grosse Evidenz.

**FILMBULLETTIN** Diese Beharrlichkeit in der Konzentration auf ein Gesicht spürt man natürlich auch in PONETTE.

**CAROLINE CHAMPETIER** Das stimmt. In PONETTE war ich ganz versessen auf das Gesicht des Mädchens. Man verlässt sie nie, sie wird unablässig kadriert. Auch da könnte man von einem Western der Gesichter sprechen. Es war phantastisch, dieses Kind zu filmen. PONETTE war ein ganz aussergewöhnliches Abenteuer, denn wir mussten uns auf die Grösse und den Rhythmus der Kinder einstellen; man durfte nicht auf sie herabblicken. Also verbrachte ich vier Monate auf einer Augenhöhe von vierzig Zentimetern. Zwangsläufig



1



2

## WERKSTATTGESPRÄCH

**«Je erfahrener ein Regisseur ist, desto sicherer ist er sich seiner Kadrage. Diesen Prozess konnte ich bei Benoît Jacquot ganz gut mitverfolgen.»**

fühlte ich mich ihr ungeheuer nahe. Das war sehr, sehr verführerisch für mich.

**FILMBULLETIN** Ist so etwas nur eine Vorliebe oder aber auch eine künstlerische Entscheidung Ihrerseits?

**CAROLINE CHAMPETIER** Nein, das war natürlich Jacques Doillons Entscheidung. Er wollte diese Geschichte unbedingt über den Blick dieses Mädchens erzählen. Es gab nichts ausser ihr, man sieht alles aus ihrer Perspektive. Man will sich wirklich in den Kopf dieses vierjährigen Mädchens hineinversetzen.

**FILMBULLETIN** Momentan ist unser Thema der Bildausschnitt, die Kadrage. Haben da nach Ihren Erfahrungen die Regisseure aus unterschiedlichen Generationen ähnlich präzise Vorstellungen?

**CAROLINE CHAMPETIER** Bei den Filmen jüngerer Regisseure passiert es mir häufiger, dass ich die Entscheidungen treffe. Bei einem Film wie *EN AVOIR (OU PAS)* nehme ich mir mehr Freiheiten, da schlage ich mehr vor, da versuche ich, mehr Abenteuer beim Bildausschnitt zu provozieren. Es passiert natürlich auch, dass man erst gar nicht Vorschläge macht, sondern die Einstellung gleich so einrichtet, wie man es für richtig hält. Je erfahrener ein Regisseur ist, desto sicherer ist er sich seiner Kadrage. Diesen Prozess konnte ich bei Benoît Jacquot ganz gut mitverfolgen. Bei *LA DÉSENCHANTÉE* waren seine Vorstellungen noch nicht so präzise wie bei *LA FILLE SEULE* und erst recht nicht so rigide wie bei *L'ÉCOLE DE LA CHAIR*. Er hat allmählich gelernt, diese Disziplin zu beherrschen, zu meistern. Benoîts Kino ist

verstärkt ein Kino der Montage geworden, der *découpage*. Man weiss immer genau, welche Einstellungen man drehen muss, man kennt die Einstellungsgrössen. Da ist er wie Fritz Lang: jemand, der seine Filme wirklich ganz genau konstruiert, schon im Drehbuch. Er ist nicht jemand, der bei den Stellproben improvisiert, er weiss immer genau, was er will. Damit will ich nicht sagen, dass er sich seiner Sache sicherer ist als beispielsweise Téchiné. Téchiné räumt der Sicherheit einfach nicht den gleichen Stellenwert ein. Für ihn sind Zweifel, Intuition und Improvisation ebenso wichtig.

**FILMBULLETIN** Ein entscheidender Unterschied ist auch, dass Téchiné mit zwei Kameras dreht. Was für Auswirkungen hatte das für Ihre Arbeitsweise?

**CAROLINE CHAMPETIER** Das war natürlich eine ganz aussergewöhnliche Erfahrung: zwei Plansequenzen, die parallel gedreht werden! Die Kamera scheint ständig in Bewegung zu sein, das ist wie ein Strudel, in den man gerät. Man hat den Eindruck, dass die Handlung dadurch schneller vorangeht, man spürt eine grosse Dynamik und Eleganz der Inszenierung. Und beim Schnitt hält sich Téchiné durch die zwei Plansequenzen, die er von jeder Szene dreht, natürlich unendlich viele Möglichkeiten offen. Ich fand das absolut faszinierend, so zu arbeiten.

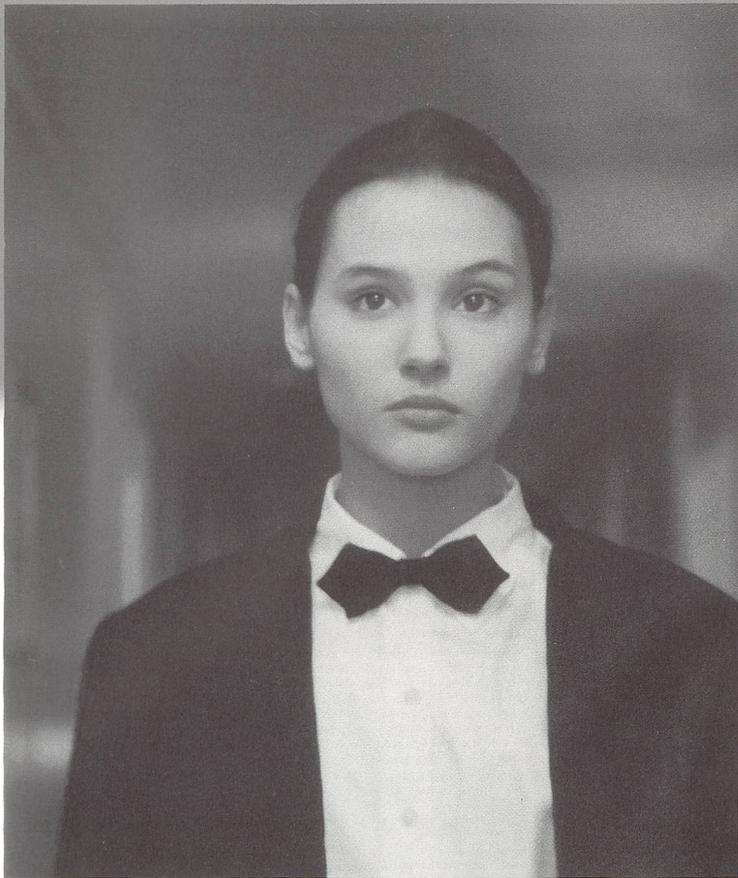
**FILMBULLETIN** Lassen Sie uns noch ein wenig bei den Kamerabewegungen bleiben. Ich habe den Eindruck, dass Sie oft eine die Figuren begleitende Komplizin sind.

1

Arnaud Giovanninetti und Sandrine Kiberlain in *EN AVOIR (OU PAS)*  
Regie: Lætitia Masson

2

Bruno Cremer und Rebecca Hampton in *LE LIVRE DE MARIE*  
Regie: Anne-Marie Miéville



1

«Ich fühle mich als Medium der Schauspieler und der Figuren. Ich verliere die Distanz und empfinde eine starke Übereinstimmung mit ihnen, ja, ich verliere mich an sie.»

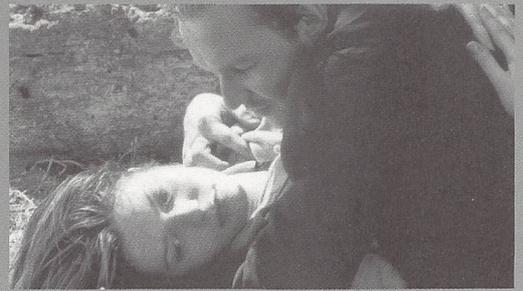
1  
Virginie Ledoyen  
in LA FILLE SEULE  
Regie:  
Benoît Jacquot

2  
Chiara  
Mastroianni und  
Xavier Beauvois  
in N'OUBLIE PAS  
QUE TU VAS  
MOURIR  
Regie:  
Xavier Beauvois

**CAROLINE CHAMPETIER** Beim Drehen lasse ich mich vom Instinkt leiten, von dem Gefühl, das das Gesicht eines Schauspielers in mir hervorruft – oder aber die Situation, in die der Regisseur seine Figuren stellt. Ich fühle mich als Medium der Schauspieler und der Figuren. Ich verliere die Distanz und empfinde eine starke Übereinstimmung mit ihnen, ja, ich verliere mich an sie. Ich lasse mich also wirklich von dem führen, was vor der Kamera passiert, viel stärker als von irgendeiner inneren Sicherheit oder Professionalität. Das verlangt sehr viel Energie und Beharrlichkeit. Und zugleich ist das sehr weiblich. Das ist wie bei jemandem, der beim Tanzen ständig geführt wird. Das ist ja oft viel überwältigender, als zu führen. Das gibt es bei einem Kameramann: dass er wie im Rausch einer Bewegung folgt.

**FILMBULLETIN** Ich finde, das schönste Beispiel dafür ist LA FILLE SEULE. Was war bei dem Film der Ausgangspunkt – die Geschäftigkeit des Schauplatzes, eines Hotels, oder die Hauptfigur, die von Virginie Ledoyen gespielte Etagenkellnerin?

**CAROLINE CHAMPETIER** Beides. Für den Film ist es ungemein wichtig, dass es praktisch nur diesen einen Schauplatz gibt. Das gibt dem Film eine grosse Kohärenz. Aber die treibende Kraft ist Virginie, die wir überhaupt nie verlassen. Es stimmt, wenn man sich dem Tempo einer Schauspielerin anpasst, folgt man ihrem Rhythmus. Für die Arbeit des Kadrierens ist Virginie der Ausgangspunkt. Für die Lichtsetzung ist das Hotel natürlich wichtig. Ich wollte, dass in jedem



2

Zimmer, das sie aufsucht, eine andere Atmosphäre herrscht. In jedem Zimmer sind die Lichtverhältnisse anders, das Licht wird unterschiedlich behandelt, so als ob man jedesmal in einen neuen Film eintritt. Auch die Farbdramaturgie wurde natürlich vom Hotel vorgegeben. Ich fand es interessant, dass die farbreichen Orte immer Orte der Passage waren, die Flure und Treppen, die Lobby. Die Arbeitsschauplätze tendierten jedoch zu Schwarzweiss.

**FILMBULLETIN** Eine der faszinierendsten Szenen im Film ist jener Moment geduldigen, respektvollen Wartens, als die Hauptfigur zeitweilig in der Unschärfe verschwindet.

**CAROLINE CHAMPETIER** Das war Benoît Jacquots Idee. Aber Sie haben recht, genau das wollten wir in dieser Szene: Wir folgen der Figur so hartnäckig, um sie zu fassen, um sie zu erforschen, also suchten wir eine Möglichkeit, sie sich selbst zu überlassen. Sie verliert sich in der Unschärfe – und dann holt man sie wieder zurück. Es ist auch nicht unwichtig, wo die Unschärfe liegt: auf dem Zimmerfenster. Dort lässt man sie mit sich und der Welt allein und holt sie dann wieder, nach einem Atemholen, in die Geschichte zurück.

**FILMBULLETIN** Sie haben Benoît Jacquot als einen Regisseur geschildert, der sehr genaue Vorstellungen zur Kadrage hat. Sind Sie auch schon an Regisseure geraten, die Ihnen ganz genaue Vorgaben zum Licht gemacht haben?

**CAROLINE CHAMPETIER** Nein. Ich weiss gar nicht, ob es die gibt. Und auf jeden Fall fände ich es auch ein schlechtes Zeichen, wenn ein Regisseur



1

1  
Jane Birkin  
IN SOIGNE TA  
DROITE  
Regie: Jean-Luc  
Godard



WERKSTATTGESPRÄCH



zu bestimmend ist, was das Licht angeht. Das Licht ist etwas Persönliches, Einzigartiges, das ein wenig abseits steht von der Inszenierung, das auch dann noch abstrakt bleibt, nach dem man lange mit dem Regisseur diskutiert hat. Es gibt etwas, das vielleicht anmassend klingt, das ich aber auch demütig finde: Ich habe eine Vision des Films. Ich empfangen nicht nur die Vision des Regisseurs. Ich bin nicht leer; ich habe selbst eine. Sie umschlingt mich wie eine Qualle, sie umfasst

auch das, was der Regisseur mit den Schauspielern und mit dem Raum macht. Wenn es junge Regisseure sind, ist es gelegentlich schwer, selbst eine Vision zu haben und ihre nicht zu unterdrücken, sondern zum Aufblühen zu bringen. Bei erfahrenen Regisseuren hat man das Problem jedoch so gut wie nie.

Ich weiss nicht, ob Ihnen das nicht ein wenig zu vage ist. Aber ich möchte Ihnen ein Beispiel liefern für das Zusammenwirken dieser Visionen.

Jacques Doillon besitzt ein aussergewöhnliches Gespür für Stimmen, für deren Musikalität. Der Ton scheint ihm manchmal wichtiger als das Bild. Da habe ich also eine extreme Freiheit. Natürlich weiss ich nicht immer sofort, in welche Richtung ich mich in einer bestimmten Szene orientieren soll. Da kann ich mich in Jacques' Filmen oft einfach dem Tonfall der Schauspieler anvertrauen, um herauszufinden, wie ich mein Licht setzen soll.

**FILMBULLETIN** Ich habe den Eindruck, dass Sie für jeden Film ein eigenes visuelles Konzept entwerfen und es dann beharrlich umsetzen.

**CAROLINE CHAMPETIER** Ja, das ist möglicherweise wahr. Aber man analysiert seine Arbeit ja nicht ständig.

**FILMBULLETIN** In EN AVOIR (OU PAS) war das zum Beispiel der Gegensatz zwischen der weiblichen und der männlichen Hauptfigur: Sie ist eine Figur des Lichts, er eine des Schattens.

**Caroline Champetier**

Ausbildung zur Kamerafrau am IDHEC; arbeitete von 1975 bis 1984 für die Reihe «Le cinéma des cinéastes» von France Culture; 1998 ausgezeichnet mit dem Grand prix national – films et images

Filme als chef-opératrice:

- 1981 TOUTE UNE NUIT  
Regie: Chantal Akerman
- 1984 QU'EST-CE QUE TU FAIS LÀ!  
Regie: P. Muxel, B. Dessolier  
Kurzfilm
- 1985 15 AOÛT  
Regie: Nicole Garcia, Kurzfilm  
LE LIVRE DE MARIE  
Regie: Anne-Marie Miéville  
Kurzfilm  
ELLE ET LUI  
Regie: François Margolin  
Kurzfilm
- 1986 GRANDEUR ET DÉCADENCE  
D'UN PETIT COMMERCE DE  
CINÉMA  
Regie: Jean-Luc Godard  
Kurzfilm, 52'  
SOIGNE TA DROITE  
Regie: Jean-Luc Godard  
PUISSANCE DE LA PAROLLE  
Regie: Jean-Luc Godard  
Kurzfilm
- 1987 L'AMOUREUSE  
Regie: Jacques Doillon

- 1988 LA BANDE DES QUATRE  
Regie: Jacques Rivette  
ARMIDE  
Regie: Jean-Luc Godard  
Episode aus ARIA  
LA BÊTE DANS LA JUNGLE  
Regie: Benoît Jacquot  
LA FILLE DE QUINZE ANS  
Regie: Jacques Doillon  
L'ANNONCE FAITE À MARIE  
Regie: Alain Cuny
- 1989 LA DÉSENCHANTÉE  
Regie: Benoît Jacquot  
LE CHEMIN SOLITAIRE  
Regie: Luc Bondy
- 1990 J'ENTENDS PLUS LA GUITARE  
Regie: Philippe Garrel
- 1991 MENSONGE  
Regie: François Margolin  
LA SENTINELLE  
Regie: Arnaud Desplechin
- 1992 HÉLAS POUR MOI  
Regie: Jean-Luc Godard
- 1993 ÉCRIRE – LA MORT DU JEUNE  
AVIATEUR  
Regie: Benoît Jacquot  
LES ENFANTS JOUENT  
À LA RUSSIE  
Regie: Jean-Luc Godard
- 1994 IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT  
OUVERTE OU FERMÉE  
Regie: Benoît Jacquot

- THE TYPEWRITER, THE RIFLE  
AND THE CAMERA  
Regie: Tim Robbins,  
Adam Simon  
N'OUBLIE PAS QUE TU VAS  
MOURIR  
Regie: Xavier Beauvois  
EN AVOIR (OU PAS)  
Regie: Lætitia Masson  
LA FILLE SEULE  
Regie: Benoît Jacquot  
PONETTE  
Regie: Jacques Doillon  
NETTOYAGE À SEC  
Regie: Anne Fontaine  
ALICE ET MARTIN  
Regie: André Téchiné  
L'ÉCOLE DE LA CHAIR  
Regie: Benoît Jacquot  
LE VENT DE LA NUIT  
Regie: Philippe Garrel
- Kurzfilme in Eigenregie:  
ÉVIDENCE  
1978  
LE SECRÉTAIRE  
1987  
REFLET OU L'ART DE BALAYER  
1990  
PENDANT LES RÉPÉTITIONS  
(PARTAGE DE MIDI)  
1991  
LE SOMMEIL D'ADRIEN  
1992  
LE PORTRAIT:  
MARGUERITE DURAS  
1996



WERKSTATTGESPRÄCH

«Ich finde es interessant, wenn sich das Licht eines Films nicht immer parallel zu seinem Thema bewegt, sondern es für einen Moment kreuzt, eine gegenläufige Linie beschreiben.»

