

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 222

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.08.2025

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



B U L L E T I N

Gespräche mit **Geraldine Chaplin**
und Daniel Schmid

BERESINA von Daniel Schmid

CROUPIER von Mike Hodges

BULWORTH von Warren Beatty

ZUGVÖGEL ... EINMAL NACH INARI

von Peter Lichtefeld

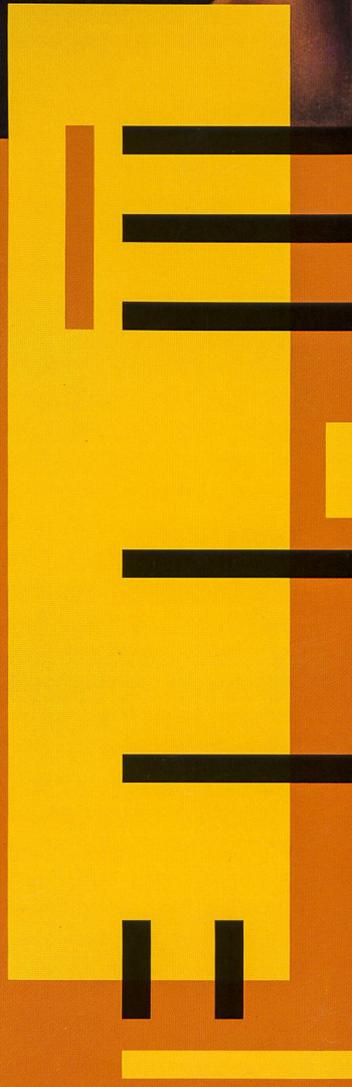
THE MATRIX von Andy und

Larry Wachowski

Kino-Rhythmen:

Zeit und Unzeit auf der Leinwand

Kolumne von Erich Hackl

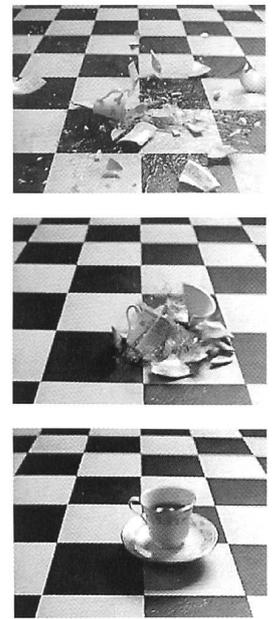






3-99
41. Jahrgang
Heft Nummer 222
Juni 1999

Titelblatt:
Geraldine Chaplin
in BERESINA
von Daniel Schmid
Vierte Umschlagseite:
2001, A SPACE ODYSSEY
Regie: Stanley Kubrick



KURZ BELICHTET **2**

*Kino-Tagebuch
Festivals
Bücher*



CH-FILMMANUFAKTUR **13**

Weisses Kreuz auf rotem Feld
BERESINA von Daniel Schmid

MADAME DU CINEMA **16**

**«Ich wäre so gerne
ein Hollywood-Star geworden»**
Gespräch mit Geraldine Chaplin

18

**«Geraldine Chaplin
ist eine Schauspielerin,
die ich liebe»**

Gespräch mit Daniel Schmid
Kleine Filmographie
von Geraldine Chaplin

30



FILMFORUM **32**

CROUPIER von Mike Hodges
Gespräch mit Mike Hodges
und Paul Mayersberg

34

37

BULWORTH von Warren Beatty

39

ZUGVÖGEL... EINMAL NACH INARI ... von Peter Lichtefeld

41

THE MATRIX von Andy und
Larry Wachowski



KINO-RHYTHMEN **43**

Zeit und Unzeit auf der Leinwand

KOLUMNE **51**

Die falschen Schlüsse
Von Erich Hackl

Reality Sandwiches

STRANGE DAYS
are here to come –
ein Film zum
Jahrhundertende

*And down there's Hollywood,
the starry world below
– expressing nakedness –
that craving, that glory
that applause – leisure, mind,
appetite for dreams, bodies,
travels: appetite for the real,
created by the mind
and kissed in coitus –
that craving, that melting!
Not even the human
imagination satisfies
the endless emptiness of the soul.*

Eine endlose Leere der Seele
fühlte Allen Ginsberg im
Gedicht «Over Kansas», als er
auf Hollywood sah. Keine neuen



Nachrichten bis heute: Zur Jahr-
hundertwende blutige Eskala-
tion auf dem Balkan, das bedeu-
tet Krieg in Europa, Kanniba-
lismus im hungernden Nord-
korea, aufgespiesste Köpfe von
Maduranen in borneotischen
Stammesfehden, Organklau bei
Felachenkindern am oberen Nil –
und so will die Aufzählung von
Katastrophen und Ausfällen
archaischer Prägung kein Ende
nehmen. Angesichts des Zu-
standes unserer Welt müssen wir
erkennen, dass der elaborierte
technische Standard, ein Augen-
wisch, mit dem wir Heim und
Leben schmücken, den kurzen
zeitlichen Abstand zur Steinzeit
kaum maskieren kann. Und an-
gesichts unserer kaputten Welt
scheint die Gewalt aus Holly-
wood, von der wir uns immer
wieder an den Kinossessel fesseln
lassen, "relativ" harmlos. Sie tut
niemandem wirklich weh,
ernährt Millionen, ergötzt Aber-
millionen.

In dem «Traktat über die
Gewalt» zitiert Wolfgang Sofsky
unter anderen Augustinus, der
sich in seinen «Confessiones»
mit den Versuchungen der Ge-
walt beschäftigt. Dieser berichtet
von einem Schüler, der sich, von
Freunden gelockt, trotz grösster
Willensanstrengung und hefti-
gen Abscheus der Lust der
Menge an den Gladiatorenkämp-
fen ergab. Augustinus' Schüler
wurde nach dieser Initiation
zum faszinierten Besucher der
grausamen Zirkusspiele, zum
leidenschaftlichen Partizipanten
an den Darbietungen von
Gewalt. Diese Hingabe ist unab-
hängig von Bildung, Klasse oder
zivilisatorischer Sittenfestigkeit.
Wo immer es zu barbarischen
Ausbrüchen und Gewalttaten
kommt, ist der Zuschauer nicht
fern, der sich an ihnen weidet.
Voll der Lust und des Ekels ver-
fällt er über die «Sogkraft des
kollektiven Affekts» hinaus der
Grausamkeit, die ihre Wirkung
wie ein schleichendes Gift ent-
faltet. Noch mehr Blut, zeretztes
Fleisch, abgetrennte Glied-
massen. Von den circensischen
Spielen, über Hexenverbrennun-
gen, Lynchjustiz und Pogrome
bis zu den Gewaltexzessen
im Kinosaal befindet sich der
Zuschauer im Banne der Gewalt.
Die Dokumentationen des
Schrecklichen, mit denen wir
uns, um "informiert" zu sein,
bereitwilligst von Fernseh-
korrespondenten füttern lassen,
gelangen sogar ja rechtzeitig in
unsere Heime.

In den Mittneunzigern kam
eine Reihe von Filmen in die
Kinos, die extreme Gewalt wur-
führten. Augenscheinlich wurde
hier eine neue (alte) Qualität



von Grausamkeit untersucht, die
sich vollkommen zweckfrei aus-
agierte und hinter der sich eine
zynische Programmatik unerhö-
rten Ausmasses verbarg: die Lust
an der Vernichtung generiere
gleichsam die Lust am Leben.
Gewalt als Medium für Lebens-
hunger, Freiheitsdrang und den
ultimativen Erotikthrill am Blut-
tausch. KILLING ZOE, KALIFOR-
NIA, PULP FICTION und NATURAL
BORN KILLERS liessen Roger
Corman und seine Jünger aus-

sehen wie Katechumenen vor
der Taufe durch den Teufel.
Doch wo jene mit der Absurdität
des kleinen Horrors und mit cle-
verem Humor den Mainstream
unterminierten, beherrscht den
heutigen Gewaltexhibitionismus
die Adrenalinquote. Ohne jedes
Augenzwinkern werden die
Trivialisierung der Kultur, der
Verlust von Scham und Ethik
und die Aufgabe jeglicher ästhe-
tischer Referenzmodelle gefeiert.
Endlich frei als Freak in der
wilden Freakbeichte zum Jahr-
hundertende. Die Apokalypse
liegt hinter uns, wir haben es nur
noch nicht bemerkt. Auf gesun-
kene moralische Standards ange-
sprochen, erklärte Oliver Stone
die autoaggressiven *white trash*-
Protagonisten seiner schrillen
Gewaltepistel NATURAL BORN
KILLERS zu Sendboten unserer
Faszination an der Gewalt:
«Unser Jahrhundert gehört den
Massenmorden, den anonymen
Genoziden, in der Türkei, der



Sowjetunion, in Deutschland,
Kambodscha, China. Die Gewalt
ist in der Welt, das ist das eine.
Das andere ist das Interesse des
Publikums am Intimleben von
anderen. Je perverser desto bes-
ser – das ist unsere Kultur ... Wir
leben in einem Land, das dem
späten Römischen Reich ver-
gleichbar ist. Ein Land ohne zen-
trale Autorität. Wir haben aller-
dings einen schlimmen Ersatz
gefunden: die Presse. Sie stellt
die Weichen. Die Medien haben
aus dem Tod, aus Tragödien und
Perversionen eine Goldgrube
gemacht.» Ja, auch er habe sich
seine *nuggets* aus dieser Gold-
grube gefischt, «aber nur dieses
eine Mal. Im übrigen wird nie-
mand gezwungen, meinen Film
zu sehen, während die Killer-
shows im Fernsehen frei Haus
geliefert werden; und das ist das
viel grössere Geschäft, da geht es
um Werbegelder.»

Der Gelegenheitsschürfer
Stone war Produzent von
Kathryn Bigelows erstem Kino-
erfolg BLUE STEEL, einem Fall-
beispiel für Gender- und Hyste-
rietransfer im Kriminalgenre.
Der psychopathische Killer ist
Hysteriker, die Polizistin ist mit
männlicher Chuzpe und dem

Willen zur Macht(-ausübung)
ausgestattet. Doch weil Bigelow
Frau ist und Stone berühmt,
tauchte sein Name überdimen-
sioniert auf den Kinoplakaten
auf: Ein Film von ... Die
Werbung pfeift den Aufbruch
des Genres zurück in die alte
Ordnung. Auch ihr zweiter
bekannter Film STRANGE DAYS
wurde von einem Mann
"gemacht". Das Drehbuch
stammte von James Cameron



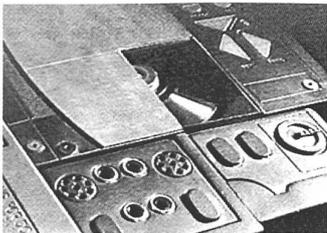
(und Jay Cocks), bevor er sich
anschickte, seichte Polargewäs-
ser zu erobern. Die Regisseurin
blieb erneut im Unterholz des
chauvinistischen Managements
von Insel Town stecken. Aber
das ist eine andere Geschichte.

Die Pervertierung staatli-
cher Gewalt und die Sucht nach
Adrenalinstössen bei privaten
Aspiranten auf den Gewalttrip
ist Thema von STRANGE DAYS.
Los Angeles kurz vor der Jahr-
tausendwende. Dem bürger-
kriegsähnlichen Toben auf den
Strassen wird der Staat nur noch
durch paramilitärischen Einsatz
Herr. *Superconducting Quantum
Interference Device*, SQUID, heisst
die Zauberformel. Die erste cere-
brale Methode, den Kick des
Lebens zu erfahren, sich auf dem
SQUID-Trip in die Gefühle und
Ängste eines anderen Menschen
einzuklinken. Gehirnströme
werden mittels hochleitender
Interferenzrezeptoren von einer
Apparatur registriert, die sich
spielend als Haarnetz unter
einer Perücke verbergen lässt.
Von diesem *head set* aus werden
die Signale an ein Deck weiter-



gegeben und auf Minidiscs ge-
speichert. Dieser etwas andere
Videoclip kann umgekehrt mit
dem eigenen SQUID-Set ab-
gespielt werden, und das neuro-
nale Trivial Pursuit beginnt.

Ursprünglich war die Technologie als drahtloses Überwachungssystem für die CIA entwickelt worden. Irgendwie wurde das Volk dieses Spielzeugs vom Big Brother habhaft.



Nun kursiert es auf dem Schwarzmarkt zu Rausch und Frommen eines jeden, der es bezahlen kann. Der ultimative Hirnkick steht hier zu Gebot, denn «... das ist nicht nur 'ne bessere Art von Video, das hier ist das Leben, ein paar Ausschnitte aus dem Leben eines anderen Menschen, pur und ungeschnitten. Es kommt direkt aus der Grosshirnrinde – du bist da, du tust es, du siehst es, du hörst es, du fühlst es.»

Lenny «Nero», Ralph Fiennes als englischer Doktor für die polymorph-perversen Neurosen der West Coast, ist Zeuge einer brennenden Zivilisation und Dealer ihrer Begierden. «Ich kann dir alles besorgen, was du willst, du musst mir vertrauen. Ich bin dein Priester, ich bin dein Psychiater, ich bin dein direkter Draht zur Schaltzentrale der Seele, ich bin dein *magic man*, der Weihnachtsmann des Unterbewusstens.» Er schenkt dem beinamputierten DJ der Endzeitdiskothek, einem Film-noir-Maniac, der im Rollstuhl von *THE KILLERS* zu *DOUBLE INDEMNITY* zu *MURDER, MY SWEET* gleitet, neue Beine, offeriert Sex für Impotente und Frigide, Nervenkitzel für die Gelangweilten und *sentimental journeys* für Vergangenheitsbesessene. Und alle werden sie süchtig. Und alle sind sie irgendwie miteinander verbunden, denn jeder kann sich via Clip an das Gehirn des anderen andocken. Ein Rattenkönig im Armageddon und im Zentrum steht der schmierige kleine Halbweltfilou Nero, der glücklos versucht, seine Widersacher mit Roleximitationen zu bestechen. *Snuff clips* mit tödlichem Ausgang weigert er sich zu verdealen, und doch werden ihm einige solch brisanten Inhalts zugesteckt, dass er und seine Freundin Mace unversehens von einer Lawine aus Paranoia, Rassenhass und sadistischer Gewalt verübt durch Polizeiorgane überrollt werden. Ihre Jagd durch die Schattenwelt von Los Angeles mit bizarren neonfarbenen Anklängen an den Film noir, die Hatz durch den silvestergeissenden Moloch, an dessen Abgründen die Helden balancieren, affiziert noch den kühnsten Zuschauer. Die Bilderfalle Hollywoods ist einmal wieder zugeschnappt.

«In welcher Zeitzone befindet sich Gott überhaupt?», fragt der Radiomoderator eine frömmelnde Anruferin, die für die ersten Tage des neuen Jahrtausends das Jüngste Gericht ankündigt. Mit Spekulationen über höheres Sein vergeuden Bigelows Frauen keine Zeit. Sie sind hart im Nehmen und Austeilen. Die schwarze Hauptdarstellerin Angela Bassett trägt den Namen «Mace», der sie nicht nur zur «Muskatblüte» adelt, sondern ihr auch die «Kriegskeule» attribuiert. Es begegnen uns allerlei degenerierte weibliche Kampfmaschinen; der Überfall auf einen Weihnachtsmann wird von zwei Frauen ausgeübt, was den effeminierten Helden Nero, der

sich vorzugsweise in Armani hüllt, nicht weiter wundert. Die Frau seines Begehrens hört auf «Faith». Ihr Name wird im Film ein F-Wort genannt, sie ist Teil des *white trash*, der selbst aus der miesesten Situation noch ein Maximum an *fun* für sich herausholt. Ob sie tatsächlich an sich selber glaubt, bleibt offen; Treu und Glauben in sie werden Nero nicht gelohnt. Die Frauen bei Bigelow stehen den männlichen Kontrahenten in nichts nach,



sind im Zweifelsfalle stärker als diese. Doch ist kaum zu vermuten, dass diese Zuschreibungen aus der Regisseurin von schnellen Actionfilmen eine feministische Künstlerin machen. Sie versteht ihr Geschäft so gut wie die männlichen Kollegen. Ob sie die Clips benutzen würde, falls es sie gäbe? «Aber sicher, Wissen ist Macht», antwortet Bigelow erstaunt.

«Bring mir das Leben von der Strasse, auf dass die banale verzweifelte Existenz des Menschen zum Zeitvertreib eines anderen Menschen wird – und das in Technicolor!» Der *wired trip* steht für die reizkonditionierte, auf passiven Bilderkonsum fixierte Gesellschaft, deren Mitglieder, Testratten gleich, immer stärkere Signale brauchen, um an jenen Kick zu kommen, den die Ödnis des Lebens ihnen versagt. «Clips sind die perfekte Metapher für den Entertainment-Wahn, der unsere Zivilisation befallen hat, einen Wahn, der nach immer extremeren Phantasie-Erlebnissen verlangt.» Big Brother könnte nun frohlockend dabei zusehen, wie die SQUID-Junkiegemeinde rund um die Uhr am sich selbst generierenden Bilderreigen hänge, komplett paralysiert wäre – und ihn gewähren liesse. Dies bedeutete allerdings, die Strategie, den Zuschauer durch TV-Gaga voll-

kommen zu entmündigen, konsequent zu Ende zu denken. Warum das Volk mit Religionen fanatisieren, lässt es sich mit Gefühl und Schmerz aus zweiter und – so will es dieser Science-fiction-Thriller – in absehbarer Zeit aus erster Hand beruhigen? Doch so weit wollten sich die Drehbuchschreiber nicht vorwagen auf das Glatteis zynischer Autoreferentialität. Cameron/Cock arbeiten weiterhin mit konventioneller Moral. Lenny Nero, der beste Bulle, der je aus dem Sittendezernat geworfen wurde, und die schwarze Amazone Mace besiegen das Böse an allen Fronten, zuguterletzt gar mit der Hilfe des Polizeipräsidenten von Los Angeles. Nicht nur in Glen Mills, dem amerikanischen Vorzeige-Internat für jugendliche Delinquenten, werden Gestrauchelte und Anwärter auf Gefängniszellen für die Norm des Alltags geschliffen, auch Hollywood Mainstream stellt immer noch die richtigen Weichen für die Aussenseiter der Gesellschaft, deren schönem buntem Treiben im Kino wir so gerne folgen.

Angesichts der *reality sandwiches*, die uns das Leben verabreicht, ist *STRANGE DAYS* ein romantisches Schauerstück über den visuellen Ouerkill, aus dem wir längst als SQUID-Zombies hervorgegangen sind:

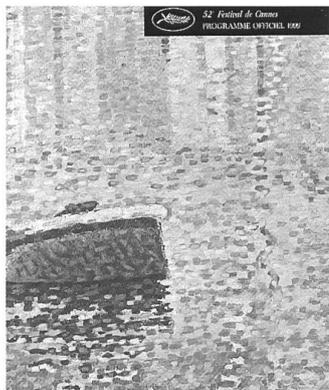


A naked lunch is natural to us we eat reality sandwiches. But allegories are so much lettuce. Don't hide the madness. (A.G.)

Jeannine Fiedler

• • •

Cannes '99 Der Autoren-Film scheint endgültig zum Stillstand zu kommen



Wenn tatsächlich das Fernsehen bestimmen sollte, was Aufmerksamkeit erheischt, oder gar was bedeutsam und wichtig ist auf dieser Welt, dann war die 52. Ausgabe der Veranstaltung in Cannes, die sich weiterhin schlicht und ergreifend *le festival* nennt, weniger bedeutend als die 51. Ausgabe. Soviel Fernsehen wie letztes Jahr war heuer in Cannes jedenfalls nicht auszumachen, und das dürfte wohl kaum damit zu erklären sein, dass die TV-Anstalten in ihrem Auftritt mittlerweile bedeutend diskreter geworden sind. Vielleicht hat sich ihr Einsatz vom letzten Jahr schlicht nicht gerechnet, womöglich kann auch *Fernsehen* sich irren, könnte aber auch sein: die wirklich bedeutsamen Dinge passieren tatsächlich anderswo.

Das ist zwar keine neue Einsicht, aber *Cannes* ist in der Tat, weder als Event noch als Summe der präsentierten Filme, wirklich fassbar. Ein unüberblickbar breites Warenangebot, lose und letztlich nicht immer nachvollziehbar Kategorien oder Sektionen zugeordnet wie: «Compétition», «Un certain regard», «Quinzaine des réalisateurs», «Semaine de la critique» und «Marché». Auf dem Markt wird ohnehin alles gehandelt, was verfügbar ist, aber auch die andern Bereiche bleiben in ihrer Summe dem kritischen Überblick entzogen. Bleibt also nur: man tut als ob, mit mehr oder weniger Inbrunst, mehr oder weniger kaltblütig, cool, locker, souverän, oder abgründig. So gesehen entsprechen meine Anmerkungen nicht mehr als einer bestimmten Wahrnehmung – einer möglichen Beobachtung.

Die grossen Plot-Maschinen, die an allen Filmmärkten und Festivals – inklusive *le festival* – vorbei auf den Markt geschmissen werden und die Kinos verstopfen, werden immer simpler. Gähnende Langeweile macht sich beim anspruchsvolleren intelligenten Zuschauer oft breit. Vermissst wird gestreichliches Kino, das auch ein bisschen Tempo hat. Denn die Tatsache, dass die Filme seit Jahrzehnten immer langsamer werden und in den letzten Jahren noch langsamer geworden sind, kann nur denjenigen entgangen sein, die hektische Schnittfolgen oder reisserische Kamerabewegungen mit Tempo der Erzählung verwechseln.

Dass sich Cannes bis auf weiteres definitiv quasi zum Mekka des *Autorenfilms* gemau-

sert hat – was immer man bei genauerer Betrachtung auch unter Autorenfilm verstehen mag –, zeigt nicht nur eine Auswahl der vertretenen Autoren, die von Jean-Marie Straub über Peter Greenaway bis zu Jim Jarmusch reicht, oder von Werner Herzog über Alexander Sokourov bis zu Manoel de Oliveira – um nur einige Namen zu nennen –, Spike Lee, Atom Egoyan, Steven Soderbergh oder Daniel Schmid eingeschlossen, sondern auch die faktische Abwesenheit der amerikanischen Majors. Ausser Konkurrenz wurde die diesjährige Ausgabe mit *THE BARBER OF SIBERIA* von Nikita Mikhalkov aus Russland eröffnet, die Schlussveranstaltung bestritt mit *AN IDEAL HUSBAND* von Oliver Parker eine britische Produktion und die gewissermassen grösste präsenzierte Kiste, *ENTRAPMENT* von Jon Amiel, kommt zwar formell aus den Vereinigten Staaten, wurde aber von einem Briten vorwiegend in England gedreht, hat mit Aron Milchan einen israelischen Produzenten und seine Stars, Sean Connery und Catherine Zeta-Jones, stammen aus Schottland, respektive Wales.

Der letztjährige Gewinner der Goldenen Palme hat mit seinem *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* die völlige Suspendierung der Zeit angestrebt und Stillstand zeitenlos vorzelebriert. Zugegeben, der *plot point* war noch nie die Stärke des Autorenfilms, muss er auch nicht sein, solange Filme gerade von Autoren andere Mittel und Wege finden, den Zuschauer zu bewegen – oder wie Hackl formuliert, wenn ein Film in den Zuschauern «die Tugend der Empathie» wecken, das «Publikum so sehr berühren» kann, dass es «die falschen Schlüsse zieht». Zur Symbolik geronnene, bedeutungsschwangere Zustandsbilder zu deuten, mag allenfalls ja auch ein anregender Zeitvertreib sein, Kino aber sollte sich doch um bewegte Bilder drehen, «motion pictures» wurden die Filme mal genannt – *e_motion pictures* sogar.

Der von der Jury unter dem Vorsitz von David Cronenberg mit dem «Grossen Preis der Jury» ausgezeichnete Film soll mein erstes Opfer werden, eignet er sich doch zu Demonstrationszwecken ganz vorzüglich. Zu Beginn die Nahaufnahme des nackten Unterleibes eines Mädchens, dessen Beine reglos, aber breit aus einer Böschung heraus ins Bild gespreizt werden – am Schluss der geknickte Mörder und Vergewaltiger mit hän-

genden Schultern auf einem Sessel im Polizeirevier. Am Anfang steht also das Verbrechen und am Ende ist der Fall gelöst. Klar doch – aber denkste. Die Hauptfigur, Polizeileutnant Pharon De Winter, weiss im Verlauf von zwei Stunden und achtundzwanzig Minuten eigentlich nur zu berichten, dass man sich jetzt in Lille um den Fall kümmere, und ist noch überraschter als der Zuschauer, als bekannt wird, dass der Täter gefasst sei. Die ambitiöse Titelsezung *L'HUMANITÉ* schickt uns auf die Suche nach dem Sinn des Unternehmens. Hilfreich erweist sich, dass sich der Filmautor Bruno Dumont eines Formats bedient, mit dem er nicht umzugehen versteht. Bei einem schlichten Normalformat würden die falschen Anschlüsse und die gedehnten Einstellungen nicht so ins Auge gehen wie bei «35mm couleurs scope». Und weil einfach nicht wahr sein kann, was nicht wahr sein darf, bleibt die logische Folgerung: da muss doch was, womöglich Abgründiges, dahinter stehen. Dem naiven Maler wirft auch niemand vor, dass er mit der Perspektive nicht zurecht kommt. In der Pressemappe stehen dann tatsächlich auch so geniale Sätze wie: «Alles erscheint unschuldig: alles, was wir sehen, ist einfach und gewöhnlich. Aber das Gewöhnliche ist der Ausdruck des Unsichtbaren. Das Unsichtbare kann nicht gefilmt werden, jeder Versuch, es dennoch zu tun, ist idiotisch und bedeutungslos.» Na, wer sagt's denn.

Und dennoch bemüht er sich: «Es ist die Geschichte eines einfachen Mannes. Die Geschichte seiner naiven Existenz. Eines schlichten und bescheidenen Mannes, belastet mit schlechten Taten anderer. Er leidet unendlich unter seiner Empathie.» Der Laiendarsteller dieses Pharon De Winter mag Leiden markieren, dass es ein normales Filmformat tatsächlich sprengen würde, die Empathie des Zuschauers ist damit noch nicht gewonnen. Die Figuren verändern sich nicht, und von einer Entwicklung kann schon gar keine Rede sein. Dieser eher vertrottelte Kommissar De Winter döst und dräut lustlos, von mir aus auch leidend, vor sich hin oder hat den Zustand der wunschlosen Glückseligkeit – wenn denn dies das mögliche *humane* Ziel sein sollte – schon erreicht, als wir diesem Pharon zum ersten Male begegnen.

Wenn uns schon keine Entwicklung der Geschichte, keine



KADOSH von Amos Gitai
 MEIN LIEBSTER FEIND
 von Werner Herzog
 SUMMER OF SAM von Spike Lee
 LA LETTRE
 von Manoel de Oliveira
 MOLOCH
 von Alexander Sokourov
 WONDERLAND
 von Michael Winterbottom

L'HUMANITÉ
 von Bruno Dumont
 BOOTLEG FILM
 von Masahiro Kobayashi
 ROSETTA von Luc und Jean-
 Pierre Dardenne
 THE WINSLOW BOY
 von David Mamet
 LE TEMPS RETROUVÉ
 von Raul Ruiz
 JUDY BERLIN von Eric
 Mendelsohn

Entfaltung der Figuren angeboten wird, sollten wir wenigstens in eine Welt eintreten dürfen, die wir nicht selbst schon bis zum Überdruß in fast jedem Detail zu kennen glauben. Es muss ja nicht gleich so prall und phantasiereich wie bei Fellini werden, aber auch darin scheitert Bruno Dumont – es sei denn, man glaube an das gefilmte Unsichtbare.

Same story, different background. Nächtliche Strasse, ein Liebespaar in einem Auto, päng, päng, geborstene Autoscheiben, blutüberströmte Leichen, ein Serial Killer trampelt davon und zwei Stunden zweiundzwanzig Minuten später wird «Son of Sam» in SUMMER OF SAM von Spike Lee en passant verhaftet und abgeführt. Der Sommer war heiss in New York, das ist für 1977 zwar historisch verbürgt, wird aber nur behauptet und nicht vermittelt. «Studio 54» war in, damals. Ben Gazzara als Pate eines Mini-Mafia-Clans Tisch halten zu sehen ist zwar ein Vergnügen, aber seine Auftritte könnten auch ersatzlos rausgeschnitten werden, und niemandem würde dies auffallen. Ansonsten hauptsächlich Jungs, die kaum wissen, wie die Zeit totzuschlagen, stundenlang, die die Falschen verdächtigen und verfolgen und dann ist der Fall gelöst, historisch verbürgt. Na bitte.

Nicht etwa, dass hier Detektivgeschichten gefordert würden. Dass die Täter gefasst werden, ohne dass sie vorher gesucht würden, ist einfach ein deutlicher Ausdruck dafür, wie schnell sich die Filme dramaturgisch bewegen. Eindrücke, Impression über Impression, kaum wirklich zwingend aneinander gereiht. Nix *bigger than life*, eher durchschnittlicher Alltag, unter dem Mikroskop in Zeitlupe ins Ewige verlängert und eingefroren.

Wer täglich zur selben Zeit mit der selben Stassenbahn die selbe Strecke fährt und die andern Fahrgäste etwas beobachtet, dem fallen früher oder später Geschichten zu den Leuten ein, die er immer mal wieder in der Strassenbahn sieht: LES PASSAGERS von Jean-Claude Guiguet. Auch dieser Film ist impressionistisch alltäglich, aber wenigstens nicht so ambitiös. WONDERLAND von Michael Winterbottom hat Dramaturgie und Entwicklung gewissermassen schon im Titel: eins, zwei, drei, *wonderland*. Donnerstag. Nadia sucht einen Mann. Freitag, das

Date läuft schief und so weiter bis Montag, der Film ist schon zum Epilog fortgeschritten, da hebt sie ganz unbeabsichtigt ab, da macht es klick und – "Wonderland". Ein paar unmotivierte, aber stark verwischte Kamerabewegungen im tristen Alltag des ärmlichen Teils im Süden von London müssen als Rechtfertigung herhalten, Winterbottoms neuestes Werk sei gewissermassen ein britisches *Dogma 95*.

Jim Jarmusch, der in GHOST DOG, THE WAY OF THE SAMURAI eigentlich eine klassische Kinogeschichte erzählt, zelebriert die Langsamkeit mit quasi philosophischen Einschüben über die Lebensweisheiten der Samurais, welche das Tempo des Films ausbremsen.

Es soll hier keineswegs behauptet werden, dass Langsamkeit oder gar Stillstand keine Qualitäten haben kann. Man kann sich auch vor ein Aquarium setzen, um den Fischen zuzusehen – stundenlang.

Da lob ich mir dennoch David Mamet – obwohl ich weiss, dass andere gerade auch den langweilig finden – mit seinen sauberen Konstruktionen, den *sophisticated dialogues*, seiner Strenge und seiner Reduktion auf das Wesentliche, etwa in THE WINSLOW BOY.

Walt R. Vian

PS Eher für Insider: *le festival* hat einen neuen Trailer, aber keine neue Melodie.

Die FIPRESCI Preise in Cannes: Die Preise des internationalen Filmkritiker-Verbandes FIPRESCI wurden vergeben für einen Film aus der offiziellen Auswahl, dem Wettbewerb und der Sektion «Un Certain Regard» und für einen Film, der in den Parallel-Programmen «Quinzaine des Réalisateurs» und «Semaine de la Critique» gezeigt wurde. Ausgezeichnet wurde in der offiziellen Auswahl PEAU NEUVE von Emilie Deleuze (Frankreich) und bei den Parallel-Programmen M/OTHER von Nobuhiko Suwa (Japan).

Europa, wir kommen! Diagonale '99



Eine alpenländische Filmmanufaktur wird selbstbewusst: Die Diagonale 99, das Festival des österreichischen Films

Mit der von Einheimischen als typisch bezeichneten Ver-spätung vollzieht sich in Österreich eine Veränderung der Film- und Kinolandschaft, die in Deutschland schon seit einiger Zeit und in der Schweiz immerhin seit kurzem im Gang ist. Jetzt entstehen die ersten Multiplexe, jetzt schiebt man eine Filmförderung an, die auch wirtschaftliche Aspekte berücksichtigt. Dass sich mit Filmen Geld verdienen lässt, ist eine relativ neue Erkenntnis, die sich, wie sollte es anders sein, einer erfolgreichen Komödie verdankt. **HINTERHOLZ 8** (Regie: *Harald Sicheritz*) ist der erste österreichische Film seit den fünfziger Jahren, der an der Kinokasse mit den *big players* aus Amerika konkurrieren kann. An der Farce über einen Kleinbürger, der seine Familie mit unerbittlicher Konsequenz in den Ruin treibt, entzündet sich eine Diskussion, die das populäre und das anspruchsvolle Kino zu unversöhnlichen Gegenpolen hat. Als der **HINTERHOLZ 8**-Hauptdarsteller Roland Düringer auf der Diagonale den dieses Jahr zum ersten Mal vergebenen Preis als

bester Schauspieler erhielt, geriet ihm die Dankes- zu einer aufschlussreichen Schmährede: Lob des Stars, der allein dafür Sorge, dass Menschen ins Kino gehen. Regie, Autor und vor allen Dingen Kunstanspruch seien demgegenüber allenfalls zweitrangig. Wer wolle schon einen Film sehen, der in 27 Einstellungen immer wieder eine Kloschüssel zeige, gipfelte Düringers Polemik in einer rüden Abkanzelung des österreichischen Avantgardefilms, deren Übervater, dem am 8. Juni 1998 verstorbenen *Kurt Kren*, die Diagonale eine grosse Retrospektive widmete. In *Gustav Deutsch*, der dieses Jahr **FILM IST** vorstellte, der dem Wesen des Mediums mittels analysierender Zitierung von Wissenschaftsfilmen auf die Spur kommt, hat das Genre noch einen vergleichsweise unterhaltsamen Vertreter.

Hinter Düringers gezielter Bösartigkeit steht die Frage, wer das Land angemessener repräsentiere: Die international renommierte Gruppe der Avantgardisten, die allerdings unter weitgehendem Ausschluss von Öffentlichkeit arbeitet, oder das grosse Kino, das am liebsten alle Fördermittel auf sich vereinigen würde, um grösstmögliche Durchschlagskraft zu erreichen. Von solchen Grabenkämpfen unbeeindruckt hat gleich eine Reihe von jüngeren Autoren trotz schmalen Budget publikumstaugliche Arbeiten vorgelegt. Die Filme des Dokumentaristen *Michael Glawogger* (sein Städte-Essay **MEGACITIES** lief bereits in der Schweiz; sein Fussballfilm **FRANKREICH, WIR KOMMEN!** hatte auf der Diagonale Premiere und startet im Laufe des Jahres in Deutschland) sind populär genug für die Kinoauswertung. Ohnehin steht Österreich zuhauf auf den Spielplänen deutscher und Schweizer Arthousekinos. Zum Beispiel *SUZIE WASHINGTON* vom Grazer *Florian Flicker*, der auf der Diagonale 98 den Hauptpreis erhielt, oder *Stefan Ruzowitzkys* überaus erfolgreiche **SIEBELBAUERN**. Die diesjährigen Diagonale-Premieren **HELDEN IN TIROL** (Regie: *Niki List*) und **DREI HERREN**, *Nikolaus Leytners* verkehrte Welt, in der sich die Ver-rückten normal, die Normalen aber wie wahnsinnig gebärden, repräsentieren ebenfalls ein unabhängiges Kino, das sich mit wenig Geld europatauglich erweist.

