

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 41 (1999)  
**Heft:** 220

## 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:** 05.08.2025

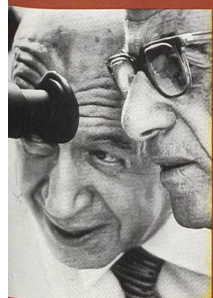
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**





Kino in Aachen - 1.99 Tr-IDM12 - 05 100 -

# BULLETIN



Otto Preminger –  
*Kino zur Stunde  
der Schlaflosigkeit*

LAST NIGHT  
von Don McKellar

FESTEN  
von Thomas Vinterberg

DIE SIEBTTELBAUERN

von Stefan Ruzowitzky

UN SOIR APRÈS LA GUERRE

von Rithy Panh

23 von Hans Christian Schmid

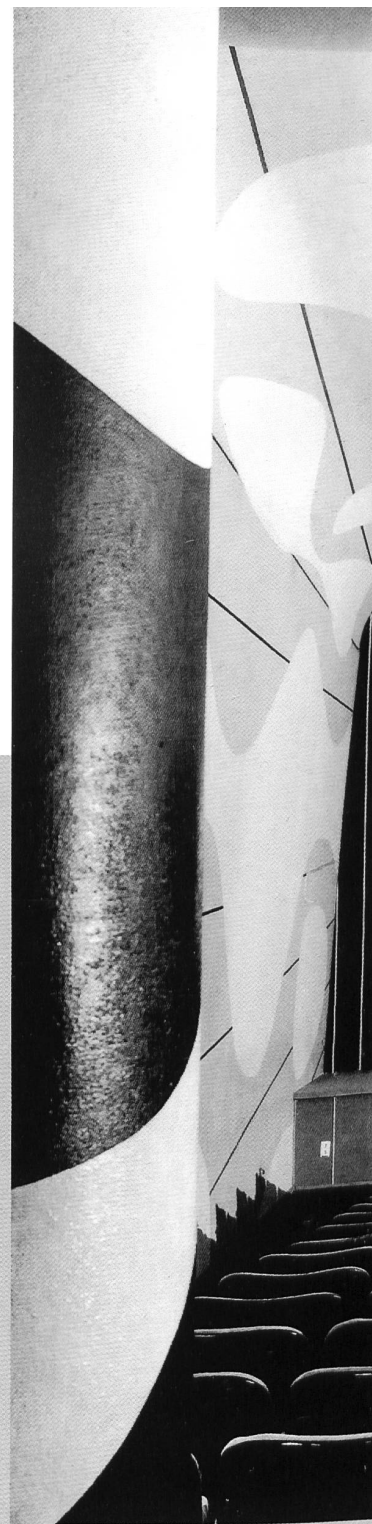
Filmkritik im Fernsehen



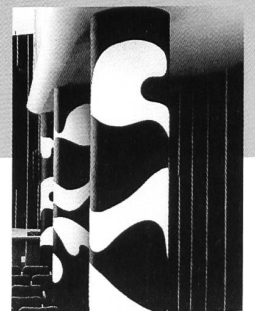




Fotos Heinrich Helfenstein



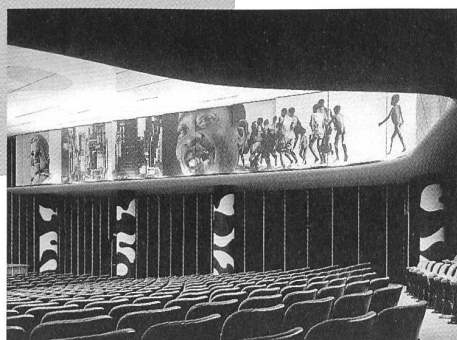
50 Jahre ein Ra um fü r de n Fi l m . . .







Kino Studio 4 Zürich, eröffnet am 24. März 1949, Gestaltung Roman Clemens, Architekt Werner Frey





## 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 Ebner  
Ebner & Partner AG  
Alte Haslenstrasse 4  
Postfach, 9053 Teufen  
Telefon 071 330 02 30  
Telefax 071 330 02 31

### Gestaltung und Realisation

M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,  
Hard 10, 8408 Winterthur  
Telefon 052 222 05 08  
Telefax 052 222 00 51

### Produktion

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

### Mitarbeiter

**dieser Nummer**  
Jeannine Fiedler, Frank  
Arnold, Barbara Ober-  
maier, Fritz Götter,  
Pierre Lachat, Michael  
Pekler, Ralph Eue, Peter  
Kremski

### Fotos

*Wir bedanken uns bei:*  
Sammlung Manfred  
Thurrow, Basel; trigon-  
film, Rodersdorf; Buena  
Vista International, Film-  
cooperative, Frenetic  
Films, Look Now!, Neue  
Zürcher Zeitung, Zürich;  
Deutsche Staatsoper  
Unter den Linden,  
Stiftung Deutsche Kine-  
mathek, Berlin; Peter  
Kremski, Duisburg;  
Claudia Lehmann, Köln;  
Klaus Hecke, Mannheim

### Vertrieb Deutschland

Schüren Presseverlag  
Deutschhausstrasse 31  
D-35037 Marburg  
Telefon 06421 6 30 84  
Telefax 06421 68 11 90  
e-mail: [schueren.verlag@t-online.de](mailto:schueren.verlag@t-online.de)  
Homepage: <http://www.schueren-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

© 1999 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 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



### Homepage

«Filmbulletin» war eine der aller-  
ersten Filmzeitschriften im Internet.  
Andere, die erst einige Jahre später  
“eingestiegen” sind, haben uns  
zwischenzeitlich – wie hier  
eingeräumt sei – überholt. Das  
ist letztlich eine Frage des Auf-  
wands, der personellen Möglich-  
keiten und der finanziellen Mittel,  
die zur Verfügung stehen.  
Die Homepage unserer Publikation  
**[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)**  
erreicht die Grenzen ihrer Möglich-  
keiten sehr schnell. Sie kann auch  
1999 nur nebenbei, als Freizeit-  
aktivität, überarbeitet, ergänzt und  
gewartet werden. Aber wie  
lautet der Schlusssatz aus Billy  
Wilders *SOME LIKE IT HOT* doch so  
schön: «Nobody is perfect!»  
Vielleicht besuchen Sie – wenn Sie  
Zugang zum Internet haben –  
unsere Homepage dennoch mal  
ab und zu.

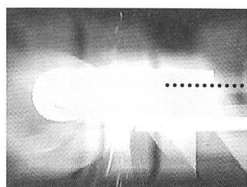
### E-Mail Service

Es geht einiges über den Schreib-  
tisch (und seinen elektronischen  
Nachfolger) der Redaktion, das  
keinen Niederschlag in den  
publizierten Heften findet. Deshalb  
starten wir heute den Versuch, mit  
einem kostengünstigen Angebot  
einen Mehrwert für unsere Kunden,  
unsere Abonentinnen und  
Abonnenten zu schaffen. Die Sache  
ist einfach: Sie senden uns eine  
e-mail mit Name, Adresse und  
(möglichst) Kundennummer an  
**[info@filmbulletin.ch](mailto:info@filmbulletin.ch)**,  
und Sie erhalten von uns – sagen  
wir mal – ab und an elektronische  
Post. Sie wird sich zwar auch am  
Umfang der Nachfrage messen –  
aber einen Versuch ist es uns wert.  
Ideen für den «Filmbulletin-Mail-  
Service» sind vorhanden. Perfekt  
wird er nicht sein, aber eine  
innovative und sinnvolle Ergänzung  
unserer Bemühungen um die  
Filmkultur wird es allemal werden.

*Ein neuer Jahrgang ist eine gute  
Gelegenheit, etwas Neues zu beginnen.  
Wir freuen uns auf den Versuch.*

Walt R. Vian





1.99  
40. Jahrgang  
Heft Nummer 220  
Februar 1999

Titelblatt:  
Sandra Oh als Sandra  
in *LAST NIGHT*  
von Don McKellar

Otto Preminger und Boris  
Kaufman bei den Dreharbeiten zu  
*TELL ME THAT YOU LOVE ME*,  
*JUNIE MOON*

KURZ BELICHTET

4

*Kino-Tagebuch*  
Bücher

KINO IN AUGENHÖHE

9

**Vision vom Ende**

**LAST NIGHT** ..... von Don McKellar

11

**«Ich habe absichtlich nie  
eine Rolle für mich geschrieben»**  
Gespräch mit Don McKellar

KINO PAR  
EXCELLENCE

16

**Kino zur Stunde der Schlaflosigkeit**

Otto Preminger

24

*Kleine Filmographie*

FILMFORUM

28

**FESTEN** ..... von Thomas Vinterberg

30

**DIE SIEBELBAUERN** ..... von Stefan Ruzowitzky

33

**UN SOIR APRÈS LA GUERRE** ..... von Rithy Panh

35

Gespräch mit Rithy Panh

37

**23** ..... von Hans Christian  
Schmid

WERKSTATT FILMKRITIK

41

**Zwischen Kunst und Quote**

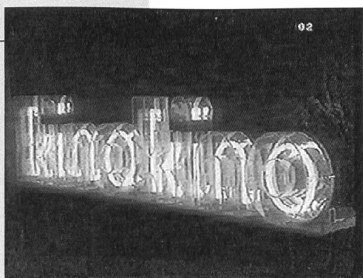
Auszüge aus einer Diskussion  
zum Thema Filmjournalismus  
im Fernsehen

KOLUMNE

52

**Film – eine Investition in die Zukunft**

Von Lucie Bader Egloff



## Kolumbus – im Kraftwerk der Gefühle Peter Greenaway auf dritter Entdeckungsfahrt ins Land der Oper

**«Das Kunstwerk hat Wert  
nur insofern als es  
von Reflexen der Zukunft  
durchzittert wird.»**

André Breton

Bei der Uraufführung an der Staatsoper Unter den Linden, 1930, unter dem Intendanten Erich Kleiber kam es zum Skandal. Das Berliner Publikum, an die experimentierfreudigen Künstler der Weimarer Moderne gewöhnt, verlieh seinem Unbill über die multimediale Inszenierung von Darius Milhauds Oper durch Regisseur Franz Ludwig Hörtth lautstarken Ausdruck. Eine Oper mit verdoppelnder Filmleinwand! Die Oper, das gehudelte Lieblingskind des Bildungsbürgertums, landete im "Lichtspielhaus"! Die liebege- wohnte ästhetische Weihezere- monie hatte das Stigma des Jahr- markts erhalten, war besudelt worden. Doch nach Abstrafung des Frevels – der Berliner tadelt gern, um schliesslich dankbar sich von Qualität mitreissen zu lassen – folgte die Anerkennung von 25 Orchester- und circa ein- hundert Chorproben, die Kleiber durchführte. (Wozu Berufenere bemerken, dies hätte auch der Neuinszenierung Greenaways notgetan. Doch die Autorin ver- steht selten genug in der Oper gesungene Texte und hätte 1930 gewiss ebenso hörlos vis-à-vis gestanden. Überdies vermag sie zu Milhauds Nachfolge einer musikalischen Spätromantik nichts Profundes beizutragen.)

*Le livre de Christophe Colomb* von Paul Claudel ist das Libretto der Oper «Christoph Kolumbus», die Milhaud als ersten Teil einer Amerika-Tri- logie im Jahre 1928 vollendete. Die Pariser konnten dem schwe- ren Material, das inhaltlich als Prozessionsspiel um den Heils- bringer (für die Wilden) und Landerringer (für das zu klein

werdende Europa) Kolumbus und musikalisch als weltliches Oratorium sich gerierte, nichts abgewinnen. Auch der Versuch einer rein filmischen Bearbeitung des Stoffes durch Max Reinhardt scheiterte an der schroffen Ab- lehnung des Filmkomponisten Richard Strauss (!) durch den Dichter und Diplomaten Clau- del. 68 Jahre später sollte der mystisch-religiöse Gruss der französischen Avantgarde an die Oper erneut an seiner Berliner Uraufführungsbühne entboten und erörtert werden. Die Visua- lisierung des Tagebuches von Christoph Kolumbus in Opern- form wurde dem Operateur von Schrift und Zeichen, dem Chiffrierer von Bildern und Dechiffrierer des eigenen Werk- Körpers, Peter Greenaway, ange- tragen. In Kooperation mit der holländischen Regisseurin Saskia Boddeke hat Greenaway bereits zwei Opern auf Grund- lage eigener Texte in Szene ge- setzt: «Rosa, a Horse Drama», 1994 uraufgeführt in Amster- dam, und «100 Objects to Repre- sent the World», im Rahmen des Zeitfluss-Festivals, Salzburg 1997. Dies war der erste Umgang mit einem fremden Libretto, was Greenaway, nach eigenem Bekunden an Narrativem im Filmgenre oder an konventionel- ler Opernpflicht kaum interes- siert, nicht weiter störte.

«I have been interested for a long time in a melodramatic conspiracy against composers, and have talked and written about it in so many complicated ways, that I am no longer completely certain how to tell it any more. So anticipating credulity, I am going to write of it as though it was an opera, for perhaps opera is capable of indulging in concepts and illusions too prepos- terous to be tolerated in any other form.» (Greenaway, «Rosa») Lange Jahre faszinierte ihn eine Verschwörungstheorie über den Tod von Komponisten. Zwischen 1945 und 1980 kamen zehn Kom- ponisten auf mysteriöse Weise ums Leben – unter ihnen Anton Webern, John Lennon und Juan Manuel de Rosa, der in Holly- wood Westernmusik komponiert hatte und dessen zerstückelte Leiche 1957 auf einem uruguayi- schen Schlachthof gefunden wurde. Rosa war Gegenstand von Greenaways erster Oper und unter zehn Bearbeitungen von Morden an Komponisten die sechste. Die Oper ist für Greena- way eine Ausweitung seiner filmischen Tableaux in die Drei- dimensionalität. Als Multi- media-Sphäre erweitert sie das

Potential des Kinos, staffelt illu- sionistische und nicht-illusioni- stische Räume, ist als hochartifi- zielles Konstrukt zugleich Selbstreflexion über das eigene Wesen, über das Medium an sich. Als «Kraftwerk der Gefüh- le» beschäftigt sie sich seit jeher mit emotionalen Figuren und Bildern, die von hoher Abstrak- tion und einer oft gnadenlosen Metaphorik gekennzeichnet sind, welcher sich das Medium Film nur selten ausgesetzt hat. Ihr Hauptmerkmal ist die Hyper-Künstlichkeit, deren kon- stituierendes Element die Rea- litätsfremdheit stellt.

«Jedes Kunstwerk hat seinen unauflösbaren Widerspruch in der "Zweckmässigkeit ohne Zweck", durch die Kant das Ästhetische definierte; daran, dass es eine Apotheose des Machens, der naturbeherrschenden Fähigkeit darstellt, die als Schöpfung zweiter Natur abso- lut, zweckfrei, an sich seiend sich setzt, während doch zu- gleich Machen selber, ja gerade die Gloriette des Artefakts un- trennbar ist von eben der Zweck- rationalität, aus der Kunst aus- brechen will. Der Widerspruch des Gemachten und Seienden ist das Lebenselement der Kunst und umschreibt ihr Entwick- lungsgesetz, aber er ist auch ihre Schande: indem sie, wie sehr auch vermittelt, dem je vorfindli- chen Schema der materiellen Produktion folgt und ihre Gegenstände "macht", kann sie als seinesgleichen der Frage des Wozu nicht entgehen, deren Negation gerade ihr Zweck ist.» (Adorno, «Minima Moralia», *Kunstfigur*)

Die zweckfreie Kunstfigur «Kolumbus» präsentiert sich in mannigfacher Gestalt. Vom eigen- nen schlechten Gewissen über die Unterwerfung der guten Wilden im Auftrage der verehr- ten Isabella gespalten, erlebt der Zuschauer den Kulturheros in soundso vielen Emanationen wie im Inkarnat der friedliebenden Taube, welche seinen Namen trägt und in beruhigender Zeit- lupe über dem Geschehen schwebt. Greenaway/Boddeke ziehen alle Register der Bühnen- technik – da schwebt es vom Schnürboden, da stapeln sich die Chöre als kommentierende Magister in mittelalterlichem Hörsaalrund, mit echtem Getier dreht sich die Drehbühne, und zehnfach brechen Filmprojektio- nen mit lebendem Bildwerk (von Kees Kasander) und alten Vedu- ten den Bühnenkasten, das Trei- ben und wieder das Gewissen.

Zwischen siebenhundert edlen Kostümen und siebzig nackten Sängern und Sängerinnen die Hand des Kolumbus, die im Log- buch der Pinta die Logik der Ge- schichte voranschreibt. Erstaun- lich, bizarr und gefasst das alles. Man möchte laut Ah und Oh ru- fen, doch der Ernst der multime- dialen Massnahme gebietet Schweigen. Wo Bruder Jarman, ebensolches Multi(media)talent im Film, auf der Bühne und am Zeichenbrett, ungeniert in tun- tenhafter Schwelgerei und in oft roher Expression seine Visionen ausmalte, sind bei Greenaway selbst Unflat und Exzess von vorbildlicher Contenance ge- prägt. Der Bürger Künstler ringt nach dem Besuch der Bilder- archive um rationalistische Fassung.

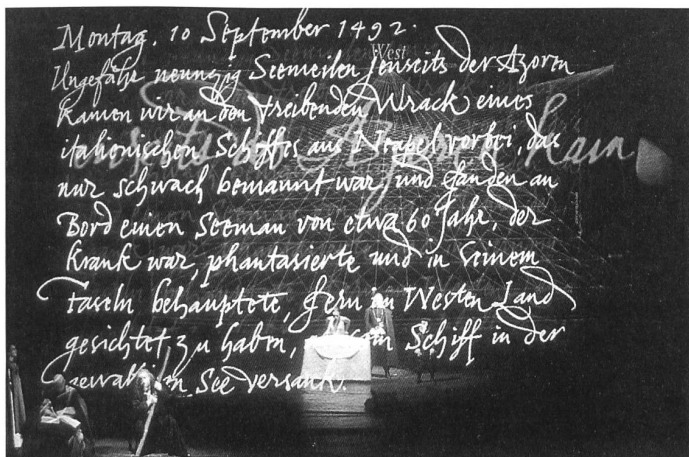
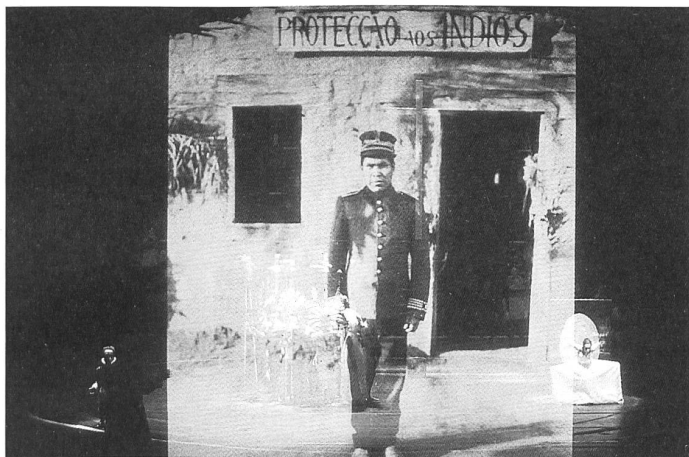
«Indem der Film durch Grossaufnahmen aus ihrem In- ventar, durch Betonung versteckter Details an den uns ge- läufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkei- ten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern!» Unsere tägliche Umgebung schien «uns hoffnungslos einzu- schliessen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwi- schen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerli- che Reisen unternehmen. Unter der Grossaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.» (Benjamin, «Das Kunstwerk»)

Eine Verbindung von Kunst und neuen Technologien wird in Zukunft unausweichlich sein. Peter Greenaway und Peter Weibel, neuer Direktor des Karlsruher Zentrums für Kunst- und Medientechnologie, gehören zu den Exponenten dieser nicht gerade taufrischen Erkenntnis. Doch Greenaway, Lehrmeister humanistischer Tradition, ver- sucht, Technologien als zarte Aperçus und poetische Visionen einer neuen Menschwerdung in wunderschönen Appetithäp- chen zu verabreichen, die Auf- lösung jenes ganzheitlichen Menschenbildes durch eine sich rasch wandelnde Raum-Zeit- Körper-Wahrnehmung igno- rend: wir Renaissance-Gestalten wandern durch unser CAD-Pro- gramm dahin in eine glückliche Zukunft. Weibel, Wiener Aktio-



nist und Cyber-Punk, ist hier wesentlich radikaler und sieht Kulturhoteliers und Ingenieurmaestros auf dem künstlerischen Holzweg und nicht auf dem ästhetischen Superhighway ins

Cyberspace, ist, was zählt. Lust und Schmerz ihre Stachel aus dem Fleisch gezogen, und die Dramen der Zukunft werden frei sein von menschlichen Absonderungen?



nächste Jahrtausend. Der Körper, durch den (und auf dem) Greenaway sich in Filmen, Ausstellungen und Opern schreibt, ist Weibel anachronistisches Gehäuse, das je früher je besser abgestossen werden sollte. Allein die Geschwindigkeit des Gehirns als Dynamo und Prozessor künftiger Zustände in unserer neuen Heimat, dem

«Der Motor für technische Entwicklung ist ein dem Menschen selbst noch unbekanntes Begehren; das bahnt sich den Weg. Der Mensch leidet im Gefängnis des Jetzt und Hier. Um daraus auszubrechen, um die Gitterstäbe von Zeit und Raum zu überwinden, hat er die Schrift erfunden; Sigmund Freud nennt sie das erste Medium der

Absenz. Moderne Medien setzen diese Art von Dislokation fort, wobei der Prozess immer abstrakter ausfällt.» Sinnlichkeit, die Aura des Kunstwerkes, ist «eine rein touristische Erfahrung. Mit der Aura arbeitet heute die Kultur-Hotellerie, mir genügt das Imaginäre Museum.» (Weibel, Freies Hirn im Cyberspace, «Der Spiegel» 3/99)

«Eat what you can and can what you can't.» In einem nicht zu stillenden Hunger auf Bilder und ihre hybriden Verformungen durch neue Technologien überschreitet Greenaway, der Sybarit, nicht selten die Grenzen zum Kunstgewerblichen. Die gesamteuropäische Kunst- und Kulturgeschichte reicht ihm zu vielen phantastischen Bild(neu)findungen (mitunter auch zur Kunstkonserve), denen aber bedauerlicherweise der Schöpfer meist selber den Schleier der Verrätselung fortstiehlt. Mit bildungsbürgerlichem Erklärungseifer bricht sich der eitle Drang zur Selbstdeutung Bahn. Jedem Film, jeder Inszenierung wird über kurz oder lang die Gebrauchsanweisung hinzugefügt. Wer ihn fragt, wird erfahren, dass Greenaways Eloquenz von einer betäubenden Geschmeidigkeit ist – dass jede Deutung sorgfältigst erwogen, jede Idee geprüft, jeder Gedanke gedacht wurde. In Greenaways autoreferentiellen System müssen keine Fragen gestellt werden. Der Künstler entzaubert sein eigenes Werk, ist nicht länger Magier der Bilder. Die Bilder haben ihre Ruhe verloren, dürfen in ihrer Wirkkraft nicht frei sich entfalten, sondern werden alsbald in ein kunsthistorisches Raster oder in rechnergenerierte Layouts gepresst. Eine kalte Bildermaschine, die sich an der Matrix ihres eigenen Bildungsgutes abarbeitet – nach dem ersten Rauschen begreift man mit Bestürzung, dass nicht viele Bilder haften blieben. Die Oper als emotionsentleerter Raum, die Oper als Sentimental für den kunstbeflissenen Konsumenten.

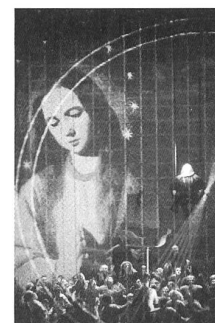
«Sinnlichkeit in der Kunst der Gegenwart. – Die Künstler verrechnen sich jetzt häufig, wenn sie auf eine sinnliche Wirkung ihrer Kunstwerke hinarbeiten; denn ihre Zuschauer oder Zuhörer haben nicht mehr ihre vollen Sinne und geraten, ganz wider die Absicht des Künstlers, durch sein Kunstwerk in eine "Heiligkeit" der Empfindung, welche der Langweiligkeit nahe verwandt ist. – Ihre Sinnlichkeit fängt vielleicht dort an, wo die

des Künstlers gerade aufhört, sie begegnen sich also höchstens an einem Punkte.» (Nietzsche, «Menschliches, Allzumenschliches, I»)

«All you can eat» als letzter Superlativ unverdauter Konsumption in dem Land, das Kolumbus durch Zufall entdeckte. Die Burger und die Bilder – friss', bis du platzst. Der grösste Hotel-Tycoon und Casino-Mogul in Las Vegas, Steve Wynn, möchte mittels der amerikanischen Kapitalwalze «the real culture» schaffen: «Bellagio proudly presents van Gogh, Monet, Renoir and Cézanne – Special Guests: Picasso and Matisse», so die Strassenwerbung für Las Vegas' neuestes Hotel-Monument. Das Bellagio ist ausgestopft mit meisterlichen Originalen unseres und des letzten Jahrhunderts, die keinen der Zocker kümmern, was wiederum Wynn nicht juckt, Hauptsache, seine Klientel flaniert nicht in Shorts und Hot-Dog-schmatzend vor der Millionenbescherung des guten Geschmacks – um den er weiss, wie kein anderer und in dem er seine pädagogische Mission erblickt. «The good taste and the old style» hatte Kolumbus in der alten Welt vergessen, weshalb Amerika bis zum heutigen Tag missioniert werden muss. Greenaway und Wynn, zwei Botschafter der Hochkultur, nur unter anderen Richtungsvektoren. Doch Wynn findet, das Beste an dieser Amerika fremden, hohen Kultur sei, dass es einen Markt für sie gebe, auf welchem gespielt werden könne wie im Casino.

«The author of this piece has a dubious attitude to people. And to singers. Let's say he is as interested in things as he is interested in people. But we are still at the beginning.» (Peter Greenaway, «Rosa») Ohne Zweifel hat jeder irgendwie Musik im Kopf.

Jeannine Fiedler



## Von Büchern zu Film und Kino

Das Schwerstgewicht unter den deutschsprachigen Filmbüchern des vergangenen Jahres erschien im Herbst: sein Gegenstand rechtfertigt dieses Gewicht allemal, denn bei der *«Geschichte des internationalen Films»* handelt es sich um die deutsche Ausgabe der 1996 erschienenen *«The Oxford History of World Cinema»*. Dem ehrgeizigen Ziel, Film gleichermassen «als Kunst und als Institution» zu betrachten, wird sie weitgehend gerecht, es gelingt ihr, «vielfältigen Perspektiven Raum zu geben», wie der Herausgeber *Geoffrey Nowell-Smith* im Vorwort postuliert. Dazu wird die Filmgeschichte zunächst in drei zeitliche Blöcke eingeteilt und innerhalb dieser nicht nur die Entwicklung nationaler Kinematographien nachgezeichnet, sondern auch Entwicklung und Funktionalisieren einzelner Genres sowie die Bedeutung technologischer Entwicklungen. Sogar ein Kapitel über die Wandlungen der Filmtheorie steuert der Herausgeber bei. Die Autoren (über die leider kein Anhang Auskünfte gibt) der einzelnen Texte sind dabei oft genug als Fachleute auf den Gebieten hervorgetreten, über die sie hier schreiben, so liegt die Stummfilmkomödie in den bewährten Händen von *David Robinson*, zu dessen Veröffentlichungen etwa eine voluminöse Chaplin-Biographie und eine Monographie über Buster Keaton zählen; *Thomas Schatz* schreibt über das Studiosystem Hollywoods, *Rick Altman* über das Hollywood-Musical und *John Belton* über «Technologie und Innovation».

Am aufregendsten ist die Lektüre, wenn Zusammenhänge hergestellt werden, etwa wenn *Kim Newman* die «sympiotische Beziehung» zwischen den grossen Filmgesellschaften und den unabhängigen Firmen im Hinblick auf die Entwicklung des B-Films in den fünfziger Jahren analysiert («Exploitation» und «Mainstream»), oder wenn im Konkreten das Allgemeine sichtbar gemacht wird, etwa im Vergleich zweier Filmmusiken, die auf dem Höhepunkt des Studiosystems bei Warner Bros. für Filme von Michael Curtiz entstanden, *CASABLANCA* (Max Steiner)

und *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (Erich W. Korngold).

Gerade die Kapitel über die Frühzeit des Kinos bieten eine faszinierende Lektüre, merkt man doch, wie sehr heutige Veränderungen seinerzeit schon ihre Ausgangspunkte haben oder wie weit sich Entwicklungen wiederholen. Einige der Kapitel zum gegenwärtigen Film zeichnet dagegen eine gewisse Atemlosigkeit aus, wo Perspektiven schon mal unter einer Flut von Namen und Filmtiteln begraben werden – das mag aber neben dem fehlenden zeitlichen Abstand vielleicht auch daran liegen, dass für die deutsche Ausgabe «aus Gründen des Umfangs» Einzelporträts von Filmschaffenden entfallen mussten und daraus einzelne Passagen in die entsprechenden Länderkapitel eingearbeitet wurden, wie *Hans-Michael Bock*, der die Übersetzung überwacht hat, in einer Vorbemerkung schreibt. So finden sich über Ken Loach gerade mal sieben Zeilen im Kontext des britischen Kinos der sechziger Jahre, wo eine Bezugnahme auf (den fünf Seiten später erwähnten) *THE FULL MONTY* doch Traditionslinien ebenso wie Entwicklungen hätte verdeutlichen können. Auch ein moralisierender Tonfall schleicht sich hier mehrfach ein, so wenn es heisst, die kanadische Schauspielerin *Sheila McCarthy* «kam vom Weg ab und übernahm unter anderem eine anspruchlose Nebenrolle in *DIE HARDER*». Ebenso hätte es der bundesdeutsche Film der Ära Adenauer nicht verdient, als homogener Block von «Eintagsfliegen» abgetan zu werden, denkt man an Gegenbeispiele wie die Filme von *Georg Tressler* (*DIE HALBSTARKEN*, *ENDSTATION LIEBE*, *DAS TOTENSCHIFF*), die ihre (zugegebenermassen Ausnahme-) Qualität mit jedem neuem Sehen bestätigen.

Insgesamt jedoch vermag dieses Buch, viele aufregende Expeditionen in die filmische Vergangenheit anzubieten und damit auch die Gegenwart zu erhellen.

Über den Italowestern allerdings vermag *Edward Buscombe* in seinem Westernkapitel wenig und wenig erhellendes mitzuteilen, deshalb greift man gespannt zur ersten eigenständigen Buchveröffentlichung, die hierzulande nach langer Zeit wieder einmal diesem Genre gewidmet ist. *«Um sie weht der Hauch des Todes»* kommt im aparten Breitwandformat daher und ist sicherlich nicht das letzte Wort

zu diesem meist verachteten, gelegentlich auch politisch heftig umstrittenen, aber seinerzeit ungemein populären Genre, jedoch ein hübscher Anstoss. Die allein dreissig Seiten umfassende Filmographie lädt gerade zur Weiterarbeit ein, auch mit der anschliessenden Entschlüsselung zahlreicher Pseudonyme (aber dass der verdiente Hollywood-Mime *Arthur Kennedy* ein Italiener namens *Arturo Domonici* gewesen sein soll, mag ich doch nicht glauben). Ein (hier erstveröffentlichter) Vortrag von *Hans-Christoph Blumenberg* aus dem Jahre 1969 bietet eine kompakte und keinesfalls gealterte Einführung, *Georg Seesslen* analysiert *Carlo Lizzanis REQUIESCANT*, den *Karl-May-Verfilmungen* widmet man sich ebenso wie der Frage, was die Essgewohnheiten von *Bud Spencer* & *Terence Hill* (in den «Trinity»-Filmen) im Kontext «protestantischer Askese gegen katholische Völlerei» so vergnüglich macht. *Franco Nero* und *Enzo G. Castellari* schliesslich kommen in Interviews zu Wort. Danach möchte man gleich ihren gemeinsamen Film *JONATHAN DEGLI ORSI* auf der Leinwand sehen (vielleicht ermöglicht die *Taurus* Film das, deren Logo befindet sich nämlich auf dem Plakat dieses 1993er Werkes, das die Rückseite des Buches zierte) und die *Politwestern* von *Sergio Sollima* und *Damiano Damiani* aus der Videosammlung hervorholen.