1  
Victoire Thivisol  
in PONETTE  
Regie: Jacques  
Doillon

**CAROLINE CHAMPETIER** Aber das war schon von der Geschichte vorgegeben. Sie hat den Mut, ihr Zuhause zu verlassen und halb Frankreich zu durchqueren. Und er ist einer, der deprimiert in seiner Ecke hockt. Das ist im Grunde ganz naiv, Sandrine Kiberlain ist blond, sie birnst geradezu vor Licht, ist häufig in der Sonne zu sehen, während er dunkel und düster ist.

**FILMBULLETIN** Im Film ist das allerdings doch diffiziler, etwa in der Szene, als sie sich entschliesst, zu gehen und ihren vorherigen Freund zu verlassen. Da legt sie einen erstaunlichen Weg vom Licht ins Dunkel und wieder in die Helligkeit zurück.

**CAROLINE CHAMPETIER** Solche Einstellungen mag ich, weil sie riskant sind. Wir wollten das natürliche Licht des Schauplatzes nutzen. Lætitia Masson fragte mich, ob das möglich sei. Und auf eine solche Frage antworte ich natürlich immer mit «Jaja, das ist möglich, das muss möglich sein.» Ausserdem war das eine grossartige Stütze für Sandrine Kiberlains Spiel. Ich glaube, wir haben zu dritt geprobt. Sandrine brauchte die Wände des Raums, um die Szene zu spielen. Wir brauchten das ganze Zimmer, von einem Fenster zum anderen. Wenn sie dann vom Licht in den Schatten geht, begleitet das die emotionale Entwicklung in der Szene. Am Ende tritt sie wieder in das Gegenlicht, in die Helligkeit. Das war ein Abenteuer des Lichts. Und ich mag Einstellungen, in denen es solche Lichtabenteuer gibt.

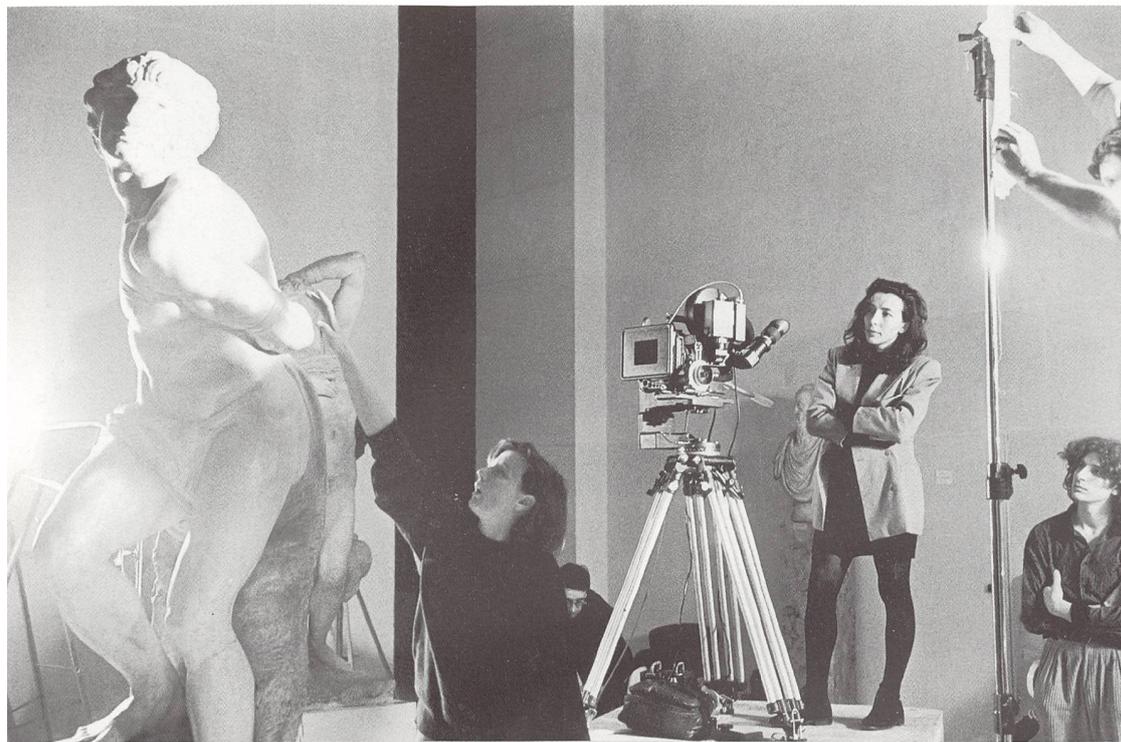
**FILMBULLETIN** In PONETTE fällt das Licht, wie in vielen Ihrer Filme, seitlich auf die Gesichter, um

sie zu modellieren. Angesichts des Themas – der Suche eines Mädchens nach seiner verstorbenen Mutter, der Frage nach Gott und Transzendenz – hätte man sich auch ein anderes, ein «liturgisches» Licht vorstellen können.

**CAROLINE CHAMPETIER** Auf die Idee bin ich nie gekommen. Es erschien mir auch abwegig, schliesslich sind Gott und die Religion in dem Film nur eine Frage, keine Antwort. Sicher, jemand wie Maurice Pialat hätte in einem solchen Fall vielleicht mit Licht gearbeitet, das von oben einfällt. Aber das ist weder mir noch Jacques je in den Sinn gekommen.

Dennoch finde ich es interessant, wenn sich das Licht eines Films nicht immer parallel zu seinem Thema bewegt, sondern es für einen Moment kreuzt, eine gegenläufige Linie beschreibt. Es muss ja nie um jeden Preis eine lineare Entwicklung sein in einem Film. Ich gebe Ihnen ein Beispiel aus dem Film, den ich mit Xavier Beauvois gemacht habe, N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR. Der Protagonist hat im Spital erfahren, dass er Aids hat. Er geht zu Fuss einen langen Boulevard entlang und betritt ein Museum für Naturkunde. Da geht er zwischen lauter Skeletten prähistorischer Tiere umher. Üblicherweise, dem Naturalismus folgend, hätte man die Skelette gefilmt und dann ihn, wie er sie anschaut. Ich wollte die Sichtweisen aber vermischen. Deshalb habe ich sein Gesicht so stark beleuchtet, dass er sich in den Glasscheiben spiegelt. Es gibt eine Verwirrung des Sichtbaren, sein Gesicht ist wie in einer Überblendung auf den Skeletten zu sehen:





1

**«Ich liebe es, wenn die Lichtquelle in der Einstellung noch spürbar ist. Das habe ich von Godard gelernt.»**

das Gesicht eines Mannes, der gerade sein Todesurteil gehört hat. Manchmal muss das Licht ein wenig ausscheren, sich wie ein Befreiungsschlag lösen aus dem Kontext des Films. Und dann kehrt man zum normalen Erzählgestus zurück.

**FILMBULLETIN** Das Stichwort Naturalismus bringt mich auf eine Gemeinsamkeit all Ihrer Filme: das Licht wirkt natürlich.

**CAROLINE CHAMPETIER** Aber nicht naturalistisch! Ich setze Licht nicht auf naturalistische Weise. Ist es in dem neuen Film von Téchiné etwa naturalistisch? Oder in *LA FILLE SEULE*? Wenn man eine Schauspielerin ausleuchtet, wie ich es mit Virginie Ledoyen gemacht habe, ist das nicht naturalistisch. Man folgt ihr hartnäckig, der Blick ist auch auf sie gerichtet, wenn sie gelegentlich im Dunkel ist. Selbst dann haben wir uns dafür entschieden, Licht auf ihr Gesicht zu setzen.

Nein, Sie glauben vielleicht, das sei naturalistisch. Aber Sie meinen wahrscheinlich damit, dass es nur aus einer einzelnen Lichtquelle stammt.

**FILMBULLETIN** Ja, die kenntlich gemacht wird und vielleicht sogar in der Einstellung sichtbar ist.

**CAROLINE CHAMPETIER** Ja, das Licht, das ich setze, stammt meist nur aus einer Quelle, die allerdings viel Arbeit kostet. Wenn es weitere Lichtquellen gibt, werden sie nicht als solche wahrgenommen. Ich mag diese Vorstellung vom Licht, sie ist ein wenig architektonisch. Das Bild wird in einer Richtung vom Licht durchquert. Wenn es zwei

gibt, verkompliziert man die Dinge gleich überflüssigerweise.

**FILMBULLETIN** Das verleiht den Bildern eine gewisse Glaubwürdigkeit.

**CAROLINE CHAMPETIER** Sie haben nicht ganz unrecht, wenn Sie meinen, dass das Licht für mich einer gewissen Logik gehorchen muss.

**FILMBULLETIN** Ein Beispiel dafür ist Ponettes Gebet auf dem Bett. Das haben Sie zwar wie eine kleine Kathedrale ausgeleuchtet, aber trotzdem wirkt es glaubwürdig.

**CAROLINE CHAMPETIER** In der Szene war es wichtig, dass das Licht nicht auf sie fällt, denn sie kehrt ihm ja den Rücken zu. Der Strahl würde normalerweise auf ihren Rücken fallen, aber das war nicht sehr interessant. Oder eben neben sie auf die Wand. Ich liebe es, wenn die Lichtquelle in der Einstellung noch spürbar ist. Das habe ich von Godard gelernt. Ich mag Filme nicht, wo man das Gefühl hat, das Licht kommt von ausserhalb des Bildes. Für mich muss es im Bild sein. Also habe ich das Licht neben die kleine Ponette gesetzt. Das mag wie eine göttliche Erscheinung wirken. Aber ich habe es einfach getan, damit es einen Lichtfleck gab, der von einem Fenster stammen könnte. Und da sind wir wieder bei der Logik, der das Licht gehorchen sollte.

Das Gespräch mit Caroline Champetier führte Gerhard Midding

1  
Isabelle Huppert  
in *L'ÉCOLE DE LA  
CHAIR*  
Regie: Benoît  
Jacquot

# Durch das Land ohne Mitte

CENTRAL DO BRASIL von Walter Salles



**Die Bewohner im entlegenen Sertão sagen gern selber: hier ist das Ende der Welt.**

Besuchen, das ist das Wort, das entscheidend mithilft, einen der Leitfilme des gegenwärtigen brasilianischen Kinos zu erschliessen. Denn: «Das neue brasilianische Kino besucht das *Cinema Novo*». So lautet, lapidar, der Untertitel von Lúcia Nagibs Artikel «Befreiung vom Politischen» (Filmbulletin 4/98). Tatsächlich betreibt *CENTRAL DO BRASIL* eine breite Wiederbesichtigung jener Helden und Motive und eine ausführliche Wiederbegehung jener Orte, die in den sechziger Jahren der Generation des «*Cinema Novo*» so viel bedeuteten.

Im Hauptbahnhof von Rio de Janeiro lässt sich die Lehrerin Dora zwecks Aufbesserung ihrer Pension

Briefe diktieren: von den vielen Passanten, die nicht selber schreiben gelernt haben. Sie nimmt sich des kleinen Josué an, als dessen Mutter ums Leben kommt (kaum hat sie sich einen Brief aufsetzen lassen). In einem ersten Anlauf versucht die Heldin, den Jungen für tausend Dollar zu verkaufen, um sich ein neues TV-Gerät zu leisten. Doch dann entschliesst sich Dora, ihn bei seinem Vater unterzubringen, der allerdings im entlegenen Sertão lebt, wie es den Anschein macht. Die Bewohner jener Gegend im Nordosten sagen gern selber: hier ist das Ende der Welt.

Nicht ein einziges Mal kuppert *CENTRAL DO BRASIL* ab, und er lässt sich im Übrigen leicht anschauen, ohne dass erst Mass an der Filmgeschichte des Landes zu nehmen wäre. Trotzdem wirkt er an vielen Stellen wie ein Glossar des «*Cinema Novo*»: vom Chaos und der Geschäftemacherei der Grossstädte über die leeren Asphaltstrassen des Hinterlandes bis zur Dürre und Verlassenheit des Sertão. Dabei verbeugt sich der Film keineswegs ausdrücklich vor den historischen Leistungen des «*Cinema Novo*» oder erhebt gar den (unerfüllbaren) Anspruch, die verflossenen Herrlichkeiten in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederherstellen zu können.

**Schwellenland,  
das redet sich so daher**

Der Autor ist mindestens fünfzehn Jahre jünger als Carlos Diegues, Glauber Rocha, Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos und die andern Autoren von damals. Und fünfunddreissig Jahre nach VIDAS SECAS und dreissig Jahre nach ANTONIO DAS MORTES knüpft Walter Salles nur ganz schlicht, beinahe schon naiv wieder an der Stelle an, wo der Faden um 1980 herum abriess. Es geschieht im Wissen, dass es das alles wohl schon einmal gegeben hat, dass es aber auch verloren gegangen ist und das Publikum (mehrheitlich) kaum noch davon weiss. Richtungen und Schulen lösen einander immer hastiger ab (und auf). Bereits lässt sich das «Cinema Novo» in voller Unbefangenheit herbeibemühen: ohne müde Aha-Effekte zu ernten.

Wenn Lúcia Nagibs Aufsatz von einer «Befreiung vom Politischen» spricht, dann trifft dieser Ausdruck auf CENTRAL DO BRASIL in einem ganz bestimmten Sinn zu. Denn ebenso selbstredend, wie die Cinemanovisten sich als politische Autoren gebärdeten, sträubt sich Salles, weiterhin in dem gleichen militant zu sein. Und auf diese Weise verdeutlicht sein Film just aus der Distanz, wie wenig es wohl ausgerechnet das Politische war, das jene verklärte Periode so wahrhaft weltbewegend gemacht hat.

Es waren vielmehr andere Qualitäten, die Rückschau macht es deutlich, nämlich gerade solche, wie sie jetzt in CENTRAL DO BRASIL wieder hervortreten: zuvorderst der fragende, neo-realistische Blick auf Land und Leute aus dem Sichtwinkel jener Armut, die

über alle optimistischen Prognosen der Ökonomen hinaus die Realität der meisten Brasilianer war und ist. Schwellenland, das redet sich so schnell daher. Die Schilderungen der Cinemanovisten – das, was Glauber Rocha die «Ästhetik des Hungers» nannte – haben viel von ihrer Gültigkeit bewahrt oder zurückgewonnen.

**Aber etwas fehlt**

Die Analphabeten sind zahlreich, die Pensionen der Lehrer dürftig geblieben, und draussen im Sertão herrschen mehr denn je die christlich-heidnischen Sekten. Ein paar (symptomatische) Dinge haben sich sogar von Grund auf verschlimmert. Heute wird die Polizei im Hauptbahnhof von Rio einen kleinen Dieb möglicherweise gleich totschiessen, wenn er nicht entkommt. Und wenn Dora den kleinen Josué verkauft, dann weiss sie, dass er umgebracht und sein Körper zwecks Gewinnung von Transplantaten zerlegt werden könnte.

Wie seine Vorgänger sucht Salles das Zentrum Brasiliens, das heisst jenen einen Ort, an dem die Zustände gleichsam mit Händen zu greifen wären. Doch ermittelt er im Dickicht der Städte bloss das Gegenstück zu den leeren Provinzen und umgekehrt. Die beiden Seiten spiegeln einander, aber das ist alles. Das Ziel, der Nerv, jenes innig ersehnte Stück Realität – sie sind überall und nirgendwo. Stets müsste Dora anderswo sein, als sie gerade ist, immer auf Irrfahrt, immer auf der Suche nach einem Telefon oder nach einer Fahrkarte, immer mit der Frage auf der Lippe: Komme ich, oder gehe ich? Zwar führen auch am Ende der Welt alle Wege zum Hauptbahnhof von Rio,

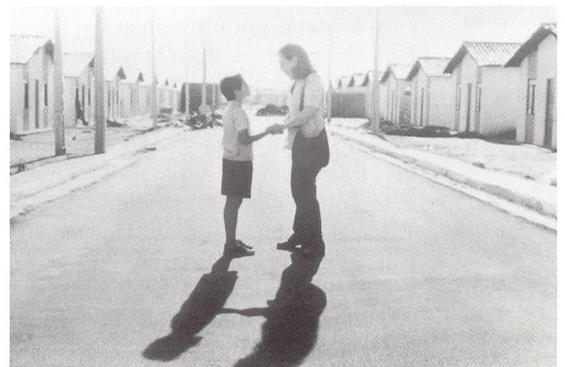
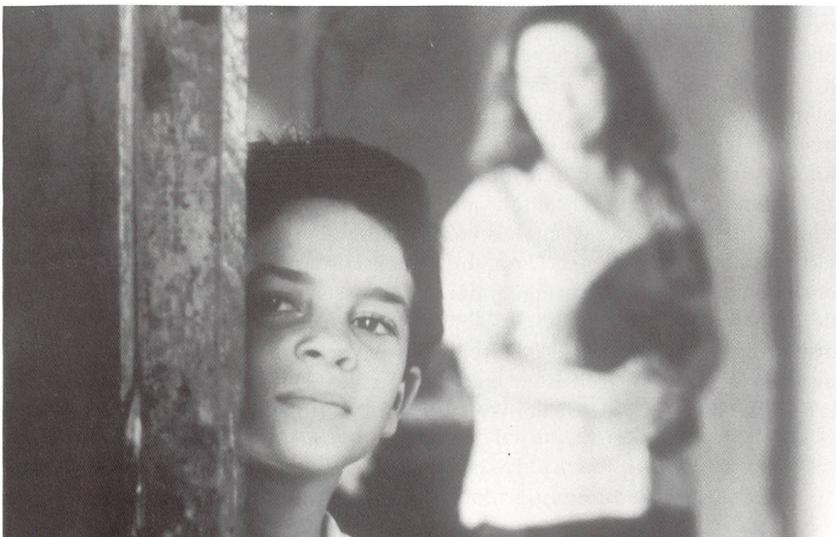
bloss ist dann dort nichts. Was da fehlt, es scheint dem Autor auszuweichen, ja ihn regelrecht zu narren.