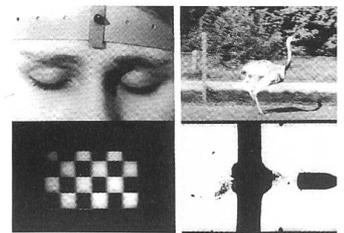
Der Erfolg dieser «Neuen österreichischen Welle» ist der probaten Methode geschuldet,

die eigene Befindlichkeit auf dem Hintergrund amerikanischer Genremuster deutlich zu machen. Das Spezifische lässt sich am besten kommunizieren, wenn man es mit international bekannten Standards mischt. Ruzowitzky reichert seine **SIEBELBAUERN** deshalb um Westernmotive an; *Florian Flicker* erzählt die Geschichte aus dem Salzkammergut, Schauplatz vieler österreichischer Heimatfilme, als Roadmovie. *Niki List*, der 1986 die erfolgreiche Krimikomödie **MÜLLERS BÜRO** drehte, hat seine parodierende Arbeitsweise soeben auf die **HELDEN IN TIROL** übertragen. Wenn dort der Hauptprotagonist *Christian Schmid* seine Monologe in Alpenrockmanier von den Bergen schmettert, werden dank der komischen Brechung gleich zwei eher übel beleumundete Genre geniesbar: Das Musical und der Heimatfilm. Ob man dessen Erbe ächten oder modifizieren soll, wird in Österreich von den jungen Regisseuren heiss diskutiert. Überwiegend entscheidet man sich fürs letztere und fasst Heimat, das Leben auf dem Land, in dramaturgische Konzepte, die bei allem Spott den geographischen Raum und seine Bewohner ernst nehmen.

Die Diagonale, von *Constantin Wulff* und *Christine Dollhofer* hervorragend geführt, hat sich mit der zweiten Ausgabe in Graz als Festival des österreichischen Films etabliert. Für den gegenwärtigen Boom des österreichischen Kinos ist man durchaus mitverantwortlich, weil man bei aller ästhetischen Reflexion die Strukturen von Filmkultur sowie Wirtschaft im Auge behält und weiter ankurbeln will. Dass dem Wachstum der alpenländischen Filmmanufaktur freilich Grenzen gesetzt sind, wissen alle Beteiligten.

Einstmals exilierten *Billy Wilder* oder *Erich von Stroheim* nach Amerika; heute wandern die talentiertesten Regisseure nicht selten nach München, Köln oder Berlin ab, wo Film und Fernsehen ein Produktionsvolumen bereitstellen, von dem man in Österreich nur träumen kann.

Mathias Heybrock



HINTERHOLZ 8
Regie: *Harald Sicheritz*

FRANKREICH, WIR KOMMEN!
Regie: *Michael Glawogger*

HELDEN IN TIROL
Regie: *Niki List*

FILM IST
Regie: *Gustav Deutsch*

DREI HERREN
Regie: *Nikolaus Leytner*

Lesen, lesen, lesen

Von Büchern zu Film und Kino

Biographien und Monographien zu Schauspielern und Regisseuren machen immer noch das Gros der Filmliteratur aus, insofern kann man froh sein über jede Veröffentlichung, die den Blick auch auf andere Bereiche der Kinematographie lenkt. Mit «Kamerastile im aktuellen Film» liegt jetzt solch eine Publikation vor. Dokumentiert werden die Vorträge bei einer Tagung, die 1997 an der Philipps-Universität in Marburg stattfand, ergänzt um zwei weitere Texte. Die 35 Seiten, in denen *Karl Prümm* eingangs «Umriss einer fotografischen Filmanalyse» skizziert, sind ein harter Brocken, es empfiehlt sich, die Lektüre mit den Texten der Kameramänner zu beginnen, die ausgehend von ihren eigenen praktischen Erfahrungen berichten: *Benedict Neuenfels* über die Zwänge der auftraggebenden Fernsehanstalten im Zeichen von «corporate identity», *Jost Vacano* über die Unterschiede bei der Kameraarbeit im Hollywood- und im deutschen Kino, *Fred Schuler* (im Gespräch) über seine Arbeit im Allgemeinen und die an Romuald Karmakars *DER TOTMACHER* im besonderen, *Robby Müller* über die bewussten Regelverletzungen bei Lars von Triers *BREAKING THE WAVES*. Die Kameraarbeit der beiden letztgenannten Filme wird zudem in Texten von Kritikern und Filmhistorikern gewürdigt. Gerade in der Auseinandersetzung mit diesen Extremfilmen kommt der Band zu grundsätzlichen Fragestellungen.

Wenn es eine nationale Kinematographie gibt, die in den neunziger Jahren den Sprung vollzogen hat vom Geheimtip zum Kino, das international Massen zu begeistern versteht und eine grosse Fangemeinde besitzt, dann ist es das Kino Hongkongs. Ich erinnere mich noch gut der verstörenden Faszination, die von Tsui Harks *DANGEROUS ENCOUNTER OF THE FIRST KIND* (später *DON'T PLAY WITH FIRE*) ausging, als ich ihn anfangs der achtziger Jahre in einer Nebenveranstaltung der Berlinale sah. Inzwischen haben viele Filmfestivals weltweit eigene Südostasien- oder Hongkong-Reihen, wer einmal bei der Berlinale die Mitternachtsvorführungen im vollbesetzten Delphi-Kino erlebt hat, wird sie so schnell nicht vergessen. Im Verleihangebot scheint das Interesse an diesen Filmen nur kurz

gewesen zu sein, von der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bis zum Anfang der neunziger, als *PEKING OPERA BLUES*, *A CHINESE GHOST STORY* und *SWORDSMAN* in den Kinos liefen; heute sind da fast nur noch die Filme Wong Kar-Wais einerseits und ein spezialisierter Verleih wie R.E.M. in Deutschland andererseits. Aber in anspruchsvollen Videotheken und Videoversandhandlungen ist das Angebot enorm.

Genau auf den Interessen, der diese letztgenannten Angebote wahrnehmen will (oder aber sich schnell informieren will, wenn Pro 7 seinen wöchentlichen Hongkong-Film ausstrahlt), scheint das Buch «Sex und Zen und eine Kugel in den Kopf» zugeschnitten, bestehen seine vierzehn Kapitel doch vorrangig aus Texten zu einzelnen Filmen sowie ergänzenden Kurzbesprechungen, wohingegen die Einführungen zu Beginn jedes Kapitels (entweder Filmemachern wie Jackie Chan, John Woo oder Tsui Hark oder aber einzelnen Genres gewidmet) vergleichsweise knapp ausfallen. Aber da die Verfasser gleich in der Einführung bekennen, nicht mehr zu wollen, als «einen Überblick über etwa 150 Filme zu geben, die wir so gerne mögen, dass wir sie leidenschaftlich empfehlen möchten», ist dagegen nichts einzuwenden. So hat der Band Lücken, etwa den genannten Tsui-Hark-Film oder das Gesamtwerk von Ann Hui. Aber es gibt ja auch noch das umfassendere Buch zum Hongkong-Kino von Ralph Umard, von mehreren englisch- und französischsprachigen Veröffentlichungen ganz zu schweigen.

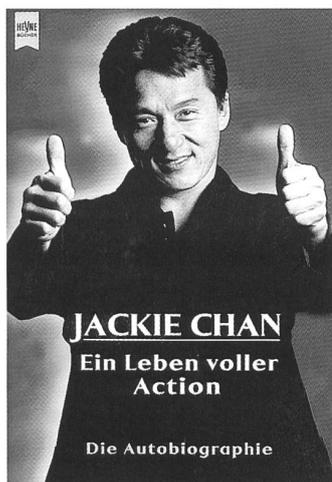
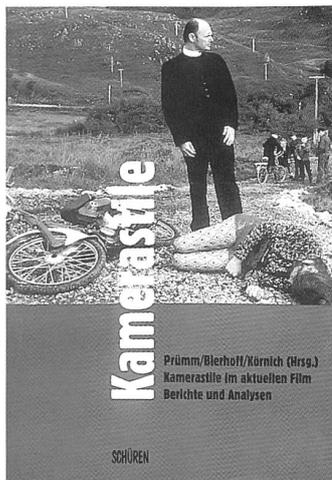
Das Vorwort zu diesem Band hat *Jackie Chan* beige-steuert, dessen Autobiographie gerade ebenfalls in deutscher Übersetzung erschienen ist. Seit seinem Durchbruch in Amerika mit *RUMBLE IN THE BRONX* sind seine Filme auch hierzulande regelmässig in den Kinos zu sehen, ist der Name des Schauspielers (und Regisseurs), der seine atemberaubenden Stunts stets selber macht, einem grösseren Publikum ein Begriff. Wie bei den meisten (Auto-)Biographien muss man sich auch hier zunächst durch eine ausufernde Darstellung der Kindheit des Künstlers durcharbeiten, bevor man zu den Filmen kommt, aber die strenge Erziehung in einer Privatschule hat Chan nun einmal geprägt. Aufschlussreich sind die Anmerkungen zu seinen

Stunts (einschliesslich einer Auflistung aller Wunden und Narben, die er dabei im Laufe der Jahre davongetragen hat), zu seinen Fehlstarts in Amerika mit Filmen wie *CANNONBALL* und nicht zuletzt die von ihm selber kommentierte Filmographie im Anhang. Deren deutsche Titel hat man hier ebensowenig hinzugefügt wie es auch kein Register gibt.

Auf dem amerikanischen Plakat von *CANNONBALL* war Jackie Chans Name seinerzeit nur ganz klein zu lesen, in Asien dagegen grösser als der von Hauptdarsteller Burt Reynolds, erfahren wir – die Sehnsucht nach Stars ist weltweit ungebrochen.

Auch im deutschen Kino ist wieder von Stars die Rede, und der Filmbuchmarkt trägt dem Rechnung: also findet man unter den Büchern, die sich (zumindest kurzzeitig) gleich neben der Kasse stapeln, nicht nur Leonardo und Matt, Ethan und Gwyneth, sondern auch Katja, Til und Heiner, gewürdigt in schmalen Bänden, wobei ihre noch nicht so lange Karrieren Verlage und Verfasser zu ausufernden Inhaltsangaben, grosszügigem Layout und übergrosser Schrifttype (ver)föhren. Was es bedeutet, 1999 in Deutschland ein «Star» zu sein, ob das Publikum wirklich wegen Schauspielern ins Kino geht, die es fast alle paar Wochen in irgendwelchen Fernsehfilmen (neudeutsch «TV Movies») kostenlos sehen kann, wird dabei tunlichst nicht diskutiert.

Welcher Star des neuen deutschen Films sagt von sich, «ich arbeite eben gerne auf einem hohen Level ...»? Welcher war zuletzt im Kino «erotischerbrechlich-gefährlich» zu sehen? Wer spielt «ganz unterschiedliche Rollen»? Wer ist «äusserst vielseitig» und wer «eines der vielseitigsten Talente des deutschen Kinos»? Solche Worthülsen in dem Band «Gesichter des neuen deutschen Films» nähren den Verdacht, neben Computerprogrammen fürs Drehbuchschreiben existierten auch solche für Filmjournalisten. Dabei gelingt den Verfassern durchaus schon mal eine treffende Charakterisierung, eher bei den sechzehn Darstellern, die mit jeweils circa zehneitigen Portraits bedacht werden, als bei jenen, die mit Kurzportraits von einer halben bis einer Seite zufrieden sein müssen. Einige Lücken in den Filmographien, was Frühwerke anbelangt, werfen die Frage auf, ob die Schau-



spieler oder deren Agenten (die in der Danksagung ausführlich herausgestellt werden) da ihre Hand im Spiel hatten. Im Vorwort wird die Filmwirtschaft um finanzielle Unterstützung angegangen, vermutlich wäre da so ein Buch am besten aufgehoben und könnte dann jedes Jahr auf Festivals in aller Welt von der Exportunion verteilt werden.

Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 265). 320 S., 23.– Fr., 24.90 DM

Rolf Thissen: *Veronica Ferres. Facetten eines Stars*. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 408 S., 31.50 Fr., 34 DM

Filmproduktion im Vergleich

Zwei Verlage starten beinahe gleichzeitig und erstmalig ein Projekt, um dem Ausbildungschaos in der Medienbranche den Garaus zu machen. Herausgekommen sind monumentale Lehrbücher, die den deutschen Filmemachern einen goldenen Weg in die Medienwirtschaft ebnen sollen. Wenn die beiden Reihen dieses Jahr vollständig erschienen sein werden, geben mehrere tausend Seiten fachlich fundierten Einblick in die Film- und Multimediaproduktion von der Idee über die Produktion und Finanzierung für TV und Kino bis zur Rechtauswertung in allen Medien. Die Herausgeber sind denn auch ausgesprochene Kenner der Szene und arbeiten beziehungsweise arbeiteten als Dozenten an den Filmhochschulen in München und Ludwigsburg. Das Erfahrungswissen der Branche der letzten vier Jahrzehnte liegt hier vor in Form von Beiträgen, die von der Branche für die Branche geschrieben wurden. Aufgrund des Themas, der Komplexität der Filmherstellung und -vermarktung und der komplementären Ansätze der beiden Herausgeber sind beide Reihen gleichermaßen "oscarverdächtig" und «besonders wertvoll» – oder verhalten sich wie Macintosh und DOS zueinander ...

In der Reihe «Produktionspraxis» sind bisher drei Bände erschienen. «Wege zum Geld» durchleuchtet das Finanzierungspotential von Banken (!), Sendeanstalten, nationalen und internationalen Filmförderungen. International-amerikanische Marktstrukturen werden definiert (ein kleines englisch-deutsches Glossar ist beigelegt) und auf den deutschen Markt übertragen. Auch etwas ungewöhnlichere Finanzierungsinstrumente wie Sponsoring, Bartering, Product Placement, Blocked Funds oder Synergien mit der Musikbranche werden berücksichtigt. Mit Band 2 «Investoren im Visier» werden einerseits wiederum die verschiedenen Weltmärkte im Vergleich zu Deutschland und Europa vorgestellt, aber auch die Möglichkeiten der Auswertung

von Filmproduktionen auf Video, im Pay-TV, Commercial-TV, Free-TV und anderen Bereichen. Kurz wird das "Packen" von Projekten und die Stoffentwicklung skizziert, ausführlich die Kapitel Vertragsgestaltung, Finanzierung und Versicherungen, Business-Pläne und Investorenverträge. Allerdings wird ein Gang an die Börse auf knapp zehn Seiten schmackhaft gemacht! Band 3 «Von der Idee zum Film» geht schliesslich ans Eingemachte des eigentlichen Filmdrehs. Schnöde Theorie für alle angehenden Produktionsleiter wird an ihren Knackpunkten aufgerissen. Die einzelnen Kapitel arbeiten das Wissen weniger strukturell als von der Prioritätensetzung her auf: Bedeutung von Versicherungen, arbeitsrechtlichem Grundwissen, Verbänden, Kalkulationen, Filmgeschäftsführung. Ob der Fülle dieses Wissens bleiben diese Kapitel leider meist im Ansatz stecken. Zum besseren Verständnis sind in den langen Anlagen Formulare und Beispiel-Verträge abgedruckt, ebenso – was von der Vorliebe des Herausgebers zeugt – eine ungehörige Menge an Statistiken.

Die Reihe «Filmproduktion» lässt schon mit ihrem ersten Band eine andere Gangart erkennen. Weniger an amerikanischen Strukturen orientiert, versucht «Der Produzent» die Kultur des Filmherstellungsprozesses in Deutschland systematisch darzustellen. Der Produzent gestern und heute in seinem Wirken und in allen seinen Aufgabefeldern – auf den kürzesten Nenner gebracht. Dieser systematische Ansatz wird im dritten Band, der in drei Teilen erscheint, didaktisch geschickt gelöst. Anhand eines fiktiven Drehbuchs wird induktiv die konkrete Arbeit des Produktionsleiters demonstriert. Ein glücklicher Clou ist es, den Regisseur Peter Sehr (KASPAR HAUSER, OBSESSION) für die ersten Schritte der Produktionsvorbereitung – der Erstellung der Auszüge und des Drehplans – als Autor zu gewinnen. An seiner Hand geführt wird das fiktive Drehbuch chronologisch in die einzelnen Arbeitsschritte zerlegt und der Herstellungsprozess demonstriert. Im zweiten Teil verfährt Autor und Produktionsleiter Hugo Leeb desgleichen, wenn er die fiktive Kalkulation Posten für Posten in konkrete Zahlen überführt. Ein ausführliches Register sorgt dafür, dass diese umfangreiche Demonstration auch unabhängig des genannten Beispiels von



Und wer ist «die derzeit beliebteste und bekannteste deutsche SchauspielerIn»? Nein, nicht mehr Katja Riemann und (noch) nicht Franka Potente, sondern Veronica Ferres. Sie ist mehr als ein Star, nämlich ein «Phänomen» und wird deshalb gleich mit einem eigenen Buch gewürdigt (aus dessen Klappentext dieser Satz stammt) – nicht einer dieser schmalen Bände der Heyne-Filmbibliothek, sondern ein schwergewichtiges, opulent mit Farbfotos ausgestattetes und mit einem ansprechenden Layout versehenes Buch ist das geworden, mit detaillierter Filmographie und Register, also etwas, wovon Autoren meist nur träumen können. Mit ihrer Verbindung von Bodenständigkeit und Glamour sei Veronica Ferres «der Kinofrauentyp der neunziger Jahre», wie ihr der Produzent Günter Rohrbach attestiert. So wie auf die überdurchschnittlichen Einschaltquoten ihrer Fernsehfilme immer wieder hingewiesen wird, hat das etwas Demonstratives. Immerhin aber beherrscht der Autor Rolf Thissen sein Handwerk (und kennt Frau Ferres auch schon seit 1987); dass er mit Büchern über Eddie Constantine, Russ Meyer oder den Sexfilm früher über wichtigeres geschrieben hat, ist eine andere Frage.

Frank Arnold

Karl Prümm/Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg, Schüren Presseverlag, 1999. 176 S., 28.10 Fr., 29 DM

Stefan Hammond/Mike Wilkins: *Sex und Zen und eine Kugel in den Kopf. Der Hongkong-Film*. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 259). 352 S., 23.– Fr., 24.90 DM

Jackie Chan und Jeff Yang: *Jackie Chan – Ein Leben voller Action. Die Autobiographie*. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne-TB 20038). 366 S., 16.– Fr., 16.90 DM

Heiko R. Blum/Katharina Blum: *Gesichter des neuen deutschen Films*. München, Wilhelm Heyne

Nutzen bleibt. Gespannt darf man auf die Methodik der weiteren Bände sein.

Man kann sich nur wünschen, dass die beiden Reihen zur erfolgsorientierten Filmproduktion in viele Schweizer und angrenzende Produzentenschösse fallen – auf dass dem Film wieder mehr Pforten in die Wirtschaft geöffnet werden. Gerade in den kleinen Produktionsländern (zu denen in Europa nicht nur die Schweiz zählt), in denen Filmproduktion vom Autorenfilm generiert wurde und kaum inländische Ausbildungswege bestehen, könnte bereits die Lektüre kreative Lösungsansätze für "Betroffene" bieten.

Barbara Obermaier

Bastian Clevé (Hg.): Produktionspraxis 1: Wege zum Geld; Produktionspraxis 2: Investoren im Visier; Produktionspraxis 3: Von der Idee zum Film. Gerlingen, Bleicher Verlag, 1998. Je DM 34.– (neun weitere Bände zu den Themen Marketing, Medienrecht, Filmverleih und Kinos, Spezialeffekte und anderes sind geplant)

Klaus Keil (Hg.): Filmproduktion 1: Der Produzent; Filmproduktion 3: Kalkulation (1): Vom Drehbuch zum Drehplan; Kalkulation (2): Vom Drehplan zum Budget; Drehbuch «Die Reise nach Tramitz». München, TR-Verlagsunion, 1998. DM 29.80 / DM 99.80 (drei weitere Bände zu Produktionsleitung, Marketing, Finanzierung sind geplant)

Philosophie und Kino

«Abendröthe ...» überschiedene Bücher kommen oft zu spät. Zumindest befürchtet das Heide Schlüpmann, deren neuester, freilich in schwindendem Licht noch schöner Band das Kino untergehen sieht, dafür aber im letzten Augenblick seine «Ästhetik» zu liefern verspricht. Angetreten, die physische Welt zu «retten» (Kracauer), indem es ihre flüchtigen Erscheinungen im Bild festhält und so allererst sichtbar macht, müsse das Kino angesichts der übermächtigen digitalen Konkurrenz heute selbst auf eine solche «redemption» hoffen. Schlüpmann rollt daher die Vorgeschichte der eigentümlichen filmischen Wahrnehmungsform neu auf. Technische Fragen bleiben dabei für einmal ausgeklammert – es sind philosophie-historische Bezüge, um die es Schlüpmann geht und die sie zu einem bestechenden Schluss kommen lassen: Das Kino und sein inniges Verhältnis zur sichtbaren Welt sind die

Antwort auf die Krisen einer philosophischen Aufklärung, die sich im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend selbst in die Quere kommt und darüber – notgedrungen – ästhetisch wird.

Als Mittler zwischen der Aufklärung des späten achtzehnten und dem Kino des frühen zwanzigsten Jahrhunderts tritt Nietzsche auf. In der Kunst erkennt er den Ort, wo mit den körperlichen Sinnen der Inbegriff dessen zum Zug kommt, wovon eine technisierte Wissenschaft nichts mehr wissen will, die sich nach ihrer Grundlegung durch Kant der philosophischen Kontrolle entzogen hat und zur Stütze einer immer repressiveren Gesellschaftsordnung geworden ist. In letzter Konsequenz lässt Nietzsche die philosophische Reflexion in seinen Fragmentensammlungen und im «Zarathustra» selbst in Literatur übergehen. Da die aber, so Schlüpmann, noch an das alte männliche Herrschaftsinstrument Sprache gebunden ist, bleibt Nietzsches im doppelten Sinn ästhetische Theorie die Erfüllung versagt – und fällt dem Film, einem neuen, mit Bildern arbeitenden Medium zu.

Im Kino der Jahrhundertwende trifft sich Nietzsches Ideal einer befreiten Sinnlichkeit mit dem der Frauen. Unter dem Druck der gesellschaftlichen Modernisierung machen sie es sich als Medium ihrer Wünsche zu eigen; von ihnen und für sie bestimmt, wird das Kino für eine kurze Zeit zu einem utopischen Raum in einer sich verhärtenden bürgerlichen Gesellschaft, bevor es selbst der Industrialisierung zum Opfer fällt.

Schlüpmanns jüngstes Buch ist auf faszinierende Weise vieles gleichzeitig: eine Revision der feministischen Filmtheorie, die ob der Frage des männlichen Blicks leicht die Gefahr aus den Augen verliert, die mit der Digitalisierung der Bilder aller Wahrnehmung droht, eine feministische Fortführung von Kracauers «Theory of Film», derer emphatischen Begriff des «rettenden» Bildes Theorien nichts mehr abgewinnen können, für die das Medium allmächtig den Blick auf die Welt verstellt, und zugleich eine Aufklärung der Kritischen Theorie, die in der modernen Massenkultur das utopische Potential nicht hat erkennen können – und damit die Tradition, in der sie nach Schlüpmann selber steht.

Die sinnliche Wahrnehmung, der Schlüpmann sich verschreibt, hat es freilich auch bei ihr mitunter schwer: «Die Fragmentarisierung der Schrift kultiviert einen Aufstand des Körpers gegen die Schrift», «Die Selbstunterscheidung der Wahrnehmung des Auges wird zu Utopie ...» In Sätzen wie diesen nimmt sich die Sprache zu wichtig und verdrängt mit ihrer Metaphorik, was sie zeigen sollte, zumal keine anderen, "wirklichen" Bilder oder auch bloss Filmtitel der Imagination aushelfen. Nüchterne Fragen bleiben darob ohne Antwort: Was befähigt den Film überhaupt zu seinem intimen Blick auf die Welt? Ist es seine fotografische Natur, wie Kracauer annahm, womit denn doch, gegen Schlüpmanns Willen, technische Fragen ins Spiel kämen? Dass nicht das Medium selbst, sondern der richtige Umgang mit ihm die «rettenden» Bilder hervorbringt, müsste jedenfalls bereits die «Theory of Film» einräumen und wäre bei der Verurteilung der unheilvollen digitalen heute zu bedenken. Offenbar braucht es also mehr als die – unbewegt ja auch Nietzsche schon bekannte – Fotografie, damit das Kino zu jenem utopischen Raum werden konnte. Bewegung? Eine bestimmte Art der Gestik, Schauspielerinnen und Schauspieler also? Gewisse Formen von Öffentlichkeit? Und vielleicht doch: Geschichten? – Am Ende halten sich Begeisterung und Vorbehalte die Waage. Matthias Christen

Heide Schlüpmann: Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag 1998. 190 Seiten, 48.– DM

Borges im Kino

Kann man diesem Mann trauen? Als der hochgeschätzte und wenig gelesene südamerikanische Literat Jorge Luis Borges im Jahr 1986 in Genf starb, betitelt Le Monde den halbseitigen Nachruf auf ihn mit «Der Prinz der Lügner». Borges war ein literarischer Maskenspieler: sowohl Meister verwunschener Fiktionen als auch Herausgeber einer dreissig Bände umfassenden Sammlung phantastischer Literatur («Die Bibliothek von Babel»); ein Hacedor, also ein Wortschöpfer, aber auch jemand, der sich an der Erprobung einer ergreifenden Kargheit der Sprache, ihrer Figuren, Konstruktionen und Bilder, abarbeitete; ein Verfasser brillanter Essays und



versponnener Lyrik; von Stanislaw Lem ist Borges einmal als der belesenste Mensch unseres Jahrhunderts bezeichnet worden und 56jährig hat der argentinische Autor, damals bereits völlig erblindet, das Amt des Direktors der Nationalbibliothek von Buenos Aires übernommen. Nebenbei schrieb Borges auch Drehbücher (gemeinsam mit Adolfo Bioy Casares), war lange Zeit Filmkritiker und unterhielt Zeit seines Lebens, auch während seiner 31 Jahre dauernden Blindheit eine enge Beziehung zum Kino.

Nun ist ein kleiner, von *Hanns Zischler* herausgegebener Band über «Borges im Kino» erschienen, worin sich Art und Umfang dieser Beziehung, die weit mehr war als bloss pittoresker Nebenschauplatz eines reichen und vielfältigen Werks, hervorragend nachvollziehen lassen: denn dem argentinischen Autor war mit dem Kino ein Instrument an die Hand gegeben, mit dessen Hilfe er eine ganz eigene Form lakonisch-pathetischer, abbreviativer Literatur entwerfen konnte.

«Borges im Kino», das ist zum einen die "nackte" Dokumentation seiner Kritiken und essayistischen Erwägungen zu Filmen oder Filmthemen, zum anderen auch eine inspirierte, multiperspektivisch angelegte Sammlung von Essays verschiedener Autoren, durch die sich ein Name wie ein roter Faden zieht, der des träumerischen Wieners Josef von Sternberg: «Die Erzählungen von Borges», so der Film- und Literaturhistoriker *Pablo J. Brescia* im zentralen Aufsatz des Bandes «tragen den Stempel des Sternbergschen Kinos». Und weiter: «Borges hat aufgrund seines Interessens am "erzählerischen Aspekt" des Kinos verstanden, dass das kinematographische Erzählen auf einer Folge von Bildern beruht, deren Ergebnis mehr ist als nur die Summe der Teile. Diese Vorgehensweise, die Montage, erlaubt ein Erzählen ohne allzuviel Erklärungen, allein durch die Verknüpfung von Ideen, die nicht notwendigerweise einer kausalen Logik folgt.» Die einzelnen *Shots* der Filme von Sternbergs sind für Borges ungleichartige Erzähldetails, «die "wahrsagen" und vorbedeutend sind für das Hauptthema». So wird mittels Gestik und Aufbau (das heisst *mises-en-scènes*) eine Ordnung etabliert, die keine Abschrift der Wirklichkeit ist, sondern ein künstliches Objekt, an dem kein einziger Bestandteil

überflüssig ist. Und *Brescia* schlussfolgert: «Das Kino modifiziert unsere Lektüre des argentinischen Autors, ebenso aber modifiziert dessen Erzählwerk unsere Sicht des Kinos.»

Neben dieser strukturellen Affinität zwischen Borges' Fiktionen und dem Kino von Sternbergs machen die Autoren des Bandes schliesslich auch immer wieder darauf aufmerksam, wie dieser «Blinde Seher der Weltliteratur» fortwährend Sprachbilder verwendete, die ohne die Kinematographie tatsächlich undenkbar gewesen wären: Seinen Erzählband «Universalgeschichte der Niedertracht» nannte Borges zum Beispiel «einen blossen Schein, eine mit Bildern behauchte Oberfläche».

Mit diesem Literaturmagazin hat *Hanns Zischler* seiner konzentrierten Studie über die Kinoleidenschaft *Franz Kafkas* einen rohstoffreichen Stein- beziehungsweise Ideenbruch zur Seite gestellt, hat seine Kafka-Überlegungen gewissermassen *en miniature* variiert und fortgeführt. Kürzlich tourte er mit einer Lese-Veranstaltung über «Nabokov im Kino» durch verschiedene Literaturhäuser der Republik. Work in Progress? *Ralph Eue*

Hanns Zischler (Hg.): *Borges im Kino. Literaturmagazin 43*. Reinbek, Rowohlt Verlag, 1999, 171 Seiten, Fr. 17.-, DM 18.-

Ratgeber für Film- und TV-Karrieren

Sechzig Berufsbilder bei Film und Fernsehen stellt ein neu erschienener Ratgeber im Emons Verlag vor. Die beiden Autoren waren sich des schwierigen Unterfangens wohl bewusst, als sie sich für Einheits-Pattern entschieden haben. Neben einem Berufsprofil, Voraussetzungen, Einstiegschancen und Einstieg, Bewerbung und Verdienstmöglichkeiten, sind auch sogenannte Profi-Interviews vorgesehen, die ebenfalls bestimmte Pattern abklappern. Fazit einer jeden Berufswahl: Ohne Fleiss kein Preis. Und: Geduld wird belohnt. Jedem Berufsbild wird eine Fülle an Ausbildungsmöglichkeiten und Literaturlisten hinterhergestellt, die einem Einsteiger die Qual der Wahl nicht abnehmen werden. Interessant für die Leser wird dieser Ratgeber doch über die ausgewählten Interviews mit Profis, die mehr oder weniger Berufserfahrung haben. Denn gerade durch diese Einblicke in

die Praxis wird deutlich, dass die Medienbranche durch die Erfahrung ihre Berufsbilder entwickelt hat. Der Focus liegt bei den Porträts sicher auf dem Fernseh-Sektor, der auch etwas unerforschte Berufe wie den Lichttechniker, den Besetzungsberater oder den Showmaster (mit Praxistips von *Rudi Carrell*) vorstellt. Ein bisschen willkürlich wurden Listen über Fachwörter- und Adressbücher, Verbände und Senderadressen zusammengestellt.

Barbara Obermaier

Markus F. Bär, Frank Schiele: Erfolgreich bei Film & TV. Das Handbuch für den Einstieg in eine Karriere bei Film und Fernsehen. Köln, Emons, 1998; 38.- DM

Zum Nachschlagen

Kürzlich erschienen sind ...

Das «Filmjahr 1998» des Lexikons des internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und Film. Herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, DM 26.90

Filmjahrbuch 1999. Alle Erstaufführungen im Kino, Fernsehen, Video. Herausgegeben von Lothar Just. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999, DM 29.90

... und für die wahren Fans: *Harald Keller: Kultserien und ihre Stars. Nebst einer «Vorbemerkung eines Serienhelden» von Harry Rowohlt. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. Fr. 28.-, DM 29.90*

Nicht brandneu, aber nützlich: *Encyclopedia of Film Directors in the United States of America and Europe. Volume 2: Crime Films to 1995. Edited by Alfred Krautz in cooperation with Hille and Joris Krautz. München, K.G. Saur, 1997. Ein Auszug:*

1503 **Hodges, Michael**
Also author. * 29.7.1932
(Bristol/United Kingdom)
Feature Film debut 1968 with Thames TV in London. Workes also for production companies in USA. Scriptwriter.
1971 GET CARTER, United Kingdom
1972 PULP, United Kingdom
1983 MISSING PIECES, U.S.A.
1987 A PRAYER FOR THE DYING United Kingdom

Werkschau: Claude Goretta

«Man muss einerseits wissen, dass die Dinge ohne Hoffnung sind, und, trotz allem, man muss sich anstrengen, sie zu verändern ...» (Claude Goretta)

Claude Goretta, einer der ersten und wichtigsten Regisseure des «Neuen Schweizer Films» wird siebzig. Rechtzeitig zu seinem Geburtstag am 23. Juni zeigt das «Filmpodium der Stadt Zürich» im Juni die Zürcher Premiere von *LE DERNIER ÉTÉ*, Goretta's bislang neuestem Film. *LE DERNIER ÉTÉ* zeichnet das Portrait des französischen Politikers Georges Mandel, der nach Frankreichs Waffenstillstand mit Nazi-Deutschland im Ausland zu einem Symbol für den Widerstand wurde und der bis zu seiner Ermordung durch die Deutschen im Juli 1944 im Wald von Fontainebleau unerbittlich an seinen Idealen festhielt. SS und französische Miliz machten gemeinsame Sache und schoben den Mord der Résistance zu. Mandel's letzter Tag setzt den Schluss von Goretta's Film, der ein Stück Zeitgeschichte ganz im Stile eines persönlichen Porträts aufarbeitet.

Im Juli gibt der runde Geburtstag des Genfer Regisseurs von Filmen wie *LE FOU*, *L'INVITATION*, *LA DENTELLIÈRE* oder *LA MORT DE MARIO RICCI* Anlass zu einer breitangelegten Retrospektive.

Am Anfang jedoch stand der Film *NICE TIME*, ein in der Manier des Free Cinema, des Cinéma Vérité, gefilmter Kurzstreifen über das Nachtleben rund um den Londoner Piccadilly Circus, den Claude Goretta zusammen mit dem gleichaltrigen Alain Tanner zum Abschluss ihrer Ausbildung am British Film Institute (BFI) gedreht hatten und der 1957 am Festival von Venedig gezeigt wurde. Ganz im Geiste der Aufbruchstimmung, aus der auch die Nouvelle vague hervorging, gründete Claude Goretta 1968 dann zusammen mit Alain Tanner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy und Jean-Jacques Lagrange die *Groupe 5*. Im Umfeld der 1954 gegründeten Télévision Suisse Romande wurden erstmals Filme für Kino und Fernsehen produziert.