Einen umfassenderen Anspruch erhebt das Buch von *Horst Schäfer* und *Wolfgang Schwarzer*, *«Top secret. Agenten- und Spionagefilme – Personen, Affären, Skandale»*. Das betrifft nicht nur die Anzahl der behandelten Filme, sondern auch ihr Spannungsfeld zur Wirklichkeit. «Für uns sind beim Schreiben dieses Buches Filme mit authentischen Bezügen ungleich ergiebiger gewesen als solche mit x-beliebigen, austauschbaren Variationsmustern», heisst es in der Einleitung. Leider führt das oft dazu, dass sich die Ausführungen über die realen Spione und Spionageaffären interessanter lesen als die nachfolgenden Auslassungen über die darauf basierenden Filme, die sich zu oft in Inhaltsbeschreibungen und der Auflistung der jeweiligen Abweichungen von den historischen Tatsachen erschöpfen, die Filme aber selten als eigenständige ästhetische Formen zu ihrem Recht kommen lassen. Als Lexikon wegen eines fehlenden Registers nur bedingt zu verwenden, mutet das Buch oft an

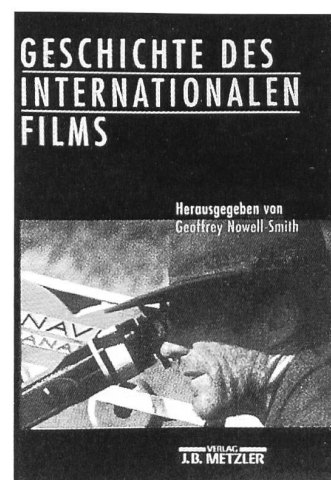
wie ein ausgekippter Karteikasten – was auch schon bei früheren Veröffentlichungen *Horst Schäfers*, galten sie nun Filmen über Filme, dem Politthriller oder Jugend im Kino, zu konstatieren war. Offenbar hat den Autoren die Beschäftigung mit der realen Spionagegeschichte mehr Vergnügen bereitet als das Ansehen der meisten Filme. Entsprechend bekommt man aus diesem Buch eher real- als filmgeschichtliches Material an die Hand und kann sich an einigen bizarren Fotos (teilweise kolorierte Aushangmotive) aus den sechziger Jahren erfreuen.

Frank Arnold

*Geschichte des internationalen Films. Herausgegeben von Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart, J. B. Metzler, 1998. 794 Seiten, 307 Abb. 71.– Fr. ISBN 3-476-01585-8*

*Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register. Herausgegeben vom Studienkreis Film. Bochum, Schnitt Verlag, 1998. 111 Seiten, 14.90 DM ISBN 3-9806313-0-3*

*Horst Schäfer, Wolfgang Schwarzer: Top secret. Agenten- und Spionagefilme. Personen, Affären, Skandale. Berlin, Henschel Verlag, 1998. 240 Seiten, 39.90 DM, Abb., ISBN 3-89487-281-0*





## Presse und PR für Filmproduktionen

Im Zuge der akademischen Professionalisierung der Filmwirtschaft in den vergangenen Jahrzehnten durfte ein Handbuch zur Pressearbeit nicht fehlen. Tatsächlich ist gerade in Deutschland das Angebot an Literatur aus der Filmpraxis nicht gerade berauschend. Autor *Felix Neunzerling*, seit fünfzehn Jahren an der Filmfront tätig, Geschäftsführer einer PR-Agentur in Berlin, versucht nun das Berufsbild der Filmpressearbeit zu umreißen und seine Inhalte anschaulich vorzuführen. Ganz pragmatisch führt Neunzerling den Leser an die Instrumente der Pressearbeit heran und erklärt ihren Nutzen. Anhand von Beispielen aus dem Filmpressealltag bespricht der Autor in einzelnen Produktionsetappen von der Drehbuchphase bis zum Filmstart die Arbeitsinstrumente wie erfolgreich verfasste Pressemitteilungen, die Organisation von Set-Besuchen, Herstellung von Presseheften, EPKs, RPKs, Promotionstourneen. Aber werde ich ein erfolgreicher Filmpressearbeiter nach der Lektüre dieses Leitfadens? Es wäre sicher schön, wenn besonders viele Produzenten und Filmemacher dieses ausführliche und verständliche Handbuch als Schnellkursus in Sachen PR- und Öffentlichkeitsarbeit in sich aufsaugen würden. Leider ist dem Nachschlagewerk bei aller Pragmatik und Praxisversiertheit doch das Kapitel über Sinn und Nutzen dieses unverkannten Postens in der Filmkalkulation zu kurz geraten.

Barbara Obermaier

*Felix Neunzerling: Presse und PR für Filmproduktionen. Essen, Stamm Verlag, 1998. DM 69.– ISBN 3-87773-016-7*

## Film und Musik

Gut versteckt als «Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich» ist anfangs Jahr ein sehr lesenswerter Aufsatz zur Musik im alten Schweizer Film erschienen. *Thomas Meyer* entfaltet in «Augenblicke für das Ohr» «Facetten einer wenig beachteten Kunst», zeigt in Details genau und in den allgemeinen Entwicklungslinien überzeugend die unterschiedlichen dramaturgischen Funktionen von Filmmusik (vom Lied zu Schlager, Chanson bis zu Jazz oder «Neutönern») auf. Meyer charakterisiert Filmmusik-Komponisten von Hans Haug, Arthur Honegger über Jack

Trommer, Walter Baumgartner bis zu Robert Blum (dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist) und macht deutlich, wie auch die Musik im Film Ausdruck einer Epoche, Spiegel der Zeit ist. Vielfältig, anregend, Fragen beantwortend und aufwerfend – man wünscht sich eine baldige ebenso kenntnisreiche Vertiefung der Thematik auch für den Neuen Schweizer Film.

Josef Stutzer

*Thomas Meyer: Augenblicke für das Ohr. Musik im alten Schweizer Film – Facetten einer wenig beachteten Kunst. Hundertdreiundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1999. Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co, 1999. 76 Seiten, Fr. 35.–*

## Festivals

### Berlinale '99

Seit langem findet sich wieder einmal ein Schweizer Film im Wettbewerb der vom 10. bis 21. Februar dauernden *Internationalen Filmfestspiele Berlin*. Der auch für den Oscar angemeldete Film *LA GUERRE DANS LE HAUT PAYS* von *Francis Reusser* tritt in Konkurrenz um die Bären mit Altmeistern wie *Claude Chabrol* mit *AU CŒUR DU MENSonge*, einer Mordgeschichte von der bretonischen Küste, oder *Bertrand Taverniers* *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI*. Unter den Werken Jüngerer finden sich mit *SIMON MAGUS* oder *GLÓRIA* Debüts des Briten *Ben Hopkins* und der Portugiesin *Manuela Viegas*. Von *Søren Kragh-Jacobsen* wird *MIFUNES* *SIDSTE SANG*, ein nach den Regeln von «Dogma» gedrehtes Psychogramm des heutigen Dänemarks, zu sehen sein, und *Yesmin Ustaoglu* erzählt in *GÜNESE YOLCULUK* von der aussergewöhnlichen Freundschaft zwischen einem jungen Türken und einem Kurden und versucht so, eine kulturkritische Parabel der heutigen Türkei zu zeichnen. Neben einer starken europäischen Präsenz sind auch zwei asiatische Filme für den Wettbewerb angemeldet: *Ann Hui* wird ihren neusten Film *QAN YAN WAN YU* (*ORDINARY HEROES*), ein Porträt Hongkongs während der turbulenten achtziger und neunziger Jahre, vorstellen; vom Japaner *Yoshimitsu Morita* wird *KEIHO DAI SANJYUKYU JYO* (*NAKED LAW*), eine verwirrender Psycho-Krimi, zu sehen sein.

Am 18. Februar wird Ehren-gast *Shirley MacLaine* mit einem Goldenen Bären für ihr Lebenswerk ausgezeichnet. Begleitet

wird der Anlass mit der Projektion der sarkastischen Satire *BEING THERE* von Hal Ashby, wo MacLaine an der Seite von Peter Sellers spielt. Die Hommage an die Schauspielerin, Tänzerin, Entertainerin und Buchautorin zeigt eine Auswahl aus ihrem Werk, das mit ihrer Debüt-Rolle in *Hitchcocks THE TROUBLE WITH HARRY* einen brillanten Anfang genommen hat. Die Stiftung Deutsche Kinemathek gibt zu diesem Anlass im Jovis-Verlag einen Band «Shirley MacLaine. Hommage» mit einem Essay von Annette Kilzer, Texten zu ausgewählten Filmen und Aufsätzen von Shirley MacLaine und Frank Sinatra heraus.

Für das «*Internationale Forum des jungen Films*» ist in Welturaufführung *JUHA*, der neue Film von *Aki Kaurismäki* angekündigt. Die Dreiecks-geschichte mit tragischem Ausgang ist als Stummfilm – Dialoge als Zwischentitel – mit Live-Orchesterbegleitung inszeniert. Bewusst setzt das Forum einen Schwerpunkt mit sechs Welturaufführungen von deutschen Filmen. Demonstriert werden soll mit Spielfilmen wie *DEALER* von *Thomas Arslan*, *KILLER.BERLIN.DOC* von *Bettina Ellerkamp* und *Jörg Heitmann* oder *VIHJUD LEVI*, einer Thomas-Strittmatter-Verfilmung von *Didi Danquart*, dass «jenseits von Komödien und marktgerechter Massenware in Deutschland auch weiterhin experimentierfreudige, engagierte oder persönliche Werke» entstehen. Dazu gehören auch die Dokumentarfilme *HERR ZWILLING* und *FRAU ZUCKERMANN* von *Volker Koepp*, *SCENEN AUS DEM ABENDLAND* von *Viola Stephan* und *BRIGITTE UND MARCEL* von *Barbara und Wilfried Junge*, die damit ihre Langzeitbeobachtung über Golzow mit einem bewegenden Kapitel weiterverfolgen.

Ein spannender Programmpunkt und ein Beitrag an die aktuelle Diskussion um das Fernseh-Genre Docu-Soap dürfte auch die Aufführung von *AN AMERICAN LOVE STORY* von *Jennifer Fox* werden. Die auf Film übertragene Videoproduktion in neun Folgen beschreibt mit vom Direct Cinema inspirierten Methoden das Leben einer vierköpfigen Familie – Mutter weisse Angestellte, Vater schwarzer Musiker – in New York und versucht so, drei Jahrzehnte amerikanischer Sozialgeschichte zu erschliessen.

Zahlreiche Nebenanlässe und Veranstaltungen ergänzen das Programm. Gerne weisen wir

auf eine kleine Podiumsdiskussion im Kaminzimmer des Literaturhauses hin: Am 15. Februar, um 18 Uhr wird das Buch «Kamerastile» (Schüren Verlag) vorgestellt, die vom Bundesverband Kamera mitorganisierte Diskussion führt in die Thematik des Bandes ein.

*Internationale Filmfestspiele Berlin, Budapester Strasse 50, D-10787 Berlin Tel. 0049-30-254 892 46 Fax 0049-30-261 50 25*

## Fribourg '99

Die dreizehnte Ausgabe des *Internationalen Filmfestivals Fribourg* findet vom 7. bis 14. März statt. Neben dem offiziellen Wettbewerb, der sich wie immer um das Filmschaffen von Afrika, Asien und Lateinamerika verdient macht und Entdeckungen erwarten lässt, präsentiert sich der *kasachische Film* der neunziger Jahre in einem Panorama. Diese Auswahl-schau will die Produktion des seit der Loslösung von der Sowjetunion – dank stabiler politischer Verhältnisse und nicht zerrissen von ethnischen Konflikten – über ein kontinuierliches Filmschaffen verfügende Land in Zentralasien vorstellen.

Das Festival bietet auch den stimmigen Rahmen für die Feier des zehnjährigen Bestehens von *trigon-film*, dem einzigartigen Vermittler des filmischen Reichtums aus den Kontinenten des «Südens». Das Festival offeriert *Bruno Jaeggi*, dem Gründer von Verleih und Stiftung, eine *Carte blanche*, in der er Filme «avant trigon-film» vorstellt: herausragende Werke, die bei trigon bestimmt ihren Platz gefunden hätten, hätte der Verleih schon existiert. Werke von *Cesar Paez* und *Carlos Diegues* aus Brasilien, von *Guru Dutt* aus Indien, *Yasujiro Ozu* aus Japan oder *Cheikh Abdessalam* aus Ägypten sind zu erwarten.

Der Zyklus «Filme des Südens» wird wie bis anhin acht ausgewählte Filme aus dem Programm auch nach dem Festival in verschiedenen Schweizer Städten zeigen – seit letztem Jahr auch erfolgreich in diversen deutschschweizerischen Städten. *Festival international de Films Fribourg, rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel. 026-322 22 32 Fax 026-322 79 50*

## femme totale

Im Zentrum des siebten *Internationalen Frauenfilmfestivals femme totale* vom 10. bis 14. März in Dortmund stehen unter dem Titel «*As large as life*» bio-

graphische Streifzüge: nicht Vorbildbiographien und geradlinige Lebensläufe, sondern Um- und Abwege, Brüche und Nischen, Leben in Extremen sollen Filme wie etwa *TULENNIELIJÄ (FIRE-EATER)* der Finnin *Pirjo Honkasalo*, *MANNY & LO* der Amerikanerin *Lisa Krueger* oder *SAND BRIDE* der Finnin *Pia Tikka* spiegeln. Ein weiterer Schwerpunkt gilt dem Filmschaffen von Frauen in Japan. Der historische Schwerpunkt stellt die ersten Vamps des Kinos wie *Musidora* (Irma Vep in *LES VAMPIRES* von Louis Feuillade) und *Thedda Bara* (1890–1955) vor.

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

#### Diagonale '99

Vom 16. bis 21. März wird in Graz wiederum die *Diagonale*, die "Leistungsschau" des österreichischen Films stattfinden. Eröffnet wird das Festival mit *Michael Glawoggers* Dokumentarfilm *FRANKREICH, WIR KOMMEN*. Weitere Premieren sind *UNTERSUCHUNGEN AN MADELN* von *Peter Payer*, eine Tschernobyl-Dokumentation von *Nikolaus Geyrhalter* oder die Musikfilme *AN ECHO FROM EUROPE* über das Vienna Art Orchestra oder *THE ROUNDER GIRLS*, eine Dokumentation über die gleichnamige Wiener Frauen-Jazz-Formation. Im Avantgarde- und Kurzfilmbereich sind die neusten Werke von *Diethmar Brehm*, *Lisl Ponger* oder *Peter Tscherkassy* zu erwarten. In memoriam wird das Gesamtwerk des im letzten Jahr verstorbenen Avantgardefilms *Kurt Kren* gezeigt.

Als «Special Guest» wird *Roland Klick* erwartet, der nach langjähriger Abwesenheit von den Kinoleinwänden mit seinen Filmen aus den siebziger Jahren (*DEADLOCK*, *SUPERMARKT*, *LIEB VATERLAND*, *MAGST RUHIG SEIN*, *WHITE STAR*) aktuell ein Comeback feiert. In der Programmleiste «Festivals» werden *Karlovy Vary* und die *Solothurner Filmtage* mit den Schweizer Filmpreisen präsent sein.

*Diagonale*, Färbergasse 15, A-8010 Graz  
Tel. 0043-316-82 29 60  
Fax 0043-316-82 55 38

#### Hommage

##### Otto Preminger

Die Retrospektive der diesjährigen Berlinale gilt «einem der umstrittensten und vielleicht auch streitbarsten Regisseure Hollywoods. Otto Preminger – ein Unabhängiger in der Hollywood-Maschinerie, ein europäisch geprägter Autor, der am Set als unnachgiebiger Regisseur gefürchtet war, der sich in seinen Filmen aber – jenseits der gesellschaftlichen Tabus, die er bewusst brach – aber als sensibler und überraschend vielfältiger "Metteur en scène" zeigte». So wird die von Wolfgang Jacobsen konzipierte und von der Stiftung deutsche Kinemathek organisierte Retrospektive charakterisiert, die das Gesamtwerk in zum grossen Teil restaurierten Kopien des bisweilen noch als Hollywood-Handwerker verkannten Regisseurs zeigt.

Zu diesem Anlass erscheint die erste deutschsprachige Monographie zu Preminger mit einem Essay von Norbert Grob und mit biographischen Textdokumenten und Briefen und ausführlichem Werkverzeichnis (Theater und Film).

*Norbert Grob, Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Otto Preminger. Berlin, Jovis-Verlag, 1999. 304 Seiten, 170 Abbildungen, Fr. 73.–*

Ebenfalls im Februar zeigt *Arte* zu diesem Anlass vier Filme von Otto Preminger. Zu sehen sind auf dem Kulturkanal *BONJOUR TRISTESSE* (8. 2., 20.45 Uhr), die Verfilmung des gleichnamigen Romans von *Françoise Sagan* mit *Jean Seberg*, *David Niven* und *Deborah Kerr*; *LAURA* von 1944 (15. 2., 22.25 Uhr) mit *Gene Tierney* und *Dana Andrews*, der eigentliche Durchbruch des Regisseurs; *DIE GROSSE LIEBE* (19. 2., 23.45 Uhr), sein Debütfilm in Österreich in restaurierter Fassung, und *ANATOMIE EINES MÖRDERS* (22. 2., 20.45 Uhr) von 1959, der Gerichtsfilm mit *James Stewart*, *Lee Remick* und *Ben Gazzara*.

Nicht verpassen sollte man das «*Filmforum Otto Preminger*» (17. 2., 23.15 Uhr). Das Preminger-Porträt entstand in Zusammenarbeit von *René Perraudin*, *Martin Koerber* und *Wolfgang Jacobsen* und versucht, die unterschiedlichen Facetten von Premingers Werk und Person einzufangen. Autobiographische Äusserungen treten in Kontrast zum inszenierten Leben seiner Protagonisten, ehemalige Mitarbeiter wie Filmkomponist *David Raksin* oder Produktionsdesigner *Saul Bass* erzählen von der Ent-

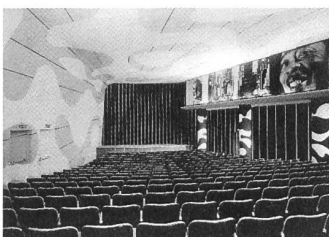
stehungsgeschichte vieler Filme, ästhetische Reflexionen Premingers werden zeitgeschichtliche Beobachtungen gegenübergestellt. Für die Berlinalebesucher gibt es eine Vorpremiere am 15. Februar um 15 Uhr im Astor-Kino, wo auch die Retrospektive gezeigt wird.

#### Kino Studio 4

Am 24. März 1949 wurde in Zürich das Kino «Studio 4», eines der schönsten noch existierenden Kinos der fünfziger Jahre eröffnet. Architekt war *Walter Frey*, für die gestalterische Innenausstattung ist *Roman Clemens* verantwortlich. In der Eröffnungsanzeige des Studiokinos hiess es: «Wie bereits die Gestaltung der Räume zeigt, verfolgt das "Studio 4" eine moderne, künstlerisch anspruchsvolle Richtung, die auch bei der Wahl der Filme massgebend ist.» Erfreulich ist, dass die Innenausstattung des Kinos nicht nur über fünfzig Jahre hinweg erhalten und gepflegt werden konnte – einzig eine von *Roman Clemens* entwickelte Projektionswand, eine Art kinetischer Vorhang, ist (leider) nicht mehr in Betrieb –, sondern dass auch die inhaltlich-programmpolitische Richtung beibehalten wurde: seit 1983 wird das «Studio 4» vom «Filmpodium der Stadt Zürich» bespielt.

Den runden Geburtstag feiert die Hauseigentümerin *UBS* und das Filmpodium am 24. März. Während des ganzen Monats wird das Kino mit einem Spezialprogramm geehrt. Vorgeführt werden die Kino-Highlights, die Publikums-Grosserfolge des Studio 4 aus der Vor-Filmpodiums-Ära. Darunter finden sich Filme wie *WUNDERKINDER* von *Kurt Hoffmann* oder *LAST TANGO IN PARIS* von *Bernardo Bertolucci*, *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* von *Milos Forman*, *CHINA TOWN* von *Roman Polanski* oder auch *MEIN KAMPF* von *Erwin Leiser*. *Studio 4*, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66

Bau und gestalterische Innenausstattung sind hervorragend dokumentiert in dem (wohl nur noch antiquarisch zu erstehenden) Buch von: *Fredi Ehrat, Heinrich Helfenstein (Herausgeber und Verleger): Das Kino «Studio 4». Eine Dokumentation über eine Raumgestaltung von Roman Clemens. Zürich, 1992. 103 Seiten*







## Vision vom Ende.

LAST NIGHT von Don McKellar

KINO IN AUGENHÖHE

**Don McKellar lässt die Welt exakt zur Jahrtausendwende untergehen und zeigt eine Handvoll von Menschen und wie sie die letzten sechs Stunden vor dem Ereignis verbringen.**

Wie könnte es aussehen, das Ende der Welt? Woher beziehen wir unsere Vorstellungen über das Unvorstellbare? Aus dem Kino – diese Antwort ist vermutlich so abwegig nicht. Denn dieses Medium vermag uns dank seiner Bilder sinnliche Eindrücke von abstrakten Begriffen zu vermitteln. Von all dem, was jenseits unseres eigenen Blickvermögens liegt, von dem, was sich zutrug vor der Zeit der filmischen Abbildbarkeit und von dem, was heute noch in der Zukunft liegt. Mögen diese Bilder unserem Verstand auch manchmal abwegig erscheinen: ihre Überzeugungskraft ist nicht zu leugnen.

Das Ende der Welt: der Sachverhalt allein scheint eine bestimmte Art von Bildern zwangsläufig zu machen, die Apokalypse verlangt geradezu nach dem grössten vorstellbaren Aufwand, nach einer Inszenierung mit den avanciertesten

Mitteln aus Hollywoods Trickkiste. DEEP IMPACT und ARMAGEDDON, die im vergangenen Kinojahr vom Beinahe-Ende der Welt durch einen gigantischen Meteoriten erzählten, waren dafür beredte Beispiele.

Andererseits: sind es nicht gerade die stillen Szenen, die einfachen Bilder, die auf die Vorstellungskraft des Zuschauers setzen und damit viel nachhaltigere Wirkung auslösen? Die Erinnerung an die menschenleeren Strassen einer Grossstadt, etwa in Val Guests THE DAY THE EARTH CAUGHT FIRE oder in Boris Sagals THE OMEGA MAN, hat jedenfalls bei mir die lärmenden Bilder der letztjährigen Blockbuster schon längst wieder überlagert.

In Don McKellars LAST NIGHT ist die Alltäglichkeit im Angesicht des Endes der Normalzustand. Er lässt die Welt exakt zur Jahrtausend-



KINO IN AUGENHÖHE

**Die grossen Ausbruchsphantasien angesichts der Situation schrumpfen schnell aufs Alltägliche, auf das Festhalten am Hergebrachten.**

wende untergehen und zeigt eine Handvoll von Menschen und wie sie die letzten sechs Stunden vor dem Ereignis verbringen. Unwiderruflich ist das Ereignis. Keinen Feind und keinen Verantwortlichen gibt es, auf den sich die Aggressionen der Menschen richten können. Sie müssen selber damit fertig werden, jeder für sich alleine. Was so nicht ganz stimmt: die meisten der Charaktere in *LAST NIGHT* ziehen es vor, das Ende eher nicht alleine zu erleben, sondern gemeinsam mit anderen; die wenigsten dabei in der Öffentlichkeit der anonymen Menschenmenge, eher in der häuslichen Umgebung mit Verwandten oder mit dem Lebensgefährten.

Gemeinsam ist ihnen das Bemühen, dem Unentrinnbaren, dem Chaos im Grossen wie etwa dem Zusammenbruch des öffentlichen Transportsystems, die Ordnung im Kleinen, im privaten Alltag entgegenzusetzen. Die manifestiert sich in bestimmten Ritualen. Die Eltern von Patrick haben Tanten und Kinder zum weihnachtlichen Essen geladen, die Mutter hat Erinnerungsstücke der Vergangenheit für die Kinder weihnachtlich verpackt, altes Spielzeug aus deren Kindheit als Reise in die Vergangenheit, die die Alten ein letztes Mal heraufbeschwören, als die Kinder schon gegangen sind, durch das Betrachten von *home movies*: Beschwörung des harmonischen Familienzusammenhalts, der schon lange Vergangenheit ist.

Während sich Patricks Schwester und ihr Freund später in die Menge stürzen, will Patrick die letzten Stunden allein zu Hause verbringen. Mit der geliebten Musik aus den Lautsprechern, die er extra dafür auf der Dachterrasse aufgebaut hat, und einer guten Flasche Rotwein. Patricks Freund Craig dagegen will das Versäumte nachholen, zumindest in einer Hinsicht, der sexuellen.

Die Wände eines ganzen Zimmers seiner Wohnung sind bedeckt mit einer Auflistung sexueller Variationen, geordnet nach Frauentypen, Orten und sexuellen Spielarten. Dass auch manche der Frauen, die Craig dafür nach und nach empfängt, eigene Ansprüche haben, wird ihm noch zu schaffen machen.

Mit Patricks Alleinsein wird es nichts, plötzlich hat er Sandra am Hals. Deren Wagen fährt nicht mehr, so bittet sie Patrick, sein Telefon benutzen zu dürfen, um ihren Mann zu verständigen. Denn die beiden haben eine Verabredung, von deren Charakter Patrick (und der Zuschauer) erst erfährt, als es ihn selber betrifft. Als Sandra nämlich die Hoffnung aufgegeben hat, ihren Mann noch zu treffen, enthüllt sie den Zweck ihrer Verabredung: ein Selbstmordpakt – im Angesicht des Endes wollten sie sich gegenseitig erschiessen. Jetzt, nach den Ereignissen der letzten Stunden, als Patrick versuchte, für sie einen Wagen aufzutreiben, und es ihm schliesslich gelang, einen von Craig zu bekommen, der sie dann doch nicht ans Ziel brachte, ist sie zu Patrick zurückgekehrt und möchte ihn dafür gewinnen.

Die grossen Ausbruchsphantasien angesichts der Situation schrumpfen schnell aufs Alltägliche, auf das Festhalten am Hergebrachten. Selbst Craig, mit seinen sexuellen Aktivitäten voll ausgelastet in seinen eigenen vier Wänden, zögert, Sandra den vor dem Haus abgestellten Wagen zur Verfügung zu stellen, schliesslich handle es sich dabei um einen Oldtimer. Auf Patricks Einwand, er habe doch noch zwei davon in der Garage stehen, erwidert er, drei seien eine Sammlung, zwei aber nicht mehr als zwei alte Autos. Das ultimative Ritual aber vollzieht der Chef der Gasgesellschaft (wunderbar lakonisch gespielt von dem





kanadischen Regisseur David Cronenberg): er ruft jeden Kunden persönlich an und bedankt sich mit nüchternen Worten für die langjährige Treue.

Die Wege der verschiedenen Personen kreuzen sich im Verlauf der sechs Stunden, wenn auch ihre Beziehungen zueinander sich dabei oft nur dem Zuschauer erschliessen, nicht aber den Handelnden selber. Etwas Schicksalhafteres liegt darin, so wie andererseits in zweien der Songs, die zu hören sind, etwas Tröstliches liegt, in «Last Night (I didn't go to sleep at all)» von den «Fifth Dimension», mehr aber noch in «Guantanamo» in der Version von Pete Seeger, einem Song, um den herum der Film noch eine hübsche Geschichte erfindet. Am Ende ist es das gleissende Licht, mit dem die Welt schon mehrmals im Kino endete, aber das ist zweitrangig, in seiner Konzentration auf den Alltag ist der Film ein wunderbares Gegenmittel gegen all jene lärmenden Abbilder der Apokalypse, mit denen uns Hollywood jüngst versorgte und sicherlich auch noch weiter versorgen wird im Angesicht des Millenniums. Dabei ist dem Kanadier Don McKellar, bislang als Schauspieler und Autor hervorgetreten, mit seinem ersten abendfüllenden Film nicht nur ein Schauspielerfilm im besten Sinne gelungen, der gerade im zurückhaltenden Agieren der Akteure überzeugt (wobei die sich in den letzten Jahren rar machende Genevieve Bujold einen besonders schönen kurzen Auftritt hat), er verweist auch immer wieder darauf, dass auch seine Vision vom Ende nur eine (mögliche) Fiktion ist: mit ausgefeilten Tracking Shots setzt er die Personen in ein Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz.

Frank Arnold



## «Ich habe absichtlich nie eine Rolle für mich geschrieben»

Gespräch mit Don McKellar

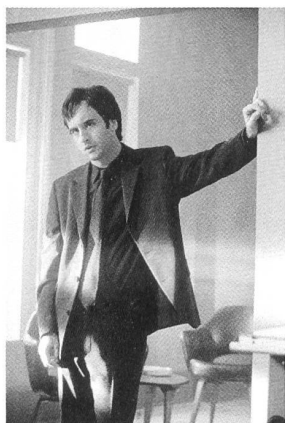
**FILMBULLETIN** Die Idee der Serie «2000 vu par ...» war, sich mit dem letzten Tag des Jahrtausends zu beschäftigen. Bei Ihnen ist daraus gleich der letzte Tag unseres Planeten geworden. Fiel Ihnen das unmittelbar ein oder hat es sich erst entwickelt?

**DON MCKELLAR** Das ergab sich gleich, ich weiss nicht warum, möglicherweise habe ich die Idee des Projektes auch einfach falsch verstanden. Im Nachhinein erinnerte ich mich dann daran, dass ich als Kind Alpträume hatte über das Ende der Welt. Einmal bin ich sogar im Pyjama auf die Strasse gerannt, um die Nachbarn zu warnen.

**FILMBULLETIN** Wenn man Ihren Film jetzt sieht, gewinnt man den Eindruck, er sei eine Antwort auf Hollywood – oder ARMAGEDDON. Wussten Sie schon von diesen Projekten, als Sie LAST NIGHT vorbereiteten?

**DON MCKELLAR** Als ich ihn vorbereitete, rief mich ein Freund aus L. A. an und erzählte mir von dem Bruce-Willis-Film. Aber das hat mir keine Kopfschmerzen bereitet, im Gegenteil, viel-

LAST NIGHT ist (in seiner gut zwanzig Minuten kürzeren TV-Fassung) Teil eines Projektes, «2000 vu par ...», das im Auftrag des deutsch-französischen Fernsehkanals Arte produziert und dort Ende letzten Jahres ausgestrahlt wurde. Es bot zehn jungen Filmemachern aus vier Kontinenten die Möglichkeit, ihre persönliche Vision von der letzten Nacht vor der Jahrtausendwende auf Zelluloid zu bannen. Zu sehen waren von Hal Hartley (USA) THE BOOK OF LIFE, von Alain Berliner (Belgien) THE WALL, von Romuald Karmakar (BRD) FRANKFURT-MILLENNIUM, aus Frankreich stammt LES SANGUINAIRES von Laurent Cantet, aus Spanien MY FIRST NIGHT von Miguel Albaladejo und aus Ungarn TAMAS AND JULI von Ildiko Enyedi. Neben dem Taiwaner Tsai Ming-Liang, dessen «Last Dance» in der Kinoversion (Titel: THE HOLE) beim letztjährigen Festival von Cannes mit dem Preis der Internationalen Kritik ausgezeichnet wurde, ist der Kanadier Don McKellar der zweite Filmemacher, der gleichzeitig eine längere Kinofassung realisierte. Sie bildet in der Schweiz den Auftakt für den Kinoeinsatz der Serie – aus der auch noch THE FIRST DAY von Walter Salles und Daniela Thomas (Brasilien) und LIFE ON EARTH von Abderrahmane Sissako aus Mali im Kino zu sehen sein werden – in Deutschland ist vergleichbares bisher nicht vorgesehen.



leicht wecken genau diese Filme das Interesse an Arbeiten wie *LAST NIGHT*. Beim Festival von Cannes, wo mein Film Premiere hatte, lief auch eine fünfzigminütige Showreel zu *ARMAGEDDON*, und die Kritiker, die beides sahen, waren eher von *LAST NIGHT* beeindruckt. An amerikanischen Apokalypse-Filmen haben mich immer die Leute interessiert, die für die Geschichte so unwichtig sind, dass sich ihr Schicksal *off-screen* vollzieht, wenn es etwa in einem Kommentar nur heisst, «die gesamte Ostküste ist ausgelöscht» – was haben diese Menschen in den letzten Stunden vor ihrem Tod getan?

