

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 224

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

DokFilm.ch
Kamera
Wexler

Werkstattgespräch:

Haskell Wexler, Kameramann

CH-Filmmanufaktur:

ID SWISS

DIE ZEIT MIT KATHRIN

GENET A CHATILA

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI

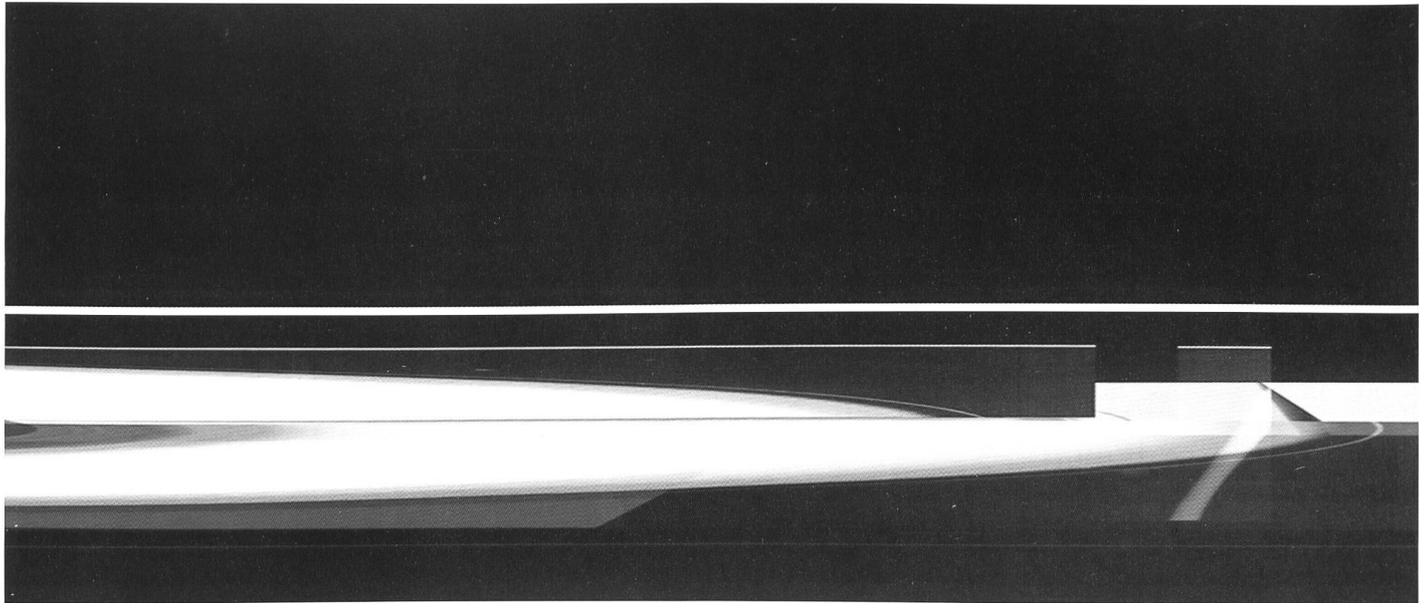
von **Bertrand Tavernier**

LA VIDA ES SILBAR von **Fernando Pérez**

VIEHJUD LEVI von **Didi Danquart**

EXISTENZ von **David Cronenberg**





VIPER

19TH INTERNATIONAL FESTIVAL FOR FILM VIDEO AND NEW MEDIA
OCTOBER 27-31 99 CASINO LUCERNE WWW.VIPER.CH

Presenting Sponsor

Panasonic

Professional Video Systems

Official Technical Partner: B+T BILD+TON AG, TONART Audiotechnik, Apple Computer AG, DATA QUEST Apple Centre



Tiefen | Schärfen

duisburger filmwoche 23
1. - 7. november

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
1999



NRW.

arte

3sat

WDR 3



filmbüro

Telefon (+49) 203-283-4187/-4171
Telefax (+49) 203-283-4130

e-mail filmwoche.vhs@duisburg.de
www.duisburg.de/filmwoche



Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe

5.99
.....
41. Jahrgang
Heft Nummer 224
Oktober 1999

Titelblatt:
GENET A CHATILA
von Richard Dindo

KURZ BELICHTET

3

Kino-Tagebuch
Cinema ritrovato '99
Bücher

FILM FENSTER

10

Lebhaftes Betroffenheitskino

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI von Bertrand Tavernier

12

**«Die Figuren diktieren,
was die Kamera macht»**

Gespräch mit Bertrand Tavernier

CH-FILMMANUFAKTUR

15

Das Ende der Schweiz

ID SWISS von Kamal Musale,
Wageh George,
Christian Davi,
Fulvio Bernasconi,
Nadia Fares,
Stina Werenfels,
Thomas Thümena

19

Vorstellbares und Unvorstellbares

DIE ZEIT MIT KATHRIN von Urs Graf

24

**Spärliche Spuren,
gemessene Distanz**

GENET A CHATILA von Richard Dindo

FILMFORUM

29

LA VIDA ES SILBAR von Fernando Pérez

32

LA VIDA ES FILMAR von Beat Borter

34

VIEHJUD LEVI von Didi Danquart

36

EXISTENZ von David Cronenberg

WERKSTATT-GESPRÄCH

38

Der beste Mann für die Sechziger

*Gespräch mit dem Kameramann
Haskell Wexler*

46

Kleine Filmographie



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](http://www.filmbulletin.ch)

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Miriam Nussbaumer

Inseratverwaltung
Paul Ebnetter
Zenger + Partner AG
Postfach, 3110 Münsingen
Telefon 031 722 13 13
Telefax 031 722 13 14

**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, Jürgen
Kasten, Frank Arnold,
Matthias Christen,
Gerhard Midding,
Thorsten Stecher, Verena
Zimmermann, Pierre
Lachat, Geri Krebs, Peter
W. Jansen, Lars-Olav
Beier

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Verena Zimmer-
mann, Basel; Cinemato-
graph Filmverleih, Ibach;
trigon-film, Rodersdorf;
Ascot-Elite Film,
Dschoint Ventschr, Film-
kollektiv, Filmcoopera-
tive, Frenetic Films, Look
Now!, Zürich; Jeannine
Fiedler, Berlin

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust, und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorschuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

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

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

In eigener Sache

Ich hab mich weit aus dem Fenster gelehnt und war wild entschlossen, diesen laufenden Jahrgang mit sechs Nummern von Filmbulletin abzuschliessen. Die Buchhalterin hat mir bereits im Frühjahr zu bedenken gegeben, dass dies wohl nicht realisierbar sein werde. Heute muss ich mich den Zahlen beugen. Eine sechste Ausgabe zu realisieren, würde uns ein Defizit einfahren, das existenzgefährdend werden könnte – und das wollen wir ja alle nicht. Also gehen wir nicht mit dem Kopf durch die Wand. Dies ist voraussichtlich die letzte Ausgabe von Filmbulletin in diesem Kinohundert.

Und damit wir den neuen Jahrgang im neuen Jahrtausend wirklich möglichst ohne Altlasten beginnen können, haben wir für diese fünfte Ausgabe von Filmbulletin weitere Sponsoren gesucht und gefunden.

Die Druckerei KDW sponsort den Druck, der Grafiker Rolf Zöllig sponsort die Gestaltung dieser Ausgabe von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe. Was hiermit hochoffiziell – auch im Namen unserer Leserinnen und Leser – herzlich verdankt sei.

Der Webmaster Lothar Ruttner sponsort unseren Webauftritt – er macht das, nebenbei gesagt, hervorragend. Schauen Sie mal rein – <http://www.filmbulletin.ch> –, wenn Sie Gelegenheit dazu haben. Die Site wird kontinuierlich verbessert, langsam zwar, aber laufend ausgebaut. Auch dies sei an dieser Stelle einmal hochoffiziell und öffentlich, aber nicht minder herzlich verdankt.

Es gibt aber auch noch andere Dinge, die Sonnenschein in unser Leben bringen und unser Herz erwärmen. So erreicht uns gerade heute ein Brief von der «Universität Gesamthochschule Essen», in dem es «weil man nicht nur meckern soll» heisst: «Ich möchte Sie in Ihrer Arbeit bestätigen. Insbesondere die vertiefenden Artikel gehen weit über das hinaus, was ich sonst in Deutschland gewohnt bin.

Als Beispiel möchte ich den Artikel über Rossellini nennen, der mir einen ganz neuen Zugang zu Rossellinis Werk verschafft hat.» Oder es erreichte uns vor einigen Wochen eine Bestellung von 287 Exemplaren von Filmbulletin vom «Verband der deutschen Filmkritik e.V.» mit der Begründung: «in Ihrer von uns sehr geschätzten Zeitschrift Filmbulletin haben Sie in Ihrer Februar-Ausgabe (1.99) eine sehr ausführliche Diskussion zum Thema "Filmjournalismus im Fernsehen" veröffentlicht. Der Bezugspunkt Ihrer Veröffentlichung war eine Fachtagung der FIPRESCI, die bei dem vorausgehenden Filmfestival in Mannheim stattgefunden hat. Da wir diese Diskussion filmpolitisch für sehr wichtig halten und das auch in der Form Ihrer Dokumentation in seiner ganzen Tragweite zum Ausdruck kommt, möchten wir hiermit 287 Exemplare bestellen, um allen Mitgliedern unseres Verbandes ein Heft zukommen zu lassen. Bemerkenswert finden wir nicht nur die Genauigkeit, mit der Sie die inhaltliche Brisanz dieser Tagung herausgearbeitet haben, sondern auch die dokumentarische Form, die der Lebendigkeit und der Struktur der Veranstaltung sehr gerecht wird – was natürlich nicht zuletzt erst durch die Ausführlichkeit Ihrer Darstellung (11 Seiten) möglich wird.» Und damit sicher nicht der Eindruck vom «Propheten im eigenen Land» entsteht, sei auch noch aus der in Zürich erscheinenden Wochenzeitung «WoZ» zitiert: «Das Filmbulletin ist für den anspruchsvollen Filmfan.» Und: «Filmbulletin erscheint alle zwei Monate und die Augustnummer ist tatsächlich ein Glanzstück.» Um schliesslich zum Schluss zu kommen: «So soll es sein. Das kitzelt Herz und Hirn.»

Mit solchen Aufmunterungen lebt es sich tatsächlich leichter.

Walt R. Vian

Zwei preussische Prinzessinnen: Marlene Dietrich als Katharina die Grosse in THE SCARLETT EMPRESS

Ein expressionistisches Filmgedicht auf die Dekadenz europäischen Adels zur Zeit der Aufklärung; eine stilistische Etude, die so schamlos wie elegant mit Hollywoods Manierismen das russische Revolutionskino überrumpelt; fast noch ein Stummfilm, gleichwohl von Märchen, Fanfaren und Russlands Glocken rhythmisiert – schwarzweiss, doch flirrend vor Farbe und Licht; als Werk von orgiastischer Opulenz und Absurdität jenen des zweiten "blaublütigen" Österreichers und genialen Vorbilds des Regisseurs, Erich von Stroheim, verwandt – selbst noch als desaströser Misserfolg an der Kinokasse; und ein schwelgender Bilderzyklus, ein Votivfilm auf die Schönheit «der Dietrich», die Sternberg-Pygmalion aus der frivolen, gut geerdeten Berliner Lokalberühmtheit gemeisselt hatte, zum Kult erhob und mit diesem Film gegen den Mythos, der durch Aphrodite zum Leben erweckten Galathea am liebsten zu statuarischem Schweigen verdammt hätte.

THE SCARLETT EMPRESS von Josef von Sternberg verdient noch heute alle Superlative dessen, wozu die Firma Hollywood fähig war (und ist). 1934 wurde der Film als «unbarmherzige Exkursion in den Stil», so Sternberg, nahezu ausschliesslich von einer deutschsprachigen Equipe geschaffen: Ernst Lubitsch war Produktionsleiter der Paramount Studios geworden, die Marlene Dietrich als Star und damit als ihre bestbezahlte SchauspielerIn inthronisiert hatten. Hans Dreier fungierte als Art Director, allerdings auf üblich autokratische Massgabe des Regisseurs. Ein schweizer Bildhauer, Peter Ballbusch, formte die bizarren figurativen Reliefs und Skulpturen, die – halb Barlachsche Erzengel, halb Rodinsche Tonentwürfe – in ihrer Monströsität das gesamte Dekor beherrschen, welches von Unmengen stilisierter Ikonen des deutschen Künstlers Richard Kollorsz komplettiert wird. Die musikalischen Motive spendeten Mendelssohn, Wagner und Tschaikowsky, den Rest komponierte Sternberg höchstselbst. Das historische Filmdrama basiert (!) auf den Tagebüchern jener preussischen Prinzessin Sophie Auguste Friederike (1729–1796) aus dem Hause Anhalt-Zerbst, die, fünfzehnjährig als gesunde Gebärmaschine bei Friedrich dem Grossen eingekauft und an den zaristischen Hof geladen, Mütterchen Russland männliche Thronfolger garantieren und als

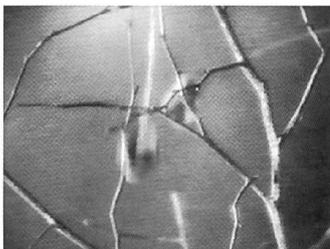
Katharina II. dessen berühmteste Zarin werden sollte.

Doch schert sich das Drehbuch nicht im geringsten um historische Authentizität, die schon in Katharinas Tagebüchern mit Vorsicht zu behandeln ist. Sind ihre «Stücke» genannten Erinnerungen gleichsam aus zeitlicher Distanz notierte Memoiren über Ränke und Ranküne des durch Peter I. reformierten russischen Adels und über ihr mähliches Hineinwachsen in die Rolle der künftigen Potentatin. (Hier eine Parallele zwischen adliger und bürgerlicher Prinzessin preussischer Abstammung, die es beide mit Mutterwitz, einem intelligenten Pragmatismus – der, ganz dem Gebot der Stunde gehorchend, ehrgeizig bis intrigant sein konnte – pflichtbewusst und anpassungsfähig bis zur Selbstverleugnung verstanden, jene Bastionen zu usurpieren, die ihnen das Schicksal offerierte: den Thron aller Reussen und das Babel der modernen Welt – Hollywood.) Und es tut gut daran, denn es zeichnete sich der Alltag russischer Nobilität, hier darf man Katharinas Aufzeichnungen Glauben schenken, durch kräftezehrendes Nomadentum und jedes Leben erstickende Langeweile aus. Die höfische Gesellschaft hatte dem gekrönten Haupt zu folgen, wohin seine Grillen oder die Staatsraison es führte: vom Sommer- ins Winterpalais, vom Lustschloss in einen neuen Jagdgrund. Mobiliar und Hofstaat wurden in die meist unfertigen Paläste aus Holz oder in provisorische Zeltlager verbracht, die regelmässig von Ungeziefer befallen und von Bränden heimgesucht wurden. Hygienische Einrichtungen waren unbekannt, Krankheiten, Seuchen, frühe Tode der Damen im Kindbett an der Tagesordnung, Aderlässe und obskure Heilmethoden mittelalterlicher Provenienz die probaten Kuren. Der Kitt, der diese Malaisen fügte, war das Intrigenspiel – Blinde Kuh und Federball, die sich damals grosser Beliebtheit erfreuten, verschafften nur kurzweilige Ablenkung –, ihr Symptom war der *ennui*, welcher, wie Katharina beschrieb, alle einte: «Das Spiel war unentbehrlich an einem Hofe, an dem man die Kunst der Unterhaltung nicht kannte, wo man sich gegenseitig aufrichtig hasste, wo Lästern Geist war und wo das geringste erste Wort als Verbrechen und Majestätsbeleidigung galt. Dunkle Ränke hielt man für Weltgewandtheit. Von Kunst

und Wissenschaft wurde nicht gesprochen, denn alle waren gänzlich unwissend. Man konnte wetten, dass die Hälfte der Gesellschaft kaum lesen konnte, und ich bin nicht ganz sicher, ob ein Drittel des Schreibens kundig war.» Die «Grossfürstin» Katharina, so der Status vor ihrer Machtergreifung, musste lange der Stunde des Triumphes harren, und «es ist erstaunlich, dass ich nicht schwindstüchtig geworden bin, denn ich habe achtzehn Jahre lang ein Leben geführt, von dem zehn andere verrückt geworden und zwanzig an meiner Stelle vor Gram gestorben wären. ... Ich las damals nur Romane, die meine Phantasie erhitzen, was ich ganz und gar nicht nötig hatte. Ich war ohnehin schon lebhaft genug, und diese Lebhaftigkeit wurde noch vermehrt durch das abscheuliche Leben, das man mich führen liess. Ich war beständig mir selbst überlassen. Langeweile und Argwohn umgaben mich von allen Seiten. Kein Vergnügen, keine Unterhaltung, keines Menschen Interesse, Gefälligkeit oder Aufmerksamkeit für mich milderten mir diese Langeweile.» Kein Stoff für Hollywood also.

Sternberg zieht sich aus dieser langatmigen Historie mit – Katharinas Affären. Inszeniert die Entwicklung der Prinzessin vom koketten unwissenden Nymphchen, gespielt von Marlenes Tochter Maria Sieber, zur «Messalina des Nordens» in einem extravaganten Bilderbogen bar jeden dramatischen Spannungsaufbaus. Auf psychologisierendes Chichi in der Beschreibung der Protagonistin wird verzichtet. Den Umschlag von kindlicher Naivität zur ironischen Reife markiert der einzig greifbare dramaturgische Angelpunkt des plots, welcher eigentlich keiner ist: Die unmässige Enttäuschung der Prinzessin, die, noch daheim in Zerbst, vom russischen Gesandten (John Lodge) mit märchenhafter Zeichnung des charmanten Prinzgemahls in die Weiten der eurasischen Steppe gelockt, angesichts des geistig zurückgebliebenen Gnoms (Sam Jaffe) zunächst in tiefste Verzweiflung stürzt, um sich sodann beherzt vom nächstbesten Kosaken entjungfern zu lassen und ihr Schicksal mit Kalkül anzunehmen. Selbst dieser Kniff ist Erfindung Hollywoods. Die echte Katharina kannte ihren Prinzgemahl Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorp seit frühesten Kindesbeinen, war infantile





Gesellin seiner Tollheiten und fand sich später, die wachsende Demenz des Grossfürsten und für wenige Monate als Zar Peter III. regierenden geschickt für sich nutzend, in seine grotesken Soldatenspiele und Exerziti- en ein, bevor sie 1762 im Hand- streich die Macht an sich riss. Es galt, «1. dem Grossfürsten zu gefallen, 2. der Kaiserin zu gefal- len, 3. der Nation zu gefallen. Ich hätte gern alle drei Punkte er- füllt, und wenn mir das nicht gelungen ist, so liegt es daran, dass der Gegenstand nicht so be- schaffen war, oder auch die Vor- sehung hat es nicht gewollt. Denn in Wahrheit habe ich nichts unterlassen, um es zu er- reichen: Gefälligkeit, Demut, Res- pekt, das Bestreben zu gefallen, das Bestreben gutzutun, aufrich- tige Zuneigung, alles ist von meiner Seite vom Jahre 1744 bis 1761 angewendet worden.»

Miss Dietrichs Ausdrucks- skala, ohnehin begrenzt, wird von ihrem selbsternannten Gott und Schöpfer Sternberg, viel- leicht latent boshaft – die schar- lachrote Kaiserin war ihr vor- letztes gemeinsames Projekt und die Studioarbeit spannungsgela- den – auf genau eine mimische Regung reduziert: Erstaunen. Kindliches, trauriges, ironisch- intrigantes und wollüstig-be- glücktes im Rencontre mit adli- gen Claqueuren, der grausam komischen Zarin-Mutter (Louise Dresser), orthodoxen Popen, treulosen Liebhabern, "Leib"- Gardisten und beim finalen Ein- läuten des zäh betriebenen Lebensziels, der Eroberung des Throns. Dialoge, so dünn oder dick wie die Puderschichten auf den Wangen der Hofdamen, können wenig mehr dazu bei- tragen, die persönliche Entwick- lung der Regentin anschaulich zu machen. Auch Sternbergs stummfilmhafte Inserts zur his- torischen Materie sind lediglich Aperçus, die seinen fiktiven Bil- derreigen strukturieren, jedoch weit entfernt davon, dem Film eine narrative Klammer zu ver- leihen. Jeder Machtzuwachs Katharinas, die zunehmende Raffinesse in ihrer Menschen- führung wird durch Robe und Haartracht, durch einen wech- selnden Habitus akzentuiert. Die exquisite Kostümierung des Chef-Couturiers von Paramount, Travis Banton, nimmt auf, was Script und Film nicht leisten wollen: den roten Faden der "Charakterstudie". Die Kostüme der Dietrich, die niemals herrlich- er anzusehen war, sind Passe- partout ihrer Schönheit, der Film ist ihr Rahmen – ein lebendes

Votivbild des Meisters Sternberg für das Geschöpf seiner Anbe- tung. Das rüschenhafte Verspielte der Rokokokleider markiert mit jeder Schleife ihre Naivität, der Krinolinenumfang der Röcke versinnbildlicht Machtfülle, im Kosakenredingote mit Bärenfell- mütze fraternisiert sie mit dem Regiment, und der "unschuldige" Staatsstreich Katharinas schliesslich wird operettenhaft inszeniert in schneeweisser gold- betretter Gardistenuniform. (Marlene einmal mehr im ihr auf den Leib geschnittenen männli- chen Habit.) Auf einem Schim- mel galoppiert die passionierte Reiterin, gefolgt von verführ- ergebener Soldateska, ein in die Kirche zur triumphalen Selbst- krönung.