Wie Alain Tanner und doch wieder anders inszeniert Goretta in Filmen wie *LE FOU* (1970) und *L'INVITATION* (1973) einfühlsame Porträts von Menschen, die an gesellschaftliche Grenzen stossen, oft daran zerbrechen. So bilden Themen wie die Verrücktheit, der Bruch mit den Konven-

tionen, die Langeweile des gesellschaftlichen Alltags stets das Zentrum seines Schaffens. Neben Regiearbeiten, die auf eigenen Drehbüchern beruhen, setzt sich Goretta auch gern mit der literarischen Tradition auseinander, so in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*, seiner Verfilmung des gleichnamigen Romans von C. F. Ramuz, oder in der «Collection Maigret», einer Krimireihe rund um Kommissar Maigret, Georges Simenons französisches Pendant zu Philip Marlowe. *Filmpodium im «Studio 4», Nüsschelerstr. 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66*

Werkschau:

Johan van der Keuken

Im Rahmen einer Werkschau des 1938 in Amsterdam geborenen Dokumentarfilmers Johan van der Keuken zeigt das Xenix unter dem Titel «Politik und Poesie» vom 18. bis 26. Juni in acht Programmen insgesamt 16 seiner bisherigen Filme. Darunter finden sich etwa *HERMANN SLOBBE – BLIND CHILD 2*, Porträt eines blinden musikbegeisterten Kindes, *BIG BEN – WEBSTER IN EUROPE*, das Porträt einer Musiklegende, *DE TIJD – TIME*, ein filmisches Experiment, das Bilder gegen eine Musikkomposition setzt, oder die Reflexion übers Filmezeigen in Kriegszeit: *SARAJEVO FILM FESTIVAL FILM*. Klassisch zu nennende Auseinandersetzungen mit der eigenen Heimat wie *DE PLATTE JUNGLE* oder *AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE* (gezeigt als Dokfilm am Sonntag) wechseln ab mit berührenden Begegnungen mit Personen aus der eigenen Vergangenheit und Gegenwart wie *THE FILMMAKER'S HOLIDAY* oder sein bislang jüngster Film *LAST WORDS – MY SISTER JOKE*, ein feinfühler Abschied von seiner an Krebs verstorbenen älteren Schwester Joke.

Am Wochenende vom 26./27. Juni wird Johan van der Keuken zudem im Xenix zugegen sein.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Tel. 01-241 00 58

Festival der Verführungen

Von Mai bis September warten das Zürcher *Studio Nord-Süd*, das *Cinéma Movie* in Bern und das Basler *Cinéma Camera* mit einem *Festival du Jeune Cinéma Français* auf, einer Auswahl von Filmen junger Filmschaffender aus unserem cinephilen Nachbarland. Als zentrales Thema dieser verdienstvollen

Werkschau zeichnet sich das Thema der Verführung ab:

VÉNUS BEAUTÉ (INSTITUT) von Tony Marshall mit Bulle Ogier und Nathalie Baye eröffnete den Reigen und führt direkt in die rosarote Welt eines Schönheits-salons, in dem sich weibliche Träume verwirklichen, Verführungs-Phantasien erwachen und Männergeschichten ausgetauscht werden.

Strikt ab 18 Jahren freigegeben ist *ROMANCE* von Catherine Breillat, die mit nicht ganz jugendfreien Bildern das ewige Wechselspiel zwischen platonischer und körperlicher Liebe einkreist. *LA NOUVELLE EVE* von Catherine Corsini mit Karin Viard hingegen zeigt, wie man als etwas über dreissigjährige und – bis anhin – überzeugte Single-Frau einen politisch engagierten, verheirateten Familienvater ins Netz kriegt.

RIEN SUR ROBERT von Pascal Bonitzer setzt am anderen Ende der Beziehung an und beobachtet zwei Pariser Intellektuelle (*Fabrice Luchini* und *Sandrine Kiberlain*) auf ihrem jeweiligen Regenerationspfad, den «Trennungen trotz Liebe» erfahrungsgemäss so nach sich ziehen. In *LOUISE (TAKE 2)* von Siegfried verliebt sich *Elodie Bouchez* als Pariser Strassenkid Louise gleich in zwei Männer. Regisseur Siegfried filmt dieses nicht ganz einfach zu lösende Problem mit geschulterter Kamera und komponiert gleich auch noch den verführerischen Sound-Track aus Hip Hop, Jazz und orientalischen Klängen.

L'ENNUI von Cédric Kahn nach Alberto Moravias «La Noia» beschreibt die *Amour fou* eines frisch geschiedenen Philosophieprofessors und der jungen scheinbar unerfahrenen Cécilia. *Thomas Vincent* zeigt in *KARNIVAL* mit *Amar ben Abdallah*, *Syloie Testud* und *Clovis Cornillac* auf dem für Exzesse idealen Nährboden des Dünkirchner Karnevals eine Dreiecksgeschichte mit dazugehöriger Eifersucht.

Last but not least verwebt *LE VENT DE LA NUIT* von Philippe Garrel (mit *Catherine Deneuve*) in das traditionelle Genre des Road-Movie die Geschichte zweier Männer, ihre jeweiligen Beziehungen zu den Frauen, die Liebe und das Weiterleben – aller Todessehnsucht zum Trotz.



Claude Goretta bei den Dreharbeiten zu *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA* (1975)

Rosine Rochette und Jean-Luc Bideau in *L'INVITATION* (1973)

Mimsy Farmer, Gian Maria Volonté und Jean-Michel Dupuis in *LA MORT DE MARIO RICCI* (1983)

Britischer Humor im Gaswerk

Monty-Python-Fans kommen am 2. Juli 1999 im *Kino Nische* im Winterthurer Gaswerk auf ihre Rechnung. Um 20.15 Uhr wird mit der Vorführung des 103minütigen *MONTY PYTHON'S THE MEANING OF LIFE* der Abend eröffnet.

Gleich anschliessend, um 22.15 Uhr, geht unter dem Titel «Monty Python's Flying Circus» die einmalige Sound & Vision Party mit dem Winterthurer Videokünstler Ivan E. und DJs los. Die Musikalette reicht vom «Silly Walking» bis zum Lumberjack-Song. Alles stilecht nach Monty Python, vom Dartboard, über den Sound bis hin zum Pub – sogar das britische Pfund wird als Währung akzeptiert.

Eine Woche zuvor, am 26. Juni um 20.15 Uhr, sind im Sofakino Nische zudem *Wallace und Gromit* zu Gast. A GRAND DAY OUT, WRONG TROUSERS und fünf weitere Kurzfilme der Aardman Animations bilden eine durchaus erwägenswerte Alternative zum Albani-Fest. *Kino Nische, im Gaswerk, untere Schöntalstrasse, Winterthur-Töss, Bus 1 bis Gaswerk*

Weltkino: Niederlande

Das *Kino im Künstlerhaus* in Hannover wirft im Rahmen seines Zyklus zum *Weltkino* vom 12. Juni bis 12. Juli einen Blick auf das Filmland Niederlande. Die Reihe wird mit *Alex van Warmerdams KLEINE TEUN (LITTLE TONY)* eröffnet. Neben anderen skurrile Kleinode von van Warmerdam wie *DE JURK – DAS GEHEIMNISVOLLE KLEID (1996)*, *DE NOORDERLINGE (1992)* und *ABEL (1986)* wird das Programm durch weitere deutsche Erstausführungen junger niederländischer Regisseure der neunziger Jahre abgerundet: *TOT ZIENS – AUF WIEDERSEHEN (Regie: Heddy Honigmann, 1995)*, *ZUSJE – LITTLE SISTER (Regie: Robert Jan Westdijk, 1995)*, *DE VERSTEKELING – DER BLINDE PASSAGIER (Regie: Ben van Lieshout, 1996)*, *ALL STARS (Regie: Jean van de Velde, 1997)* und *KARAKTER – CHARAKTER (Regie: Mike van Diem, 1997)*. *Kino im Künstlerhaus, Sophienstrasse 2, D-30159 Hannover, Tel. 0049-511-168 44 732*

Festival

Locarno '99

Das wichtigste zuerst: die 52. Ausgabe des *Internationalen Filmfestivals von Locarno* findet vom 4. bis 14. August 1999 statt.

Seit 1997 versteht sich das Spezialprogramm des Festivals als eine Art Film-Reiseführer, der, meist einer einzigen Persönlichkeit gewidmet, Verständnis für verschiedenartigste Filmkulturen zu wecken sucht. Dieses Jahr bildet eine *Retrospektive* der ganz anderen Art das Herzstück des Festivals. Sie gilt nicht einer einzelnen Person, sondern einer ganzen Gruppe von Filmemachern, einem multiplen Filmphänomen: den «Los Angeles Independents» von den siebziger Jahren bis heute.

Das Ende der fünfziger Jahre deckt sich mit dem Ende der klassischen Hollywood-Ära. Der Produzent-Regisseur *Roger Corman* züchtet in diesen Jahren in seinem Studio «New World» eine neue Generation junger Filmschaffender heran. Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich oder Monte Hellmann erneuern mit ihrem Schaffensdrang und ihrer kreativen Energie den Stil und die Produktionsstruktur des modernen US-Kinos.

Das diesjährige Spezialprogramm gilt nun aber nicht diesem «klassischen» «New Hollywood» obengenannter Regisseure, sondern will die Laufbahn der ab 1970 ausgebildeten zweiten Generation der Corman-Schüler beleuchten. Diese jüngeren «Cormanians», Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler, trafen nach der «New World»-Ausbildungszeit auf neu organisierte Studios, die potent genug waren, ihnen ihren filmischen Standpunkt aufzuzwingen. Im Gegensatz zur ersten Generation der Cormanians mussten sie sich erst schrittweise innerhalb des Studiosystems neue Räume und Ausdrucksmöglichkeiten schaffen und lernen, die Hollywood-Konventionen zu umgehen. Ihre ersten Filme ähneln sich in ihren Grundzügen von viel Action und Gewalt, etwas Fantasy und Sex-Appeal, gewürzt mit einer Prise radikaler Politik. Die reiferen Produktionen konzentrieren sich auf die «Neuschaffung» der zeitgenössischen Film- und Fernsehsprache. Die Filme dieser zweiten Phase decken sich mit dem Geschmack, den Symbolen, dem Rhythmus und der Lebenseinstellung des jungen, aber durchaus filmerfahrenen Publikums.

Zu dieser Generation zählt das Festival Leute wie *Joe Dante (GREMLINS I UND II, 1984, 1990, TWILIGHT ZONE – THE MOVIE, 1983)*; *Jonathan Demme (MARRIED TO THE MOB, 1988, THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991, PHILADELPHIA, 1993)*; *John Sayles: (ALLIGATOR, 1980, CITY OF HOPE, 1991)*; *Allan Arkush (ROCK N'ROLL HIGH SCHOOL, 1979, CADDYSHAK II, 1988)* oder *Paul Bartel (SCENES FROM THE CLASS STRUGGLE IN BEVERLY HILLS, 1989)*, *Ron Howard (THE WILD COUNTRY, 1971, AMERICAN GRAFFITI, 1973, SPLASH, 1984)*. Zu sehen sein werden auch Filme von *Jonathan Kaplan (THE ACCUSED, 1988)*, *Penelope Spheeris (THE DECLINE OF THE WESTERN CIVILIZATION, 1981, WAYNE'S WORLD, 1992)* oder von *Stephanie Rothman (IT'S A BIKINI WORLD, 1966, THE VELVET VAMPIRE, 1971)*.

Bleibt noch zu sagen, dass in diesem Jahr der Locarneser Ehren-Leopard an einen der wichtigsten zeitgenössischen Regisseure aus der Schweiz geht, an den Bündner *Daniel Schmid*. Ansonsten lassen wir uns wie jedes Jahr überraschen. *Festival Internazionale del Film Locarno, Via B. Luini 3a, 6601 Locarno, Tel. 091-756 21 21 Fax 091-756 21 49*

Auszeichnung

Helmut-Käutner-Preis

Der Filmwissenschaftler *Rudolf Arnheim* wird von der Stadt Düsseldorf mit dem diesjährigen *Helmut-Käutner-Preis* geehrt. Der bald 95jährige gebürtige Berliner wird für seine Verdienste um die Anerkennung des Films als Kunst und für seine Anstrengungen um eine Theorie der Bilder- und Formensprache ausgezeichnet. Von 1928 bis zu seiner Emigration aus Deutschland 1933 war Arnheim verantwortlich für den Kulturteil der «Weltbühne»; 1940 emigrierte er dann in die USA, wo er als Kunst- und Wahrnehmungspsychologe arbeitete.

Zu seinen Standardwerken gehören »Film als Kunst«, «Kunst und Sehen», «Anschauliches Denken» oder «Entropy and Art», seine eher tagesaktuellen Aufsätze und Kritiken zum Film aus den zwanziger und dreissiger Jahren sind auch aus zeitlicher Distanz noch sehr anregend zu lesen.

The Big Sleep

Dirk Bogarde

28. März 1921 – 8. Mai 1999

| | |
|------|--|
| 1954 | THE SLEEPING TIGER Regie: Joseph Losey |
| 1963 | THE SERVANT Regie: Joseph Losey |
| 1964 | KING AND COUNTRY Regie: Joseph Losey |
| 1965 | DARLING Regie: John Schlesinger |
| 1966 | MODESTY BLAISE Regie: Joseph Losey |
| 1967 | ACCIDENT Regie: Joseph Losey |
| 1969 | THE DAMNED Regie: Luchino Visconti |
| 1970 | MORTE A VENEZIA Regie: Luchino Visconti |
| 1973 | PORTIERE DI NOTTE Regie: Liliana Cavani |
| 1978 | DESPAIR Regie: Rainer Werner Fassbinder |
| 1990 | DADDY NOSTALGIE Regie: Bertrand Tavernier |

Weisses Kreuz auf rotem Feld

BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ
von Daniel Schmid



Erzählt wird die Geschichte einer jungen russischen Prostituierten, die in der Schweiz die besten Kreise bedient.

Die dritte Gemeinschaftsarbeit von Daniel Schmid und Drehbuchautor Martin Suter reflektiert auf ihre Weise ein weiteres Mal Schweizer Geschichte und eine Vergangenheit, die zur Fiktion geworden und nicht loszulösen ist vom subjektiven Blick zurück, von einem Standort in der Gegenwart. JENATSCH (1987) beschwor den Geist des gleichnamigen Bündner Freiheitshelden aus dem siebzehnten Jahrhundert und liess den Journalisten, der Details aus Jenatschs Leben recherchierte, die Vergangenheit so stark visionieren, dass er sie schliesslich noch einmal selbst erlebte. In HORS SAISON (1992) wanderte der Blick des Erzählers durch die verlassenen Räume eines ausgedienten Schweizer Berghotels und füllte sie noch einmal (rein imaginativ) mit Leben, Bilder schaffend aus der Erinnerung, in denen der Erzähler sich selbst als Kind begegnete (wie Marcel

Proust auf seiner Suche nach der verlorenen Zeit). BERESINA nun scheint ausschliesslich in der Gegenwart zu spielen und macht doch schon mit seinem Titel deutlich (im Rückverweis auf ein historisches Ereignis aus den Napoleonischen Kriegen), dass sich auch die Gegenwart nicht von der Vergangenheit befreien lässt.

Erzählt wird die Geschichte einer Fremden im Lande, einer jungen russischen Prostituierten, die in der Schweiz die besten Kreise bedient: vom Bankdirektor bis zum Bundesrichter, vom Nationalrat bis zum Alt Bundesrat. Sie erhofft sich, über ihre Dienstleistungen Schweizer Bürgerin, wenn nicht gar Ehrenbürgerin dieses von ihr idolisierten Landes zu werden, und ist doch nur die Marionette eines ehrgeizigen Rechtsanwalts und einer zwielichtigen Mode-Designerin, die als ihre Zuhälter fungieren und mit ihrer Hilfe ins Kartell

Ironischerweise ist es ausgerechnet eine Prostituierte, die sich so unschuldig wie eine Heilige durch diese Schweizer Geschichte bewegt.

der Macht vorzustossen gedenken. Die Staatsbeamten wiederum erweisen sich unter dem Stiefel ihrer jungen Domina als ein Panoptikum windelweicher Masochisten, die sich als "Würstchen" titulieren lassen, doch selbst noch unterm Stiefel nicht ihr Handy beiseite legen können. Und im Hintergrund lauert derweil noch eine andere Veteranen-Gruppe auf den Tag X ihres Einsatzes: eine von einem Alt-Divisionär gegründete Geheimorganisation von gleichgesinnten Patrioten, denen es um die Rekonstitution vergangener eidgenössischer Grundwerte geht und deren Anführer ebenfalls zu den Kunden der allumsorgenden Russin zählt.

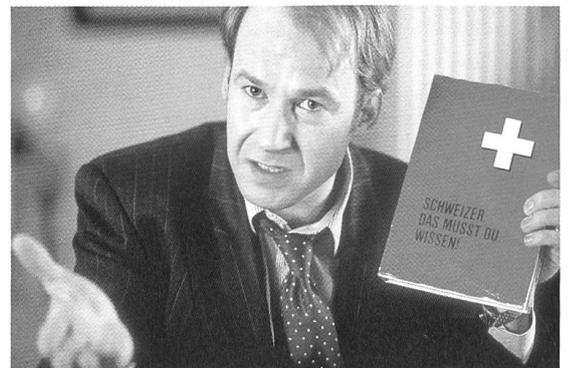
Eine «schwarze Komödie über die Schweiz» nennt Daniel Schmid seinen Film, eine «Satire über dieses merkwürdige, komische kleine Land in der Mitte von Europa» und eine «Parabel über Macht, in der Tradition Dürrenmatts». Dazu bedient er sich des fremden Blicks der Aussenstehenden, die ganz naiven Klischee-Vorstellungen folgt und der das Land schlichtweg als Paradies erscheint. Ironischerweise ist es ausgerechnet eine Prostituierte, die sich so unschuldig wie eine Heilige durch diese *Schweizer Geschichte* bewegt und nicht die Machenschaften und Intrigen durchschaut, in denen sie selber ein Mittel zum Zweck ist. Während sich ihre wirklichkeitsfremden Vorstellungen von einem Land der Ordnung, Sauberkeit und Idylle zu einem sentimentalen *Heimat*-Bild fügen, zeichnet Schmid dazu die Konterkarikatur mit seiner süffisanten Beschreibung von Filz, Skandal und Korruption.

Irina will eine brave Bürgerin des Landes werden und geht ins Landesmuseum, um dort erst einmal die Landesgeschichte zu studieren, denn «eine Schweizerin muss alles wissen über die Schweiz.» Und während sie das fröhlich formuliert, befindet sie sich auf der untersten Ebene des Museums und im tiefsten Keller der Geschichte, denn auch die Schweiz hat ihre Abgründe und ihre Folterkammern. Damit befindet Irina sich dann auch ganz realistisch auf dem Niveau ihrer eigenen gesellschaftlichen Rand-Existenz – als Folter-Domina der städtischen Honoratioren und

hohen Landesherren. Und wenn sie sich die Domina-Maske aufsetzt, sind jene anderen im gleichen Zuge demaskiert.

Alt-Divisionär Sturzenegger, Anführer der nationalistischen Untergrundbewegung *Kobra*, zeigt ihr dann noch ein paar andere Abgründe und führt sie in den luxuriös ausgestatteten Untergrund der Schweizer Berge, wo sich Armee und Regierung im Notfalle bequem unter der Erde verstecken könnten: «Praktisch ist das ganze Land unterhöhlt, und mit dem richtigen Schlüssel kann man vom Bodensee bis Genf unterirdisch durchmarschieren.» Damit auch in diesen verborgenen Tiefen die landesnatürlichen Klischees nicht entbehrt zu werden brauchen, sind in den unterirdischen Bundesratswohnungen zum schönen Schein ein paar *trompe-l'œil*-Fenster eingebaut, die die nackten Felsen dahinter kaschieren und eine Panorama-Aussicht in die heile Schweizer Bergwelt mit Alpweide und blauem Himmel vorgaukeln sollen. Das ist dann passenderweise der Ort, an dem Irina sich selber ihrer Klischee-Vorstellung anzugleichen beginnt, die sie von einer echten Schweizerin hat: indem sie (nicht zum letztenmal) ein Schweizer Heimatlied zum besten gibt und auch schon einmal das Jodeln übt. Mit dem *Kobra*-Kommandeur besucht sie dann noch die heroischen Orte der Schweizer Geschichtslegenden (wie die Tellsplatte) und lässt sich vom Rütli-Schwur der Eidgenossen berichten. Zwischendurch spielt sie mit ihm immer wieder einmal den Ernstfall seines Einsatzes und den Tag der Machtergreifung durch und lässt sich in der Rolle eines *Fritz Ochsenbein* mit Vergnügen liquidieren.

Die Klischeebilder vom Schweizer Nationalcharakter und die Fiktionen der Schweizer Geschichte gehen für Irina Hand in Hand mit einer patriotischen Heimatverbundenheit. Die Russin darf sich damit schweizerischer vorkommen als mancher Schweizer. Derweil sitzt auch ihre Familie im fernen Russland schon assimilationsbereit auf den Koffern und hat die ursprünglich nur mit russischer Folklore vollgepfropfte Wohnküche bereits mit Schweizer Devotionalien durchsetzt, so etwa mit einem aufblasbaren Gummiflugzeug der



Die Schlange als Symbol der Falschheit und als heimliches Nationalembem der Schweiz? Das hat natürlich bei aller Leichtigkeit der komödiantischen Erzählung schon eine sehr böse satirische Schärfe.

Swissair und einem ausgestopften Bernhardiner mit Schnapsfässchen. Klischees und Kitsch-Devotionalien sind die Bastelbausteine einer fiktiven Schweiz, und das weisse Kreuz auf rotem Feld erscheint da wie die heiligste der Reliquien und Irina wie eine Hohepriesterin der Ikonolatrie. In diesen Zusammenhang fügt sich, dass Irina von der Röte der Gletscher singt, Alt-Divisionär Sturzenegger zwischendurch einen Auftritt in roter Prachtuniform absolviert und ein rotleuchtendes Buch mit dem appellativen Titel «Schweizer, das musst du wissen» mit so pathetischer Inbrunst hochgehalten wird wie eine nationale Bibel. Flaggen, die auf dem dekorativ überladenen Ball der Zünfte noch eingerollt im Hintergrund stehen, sind am Ende entrollt, und neben dem christlichen Kreuz findet sich dann als aus dem Untergrund ans Tageslicht befördertes neues Schweizer Emblem die Kobra (wie die Schlange im Paradies). Zu diesem Zeitpunkt hat Irina als Zarin die Herrschaft über die ehemalige Alpenrepublik angetreten. Denn sie hat versehentlich den *Beresina*-Alarm der Gruppe *Kobra* ausgelöst und unbeabsichtigt in einer Liquidierungswelle die Würdenträger des Systems beseitigt und sich damit selber an die Macht gebracht, weil der alte Kommandeur seinen eigenen Einsatz verpatzt hat.

Die Schlange als Symbol der Falschheit und als heimliches Nationalembem der Schweiz? Das hat natürlich bei aller Leichtigkeit der komödiantischen Erzählung schon eine sehr böse satirische Schärfe. Schmid und Suter präsentieren die ehrenwerten Würdenträger der Nation als masochistische Hanswurst im Apartment eines Luxus-Call-girls. Und ein eidgenössischer Anwalt der Rechte leistet durch verkehrte Fingerhaltung einen falschen Eid. Eine Jagdhütte in den *Heidi*-Alpen wird zum Versteck eines Mafia-Industriellen. Aber das Land ist so sauber, dass sogar das Geld gewaschen wird, und so ordnungsbewusst, dass sogar einer der *Kobra*-Attentäter dem Schild mit der behördlichen Aufschrift «Bitte warten» ganz brav Folge leistet und seinen Exekutionsauftrag erst ausführt, als er auch wirklich an der Reihe ist.

«Geld ist neutral», sagt der Bankdirektor einmal, als ihm von einem Fernsehredakteur Handelsgeschäfte mit der Mafia vorgehalten werden. Und: «Die Welt ist rund», womit er meint, dass alle ihren Anteil haben am korrupten System, selbst wenn sie gar nichts davon wissen. Die Schweiz ist so neutral nicht, sagt der Film, und dass die Schlacht bei Marignano (1515) und die Gefechte an der Beresina (1812) als historische Rückverweise vorkommen, hat hier möglicherweise seinen Grund. Beide Male bezogen die Schweizer Niederlagen. Das eine Mal in Hilfeleistung für die Mailänder (aber mit noch eigenständigen politischen Machtinteressen), das andere Mal im Gefolge des französischen Kaisers (als Söldner im fremden Dienst). Nach jeder dieser Niederlagen wurde eifertig die Schweizer Neutralität proklamiert. Doch Söldner – so eine der satirischen Spitzen des Films – sind die Schweizer

im Herzen geblieben, jetzt eben auf wirtschaftlicher Ebene, im Dienste der italienischen Mafia oder auch der deutschen (der Industrie-Mafioso heisst wohl kaum zufällig Tedeschi), als Stütze des Konservatismus und des Kapitals.

Salvatore (Heiland) heisst Tedeschi mit Vornamen, so wie die eingeschweizerte italienische Freundin Irinas eine Benedetta (Gesegnete) ist. Dass jetzt mit der selber wie eine Heilige auftretenden Irina eine Russin auch politisch die Macht übernimmt, verwundert dann vielleicht auch niemand mehr. Als vor Zeiten im fernen Russland die Schweizer bei ihrem Rückmarsch durch die Beresina ins kalte Wasser fielen, hatten die Russen im übrigen auch schon einmal die Oberhand. Doch abgesehen davon ist an dem so weltläufig erfahrenen Bankdirektor als einzigem der alten Würdenträger die Liquidierungswelle vorbeigeschwappt. Er bleibt im Amt und sorgt auch weiterhin für Kontinuität.

Peter Kremiski

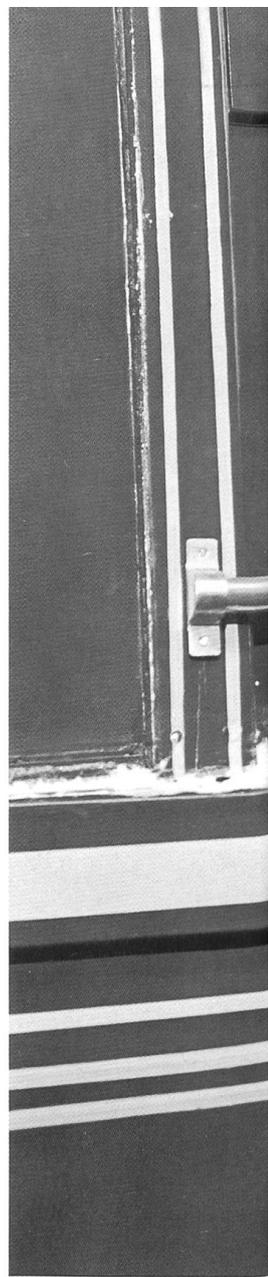
Die wichtigsten Daten zu BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ: Regie: Daniel Schmid; Buch: Martin Suter, Daniel Schmid, Marcel Hoehn; Kamera: Renato Berta; Kamera-Schwenker: Jean-Paul Toraille; Kamera-Assistenz: Filip Zumbunn, Gian-Reto Schmid; Schnitt: Daniela Roderer; Ausstattung: Kathrin Brunner, Bernd Gaebler; Kostüme: Birgit Hutter; Maske: Thomas Nellen, Barbara Grundmann-Roth; Musik: Carl Hänggi; Lieder: «Margrilli» von Teddy Stauffer, «Übre Gotthard flüget Bräme» von Artur Beul, «Luegit vo Bärng und Tal» von Florian Ast; Ton: Luc Yersin. Darsteller (Rolle): Elena Panova (Irina), Martin Benrath (Alt-Divisionär Sturzenegger), Geraldine Chaplin (Charlotte De), Ulrich Noethen (Rechtsanwalt Dr. Alfred Waldvogel), Ivan Darvas (Bankdirektor Vetterli), Marina Confolone (Benedetta Hösli), Stefan Kurt (Fernsehredakteur Claude Bürki), Hans Peter Korff (Nationalrat Tschanz), Teco Celio (Bundesrichter Hungerbühler), Hanspeter Müller (Dr. Andreas Bindschedler), Joachim Tomaschewsky (Alt Bundesrat von Gunten), Marie Bardischewski (Frau Tschanz), Hilde Ziegler (Frau Vetterli), Ivan Desny (Rudolf Stauffacher), Peter Simoniscek (Fritz Ochsenbein), Hans Wyprächtiger (Bundespräsident Hotz), Stefan Gubser (Salvatore Tedeschi), Elvira Schalcher Corecco (Frau von Gunten), Nelli Kunina (Mamuschka), Hubert Kronlachner (Kurt Derendinger), Jean Pierre Moutier (Jacques Mouron), Ueli Beck (Emil Hofer), Ettore Cella (Müller), Luigi Faloppa (Galimberti), Renate Wirth (Emma Derendinger), Lore Reutemann (Frau Stauffacher), Therese Bichsel (Frau Mouron), Katharina von Bock (Verkäuferin Modesalon), Carola Regnier (Fahrerin Invalidentaxi), Lothen Namling (ein Lama), Claudia Knapp (Dienstmädchen Meditation), Sara Capretti (Frau Gondrand), Elisabeth Schnell (Frau Gubler), Béatrice Schwartz (Frau Schwab), Valerie Steinmann, Max Lehmann (altes Ehepaar), Alexander Seibt (Taxifahrer), Felix Rellstab (Kobra-Sprecher), Luca Zanetti, Heinz Bühlmann, Albert Freuler, René Peier, Timo Schlüssel, Peter Gerber (Bischöfe und Priester), Brigida Nold (Frau Bindschedler), Jessica Früh (Frau Hungerbühler), Slava Lissin, Veronika Suchalskaja, Rosalia Brailovskaia, Michael Raguzin, Andrej Syssoev, Faina Berkovitsch, Maria Maranzenbojm, Loudmila Maranzenbojm, Ilja Syssoev, Wladimir Maranzenbojm, Michael Vainer, Meri Kotina (Irinas Familie). Produktion: T&C Film, Pandora Film, Prisma Film; in Zusammenarbeit mit Schweizer Fernsehen DRS/TSL, Suissimage, ZDF, ARTE, Teleclub, Euro Space (Tokyo); mit Unterstützung von Bundesamt für Kultur, Stadt und Kanton Zürich, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Österreichisches Filminstitut, ORF, Succès Cinéma; Produzent: Marcel Hoehn; Co-Produzenten: Karl Baumgartner, Michael Seeber, Heinz Stussak; Produktionsleitung: Peter Spoerri. Schweiz, Deutschland, Österreich 1998/99. 35mm, Farbe, Dolby Digital; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.



•••

«Ich wäre so gerne ein Hollywood-Star geworden»

Gespräch mit Geraldine Chaplin



«Ich liebe es, inszeniert zu werden. Wie ein Lehmklumpen, den jemand formt.»

FILMBULLETIN Sie haben jetzt in einer Schweizer Filmproduktion mitgewirkt. In *BERESINA*, unter der Regie von Daniel Schmid.

GERALDINE CHAPLIN Ich bin ein *Daniel Schmid*-Groupie, seit ich seinen Film *LA PALOMA* gesehen habe. Das war 1974. Für mich ist er einer der grössten Filmkünstler der Gegenwart. Ich wollte immer schon mit ihm arbeiten. Mit diesem Film ist ein Traum wahrgeworden.

FILMBULLETIN Was gefällt Ihnen an seinen Filmen?

GERALDINE CHAPLIN Alles. Ich bewundere ihn uneingeschränkt. Als Mensch und als Künstler.

FILMBULLETIN Haben Sie alle seine Filme gesehen?

GERALDINE CHAPLIN Nicht alle. Zwei seiner Filme habe ich nicht gesehen. Einer der beiden ist der, den er zuletzt in Japan gedreht hat. Aber



2

Ausschnitte daraus habe ich gesehen. Und ich kriege jetzt eine Kopie.

FILMBULLETIN Das erstmal arbeiten Sie aber nicht mit ihm zusammen.

GERALDINE CHAPLIN Nein, ich hatte schon einmal die Gelegenheit. Aber das war zufällig. Ich drehte einen Film in einem Hotel, unter der Regie der deutschen Künstlerin *Rebecca Horn*. Der Film hieß *BUSTER'S BEDROOM* und war ein Experimentalfilm. Nun war ich mit der Hotelköchin befreundet, die fürs *Catering* zuständig war. Und diese Köchin rief mich eines Tages an und informierte mich, dass jetzt in demselben Hotel ein anderer Film gedreht würde. Ich fragte sie, wer Regie führe. Sie sagte: «Jemand namens Daniel Schmid.» «Was?» sagte ich, «Daniel Schmid. Bitte geh auf der Stelle zu ihm und frage, ob es eine Rolle für mich gibt. Ich spiele alles, auch einen Stuhl oder einen Tisch,

oder bin auch zufrieden, nur im Hintergrund herumzusitzen.» Da kam er selber ans Telefon und sagte, es gäbe da schon eine kleine Rolle ... Ich fragte: «Wann?» Er sagte: «Übermorgen.» So fuhr ich sofort los, für einen Drehtag, um dieses kleine Charakterporträt zu skizzieren, in *HORS SAISON*. Ich war im siebten Himmel.

FILMBULLETIN Was für eine Rolle hatten Sie da zu spielen?

GERALDINE CHAPLIN Eine Figur, die nur eine Erinnerung ist im Gedächtnis einer anderen. Und in deren Erinnerung kommt sie in das Hotel, das Schauplatz des Films ist, um jemand zu erschies- sen. Sie ist eine russische Revolutionärin. Aber sie erschiesst den Falschen.

FILMBULLETIN Die Szene wirkt wie eine Parodie auf *DOCTOR ZHIVAGO*.

GERALDINE CHAPLIN Ich weiss. Wegen des

1
Vittorio Gassman
und Geraldine
Chaplin
in *LA VIE EST UN
ROMAN* Regie:
Alain Resnais

2
DOCTOR ZHIVAGO
Regie: David Lean

«Geraldine Chaplin ist eine Schauspielerin, die ich liebe»

Gespräch mit Daniel Schmid

FILMBULLETIN In *BERESINA*, Ihrem neuen Film, haben Sie eine Rolle mit Geraldine Chaplin besetzt. Was für eine Rolle spielt sie?

DANIEL SCHMID Geraldine Chaplin spielt eine Boutique-Besitzerin und bedient mit ihrer Rolle ein Klischee, das typisch ist für jede schicke Stadt.

In so einer Stadt gibt es die Männer der Macht, und es gibt ihre Weiber, die bei dieser Boutiquen-Königin einkaufen. Gleichzeitig ist das aber auch eine Art von *Madame*. Nicht direkt Puffmutter, aber Zuhälterin. Sie organisiert Weiber, lässt sie aus München, Russland oder Südamerika kommen. Für ein Herren-Spektrum aus Wirtschaft, Banken, Regierung und Militär.

FILMBULLETIN Geraldine Chaplin sagt, Sie haben die Rolle speziell für sie geschrieben. Setzen Sie damit eine Phantasie um, die Sie von ihr als Schauspielerin haben?

DANIEL SCHMID Nein, ich sehe sie überhaupt nicht so. Aber Geraldine Chaplin ist eine tolle Schauspielerin, und ich habe gedacht, so etwas könnte sie spielen. Sie macht das auch wunderbar und hat, glaube ich, Spass daran.

FILMBULLETIN Gibt es denn einen bestimmten Rollentypus, den sie vertritt?