**FILMBULLETIN** Haben Sie sich gezielt einige der älteren Apokalypse-Filme angesehen?

**DON MCKELLAR** Nein, ich wollte nicht zu spezifisch werden mit bestimmten Referenzen. Aber ich habe natürlich einige gesehen, als ich aufwuchs. Die meisten von ihnen spielen ja nach dem Ende der Welt, während es bei mir davor spielt.

**FILMBULLETIN** Die Menschen in Ihrem Film versuchen, entweder genauso weiterzumachen wie bisher oder aber genau das nachzuholen, was sie sich bislang nicht trauten.

**DON MCKELLAR** Mir ging es um Figuren, die für sich selber eine Lösung gefunden hatten. Ich ging davon aus, dass sie seit ungefähr vier Monaten Bescheid wussten. Am Anfang gab es sicher Ungläubigkeit und Panik. Viele Leute sind weggegangen, andere haben durchgedreht – die, die mich interessierten, hatten es akzeptiert und versuchten, eine Struktur in ihr Leben zu bekommen. Das war zunächst einmal gedacht als Witz über die spezifisch kanadische Antwort, denn die Amerikaner werfen uns immer vor, zu höflich und wohlgezogen zu sein. Aber jenseits davon wollte ich die bewundernswerte Seite dabei zeigen, denn ich bin der Überzeugung, das hat schon etwas Heroisches.

Im Vorfeld habe ich viele meiner Freunde und andere Leute gefragt, was sie tun würden. Einige haben gesagt, sie würden weiterhin wie bisher zur Arbeit gehen und so tun, als ob sich nichts verändert hätte. Natürlich gab es auch andere Antworten – etwas Kreatives zu machen, wozu man bisher keine Chance hatte, mit der Familie zusammenzusein, aber am häufigsten wurde eigentlich Sex genannt.

**FILMBULLETIN** Es gibt von Ihrem Film die gut einstündige Fernsehfassung und die um fast dreissig Minuten längere Kinofassung. Hatten Sie gleich die Idee für eine längere Kinoversion?

**DON MCKELLAR** Ich hatte schon seit längerem den Wunsch, einen Langfilm zu inszenieren. Mein kanadischer Produzent meinte, es sei einfacher, einen abendfüllenden Film zu finanzieren, denn es gibt kaum einen Markt für einstündige Filme, besonders nicht in Nordamerika. Das Geld, das von Arte kam, deckte nur die Hälfte des Budgets ab, gedacht war, dass der Rest von Fernsehanstalten im jeweiligen Ursprungsland kommt, im Austausch für die Fernsehrechte an der gesamten

Serie. Aber in Nordamerika zeigen sie kaum untertitelte Filme im Fernsehen, so wäre dieser Deal für sie nicht sonderlich lukrativ gewesen.

**FILMBULLETIN** Haben Sie für die kürzere Fassung einzelne Figuren fortgelassen?

**DON MCKELLAR** Ja, die Szenen in der Gasgesellschaft sind sehr reduziert, auch der klavierspielende Freund fehlt.

**FILMBULLETIN** Es war ein kleiner Schock für mich, als die Kamera auf das Gesicht von Geneviève Bujold ranfährt ...

**DON MCKELLAR** Weil sie gealtert ist?

**FILMBULLETIN** Ja, ich habe ihr Gesicht so vor Augen, wie ich es in Paul Schraders *OBSESSION* oder David Cronenbergs *DEAD RINGERS* gesehen habe (obwohl zwischen diesen beiden Filmen auch schon zwölf Jahre liegen) – und erst im Moment, wo ich sie jetzt auf der Leinwand sah, wurde mir bewusst, dass das ja schon Jahre her ist.

**DON MCKELLAR** Sie bestand darauf, gar kein Make-up aufzulegen. Sie tat nichts, um sich jünger zu machen, das hätte der Figur widersprochen, meinte sie. Das war schon tapfer. Sie ist aber immer noch eine sehr schöne Frau, kann ich Ihnen versichern. Zugegebenermassen habe ich sie nicht besonders vorteilhaft fotografiert.

**FILMBULLETIN** Es gibt in diesem Film eine Reihe von Darstellern, die man auch in dem von Ihnen geschriebenen Film *THE RED VIOLIN* sah oder auch in Filmen von Atom Egoyan, in denen Sie selber auch wiederholt gespielt haben. Liegt das daran, dass die kanadische *film community* so klein ist oder sind das alles freundschaftliche Beziehungen?

**DON MCKELLAR** Sie ist klein, wir kennen uns untereinander. Aber ausserdem wollte ich mich bei meinem Debüt mit Menschen umgeben, die ich kannte und denen ich vertrauen konnte, so dass es ohne grosse Ego-Probleme abgehen würde.

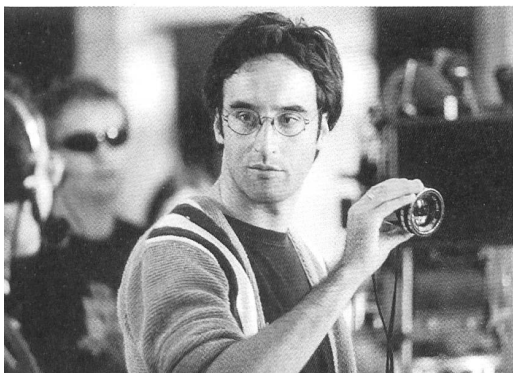
**FILMBULLETIN** Können Sie mir etwas über Ihre Beziehung zur Musik erzählen? Sie spielt in vielen der Filme, die Sie geschrieben haben, eine gewichtige Rolle, nicht nur in den beiden Filmen von François Girard, *THE RED VIOLIN* und *32 SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD*. In *HIGHWAY 61* etwa verkörpern sie einen Friseur, dessen Leidenschaft die Trompete ist.

**DON MCKELLAR** Ja, ich habe irgendwie einen schizophrenen musikalischen Geschmack. Glenn Gould höre ich mir gerne im abgedunkelten Raum an, so wie andere Leute Pink Floyd hören. Musik war mir immer wichtig. Das strukturiert mein Leben, diszipliniert mich. Wenn ich die Musik für einen Film habe, fällt es mir leichter, einen entsprechenden Tonfall für ihn zu finden.

**FILMBULLETIN** Hören Sie bestimmte Musikstücke, wenn Sie schreiben?

**DON MCKELLAR** Musik läuft bei mir fast immer, aber nicht unbedingt immer dasselbe Stück. Bei *LAST NIGHT* war es so, als ich Pete Seegers Version von «Guantanamo» hörte, da wusste ich, ich





## KINO IN AUGENHÖHE



Die wichtigsten Daten zu **LAST NIGHT**: Regie und Buch: Don McKellar; Kamera: Douglas Koch; Schnitt: Reginald Harkema; Ausstattung: John Dondertman; Kostüme: Lea Carlson; Musik: Alexina Louie, Alex Pauk; Ton: Steve Munro, John J. Thomson, Paul Sharpe. Darsteller (Rolle): Don McKellar (Patrick), Sandra Oh (Sandra), Callum Keith Rennie (Craig), Sarah Polley (Jennifer), Geneviève Bujold (Mrs. Carlton), David Cronenberg (Duncan), Tracy Wright (Donna), Roberta Maxwell (Mrs. Wheeler), Robin Gammel (Mr. Wheeler), Trent McMullen (Alex), Jackie Burroughs (Joggerin), Arsinée Khanjian (Vorbeigehende). Produktion: Rhombus Media, in Zusammenarbeit mit Canadian Broadcasting Corporation, La Sept, Arte, Haut et Court; mit der Beteiligung von Canada Television and Cable Production Fund und Telefilm Canada; Produzenten: Niv Fichman, Daniel Iron; ausführende Produzentinnen: Caroline Benjo, Carole Scotta; Co-Produzenten: Joseph Boccia, Pierre Chevalier. Frankreich, Kanada 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SR. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.



1



2



3



4

hatte den Film. Das sind alles keine bewussten Entscheidungen. Viele der Songs aus *LAST NIGHT* habe ich im Radio gehört, als ich ein kleiner Junge war, also bevor ich meinen eigenen musikalischen Geschmack entwickelte.

**FILMBULLETIN** Es ist also nicht so, dass die klassische Musik für Sie erst in den letzten Jahren wichtiger geworden ist?

**DON MCKELLAR** Ich habe eigentlich immer klassische Musik gehört. Aber als ich aufwuchs, war klassische Musik irgendwie etwas Subversives – jedenfalls in meiner Nachbarschaft, bei meinen Freunden. Ich hörte oft schwierige Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, die empfand ich als viel aggressiver als Heavy Metal.

**FILMBULLETIN** Gab es einen Einfluss von Seiten Ihrer Eltern?

**DON MCKELLAR** Die hörten mehr Sachen wie Monteverdi, Sinatra – das, was in den Fünfundzigers populär war. Meine Mutter liebte Kirchenmusik, jedes Jahr haben unsere Eltern uns mitgenommen, um Händels «Messias» zu hören. Eine Zeitlang spielte ich in einer Band – Klarinette und Saxophon. Einmal wirkte ich in einem Bühnenstück mit, wobei ich Klarinette spielte – und am nächsten Tag schrieb die Zeitung: «Kanadas Woody Allen». Ich war so verlegen, dass ich nie wieder öffentlich aufgetreten bin. Genau bei diesem Auftritt hat mich aber auch Bruce McDonald gesehen und mich angesprochen. Wir schrieben als erstes *HIGHWAY 61*, auch wenn schliesslich *ROADKILL* zuerst gedreht wurde. Ich war in seiner Wohnung und sah dort all die Album-Cover und die Recherchen, die er angestellt hatte über die Musik auf dem Highway. Das verband uns sofort, ebenso wie gemeinsame filmische Vorlieben. Zuletzt haben Bruce und ich eine Serie für das kanadische Fernsehen zusammengemacht, «Twitch City», ich habe sie geschrieben und er hat alle sechs Folgen inszeniert. Wir haben sie genauso gedreht, als sei es ein Kinofilm. Die Serie ist komisch und ein bisschen schräg.

**FILMBULLETIN** Die Filme von Bruce McDonald haben Sie alleine geschrieben?

**DON MCKELLAR** Ja, aber er hatte einen grossen Einfluss auf das Drehbuch – mehr im Sinne eines Ideengebers, auf den ich zurückgreifen konnte.

**FILMBULLETIN** Wo sehen Sie Ihre Zukunft, eher als Schauspieler, Drehbuchautor oder Regisseur?

**DON MCKELLAR** Jede dieser Tätigkeiten hat ihren eigenen Reiz, deshalb möchte ich mich eigentlich nicht auf eine einzige beschränken – nur spielen macht mich neurotisch, wenn ich nur schreiben würde, wäre ich bald ein Einsiedler.

**FILMBULLETIN** Wenn Sie ein Drehbuch schreiben, wissen Sie dann schon, welche Rolle Sie selber vor der Kamera übernehmen werden?

**DON MCKELLAR** Ich habe nie eine Rolle für mich selber geschrieben, auch wenn mir das nie jemand glaubt. In *ROADKILL* gab es diese Rolle des Serienmörders, die niemand verstand, auch Bruce nicht. Also meinte er, ich müsse diese Rolle spielen, sonst würde sie nicht funktionieren. Bei *HIGH-*



WAY 61 liess er jeden in der Stadt vorsprechen, bevor er schliesslich zu mir kam und mich aufforderte, sie zu übernehmen. Ich habe absichtlich nie eine Rolle für mich geschrieben, weil ich befürchtete, sie würde zu gross werden oder die Figur zu cool, zu clever – so wie in *GOOD WILL HUNTING*, da sieht man, was dabei herauskommt. Bei *LAST NIGHT* war es der französische Coproduzent, der meinte, ich solle diese Rolle spielen – aber ich denke, ich hätte auch die Rolle des Freundes übernehmen können, mit dieser Idee habe ich jedenfalls eine Zeitlang gespielt.

**FILMBULLETIN** Haben Sie denn wenigstens bei der Rolle, die David Cronenberg spielt, an ihn gedacht?

**DON MCKELLAR** Nein, ich habe keine Rolle für irgendjemanden geschrieben. Mir fiel einfach auf, dass diese Rolle Ähnlichkeiten mit seiner Rolle in meinem Kurzfilm *BLUE* hat, der Tonfall war ähnlich. Bei *BLUE* hatte mich mein Produzent gefragt, wie ich mir den Darsteller dafür vorstellen würde, und ich beschrieb ihn als jemand mit sanfter Stimme und bürgerlichem Habitus, der aber trotzdem etwas Seltsames in den Augen hatte, «jemand wie David Cronenberg». «Warum fragst du ihn nicht?» hatte mein Produzent daraufhin gesagt. Cronenberg und ich kamen gut miteinander aus. Die Schauspielerei macht ihm wirklich Spass, da kann er etwas ausprobieren, was auch seinen eigenen Filmen zugute kommt. Ich spiele auch eine Rolle in seinem neuen Film *EXISTENZ*, den er im Sommer gedreht hat. Es geht um ein *virtual-reality*-Spiel und um Spionage in der Computerspielwelt, eine Art existentielles Videospiel. Willem Dafoe und Jennifer Jason Leigh spielen die Hauptrollen. Er wird wahrscheinlich im März fertig sein, also in Cannes Premiere haben.

**FILMBULLETIN** Wie sieht es mit der Anziehungskraft von Hollywood für Sie aus?

**DON MCKELLAR** Die Versuchung ist nicht gross, denn es passiert immer wieder, dass junge Talente nach einem Erfolg dorthin gehen, viel Geld bekommen und man nie wieder etwas von ihnen hört. Ich habe derzeit so viel Kontrolle, dass ich in der Lage war, eine Fernsehserie zu machen, wo ich die Hauptrolle spielte, meinen eigenen Film zu machen und die Hauptrolle zu spielen – ohne dass irgendjemand sich eingemischt hat. Jemand wie Atom Egoyan hat für mich die perfekte Karriere gemacht: er hat seine Filme ohne Einflussnahme von aussen gedreht, dabei mit steigenden Budgets. In *THE RED VIOLIN* steckt viel amerikanisches Geld, da habe ich keine Berührungsgängste – ich möchte nur nicht in Los Angeles leben, aber ich glaube, das ist weniger und weniger notwendig.

**FILMBULLETIN** Im vergangenen Herbst lief in deutschen Kinos der Film *THE RED VIOLIN*, für den Sie gemeinsam mit dem Regisseur François Girard das Drehbuch geschrieben haben, wie zuvor schon für *32 SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD*.

**DON MCKELLAR** In beiden Fällen kam die Idee von François. Da seine erste Sprache französisch ist, brauchte er jemanden, der gut englisch sprach. Ausserdem fand unser Produzent, dass wir wegen unserer unterschiedlichen Temperamente gut zusammenpassen würden: er ist mehr für die Strukturen zuständig und ich für die Charaktere.

Da sich der Soundtrack zu dem Glenn-Gould-Film sehr verkaufte, war Sony daran interessiert, uns einen anderen Musikfilm zu finanzieren. Wir wollten aber keine weitere Musikerbiographie drehen, so kam François mit der Idee, die Biographie eines Instruments zu schreiben. Am Ende finanzierte dann Sony nur den Soundtrack, aber der war sehr aufwendig, denn wir hatten ein grosses Orchester. Im Vergleich zu amerikanischen Filmen war der Film gar nicht mal so teuer, gerade wenn man bedenkt, wieviele verschiedene Schauplätze in den unterschiedlichen Ländern dreier Kontinente er aufweist. Im Endeffekt kam das meiste Geld aus den USA, und die Herausforderung für uns lag darin, die Geldgeber davon zu überzeugen, dass wir den Film für so wenig Geld drehen konnten.

**FILMBULLETIN** Gingen der Drehbucharbeit viele Recherchen voraus?

**DON MCKELLAR** Ja, das war dasjenige, was am meisten Spass gemacht hat. Wir hatten einen Rechercheur und einen Violinen-Experten, zudem in jedem Land Spezialisten, die das Land beziehungsweise die jeweilige Zeit kannten. Wir wollten all die Orte finden, wo eine Violine im Laufe der Geschichte eine wichtige Rolle gespielt hat. Es sollte immer in Cremona anfangen und dann weitergehen nach Wien, wo der nächste Höhepunkt in der Musikgeschichte dieses Instruments lag. Der folgende Ort sollte dann etwas Romantischeres haben. Dafür gab es verschiedene Optionen, wir entschieden uns schliesslich für England. Und China stand einerseits im Kontrast zur westlichen Musik, andererseits hatten wir da diesen politischen Aspekt.

**FILMBULLETIN** War es Ihre Idee, verschiedene Episoden in verschiedenen Tonfällen zu schreiben? Denn die englische Episode ist ein bisschen *over the top* in ihrer Melodramatik und zugleich ironisch, wenn die betrogene Geliebte auf ihren Liebhaber zielt, aber schliesslich auf die Violine schiesst.

**DON MCKELLAR** Ja, da sollte es schon Unterschiede geben im Tonfall, so wie sich auch der Ton der Violine im Lauf der Zeit verändert. Wir wollten auch den Stationen einer Biographie folgen: die Geburt in Italien, Kindheit in Wien, Adoleszenz in England, Erwachsensein in China.

Das Gespräch mit Don McKellar führte Frank Arnold



1  
Colm Feore in  
32 SHORT FILMS  
ABOUT GLENN  
GOULD Regie:  
François Girard

2  
Don McKellar und  
Valerie Buhagiar in  
HIGHWAY 61 Regie:  
Bruce McDonald

3  
Valerie Buhagiar in  
ROADKILL Regie:  
Bruce McDonald

4  
Jean-Luc Bideau  
in THE RED VIOLIN  
Regie: François  
Girard



## Kino zur Stunde der Schlaflosigkeit

Otto Preminger



**Viele Filme, die Preminger machte, die meisten womöglich, sieht er selbst als eine Art Zwischenfall – als interesting incident.**



Gegenwart ganz und gar ... der Filmemacher der Präsenz. Der im Heute am liebsten dem nachspürte, was morgen sein könnte. Der deshalb Ahnungen stärker vertraute als dem Wissen, dem Vielleicht mehr Tribut zollte als allen Gewissheiten.

Es scheint nie einfach gewesen zu sein, mit Preminger ins "Gespräch" zu kommen, über sein Werk, über sein Leben. Er hat seine Filme bewusst fürs grosse Publikum gemacht, aber er weigert sich, scheint es, in ihnen zu ihm zu sprechen. Man verstummt selbst als Zuschauer in diesen Filmen, es fehlen einem die Worte am Ende – aber ist nicht Sprachlosigkeit, in vielerlei Sinn und Form, das A und O der Kinematographie?

Das allerletzte Bild, das Preminger hat machen können, die letzte Einstellung von THE





Dana Andrews  
und Gene Tierney  
in LAURA

HUMAN FACTOR, da sieht man Nicol Williamson in seiner schäbigen Absteige in seinem Moskauer Exil. Ein Mann, der für den britischen Geheimdienst gearbeitet hat an vielen Orten der Welt und der müde geworden ist angesichts der Gemeinheiten und all der Niedertracht, von denen er Zeuge geworden ist. Der seine Karriere geopfert hat für ein paar Ideale und für eine grosse Liebe, und der nun, nachdem sein Doppelspiel aufgedeckt wurde, getrennt leben muss, als Verräter, von seiner Frau und seinem Sohn. Die Telefonverbindung ist miserabel zwischen Moskau und London und bricht ab nach ein paar hilflos gestammelten Sätzen. Nicol Williamson steht da, erinnert an Belafonte in CARMEN JONES, an Frankie Machine, ein Tier in seinem kleinen Käfig, willen- und leblos, das Fensterchen hinten auf die Stadt Moskau spricht all den grossen Wandbildern Hohn, die in

frühen Premingerfilmen für Weite, für Verlockung, Verführung standen, und vom Apparat an der Wand hängt schlaff der nutzlose Hörer herab.

Kein Sprecher, kein Ursprung, kein Punkt, von dem eine Geschichte ihren Ausgang nimmt. Viele Filme, die Preminger machte, die meisten womöglich, sieht er selbst als eine Art Zwischenfall. Als ein Zusammentreffen verschiedener Momente und Aspekte. «*Interesting incident*» sagt er, als er die Entstehung von ANGEL FACE erzählt: *Eines Tages rief Zanuck an: «Howard Hughes würde dich gern ausborgen.» Ich kannte Hughes und meinte «Very well». Er schickte mir das Script, Titel Murder Story, und es war fürchterlich. Ich traf mich mit ihm, und wir fuhren in seinem kleinen Wagen herum, und er sagte: «Otto, du musst das für mich erledigen. Diese*



1

*bitch – er meinte Jean Simmons – hat sich die Haare kurzgeschnitten, und ich hasse kurzes Haar. Sie ist verrückt geworden, sie nahm die Schere, wir hatten einen Kampf. Ich habe sie nur für achtzehn Tage, in einem Zeitraum von insgesamt sechs Wochen, achtzehn Tage, an denen sie zur Verfügung steht. Wenn du die Story nicht magst, hol dir andere Schreiber. Mach, was du willst.»*

Achtzehn Tage, sechs Wochen, mach, was du willst ... ANGEL FACE ist einer der wunderlichsten, wunderbarsten Premingers, ein Märchen, wie es nur wenige gibt im amerikanischen Kino überhaupt, mit einem verträumten mörderischen Mädchen, einem ziemlich gewöhnlichen Prinzen, der als Rennfahrer auftritt und völlig unpassenderweise die Züge von Robert Mitchum angenommen hat, einem Vater, der am Mangel seiner Kreativität leidet, einer Stiefmutter, die das viele Geld hat ...

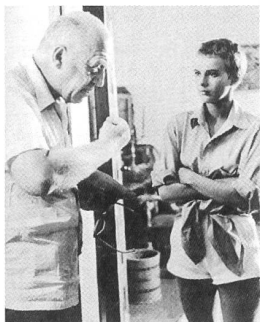
Aus einer allgemeinen Situation, einer abstrakten Konstellation hat Otto Preminger ein vibrierendes Bild seiner Zeit gemacht, jenes Moments, da die Vierziger umkippten in die Fünfziger – die Nachkriegszeit endlich vorüber, bewältigt schien in ihren traumatischen Wirkungen.

Eine durchaus persönliche Geschichte zudem, der Beginn einer neuen Etappe in der Karriere des Filmemachers. Man weiss aus vielen anderen Filmen, wie vernarrt Otto Preminger ist in Frauen mit kurzem Haar, in Jean Seberg natürlich, seine heilige Johanna und Cécile, aber auch Jill Haworth in IN HARM'S WAY, Liza Minnelli als Junie Moon. Dass ANGEL FACE mit einem Rettungswagen beginnt, der zu einem nächtlichen Einsatz ausrückt, mag man angesichts der Vorgeschichte als selbstbewusste, ironische Reflexion nehmen.

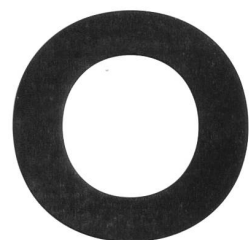
Das folgende soll denn kein Versuch sein, Premingers Werk in den Griff zu kriegen. Schon deshalb, weil man immer wieder den Eindruck hat, es sei überhaupt kein Werk, dem man sich mit diesen Filmen widmet. Was folgt, ist Resultat einer Spannung, einer Art Erregung – in die jede Begegnung, jede Wiederbegegnung mit diesen Filmen mich bringt. Keine Analyse, nur ein Versuch, diesen Zustand in Worte zu fassen, Erinnerungen und Eindrücke also umzuschreiben in Erwartung.

Mach, was du willst, aber: was will Preminger? Die Vorgeschichte zu ANGEL FACE ist typisch für viele seiner Filme. Sie findet ein katastrophales, apokalyptisches Pendant in «Soon to be a Major Picture. The Anatomy of an All-Star Big-Budget Multimillion Dollar Disaster», jenem Bericht von 1980, den der amerikanische Journalist Theodore Gershuny von der Produktion des vorletzten Premingerfilms lieferte, ROSEBUD, ein letzter Versuch eines spektakulären Grossfilms, zugleich ein später Versuch, erneut mit Mitchum zu drehen, und ein letztes politisches Projekt: fünf Milliardenstöchterchen, die von einer palästinensischen Terrorgruppe entführt werden ... Eine Totgeburt und ein *film maudit*, von der Kritik zerfetzt, vom Publikum verachtet. Ein Desaster?

Otto Preminger ist ein Unikum. In Hollywood galt er als Aussenseiter, der oft dem (selbst)mörderischen Betrieb nichts entgegenzusetzen schien als eine grenzenlose Naivität – einen Glauben an die Gesetze des amerikanischen Kinos, der gründete ins Vertrauen der amerikanischen Demokratie, wie nur ein Europäer ihn entwickeln, allen Misserfolgen und Fehlkalkulationen zum Trotz erhalten kann.







**Immer wieder  
bereitet  
Preminger seinen  
Menschen in  
seinen Filmen  
mit grossartigen  
Gesten und  
Kamerabewegungen den  
Schauplatz, die  
Bühne, um sie  
dann mit  
einem kleinen  
Auftritt, einer  
minimalen Szene  
abzuspeisen.**



2

Das Gegenstück zu Billy Wilder sozusagen, der mit seinem Zynismus verhindert hat, dass man ihn bei seiner Sentimentalität ertappte. Aber Premingers Naivität ist auch nicht ohne, erweist sich als eine Schlitzohrigkeit wienerischer Provenienz, die sich gern der grossen Begriffe bediente und dabei zu wissen schien, dass die nicht das letzte Wort bedeuten konnten im Kino: Demokratie, Liberalität, Selbstkritik – von ihnen sind, sagt Preminger, seine Filme inspiriert, *ANATOMY OF A MURDER* oder *ADVISE AND CONSENT* oder *HURRY SUNDOWN*. Filme mit einer Botschaft, aber so, dass man die Botschaft gleich vergessen muss, um an ihr Herz zu gelangen. Die *message* wird, in der Tat, zum MacGuffin.

Ja, Preminger wusste wohl, dass mit Predigen die Welt nicht mehr verändert werden würde. Das nicht Versöhnt war angesagt, das hat das selbstzerstörerische Potential immer stärker werden lassen, das in diesen Filmen steckte, die epische Dimension führt sie direkt an die Ursprünge des Erzählens zurück, zu Cervantes und Homer. Homerisch die Verzweiflung von *Dana Andrews* in nahezu allen Rollen, die er für Preminger spielte, angefangen von *WHERE THE SIDEWALK ENDS*, von *José Ferrer* in *WHIRLPOOL* und *Kirk Douglas* in *IN HARM'S WAY*.

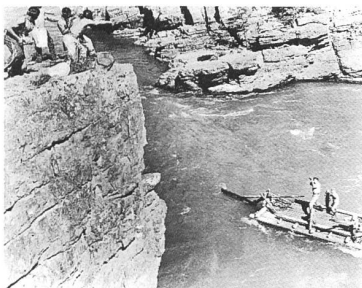
Grosse Momente, das macht das Kino von Preminger aus. Augenblicke, da die Leinwand bis zum Bersten gespannt scheint, aufgeladen mit

einer emotionalen Intensität, einer Wahrhaftigkeit, die einen erschöpft zurücklassen beim Zuschauen. Grosse Momente, aber auch, was keinen Widerspruch bedeutet, eine grosse Bewegung, die den einzelnen Augenblick in sich aufnimmt. Preminger spielt mit Max Ophüls und Douglas Sirk in einer Liga, alle drei haben nie verleugnet, dass sie Menschen des Theaters sind, und wie das Theater ihr Kino bestimmt. Immer wieder bereitet Preminger seinen Menschen in seinen Filmen mit grossartigen Gesten und Kamerabewegungen den Schauplatz, die Bühne, um sie dann mit einem kleinen Auftritt, einer minimalen Szene abzuspeisen. Eine Dramaturgie, die jedem vernünftigen Verhältnis von inszenatorischem Aufwand Hohn spricht.

«Man sieht durch sie», hat Jacques Lourcelles, einer von Premingers treuen Pariser Paladinen, zur Beziehung von Jeanne und Dunois (in *SAINT JOAN*) geschrieben, «wie so oft bei Preminger, dass die Liebe nie so sehr Liebe ist, als wenn sie unvollkommen ist. Der zärtliche Platonismus der Beziehung Dunois-Jeanne ist eine der zahlreichen Variationen, in denen Preminger, mit einer oft zerreisenden Melancholie, diese Unvollkommenheit skizziert hat. Die Liebe ist hier eine delicate Frustration, die mehr Erfüllung aufweist als die Erfüllung selbst. Zu einer extremen *sophistication* hat, was die *mise en scène* angeht, Preminger hier seine Vorliebe für lange, komplexe, verschlungen

1  
Jean Seberg  
in *SAINT JOAN*

2  
Kirk Douglas und  
John Wayne  
in *IN HARM'S WAY*



1



2

**Der Erfolg hat Preminger nie die Lust am Experiment genommen, hat ihn manchmal zu einer Kühnheit verlockt, die nicht einmal Hitchcock sich geleistet hat.**

gene, reptilienhafte Einstellungen getrieben, die einen theatralischen Raum in einen kinematographischen Raum umwandeln. Das Kino wird, fast immer, als Theater geboren, und wird es selber durch eine Askese, eine Alchimie, deren sehr wenige Cineasten nur fähig sind. Preminger ist der Meister geworden in dieser Alchimie. Wenn sie glückt, verlieren die Worte ein wenig ihre Macht; und was Erklärung war im Theater, wird Mysterium hinter jenem Aquariumsfenster, das die Leinwand bildet. Mehr als einmal ist es Preminger widerfahren, dass er aus einem kleinen Sujet ein Werk von universaler Reichweite machte. In *SAINT JOAN* hat er aus einem universalen Sujet einen intimen und verschlossenen Film gemacht, einen Nachttischfilm sozusagen, sich selbst zum Vergnügen und jenen *happy few* zugeordnet, die bei uns gezählt sind.»

Grosse Momente, kleine Geplänkel. Es gehört zur Dramaturgie, zum Charme, zum Erfolg dieser Filme, dass sie immer wieder mit Kleinigkeiten sich verklammern. Da war der Büstenhalter, den von der Stange zu kaufen Lana Turner sich weigerte, weswegen Preminger sie nicht mehr in *ANATOMY OF A MURDER* haben wollte und dafür *Lee Remick* nahm. Da war das Wörtchen *virginity*, das er nicht eliminieren wollte aus dem Dialog von *THE MOON IS BLUE*, da waren die Schnitte, die er nicht zulassen wollte, als *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* im Fernsehen gezeigt werden sollte. Otto, der teutonische *trouble-maker*, der deutsche Sturkopf, der sich an Kleinigkeiten, an Kleinräumerischem festbiss – aber alles andere als ein Kleingeist war ...

Ich bleibe also dabei, dieser Otto Preminger ist einer der grössten Filmemacher von Holly-

wood, und es hat – erinnern wir uns! – eine Zeit gegeben, eine kurze zugegeben, da schien er selbst Hitchcock und Hawks den Rang abzulaufen. Wie bei ihm das Beiläufige sich zum Gezierten gesellt, das Banale zum Bedeutungsvollen, das Selbstverständliche zum Dramatisch-Eruptiven, das hat keiner der Kids von der Nouvelle vague je nachmachen können – in dieser Hinsicht wirken sie, das Wort ist hart, zugegeben, wie Epigonen. Der grösstmögliche Aufstieg, und der denkbar heftigste Absturz: Ich finde es immer wieder verblüffend, diese Vorstellung, dass Preminger im Grund der einzige ist, der vom cineastischen Olymp gestossen wurde. Als *auteur* wurde er gepriesen von den drei meinungsmachenden Gruppen der Fünfziger und Sechziger – den MacMahons, der Cahiers-Clique, dem britischen Movie-brat-pack –, aber angesichts seiner letzten Filme haben sie ihm alle die weitere Gefolgschaft versagt. Mehr als ein Kuriosum ist dies nicht, vielmehr signifikant für das Dilemma des Autorenbegriffs im Kino?