Aber viel weiter geht der Stilwille. Zwar läuten die Glocken der Moskowiter Staats- akte ein wie die Vermählung Katharinas, die Geburt des Infanten und die Usurpation des Thrones, und jublierende Ouvertüren begleiten diese üp- pig ausgestatteten Tableaux, doch seinen wahren Rhythmus erhält der Film wiederum durch die ewig kreisenden, wippenden Roben der Dietrich. Die schwin- genden Unterröcke der fröhlich schaukelnden Prinzessin, pas- toral gerahmt von Blumengir- landen, leiten ein in Folter- szenen, blenden auf die Glocke mit menschlichem Schlegel. Das Buch der degenerierten Roma- nos und vergewaltigten russi- schen Seele wird aufgeschlagen. (Exzessive Montage- und Über- blendtechniken bei Aufläufen von Leibeigenen und Armisten rufen Eisenstein und Pudowkin auf den Plan des «Roten Plat- zes».) Die Kamera folgt dem Kreisen der Krinolinen durch die Kulissen des Hollywood-Kreml, mal Blockhütte, mal gruftartiger Palast – für Riesen geschaffen, von Zwergen bewohnt. Das Auf und Ab im Ränkespiel über- brücken Treppen und Flure, die ihr Mass durch das Kostüm der Dietrich erhalten. Ein Rascheln von Taft in der Stille der Macht. Das Medaillon mit einem Bildnis des Geliebten, in enttäuschter Wut vom "gläsernen" Schuh der Prinzessin zertreten und aus dem Fenster geworfen, gerinnt zur Verzweiflungsträne, die von Ast zu Ast tropft. Spiegel reflek- tieren ihre Einsamkeit, Schleier höhen ihr Antlitz, schaffen Räu- me und unendliche Bildebenen. Der Höhepunkt ist erreicht, wenn die Leinwand zu atmen beginnt: Maria Magdalenas (Marlenes) rascher Atem wäh- rend der Trauungszeremonie

macht die Kerze flackern, eine Grosseaufnahme voll bebender Emotion.

THE SCARLETT EMPRESS ist zweifellos ein furioses Beispiel für Camp, die Ästhetisierung der weiblichen Figur – Katharina / Dietrich – alleiniger Zweck dies- er Etude in Sachen Stil. Die Apotheose der Schönheit steht im Zentrum des Werkes, dessen Bildkompositionen und Ta- bleaux, dessen aberwitzige Über- blendungen, Ausleuchtung und Rhythmusformeln Cinema pur sind. Die Zuschauer im depres- sionsgeschüttelten Amerika dankten dem Regisseur diese Hybris gegenüber seinem Publi- kum mit Gleichgültigkeit. Stern- berg, unnachgiebiger Stilist und Arrangeur von Exotika, manö- vierte sich, nicht unähnlich sei- nem Lehrmeister, Erich von Stroheim, als Verächter naturali- stischen Erzählkinos, ins Ab- seits, und Marlene Dietrich er- hielt auf Jahre das Stigma, Kassengift zu sein. Nur selten noch wird man dieser Filmkunst auf der Leinwand ansichtig; es bleibt die frevelhafte Lust, sie auf der Mattscheibe zu bestau- nen und das Göttliche hinzuzu- dichten.

Jeannine Fiedler

Die Memoiren Katharinas der Grossen sind erschienen im Insel Verlag, Frankfurt/M. und Leipzig 1996



● ● ●

Die Geburt der Stars

Cinema Ritrovato versucht eine Entwicklungsgeschichte des europäischen Starsystems

Neben Finanzierungsgrundlagen fehlt dem europäischen Film zurzeit vor allem eines: Stars. Vielleicht wird ihr ästhetischer Einfluss und damit ihr absoluter kinematographischer Faktor überbewertet. Für die Vermarktung eines Films und als Identifikationsangebot an den Zuschauer sind sie jedoch unverzichtbar. Das weiss man im Prinzip seit 1910. In Europa bevorzugte man es bis weit in die fünfziger Jahre hinein. Dies war ein Grund unter anderen, weshalb Marktanteile von dreissig bis vierzig Prozent möglich waren, die zurzeit nur in Frankreich erzielbar sind. Den Grundlagen des europäischen Starsystems wollte das filmhistorische Festival der *Cineteca di Bologna* nachspüren und förderte zu nächst einmal bekanntes. Am



Anfang steht *Asta Nielsen* mit dem schnell und billig produzierten, aber gezielt beworbenen, die Darstellerin zum ersten Mal in den Mittelpunkt rückenden *AFGRUNDEN*. Nach dem Erfolg dieses und ähnlich obsessiv freizügiger dänischer Filme wie *DEN SORTE DROM* oder *BALLETTDANSERINDEN* (1911) wurde sie nach Deutschland abgeworben und dort systematisch in Rollen der tragisch liebenden, weil ihre eigenen erotischen Wünsche ausdrückenden Frau vermarktet. Ein Konsortium mehrerer Firmen kümmerte sich um Pro-

duktion und Vertrieb, PR-Massnahmen und Devotionalien. Wenig später implementierte der Produzent Oskar Messter mit



Henny Porten ein rollendramatisches Gegenbild. Die Porten fordert selten, gerät eher unschuldig in die tragischen Gefühls- und Beziehungsverwicklungen. Entsprechend unterschiedlich ist beider Spielweise. Während die Nielsen den emotional kondensierten Ausdruck vor dem Auge der Kamera entstehen lässt, verfügt Porten über einen Kanon von Affektdarstellungen. Die eine scheint den Blick auf intimste Regungen urplötzlich und in unerhörter Weise freizulegen. Die andere arbeitet mit der Wirkung bekannter, auf der Bühne und in der Ikonographie des neunzehnten Jahrhunderts ge-läufiger Gesten und Gebärden. Wie bei vielen Stars bis heute zeichnete sich bereits bei Nielsen und Porten eine eingeschränkte Rollenbreite ab. Überschreitungen ihres bevorzugten sozial-melodramatischen Genres waren selten. Dabei verfügten beide über komisches Talent, das Asta Nielsen in dem wunderbaren Grönlandforscher-Ulk *DAS ESKIMOBABY* (1916) und Henny Porten noch in einem ihrer späten Filme, der Berliner Milieukomödie *FAMILIE BUCHHOLZ* (1943), zeigten.

Insbesondere in Deutschland bildet sich zwischen 1914 und 1933 ein abgestuftes, unterschiedliche Typenangebote offerierendes Starsystem aus. Eine fast exotisch anmutende Schönheit des deutschen Films ist die Aschaffenburgerin *Erna Morena*. Mit dunklem Haar und Augen, aber blasser Haut ähnelt sie den italienischen Diven. Doch sie ist grösser, betont das grazil Überlängte. Ihre *LULU* (1917) agiert nicht als unbekümmertes Erotik-Naturwesen, sondern als ebenso präntiöse wie rätselhafte Frau ohne Eigenschaften. Der in Moskau wiederentdeckte Film *TASCHENDIEBE* (1920) wirkt wie eine Fortsetzung davon, als sie sich in der Berliner Unterwelt verstrickt und aufrecht und mit Grazie den Weg von der Königsallee in die Gosse geht.

Den damenhaften Typus vertrat nach der Morena vor al-

lem *Lil Dagover*. Zuvor war sie auf den exotischen Typus abonniert, etwa in der kaum bekannten *Madame-Butterfly*-Adaption von Fritz Lang (*HARAKIRI*, 1919) oder in *DAS GEHEIMNIS VON BOMBAY* (1920). Erstaunlicherweise bevorzugte der deutsche Stummfilm bei den Diven eher dunkle Typen. (Die blonden, eher in der zweiten Reihe agierenden deutschen Stars und Sternchen, wie Lotte Neumann, Mia May, Brigitte Helm, Dorit Weixler oder Gertrud Welcker standen etwas im Hintergrund oder wurden gar nicht vorgestellt). Auch bei der für eine Filmindustrie wichtigen zweiten Garde der Stars dominiert der dunklere Typ: Ganz in ihrem Element sind als quirlige, die Männer fordernde und verstörende junge Frau die Wienerin *Jenny Jugo* in der Sternheim-Komödie *DIE HOSE* (1927) und die ab und an leicht übergewichtige damenhaft Grazie *Olga Tschechowa* in *MOULIN ROUGE* (1927). Eine weitere kaum bekannte dunkle Diva ist die russische Primaballerina *Vera Karalli*. 1921 gibt sie *DIE RACHE EINER FRAU* in aussergewöhnlicher Strenge und selbsthinrichtender Konsequenz. Genau das Gegenteil verkörpert *Diomira Jacobini*, die in *REVOLUTIONSHOCHZEIT* (1926) als still leidende Gräfin das Opfer eines verliebten Revolutionshelden hinnimmt.

Gegenübergestellt wurden den deutschen Stars die italienischen. Auch hier bildeten sich zwischen 1910 und 1915 zwei "Leitbild"-Diven und dahinter ein differenzierter Typenkanon heraus. *Francesca Bertini* nahm in etwa die Rolle der Nielsen ein. Auch sie versuchte, die Emotion in ihrer unmittelbaren Entwicklung deutlich zu machen. Wie die Nielsen mit *ABGRÜNDE* wird sie 1914 mit *ASSUNTA SPINA* in einem fast neorealistisch anmutenden Melodram bekannt. In *MARIUTE* (1918) thematisiert sie den Divenkult selbst (wie es 1913 die Nielsen bereits in *DIE FILMPRIMADONNA* getan hatte).



Lyda Borelli ist ein Inbegriff des überemotionalisierten, sich Rollenbild und Publikum hingebenden Startypus. Mit eruptiv heraustretenden Gesten ist sie dem auf Höhepunkte hinarbeitenden

Darstellungseffekt der Arie verpflichtet. Borelli beherrscht jedoch auch das affektlose, die Erzählsituation vorantreibende Spiel des Rezitativs. Der Oper verdankt der frühe Film wie die Startypologie insgesamt mitsamt ihrem Gebärden- und Affektdarstellungskatalog wohl mehr als bisher angenommen.

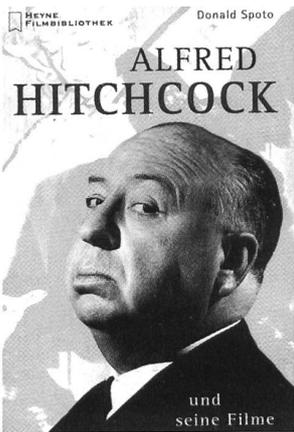
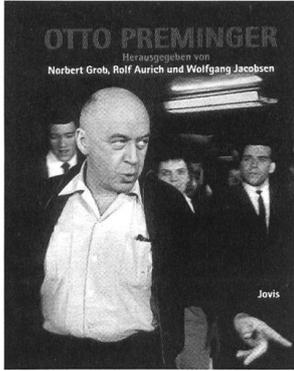
Das deutsche Starwesen war, was den weiblichen Teil anbetrifft, stets international. Die Nielsen ist Dänin, *Pola Negri* Polin, *Tschechowa* Russin, die Jacobini-Schwester kommen aus Italien. Zu Beginn der Tonfilmzeit sind mehrsprachige Stars gefragt, etwa die Ungarin *Käthe von Nagy*, die Tschechin *Anny Ondra* oder die Engländerin *Lilian Harvey*. Sein aussergewöhnlichstes Eigengewächs verliert der deutsche Film jedoch schnell an den US-Film. Mit *Marlene Dietrich* waren drei Filme aus dem Jahr 1929 zu sehen, Produktionen also, die vor dem vermeintlichen Durchbruch mit *DER BLAUE ENGEL* entstanden sind. In *GEFAHREN DER BRAUTZEIT* sind Gesicht und Blick noch frei, kaum graphisch modelliert. In *DAS SCHIFF DER VERLORENEN SEELEN* muss sie das sehr ordentlich dauergewellte und noch kaum von Lichtgloriolen umspielte Haar (und ihre Haut) vor der marodierenden Mannschaft verteidigen. In *DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHT* ist ihre Modellierung bereits weit fortgeschritten: Blick und Augenlider sind schwer, weil schwarzgolden bemalt, die Brauen ebenso scharf nachgezogen wie der Nasenrücken. Es gibt bereits das ausgefeilte Augenlicht, nur noch eine Gesichtsfäche wird ins Licht gestellt, und es werden Rahmen und Tableaus um Gesicht und Körper gelegt. Bei



der *Dietrich* wird deutlich, dass Stars selten Schauspielerartisten sind, sondern präzise das Repertoire eindeutiger Gesten und Blicke abzuspielen haben, dabei unterstützt von den regelrecht expressiv ausmodellierten Körperzeichen ihres dramatischen Typs.

Jürgen Kasten

Von Büchern zu Film und Kino



Norbert Grob, Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Otto Preminger*. Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek/Jovis, 1999. 303 S., 68 DM

Donald Spoto: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Aus dem Amerikanischen von Adelheid Zöfel und Christine Strüh. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 270). 495 S., 24.90 DM

Peter Körte, Georg Seesslen (Hg.): *Joel & Ethan Coen*. Berlin, Bertz Verlag, 1998, 287 Seiten, 565 Fotos, 29.80 DM

Annette Kilzer, Stefan Rogall: *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*. Schüren, Marburg 1998, Marburg 1998, 191 S., 28 DM, 26 Fr.

Welf Kienast, Wolfgang Struck (Hg.): *Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*. Marburg, Schüren, 1999. 176 S., über 200 Abb., 34 DM, 32.80 Fr.

«Er war ein Visionär des innovativen Arrangements, ein Meister der szenischen Auflösung, der Spannung zwischen Figur und Raum» schreibt *Norbert Grob* über *Otto Preminger*, dem die Retrospektive der diesjährigen Berliner Filmfestspiele gewidmet war. Die dazu von der Stiftung Deutsche Kinemathek vorgelegte Publikation knüpft in Format und Gestaltung an die Monographien der vorangegangenen Jahre an, mit dem Unterschied, dass der vorliegende Band nur einen einzigen grossen Text enthält, eben den von *Norbert Grob*. Der analysiert die Filme *Premingers*, nach Genres geordnet, und arbeitet dabei vor allem die Merkmale von dessen Inszenierung heraus, etwa «seinen Hang zur theatralen Situation, durch die er seine Geschichten besonders charakterisierte». So wie *Grob* bei *Preminger* eine «Ästhetik des Disparaten» ausmacht und für sein – immer noch heiss umstrittenes – Spätwerk befindet, hier «häufen sich die Ungereimtheiten. Die Qualität des Disparaten wird zum Mangel des Abwegigen», so nimmt auch der Text selber diese Dispartheit auf, wenn er von der Filmanalyse zu Kontexten wechselt oder die Rezeption *Premingers* zwischen ignoranter Ablehnung und hymnischer Anerkennung einbezieht.

Nicht unerwähnt sollte auch die Biographie bleiben, die *Rolf Aurich* zu dem Buch beisteuerte: die dreissig zweiseitigen Seiten in kleiner Schrifttype sind voll von akribischen Recherchen, gerade zu den frühen Jahren *Premingers* in Wien, aber auch zu den schwierigen Produktionsumständen vieler seiner Filme.

Ein Gedanke, der leider nicht weiter vertieft wird, ist jener, den *Grob*, *Michel Mardore* zitierend, ins Spiel bringt: «*Preminger* habe (anlässlich seines ersten frei produzierten Films, *THE MOON IS BLUE*, der wegen einiger darin verwendeter Vokabeln wie zum Beispiel «Jungfrau» zum Skandal wurde; f.a.) früh begriffen, dass in den USA ein Skandal Gold wert sei.» Das erinnert an die Selbstdarstellungen *Alfred Hitchcocks*, der mit *Wonne* immer wieder die Anekdote erzählt, wie er als Fünfjähriger auf Veranlassung seines Vaters in einer Polizeizelle eingesperrt wurde. Auch *Preminger* kultivierte ein (Zerr-)Bild seiner selbst, das vom Regisseur, der seine Schauspieler schindet, und in späteren Jahren seinem Hang zur Selbstdarstellung unter anderem als Talk-Show-Host und in zwei Episoden der «Bat-

man»-Fernsehserie als böser «*Mr. Freeze*» frönte.

Äussert sich *Norbert Grob* selbstkritisch zu einem vor dreizehn Jahren publizierten Text zu *Preminger*, so demonstriert *Donald Spoto*, wie sich das Schreiben über Filme durch die Biographie des Schreibenden verändert. Sein 1976 erschienenes Buch «*The Art of Alfred Hitchcock*» habe ich seinerzeit mit Gewinn gelesen, eine Filmfür-Film-Analyse, die den Blick aufs Detail richtete. Jetzt ist das Buch erstmals auf deutsch erschienen, wofür nicht nur der hundertste Geburtstag *Hitchcocks* eine Rolle spielen dürfte, sondern auch die Tatsache, dass *Spoto* durch seine zahlreichen Biographien von Filmschaffenden (unter anderen *Marilyn Monroe*, *Laurence Olivier* und nicht zuletzt auch *Hitchcock*) mittlerweile selber ein verkaufsfördernder Name sein dürfte. Die erneute Lektüre allerdings geht nicht ohne Enttäuschung ab. Für die überarbeitete Neuausgabe (im Original 1992 erschienen) hat er viele Zitate aus eigenen Interviews eingefügt, entstanden für seine zwischenzeitlich veröffentlichte *Hitchcock-Biographie* «*Die dunkle Seite des Genies*». Das verschiebt mehr als einmal die Aufmerksamkeit vom Text des Films auf die Anekdote. Vor allem aber ist die nüchterne Analyse nicht selten einem wertenderen Stil gewichen (besonders auffällig etwa bei *MR. AND MRS. SMITH*, der einst auf vier Seiten kritisch gewürdigt wurde, um nun auf zwei Seiten lustlos abgetan zu werden). Lesenswert allerdings sind *Spotos* Filmanalysen immer noch, wenn sie ins Detail gehen, das gilt vor allem für das längste Kapitel, die fast vierzig Seiten zu *VERTIGO*, aber auch für die Ehrenrettung von *TOPAZ* dank dessen ausgeklügelter Farbdramaturgie.

Wenn *Norbert Grob* bei *Otto Preminger* dessen «distanzierten Blick» konstatiert, der oft der eines «Verhaltensforschers» sei, dann verbindet das diesen Regisseur mit den *Coen Brothers*, denen wiederholt vorgeworfen wurde, ihre Filme seien kalt und hätten kein Herz – wozu *Daniel Kothenschulte* treffend anmerkt, «nur vom Hollywoodkino wird heute erwartet, wovor die Filmkritik der Frankfurter Schule einst ebenso kurzsichtig gewarnt hatte: die Klaviatur der grossen Gefühle.» *Georg Seesslen* dagegen entdeckt in einem Inszenierungsmoment von *VERTIGO* «das

grundlegende Gestaltungsprinzip der *Coen-Filme*» – gemeint ist «die gleichzeitige Verwendung von *Zoom* und *Kamerafahrt* in gegenläufiger Richtung, (wodurch uns) die Sicherheit der Wahrnehmung» geraubt wird. Was die *Coens* darüber hinaus mit *Hitchcock* verbindet, ist die Tatsache, dass sie ihre Filme durch *Storyboards* vorab genau visualisieren, den fertigen Film also vor Drehbeginn im Kopf haben. Wenn Anfang nächsten Jahres, wie gerade angekündigt wird, die Wiederaufführung des *Coenschen* Debütfilms *BLOOD SIMPLE* («mit auf den neuesten Stand gebrachtem Ton, weiteren Musikstücken und neu geschnitten») stattfindet, ist das ein Anlass, die zum Start ihres letzten Films *THE BIG LEBOWSKI* erschienenen zwei deutschen Bücher wieder zur Hand zu nehmen. In den Bestandteilen fast identisch (Kurzinterview, Texte zu den einzelnen Filmen, Essay, Datenteil) finden sich auch viele inhaltliche Übereinstimmungen, aber auch genügend Unterschiede, um eine parallele Lektüre gewinnbringend zu machen. Der von *Körte* und *Seesslen* herausgegebene Band dringt tiefer in das *Coen-Universum* ein, während der andere Band eher der bei den *Coen-Filmen* nahe liegenden Verführung erliegt, alles zu benennen, was man als Kritiker an Referenzen in ihnen entdeckt. Auch in der Ausführlichkeit der Daten im Anhang sowie durch die Qualität der Fotos weiss der erstgenannte Band eher zu überzeugen.