DANIEL SCHMID Für mich nicht. Sie hat so unterschiedliche Sachen gemacht. Am Anfang romantische Rollen, später dieses Schräge bei Robert Altman. Dann wieder diese ganz anders gearteten Figuren bei Carlos Saura. Das ist ein sehr breites Spektrum. Sie gehört eben zu den angelsächsischen Schauspielern, und das sind meine Idole.

FILMBULLETIN Was fasziniert Sie an Geraldine Chaplin?

DANIEL SCHMID Ihre Transparenz und ihre Bescheidenheit. Wie sie sich zurücknimmt, was ganz selten ist in diesem Beruf, in dem die Leute unentwegt die Buschtrommel schlagen. Dann auch ihre Intelligenz, ihre Fragilität und ihre Courage. Sie ist das Oberhaupt eines riesigen Clans aus Geschwistern und Anverwandten, Kindern und Stiefkindern, Männern und Ex-Männern. Das ist ein weltweiter Clan, den sie führt. Sie ist *Mamma Roma* und *Mamma Madrid*, *Mamma Miami* und *Mamma Vevey* ... Und deshalb arbeitet sie auch soviel.

FILMBULLETIN Sie arbeiten nicht zum erstenmal mit ihr.

DANIEL SCHMID In meinem vorletzten Film *HORS SAISON*, einem Film über meine Kindheit, spielte sie eine russische Anarchistin und politische Mörderin.

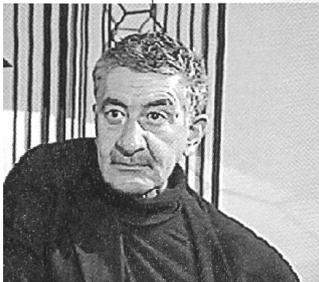
FILMBULLETIN In einer Szene, die wie eine Parodie auf *DOCTOR ZHIVAGO* wirkt. Sie kommt in eine Gesellschaft, zieht die Pistole und schießt auf einen Mann, der dort sitzt. So wie Julie Christie als Lara den Ballsaal betritt und auf den dort sitzenden Komarowskij schießt.

DANIEL SCHMID Das ist richtig. Wobei diese Szene sich aber auch auf eine Geschichte bezieht, die sich tatsächlich ereignet hat. Im Hotel meines Onkels, vor dem Ersten Weltkrieg. Eine ausgeflippte russische Anarchistin wollte im Alleingang den russischen Aussenminister erschießen, der sich in der Schweiz aufhielt. Aber sie irrte sich und erschoss einen harmlosen französischen Strumpffabrikanten.

FILMBULLETIN Den Auftritt von Geraldine Chaplin in *HORS SAISON* haben Sie spontan eingebaut. Als eine Hommage.

DANIEL SCHMID Geraldine Chaplin ist eine Schauspielerin, die ich liebe. Begonnen hat das vor fünfundzwanzig Jahren. Damals war ich mit meinem ersten Film in Cannes. Das war *LA PALOMA*. Da sagte mir jemand: «Du, die war schon fünfmal in der Vorstellung.» Ich konnte das kaum fassen und war völlig aus dem Häuschen. Geraldine Chaplin, das war für mich ein Mythos. Für mich, der ich damals debütierte, war das ungeheuer. Und dann ist sie sehr schnell eine Freundin geworden. Sie ist eine Frau, die ich sehr mag.

Das Gespräch mit Daniel Schmid führte Peter Kremeski während der Dreharbeiten zu *BERESINA* im Oktober 1998 in Köln





1



2

MADAME DU CINEMA

«Nach DOCTOR ZHIVAGO gab es eine grosse Leere. Da war einfach nichts. Ich dachte, es kämen jetzt massenweise Drehbücher. Aber das war nicht der Fall.»

1
HORS SAISON
Regie:
Daniel Schmid

2
Omar Sharif,
Geraldine
Chaplin und Julie
Christie in
DOCTOR ZHIVAGO
Regie: David Lean

russischen Kostüms, das ich trage. Das war mir bewusst, und ich fand das komisch.

FILMBULLETIN Nicht allein deswegen. Vielmehr zitiert die Szene eine Situation aus DOCTOR ZHIVAGO. Sie spielen hier Julie Christie nach, die in den grossen Ballsaal kommt und auf Rod Steiger schiesst, der am Rande des Saals auf einem Stuhl sitzt.

GERALDINE CHAPLIN Tatsächlich, das stimmt! Das ist mir überhaupt nicht klargewesen. Ich dachte immer, es sei das Kostüm, und fand das komisch. Dabei ist der Zusammenhang ein ganz anderer. Der Pistolenschuss ist es. Das ist frappierend, denn die Rolle wurde doch eigentlich gar nicht für mich geschrieben. Ich bin doch nur reingeplatzt in diese Party.

FILMBULLETIN Sie sind eine Verehrerin der Filme Daniel Schmid's. Wie ist die Arbeit mit ihm?

GERALDINE CHAPLIN Es ist schrecklich, dass Sie mich das fragen. Weil ich nichts anderes sagen kann ausser, dass ich glücklich bin, mit ihm zu arbeiten. Ich geniesse jeden Augenblick mit ihm. Er ist ein ungewöhnlicher Mensch. Man spürt, dass er viel durchgemacht hat. Er hat sehr viel Einfühlungsvermögen und Verständnis, so viel Zartgefühl.

FILMBULLETIN Was für eine Rolle spielen Sie diesmal?

GERALDINE CHAPLIN Eine ziemlich üble, scheussliche Person. Eine Dame aus der Modebranche, mit dem Ehrgeiz, zur obersten Gesellschaft zu gehören, *crème de la crème* zu sein. Aber sie gehört nicht dazu, weil sie in Wirklichkeit ein Nichts ist. Für ihre gesellschaftlichen Ambitionen schickt sie junge Mädchen in die Prostitution und vermittelt sie an jeden hohen Staatsbeamten, den sie kriegen kann. Und sie hofft, auf diese Weise hinter Staatsgeheimnisse zu kommen, um mittels Erpressung den gesellschaftlichen Aufstieg zu schaffen. Aber ihre Pläne gehen immer schief.

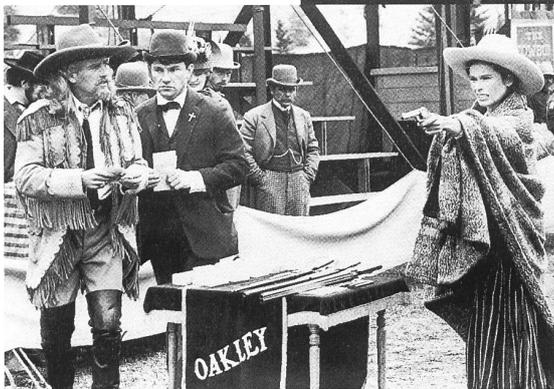
FILMBULLETIN Wieweit nimmt Daniel Schmid Einfluss auf Ihre Rollengestaltung?

GERALDINE CHAPLIN Vor den Dreharbeiten hatten wir ein Treffen mit Daniel und mit Martin Suter, dem Drehbuchautor. Da ist viel besprochen worden. Was aber die Figur angeht, die ich spiele, so ist sie schon ganz klar auf dem Papier. Da gibt es keinen Spielraum für Subtilitäten. Darin war ich mir mit Daniel einig. So gab es eigentlich keine Diskussion, sondern von vornherein ein völliges Übereinkommen, was diese Figur betrifft.



1

MADAME DU CINEMA



2

«THE MODERNS erzählt eine Geschichte aus den zwanziger Jahren. Auch Charlotte – das ist mein Rollenname in BERESINA – bewegt sich wie jemand aus den zwanziger Jahren, ein bisschen stilisiert.»

FILMBULLETIN Wurde diese Rolle speziell für Sie geschrieben?

GERALDINE CHAPLIN Das hat er jedenfalls gesagt. Und das beunruhigt mich irgendwie. Er rief mich an und sagte: «In meinem nächsten Film habe ich eine Rolle speziell für dich. Das ist so eine Puffmutter.» Die Rolle, die ich gerade abgedreht hatte, war *Mutter Teresa von Calcutta*. Und dann auf einmal so ein Angebot. Aber ich dachte: Das soll vermutlich ein Kompliment sein. Ich weiss auch nicht, warum er meint, die Rolle sei speziell für mich. Bitte fragen Sie ihn einmal danach. Aber es hat Spass gemacht. Weil das so eine abgründig abscheuliche Frau ist.

FILMBULLETIN Gibt es vergleichbare Rollen, die Sie gespielt haben?

GERALDINE CHAPLIN Das ist schon sehr verschieden von dem, was ich sonst gespielt habe. Am ähnlichsten ist wohl die Rolle, die ich Ende der achtziger Jahre in *Alan Rudolphs THE MODERNS* gespielt habe. Auch da gibt es diese hohe Stilisierung in der Art, wie ich mich bewege und wie ich spiele. *THE MODERNS* erzählt eine Geschichte aus den zwanziger Jahren. Auch Charlotte – das ist mein Rollenname in *BERESINA* – bewegt sich wie

jemand aus den zwanziger Jahren, ein bisschen stilisiert.

FILMBULLETIN Ihr Rollenname ist *Charlotte De ...*

GERALDINE CHAPLIN Das erinnert natürlich an *MADAME DE ...* Aber ich weiss das nicht. Ich habe nicht gewagt, danach zu fragen. Auch nicht nach der Bedeutung von *Charlotte*.

FILMBULLETIN Sie sehen dahinter eine Bedeutung?

GERALDINE CHAPLIN Charlotte? Natürlich, das ist die weibliche Form von Charlot. Also eine Anspielung auf meinen Vater. *Charlotte De* ist schon ein hintersinniger Name. Vielleicht ist diese Rolle doch für mich geschrieben worden.

FILMBULLETIN *BERESINA* ist überhaupt sehr hintersinnig. Der Film ist eine politische Farce.

GERALDINE CHAPLIN Es ist auch sehr wichtig, politisch zu sein. Früher war ich extrem politisch und hatte die Dinge politisch klar und scharf in meinem Kopf. Aber die vergangenen zehn Jahre waren für mich politisch nicht greifbar. Ich verstehe nichts mehr. Vorher war das so einfach. Man hatte seine Ideologie. Heute ist das so schwierig. Man ist nur noch gegen Ungerechtigkeit. Und das ist so ein weiter Begriff. Was *links* ist



«Ich setzte auf meinen berühmten Namen und wollte ihn für mich ausbeuten. Das hatte ich sowieso mein Leben lang getan. Ich dachte mir, das geht ganz leicht. Und so war es auch.»

und was *rechts*, gerät völlig durcheinander. Ich weiss nicht. Ich verstehe nichts mehr. Es ist so schwer.

FILMBULLETIN Sie sind in der Schweiz aufgewachsen. Fühlen Sie sich als Schweizerin?

GERALDINE CHAPLIN Ich fühle mich überall als Ausländerin. Aber ich fühle mich auch fast überall zu Hause. Ganz sicher dort, wo ich lebe: in Corsier in der Schweiz. Ansonsten empfinde ich mich in der Schweiz als Ausländerin, was eine privilegierte Position ist. Früher fand ich es hier extrem langweilig. Inzwischen hat sich für mich die Terminologie verändert. Jetzt finde ich es hier extrem friedlich. Ich werde älter, und damit verändern sich die Begriffe. Ich liebe das Land. Und ich liebe mein Dorf.

FILMBULLETIN Wie haben Sie zur Schauspielerei gefunden?

GERALDINE CHAPLIN Zunächst war ich Balletttänzerin. Aber ich war nicht sehr gut und merkte, ich würde damit nicht weit kommen. In dieser Situation erschien mir die Schauspielerei ein leichter Ausweg. Ich setzte auf meinen berühmten Namen und wollte ihn für mich ausbeuten. Das hatte ich sowieso mein Leben lang getan. Ich

dachte mir, das geht ganz leicht. Und so war es auch. Sofort standen da zwanzig Produzenten und sagten: «Junge, damit können wir Reklame machen. Das hat Zugkraft. Wir holen uns eine Chaplin-Tochter. Wow!» Und dabei hatte ich dann ausgesprochenes Glück. Meinen ersten Film drehte ich mit *Jean-Paul Belmondo*. Und mein zweiter war dann schon *DOCTOR ZHIVAGO*. Von da an war ich mit Leib und Seele Schauspielerin.

FILMBULLETIN Hat das Ihrem Vater gefallen?

GERALDINE CHAPLIN Nein, mit meinem Vater bin ich nicht gut ausgekommen. Ihm passte das überhaupt nicht. Ihm gefiel nicht, dass ich seinen Namen ausbeutete, was ja ganz offensichtlich war. Ich hatte das immer und überall getan. Schon in der Schule, um bei Prüfungen zu mogeln. Dort machte ich mit anderen Schülern einen *Deal* und sagte: «Wenn ihr mich Latein abschreiben lasst, nehme ich euch mit nach Hause. Dann lernt ihr Charlie Chaplin kennen.» Auf diese Weise habe ich meine Prüfungen bestanden. Und *er* war so moralisch. Als ich mich dann entschied, Schauspielerin zu werden, war sein erster Gedanke gleich, ich würde seinen Namen ausbeuten. Was ja auch stimmte. Deshalb gefiel ihm das nicht.

1
Linda Fiorentino und
Geraldine Chaplin
in *THE MODERNS*
Regie: Alan Rudolph

2
Paul Newman,
Harvey Keitel und
Geraldine Chaplin
in *BUFFALO BILL
AND THE INDIANS*
Regie: Robert Altman

3
REMEMBER MY
NAME
Regie: Alan Rudolph



1

1
LOS OJOS
VENDADOS Regie:
Carlos Saura

2
Charlie Chaplin,
Geraldine Chaplin
und Marlon
Brando bei den
Dreharbeiten zu
A COUNTESS
FROM HONG
KONG Regie:
Charlie Chaplin

3
José Maria Prada
und Geraldine
Chaplin in
ANA Y LOS LOBOS
Regie: Carlos
Saura

4
Charlie, GERALDINE,
Josephine
und Michael
Chaplin in
LIMELIGHT Regie:
Charles Chaplin

MADAME DU CINEMA



2

Als er dann aber ein paar Filme von mir sah, wurde er ein *Fan*. Das war schon süß.

FILMBULLETIN Der Film mit Belmondo war nicht Ihr erster Filmauftritt.

GERALDINE CHAPLIN Mein erster Auftritt war in einem Film von meinem Vater. Das war *LIMELIGHT*. Ausserdem spielte ich in den *home movies* meiner Mutter.

FILMBULLETIN In der Anfangsszene von *LIMELIGHT* sehen Sie als Kind dem eigenen Vater zu, wie er in betrunkenem Zustand versucht, ins Haus zu kommen. Sie waren damals sieben Jahre alt.

GERALDINE CHAPLIN Mein Bruder Michael und Josephine, meine kleine Schwester, waren auch dabei. Wir waren zu dritt in dieser Szene. Und ich erinnere mich nur noch vage, wie wir alle glücklich waren, nicht zur Schule gehen zu müssen. Das war die Hauptsache dabei. Für uns war das nur ein Spass. Wir mussten diese merkwürdigen Klamotten anziehen. Und ich hatte sogar eine Textzeile, an die ich mich noch erinnere: «Mrs. Alsop's out.» Das war Spass. Daddy war einfach nur albern.

FILMBULLETIN Sie hatten noch einen kurzen

Auftritt in seinem letzten Film *A COUNTESS FROM HONG KONG*.

GERALDINE CHAPLIN Das war nach *DOCTOR ZHIVAGO*. Da tanzte ich mit *Marlon Brando*.

FILMBULLETIN Und in *DOCTOR ZHIVAGO* mit *Omar Sharif*.

GERALDINE CHAPLIN Aber da habe ich nicht nur getanzt. *DOCTOR ZHIVAGO* war eine sehr schöne Erfahrung. *David Lean* war ein wunderbarer Mensch. Und ein grosser Regisseur. Ich habe den Film erst vor kurzem wiedergesehen. Er hat immer noch seine Wirkung und hält der Zeit stand. Die grosse Leistung von *David Lean* ist es, den Zuschauer dazu zu bringen, absolut einzusehen, dass dieser Mann namens *Zhivago* gleichzeitig eine wundervolle Ehefrau haben kann und eine wundervolle Geliebte. Man verstand das damals, man versteht das heute und wird das immer verstehen, wann immer man diesen Film sieht. Sogar die Feministinnen lassen sich von diesem Film mitreissen, und keine sagt: «He, was ist das für ein Dreckskerl!» Man liebt ihn und hat Mitleid mit ihm, weil er so hin- und hergerissen wird zwischen den beiden Frauen. Das ist seltsam. Das war wirklich ein Bravourstück *David*



3

«Die Filme von Carlos Saura waren wirklich wichtig. Ich denke, wir haben da gemeinsam ein grosses Werk zustandegebracht.»

4



Leans. Man vergisst die moralischen Grundsätze.
FILMBULLETIN Lean wird beiden Frauen gerecht. Er spielt sie nicht gegeneinander aus. Er beschreibt Lara und Tonya mit der gleichen Liebe. Und Tonya ist ein Charakter, der sich entwickelt, was sich in der Dialektik der Kostüme spiegelt. Anfangs ist sie sehr elegant und mondän, später dann ganz schlicht und schmucklos.

GERALDINE CHAPLIN Ja, sie wechselt sozusagen in den Bauernstand. Sie ist anpassungsfähig. Eine starke Frau. Das war eine schöne Rolle.

FILMBULLETIN Nach dem Welterfolg von DOCTOR ZHIVAGO waren Sie über Nacht berühmt. Man durfte erwarten, Sie würden jetzt ein Hollywood-Star. Aber das sind Sie nicht geworden.

GERALDINE CHAPLIN Ich weiss. Aber nach DOCTOR ZHIVAGO gab es eine grosse Leere. Da war einfach nichts. Ich dachte, es kämen jetzt massenweise Drehbücher. Aber das war nicht der Fall. Den Vertrag zu meinem nächsten Film hatte ich schon vor DOCTOR ZHIVAGO unterzeichnet. Das war der italienische Film ANDREMO IN CITTÀ von Nelo Risi. Danach drehte ich einen Film in Frankreich, unter der Regie von Robert Hossein. Aber nichts kam aus den USA. Als dann doch noch etwas kam, waren

das so "unvergessliche" big-budget-Hollywood-Produktionen wie THE HAWAIIANS. Dabei wäre ich so gerne ein Hollywood-Star geworden. Dafür hätte ich einiges gegeben. Ich wäre gerne beides gewesen oder besser noch: alles – Hollywood-Star, Super-8-Star, europäischer Aussenseiter-Star, was auch immer.

FILMBULLETIN Sie sind dann sehr schnell ein Star des europäischen und später auch des amerikanischen Autorenfilms geworden durch Ihre Arbeit mit Saura und Rivette und mit Altman und Rudolph.

GERALDINE CHAPLIN Die Filme von Carlos Saura waren wirklich wichtig. Ich denke, wir haben da gemeinsam ein grosses Werk zustandegebracht. Ich habe diese Filme lange nicht mehr gesehen. Mit Ausnahme von CRÍA CUERVOS vor nicht allzu langer Zeit. Der Film hat immer noch seine Wirkung. Ich sah ihn mit meiner Tochter, und sie hat geweint. Es ist ein schöner Film. Und es war eine grossartige Zusammenarbeit. Das war es wirklich. Wir haben phantastische Arbeit geleistet. Carlos Saura habe ich zu verdanken, dass ich Zugang zum cinéma d'auteur gefunden habe. Er war damals eine sehr zentrale Figur und



1
Geraldine Chaplin
und Fernando Rey
in ELISA, VIDA
MÍA Regie: Carlos
Saura

2
Michelle Pfeiffer,
Geraldine Chaplin
und
Winona Ryder
in THE AGE
OF INNOCENCE
Regie:
Martin Scorsese

3
PEPPERMINT
FRAPPÉ Regie:
Carlos Saura

4
A WEDDING
Regie:
Robert Altman

5
NORÔÎT
Regie:
Jacques Rivette



1

MADAME DU CINEMA

2



3

stand im Blickpunkt der Aufmerksamkeit. Ihm habe ich wohl zu verdanken, dass ich mit Rivette und all den anderen gearbeitet habe.

FILMBULLETIN War *LA MADRIGUERA* Ihr persönlichster Film, weil Sie da am Drehbuch mitgearbeitet haben?

GERALDINE CHAPLIN Nein. Ich habe bei den meisten Filmen, die ich mit Carlos Saura gemacht habe, zusammen mit ihm auch am Drehbuch gearbeitet. Bei *LA MADRIGUERA* habe ich das dann wohl mit meinem Namen abgezeichnet und dafür einen *credit* bekommen. Der persönlichste von allen Filmen aber war *ELISA, VIDA MIA*. Wegen der Vater-Tochter-Beziehung, um die es da geht. Auch wegen des Motivs des Buchschreibens: ein Buch, das der Vater beginnt und die Tochter fortführt. Bei dem Film hatte ich das Gefühl, er hat am meisten mit mir zu tun.

FILMBULLETIN Gibt es einen bestimmten Rollentypus, den Sie verkörpern? Sehen Sie Ähnlichkeiten zwischen Ihren Rollen oder doch eher Unterschiede, vielleicht sogar Gegensätze?

GERALDINE CHAPLIN Die Rollen sind sehr gegensätzlich. Das lässt sich besonders an einer bestimmten Periode erkennen, in der ich mit ein

paar Regisseuren wiederholt zusammengearbeitet habe. Zu der Zeit habe ich viel mit Robert Altman gemacht und viel mit Carlos Saura und viel im *Französischen Kino* mit Regisseuren wie Jacques Rivette oder *Michel Deville*. Es war schon komisch, wie unterschiedlich mich die Regisseure einsetzten. *Carlos Saura* sah in mir immer den gleichen sehr neurotischen, frustrierten, seltsamen und komplizierten Charakter. Und *Robert Altman* sah mich auch immer als die gleiche Person, aber völlig anders. Bei ihm war ich dann verrückt und überdreht, ausgeflippt und komisch. Von Kontinent zu Kontinent sahen mich hier zwei Regisseure sehr verschieden, aber jeder der beiden immer wieder auf die gleiche Weise. In allen Filmen von Carlos Saura habe ich doch mehr oder weniger stets die gleiche Rolle gespielt. Und bei Robert Altman war das genauso. Und dann hat mich *Jacques Rivette* vollkommen anders eingesetzt, weil er mich wiederum anders sah. Er sah mich sehr körperlich und sinnlich. Diese unterschiedlichen Sichtweisen finde ich interessant und äusserst schmeichelhaft.

FILMBULLETIN Bei Rivette dürfen Sie sogar kämpfen. Mit Dolch und Degen.



4

«Ein Kostüm ist für einen Schauspieler aber auch unglaublich wichtig. Wenn man ein Kostüm anzieht, hilft es einem, die Rolle zu spielen.»

GERALDINE CHAPLIN Sie kennen *NORÖFT*? Wie wundervoll. Diesen Film haben Sie gesehen? Ich kann mich gar nicht mehr an ihn erinnern. Aber ich würde ihn mir wahnsinnig gerne einmal anschauen. Ich glaube, da spiele ich eine Piratin.

FILMBULLETTIN Da wäre ich mir nicht so sicher.

GERALDINE CHAPLIN Jedenfalls so etwas Ähnliches. Das ist schon ein seltsamer Film. Danach habe ich noch einen mit Rivette gemacht. Da war *Jane Birkin* meine Partnerin. Und in dem zweiten Film hatte ich genauso eine Rolle wie im ersten. Genauso seltsam.

FILMBULLETTIN Und theatralisch. Wie in einer *Griechischen Tragödie*.

GERALDINE CHAPLIN Ganz genau. Mit Rivette zu arbeiten, ist wunderbar. Man hat kein Drehbuch, man hat nichts. Er spielt einem alles vor. Anmutig wie ein Ballett-Tänzer. Und wir müssen es ihm nachmachen. Das ist wie bei meinem Vater.

FILMBULLETTIN Würden Sie gerne selber inszenieren?

GERALDINE CHAPLIN Nein, ich liebe es, inszeniert zu werden. Wie ein Lehmklumpen, den jemand formt. Ich bin gerne behilflich. Regie zu führen, kann ich mir nicht vorstellen.

FILMBULLETTIN Sie geniessen es, sich zu kostümieren. Und bewegen sich in Ihren Kostümen mit grosser Eleganz. Manchmal geht das auch ins Mondäne.

GERALDINE CHAPLIN Das sind dann Rollen, die etwas Aristokratisches haben. Ein Kostüm ist für einen Schauspieler aber auch unglaublich wichtig. Wenn man ein Kostüm anzieht, hilft es einem, die Rolle zu spielen. Das gilt besonders für *historische Filme*. Durch ein Korsett bekommt man sofort eine ganz bestimmte Haltung und wird Teil einer anderen Epoche. Aber verflixt nochmal, ich habe doch auch eine Menge Filme gemacht, in denen ich nicht mondän bin. Ich glaube auch nicht, dass das meine Herkunft ist. Ich stamme aus einer reichen Welt, nicht aus einer mondänen. Ich hatte reiche Eltern und war auf guten Schulen. Aber es gab auch viel Geschlampe.

FILMBULLETTIN Nehmen Sie Einfluss auf die Kostüme?

GERALDINE CHAPLIN Ich trage, was man mir gibt. Und versuche, mich dem Kostüm einzupassen. Das ist dann, wie gesagt, eine grosse Hilfe. Bei manchen Filmen gibt es eine Unmenge von Proben. Man probt und probt und probt und hat

5





1

MADAME DU CINEMA



2

1
Juan Luis Galiardo und Geraldine Chaplin in STRES ES TRES, TRES Regie: Carlos Saura

2
 BUSTER'S BEDROOM
 Regie: Rebecca Horn

3
Ana Torrent und Geraldine Chaplin in CRÍA CUERVOS Regie: Carlos Saura

4
Fernando Rey und Geraldine Chaplin in ELISA, VIDA MÍA Regie: Carlos Saura

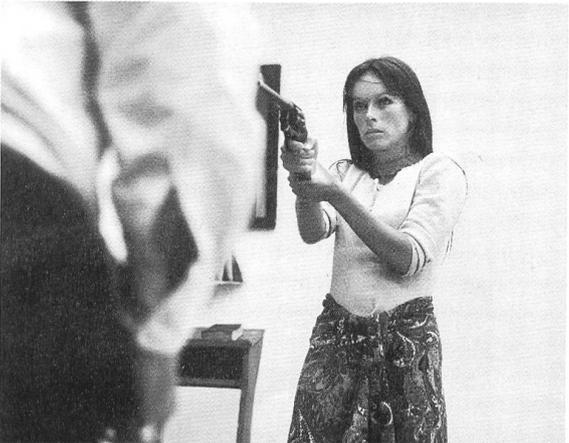
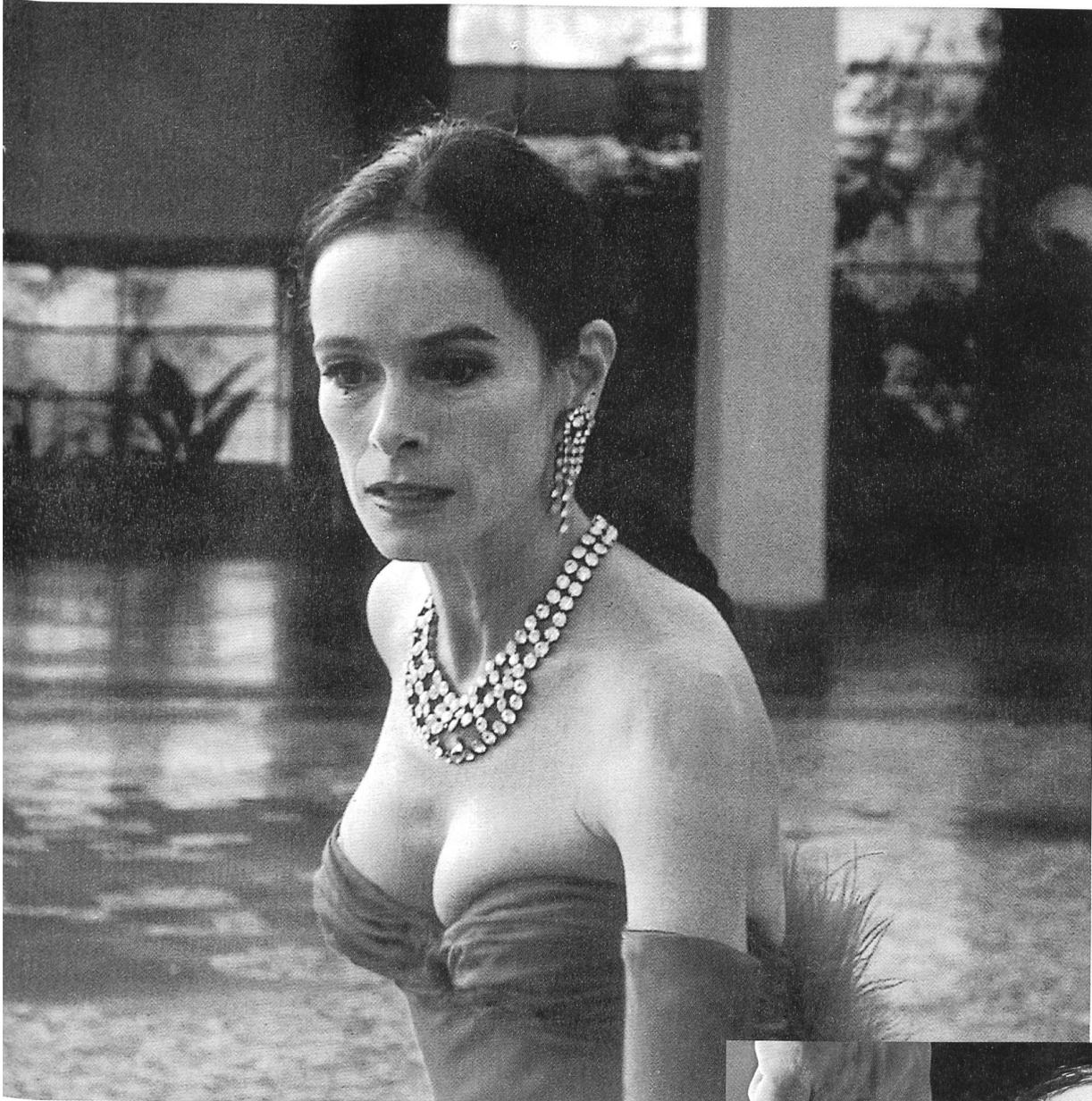
5
 CARLOS Regie: Hans W. Geissendörfer

6
 LOS OJOS VENDADOS Regie: Carlos Saura

3



4



5

6



«Es war schmerzhaft anstrengend, diese Kostüme zu tragen. Ein Kostüm wog fünfzig Kilo. Das ist mehr, als ich selber wiege.»

das Gefühl, man wird das niemals hinkriegen. Dann zieht man plötzlich das Kostüm an und alles findet sich von selber. Der Moment, wenn man zum erstenmal ein Kostüm trägt, ist ausserordentlich.

FILMBULLETIN Gibt es Farben, die Sie bevorzugen?

GERALDINE CHAPLIN Eigentlich nicht. Schwarz habe ich mal sehr gemocht. Aber jetzt, wo ich älter werde, mag ich das nicht mehr so sehr.

FILMBULLETIN Aber in BERESINA ...

GERALDINE CHAPLIN ... trage ich nur Schwarz. Denn die Person, die ich da spiele, ist eine hinterhältige Spinne. *Birgit Hutter*, die Kostüm-Designerin, rief mich an und fragte mich, wie ich mir mein Kostüm vorstelle. Und ich stellte mir etwas in der Art von *Sonia Rykiel* vor. So wie Maskenbildnerinnen sich gewöhnlich nicht schminken, so werfen sich auch Kostüm-Designerinnen selber nicht in Schale. Sie tragen immer das gleiche, kleiden sich schwarz oder zumindest ganz schlicht. Deshalb sagte ich zur Kostüm-Designerin, ich wolle in dieser Rolle immer das gleiche tragen. *Sonia Rykiel* war meine Idee und der Ausgangspunkt für *Birgit*. Sie setzte

meine Idee um, und bei der ersten Kostümprobe gab sie mir zwei Ausführungen zum Anprobieren. Das war eine Sache von fünf Minuten. Beide passten perfekt. Es waren *Jil-Sander*-Modelle. Ganz wunderbar. Wie sollte man auch in *Jil-Sander*-Kleidern schlecht aussehen können.

FILMBULLETIN So schlicht Sie hier erscheinen mögen, so farcenhaft *overdressed* sind Sie als Königin von Frankreich in *THE THREE MUSKETEERS*.

GERALDINE CHAPLIN Es war auch schmerzhaft anstrengend, diese Kostüme zu tragen. Ein Kostüm wog fünfzig Kilo. Das ist mehr, als ich selber wiege. Diese Kostüme waren so eine Tortur und dabei so unbeschreiblich schön. Mein Gott, was waren sie schön! Und die Ausgangsidee war, dass wir alle in diesen Kostümen ganz schmutzig aussehen sollten. Das entsprach nämlich der historischen Zeit, von der der Film erzählt. In jener Zeit trugen sie solche schönen Kostüme, kleisterten aber zugleich ihre Gesichter mit Schmiere und Reispulver zu, weil sie sich nicht richtig wuschen. Sich zu waschen, gehörte nicht zu ihrem Lebensstil. Deshalb wollte *Richard Lester*, dass jeder von uns richtig dick beschmiert und weiss getüncht und dreckig sein sollte. Richtig



2

1

MADAME DU CINEMA

«Ich spiele alles gerne. Je diffiziler der Charakter, desto besser. Die Exzentrischen finde ich reizend. Am schwierigsten zu spielen sind die Netten und Normalen.»

1
Geraldine Chaplin
und Jean-Pierre
Cassel in
THE THREE
MUSKETEERS
Regie: Richard
Lester

2
WHITE MISCHIEF
Regie: Michael
Radford

dreckig in den prachtvollen Kostümen. Aber so weit ist das dann nie gekommen. Denn dann kam *Raquel Welch* mit ihrem phantastischen Hollywood-Teint. Sie sah so hübsch aus, dass *Faye Dunaway* sagte: «Ich schmiere mir doch nicht diesen ganzen Mist ins Gesicht und sie darf so aussehen.» Und alle anderen Mädchen taten es ihr nach und sagten das gleiche. Man einigte sich am Ende auf einen Mittelweg. Schade, es wäre wahnsinnig komisch gewesen: diese schmutzigen Gesichter und braunen Hälse und das Schmierpulver und gammelige Aussehen. Und dazu diese kostbaren Kostüme. *Yvonne Blake* hat für sie eine *Oscar*-Nominierung bekommen.

FILMBULLETIN Das extravagante Kostüm, das Sie im Finale tragen, hat schon etwas von *brasilianischem Karneval*.

GERALDINE CHAPLIN Mit diesen grossen Hutfedern und dem Schwan obenauf. Wunderschön. Diese Kostüme sind heute alle im Museum.

FILMBULLETIN Schräge und exzentrische Charaktere haben Sie öfter gespielt. Und in Filmen wie *Michael Radfords* *WHITE MISCHIEF* und *Alan Rudolphs* *THE MODERNS* findet sich eine mondäne Dekadenz.