Dabei hat Preminger eine eigentlich überschaubare Karriere gehabt – überschaubar auch der Haltung wegen, die die Filmhistoriker den einzelnen Abschnitten gegenüber eingenommen haben. Ein halbes Dutzend *films noirs*, von denen meist nur die Hälfte – *FALLEN ANGEL*, *LAURA*, *WHERE THE SIDEWALK ENDS* – besprochen wird (weil man die anderen nicht gesehen hat, darunter jenes rätselvolle Meisterwerk *WHIRLPOOL*, das dem Geheimnis der männlichen wie der weiblichen Identität in einem irritierenden Hinundher auf der Spur ist). Danach die ambitionierten Grossprojekte, ehrenwert, erfolgreich, auf Erfolg kalkuliert – so erfolgreich, dass sie das Format (Scope, Farbe, zwei bis drei Stunden Länge) den Kritikern fast suspekt machten. In den Fünfzigern und Sechzi-



3

gern war Preminger stets sehr am Skandalösen interessiert, am reisserischen Stoff, am *bestseller* – von Nelson Algren oder Leon Uris bis Gershwin oder Shaw –, und manchmal blieben einem auch die Logos von Saul Bass nachdrücklicher in Erinnerung als die Filme selbst.

Preminger hat mitgeholfen, keine Frage, bei diesem etwas einfallslosen Kategorisierungsbetrieb, aber das ist keine Entschuldigung, wenn Kritiker darüber nicht mehr auf die Filme selbst sehen mögen. Die Missverständnisse mit Preminger erklären sich aus solcher Pflichtvergessenheit, weshalb es heute manchmal nicht ohne Gewalt geht, die einzelnen Filme in den Blick zu kriegen. Es würde zum Beispiel viel nützen, wenn man einen Film wie *ANGEL FACE* aus der *film-noir*-Liste nimmt und mit dem anderen Mitchum-Preminger-Film zusammensieht, *RIVER OF NO RETURN*, dem Western. Bob und die Sirenen, das ist ein nicht unbedingt neuer Aspekt, aber auch Preminger macht sichtbar, ein Mann will verlockt, verführt, in den Tod gezogen sein – und das Happy-End mit Monroe vom *RIVER OF NO RETURN* erscheint plötzlich als ziemlich *fake*.

Der Erfolg jedenfalls hat Preminger nie die Lust am Experiment genommen, hat ihn manchmal zu einer Kühnheit verlockt, die nicht einmal Hitchcock sich geleistet hat. Der Karriere-Back-

ground muss ihn dazu angespornt haben, eine merkwürdige Gewissheit, jederzeit zurückkehren zu können ins Theater, an den Broadway, auf die andere Seite. Wie Hitchcock hat Preminger erbarungslos den Niedergang seiner Kunst, seiner Industrie reflektiert und darin ein Porträt des Landes geliefert, in dem er versuchte, heimisch zu werden. Immer stärker hat er die Differenzen zwischen der Ost- und der Westküste anklingen lassen in seinen Filmen, und die Versuche der Politiker, der Geschäftsleute, der Lebensverächter, sie zu kaschieren. Und was das Kino dabei für eine Rolle noch spielen könnte. In diesem Sinne hat Otto Preminger, der Wiener, die wichtigsten Americana der Sechzigerjahre geschaffen. Und was man heute im Zirkus um Clinton und Lewinsky sieht, kommt einem vor wie ein unbedarftes Konglomerat aus einem halben Dutzend hochklassiger Premingers.

Was überwältigend ist bei Preminger, das ist die Evidenz, die das Kino hier entfaltet, ein unbekümmertes Vertrauen in die Möglichkeiten seines Apparats. Man weiss nie, wie stark mit Ironie durchsetzt ist, was man hier erlebt, in einer genialen Dialektik von Überschwang und Coolness. Die womöglich die gleichzeitige Bewunderung von MacMahons und Cahiers erklärt: ein Kino, das inspiriert wirkt von dem Satz von John Paul Jones, «I wish to have no connection with any ship that

1  
RIVER  
OF NO RETURN

2  
Robert Mitchum  
und Marilyn  
Monroe  
in RIVER OF NO  
RETURN

3  
Robert Mitchum  
und Jean Simmons  
in ANGEL FACE



1



**Weil Preminger mit einigen Szenen, on location meistens, mehr als genug zu tun hatte, gab es bei ihm nie Zeit für jene Erklärungssucht, die einem das ganze klassische Hollywood manchmal verleidet.**

does not sail fast, for I intend to go in harm's way», und das gleichzeitig aussieht, als hätte einer selbst in den Momenten höchster Erregung seinen kühlen Kopf, seine Intellektualität bewahrt. Das gibt es selten sonst im Kino, das erlebt man nur noch bei Barnet und Renoir, Walsh und Ozu, Vigo und Kenneth Anger. Schade, dass es, von Rivette oder Rohmer beispielsweise, kein «Preminger le Patron» gibt.

Ein Filmemacher nach dem Motto «*in harm's way*», das erklärt vielleicht auch, weshalb selbst ein so missratener, von der Kritik vernichteter Film wie *ROSEBUD* beim Wiedersehen eine emotionale Schönheit entwickelt, die jeden berührt, der vom Kino sich noch etwas erwartet. In jener kleinen Szene, da die reiche Adrienne Corri ihre Tochter an den Hafen bringt, springt Preminger direkt zurück ins Kino der verrückten Zwanziger: die Kamera erfasst den Wagen der alten Milliardärin, in einem kleinen Küstenort irgendwo an der Riviera, nimmt seine Bewegung auf und filmt die Unterhaltung von Mutter und Tochter auf dem Rücksitz in voller Fahrt, von draussen ... Ich habe mich gefühlt in diesem Moment wie bei D. W. Griffith oder Henry King und ein klein wenig auch wie in *SUNSET BOULEVARD*, ja, als hätte einer das Kino wiedererfunden, aus lauter Verzweiflung vielleicht, dass alles schief ging bei diesem Film, dass die *locations*, die Akteure, die Geschichte nicht stimmten, der Krach mit Mitchum. *Rosebud*, der Name der Yacht, das hat mit einem Film zu tun, wird irgendwann von irgendeinem angemerkt, und das ist natürlich ein Missverständnis – da hat jemand eine Vorstellung von Luxus und Reichtum, die Aura von *Xanadu* verbunden mit

dem Namen, nicht jenen kleinen Schlitten, der ihn eigentlich trägt –, aber dieses Missverständnis schliesst auf eine magische Weise doch den ganzen Film auf.

Der *auteur* Preminger, das ist immer auch der *citizen* Preminger, das muss man im Kopf behalten, wenn man diesen Filmemacher preist, und es ist kein Vorwurf daraus zu machen, dass er zum Ikarus Orson sich verhält wie ein besonnener Dädalus. Das Labyrinth seines Werks jedenfalls ist noch lang nicht erschlossen, geschweige denn, dass einer sich getraut hätte, sich wirklich einmal hineinzuverlieren.

Ein leicht verwirrtes, verwirrendes, ein labyrinthisches Murmeln von Jean-Luc Godard, vage inspiriert von Premingers Film *CARMEN JONES*, der schon eine Quelle war für *VIVRE SA VIE*: «Ich war immer der Meinung, dass das Kino etwas Besonderes wäre. Die Bilder und ... Das hat schon sehr früh angefangen, aber in einem populären Stadium, wie es das Fernsehen darstellt, ist der vorherrschende Eindruck eher der einer Krankheit als der der Gesundheit einer Gesellschaft oder eines Volkes. Das Bild weist auf etwas Unbegrenztes hin, aber es ist zugleich sehr beschränkt. Bild und Ton, das ist nicht alles. Wenn unser Körper nur aus Augen und Ohren bestünde, das würde nicht reichen. Also ist es wirklich sehr beschränkt. Dabei gibt dieses "Beschränkte" aber einen Eindruck von Unbeschränktheit. Es geht dauernd von null bis unendlich. Ich hatte immer die Idee, das Kino wäre heute, was früher die Musik war. Es repräsentiert im vornhinein, es prägt im vornhinein die grossen Bewegungen, die im Entstehen begriffen sind. Und insofern zeigt es vorher die



2



3

Krankheiten an. Es ist ein äusseres Zeichen, das die Dinge da zeigt. Es ist ein wenig anomal. Es ist etwas, das erst passieren wird, ein Einbruch.»

Nie hat der Filmemacher Otto Preminger sich vor seine Filme geschoben, nie hat er über das Image seiner Persönlichkeit das Bild geprägt, das man sich machen sollte in ihnen. Er hat sich nicht als *rebel without a cause* verkauft wie Ray und Losey – immer gab es, wenn er sich aufregte, einen Anlass –, und er hat sich nicht zum überlegenen Konstrukteur menschlicher Relationen erklären lassen wie Preston Sturges und Hawks. Preminger gehört zu jenen, die sich aus dem Werk allein erklären, wie der Kommunistenfresser Fuller, der Superliberale Aldrich.

Eine ungewöhnlich ausführliche Erklärung zu seinem Kino, die längste womöglich, in der Preminger sich filmästhetisch artikuliert, in der er spüren lässt, er hat womöglich eine Theorie im Kopf, ein Konzept. «Die alte klassische Filmtechnik schneidet immer auf reaction shots, vor allem in Komödien. Ich denke, das unterschätzt das Publikum. Es ist wie das mechanische Lachen, das man in die TV-Shows steckt. Wenn John Wayne in *HARM'S WAY* Paula Prentiss berichtet, dass ihr Mann vermisst wird, hätte ich auf ihre Reaktion schneiden können, da sie der Kamera den Rücken zuwendet. Stattdessen dreht sie sich nach ein paar Sekunden um. Es ist meine Überzeugung, dass jeder Schnitt den Fluss des Erzählens unterbricht. Wenn ich einen close-up will, lasse ich die Leute entweder näher an die Kamera kommen

oder bewege die Kamera näher an sie heran. Aber immer mit einer Motivierung, nicht wild drauflos. Man kann schneiden, ohne zu offensichtlich zu sein, aber es unterbricht immer die Illusion – ausser, man will einen Schnitt benutzen, um das Publikum zu schockieren. Aber das ist nur eine Theorie, und ich bin ein Feind der Theorie. Übrigens, das war die letzte Szene mit Paula Prentiss in dem Film, und sie wollte so sehr, dass sie gut war, dass sie sich unbewusst in den Knöchel trat. Als die Szene vorüber war, konnte sie plötzlich nicht gehen, und sie wurde ins Krankenhaus gebracht. Sie hatte ihren Knöchel gebrochen, aber sie konzentrierte sich so stark auf die Szene, dass sie es nicht merkte.»

Die Intensität des Schmerzes von Paula Prentiss, in diesem Moment kommt ihr nur die bei Nana S., bei Anna Karina bei. Später, wenn es ein Wiedersehen geben wird, von Paula Prentiss und ihrem Mann, bereitet Preminger die Szene vor, indem er eine Totale zeigt von einer Strasse in San Francisco, und dann steigt Prentiss, auf dem Weg zum Hafen, in eine Strassenbahn, und es ist eine Ahnung, eine Spannung drin in diesem Moment, die diesen ungewöhnlichen Aufwand mehr als rechtfertigt.

Weil er mit solchen Szenen, *on location* meistens, mehr als genug zu tun hatte, gab es bei Preminger nie Zeit für jene Erklärungssucht, die einem das ganze klassische Hollywood manchmal verleidet. Preminger ist als Regisseur und mehr noch als Produzent ein Spieler, der sich nicht gern

1  
Jean Seberg  
in *SAINT JOAN*

2  
Tom Tryon  
in *THE CARDINAL*

3  
James Stewart,  
Eve Arden,  
Lee Remick und  
Ben Gazzara  
in *ANATOMY OF  
A MURDER*

## Otto Preminger

Geboren am 5. Dezember 1906 als Otto Ludwig Preminger in Wien, Studium der Rechte und Philosophie, Arbeit mit Max Reinhardt, Schauspieler und Regisseur in Zürich und Prag, Theaterdirektor an der Komödie in Wien; 1935 exiliert nach den USA, Arbeit am Broadway und in Hollywood; gestorben am 23. April 1986

- 1931 DIE GROSSE LIEBE  
1936 UNDER YOUR SPELL  
1937 DANGER – LOVE AT WORK  
1938 KIDNAPPED  
Regie: Alfred Werker, Mitarbeit ohne Credit  
1942 THE PIED PIPER Regie: Irving Pichel; nur Darsteller  
1943 MARGIN FOR ERROR  
auch Darsteller  
THEY GOT ME COVERED Regie: David Butler; nur Darsteller  
1944 IN THE MEANTIME, DARLING  
LAURA  
Darsteller: Dana Andrews (Mark McPherson)  
1945 A ROYAL SCANDAL  
FALLEN ANGEL  
Darsteller: Dana Andrews  
WHERE DO WE GO FROM HERE?  
Regie: Gregory Ratoff; nur Darsteller

- 1946 CENTENNIAL SUMMER  
1947 FOREVER AMBER  
DAISY KENYON  
Darsteller: Dana Andrews  
1948 THAT LADY IN ERMINE Regie: Ernst Lubitsch; beendet den Film nach dem Tod von Lubitsch, ohne Credits  
1949 THE FAN / LADY WINDERMERE'S FAN  
WHIRLPOOL  
Darsteller: José Ferrer  
1950 WHERE THE SIDEWALK ENDS  
Darsteller: Dana Andrews  
1951 THE THIRTEENTH LETTER / THE SCARLET PEN  
1952 ANGEL FACE  
Darsteller: Jean Simmons, Robert Mitchum  
1953 THE MOON IS BLUE / DIE JUNG-FRAU AUF DEM DACH / WOLKEN SIND ÜBERALL  
STALAG 17 Regie: Billy Wilder; nur Darsteller  
1954 RIVER OF NO RETURN  
Darsteller: Robert Mitchum, Marilyn Monroe  
CARMEN JONES  
Darsteller: Harry Belafonte  
1955 THE MAN WITH THE GOLDEN ARM  
Darsteller: Frank Sinatra (Frankie Machine)

- THE COURT-MARTIAL OF BILLY MITCHELL / ONE MAN MUTINITY  
1957 SAINT JOAN  
Darsteller: Jean Seberg (heilige Johanna), Richard Widmark (Dunois)  
1958 BONJOUR TRISTESSE  
Darsteller: Jean Seberg (Cécile)  
1959 PORGY AND BESS  
ANATOMY OF A MURDER  
Darsteller: Lee Remick  
1960 EXODUS  
1962 ADVISE AND CONSENT  
1963 THE CARDINAL  
1964 IN HARM'S WAY  
Darsteller: Kirk Douglas, John Wayne, Paula Prentiss, Dana Andrews, Jill Haworth  
1965 BUNNY LAKE IS MISSING  
1966 HURRY SUNDOWN  
«Bat Man» (TV-Serie, nur Darsteller in zwei Episoden)  
1968 SKIDOO  
1970 TELL ME THAT YOU LOVE ME,  
JUNIE MOON  
Darsteller: Liza Minnelli (Junie Moon)  
1971 SUCH GOOD FRIENDS  
1975 ROSEBUD  
Darsteller: Isabelle Huppert  
1979 THE HUMAN FACTOR  
Darsteller: Nicol Williamson

in die Karten gucken lässt – nicht nur, weil er manchmal gezwungen ist zu bluffen. Im Notfall ist er freilich immer bereit gewesen, noch eine weitere Karte zu riskieren.

I keep cryin' for more more  
Give me more more more ...

Ein Song, gefunden bei Nelson Algren

Der Regisseur als Pokerface, das hat ihn nicht unbedingt beliebt gemacht im Hollywood-Betrieb.

Den Spieler haben vor allem die Jungen von den Cahiers ihm abgenommen, jenes fröhliche Spiel des Naiven, der sich intellektuelle Finten erlaubt in seiner Inszenierung, die eines Foucault, eines Lyotard würdig wären. Noch heute sieht man vielen Filmen der Nouvelle-vague-Regisseure das Bemühen an, hinter das Geheimnis des Premingerkinos zu kommen oder wenigstens in seinem Sinne zu filmen – Godards NOUVELLE VAGUE, Rivettes SECRET DÉFENSE, Rohmers Jahreszeitengeschichten.

Als Spieler ist Preminger ein Mann der frühen Stunde: der Cineast der Schlaflosigkeit. Sein Kino ist das der Morgendämmerung. Jener Stunden, da der Tag sich ankündigt und die Nacht nicht mehr den Schutz bieten kann, den die Heimatlosen der Gesellschaft im Dunkel fanden. Es ist die Stunde, da die Lebenslust nicht mehr zu

unterscheiden ist von der Verzweiflung, die Einsamkeit nicht von einem erträumten Aufgehoben-sein beim andern. Die Stunde vor dem Angriff auf Pearl Harbour, den ein Liebespaar für einen *one night stand* an einem einsamen Strand erlebt, und die Stunde, da Jean Simmons durch die Gänge des leeren Elternhauses streicht wie einst Lady Macbeth. Die Stunde, da Mark McPherson vor dem Bild von Laura sitzt und sich in die Frau verliebt, die er nie besitzen kann. Die Stunde, die Jean Seberg in der grossen Stadt Paris in den Jazzkellern oder in den Halles hinter sich zu bringen versucht.

Sie gelten als diffus in europäischer Sicht, diese Stunden, all die Situationen, die Zustände dazwischen, als unheilvoll, unklar, unentschieden. Für Preminger bringen sie Momente erstaunlicher Klarheit hervor, Sekunden, in denen alles möglich ist. Es sind die Sekunden, da der Spieler zu leben beginnt, sein Leben und all die fremden auch. Da er Vereinigung findet mit den anderen, sein Geschick in den eigenen Händen zu haben wähnt. Man weiss nach diesen Momenten, in jedem einzelnen Film aufs neue, dass Otto Preminger, selbst wenn er oft von den grossen Sujets redet, mehr als von den politischen oder den sozialen Problemen von den Rhythmen, vom Jazz in den Erzählungen, die er verfilmt, fasziniert gewesen ist.



1  
Frank Sinatra  
in THE MAN WITH  
THE GOLDEN ARM

2  
Isabelle Huppert  
und Yosef Shiloa  
in ROSEBUD





1

KINO PAR EXCELLENCE

**Hübsche Mädchen hübsche Dinge machen lassen. Preminger hat sie wahrscheinlich erfunden, die berühmte Regieanweisung, und die jungen Franzosen haben sie zur Formel weiterentwickelt.**

«Am Morgen kommt der Bauer auf seine Kosten», versicherte Frankie jedem Bauern in der Runde. Und die Karten gingen herum und herum. Und je mehr es auf den Morgen zuing, desto schneller und härter wurde das Spiel, und ein Hauch von Verzweiflung, wie im Zimmer eines unheilbar Kranken, wehte über den hellgrünen Filz, streifte jeden einzelnen Spieler und legte sich schliesslich mit einem dünnen Belag von Zigarrenqualm auf die Hände des Dealers. Jetzt verschworen sich Kartengeber und Spieler gemeinsam gegen den Morgen, um ihn für immer fernzuhalten. Einsätze wurden riskiert, als bedeute ein verlorenes Spiel soviel wie Krankheit oder Tod im Gefängnis, und wenn das Spiel verloren war, wurde der Dealer schon wieder zur Eile gedrängt: «Karten, Karten.» Denn die Karten bewahrten einen vor der finsternen Verzweiflung, die Karten liessen einen immer wieder hoffen. Die Karten bedeuteten, dass jeder auf der Welt eine Chance hatte, sein irgendwie verschollenes, längst verlorenes Leben zurückzugewinnen. «Nimm's nicht so schwer, es geht ja nicht um dein Leben», hiess die Philosophie der süchtigen Opfer. Doch jeder wusste, dass er log, wenn er das sagte. Jeder wusste, dass vor jedem Spiel sein Leben neu gemischt wurde. Bis die letzte fette rote Zehn ausgeteilt, der letzte schwarze Bube gefallen war, der gläubig gehortete Zweier am Ende doch nichts genützt hatte und die Pik-Dame bei ei-

nem gelandet war, der sie im Spiel vorher gebraucht hätte. «Hätt ich doch bloss diesen einen blöden Fehler nicht gemacht ...» Bis der letzte entmutigte Verlierer seine Karten dem grössten Verlierer von allen hingeworfen hatte.

*Nelson Algren,  
«Der Mann mit dem goldenen Arm»*

Hübsche Mädchen hübsche Dinge machen lassen. Preminger hat sie wahrscheinlich erfunden, die berühmte Regieanweisung, und die jungen Franzosen haben sie zur Formel weiterentwickelt. Wie sie beim Meister bis ins Alter funktionierte, was sie für den Regisseur, den Film, die Frauen bedeutete, davon gibt Theodore Gershuny ein schönes Beispiel:

«In der ganzen ROSEBUD-Crew schaffte später allein Isabelle Huppert den Durchbruch, mit ihrem Film LA DENTELLIÈRE ... Als ich sie auf ihrer Pressekonferenz beim New York Filmfestival sah, musste ich an das pummelige schweigsame Mädchen denken, das Preminger als erster hatte versprechen lassen. Nun war Isabelle eine schlanke schöne junge Frau und eine erfolgreiche Schauspielerin. Bald darauf sollte sie Violette Nozière für Claude Chabrol spielen und eine der Schwestern Brontë. Und Preminger allein hatte gesehen, was aus ihr werden konnte.



2

# O T



1

2

Drei Jahre später trafen sie sich wieder in seinem Büro, unterhielten sich eine gute Stunde miteinander ... Als sie lässig über Paris sprachen, die Familie, das Kino, schien es, als würde ROSEBUD für beide etwas über sein Dahinscheiden hinaus bedeuten, wie eine Kreuzung der beiden Karrieren. Es gab fürwahr einen Moment in Isabelles Entwicklung, da brauchte sie diese Disziplin, bei dem Versuch, ihre Identität zu bewahren in einem grossen unpersönlichen Film. Es würde andere,

ROSEBUD vergleichbare Situationen geben, aber in diesem Film war sie allein gewesen, mit zwanzig, und sie hatte überlebt mit einem Gefühl ihrer eigenen Stärke. Nach all dem Ärger hatte, wie ich es sah, der Film nicht mehr bewirkt. Viele Filme bewirken nicht mal dies.»

Das ist ein merkwürdiges Resümee, dieses Lob der Unverhältnismässigkeit, das gleichwohl dem Kino von Preminger voll adäquat ist. Das ein Kino ist, das dem Versagen nur wenig Beachtung



# TO

PREMINGER  
PREMINGER  
PREMINGER

KINO PAR EXCELLENCE



3

1

CARMEN JONES

2

Romy Schneider  
und Tom Tryon in  
THE CARDINAL

3

Liza Minnelli in  
TELL ME THAT  
YOU LOVE ME,  
JUNIE MOON

schenkt, aber eine Welt zeigt, in der noch keiner richtig als Sieger daherkam. Gerade weil das Buch von Gershuny den Film ROSEBUD als völliges Desaster darstellt, wird er dem Filmemacher auf wunderbare Weise gerecht. Nie wird es über Otto Preminger ein Buch geben wie den intimen sentimental Bericht, den Peter Bogdanovich von seinen Tagen mit John Ford lieferte oder Truffaut von seinen Unterredungen mit Hitchcock.

Das Kino als Frage der Präsenz. Gegenwart ganz und gar. «Sie sehen», zieht Preminger das Fazit aus der ANGEL-FACE-Geschichte, «ich kann nicht über jeden einzelnen Film sprechen, den ich ge-

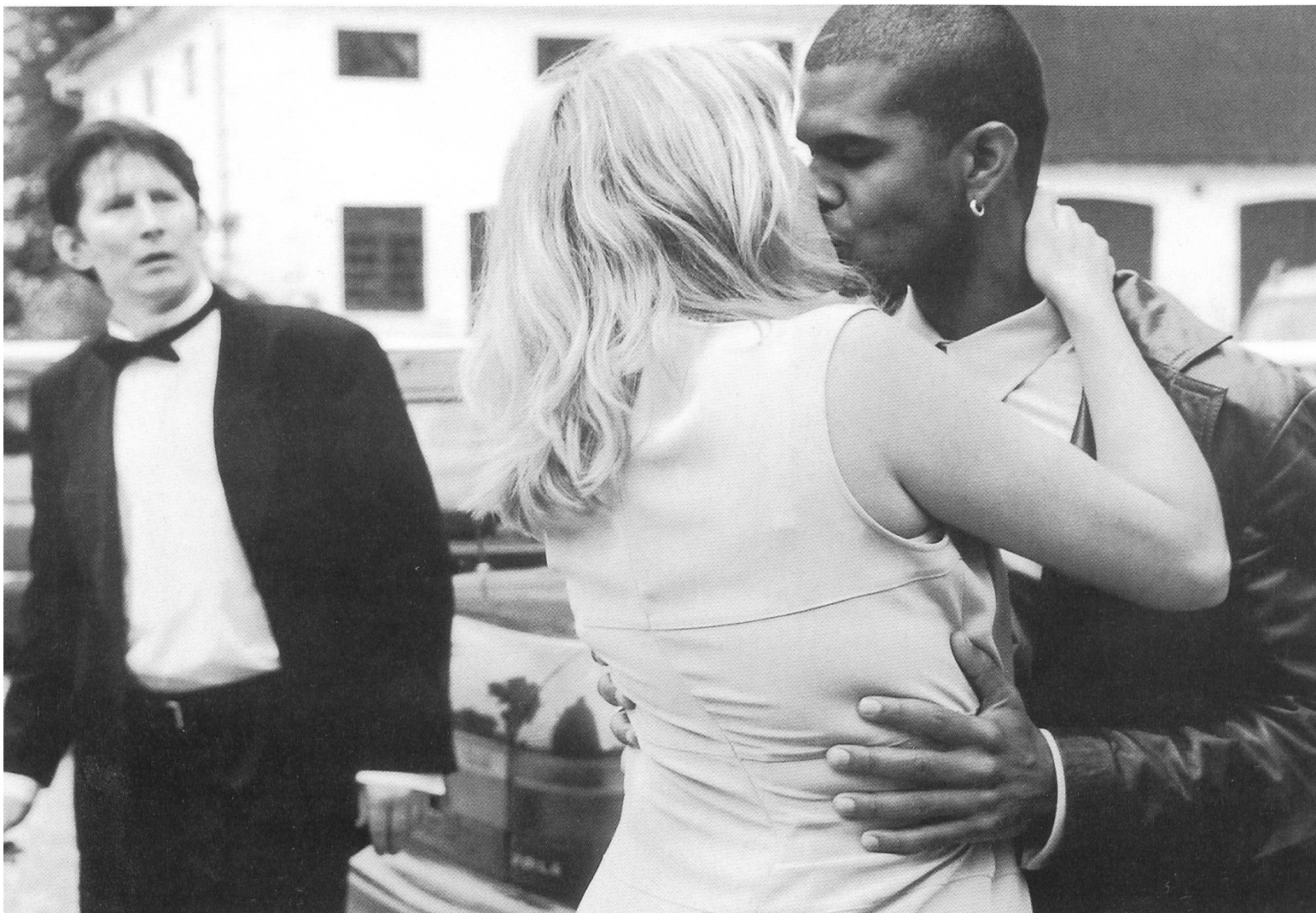
macht habe. Die Kritiker und das Publikum schauen ihn an und sagen, was sie daran mögen. Ich kann das nicht. Es ist nicht meine Art, zurückzugehen in die Vergangenheit und meine alten Filme anzuschauen und sie zu diskutieren. Ich will nicht sagen, das bedeutet eine Tortur für mich – so leicht lasse ich mich nicht martern. Es ist einfach, dass ich es eine Zeitverschwendung finde, und ich hätte viel lieber, Sie würden darüber schreiben, wie ich heute bin! Not dig into my very dark past!»

Fritz Göttler



# Familienbande Familienschande

FESTEN von Thomas Vinterberg



**Dass Helges zweite Tochter, Helene, einen schwarzen Freund zum Familientreffen mitbringt, wird ohne Begeisterung zur Kenntnis genommen.**

Bei ihren Zusammenkünften führen sich die meisten Familien auf, als seien sie einzig zu dem Zweck auf der Welt, sich selbst zu feiern und zu bestätigen. Was mit viel dreister Selbstgerechtigkeit und geheiligtem Gruppenegoismus geschieht. Eine lärmige Dynamik greift da um sich, der schlecht auszuweichen ist. Auch wenn das eine oder andere Mitglied glaubt, der versteckte Sinn der Rituale, in die sich alle mehr oder weniger selig hinein reissen lassen, sei leicht zu durchschauen.

Denn das, was sich als Fest versteht, hat immer auch eine unerklärte Aufgabe: Es bietet Gelegenheit, im Wettrennen um Nachwuchs, Wohl-

stand und allgemeines Ansehen den aktuellen Zwischenstand abzulesen. Jeder einzelne wird nach seiner steigenden oder nachlassenden existenziellen Leistung benotet. Steuert er ausreichend dazu bei, dass sich die Gesamtheit so trefflich schlägt? Immerhin haben es alle zusammen herrlich weit gebracht, das wird stillschweigend vorausgesetzt.

Zu einem Treffen ganz in diesem herkömmlichen Geist versammeln sich die Angehörigen des Hoteliers Helge auf einem romantischen dänischen Landgasthof. Bis zum folgenden Morgen begehen sie unter Strömen von Akvavit und Austernsuppe den Sechzigsten des Patriarchen. Voraus gehen die

unvermeidlichen Kontrollen und Transaktionen, zu denen jede Familienfeier herzuhalten hat.

## Schweigen und Sprechen

Zum Beispiel ist der Erstgeborene, Christian, endgültig ins Ausland verzogen. Und nun soll das Privileg, in der örtlichen Freimaurerloge Einsitz zu nehmen, ganz dynastisch vom Vater auf den Zweitgeborenen, Michael, übergehen. Auch wird der Tochter Linda gedacht, die sich vor ein paar Monaten die Pulsadern aufgetrennt hat. Geschehen ist es unter eben dem Dach, das jetzt der Familie einmal mehr als Treffpunkt dient.

**Der Erstgeborene, Christian, aus Paris herbei gereist, weicht bei Tisch alle ein, die nichts von der düsteren Sache ahnen konnten. Der Sohn erklärt den Vater zum Strolch.**

Dass Helges zweite Tochter, Helene, einen schwarzen Freund mitbringt, wird ohne Begeisterung zur Kenntnis genommen. Gegen den unglücklichen Aussenseiter richten sich, unter trunkenem Absingen hässlicher rassistischer Kehrreime, die gebündelten Aggressionen erst hinterher (und nur kurz). Aber damit es dahin kommen kann, hat sich zunächst einmal das Unglaubliche Bahn zu brechen. Ein Riss muss durch den vertrauten Trubel gehen: mit Tür und Tor, die sich dem Irrsinn öffnen.

FESTEN fragt weniger nach der klassischen Lebenslüge selbst, mit der sich der innerste Kreis der Mitwisser jahrelang stillschweigend arrangiert hat. Noch will der Film wissen, was denn nun Hirngespinnst sei und was Wahrheit. Für einen handfesten Skandal genügt die Offenbarung des Geheimnisses, das sich hinter dem Selbstmord in der Familie verbirgt: anscheinend oder scheinbar. Entweder ganz wahr oder vielleicht doch nur: möglich.

#### Die Rückkehr des Sündenbocks

Worum es Thomas Vinterberg vorab geht, das sind die Reaktionen auf die Familienschande (ganz gleich, ob wirklich oder eingebildet). Der Erstgeborene, Christian, aus Paris herbei gereist, weicht bei Tisch alle ein, die nichts von der düsteren Sache ahnen konnten. Der Sohn erklärt den Vater zum Strolch und wird im Gegenzug als bedauernswerter Durchgedrehter abgetan. Unter Wahnideen habe Christian von Kindes-

beinen an gelitten. Die peinliche Sensation löst einen ähnlichen Reflex bei Dritten aus. Manche räumen ein, sie trauten auch selber ihrem Nächsten jede Niedrigkeit zu. Schon immer wollte ich einmal anbringen, wie wenig ich von dir halte. So oder ähnlich wird jetzt miteinander geredet.

Da scheint mehr Wahrheit durch, als eine Gruppe wegsteckt. Helges Familie kommt kaum noch umhin, den Ursprung des abscheulichen Ärgers bei einem Sündenbock aus der eigenen Mitte festzumachen (statt bei einem Fremden). In einem kollektiven Kraftakt wird Christians Rausschmiss eingeleitet: zwecks Ruhe und Ordnung, oder auch nur, weil keinem etwas Besseres einfällt. Also nicht unbedingt, weil ihm niemand glaubt.