An dieser Stelle tritt wohl der entscheidende Unterschied zwischen Salles und den Cinemanovisten hervor. Jene waren noch fest überzeugt vom unbeirrbaren Gang der Geschichte. Durch alle Leiden und die ganze Verzweiflung hindurch musste alles unfehlbar auf einen vorbestimmten Punkt zutreiben, an dem sich alles zum Besseren wenden würde (früher oder später).

CENTRAL DO BRASIL sucht die Mitte im Wissen, dass sie unauffindbar (geworden) ist. Vielleicht hat darum der Film eine Orientierung benötigt, die während seines Besuchs beim «Cinema Novo» gefunden wurde.

Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu CENTRAL DO BRASIL (CENTRAL STATION): Regie: Walter Salles; Buch: Martine De Clermont-Tonnerre; João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, nach einer Idee von Walter Salles; Kamera: Walter Carvalho; Schnitt: Isabelle Rathery, Felipe Lacerda; Produktions Design: Cassio Amarante, Carla Caffé; Kostüme: Cristina Camargo; Musik: Antonio Pinto, Jacques Morelenbaum; Ton: Jean-Claude Brisson, François Groult, Bruno Tarrrière. Darsteller (Rolle): Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pêra (Irene), Vinicius de Oliveira (Josué), Sôia Lira (Ana), Othon Bastos (César), Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda), Matheus Nachtergaele (Isaias), Caio Junqueira (Moisés), Socorro Nobre, Manoel Gomes, Roberto Andrade, Sheyla Kenia, Malcon Soares, Maria Fernandes, Maria Marlene, Chrisanto Camargo, Jorsequi Sebastião Oliveira (Doras Kunden). Produzent: Arthur Cohn; Co-Produzenten: Elisa Tolomelli, Lillian Birnbaum, Donald Ranvaud, Paulo Brito, Tom Garrin. Brasilien 1998. 35mm, Format: 1:2,35, Farbe; Dauer: 99 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München.*



# Langsam wachsender Widerstand

SOSTIENE PEREIRA von Roberto Faenza



**Während in Spanien der Bürgerkrieg tobt, leidet Pereira, verantwortlicher Redakteur für die Kulturseite der Tageszeitung «Lisboa», vor allem unter der Hitze.**

Ein merkwürdiger Titel ist das: SOSTIENE PEREIRA – wobei im Italienischen neben dem "Erklären" noch ein Behaupten, Beteuern, Versichern, auf etwas hartnäckig Bestehen mit-schwingt: Pereira besteht auf dem, was er erklärt. So wird seine Geschichte in dem gleichnamigen Bestseller-Roman von Antonio Tabucchi erzählt – und der Film von Roberto Faenza hat diese Haltung respektiert: zu seinem grossen Vorteil. Denn sie mag naiv erscheinen, die Wandlung eines politikfernen älteren Literaten und Feuilletonredakteurs zum politisch bewussten Menschen und Aktivist, die Geschichte einer politischen Erweckung. Oder wie man in den 68er Jahren gesagt hat: Politisierung.

Sie wirkt sogar leicht überständig, diese Geschichte aus den dreissiger Jahren, aber sie gewinnt an Überzeugungskraft durch die Ironie der doppelten Distanzierung: ein anonymen Erzähler berichtet, was ihm Pereira nicht etwa nur plaudernd erzählt, sondern erklärt hat, so unumstösslich sachlich behauptet, wie nur Nachrichten sachlich sein können.

Es ist heiss im Sommer 1938 in Lissabon, und während nebenan, in Spanien, der Bürgerkrieg tobt, leidet der vornamenlose Pereira, verantwortlicher Redakteur für die Kulturseite der staatstragenden Tageszeitung «Lisboa», vor allem unter der Hitze und seiner

eigenen Fettleibigkeit. Er trinkt Unmassen an Zitronensaft, aber gründlich gezuckert: etwa die Hälfte der Mixtur ist reiner Zucker. Pereira plagt sich und seinen Beichtvater Don Antonio, dem er die Zeit minutenweise abringt, mit schwarzen Gedanken über den Tod, und sonst hat er nur eine Gesprächspartnerin: seine vor Jahren verstorbene Frau, mit deren Foto er bei immer der gleichen Schallplattenmusik Zwiesprache hält.

Die Musik stammt von Ennio Morricone, dem nach Tabucchi und Faenza dritten italienischen Portugiesen in diesem Film – vor dem vierten und wichtigsten: Marcello Mastroianni in der

**Wenn Mastroianni den üppig gewordenen Leib Pereiras über das glühende Pflaster von Lissabon schiebt, glaubt man ihm die Mühen des Alltags und des Feierabends.**

Rolle des Pereira. Wie Morricone sich dem Sound des portugiesischen Fado angepasst hat, diesem vorwiegend traurig gestimmten Volkslied voller Sehnsucht und Todesahnung, so ist Mastroianni, bei Angelopoulos zweimaliger Grieche (O MELISSOKOMOS; LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE), der perfekte portugiesische Melancholiker geworden. Pereiras Arbeit passt zum Fado, denn er hat sich vorgenommen, für den Kulturteil der «Lisboa» Vorsorge zu treffen für den Fall des überraschenden Todes berühmter Persönlichkeiten vor allem der Literatur.

Ein junger Student, der eine Pereira faszinierende Arbeit über den Tod geschrieben hat, scheint ihm besonders geeignet für dieses Geschäft. Nur dass dieser Monteiro Rossi stets nur politisch entflammte, oppositionelle Leitartikel abliefern, ganz offensichtlich unter dem Einfluss seiner kommunistischen Freundin, und unbrauchbar für die Veröffentlichung. In der Redaktion gerät Pereira, bisher gewohnt, völlig unabhängig und praktisch unbeachtet zu arbeiten, unter den Druck der Zensur, und als Monteiro Rossi, der in den Untergrund gegangen ist, seine Hilfe braucht, lehnt Pereira das entschieden ab – und hilft dann doch.

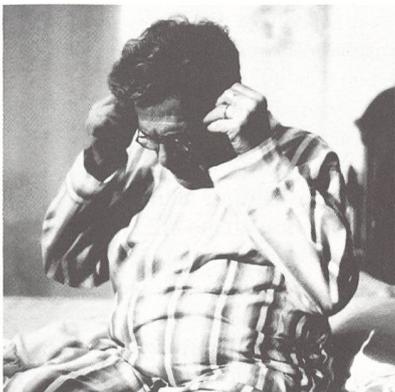
Immer tiefer gerät der Unpolitische schlechthin mitten hinein in den Strudel der faschistischen Diktatur – bis zu einer grandiosen List, die Pereira mit dem Kellner seines Stammcafés, dem «Orquidea», und dem jungen, aus Frankreich stammenden Arzt Cardoso ausheckt: die «Lisboa» erscheint mit einem skandalösen Artikel Pereiras auf der Titelseite, einem Pamphlet über den von der Geheimpolizei verübten Mord an dem jungen Rossi. Und während die Zeitungsjungen den Leitartikel auf der Strasse ausrufen, geht ein überraschend verjüngter Pereira, im offenen Hemd und einen Rucksack über der Schulter, davon.

Pereira, das ist Marcello Mastroianni in seiner vorletzten Filmrolle: nachdenklich und behäbig zuerst, in sich versponnen, weltfremd, ein Kleinbürger, bürgerlich kultiviert und sozialisiert. Ohne Mastroianni, der privat nie und nimmer ein Pereira war, wäre die politische Naivität dieses ganz und gar undialektischen Films kaum zu ertragen. Doch wenn Mastroianni den üppig gewordenen Leib Pereiras über das glühende Pflaster von Lissabon schiebt, glaubt man ihm die Mühen des Alltags und des Feierabends. Unvergesslich aber ist er vor allem während eines

Kuraufenthalts am Strand, noch bevor die Abmagerungskur des Doktor Cordosa eingesetzt hat. Da steht Marcello Mastroianni, Liebling der Frauen schon lange vor Fellinis DOLCE VITA und in weiteren circa hundertfünfzig Filmen, da steht er in seinem komischen einteiligen Badeanzug der dreissiger Jahre, mit wohlgerundetem Leib und auf den dürrsten Beinen, die man je gesehen zu haben meint; ein rührender Anblick, ein grosser Abschied.

Peter W. Jansen

*Die wichtigsten Daten zu SOSTIENE PEREIRA (ERKLÄRT PEREIRA): Regie: Roberto Faenza; Buch: Roberto Faenza, Sergio Vecchion, nach dem gleichnamigen Roman von Antonio Tabucchi; Dialoge: Roberto Faenza unter Mitarbeit von Antonio Tabucchi; Kamera: Blasco Giurato; Schnitt: Ruggero Mastroianni; Kostüme: Elisabetta Beraldo; Musik: Ennio Morricone. Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (Pereira), Stefano Dionisi (Monteiro Rossi), Nicoletta Braschi (Marta), Daniel Auteuil (Dr. Cardoso), Joaquim De Almeida (Manuel), Marthe Keller (Ingeborg Delgado), Teresa Madruga (Pfortnerin der Kulturredaktion), Nicolau Breyner (Padre Antonio), Mario Viegas (Direktor der «Lisboa»). Produktion: Jean Vigo International, K.G. Production, in Zusammenarbeit mit Mikado Film, Fabrica De Imagens. Produzentin: Elda Ferri; Co-Produzenten: Michele Ray Gavras, José Mazeda. Italien 1995. Dauer: 104 Min. D-Verleih: Schwarz Weiss, Bonn.*



# Wo Gott wohnt

## (Nachdenken über Fidel C.)

DIEU SEUL ME VOIT (VERSAILLES-CHANTIER)

von Bruno Podalydès



**Wie können in dieser sich ständig verändernden Welt noch richtige Entscheidungen getroffen werden und welche Auswirkungen können solche Entscheidungen überhaupt zeitigen?**

In den Schriften des Friedrich Hebbel ist nachzulesen, wie dass Gott wirklich sein könnte: Der Mensch dachte sich sein eignes Gegenteil, da hatte er seinen Gott. Doch das Axiom des Schlechten im Menschen, welches sich als Widerpart zur Güte Gottes präsentiert, hat auch seine Tücken – denn ob des Menschen Gegenteil in der Moderne nicht er selbst ist, nicht mehr aufgehoben in einem Dualismus Mensch – Gott, sondern ein fragmentarisches Subjekt, das sich selbst nur noch in seiner Multivalenz zu begreifen fähig ist, daran wird freilich noch zu arbeiten sein. Je est un autre. Doch wie ist es aus diesem Paradigma heraus wohl vorstellbar, wenn der bis dahin gültige Wegweiser in alle Richtungen zu zeigen beginnt, wenn für alle alles immer unüberschaubarer wird und vielleicht nur noch Gott allein einen sieht?

Ist es eigentlich möglich, ein und denselben Menschen heutzutage zweimal zu treffen? Natürlich ist es das, doch handelt es sich dabei tatsächlich um den Menschen mit demselben Charakter? Erst unlängst gab Richard Sennett in seinem Buch «Der flexible Mensch» eine mögliche Antwort: In der

Kultur des neuen Kapitalismus können die Anforderungen an den Menschen es durchaus gestatten anzunehmen, bei einem Wiedersehen nicht den Menschen desselben Charakters wie bei der ersten Begegnung anzutreffen. Wenn die Zeit zusehends als erfahrbares Kontinuum verloren geht, so sei auch «die Fähigkeit der Menschen, ihre Charaktere zu durchhaltbaren Erzählungen zu formen» (Sennett), gefährdet. Doch was geschieht mit jemandem in einer Welt, die täglich schneller wird, während sein eigenes Leben tatsächlich immer *langsamer* wird? Wie können in dieser sich ständig ändernden Welt noch richtige Entscheidungen getroffen werden und welche Auswirkungen können solche Entscheidungen überhaupt zeitigen? Und vor allem, wer kann an diesen entleerten «Nicht-Orten» (Marc Augé) überhaupt noch die richtige Richtung einschlagen, geschweige einem Fremden den richtigen Weg ansagen?

Albert Jeanjean (gespielt von Denis Podalydès, dem Bruder des Regisseurs) kann es offensichtlich nicht. Jedenfalls kann Albert Jeanjean keinem Fremden den Weg anzeigen. Albert Jeanjean ist überhaupt einer jener Men-

schen, die auf obige Fragestellungen wie massgeschneidert erscheinen, jedoch nicht, um sie beantworten zu können, sondern höchstens, um ihre Notwendigkeit unter Beweis zu stellen. DIEU SEUL ME VOIT (VERSAILLES-CHANTIER), nach mehreren Kurzfilmen der erste Langfilm Bruno Podalydès', der sich des französischen Sprichworts als Titel bedient, erzählt nicht von Gott und der Welt, sondern schlicht von diesem Mann und dessen Stadt. Doch schon die ersten Bilder des Films zeigen, dass Albert nicht allein ist: Noch in das Schwarze hinein, noch bevor der Film das Licht der Welt erblickt, hören wir das Glockengeläute einer Kirche, und das erste Bild gibt von oben den Blick frei auf eine anmutige Stadt. Und während wir Albert auf seinem Weg durch die Gassen von Versailles verfolgen, macht der Vorspann bereits klar, dass es hier um Fragen der richtigen Richtung und Entscheidung geht, wenn die Namen der Protagonisten mit Pfeilen – Richtungsnadeln eines Kompasses gleich – durchsetzt sind. Die Kirchenglocken verschmelzen mit der Marseillaise und gleiten zu einem jazzigen Thema über, während Albert in extremer Aufsicht einer Frau mitten auf der

**Die Handlung des Films folgt Albert im wahrsten Sinne des Wortes frei bei Fuss, und seine narrative Strukturierung ergibt sich eher zufällig mit und durch die Aktionen seines Helden, gewinnt jedoch gerade dadurch eine Art von Leichtigkeit.**

Fussgängerüberquerung umständlich den Weg erklärt. Eine Aufsicht im doppelten Wortsinn: Die Verschmelzung von Perspektive und Funktion, von Blickrichtung und Wachen über das Weltgeschehen, wie sie wohl keinem *Menschen* zusteht. Es gilt in den verwinkelten Strassen die richtige Richtung einzuschlagen, und am Ende dieser Sequenz wird Albert vor Wahlplakaten überlegend innehalten und sein (Nicht-)Ziel erreicht haben: Das Wahllokal, in dem er freiwillig bei den stattfindenden Gemeinderatswahlen mithilft, übernimmt das Motiv der Entscheidungsfindung. Selten hat sich in letzter Zeit ein Film in seinen ersten Bildern derart manifestiert wie dieser.

Albert ist dreissig und arbeitet als Toningenieur. Die Handlung des Films folgt Albert im wahrsten Sinne des Wortes frei bei Fuss, und seine narrative Strukturierung ergibt sich eher zufällig mit und durch die Aktionen seines Helden, gewinnt jedoch gerade dadurch eine Art von Leichtigkeit, die durch immer wiederkehrende Motive begleitet wird. Eine Auftragsarbeit mit einem Journalistenteam führt Albert nach Toulouse, und die Unentschlossenheit, mit der vor Ort eine Aussenaufnahme eines für ein «Mediascope» werbenden Bürgermeisters (der Baum wurde wahrscheinlich bereits gefällt) gemacht wird, setzt sich nahtlos fort in Überlegungen, ob dem Blutspendeaufruf der hübschen Krankenschwester Sophie gefolgt werden solle. Doch das Ergebnis der Blutspende spiegelt nur Alberts Befindlichkeit wider: Null-Negativ. Sophie bleibt jedoch nicht die einzige amouröse Leidenschaft Alberts, denn zurück in Versailles stellen ihn zwei weitere Frauen vor beinahe unüberwindbare Entscheidungsfragen: Was anziehen zur Filmpremierre der aufstrebenden und charmanten Regisseurin Anna, wie den besten Kommentar zum Film finden, auch oder gerade wenn er einem nicht gefällt («Ich habe etwas dazu zu sagen, aber nicht jetzt?»), und vor allem was tun, wenn man quasi in Kettenreaktion gerade dadurch Corinne, die Freundin eines Freundes, kennenlernt, die sich justament als Polizistin entpuppt, nachdem man selbst gerade bei Rotlicht über die Kreuzung gefahren ist? Es ist keine komplizierte Anbahnung zu neuen Beziehungen, die bei Albert einander ablösen. Kein langsames Herantasten oder gar Angst oder Feigheit vor einer Beziehung, sondern schlicht der Mangel an Entschluss-

kraft, der Albert zwar einerseits ständig zögern lässt, andererseits ihm gerade dadurch permanent neue Türen öffnet.