GERALDINE CHAPLIN Das trifft auch auf *Daniel Schmidts* *BERESINA* zu. Ich habe festgestellt, dass ich zu Hause beim Proben dieser Rolle Dinge tue, die mich an *THE MODERNS* erinnern. Ich spiele im Zwanziger-Jahre-Stil. Und es hat etwas *Mondänes*, eine Form von übertriebener *high-class*. Dadurch, dass das leicht überspitzt ist, ergibt sich auch ein komödiantischer Aspekt, der beiden Filmen gemeinsam ist.

FILMBULLETIN Spielen Sie gerne solche exzentrischen Figuren?

GERALDINE CHAPLIN Ich spiele alles gerne. Je diffiziler der Charakter, desto besser. Die Exzentrischen finde ich reizend. Auch die Garstigen und Gemeinen. Am schwierigsten zu spielen sind die Netten und Normalen. Wenn man etwas bieten will.

FILMBULLETIN Wie erarbeiten Sie sich eine Rolle?

GERALDINE CHAPLIN Sobald ich ein neues Projekt habe, stecke ich mit Haut und Haaren darin. Ich kann an nichts anderes mehr denken. Auch zu Hause, auch beim Waschen, beim Kochen oder wenn ich meine Kinder in die Schule bringe, selbst wenn die Dreharbeiten erst Monate später sind. Es arbeitet in mir, begleitet mich, ist immer

Geraldine Chaplin

Geboren am 31. Juli 1944 in Santa Monica (Kalifornien) als ältestes von acht Kindern von Charles Chaplin und Oona O'Neill. Verbringt die ersten Jahre ihrer Kindheit in Beverly Hills. 1952 verlässt sie mit ihren Eltern die USA. Verbringt die weiteren Jahre ihrer Kindheit in der Schweiz. Besucht Schulen in der Nähe von Vevey und in Lausanne. 1962 bis 1964 Ballett-

Ausbildung an der Londoner «Royal Ballet School». 1963 Auftritt als Ballett-Tänzerin in einer Aufführung von Prokofjews «Cinderella» im Théâtre des Champs Élysées in Paris. Gelegenheitsjobs als Mannequin. 1967 Broadway-Debüt unter der Regie von Mike Nichols in Lillian Hellmans «The Little Foxes». Von 1967 bis 1979 Lebenspartnerin von Carlos Saura. Lebt heute in Corsier sur Vevey (Schweiz).

- 1952 LIMELIGHT
Regie: Charles Chaplin, USA
- 1964 DERNIER SOIR
(Kurzfilm) Regie: Pourtales, Frankreich
PAR UN BEAU MATIN D'ÉTÉ
Regie: Jacques Deray, Frankreich
- 1965 DOCTOR ZHIVAGO
Regie: David Lean, USA
ANDREMO IN CITTÀ
Regie: Nelo Risi, Italien
- 1966 A COUNTESS
FROM HONG KONG
Regie: Charles Chaplin, Grossbritannien
STRANGER IN THE HOUSE
Regie: Pierre Rouve, Grossbritannien
LA FAMILIA COLÓN
(TV-Serie) Spanien
- 1967 J'AI TUÉ RASPOUTINE
Regie: Robert Hossein, Frankreich
PEPPERMINT FRAPPÉ
Regie: Carlos Saura, Spanien
- 1968 STRESS ES TRES, TRES
Regie: Carlos Saura, Spanien
- 1969 LA MADRIGUERA
Regie: Carlos Saura, Spanien
- 1970 EL JARDÍN DE LAS DELICIAS
Regie: Carlos Saura, Spanien
THE HAWAIIANS
Regie: Tom Gries, USA
SUR UN ARBRE PERCHÉ
Regie: Serge Korber, Frankreich
- 1971 Z.P.G. – ZERO POPULATION GROWTH
Regie: Michael Campus, Grossbritannien
CARLOS
Regie: Hans W. Geissendörfer, BRD
LA CASA SIN FRONTERAS
Regie: Pedro Olea, Spanien
- 1972 ANA Y LOS LOBOS
Regie: Carlos Saura, Spanien
INNOCENT BYSTANDERS
Regie: Peter Collinson, Grossbritannien



1

- 1973 SOMMERFUGLER
Regie: Christian Boger, Norwegen
VERFLUCHT DIES AMERIKA!
Regie: Volker Vogeler, BRD
THE THREE MUSKETEERS
Regie: Richard Lester, Grossbritannien
THE FOUR MUSKETEERS
Regie: Richard Lester, Grossbritannien
LE MARIAGE À LA MODE
Regie: Michel Mardore, Frankreich
- 1974 Y EL PRÓJIMO?
Regie: Angel del Pozo, Spanien
NASHVILLE
Regie: Robert Altman, USA
- 1975 CRÍA CUERVOS
Regie: Carlos Saura, Spanien
NOROÏT
Regie: Jacques Rivette, Frankreich
BUFFALO BILL AND THE INDIANS, OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON
Regie: Robert Altman, USA
- 1976 WELCOME TO L.A.
Regie: Alan Rudolph, USA
SCRIM
Regie: Jacob Bijl, Niederlande
ELISA, VIDA MÍA
Regie: Carlos Saura, Spanien
IN MEMORIAM
Regie: Enrique Brasó, Spanien
DER KURZE BRIEF
ZUM LANGEN ABSCHIED
Regie: Herbert Vesely, BRD
- 1977 ROSELAND
Regie: James Ivory, USA
UNE PAGE D'AMOUR
Regie: Maurice Rabinowicz, Belgien
A WEDDING
Regie: Robert Altman, USA
- 1978 THE WORD
Regie: Richard Lang, USA
REMEMBER MY NAME
Regie: Alan Rudolph, USA
LOS OJOS VENDADOS
Regie: Carlos Saura, Spanien
MAIS OÙ EST DONC ORNICAR?
Regie: Bertrand van Effenterre, Frankreich
L'ADOPTION
Regie: Marc Grunebaum, Frankreich
- 1979 MAMÁ CUMPLE CIEN AÑOS
Regie: Carlos Saura, Spanien
LA VIUDA DE MONTIEL
Regie: Miguel Littin, Mexiko
LE VOYAGE EN DOUCE
Regie: Michel Deville, Frankreich
- 1980 THE MIRROR CRACK'D
Regie: Guy Hamilton, Grossbritannien
- 1981 LES UNS ET LES AUTRES
Regie: Claude Lelouch, Frankreich
- 1982 LA VIE EST UN ROMAN
Regie: Alain Resnais, Frankreich
- 1983 L'AMOUR PAR TERRE
Regie: Jacques Rivette, Frankreich
- 1985 THE CORSICAN BROTHERS
Regie: Ian Sharp, USA (TV)
- 1987 WHITE MISCHIEF
Regie: Michael Radford, Grossbritannien
- 1988 THE MODERNS
Regie: Alan Rudolph, USA
THE RETURN OF THE MUSKETEERS
Regie: Richard Lester, Grossbritannien
I WANT TO GO HOME
Regie: Alain Resnais, Frankreich
- 1989 THE CHILDREN
Regie: Tony Palmer, Grossbritannien
- 1990 BUSTER'S BEDROOM
Regie: Rebecca Horn, BRD
DUEL OF HEARTS
Regie: John Hough, Grossbritannien (TV)
- 1991 GENTILLE ALOUETTE
Regie: Sergio M. Castillo, Frankreich
CHAPLIN
Regie: Richard Attenborough, Grossbritannien
- 1992 HORS SAISON
Regie: Daniel Schmid, Schweiz
A FOREIGN FIELD
Regie: Charles Sturridge, Grossbritannien
THE AGE OF INNOCENCE
Regie: Martin Scorsese, USA
- 1993 WORDS UPON THE WINDOW PANE
Regie: Mary McGuckian, Grossbritannien
- 1995 PARA RECIBIR EL CANTO DE LOS PAJAROS
Regie: Jorge Sanjines, Bolivien
HOME FOR THE HOLIDAYS
Regie: Jodie Foster, USA
GULLIVER'S TRAVELS
Regie: Charles Sturridge, Grossbritannien
- 1996 CRIMETIME
Regie: George Sluizer, Grossbritannien
JANE EYRE
Regie: Franco Zeffirelli, Grossbritannien
OS OLHOS DA ASIA
Regie: João Mario Grilo, Portugal
- 1997 MOTHER TERESA: IN THE NAME OF GOD'S POOR
Regie: Kevin Connor, Grossbritannien
THE ODYSSEY
Regie: Andrei Konchalovsky (TV), USA
- 1998 COUSIN BETTE
Regie: Des McAnuff, USA
TO WALK WITH LIONS
Regie: Charles Schultz, Grossbritannien
BERESINA
Regie: Daniel Schmid, Schweiz
FISTERRA, ONDE EMATA
O MUNDO
Regie: Xavier Villaverde, Spanien



3



2

MADAME DU CINEMA

«Manchmal übe ich vor dem Spiegel. Ich will sehen, ob es da eine Choreographie gibt, einen Bewegungsstil.»

1
BERESINA Regie:
Daniel Schmid

2
Tony Isbert und
Geraldine Chaplin
in
LA CASA SIN
FRONTERAS
Regie: Pedro Olea

3
Geraldine Chaplin
und Donald
Sutherland
in BUSTER'S
BEDROOM Regie:
Rebecca Horn

in meinem Kopf. In meinem Hinterkopf bin ich immer beim Proben. In jedem freien Moment probe ich. Ich laufe viel herum und lerne dabei den Text. Dabei passe ich auf, dass ich mich nicht in etwas verrenne, was der Regisseur später ganz anders sieht. Aber es ist äusserst obsessiv. Früher habe ich zu den Rollen immer eine gesamte Biographie erstellt: wo die Person, die ich zu spielen habe, geboren wurde, wie sie als Kind war, ob sie ihre Eltern liebte undsoweiter ... Das habe ich aufgeschrieben. Heute mache ich das nicht mehr. Aber damals habe ich so das Skript bearbeitet. Es kommt aber auf die Rolle an. Manchmal übe ich vor dem Spiegel, auch bei diesem Film tue ich das. Ich will sehen, ob es da eine Choreographie gibt, einen Bewegungsstil. Am schwersten war es, MOTHER TERESA vorzubereiten. Weil es da um eine reale Person ging, die jeder kannte. Alle kennen ihr Gesicht, alle kennen ihre Gestik. Deshalb habe ich mich in dem Fall mit Videos über sie einer Gehirnwäsche unterzogen. Die Videos habe ich Tag und Nacht laufen lassen und alle Spiegel im Haus zugehängt. So konnte ich mich selber gar nicht mehr sehen. Ich begann, zu ihrer Imitation zu werden. Bis dann

irgendwann auch eine Seele hineinkam. Ich ging wie sie, ich redete wie sie, auch mit ihrem Akzent. Das habe ich auch im alltäglichen Leben so gemacht. Das war meine schwierigste Rollenvorbereitung. Weil man einer enormen Beschränkung unterworfen wird, wenn man eine Person spielt, die wirklich existiert und die jeder kennt.

FILMBULLETIN Auch wenn die Rollen sehr verschieden sind, wieviel steckt von Ihnen persönlich darin?

GERALDINE CHAPLIN Das frage ich mich selber. Oft habe ich mich das gefragt. Bei jedem Film, den man macht, empfängt man etwas. Vielleicht lässt man auch etwas zurück. Aber ich weiss nicht, wieviel von mir selber darin steckt. Ich weiss es wirklich nicht. Ich frage mich das oft: «Mein Gott, ist das ein Teil von mir?» Ich kenne mich wohl selber nicht gut genug.

Das Gespräch mit Geraldine Chaplin führte Peter Kremski während der Dreharbeiten zu BERESINA im Oktober 1998 in Köln

Die Obsession, Leute verlieren zu sehen

CROUPIER von Mike Hodges und Paul Mayersberg



CROUPIER ist ein unzeitgemässer Film. Weil er dem Zuschauer nichts vorbuchstabielt, sondern ihn zum Sehen auffordert.

«Wir brauchen Autoren mit Persönlichkeit, Leute, die das Publikum erkennt. Berühmtheit ist das, was Bücher verkauft. Um die Bücher zu schreiben, kann man immer jemanden finden. Was wir brauchen, ist zuerst das Gesicht, dann das Konzept.» Diese Vorstellung, die ein Verleger gegenüber seinem Autor zu Beginn von CROUPIER äussert, ist programmatisch für den Film. Sie benennt das, was CROUPIER *nicht* ist.

CROUPIER ist ein unzeitgemässer Film. Weil er dem Zuschauer nichts vorbuchstabielt, sondern ihn zum Sehen auffordert. Weil er durch eine gerafft-elliptische Erzählweise eine gewisse Distanz bewahrt zu seiner Geschichte und gerade damit die Situation

des Protagonisten nachempfiehlt. Weil seine filmischen Mittel ihm zur Reduktion statt zur Überhöhung dienen. Weil er Klarheit mit Raffinesse verbindet, von Obsessionen handelt und dabei doch wunderbar lakonisch erzählt. Weil er am Ende einiges offen lässt und andererseits mit einer Enthüllung aufwartet, die den Zuschauer gleichwohl nicht düpiert.

Jack Manfred ist ein Schriftsteller. Der vom Verleger gewünschte Roman will ihm nicht gelingen, auch wenn (oder vielleicht gerade weil) der strikt nach Schema geschriebene wäre: «... ein Fussballroman: Tycoon kauft heruntergekommenen Verein ... Drogen, Skandale ... und natürlich mit viel Sex» – so

die Vorstellung des Auftraggebers. Da kommt ein Anruf von Jacks Vater gerade recht. Der hat ihm einen Job in einem Casino besorgt, als Croupier. Kein Neuland für Jack, der, wie er später einmal erzählt, in einem Casino geboren wurde, denn sein Vater war ein leidenschaftlicher Spieler. Vielleicht ist er es auch heute noch, denn während er dem Sohn gegenüber von seinen grossen Geschäften spricht, sieht der Zuschauer, dass er in Wirklichkeit als Barkeeper arbeitet.

Erscheinungen sind trügerisch in CROUPIER, manche gerade in ihrer verlockenden Eindeutigkeit. Wie Jacks zynische Kollegin Bella, die aus ihrer Verachtung für die Tätigkeit im Casino

Nicht von der Obsession des Spielers handelt CROUPIER, sondern von der Obsession desjenigen, dem der Spieler ausgeliefert ist, jenem Mann, der eigentlich nur verkündet und exekutiert, was die Zufallskonstellationen ergeben.

kein Hehl macht. Oder wie jene attraktive Rothaarige, Jani, die eines Abends an Jacks Tisch spielt. Der er "zufällig" wiederbegegnet. Und die ihn später um einen "Freundschaftsdienst" bittet. Mit Bella kommt es zu einem *one-night-stand*, als sie Jack eines Nachts eine Mitfahrgelegenheit anbietet – mit Jani dagegen nur zu einem flüchtigen Kuss. Doch wo Bella kurz darauf aus der Geschichte verschwindet, hat das Eingehen auf Janis Bitte Konsequenzen für Jack. Erwartungshaltungen werden aufgebaut und düpiert. Ist alles nur eine Abfolge von Zufällen? Selbst wenn deren Wahrscheinlichkeit «40 Millionen zu 1» beträgt – wie Jack an einer Stelle die gerade erlebte Verteilung der Karten bei einer Pokerrunde einstuft?

Wo Bella und Jani geheimnisvoll sind, Herausforderungen unterschiedlichster Art, da erscheint Jacks Lebensgefährtin Marion wie das leibhaftige Realitätsprinzip. Die Kaufhausdetektivin und Ex-Polizeibeamtin sieht Jack mit romantisch verklärtem Blick als Schriftsteller – als Croupier mag sie ihn nicht akzeptieren, nicht nur wegen der konträren Arbeitszeiten, die sie einander entfremden. Als Jack eines Nachts spät nach Haus kommt, sitzt sie in der dunklen Wohnung zusammengekauert im Sessel und verlangt mit einem hysterischen Unterton in der Stimme zu wissen, wo er war. Der Beruf ist ihr Berufung, auch in ihrer Beziehung: als sie später zufällig in der Küche ein verstecktes Geldbündel entdeckt und kurz darauf einen für Jack bestimmten Anruf hört, handelt sie als Polizistin hinter Jacks Rücken – vermeintlich zu seinem besten.

Verkehrte Welt: Marion kritisiert, dass Jack den Croupier zum Helden seines Romans gemacht habe, dadurch würde alles so hoffnungslos. Woraufhin Jack nur triumphierend den Lottoschein

aus ihrer Handtasche holen kann. Ob das für sie Hoffnung sei? Als Laden-detektivin erwische sie immer nur die Kleinen – im Casino dagegen seien alle gleich. Zwei Welten stehen sich da gegenüber, und dass Jack für die Versuchsungen von Bella und Jani anfällig ist, liegt danach auf der Hand. Aber es ist Marion, die immer wieder zu Jack zurückkehrt: weil sie jemand braucht, über den sie Kontrolle ausüben kann?

Kontrolle und Kontrollverlust, der Croupier und der Spieler. Die Akzentverschiebung in Jacks Roman (der schliesslich den Titel «I, Croupier» tragen wird) korreliert mit dessen Erfahrungen im Casino. Nicht von der Obsession des Spielers handelt CROUPIER, sondern von der Obsession desjenigen, dem der Spieler ausgeliefert ist, jenem Mann, der eigentlich nur verkündet und exekutiert, was die Zufallskonstellationen ergeben, der aber dem Spieler als die Personifizierung jenes Molochs erscheint, der sein Geld schluckt. Die Obsession des Croupiers: Leute verlieren zu sehen.

Warum er seinen Romanhelden Jake nenne und nicht Jack, will Marion wissen: er schreibe doch schliesslich über das, was er bei seiner Arbeit erlebe! Jack jedoch beharrt darauf, dass es eine eigenständige literarische Realität gibt, dass er nicht Jake sei. Aber Jack und Jake sind Spiegelbilder, ihre Identitäten berühren sich. Manchmal muss Jack sich fragen, ob er gerade als Jack oder als Jake handelt. Immer wieder geraten Spiegel ins Bild, die es Jack gestatten, auch im Bild neben sich zu treten, die Differenz, die schon angelegt ist in seiner Erzählstimme aus dem Off (stets in der dritten Person) noch zu unterstreichen.

Am Ende hat Jack gleich mehrere Asse im Ärmel, aber er spielt sie nicht aus. Die einzige Veränderung, die er

vornimmt: er entfernt die Gitterstäbe vor dem Fenster der Souterrainwohnung – ein wahrhaft freier Mann.

CROUPIER ist eine Art Comeback für zwei britische Filmemacher, von denen man schon längere Zeit nichts gehört hatte, dem Regisseur Mike Hodges (Jahrgang 1932) und dem Autor Paul Mayersberg (Jahrgang 1941). Hodges, der mit dokumentarischen Fernseharbeiten begann, dürfte einem grösseren Publikum vornehmlich als Regisseur der knallbunten Comicverfilmung *FLASH GORDON* (1980) bekannt sein. Seine besten Filme allerdings zeichnen sich gerade durch Reduktion aus, mit seinem Kinodebüt *GET CARTER* schuf er 1971 einen Meilenstein des britischen Gangsterfilms, was weitgehend aber erst im Nachhinein erkannt wurde. Mittlerweile tummelt sich der wieder-veröffentlichte Soundtrack von Roy Budd in den Hitparaden, gerade jetzt ist erstmals das Drehbuch publiziert worden und das Plakatmotiv zielt das Cover eines eben erschienenen Sammelbandes zum britischen Gangsterfilm. Paul Mayersberg, der in den sechziger Jahren Mitherausgeber der einflussreichen Filmzeitschrift «*Movie*» war, adaptierte später für die Leinwand Romane von Laurens van der Post (*Nagisa Oshimas MERRY CHRISTMAS, MR. LAWRENCE*) und Walter Tevis (*Nicolas Roegs THE MAN WHO FELL TO EARTH*), schrieb zwei Romane und inszenierte selber drei Filme, oszillierend zwischen Kunst und Pulp. Mit CROUPIER ist den beiden ein schönes Alterswerk gelungen, ein abgeklärt-lakonisches Meisterstück. Was auch heisst, dass man es in der heutigen Kinolandschaft ganz schnell wird ansehen müssen, bevor es sich wieder verflüchtigt.

Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu CROUPIER: Regie: Mike Hodges; Buch: Paul Mayersberg; Kamera: Mike Garfath BSC; Schnitt: Les Healey; Ausstattung: Jon Bunker; Kostüme: Caroline Harris; Musik: Simon Fisher Turner; Ton: Iwan Sharrock. Darsteller (Rolle): Clive Owen (Jack Manfred), Gina McKee (Marion Neil), Alex Kingston (Jani de Viliers), Alexander Morton (David Reynolds), Kate Hardie (Bella), Paul Reynolds (Matt), Nick Reding (Giles Cremorne), Nicholas Ball (Jack Sr.). Produktion: Little Bird, TATFILM Produktion, in Zusammenarbeit mit La Compagnie des Phares et Balises für Channel Four Films, WDR Kino, La Sept Cinema und Arte unterstützt von der Filmstiftung NRW; Produzenten: Jonathan Cavendish, Christine Ruppert; ausführender Produzent: James Mitchell. Grossbritannien, Deutschland 1998. 35mm, Farbe, Dolby SR, Dauer: 90 Min. D-Verleih: Zephyr Film, Düsseldorf.



«Wenn ich einen Film drehe, möchte ich auch mein Vergnügen dabei haben»

Gespräch mit Mike Hodges und Paul Mayersberg



FILMBULLETIN Mister Mayersberg, Ihre ursprüngliche Idee für **CROUPIER** handelte davon, dass jemand ein Casino berauben will, aber am selben Abend so viel Geld in dem Casino gewinnt, dass ein Raubüberfall völlig obsolet wird. Das erinnert natürlich an Jean-Pierre Melvilles Film **BOB LE FLAMBEUR**.

PAUL MAYERSBERG Genau daher hatte ich sie! Aber meine Idee war es, den Film nicht damit enden zu lassen wie Melville, sondern er sollte damit beginnen. Seine Komplizen waren alle verhaftet worden, und er sass da mit seinem Gewinn, denn niemand wusste ja, dass er der Drahtzieher dieses Coups war. Ich schrieb dieses Drehbuch, fand aber niemanden, der es machen wollte. Das war vor ungefähr zwanzig Jahren. Dann sah ich mir das Drehbuch im Lauf der Jahre immer wieder an und mir fiel eine Figur darin auf, weil sie nie etwas sagte: das war der Croupier am Tisch dieses Mannes an eben diesem Abend. So fing ich an, über ihn nachzudenken: er war wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, da er nie etwas sagte oder tat. Schliesslich kam ich auf die Geschichte dieses Mannes, an den sich niemand erinnert oder den niemand ansieht – eine Geschichte über den Niemand in einem Casino, die am wenigsten aufregende Person, die man sich vorstellen kann. Der keinen Profit hat und keinen tollen Job.

FILMBULLETIN Haben Sie recherchiert?

PAUL MAYERSBERG Ich traf zwei Croupiers. Der Film basiert nicht auf ihnen, denn ich hatte ja meine eigene Geschichte, aber wie sie ihr Leben leben, ist eingeflossen: dass sie entweder dem Alkohol verfallen oder drogenabhängig sind, keine vernünftigen Beziehungen zu Frauen haben oder nur Kontakte zu ihresgleichen, selber heimliche Spieler sind oder ähnliches.

FILMBULLETIN Das ist also eine Art Subkultur?

PAUL MAYERSBERG Genau. Ich wusste nichts darüber und kannte auch niemanden, der etwas darüber wusste. Es gab keine Bücher, auch keine Romane. Alles, was man über den Croupier weiss, ist, dass die Spieler ihn hassen, denn für sie ist er derjenige, der ihr Geld genommen hat.

MIKE HODGES Und doch verbindet man einen gewissen Glamour mit dieser Profession. Dabei verdienen sie wirklich sehr wenig, zumindest in England. Dreissig bis vierzig Pfund Sterling in der Woche ist nicht viel für

eine Tätigkeit, die grosses Geschick erfordert. Von dem Druck ganz zu schweigen, der auf ihnen lastet. In England ist es darüber hinaus verboten, dass die Croupiers Trinkgelder annehmen.

FILMBULLETIN Wie kamen Sie dann von der Geschichte des Croupiers dazu, dass er in Wirklichkeit ein Schriftsteller ist – er hätte ja auch jemand sein können, der seine Energie gegen seinen Arbeitgeber richtet und diesen betrügt, wie es Jacks Kollege Matt macht?

PAUL MAYERSBERG Ich wollte über jemanden schreiben, der im Prinzip ehrlich ist. Insofern man ehrlich sein kann, wenn es um Glücksspiel geht. Dadurch, dass er ehrlich ist, sieht man erst richtig, wie korrupt jeder andere im Film ist. Nicht, dass Jack ein guter Mensch ist, aber er ist ehrlich. In den meisten Spielerfilmen wird der Eindruck erweckt, dass das Spielen ganz normal ist, dass das Vergnügen aus dem Wechsel von Gewinnen und Verlieren kommt. Aber man gewinnt gar nicht, man verliert nur.

FILMBULLETIN Konnten Sie beide auf eigene Erfahrungen mit Spielleidenschaft zurückgreifen? Oder war es vielmehr wichtig, eine Distanz zum Spielen zu haben?

MIKE HODGES Paul und ich sind beide keine Spieler. Ich denke, es ist bei jedem Film, den man macht, wichtig, dass eine gewisse Fremdheit zu dem Sujet besteht, denn dann betrachtet man es aus einer unverbrauchten Perspektive. Als ich das erste Mal in ein Casino kam, war ich fasziniert davon, dass sie diese Unmengen von Geld einfach in die schwarzen Löcher auf den Tischen schoben. Das wurde für mich zu einem zentralen Motiv des Casinos.

FILMBULLETIN Der Schluss des Films hat für mich etwas Märchenhaftes: der Drahtzieher des Coups hat sein Geld verloren, aber die Liebe gefunden, Jacks Buch ist ein Bestseller und zuguterletzt ist Bella, die in der Mitte des Films einfach aus ihm verschwindet, wieder bei ihm.

MIKE HODGES Nun, Bella ist die einzige Person, die ihn versteht. Die eine Frau betrügt ihn, die andere glaubt, sie verstehe ihn, dabei ist sie eine Romantikerin, die will, dass Jack ein romantischer Schriftsteller ist. Deswegen verpasst sie ihm den Hut – dabei hassen alle Autoren, die ich kenne, Hüte! Bella ist diejenige, die das Casino durchschaut und ihn auch. Er sagt einmal, es sei, als ob sie durch ihn

«Die Obsessionen anderer Leute erscheinen uns immer verrückt, unsere eigenen dagegen notwendig. Was Obsessionen leisten, ist die Fokussierung des Blicks.»

hindurchsehen würde. Er hat sie nie betrogen, er ist nicht derjenige, der dem Casino sagt, dass sie Drogen nimmt – das war Matt. Und als am Ende plötzlich Marion nicht mehr Teil seines Lebens ist, wird es Bella. Nehmen Sie an, dass er sie aufgesucht hat, denn sie ist diejenige, von der er Verständnis erwarten kann. Das Ende des Films ist eine Abfolge kurzer Momente: er sieht das Auto wieder, das er am Anfang verkauft hat, ein farbiges Mädchen erinnert ihn an seine Kindheit in Afrika, und er erzählt niemandem, dass er der Bestsellerautor ist. Es geht ihm nicht um den Ruhm, sondern um das Schreiben.

FILMBULLETIN Mister Mayersberg, wenn ich diesen Film mit früheren vergleiche, die Sie geschrieben haben, lese ich ein bestimmtes Interesse an starren Regelsystemen heraus, etwa wenn ich an den *culture clash* zwischen Briten und Japanern denke, um den es in Nagisa Oshimas *MERRY CHRISTMAS, MR. LAWRENCE* geht.

PAUL MAYERSBERG Möglicherweise. Fremde Welten und starre Regelsysteme sind einfach ideale Folien, um eine Dramatik zu entwickeln. Wenn jemand dagegen anrennt, entfaltet sich die Dramaturgie wie von selbst.

FILMBULLETIN Obsessionen spielen eine wiederkehrende Rolle in Ihrem Werk, ich denke etwa an Nicolas Roeges *EUREKA*, wo Gene Hackman besessen davon ist, Gold zu finden. Ist es für Sie wichtiger, was diese verschiedenen Obsessionen verbindet oder was sie trennt?

PAUL MAYERSBERG Jeder hat Obsessionen, bei einigen Menschen sind sie nur stärker ausgeprägt oder aber sie haben aussergewöhnlichere Leben als andere. Die Obsessionen anderer Leute erscheinen uns immer verrückt, unsere eigenen dagegen

notwendig. Was Obsessionen leisten, ist die Fokussierung des Blicks. Die grösste Herausforderung war für mich wohl *THE MAN WHO FELL TO EARTH*, weil es für diesen Mann nichts gab, das ihm nicht möglich war.

MIKE HODGES Pauls Drehbücher spielen immer in einer Art von Niemandsland, das mag ich, diesen Zwischenbereich: bin ich in einem Film oder sehe ich einen Film. Man muss immer wieder überprüfen, ob man etwas im Fernsehen gesehen hat oder ob es wirklich passiert ist.

FILMBULLETIN Mister Mayersberg, Sie haben eigene Drehbücher geschrieben, Romanvorlagen anderer Autoren für das Kino adaptiert, selber Regie geführt und zwei Romane verfasst. Ist das ein phasenweise wechselndes Interesse an verschiedenen Ausdrucksweisen?

PAUL MAYERSBERG Das ist eher eine Frage der Möglichkeiten. Beim Regieführen dauert es oft Jahre, bis die Finanzierung für das Drehbuch endlich steht, bei Low-Budget-Filmen (und alle meine Regiearbeiten waren Low-Budget-Filme) hat man konstant Geldprobleme, Schauspieler sind dann oft nicht verfügbar und so weiter. So bin ich in den letzten zwei Jahren zu der Erkenntnis gekommen: das ist es nicht wert. Auch die Produktionsgeschichte von *CROUPIER* zog sich über Jahre hin; ich war sehr froh, als sich schliesslich ein Produzent fand und Mike ihn inszenieren wollte.

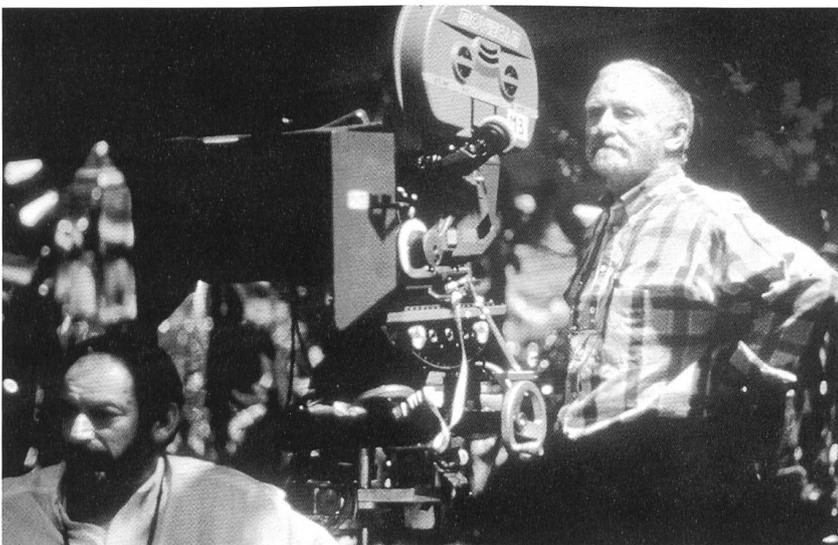
MIKE HODGES Paul hatte die Idee David Aukin von Film Four vorgetragen. Das dauerte dann ein Jahr, bis sie grünes Licht gaben und ich angesprochen wurde. Dann verging wiederum ein Jahr, währenddessen sie eine Produktionsgesellschaft fanden, Little Bird. Damit hatten sie einen Produzenten, denn Film Four produziert nicht

selber. Paul und ich arbeiteten am Drehbuch, während Jonathan Cavendish von Little Bird sich um das Geld kümmerte, das dann von TAT Film kam. Da ungefähr die Hälfte des Geldes aus Deutschland kam, musste dies auch in Deutschland ausgegeben werden. Glücklicherweise trug sich der grösste Teil der Handlung innen zu und bei Nacht, deshalb war es ziemlich einfach, das Casino in einem Studio in der Nähe von Düsseldorf zu bauen. Auch Jacks Wohnung haben wir dort gebaut; schliesslich haben wir vier Wochen in Deutschland gedreht und zwei in England.

FILMBULLETIN Mussten Sie für die Verlagerung des Drehorts nach Deutschland Änderungen am Drehbuch vornehmen?

MIKE HODGES Nein, es gab keine Kompromisse irgendwelcher Art. Es verursachte mir nur einige Probleme bei der Erstellung des Drehplans. Das ist einer der Schlüssel zum Filmemachen. Im ursprünglichen Drehbuch hatte Jack anfangs sehr langes Haar, das er dann kurz schneidet. Das Aufsplitten der Dreharbeiten hätte eine Perücke notwendig gemacht – und ich hasse Perücken. Im Theater ist das ok, aber bei Grossaufnahmen im Film: nein! Als Alternative schlug ich dann vor, dass er seine schwarzen Haare blond färbt. Das gibt ihm einen gewissen satanischen *look*. Es ist interessant, dass Croupiers nach dem Willen der Arbeitgeber dunkelhaarig sein sollten. Neuerdings sollen es eher Frauen als Männer sein, denn das ist verführerischer. Clive kam also blond in Deutschland an, in England passte es dann gut, dass Paul eine Szene geschrieben hatte, in der er einen Hut trägt.

FILMBULLETIN Mister Hodges, bei den meisten Ihrer Filme haben Sie die



«Als ich anfang im Fernsehen, Ende der sechziger Jahre, konnte man mit Bildern spielen, experimentieren und hatte grosse Freiheiten, auch wenn die Budgets niedrig waren.»

Drehbücher selber geschrieben. Ist das etwas anderes, wenn Sie ein fremdes Drehbuch verfilmen, so wie hier?

MIKE HODGES Die Unterschiede liegen eher in den Produktionsbedingungen. Paul und ich haben schon einmal bei einem Projekt zusammengearbeitet, aus dem dann nichts wurde, aber wir kennen uns schon lange, so an die zwanzig Jahre. Ich kenne auch Nic Roeg, für den Paul geschrieben hat – wir sind eine kleine Gruppe von Leuten in London. Pauls Drehbücher sind einfach sehr schön zu lesen. Im Vorspann von *CROUPIER* lesen Sie den *credit* «A Film by Mike Hodges and Paul Mayersberg». Normalerweise ist «A Joe Schmuck Film» immer der Film eines Regisseurs, selbst wenn das ein Debütant ist. Das mag ich nicht – selbst wenn mein Vertrag sagt, «A Mike Hodges Film», konnte ich das nicht akzeptieren und bat darum, dass Paul miteingeschlossen wird. Dasselbe hatte ich schon bei einer Fernseharbeit gemacht, *SQUARING THE CIRCLE*, wo der Dramatiker Tom Stoppard der Autor war.