Doch kann die Familienbande dann wieder klüger sein als kommune Leitende Ausschüsse oder Redaktionsgremien. Das (vorläufige) Ende setzt nicht die Verstossung des ungebärdigen Christian, sondern seine wilde Entschlossenheit, sich keinesfalls abführen zu lassen. Wo seine tote Schwester Linda sich lieber gleich selbst auslöscht vor Scham und Ohnmacht, da zwingt er sich brachial wieder an seinen Platz bei Tisch zurück und absorbiert den geballten Hass. So oft, bis die Gorillas erschöpft aufgeben.

#### Kein Selbstmord

Ein stillschweigendes Arrangement hat geherrscht, es gilt jetzt, ein neues einzurichten. Denn im Zweifelsfall bleiben die Lieben doch lieber bei-

sammen (oder scheinbar beisammen). Die Familienbande begeht nicht so bald Selbstmord. Auch wenn sie's vielleicht nicht mehr immer kapiert: Wieso geht eigentlich nicht jeder seinen eigenen Weg?

Eine unablässig kreisende, oft ungebärdig fuchtelnde Kamera und eine abenteuerliche, manchmal willkürliche Montage, die einen verständlichen Rhythmus nicht gleich anschlägt, sondern erst mit der Zeit findet – solche Mittel heben die wirre Instabilität der Gruppe hervor und ihre Neigung, unberechenbar auszuschlagen wie ein ungezähmtes Pferd. Stilpuristen werden sich wieder einmal überzeugen lassen müssen, dass eine klassische Geschichte nicht zwingend eine klassische Diktion verlangt.

Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu FESTEN (DAS FEST):*  
Regie: Thomas Vinterberg; Buch: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov; Kamera: Anthony Dod Mantle D.F.F.; Schnitt: Valdis Oskarsdottir; Musik: Lars Bo Jensen; Sound Design: Morten Holm. Darsteller (Rolle): Ulrich Thomsen (Christian), Henning Moritzen (Helge), Thomas Bo Larsen (Michael), Paprika Steen (Helene), Birthe Neumann (Elsa), Trine Dyrholm (Pia), Helle Dolleris (Mette), Therese Glahn (Michelle), Klaus Bondam (Zeremonienmeister), Bjarne Henriksen (Kim), Gbatokai Dakinah (Gbatokai), Lasse Lunderskov (Onkel), Lars Brygmann (Rezeptionist), Lene Laub Oksen (Schwester), Linda Laursen (Birthe), John Boas (Grossvater), Erna Boas (Grossmutter). Produktion: Nimbus Film, in Zusammenarbeit mit DR TV, SVT Drama und der Unterstützung von Nordisk Film & TV Fond; Produzentin: Birgitte Hald; assoziierte Produzenten: Svend Abrahamsen, Johan Mardell, Dag Alveberg. Dänemark 1998. 35mm; Farbe; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Arthaus, München.



# The Magnificent Seven

DIE SIEBTTELBAUERN von Stefan Ruzowitzky



**Als die Siebtelbauern sich für den Verbleib am Hof entscheiden beginnt für sie nicht nur ein Leben in ungewohnter Freiheit, sondern als bald auch der Kampf ums nackte Überleben.**

Vor knapp dreihundertfünfzig Jahren konnte Blaise Pascal, Mathematiker und nach den Worten Voltaires auch ein Genie der Prosa, die menschlichen Nöte und Schwierigkeiten noch folgendermassen orten: Unsere Probleme beginnen damit, dass wir nicht zuhause bleiben. Doch die Welt ist seither (scheinbar) kleiner geworden, und am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts scheint ebendiese menschliche Not verlagert worden zu sein – die Schwierigkeit als unmittelbares Resultat angewandter Immobilität oder das Beginnen der Probleme, weil wir zuhause bleiben.

Eigentlich war der tote Bauer zu seinem Gesinde nicht schlechter als alle

anderen Bauern in der Umgebung. Dies bekommt man zwar nicht zu sehen oder zu hören, weil Stefan Ruzowitzkys **DIE SIEBTTELBAUERN** unmittelbar nach dem Tod des Grossbauern mit seiner Erzählung einsetzt, aber die festgefügte Hierarchie der Dinge allerorten lässt an den bisherigen Bedingungen am Hof keine Zweifel aufkommen: Ordnung und Disziplin als gottgewollter Normalfall, und wer bislang mehr als fünf Worte sprach, galt als Schwätzer und Tunichtgut. Doch nun ist der Bauer tot – ermordet – und sein Testament, öffentlich verlesen im einzigen Wirtshaus des Dorfes, soll die Nachfolge des erbenlosen Besitzers regeln. Doch während sich die irdische und jene von

Gott auf Erden eingesetzte Instanz bereits über die Aufteilung des Nachlasses einig sind, nimmt der Bauer seine Misanthropie mit ins Grab. Er vermacht sein Erbe den Knechten und Mägden seines Hofes, doch nicht als Entschädigung, sondern als Verachtung, die da sein letzter Wille ist: «... und hoffentlich schlagen sie sich gegenseitig tot, wenn sie drum streiten.» Aber die ehemaligen Bediensteten sind nicht gewillt, dem Bauern diesen letzten Wunsch zu erfüllen, und nehmen die Herausforderung an. Als «Siebtelbauern» (weil das Erbe in ebensovielen Teile geteilt wird) sich für den Verbleib am Hof entscheidend beginnt für sie nicht nur ein Leben in ungewohnter Freiheit, sondern als-



**Die ehemaligen Knechte und Mägde arbeiten an einer Neudefinierung der Räume, die sie sich erobern und besetzt halten.**

bald auch der Kampf ums nackte Überleben – gerade weil sie entgegen dem Willen der anderen Bauern zuhause bleiben.

### Die Ordnung der Dinge

In *DIE SIEBTTELBAUERN* geht es vor allem um eine Neuordnung der Dinge, um den Wandel überlieferter hierarchischer Strukturen und um die Auswirkungen, die solche Veränderungen mit sich bringen. Langsam muss das Machtvakuum, das der tote Bauer hinterlässt, wieder aufgefüllt werden, langsam muss gelernt werden, Diktatur durch Demokratie zu ersetzen, die man nie erfahren hat.

Am ersten Tag wird für den toten Tyrannen noch der Tisch gedeckt, sein Geist schwebt noch im Raum, und wie um das Interregnum zu beenden, versucht sich der Grossknecht als Statthalter der neuen Regentschaft. Doch seine Position und sein Abkommen mit den anderen Grossbauern über den Verkauf des Hofes sind umstritten, seine Obrigkeit ist im Fallen begriffen. «Ich bin der Bauer, und mir gehört der zehnte Teil der Tiere und der Wiesen», skandieren sie (der Grossknecht und zwei weitere werden den Hof verlassen). Der etwas einfältige Lukas, der als Findling auf dem Hof aufgewachsen ist, der mit Off-Stimme als Erzähler fungierende Severin, der schon in der Gegend herumgekommen ist und lesen und schreiben kann, und Emmy, die sich als Frau und in der Repräsentation der Gruppe nach aussen hin immer stärker profiliert, sind es vor allem, die zunehmend die Verantwortung für die anderen übernehmen und auf die sich der Film in Folge in erster Linie konzentriert.

Gerade Emmy gelingt es, dafür Sorge zu tragen, dass es zu keiner blossen Wachablöse an der Spitze kommt, dass das Kollektiv als solches funktioniert. Hier spielt auch die Beziehung der Geschlechter eine wesentliche Rolle: Denn der Hass der anderen Grossbauern rührt nicht zuletzt aus ihrer Angst vor Sexualität, die sie selbst nur als Regression in Form sublimierter Ohnmacht erleben. Die Weichen sind gestellt, die Positionen bezogen.

Doch würde man diese proäretische Funktion (durchaus in Barthes'schem Sinne als Code) mit dem Wissen um den auf uns zukommenden Konflikt als Fehlen dramatischer Spannung betrachten, hiesse dies, dem Film Unrecht tun: Hier kommen jene klassischen Topoi und Konstellationen zur Geltung, die sich wie etwa das Duell im Westernfilm (dessen Nähe Ruzowitzky zwar sucht, zu dem *DIE SIEBTTELBAUERN* als "neuer" Heimatfilm aber auf einer anderen Ebene in Beziehung zu setzen wäre) selbst genügen, ja ihre Kraft und narrative Spannung von selbst hervorrufen. Ruzowitzky gelingt es, diese Funktionalisierungen, diesen Wechsel der Kräfte, auf eine bildkompositorische Ebene zu verlagern und wie eine Folie über den Film zu legen: extreme Close-ups bäuerlicher Gerätschaften, die diese über ihr reines Dasein und ihre Funktion erheben, laden den Raum ebenso auf wie im wahrsten Sinne des Wortes Überfüllungen der Leinwand, wenn diese zum Beispiel zur Gänze mit dem Bild von im Mondlicht glänzenden Holzschitten ausgefüllt wird.

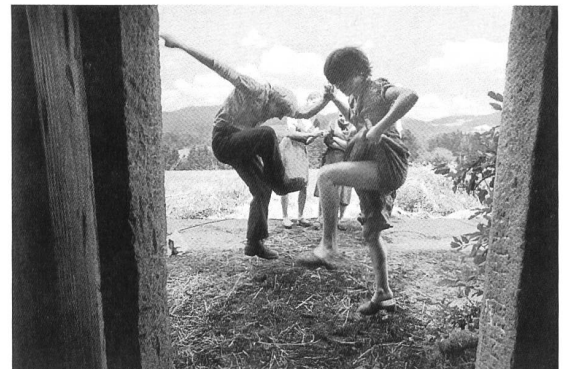
Überhaupt leistet das Licht eine klare Strukturierungsarbeit: Beinahe expressionistisches Chiaroscuro (etwa die Mörderin des Bauern im Gefängnis als

weiblicher Cesare) kommt hier neben Bildern zu stehen, in denen die Siebtelbauern ihrer Arbeit im sonnenüberfluteten Feld nachgehen, wo es nicht diese Abstufungen einer Hell-Dunkel-Skala gibt, sondern die Elemente der Bildkomposition in ein einziges Licht getaucht zu sein scheinen.

### Andere Räume

Die Knechte und Mägde entschliessen sich nicht nur zu bleiben, sondern sie entschliessen sich, an einem ganz bestimmten Ort zu bleiben. Die Kollision zwischen Reich und Arm, zwischen Herr und Untertan, ist hier auch eine Kollision der Verortung: Während die Grossbauern als Bewahrer überlieferter Herrschaftsstrukturen die Orte noch in ihrer Bipolarität (irdisch/himmlich, profan-Wirtshaus/heilig-Kirche) denken und diese als Einbettung in eine festgefügte Ordnung begreifen, verstehen die Siebtelbauern Orte nur mehr als momentanen Zustand in einer Gesamtheit der Bewegung, in einer wenn auch noch so langsamen steten Veränderung.

Die ehemaligen Knechte und Mägde arbeiten an einer Neudefinierung der Räume, die sie sich erobern und besetzt halten. Die vorderen Reihen der Kirchenbänke bei der Sonntagsmesse gehörten bislang den Grossbauern, denen sie nun jedoch vom Stande her ebenbürtig sind, auf dass man lauter und falscher singen kann als diese (auch akustisch wird hier Platz erkämpft). Die festgefügte Ordnung weicht zusehends einem um sich greifenden Funktionalismus, wenn etwa die Kühe im Stall nach deren Sympathie zueinander umgestellt werden und die-



**Die Erzählung entzieht sich einer historischen Einordnung und gewinnt gerade dadurch etwas Parabelhaftes.**

se tatsächlich darauf hin mehr Milch geben. Das Zimmer des Toten wird zwar zunächst vorsichtig erkundet, doch alsbald wird auch dieser Herrschaftsraum im wahrsten Sinne des Wortes im Sturm erobert.

Die Siebtelbauern erproben ihre neuen Möglichkeiten, soweit es das Machtgefüge erlaubt, und dieses Soweit ist durchaus auch räumlich zu verstehen (wenn die Siebtelbauern den öffentlichen Raum besetzen, aber auch wenn etwa Lukas später – auf der Flucht vor der von den Grossbauern auf ihn inszenierten Jagd – als Bauer zu "seinem" Hof zurückkehrt). Doch bevor es dazu kommt – in einer der vielleicht schönsten Szenen des Films – findet Lukas, der selbst gefunden wurde, im Zimmer des toten Bauern ein Grammophon. Der grosse Caruso singt Verdi. Und wenn die Siebtelbauern zu «La donna è mobile» aus «Rigoletto» tanzen, dann glaubt man, mit ihnen dem Glück ein wenig näher gekommen zu sein. Und dennoch, das zentrale Motiv des «Rigoletto» ist ein anderes: Wie weiland Rigoletto vom Grafen Monterone, so sind auch die Siebtelbauern vom Grossknecht verflucht. Dunkel ahnt man hier trotz der beschwingten Kanzone, dass sich auf dem Himmel – noch einen hellen und freundlichen Hintergrund für den Tanz bietend – Düsteres zusammenbraut.

Es ist keine Frage des Geldes oder der Macht, die die Grossbauern in ihrer letztlich so grausamen Vorgangsweise gegen die neuen Besitzer des Hofes leitet, vielmehr die Angst vor der Unabwendbarkeit des Wandels an sich. Jede Veränderung bedeutet nicht nur ein Rütteln an den Grundfesten der eigenen

Machtposition, sondern schürt auch die Angst vor einem möglichen Verlust der Kontrolle über die Gesamtsituation. Deshalb gilt es auch, ein Exempel zu statuieren. Während die Grossbauern wie zur Verschwörung im Halbkreis auf dem Dorfplatz beieinanderstehen, gruppieren sich die Siebtelbauern wie zum Beweis der Veränderung nach gelungener Ausbezahlung des Grossknechts und Eintragung in das Grundbuch zu einer Photographie, jedoch nicht, um sich später vielleicht an diesen Moment erinnern zu können, sondern vielmehr zur Darlegung des Wandels der Zeit. Doch ein Lichtbild machen lassen heisst auch immer ein bisschen sterben, und hier spürt man schon, dass die Geschichte keinen guten Lauf nehmen wird.

### Träume und Utopien

Diese spielt im oberösterreichischen Mühlviertel der Zwischenkriegszeit, doch scheint die Handlung seltsam entrückt und greifbar gleichzeitig, raum/zeitkompositorisch real und doch unreal in ihrer Ambiguität. Die Erzählung entzieht sich durch nicht klar definierte Anhaltspunkte einer historischen Einordnung und gewinnt (nicht zuletzt auch durch die Erzählerstimme Severins) gerade dadurch etwas Parabelhaftes. Das Parabelhafte einer Allgemeingültigkeit ebenso wie das einer sozialen Utopie, der man hier allerdings nur vordergründig auf die Spur gekommen zu sein scheint. Denn weder Rückgriffe auf Engels' «Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates» noch auf progressive Gesellschaftsmodelle erlauben

eine adäquate Sichtweise: Wenn es sich in *DIE SIEBTELBAUERN* um eine Utopie handelt, dann um eine Heterotopie im Foucaultschen Sinne. Denn es gibt «wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, gewissermassen Orte ausserhalb der Orte» (Foucault). Orte ausserhalb der Orte: Die Verfolger auf seinen Fersen plant Lukas seinen imaginären Fluchtweg über Deutschland bis ans Meer, wo er laut Anweisung Severins einfach nach einem Schiff fragen soll, das nach Amerika fährt, von dem Lukas schon immer träumt. Einer wird es nicht schaffen, doch zwei andere treten vielleicht an seine Stelle. Das Schiff sei die Heterotopie schlechthin, meint Michel Foucault, und ohne Schiff versiegen die Träume.

Michael Pekler

*Die wichtigsten Daten zu DIE SIEBTELBAUERN: Regie und Buch: Stefan Ruzowitzky; Kamera: Peter von Halter; Schnitt: Britta Nahler; Ausstattung: Isi Wimmer; Kostüme: Nicole Fischnaller; Maske: Helga Klein, Georgie Schillinger; Ton: Heinz Ebner. Darsteller (Rolle): Simon Schwarz (Lukas), Sophie Rois (Emmy), Lars Rudolph (Severin), Julia Gschmitzer (Alte Nane), Ulrich Wildgruber (Danninger), Elisabeth Orth (Rosalind), Tilo Prückner (Grossknecht), Susanne Silverio (Lisbeth), Kirstin Schwab (Liesel), Dietmar Nigsch (Sepp), Werner Prinz (Gendarm), Gertraud Maiböck (Gertrud), Christoph Gusenbauer (Hirtenbub), Eddie Fischnaller (Florian). Produktion: Dor Film in Zusammenarbeit mit ORF und Bayerischer Rundfunk. Produzenten: Danny Krausz, Kurt Stocker; Produktionsleitung: Stephanie Wagner. Österreich 1998. Farbe, 35mm, Format: 1:1,66; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Ventura Film, Berlin; Ö-Verleih: Filmladen, Wien.*



# Das Licht über den Flusslandschaften

UN SOIR APRÈS LA GUERRE von Rithy Panh



**Savannah sieht, wie die Leute aus ihren Wohnungen vertrieben werden, heute im Frieden nicht anders als früher im Krieg.**

Im Norden hat Savannah lange gegen jene berühmten *Khmers rouges* gekämpft, die von den wechselnden Parteien im über zwanzigjährigen Bürgerkrieg in Kambodscha, wie es aussieht, die schlimmsten Verbrecher waren. Physisch einigermassen unverletzt, aber mittel- und aussichtslos (und verfolgt von bösen Träumen) wird er 1992 aus der Armee entlassen und kehrt nach Phnom Penh zurück. Statt der alten *war lords* herrschen jetzt in der Hauptstadt, so wird offiziell versichert, Frieden, Freiheit und Demokratie. Beobachter der UNO wachen über einen labilen Zustand, der im Vergleich zum Wüten der verschiedenen Regimes und Interventionstruppen ein paar entschei-

dende Vorteile hat, allerdings bei weitem nicht den der Perfektion.

Geschäftemacherei, Bandenwesen, Prostitution dominieren die Metropole. Kurzum, das komplette liberistische System des Gewährenlassens hat sich breitgemacht. Savannah wird hintereinander Handlanger, Boxer und Gangster. Die zunächst weggesteckte Dienstpistole gräbt er nach einer Weile wieder aus (wie Indianer das Kriegsbeil), weil alle andern Instrumente versagen, deren er sich zu bedienen versucht. Den Krieg hat er zwar nicht geliebt, aber er hat ihn wenigstens verstanden, und der Krieg hat ihn, als wäre es zum Dank, verschont.

## Im Delta des Mekong

Den Frieden hingegen versteht er nicht (sicher nicht diesen), und der Friede bringt ihn um, gleichsam zur Strafe. Denn das sagt sich so leicht: Friede, wenn keine Soldaten mehr aufeinander schießen. Aber wirklich einsetzen kann er erst, wenn der Vorteil des einen Zustands gegenüber dem andern jedermann einleuchtet. Doch von all dem, was die derzeitigen Verhältnisse herbeigeführt hat, weiss Savannah nichts, noch von dem, was damit bezweckt wird. Er versteht nur, dass seinesgleichen jetzt nicht mehr wirklich benötigt wird. Er sieht, wie Leute aus ihren Wohnungen vertrieben werden, heute im Frieden nicht anders als früher im Krieg.



**Srey Poeuv, das Mädchen des Friedens, serviert an der Bar in einem grossen Tanzpalast und begleitet vermögende Besucher zum Schäferstündchen.**

Im Verlauf seines Versuchs, sich in die neue Lebensweise einzupassen, trifft Savannah auf das Mädchen Srey Poeuv, eine Kreatur des Friedens, die vom Krieg höchstens gehört hat. Tausende von Dollar hat eine berechnende Madame in die betriebsfertige Ausstattung dieser liebeizenden Kreatur gesteckt, die in einem grossen Tanzpalast an der Bar serviert und vermögende Besucher zum Schäferstündchen begleitet. Poeuv müsste ihre Schulden begleichen, doch mit den hohen Preisen werden die Ausstände grösser statt kleiner. Einmal lässt Madame ihre Dienerin von brüsk auftretenden jungen Revolverhelden einschüchtern, die vermutlich aus der Armee stammen wie Savannah.

Eine seiner fehlschlagenden Unternehmungen besteht in dem Versuch, Poeuv aus ihrer Leibeigenschaft herauszulösen und mit ihr aufs Land zu ziehen, an die Ufer des Mekong. Der friedliche Fluss war vor Jahren einmal rot vom Blut der Getöteten, erinnert er sich. Und es ist das einzige Mal, dass man ihn sagen hört: Gut, dass jene Zeiten vorbei sind. Nur, wer da wen warum massakriert hat, das hat er wohl nie erfahren, und vielleicht erfährt er's auch nie.

## Gestärktes Erinnerungsvermögen

LES GENS DE LA RIZIÈRE erzählte 1992 aus dem noch ganz elementaren, dem Lauf der Zeit nahezu entzogenen Leben der Reisbauern im tiefen Hinterland des grossen Deltas. UN SOIR APRÈS LA GUERRE ist Rithy Panhs Film von der Stadt und von der Geschichte. Er versucht, das historische Erinnerungsvermögen in dem Land Indochinas zu stärken, das unter dem fast fünfzigjährigen Krieg (1945 bis 1992) am meisten gelitten hat. Zaghaft beginnen die Kambodschaner jetzt von einer gerichtlichen Aufarbeitung dessen zu reden, was nacheinander Frankreich, die USA, China und die Sowjetunion in der Region angerichtet haben. Jetzt, wo es alle Welt allein bei einer hastigen Aburteilung von ein paar versprengten *Khmers rouges* bewenden lassen möchte.

Panh gelingt bezeichnenderweise die lyrische Schilderung der gewaltigen Flusslandschaften mit ihrem unerhört schönen, gleichgültigen Licht weit besser als die eher skizzenhafte Beschreibung Phnom Penhs. Man sieht auf den ersten Blick, wo er zu Hause ist und wo sein Herz schlägt. Und man begreift leicht, dass er für den unwissenden Savannah, den Soldaten, der nicht versteht, wie ihm geschieht, eine besondere Sympathie hat: wohl mehr als für einen aufgeklärten Historiker, der es

verstünde, sämtliche Zusammenhänge herzustellen.

Viel deutlicher als in LES GENS DE LA RIZIÈRE nimmt der Autor diesmal Abstand von seinem Stoff. Immer im entscheidenden Moment springt die Kamera auf Distanz, und Poeuv, die Überlebende, erzählt die Geschichte ihres toten Geliebten aus der Rückschau, stracks ins Gerät hinein. Allzu satt möchte sich Panh offensichtlich nicht in die weitere Entwicklung in Kambodscha einbinden lassen, der er spürbar misstraut. Kunststück, wenn einer wie er als Knabe in ein Umerziehungslager der *Khmers rouges* gesteckt wurde, aus dem er nach Thailand und Frankreich fliehen musste.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu UN SOIR APRÈS LA GUERRE: Regie: Rithy Panh; Buch: Rithy Panh, Eve Deboise; Kamera: Christophe Pollock; Schnitt: Marie-Christine Rougerie; Ausstattung: Nhean Chamnaul; Musik: Marc Marder; Ton: Eric Vaucher, Gérard Lamps. Darsteller (Rolle): Chan Chea Lyda (Srey Poeuv), Roenun Narith (Savannah), Keo Ratha (Maly), Kheav Sra NGath (stummer Junge), Mol Sovannak (Phäl), Var Simorn (Nalin), Kak Bun Yan (Son), Peng Phan (Mutter von Srey Poeuv). Produktion: JBA Production, Thelma Film, La Sept-Cinéma, La Direction du cinéma du Cambodge, Compagnie Méditerranéenne de cinéma, Schweizer Fernsehen DRS; Produzenten: Jacques Bidou, Pierre-Alain Meier. Kambodscha 1998. Format: 1:1.66; Farbe, Dolby SRD; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: trigon-film, Rodersdorf.



## «Wie kann man da noch lieben?»

Gespräch mit Rithy Panh



Rithy Panh hat die fünf Jahre der Herrschaft der *Khmers rouges* in Kambodscha überlebt. Als er sein Land 1979 verliess, weigerte er sich lange, weiterhin seine eigene Sprache zu sprechen, und schottete sich auch sonst von allem ab, was mit den Ereignissen in seinem Land zu tun hatte. Er war entschlossen, wenn immer möglich die Schrecken des Genozids zu vergessen, und wollte ein ganz neues Kapitel in seinem Leben aufschlagen. Aber es zeigte sich, dass es unmöglich war, die Vergangenheit hinter sich zu lassen.

Denn, sagt er heute, zwischen zwei Zügen im Hauptbahnhof Zürich, verschont worden sei er nicht, weil er etwa besonders mutig oder schlau oder vom Glück begünstigt gewesen sei, sondern weil so viele ihm geholfen hätten zu entkommen:

Doch die, die mir damals halfen, sind heute tot. Und ich denke manchmal, ich besetze ihren Platz. Warum ich, warum nicht sie? Um Weniges wäre es umgekehrt gewesen. Und ich bin es ihnen schuldig, dass sie nicht in Vergessenheit geraten. Wenn ich sie vergässe, könnte ich nie in Frieden leben. Also begann ich, vor etwa elf Jahren, mit der Erinnerungsarbeit.

**FILMBULLETIN** Sie haben sich geweigert, Ihre eigene Sprache zu sprechen: wie jene deutschen Juden, die nach dem Zweiten Weltkrieg das Deutsche einfach aufgaben. Was geschieht, wenn man seine Sprache aufgibt?

**RITHY PANH** Man wendet sich für immer von der Vergangenheit ab, und das ist etwas Verständliches und hat seine Berechtigung. Ich rechte nicht mit denen, die nie wieder auf ihren Entscheid zurückgekommen sind. Aber selber habe ich dann begriffen,

dass man kein neues Kapitel aufschlagen kann, ohne vorher das alte gelesen zu haben. Die nach uns kommen, würden uns für feige halten, wenn wir es versäumt hätten, der Wahrheit nachzugehen. Wir müssen unsere Angst loswerden, damit sie sich nicht auf die Nachgeborenen überträgt. Die Angst ist das Schlimmste, was der Krieg auf die Dauer hinterlässt. Sie verhindert es, dass wir Selbstverständnis, Lebensfreude und Erfindungsgeist wiederfinden.

### **Glaubt nicht, Ihr seid gefeit**

**FILMBULLETIN** Wie weit sind Sie denn noch davon entfernt, ein neues Kapitel aufschlagen zu können?

**RITHY PANH** Ich werde das alte abschliessen, sobald wir Kambodschaner uns nicht mehr zu schämen brauchen für unsere Geschichte.

**FILMBULLETIN** Fühlen Sie sich in Ihrer Arbeit isoliert oder unterstützt?

**RITHY PANH** Viele sind wir nicht, die etwas Ähnliches betreiben wie ich. Es gibt ein Studienzentrum für die Geschichte des Genozids in Pnomh Penh, das von der Universität von Yale finanziert wird. Selber bilde ich Dokumentaristen aus, die sich gerade auch mit diesem Thema befassen. Aber vergessen Sie nicht, die *Khmers rouges* haben die Gebildeten zu etwa achtzig Prozent hingemetzelt: Ärzte, Ingenieure, Forscher, Lehrer. Darum wird sich die Arbeit noch lange hinziehen.

**FILMBULLETIN** Wenn Sie die Universität von Yale erwähnen, glauben Sie dann, dass das Interesse der Welt an der Aufarbeitung der kambodschanischen Vergangenheit lebendig genug ist?



«Mit Ästhetik hat es nichts zu tun. Ich nehme Abstand von der Gewalt, weil sie mich als solche nicht interessiert. Ich will nur wissen, wie kommt es dazu?»

**RITHY PANH** Wenn in meinem Land zwei Millionen Menschen massakriert werden, dann kann das ja keine innere Angelegenheit Kambodschas mehr sein. Die Welt hat ihre Mitverantwortung für das Geschehene zu übernehmen. Warum wurden wir von den Amerikanern bombardiert; warum genossen die *Khmers rouges* in der UNO so viel Unterstützung; warum gibt es einen Friedensvertrag, in dem das Wort Genozid nicht vorkommt?

Aber auch: Was glaubt Ihr denn, wieso es zu den Massakern in Bosnien kam? Nicht zuletzt darum, weil man die *Khmers rouges* hat gewähren lassen oder auch: weil zum Schutz der Juden so lange so wenig geschah. Glaubt ja nicht, Ihr seid gefeit, in Europa, vor solchen Dingen.

**FILMBULLETIN** Besteht die Gefahr, wenn die entwickelten Länder Kambodscha helfen, seine Vergangenheit aufzuarbeiten, dass sie's darum tun, weil sie hoffen, sich auf diese Weise ihrer Mitverantwortung entledigen zu können?

**RITHY PANH** Aber sicher besteht diese Gefahr. Und manchmal ermuntere ich die Helfer sogar dazu, sich die Sache gut zu überlegen, bevor sie handeln. Man stiftet keine Demokratie, indem man Millionen stiftet, aber ohne die kulturelle Besonderheit der armen Länder zu wahren.

### Abstand von der Gewalt

**FILMBULLETIN** Ist das nun ein Friede, heisst es am Anfang von *UN SOIR APRÈS LA GUERRE* einmal. Nun, ist es einer?

**RITHY PANH** Die Geschichte handelt im Jahr 1992. Die UNO hat den Auftrag übernommen, den Krieg zu beenden. Viele Kambodschaner glauben an

diesen Frieden, einige Wenige wie ich sind skeptisch. Zwei Milliarden Dollar im Jahr schaffen allein noch keinen Frieden. Nach über zwanzig Jahren Krieg benötigt der Friede viel mehr Zeit, als man uns gewähren will. Er wird nur möglich, wenn wir wieder wissen, wer wir sind. Das dauert eine Generation.

**FILMBULLETIN** Uns bleibt nur die Hoffnung, heisst es an anderer Stelle. Was für eine Hoffnung bleibt Ihnen?

**RITHY PANH** Alle diese Kambodschaner, die mit mir an dem Film gearbeitet haben, sind jünger als ich, aber auch sie waren im Krieg. Ihr habt in Europa wohl nur eine dürftige Vorstellung davon, was sie erlebt haben. Und sie arbeiten alle wie verrückt, um den Film hinzukriegen, mit dem Minimum an Erfahrung, das sie mitbringen. Das ist Hoffnung.

**FILMBULLETIN** So viel für Ihre Mitarbeiter, aber was ist mit Ihnen selbst?

**RITHY PANH** Filmemachen ist ein kollektiver Prozess, in den ich mich eingliedere. Man geht ja nicht an einen solchen Film heran wie an eine beliebige Komödie. *UN SOIR APRÈS LA GUERRE* fragt nach dem Schicksal einer ganzen Generation. *Poeuv*, die Erzählerin, sagt: Ich habe das alles erlebt, aber ich habe keine Angst mehr. Über solche Fragen haben wir untereinander lange diskutiert: alle, die mitgearbeitet haben.

**FILMBULLETIN** Die Erzählung des Mädchens *Poeuv* schafft Distanz, ebenso die Kamera, die oft im entscheidenden Moment zurückweicht. Die ästhetische Wirkung ist frappant. Aber betrachten Sie da nicht Kambodscha sozusagen von weitem?

**RITHY PANH** Mit Ästhetik hat es nichts zu tun. Ich nehme Abstand von

der Gewalt, weil sie mich als solche nicht interessiert. Ich will nur wissen, wie kommt es dazu? Aber vielleicht hat es auch damit zu tun, dass ich das Land von innen ebenso kenne wie von aussen. Wenn ich immer nur in Kambodscha selbst lebte, nähme ich Vieles wohl weniger genau wahr.

### Das Überleben einer Tanzlehrerin

**FILMBULLETIN** Die Art, wie Sie die Natur beschwören, suggeriert, es gebe doch noch etwas Stärkeres als die Zerstörungswut der Menschen.

**RITHY PANH** Die *Khmers rouges* haben alles zerstört und verboten, was sie überhaupt zerstören und verbieten konnten. Aber nehmen Sie zum Beispiel den traditionellen Tanz. Wir dachten, er wird verschwinden, weil die Lehrerinnen wohl alle tot seien. Aber zwei drei von ihnen hatten unglaublicherweise überlebt und sind daran gegangen, alles wiederherzustellen. Darüber werde ich hoffentlich einmal einen Film machen.