Doch obwohl sich die Situationen rund um Albert fortwährend ändern und die Komik des Films daraus grossen Nährwert zu ziehen vermag, gelingt es Podalydès, nicht die Situationskomik in den Vordergrund zu stellen, sondern einzelne Motive geschickt wie von leichter Hand miteinander zu verketten. Wie der moderne Mensch sich stetem Wandel gegenüber sieht und neuen Herausforderungen doch immer mit den ihm eigenen Methoden entgegentritt, so strukturiert Podalydès die Erzählung gleich einer Melodie, deren Motive durchgehend wieder zum Vorschein kommen. Die Formbarkeit des Charakters zu einer durchhaltbaren Erzählung formen: Entgegen allem Wandel sind es doch immer dieselben Witze, die man auf Lager hat, die stete Sorge um den Haarverlust oder die Frage, wieviele Ärzte in Kuba tatsächlich auf die Gesamtzahl der Bevölkerung kommen. Für Albert stellen vor allem solche vordergründig irrelevanten Fragen eine Wiederkehr des immer Gleichen dar, eine Beständigkeit in einer sich ansonsten verflüchtigen Welt. Wie überhaupt die Frage nach Kuba eine Sonderstellung – mit direkten Auswirkungen auf den Charakter des Helden – einzunehmen scheint. Castro war ein entschlosskräftiger Tatmensch, ganz der Widerpart Alberts, aber ist Kuba deshalb wirklich gut und kann man auf Castro deshalb eifersüchtig sein? Der Charakter zu einer durchhaltbaren Erzählung geformt verlangt mitunter die richtigen Entscheidungen zum richtigen Zeitpunkt. Aber die Entscheidungsfindung scheint analog zu den in Frankreich stattfindenden Wahlen schwierig – kann eine Person im Recht sein und alle anderen im Unrecht? Die Phrasierungsarbeit anhand solcher Motive erfährt wohl ihren schönsten Ausdruck im Bild einer Schaukel – ein kindlich vergnügter Albert auf der Wippe vor dem als Wahlbüro fungierenden Kindergarten, eine Kinderschaukel, die eine ungewollte nächtliche Autofahrt in Toulouse abrupt zum Stillstand bringt oder die Politiker, denen in den Computeranimationen der TV-Hochrechnungen per Schaukel ihre Stimmstärke ausgewiesen wird. Es ist dieses Oszillieren zwischen zwei Haltepunkten, die Unentschiedenheit zwischen dem Hinab, das gleichzeitig auch ein Hinauf ist, die DIEU SEUL ME VOIT hier märchenhaft dirigiert.

Podalydès, langjähriger Mitarbeiter und Chronist der «Cahiers du cinéma», legte bereits 1992 mit *VERSAILLES RIVE GAUCHE* – ebenfalls mit seinem Bruder Denis in der Hauptrolle – einen prämierten und überaus erfolgreichen Kurzfilm vor, der dem Cartoonisten Hergé (und damit auch dessen Figur Tin-Tin) gewidmet ist. *VERSAILLES RIVE GAUCHE* handelt von den Missgeschicken eines Junggesellen bei einem vergeblich inszenierten Rendezvous, das an der Tücke des Objektes und an der Vielzahl der Freunde des selbsternannten Verführungskünstlers scheitert. Das Akzidens als bestimmendes Element, hier (noch) in erster Linie – und durchaus auch unter dem Gesichtspunkt seiner Widmung zu betrachtende – Situationskomödie, präsentiert sich in *DIEU SEUL ME VOIT* als Teil des Helden selbst, als ein nicht mehr von aussen herangetragenem Faktor, sondern als Ingrediens und Wesensmerkmal von Albert. Albert könne, sagt Denis Podalydès, als autobiographische Figur betrachtet werden, als eine Art Mischform des Brüderpaars zu einem vergangenen Zeitpunkt.

Auf die (auch historische) Parallellität vom nervösen Menschen als Vertreter expansiver Urbanität und dem Kino wurde schon oft hingewiesen. Der nervöse Mensch wurde praktisch mit dem Kino geboren, die Moderne mit der Grossstadt. Schön wäre es, wenn es die Gebrüder Podalydès einem anderen Grossen der Filmkomödie, mit dem die Figur des Albert als Grossstadtneurotiker gerne verglichen wird, gleichtun würden und uns jedes Jahr ein neuer Podalydès erfreute. Vielleicht wohnt Gott ja doch in Versailles.

Michael Pekler

*Die wichtigsten Daten zu DIEU SEUL ME VOIT (VERSAILLES-CHANTIER): Regie und Buch: Bruno Podalydès; Dialoge: Bruno und Denis Podalydès; Kamera: Pierre Stoerber; Schnitt: Joëlle Van Effenterre, Suzanne Koch, Marie-France Cuenot; Ausstattung: Antoine Platteau; Kostüme: Juliette Chanaud; Ton: Eric Grange. Darsteller (Rolle): Denis Podalydès (Albert), Jeanne Balibar (Anna), Isabelle Candelier (Sophie), Cécile Bouillot (Corinne), Michel Vuillermoz (François), Jean-Noël Brouté (Otto), Mouss (Cruquet), Philippe Uchan (Patrick), Daniel Ceccaldi (Wahlbürovorsitzender), Maurice Baquet (M. Crémieux), Pierre Diot (Denis Boulet). Produktion: Why Not Productions/Paris, in Coproduktion mit Le Studio Canal + und France 2 Cinéma, in Zusammenarbeit mit Centre National de la Cinématographie und Sofica Sofinergie 4, Frankreich 1998. Farbe, 35mm, Format: 1:1,85; Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich, Ö-Verleih: Polyfilm, Wien.*

# «Il n'y a pas grand'chose à dire»

À VENDRE von Lætitia Masson



**Auf der Suche nach menschlicher Nähe und Liebe betrügt sich die junge Frau selbst.**

Am Anfang steht die Erinnerung in die Zukunft: in einer Tanzkatakomben apokalyptischen Ausmasses treffen die Spuren und jene, die sie hinterlassen, aufeinander. Dies ist der erschreckende Abgrund am Ende der Welt und unserer Gegenwart. Hier herrschen Belanglosigkeit und Beliebigkeit, hier bezahlen selbst Bettler und Huren für ein paar einfühlsame Worte.

Es folgt die Hochzeit, zu der die Braut nicht erscheint. Der grelle Sonnenstrahl, welcher ins gemietete Strandhaus fällt, ist trügerisch. Bräutigam und Trauzeuge nehmen sich fahl aus im Gegenlicht; die Situation ist hoffnungslos. Letzterer anerkennt sich,

France Robert, die Verlorene in jedem Sinn des Wortes, zu suchen. Luigi Primo ist Privatdetektiv und Freund des reichen Nachtclubbesitzers, dessen Einlauf in die Ehe zünftigen Schiffbruch erlitten hat. Der einsame pillen- und alkoholranke Sucher ist direkter Nachkomme der gebrochenen Film-noir-Figuren der Marke Bogart. Mit dieser seelisch verkümmerten Gestalt machen wir uns auf die Suche nach France. Was er erfährt, bekommen auch wir mit. Langsam entsteht das Bedürfnis, mehr zu erfahren über die Verschwundene, sie zu sehen, uns ein Bild von ihr zu machen, sie schliesslich zu verstehen. Wir, die wir uns von Luigi auf der Fahrt durch ganz Frankreich getrost führen

lassen, und, wie auch das Diktaphon, geduldige Zuhörer seiner Fahndungsergebnisse im Telegrammstil sind, werden aber weniger im Ungewissen über France gelassen als der unglückliche Detektiv. Nach ungefähr einem Fünftel der Spielzeit streuen sich Episoden aus Frances Lebensodyssee in die Suche Luigis. Zwei Spuren, eine in der Jetztzeit, die andere in der Vergangenheit, laufen in immer kürzeren Abständen nebeneinanderher, nähern sich einander an und treffen sich. Dass wir im Verlauf des Films und der von Luigi Primo geführten Interviews der Person France Robert näherkommen, wohnt dem Prinzip des Werkes bereits inne. Seinen Reiz gewinnt es jedoch dadurch,

**Frances Flucht ist zugleich Suche; dass sie dabei lange Zeit in die falsche Richtung läuft und in der Begegnung mit der Spezies Mensch Federn lassen muss, macht sie zu einer tragischen Figur im Technozeitalter.**

dass der Spurensucher sich ebenfalls offenbart, auch wenn die Szenen, die sich ausschliesslich mit Luigi befassen, wohl nicht mit zu den stärksten gehören. Erst durch die unsichtbare Interaktion der beiden Verlorenen ergibt sich der Sinn der Reise durch menschliche Zerrüttung und Einöde.

«Il n'y a pas grand'chose à dire», sagt France Robert, als der Arbeitgeber sie beim Sporttraining auffordert, ihm etwas über ihr Leben zu erzählen. Das ist kein Understatement, sondern Realität insofern, als France, die Bauern-tochter, irgendwann herausfindet, dass sie eigentlich lieber mit ihrem Freund nach Amerika auswandern möchte als den elterlichen Hof zu übernehmen. Das war's dann eigentlich auch schon. Alle anderen wissen ebenfalls nichts über sie zu sagen. Niemand kennt sie. Nicht einmal die Eltern haben viel mehr mitzuteilen als, nun ja, man liebe die Tochter, schliesslich sei sie ja die Tochter. Dass sie weggegangen ist, finden sie nicht gut, schliesslich hätte ja jemand den Hof übernehmen sollen. Zum ersten Mal taucht da im Zwischenschnitt das Bild der Gesuchten auf. Das blasse Gesicht, übersät mit Sommersprossen, eröffnet den Eltern die Amerika-Pläne.

Wie gesagt, alle anderen schweigen sich auch über France Robert aus, handle es sich um ihre Liebhaber oder ihre Freundinnen vom Dorf. Aus Angst, Gleichgültigkeit, Schuld? Kaum einer, dem France auf der Flucht vom Bauernhof ins Nirgendwo begegnet ist, der sich nicht etwas vorzuwerfen hätte. Dass sie mitschuldig ist, steht ausser Frage. Schnell kapiert France, dass sich Männer zwar für ihren Körper interessieren und erst noch bereit sind, für diesen zu bezahlen, aber kaum für ihre Seele; oder besser: dass sie, anstatt Verantwortung zu übernehmen, lieber Scheine auf den Tisch legen. Also lässt France sie bezahlen, unterzieht sie einem Test, den kaum einer besteht. Sie selbst ist aber ebenso wenig bereit und fähig zu Nähe. Lætitia Masson meint dazu schlicht: «France aime tous les hommes ... Elle n'est jamais froide. Elle

ne baise jamais sans envie.» Wenn sie die Dinge zu Beginn noch mehr oder weniger unter Kontrolle zu haben glaubt, so verstrickt sie sich immer mehr in ihren eigenen Widerspruch. Verleitet die Entdeckung ihrer körperlichen Attraktivität sie anfänglich dazu, ihren potentiellen Liebhabern ein selbstbewusstes und trotziges «Ich kann tun, was ich will, ich bin frei» ins Gesicht zu schleudern, so verkommt dieses Credo immer mehr zur Farce. Auf der Suche nach menschlicher Nähe und Liebe betrügt sich die junge Frau selbst. Die vorgegaukelte Macht über die zahlenden Männer erweist sich als äusserst relativ. Trotz ihrer "Mitschuld" ist France aber Opfer. Das kleine Dorf mit seiner Doppelmoral und tödlichen Langeweile, die Eltern mit ihrem Bauernhof verengen die Perspektiven für die nach Freiheit strebende France. Sie, still, geheimnisvoll und von beängstigender Gelassenheit, ahnt jedoch ihr Potential. Ihre Flucht ist zugleich Suche; dass sie dabei lange Zeit in die falsche Richtung läuft und in der Begegnung mit der Spezies Mensch Federn lassen muss, macht sie zu einer tragischen Figur im Technozeitalter.

À VENDRE, Lætitia Massons zweiter Langspielfilm, ist ein berührendes Werk mit ausserordentlichen schauspielerischen Leistungen. Geschickt verschiebt die Regisseurin Zeitebenen und bleibt trotzdem linear, lässt den anfänglich ruhigen Film zum pulsierenden, immer schneller werdenden Bilderfluss werden. Ganzheitlich, bis auf den letzten Teil, in dem sich France, nachdem Luigi sie hat entkommen lassen, in New York befindet. Schade, denn die Sequenz in New York, absichtlich verwackelt und im Stil eines Home-Videos gefilmt, bringt ausser einer erschreckend gewalttätigen Szene zwischen einem schwarzen Stricher und seinem Freier, nicht viel. Sie soll wohl Authentizität vermitteln und den Entschluss Frances, zu Luigi zurückzukehren, glaubhafter machen. Masson untergräbt damit aber die zentrale Idee des Films: ein einsamer Mensch findet auf der Suche nach einem anderen sich selbst und verliebt

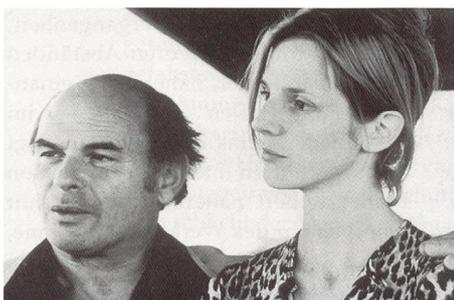
sich in jene Person, die er auf Grund seiner Erkundungen wie kein anderer kennt. Es geht um die Annäherung Luigis an France. Dies geschieht über die Vergangenheit, er folgt der Spur, die sie hinterlässt. Das Finale, in dem Luigis Suche schliesslich Erfolg hat und in die erschreckende Realität hineinknallt, ist deswegen unerhört furios und spannend. Der New-York-Teil fällt auch deswegen ab, weil er das zeitliche Gerüst missachtet und nirgendwo hingehört.

Luigi ist von Anfang an fasziniert und verliebt in die Traumgestalt «France». Aber France? Die Regisseurin gibt uns keinerlei Anhaltspunkte, wieso und wann sich France für Luigi zu interessieren beginnt. Das Schicksalshafte, das der Film postuliert, wird uns am Ende vorenthalten. Stattdessen sieht es so aus, als ob France schlicht und einfach genug vom Leben auf der Strasse in New York hat, und deshalb zu Luigi, den sie eigentlich so gut wie gar nicht kennt, zurückkehrt.

Meisterlich jedoch ist Lætitia Massons Fähigkeit, in kargen Bildern, ohne viel Dialog, Intimität zu erzeugen, uns der Heldin und dem Helden nahe kommen zu lassen; meisterlich auch, wie sie uns an eine metaphysische Liebe der beiden Handlungstragenden in einer kalten, abgestumpften Welt glauben lässt.

Sandra Schweizer

Die wichtigsten Daten zu À VENDRE: Regie und Buch: Lætitia Masson; Kamera: Georges Diane; Schnitt: Aïlo Auguste; Ausstattung: Arnaud de Moléron; Kostüme: Elisabeth Mehu; Musik: Siegfried; Ton: Michel Vionnet, Piotr Zawadzki, William Flageollet. Darsteller (Rolle): Sandrine Kiberlain (France Robert), Sergio Castellitto (Luigi Primo), Jean-François Stévenin (Nachtclubbesitzer und Fast-Ehemann), Chiara Mastroianni (Jeanne), Aurore Clément, Mireille Perrier, Samuel Le Bihan, Caroline Baehr. Produktion: CLP Production, Le Studio Canal+, La Sept Cinéma, Co-Produzent: Sofica Images, La Sept Arte, Centre National de la Cinématographie; ausführender Produzent: Nicolas Daguett. Frankreich 1998. 35mm, Farbe; Dolby SR; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



# Masterblaster am Hofe König Arthurs

THE MIGHTY von Peter Chelsom



**In der Traumwelt von Peter Chelsoms Tingeltangel-Kino zeigt sich die wahre gemeinsame Stärke der Blinden und der Lahmen beidseits des Atlantiks.**

Gemeinsam sind wir stark. Die Kooperation des Lahmen mit dem Blinden ist ein alter Topos, besungen im Lied von Christian Fürchtegott Gellert, hochgehalten in vielen Kindergeschichten und satirisch ausgeschlachtet im Rahmen jeder heiligen oder unheiligen Allianz des Abendlandes.

Auch im Kino fasziniert das symbiotische Paar immer wieder, seien das nun die beiden unglücklichen Bankräuber Mario Adorf und Tilo Prückner in Nikos Perakis' *BOMBER UND PAGANINI* (Deutschland 1976) oder der grausliche Doppelgladiator «Masterblaster» aus Zwerg und Riese, der in *MAD MAX BEYOND THUNDERDOME* (George Miller,

Australien 1985) unter dem zynischen Auge von «Auntie» Tina Turner von Mel Gibson wieder in seine Bestandteile zerlegt wird.