Wie das Kino der *Coen-Brüder* zeichnet auch das Kino der *Kathryn Bigelow* ein starkes selbstreflexives Element aus, allerdings geht es ihr um die Thematisierung der Schaulust, nicht um das ironische Spiel mit dem vorgefundenen Material. Als Regisseurin, die sich konsequent dem Genrekino und zwar der Männerdomäne des Actionfilms verschrieben hat, ist *Bigelow* eine Ausnahmeerscheinung. Zwei Autoren und drei Autorinnen würdigen in – manchmal ausufernden, manchmal lakonischen – analysierenden Beschreibungen ihre bislang sechs abendfüllenden Filme sowie ihre Anfänge in der New Yorker Avantgardeszene und ihre Ausflüge ins Fernsehfach, dabei *Bigelows* «Passagen in eine fremde Welt» folgend, den von der Filmemacherin selber postulierten «Grenzüberschreitungen». In seinem Abbildungsteil

ist die Qualität der Fotos gegenüber denen im Coen-Buch deutlich verbessert, ganz zu schweigen von jenen Fotos zu ihren ersten beiden Filmen, die Gerhard Ullmann direkt aus den Filmkopien herausfotografiert hat.

Frank Arnold

Formen des Drehbuchs

Das populäre Kino unserer Tage, zumal das amerikanische, verdankt seinen Erfolg dramaturgischen Rezepten, die sehr viel älter sind als die siebte Kunst. Was die marktgängigen Drehbuchlehren angeht, Autorinnen und Autoren empfehlen, «to make a good script great» (Linda Seger), reiht sich nahtlos, wenn auch nicht immer bewusst in eine Tradition ein, die über Gustav Freytag und Hegel bis zu Aristoteles' Poetik zurückreicht. Zu diesem – nicht für alle – verblüffenden Schluss kommt dank dem nötigen historischen Weitblick *Peter Rabenalt* in einem Handbuch, das aus der praktischen Arbeit hervorgegangen und schlicht, aber entschieden «Filmdramaturgie» überschrieben ist. Nachdem er zuvor verschiedentlich als Dramaturg und Komponist für die DEFA tätig gewesen ist, lehrt Rabenalt seit 1985 Dramaturgie / Drehbuch an der HFF «Konrad Wolf» in Babelsberg, hat also seine filmhistorische Heimat anders als die amerikanischen Grössen des Metiers im (ost-)europäischen Kino.

Nicht das hohe Alter der (ungebrochen wirksamen) dramaturgischen Ratschläge ist es, woran Rabenalt sich stösst, sondern der Nachdruck, mit dem die massgeblichen Drehbuchschulen einen bestimmten Typ von Fabel vertreten, als wären andere nicht denkbar. Das besagte *story*-Modell sieht einen in sich geschlossenen Handlungsablauf vor, in dem nach dem Muster traditioneller Bühnenstücke ein Schritt den nächsten in einer lückenlosen Kausalkette nach sich zieht. Rabenalt spricht daher von einer «dramatischen» Erzählweise. Figuren und ihre Konflikte interessieren in diesem Zusammenhang nur insofern, als sie die geradlinig erzählte Geschichte voranbringen. Im schlimmsten Fall treten sie ganz hinter dieselbe zurück und werden zu anonymen Trägern des dramatischen Geschehens.

Vornehmlich, aber nicht allein an europäischen Beispielen entwickelt Rabenalt einen anderen, «epischen» Typus von

Filmerzählungen, ohne deswegen den «dramatischen» abzuwerten; beide Formen stehen einander gleichberechtigt gegenüber. Auch epische Filme erzählen nachvollziehbare Geschichten. Deren Elemente sind allerdings nicht mehr notwendig kausal miteinander verknüpft. Im Extremfall, dem Episodenfilm, reihen sie sich, so Rabenalt, wie die Perlen einer Kette lose aneinander. Statt der linear voranschreitenden Handlung halten Motive, Personen, Orte oder ein bestimmter zeitlicher Rahmen die einzelnen Teile zusammen. Deren Folge kommt häufig zu keinem eigentlichen Abschluss, im Guten wie im Schlechten, sondern steht den Fortsetzungen offen, die das Leben auch für Filmfiguren zwangsläufig mit sich bringt. Einmal aus dem Dienst am Plot entlassen, gewinnen die Charaktere an Freiraum (Fellinis OTTO E MEZZO). Auch ihre mitunter ganz unspektakulären, alltäglichen Lebensumstände treten deutlicher hervor und entwickeln gelegentlich eine Eigendynamik, die sich gegen die Figuren wendet (de Sicas LADRI DI BICICLETTA).

Wie der dramatische Film haben auch der epische und der lyrische, auf den Rabenalt abschliessend zu sprechen kommt, ihre eigene Logik und sei es, wie im Fall des zuletzt genannten, eine «poetische» (Tarkowskij), die nurmehr den Assoziationsketten des einzelnen Filmschaffenden gehorchen. Rabenalt arbeitet die unterschiedlichen Bauprinzipien detailgenau heraus und bleibt dabei immer eng an seinen Beispielen. Seine eingehenden Analysen sind zugleich praktische Anleitung zur Arbeit am Drehbuch und Bausteine zu einer materialen Ästhetik desselben. Das Selbstbewusstsein, mit dem Rabenalt an die dramaturgischen Ressourcen des europäischen Kinos erinnert, wäre allen zu wünschen, die sich den festen Glauben, an den Rezepten des amerikanischen Genrekinos führe kein Weg vorbei, noch immer teures Geld kosten lassen. Was fehlt? Ein Register, das einem beim öfteren Gebrauch weiterhilft. Auch das Lektorat sollte nochmal eine Chance bekommen. Gewiss wird eine zweite Auflage Gelegenheit bieten, Versäumtes nachzuholen. Denn zu Standardwerken wie diesem gehört neben den genannten Vorzügen, dass sie es nicht bei der ersten Ausgabe bewenden lassen – erst recht nicht, wenn sie wie Rabenalts Filmdramaturgie so gut geschrieben sind, dass auch ein breiteres Pu-

blikum an ihnen mühelos Gefallen findet.

Matthias Christen

Peter Rabenalt: Filmdramaturgie, Berlin, Vistas Verlag 1999, 227 Seiten, 40 DM, 37 Fr.

A Smuggler's Life

«Sie sind Gleichnis, in Poesie gekleidete Parabeln am Rande von Sehnsucht und Irrsinn und doch fest in der Erde und der Erfahrung verwurzelt.» So beschreibt *Werner Oechslin*, Professor für Kunstgeschichte und Architektur an der ETH Zürich, die Filme von Daniel Schmid im Fotoband «A Smuggler's Life». Oechslin ist einer der vier Schmid-Kenner und -Bewunderer, die im Nachspann des Buches einen Essay über den Bündler Regisseur verfassten.

Schwergewichtig vereinigt «A Smuggler's Life» aber eine Sammlung von sorgfältig ausgewählten Bildmaterial aus Daniel Schmid's Leben und Werk. Farbenfrohe Kinderzeichnungen stehen neben alten Schwarzweiss-Fotografien, Postkarten mit exotischen Sujets aus der privaten Sammlung des Regisseurs wechseln sich ab mit Standfotografien aus seinen Filmen. Die auf den ersten Blick willkürlich erscheinende Zusammenstellung der Bilder entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine interessante und durchaus chronologische Dokumentation der Herkunft, der Kindheit und des Werdegangs des Film- und Opernregisseurs.

Die zahlreichen Bilder aus seinen farbenstarken Filmen entführen den Betrachter in die Welt von Daniel Schmid und ziehen ihn in ihren Bann. Diese Fotoauszüge bringen zum Ausdruck, was *Gary Indiana*, der amerikanische Kultautor, in seinem Essay so beschreibt: «In person, and in his films, Schmid conveys a refreshingly philosophical civility.»

Neben Gary Indiana und Werner Oechslin haben auch der Schweizer Philosoph *Stefan Zweifel* und *Shiguhiko Hasumi*, der in Japan französische Literatur lehrt und seit 1997 Präsident der Universität Tokyo ist, ihre Gedanken zu Daniel Schmid und seinen Filmen aufgezeichnet.

Ergänzt wird der Fotoband durch eine umfassende Filmographie und ein Interview mit dem Regisseur.

Miriam Nussbaumer

Daniel Schmid. A Smuggler's Life, Zürich, Edition Dino Simonetti, 1999. 254 S., 79 Fr.



Winterthurer Kurzfilmtage

Vom 12. bis 14. November finden bereits zum dritten Mal die vom Filmfoyer Winterthur und dem Kino Nische organisierten *Kurzfilmtage Winterthur* statt. Während dreier Tage lassen sich nationale und internationale Kurz- und Kürzestfilme aller Formate unter den inspirierenden Programmblock-Titeln «Funny Games», «Die Urbaniter», «Jäger und Sammler», «Der Sonderfall», «Zu viel Harmonie» oder «Experimente», «Nabelschau» und «Fahr ab» geniessen. Ein Block wird von der Kurzfilm Agentur Schweiz und einer von der Kurzfilmagentur Hamburg bestritten.

Hauptspielort ist die Alte Kaserne, mit dem Kino Loge 3 ist nun aber eine Spielstätte gefunden worden, an der fast alle Programmblöcke in Wiederholung zu sehen sein werden – angesichts des letztjährigen Grosserfolgs eine sich aufdrängende Massnahme. Freunden des Geschmacklosen sei die Trash-Nacht von Samstag auf den Sonntag im Kraftfeld empfohlen.

Den Abschluss der Kurzfilmtage bildet am Sonntag die Best-of-Rolle der vom Publikum ausgewählten Lieblingsfilme der einzelnen Blöcke. Erfreulich, dass ein mit Fr. 2000 dotierter Hauptpreis und ein Spezialpreis für den besten Schweizer Kurzfilm ausgesprochen werden können. Vorgängig zur Preisverleihung legen die DJs Thomas Wyss und Laurent Baumann zu historischen Schweizer Kurzfilmen Musik auf.

Kurzfilmtage Winterthur, Postfach 611, 8402 Winterthur Tel. 052-212 11 66 Fax 052-212 11 72

Spielstellen: Alte Kaserne, Technikumstrasse 8; Kino Loge 3, Oberer Graben 6; Kraftfeld, Tössfeldstr. 3

VIPER 99

Zum 19. Mal findet vom 27. bis 31. Oktober 1999 das *Internationale Festival für Film Video und neue Medien* statt. VIPER präsentiert im Casino Luzern die neuesten innovativen und experimentellen Arbeiten im Film- und Videobereich. Das Festival bildet eine Plattform für renommierte, aber auch für junge, unbekannte AutorInnen und wirft einen Blick auf den aktuellen Stand des internationalen medienkünstlerischen Schaffens.

Nebst dem VIPER-Preis für Film/Video international wird während des Festivals auch der Hauptpreis des Schweizer Wett-

bewerbs (vormals Videowerkschau Schweiz) vergeben.

Unter dem Titel «Cut + Copy» beleuchtet das VIPER-Forum aktuelle Multimedia-Arbeiten und die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Produktion und der Arbeit am PC. Die Entwicklung des Computers von der Rechenmaschine zum Medium und deren Auswirkungen auf den Alltag, die Kommunikation und die Kultur wird innerhalb eines Symposiums mit namhaften internationalen ReferentInnen diskutiert und besprochen.

Ein spezielles Panel widmet sich den heiklen Fragen von Urheberrecht und Copyright. Seitdem Texte, Software, aber auch Musik, kopiert werden können, ohne dass sich das Original von der Kopie unterscheiden lässt, geraten die bisherigen Märkte und Spielregeln in Bewegung. Mit VertreterInnen von MP3-Entwicklern, der Musik- und Software-Industrie und juristischen Experten werden die daraus entstehenden Probleme untersucht und beleuchtet.

In der Medialounge mit mehreren Terminals präsentiert VIPER 99 eine Auswahl von künstlerischen Arbeiten für das Internet oder auf CD-ROM.

Als Schweizer Premiere zeigt VIPER 99 zudem die soeben restaurierte Installation «A Diary» des 1998 verstorbenen Künstlers *Dieter Roth*, mit der die Schweiz 1982 an der Biennale in Venedig präsent war. *VIPER, Postfach 4929, 6002 Luzern, Tel. 041-362 17 17 Fax 041-362 17 18 e-mail: info@viper.ch www.viper.ch*

TiefenSchärfen

«Abseits ausgetretener Pfade das dokumentarische Feld nach neuen Blick- und Diskussionsräumen ausleuchten und so die Grenzen seines Spektrums weiter in Bewegung halten»: Das möchte die *Duisburger Filmwoche* vom 1. bis 7. November unter dem Motto «TiefenSchärfen». Die Filmwoche will ein Forum sein für das Erproben neuer Formen des dokumentarischen Sehens und Sprechens über Dokumentarfilm und ist offen für unkonventionelle, aber lebendige Ansätze und kritisch gegenüber eingefahrenen Mustern.

Während der Filmwoche werden zwei Diskussionsveranstaltungen stattfinden. Die Podiumsdiskussion mit dem Titel «Referenzen der Wirklichkeit – Auf dem Weg zum "letzten Bild?"» soll sich mit der Frage

nach dem «wahren» Bild und dem Begriff der Wirklichkeit beschäftigen. Der Blick hinter die Oberflächen und die Veröffentlichung des Privaten sind auch das Thema der Fotoausstellung «Paparazzi», die vom 2. bis 21. November gezeigt wird. Die Grobkörnigkeit, das schlechte Licht und die reduzierten Kontraste der Fotografien sind die herausragenden ästhetischen Merkmale von Paparazzi-Bildern. Im Gegensatz zu den Bildern der "echten" Paparazzi-Fotografen zeigen die von der österreichischen Künstlergruppe G.R.A.M. vorgestellten Schnappschussaufnahmen jedoch gewöhnliche Personen in Alltagssituationen.

Die zweite Diskussion widmet sich dem Thema «Glam/Doc – Kicks für die Filmkritik». Dabei wird die These beleuchtet, die deutschsprachige Filmkritik befasse sich vorzugsweise mit "Glamour" und habe das Interesse an fundierter Filmreflexion und Filmdiskussion verloren.

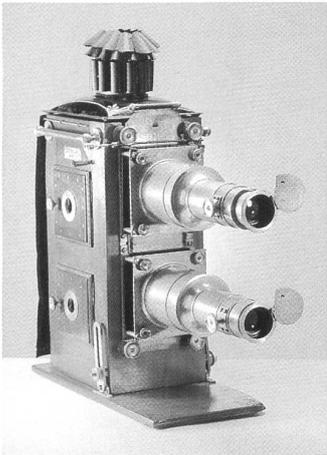
Auch dieses Jahr ist der Fernsehsender 3sat wieder Partner der Duisburger Filmwoche. Der Sender strahlt deshalb im November und Dezember verschiedene Dokumentarfilme aus, darunter auch vier Filme des aktuellen Festivalprogramms. *Duisburger Filmwoche, c/o vhs, Am König-Heinrich-Platz, D-47049 Duisburg*

Viennale 99

Vom 15. bis 27. Oktober findet die 37. Viennale statt. Neben Filmen von bekannten Regisseuren wie *Pedro Almodóvar* (TODO SOBRE MI MADRE), *Robert Altman* (COOKIE'S FORTUNE) oder *David Cronenberg* (EXISTENZ) werden auch einige Filme von Newcomern wie *Wes Anderson* (RUSHMORE) und *Lukas Moodysson* (FUCKING ÅMÅL) zu sehen sein.

Anlässlich der diesjährigen Retrospektive, die dem indischen Regisseur und Drehbuchautor *Satyajit Ray* gewidmet ist, zeigt das österreichische Filmmuseum sein gesamtes Werk, das über dreissig Filme umfasst. Die Gesellschaft und Geschichte Indiens sind die zentralen Themen der Filme von Ray. Vor allem mit den Werken *JALSAGHAR* (THE MUSIC ROOM, 1958), *DEVI* (THE GODDESS, 1960), *MAHANAGAR* (THE BIG CITY, 1963) und *CHARULATA* (THE LONELY WIFE, 1964) schaffte Ray den internationalen Durchbruch.

In der neuen Sektion «Auf den zweiten Blick» möchte die Viennale Themen und Werke aus der Filmgeschichte aufgreifen,



«Paparazzi – Los Angeles»
G.R.A.M.



ERNESTO «CHE» GUEVARA,
DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH
Regie: Richard Dindo

die selten gezeigt und Neubewertet wurden. Im Mittelpunkt steht 1999 das Werk des britischen Regisseurs *Donald Cammell*, der mit *PERFORMANCE* einen Klassiker inszenierte, danach aber nur noch drei Filme realisieren konnte. Weiterer Höhepunkt dieses Programms wird die neu geschnittene Fassung von *TOUCH OF EVIL* von *Orson Welles* sein. Aus Anlass seiner Recherchen zu *Jorge Luis Borges* und das Kino wird *Hanns Zischler NOW, VOYAGER* von *Irwin Rapper* zeigen (*Borges* hat den Film kontrovers rezensiert) und von seiner Arbeit sprechen.

Viennale, Stiftgasse 6,
A-1070 Wien

Ausstellung

Zauberbilder

Die ersten Versuche, mit einer Zauberlaterne ein Bild an eine Wand zu projizieren, erfolgten bereits Mitte des 17. Jahrhunderts. Zuerst diente die Zauberlaterne vor allem der Unterhaltung der wissenschaftlichen Elite. Bald aber erkannten wandernde Schausteller die Zauberlaterne als ein neues Medium der Volksbelustigung. Ende des 19. Jahrhunderts, in der Folge der Entwicklung einer eigenständigen Spielzeugindustrie, konnte die Zauberlaterne in grösseren Serien industriell hergestellt werden. Sie wurde immer mehr zum Kinderspielzeug, wodurch sich die Sujets veränderten. Früher zeigten die Glasbilder eher behelende Motive, Bilder von fernen Ländern, fremden Kulturen und exotischen Tierwelten, die den Menschen Einblicke in ihnen unbekannte Welten erlaubten. Neben die lehrreichen Bilder und die Motive aus dem Alten und Neuen Testament gesellten sich nun Glasbilder, die dem reinen Vergnügen dienen: farbenfrohe Märchen- und Fabelbilder, kleine Bildgeschichten und lustige Genre-Bilder.

Ursprünglich war jedes dieser Glasbilder ein handbemaltes Unikat. Mit der Entwicklung der serienmässigen Produktion begann man, die Umrisse der Figuren auf das Glas zu drucken, die Bemalung blieb aber vorerst weiterhin Handarbeit. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die handbemalten Platten durch Chromolithografien abgelöst. Die Bilder der Zauberlaterne konnten nun in sehr grosser Zahl serienmässig farbig gedruckt werden.

Rund dreihundert Jahre lang verzauberte die Zauber-

laterne die Menschen und zog sie in ihren Bann, ohne sich dabei technisch wesentlich zu verändern. Erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts verschwindet sie endgültig aus dem Spielzeug-Sortiment.

Die «Cinécollection William Piasio. Archäologie des Kinos» zeigt als permanente Ausstellung im Museum Neuhaus Biel die Entwicklung des Kinos und seiner Vorläufer. Unter dem Titel «La lanterne magique – Die Zauberlaterne» zeigt das Museum vom 16. September 1999 bis 20. Februar 2000 nun eine Sonderausstellung, die die Geschichte der Zauberlaterne erzählt. Insbesondere stellt das Museum neben der Projektionstechnik der Laterne auch die vielfältige und lustige Welt der bunten Glasbilder mit ihren zahlreichen Sujets vor.