**FILMBULLETIN** In welchem Sinn ergänzen einander *LES GENS DE LA RIZIÈRE* und *UN SOIR APRÈS LA GUERRE*?

**RITHY PANH** Der erste fragte nach der gefährdeten Solidarität unter den Bauern zufolge des Kriegs. Die Heldin wird aus der Gemeinschaft verstossen, statt dass man sich um sie kümmert. Der zweite fragt direkter: wie man noch lieben kann, wenn man alles, was den Kambodschanern widerfahren ist, miterlebt hat.

Das Gespräch mit Rithy Panh führte Pierre Lachat





# Ereignis-Trubel und Handlungs-Drive

23 von Hans Christian Schmid



**23 zeigt Stationen eines jungen Lebens an einem präzisen Ort zu genau umrissener Zeit – eines Lebens, das konkret stecken-geblieben ist.**

«Die Typen sahen ganz harmlos aus, aber sie hatten eine erstaunliche Phantasie», so lautet ein Tagebucheintrag des realen Karl Koch aus dem Jahr 1986 über die Aktivisten Chaos Computerclub Hamburg – es ist auch eine Selbstbespiegelungsnotiz.

Karl Koch wurde geboren am 22.7. 1965. Er starb am 23.5.1989.

23 erzählt von zwei Hackern – Karl Koch und David –, die in eine Welt aus Spionage und Drogen geraten. Die Fiktion ist angelehnt an einige tatsächliche Begebenheiten.

Karl Koch wird verkörpert von August Diehl. August Diehl spielt Karl Koch als ein Kind seiner Zeit – seine

Spielweise ist nicht pittoresk und doch typisch. Seine reglose Expressivität liess ihn mir gelegentlich wie einen sehr viel jüngeren Bruder von Peter Lorre aus *DER VERLORENE* erscheinen. (Ich spreche von einer Ausdrucksverwandschaft, nicht von physiognomischer Ähnlichkeit.)

## Child in Time

«Child in Time» von Deep Purple. Ein Musikstück von 1972, das einerseits wie eine «Zeit-Kapsel» funktioniert: es mag noch so lange aus den Ohren aus dem Sinn gewesen sein, bereits die ersten Akkorde evozieren das Kolorit der

Entstehungszeit – darin nur «The End» von den Doors oder «In-A-Gadda-Da-Vida» von Iron Butterfly vergleichbar. Andererseits löst der Song immer auch (und ebenfalls sofort) «überzeitliche» Assoziationen aus: seine eigenartige Dramaturgie mit dem getragenen Uh-Uh-Uh-Refrain, der lediglich in den Vokalen changiert und sich im weiteren Verlauf in Ian Gillans Urschrei-Gesang steigert, ohne dass aber die Tempi forciert würden – das ist *for once and ever* Aufbruch und Ausbruch und Stillstand zugleich. Im Anfang ist schon alles vorbei. Ein Song, der steckenbleibt. Wait for the Ricochet. «Child in Time» liefert das musikalische Motto zu 23.

## Hannover

23 spielt zwischen 1986 und 1989. Man kann in diesem Film eine Herbstgeschichte der achtziger Jahre sehen, einer Dekade, die in den Novembertagen 1989 in Deutschland verstarb – knapp zwei Monate vor ihrer Zeit. Die Story ist angesiedelt in Hannover: einer Stadt, wo laut Marburger Sprachatlas das reinste Hochdeutsch anzutreffen ist; Kurt Schwitters nannte sie einmal eine «vehement neutrale Stadt».

23 zeigt Stationen eines jungen Lebens an einem präzisen Ort zu genau umrissener Zeit – eines Lebens, das konkret steckengeblieben ist.

## Synopsis

In einer Zeit zunehmender Verunsicherung sieht der neunzehnjährige Hacker Karl Koch die Welt um sich herum in Unordnung. Fasziniert vom fiktiven Rebellen Hagbard Celine aus Robert Sheas und Robert A. Wilsons Fantasybuch «Illuminatus!» macht sich der sensible Jugendliche auf die Suche nach den Hintergründen politischer Mechanismen und entdeckt Dinge, die ihn an eine weltweite Verschwörung glauben lassen. Karls Begabung, sich in fremde Datennetze einzuklinken, treibt ihn in die Arme eines Dealers mit KGB-Verbindungen. Die Mächte des Bösen sind schon weltweit vernetzt, während Karl und sein Freund David noch an der Langsamkeit ihrer Heimcomputer verzweifeln. Abhängig von Pillen und

Koks verliert Karl auf seiner tragischen Odyssee die Kontrolle über sein Leben. Als auch noch sein Vertrauen in David zerbricht, ist Karl auf dem Rest seines Weges allein. Je näher er dem Ziel seiner Suche nach dem Schlüssel zur Weltordnung zu kommen scheint, desto schwieriger wird die Rückkehr. Zermürbt von seinen unhaltbaren Lebensumständen vertraut er sich dem Verfassungsschutz an, erhält von diesem eine Tarn-Identität und stirbt wenige Wochen später.

Man könnte in 23 die düstere Quersumme der späten achtziger Jahre hineinlesen.

## Hineinlesen oder Herauslesen?

Wirklich oder wahr? (Regisseur Hans Christian Schmid setzt weniger auf den True-Crime-Effekt als auf die Maxime Vladimir Nabokovs: «Wer eine Geschichte wahr nennt, beleidigt Kunst und Wahrheit zugleich.») 23 ist von faszinierender Offenheit gegen die (deutsche) Wirklichkeit, von der er handelt, und doch spinnt (!) er ein fiktives (und amerikanisch anmutendes) Netz aus Aberglauben, Zahlenmagie und Spionagezirkus; aus spleenigem Kiffertum, jugendlicher Abenteuerlust sowie Geheimbund-Paranoia.

Erst in dieser «unmöglichen» Dopplung von Undeutsch-Deutsch transformiert 23 Ereignis-Trubel in Handlungs-Drive und produziert so den Thrill des Films.

## Wer war Karl Koch?

Ein authentischer Held zwischen «We Could Be Heroes Just For One Day» (David Bowie) und «No More Heroes Anymore» (The Stranglers); ein Heranwachsender zwischen Ausstieg und Ehrgeiz; zwischen Sensibilität und Labilität; ein «Intelligenzler» zwischen No Future und Social Engineering; ein Daten-Robin-Hood und Netz-Anarchist der ersten Generation.

Er hatte sich selbst den operativen Decknamen Hagbard Celine, nach der Hauptperson aus dem Roman «Illuminatus!», zugelegt; seine Computer hörten auf «Fuckup», entsprechend den Anfangsbuchstaben von Celines «First Universal Cybernetic Kinetic Ultramicro Programmer»; er war ein rebellischer Bursche aus gutem Haus und nervte seine Umgebung mit Theorien von einer Weltverschwörung durch auch heute noch existierende Illuminaten-Bünde; er war anfällig für Depressionen und knackte Datennetze; er glaubte, die Welt zu retten und spionierte für den KGB; er war in eine Drogenkarriere geraten und stand wegen seiner Ostkontakte unter intensiver Beobachtung des Verfassungsschutzes; Redakteure und Mitarbeiter des NDR schätzten Karl als heissen Szene-Informanten, doch als die «KGB-Connection» (O-Ton NDR) im Frühjahr 1989 aufflog, ging der Sender auf Distanz, gab sich sauber und brachte via Politmagazin Monitor das geflügelte Wort vom schwersten Spionagefall seit der Enttarnung des Kanzleramtsagenten



**Karl Koch ist 23 Jahre alt, und man schreibt den 23. Mai, immer wieder die 23: seit er diese Zahl entdeckt hatte, verfolgte sie ihn. Wie ein Netz, das sich immer enger zog um ihn.**

Günther Guillaume in Umlauf. (Der Vorsitzende des Staatsschutzsenats Leopold Spiller erklärte dagegen nach Abschluss des Falls Karl Koch: «Viel Wertvolles kann in den Lieferungen an den KGB-Agenten Sergej in Ost-Berlin nicht gewesen sein. Weder für die Bundesrepublik noch für die Vereinigten Staaten ist nachweisbarer Schaden entstanden. Es ist mitnichten eine neue Dimension von Spionage aufgedeckt worden.»)

#### **Wait for the Ricochet**

Zu Beginn von 23 sind die achtziger Jahre fast zu Ende. Karl Koch ist ein kleiner Stadtangestellter in Hannover. Reporter passen ihn ab. Warum? Er scheint nur ein gewöhnlicher junger Mann zu sein. Eingetaucht in ein Blitzlichtgewitter schreitet er stoisch zu einem banalen Mittelklasseauto. Vermutlich weiss er nicht, dass er seine letzte Fahrt antritt? (In einem Telex der Kripo Wolfsburg stand damals: «Gegen 22:45 Uhr wurde in der Nähe des PKW eine männliche Leiche mit starken Brandverletzungen in Bauchlage aufgefunden. Fremdverschulden konnte nicht ausgeschlossen werden.» Und dpa meldete am 2. Juni 1989: «Am Abend des 1. Juni fanden Beamte der Hannoveraner Kriminalpolizei ein paar Meter von seinem Auto entfernt die verkohlte Leiche eines jungen Mannes. Daneben lag ein roter Klumpen Plastik. Bei der Leiche handelt es sich um den jungen Angestellten Karl Koch aus

Hannover. Der Plastikklumpen ist der Rest eines Benzinkanisters.») Karl Koch ist 23 Jahre alt, und man schreibt den 23. Mai, immer wieder die 23: seit er diese Zahl entdeckt hatte, verfolgte sie ihn. Wie ein Netz, das sich immer enger zog um ihn.

Der Fall wurde von allen Zeitungen und dem Fernsehen einen Sommer lang abgehandelt, ohne dass jemand in der Lage war, die Umstände seines Todes restlos zu klären. Ein ausführlicher Spiegel-Artikel, der nach Karls Tod erschien, hatte die geheimnisvolle Überschrift «Alle grossen Anarchisten starben an einem dreiundzwanzigsten». Obwohl nur wenige ernsthaft an eine Ermordung Karl Kochs glaubten, wurde doch über dieses Thema spekuliert.

Das Attentat auf den schwedischen Ministerpräsidenten Olof Palme hatte Karls Interesse an verborgenen Machtmechanismen und der Rolle der Medien geweckt. Karl verfolgte aufmerksam sämtliche Pressemitteilungen zum Fall Palme und die verschiedenen Theorien, die damals aufgestellt wurden. Wurde Palme das Opfer einer raffiniert geplanten Verschwörung? Er starb nach einem Kinobesuch durch die Schüsse eines ominösen Attentäters, der nie gefunden werden konnte, weil die Spuren systematisch vernichtet und durch falsche ersetzt wurden. Laut Polizeiprotokoll fielen die Schüsse um 23 Uhr 23. Ein Zufall, der nur durch die Besonderheit der Zahl Bedeutung erhält.

#### **Illuminatentrip**

Ist man erst einmal auf dem Illuminatentrip, entdeckt man immer mehr geheime Zusammenhänge. Im Roman wird berichtet, dass der Gründer des Illuminatenordens, Adam Weishaupt, nach dem Verbot der Organisation untergetaucht sei. Das ist richtig. Er hatte Freunde in Politik und Kirche, die ihm Unterschlupf gewährten. Dann wird behauptet, der Illuminatenbund habe inoffiziell weiter existiert, unter wechselnden Namen. Die kühnste Spekulation besagt, dass Weishaupt nach Amerika ausgewandert und dort der erste Präsident der Vereinigten Staaten geworden sei. Unter dem Namen George Washington. Das klingt wie ein Witz. Aber wer sich das Zahlungsmittel der Amerikaner ansieht, die Dollarnote, dem wird auffallen, dass dort eine Pyramide mit einem Auge abgebildet ist. Ein Freimaurerzeichen. Nach dem Tode von George Washington wurde auf dem Gelände der «Murderer's Row» am Potomac River das Washington Monument errichtet. Nach den Plänen des Architekten Robert Mills, einem bekennenden Freimaurer. Auf der Spitze des Gebäudes befindet sich eine Pyramide. Die Einweihung fand nach dem freimaurerischen Zeremoniell statt.

Seit dem Erscheinen von Wilsons Romanen haben die Anhänger der Bücher nicht aufgehört, neue "Beweise" für die Existenz der Illuminaten zu sammeln, vor allem anhand der "heiligen" Zahlen Dreiundzwanzig und ihrer





**Die Macher des Films haben mit 23 der Versuchung widerstanden, einen auf Internationalität schielenden glatten Thriller zu machen.**

Quersumme, der Fünf. Der Anfangsbuchstabe von Weishaupts Name ist der dreiundzwanzigste des Alphabets. Selbstverständlich auch der von Washington und der vom Weissen Haus. Die Machtzentrale des amerikanischen Militärs ist in einem architektonisch sehr ungewöhnlichen Gebäude untergebracht, dem Pentagon: Ein Fünfeck.

Am 23. 5. 1949 trat das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland in Kraft. Seitdem kommt an diesem Datum die Bundesversammlung zusammen, um den Bundespräsidenten zu wählen. Das nächste Mal wird das am 23. 5. 1999 sein, dem Tag, an dem die «Berliner Republik» aus der Taufe gehoben wird und an dem das Parlament im ehemaligen Reichstagsgebäude seine Arbeit aufnehmen wird.

Der Bau weist illuminatische Details auf: Die zwei begehbaren, gegenläufigen Rampen, auf denen Besucher bis in die Spitze der 23 Meter hohen, gläsernen Kuppel gelangen, sind jeweils 230 Meter lang. Und die Quersumme des Datums der Wiedervereinigung, 3. 10. 1990, beträgt 23. Solche Spielereien liessen sich endlos fortsetzen: An einem 23.5. wurden Bonnie und Clyde erschossen, wurde erstmals über die Neutronenbombe berichtet, wird der Mafia-Jäger Giovanni Falcone ermordet. Bei der ersten Mondlandung hatte der Astronaut Edwin E. Aldrin ein Banner in der Tasche, das die Pyramide und weitere Freimaurerzeichen zeigt.

## Vernetzungen

Netze, die für Weite und Verknüpfung stehen, gegen solche, die einen einwickeln, verstricken. Und manchmal sind es ein und die selben. Die euphorische Illusion, sich wie der Mann, der zu viel wusste, aufführen zu können, gegen die paranoide Gewissheit, von unsichtbaren Dritten umstellt zu sein. «Ich glaube», sagt Thomas Wöbke, einer der beiden Produzenten von 23, «dass diese Phantasien um unheimlich erscheinende Mächte und Konstellationen sehr der Gemütslage von Zwanzigjährigen entsprechen. Da spielen die ersten Drogenerlebnisse mit rein; man glaubt sich im Besitz eines schlüssigen Weltordnungsmodells; man sieht Dinge, die man glauben will. So ist 23 auch eine Geschichte vom Erwachsen-Werden; eine Variation über die Frage: Wer bin ich und wo gehöre ich hin?»

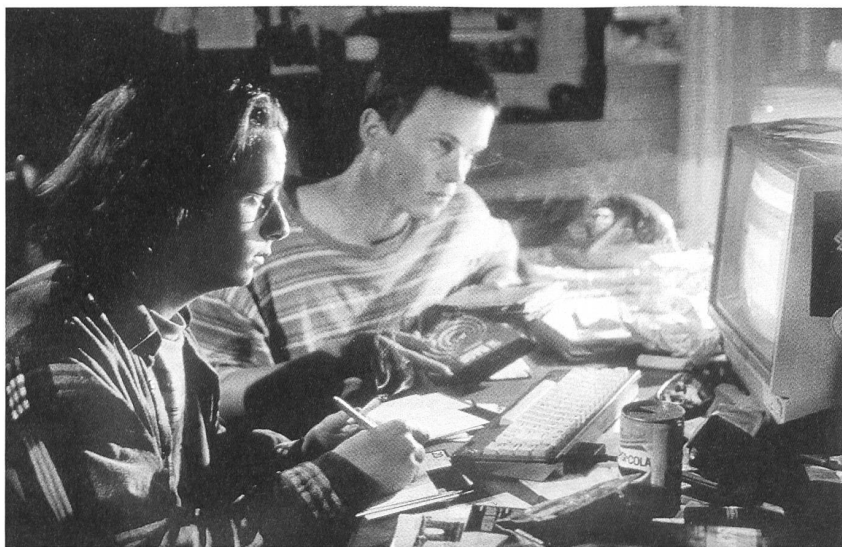
Das schlüssige Konzept von 23: über etwas erzählen und von etwas anderem handeln. (Olaf Möller beschrieb das im diesjährigen Viennale Standard als die «klassisch-, amerikanische» Inszenierung und folgerte: «Jene klassisch-amerikanische» Inszenierung ermöglicht es 23 letztlich, im einzig wahren Sinne «deutsch» zu sein. Wie die Dinge ihren Lauf nehmen, kann so nur hier geschehen. Das wichtigste an 23 ist das in den grösseren deutschen Produktionen dieser Dekade hartnäckig vermiedene Gefühl gelebter Geschichte.» Und weiter: «Denn Deutschland ist das, was hier anders ist als anderswo, die

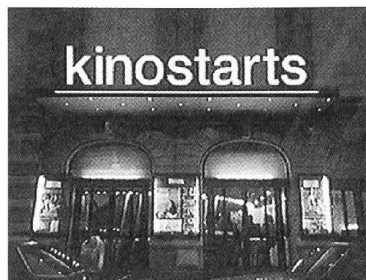
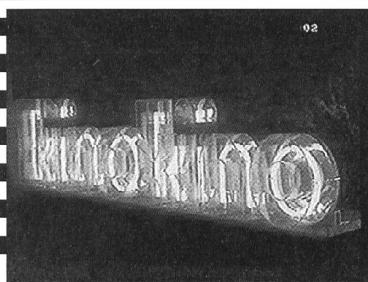
Diskrepanz zwischen den Bildern, die man sich macht, und der Welt, wie sie ist.»)

Die Macher des Films haben mit 23 der Versuchung widerstanden, einen auf Internationalität schielenden glatten Thriller zu machen. Stattdessen wagten sie einen kantigen und düsteren Blick auf die Denkwelten und Träume, das Lebensgefühl und die Dynamiken einer alternativen Medienszene. Ihr Film kündigt von einer wilden Entschlossenheit, Wirklichkeitsverankerung und Movie-Trance zusammenzubringen.

Ralph Eue

*Die wichtigsten Daten zu 23– NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT: Regie: Hans-Christian Schmid; Buch: Hans-Christian Schmid, Michael Gutmann; Kamera: Klaus Eichhammer; Schnitt: Hansjörg Weissbrich; Ausstattung: Ingrid Henn; Kostüm: Peri de Braganca; Maske: Stephanie Hilke; Musik: Norbert Jürgen Schneider; Ton: William Franck. Darsteller (Rolle): August Diehl (Karl Koch), Fabian Busch (David), Dieter Landuris (Pepe), Jan-Gregor Kremp (Lupo), Stephan Kampwirth (Maiwald), Zbigniew Zamachowski (Sergej), Peter Fitz (Brückner), Burghart Klaussner (Weber), Lilly Tschörtner (Beate), Patrick Joswig (Alex), Hanns Zischler (Karls Vater), Robert Anton Wilson. Produktion: Claussen + Wöbke Filmproduktion; Produzenten: Jakob Claussen, Thomas Wöbke; Produktionsleitung: Barbara Josek. Deutschland 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 99 Min. Verleih: Buena Vista International, München, Wien, Zürich.*





## Zwischen Kunst und Quote

Auszüge aus einer Diskussion zum Thema  
«Filmjournalismus im Fernsehen»



**LUCIE HERRMANN** («Kinostarts», HR)  
«Kinostarts», das Filmmagazin des Hessischen Rundfunks, erschien bisher im wöchentlichen Rhythmus. Wir haben die Sendung vor etwa sieben Jahren von Jürgen Kritz übernommen. Doch jetzt ist Schluss damit. Jetzt wird sie eingestellt. Dabei stellen wir durchaus *Mainstream*-Filme vor, berücksichtigen aber auch das *andere Kino*.

**EVA MAEK-GÉRARD** («Kinostarts», HR)  
Früher war das Kinomagazin stark cineastisch geprägt, mit einer sehr vertieften Berichterstattung. Das haben wir vor ein paar Jahren geändert. Auf Wunsch der Programmdirektion sollte es mehr Service-Charakter haben, also

in erster Linie aktuell anlaufende Filme besprechen.

**LUCIE HERRMANN** Wir haben ein bisschen versucht, das aufzubrechen. Warum wir jetzt eingestellt werden, wissen wir nicht. Uns wurde gesagt, es läge an den geringen Einschaltquoten, die wirklich nicht sehr hoch sind. Aber der Grund ist vielleicht auch der, dass unsere Präsentationsweise etwas veraltet ist.

**EVA MAEK-GÉRARD** Die Sendung wurde dann erst einmal auf den Programmplätzen hin- und hergeschoben. Das sind die Anfangsbewegungen der Erdrosselung. Und dann ist das halt so beim HR wie bei allen Sendern: Man

will etwas Neues machen, aber es ist kein Geld da. Also muss man, wenn man etwas Neues machen will, jemand anderem etwas wegnehmen.

**THOMAS ROTHCHILD** («Black Box», *filmpolitischer Informationsdienst*) Was ist das Neue, das man machen will?

**LUCIE HERRMANN** Eine Computer-Sendung. Und eine Sendung rund ums Auto.

**EVA MAEK-GÉRARD** Und eine Service-Leiste.

**THOMAS ROTHCHILD** Also nichts Entsprechendes. Wo kommt Filmberichterstattung dann noch vor?

**LUCIE HERRMANN** «Die Hessenschau», das tägliche Regionalmagazin, dudelt

«Diejenigen, die die EPKs zusammenzimmern, denken sich ganz naiv, wenn jede wichtige Filmfigur mit einer Szene vertreten ist, reicht das schon.»

Claudia Lehmann  
«Exklusiv Kino»

jetzt eineinhalb Minuten lange Trailer ab.

**CHRISTINE HEGELER** («Cinemagazin», *Premiere*) Für wen machen Sie die Sendung?

**EVA MAEK-GÉRARD** Für unsergleichen. Für Leute, die sich dafür interessieren. Und nicht für Leute, die den hundertsten Trailer von ARMAGEDDON sehen möchten. Obwohl wir solche Filme auch behandeln und uns nicht nur in den Nischen des Autorenfilms bewegen. In unserer Sendung geht es immer auch um den *Mainstream*, der anläuft; wir versuchen aber, einen anderen Zugang zu finden. In jedem Fall ist die Sendung für ein filminteressiertes Publikum, das weiss, wovon wir reden, und dem man nicht erklären muss, was ein Autorenfilm ist oder was die Schwarze Serie ist.

**HELMUT MERKER** («Filmtip», WDR) Wenn Sie auch *Mainstream*-Filme berücksichtigen, auf was für Material können Sie denn da zurückgreifen?

**EVA MAEK-GÉRARD** Meistens nur auf ein EPK, ein *Electronic Press Kit*, also eine Ausschnittscassette. Und das ist natürlich auch schon wieder so eine Sache.

**HELMUT MERKER** Das ist ein Problem, nicht?

**EVA MAEK-GÉRARD** Natürlich ist das ein Problem. Das nimmt ja leider sogar bei deutschen Filmen zu, dass man mit solchem Material als Grundlage arbeiten muss.

**HARALD ZANDER** («Kinostarts», HR) Das ist auch ein Grund, warum man solche Filme nicht so oft vorstellen möchte. Einfach weil das Material so schlecht ist.

**HELMUT MERKER** Vielleicht könnte man das ja verhindern, wenn sich alle weigern würden, damit zu arbeiten.

**EVA MAEK-GÉRARD** Wir haben den Verleiher häufig gesagt: «Wenn wir kein besseres Material kriegen, stellen wir Ihren Film nicht vor.» Da lachen die nur!

**HELMUT MERKER** Die lachen nur deshalb, weil sie das dann eben beim Nebenhaus durchkriegen.

**EVA MAEK-GÉRARD** Natürlich. Der Hessische Rundfunk ist nur ein Sender mit einem regionalen Sendegebiet. Dagegen treten dann die Privatsender an, die das ganze Bundesgebiet abdecken. Was sollen die Verleiher da nicht lachen?

**HELMUT MERKER** Und es hat sich verschlimmert mit den EPKs, nicht?

**EVA MAEK-GÉRARD** Die sind von einer Liebslosigkeit sondergleichen.

**SIMONE STEWENS** («Kino Kino», BR)

Die Zeiten sind leider vorbei, als man amerikanische *Major*-Produktionen noch als Filmkopie ins Haus bekam und man sich die Szenen selber anschauen konnte, die man haben wollte.

**EVA MAEK-GÉRARD** Das sind selige Zeiten. So haben wir alle einmal angefangen.

**SIMONE STEWENS** Und die Unsitte der EPKs greift wirklich um sich, auch bei europäischen und deutschen Produktionen. Aber es gibt noch Spielraum. Wenn man sagt, man hätte lieber die Filmkopie, ist da oft noch etwas möglich.

**EVA MAEK-GÉRARD** Aber eigentlich nur im Rahmen der deutschen und europäischen Produktionen. Doch selbst da nehmen die Einschränkungen zu.

**SIMONE STEWENS** Wenn wir aber die EPKs boykottieren würden, hätte das, glaube ich, null Effekt.

**HELMUT MERKER** Das ist eine Utopie. Das ist mir schon klar.

**SIMONE STEWENS** Das hätte deshalb null Effekt, weil ja sowieso die Werbe-Trailer laufen. Die laufen jeden Tag rauf und runter, insbesondere auf Kanälen wie MTV und VIVA. Die Verleiher kaufen sich dann eben ihre Werbezeit. Und Filmsendungen sehen die ohnehin nur als verlängerten Arm der *Promotion*-Industrie.

**HELMUT MERKER** Dabei sind die doch so dahinter her, Interviews mit irgendwelchen Stars unterzubringen.

**REINHARD WULF** («Kinomagazin», WDR/3sat) Die werden ja auch untergebracht, in allen möglichen Sendungen: in *Talk Shows*, im «Morgenmagazin», in den «Tagesthemen». Überall gibt es Filmberichterstattung, die an uns vorbeigeht, also an den Fachredaktionen vorbeigeht.

**SIMONE STEWENS** Du kriegst den Interviewpartner auch nur hinterhergetragen, wenn du entsprechende Sendereichweiten vorweisen kannst. Die «Tagesthemen» haben deshalb keine Probleme mit Interviewpartnern. Aber «Kino Kino» als Filmmagazin des Bayerischen Rundfunks hat zum Beispiel kein Interview gekriegt, als *Robert Redford* in München war. Die «Tagesthemen» jedoch haben eines gekriegt. Denn auch der gute Redford, der sich so für die *Independents* stark macht, guckt, wenn es darauf ankommt, nur auf die Reichweiten.

**EVA MAEK-GÉRARD** Wenn wir als Fachsendung uns diesem schlechten Material verweigern, das man uns als Arbeitsgrundlage zumutet, dann dudelt es abends um 19 Uhr, also zur

besten Sendezeit, eben die regionale «Hessenschau» ab. Das ist dann derselbe Sender. Während sich die eine Redaktion verweigert, ist es der anderen im gleichen Haus egal.

**CLAUDIA LEHMANN** («Exklusiv Kino», RTL) Ich habe auch ständig mit diesen EPKs zu kämpfen gehabt, in «Exklusiv Kino», als es die Sendung noch gab. Denn natürlich wollten wir exklusives Material haben. Bei uns hatten sie nicht das Argument vorbringen können, das Publikum sei zu klein. Vielmehr scheitert das oft an zwei anderen Dingen. Das eine ist, dass das in der Tat restriktiver geworden ist. Es sind nämlich die Produzenten, die verfügen, was international herausgegeben werden darf. Das ist mit den Jahren immer schlimmer geworden.

Die zweite Sache ist die, dass da oft Leute für die EPKs Szenen abklammern, die überhaupt keine Ahnung davon haben, wie Fernsehen funktioniert und nach welchen Kriterien ein Redakteur Filmszenen für seine Sendung benötigt. Diejenigen, die die EPKs zusammenzimmern, denken sich ganz naiv, wenn jede wichtige Filmfigur mit einer Szene vertreten ist, reicht das schon. Sie verstehen zum Beispiel nicht, dass reine Dialogszenen einen Redakteur unglücklich machen. Manchmal nützt es, wenn man mit den Leuten vorher redet und ihnen klarmacht, nach welchen Kriterien beim Fernsehen gearbeitet wird. Manchmal konnte ich mir auch zwei, drei Szenen wünschen; das ist dann schon etwas ganz Besonderes. Da das aber doch nur eine Handvoll Verleiher sind, müsste man nur einmal zu ihnen hingehen und ihnen klarmachen, wie man am Schneidetisch arbeitet und was sie bedenken müssen bei der Auswahl von Szenen fürs EPK.

**HELMUT MERKER** Wenn so etwas geht, heisst das doch, dass es nur eine Ausrede ist, wenn immer gesagt wird: «Die Amerikaner haben das verfügt!»

**CLAUDIA LEHMANN** Das ist unterschiedlich. Hinter einem Unternehmen wie der *UIP* stehen tatsächlich ein paar Mächtige, die darüber verfügen, was raus darf und was nicht. Ein Verleih wie *Warner Bros.* dagegen hat in seinen europäischen Filialen etwas mehr Freiheit. Da ist das Problem dann eher, dass das oft nur Praktikanten sind, die die Szenen abklammern und keine Ahnung haben, was die Kriterien sind, nach denen diese Szenen benötigt werden. Das ist wirklich schlimm.

**SIMONE STEWENS** Da sind meine Erfahrungen anders. Ich glaube, dass



Lucie  
Herrmann,  
Eva Maek-  
Gérard,  
Peter Kremski



die Auswahl der Szenen alles andere als zufällig und auch alles andere als dilettantisch ist. Die Ausschnittsauswahl folgt einem *Marketing*-Prinzip. Und das wird in Los Angeles über die Zentralen beschlossen. So dürfen bestimmte Aspekte, die in dem betreffenden Film zwar eine Rolle spielen, aber dem Werbe-Konzept nicht dienen, in der Vermittlung des Films nicht vorkommen. Und so wird etwa auch verhindert, dass man den Film politisch interpretieren könnte.

**CLAUDIA LEHMANN** Das trifft nur auf diejenigen Verleiher zu, die rigoros überhaupt nur fünf lumpige Szenen herausrücken. Für diejenigen, bei denen man auch andere Szenen nachbestellen kann, gilt das nicht. Und für die deutschen Verleiher oder deutschen Produktionen ohnehin nicht.

**HARALD ZANDER** Wir reden aber hier von den *US-Majors*.

**SIMONE STEWENS** Und da ist es mir noch nie gelungen, eine wirklich relevante Szene zu kriegen.

**JOSEF SCHNELLE** (*Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten*) Immer nur überall die gleichen Szenen zu sehen, ist das, was uns alle stört. Aber gerade das ist ja im Sinne des bezweckten Werbe-Effekts. Verschiedene Bilder von einem Film zu haben, wie wir das gerne möchten, hat mit Werbung nichts zu tun. Werbung heisst: immer in dieselbe Kerbe hauen. Deshalb ist das, was wir beklagen, durchaus gewollt. Das ist also nur eine Machtfrage, die aber längst entschieden ist. Jetzt kann man sich in der Tat nur noch verweigern.

**MICHAEL AUST** (*PR-Agentur «Televisor»*) Bei manchen Verleihern herrscht aber auch der Irrglaube, dass ein EPK maximal zehn Minuten lang sein darf, weil sich Journalisten in ihrer Alltagsroutine ohnehin nichts ansehen, was länger dauert. Auf beiden Seiten gibt es Klischees, die nichts mit der Realität zu tun haben. Auch die Unterstellung, dass es ein *Marketing*-Konzept gibt, ist ein Klischee. Zumindest deutsche Verleiher haben meist nichts dergleichen. Es ist tatsächlich so, dass es da ahnungslose Praktikanten sind, die das Material klammern. Zum Teil hat das auch mit der Schwäche der *Promotion*-Agenturen zu tun, die diese Arbeit für die Verleiher übernehmen und die nur Anhängsel der Verleiher sind. Diese Agenturen sind nichts anderes als Produktionsfirmen, die es möglichst billig machen sollen. Sie formieren sich aus Ex-Journalisten, die nicht bei den Fernsehanstalten unterkriechen konnten, sich aber mit ein,

«Ein Mainstream-Film ist in jeder Sendung dabei, aber unsere Liebe gehört dem europäischen Kino und dem unabhängigen amerikanischen Kino. Wir lieben das Kino an sich und wollen dazu beitragen, dass die Leute ins Kino gehen.»  
 Simone Stewens  
 «Kino Kino»

zwei Berichten, die sie fürs Fernsehen gemacht haben, ein Bewerbungsprofil geben konnten, um sich bei den Verleihern vorzustellen.