## Freak the Mighty

1993 schrieb der amerikanische Mystery-Autor Rodman Philbrick einen Jugendroman mit dem Titel «Freak the Mighty» und landete einen Instant-Klassiker. Die Geschichte vom grossen, ungeschlachten Maxwell Kane und dem kleinen gelähmten Genie Kevin Dillon, die zusammen dem Spott ihrer Schulkameraden trotzen und auf der Suche nach ritterlichen Abenteuern zum unschlagbaren Team werden, ging der

jungen Leserschaft zu Herzen. Denn welcher Teenager fühlt sich schon nicht als Freak und Aussenseiter?

Auf eine ähnliche Konstellation setzte im US-Kino vor kurzem die von Buena Vista vertriebene Produktion *SIMON BIRCH* (Regie: Mark Steven Jonson, 1998. In der Schweiz wird der Film voraussichtlich im April 1999 auf die Leinwand kommen). Obwohl viele Kritiker ihn als schamlosen *tearjerker* empfanden, war dieser entfernten Verfilmung von John Irvings Roman «A Prayer for Owen Meany» in den USA ein ordentlicher Publikumserfolg beschieden. Auch diese Geschichte vereint ein zwergwüchsiges Genie und einen prä-adoleszenten Lulatsch.

### Augen vom Mars

Um ähnlichem überamerikanischen Kleinstadt-Kitsch im Hinblick auf eine Verfilmung des enorm erfolgreichen «Freak the Mighty» entgegen zu können, dachte US-Produzent Simon Fields bald einmal an den Briten Peter Chelsom, dessen Erst- und Zweitling er schon produziert hatte. Chelsom packte die Chance beim Schopf, schliesslich hatte er schon mit seinem Zweitling *FUNNY BONES* (1995) – nicht zuletzt eine subtile Hommage an das unterschätzte komische Genie von Jerry Lewis – einen erfolgreichen Spagat über den Atlantik gemacht. Auch er selber empfand seine Aussensicht als Vorteil: «Dies mag ein anderer Kulturkreis sein, aber ich denke, manchmal ist es ganz nützlich, ein Marsmensch zu sein. Man bekommt da einen Blick, der den Eingeborenen eher abgeht.»

Tatsächlich war es schon früher Chelsoms liebevolle Sicht auf das Fremd-vertraute der menschlichen Zwischenwelten, die den Reiz seiner Filme ausmachte.

*HEAR MY SONG* von 1991 ist über die Jahre ein richtiger kleiner *sleepers* geworden, ein Film, der weltweit mächtig anzog, ohne zur ganz grossen Sensation zu werden. Auch in der Schweiz liessen sich zunächst nur wenige Kinogänger von der ironisch-romantischen Tingeltangel-Komödie verzaubern. Erst als Peter Chelsom für den Film ein Jahr nach dem Kinostart den Preis des Komödienfestivals von Vevey gewann, kam die im besten Sinne des Wortes zauberhafte englisch-irische Traumgeschichte in den Schweizer Kinos richtig zu Ehren.

### Tingeltangel und Variété

Der Brite Chelsom, der vor seinem Erstling vor allem als Theaterschauspieler und in wenigen kleinen Filmrollen gearbeitet hatte, ist in Blackpool aufgewachsen und hat die irisch-britische Liebe zum insulären Variété, dem familiären Pub-Entertainment, für das die Begriffe *sleazy* und *cheap* durchaus positive Qualitäten meinen können. Und zudem mit «schmierig» und «billig» nicht einmal annähernd zu übersetzen sind: Budenzauber eben, Jahrmarktstimmung, getragen von kunstvoller Sentimentalität und wahren Gefühlen.

In *HEAR MY SONG* dreht sich alles um die Ehre des Lokalimpresarios Brian Flanagan (umwerfend: Chelsoms Co-Autor und Bühnenkumpel Adrian Dunbar), der das lokale Variété mit dubiosen Entertainern wie «Franc C Sinatra» in den Ruin geritten hat. Auf der Suche nach dem ganz grossen *act* schleppt er den verschollenen Bariton Josef Locke an, der sich allerdings wiederum als Betrüger entpuppt. Nun bleibt Flanagan nur die Flucht nach vorn: Er fährt nach Irland und sucht den echten Josef Locke.

### Lustige Knochen

Vier Jahre später gelang Chelsom mit *FUNNY BONES* ein ganz grosser Wurf. Er verband das Blackpool-Tingeltangel mit der goldenen Zeit der amerikanischen West-Coast-Comedians, machte Jerry Lewis zum britischen US-Export und führte den sensationellen britischen Mimen Lee Evans als unberechenbar gefährliches Komik-Genie ein. *FUNNY BONES* ist als Film derart vielschichtig, dass er das Publikum entweder völlig begeistert oder ziemlich ratlos aus den Sälen entliess.

Insofern mag jetzt *THE MIGHTY* eingefleischte Chelsom-Fans zunächst enttäuschen. Zu «amerikanisch» mag einem die ganze Geschichte und ihre Umsetzung vorkommen, zu linear erzählt. Dabei sollte allerdings nicht vergessen gehen, dass es sich um die Verfilmung eines Jugendbuches handelt, eines uramerikanischen noch dazu. Und in dieser Perspektive stösst man dann plötzlich doch wieder auf unzählige kleine Details, die auf das amerikanische Publikum wohl ungleich exotischer wirken als auf Europäer.

### Kopfkino

Wenn etwa der kleine verkrüppelte Kevin Dillon den grossen, fast verstümmten und ungeschlachteten Maxwell Kane über die Arthur-Legende und einen ausgeklügelten Ritterlichkeitscode aus seiner engen Kellerzuflucht in die Welt der Abenteuer und der Grossherzigkeit lockt, spielen statt Hollywoods Ritter-Geigen plötzlich alte westliche Jungen-Träume in den Köpfen, steigen aus ihrem Technicolor-Grab und machen Platz für Lektüre und echte Imagination. Chelsom bringt die ritterliche Welt der Errettung von *damsels in distress*, der Solidarität mit den Schwächeren und dem Einsteigen für die Wahrheit in erster Linie über die Dialoge ins Spiel.

Kevin schaltet sprachlich von schärfstem Sofortspott auf altertümelnde Romansprache, schwingt verbale Zweihänder und lässt selbstgebastelte mechanische Vögel nach dem Vorbild Leonardo Da Vincis fliegen.

Dieser kleine Kevin, der am Morquios-Syndrom leidet, einer Krankheit, die offenbar das Knochenwachstum

1



2



verlangsamt und schliesslich zum Stillstand bringt (bis Kevins Herz eines Tages «zu gross wird für seinen Körper» und der Junge stirbt), dieser wache, lebenslustige Junge weckt im Kopf seines langsamen, verschreckten grossen Freundes das Kino der Imagination.

Zusammen werden sie nicht nur zum unschlagbaren zweistöckigen «Masterblaster»-ähnlichen Basketball-Spieler, gemeinsam tricksen sie auch bössartige Schulkameraden aus und schliesslich sogar Maxwells kriminellen Vater, der frühzeitig aus dem Gefängnis kommt und seinen Sohn entführt.

Neben den beiden Hauptfiguren, die nicht nur liebevoll und sorgfältig gezeichnet werden, sondern auch von ihren Darstellern sehr zurückhaltend und gewinnend verkörpert, werden die anderen Figuren eher grell und plakativ eingeführt. Mit Ausnahme von Sharon Stone, die Kevins Mutter mit einer trockenen Hingabe – fast Verbissenheit – spielt, als ob sie zum allerersten Male überhaupt eine ernsthafte Rolle zwischen die Zähne bekommen hätte. Wahrscheinlich ist es auch so, trotz Scorseses CASINO, denn ausgerechnet sie bringt hier die einzige völlig glaubwürdige Figur auf die Leinwand, die einzige, die weder *bigger* noch *smaller than life* erscheint.

**The Show  
is the Show is the Show**

Nun hat Peter Chelsom natürlich absolut nichts gegen «bigger than life» einzuwenden. Seine Liebe zum Showbusiness zeigt sich immer wieder in seinen Besetzungslisten und in den Spielchen mit den Namen seiner Figuren. Auch wenn einigies hier von der Buch-

vorlage vorgegeben war, bleiben doch etliche feine Gags übrig. So wird die Hauptfigur des kleinen Kevin Dillon von Kieran Culkin gespielt, dem jüngeren (und talentierteren) Bruder jenes notorischen Macaulay Culkin, der als «Kevin» Filmgeschichte schrieb.

Auch im Namen von Kevins grossem Freund klingen zwei überlebensgrosse Figuren an: «Maxwell Kane» erinnert an gleich zwei verstorbene Pressezaren, einer aus Hollywoods Annalen, der andere aus der britischen Pressegeschichte. Und mit «X-Files»-Fahnderin Gillian Anderson als abgetakelter Countrysängerin sowie Meat Loaf als ihrem Gaunerfreund, der auch noch «Iggy» heisst, werden schon wieder diverse Kreuzfäden in Chelsoms Spinnennetz der Populärkultur gesponnen.

**Popnetz**

Nicht nur in diesen Spielchen, aber auch, und hier am deutlichsten, zeigt sich Chelsoms Talent, die symbiotische Beziehung zweier Jahrhunderte britischer und amerikanischer Popkultur hintergründig zu ver- und entflechten. So wie er in HEAR MY SONG irische Mythologie und britische Biersentimentalität verband, ähnlich wie er mit dem fiktiven «Rückimport» von Jerry Lewis nach Blackpool in FUNNY BONES einen Showtime-Bogen von der neuen zur alten Welt schlug, spielt er auch in THE MIGHTY mit den Elementen kinematographischer Erzählperspektiven.

Auch wenn die Behauptung etwas gewagt scheint, so drängt sie sich doch auf: Mit dem todgeweihten, hyperintelligenten, zivilisierten und romantisch veranlagten Kevin und dem unge-

schlachten, blockierten, aber körperlich starken, sensiblen und schliesslich in die geistige Autonomie entlassenen Maxwell Kane treffen die selbstgewählten USA-Europa-Klischees auf hintergründig verschmitzte Weise aufeinander. Sie träumen von König Arthur und gewinnen beim Basketball Punkte.

So hat Rodman Philbrick seinen «Freak the Mighty» wohl nicht gesehen. Aber Peter Chelsom hat genügend Showmanship im Blut und auch einen Rest britischer Snobbery, um seine geistigen «Funny Bones» klappern zu lassen: In der Traumwelt seines Tingtangel-Kinos zeigt sich die wahre gemeinsame Stärke der Blinden und der Lahmen beidseits des Atlantiks.

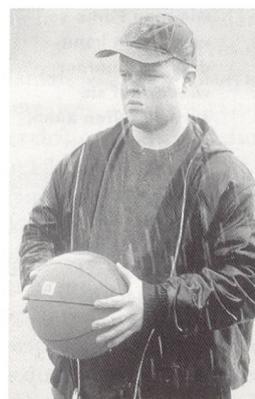
Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu THE MIGHTY: Regie: Peter Chelsom; Buch: Charles Leavitt, nach «Freak the Mighty» von Rodman Philbrick; Kamera: John de Borman, B.S.C.; Schnitt: Martin Walsh; Ausstattung: Caroline Hanania; Art Director: Dennis Davenport; Kostüme: Marie Sylvie Deveau; Musik: Trevor Jones; Ton: Bruce Cardwardine. Darsteller (Rolle): Elden Henson (Maxwell Kane), Kieran Culkin (Kevin Dillon), Sharon Stone (Gwen Dillon), Gena Rowlands (Grossmutter), Harry Dean Stanton (Grossvater), Joe Perrino (Blade), Gillian Anderson (Loretta Lee), Meat Loaf (Iggy), Eve Crawford (Mrs Donelli), James Gandolfini (Kenny Kane), John Bourgeois (M. Sacker), Bruce Tubbe (Polizist), Rudy Webb (M. Hampton), Ron Nigrini (Mann im Restaurant), Nadia Litz (junge Frau im Restaurant), Serena Pruyin, Telmo Miranda (junge Leute im Korridor), Jordan Hughes (Denardo), Jennifer Lewis (Mrs Addison). Produktion: Scholastic, Simon Fields; Produzenten: Jane Starz, Simon Fields; Co-Produzent: Don Carmody; ausführende Produzenten: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Julie Goldstein. USA 1998. Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Scotia, München.

- 1 THE MIGHTY
- 2 FUNNY BONES
- 3 HEAR MY SONG



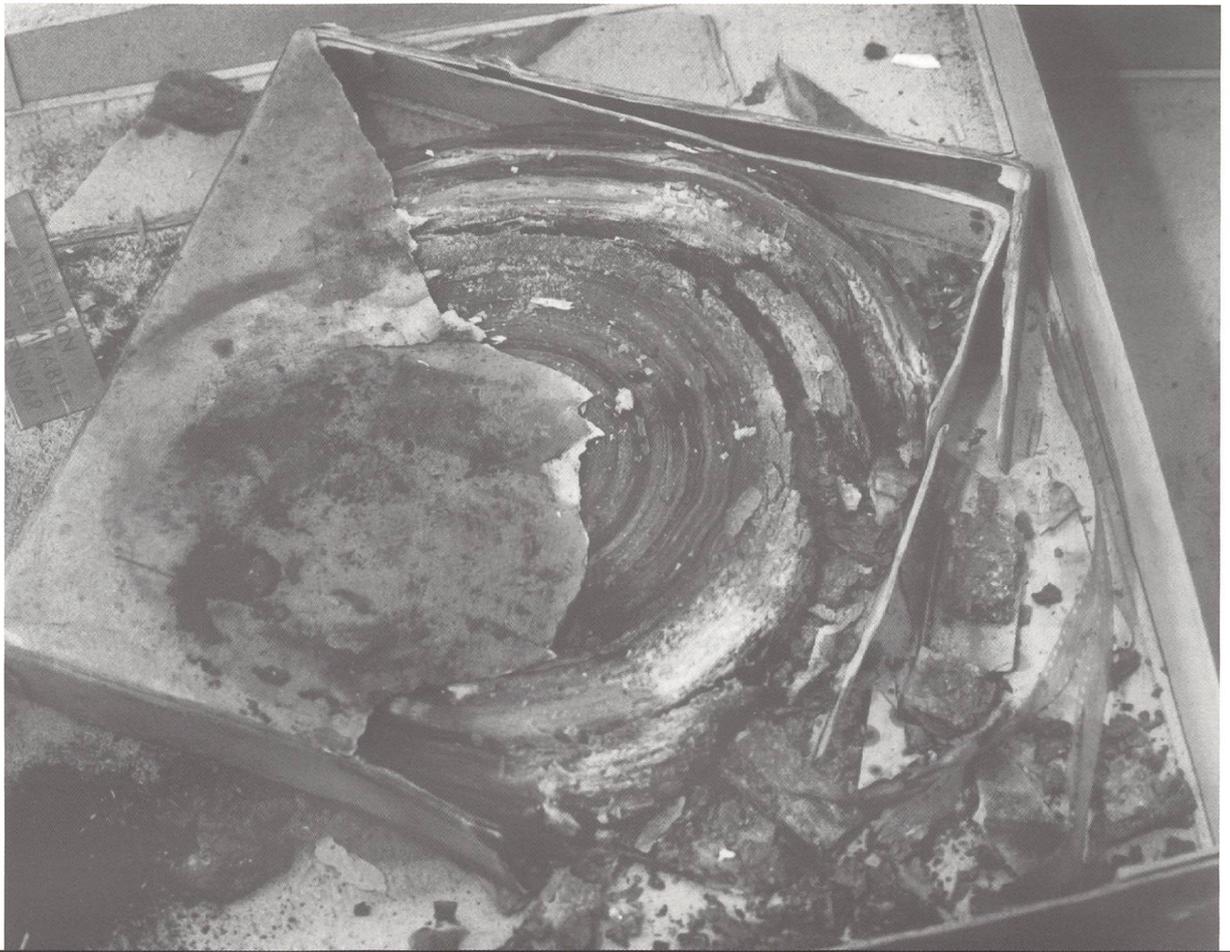
3



1



1



Cinémathèque suisse

## «Letztlich dreht sich irgendwann immer alles ums Geld»

Gespräch mit Hans Helmut Prinzler,  
dem Leiter der Deutschen Kinemathek,  
über die Filmarchivierung

**«Das Wissen, wie man Filme so verwahren kann, dass man immer wieder auf sie zurückgreifen kann, und das Wissen über die angemessene Art, das Material zu sichern, entstand eigentlich erst in den sechziger Jahren.»**

**FILMBULLETTIN** Blenden wir fünfzig Jahre zurück. Wie war, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, die Situation der Filmkultur, der Kinos und der Archive?

**HANS HELMUT PRINZLER** Persönliche Erinnerung ist es nicht, sondern nur ein nachträgliches Wissen über die damalige Zeit, die in den einzelnen Ländern, je nach direkter Betroffenheit durch den Krieg, sehr unterschiedlich war. In der Schweiz war es sicherlich einfacher, sich mit einer Thematik wie Filmarchivierung zu beschäftigen. Im geteilten Deutschland war das kein vordringlicher Gedanke. Da waren Fragen der Versorgung und wie aus den Trümmern langsam hervorzu-

kommen sei, wie so was ähnliches wie eine Filmproduktion überhaupt erst wieder aufzubauen sei, viel vordringlicher. Archivieren und Sichern hat in Deutschland erst ab Anfang der fünfziger Jahre eine Rolle gespielt – in der DDR und parallel auch in der Bundesrepublik.