«La lanterne magique – Die Zauberlaterne», Museum Neuhaus Biel, Schüsspromenade 26, 2502 Biel
Tel. 032-328 70 30/31
Fax 032-328 70 35
Di-So 11-17 Uhr, Mi 11-19 Uhr

Das andere Kino

«Visions du Réel» auf Tournée

Mit einer Auswahl von Filmen des letzten Internationalen Festivals des Dokumentarfilms in Nyon organisiert *Cinélibre*, der Verband Schweizer Filmklubs und nicht-kommerzieller Spielstellen, eine Tournée durch mehrere Schweizer Kinos.

CEIJA STOJKA (A 1999, Regie: *Karin Berger*) erzählt die Geschichte der Zigeunerin *Rom Ceija Stojka*: Ihre persönliche Geschichte, in deren Zentrum die Erinnerungen an die Gefangenschaft in Auschwitz steht, aber auch die kollektive Geschichte, die Befreiung Wiens im Jahre 1945, die Gegenwartsgeschichte Österreichs, die besondere Art von Rassismus, insbesondere gegenüber Fahrenden, enthüllt.

IN DIVORCE IRANIAN STYLE (GB/Iran 1998, Regie: *Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini*) werden drei iranische Frauen während ihrer Scheidungsprozesse porträtiert.

In der Form eines Tagebuchs zeigt *DEZEMBER 1-31* (D 1999, Regie: *Jan Peters*) die durch den Tod eines der besten Freunde des Regisseurs ausgelösten Erforschungen des Reichs der Toten. Er ist auf der Suche nach dem, was ihn antreibt, wodurch seine visuelle Reise der Erinnerungen zu einer verzweigten, einfallreichen und nervösen Achterbahn wird.

MOBUTU ROI DU ZAÏRE (B 1999, Regie: *Thierry Michel*) ist nicht nur das Porträt eines Diktators, sondern auch eine Parabel der Macht. Michels Film zeigt, mit welcher Mischung von brutaler Gewalt und Verführung sich *Joseph Désiré Mobutu* jahrzehntelang an der Macht halten konnte.

Filme des Festivals «Visions du Réel» im Oktober/November in folgenden Kinos: Stadtkino Basel; Kino in der Reitschule Bern, Scala, Genève; Stadtkino, Luzern; KinoK, St. Gallen; Xenix, Zürich

Veranstaltungen

What's the Matrix?

Am 28. Oktober findet in Karlsruhe im Rahmen der Ausstellung *net_condition – Kunst im online-Universum* ein Symposium zum Thema «Inside the Matrix» statt. Ausgangspunkt des Gesprächs bildet der Film *THE MATRIX* von *Larry und Andy Wachowski*. Unter der Leitung von Prof. Dr. *Elisabeth Bronfen*, Kulturwissenschaftlerin Universität Zürich, und Prof. *Peter Weibel*, Vorstand ZKM, diskutieren Film- und Kulturschaffende über verschiedene Fragen der neuen Medienkultur, Mediensoziologie und Medienphilosophie. «*Inside the Matrix*», Medientheater des ZKM, Lorenzstr. 19, D-76135 Karlsruhe, Tel. 0049-721-84 3350, Fax 0049-721-84 3351

Filmfest 99

Das vom Verein «Zürich für den Film» organisierte zweite *Zürcher Filmfest* findet dieses Jahr am 20. November statt. Nach der Übergabe der «Auszeichnungen für Filme der Stadt Zürich» durch den Stadtpräsidenten *Josef Estermann* im Saal der Hochschule für Gestaltung öffnet das Palais-X-tra / Limmathaus die Türen für eine rauschende Filmnacht mit Attraktionen bis in den frühen Morgen. Weitere Informationen auf www.filmfest.ch

Focal-Seminare

Im Rahmen der Weltfilm-tage *Thuis* wird *Richard Dindo* in einem von *Walter Ruggle* geleiteten Seminar zum Thema «Schau-Plätze» vom 28. bis 30. Oktober über seinen Umgang mit dem Schauen und den Plätzen in seinem Werk *Red* und *Antwort* stehen. «Idee des Seminars ist es, gemeinsam Filme anzuschauen und dieses Sehen unter bestimmten Aspekten in

Gesprächen zu vertiefen.» Anwesend werden auch der deutsche Filmemacher *Volker Koepf* (*HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN*) und der Kubaner *Fernando Pérez* (*LA VIDA ES SILBAR*) sein.

Ein zweites Seminar (vom 19. bis 20. November in *Fribourg*) beschäftigt sich mit dem Thema der Literaturadaption für den Film. Anhand des Romans «*Love and Death on Long Island*» von *Gilbert Adair* (verfilmt von *Richard Kwietniowski*) werden unter der Leitung von *Pierre Lachat* und in Anwesenheit der Autoren die Probleme der Verfilmung von moderner Literatur diskutiert und beleuchtet.

Focal, 2 rue du Maupas, 1004 Lausanne, Tel. 021-312 68 17, Fax 021-323 59 45

Film und Kino in der Schweiz

Zu seinem zehnjährigen Jubiläum veranstaltet das *Seminar für Filmwissenschaft Zürich* vom 11. bis 13. November eine Tagung zum Thema «Film und Kino in der Schweiz – Ansichten zwischen Zeiten und Medien». In rund dreissig halbstündigen Referaten vermitteln FilmwissenschaftlerInnen aus der Deutschschweiz und der Roman-die anhand der Beschäftigung mit Film und Kino in der Schweiz einen Überblick über aktuelle Forschungen. So werden etwa unter dem Titel «Film, Fernsehen, Fiktion» anhand von *LE RETOUR D'AFRIQUE* von *Alain Tanner* die Konflikte dieser drei Themen besprochen. Oder im Block «Filmfiguren und DarstellerInnen» wird das Figurenensemble im Schweizer Dokumentar- und Spielfilm, insbesondere *Heinrich Gretler* und *Anne-Marie Blanc*, beleuchtet.

Als Begleitung und Nachbearbeitung der Tagung zeigt das Kino *Xenix* in Zürich ab 12. November ein von *Memoriav*, *Pro Helvetia* und dem Verband Filmregie und Drehbuch unterstütztes Filmprogramm. Neben Langfilmen wie etwa *FRAUENNOT, FRAUENGLÜCK* von *Eduard Tissé*, *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* von *Max Hausler* oder *LES ARPEN-TEURS* von *Michel Soutter* werden auch eine Reihe von historischen Kurzfilmen, Aktualitätsfilmen des *Cinema Leuzinger*, *Rapperswil*, oder *Wochenschauen* zu sehen sein. *Seminar für Filmwissenschaft, Plattenstr. 54, 8032 Zürich, Tel. 01-634 35 37, Fax 01-634 49 10, Anmeldefrist: 1. November*

Lebhaftes Betroffenheitskino

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI von Bertrand Tavernier



Der Film spielt in einem Bergbaurevier im Norden Frankreichs, das heute die höchste Arbeitslosenrate in ganz Frankreich hat. Die Kinder zur Schule zu bringen, ist für viele der Arbeitslosen der einzige Grund, morgens aufzustehen.

Achtsam nimmt Daniel, der Schulleiter, Madame Bry beiseite. Sie ist seit langem mit dem Schulgeld für das Trimester im Rückstand. Daniel ist etwas verlegen, anfangs scherzt er noch, das Geld sei nicht dazu gedacht, damit er seinen Wagen abzahlen kann. Madame Bry kostet es einigen Mut, die Wahrheit zu sagen: Sie habe gerade noch dreissig Francs übrig bis zum Monatsende. Daniel ist erschüttert, es ist gerade erst der 23., wie kommt sie da mit dreissig Francs für sich, ihren Mann und die Kinder aus? «Ich kaufe Milch und trockene Kekse, sehr trockene», erwidert sie. «Die Kekse tauchen wir in die Milch, bis sie weich sind. Davon leben wir dann.» Madame Bry sagt das fast beiläufig, wie selbstverständlich; ihre Würde verliert sie dabei keinen Augenblick. Dreissig Francs, das ist weniger, als eine Kinokarte kostet.

Eine solche Szene zu schreiben, wird den drei Drehbuchautoren nicht leicht gefallen sein – auch wenn einer von ihnen, *Dominique Sampiero*, selbst Leiter einer *école maternelle*, sie genau so erlebt hat. *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI* konfrontiert den Zuschauer mit einer nur schwer fassbaren Armut. Er spielt in einem Bergbaurevier im Norden Frankreichs, einer einst blühenden Industrieregion, die heute die höchste Arbeitslosenrate in ganz Frankreich hat. Mehr als ein Drittel der Bevölkerung ist erwerbslos. Der traditionelle Stolz der Leute in der Region – Bergbau ist eine harte Arbeit – ist gebrochen. Nach der Schliessung der Zechen ist ihnen ein Stück ihrer Identität genommen. Die Kinder zur Schule zu bringen, ist für viele der einzige Grund, morgens aufzustehen. Daniel begreift, dass auch eine Härte darin liegt, wenn er Selbstverständliches einklagt, wenn er an

die Eltern appelliert, sie hätten nicht das Recht aufzugeben. Die Schule wird praktisch zu dem einzigen Ort, an dem Grundlagen der Kommunikation und wesentliche Umgangsformen eingeübt werden können.

Philippe Torreton spielt hier für Tavernier, nach dem Drogenfahnder in *L.627* und dem Guerilla-Offizier in *CAPITAINE CONAN*, gewissermaßen seine dritte Rolle in einem Kriegsfilm. Daniel und seine Kolleginnen stehen im Sperrfeuer erdrückender Probleme, welche die Kinder von zuhause mitbringen: Misshandlungen, Alkoholismus, das Fehlen hygienischer Mindeststandards, die Engstirnigkeit der Behörden. Die Prioritäten machen sich unerbittlich den Rang streitig. Die Bedürfnisse der Kinder fordern mehr als nur flüchtige Aufmerksamkeit. Denn auch darauf beharrt der Filmtitel: Kinder leben in der Gegenwart, für sie beginnt das Leben mit jedem Tag neu.

Es liegt durchaus ein Stück Verklärung darin, wenn Tavernier und seine Co-Autoren die Lehrer als Helden eines von Mühsal, Enttäuschungen und Hilflosigkeit verschlissenen Alltags zeigt. Der Film versetzt sie fast in einen Rausch der Hilfsbereitschaft und des Engagements. Das Drehbuch lässt zwar Kämpfe und Atempausen (jene lyrischen Montagen, in denen er scheinbar absichtslos die schwermütige Schönheit der Landschaft Nordfrankreichs einfängt) einander planvoll ablösen, blendet sein Thema aber nie wirklich aus. Die agilen, gehetzten Kamerafahrten *Alain Choquarts* werfen den Zuschauer abrupt in Situationen und Konflikte hinein, entwickeln sich pragmatisch aus Gesten und Blicken, suchen aber auch einen Rhythmus unabhängig von den Figuren, um die Situationen dramatisch aufzuladen. Tavernier beharrt in Bildern und Worten darauf, dass Kino auch mit Wirklichkeit zu tun hat, auch wenn er sich einem engen Naturalismus konsequent entwindet: das CinemaScope-Format treibt den Einstellungen alles falsch Dokumentarische aus; in die Dialoge hat sich neben hübschen Epigrammen in Alltagssprache manches *mot d'auteur* eingeschlichen.

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI entfaltet einen ganzen Katalog der Themen, welche Tavernier seit Jahren vorrangig beschäftigen: der Gemeinschaftsinn, die Verantwortung des Einzelnen, Zivilcourage und die Schaffung ganz alltäglicher Netzwerke der Solidarität. Schon in *L.627* und *L'APPÂT* dramatisierte er sie, um den Preis, didaktisch zu sein; in *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI* will er mitunter mehr vermitteln, als er erzählen kann. Der Schulleiter Daniel gerät zuzeiten zum Bauchredner seiner Autoren; der Figur des Helden werden eher pflichtschuldige Brüche zugestanden, auch wenn seine Grossherzigkeit immerhin Widerhaken bekommt, da er sie in Wut und Empörung übersetzt. Während die Kamera taktvolle Solidarität mit den problembeladenen Familien übt (ohne dabei den Zuschauer auf bequemer Distanz zu halten), spürt sie auch einem Moment der Differenz, des Hilflos-Unangemessenen im Verhalten der Helfer nach: wenn sich eine Beamtin vom Sozialamt vor dem Hausbesuch die Lippen mit Rouge nachzieht, oder Daniel und seine Frau in die verwahrloste Wohnung einer Familie neben der Gasflasche für die Heizung einen hübsch verschürten Karton mit Patisserie mitbringen, schreibt sich in die Szenen auch ein Klassengegensatz ein. In der Diskrepanz der Lebenssphären steckt eine Innenspannung, die der Film nie ganz auflösen will: lebhaftes Betroffenheitskino, das Mehrdeutigkeit und Widersprüche aushält, solange diese nicht die Angriffsziele unscharf werden lassen.

Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI: Regie: Bertrand Tavernier; Buch: Dominique Sampiero, Tiffany Tavernier, Bertrand Tavernier; Kamera: Alain Choquart, Schnitt: Sophie Brunet, Sophie Mandonnet; Ausstattung: Thierry François; Kostüme: Marpessa Djian; Musik: Louis Slavov; Ton: Michel Desrois, Gérard Lamps; Ton-Schnitt: Elisabeth Paquette. Darsteller (Rolle): Philippe Torreton (Daniel), Maria Pitarresi (Valeria), Nadia Kaci (Samia), Véronique Ataly (Madame Liénard), Nathalie Bécue (Cathy), Emmanuelle Bercot (Madame Tiévaux), Françoise Bette (Madame Delacourt), Christine Citti (Madame Baudoin), Christina Crevillen (Sophie), Sylviane Goudal (Gloria), Didier Bezace (Inspektor), Betty Tebouille (Madame Henry), Gérard Giroudon (Bürgermeister), Marieff Guittier (Daniels Mutter), Daniel Delabesse (Marc), Jean-Claude Frissung (Schulleiter-Kollege), Thierry Gibault (Polizist), Philippe Meyer (Conseiller général), Gérard Cesbron (Monsieur Henry), Michelle Goddet (Mutter des geschlagenen Kindes), Stefan Elbaum (Onkel des geschlagenen Kindes), Nathalie Desprez (Madame Bry), Françoise Miquelis (Madame Duhem), Frédéric Richard (Monsieur Bacheux), Johanne Cornil-Leconte (Madame Bacheux), Sylvie Delbauffe (Frau mit Kleinkind), Lambert Marchal (Rému), Kelly Mercier (Laetitia), Mathieu Lenne (Jimmy), Rémi Henneuse (Kevin), die Kinder der Ecole maternelle «Derrière les Haies» von Anzin. Produktion: Les Films Alain Sarde, Little Bear, TF1 Films Productions; unter Beteiligung von Canal Plus, CRRAV, SOFICA Studio Images 5, Ministère de la Culture et de la Communication, SACEM; Produzenten: Alain Sarde, Frédéric Bourboulon. Frankreich 1999. Format: CinemaScope; Farbe, Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen.



«Die Figuren diktieren, was die Kamera macht»

Gespräch mit Bertrand Tavernier



FILMBULLETIN Unmittelbar vor *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI* haben Sie einen Dokumentarfilm (*DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH'*) über einen sozialen Brennpunkt ausserhalb von Paris gedreht. Fühlen Sie sich den fiktionalen Figuren gegenüber eigentlich genauso verpflichtet und verantwortlich wie gegenüber den realen Personen?

BERTRAND TAVERNIER Absolut! Die Verantwortung beginnt schon bei der Frage, wo man jeweils die Kamera postiert. Sie darf nie manipulierend oder voyeuristisch wirken. Sie begleitet die Personen. Aber blosser Zeuge darf sie auch nicht bleiben.

Es gibt Filme, zum Beispiel von Hou Hsiao Hsien, die ich sehr bemerkenswert in ihrer Art finde, den Zuschauer auf Distanz zu halten: Man betrachtet alles wie aus der Ferne, man bleibt als Zuschauer aussen vor, das Sujet bekommt etwas faszinierend Voyeuristisches.

Aber bei einem solchen Thema kann man nicht unbeteiligt bleiben, man muss sich mit der Kamera mitten ins Geschehen begeben. In jeder Szene entschieden wir uns dafür, dass die Kamera Teil einer Gruppe von Figuren sein sollte, die Personen sollten ruhig auch einfach an ihr vorbei, mitten durchs Bild gehen. Einfach weil ich überzeugt war, dass ich nicht einfach Beobachter bleiben sollte, die Figuren nicht wie Fische in einem Aquarium betrachten durfte.

FILMBULLETIN Dennoch bewahrt die Kamera in einigen Momenten eine bemerkenswerte Distanz, zum Beispiel als eine Mutter, Madame Henry, betrunken auf dem Schulhof zusammenbricht.

BERTRAND TAVERNIER Ich weiss zwar heute immer weniger bestimmt, was ich machen werde, wenn ich einen Film beginne – früher war es eine Ehrensache für mich, genau festzulegen, wo ich die Kamera postieren werde, heute versuche ich, mich selbst mehr zu überraschen –, aber einige Dinge habe ich mir schon durch die Wahl des Schauplatzes, der Schule, vorgegeben. Ich wollte sie auf dem Pausenhof in einer Diagonalen filmen. Ich wusste, dass ich ihr nicht nahe sein durfte, das wäre zu dramatisch, zu manipulativ gewesen. Die Kamera rückt Madame Henry nie zu nahe, nur wenn Daniel sich ihr nähert. Sie muss es sein, die sich auf die Kamera zubewegt.

Es wäre furchtbar einfach gewesen, daraus eine bewegende Szene zu machen, wenn ich die unglückliche Frau in Grossaufnahme gezeigt hätte und ihren Sturz in eine Reihe von Nahaufnahmen aufgelöst hätte. Das ist leicht zu filmen, und für die Darstellerin wäre es bequemer gewesen: man hätte sie auf Kissen fallen lassen können. Ich hätte zwischendurch noch auf ihre Tochter schneiden können – und das Ganze wäre herzerreissend geworden. Aber ich hatte das Gefühl, nicht das Recht dazu zu haben: die Figur erlaubte es mir nicht.

FILMBULLETIN Diese Distanz verrät einen Respekt wie in den Filmen Fords?

BERTRAND TAVERNIER Vielleicht. Man gehorcht der Figur in gewisser Weise. Diese Haltung stammt vielleicht wirklich aus dem Dokumentarfilm. In

«Hier geht es um die Armut. Wenn die Kamera die verwahrloste Wohnung von Madame Henry betritt, hat sie nicht den inquisitorischen Blick eines Beamten vom Gesundheitsamt. Sie besitzt vielmehr die gleiche Verlegenheit, wie wir sie in dieser Situation hätten.»

DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH' wird die Montage beispielsweise ganz vom Rhythmus der Menschen vorgegeben; es war für mich schlicht undenkbar, ihnen bei ihren Antworten das Wort abzuschneiden.

Ich glaube, ich habe immer genau gewusst, ob ich das Recht habe, etwas zu filmen oder nicht. In L'APPÂT ging es um die Frage, wieviel Gewalt man zeigen darf, wie weit man die Tür öffnet. Das hat mit Respekt vor den Figuren und den Zuschauern zu tun. Hier geht es um die Armut. Wenn die Kamera die verwahrloste Wohnung von Madame Henry betritt, hat sie nicht den inquisitorischen Blick eines Beamten vom Gesundheitsamt. Sie besitzt vielmehr die gleiche Verlegenheit, wie wir sie in dieser Situation hätten. Die Kamera schwenkt kurz über das Durcheinander; das muss genügen.

Das Leben, die Figuren diktieren, was die Kamera macht. Eines der schönsten Komplimente hat mir der letzte Einäugige Hollywoods, André de Toth, gemacht, als er mir über das Ende von L'APPÂT schrieb, in der letzten Einstellung würde man keinen Regisseur, keinen Kameramann oder Schwenker spüren, sondern nur das Leben selbst.

FILMBULLETIN In diesem Film spüre ich eine ganz ähnliche Mischung aus Empörung und Grosszügigkeit wie in DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH': Sie attackieren keine Personen, sondern nur Institutionen.