Es stimmt, ich habe die meisten meiner Filme selber geschrieben und weiss, der Vorteil, wenn man ein Drehbuch schreibt, ist die Tatsache, dass man im Verlauf der Arbeit herausfinden kann, mit was für Leuten man es zu tun hat. Bei einem Film für das amerikanische Kabelfernsehen merkte ich bald, dass die Arbeit mit diesen

Leuten kein Vergnügen sein würde, also konnte ich mit voller Überzeugung sagen, «diesen Film möchte ich nicht inszenieren». Ich hatte so viele alptraumhafte Erfahrungen in den achtziger Jahren, dass ich mir schon genau überlege: will ich mich sechs Monate lang damit beschäftigen, wenn die Voraussetzungen alles andere als gut sind? Als Regisseur ist man geschützt, solange man dreht – aber hinterher meint jeder, mitreden zu können!

Ich habe in zwanzig Jahren circa fünfzehn bis zwanzig Drehbücher geschrieben, von denen keines verfilmt wurde. Die Anzahl der Drehbücher, die wirklich realisiert werden, ist minimal. Besonders, wenn man in Grossbritannien arbeitet: als englischsprachiges Land ist man unter dem Einfluss von amerikanischen Filmen, das ist eine zweiseitige Angelegenheit, wenn man nicht unbedingt in Hollywood arbeiten will. Ich hätte nach *GET CARTER*, meinem Kinodebüt, gerne weiter in England gearbeitet, aber das war einfach nicht möglich. Ich *musste* nach Amerika gehen und dort Filme drehen. Von all meinen Filmen wurden nur zwei mit nicht-amerikanischem Geld finanziert, einer mit britischem, der andere mit europäischem.

Das Filmgeschäft ist schwieriger geworden: wir haben *CROUPIER* 1997 gedreht, also vor zwei Jahren, Anfang

1998 war er fertig. Deutschland ist das erste Land, wo er einen Kinostart hat, in England wird er im Juni von einem kleinen Verleih herausgebracht. Einen Film zu machen, der dann nicht ins Kino kommt, das ist wie eine Fehlgeburt, möchte ich sagen, aber das kann ich nicht, denn ich bin keine Frau.

Einen Film für das Fernsehen zu machen, sollte eigentlich leichter sein, aber da waren meine Erfahrungen in den letzten Jahren auch zunehmend negativ. Als ich anfang im Fernsehen, Ende der sechziger Jahre, konnte man mit Bildern spielen, experimentieren und hatte grosse Freiheiten, auch wenn die Budgets niedrig waren. Die beiden Fernsehfilme, die ich in den neunziger Jahren drehte, wollte ich beide drehen, obwohl man kein angemessenes Geld bekommt und doppelt so schnell arbeiten muss – das macht nicht besonders viel Spass. Ich bin jetzt 65 Jahre alt, wenn ich einen Film drehe, möchte ich auch mein Vergnügen dabei haben.

Das Gespräch mit Mike Hodges und Paul Mayersberg führte Frank Arnold



Ein Todgeweihter erlebt seine Wiedergeburt

BULWORTH von Warren Beatty



In seiner vierten Regiearbeit greift Warren Beatty eine Jules-Verne-Idee auf: einer hat seinen eigenen Mörder engagiert und findet alsbald Gründe, das zu bedauern.

Die Anzeichen für einen Nervenzusammenbruch lassen sich nicht mehr übersehen. Zwanghaft spult Senator Jay Bulworth immer wieder ein Video seines Wahlspots ab. Markige, neo-liberale Parolen gibt er da lächelnd aus, preist amerikanische Tugenden wie Familiensinn und Selbständigkeit. An den Widersprüchen zu seiner tatsächlichen Situation scheint er irre zu werden, sie treiben ihm Tränen in die Augen. Seine Ehe ist ein Fiasko. Und seine alten Ideale hat er längst verraten: An den Wänden seines Büros mögen lauter Fotos mit ihm und illustren Bürgerrechtlern prangen, aber was die Frage der *affirmative action* anbelangt, die per Gesetz verordnete Gleichstellung beziehungsweise Bevorzugung schwarzer Bewerber,

ist er mittlerweile ganz auf die konservative Parteilinie der Demokraten eingeschwenkt.

Tiefe Ringe hängen unter seinen Augen, er ist unrasiert, hat seit Tagen weder geschlafen noch gegessen. Gerade jetzt könnte er sich eine solche Krise nicht erlauben, die Senatswahlen in Kalifornien stehen bevor. Bulworth hat nicht nur seine Seele, sondern überdies sein Leben verkauft. Wenn er für eine den Versicherungsgesellschaften wohlgesonnene Gesetzesnovelle stimmt, hat ihm ein Lobbyist eine grosszügig dotierte Police zugesagt. Ein Mörder ist für das nächste Wochenende bereits gedungen: Bulworth will wenigstens die Zukunft seiner Tochter sichern.

In seiner vierten Regiearbeit greift Hauptdarsteller Warren Beatty die Jules-Verne-Idee auf, welche schon Robert Siodmak, Philippe de Broca und zuletzt Aki Kaurismäki zu Filmen animiert hat: Einer hat seinen eigenen Mörder engagiert und findet alsbald Gründe, das zu bedauern. Hier sind es die moralische Befreiung und die Liebe. Die Todesangst, die zerrütteten Nerven und die Faszination, welche die geheimnisvolle Nina auf ihn ausübt, lassen den Senator endgültig aus der Rolle fallen. Er ist die Wahlreden leid, die unausweichlich mit der Floskel «Wir befinden uns am Vorabend eines neuen Jahrtausends ...» beginnen. Er hört urplötzlich mit dem Lügen auf – und fängt an, zu rappen. Die anarchischen

Als Satire ist sich BULWORTH seiner Angriffsziele allzu sicher, aber Bulworths Abweichlertum, seine Verweigerung gewinnt (ohne Ansehen einer inhaltlichen Stossrichtung) eine eigentümliche moralische Kraft.

Gereimt- und Weisheiten, die er fortan von sich gibt, düpieren nicht nur die Gäste der Parteibankette und *fund raisers*, später gibt er in Hip-Hop-Kleidern Fernsehinterviews, bei denen es den Gesprächspartnern die Worte ver-schlägt.

Der Todgeweihte erlebt seine Wiedergeburt in der Demontage des alten Image. Aber es braucht seine Zeit, eine neue Stimme zu finden. Das ist auch für den Zuschauer irritierend. Wenn Bulworth anfangs in einer schwarzen Kirchgemeinde in South Central Los Angeles verkündet, die Demokraten würden sich keinen Deut um die Probleme der Schwarzen scheren, liegt darin noch viel Herablassung. Die Gemeinde muss sich gleich doppelt verprellt fühlen. Der Senator wird ihren Alltag in einem sozialen Brennpunkt nie teilen müssen. Aber die Begegnung mit der vermeintlichen Wahlhelferin Nina (die sich indes als sein Todesengel entpuppen könnte) zwingt ihn dazu, sich für neue Erfahrungen und Weltansichten zu öffnen. Die Differenz zwischen dem WASP-Politiker und der *Black Community* tilgt der Film auch später nie, aber Beattys Protagonist wagt sich auf unbekanntes, heikles Terrain, mit dem Risiko, dort ein Fremder zu bleiben.

Darin stellt der Film auch eine Gleichung auf zum Regisseur. Warren Beatty ist der eigenwilligste unter den *actor-directors* in Hollywood. Im Gegensatz zu Robert Redford gibt es bei seiner Auswahl der Themen regelmässig ein Moment der Verblüffung. Anders als bei Clint Eastwood geht es ihm nicht allein darum, die eigenen Grenzen ständig weiter zu stecken. Er will sich mit jedem Projekt neu erfinden.

Dass der gleiche Regisseur das intimistische Epos *REDS* und die bunte Comic-Verfilmung *DICK TRACY* inszeniert haben soll, muss nur auf den ersten Blick erstaunen. Zwar geben Beatty und der Kameramann Vittorio Storaro jedem Film einen eigenen Look, aber selbst in *DICK TRACY* sind immer

noch die Schauspieler das Mass aller Dinge, der Beweggrund für die Kameraführung. Dieser einstige Peter Pan des Produktionsdschungels von Hollywood und der Klatschspalten¹ mag auch auf den Chefetagen der Studios mittlerweile als ein widerstehlicherer Verführer gelten. Aber unbeirrt nutzt er seinen Einfluss, um seriöse und wage-mutige Projekte zu realisieren. Seine Talente als Produzent drohen dabei oft die des Regisseurs in den Schatten zu stellen. Gleichwohl verfolgt er konsequent bestimmte Themen in all seinen Regiearbeiten: den Widerspruch zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre, die Suche nach der Unschuld, auch des eigenen Landes.

Schon in *THE PARALLAX VIEW* (den er als Hauptdarsteller mit prägte) und in *SHAMPOO* (für den er auch als Co-Autor und Produzent verantwortlich zeichnete) überprüfte er die ursprünglichen Vorsätze und Ideale Amerikas an den aktuellen Realitäten, forschte den bedrohlichen, kaum greifbaren Kräften nach, die das Land politisch, ökonomisch und gesellschaftlich formen. Beatty selbst hat sich zuzeiten bei Wahlkämpfen engagiert, nahm sich 1972 ein Jahr frei, um den Nixon-Gegenkandidaten McGovern zu unterstützen. Die Verwandtschaft zwischen Politik und Filmgeschäft wird ihn fasziniert haben: In beiden Sphären geht es darum, Botschaften zu vermitteln, kann die Glaubwürdigkeit und Authentizität der eigenen Überzeugungen kompromittiert werden durch die Notwendigkeit, Geldgeber zu finden, in beiden gibt es endlich auch die Korruption durch den Erfolg.

Als Satire ist sich BULWORTH seiner Angriffsziele allzu sicher, überdies ist der Grossteil der Parts längst nicht so sorgfältig geschrieben wie die Hauptrollen. Und dass die Politikerkaste über alle Parteigrenzen hinaus korrumpierbar ist, ist ein nicht eigentlich originelles oder radikales Lamento. Aber Bulworths Abweichlertum, seine Verweigerung gewinnt (ohne Ansehen einer inhaltlichen Stossrichtung) eine eigentümliche moralische Kraft. Derlei heilige Narreteien sollten weder politisch noch sonstwie korrekt sein, wohl aber vielfältig deutbar. Der abtrünnige Senator ist auf dem Wege, ein Held der Folklore zu werden wie die Protagonisten in *NETWORK* oder auch *A FACE IN THE CROWD*. Dass er aus der Rolle fällt, macht ihn medien- und wählerwirksam (was heute im übrigen nicht mehr so glaubwürdig erscheint wie in den beiden älteren Filmen).

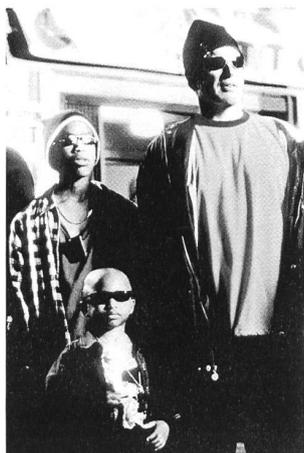
BULWORTH ist ein romantischer Film: er beschreibt eine Wahrheitssuche. In der moralischen Krise und Erneuerung des Politikers entdeckt Beatty auch eine persönliche Passage. Wie ein griechischer Chor kommentiert sie ein alter Bettler, mit kryptischen Prophezeiungen und Warnungen; eine von ihnen hallt während des ganzen Films nach: «You gotta be a spirit, Bulworth, you can't be no ghost».² Am Ende gibt es gar einen moralischen und romantischen Suspense. Bulworth hat sich im Haus von Ninas Familie endlich ausgeschlafen, erscheint frisch rasiert und im vertrauten Massanzug, um sich der Presse zu stellen. Er wirft Nina einen Blick zu, der ein Abschied oder eine Aufforderung sein könnte. Sie betrachtet ihn mit Skepsis: Sein altes Selbstbewusstsein scheint wiederhergestellt, die Krise überwunden. Wie wird Bulworth aus dieser spirituellen Reise hervorgehen, wird sie Früchte tragen? Und steckte in seinem Blick auf sie die alte Arroganz oder aber die Demut eines Verliebten?

Gerhard Midding

¹ Die Tatsache, dass der Schauspieler George Hamilton im Film auftaucht, mag man als eine Art höhnischer Bestandsaufnahme deuten: Hamilton begann etwa zur gleichen Zeit wie Beatty seine Karriere als jugendlicher Beau. Der eine ist heutzutage nurmehr ein relativ würdevoll gealterter Beau, der andere einer der bedeutendsten Filmemacher Hollywoods.

² Storaros Farbdramaturgie unterstreicht diesen Prozess: von der Dunkelheit und Monochromie der Washingtoner Bürosetzungen begleitet die Kamera Bulworths Metamorphose bis zu einer reich facettierten, kräftigen Präsenz der Farben. Der Vergleich mit *PRIMARY COLORS* ist hier aufschlussreich: Mike Nichols und Michael Ballhaus haben sich für ihre Polit-Satire die Nationalfarben ironisch auf die Fahnen geschrieben: rot, weiss und blau.

Die wichtigsten Daten zu BULWORTH: Regie: Warren Beatty; Buch: Warren Beatty, Jeremy Pikser; Kamera: Vittorio Storaro, AIC-A.S.C.; Kamera-Operator: Garrett Brown, Jonathan Brown, Nicola Pecorini; Schnitt: Robert C. Jones, Billy Weber; Production Design: Dean Tavoularis; Art Director: William F. O'Brien; Kostime: Milena Canonero; Musik: Ennio Morricone. Darsteller (Rolle): Warren Beatty (Jay Bulworth), Halle Berry (Nina), Don Cheadle (L.D.), Oliver Platt (Dennis Murphy), Paul Sorvino (Graham Crockett), Jack Warden (Eddie Davers), Christine Baranski (Constance Bulworth), Joshua Malina (Bill Feldman), Richard Sarafian (Vinnie), Isaiah Washington (Darnell), Amiri Baraka (Obdachloser), Sean Astin (Gary), Laurie Metcalf (Mimi), Wendell Pierce (Fred), Michele Morgan (Cheryl), Ariyan Johnson (Tanya), Kimberley Deana Adams (Denisha), Ernie Banks (Leroy), Kevin Cooney (Reverend Wilberforce), Stanley DeSantis (Manny Liebowitz), Rande Heller (Mrs Tannenbaum), Larry King, Jann Carl, Dave Allan Clark, Jerry Dunphy (als sie selber); ohne Credit: George Hamilton, John McLaughlin (Stimme des TV-Kommentators), William Baldwin, Paul Mazursky. Produzenten: Warren Beatty, Pieter Jan Brüggge; ausführende Produzentin: Lauren Shuler Donner; Co-Produzenten: Victoria Thomas, Frank Capra III. USA 1998. Farbe, Dolby digital, Dauer: 108 Min. Verleih: 20th Century Fox, Genève, Frankfurt, Wien.



Eine Geschichte um Liebe und Zeit

ZUGVÖGEL ... EINMAL NACH INARI
von Peter Lichtefeld



Die Reise führt Richtung Nordkap, Ziel ist Lappland, das nordfinnische Ende der Welt. Doch Hannes Weber interessiert sich weder für Finnland noch für die Reise an sich.

«Zugvögel», «einmal nach Inari» – ein Widerspruch in sich. Zugvögel führen ein zyklisches Leben. Bedingt durch den jahreszeitlichen Wechsel zieht es sie alljährlich ans andere Ende der Welt. Zugvögel suchen die Wärme, Inari liegt im äussersten Norden. «Einmal nach Inari» lautet der Untertitel. Die Reise ist «einfach». Kein zyklischer Ablauf.

In Peter Lichtefelds Spielfilmerstling geht es um schräge Vögel, die per Zug unterwegs sind, weil schlummerndes Fernweh ihr Wesen bestimmt. Um den einen, Hannes Weber, seines Zeichens Bierfahrer im deutschen Ruhrpott, geht es im Speziellen. Mag er auch ein Einsiedlerleben führen, seinem einzigen Hobby frönt er mit der Ausschliesslichkeit einer tiefen Liebe: in eiserner Disziplin lernt er Fahrpläne und Kursbücher auswendig, nationale und vor allem internationale. Tägliches Fahrplanrezital vor der Arbeit, das Pfeifen des Teekessels, die Nachrichten des WDR und die über dem Küchen-

tisch hängende Bahnhofsuhr prägen die frühmorgendliche Stimmung. Sein Hobby zum Beruf zu machen, in Brüssel das gesamteuropäische Hochgeschwindigkeitsnetz zu optimieren, ist der Lebenstraum des weltfremden Bierfahrers. Zwischentappe zur Erfüllung dieses Ziels ist die Teilnahme am ersten Internationalen Wettbewerb für Kursbuchspezialisten in Inari. Als der neue Boss ihm den zur Wettbewerbsteilnahme bewilligten Urlaub streicht, langt der schüchterne Mann mit dem hochtrainierten Hirn zu – ein Schlag im Affekt. Verwirrt ob seiner eigenen Gewalttätigkeit verlässt er das Büro des Chefs. Nicht ahnend, dass dieser kurz darauf ermordet wird, zieht er aus, seinen Traum zu verwirklichen. Die Reise führt Richtung Nordkap, Ziel ist Lappland, das nordfinnische Ende der Welt. Viel Wald, viel Wasser, wenig Menschen. Doch Hannes Weber interessiert sich weder für Finnland noch für die Reise an sich. Nach Inari will er, auf dem schnellsten Weg. Aller Zielstrebig-

keit zum Trotz trifft er auf ein Sammelurium nordischer Figuren, die sein Leben von Grund auf verändern. Figuren, die in uns nachklingen wie ein finnischer Tango, der im Gegensatz zu seinem argentinischen Pendant nicht rassig, sondern schwer und melancholisch ist. Figuren, die wissen, dass es schön sein kann, traurig zu sein, zu weinen – Melancholie als positives Lebensgefühl. Die Weite der nordischen Ebenen, die Einsamkeit der Seenlandschaft, der Wechsel von taghellen Nächten und ewiger Dunkelheit spiegeln sich in der finnischen Seele wider.

Neben Lako, dem Schlafwagenschaffner und Kurier eines internationalen Geldfälscherrings, der finnischen Baggerfahrerin Inkeri und ihrem Mann, dem finnischen Milchfahrer Askko, begegnet Hannes Weber vor allem Sirpa, der geheimnisvoll schönen Finnin, die von einer Rosenzucht in Seinäjoki träumt – und er verliebt sich. Es ist, als hätte ihm in der Enge des Dortmunder Alltags die seelische Nahrung zum

Peter Lichtefelds Kamera-konzept ist einfach: Die Kamera rührt sich nur dann, wenn es einen wirklichen Grund dafür gibt – sobald die Liebe erwacht.

Nestbau gefehlt. Ganz im Sinne Askos («Du brauchst im Leben nichts mehr als eine gute Frau, die dich liebt») verzichtet Hannes in einem symbolischen Akt bewusst und just in dem Augenblick, in dem es greifbar ist, auf die Realisierung seines bisher höchsten Ziels, den Sieg über die Zeit. Die Reise als Wettlauf, abstrakt gespielt am Computer, verliert angesichts der neu erwachten Liebe jeglichen Sinn.

Hannes Weber als Mordverdächtigen im Visier, macht sich Kommissar Stefan Fanck derweil in Dortmund mit den Tücken der Kursbuchkunst vertraut, ist es doch alles andere als einfach, die Fahrte eines Kursbuchspezialisten aufzunehmen. Kursbücher sind kryptisch, die Lektüre Detektivarbeit, ähnlich der Aufklärung eines Mordes. Dass Kommissar Fanck am Schluss des Films allein und vom Kursbuchvirus befallen zurückgelassen wird, ist so gesehen kein Zufall.

Um Bahnverbindungen geht es also. Um menschliche Verbindung auch. Um drei verschiedene Lebensanschauungen und um drei unterschiedliche Arten, mit der Zeit umzugehen. Hannes Weber konzentriert sich auf die schnellste Bahnverbindung ... von London bis Neapel, von Lissabon bis Moskau. Wir müssen nicht schneller sein, sondern besser, meint Kommissar Stefan Fanck. Und für Sirpa ist die schnellste Verbindung nicht immer die beste – was zählt, ist die Schönheit der Bahnstrecke allein.

Nicht nur bezüglich Figurenzeichnung und Dialogaufbau, auch formal ist ZUGVÖGEL ... EINMAL NACH INARI schlicht und lakonisch. Die Kamera-Arbeit illustriert den inneren Wandel des Protagonisten. Grossaufnahmen, Nahaufnahmen, Detailaufnahmen von Teekessel, Kaffeetasse, Kursbüchern und der über Hannes Webers Kopf hängenden Bahnhofsuhr vermitteln die zu Beginn vorherrschende Statik. Die zwischenmenschlichen Beziehungen im deutschen Alltag werden mit starrer

Kamera festgehalten. Die Detail- und Grossaufnahmen schaffen zwar durch die Einstellungsgrösse Nähe, lassen jedoch in ihrer Bewegungslosigkeit kein Gefühl der Intimität aufkommen. In ihrer übermässigen Starrheit kontrastieren sie mit den grosszügigen Panoramablicks und Supertotals, die die nordische Weite, aber auch die Leere der mit vereinzelt Fahnen- und Laternenmasten bestückten Asphaltplätze fassen. Landschaft, gefilmt aus dem Blickwinkel des Diplom-Geographen Lichtefeld.

Kamerafahrten gibt in es in ZUGVÖGEL ... EINMAL NACH INARI kaum. Dynamik wird durch Einstellungen vom fahrenden Biertransporter, vom fahrenden Zug aus, durch Aufnahmen von (ein- und aus-)fahrenden Zügen erzeugt. Die Reise wirkt befreiend. Wie zu Gebrüder Lumières Zeiten bringt der Zug, das «natürliche Fortbewegungsmittel» (Lichtefeld), die Bewegung, die sonst die Kamera schafft. Hinzu kommt, dass das Zugfenster die vorbeiziehende Landschaft in einer natürlichen Kadrierung fasst. Die Kamera reist mit als stummer Zeuge, der unaufdringlich und unverrückbar die Szene registriert. Eine Kamerafahrt in einem fahrenden Zug ist für Lichtefeld überflüssige Doppelung, Effekthascherei. Sein Kamerakonzept ist einfach: Die Kamera rührt sich nur dann, wenn es einen wirklichen Grund dafür gibt – sobald die Liebe erwacht, als Hannes Sirpa wiedertrifft und er zum ersten Mal spürt, dass er verliebt ist. In der Figur bewegt sich etwas und deshalb bewegt sich die Kamera. In der Schluss-Szene, als der Wettbewerb verloren, Hannes Weber für unschuldig erklärt ist und dem Liebespaar bewusst wird, dass es jetzt zusammenbleiben kann, löst sich die Starre vollends, bricht die Kamera endgültig aus: kreist, jubiliert, zelebriert, umtanzt den ersten Kuss. Ein Happy-End wie im Märchen.

Der Zug ist ein Lieblingskind der Filmgeschichte. Zugfahren ist sinnlich, nostalgisch und bequem. Autofahren strengt an und verschmutzt die Umwelt. Selbst wenn der Tote aus dem Zug fällt wie in Stanley Donens CHARADE hat das mehr Stil, als wenn er kurzum aus dem fahrenden Auto gekippt wird. Zugfahrten sind filmogen, dies beweisen die zahlreichen Filme, die ihre Geschichte in eine Zugfahrt verweben. Hitchcocks STRANGERS ON A TRAIN, Sidney Lumets MURDER ON THE ORIENT EXPRESS, Léa Pools MOUVEMENTS DU DÉSIR sind Beispiele dafür, wie die Kamerabewegung auf verschiedenste Art und Weise mit der natürlichen Fahrtbewegung koordiniert werden kann. Immer aber ist es der Zug, der die Atmosphäre bestimmt. Bahnhöfe sind stets Orte der Sehnsucht, der Zug das Fortbewegungsmittel, in dem Träume, innere Bilder im Einklang mit der aussen vorbeiziehenden Landschaft erscheinen ... um sogleich wieder zu entschwinden.

In Anlehnung an den Anfang von Sergio Leones C'ERA UNA VOLTA IL WEST wird Hannes Weber von Kommissar Fanck am Austragungsort des Wettbewerbs für Kursbuchleser erwartet. In aufreizender Langsamkeit dreht das Windrad. Stille – ans innere Ohr dringt Ennio Morricones Mundharmonika-Motiv. Doch gerade in dieser Szene, in der der Zug durch das Filmzitat assoziiert wird, kommt keiner an. In einem Over-Shoulder-Shot wird der einfahrende Bus gefilmt. Hannes und Sirpa sitzen drin, wir wissen es. Der Bus hält, niemand steigt aus. Nur die Postbotin übergibt ein Paket. Der Bus fährt weiter. Das antizipierte Show-down blieb aus. Enttäuschte Erwartung – eine der zahlreichen Finten, die den Humor Lichtefelds prägen.

Yvonne Gaug



Die wichtigsten Daten zu ZUGVÖGEL ... EINMAL NACH INARI: Regie und Buch: Peter Lichtefeld; Kamera: Frank Griebe; Schnitt: Bernd Euscher; Szenenbild: Anke Osterloh; Kostümdesign: Beatrix Albl; Musik: Christian Steyer; Originalton: Axel Arft. Darsteller (Rolle): Joachim Król (Hannes Weber), Outi Mäenpää (Sirpa), Peter Lohmeyer (Kommissar Fanck), Peter Franke (Karl-Heinz), Oliver Marlo (Lako), Hilmi Sözer (Harry), Jochen Nickel (Lothar), Nina Petri (Frau Kössner, Sekretärin); Gastauftritte: Kati Outinen (Inkeri), Kari Vaananen (Asko), Friedrich Küppersbusch (Bahnexperte). Produktion: Bosko Biati Film, Prokino, WDR, Kinoluotanto; Produzent: Jörn Rettig; Co-Produzentin: Ira von Giananth; ausführender Produzent in Finnland: Claes Olsson; Redaktion WDR: Heike Hempel. Gedreht an Originalschauplätzen in Dortmund, Leverkusen, Köln und Umgebung, Hamburg, Stockholm, Helsinki, Rovaniemi, Kemijärvi und Inari. Teile der Innenaufnahmen wurden im Studio Köln gefilmt. Deutschland, Finnland 1997. 35 mm, Format 1:1,85; Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Prokino, München.

«Bye bye, Kansas»

THE MATRIX von Andy und
Larry Wachowski



THE MATRIX, der den Kampf Mensch versus Maschine aktualisiert, spart nicht mit Anspielungen auf die Bibel.

Ausgerechnet das technisch avancierteste Kino handelt gern von der Angst vor Technik und Apparaten. Irgendwie scheint man zu fürchten, die kleinen Helferlein, im Laufe der Zeit mit reichlich künstlicher Intelligenz versehen, könnten sich nach dem Vorbild ehemals kolonisierter Völker emanzipieren und ihren einstigen Herren in den Rücken fallen. James Camerons TERMINATOR-Filme schildern dieses Szenario in Reinkultur. In einer apokalyptischen Zukunft wollen aufsässig gewordene Roboter die Menschheit komplett vernichten. Es bedarf einer komplizierten Zeitreise, um den "Ausgewählten" zu finden, der diesen fatalen Gang der Geschichte rückgängig

macht: Denn natürlich wird die Religion mobilisiert, wenn es gegen die seelelosen Apparate geht. Dementsprechend spart auch THE MATRIX, der den Kampf Mensch versus Maschine aktualisiert, nicht mit Anspielungen auf die Bibel. Zion heisst der Stamm der letzten freien Menschen; Nebukadnezar ihr Gefährt, eine Art Unterseeboot. Neo ist der «Eine» (was zumindest insofern Sinn macht, als «neo» das Anagramm von «one» ist), der gemeinsam mit einer Gruppe von Freischärlern unter der Leitung von Morpheus gegen die «Matrix» kämpft: Das ist ein raffiniertes, von Maschinen entworfenes Computerprogramm, das der versklavten Menschheit die Existenz einer humanen

Umwelt – Städte, Gesellschaft, soziales Leben – vorgaukelt, die es in Wirklichkeit gar nicht mehr gibt. Um die unterdrückten Brüder und Schwestern zur Revolution zu bewegen, gilt es also, ihnen das Sein hinter dem Schein bewusst zu machen. Ulkig, wie euphorisch die Illusionsmaschine Kino hier für eine Kategorie plädiert, die ihr radikal fremd ist.

Doch schon nach fünfzehn Minuten hat sich der Film von der Idee verabschiedet, es liesse sich sicher beurteilen, was Sein und was Schein ist. Bis dahin ist Neo mindestens dreimal aus einem Alptraum hochgeschreckt, der von der Matrix handelt, um anschließend erleichtert sein «real life» zu be-

Historisch neu an diesem Actioner ist seine Adaption einer Ästhetik, die wir von den Rechnern und Spielkonsolen kennen.

ginnen, das langsam, aber sicher alpträumartige Züge annimmt, worauf der Held panisch aufwacht ... und so fort. Auch wenn Morpheus der Wächter der Unterwelt (der Traumwelt, des Unbewussten) ist: Nicht einmal er scheint zu wissen, ob man sich gerade diesseits oder jenseits der Schwelle bewegt, beziehungsweise das überhaupt noch einen Unterschied macht. Eher nicht, hat es den Eindruck. Konnte Dorothy in *THE WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, USA 1939) durch ein Klacken mit den Schuhen vom Land hinter dem Regenbogen in Richtung Realität reisen, ist in *THE MATRIX* jede eindeutige Unterscheidung zwischen Illusion und Realität unmöglich. «Bye bye, Kansas», sagt einmal ein Weggefährte Neos in direkter Anspielung auf Flemings Film.

Das etwas krude Durcheinander von biblischen, mythologischen, psychoanalytischen und filmhistorischen Versatzstücken, aus denen *THE MATRIX* hergestellt ist, hat zu der üblichen Klage über die postmoderne Beliebigkeit des Kinos geführt. Einen Kritiker des «San Francisco Examiner» erinnerte das Vorgehen der Gebrüder Wachowski jedoch eher an die Methode, sich durchs Internet zu bewegen. Surfend, hier ein Detail auflesend und dort. Durchaus passend, bezieht *THE MATRIX* sich doch vor allen Dingen auf das Medium Computer. Etwas pathetisch formuliert: Historisch neu an diesem Actioner ist seine Adaption einer Ästhetik, die wir von den Rechnern und Spielkonsolen kennen. Kritiker mögen die extremen Stilisierungen dieser Medien als Mangel an Realismus empfinden, den sie vom klassischen Kino gewohnt sind. Den Kids, der wichtigsten Zielgruppe, ist das aber herzlich egal; sie lieben und akzeptieren die abrupten Bewegungen

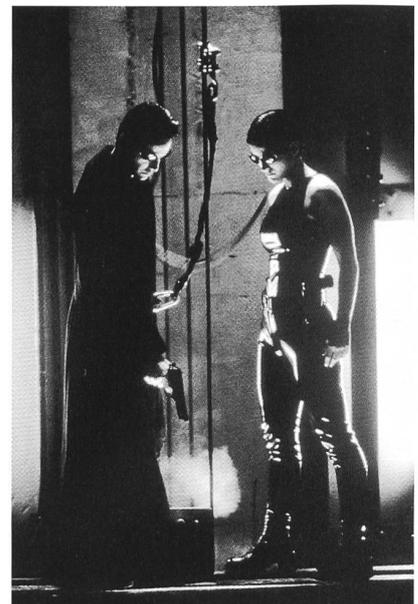
ihrer Computerspielhelden, die *THE MATRIX* auf produktionstechnisch höherem Niveau kopiert: Scheinbar mühelos überwinden Protagonisten grösste Distanzen. In heftigen, tranceartigen Actionszenen lösen die Kämpfer sich im Zeitlupentempo vom Boden, führen plötzlich und blitzschnell einen bestimmten Kampfschritt aus und landen sanft wieder auf der Erde. Diese a-natürlichen, diskontinuierlichen Bewegungen ermöglichte eine Kamertechnik, die mitten in der Aufnahme von extremer Zeitlupe zu Normalgeschwindigkeit wechseln kann. «Bullet-Time Photography» nennen die Wachowskis das Prinzip. Dank ihm findet das Wort Kugelhagel zum ersten Mal seine exakte visuelle Entsprechung. Mit der Besetzung des australischen Schauspielers Hugo Weaving, ein Agent der Maschinen, der in der Matrix als FBI-Bulle verkleidet Jagd auf Neo macht, haben die Regisseure einen Volltreffer gelandet. Die Wortgefechte zwischen ihm und Keanu Reeves laufen so aufreizend langsam ab, als träten konkurrierende Sprachprogramme gegeneinander an.

Innerhalb dieser Computerästhetik entpuppt sich die konservative Haltung, Sein über Schein zu stellen, als lediglich spielerisch gebrauchtes Sujet, dem die Dramaturgie in jeder Minute widerspricht. Und auch der Befreiungskampf zu Gunsten des Humanen ist längst ad absurdum geführt, wenn Menschen sich in halbe Maschinen verwandeln. In einer schmerzhaft-schönen Szene erhält Neo am Hinterkopf einen «Bioport» verpasst (wie David Cronenberg es in seinem Film *EXISTENZ* nennt): Eine serielle Schnittstelle, über die Menschen direkt an Computer angeschlossen werden können. Wissen lässt sich

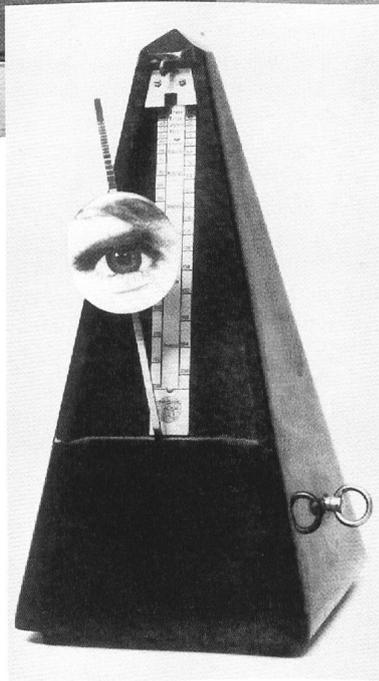
nun in Form von Dateien und Programmen laden und anschliessend ausleben. Vor seinem ersten Ausflug in die Matrix bekommt Neo erst einmal sämtliche Martial-Arts-Kampfstile geladen, darunter auch die rein kinematographischer Natur – das «Drunken Boxing» etwa ist eine Erfindung Jackie Chans aus dem Film *DRUNKEN MASTERS*, der ihn Ende der siebziger Jahre bekannt machte. Mit dieser Programmierung auch die Geschichte des Hongkong-Kinos Revue passieren zu lassen, ist ein kleiner Tick intelligenter als die übliche Zitierwut, die im gegenwärtigen Actionkino grassiert. Und ein weiterer Hinweis, dass der Computer dem Genre durchaus auf die Sprünge helfen kann. Wäre doch Grund genug, die Technik zu feiern anstatt als Matrix zu bekämpfen.