Es gab eine Art von Vorlauf. Die Gründung der FIAF 1938 war ein sehr wichtiges Datum – die Gründungsmitglieder waren die Archive in Schweden, Grossbritannien, Frankreich und Deutschland. In Frankreich kam der Archivgedanke vor allem aus der Filmclub-Bewegung und aus dem Bedürfnis, alte Filme vorzuführen, die zu einem grossen Teil kaum mehr zur



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHÈQUE SUISSE



1  
*Ein Nitrofilm  
zersetzt sich*

2  
*Filmlager Mont  
de By*

3  
*Freddy Buache,  
1954*

Verfügung standen. Der erste Gedanke – wie es in Paris als Philosophie betrieben wurde – war, die Filme verfügbar zu machen. Es ging darum, jüngeren Leuten bewusst zu machen, dass es eine Filmgeschichte gibt. Zum Teil war das Interesse am alten Film auch durch die Veränderungen etwa vom Stummfilm zum Tonfilm nicht mehr so gross wie für das aktuelle Kino.

Die Geschichte der Filmarchive wurde auch durch einzelne Persönlichkeiten geprägt, in Frankreich durch *Henri Langlois*, in England durch *Ernest Lindgren*. Und es gab private Sammler. Ohne diese privaten Sammler würden die meisten der heutigen grossen

Archive viel ärmer sein. Sehr vieles von der Filmgeschichte ist definitiv verloren.

Am Anfang war der Gedanke einer grösstmöglichen Sicherung des Materials erst von zweiter oder dritter Priorität. Das Wissen, wie man Filme so verwahren kann, dass man immer wieder auf sie zurückgreifen kann, und das Wissen über die angemessene Art, das Material zu sichern, entstand eigentlich erst in den sechziger Jahren, als man herausgefunden hat, wie man den Zerfall des Nitromaterials durch bessere Lagerung – sagen wir – etwas stoppen oder den Film durch Umkopierung sichern kann.

**FILMBULLETIN** Wie hat sich die FIAF, die «Fédération Internationale des Archives du Films», entwickelt?

**HANS HELMUT PRINZLER** Auch die Entwicklung der FIAF ist zunächst einmal durch grosse Persönlichkeiten geprägt worden, Enthusiasten, die nach einem Forum für internationale Zusammenarbeit suchten.

In fast allen Ländern gibt es aus dieser ersten Generation diese Pioniere, *Jerzy Toeplitz* in Polen etwa, *Einar Lauritzen* in Schweden, *Jan de Vaal* in Holland, *Jacques Ledoux* in Belgien. Das waren, in der Regel jedenfalls, auch die ersten Direktoren für die institutionalisierte Form der Archive. In Amerika war Ende der dreissiger Jahre *Iris Barry*

«Die Pioniere hatten eine Vision, es ging ihnen vor allem um das Sammeln der Filmkunst. Sie hatten einen ziemlich genauen Begriff von dem, was sie an Filmen, an grossen Regisseuren schätzten, oft fühlten sie sich auch stark der Avantgarde verbunden.»

beim Museum of Modern Art sehr wichtig – wobei die Archivierung in Amerika schon relativ früh in der Library of Congress einen anderen institutionellen Zusammenhang gefunden hat.

**FILMBULLETIN** Was waren das für Leute? Hast du noch einige der Pioniere gekannt? Henri Langlois zum Beispiel?

**HANS HELMUT PRINZLER** Nicht mehr persönlich. Ich gehöre heute zwar schon zur älteren Generation, aber die Pioniere waren Väter oder Vorväter, aufs Ganze gesehen. Das sind interessante Generationsveränderungen. Ich habe *Gerhard Lamprecht*, auf den die Deutsche Kinemathek zurückgeht, noch kennengelernt, aber nicht mehr wirklich intensiv erlebt. Lamprecht war einer der wichtigsten Archivare im deutschen Raum. Natürlich habe ich *Freddy Buache* kennengelernt und Jerzy Toeplitz.

In der ersten und zweiten Generation gab es allerdings viele, die sich selbst zum Mittelpunkt gemacht haben. Sie konnten nicht zuhören und redeten immer nur von ihren eigenen Sachen. Oft gab es sehr unversöhnliche Kontroversen. Die Animositäten waren manchmal so gross, dass etwa Ledoux für Jahre nicht mehr zur FIAF kam, weil er sich über etwas geärgert hat, und andere wiederum haben sich über ihn geärgert. Die Cinémathèque française war jahrzehntelang nicht Mitglied, weil sie nichts für die Sicherung der Filme unternommen hatte. Jacques Ledoux hat mehr die Position der Sicherung vertreten. Wenn man die Bedingungen berücksichtigt, unter denen diese Pioniere tätig waren, mag man zwar Verständnis für ihr Verhalten aufbringen, aber ein bisschen mühsam war es doch.

Es gab unter der älteren Generation grosse Meinungsverschiedenheiten darüber, wie die Arbeit einer Cinémathèque generell funktionieren sollte, was im Vordergrund zu stehen habe. Es gab viele, die sagten, es gehe nur um die Filme. Drehbücher, Requisiten oder Fotos, Plakate hat man nebenher aufgehoben, aber das stand für viele der Gründungsväter der Cinémathèques nicht im Vordergrund. Wobei andere der Meinung waren, das brauche man, um das Umfeld von Filmproduktion und -rezeption deutlich zu machen, das sei ein wichtiger Bestandteil der Kulturgeschichte. Erstere argumentierten aber: Die Kräfte reichten ohnehin nicht aus. Die

meisten Länder haben erst später die Idee, ein Filmmuseum jenseits der Vorführung von Filmen einzurichten, verfolgt.

Der Grundgedanke eines puristischen Filmmuseums ist natürlich, Filme in den besten, integralsten Fassungen, in den besten Kopien, die man auftreiben kann, zu zeigen. Das ist sicherlich der zentrale Auftrag jeder Cinémathèque.

**FILMBULLETIN** Gab es auch unterschiedliche Auffassungen, welche Filme gesammelt werden sollen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Am Anfang haben alle versucht, alles zu sammeln. Das war ja sehr naheliegend, weil man bei den Filmen, die man vorführen wollte, keine nationalen Grenzen ziehen wollte und das, was wir heute an internationalen Beziehungen miteinander pflegen, so nicht vorausgesetzt werden konnte. Man wollte die amerikanische Filmgeschichte ebenso wie die russische, die französische, die deutsche oder die schwedische präsentieren.

Prekär wird es erst, wenn es um die Sicherung dieser Materialien geht. Das ist sehr aufwendig und teuer, und wenn ich das für alle Filme machen will, gerate ich sofort an die Grenzen des Möglichen. Das ist nur noch in einem internationalen Zusammenhang einigermaßen zu bewältigen. Deshalb hat man sich relativ schnell darauf verständigt, dass die nationalen Archive, wenn es denn ein zentrales Institut oder einen Verbund solcher Archive gibt, die Aufgabe haben, jeweils die Produktion ihres Landes zu sichern, und die Cinémathèques anderer Länder auf die Kopien dieser nationalen Archive zurückgreifen können, dieses Material also nicht selber sichern müssen. Es gibt heute einen sehr lebhaften Austausch unter den Archiven.

Es waren auch Kriegsfolgen, die sehr viel Material international bewegt haben. Das deutsche Material war quasi aufgeteilt zwischen Moskau und Washington und wurde grossenteils erst zu einem späteren Zeitpunkt zurückgegeben. Bei dieser Rückgabe spielte die FIAF eine bedeutende Rolle, weil durch die Mitgliedschaft eine Zusammenarbeit unabhängig von politischen Kontroversen möglich war.

**FILMBULLETIN** Filmgeschichte – da denkt man an Eisenstein, Griffith oder Stroheim, aber nicht unbedingt an Dokumentaraufnahmen.

**HANS HELMUT PRINZLER** Der Gedanke, dokumentarisches Material zu sammeln, war von allem Anfang an verbreitet. Das führte dazu, dass heute sehr viel dokumentarisches Material aus der frühen Zeit vorhanden ist. Zum Teil offizielles Material, Ereignisse, die festgehalten sind, Aktualität, von der man schon früh den Eindruck hatte, das Material muss aufgehoben werden, weil es ein Stück der politischen Repräsentation der eigenen Geschichte ist.

Da war es eher notwendig, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass auch die trivialen Filme aufgehoben werden müssen. Früher hat man Film oft in wertvolle Kunst, Kultur und in weniger wertvolles Triviales, Serielles eingeteilt. Dabei wurde natürlich immer gesagt, es sei nicht notwendig, das Serielle aufzubewahren. Das sieht man heute anders.

**FILMBULLETIN** Die Pioniere hatten noch eine Vision.

**HANS HELMUT PRINZLER** Die Pioniere hatten insofern eine Vision, als es ihnen vor allem um das Sammeln der Kunst, der Filmkunst ging. Sie hatten einen ziemlich genauen Begriff von dem, was sie an Filmen, an grossen Regisseuren schätzten, oft fühlten sie sich auch stark der Avantgarde verbunden, lag ihr Interesse da, wo der Schnittpunkt vom Film zu den anderen Künsten anzusiedeln ist. Das war in den zwanziger Jahren für viele Pioniere ein wichtiger Impuls. Auf der einen Seite erhob in den zehner und zwanziger Jahre der fiktionale Film – Griffith und die Folgen, sag ich jetzt mal – seinen Kunstanspruch, und auf der anderen Seite spielte der Avantgardefilm als Experimentierfeld eine grosse und wichtige Rolle.

Die Filmhistoriker und Archivare der allerersten Generation waren oft eng mit den Filmleuten verbunden. Es gab etwa in Frankreich eine sehr enge Verbindung zwischen Langlois und Stroheim oder auch zwischen Langlois und Fritz Lang. Lamprecht war selbst Regisseur. Zum Teil hatte das auch einen politischen Hintergrund. Frankreich war in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre ein starkes Exilland. Viele Emigranten aus Deutschland machten da erste Station. Da sind wichtige Verbindungen entstanden.

**FILMBULLETIN** Wie waren die Bedingungen in den Archiven?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die waren unterschiedlich, aber meist nicht

1  
Büro der  
Cinémathèque  
suisse an  
der Place de la  
Cathédrale,  
Lausanne, 1960

2  
Henri Langlois,  
Iris Barry und  
Luigi Rognoni,  
FIAF-Kongress  
in Cambridge,  
1951

3  
Freddy Buache,  
Henri Langlois,  
Vladimir  
Pogacic  
und Jan de Vaal,  
FIAF-Kongress  
in Warschau,  
1955



1

3



2



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHEQUE SUISSE

«Das Bewusstsein, dass Filmgeschichte auch ein ökonomischer Faktor ist, entstand erst richtig mit der Menge von Sendeprogrammen und dem Videoverkauf.»

optimal. Manche Sammler haben das Material leichtfertig in ungesicherten Räumen gelagert, andere bewahrten ihre Sammlung in Bunkern auf, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg gebaut worden waren. Oft waren die privaten Sammler, aber auch die gerade entstandenen Institutionen gar nicht in der Lage, viel Geld für die Lagerung aufzubringen. Man stand und steht immer im Zwiespalt: möglichst viel aufzuheben kostet Geld, aber das, was man aufbewahrt, zu sichern, kostet ebenfalls viel Geld. Wenn man aus öffentlichen Mitteln nicht genügend Unterstützung bekommt, dann muss man zunächst einmal das Allernotwendigste tun – und das heisst eigentlich immer: erst mal aufheben.

Dabei ging es auch darum, mit Tricks und guten Verbindungen überhaupt an das Material heranzukommen. Die Rechtefrage ist lange strittig gewesen. Film ist ein privat hergestelltes industrielles Gut. Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer waren wenig erbaut, wenn dieses Material aus ihrer Zirkulation herauskam an eine dafür nicht vorgesehene und schwer einzuschätzende Stelle. Natürlich konnten Sammler darauf hinweisen, dass dieses Sammeln, neben dem Markt, eine langfristige Bedeutung hat. Bis da aber Vertrauen entstand, hat es unglaublich lange gedauert.

**FILMBULLETIN** Rechtsanwälte haben darüber gewacht, dass die Kopien vernichtet wurden, wenn die Rechte ausgelaufen waren.

**HANS HELMUT PRINZLER** Filme nach der Auswertung zu kassieren – was jedem Archivar missfällt –, bot Produzenten und Verleihern die grösstmögliche Sicherheit, dass mit ihren Filmen kein Missbrauch getrieben wurde. Dahinter steht der Verwertungsgedanke: wenn die Verwertung abgeschlossen ist, kann das Gut vernichtet werden. Die Aufträge zum Abtransport der Filme wurden spezialisierten Firmen erteilt, und alle Archivare hatten irgendwelche Verbindungen zu diesen Einrichtungen. Natürlich hat man auch Kontakte zu Verleihern gepflegt, die mehr Verständnis dafür hatten, dass die Verwahrung des Materials langfristig einen Sinn macht. Aber das Bewusstsein, dass Filmgeschichte auch ein ökonomischer Faktor ist, entstand erst richtig mit der Menge von Sendeprogrammen und dem Videoverkauf.

Es ist übrigens auch keineswegs so, dass der grosse Verlust von Filmgeschichte nur in den zehner und

zwanziger Jahren liegt, er liegt genauso in den fünfziger Jahren, wo viele Filmproduktionsfirmen gegründet wurden, die zum Teil interessante Filme produzierten, aber schnell in Konkurs gegangen sind, und mit der Konkursmasse verschwand dann eben auch oft das Ausgangsmaterial.

**FILMBULLETIN** Wie war die Stellung dieser Sammler in der Öffentlichkeit? Wurden sie als komische Aussenseiter betrachtet?

**HANS HELMUT PRINZLER** So weit ich das nachträglich beurteilen kann, galten sie als Aussenseiter – auch als ein bisschen verrückt. Der kulturelle Wert des Films wurde in der Öffentlichkeit noch nicht sehr hoch eingeschätzt. Die Filmsammler, die zum Teil ja auch "private" Vorführungen hatten, waren wirklich Aussenseiter. Dass man bei sich "zu Hause", etwa im Keller, Filme vorführen konnte, das galt schon in den Zeiten vor dem Fernsehen als extremer Luxus, auch weil die Apparaturen für 35mm-Filme doch relativ aufwendig sind, vor allem wenn man das mit Tonfilm verbindet.

Ein interessantes Bindeglied zwischen den 35mm-Produktionen beziehungsweise Projektionen und der späteren Fernsehzeit ist natürlich das 16mm-Format. Von einem Teil der Sammler, Lamprecht hat das auch gemacht, wurden Filme aus finanziellen Gründen auf 16mm umkopiert, was auch für die Lagerung gewisse Vorteile brachte. Da das 16mm-Format aber nicht annähernd den bildlichen Reichtum des 35mm-Films – vom Auflösungsvermögen des Materials her – enthalten kann, ist das auch ein riesiger Verlust. Die 16mm-Kopie eignet sich eigentlich nur als eine Art provisorischer Zwischenträger. Andererseits ist auf 16mm-Kopien vieles überliefert, was sonst ganz verloren wäre.

**FILMBULLETIN** Heute ist es üblich, dass eine Cinémathèque ein Kino betreibt und ein täglich wechselndes Programm spielt, aber das war nicht immer so.

**HANS HELMUT PRINZLER** Nein, obwohl es bei den ersten Cinémathèques eigentlich das Wichtigste war, Filme zu zeigen. Wenn das allerdings als Philosophie im Vordergrund stand, führte es oft dazu – das war auch der Vorwurf an Freddy Buache –, dass zu wenig Aufmerksamkeit und Geld auf die Sicherung verwendet wurde. Dadurch hat inzwischen eben auch ein Verlust stattgefunden. Ich würde zwar

sagen: gut, dann sind die Filme wenigstens von ein, zwei Generationen noch einmal richtig gesehen worden, aber diese Generationen sterben irgendwann aus, und das Aufbewahren in der Erinnerung und in den Köpfen Einzelner ist wahrscheinlich nicht die effektivste Form im Umgang mit der Filmgeschichte.

**FILMBULLETIN** Das ist doch der Widerspruch: man sichert, was man als Schatz aufbewahrt, aber niemand kann es sehen, oder man zeigt es und riskiert Schäden und Verluste.

**HANS HELMUT PRINZLER** Als 1962 in Berlin die Kinemathek gegründet wurde, war dieser Widerspruch zwischen Gerhard Lamprecht, dem Gründungsdirektor der Kinemathek, und einer Gruppe, zu der etwa *Ulrich Gregor* gehörte, die die Filme zeigen wollte, so unversöhnlich, dass zwei Institutionen entstanden. Einerseits wurde die «Deutsche Kinemathek» als Archiv gegründet, und andererseits der Verein «Freunde der Deutschen Kinemathek», der die Filme zeigen sollte und wollte. Dieses Nebeneinander ist dann nicht so apodiktisch geblieben, die Kinemathek hat später auch Filmvorführungen organisiert und vor allem die Retrospektive bei den Berliner Filmfestspielen an die Hand genommen – aber der Ausgangspunkt war eine Meinungsverschiedenheit darüber, wie man mit Filmmaterial umgehen soll: sammeln und sichern oder zeigen.

**FILMBULLETIN** Aber eben, in der frühen Zeit wurde die Zusammenarbeit mit Filmclubs gepflegt, damit die Filme gezeigt werden konnten.