Bei den amerikanischen Verleihern lässt sich von deutscher Seite nichts mehr beeinflussen, während die kleinen deutschen Verleiher das Schneiden der EPKs den Praktikanten überlassen. Das ist einfach so.



**HELMUT MERKER** Für den WDR-«Filmtip», den es seit zwanzig Jahren gibt, gehört es zu den Grundsätzen, nicht mit EPKs zu arbeiten. Weitere Grundsätze sind: keine Moderation und keine Gespräche mit irgend jemand, weder mit Regisseuren noch mit Darstellern. Und grundsätzlich suchen wir nur Filme aus, die wir mögen. Wir machen das dann nicht so, dass wir von Kernszene zu Kernszene den ganzen Film erzählen. Unsere Absicht ist vielmehr, etwas Spezielles aus dem Film herauszusuchen.

**PETER PAUL HUTH** («Kennwort Kino», 3sat) Und warum keine Interviews?

**HELMUT MERKER** Ein Autor soll sich selber Gedanken über einen Film machen und nicht noch den Regisseur fragen, was der sich dabei gedacht hat.

**THOMAS ROTHSCILD** Sehr erfrischend! Sehr gut!

**HELMUT MERKER** Was ein Regisseur wie *Erick Zonca* über die Kameraarbeit in seinem Film erklären kann, das kann der Autor auch selber machen: Einstellung für Einstellung am Schneidetisch.

**EVA MAEK-GÉRARD** Das ist sicher wahr. Aber bei den Ausschnitten, die einem zur Verfügung gestellt werden, kann man das eben oft nicht machen.

**HELMUT MERKER** Dazu muss man natürlich den ganzen Film haben. Das ist klar.

**EVA MAEK-GÉRARD** Aber auch in der Kürze der Berichterstattung lässt sich das bei uns nicht machen. Und auch in Hinsicht auf das Zielpublikum nicht. Unser Konzept ist da nicht ganz so raffiniert cineastisch. Dass wir Kamerabewegungen besprechen, ist selten. Wenn wir aber ein Interview mit einem Regisseur kriegen können, überlassen wir die Darstellung lieber ihm. Ich höre das lieber vom Macher selber als von einem sabbelnden Journalisten. Da bin ich anderer Meinung als Sie.

**THOMAS ROTHSCILD** Was der

Regisseur zu sagen hat, sagt er mit seinem Film. Warum muss die Kritik seine Äusserungen auch noch verbal kolportieren?

**HELMUT MERKER** Der Journalist soll ja auch nicht sabbeln. Das wäre ja nun ganz furchtbar.

**EVA MAEK-GÉRARD** Ich höre nun mal gerne, was ein Regisseur oder auch ein Schriftsteller über seine Arbeit zu sagen hat.

**THOMAS ROTHSCILD** Aber genau das ist der Niedergang der Kritik und die Verlängerung der PR. Das ist genau das, was die Firmen bezwecken. Kritik ist eine Instanz, die losgelöst sein muss von der Produktion.

**PETER PAUL HUTH** Jetzt mal auf die ganz primitive Ebene gezogen: Ich als naiver Zuschauer möchte sogar gerne sehen, wie der überhaupt aussieht, der den Film gemacht hat.

**THOMAS ROTHSCILD** Da bin ich wohl ein anderer Zuschauer. Ich will's nicht wissen.

**PETER PAUL HUTH** Ich frage mich: Mag ich den Regisseur? Ist er mir sympathisch?

**THOMAS ROTHSCILD** Der Film muss gut sein, nicht der Regisseur sympathisch.

**HELMUT MERKER** Wie sieht der Regisseur aus? Na klar, das ist eine besonders wichtige Frage. Ich glaube, jetzt können wir die ganze Veranstaltung hier noch mal von vorn anfangen.

**PETER PAUL HUTH** Ich wollte es mal ganz niedrig machen.

**HELMUT MERKER** Das ist dir gelungen.



**SIMONE STEWENS** «Kino Kino», das Filmmagazin des Bayerischen Rundfunks, gibt es auch seit zwanzig Jahren. «Kino Kino» versteht sich als eine Sendung, die die ganze Vielfalt des Kinos präsentieren will. Wir begreifen uns als seriöse Filmjournalisten. Aber wir stellen auch Filme vor, die wir persönlich nicht goutieren. Wir sagen dann aber deutlich, was uns daran missfällt. Wenn ein Film allgemein im Gespräch ist, finden wir, dass wir ihn nicht weglassen sollten, selbst wenn wir nichts von ihm halten. Ein Mainstream-Film ist in jeder Sendung dabei, aber unsere Liebe gehört dem europäischen Kino und dem unabhängigen amerikanischen Kino. Sie gehört den kleinen Filmen, für die wir uns einsetzen. Wir lieben das Kino an sich und

wollen dazu beitragen, dass die Leute ins Kino gehen. Dazu liefern wir ihnen Informationen, wollen aber zugleich auch, dass sich unsere Leidenschaft fürs Kino auf den Zuschauer überträgt. Deshalb verhalten wir uns gegenüber Filmen bewusst subjektiv und wollen, dass sich das in den Beiträgen widerspiegelt.

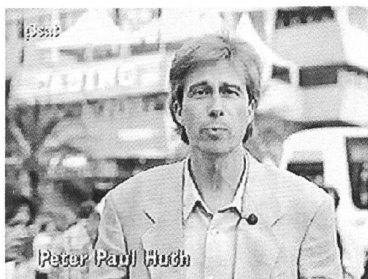
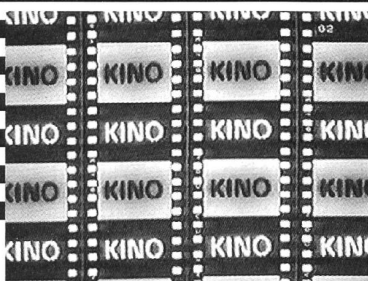
**CHRISTINE HEGELER** Unser «Cinemagazin» auf Premiere strebt Vollständigkeit an. Wir stellen alle Filme vor, die wir aber gewichten. Es gibt immer einen Hauptfilm, um den herum wir einen Schwerpunkt bauen. Das kann ARMAGEDDON sein, aber auch ein Film wie KURZ UND SCHMERZLOS.

**CLAUDIA LEHMANN** Mein Magazin ist nun leider auch eines jener Magazine, die es nicht mehr gibt. Die inhaltliche Strukturierung von «Exklusiv Kino» war so, dass wir ebenfalls alles vorgestellt haben, was ins Kino kommt, aber in unterschiedlicher Länge.

**PETER KREMSKI** (Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten) Wie man hört, soll die Sendung auch eingestellt worden sein, weil darin Kritik an Filmen geübt worden ist und weil es Verrisse gegeben hat, was nicht im Sinne des Senders war.

**CLAUDIA LEHMANN** Das ist in der Tat wahr. Wir haben immer wieder mal Filme verrissen, auch dicke Big-Budget-Dinger. Klar gab es ab und zu Gezeter von den Verleihern. Aber das war nicht so relevant. Und wir sind auch nicht von der RTL-Chefredaktion angewiesen worden: «Seid nett zu den Verleihern, mit denen wir einen Deal haben.» Man hat mich eigentlich immer frei walten lassen. Deswegen fand ich es um so eigenartiger, als dann plötzlich diese abfällig gemeinte Beurteilung kam, das sei ja ein «kritisches Kinomagazin» und das wolle man nicht, das sei ein «Missverständnis». Sicher war das mit ein Grund, warum die Sendung abgesetzt worden ist. Aber das war nicht der Auslöser. In den RTL-Köpfen findet sich vor allem immer noch das Vorurteil, dass man mit einem Kinomagazin sich selber Konkurrenz macht. Man fordert die Leute auf, den Fernsehsessel zu verlassen und ins Kino zu gehen, und nimmt sich damit selber die Kunden weg.

**MEINOLF ZURHORST** («Kinorama», Arte) Das Arte-Kinomagazin «Kinorama» ist jetzt auch verschwunden, nach zweijähriger Sendezeit. Es ist verschwunden, wie es gekommen ist, ohne Wellen zu schlagen. Die Sendung bestand aus zwei bis vier kurzen Filmtips,



einem Interview mit einem Regisseur und einem Bericht über Dreharbeiten oder über ein Festival, wobei wir uns bei Festivals immer auf einen begrenzten Teilbereich konzentriert haben. Die Filmtips waren mit 45 Sekunden sehr kurz. Bedient haben wir uns dafür bei dem üblichen *Trailer*-Material. Neben diesem Magazin gab und gibt es auf Arte noch filmkundliche Sendungen in *Feature*-Format, die eine programmbegleitende Funktion haben. Dazu gehört auch die Sendereihe «Filmforum», zu der Achim Forst jetzt aktuell einen Film über *Lars von Trier* beigetragen hat.

**ACHIM FORST** («Filmforum», ZDF/3sat) Die Reihe «Filmforum» ist vor fast 25 Jahren von *Hans-Peter Kochenrath* fürs ZDF ins Leben gerufen worden. Heute führen wir sie auf Arte weiter.

**MEINOLF ZURHORST** Aber auf Arte taucht der Reihentitel «Filmforum» nicht mehr auf. Es gibt nur noch den Haupttitel. «Filmforum» ist nur noch ein Begriff, mit dem wir intern agieren.

**ACHIM FORST** Ein Begriff, der für einen ideellen Wert steht.



**PETER PAUL HUTH** «Kennwort Kino» gibt es so lange wie 3sat, seit 1985. Von Anfang an waren Festivalberichte ein Schwerpunkt der Sendereihe, weil das eine Möglichkeit ist, mit relativ geringem Einsatz viel an Interviewmaterial zusammenzutragen. Ich plädiere für eine subjektive Filmkritik, und ich mache meine Sendungen für ein nicht-cineastisches Publikum. Ich stelle mir da immer meine Mutter vor, die mich fragt, was sie sich im Kino ansehen soll. Und ich habe in gewissem Sinn eine didaktische Herangehensweise, indem ich klar sage: das sind die guten Filme und das sind die schlechten. Den europäischen Autorenfilm möchte ich nicht so heldenhaft dastehen lassen, weil er mir manchmal auf die Nerven geht. Die Sendung ist inzwischen mit Moderation, weil die Redaktionsleitung der Meinung war, man könne nicht so polemische Urteile abgeben, ohne sein Gesicht in die Kamera zu halten, damit man sieht, wer da so hart urteilt.

**HELMUT MERKER** Wie intelligent ist deine Mutter?

**PETER PAUL HUTH** Weiss ich nicht.

**HELMUT MERKER** In deinem Festivalbericht über Venedig, den wir gerade gesehen haben, hast du in einer

Zeitspanne von fünfzehn Minuten zehn Filme vorgestellt – mit starker Wertung. Da ich mir die Filme mitgeschrieben habe, könnte ich dir jetzt aus der Erinnerung noch fünf Titel nennen. Aber das kann ich auch nur, weil ich sie vorher einmal mitgeschrieben habe. Und wenn wir hier in dieser Runde einen Wettbewerb machen würden, wäre ich damit wahrscheinlich Rekordhalter. Wenn du nun den einen Film als den «ärgerlichsten» und den anderen als den «besten» bezeichnest, heisst das, dass du alle Filme in Venedig gesehen hast?

**PETER PAUL HUTH** Nein.

**HELMUT MERKER** Dann halte ich das nicht für legitim.

**PETER PAUL HUTH** Ich halte das für legitim. Über den Wettbewerb habe ich schon einen gewissen Überblick. Und ich hatte über *CHAT NOIR CHAT BLANC* von *Emir Kusturica* schon euphorische Belobigungen gehört, wusste also, wie der Film rezipiert wurde. Deshalb wollte ich polemisch dagegenhalten und mich nicht auf vorsichtige Formulierungen zurückziehen. Das ist sozusagen polemische Freiheit.

Aber das ist keine Form, die ich jetzt als ideal hinstellen würde. Wenn ein Film in diesem Bericht länger als zwei Minuten vorgestellt wird, ist das schon viel. Bei einem Festivalbericht hat man die Wahl zwischen zwei Vorgehensweisen. Entweder lässt man sich Zeit und beschränkt sich ganz radikal auf wenige Filme, die man in der Sendung vorstellt, oder man bewegt sich durch eine grosse Anreihung von Filmen mit sehr schnellem Tempo. Wenn ich jetzt dreissig Minuten Zeit gehabt hätte, wären es nicht mehr Filme gewesen, die ich vorgestellt hätte, aber sie hätten ausführlicher behandelt werden können, während ich hier das gleiche Pensum in sechzehn Minuten absolviere.

**CLAUDIA LEHMANN** Ich finde das Ausschnitthafte gerade schön. Es geht doch darum, ein Festivalspektrum zu zeigen. Wenn die Filme später einmal ins Kino kommen, kann man sich an diese ersten Vorabinformationen zurückerinnern. Ich finde, das hat seine Berechtigung und ist für eine Festival-sendung auch symptomatisch. Ich fände es blöd, von einem Festival, in dessen Wettbewerb dreissig Filme laufen neben dreihundert weiteren in anderen Sektionen, hinterher nur zwei Filme vorzustellen.

**HELMUT MERKER** Wenn Sie das als eine symptomatische Festivalsendung sehen, haben Sie völlig recht. Das ist



«Vieles von dem, was ich auf dieser Tagung gesehen habe, fällt mir schwer anzusehen. Das liegt daran, dass ich Probleme mit kurzen Formen habe, weil man dadurch keine Chance bekommt, sich auf einen Film wirklich einzulassen. Was mich auch stört, ist die Kommentarlästigkeit der meisten Filmsendungen im Fernsehen.»  
 Reinhard Wulf  
 «Kinomagazin»

absolut symptomatisch. Das ist ja gerade meine Kritik. Deshalb finde ich ja, dass Festivalberichte gar keine Film-sendungen sind. Und zweitens finde ich, dass Filmkritik etwas anderes ist als Benotung oder Zensur. Zu sagen, dieser Film ist der beste und der ist der schlechteste, hat mit Filmkritik rein gar nichts zu tun.

**PETER PAUL HUTH** Das kam in dem Bericht gerade zweimal vor.

**HELMUT MERKER** Nein, das ist das Prinzip. Dazu gehört auch eine Formulierung wie «Super-Mega-Videohit» oder «-clip» oder irgend so etwas.

**PETER PAUL HUTH** «Mega-Videoclip». Das ist ein Zitat aus «La Repubblica».

**HELMUT MERKER** Das ist doch ganz egal. Hier geht es doch auch um Sprache!

**PETER PAUL HUTH** Ja nun, die Sprache ...

**HELMUT MERKER** Lass mich doch mal ausreden. Wenn ich jetzt auch Kritik an dir übe, musst du dir das schon gefallen lassen. Ursprünglich wollte ich nur das festhalten, was immer wir mögen. Aber hier sehe ich mich dann doch genötigt zu sagen, dass Film-sendungen und Filmkritik etwas anderes ist als Zensurengeben. Diese Zensuren kann doch auch kein Mensch nachvollziehen. Schon deshalb finde ich das nicht gut.

**PETER PAUL HUTH** Ich finde nicht, dass das Zensuren sind. Das sind subjektive Urteile.

**JOSEF SCHNELLE** Die sind aber nicht hinreichend begründet. Man kann die Filme doch auch genau anders herum beurteilen, und das würde ich auch tun. Für mich ist *così ridevano*, der Film von *Gianni Amelio*, der lächerlichste Film und der Film von Kusturica der beste.

**PETER PAUL HUTH** Das kann man von mir aus so sehen. Ich sage doch nicht: Ich bin der Weltgeist.

**JOSEF SCHNELLE** Das Subjektive daran stört mich überhaupt nicht. Aber es wird nicht argumentiert.

**HELMUT MERKER** Genau das ist es. Es wird nicht argumentiert.

**PETER PAUL HUTH** Doch, bei meiner Kritik an Kusturica wird schon argumentiert, in mehreren Sätzen.

**JOSEF SCHNELLE** Aber diese Comic-Figur, an der du deine Kritik festmachst, ist doch gar nicht wesentlich für den Film. Beide Filmausschnitte, die du verwendest, sind für den Film nicht repräsentativ.

**PETER PAUL HUTH** Doch, die Comic-Figur zieht sich ja durch den ganzen Film.

**HELMUT MERKER** Darf ich mal etwas aus deiner Kritik zu diesem bemerkenswerten Film *THE TRUMAN SHOW* zitieren? Ich bin ganz anderer Meinung als du, aber das hat jetzt nichts damit zu tun. Ich höre im Kommentar: «Wie er diese Geschichte inszeniert, ist atemberaubend.» Schnitt. Dann sieht man den Regisseur, der da sitzt und sagt, dass er einen guten Film gemacht hat. Und dann kommt noch eine Schlussbemerkung von dir: «Es ist ein Horrorfilm, als leichte Komödie inszeniert.» Schnitt, und dann ist es zu Ende. Ja, soll ich mir das jetzt aufschreiben und merken und wissen, wenn ich ins Kino gehe: das ist jetzt ein «Horrorfilm» und eine «leichte Komödie» und überhaupt «ganz atemberaubend inszeniert». Wem nutzt das?

**PETER PAUL HUTH** Das ist einfach eine Orientierungshilfe.

**HELMUT MERKER** Man hat doch gar keine Chance, das nachzuvollziehen. Mach es doch viel kleiner, mit viel weniger Urteil. Aber formuliere einen Gedanken, den ich nachvollziehen kann.

**PETER PAUL HUTH** Wenn ich eine halbe Stunde hätte ...

**EVA MAEK-GÉRARD** Das ist kein Argument. Ich finde auch, wenn man so harte Worte gebraucht ...

**HELMUT MERKER** Oder auch positive!

**EVA MAEK-GÉRARD** ... oder auch positive, dann müssen Sie das ein bisschen mehr einlösen. Aber so vernichtend, wie Sie den Kusturica-Film vorstellen, und dann nur mit diesen beiden Szenen ...

**PETER PAUL HUTH** Das waren die beiden einzigen Szenen, die wir vom Festival erhalten haben.

**EVA MAEK-GÉRARD** Da sind wir ja schon wieder bei dieser Misere. Und genau so ist das immer. Wir kriegen immer nur dasselbe nichtssagende Zeug. Damit darf man dann aber nicht so umgehen. Das darf man so nicht machen.

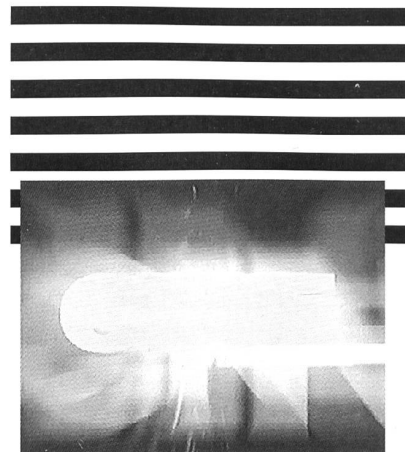
**PETER PAUL HUTH** Ich finde aber, dass jemand wie Kusturica, der zuvor schon für einen skandalösen Film wie *UNDERGROUND* die Goldene Palme gekriegt hat, für einen Film, den ich kriegshetzerisch finde ...

**JOSEF SCHNELLE** Darüber kann man doch auch schon wieder anderer Meinung sein.

**PETER PAUL HUTH** Ganz egal.

**HELMUT MERKER** Nur weil dir der Regisseur nicht sympathisch ist und du ihn nicht leiden kannst.

**JOSEF SCHNELLE** Denn *UNDERGROUND* ist doch ein grossartiger Film.



**PETER PAUL HUTH** Dann sollte man darüber streiten. Ich halte Kusturica, der als eine lebende Legende des Kinos daherkommt, für einen tendenziellen Hochstapler, gerade bei seinem neuen Film. Und da masse ich mir eben an, mit schwerem Geschütz dagegen-zuhalten.

**HELMUT MERKER** Genau das ist Hochstapelei.

**EVA MAEK-GÉRARD** Sie unterstellen dem Publikum, dass es um die Fama Kusturicas und um seine Bedeutung im europäischen Kino weiss. Das wissen die meisten aber gar nicht. Das wissen nur wir. Somit polemisieren Sie nur gegen Ihre Kollegen, die den Film gut finden. Die ausgewählten Szenen wiederum lösen das nicht ein. Ich finde das zu hart. Wenn man nur so wenig Szenenmaterial zur Verfügung hat und nur so kurz berichten kann, sollte man das auf eine Art Nachrichtencharakter beschränken. Es reicht doch zu sagen, wer mit seinen Filmen auf dem Festival vertreten war.

**PETER PAUL HUTH** Früher habe ich mich auch vor solchen Urteilen gehütet. Aber das ist dann zu langweilig.

**JOSEF SCHNELLE** Ich finde das auch gar nicht zu hart. Man muss aber argumentieren und nicht einfach nur behaupten.

**PETER PAUL HUTH** Ich sage doch nicht nur, der Kusturica-Film sei ein schlechter Film, Punkt, Aus, Ende. Ich nenne doch die Gründe.

**HELMUT MERKER** «Weil er Bilder zusammenklaubt und sie zusammenhanglos nebeneinanderstehen lässt.» Das sagst du.

**PETER PAUL HUTH** Ich sage ausserdem, dass die Figuren Karikaturen sind.

**HELMUT MERKER** Dagegen ist doch nichts zu sagen, wenn Figuren Karikaturen sind.

**PETER PAUL HUTH** Und ich sage auch, dass das eine Klamotte ist. Aber nehmen wir doch einmal ein Beispiel aus dem Film. Da gibt es eine Sequenz an einem Bahnübergang, wo jemand oben an die Bahnschranke gehängt wird. Ursprünglich stammt diese Szene aus einem jugoslawischen Kurzfilm, der ein paar Jahre zuvor etliche Preise gewonnen hat. Diese Geschichte aus dem jugoslawischen Kurzfilm wird von Kusturica eins zu eins in seinen eigenen Film übernommen – ohne Quellenangabe.

**JOSEF SCHNELLE** Das ist doch jetzt ein anderes Thema.

**PETER PAUL HUTH** Nein, ich will damit nur sagen: In meinem Bericht habe ich nicht die Zeit, das in aller Ausführlich-

keit darzustellen. Das meine ich aber, wenn ich sage: «zusammengeklaubt». In meinem Bericht kann ich das aber nur verdichten. Den jugoslawischen Kurzfilm kann ich nicht zeigen und den Regisseur dieses Films nicht interviewen, wie er das denn findet, dass Herr Kusturica seine Bilder und Geschichten klaubt. Aber ich finde so etwas skandalös.

**JOSEF SCHNELLE** Es geht hier jetzt doch nicht um eine Diskussion des Kusturica-Films. Wir können hier nur diskutieren, wie man damit umgeht im Rahmen einer Filmberichterstattung. Die Frage ist hier nicht, ob Kusturica ein schlechter Regisseur ist, sondern wie man damit umgeht, wenn man ihn dafür hält.

**ANITA UZULNIECE** («Literatura Maksla Mes») Wenn ein Autor die Filme Kusturicas kennt und eine Position dazu hat, warum soll er dann nicht seine Meinung äussern. Das verstehe ich nicht. Und man darf auch nicht das Publikum unterschätzen. Ich muss mich doch sehr darüber wundern, wie einige hier über «Kennwort Kino» herfallen. Ich finde, dass die Position eines Autors sehr wichtig ist. Und gerade Festivalberichte sind sehr von der Persönlichkeit eines Autors abhängig. Ich komme aus Lettland, und wenn ich wieder in Lettland bin, werde ich dort erzählen, dass ich in Deutschland eine gute Filmsendung gesehen habe. Und die heisst «Kennwort Kino» von Peter Paul Huth.

**PETER PAUL HUTH** Und eines ist mir bei dieser Diskussion schon klar geworden. Nämlich: einer muss das Frontschwein sein.



**REINHARD WULF** Die Sendung «Kino-magazin» gibt es jetzt im neunten Jahr, produziert vom WDR, zunächst für den Kulturkanal Eins Plus, jetzt für den Kulturkanal 3sat. Jahrelang lief die Sendung zusätzlich auch im WDR-Fernsehen. Seit der Programmreform Anfang des Jahres ist sie dort aus dem Programm verschwunden.

Der Titel der Sendung ist paradox. «Kinomagazin» ist gar kein Magazin, sondern monothematisch, hat *Feature*-Charakter. Ursprünglich bestand die Sendung aus zwei Beiträgen, und ich konnte mich dann später, als sich das änderte, nicht von Titel und Vorspann trennen.

Ich versuche, eine Sendung zu

machen, die ich mir selber als Zuschauer gerne ansehen würde. Sie soll sich von anderen unterscheiden, das heisst: Themen und Herangehensweisen möglich machen, die anderswo zu kurz kommen. Vieles von dem, was ich hier auf dieser Tagung gesehen habe, fällt mir schwer anzusehen, wenn ich den Fernseher einschalte. Das liegt daran, dass ich Probleme mit kurzen Formen habe, weil man dadurch keine Chance bekommt, sich auf einen Film wirklich einzulassen. Was mich auch stört, ist die Kommentarlastigkeit der meisten Filmsendungen im Fernsehen. Man wird zuviel über den Text gelenkt und zu wenig über das Bild, das aber doch das eigentlich Filmspezifische ist. Deshalb bemühen wir uns in dieser Sendung, das ganze sich aus sich selber heraus entwickeln zu lassen. Die Filme sollen ihren Atem behalten und ihren Atem entfalten. Der Kritiker, der die jeweilige Sendung macht, soll sich nicht als solcher dem Zuschauer aufdrängen. Er soll hinter den Filmen verschwinden und auch hinter den Künstlern, die die Filme machen. Natürlich ist er als Autor präsent: mit seinem spezifischen Blick auf diese Filme. Aber er ist eben nicht, wie in den meisten anderen Sendungen, dadurch präsent, dass er spricht und als Autor über seine Sprache, seinen Kommentar, seine Meinung in den Vordergrund tritt und zum Teil sogar ins Bild. Das soll auch Ausdruck einer gewissen Bescheidenheit sein. Deshalb basiert ein Grossteil der Sendung auf Gesprächen mit den Filmemachern. Das ist also ein ganz anderes Konzept als das von Kollege Merker und seinem «Filmtip», was wiederum eine Form ist, die ich nachvollziehe und mir gerne ansehe. Aber meine Autoren und ich glauben daran, dass es sehr interessant sein kann, den Filmemachern zuzuhören. Wir sind davon überzeugt, dass sie etwas zu sagen haben und dass sie sich in dem Moment öffnen und auf einen einlassen, wo sie spüren, dass man sich mit ihren Filmen intensiv auseinandergesetzt hat. Dann kommen auch ganz andere Dinge zur Sprache als üblicherweise in Interviews, die nur eine Länge von zehn oder fünfzehn Minuten haben, wie das etwa auf Festivals der Fall ist. Für unsere Arbeit setzt das voraus, dass wir wie der «Filmtip» den kompletten Film zur Verfügung haben müssen, um dann die Freiheit zu haben, auf jeden möglichen Ausschnitt zurückgreifen zu können. Gleichzeitig ist es fundamental für die Sendung, dass die

«Das dritte grosse Thema ist die Akzeptanz in den Sendehäusern und der Druck der Quoten. Wobei der Erfolg einer Sendung schlicht und einfach auch von ihrer Platzierung im Programm abhängt.»

Josef Schmelle  
AG der Film-  
journalisten

Filmmacher bereit sind, stundenlange Interviews zu geben. Das gilt – zum Vergleich – natürlich auch für eine Sendung wie die von Achim Forst. Denn ohne Lars von Triers entsprechende Kooperationsbereitschaft wäre auch diese Sendung nicht möglich.

In der Regel bemühen wir uns auch, die Filmausschnitte in der Originalfassung zu präsentieren und zu untertiteln, um ihrem ursprünglichen Charakter so treu wie möglich zu bleiben. Das Problem, das ich mit Kommentaren habe, habe ich auch mit der Eindeutschung von Interviews. Ich zucke schon zusammen, wenn ich *Voice over* höre. Deshalb bieten wir die Sendung und damit die Interviewstatements im Zweikanalton an, so dass man als Zuschauer zumindest die Wahl hat zwischen der deutschen *Voice over* auf der einen Spur und dem nicht übersprochenen Originalton auf der anderen.

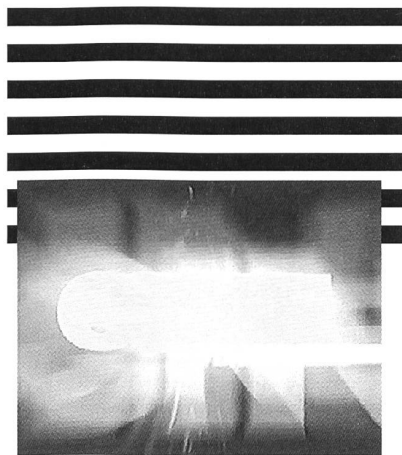
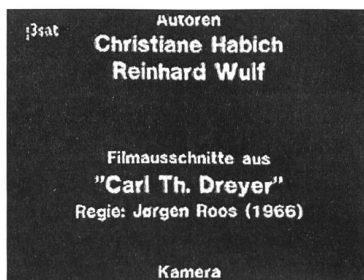
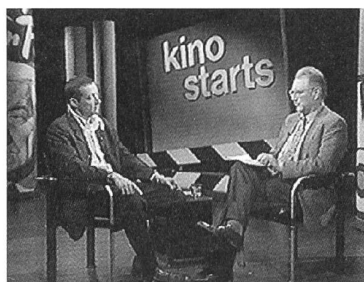
Das Spektrum der Sendung ist sehr cinephil und korrespondiert zum Teil mit dem, was das «Filmforum» anbietet. Ich würde das aber nicht als filmkundlich bezeichnen; das wäre mir zu didaktisch. Aber es geht sicher in diese Richtung. Es ist eine Sendung von Cinephilen für Cinephile. Es ist also keine Sendung, die sich an ein breites Publikum wendet, sondern Zuschauer anspricht, die sich auch eine anspruchsvolle Filmzeitschrift kaufen würden und nicht eine bunte Publikumszeitschrift. Dennoch bemühen wir uns, die Sendung so nachvollziehbar schlicht zu machen, dass auch Zuschauer, die keine Cineasten sind, interessiert dranbleiben und der Sendung folgen können. «Kinomagazin» ist eine Sendung, die vom Zuschauer erwartet, dass er sich auf sie einlässt und sie auch von vorne bis hinten sieht, was bei der heutigen Fernsehrezeption kaum noch üblich ist. So sind die einzelnen Sendungen aber aufgebaut. Das setzen sie voraus.



**MICHAEL KÖTZ** (*Filmfestival Mannheim-Heidelberg*) Meine Vision ist es, das Muster des «Literarischen Quartetts» auf eine Filmsendung zu übertragen. Nicht als exakte Kopie, aber in vergleichbarer Form.

**SIMONE STEWENS** Das gibt es bereits auf DF1.

**MICHAEL KÖTZ** Aber ich will einmal skizzieren, wie ich mir das vorstelle.



Wenn alle Welt von TITANIC redet und dieser verdammte Film in jeder Zeitung auftaucht, muss sich eine Kritikerrunde im Fernsehen mit diesem Film befassen. Meine Idee wäre, dass sich wirklich gute Kritiker mit diesem Film auseinandersetzen. Der erste sollte ihn auf der Ebene der Dramaturgie und des Kitsch-Aspekts zerlegen. Der zweite sollte das auf der Ebene des Schnitts und der Tempi tun, so dass das richtig filmkundlicher Unterricht wird. Wobei ich bezweifle, dass wir, die wir hier versammelt sind, dazu taugen. Ich zweifle nämlich, ob wir überhaupt telegen genug sind.