Mathias Heybrock

Die wichtigsten Daten zu THE MATRIX: Regie und Buch: Andy und Larry Wachowski; Kamera: Bill Pope; Schnitt: Zach Staenberg; Production Design: Owen Paterson; Art Directors: Hugh Bateup, Michelle McGahey; Kostüme: Kym Barrett; Supervision Visual Effects: John Gaeta; Conceptual Design: Geoffrey Darrow; Make-up Special Effects: Bob McCarron; Kung-Fu-Choreographie: Yuen Wo Ping; Musik: Don Davis; Ton: David Lee. Darsteller (Rolle): Keanu Reeves (Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agent Smith), Gloria Foster (Oracle), Joe Pantoliano (Cypher), Marcus Chong (Tank), Paul Goddard (Agent Brown), Robert Taylor (Agent Jones), Julian Arahanga (Apoc), Matt Doran (Mouse), Belinda McClory (Switch), Anthony Ray Parker (Dozer). Produktion: Silver Pictures Production; in Zusammenarbeit mit Village Roadshow Pictures-Groucho II Film Partnership; Produzent: Joel Silver; ausführende Produzenten: Barrie Osborne, Andrew Mason, Andy Wachowski, Larry Wachowski, Erwin Stoff, Bruce Berman; Co-Produzent: Dan Cracchiolo. USA 1999. Farbe, Dauer: 136 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg.



1



2

1
2001, A SPACE
ODYSSEY
Regie:
Stanley Kubrick

2
«Gegenstand
der Zerstörung»
von Man Ray

Zeit und Unzeit auf der Leinwand

Schon allein über die Art und Weise, wie Filme ihre eigene Zeit verwalten, liessen sich seitenlange Ergüsse verbreiten. Zur Verfügung steht einem Kinostück jeweils eine durchaus beschränkte Menge von der fraglichen Substanz, die es dann einteilt und verteilt, doch tut es das nach nicht immer ganz einleuchtenden Kriterien. Einzelnen Abschnitten des Geschehens billigen die Filme bereitwillig eine gewisse Dauer zu, die sie bestimmten andern Teilen schmächtig unterschlagen. Und diese Gewichtung nach einer ersten



1

und nach einer zweiten Qualität der Zeit kommt in jedem einzelnen Kinostück wieder auf eine etwas andere Weise zustande. Die Stückelung ist ausgesprochen unterschiedlich: einmal etwas grösser, dann etwas kleiner.

Wenn Filme so verfahren, dann tun sie es bald berechnet, bald zufällig; bald breit, bald knapp; bald grosszügig, bald geizig; bald feinfühlig, bald hölzern; bald fliessend, bald holprig. Ihre Zeitdramaturgie, heisst das, läuft weitgehend auf das Gleiche hinaus wie das, was man den Rhythmus nennt.

Über eine gewisse Strecke hin darf eine Szene laufen, und dabei kommt die erste, die reale Qualität der Zeit zum Zug. Eine nächste Weile, die nun folgerichtig anschliessen müsste, wird als tot, als unnötig übersprungen. Sogleich kommt die zweite, die sozusagen virtuelle Qualität ins Spiel, bei der die Zeit gar nicht erst in wirkliche Dauer umgemünzt wird, sondern Unzeit bleibt. Ein übernächster Abschnitt wird dann wieder voll vergegenwärtigt: in erster und realer Qualität.

Doch gerade dann, wenn die Filme ihre Zeit konkret nutzen und laufen lassen, machen sie auch wieder schmerzlich bewusst, wieviel von ihr sie handkehrum ungenutzt lassen, um nicht zu sagen: in aller Form aussondern und vernichten. Das Kino vermittelt, mit andern Worten, zugleich ein Gefühl für die nützliche Frist wie eines für die ungenutzte Frist: für den Überfluss ebenso wie für den Mangel.

Doch im Einklang mit der Zeit befindet sich die Siebte Kunst offensichtlich nie. Eher schon schmiegt sie sich der Unzeit an und brüstet sich mit dem Weggelassenen. Das gerade richtige Mass wird nur vereinzelt erreicht.

Wie die Löcher im Emmentaler

Aber wenn sich die Filme eine Zeitdramaturgie, einen Rhythmus aussuchen, in welchem Mass können und wollen sie dann noch die Einheit der Zeit, wie sie das klassische Theater vorschreibt, beobachten, und in welchem Mass werden sie sie im Gegenteil verwerfen? Denn sollten sie sich darüber hinwegsetzen, dann täten sie es sicher, um eine willkürliche Beschränkung zu durchbrechen. Etwas anderes lässt sich mit ihr auch nicht machen als das: sie missachten.

Das klassische Theater schrieb mit beträchtlichem Erfolg, vor allem aber mit einiger Hartnäckigkeit und fast pedantischer Unerbittlichkeit vor, dass jedes Stück die drei Einheiten zu beobach-

ten habe: die der Zeit, des Ortes und der Handlung. Und die Bühne legte im Falle der Zeit auch gleich einen ebenso unmissverständlichen wie arbiträren Rahmen fest. In der Regel durfte die Handlung die Dauer eines Tages nicht überschreiten.

Konfusion beim Publikum befürchteten die Alten, falls diese Grenze nicht eingehalten werde. Es könnte sich in der Zeit eben schon verlieren, so haben sie offensichtlich gedacht, sobald einmal zu viel von dem Stoff vorhanden sei und der Bogen überspannt werde – also dann, wenn in ihrem Ablauf allzu offensichtliche Sprünge und Löcher zum Vorschein kommen sollten.

Und schüttelt nun der Film dieses alte Korsett der Einheit der Zeit ab, um sich nach Gutdünken in der vierten Dimension bewegen zu können (was er inzwischen fast immer tut), wie wird er die Bande dann aufbrechen; auf wie viele Sekunden, Minuten, Stunden, Tage, Wochen, Monate, Jahre und Jahr-millionen wird er die einzelnen Abschnitte der Handlung verteilen, und mit wie vielen Auslassungen dazwischen wird er das tun; und wie umfänglich sind wiederum diese Ellipsen – die Löcher in dieser Art von Emmentaler, den wir die Verwendung der Zeit auf der Leinwand nennen?

Von der Einheit zur Vielheit

Schon das Theater hat sich durch alle diese Fragen bitter hindurchquälen müssen, und zwar von Sophokles bis Brecht. Im Lauf der Auseinandersetzungen ist es zum banalen Schluss gelangt: Die Einheit der Zeit wird entweder eingehalten (wie beim Fussball in den 45 Minuten einer Halbzeit), oder sie wird durchbrochen. Es macht nicht den kleinsten Unterschied. Ganz klar, der Berg hat eine Maus geboren. Und der Film ist dann auch noch einmal selber schnaufend durch die ganze leidige Evaluation hindurchgegangen, doch mit keinem andern Ergebnis. Einheit oder Vielheit der Zeit, was soll schon die ganze Übung?

Weder das eine noch das andere macht automatisch den besondern Wert eines Kinostücks aus. Es ist vollkommen gleichgültig, ob die Regie zu erkennen gibt: An dieser Stelle haben wir etwas übersprungen, oder ob sie die Auslassung einfach stillschweigend vollzieht. Und es ist ebenso gleichgültig, wieviel tote, nicht benötigte Zeit jeweils – von null bis unendlich – als Unzeit unter den Teppich gekehrt wird.

Wir haben uns an praktisch jede

1
ROPE
Regie: Alfred
Hitchcock

2
EMPIRE
Regie: Andy
Warhol

Form der Vielheit und Zergliederung der Zeit auf der Leinwand gewöhnt, und zwar so gründlich, wie wir uns mit einer entsprechenden Multiplikation auf der Bühne wahrscheinlich nie restlos werden befreunden können. Und zwar ganz unabhängig davon, was Shakespeare, Brecht und andere Epiker des Theaters angerichtet haben, indem sie das starre System der Beschränkungen auflösten und systematisch mit Stückelungen zu operieren begannen. Vielheiten (statt nur Vielheit) muss es an dieser Stelle lauten, weil von der Vervielfachung natürlich auch die Einheiten des Ortes und der Handlung mit erfasst wurden.

Das neue Medium, der Film, heisst das, leistet sehr viel mehr als das alte, das Theater, was die Aufdröselung der Zeit in (auch räumlich) voneinander getrennte Einzelszenen betrifft. Der Film verbrennt sozusagen mehr Temporalität, ja er amortisiert und verschleudert die kostbare Substanz förmlich. Er ist, wie die meisten modernen Maschinen, ausserordentlich energieaufwendig. Das heisst, er verzehrt möglicherweise viel mehr, als er am Ende wirklich herzugeben vermag. In einem gewissen Sinne ist er so etwas wie das Automobil unter den Formen der Kunst. Die Benzinkutsche schenkt uns viel Zeit. Aber sind wir uns immer bewusst, wieviel davon sie uns auch wieder entwendet?

Das Theater Shakespeares verfügte im Prinzip auch schon über vergleichbare Fähigkeiten, wiewohl es natürlich die gleichen Effekte mit sehr viel weniger Eleganz erzielte, als es einem beliebigen Action-Reisser von heute so unverschämt leicht gegeben ist. Um gar nicht erst von einem Werbespot zu reden, der nicht mehr nur die Minuten, sondern geradezu die Sekunden in Bruchteile aufsplittert.

Wie ein Auto mit zwanzig Gängen

Vor dreissig Jahren führten rasante Reportagen in dreissig Minuten durch die Sehenswürdigkeiten des Louvre oder anderer Museen. Man hielt das damals mit gutem Grund für überhastet. Heute müssen oft dreissig Sekunden für eine vergleichbare Übung ausreichen. Der krasse Zeitmangel, mit dem wir alle leben, spiegelt sich gerade auch in einer Kurzatmigkeit beim Film. Je mehr Dauer die Maschine verspeist, um so weniger bleibt ihr übrig davon: für sich selbst und für uns alle.

Indessen, diese ganze überlegene Beweglichkeit des Films in Bezug auf

die Organisation der Zeit – seine Fähigkeit, sozusagen Reibkase aus dem Emmentaler zu machen, wenn's denn sein muss – hebt allein den Film noch nicht entscheidend von der Bühne ab. Der Unterschied zum Theater bleibt gradueller Natur, indem er einzig das Tempo und die Häufigkeit des Bild- und Szenenwechsels betrifft. In diesem sehr engen Rahmen betrachtet wäre der Film, was seine Verwendung der Zeit angeht, wenig mehr als eine Art von speziellem Bühnenschauspiel, das sich besonders präzise regulieren und fast unendlich verfeinern liesse.

Es entspräche sozusagen einem Auto mit über zwanzig Gängen anstelle der üblichen fünf; und von den zwanzig wären allein fünf Rückwärtsgänge. Denn das Theater kennt natürlich die Rückblende auch schon. Aber es hat viel mehr Mühe mit der praktischen Anwendung des Rückwärtsfahrens in der Zeit, und es verzichtet darum öfter darauf. Weshalb wir es uns angewöhnt haben, den *flashback* als eine typische Eigenheit des Kinos anzuschauen, was er aber gar nicht wirklich ist. Es handelt sich höchstens um eine ausgeprägte Vorliebe des Films, die er allerdings nur dank des Umstands zu kultivieren vermag, dass er's in vielem sowieso schon so viel leichter hat.

Davon rührt es her, dass die umständlicheren, die schwerfälligeren Filme – alle, die mit der Zeit einen etwas bemühten Umgang haben – oft auch die sind, die zum Beispiel gemächliche Schrifttafeln einblenden: *15 Monate später* und dergleichen mehr. Und umgekehrt sind die besten Kinostücke oftmals jene, die die Auslassungen zwischen den Szenen möglichst elegant überspielen: flüssig, beiläufig und ohne einen Sprung.

Hitchcocks Einheit der Zeit

Alfred Hitchcock drehte 1948 seinen legendären *ROPE*. Es entstand ein Thriller, der achtzig Minuten lang scheinbar ohne einen Schnitt auskommt und der also seine Handlung scheinbar in Realzeit ablaufen lässt. Er tut das, mit andern Worten, sehr wohl unter absoluter Einhaltung der Einheit der Zeit, noch dazu mit einer Vollkommenheit in Vorsatz und Ausführung, zu der selbst die Bühne aus praktischen Gründen nur schlecht imstand ist. Die Einheiten von Ort und Handlung wurden bei dieser ungewöhnlichen Übung sozusagen im Vorbeigehen auch gleich mit beobachtet. So vermochte das Kino zum ersten Mal (aber wohl auch zum letzten Mal)

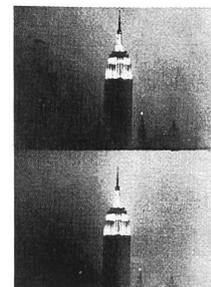
den penibeln Vorschriften des antiken Theaters in vollem Umfang zu entsprechen.

Die paar wenigen Schnitte, ohne die es nun einmal nicht ging – es sind weniger als zehn –, musste Hitchcock mit allerhand raffinierten Kniffen während der Inszenierung und bei der Montage überdecken. Denn eine der vielen technischen Schwierigkeiten, die seinem Unterfangen im Weg standen, war die, dass sich auf einen Kamerawagen, wenn er noch beweglich bleiben sollte, damals keine Rollen von mehr als zwanzig Minuten Rohfilm montieren liessen. Man musste also nach (spätestens) zwanzig Minuten ununterbrochener Aufnahme einen Schnitt vorsehen, ob es einem behagte oder nicht. Wie die Nahtstellen in diesem fast einmaligen Wunderwerk der berechneten Inszenierung aneinander stossen, das merkt nur, wer's schon vorausweiss und für Details von solcher Art ein geschultes Auge hat.

Eine genaue Analyse von *ROPE* zeigt: wenn einer die Zeit perfekt organisieren will und die Planung wirklich aufgehen soll, dann muss er jeden vier- und zwanzigsten Teil einer Sekunde, jedes einzelne Kader eines Bildes bewirtschaften; er muss, heisst das, disponieren wie ein Komponist beim Aufsetzen einer Sinfonie. Eine Tondichtung und ein Kinostück haben diese Eigenschaft gemeinsam: Sie sind beides Gebilde, die eine pedantische Organisation der Zeit voraussetzen.

Kein Treibstoff, sondern ein Lebenselixier

Andy Warhol seinerseits, der wie so viele andere Maler des Zwanzigsten Jahrhunderts auch selber drehte, richtete 1965 unter dem Titel *EMPIRE* acht Stunden lang seine Kamera ohne einen



2

einzigsten Schnitt auf das *Empire State Building* in Manhattan. Diese experimentelle Übung war das extreme Beispiel dafür, was die Maler sehr folgerichtig in der Siebten Kunst vor allem

ändern suchen, nämlich das, was in keinem ihrer Gemälde enthalten sein kann: die vierte Dimension. Acht Stunden auf einen Sitz tranchierte sich Warhol aus dem allgemeinen Zeitvorrat des Kinos heraus: eine mehr als stattliche Portion!

Und mit der vierten Dimension ist an dieser Stelle eine fundamentale Besonderheit jedes gefilmten Bildes angesprochen. Es ist die Eigenschaft, die danach verlangt, dass das einzelne Laufbild sinnvollerweise nie allein bleiben sollte. Denn es verlangt entweder nach mindestens einem weiteren von der gleichen Art, und dann ordnet es sich diesem zweiten Bild fast wie automatisch und einigermaßen problemlos zu; und das Resultat dieses Vorgangs heisst: der Schnitt.

Oder dann, sowie kein zweites Bild von gleicher Art hinzukommen kann, verlangt das vorhandene Bild gebieterisch nach etwas anderem, nämlich: nach Vorgängen, nach Bewegung im eigenen Rahmen drin und Veränderungen aus sich selbst heraus. Es wird absolut nie unverändert bleiben, sondern es wird in jedem einzelnen Fall etwas zeigen wollen, was sich regt, und wenn es nicht mehr ist als ein bisschen Wind in den Bäumen oder das Zucken einer Wimper im Gesicht eines Darstellers oder ein unmerkliches Schwenken, Fahren oder Zoomen der Kamera. Als Resultat kann dann sich zwar kein Schnitt zutragen. Doch tritt ersatzweise das ein, was man die innere Montage nennt, das Gegenstück zum Schnitt.

Im einen wie im andern von den beiden Fällen – mit oder ohne Schnitt, bei der Montage zwischen den Bildern wie bei der Montage innerhalb desselben Bildes – wird nach der Zeit verlangt; sie wird ultimativ gefordert. Und spätestens in diesem Zusammenhang erweist sich, dass sie mehr ist als blosser Treibstoff. Sondern sie wächst sich geradezu zum Lebenselixier des Films aus. Er saugt sich mit der begehrteten Substanz förmlich voll. Ehe er sie dann vernichtet, indem er sie in Handlung umsetzt.

Die nervöse Person

Denn wenn jemand während acht Stunden nichts weiter tut als auf das *Empire State Building* zu starren, dann sieht er natürlich alles andere als einfach nichts. Im Gegenteil, er bekommt sehr viel zu Gesicht, und zwar gerade von dem, was die allermeisten Filme wegschneiden. An vorderster Stelle gehören zu dem, was in der Montage so unbedenklich entfällt, die meist extrem langsamen und doch so dramatischen Veränderungen des Tageslichts: das Schrumpfen und Wachsen der Schatten, die zu- oder abnehmende Durchsichtigkeit der Luft und auch sonst alles, wovon ein Resultat in-nerter nützlicher Frist zu ersehen ist, doch nicht der Vorgang, der es bewirkt hat. Es ist übrigens notorisch, dass

die konventionell geplante Montage einer Szene im Allgemeinen darauf abzielt, unvermeidliche Veränderungen der Lichtverhältnisse möglichst nicht sichtbar werden zu lassen. Andernfalls wird das Licht in der Montage "springen", wie die Techniker in derlei Fällen sagen.

Aber warum müssen Erscheinungen von solcher Art der Schere zum Opfer fallen? Ganz einfach darum, weil das Kino eine äusserst nervöse Person verkörpert, auch das gehört zu seinem Verhältnis zur Zeit. Der nervöse Mensch hat eine unablässig gespannte Beziehung zur Zeit. Je mehr er davon hat, um so weniger glaubt er zu haben. Keine Dauer reicht ihm je ganz aus, und jegliches Warten ist ihm eine Qual. Die Qualität der Geduld ist dem Kino ungenügend vertraut, und sie würde ihm vielleicht auch schlecht anstehen, weil es verglichen mit dem Theater Shakespeares eine unerhörte Beschleunigung des Erzähl-Rhythmus mit sich gebracht hat.

Die Seligkeit, aber vielleicht auch das Verderben der Geschichtenmaschine besteht darin, dass sie so schwer zu bremsen ist. Sie neigt unverbesserlich dazu, viel mehr Erzählung in viel kürzerer Dauer umzusetzen, als manchmal gut ist für sie selber wie für das Publikum. Und das ist natürlich in zunehmendem Mass gerade in den letzten zwanzig Jahren der Fall, und zwar ganz allgemein, also nicht nur zufolge der Halbsekunden-Montage: der mikrotemporären Schnitte eines Werbespots.

Science-fiction von Anfang an

Über diese ganzen notwendigen Vorreden hinaus gibt es nun aber einen erweiterten Bereich, in dem sich der Film, was seinen Umgang mit der Zeit angeht, vom Theater und von den übrigen älteren Medien erst so richtig abzuheben und zu lösen beginnt; und zwar handelt es sich um den Bereich der Deformation der Zeit. In dieser Hinsicht erscheint der Film schon ganz vom Anfang seiner Geschichte an als ein Element der Science-fiction. Es hatte nicht nur gegolten, ihn rein technisch zu erfinden. Fast noch schwieriger war es gewesen, so etwas wie ein bewegtes Bild überhaupt erst zu phantasieren.

Daher liegen Science-fiction und technische Utopien dem Kino sowieso schon besonders gut, weil es bereits selber ein Ding von einschlägiger Art verkörpert. Es stellt eine moderne Maschine dar, von der man wahre Wunder erwartet oder sich wenigstens verspre-

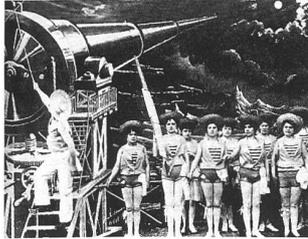
1



2

chen durfte. Und schliesslich sind auch fast alle andern technischen Neuerungen der letzten 150 Jahre Hilfsmittel zur besseren Beherrschung von Raum und Zeit.

Einer der ältesten Spielfilme überhaupt, 1902 gedreht von dem Pionier *Georges Méliès*, hiess *LE VOYAGE DANS LA LUNE* und war bezeichnenderweise die Geschichte einer Reise zum Mond. Dass Themen von dieser Art schon so früh im Kino ihren Platz fanden, hatte



3

1
BAD TIMING
Regie: Nicolas
Roeg

2
O THIASOS
Regie: Theo
Angelopoulos

3
LE VOYAGE
DANS LA LUNE
Regie: Georges
Méliès

durchaus programmatischen Charakter. Denn sie sind durchgehend bis heute prominent geblieben.

Der Zeitraffer und die Zeitlupe, diese zwei ganz besonderen Verfahren, die schon von den frühesten Tagen des neuen Mediums an in Gebrauch kommen, geben ihm auf Anhieb die Mittel an die Hand, vom geläufigen Trott der Zeit abzuweichen, um ihn stufenlos



3

beschleunigen oder stufenlos verlangsamten zu können. Und zwar kann der Film das eine oder das andere tun – und das ist das wahrhaft Entscheidende –, ohne dass er dafür erst zum Mittel des Schnitts greifen muss.

Denn immerhin ist die (äussere) Montage sein Allerweltsinstrument, um nicht zu sagen: sein Allheilmittel. Aber oft ist sie auch sein wirkungsloses, besänftigendes Placebo. Mit ihm lösen die meisten Filmemacher die meisten Probleme der Kontinuität, lies Bewältigung der Zeit. Zu ihm greifen sie in allen Fällen des Zweifels und der Bequemlichkeit. So, wie der Journalist einen Punkt setzt statt eines Kommas, in der meist illusionären Erwartung, sein Text werde dadurch lesbarer. Die anstehende Schwierigkeit beim Gestalten wird in einem gewissen Sinn einfach weggeschnitten.

Der differenzierte, formbewusste, aufgeklärte Filmemacher hingegen operiert mit wechselnden Mitteln statt immerzu mit dem gleichen. Er wendet oft eben gerade keinen Schnitt an, sondern ein anderes Verfahren, am häufigsten natürlich die innere Montage. So, wie es etwa gerade Hitchcock in *ROPE* getan hat, wo er mit einem komplizierten System von Dekors arbeiten musste, die sich während der Aufnahme verschieben liessen, um den nötigen Platz zu gewinnen für die Bewegungen der Kamera. Harmonische, ausgeglichene Filme sind oftmals daran zu erkennen, dass sie ebenso geläufig und selbstverständlich mit der inneren Montage arbeiten wie mit dem Schnitt.

Das ideale Kinostück brächte es zustande, die innere und die äussere Montage so zu verwenden, dass die beiden Formen unterschiedslos nebeneinander her laufen könnten, das heisst: ohne dass der Sprung von der einen zur andern jeweils noch eigens betont zu werden brauchte.

Von der Verwendung zur Veränderung

Die Filmemacher wussten anfangs gar nicht, was sie nun beginnen sollten mit dem Zeitraffer und mit der Zeitlupe, und glaubten, sie hätten es da eher mit putzigen, aber unnützen technischen Spielereien zu tun. Beschleunigung und Verlangsamung – sich verändernde Bewegung – gehören zu den raffiniertesten Mitteln der inneren Montage. Dank ihnen scheint der Film von Anfang an über die Möglichkeit zu verfügen, den Faden der Zeit nicht nur quasi durchzutrennen, um ihn dann neu zusammenzuknüpfen. Denn das ist die Montage, also nicht mehr als die Aufteilung in notwendige und überflüssige Passagen. Und der Schnitt produziert nur gerade die Interpretation, die Umdeutung, die emotionale Einfärbung der Zeit. Er versucht vorzugeben, wie ihr Verstreichen nachzuvollziehen sei.

Doch über die Montage hinaus kann der Film, dank Raffer und Lupe, eine Erzählung auch völlig anders vonstatten gehen lassen: nämlich so, als wickle sich der Faden der Zeit beliebig, stufenlos schneller von der Spule ab oder auch beliebig, stufenlos langsamer. Und zwar ohne dass man den Faden, das Garn der Erzählung deswegen kappen und neu knüpfen müsste.

Dank diesen zusätzlichen Möglichkeiten sieht es mindestens so aus, als ob es dem Film gegeben wäre, die

Zeit sozusagen mit Händen zu greifen; und zwar um ihr einen andern Verlauf aufzunötigen als den, dem sie aus eigener Trägheit folgen würde. In diesem erweiterten Bereich des Umgangs mit ihr wird die Zeit auf der Leinwand nicht nur anders gedeutet und anders eingeteilt, als sie sich spontan entfaltet. Sondern ihr fundamentaler Charakter wird sozusagen selber verändert.

Es entsteht tatsächlich so etwas wie eine andere Sorte der Dauer, nämlich eine künstliche, eine gesteuerte, eine virtuelle Spielart – eine höhere Form der Unzeit. Und die gesamte Problematik mündet in den Unterschied zwischen einer Dauer, wie sie vom Film bloss verwendet wird, und einer Dauer, die von ihm verändert wird.

ROPE von Hitchcock und Tausende von weiteren Titeln unterziehen die Zeit der einen oder andern Art von Anwendung. Und das Gleiche tut zum Beispiel auch eine bemerkenswerte und leider unterschätzte Arbeit von *Nicolas Roeg* aus dem Jahr 1980. Sie trägt den bezeichnenden Titel *BAD TIMING*, den man wohl am besten übersetzen sollte mit: «Zur Unzeit»! Dieser Film tat als einer der ersten in der Filmgeschichte folgendes:

Die Regie baut eine Szene auf und lässt sie ablaufen. Dann schwenkt die Kamera ohne einen Schnitt in eine gegenüber liegende Ecke des Raumes und nimmt dort eine ganz andere Szene auf, die bereits in einer vergangenen Zeit spielt. Es ist jetzt, in dieser Ecke des Studios (aber immer noch im gleichen Bild), zwanzig Jahre früher oder zwanzig Jahre später. Zuweilen sind die Schauspieler und die Figuren die gleichen wie in der vorangegangenen Szene, nur scheinen sie eben jünger oder älter.

Abgrund der Vergangenheit

Auf diese Weise brachte es *BAD TIMING* zustande, unmittelbar in das eine und gleiche ungeschnittene Bild hinein zwei verschiedene Zeitebenen zu drängen. Es handelt sich um ein Verfahren, das auch schon auf der Bühne angewendet worden ist, wo es allerdings wenig überzeugend wirkt. Und so unternahm *BAD TIMING* einen der ersten Versuche, das Gegenteil von dem zu veranstalten, was die vertrauten Routinen des *flashbacks* – die Techniken der Rückblende – machen. Annähernd Vergleichbares geschieht in einigen frühen Filmen von *Theo Angelopoulos*, wo allerdings der Schwenk (oder die Fahrt) in eine verfllossene Epoche weniger einen

erzählerischen als einen illustrativen, panoramischen Charakter hat. Die Vergangenheit wird eher zur Besichtigung dargeboten, als dass es sich wirklich in sie eintauchen liesse.

Der geläufigste *flashback* arbeitet mit bedächtigen Überblendungen. Oder es wird eine bedeutungsvolle Kamerafahrt auf ein Gesicht zu gestartet, die mit aller gebotenen Überdeutlichkeit zum Ausdruck bringt: Aufgepasst, was nunmehr zu sehen ist, und zwar gleich im folgenden Bild, das sind die Erinnerungen dieser Figur hier. Der da denkt jetzt folgendes. Und der Schnitt zeigt, woran die Figur denkt.

Solche Klischees, die sich widerstandslos eingebürgert haben, sind darauf bedacht, den Abstand zwischen den Zeitebenen zu betonen. Es sind besonders weit zurückliegende Erinnerungen, die da noch einmal aufleben. Möglichst die Tiefe der Zeit wird ausgelotet, denn sie ist wie jeder andere Abgrund, das heisst, sie wird gern mit Bedeutung verwechselt. Zwanzig Jahre sind gewichtig, diesen Eindruck möchte man im Allgemeinen erwecken.

In *BAD TIMING* versuchte Roeg im Gegenteil hervorzuheben, dass zwanzig Jahre je nachdem auch wenig sein können: dass zwischen Vergangenheit und Gegenwart auch einmal ein sehr enger (und flacher) Zusammenhang entstehen kann und dass der Übergang zwischen diesen beiden Dimensionen der Zeit als durchaus fließend anzusehen ist.

ROPE oder *BAD TIMING* verleihen dem Verstreichen der Zeit einen ganz bestimmten, einen ungewohnten Rhythmus, oder sie stellen eine überraschende neue Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. Darstellungen von solcher und ähnlicher Art sind recht und schlecht geläufig. Tatsächlich hat es an mehr oder weniger

überzeugenden Versuchen, weitere Spielarten für die verbrauchten Formen der Rückblende zu finden, in den letzten fünfzig Jahren nicht gefehlt.

LOLA RENNT von Tom Tykwer zum Beispiel lässt die Zeit rückwärts laufen, indem er eine mehr oder weniger glei-



che Geschichte mehrmals hintereinander, aber jedesmal wieder in einer neuen Variation ablaufen lässt. Worauf wir warten, was aber denkbar wäre, ist der Film, der überhaupt nur von Ende bis Anfang rückwärts erzählen könnte.

Irrfahrt von der Gegenwart in die Zukunft

Diejenigen Filme hingegen sind um vieles seltener, die nun wirklich mit der Zeit nicht nur sich zu bewegen versuchen, sondern die mit ihr arbeiten und an ihr und in ihr drin: sprich solche, die sie effektiv zu einem Thema erheben. Es sind sehr oft Science-fiction-Filme, und es handelt sich auch einigermaßen regelmässig um solche, die das Motiv der ausgewachsenen Zeitreise behandeln.

Denn wenn Roeg in *BAD TIMING* von einer Ecke des Studios in eine andere schwenkt, um dort in eine andere Dimension hineinzutauchen, dann hat er noch bei weitem keine Zeitreise unternommen. Sondern er hat seinerseits nicht mehr getan, als der Rückblende eine neue, eine etwas dreistere und direktere Form zu verleihen.

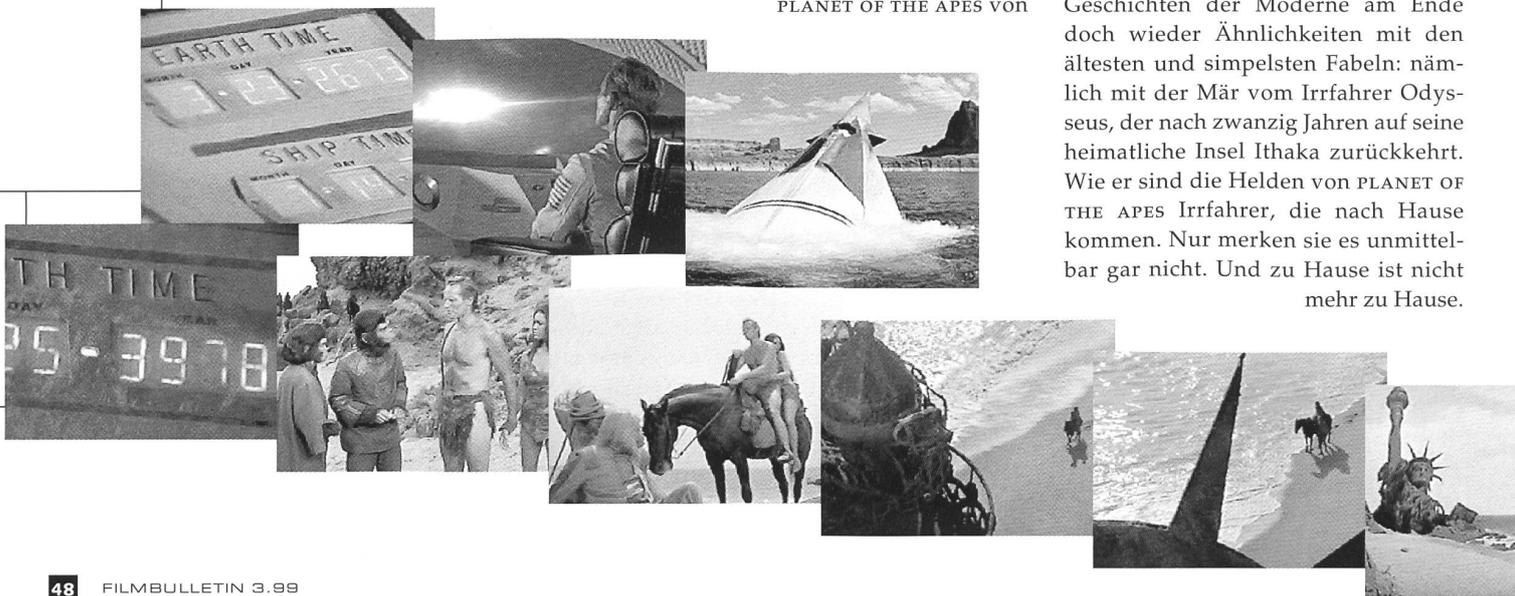
PLANET OF THE APES VON

Franklin Schaffner aus dem Jahr 1968 ist vielleicht das klassische Beispiel für die Kategorie des ausgewachsenen, des vollgültigen Zeitreise-Films. Auf einer Irrfahrt durch das All landen Welt-raumfahrer auf einem ihnen unbekanntem Himmelskörper, der von einer Rasse von intelligenten, kulturfähigen Affen bewohnt ist.

Erst mit dem letzten Bild des Films geht es den Irrfahrern und geht es auch dem geschickt hinters Licht geführten Publikum auf: Ohne es gleich zu begreifen, sind die Helden auf ihrem eigenen Planeten Erde gelandet. Bloss sind inzwischen, seit ihrer Abreise von zu Hause, viele Tausende von Jahren ins All gezogen. Die Menschheit existiert (jedenfalls in der überlieferten Form) nicht mehr. Die Affen sind an ihre Stelle getreten. So sind die Helden zu Irrfahrern der vierten Dimension geworden, und ihre Reise missrät zu einer eigentlichen Zeit-Odyssee. Wo gestern, heute und morgen sich erstrecken, gerät mehr und mehr ausser Sicht.

Was die Alten einst befürchteten, tritt jetzt in vollem Umfang ein. Wo zu viel Zeit ist, da verliert man sich leicht in ihrem Überfluss, und da kommt wohl auch viel von ihr abhanden. Es ergeht den Astronauten ähnlich, wie es Odysseus, dem Helden der Antike, erging, der sich in dem verlor, was man damals für die unermesslichen Weiten des Mittelmeerraums mit seinen ungezählten Inseln hielt. Zustände kommen konnte eine solche Irrfahrt von der Gegenwart in die Zukunft natürlich nur zufolge einer sogenannten Zeitschleife, in die die Weltraumfahrer auf ihrer Odyssee geraten sind: und zwar auf solche Weise, dass ihnen der Ablauf von Jahrtausenden wie der Ablauf von ein paar wenigen Jahren vorkommen musste.