BERTRAND TAVERNIER Nun, der Inspektor, den Didier Bezace spielt, ist schon eine sehr unsympathische Figur, er verkörpert die Institutionen. Oft musste ich mir selbst eingestehen, dass Leute in den Behörden – der kommunistische Bürgermeister, der Landrat – nicht völlig unrecht haben. Sie sind verloren inmitten dieser völlig abstrakten und deshalb auch idiotischen Statistiken. Eine Zahl, auf die ich bei meinen Recherchen gestossen bin, hat mich fasziniert: Angeblich kostet jedes Kind in einer école maternelle den Staat pro Jahr 29000 Francs. Diese Zahl hat mir eine schlaflose Nacht bereitet, denn am Ende der Kette hat ein Lehrer genau noch 130 Francs für jedes Kind. Damit muss er sämtliche Spiele, Bücher, Hefte und Stifte kaufen. Wo bleibt der Rest? Selbst nachdem ich den Lohn der Lehrer abgezogen hatte und Kosten für Hypotheken et cetera mitberechnet hatte, blieb noch ein Fehlbetrag von etwas 23000 Francs. In welchen Sümpfen verschwindet das Geld? Und, wenn man sich schon solche Fragen stellt, wieviel kostet dann erst ein Bürgermeister oder ein Minister den Staat jährlich?

FILMBULLETIN Haben die Institutionen mit Ihnen kooperiert?

BERTRAND TAVERNIER Beim Kultusministerium habe ich erst gar nicht um Hilfe ersucht, obwohl man uns sicher keine Steine in den Weg gestellt hätte. Bei früheren Filmprojekten wurde mir von offizieller Seite oft die Hilfe verweigert; als ich LA VIE ET RIEN D'AUTRE vorbereitete, teilte mir der damalige Verteidigungsminister mit, die französische Armee sei zu sehr beschäftigt mit den

Feiern zum zweihundertsten Jahrestag der Revolution. In Verdun hat mir dann allerdings der Kommandant inoffiziell sehr geholfen. Ebenso war es in L.627: da haben uns sehr viele Polizisten hinter dem Rücken ihrer Vorgesetzten geholfen und wurden danach strafversetzt.

Bei ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI war eines der grossen Probleme, einen geeigneten Drehort zu finden. Einige Schulleiter schreckten gleich zurück, als sie das Wort «Film» hörten. Andere bestanden darauf, zuerst das Drehbuch zu lesen. Die waren natürlich auch draussen, denn ich kann mir nicht vorschreiben lassen, wie mein Drehbuch auszusehen hat. Am Ende hatten wir dann das Glück, eine Schulverwaltung zu finden, die uns nicht nur einen wunderbaren Drehort zur Verfügung stellte, sondern gleich noch die Dreharbeiten als pädagogische Massnahme nutzte!

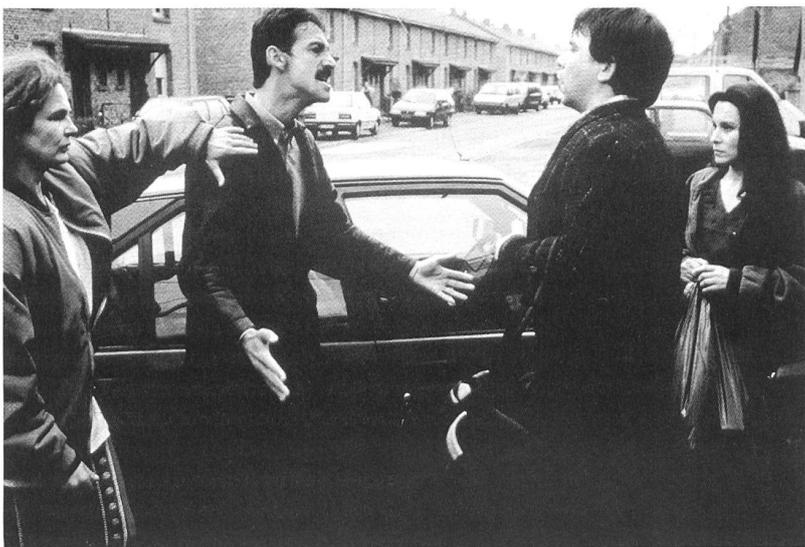
FILMBULLETIN Wie haben Sie mit den Kindern gearbeitet?

BERTRAND TAVERNIER Sehr hilfreich war, dass wir keines der üblichen Castings gemacht haben, sondern bereits existierende Klassen genommen haben. Ein weiteres Prinzip war es, den Laiendarstellern absolut die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken wie den Profis. Wichtig war auch, keine Machtposition aufzubauen, die Rolle des Regisseurs zurückzustellen. Es ist ohnehin das Einfachste von der Welt, auf dem Set herumzubrüllen, das hat niemand nötig.

Mein Kameramann Alain Choquart war eine grosse Hilfe. Er war sich darüber im Klaren, dass die technische Ausrüstung die Kinder furchtbar einschüchtern würde. Deshalb hat er alles rausgeworfen: in der Schule gab es keinen einzigen Scheinwerfer, kein einziges Kabel, das den Kindern im Weg gewesen wäre. Sie konnten wie gewohnt durch die Gänge oder Klassenzimmer gehen. Dadurch gab es auch kein Risiko, dass sich die Kinder beim Drehen verletzen könnten. Dabei hat Alain alles sehr intelligent ausgeleuchtet, er hat ein wunderbares System entwickelt, alles von Aussen zu beleuchten. Das hat ihm freilich doppelt soviel Arbeit gemacht, er musste ständig um die Schule herumlaufen, um die Ausleuchtung zu korrigieren, denn das Wetter wechselte häufig und die grossen Fenster in den Klassenzimmern lassen jede Lichtveränderung augenblicklich sichtbar werden.

Aber natürlich gab es zu Anfang schon ein Moment der Einschüchterung, auch bei den erwachsenen Laiendarstellern. Sie hatten grosse Angst, in den Bildausschnitt hineinzulaufen. Sie bückten sich, um unter der Kamera durchzugehen, bis wir ihnen klargemacht hatten, dass wir in CinemaScope drehen. Das war anfangs sehr witzig, man sah, wie die Leute, die ins Bild kommen, "untertauchen" und auf der anderen Seite wieder auftauchen.

FILMBULLETIN In DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH' gewinnt man den Eindruck, Sie wollten sich bei den Dreharbeiten nicht nur das Vertrauen der Personen, die sie interviewen, gewinnen, sondern



es sich auch verdienen. Wie war Ihr Verhältnis zu den Bewohnern des Drehortes von *ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI*?

BERTRAND TAVERNIER Natürlich wollten wir nicht wie Pariser erscheinen, die ein paar Bilder stehlen und dann wieder zurückfahren. Wir haben uns sehr viel Zeit genommen, und auch danach Wert darauf gelegt, mit allen Leuten, die uns geholfen haben, in Kontakt zu bleiben.

Die Leute haben viel in den Film investiert, es gab eine ungeheure Hilfsbereitschaft. Ich denke nur an die Amateurkapelle, die Stücke mit dem Komponisten Louis Scavis eingeübt hat. Es gab ein grosses, warmherziges Entgegenkommen in der Region. Im Gegenzug erkennen sich die Leute im Film auch wieder, sie finden, dass sie selbst und ihre Region wahrheitsgetreu wiedergespiegelt werden. Das ist sehr bewegend, denn offenbar hat der Film vielen Lehrern dort Mut gemacht. Die Dreharbeiten haben viele Einwohner enthusiastisiert. Einige haben angefangen, selbst Stücke zu schreiben und aufzuführen; meine Tochter Tiffany besucht sie oft. Natürlich haben die Dreharbeiten dorthin auch Träume getragen; es ist sicher ein Kindheitstraum, in einem Film mitzuwirken. Dieses starke Engagement für unseren Film birgt auch Risiken. Es gibt einen Laiendarsteller, der mittlerweile von einer grossen Filmkarriere träumt. Da gehört es natürlich auch zu meiner Verantwortung, ihn zu warnen.

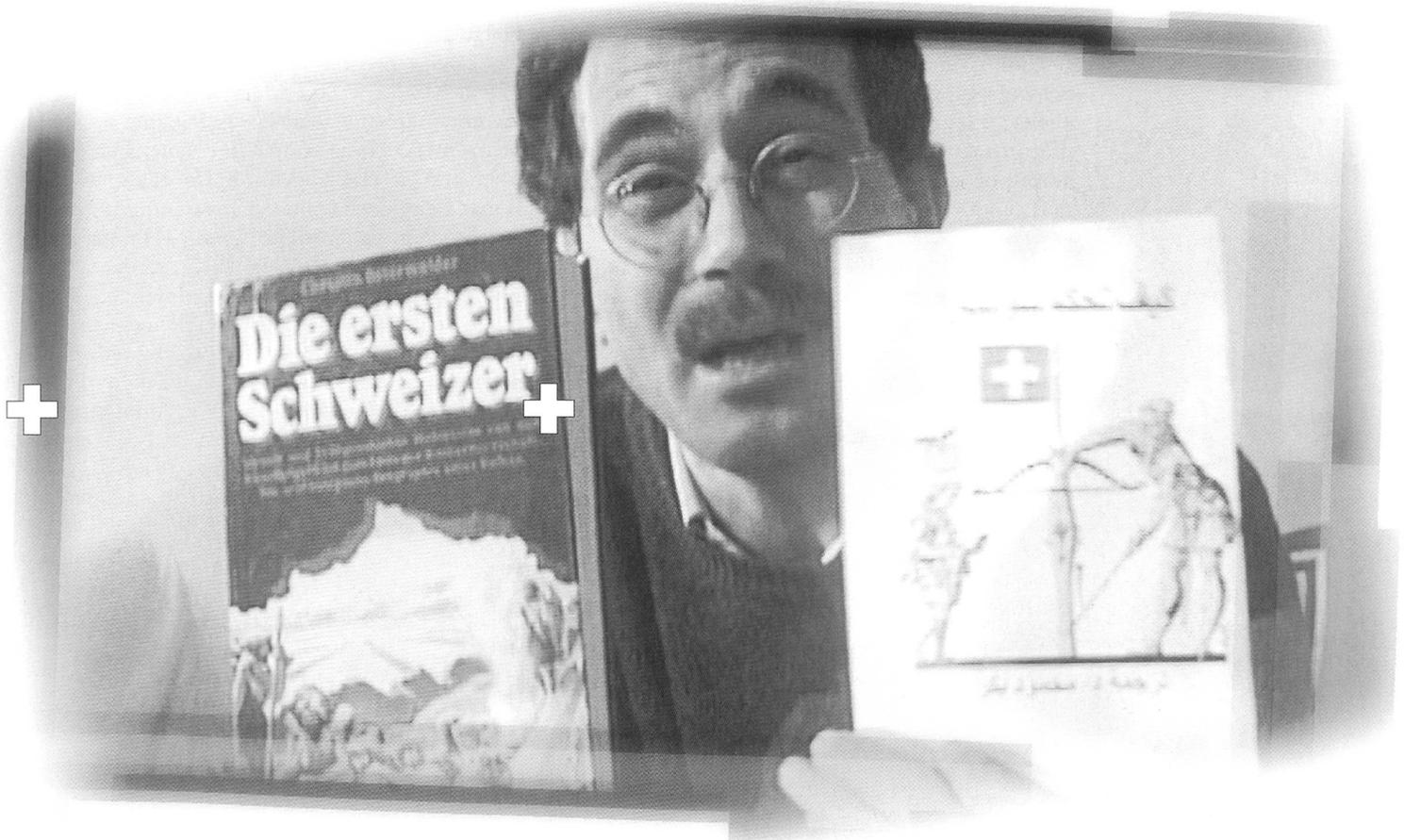
FILMBULLETIN Ein Element, das den Film stark in der Region verwurzelt und zugleich eine Art Gegengewicht zu einem möglichen Naturalismus darstellt, sind die Gedichte, die man als *voice over* hört.

BERTRAND TAVERNIER Die habe ich alle in den Büchern von Dominique Sampiero gefunden, unserem Co-Autor, der selbst Lehrer ist und aus Nordfrankreich stammt. Ich finde ihn einen ganz aussergewöhnlich starken Autor. Ich wollte, dass dies *voice over* zu einer Art eigener Figur wird. Wir hatten heftige Diskussionen, weniger über die Auswahl der Gedichte, als vielmehr über ihre Platzierung. Dominique wollte beispielsweise ein Gedicht über Bilder einer menschenleeren Kirmes legen. Das war für mich aber in sich schon ein so poetisches Bild, dass mir ein Gedicht wie ein furchtbarer Pleonasmus erschienen wäre. Aber wir waren uns einig, dass die Gedichte nie direkt mit der Handlung zu tun haben sollten, sie sollten kein Kommentar sein, sondern eine poetische Verschiebung.

Das Gespräch mit Bertrand Tavernier führte Gerhard Middings

Das Ende der Schweiz

ID SWISS, ein Dokumentarfilm von Kamal Musale, Wageh George, Christian Davi, Fulvio Bernasconi, Nadia Fares, Stina Werenfels und Thomas Thümena



1

1
WAS WIE WANN
WOHIN GEHÖRT
Regie: Wageh
George

**Auch sieben-
hundert Jahre
nach der Staats-
gründung nagt
ein kleines
Monster mit
Namen «Was bin
ich?» an der
Schweizer Seele.**

Die Schweiz, das war schon immer so, erzählt am liebsten von sich selbst. Das nicht aus purer Eigenliebe, Gott bewahre. Die Rede von sich selbst dient hierzulande der allmählichen Verfertigung einer so genannten «Schweizer Identität». Und so zogen und ziehen die Bichsels, die Muschgs, die Murers mit ihren Schriften von des Schweizers Schweiz über Berg und Tal. Dem Volke selbst hat es bisher wenig gebracht. Auch siebenhundert Jahre nach der Staatsgründung nagt ein kleines Monster mit Namen «Was bin ich?» an der Schweizer Seele. So war man am diesjährigen Filmfestival von Locarno nicht umsonst auf die Premiere eines Werkes gespannt, das versprach, einen neuen Finger auf die alte Wunde zu legen. ID SWISS heisst der vom Schweizer Fernsehen in Auftrag gegebene Dokumentarfilm zur Lage der Schweiz. Sieben junge Menschen suchen in sieben

Die Produktionsfirma hat die Frage nach der jungen Schweiz ganz einfach parallel geschaltet mit der ebenso relevanten Problematik der Multikulturalität in unserem Land.

Episoden nach ihrer Identität. Dass eine solche Bestellung vom Leutschenbach kam, kann niemand erstaunen. Hier sitzen die Kollegen der Bichsels, der Muschgs, der Murers. Wo die Alten nach wie vor leiden, müssen die Jungen endlich filmen.

Die ID SWISS-Autoren in der Reihe ihres Auftretens: Kamal Musale, Wageh George, Christian Davi, Fulvio Bernasconi, Nadia Fares, Stina Werenfels und Thomas Thümena. Die verwendeten Sprachen: Arabisch, Englisch, Deutsch, Französisch, Italienisch, Schweizerdeutsch. Das klingt nicht nur babylonisch, sondern ist es auch. Das erstaunt und hat durchaus System. Die für ID SWISS verantwortliche Zürcher Produktionsfirma Dschoint Ventschr hat die Frage nach der jungen Schweiz ganz einfach parallel geschaltet mit der ebenso relevanten Problematik der Multikulturalität in unserem Land. Der angelegte Kunstgriff entpuppt sich als ebenso legitim wie fruchtbar und zeugt von feiner Ironie.

Alle sind für Italien

WAS WANN WIE WOHIN GEHÖRT? hat der Ägypter Wageh George seinen Beitrag zu ID SWISS überschrieben. Auf die abstruse und dennoch typische Wortfolge stiess George in einem Telefonbuch der Swisscom. In fünfhundertvierundsechzig Tagen hat er das Recht, die Schweizer Staatsbürgerschaft zu beantragen. Nun stellt er sich die

Frage: Wie sollte ein Ägypter sein, um Schweizer werden zu können, und was wiederum zeichnet einen Schweizer aus? Der Regisseur reist nach Kairo und zurück. Er befragt seine Familie, bittet seinen Zürcher Hausmeister um Rat und stösst hier wie da auf ein munteres Repertoire von Vorurteilen, die die ganze Angelegenheit in Bausch und Bogen ad absurdum führen.

Es ist das gekonnte, nicht allzu flache und dennoch erkennbare Spiel mit dem Klischee, das WAS WANN WIE WOHIN GEHÖRT? so amüsant macht. Der autobiographische Zugang verleiht der Sache den Charme eines Dia-Abends bei einem netten Nachbarn.

Der von Italienern stammende Tessiner Fulvio Bernasconi durchläuft die Untiefen seiner Existenz anhand eines Fussballspieles Italien-Schweiz. Bei Bernasconi läuft leichte Unterhaltung über urkomische Abgründe. Der Autor wird auf seiner Reise nach Udine, dem Austragungsort des Spieles, vom Vater des Schweizer Nationalspielers David Sesa begleitet. Auf der Autobahn durchqueren sie die Po-Ebene, und plötzlich fragt der junge Regisseur den gebürtigen Italiener eindeutig hinterrücks: warum dieser denn, obwohl er schon so lange in der Schweiz wohne, eigentlich nie Schweizer geworden sei. Dem minutenlangen Schweigen, dem verzweifelten Ringen von Sesas Gesichtsmuskulatur mit einer plausiblen Antwort (welchem Bernasconis geduldige Kamera keine



1



2



Natürlich speist sich die grossartige Lebendigkeit der meisten ID SWISS-Geschichten aus der autobiographischen Zerrissenheit ihrer Autoren. Das Sitzen zwischen den Stühlen erzeugt die nötige Fallhöhe für Drama und Komik.

Gnade gibt) ist nichts hinzuzufügen. Die Pointe von Bernasconis Recherche lautet: «Alle sind für Italien. Nur ich soll für die Schweiz sein.»

Obwohl ID SWISS auch in die Kinos kommt, ist er offensichtlich fürs Fernsehen gemacht. Nach seiner Premiere in Locarno wurde er auch schon – wohl ohne böse Absicht – als «Pflichtfilm für Schulen» angepriesen. Fast alle Episoden sind, was für Kurzfilme von zehn bis fünfzehn Minuten Länge keine Selbstverständlichkeit ist, in sich geschlossen. Als Patchwork der einzelnen, sehr individuell ausgearbeiteten Geschichten wirkt auch das gesamte Werk in seiner Dramaturgie erstaunlich rund. Hier wird die starke Hand der Dschoint-Ventschr-Produzenten deutlich spürbar. Wer den Dokumentarfilm NOËL FIELD von Werner Schweizer, Samirs Kompagnon, gesehen hat, weiss, woher die formale Idee für die mit statistischem Material angereicherten Intermezzi zwischen den einzelnen Filmen stammen. Die bewegten Tafeln wirken zwar zuweilen wie die etwas bürokratische Nacherzählung des Gesehenen, geben aber Abstand, machen Kopf und Auge wieder frei für das Folgende.

Der lange Weg ins Selbstvertrauen

Jeder Entwurf eines Lebens, und sei es das eigene, bleibt ehrlicherweise im Zustand der Skizze. *Stina Werenfels* stammt aus Basel und ist

Vierteljüdin. Auch sie steht vor einem Rätsel: «Wie wäre ich gewesen, wenn ich in einer jüdischen Familie aufgewachsen wäre?» Ähnlich wie Wageh George pflegt Werenfels in ihrem Kurzfilm MAKING OF A JEW die offen-journalistische Erzählform. Da baumeln Mikrophone ins Bild. Die Regisseurin selbst taucht vor der Kamera auf, um Ausleuchtung und Schärfe zu optimieren. Ihren unsicheren Stand im Leben verquickt sie – inhaltlich sehr gelungen – mit der scheinbar unlösbaren Frage nach der idealen Länge ihrer fremdartigen Haarpracht. Ein Coiffeur spielt in Gedanken mit Mord, ein Rabbi redet weise und mahnt die junge Jüdin zu Geduld auf dem langen Weg ins Selbstvertrauen.

Trotz der irrwitzigen Montage (Sabine Krayenbühl) wirkt MAKING OF A JEW nie gebastelt, sondern leichtfüssig wandelnd zwischen etablierten Dokumentarfilmformen und einer neuen, digitalen Dynamik.

Natürlich speist sich die grossartige Lebendigkeit der meisten ID SWISS-Geschichten aus der autobiographischen Zerrissenheit ihrer Autoren. Das Sitzen zwischen den Stühlen erzeugt die nötige Fallhöhe für Drama und Komik. Die "echten" Schweizer im ID SWISS-Ensemble rutschen dann auch, ein wenig blass, aus dem multikulturellen Rahmen. Der Zürcher *Thomas Thümena* gab an der Pressekonferenz in Locarno unumwunden zu, dass ihm das spannungsreiche Moment in seiner



3



4



1

RACLETTE CURRY
Regie:
Kamal Musale

2

HOPP SCHWYZ
Regie:
Fulvio Bernasconi

3

HOME ALONE
Regie:
Christian Davi

4

TRAIN FANTÔME
Regie:
Thomas Thümena



Thema ist nicht mehr der Streit der Ideen, sondern die Kollision der verschiedenen Kulturen, die sich auch in der Schweiz zunehmend einmischen.