**HANS HELMUT PRINZLER** Filmclubs hatten eigentlich die stärksten Interessen an Filmgeschichte, sie zu vermitteln gehörte zu ihren zentralen Aufgaben, und da gab es schnell Partnerschaften. Oft sind aus Rechtsgründen die Cinémathèques mit einer Mitgliedschaft verbunden, was zum einen den Kreis der Zuschauer enger an solch ein Institut bindet, gleichzeitig in schwierigen Rechtssituationen auch Möglichkeiten schafft, einen Film doch vorzuführen, nur für Mitglieder.

Zu klären, wer überhaupt die Rechte für solch eine Vorführung hat, ist oft sehr kompliziert. Diese Rechte zu entgelten, ist in den letzten Jahrzehnten immer häufiger mit hohem Geldaufwand verbunden. Die Rechteinhaber haben oft gar kein Interesse an einzelnen Vorführungen in einem

kleinen Kreis, weil sie ihre Ware lieber exklusiv ans Fernsehen verkaufen wollen.

**FILMBULLETIN** Früher musste man in Europa herumreisen, um sich Filmgeschichte anzueignen, heute genügt ein Fernseher.

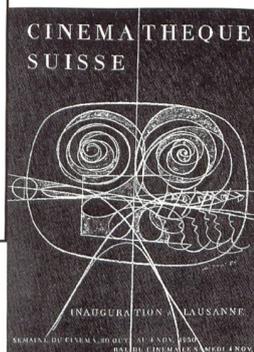
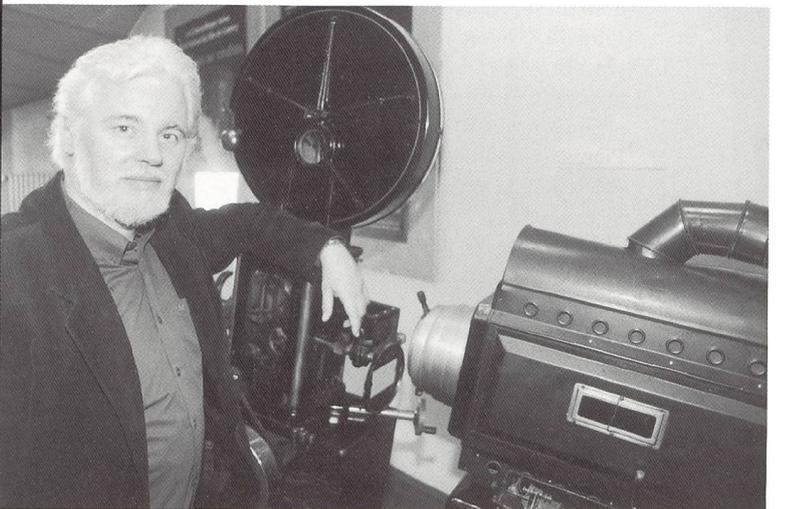
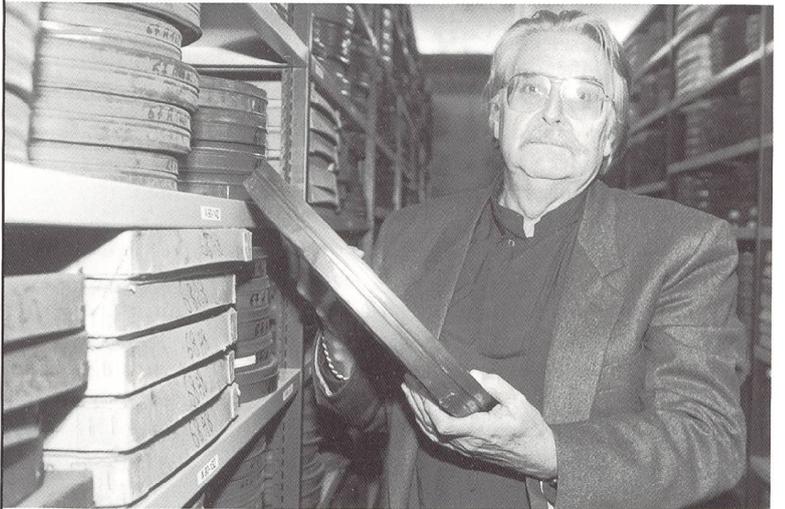
**HANS HELMUT PRINZLER** Es ist merkwürdig, vor dreissig Jahren hätte ich die Verfügbarkeit von so unendlich vielen alten Filmen als paradiesischen Zustand betrachtet. Heute habe ich erhebliche Zweifel, ob dieses doch sehr beliebige Angebot wirklich einen Sinn macht oder ob das nicht auch merkwürdig zerstörerische Folgen mit sich bringt. Erstens, man kann zwar alles haben, aber welchen Gebrauch macht man davon? Zweitens, man kann es im Fernsehen haben, was motiviert mich dann, für die Vorführung alter Filme in ein spezielles Kino, in eine Cinémathèque zu gehen?

Neuerdings muss immer das geschaffen werden, was offenbar den Kulturbegriff der neunziger Jahre definiert, nämlich ein *Ereignis*. Ich muss dafür sorgen, dass über den einzelnen Film hinaus ein Motiv entsteht, von zu Hause wegzugehen, um einen alten Film zu sehen. Ich kann vielleicht annoncieren, dass der Film überhaupt noch nie woanders gezeigt wurde, oder dass man, das ist ja auch ein gewisser Vorteil der Filmarchive, eine restaurierte Fassung vorführt. Das sind verführerische Annoncen, die man vor allem für Leute macht, die noch ein Bewusstsein oder einen Blick für den Unterschied zwischen der Vorführung im Kino und auf dem Fernsehschirm haben und es schätzen, wie viel mehr bei einer Filmprojektion im Kino von einem Film gesehen werden kann.

**FILMBULLETIN** Wieviele Archive sind bei der FIAF und wie häufig trifft man sich?

**HANS HELMUT PRINZLER** Es sind über hundert Archive und jährlich gibt es einen Kongress, der in unterschiedlichen Ländern stattfindet. Das wechselt zwischen Europa und dem amerikanischen Kontinent, mal Lateinamerika, mal Nordamerika. Der letzte Kongress war 1998 in Prag, der davor in Lateinamerika, 1995 war er in Los Angeles und 1999 ist er in Madrid.

Der Hauptakzent in der FIAF ist die *Preservation*, also die Pflege, Bewahrung und Sicherung der Filme, und ein ganz wesentlicher Bestandteil der gemeinsamen Arbeit ist ein Informationsaustausch über die besten



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHEQUE SUISSE

1  
Erich von Stroheim, Pate der Cinémathèque suisse, anlässlich des Eröffnungsfestes in Lausanne am 2. November 1950

2  
Freddy Buache, Leiter der Cinémathèque suisse von 1951 bis 1995

3  
Hervé Dumont, Leiter der Cinémathèque suisse seit 1996

4  
Plakat von Hans Erni für die Einweihungsfeier der Cinémathèque suisse, 1950

«Die Verfügbarkeit von Material, auch von Dokumenten, ist wesentlich grösser als früher. Davon machen viele Filmhistoriker ausgiebig Gebrauch und dadurch gibt es einen relativ hohen Wissensstand.»

Wege, zu dieser Sicherung zu kommen: unter welchen Lagerbedingungen man Filme bewahrt, welche Schritte der Sicherung die effektivsten sind, wie man mit verloren gegangenen Stücken aus Filmen umgeht, welche Philologie es geben soll. Ein anderer wichtiger Akzent sind die kulturellen Aspekte.

In den letzten Jahren und Jahrzehnten ist eine spezielle Veranstaltungsreihe in Pordenone und in Bologna entstanden. Diese beiden Festivals in Italien sind zu einem Treffpunkt von Filmarchivaren und Filmhistorikern geworden, wo auch eine Möglichkeit besteht, das zu zeigen, was man gesichert hat. Es geht nicht darum, ins Archiv zu greifen und etwas Schönes vorzuführen, sondern darum, zunächst einmal die Verantwortung wahrzunehmen, zu sichern, und dann das Ergebnis der Sicherung, möglicherweise eine sehr aufwendige Restaurierung, dort zu präsentieren und sich damit auch dem Urteil der Fachleute zu stellen.

Interessant ist auch, dass das Wissen der Fachleute sich über die letzten Jahrzehnte immens vergrössert hat. Allerdings ist der Abstand zu den Rezipienten irgendwie auch grösser geworden. Es ist ein Fachkreis von Filmhistorikern entstanden, der sich mit Filmgeschichte beschäftigt, aber es wird schwerer, Filmgeschichte ausserhalb dieser Kreise zu vermitteln. Jüngeren Leuten leuchtet kaum ein, warum sie sich einen Stummfilm anschauen sollen, wo die Protagonisten nicht reden, wo allenfalls ein Pianist auftritt, um Musik dazu zu spielen. Schon die Vorführung von älteren Schwarzweissfilmen stösst auf eine gewisse Skepsis. Da kann man immer nur punktuell vermitteln, indem man die Aufmerksamkeit auf einzelne Aspekte dieser Filme richtet, dafür sensibilisiert. Oft denke ich, der Blick zurück endet schon nach fünf oder zehn Jahren. Wie die frühen achtziger Jahre zu vermitteln sind, ist manchmal schon eine Herausforderung, nicht zu reden von den sechziger, den dreissiger, den zehner Jahren.

**FILMBULLETIN** Das Wissen, sagst du, werde grösser, aber die Anzahl der Leute, die die Technik von damals noch kannten, das Original noch gesehen haben, wird kleiner.

**HANS HELMUT PRINZLER** Das ist richtig, die Zeitgenossenschaft ist kaum noch vorhanden, aber viele Filmhistoriker der zweiten, dritten oder vierten Gene-

ration haben sich sowohl technisches, wie auch ästhetisches Wissen angeeignet und die Materie intensiv studiert. Dank technologischer Hilfsmittel und methodischer Vereinbarungen gibt es auch einen erheblich verbesserten Zugriff auf Quellen, nicht nur was das Filmmaterial betrifft. Viele Dokumente und Materialien sind inzwischen trotz fehlender Arbeitskapazitäten erschlossen, und der Zugriff ist durch technische Hilfsmittel verbessert. Wir haben in der Kinemathek in den letzten Jahren zum Beispiel Filmplakate, die besonders fragil sind, fotografiert, gescannt und in den Rechner importiert, damit die Originale nicht immer aus den Plakatschränken rausgeholt werden müssen. Die Verfügbarkeit von Material, auch von Dokumenten, ist wesentlich grösser als früher. Davon machen viele Filmhistoriker ausgiebig Gebrauch und dadurch gibt es einen relativ hohen Wissensstand.

**FILMBULLETIN** Das ist bei euch so, aber Archive in andern Ländern dürften noch längst nicht so weit sein.

**HANS HELMUT PRINZLER** Es gibt je nach technologischer Ausrüstung, Geld, Personal Unterschiede im Stand der Dinge, aber letztlich ist der Weg dahin allen klar. Der Weg führt nur über die Sammlung von Informationen in technisch avancierter Form.

**FILMBULLETIN** Ist der Eindruck falsch, dass nach den Pionieren heute eher Manager und Verwalter gefragt sind, die solche Institutionen führen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Vielleicht hat sich das ein bisschen polarisiert für die Führung der Institutionen. Häufig wird dieser Managertyp tatsächlich verlangt oder steht als Protagonist im Vordergrund, wenn es darum geht, dass die Institution ausreichend dotiert und in der Öffentlichkeit dargestellt wird. Oft teilt sich das dann aber in den Institutionen auf, und andere Mitarbeiter verkörpern die Position des Cineastischen, des Cinéphilen, der Empathie. Da gibt es auch in den jüngeren Generationen genug Verrückte, die den grössten Teil ihrer Lebenszeit investieren, um sich Filmgeschichte anzueignen, die viele Aufwendungen in Kauf nehmen, um bestimmte Filme, von denen sie nur gehört haben, zu sehen, die in Archive reisen oder zu den genannten Veranstaltungen in Italien, für die zum Beispiel eine Retrospektive oft wichtiger ist als der aktuelle Wettbewerb eines Filmfesti-

vals. Es gibt eine jüngere Generation zwischen zwanzig und vierzig, die oft über erstaunliche filmhistorische Kenntnisse verfügt.

**FILMBULLETIN** Führt das nicht zu Konflikten mit dem Managertyp?

**HANS HELMUT PRINZLER** Das führt auch zu Konflikten, weil diese Leidenschaft ja gottseidank oft kompromisslos ist, alles will. Es bedarf aber einer gewissen Kompromissbereitschaft, denn man kann nicht alles in kürzester Zeit schaffen – weder das Sichern, noch das Zeigen, noch das Publizieren, was immer auch alles notwendig ist.

Das Publizieren ist ein Aspekt, der neben dem Sammeln und Zeigen auch fundamental zur Cinémathèque-Arbeit gehört. Es ist ein laufender Diskurs über Filmgeschichte – mit Blick auch auf Namen und Phasen, die nicht so gründlich bearbeitet worden sind – zu führen, sei es durch Buchveröffentlichungen oder Beiträge in Zeitschriften. Das geht zunächst einmal vom Faktographischen aus, also von Filmographien, von Dokumentationen, führt dazu, dass man analysiert, einschätzt, Verbindungen erkennt, und findet seinen Höhepunkt darin, dass man eine Methode entwickelt, aus der Distanz von ein, zwei, drei Generationen genauer zu beschreiben, was und mit welchen Mitteln und mit welcher Folge, welchen Einschränkungen in der Filmgeschichte entstanden ist. Ich glaube, dass diese Form des Publizierens absolut notwendig ist. Auch wenn die Kommunikation über den Gegenstand jetzt vielleicht noch andere technologische Fundamente erhält – Internet ist eins der aktuellen Zauberworte –, hänge ich doch sehr an der Form der gedruckten Publikation, des Buches und der Zeitschrift.

Es ist ja auch eine Form von Verrücktheit, die Spezialkenntnisse, die man sich über Internet, von Leuten, von denen man nie gehört hatte, verschaffen kann. Es gibt einen regen Austausch, vor allem unter den Spezialisten, die durch diesen Austausch irgendwie auch aus ihren einsamen Sammel- und Schreib- und Dokumentationsversuchen herauskommen. Plötzlich entdecken sie, wie man sich in Neuseeland auf eine intensive Weise mit einem Gegenstand beschäftigt, den in Norwegen auch jemand verfolgt hat, und können miteinander kommunizieren.

1  
Marcel Jordan,  
Parc de Mon-  
Repos, 1960

2  
Freddy Buache,  
1954

3  
Arbeitsplätze im  
Archivzentrum  
in Penthaz



1

3



2



3

«Die wesentlichen Probleme sind heute, dass man für die Sicherung des jeweils nationalen Films bei jedem Archiv viel zu wenig Geldmittel hat, dass man davon abhängig ist, dass Produzenten und Verleiher ein Bewusstsein dafür entwickeln, Material für die Sicherung überhaupt zur Verfügung zu stellen.»

**FILMBULLETIN** Gibt es Dinge, die für immer verloren sind, oder gibt es noch Hoffnung auf Entdeckungen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Erstaunlicherweise werden immer noch Funde gemacht. Das gehört mit zu den schönsten Dingen in der Arbeit der Filmarchive. Es gibt in den Archiven immer noch Ecken, Regale, Kartons, Sammlungen, die noch nicht erschlossen sind, die sozusagen noch ein Geheimnis in sich tragen – und damit auch die Hoffnung, dass darin noch etwas verborgen liegt, mit dem niemand mehr gerechnet hat. So auf zehn Jahre hinaus kann man insofern noch viele Hoffnungen haben – bis hin zu abstrusen Geschichten, dass man im Eis von Alaska durch irgendeinen Zufall noch ein paar Filmlager entdeckt oder eine Sammlung in der Dresdner Frauenkirche.

**FILMBULLETIN** Die Zeit läuft ja, viel Zeit bleibt nicht. Was ist noch zu retten?

**HANS HELMUT PRINZLER** Wenige Prozente. Es gibt filmgeschichtliche Phasen, vor allem in der Stummfilmzeit, von denen sind über achtzig Prozent für immer verloren. Auch das ist in einzelnen Ländern, je nach Situation, ein bisschen unterschiedlich. Wenn man eine Zwischenbilanz ziehen wollte, was von diesem Jahrhundert bewahrt ist, käme man, weltweit gesehen, zu einer schrecklichen Einschätzung. Was Film betrifft, bin ich sicher, dass mehr als die Hälfte unwiderbringlich weg ist. Wenn man sich das vor Augen hält, ist es eine deprimierende Tatsache.

**FILMBULLETIN** Es ist jetzt vielleicht müssig, aber wie hätten die Voraussetzungen sein müssen, dass es nicht so ist? Mehr Aufmerksamkeit?

**HANS HELMUT PRINZLER** Es wäre wohl notwendig gewesen, die frühe Erkenntnis, dass Film ein wunderbarer Träger ist als Auskunftsmaterial über die Zeit, über die Kultur, Kunst, den Menschen, ernst zu nehmen. Der Film hat ganz eigene Möglichkeiten der Reproduktion von Realität und der Wiedergabe von Phantasie. Dieses ganze Wechselspiel gibt bei allen Unterschieden von Ländern und Kulturen einen unfasslich klaren Blick, eine Auskunft über Geschichte.