So bekommen die komplexesten Geschichten der Moderne am Ende doch wieder Ähnlichkeiten mit den ältesten und simpelsten Fabeln: nämlich mit der Mär vom Irrfahrer Odysseus, der nach zwanzig Jahren auf seine heimatliche Insel Ithaka zurückkehrt. Wie er sind die Helden von *PLANET OF THE APES* Irrfahrer, die nach Hause kommen. Nur merken sie es unmittelbar gar nicht. Und zu Hause ist nicht mehr zu Hause.



Ein Gefühl für das Unendliche

Zum ersten Mal gelang es da einer Kinogeschichte, die hoch theoretischen Erkenntnisse der heutigen Physik über die Zusammenhänge zwischen Raum und Zeit einigermaßen plausibel auf der Leinwand zu dramatisieren. Die Frage war nicht, ob *Albert Einstein* seine Thesen von der Relativität, von der Deformierbarkeit der Zeit in dieser süffigen Story vom ebenso nahen wie fernen, so heutigen wie künftigen Planeten Erde wieder erkannt hätte. Der Alte hätte vermutlich nur seinen sagenhaften Wuschelkopf geschüttelt und wäre sich nicht zum ersten Mal unverstanden vorgekommen.

Sondern die Frage lautete, ob die Idee der Deformierbarkeit von Raum und Zeit – die Vorstellung, dass die Zeit verschieden schnell abläuft, je nach dem, mit was für einer Geschwindigkeit man sich durch den Raum bewegt – auf der Leinwand einen mehr oder weniger adäquaten Ausdruck würde finden können.

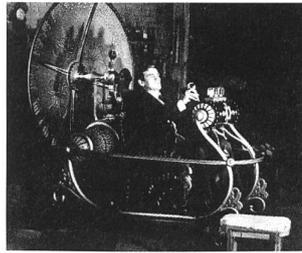
Die Flugreisenden, die auf einer Langstrecke Stunden zu gewinnen oder zu verlieren wännen, haben vielleicht noch eine sehr ungenügende Vorstellung davon, was Einstein meinte. Aber sie gewinnen schon einen ganz kleinen Eindruck davon, womit *PLANET OF THE APES*, auf seine populäre Weise durchaus überzeugend, zu argumentieren versucht.

Es war jedenfalls der erste Film, der mir persönlich ein Gefühl für die Unendlichkeit gab. Dabei galt *PLANET OF THE APES* damals schon (und er gilt heute erst recht) als ein ausgesprochen Trivialfilm. Und mit einem Gefühl von dieser Art paart sich immer auch ein gewisser Schwindel. Es ist wohl immer noch jene gleiche Angst, die die Antike dazu bewog, für szenische Handlungen eine Einheit der Zeit festzulegen.

PLANET OF THE APES war einer der Filme, die sich, um die Geschichte einer Zeitreise glaubwürdig zu erzählen, noch in sehr bescheidenem Mass, wenn überhaupt, des Zeitraffers oder der Zeitlupe bedienten. Andere wie *THE TIME MACHINE* von *George Pal* aus dem Jahr 1960 verwendeten die Möglichkeiten des Tricks in viel drastischerem Mass. Sie gaben die Beschleunigung und Verlangsamung des Zeitablaufs effektiv zu sehen, statt dass sie ihn, wie in *PLANET OF THE APES*, ganz einfach erzählten. Wobei bemerkenswerterweise *PLANET OF THE APES*, vielleicht gerade weil er die Spezialeffekte so sparsam

verwendet, der viel plausiblere Zeitreise-Film ist als sein noch sehr roher, fast brutal simpler Vorgänger.

THE TIME MACHINE fasste die Zeit noch ganz konventionell wie eine starre Eisenbahnschiene auf, auf der sich dank des Zeitraffers und der Zeitlupe nur



entweder vorwärts oder rückwärts fahren liess. Die Vergangenheit lag hinter, die Zukunft vor einem, die Gegenwart unbestimmt dazwischen. Von Schlaufen konnte keine Rede sein. Eine Konfusion zwischen den Zeitebenen konnte gar nicht erst entstehen.

Instant Hyper Space

Inzwischen ist es alltäglich geworden, ja es ist schon fast wieder veraltet, Motive von solcher Art in eine Erzählung einzubauen. Die Darstellung des Einschaltens (während einer Weltraumreise) des sogenannten *hyper space* – so heisst die Überlichtgeschwindigkeit im Science-fiction-Jargon der achtziger und neunziger Jahre – hat sich sogar schon zum Klischee entwickelt.

Denn die Filmgrafiker konnten es sich ziemlich einfach machen mit dem Problem, den *hyper space* auf die Leinwand zu bringen. So anspruchsvoll – um nicht zu sagen: wie immer widersinnig – auch die Vorstellung einer Überlichtgeschwindigkeit im Übrigen anmutet. Denn die Physiker bestreiten oder bezweifeln im Allgemeinen, dass eine Überlichtgeschwindigkeit schon nur theoretisch möglich sei. Das Science-fiction-Kino hingegen kennt keinerlei wissenschaftliche Skrupel und unterstellt mit seliger Gelassenheit, dass sich die Geschwindigkeiten unbegrenzt steigern lassen. Ohne mit der Wimper zu zucken werden da Lichtjahre zu Lichtsekunden und zu Bruchteilen von Lichtsekunden gerafft.

Was ist zu sehen, wenn ein Raumschiff den *hyper space*, den intergalaktischen Überschnellgang einschaltet; wie bewältigt die Leinwand dieses heikle, hochabstrakte, immaterielle Motiv? Ein grelles Licht füllt plötzlich die geduldige Leinwand und verschwindet binnen

rund 0,1 Sekunden in einem schwarzen Loch. Man sieht noch ein letztes Aufblitzen irgendwo in der Tiefe des Raumes, zwischen Alfa Centauri und Sankt Nimmerlein, dann wird's schon dunkel. Die Sterne glühen gleichgültig weiter. Ein vernehmliches Zischen hustet über die Lautsprecher, und bereits ist die Illusion erzeugt, die Story sei innert weniger als einer Sekunde (und mit einem Minimum an Aufwand) wieder um ein paar Millionen Lichtjahre vom Fleck gekommen.

Zeit und Raum bedeuten nachgerade nicht mehr als drei vier Mauseklicks auf einem Computerbildschirm. Wählen Sie eine andere Zeit oder Milchstrasse. Bestätige mit OK, und schon bist du am Ziel. Die Erwigkeiten werden austauschbar, sie werden raffbar und dehnbar, und der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird zur altertümlichen theoretischen Konstruktion. Alles ist Zeit – und nichts.

Das klassische Theater mochte noch nicht einmal ein Vorankommen von ein paar Stunden oder ein paar Meilen zu Fuss zugestehen, vor lauter Angst, wir vermöchten einer so massiven Dislozierung schlecht zu folgen. Aber das wahrhaft Geniale war ja schon immer simpel. Und vielleicht sind die Grafiker wirklich die wahren Genies unserer Epoche: die grossen Vereinfacher, die es verstehen, komplette Milchstrassen in ein paar Bilder und simple Symbole zu packen.

Die Unendlichkeit in einer Nusschale

2001, A SPACE ODYSSEY von *Stanley Kubrick* war 1968, bemerkenswerterweise im selben Jahr wie *PLANET OF THE APES*, vielleicht schon das abschliessende Kinostück zum Thema. Sicher, es hat in der Zwischenzeit Dutzende von Science-fiction-Filmen gegeben, in denen Zeitreisen prominent vorkommen. Aber es ist keinem einzigen mehr gelungen, das Motiv mit der gleichen visionären Gewaltigkeit und rhetorischen Überzeugungskraft aufzurollen. *2001, A SPACE ODYSSEY* ist wohl der einzige Versuch geblieben, der seinen Gegenstand so weit fasst, dass das Thema des sogenannten Zeitens sichtbar wird: das effektive Herstellen und Verbrauchen der Zeit in unbegrenzten Mengen.

Er ist wohl auch der einzige Film geblieben, der die Thematik mehr oder weniger ausdrücklich in den Dunstkreis des Religiösen rückt. Wo es um sehr

1
LOLA RENNT
Regie:
Tom Tykwer
(Seite 48 oben)

2
PLANET OF THE APES
Regie: *Franklin Schaffner*

3
THE TIME MACHINE
Regie:
George Pal
(Seite 49)

4
2001, A SPACE ODYSSEY
Regie:
Stanley Kubrick
(Seite 50)



2

grosse Zeitbeträge geht, um die Produktion von Ewigkeiten, aber auch um ihre Annullierung, da stellt sich die Frage nach dem sogenannten Zeiter – dem Zeitmacher und Zeitgestalter – fast unabweisbar. Denkbar ist ein einziger, ebenso aber mehrere verschiedene oder eine unbegrenzte Anzahl von ihnen. Doch vorstellbar wären auch: null Zeiter.

So stellt sich, als eines der ultimativen Probleme, die makrotemporäre Frage nach dem Woher und Wohin der Unendlichkeiten. Oder noch, wie Kubrick es formuliert, nach einem Bereich *beyond the infinite*, sprich: auf der andern Seite des Unendlichen. Und mindestens dieses eine Mal, mit 2001, A SPACE ODYSSEY, hat das Kino etwas geleistet, was die Denker und Forscher in ihren Büchern und Berichten kaum je zustande bringen. Die Leinwand führte vor Augen, wie unendlich viele Unendlichkeiten es geben kann. Da packt Kubrick wahrhaftig die Unendlichkeit in eine Nusschale. Mikrotempo und Makrotempo fallen in ein und dasselbe zusammen.

Der Raumfahrer David Bowman ist mit seinem Raumschiff *Discovery* bis zu den Grenzen unseres Sonnensystems vorgestossen, so erzählt es die Fabel. Dort, im Hinterhof des Planeten Jupiter, wird der Astronaut von einer geheimnisvollen Kraft erfasst, die ihn unter ihre Kontrolle zwingt. Was er daraufhin zu sehen bekommt, das könnten wahrhaftig die Ewigkeiten sein: sämtliche auf einmal, die Summe aller Unfristen. So könnte das Werk des Zeiters aussehen, oder auch nur eines seiner Schöpfungen. Oder es könnte auch das Erzeugnis von vielen Zeitern sein oder von allen oder von keinem.

Auf diese Weise bringt es das Kino fertig, uns eine Vielzahl von Ansichten der Temporalität zu zeigen, wenn nicht überhaupt alle. Es zeigt uns sehr viel mehr von ihr, als uns aus dem Alltag vertraut ist: Es romantisiert zosusagen die Zeit. Denn was für eine praktische Erfahrung haben wir, ausser vielleicht in den Träumen, von ihr, wenn es nicht eine reichlich banale ist? Die Zeit ist im Alltag immer gleich, geben wir's zu: unablässig stur vorwärts gerichtet, monoton, unerbittlich, langweilig. Sie ist für uns nie so, wie sie sein sollte, son-

dern sie fliesst immer zu schnell oder zu langsam. Die Ereignisse stehen uns entweder zu nahe, oder sie sind schon zu weit weg. Die Zeit kann es uns nie recht machen. Sie ist etwas ebenso bestürzend Simples wie unerhört Kompliziertes.

Wir befinden uns nie im Einklang mit ihr, dem Kino geht's nicht besser. Und so bringt es unser Unbehagen ihr gegenüber zum Ausdruck.

Tempus fugit

Immerhin zwei Dinge vermag auch der Film nicht zu vollbringen. Zunächst einmal kann er keine wirkliche Gleichzeitigkeit herstellen. Wann immer er zwei (auseinanderliegende) Abläufe synchron nebeneinander her laufen lassen möchte, muss er sie in aller Regel hintereinander anordnen, um dann mit schnellen Schnitten ziemlich unbeholfen die Illusion der Gleichzeitigkeit nachträglich zu erzeugen.

Es hat viele Versuche gegeben, diesem spürbaren Nachteil mit Hilfe des sogenannten *split screen* abzuwehren. Man teilte die Leinwand naheliegenderweise in zwei Hälften und liess dann die beiden parallelen Handlungen je in einem der beiden Sektoren ablaufen. (Es wurden natürlich auch schon zwei Leinwände nebeneinander aufgestellt.)

Die Sache scheint zwar recht und schlecht machbar. Warum aber ist sie trotzdem so selten geblieben? Weil sie bei genauerem Hinsehen eben doch nur behelfsmässig funktioniert, es sei denn, gefilmt werde etwas so Langweiliges wie ein Telefongespräch, bei dem sich die beiden Gesprächspartner nicht vom Fleck rühren. Sobald aber Bewegung in die beiden Handlungen

kommen müsste (oder auch nur in eine), versagt die Methode notorisch. Das Auge vermag so viel Zeit, wie sich da summiert, eben doch nicht aufzunehmen!

Zum andern ist der Film ausserstande, die Zeit in ihrem Lauf einfach anzuhalten, und er vermag keinen Zustand der Zeitlosigkeit herbeizuführen. Gewiss, er kann das Laufbild, wie man so sagt, einfrieren, sprich: erstarren lassen. Plötzlich füllt ein einzelnes Bild die Leinwand, das gar nicht dort sein sollte, das schon wieder weg sein müsste, das hätte mit der Zeit weiter laufen sollen. Aber es hilft alles nichts, unter dem angehaltenen Bild zieht sie unerbittlich weiter ihre Bahn. Der Stopp-Effekt hat allenfalls für den Bruchteil einer Sekunde hingehalten, wenig mehr. Eine minimale Verzögerung tritt ein, jedoch kein wirklicher Unterbruch. Das Ganze ist eine Illusion, so kurzlebig wie die Simulation des *hyper space* oder der Gleichzeitigkeit.

Da fällt der Film wieder zurück in den Stand der Fotografie oder der Momentaufnahme. Und die Augenblicke lassen sich vielleicht zum Verweilen bringen, aber das verhindert nicht, dass sich die Zeit unterdessen aus dem Staub macht. *Tempus fugit*. Der Film kann gegen sie laufen oder quer zu ihr, er ist und bleibt in allen Fällen zur Bewegung verurteilt. Er bleibt in ihr drin gefangen, er hat nichts ausserhalb von ihr: keinen Standpunkt, keine Ausmasse oder Existenz.

Die Verfügungsgewalt des Films über die Zeit ist also gewiss recht ansehnlich. Aber sie ist zum Glück keineswegs unbegrenzt. Wir sind inzwischen gut vertraut mit der durchaus berechenbaren Macht der bewegten Bilder. Aber niemand kennt die wahre, die ganze Macht der Zeit, ihr letztes Geheimnis. Unser Verständnis stürzt ab in ein schwarzes Loch.

Ihr Mysterium zu erkennen, so würden die Religionen wohl mahnen, hiesse, den oder die Zeiter zu ermesen, und wäre eine Vermessenheit.

Pierre Lachat



Die falschen Schlüsse

Von Erich Hackl



Das Kino, in dem der deutsche Schriftsteller Gert Loschütz vor 47 Jahren seine ersten Filme gesehen hat, lag am Ende der Strasse, in der er damals wohnte, in einer Kleinstadt im Osten des Landes. «Wenn man im dunklen Saal Bonbonpapier in den Projektorstrahl schnippte, blitzte es auf, als stiegen winzige Raketen zur Decke. An der Längsseite des Kinos, etwa in Höhe der Leinwand, führte eine Eisentür auf die Strasse.» Diese Eisentür, schreibt Loschütz, habe eine Zeitlang eine fast magische Anziehungskraft auf ihn ausgeübt: Er war davon überzeugt, dass nach Schluss der Vorstellung die Akteure durch die Tür hinaus ins Freie traten, um nach Hause zu gehen. Oft habe er versucht, sie beim Verlassen des Kinos zu ertappen; dass es ihm nicht gelang, bewies nur, dass sie es geschickter anstellten.

Wahrscheinlich, dachte das Kind, das Loschütz damals war, warteten sie, bis es Abend wurde und die Zuschauer im Bett lagen, um sich dann im Schutz der Dunkelheit hinauszustehlen. Die Leinwand sah er als eine Art durchsichtigen Vorhang an, hinter dem sich das Gezeigte tatsächlich abspielte. Schwierigkeiten bereitete ihm, dass es bei den meisten Abenteuern, die er alle für wahr nahm, Tote gab. Auf Tote wartete er an der Ecke, von der aus er die Eisentür beobachtete, nicht. Sie wurden in seiner Vorstellung durch ein unterirdisches System von Gängen direkt auf den Friedhof befördert, wo sie in der Nacht begraben wurden.

Der Schriftsteller Eraclio Zepeda verkörperte Pancho Villa so glaubhaft, dass die Dorfbewohner, die als Statisten mitwirkten, keinen Anlass sahen, zwischen dem wirklich toten und dem wahrhaft auferstandenen Revolutionären zu unterscheiden.

Der mexikanische Revolutionsheld Pancho Villa war schon über ein halbes Jahrhundert tot, als ihn der Regisseur *Paul Leduc* für die Dreharbeiten zum Film *MÉXICO INSURGENTE* zum Leben erweckte. Der Schriftsteller Eraclio Zepeda verkörperte Pancho Villa, und er tat dies so glaubhaft, dass die Dorfbewohner, die als Statisten mitwirkten, keinen Anlass sahen, zwischen dem wirklich toten und dem wahrhaft auferstandenen Revolutionären zu unterscheiden. Eines Abends wurde Eraclio von einigen Frauen des Dorfes gebeten, beim Bürgermeister die Freilassung ihrer willkürlich eingesperrten Männer zu erwirken. Als diese, aufgrund von Eraclios Intervention, tatsächlich freikamen, sagten die Leute im Dorf: «Typisch! Da muss General Villa höchstpersönlich einschreiten, damit es endlich gerecht hergeht.»

In Kuba verfilmte der argentinische Regisseur *Fernando Birri* eine Erzählung des Kolumbianers *Gabriel García Márquez*, in der ein alter Mann vom Himmel stürzt und, seiner Flügel wegen, als Engel angesehen und in einen Hühnerstall gesperrt wird. Für die Dreharbeiten liess Birri irgendwo an der Küste ein ganzes Filmdorf aufbauen, zu dessen Bürgermeister er einen alten Fischer namens *Marcial* ernannte. Birri legte besonderen Wert auf die Anfertigung des künstlich verdreckten, rostigen und von Salpeter zerfressenen Hühnerstalls, den er selbst – weil er die Hauptrolle übernommen hatte – bewohnen würde. Als er einem Freund dieses gelungene

Beispiel künstlichen Alterns zeigen wollte, erkannte er den Stall nicht wieder: *Marcial* hatte ihn blitzblank gesäubert, alle Rost- und Salzspuren entfernt und die Drahtmaschen mit Goldfarbe gestrichen. Mit vor Zorn bebender Stimme rief Birri: «Was soll das, *Marcial*! Was ist dir da eingefallen!» Worauf der Alte schluckte, rot anlief, den Kopf hängen liess und sich am Bauch kratzte, ehe er sagte: «*Don Fernando*, ich konnte doch nicht zulassen, dass man einen so guten Menschen wie Sie in einen so dreckigen Käfig steckt.»

Der jung verstorbene Schriftsteller und Filmkritiker *Andrés Caicedo* aus Cali schrieb eine Erzählung über einen leidenschaftlichen Kinogeher namens *Ricardo González*, der das ununterdrückbare Bedürfnis verspürt, die Liebe zu den Filmen, in denen er sein Leben aufgehoben wähnt, mit den anderen Zuschauern zu teilen. Immer ist er, im Dunkel des Saals und im Aufflammen der Lichter, nach Ende der Vorführung, bestrebt, Gleichgesinnte zu finden, Männer oder Frauen, die seine Hingabe und Begeisterung teilen. Nach einem Film, dessen Ende mit allgemeinen Missfallenskundgebungen quittiert wird – die Zuschauer pfeifen und johlen, einige werfen sogar Schuhe gegen die Leinwand –, folgt er dem einzigen ausser ihm, der sich über den Schluss des Films (das tödliche Scheitern der beiden Protagonisten, eines Räuberpärchens) anerkennend geäussert hat. Bevor er seine Scheu überwinden und den Mann – jung, dick, um seine Männlichkeit besorgt – ansprechen kann, schlägt ihn dieser zusammen, weil er im Verfolger einen Schwulen wittert, die Sehnsucht nach Aussprache und Bestärkung also mit sexuellem Verlangen verwechselt.

Als *Tomás Borge*, ein Veteran des sandinistischen Befreiungskampfes gegen *Somoza*, nicaraguanischer Innenminister war, lud er den Schriftsteller *Eduardo Galeano* in sein Haus in *Managua* ein. *Eduardo* merkte rasch, dass die Einladung nicht dem revolutionär gesinnten Intellektuellen galt, sondern dem Geschichtensammler, der oft ins Kino geht. Den ganzen Abend und die ganze Nacht, bis zum Morgengrauen, musste *Eduardo* dem Minister einen Film nach dem andern erzählen, so lange, bis sein Erinnerungsvermögen erschöpft war und er mit einem Liebesfilm schloss, den er von Anfang bis Ende erfand. Am nächsten Morgen entschuldigte sich *Tomás Borge*, dass er seinen Gast aus Hunger nach Filmen derart traktiert habe; er sei halt ein passionierter Kinogeher, der unter Entzugserscheinungen leidet. «Ich verstehe», sagte *Eduardo*: Als Innenminister, und angesichts des von den USA angezettelten Krieges der *Contra*, wäre es dem andern unmöglich, ins Kino zu gehen. «Aber nein», antwortete *Borge*. «Zeit hätte ich schon. Man hat immer Zeit, wenn man nur will. Früher, im Untergrund, verfolgt und verkleidet, habe ich es auch geschafft, mich in ein Kino zu setzen.» Was dann der Grund sei. *Borge* schwieg einen Augenblick, dann sagte er: «Ich kann nicht ins Kino gehen, weil ... weil ich bei jedem Film weinen muss.» «Ah», sagte *Eduardo*, «ich auch.» – «Natürlich du auch», erwiderte *Borge*. «Das habe ich sofort gemerkt. Als ich dich das erste Mal gesehen habe, wusste ich: Das ist einer, der weint im Kino.»

Mein Freund Pieter Siemsen war den Nazis mit knapper Not nach Argentinien entkommen. Dort betätigte er sich im antifaschistischen Bündnis «Das andere Deutschland», das sein Vater August gegründet hatte. «Das andere Deutschland» machte sich Hoffnung auf eine Neugestaltung der deutschen Gesellschaft unter sozialistischen Vorzeichen. Aber nach dem Ende der Naziherrschaft wurde der Kalte Krieg ausgerufen, der Pieters Heimat in zwei Länder spaltete. Nun musste sich Pieter entscheiden, in welches Deutschland er zurückkehren wollte. Verführt von grossartigen Filmen aus der jungen DDR, die er in Buenos Aires zu sehen bekam, traf er eine Wahl, die er heute bedauert.

Ein anderer Rückkehrer, oder war es derselbe, erwarb erst durch Heirat mit einer Bürgerin der DDR das Recht, sich in dem Staat niederzulassen, den er für den besseren hielt. Die Ehe mit der Frau, die er über eine Zeitungsannonce kennengelernt hatte, verlief unglücklich, sie stritten sich schon am Tag der Trauung. Das gemeinsame Kind, ein Junge, wurde bei der Scheidung der Mutter zugesprochen. Der Mann sah ihn selten. Er konnte oder wollte auf ihn nicht Einfluss nehmen. Eines Tages erfuhr er, dass sein Sohn, achtzehn oder zwanzig Jahre alt, Selbstmord verübt hatte. Der junge Mann hatte sich in einer Gesellschaft zu positionieren versucht, deren Verwalter jede als provokativ empfundene Positionierung – ausgewiesen durch antiautoritäre Inbrunst, antimilitaristische Gesinnung, lange Haare, laute Rockmusik – zu zerstören trachteten. In dieser Lage spendete ihm ein Filmheld Trost, dessen Haltung adaptierbar schien für das eigene Leben. Der Held hiess Edgar Wibeau, der Film *DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.* Der Sohn meines Bekannten verband sich mit der Gestalt auf der Leinwand – und im gleichnamigen Buch, und im gleichnamigen Stück Ulrich Plenzdorfs – so innig, dass er ihr bis in den Tod folgte.

Ein Film, der sein Publikum so sehr berührt, dass es aus ihm die falschen Schlüsse zieht, sprengt die Fesseln der Unterhaltungsindustrie. Er befriedigt meine Sehnsucht nach Durchdringung des Alltags, begnügt sich nicht mit dessen Inszenierung.

Etliche Jahre vor Pieter hatte ein anderer Freund, der Anarchist Francisco Comellas, im Gewerkschaftslokal seiner katalanischen Heimat Castellar del Vallès *IM WESTEN NICHTS NEUES* gesehen, *Lewis Milestones* Verfilmung des gleichnamigen Romans von Erich Maria Remarque. Erschüttert vom Inferno auf der Leinwand, zog er bald darauf in den Krieg, den General Franco verschuldet hatte. Die wochenlange Untätigkeit an der Front, wo die Soldaten beider Seiten Tabak und Brot tauschten, zur Weinlese das Feuer einstellten und aus den Schützengraben heraus einander zu überzeugen trachteten, passte nicht zu dem Bild vom Krieg, das er seit der Filmvorführung in sich trug. Erst später, als er dem regulären Volksheer zugeteilt wurde, erlebte Francisco in den Schlachten, die er mit knapper Not überlebte, die Filmszenen nach – aber da hätte er gern darauf verzichtet. (In Frankreich, wieder ein paar Jahre später, geriet Francisco in deutsche Gefangenschaft, wurde verschleppt, zu Zwangsarbeit verpflichtet, eines

Tages in einen Eisenbahnwagen gesperrt. Was er dann erlebte – nach seiner Ankunft im Bahnhof von Mauthausen –, hatte ihm kein Film je zu zeigen vermocht.)

Warum kümmern mich am Festival des österreichischen Films Geschichten aus Kuba, Deutschland, Mexiko oder Spanien? Weil in ihnen Film nicht als Mittel der Ablenkung vorkommt. Sie beschwören Zuschauer oder Akteure, die, in das dichte Gewebe aus Sein und Schein eingesponnen, falsche

Schlüsse ziehen: Die einen – das Kind, der Junge, der Alte, die Dorfbewohner – haben das Bild von der Wirklichkeit (die ich unter Anführungszeichen setze) als Teil der Wirklichkeit angenommen. Die Kollisionen infolge eines solchen Irrtums sind rührend, komisch, im Fall von Nachahmungstätern auch tragisch. Den ändern ist es gelungen, Analogien zu den eigenen Lebensumständen herzustellen. Das war möglich, weil die Filme, die sie sahen oder die sie sich erzählen liessen, in ihnen die Tugend der Empathie weckten – die Fähigkeit also, die Welt auch aus der Perspektive anderer zu betrachten und mit deren Erfahrungen weiterzuleben.

Da ich zu denen gehöre, die das Kino als einen Ort der Erschütterung aufsuchen, verlange ich von Filmen, dass sie diese Empathie befördern. Das heisst nicht, dass sie mich zu unterhalten brauchen; ein Film, der sein Publikum so sehr berührt, dass es aus ihm die falschen Schlüsse zieht, sprengt die Fesseln der Unterhaltungsindustrie. Er befriedigt meine Sehnsucht nach Durchdringung des Alltags, begnügt sich nicht mit dessen Inszenierung. Er nährt mein Misstrauen gegenüber Filmemachern, die den Überlebenskampf ihrer Gestalten wie Verhaltensforscher registrieren, die Kamera und Buch bloss als Mikroskop und Elektrokardiograph benutzen, die, weil sie selbst vor Berührung zurückschrecken, Anteilnahme als peinlich empfinden.

In einem Aufsatz über einige neuere Filme aus Österreich hat der Essayist Karl-Markus Gauss für eine Filmkunst plädiert, die «so etwas wie die Seelengeschichte der Nation erzähle und Zeugnis ablege von den drastischen und den unmerklichen Veränderungen im Leben der Menschen». Gauss warnte vor dem internationalen Antiprovinzialismus, den er als den Provinzialismus des Neuen Spiessers ansieht, so wie ich davor warne, aus mangelnder Vitalität oder aus Angst vor dem Kitsch des sogenannten gesunden Volksempfindens, das sich ja auch seine laufenden Bilder schafft, dem wahren, grossen, übernationalen Kitsch der Jetztzeit zu verfallen: der Härte, der Ferne, dem unentschieden Haltlosen.

Gleich werden Sie die zwischen Ironie und Schwermut pendelnde patriotische Etüde *FRANKREICH WIR KOMMEN!* von *Michael Glawogger* sehen, achtzig Minuten lang das kommende, nach Gemeinschaft dürstende, dann wieder in die Vereinzelung gescheuchte Österreich; deshalb ist es durchaus statthaft, dass ich auch mein letztes Beispiel von weither hole: die Regisseure *Stanley Tucci* und *Campbell Scott* erzählen in *BIG NIGHT* die Geschichte zweier Brüder, die irgendwo an der US-amerikanischen Ostküste ein italienisches Spezialitätenrestaurant betreiben. Die beiden scheitern, weil sich der ältere Bruder – Primo, der Koch – wider alle wirtschaftliche Vernunft der genauen Arbeit verpflichtet fühlt, die Zeit kostet und Hingabe erfordert; am Ende werden sie von einem Konkurrenten in den Ruin getrieben. Zur Rede gestellt, verteidigt der sich mit dem Hinweis, dass er eben Geschäftsmann sei: «Ich bin nur das, was ich gerade sein soll.» Dieser Satz ist der Schlüssel zum Erfolg. Wer ihn beherzigt, kann es, ganz ohne Lottogewinn, zum Millionär bringen. Aber der Film, in dem er fällt, huldigt Menschen, die sich dem Erfolg verweigern, weil sie eben nie das sind, was sie gerade sein sollen. Dass sie scheitern, macht uns nicht mutlos – was beweist, dass Zuschauer doch fähig sind, aus dem falschen Schluss eines Films die richtigen Schlüsse zu ziehen.



Eröffnungrede zur Diagonale '99

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Yvonne Gaug

Inserateverwaltung
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, Mathias
Heybrock, Frank Arnold,
Matthias Christen,
Barbara Obermaier, Ralph
Eue, Peter Kremski,
Gerhard Midding, Pierre
Lachat

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurrow, Basel; 20th
Century Fox, Genève;
Warner Bros., Kilchberg;
Columbus Film, Look
Now!, ZOOM-Film-
dokumentation, Zürich;
Peter Kremski, Duisburg;
WDR, Televisor, Köln;
Diagonale, Graz; Gerhard
Hinterleitner, Diogenes
Verlag (Foto Erich Hackl)

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
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**

**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**

**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 Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1999 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche 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.

Kino zum Lesen

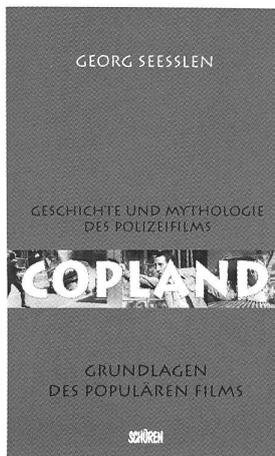


Kienast/Struck (Hrsg.)
**Körperersatz – Das Kino
der Kathryn Bigelow**
176 S., Pb., über 200 Abb.
DM 34,- (ÖS 248/SFr 31,50)
ISBN 3-89472-306-8

Die erste umfassende Würdigung des Werks von Hollywoods einziger Actionregisseurin (Blue „Kenntnisreich und detailliert... sehr zu empfehlen.“
Saarbrücker Zeitung

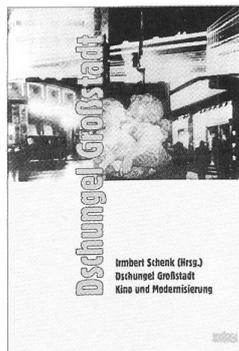
Georg Seeßlen
Copland
Geschichte und Mythologie
des Polizeifilms
530 S., geb., zahlr. Abb.
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)
ISBN 3-89472-326-9

Der Bogen der Geschichte des "Polizeifilms" spannt sich von den frühen Helden der Stummfilmära über die aufrechten Gangsterjäger der Nachkriegszeit bis zu den zwielichtigen Cops der Gegenwart.



Irmbert Schenk (Hrsg.)
Dschungel Großstadt
Kino und Modernisierung
208 S., Pb., zahlr. Abb.
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)
ISBN 3-89472-313-0

Untersucht wird der filmische Ausdruck des Großen und Neuen, die Raum- und Zeitdynamik der Großstadt, ihre Bedeutung als Repräsentantin der Moderne, aber auch die Darstellung ihrer zunehmenden Disfunktionalität und Bedrohlichkeit.

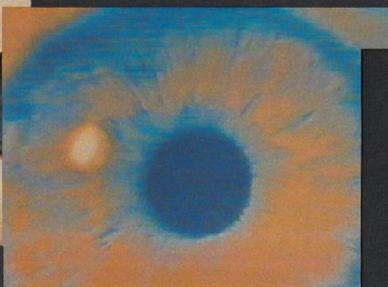
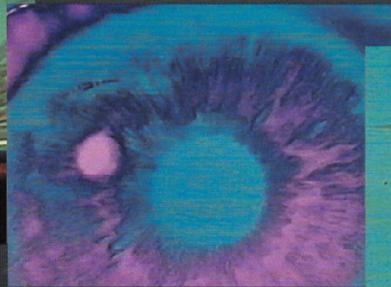
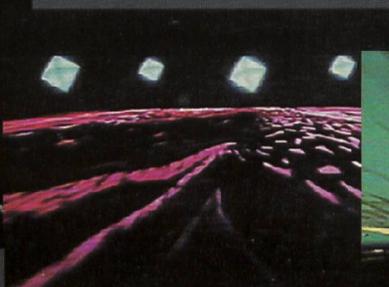
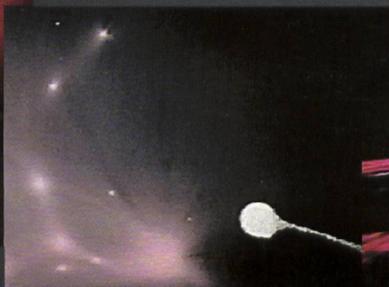
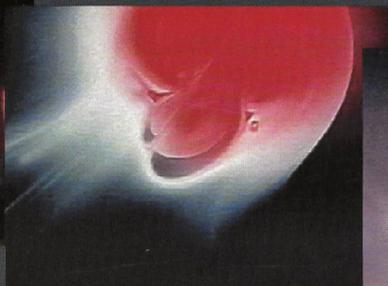
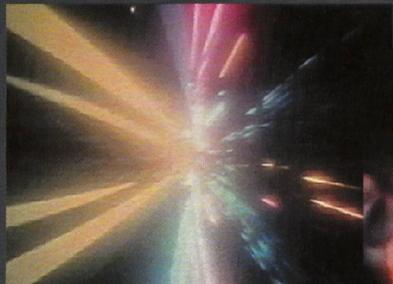
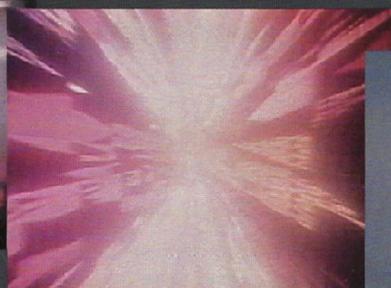


Unsere Bücher finden Sie u.a. in folgenden Buchhandlungen:
Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich
Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Pep No Name
Unterer Heuberg 2, 4051 Basel
Buchhandlung Rössliator
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de



beyond the infinite