Biographie gefehlt habe. In TRAIN FANTÔME behandelt er die Problematik des Röstigrabens. Obwohl manche der Aussagen, die Thümena in einer Rekrutenschule zu Tage fördert, in ihrer Schärfe erstaunen, wird man den Verdacht nicht los, dass er mit seiner Recherche unter dem Motto «Könnte es in der Schweiz demnächst zu einem Bürgerkrieg kommen?» den Bogen letztlich überspannt. Wie viel Dramatik birgt eine reine Schweizer Existenz? Man kommt um die zugegebenermassen ketzerische Frage nur schlecht herum.

Das Problem der Schweiz wird auch mit ID SWISS nicht abschliessend geklärt sein. Und doch gibt der Film Auskunft über etwas, das sich in letzter Zeit merklich verschoben hat. Suchten die Bichsels, die Muschgs, die Murers ihre Schweiz in der Schweiz, eine neue Heimat in den alten Grenzen, scheint die junge Schweiz über sich hinaus wachsen zu wollen. Thema ist nicht mehr der Streit der Ideen, sondern die Kollision der verschiedenen Kulturen, die sich auch in der Schweiz zunehmend einmischen. Das weniger aus einer inneren Offenheit des Landes heraus, als bedingt durch ökonomische Zwänge. Die Schweiz kann sich heute einiges leisten. Ob die Suche nach einer «Schweizer Identität» nach wie vor dazugehören sollte, ist mehr als fraglich. So absurd es auch klingt: besonders davon spricht ID SWISS.

Thorsten Stecher

1
MAKING OF A JEW
Regie:
Stina Werenfels

1
MIXED UP
Regie: Nadia Fares



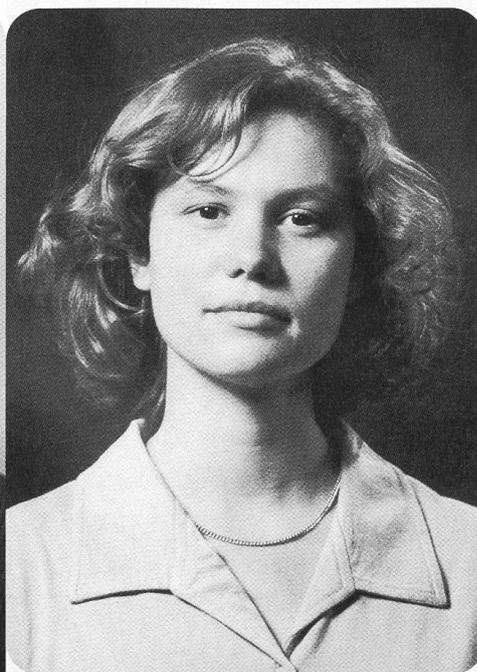
1



Die wichtigsten Daten zu ID SWISS: RACLETTE CURRY: Regie: Kamal Musale; Kamera: Hans Meier; Schnitt: Dinu Musale; Ton: Eric Gherisnu. WAS WIE WANN WOHNIN GEHÖRT: Regie: Wageh George; Kamera: Hassan Khan, Pierre Mennel; Schnitt: Matthias Bürcher; Ton: Hassan Abo Gabal, Jens-Peter Röverkamp. HOME ALONE: Regie: Christian Davi; Kamera: Filip Zumbbrunn; Schnitt: Myriam Flury; Ton: Thomas Thümena. HOPP SCHWYZ: Regie: Fulvio Bernasconi; Kamera: Joseph Arredy; Schnitt: Alberto Eisenhardt; Ton: Paolo Logli. MIXED UP: Regie: Nadia Fares; Schnitt: Yoes Kropf; Musik: Charles-Henri Huser; Tonmischung: Bruno Deville, Julien Sulser. MAKING OF A JEW: Regie: Stina Werenfels; Kamera: Felix von Muralt, Thomas Hardmeier; Schnitt: Sabine Krayenbühl; Ton: Andreas Litmanowitsch, Dieter Meyer. TRAIN FANTÔME: Regie: Thomas Thümena; Kamera: Felix von Muralt, Joseph Arredy; Schnitt: Myriam Flury; Ton: François Wolf. Idee: Samir, Werner Schweizer; Endschnitt der Kompilation: Kathrin Plüss; Sound Design und Musik: Peter Bräker, Balz Bachmann; Tonschnitt: Thomas Thümena; Sprecherin: Ariane Kärcher. Produktion: Dschoint Ventschr Filmproduktion im Auftrag von SRG SSR idée suisse; Produzenten: Samir, Werner Schweizer; ausführender Produzent: Grischa Duncker; Redaktion: Paul Riniker. Schweiz 1999. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe, Dolby SR; Dauer: 90 Min.

Vorstellbares und Unvorstellbares oder Etwas Neues, etwas Fremdes

DIE ZEIT MIT KATHRIN von Urs Graf



durch
Schneiden

Ausschnitt Format 1:

Mitten durch
Buchstaben beschnitten

ausbildung noch nie
darauf."

genommen. Sie sagt:
genommen hätten, hätt
Spielerin zu werde

ung über unsere Zus
Ton.
t den Angaben zu ih
ner Wahl sicher.

**Die Kamera
schwenkt
langsam über
Maschinen-
schrift, Zeilen-
anfänge, über
einen einge-
klebten Aus-
schnitt aus einem
gedruckten
Text ...**

Erste Bilder. Ein behutsames Anfangen. Präludium.

Aus dem Schwarz leuchten nachtblau Vorspann und Titel. DIE ZEIT MIT KATHRIN. Ein Film von Urs Graf. Und, noch im Dunkel, Musik. Langsame, helle Töne, dann dunkler. Nachdenklich, zärtlich. Leichte Bewegungen, Raum öffnend. Klänge wie Spuren, erste Schritte.

Ein helles Bild und ein, zwei Augenblicke lang noch die Musik. Die erste Seite des Arbeitstagebuches: 1. Jahr. 1994, März. Die Kamera nimmt den linken Seitenteil in den Blick, schwenkt langsam über Maschinentypografie, Zeilenanfänge, über einen eingeklebten Ausschnitt aus einem gedruckten Text, auf eine ins Arbeitstagebuch geheftete schwarzweisse Fotografie. Das Gesicht einer jungen Frau. Auf dem Foto hält der Schwenk an. Das Bild bleibt stehen.

Diese erste Einstellung zeigt Arbeitsmaterial, Notizen eines Anfangs. Sie sind, im Off-Ton, der Auftakt des Kommentars. «1994. März. Aufnahmeprüfung der Schauspielakademie Zürich. 200 Bewerbungen. Aufgenommen werden etwa fünf Männer und fünf Frauen. – In einer Broschüre der Schule war ich auf die drei Sätze gestossen: *Auf der Bühne wird eine Figur nur das ausstrahlen, was aus dem Darsteller in sie einfliesst. Und: Wir erwarten von den Schülern und Schülerinnen auch, dass sie den Freiraum der Schule nutzen, um die Rolle zu erkunden, die sie in ihrem Leben spielen – aber auch das, was ihnen fremd ist – Vorstellbares und Unvorstellbares. Und: Man sagt: Die Schauspielschule ist ein Ort, wo erforscht wird, was der Mensch ist und was er darüber hinaus noch alles sein könnte.* – Katharina Bohny sagte: *So habe ich die Schauspielausbildung noch nie betrachtet, doch neugierig bin ich schon darauf.*»



Das ist dichtes Berichten zu einem Bild, das man ertasten zu können meint. Das Interesse des Autors in wenige Sätze gefasst, die Frau auf dem Foto benannt, als Schauspielschülerin und mit eigenen Worten als Partnerin und Gegenüber des Autors kenntlich gemacht – in Bild und Ton, die hier eng verklammert sind. Hören, Sehen und in der Vorstellung die sozusagen sinnliche Erfahrung des Materiellen des Tagebuches gehen zusammen. Später trennen sich Bild- und Kommentarstrang. Ein behutsamer Anfang, von Titel und ersten Musikklängen an, ein Anfang, der ganz – wie jeder Schritt des Films – in der Gegenwart bleibt. Und wie jede Szene in eine Schwarzblende übergeht.

Eine zweite Einstellung, ein nächster Tagebucheintrag im gleichen fragmentarischen Bildausschnitt wie vorher, und der ganze Text im gesprochenen Kommentar: «April. Sie wurde an die Schule aufgenommen. – Sie sagt: *Wenn sie mich hier nicht genommen hätten, hätte ich einen andern Weg gefunden, um Schauspielerin zu werden.*» Die Schwarzblende unterbricht, aber in der nächsten Einstellung ist die letzte Zeile bruchstückhaft noch zu sehen über der Fortsetzung: «Mai. Unterzeichnung der Vereinbarung über unsere Zusammenarbeit ...» Der Ton, der Kommentar, vervollständigt den Text, das Bild aber überblendet in die Aufnahme der Vertragsunterzeichnung: Kathrin am Tisch. Sie liest in den vor ihr liegenden Blättern, nimmt den Füllfederhalter, schaut kurz auf – sie hat ein Gegenüber, auch wenn es nicht im Bild ist – und unterschreibt. «Seit sie mir das Formular mit den Angaben zu ihrer Person gezeigt hat, bin ich mir meiner Wahl sicher: In der Rubrik *“Besondere Fähigkeiten und Interessen“* hatte sie notiert: *Reisen, Sprachen, Tanzen, Singen, Schokolade, Volleyball.*» Der Autor, Kathrin Bohnys Partner in solchen, in allen Szenen (ausser den späten, im Aussen, in der Stadt angesiedelten Flanierszenen), sagt gleichzeitig etwas über Kathrin und etwas über sich aus: Bild und Kommentar-Ton bringen beide das gemeinsame Interesse zum Ausdruck.

Hier beginnt die filmische Zusammenarbeit. Kathrin, erstmals der Filmkamera gegenüber, äussert sich stumm. Die Szene gehört noch zum behutsamen Herangehen, zum Präludium, zur Skizzierung der Ausgangssituation. Mehr werden wir darüber nicht erfahren. Jedenfalls nicht in rückblickendem Berichten oder Erklären. Aber wir werden immer mehr über das Interesse erfahren, das den Autor – das Ich des Kommentars, das ein männliches Ich, eine Männerstimme, ist (wie Urs Graf im Gespräch betont) – dazu bewegt hat, den Weg einer jungen Frau zu verfolgen, allerdings nicht, weil er etwas erklären würde, sondern allein im Spiegel der Erfahrungen, die Katharina Bohny macht, und im Spiegel seiner eigenen Auseinandersetzungen mit diesen Erfahrungen.

Da sind die Klänge, die das Schwarz zwischen den Einstellungen verlängern. Die Musik leitet die Ablendung ein und klingt in das nächste Bild hinüber. Es ist ein Verstärken der Brüche.

Mit der nächsten Einstellung – 1. Jahr, August. – beginnt der Unterricht. Akrobatik, einfache Übungen, und das erste, was wir als O-Ton hören, ist die Frage eines Lehrers: «... was würdest du sagen, mit welchen Sinnen bist du jetzt an dieser Arbeit beteiligt?» Kathrin macht elementare Körpererfahrungen. Es wird viel gelacht, kindlich fast, in dieser frühen Schulszene. Der Film geht aus ihr hinaus. Nächste Übungen gelten Konzentration, Gleichgewicht, Wahrnehmung.

«Das sind schreckliche Bilder, sagte Kathrin. ... ein Bündel von Verlegenheitsgesten ... Kathrin sagte auch: *Ich bin froh, diese Bilder gesehen zu haben – das muss sich ändern.*» (1. Jahr, Oktober.)

Schluss-Bilder, Schluss-Töne. Ein Ende. Ein Aufbruch.

Eineinviertel Film-Stunden später – 4. Jahr, November. – verbeugen sich Katharina und ihre Kolleginnen, Kollegen nach dem Diplom-Vorsprechen auf der Theaterbühne und ist Katharina, in der nächsten Szene – 4. Jahr, Dezember. –, beim Kofferpacken. Sie hat einen Zwei-Jahres-Vertrag vom Theater Baden-Baden angeboten bekommen, wird als erstes die Hermia im «Sommernachts-traum» spielen. «Am 12. Februar ist Premiere.» Mit diesem Zitat Katharinas, mit diesem Ausblick, schliesst der Kommentar. Katharina wendet sich vom Koffer ab, setzt sich aufs Sofa, spricht, im Dialekt, zur Kamera und damit zu Urs Graf, der, wenn auch nicht im Bild, wieder als Partner spürbar präsent ist. Katharina spricht vom Weggehen. «... ich habe Ängste, und ich habe Wünsche, und ich habe Erwartungen und Hoffnungen ..., aber ... das gehört jetzt mir, das nehme ich mit, das wird sich dort austragen. Da hört es auf. Irgendwie.» «Danke», sagt Urs Graf aus dem Off. Ein einziges Mal, hier, hören wir die Stimme des Autors und beziehen das Danke auf die ganze Dauer einer Zusammenarbeit, die in dreieinhalb Jahre Leben hineingewirkt hat.

Der Dank ist Respekt, ist Einverständnis in einem Augenblick, der Ankommen und Aufbruch ist. Für Katharina, für den Autor. Ein Abschied, den die letzte Film-Sequenz, ohne ein gesprochenes Wort (wie die erste Aufnahme mit Kathrin, jetzt aber ohne Kommentar) aufnimmt, weiterführt. Katharina steigt in den Zug, winkt durch das Fenster. Die Musik setzt ein, das Bild ist schon am Ablenden ins Schwarz, das sich durch den Film hindurch zieht. Das Schwarz ist nicht nur Zäsur zwischen den Szenen, sondern so, vom Anfang herkommend, ins Filmende gehend, ein eigener Strang. Wieder scheint daraus der Titel auf. DIE ZEIT MIT KATHARINA. Im dritten Ausbildungsjahr hatte Kathrin begonnen, sich mit vollem Namen zu nennen.

Ein Weg, ein Unterwegs-Sein

Die im letzten Bild einsetzende Bratschen-Musik, von Alfred Zimmerlin für den Film komponiert, umspielt den Schlusstitel, trägt weiter bis über die letzte Abspannzeile hinaus, hat, wie zu Beginn, jetzt aber länger, den Raum für sich. Sie kann ausspielen, was sie während des Films hat anklingen lassen. Urs Graf: «Für mich ist Musik etwas Körperliches, etwas, wodurch sich eine andere Betrachtungsweise ergibt – zum Beispiel, indem sie den Originalton zurückdrängt und manchmal so erst den Raum schafft, in dem ein Text möglich ist. Ich würde mich vielleicht nicht getrauen, in den Originalton hineinzusprechen, die Musik aber kann zuerst eine Distanz schaffen. – Die Musik wirkt an der Struktur mit. Da sind die Klänge, die das Schwarz zwischen den Einstellungen verlängern. Die Musik leitet die Ablendung ein und klingt in das nächste Bild hinüber. Es ist ein Verstärken der Brüche, ein Verstärken dessen, was zwischen den Aufnahmen, während dieser halben Sekunde Schwarz, fehlt. Aber auch diese einzelnen Klänge haben im Gesamtzusammenhang des Films eine musikalische Konsequenz, haben teil an einer Entwicklung. – Die anderen Musiken sind auf eigentlichen Sequenzen eingesetzt. Mein Wunsch an Alfred Zimmerlin war: Ich möchte, dass du durch den ganzen Film hindurch, aufgrund der Filmbilder, deine eigene Annäherung an Kathrin machst – ebenso, wie meine Arbeit eine Annäherung an diese Person ist ... Es ist wichtig, dass die Musik eine andere Ebene dazu legt, etwas Fremdes.»

Die Musik macht eine offene Struktur noch offener, lässt den Weg, den die junge Frau geht, den der Autor geht, den eigentlich der Film geht, ins Offene münden. «Das Ziel ist ...» So zitiert der Kommentar Lehrer und Lehrerinnen der Schauspielschule. Der Film aber ist ein Unterwegs-Sein. Autor und Katharina setzen sich dem, was unterwegs geschieht, aus, reagieren, setzen sich damit auseinander. Urs Graf: «Ich war nie daran interessiert, einen Film über Schauspielausbildung zu machen. Aber ich habe gedacht, wenn mich die Frage interessiert, welche Schritte mir über unsere gesellschaftlichen Rollen und über das uns Selbstverständliche hinaus möglich sind, dann besteht im Schauspielunterricht die Chance, dass Bilder und Töne entstehen ... Ich hatte mir auch gesagt, dass jemand, der eine Schauspielschule besucht, nicht Gefahr läuft, vor der Kamera mir zu Gefallen zu sein, sondern ein eigenes Interesse daran hat, sich und seine Rollen zu erkunden und seine Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.»





"So habe ich die Schauspielausbildung noch nie betrachtet, doch neugierig bin ich schon darauf."

Schnitt
oben
angeschneiden

April

Sie wurde an die Schule aufgenommen. Sie sagt:
"Wenn sie mich hier nicht genommen hätten, hätte ich einen
andern Weg gefunden, um Schauspielerin zu werden."

Mai

Unterzeichnung der Vereinbarung über unsere Zusammenarbeit,
über die Rechte an Bild und Ton.
Seit sie mir das Formular mit den Angaben zu ihrer Person
gezeigt hat, bin ich mir meiner Wahl sicher.

Ausschnitt Format 1: 1.66*

Mitten durch
e geschnitten

Mitten durch
Buchstaben



Hier ist nicht ein Autor, der mir etwas mitteilen will, sondern ein Autor, der mich teilhaben lässt an seinem Blick, an seiner Recherche, am Beobachten, Zuschauen, Fragen. An einer Begegnung.

Das Neue, das Unbekannte

«Den gleichen Anspruch habe ich an die filmische Form. Auch sie muss ins Unbekannte gehen und erweitert werden. Die Arbeit ist also das inhaltliche Erkunden, aber gleichzeitig der Versuch, mit Film etwas zu wagen, von dem ich nicht weiss, wie es werden wird.» Urs Graf verweist auf frühere Filme, auf KOLLEGEN (1979), WEGE UND MAUERN (1982), auf ŞERİAT (mit Marlies Graf Dätwyler, 1991), verweist auf seine eigenen Auseinandersetzungen mit den dort gewählten dokumentarischen Methoden – in Aufsätzen, Kursen, Vorlesungen. Zentral die Problematik der oft mit Spontaneität verwechselten Selbstdarstellung einer Person, die vorgibt, die Kamera zu ignorieren. «Offensichtlich ist es doch sehr fragwürdig, wenn in meinem Film WEGE UND MAUERN eine unsichtbar bleibende Filmquipe von drei Personen in einer kleinen Gefängniszelle anwesend ist, um die nächtliche Einsamkeit eines Gefangenen aufzunehmen.» (Urs Graf: Ästhetik ist nicht wertfrei. In: «Cinema» 39, 1993, Seite 16f.) Auch in ŞERİAT gibt es vergleichbare Szenen, gibt es aber auch das andere, wenn Idris zu Beginn des Films zur Kamera spricht. Urs Graf: «Es sind die wahrsten, unverfälschten Szenen, wenn jemand nicht so tut, als seien wir nicht anwesend.»

ŞERİAT – zwei Filme in einem Film über Muslime in der Schweiz, der eine mit den Frauen der Familie Tütüncü von Marlies Graf Dätwyler gedreht, der andere mit den Männern von Urs Graf – war ein Extrem, sagt Urs Graf, «wenn ich denke, dass in allen meinen Filmen Männer im Zentrum gestanden haben», und war Voraussetzung für das, was DIE ZEIT MIT KATHRIN ausmacht. «Zwar war auch in ŞERİAT der eigene Standpunkt thematisiert, aber es ging mir jetzt darum, den männlichen Blick zu befragen ... Für den Film ist das interessant: Ich als Mann befasse mich mit dem anderen, der Frau. Auch Kathrin, die im Bild ist, befasst sich mit dem anderen, dem Fremden, dem, was sie noch nicht ist. Und das andere ist in ihrem Fall auch die Frau.»