Wenn man das jetzt vergleicht mit dem Fernsehen, das uns ungefähr die Hälfte der Zeitspanne des Films begleitet, wird deutlich, dass auch aus der Fernsehgeschichte sehr viel ver-

loren ist und dass der elektronische Träger im Verschleiss gefährdeter ist als der Film. Was aus der Fernsehgeschichte alles verschwunden ist durch Verschleisserscheinungen des Technischen ist unglaublich. Hinzu kommt noch, dass im elektronischen Bereich immerzu grössere Innovationen kommen, bis hin zur Digitalisierung, die zwar immer perfektere Bilder möglich machen, aber die Archivierung dieser Bilder ist vollkommen ungeklärt, weil man keinen stabilen Träger kennt. Man muss ein riesiges Programmvolumen ständig wieder auf neue Träger überspielen, um es dann für eine gewisse, aber unbestimmte Zeit präsent zu haben.

**FILMBULLETIN** Wie sieht das weltweit aus? Man ist immer in Gefahr, die Probleme auf die westlichen Länder zu reduzieren. In der FIAF zum Beispiel, sind da die Afrikaner oder die Asiaten vertreten?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die Afrikaner sind erst seit kurzem in der FIAF vertreten, aber die Sicherung ihrer Filme ist ein grosses Problem. Es gibt dort keine ausreichenden finanziellen und technischen Voraussetzungen. Die Asiaten gehören seit langem zur FIAF. Das Archiv in Beijing gehört zu den grössten der Welt und leistet vorbildliche Arbeit.

**FILMBULLETIN** Wenn bei uns zu wenig Geld zur Verfügung steht, um die notwendige Arbeit zu leisten, dann muss das, etwa in Lateinamerika, ja noch viel extremer sein.

**HANS HELMUT PRINZLER** Ist es auch. Dort gibt es eine ganze Reihe von Archiven, die zwar weitgehend am Informationsaustausch partizipieren und deren Programmarbeit sehr wichtig ist, deren eigene Archivsituation aber weit hinter dem zurück liegt, was in Europa und Amerika passiert.

**FILMBULLETIN** Ist es sinnvoll, wenn dieselben Filme mehrfach gesammelt werden, obwohl für andere die Mittel fehlen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Oft sind wir dankbar dafür, dass sich in vielen Cinémathèques zum Teil auch unterschiedliche Materialien finden. Wenn wir eine Retrospektive vorbereiten, gibt es eine relativ lange Phase der Recherche, mit der Abfrage der internationalen Archive, nach dem Material, das sie haben. Zum Teil ist es erschreckend, dass gar nichts vorhanden ist, zum Teil ist es erfreulich, dass

in verschiedenen Archiven unterschiedliches Material ist, das man dann abgleichen kann. Wenn man sich richtig damit beschäftigt, kann man feststellen, wieviele Wege solche Filme gegangen sind, durch Zensurkürzungen, durch alle möglichen anderen Eingriffe. Früher gab es beispielsweise auch Exportfassungen von Filmen, es wurde mit mehreren Kameras gedreht, und es gab ein Exportnegativ, wo die Einstellungen etwas anders sind. Heute kann man mit diesen unterschiedlichen Materialien zum Teil den Weg der Filme an ihre ursprüngliche Form und Fassung zurückverfolgen und versuchen, sie so zu restaurieren, wie sie möglicherweise gewesen sind. METROPOLIS ist eines der für Deutschland wichtigsten Beispiele, wo über Jahre viel philologische Arbeit investiert wurde, um der Ursprungsfassung, die schon kurz nach der Uraufführung zerstört worden ist, wieder nahe zu kommen.

**FILMBULLETIN** Was würdest du heute als die wesentlichsten Probleme sehen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die wesentlichsten Probleme sind heute, dass man für die Sicherung des jeweils nationalen Films bei jedem Archiv viel zu wenig Geldmittel hat, dass man davon abhängig ist, dass Produzenten und Verleiher ein Bewusstsein dafür entwickeln, Material für die Sicherung überhaupt zur Verfügung zu stellen. Würde das entweder gesetzlich geregelt oder als freiwillige Verpflichtung Usus werden, würde sich die Situation massiv verbessern.

Dann gibt es einen grossen Nachholbedarf in fast allen Archiven bei der Umkopierung von Nitromaterial. Es gibt ganz wenige, die ihre historischen Bestände aufgearbeitet haben.

Und dann gibt es noch das Problem, dass vieles, was früher gesichert wurde, in der Sicherung technisch nicht so ausgefallen ist, dass man damit zufrieden sein kann. Wenn dann das Material kassiert wurde, nachdem eine Sicherung erfolgt ist, bedauert man das heute sehr, weil man bei der Umkopierung inzwischen mehr technische Möglichkeiten hat und das Resultat verbessern könnte.

Und schliesslich gibt es das Problem, dass das seit Anfang der fünfziger Jahre verwendete Sicherheitsfilmmaterial auch nicht sicher ist.

**FILMBULLETIN** Gibt es etwas, worum du deine Kollegen von der Cinémathèque suisse beneidest?



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHÈQUE SUISSE

**HANS HELMUT PRINZLER** Nachdem ich das jetzt gesehen habe, beneide ich sie um das Haus, in dem sie arbeiten und Filme spielen. Es ist ein schönes Ambiente, der kleine Filmsaal gefällt mir sehr, auch das Umfeld, die Architektur. Diese Aura der alten Gebäude ist toll.

Und ich beneide sie um den Bestand an Filmen. Ich beneide sie insbesondere, obwohl die Kopien ja sehr unterschiedlich sind, um den Bestand an Filmen in Originalfassung mit den entsprechenden Untertiteln, der sich durch die Schweizer Verhältnisse erhalten hat. Manchmal haben die Untertitel zwar etwas Bildzerstörendes, aber sie sind immer noch einer der besten Kompromisse, das Original einem andern Sprachumfeld zu vermitteln. In Deutschland sind Filme durch die Synchronisation ja auch zerstört worden. Das muss man ganz klar sagen: Ton- und Sprachebenen wurden durch die Synchronisation barbarisch vernichtet. Da sind die Schweizer Verhältnisse für uns beneidenswert.

**FILMBULLETIN** Denkst du, dass es etwas gibt, worum sie dich beneiden?

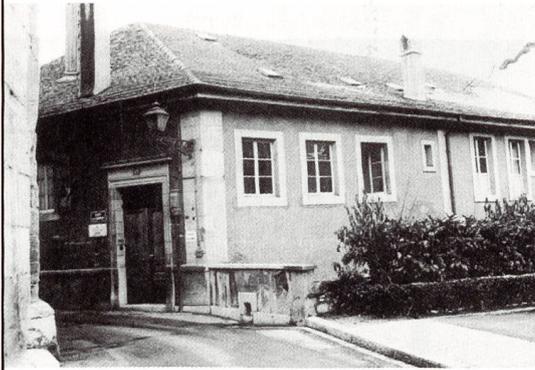
**HANS HELMUT PRINZLER** Da müsste man sie selber fragen. Ab und an beneidet ja jeder jeden. Wenn die Zuwendungen über einen bestimmten Zeitraum grosszügiger sind und man selber in einer etwas ärmlichen Situation ist, dann beneidet man den, der gerade in einer besseren Situation ist und mehr Geld zur Verfügung hat. Weltweit ist da der Widerspruch: in der Sache gibt es, auch in den neuen Generationen, einen unglaublichen grossen Enthusiasmus, aber irgendwann dreht sich letztlich immer alles ums Geld.

Das Gespräch mit Hans Helmut Prinzler führte Walt R. Vian

1  
Erstes Büro der Cinémathèque suisse, Place de la Cathédrale 12, Lausanne

2  
Casino de Montbenon, Allée Ansermet 3 in Lausanne, Hauptsitz der Cinémathèque suisse mit Büros, Bibliothek und Lesesaal, zwei Kinosälen und Café

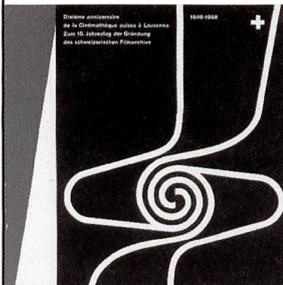
3  
Titelblatt der Broschüre zum zehnjährigen Jubiläum der Cinémathèque suisse, 1958



1



2

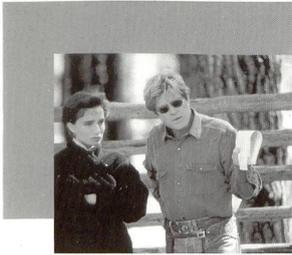


3

HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE  
CINÉMATHÈQUE  
SUISSE

Literatur zum Thema:  
Raymond Borde: *Les Cinémathèques*  
Penelope Huston: *Keeper of the Frame*  
Paolo Cherchi Usai: *Burning Passion*  
*Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981*  
*Cinémathèque suisse / Cineteca svizzera / Schweizer Filmarchiv, Jubiläumsbroschüre 1998*  
Freddy Buache: *Derrière l'écran. Entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*

# Kino in Worten



Daniel Kothenschulte  
Nachbesserungen  
am amerikanischen Traum  
Der Regisseur Robert Redford

SCHÜREN

Daniel Kothenschulte  
**Nachbesserungen am  
amerikanischen Traum**  
Der Regisseur Robert Redford  
192 S., Pb., über 200 Abb.  
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)  
ISBN 3-89472-307-6

Zum Start des neuen Films  
„Der Pferdeflüsterer“  
„... nicht nur ein spannendes  
detailliertes Stück Filmliteratur,  
es beinhaltet auch die Leistung,  
einen Regisseur ins rechte Licht  
zu rücken, der zu Unrecht auf  
sein Sunny-Boy-Image reduziert  
wird.“  
Der Schnitt

Achim Forst  
**Breaking the dreams –  
das Kino des Lars von Trier**  
In Zusammenarbeit mit ARTE TV  
224 S., Pb., über 200 Abb.  
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)  
ISBN 3-89472-309-2

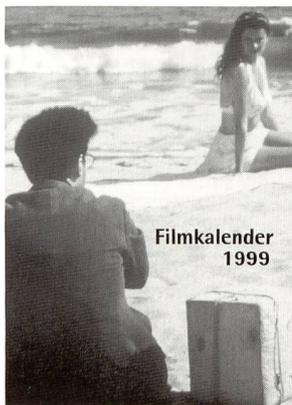
Der Däne Lars von Trier ist  
der originellste Autorenfilmer des  
europäischen Kinos. Das Buch  
enthält ausführliche Analysen  
zu Lars von Triers Filmen, zahl-  
reiche Bilder, ein Interview sowie  
ein abschließendes Kapitel mit  
Fragen, unvollständigen Antworten,  
Gedanken und Assoziationen  
zu Lars von Trier.



Achim Forst  
**Breaking the Dreams –  
Das Kino des Lars von Trier**

arte

SCHÜREN



Filmkalender  
1999

Filmkalender 1999  
208 S., Pb.,  
zahlr. Abb, DM 12,80  
(ÖS 93/SFr 12,50)  
ISBN 3-89472-007-7

„Kalender mit Swing“  
Süddeutsche Zeitung

Prospekte gibts bei:  
Deutschhausstraße 31  
D-35037 Marburg

**SCHÜREN**  
www.schueren-verlag.de

**FILM**  
B U L L E T I N

Sie verschenken  
ein Jahresabonnement  
Filmbulletin,  
wir schenken Ihnen  
den Band *Annette Kilzer/  
Stefan Rogall:*  
*Das filmische Universum  
von Joel und Ethan Coen*  
aus dem Schüren Verlag.

Lassen Sie auch Kino lesen.



Annette Kilzer/Stefan Rogall  
Das filmische Universum  
von Joel und Ethan Coen

SCHÜREN

Filmbulletin bringt sechsmal jährlich  
*Kino in Augenhöhe.*

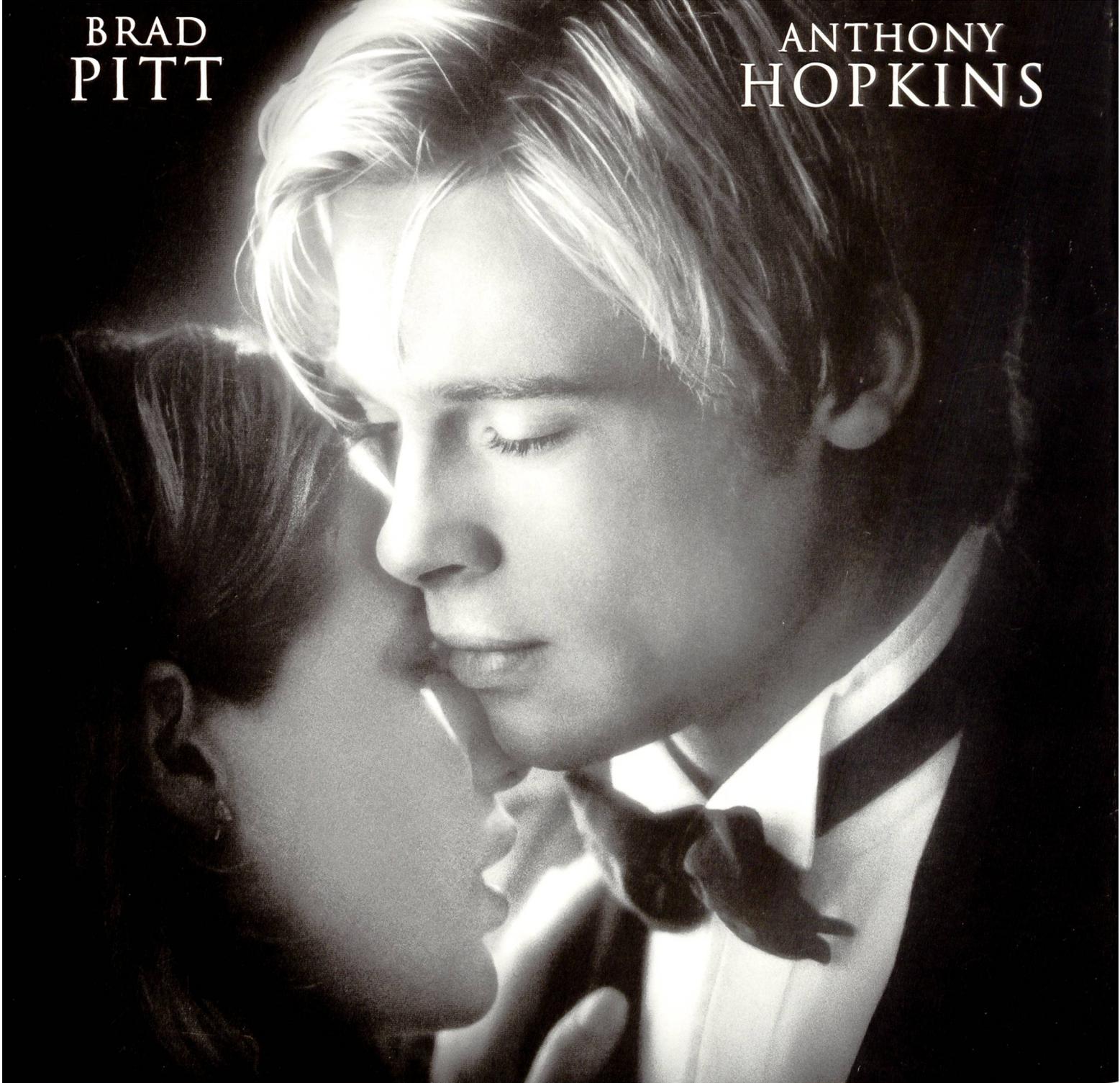
Möchten Sie, dass Ihre Freunde, Ihre Bekann-  
ten das Kino nicht aus den Augen verlieren?  
Dann verschenken Sie Filmbulletin – die Zeit-  
schrift der Filmkultur jetzt.

Bestellen Sie mit dem eingehafteten Geschenktalon  
(Angebot gilt solange vorrätig)

Sie lesen Kino!

BRAD  
PITT

ANTHONY  
HOPKINS



A MARTIN BREST FILM

# MEET JOE BLACK

SOONER OR LATER EVERYONE DOES

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS A CITY LIGHT FILMS PRODUCTION BRAD PITT ANTHONY HOPKINS "MEET JOE BLACK" CLAIRE FORLANI JAKE WEBER MARCIA GAY HARDEN JEFFREY TAMBOR  
CO-PRODUCER DAVID WALLY MUSIC BY THOMAS NEWMAN EDITED BY JOE HUTSHING A.C.E. MICHAEL TRONICK A.C.E. PRODUCTION DESIGNER DANTE FERRETTI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY EMMANUEL LUBEZKI A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER RONALD L. SCHWARY  
UNIVERSAL PICTURES CITY LIGHT SOUNDTRACK ON UNIVERSAL RECORDS SDDS Digital Surround Sound DOLBY DIGITAL SCREENPLAY BY RON OSBORN & JEFF RENO AND KEVIN WADE AND BO GOLDMAN PRODUCED AND DIRECTED BY MARTIN BREST A UNIVERSAL PICTURE

[www.meetjoebblack.com](http://www.meetjoebblack.com)

AB 15. JANUAR IM KINO