**HELMUT MERKER** Das Thema können wir hier schon abhaken, weil wir die Ausschnitte gar nicht kriegen.

**MICHAEL KÖTZ** Moment, lass mich nur noch, die Idee zu Ende führen. Jeder der vier Kritiker sollte sich auf einen Teilaspekt des Films konzentrieren und den Film auf dieser Ebene auseinandernehmen.

**PETER KREMSKI** So funktioniert aber das «Literarische Quartett» nicht. Das lebt vom Für und Wider und nicht davon, dass alle in die gleiche Richtung marschieren. Einen so umfassenden Verriss, der mehrere Ebenen abdeckt, kann doch ein Kritiker auch allein vornehmen. Wobei ich anders als du auch nicht meine, dass ein solcher Verriss diesem Film überhaupt angemessen wäre, sondern dass eine Auseinandersetzung mit TITANIC genauso gut die vorhandenen Qualitäten dieses Films und seine Autoren-Aspekte herausarbeiten könnte.

**MICHAEL KÖTZ** Meine Idee geht aber noch weiter. Ich plädiere nämlich dafür, dass der Part des Kritikers, der den Film auf der Ebene der Dramaturgie zerpfückt, von Götz George gespielt wird. Ich bin nicht dafür, dass da die richtigen Kritiker auftreten, weil man nur schwer jemand findet, der das dann auch telegen macht, denn schliesslich soll das doch auch witzig werden. Schauspieler müssen diese Kritiker spielen. Die kriegen ihre Rollen und ihren Text und sprechen das nach, was mit ihnen erarbeitet wurde. Vier gute Schauspieler müssen das sein.

**HELMUT MERKER** Das ist Hollywood.

**MICHAEL KÖTZ** Aber die Einschaltquote wäre affengeil. Da gehe ich jede Wette ein.

**HELMUT MERKER** Wir werden es uns überlegen. Aber ich nicht! Schauspieler spielen Kritiker: das ist dein Vorschlag? Also irgendwie bin ich halbwegs dagegen.



**MICHAEL KÖTZ** Ich wollte nur für gnadenlose Flexibilität plädieren.

**HARALD ZANDER** Dann würde ich doch vorschlagen: Götz George spielt Michael Kötz.

**HELMUT MERKER** Mit mir nicht. Ich werde dieses Projekt nicht unterstützen.



**JOSEF SCHNELLE** Filme über Filme sind immer auch Filme. Es ist auch Geschmackssache, was wem gefällt. Eine Grundfrage aber ist, was macht man mit dem Bildausgangsmaterial, wie geht man damit um? Dafür gibt es zwei Konzepte. Das eine ist, die Bilder und Töne, die ein Film zuliefert, als blankes Rohmaterial zu begreifen. Dieses fremde Rohmaterial kombiniert man mit eigenem Rohmaterial aus Interviews und Drehbeobachtungen. Und aus all diesem Rohmaterial macht man einen Film über einen Film. Auf der Gegenseite geht das andere Konzept davon aus, dass der Film, über den man arbeitet, ein Kunstwerk ist, dem man mit Respekt zu begegnen hat. Das bedeutet, dass man die Szenen so lässt, wie sie sind, nicht darin herum-schneidet und sie auch nicht zu-quatscht.

Dann die Frage der Festivalberichte: Bringen solche Sendungen etwas? Festivalberichte sind wohl die vergänglichsten von allen Formen, sich mit Kino zu beschäftigen. Ich habe auch welche gedreht. Da unterliegt man leicht dem Faszinosum, das ein Festival für einen selber hat. Unter dem Strich kommt das aber bei den Berichten nicht mehr heraus. Weil man auch nur wenig davon erzählt, was man auf dem Festival wirklich erlebt hat. Es ist die Berichtform, in der man am wenigsten über die Filme erfährt. Sie ist nicht mehr als eine Form von Notizzettelkasten.

Ich finde die Formulierung von Reinhard Wulf sehr schön, dass Filme «ihren Atem behalten sollen». Das ist sehr poetisch gedacht. Und ich weiss nicht, ob man das im Produktionszusammenhang und unter Quotendruck so durchsetzen kann.

Das sind ästhetische Fragen. Ich weiss, dass man so etwas in einem Diskussionskreis wie diesem schwer gegeneinander ausspielen kann. Denn jeder steht mit seiner Position für seine Arbeit ein. Vielleicht werden mit den verschiedenen Herangehensweisen

auch unterschiedliche Zuschauer-schichten und Erwartungen bedient.

Einfacher einigen kann man sich vielleicht über das Thema: Wie sind die Arbeitsbedingungen? Was kann man fordern, um bessere Arbeitsbedingungen zu bekommen. Die radikale Haltung ist, wenn man verlangt, dass die Bedingungen dem entsprechen müssen, was man machen will, anderenfalls man es nicht macht. Ausschnittscassetten gehören hier zu den Problemen, die man Verleihern massiv klarmachen muss. Auch die Fünf-Minuten-Interviews, die zu Promotionszwecken angeboten werden und mit denen man nichts anfangen kann, gehören zu diesen Problemen.

Das dritte grosse Thema ist die Akzeptanz in den Sendehäusern und der Druck der Quoten. Wobei der Erfolg einer Sendung schlicht und einfach auch von ihrer Plazierung im Programm abhängt. Man bekommt als Quittung die Quote, die man mit der Plazierung determiniert. Für Kulturberichterstattung, im Speziellen Kinosen-dungen, müsste man ohnehin andere Messmethoden entwickeln. Es ist mit Sicherheit so, dass die Zuschauer, die sich an einem anspruchsvollen Kulturprogramm delectieren, bei den bestehenden Messmethoden unterrepräsentiert sind, so dass da ein ganz schiefes Bild herauskommt. Quote reicht auch kaum als Begründungsentscheid über die Existenz oder Nicht-Existenz einer Kultursendung bei den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten – eben wegen des öffentlich-rechtlichen Auftrags, auch Publikums-sparten zu bedienen und eine kulturelle Erziehungsfunktion wahrzunehmen.



**HELMUT MERKER** Jeder von uns wird auf irgendeine Weise abgeschafft oder ist davon bedroht. Das Fernsehen aber profitiert seit seinen Anfängen vom Kino und soll deshalb auch etwas fürs Kino tun. Dass eine Kinosen-dung schon aus diesem Grunde zu akzeptieren ist, hat mir noch nie jemand zugestanden.

**SIMONE STEWENS** Dass das Fernsehen vom Kino profitiert und dem Kino etwas zurückgeben will, war eine Gründungsmaxime von «Kino Kino». Und das ist nach wie vor für uns gültig.

**ACHIM FORST** Die Situation ist allerdings noch viel negativer, als bisher gesagt worden ist. Im ZDF gibt es ausser dem Magazin «Apropos Film» nichts mehr dergleichen. Das ist hierzulande das bekannteste und am längsten bestehende Filmmagazin, dessen Einstellung auch debattiert worden ist. Es wird nur noch nach Mitternacht ausgestrahlt. Aber selbst bei 3sat gibt es Probleme.

**JOSEF SCHNELLE** Unproblematisch scheinen nur die Verhältnisse beim Bayerischen Rundfunk und bei Premiere zu sein. Ansonsten hat die ernsthafte Beschäftigung mit Film offenbar keine Lobby auf den Cheftagen. Vielleicht liegt das daran, dass wir nicht selbstbewusst genug auftreten.

**CHRISTINE HEGELER** Mit Ausnahme von Premiere und dem Bayerischen Rundfunk arbeiten doch fast alle, die hier ihre Sendungen vorgestellt haben, in Nischen, wo sie ihre Schmuckstückchen produzieren. Im Gegensatz dazu machen wir auf Premiere ein regelmässiges, wöchentliches Programm. Wir sehen das als Info-Sendung, was hier anscheinend mit einem negativen Beigeschmack belegt wird. Merkwürdig finde ich, dass es im Ersten Programm der ARD überhaupt kein Kinomagazin gibt.

**HELMUT MERKER** Das hat es mal gegeben. Aber jetzt gibt es das nicht mehr.

**PETER PAUL HUTH** Das hat mit feudalen Strukturen in den Sendeanstalten zu tun. Alle, die öffentlich-rechtlich heissen, haben einen Fernsehrat. Aber das ist der pure Feudalismus. Es gibt Abhängigkeiten von Hierarchen, die wie Fürsten des *Ancien Régime* ihre Vorlieben pflegen. Wenn sie Kino mögen, darf auch eine Berichterstattung über Kino existieren. Wenn sie Kino nicht mögen oder wenn sie klein-karierte Quotenfuchser sind, wird die Berichterstattung eben abgeschafft. Das ist völlig irrational. Ich bin da wirklich ratlos, und im Laufe der Zeit wird man zynisch.

**EVA MAEK-GÉRARD** Es gibt immer glückliche oder unglückliche Konstellationen. Aber die generelle Tendenz ist, dass diese Sendungen verschwinden.

**HELMUT MERKER** Die generelle Tendenz ist, dass man Fachkompetenz nicht mehr wahrnehmen will. Filmtips kann doch angeblich jeder tagesaktuelle Hanswurst machen.

**JOSEF SCHNELLE** Wir beschäftigen uns hier jeder auf seine Weise ernsthaft

«Es gäbe schon Zuschauer, die anspruchsvoll genug sind, sich solche Sendungen anzusehen, wie Sie machen. Aber die wissen gar nicht, dass es diese Sendungen gibt.»

Michael Aust  
PR-Agentur  
«Televisor»

## FILM TIP

von **Josef Schnelle**  
Redaktion **Helmut Merker**  
Schnitt **Norbert Kornwald**



Filmemacher  
**Hal Hartley**

Autor  
**Peter Kremski**

mit Film. Alle diese Sendungen zusammen ergeben ein wunderbares Spektrum. Diese Formen sind in ihrer Existenz bedroht. Gleichzeitig aber gibt es eine zunehmende Filmberichterstattung in *Talk Shows*, *Game Shows* und Regionalsendungen – auf einem nicht akzeptablen *Level*. Das ist die Konkurrenz.

**PETER PAUL HUTH** Die Grundfrage ist: Was ist Kino? Ist Kino Kultur oder Massenunterhaltung? Fernsehhierarchien möchten eine eindeutige Zuordnung haben. Und Kino riecht denen irgendwie nach Schweinestall. Es hat diesen Massen-*Appeal* und nicht die Erlesenheit von Bildender Kunst. Elitärere Kunstgattungen überleben im Fernsehen möglicherweise leichter als ein so uneindeutiges Berichterstattungsmedium wie Kino, das eine Grauzone von *Carl Theodor Dreyer* bis *Mel Gibson* durchläuft.

**JOSEF SCHNELLE** Das Kino riecht vielleicht nach Schweinestall. Aber den Kinosenlungen wird vorgeworfen, nicht nur nach Schweinestall zu riechen, sondern dabei auch noch verblasen intellektuell zu sein. Das hat etwas Absurdes. Aber das ist genau der Punkt, warum es keine Lobby gibt. Bei der Abschaffung einer Büchersendung hätte man das unangenehme Gefühl, Kultur abzuschaffen. Dieses Gefühl hat man bei der Abschaffung einer Kinosenlung nicht.

**MEINOLF ZURHORST** Beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen gibt es eine Unterscheidung zwischen *E-* und *U-Kultur*. Und Film gehört der Auffassung nach nicht zur ersten, also auch nicht zur ernstzunehmenden Kultur. Das sieht man auch daran, wie stiefmütterlich ARD und ZDF ihre Filme behandeln, die sie auf 23 Uhr und später programmieren. Es ist in der ARD oder im ZDF nicht mehr möglich, einen Film von *Robert Altman* um 20 Uhr 15 zu zeigen. Stattdessen laufen Shows und Sport. Und das obwohl die Öffentlich-Rechtlichen nicht wie die Privaten das Problem haben, sich refinanzieren zu müssen. Ich verstehe so etwas nicht und halte es für einen absoluten Irrweg, auf Seichtigkeit und *U-Kultur* zu setzen und alles, was schwierig erscheint und *E-Kultur* ist, ins Nachtprogramm abzuschieben. Das ist im Moment ein Grundübel der Öffentlich-Rechtlichen.

**JOSEF SCHNELLE** Für mich gibt es keine *E-* und *U-*Unterscheidung. Es gibt nur gute und schlechte Filme. Man kann über *TERMINATOR E* reden und über *Rivette U* reden. Das ist völlig

egal. Aber es gibt eine allgemeinkulturelle Entwicklung, die an unserer Arbeit nicht spurlos vorbeigeht. So kommen etwa bestimmte anspruchsvolle Filme gar nicht mehr ins Kino. Das hat damit zu tun, dass die Programmkinos weniger werden und sich die Verleih-Landschaft verändert. Es gibt heute weniger Leute, die sich noch für *Rivette* interessieren, als vor zwanzig Jahren. Das ist eine Entwicklung, die uns auch betrifft.

**PETER PAUL HUTH** Entscheidend ist auch, für wen wir die Sendungen machen. Wir haben doch eine Vorstellung von unseren Zuschauern. Und in der unterschiedlichen Vorstellung, die wir von unseren Zuschauern haben, liegt der wesentliche Grund für die Differenz der Sendungen. Ich glaube, dass Helmut Merker seine Sendungen für anspruchsvollere Zuschauer macht.

**HELMUT MERKER** Nein, du machst deine Sendungen für anspruchsvollere Zuschauer, wenn du dich in fünfzehn Minuten mit zehn Filmen beschäftigt. Solche anspruchsvollen Zuschauer, die dem überhaupt folgen können, habe ich nicht. Aber ich mache meine Sendungen für Zuschauer, die *Rivette* ein kleines bisschen interessanter finden als *Godzilla*.

**PETER PAUL HUTH** Für Zuschauer, die die Geduld aufbringen, sich zehn Minuten lang zu konzentrieren.

**HELMUT MERKER** Das muss man auch einfordern – gegenüber all dem Schrott im Fernsehen.

**PETER PAUL HUTH** Ich rechne aber damit, dass die Leute dabei bügeln oder ihre Kinder ins Bett bringen.

**HELMUT MERKER** Da haben sie aber keine Chance, von deinen zehn Filmen in fünfzehn Minuten überhaupt etwas mitzubekommen.

**PETER PAUL HUTH** Das ist aber die entscheidende Frage: Wie stelle ich mir meinen Zuschauer vor? Ich stelle mir meinen Zuschauer als jemand vor, der sich fragt, welchen von zwanzig Filmen, die im Kino laufen, er sich ansehen soll. Und diesem Zuschauer will ich sagen, für welchen Film er sein Geld ausgeben soll. Auch wenn das jetzt vielleicht banal klingt.

**JOSEF SCHNELLE** Der einzige Zuschauer, den du wirklich kennst, bist du selber. Und das ist der Massstab. Auf *den* Zuschauer musst du dich verlassen können.

**CHRISTINE HEGELER** Offenbar gibt es einige, die ihren Zuschauer, das unbekannte Wesen, ganz gut kennen. Lassen Sie auch Ihre Sendungen von der Marktforschung testen?

**REINHARD WULF** Ich weiss gar nicht, ob ich das wissen will, was dabei herauskommt. Ich kann selber beurteilen, was ich gemacht habe.

**CHRISTINE HEGELER** Das finde ich ignorant, wenn man nicht wissen will, was seine Zuschauer darüber denken.

**REINHARD WULF** Das ist aber doch auch eine Frage der Kompetenz, die bei solchen Untersuchungen nicht gegeben ist.

**CHRISTINE HEGELER** Selbst wenn man davon ausgeht, dass man ein spezielles Publikum hat, kann man doch auch einmal nachfragen, ob man dieses Publikum mit dem, was man macht, auch wirklich anspricht. Finden die Intellektuellen, die sich den WDR-«Filmtip» ansehen, ihn in dieser Form auch gut? Ich finde es ignorant, zu sagen: «Das interessiert mich nicht!» Eine solche Haltung ist mir unbegreiflich.

**MICHAEL AUST** Die Frage ist auch, ob das Publikum überhaupt weiss, dass es diese Sendungen gibt. Die WDR-Sendungen werden doch kaum beworben.

**HELMUT MERKER** Es wird immer nur das beworben, was ohnehin schon populär ist. In den *Trailer*-Redaktionen, die für die Werbung im Fernsehen zuständig sind, sitzen doch die letzten Heuler, die noch nicht einmal James Stewart und Stewart Granger auseinanderhalten können.

**MICHAEL AUST** Welche Möglichkeiten gibt es denn, diese Sendungen zu retten? Müssen sich die Sendungen oder müssen sich die Bedingungen ändern? Vielleicht muss man auch das Alter des Kinopublikums berücksichtigen und sollte einmal überprüfen, auf welches Zielpublikum die bestehenden Sendungen fokussieren.

**HELMUT MERKER** Ich weiss doch, dass ich mit Rivette nicht zehn Prozent der Zuschauer erreichen kann. Weder mit einem Film von Rivette noch mit einem Filmtip über ihn.

**CHRISTINE HEGELER** Es geht hier überhaupt nicht um die Quote. Vielmehr geht es um die Zuschauer, die Sie erreichen wollen, und was die zu dem sagen, was Sie da machen. Und das interessiert Sie nicht?

**MICHAEL AUST** Sind die zwanzig Jahre alt oder vielleicht sechzig?

**CHRISTINE HEGELER** Sind das Männer oder Frauen? Haben sie Abitur oder nicht?

**HELMUT MERKER** Ob mehr Frauen oder mehr Männer Rivette-Filme gucken, interessiert mich nicht so wahnsinnig. Würde Sie so etwas interessieren?

**CHRISTINE HEGELER** Warum machen Sie nicht mal eine Befragung: «Wie fanden Sie diesen Filmtip?»

**EVA MAEK-GÉRARD** Was würde das denn ändern, wenn man das weiss? Was bringt das denn für eine Filmkritik, wenn man eine solche Rückmeldung bekommt?

**HELMUT MERKER** Das verstehe ich auch nicht so ganz.

**PETER PAUL HUTH** Die Frage ist: Erreicht der «Filmtip», was er erreichen soll?

**HELMUT MERKER** Natürlich erreicht er das nicht. Dafür müsste er schon um 20 Uhr 15 gesendet werden und nicht erst nach Mitternacht.

**JOSEF SCHNELLE** Die Zuschauer von Kultursendungen wären schon eine spezielle Untersuchung wert. Ich bin davon überzeugt, dass die von der *Gesellschaft für Konsumforschung* ermittelten Zahlen ein reines Phantasma sind. Für den gesamten Bereich der Kultursendungen liefern diese Messinstrumente keine brauchbaren Erkenntnisse. Die Öffentlich-Rechtlichen leisten sich da eine Fiktion mit tausend Messgeräten und einer höchst fadenscheinigen Vorstellung von Repräsentativität. Diese Geräte stehen zehn Jahre in denselben Wohnungen, in denen auch Hunde leben, die die Geräte genauso gut bedienen können. Das ist kein Witz, das ist wirklich so. Und danach werden dann die Quoten berechnet.

**CLAUDIA LEHMANN** In erster Linie ist das eine Plazierungsfrage, warum Kinosen-dungen kein grosses Publikum haben. Das Interesse ist da, das Publikum auch, gerade bei dem augenblicklichen Kino-Boom. Nur kann man das Publikum nicht erreichen – in den Nischen, in die man gesteckt wird.

**MICHAEL AUST** Ich sehe hier die Gefahr, dass man sich den echten Problemen nicht stellt und immer nur sagt, die anderen seien schuld.

**HELMUT MERKER** Was sind denn die «echten Probleme»? Dass ich die Zuschauer nicht kenne?

**MICHAEL AUST** Zum Beispiel.

**REINHARD WULF** Filme von Rivette werden schon im Kino nicht von vielen Leuten gesehen, wenn sie denn überhaupt ins Kino kommen. Da kann man doch nicht erwarten, dass man mit einer Sendung über Rivette ein riesiges Potential an Zuschauern gewinnt. Oder mit einer Sendung über *Eric de Kuiper*, den kaum einer kennt, oder über *Jean-Marie Straub*. Aber das sind wichtige Filmemacher. Und wenn man das Gefühl hat, man muss etwas über

sie machen, dann tut man das und hofft, dass man ein paar Leuten damit Lust macht, diese Regisseure kennenlernen zu wollen. Aber da weiss ich doch von vornherein, dass man da nur ein ganz beschränktes Potential an Zuschauern hat, die man erreichen kann.

**MICHAEL AUST** Es gäbe schon Zuschauer, die anspruchsvoll genug sind, sich solche Sendungen anzusehen, wie Sie sie machen. Aber die wissen gar nicht, dass es diese Sendungen gibt.

**HELMUT MERKER** Warum wissen die das nicht, wenn sie doch hier leben?

**MICHAEL AUST** Weil das inzwischen medial abgekoppelte Welten sind.

**HELMUT MERKER** Dagegen kann ich dann auch nichts machen.

*Auszüge aus einer Diskussion, die im Rahmen der FIPRESCI-Tagung «Filmjournalismus im Fernsehen» als Veranstaltung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten beim Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg 1998 stattfand. Die Montage stellte Peter Kremski zusammen. Die Teilnehmer des Symposions wollen künftig in Form einer Kooperative als Untersektion der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten verstärkt zusammenarbeiten.*

#### Teilnehmer

Achim Forst, «Filmforum» (ZDF/3sat)  
Christine Hegeler, «Cinemagazin» (Premiere)  
Lucie Herrmann, «Kinostarts» (HR)  
Peter Paul Huth, «Kennwort Kino» (3sat)  
Claudia Lehmann, «Exclusiv Kino» (RTL)  
Eva Maek-Gérard, «Kinostarts» (HR)  
Helmut Merker, «Filmtip» (WDR)  
Simone Stewens, «Kino Kino» (BR)  
Reinhard Wulf, «Kinomagazin» (WDR/3sat)  
Harald Zander, «Kinostarts» (HR)  
Meinolf Zurhorst, «Kinorama» (Arte)

#### Moderation

Josef Schnelle (AG der Filmjournalisten)  
Konzeption & Organisation  
Peter Kremski (Vorstand AG der Filmjournalisten)

#### Technische Organisation

Christine Schmieder (Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg)

#### Gäste

Michael P. Aust (PR-Agentur «Televisor», Köln); Alexander Donev (Zeitschrift «Kino», Sofia); Petra Höhne (Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg); Reinhard Kleber (Presse-Agentur ddp/ADN); Thomas Klingensmaier (Stuttgarter Zeitung); Michael Kötz (Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg); Carl Marciniak (Kath. Medienakademie Ludwigshafen); Barbara Obermaier (TiMe-Filmverleih, Köln); Silke Johanna Rübiger (Filmfestival «femme totale», Dortmund); Maria Ratschewa (Bulgarische Zeitung «24 Stunden»); Thomas Rothschild (Filmpolitischer Informationsdienst «Black Box»); Ernst Szebedits (Pegasos-Filmverleih, Frankfurt/Köln); Anita Uzulniece (Literatura Maksla Mes, Riga); Rudolf Worschech (epd-Film, Frankfurt)



# Film – eine Investition in die Zukunft

Lucie Bader Egloff, Dozentin am Studienbereich  
Film/Video der HGK Zürich  
und Präsidentin von «Vision 2002»



In Zürich gibt es mehr als fünfzig Kinosäle. Es wird also eine grosse Vielfalt an Filmen angeboten, könnte man meinen. Wenn ich aber das aktuelle Kinoprogramm ansehe, erweist sich die Suche nach einem Film schweizerischer Herkunft als schwierig. Einzig ein Dokumentarfilm auf der Vorabendschiene und zwei in der Sonntagsmatinée sind auszumachen, aber kein einziger Spielfilm und auch keine europäische Koproduktion mit Schweizer Beteiligung. Der Schweizer Film führt nur noch eine Randexistenz!

Die Dominanz des US-amerikanischen Films und die dadurch entstandenen Verdrängungsmechanismen sind nichts Neues, darüber wird seit Jahren diskutiert und gejamert. Heute kommt jedoch hinzu, dass die einheimische Produktion dermassen geschrumpft ist, dass schon das Angebot sehr schmal geworden ist. Die Ursachen für den Verlust sind vielschichtig, die Folgen verheerend. Zwangsläufig ist diese Entwicklung nicht.

Film- und Audiovisionsproduktion sind als Wirtschaftszweig ein Zukunftsmarkt, und die Schweiz hätte diesbezüglich Einiges zu bieten. Nebst einem vielfältigen, schöpferischen Filmschaffen, einem hohen technischen Know-how, einem kreativen Filmnachwuchs und der Vielsprachigkeit zeichnet sich das Land durch attraktive Drehorte und ein starkes kulturelles Image im Ausland aus. Doch diese Standortvorteile genügen offensichtlich nicht, um wirtschaftliche Potenz zu entfalten. Das Produktionsland Schweiz braucht zusätzlich eine eigentliche Standortförderung im Sinne einer Verbesserung der Rahmenbedingungen. Konkret bedeutet dies vermehrte Investitionen im audiovisuellen Bereich aus der öffentlichen Hand, Anreize für private Investoren durch beispielsweise steuerliche Begünstigungen, eine grössere einheimische Fernsehfilmproduktion und schliesslich die professionelle Vernetzung innerhalb Europas durch den Beitritt zu den MEDIA-Programmen.

Gleichzeitig käme der Entwicklung der Audiovisionsproduktion eine gesamt-kulturelle, gesamtwirtschaftliche und gesamtpolitische Bedeutung zu. Denn Filme haben eine gesellschaftliche Funktion, sie sind identitäts- und sinnstiftend, reflektieren unseren Alltag und unsere Kultur und wirken integrativ. Förderung der Audiovision meint daher die Entwicklung eines kontinuierlichen eigenständigen Film- und Fernseherschaffens, das ein differenziertes Bild der Schweiz inner- und ausserhalb der Schweiz vermittelt.

Verschiedene Studien zeigen, dass eine Erhöhung des Produktionsvolumens in der Audiovision eine überproportionale Wertschöpfung und positive Arbeitsmarkteffekte auslöst. Dazu ein Beispiel: Die Förderung des Wiener Filmfinanzierungsfonds für die erste Staffel der TV-Serie «Kommissar Rex» im Umfang von 10 Millionen Schilling hat einen Kapitalfluss von 90 Millionen Schilling für Wien gebracht. Gleichzeitig konnten sich einheimische Schauspielerinnen und Schauspieler in der Primetime profilieren, und es wurden österreichische Drehorte bekannt gemacht.

Falls entsprechende medienpolitische Massnahmen nicht auch bei uns ins Auge gefasst werden, bleibt uns nichts anderes übrig, als uns aus der internationalen Konkurrenz abzumelden. Dann wird die Schweiz ihre Filmsprache in kürzester Zeit verlieren.

Damit dies nicht geschieht, braucht es monetäre Impulse, und sie werden teilweise auch schon eingeleitet. So bereitet das Bundesamt für Kultur derzeit im Auftrag von Frau Bundesrätin Dreifuss einen «Quantensprung» vor, das heisst die Aufstockung der Eidgenössischen Filmförderung von derzeit 20 Mio. auf rund 35 Mio. Franken. Die Zeichen stehen auch gar nicht so schlecht, diese Forderung im Bundeshaus durchzusetzen. Selbst Finanzminister Villiger hat in der vergangenen Session zu erkennen gegeben, dass in der nächsten Zeit über die Filmförderung geredet werden müsse, weil in diesem Bereich «der Staat bisher nicht überaus grosszügig war im Vergleich zu andern Ländern».

Einer der wichtigsten Partner der Audiovisionsbranche ist das öffentlich-rechtliche Fernsehen. Das Schweizer Fernsehen will laut SRG-Generaldirektor Walpen seine Zusammenarbeit mit der Filmbranche und die Investitionen in die unabhängige Produktion in der nächsten Zeit massiv verstärken. Falls die beantragte Erhöhung der Konzessionsgebühren bewilligt wird, erhält diese Absichtserklärung ein sicheres finanzielles Fundament.

Die Vision, dass es in Zürich keinen Kinotag mehr ohne Schweizer Film im Hauptprogramm gibt und dass die Schweiz sich mit qualitativ hochstehenden Produktionen aktiv am europäischen Audiovisionsmarkt beteiligen kann, hat daher durchaus Chance, Realität zu werden. Verschiedene Persönlichkeiten in den hier massgebenden Positionen haben nämlich begriffen, dass der Film eine Investition in die Zukunft ist.

*Bader Egloff*

Der erste moderne Alpen-Western ist da!



«Es hat keinen raffinierteren, lustigeren Film mit soviel sozialem Scharfsinn mehr gegeben seit den legendären Zeiten des Rainer Werner Fassbinder.» Village Voice New York

# Filmbulletin

## griffbereit

## aufbewahren:

## im schwarzen

Für Ihre Bestellung

## praktischen

mailen, faxen oder schreiben

# Sammelordner.

Sie Filmbulletin.

# Neu im Frühjahr

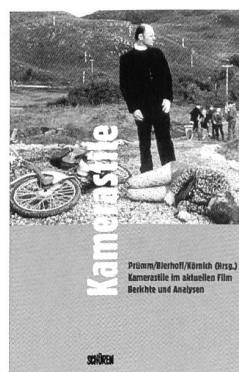


Kienast/Struck (Hrsg.)  
**Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow**  
Ca. 208 S., Pb., Über 200 Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 31,50)  
ISBN 3-89472-306-8  
Erscheint März 1999

Die erste umfassende Würdigung des Werks von Hollywoods einziger Actionregisseurin, Kathryn Bigelow (*The Loveless*, *Near Dark*, *Blue Steel*, *Point Break*, *Strange Days*)

Achim Forst  
**Breaking the dreams – das Kino des Lars von Trier**  
In Kooperation mit ARTE TV  
224 S., Pb., über 200 Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 31,50)  
ISBN 3-89472-309-2

Der Däne Lars von Trier ist der originellste Autorenfilmer des europäischen Kinos. Das Buch enthält ausführliche Analysen zu seinen Filmen mit zahlreichen Bildern sowie ein Interview.



Prumm/Bierhoff/Körnig (Hrsg.)  
**Kamerastile im aktuellen Film**  
176 S., Pb., zahlr. Abb.,  
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)  
ISBN 3-89472-311-4

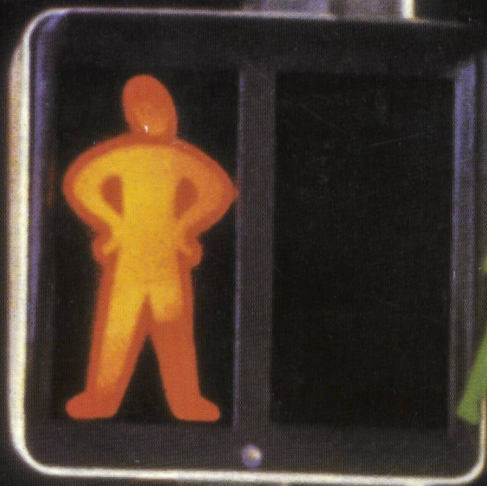
Namhafte Kameraleute berichten über die Voraussetzungen und Probleme ihrer Profession. Historische und systematische Annäherungen werden erprobt, stilbildende Aspekte der Kameraarbeit erläutert.

Prospekte gibts bei:  
Deutschhausstraße 31  
D-35037 Marburg

**SCHÜREN**  
www.schuere-verlag.de



Die grosse neue Komödie aus Frankreich –  
unwiderstehlich witzig.



# DIEU SEUL ME VOIT

Why Not Productions  
präsentiert

(Versailles–Chantiers)

ein Film von  
**Bruno Podalydès**

mit  
Denis Podalydès  
Jeanne Balibar  
Isabelle Candelier  
Cécile Bouillot  
Michel Vuillermoz  
Jean-Noël Brouté  
Philippe Uchan  
Mouss  
Daniel Ceccaldi  
Maurice Baquet  
Pierre Diot

Zur Zeit in Ihrem Kino

Eine Koproduktion von Why Not Productions, Le Studio Canal+, France 2 Cinéma; unter Mitwirkung von Canal+, Centre National de la Cinématographie, Sofica Sofnergie 4; mit Unterstützung von Pro-cinep; Drehbuch Bruno Podalydès, Denis Podalydès; Kamera Pierre Stollwerck; Schnitt Joëlle Van Effenterre, Susanne Koch, Marie-France Cuenot; Ton Eric Grange; Mischung Gérard Lamps; Dekor Antoine Platteau

**KENIX** FILMDISTRIBUTION

UGC