Der Film macht das Thema

«Kathrin und ich, wir haben ein gemeinsames Thema.» Jede Einstellung – nicht nur das Reagieren, das Sich-Äussern im Kommentar – macht diese Gemeinsamkeit erkennbar. Der Autor ist anwesend, die Kamera-Arbeit so organisiert, dass Urs Graf, auch wenn nicht er die Kamera führt, der Blickpartner ist, und immer die klare Situation: «Wir filmen. Du bist dem ausgesetzt. Du kannst so sein, wie du dich fühlst.» Das macht auch die Bilder klar. «Im Idealfall ist jede Einstellung ein kleiner Film, der für sich allein stehen könnte, der aus sich heraus Sinn macht – also keine Einstellung im Film, die erst in einem Montagezusammenhang Sinn machen würde.» («Cinema» 39, Seite 12)

Die Bilder stehen für sich in einer Struktur, die Zusammenhänge geschehen lässt, aber nicht erzwingt. Und die mit Rhythmus und Zeitorganisation zu überraschen weiss. Bilder, Töne, Sprache, Texte, Fragmente eines ereignisreichen Ganzen klingen auf, klingen ab, immer in Augenblicken intensiver Aufmerksamkeit. Jede Szene, jeder Textteil zieht Spuren.

In den Bildern, im Innern des Films geschieht das Thema. Oder: Was geschieht – in und zwischen den Bildern –, ist das Thema. Nicht nach aussen, nicht in Richtung Zuschauerin, Zuschauer will etwas gezeigt, erklärt, dargelegt werden. Hier ist nicht ein Autor, der mir etwas mitteilen will, sondern ein Autor, der mich teilhaben lässt an seinem Blick, an seiner Recherche, am Beobachten, Zuschauen, Fragen. An einer Begegnung. Wie sehr sie Spiegel für eigene Erfahrung, bekannte oder mögliche, wird und wieviele Wege ich mitgehe, hängt von mir ab.

Das ist das Schöne: Man kann beim Sprechen über den Film bei ihm, in ihm bleiben – in diesem sozusagen unendlich ausweitbaren Assoziationsraum, in dieser lockeren Montage eines dichten Geflechts. Dicht, aber immer klar, durchsichtig.

«Welch langen Weg es braucht, bis man etwas Selbstverständliches macht», sagt Urs Graf über diesen Film und über dreissig Jahre Filmarbeit. Kathrin sagte – 1. Jahr, November –: «Es braucht schrecklich viel Arbeit, bis man so weit ist, dass man bei Null anfangen kann.»

Verena Zimmermann

Die wichtigsten Daten zu DIE ZEIT MIT KATHRIN: Regie, Buch, Schnitt: Urs Graf; Kamera: Otmar Schmid, Werner Schneider, Björn Lindroos; Musik: Alfred Zimmerlin; Sprecher: Peter Schweiger; Ton: Martin Witz, Andreas Litmanowitsch; Tonschnitt: Marlies Graf Dätwyler; Video-Maschine: Rainer M. Trinkler; Tonmischung: Christian Beusch. Mitwirkende: Katharina Bohny, Gina Durler, Fabian Driiger, Patrick Serena, Philipp Stengele, Muriel Wenger, Michael Finger, Silvio Caha, Eva Gellmann, Kristina von Holt, Barbara Schüpbach und die Dozentinnen und Dozenten Tillmann Braun, Christiane Bruckmann, Peter Danzeisen, Lilo Elias, Jean Hoffmann, Charlotte Joss, Charles Lang, Fumi Matsuda, Zbigniew Mich, Jürg Schneckenburger, Enrico Tettamati, Mani Wintsch und Nikola Weisse, Thornton E. Chamberlin. Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 1999. 35mm, Farbe; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.



Spärliche Spuren, gemessene Distanz

GENET A CHATILA von Richard Dindo

Am Ende von gut zwanzig verschiedenen Arbeiten ist Dindo zu dem Punkt gelangt, wo das Ganze anfängt, mehr darzustellen als die Summe seiner Teile.

Sein Diskurs im Spannungsfeld von Leben und Arbeiten reisst nicht ab, und er schreitet voran entlang dem Dreieck von Literatur, Film und Politik. Inne hält er am liebsten dort, wo die deutsche und die französische Sprache und Kultur aneinander grenzen. Richard Dindo operiert anhaltend aus einem Blickwinkel, der so sehr helvetisch wie international anmutet: so sehr provinziell wie kosmopolitisch. Seit dreissig Jahren verrichtet er seine Sache stetig, hartnäckig, integer, mit unbeirrbarem Nachdruck: mit engagierter kritischer (und selbstkritischer) Haltung und mit Verstandeskraft und Gefühlsstärke obendrein. So wenig wie Literatur und Film wird bei ihm die Politik zu einer Sache, die einzig den Intellekt angeht.

Die Dimension, die da allmählich sichtbar wird, erschliesst sich einem Dokumentaristen höchstens in Ausnahmefällen. Kinoerzähler wie



Ford, Hitchcock, Truffaut, Godard, Chabrol und Fassbinder haben es so weit gebracht. Dindo gehört jetzt zu den Wenigen, die etwas Ähnliches in seiner Disziplin zu erreichen scheinen. Am Ende von gut zwanzig verschiedenen Arbeiten ist er zu dem Punkt gelangt, wo das Ganze anfängt, mehr darzustellen als die Summe seiner Teile: und das erst noch jenseits der Gefahr, sich zu wiederholen und die Themen gleichsam abzugrasen oder abzuhaken.

Was für so viele seiner Generation eine fruchtbare Durchlaufphase war, über die sie dann Schritt um Schritt hinauszugehen hatten – jene aufrührerisch-humanistische Militanz der Jahre 1965 bis 1985 –, das ist ihm inzwischen zur zweiten Natur geworden. Aber es geschah – als dann der allgemeine Umsturz auf sich warten liess –, ohne dass er ein leer laufender Möchtegern-Revolutioner und endlos übersiedender Heisssporn geblieben wäre: jemand, dem entgangen wäre, wie ihn die Welt mitleidlos hinter sich liess und wie sie sich unheldisch nach der Gegenrichtung hin aus dem Staub machte.

Eine unentschiedene historische Realität

Er wollte die Welt verändern, aber als sie den Spiess umdrehte und statt dessen daran ging, ihn zu verändern, da hat er sich ihr nicht entzogen. Indessen erweisen sich die Triumphe von heute leicht einmal als die Desaster von morgen und umgekehrt. Im ersten Moment scheinen Siege und Niederlagen alles zu besiegeln, aber sie gelten dann oft nur auf Zusehen hin. Gewiss, die Tatsachen sind unverrückbar, hingegen bleibt mindestens ihre Interpretation (zum Glück) veränderlich.

Nach dieser Erfahrung und Erwartung – indem er über die Wechselfälle der Gegenwart hinaus nach vorne schaut –, lebt und filmt, wer wie Dindo wahrhaftig seine Existenz als Autor zu beschliessen gedenkt. Vorausgesetzt ist dabei, dass er sich sehr genau an die verschlungenen Wendungen erinnert, die die Dinge jeweils genommen haben.

Denn wohl wurde das Dritte Reich etwa niedergezungen, doch bewahrt es sich gerade auch in den Dokumentationen Dindos wie *DIE ERSCHIESUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S.*, *CHARLOTTE, LEBEN ODER THEATER* und *GRÜNINGERS FALL* eine höchst ungemütliche Präsenz. Jahrzehnte nach dem Tod des endgültig geschlagenen Adolf Hitler



Oft geraten die Protagonisten, die Dindo befragt, ohne es zu wollen zwischen den Autor und sein Thema und helfen, den Abstand auszustecken.

sind jene zwölf überschatteten Jahre (in die der Autor hinein geboren wurde) aus der Erinnerung der im zwanzigsten Jahrhundert Aufgewachsenen keinesfalls zu löschen.

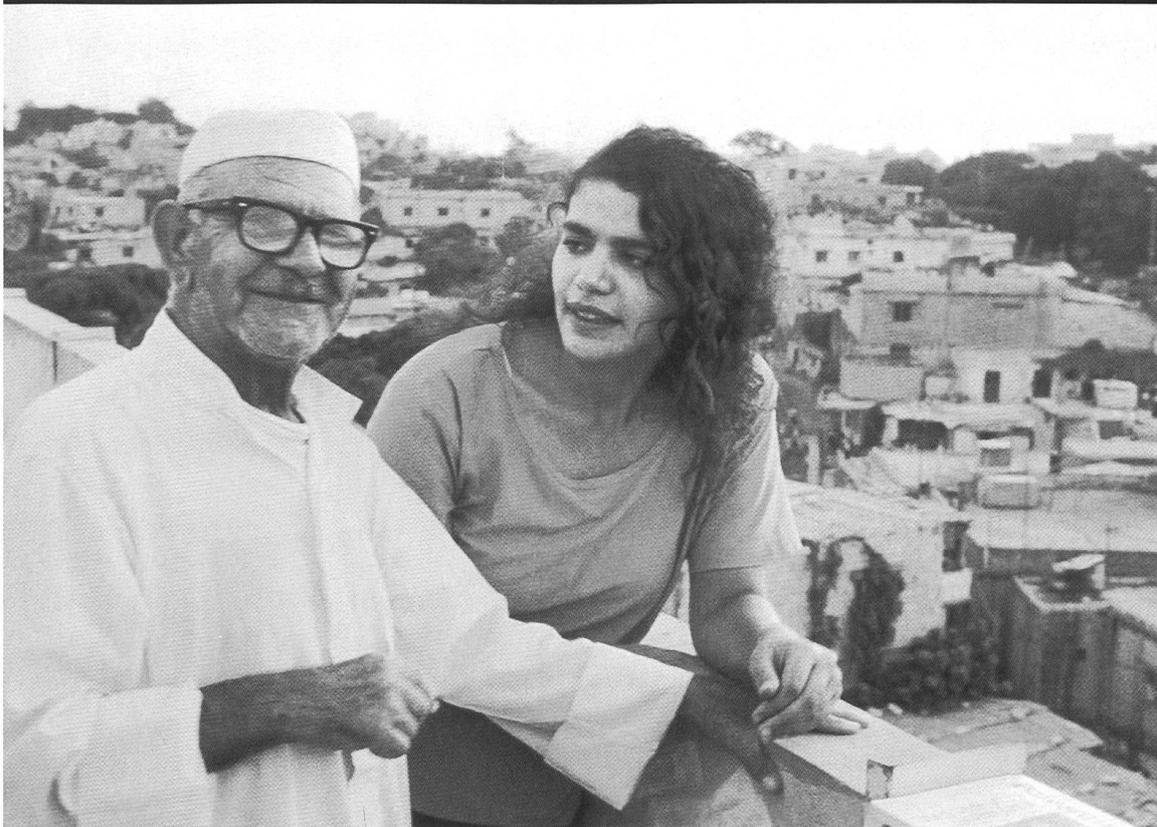
Die Revolution der (nicht etwa nur schwarzen) Südafrikaner, von der *UNE SAISON AU PARADIS* erzählt, hat ihre Ziele überwiegend erreicht, aber sie hat noch bei weitem nicht alle Fragen beantwortet, und ihr ultimativer Erfolg steht dahin. Umgekehrt ist der Titelheld von ERNESTO «CHE» GUEVARA, *DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH*, den im Dschungel ein eher unrühmliches Ende ereilte, in die Legende eingegangen; dabei ist der Umsturz in ganz Lateinamerika, wie er ihn betrieb, Projekt geblieben.

Der Widerstand der Palästinenser, mit dem sich jetzt der jüdische Schweizer Dindo in *GENET A CHATILA* befasst, hat in über fünfzig Jahren seine wesentlichen Ziele verfehlt. Trotzdem hat er sich leidlich gehalten: als eine unentschiedene historische Realität, mit der heute und morgen noch zu rechnen ist.

Stellvertretende Figuren

Oft sind die Protagonisten, die Dindo befragt, mehr als Zeugen. Sie werden zu regelrechten *personnes interposées*, das heisst: zu stellvertretenden Figuren. Ohne es zu wollen geraten sie zwischen den Autor und sein Thema und helfen, den Abstand auszustecken. Sie dienen gerade nicht dazu, ihn scheinbar zu verringern, heisst das: anders, als manche meinen, wenn sie glauben, ein Autor sei dazu da, sich einer Sache (wie man gern sagt) anzunähern. Denn wer bei so manchen von den Auseinandersetzungen, die Dindo anspricht, nicht selber mit von der Partie war, der sollte sich hüten, nachträglich noch persönliche Betroffenheit herbei zu heucheln; er hat sich vielmehr zur Distanz zu bekennen, aus der er agiert.

Zum Beispiel verkörpern die Titelfiguren von *SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG*, MAX FRISCH, *JOURNAL I-III*, HANS STAUB, *FOTOREPORTER*, MAX HAUFLER – *DER STUMME*, *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* oder *GRÜNINGERS FALL* die Schweiz mit fast allem, was sie auszeichnet und brandmarkt: der vornehmen Aufgeklärtheit und exemplarischen Toleranz wie dem entmutigenden Kleingeist, der bürokratischen Unehrlichkeit, der nackten Niedertracht und der nicht eben astreinen Vergangenheit.



In Schatila südlich von Beirut liegt eine der Märtyrerstätten der Palästinenser.

ARTHUR RIMBAUD, UNE BIOGRAPHIE versieht etwas Vergleichbares für das seinerseits oft recht beschränkte Frankreich, das seinen grössten Poeten ausquartiert und zum Schweigen bringt, kaum hat es ihn hervorgebracht. Der Titelheld von ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH, der ein Journal führte wie Max Frisch, und dann auch Breyten Breytenbach, der sogenannte Albino-Terrorist von UNE SAISON AU PARADIS, zeigten den Weg nach Übersee.

Und nun ist es der Erzähler und Dramatiker Jean Genet, in mehrfacher Hinsicht der Erbe Rimbauds in unserer Zeit, der den Filmemacher nach Schatila südlich von Beirut einweist. Dort liegt eine der Märtyrerstätten der Palästinenser, und von da geht die Suche sogleich weiter zu jenen traditionellen Schlachtfeldern in der Gegend des Jordan, die Araber und Israeli einander seit Jahrzehnten streitig machen.



Haben Sie den Mann auf diesem Foto gesehen?

Aber der 1986 verstorbene Genet, der die Leiden der Palästinenser mit lodernder Empörung und schmerzlicher Melancholie beschrieben hat und der auf der Leinwand fast nur durch seine Texte präsent wird, reicht Dindo in der Rolle der Figur dazwischen nicht aus. Es ist, als müsste die Distanz, die den Filmemacher von seinem Thema trennt, noch einmal zusätzlich herausgestrichen werden.

Weshalb eine junge Araberin aus Frankreich, die von der Geschichte des palästinensischen Widerstands wenig weiss (wie Dindo selbst), die Kamera von einem Schauplatz zum andern führt: immer auf den Spuren des französischen Schriftstellers, der hier vorbeiging. Und worüber ein Dichter geschrieben hat, das bekommt mehr historisches Gewicht als anderes, das nur von den Historikern verzeichnet wird oder (heute) von den Journalisten. Der trojanische Krieg wäre ohne Homer längst vergessen.

Einmal mehr gerät die dokumentarische Recherche Dindo zur fast detektivischen Ermittlung. *Haben Sie den Mann auf diesem Foto gesehen (vor fünfzehn Jahren)?* Die Spuren sind wie immer ernüchternd spärlich. Aber schliesslich sollte nicht



Die Spuren sind ernüchternd spärlich, aber wie oft bei Dindo sagt die Suche selbst mehr aus als das effektiv Aufgefundene.

Reichtum der Zeugnisse den Filmemacher anziehen, sondern der Eigenwert eines Themas, die Bedeutung einer Figur. Und wie oft bei Dindo sagt die Suche selbst mehr aus als das effektiv Aufgefundene. Ein erheblicher Teil von dem, was bleibt von den Kämpfen gegen das übermächtige Israel, sind Erinnerungen an die Gefallenen, Erzählungen von Vorstössen der Guerilleros. Der Aufenthalt Genets bei den Palästinensern ist einigen wenigen noch Erinnerungswürdig.

Fatalistisch und unbezähmbar

Die Vertriebenen und die Verstreuten gehören traditionell zu den Zähesten, weltweit. Selber wissen das gerade Juden wie Dindo besser als sonst jemand. Genet hatte die gleiche Erkenntnis aus der eigenen Heimatlosigkeit gewonnen. Mit seiner Vergangenheit als zeitweise kleinkriminell gewordener Waise, der im Gefängnis zu schreiben begann, fühlte er sich den Entrechteten in Palästina näher, als Dindo ihnen je kommen konnte oder wollte.

Denn wer eigene Erfahrungen mitbringt, der erkennt sich auf der Stelle wieder in der Mischung von Fatalismus und Unbezähmbarkeit, der die Palästinenser von gestern und heute kennzeichnet.

Und gerade aus ihrem Beispiel vermag er zu ersehen, wie Resignation und Auflehnung, Nachgiebigkeit und Intransigenz ohne weiteres zu zwei Seiten ein und derselben Sache werden können.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu GENET A CHATILA: Regie: Richard Dindo; Buch: Richard Dindo, nach «Quatre heures à Chatila» und «Un captif amoureux» von Jean Genet; Kamera: Ned Burgess; Kamera-Assistenz: Raphaël O'Byrne; Schnitt: Richard Dindo, Rainer M. Trinkl; Supervision: Georg Janett; Ton: Henri Maikoff. Darsteller: Mounia Raoui, Leila Shahid; Sprecher: Jean-François Stévenin (französische Version), Klaus Knuth (deutsche Version). Produktion: Lea Produktion, Zürich; Les Films d'Ici, Paris; Produzenten: Robert Boner, Richard Copans. Schweiz 1999. 35mm, Farbe; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Havanna – Ein berauschendes Kinomärchen und eine Reise zur Wahrheit

LA VIDA ES SILBAR von Fernando Pérez



ein optisches und akustisches Feuerwerk, das in faszinierender Weise die Befindlichkeit einer Gesellschaft widerspiegelt, der alle Gewissheiten abhanden gekommen sind

Es gibt in *MADAGASCAR*, Fernando Pérez' bis anhin letztem Werk (1994) eine Szene, in der Laura, die ältere Protagonistin des Films, für ihre berufliche Tätigkeit mit einem Festakt geehrt wird. Laura ist Universitätsdozentin, und sie ist zur «hervorragendsten Professorin der Fakultät» gewählt worden. Ein Funktionär hält auf einem hölzernen Podest eine Ansprache, Laura und die anderen Anwesenden folgen seinen Ausführungen mit versteinelter Miene und in erstarrter Haltung. Plötzlich ändert sich die Kameraeinstellung und gibt den Blick frei auf das ganze Szenario: Das Publikum besteht aus gerade mal einem knappen Dutzend Leuten, und der Platz, auf dem die Feier

stattfindet, ist in Wirklichkeit eine Schutthalde, gesäumt von den Ruinen eingestürzter Gebäude und nie fertiggestellter Rohbauten – ein Anblick, der durchaus auch zur Realität des krisengeschüttelten Havannas der neunziger Jahre gehört.

In *LA VIDA ES SILBAR* greift Fernando Pérez dieses alptraumhafte Bild der Hohlheit und Sinnentleertheit, leicht variiert, wieder auf: Ein analoger Festakt gilt hier der Altenpflegerin Julia – die bezüglich Alter und Aussehen stark der Laura aus *MADAGASCAR* ähnelt. Das Publikum besteht aus Altersheiminsassen, die sich in den aufgereihten Schaukelstühlen unentwegt

in einem absurden "Gleichschritt" vor und zurück bewegen. Der Festredner hebt an einer Stelle seines Diskurses den Finger – wie Fidel Castro – und führt aus: «Es sind Leute wie Julia, die durch ihren unermüdlichen Einsatz dafür gesorgt haben, dass unsere Träume von gestern zur Realität von heute geworden sind.» Als Antwort schwenkt die Kamera auf gähnende, zahnlose Münder der Altersheimbewohner.

Fernando Pérez, der 1944 in Havanna geboren wurde, ist in seiner filmischen Laufbahn einen sehr weiten Weg gegangen. Er hatte einst, in den siebziger Jahren, mit Filmen begonnen, die ein ziemlich anderes Bild der kuba-

nischen Realität vermittelten als es MADAGASCAR und LA VIDA ES SILBAR tun. CHRONIK DES SIEGES, ROTER SAMSTAG, UNSICHTBARE WAFFEN ODER MINENARBEITER hiessen einige seiner ersten "Dokumentar"-Filme, deren Titel bereits andeuteten, wie sehr hier die sozialistische Welt noch in Ordnung war. Auch in seinem ersten langen Spielfilm, CLANDESTINOS (1987) – der zu einem der erfolgreichsten Spielfilme in Kuba überhaupt avancierte – über eine Gruppe jugendlicher Revolutionäre im Kampf gegen die Batista-Diktatur, überwog noch der Optimismus eines überzeugten Verfechters der Sache der kubanischen Revolution. Und auch HELLO HEMINGWAY (1990), Pérez' zweiter langer Spielfilm, der von den verblichenen Anstrengungen eines jungen, literaturbegeisterten Unterschichtsmädchens für ein Universitätsstudium im Havanna der fünfziger Jahre handelt, konnte noch durchaus als didaktische Demonstration der Notwendigkeit einer Revolution gesehen werden. Trotzdem sind auch diese beiden Filme alles andere als plumpe Politpamphlete. In CLANDESTINOS zeigte Pérez eingehend die menschlichen Schwächen und persönlichen Konflikte der Protagonisten, und HELLO HEMINGWAY – ebenfalls in der Zeit des Kampfes gegen die Batista-Diktatur in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre angesiedelt – ist schon ganz so angelegt, dass er verschiedene Interpretationen zulässt. Die Traurigkeit und Hoffnungslosigkeit der Geschichte, die schliesslich im Wunsch der Protagonistin, die Insel zu verlassen, kulminiert, entspricht ziemlich genau jener Stimmung, die in Kuba seit 1989, seit dem Zusammenbruch des Ostblocks, bei vielen Menschen vorherrscht. Zudem ist HELLO HEMINGWAY insofern ketzerisch, dass er in einer Zeit

des revolutionären Aufbruchs – der im Film durchaus präsent ist – das individuelle Schicksal eines Mädchens ins Zentrum stellt. Und das Mädchen schenkt diesem Aufbruch nicht die geringste Aufmerksamkeit.

Seine allererste Regieerfahrung hatte Fernando Pérez als Assistent bei Tomás "Titón" Gutiérrez Alea, dem 1996 verstorbenen verehrten Übervater des kubanischen Kinos, gemacht. Pérez war 1971 als Regieassistent in UNA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMONIOS (EINE KUBANISCHE SCHLACHT GEGEN DIE DÄMONEN) tätig gewesen, dem wohl bizarren und sperrigsten Werk in "Titóns" gesamter Filmographie. UNA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMONIOS spielt im Kuba des siebzehnten Jahrhunderts und handelt von einem Priester, der die Bewohner eines Küstenortes überzeugen will, ins Landesinnere zu übersiedeln, da sie angeblich von Piraten bedroht seien. In Wirklichkeit geht es ihm und den Behörden jedoch um die Unterbindung von Schmuggel und ketzerischen Ideen. Um die Bewohner einzuschüchtern, behauptet der Priester ausserdem, der Ort sei von Dämonen besessen, die ihn zerstören wollten. Als ein Schmuggler die ganze Lügenpropaganda entlarvt, brennt der Ort am nächsten Tag nieder ...

"Titón", das Lästermaul, der Ketzer und Revolutionär, führte mit diesem Film exemplarisch vor, wie man in einer Zeit repressiver Kulturpolitik – die erste Hälfte der siebziger Jahre gilt in Kubas Kultur als das «graue Jahrfünft» – mittels raffinierter Metaphorik durchaus radikal sein konnte, und das dürfte auf den jungen Fernando Pérez einen bleibenden Eindruck gemacht haben.

Fernando Pérez reagiert ziemlich ungehalten, wenn man MADAGASCAR und LA VIDA ES SILBAR als Filme bezeichnet, die "kritisch" sind – und dies, obwohl gewisse Szenen in ihrer Kritik an den aktuellen Zuständen auf Kuba weiter gehen, als alles was man bisher in kubanischen Filmen gesehen hat. Und diese Haltung ist durchaus berechtigt und hat nicht nur mit kalkulierter Vorsicht gegenüber einem repressiven politischen System zu tun: MADAGASCAR ist zuallererst ein atmosphärisch äusserst dichtes Werk über die konfliktreiche Beziehung einer alleinerziehenden Mutter mit ihrer pubertierenden Tochter, und LA VIDA ES SILBAR ist ein raffiniert gestaltetes Kinomärchen über das uralte Thema der Suche nach dem Glück im Leben. «Ein Film kann künstlerisch mehr oder weniger gelungen sein, er kann sich einer direkten oder einer eher metaphorischen Filmsprache bedienen, das sind filmische Kriterien, nach denen man einen Film beurteilen sollte, aber "kritisch", das kann kein filmisches Kriterium sein», erklärte Pérez bei der Schweizer Premiere von LA VIDA ES SILBAR am Festival von Fribourg im März dieses Jahres. Nicht minder heftig äusserte sich Pérez im Jahr zuvor, als Fidel Castro im Februar 1998 zum Schluss einer mehrstündigen Fernsehrede einen wirren Rundumschlag gegen die Kulturschaffenden ausgeteilt und bei dieser Gelegenheit "Titóns" letzten Film GUANTANAMERA explizit als «konterrevolutionär» titulierte. Pérez meinte damals in einem Interview mit Beat Borter: «Ich bin nicht einverstanden damit, Filme in dieser Weise zu qualifizieren. Das staatliche Filminstitut ICAIC mag gute, schlechte oder noch schlechtere Filme produzieren. Aber es sind Filme, welche die Komplexität unserer Realität



Die Begegnung findet auf Havannas Revolutionsplatz statt, und das Einzige, das die drei Personen dort tun, ist pfeifen – ein Zeichen ihrer neu erlangten Eigenständigkeit.

zeigen, die sich mit mehr oder weniger Geschick mit unseren Problemen befassen, und es sind auch Materialien für die Diskussion und die Entwicklung unserer kubanischen Kultur.» Die konkrete Antwort von Fernando Pérez auf Castros Brandrede manifestierte sich dann in der unbeirrten Realisierung von *LA VIDA ES SILBAR*, ohne Abstriche, und so wie er es von Anfang an gewollt hatte.

In *LA VIDA ES SILBAR* laufen drei parallele Geschichten von drei verschiedenen Personen im Havanna der Gegenwart nebeneinander her und sind auf subtile und raffinierte Weise miteinander verwoben: Julia, die Altenpflegerin, hat unerklärliche Gähnanfälle und fällt in Ohnmacht, wenn sie das Wort «Sex» hört; Mariana, eine junge Ballettänzerin, möchte unbedingt die Hauptrolle in George Bizets «Giselle» tanzen und legt dafür ein religiöses Gelübde sexueller Enthaltsamkeit ab; Elpidio, ein junger Mulatte, seines Zeichens Fischer und Musiker, ist auf der Suche nach seiner Mutter namens Cuba, die ihn als Kind verliess, als er sich nicht nach ihren Vorstellungen entwickelte. Gemeinsam ist allen drei Protagonisten, dass sie im Waisenhaus aufwuchsen und dass sie durch das Zusammentreffen mit einem anderen Menschen vor Entscheidungen gestellt werden, die ihr Leben verändern. Julia muss sich durch die Begegnung mit dem Psychiater Doktor Fernando entscheiden, sich entweder ihrem verdrängten Adoleszenztrauma zu stellen oder weiterhin unter unerklärlichen Gähn- und Ohnmachtsanfällen zu leiden. Mariana erhält die Rolle der Giselle und redet sich ein, sie müsse sich zwischen ihrer mit einem religiösen Gelübde verknüpften Karriere und der

Anziehung zu ihrem Tanzpartner Ismael entscheiden. Elpidio wird durch die Begegnung mit der ausländischen Meeresbiologin Chrissy, die mit einem Heissluftballon in Havanna einfliegt, vor die Wahl gestellt, entweder mit ihr aus Kuba wegzugehen oder in Kuba zu bleiben und weiterhin auf ein Zeichen von seiner Mutter Cuba zu warten. Kontrastiert werden die Geschichten der drei Hauptfiguren durch die ständige Präsenz einer Feengestalt namens Bébé. Auch sie wuchs im gleichen Waisenhaus auf, und sie will das Glück der drei Protagonisten per Dekret erreichen. Am Schluss des Films treffen Julia, Mariana und Elpidio am Tag der Heiligen Barbara erstmals zusammen. Die Begegnung findet auf Havannas Revolutionsplatz im Angesicht des sichtbaren José Martí und des unsichtbaren Ché Guevara statt, und das Einzige, das die drei Personen dort tun, ist pfeifen – ein Zeichen ihrer neu erlangten Eigenständigkeit und Selbstbestimmung. Bébé muss derweil erkennen, dass sie gescheitert ist und dass man Glück nicht verordnen kann, sie sitzt am Malecon, der Ufermauer Havannas, und blickt – weinend und pfeifend zugleich – aufs Meer hinaus. Zuvor hat sie beschlossen, von nun an nur noch Geschichten aus der Zukunft zu erzählen und allen Einwohnern Havannas das absolute Glück für das Jahr 2020 zu verordnen ...

Als roter Faden zieht sich durch alle drei Geschichten von *LA VIDA ES SILBAR* die Suche nach dem Glück und der Kampf um das Auffinden individueller Wahrheiten, die durch alle möglichen Blockierungen verstellt sind.

Während 106 Minuten entfacht Fernando Pérez in seinem Werk, das er einmal «nicht eine Sitcom, sondern eine Sadcom» nannte, ein optisches und akustisches Feuerwerk, das in faszinierendster Weise die Befindlichkeit einer Gesellschaft widerspiegelt, der alle Gewissheiten abhanden gekommen sind, und wo die Leute vor lauter Konfusion nicht mehr wissen, wo ihnen der Kopf steht.

Neben der geradezu magischen Kamera von Raúl Pérez Ureta (der bereits in *MADAGASCAR* brillierte) mit Aufnahmen, die beispielsweise Kubas Hauptstadt bisweilen in einer geradezu entrückt-unwirklichen Schönheit zeigen, ist es in weiten Teilen von *LA VIDA ES SILBAR* die Musik, die den Film trägt und prägt und die es mit traumwandlerischer Sicherheit schafft, den Film trotz Metaphernreichtum und der Komplexität der drei Handlungsstränge "luftig" und wunderbar schwebend zu halten. Das musikalische Verdienst gebührt dabei zu einem Teil dem jungen Edesio Alejandro, dessen sphärische Syntesizerklänge den Film durchziehen, dann aber sind es natürlich Beny Moré und Bola de Nieve, zwei in den sechziger Jahren verstorbene Heroen der kubanischen Populärmusik, die mit ihren Sonos und Boleros wohl den präzisesten Ausdruck für kubanisches Lebensgefühl geschaffen haben. In einer der schönsten Szenen von *LA VIDA ES SILBAR* fliegen Elpidio und Chrissy zusammen im Heissluftballon über den Dächern von Havanna. Sie sagt zu ihm: «Ich werde dich in die Freiheit entführen. Kennst du die Freiheit?» Worauf er ihr entgegnet: «Mir ist schwindelig.» Sie umarmt ihn und fragt: «Und was fühlst du jetzt» – «Musik», antwortet er, worauf das Pia-



no und die Stimme Bola de Nieves erklingt, zusammen mit kurzen Archivaufnahmen des grossen Bolero-Sängers; der Ballon schwebt indes weiter. Vielleicht ist Leben ja wirklich ein Pfeifen.

Geris Krebs

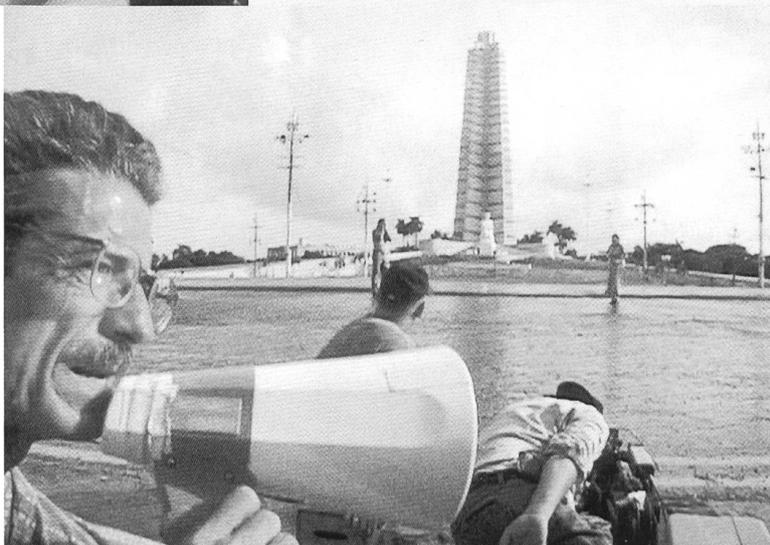
Die wichtigsten Daten zu LA VIDA ES SILBAR (DAS LEBEN IST PFEIFEN): Regie: Fernando Pérez; Buch: Fernando Pérez, Eduardo del Llano, Umberto Jimenez; Kamera: Raúl Pérez Ureta; Schnitt: Julia Yip; Musik: Edesio Alejandro; Ton: Ricardo Istuete. Darsteller (Rolle): Coralía Veloz (Julia), Luis Alberto García (Elpidio Valdés), Claudia Rojas (Mariana), Ana Victoria "Bébé" Pérez (Bébé), Isabel Santos (Chrissy), Rolando Brito (Dr. Fernando), Joan Manuel Reyes (Ismael), Jorge Molino (Velotaxifahrer), Miguel A. Daranas (Direktor des Altersheimes). Produktion: ICAIC, Havanna; Wanda Distribución, Madrid; Produktionsleitung: Rafael Rey. Kuba 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen; D-Verleih: Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin.

Filmen oder Pfeifen

LA VIDA ES FILMAR
von Beat Borter

Im Abspann von LA VIDA ES SILBAR erscheint unter den Verdankungen an erster Stelle der Name des Schweizers Beat Borter. Borter ist der Autor und Regisseur eines knapp einstündigen Filmdokuments über die Entstehung von Fernando Pérez' neuestem Werk. «Für mich bedeutet Leben Filmen», antwortet Fernando Pérez auf die Frage, ob für ihn das Leben ein Pfeifen sei. Mit LA VIDA ES FILMAR hat sich der Bieler Dokumentarfilmer Beat Borter einen schon länger gehegten Traum erfüllt: Borter, der mit Fernando Pérez bereits seit rund zehn Jahren befreundet ist und der einst das Publikum des Bieler Filmpodiums mit dem grossen Kubaner schon zu einer Zeit vertraut machte, als in der Schweiz sonst noch kaum jemand etwas über kubanisches Kino wusste, hat Pérez im Sommer 1998 während mehrerer Wochen in den Strassen Havannas bei den Dreharbeiten zu LA VIDA ES SILBAR begleitet. Borters eigene kleine – kubanische – Filmequipe verfolgte an Ort und Stelle die Arbeit an einigen Szenen von Pérez' Kinomärchen.

«Was bedeutet für dich Glück?» – «Ist für dich das Leben ein Pfeifen?» – «Wovon müsste ein neuer kubanischer Film handeln, wenn du einen realisieren könntest?» Von diesen drei Fragen ging Borter aus, als er sich entschloss, nicht nur den Meister Fernando Pérez in Aktion zu dokumentieren, sondern darüberhinaus sich auch den Mitwirkenden in LA VIDA ES SILBAR sowie den zahlreichen Schaulustigen an den Drehplätzen zuzuwenden. Und das Resultat dieses Konzeptes vermag durchaus zu überzeugen: LA VIDA ES FILMAR ist weder ein journalistischer Dokumentarfilm eines Ausländers mehr über die «Situation in Kuba» noch ist es einfach ein aufgeblähtes Making-of.



Der Blick Beat Borters ist weder der des Ethnologen, noch der des politischen Analytikers, sondern vielmehr der des respektvollen Liebhabers.

Beat Borters Film ist vielmehr der geglättete Versuch, einen der ganz grossen Cinéasten aus einem Land des Südens bei seiner Arbeit zu zeigen, und gleichzeitig etwas vom Umfeld und den Bedingungen zu vermitteln, unter denen LA VIDA ES SILBAR entsteht.

Borter ist aber nicht der Versuchung erlegen, in seiner Filmdokumentation Pérez' Film erzählen oder die Komplexität des Werkes einfangen zu wollen. Er beschränkt sich vielmehr auf einige wenige Szenen und Drehplätze, und innerhalb dieser selbstgewählten Beschränkung schafft er es, viel Atmosphärisches und Poetisches aus dem Universum des kubanischen Cinéasten zu vermitteln. Der Blick Beat Borters ist weder der des Ethnologen noch der des politischen Analytikers, sondern vielmehr der des respektvollen Liebhabers: Borter liebt Kuba und das Kino des Fernando Pérez über alles, und das merkt man seinem Film an. Seine Haltung verbot es ihm, sich auf die Jagd nach irgendwelchen Sensationen oder pointierten Statements zu begeben. Und trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, erhält er bei seinen Gesprächen mit Schaulustigen bisweilen Antworten, die zeigen, dass die kubanische Realität so monolithisch nicht ist, wie es andernorts manchmal den Eindruck machen mag. Auf Borters Frage: «Was bedeutet für dich Glück?» reicht etwa das Spektrum der Antworten von: «Weggehen zu können aus diesem Land, so wie das alle Leute wollen» bis hin zur überzeugend wiedergegebenen Regierungspropaganda: «Ich bin glücklich hier, mir fehlt nichts, ich habe ja alles, was ich brauche, meine Arbeit, meine Familie, ich lebe in Ruhe, das einzige was ich mir wünsche, ist die Aufhebung der Blockade der USA gegen Kuba.»

Am eindrucklichsten sind in Borters Film aber die Stellen, wo es ums Kino im Allgemeinen und die schon öfters beschriebene Begeisterung der Kubaner für die «siebte Kunst» geht. Eine junge Kubanerin, die einen Moment lang die Dreharbeiten verfolgt, sagt es so: «Ich suche in gewissen Filmschauspielerinnen das, was ich in mir selber nicht finden kann. Kino ist für mich Einbildungskraft, etwas, das bewirkt, dass die Leute ein Ziel haben im Leben.»

Und natürlich vermittelt LA VIDA ES FILMAR auch einiges von der aussergewöhnlichen Persönlichkeit und Ausstrahlung von Fernando Pérez. Der Schauspieler Manuel Porto, der in LA VIDA ES SILBAR als Taxifahrer eine Nebenrolle spielt, bringt es auf den Punkt: «Fernandos Persönlichkeit, diese Zärtlichkeit, seine sanfte Art, stets freundlich und respektvoll zu allen Leuten, die um ihn herum sind, zu sein, das strahlt auch auf seine Inszenierun-

gen aus. Ich denke, deshalb besitzen seine Filme einen Zauber, eine Magie, die dich anzieht, und oft weisst du nicht wieso, du kannst es dir nicht erklären, aber es ist einfach so, es ist unmöglich, dich dem zu entziehen.»

Gerri Krebs

Die wichtigsten Daten zu LA VIDA ES FILMAR (DAS LEBEN IST FILMEN): Regie: Beat Borter; Buch: Beat Borter; Kamera: Adriano Moreno; Schnitt: Elaine Santos, Beat Borter; Musik: Alejandro Frómata; Ton: Germinal Hernández; Mitwirkende: Fernando Pérez, Raúl Pérez Ureta, Luis Alberto García, Isabel Santos, Manuel Porto, Jorge Perugorria, Pablo Milanés und viele andere bekannte und unbekannte Kubanerinnen und Kubaner; Produktion: ojafilm. Schweiz 1998; 35 mm, Format: 1:1.66, Farbe; Dauer: 54 Min. CH-Verleih: Cinematograph-Filmverleih, Ibach.



Gefahr und unverdrossene Heiterkeit

VIEHJUD LEVI von Didi Danquart



Ein Heimatfilm der Dritten Art – und einer jener Filme, die einen Mikrokosmos so exakt beobachten, dass in ihm der Makrokosmos sichtbar wird.

Benjamin Levi aus Sulzburg im Schwarzwald ist Viehhändler, Viehhändler in der dritten Generation. Er weiss, wie man Geschäfte macht, und dass es darauf ankommt, fair zu sein und niemand übers Ohr zu hauen. Sonst macht man bald keine Geschäfte mehr. Die Nägel, die er aus Gefälligkeit mitbringt, kosten eine Mark dreissig – «und zwölf Pfennig für mich», wie er sagt, und so sagt er immer, was bei einem Handel für ihn übrig bleibt. Levi ist ein Romantiker, er liebt den Schwarzwald (mindestens so sehr wie die in die Landschaft verliebte Kamera von Johann Feindt), er liebt Jankel, seinen Hasen,

den er immer mit sich führt, um sich mit ihm zu unterhalten, und er liebt, unübersehbar, Lisbeth, die Tochter des Horgerbauern. Bei der hat Paul, der zynische arbeitslose Student, keine Chance; er wird noch Gelegenheit haben, sich als Freund und anständiger Kerl zu bewähren.

Doch die Idylle ist nicht von Bestand. Aus Berlin ist der Ingenieur Kohler, ein knallharter Macho und Zyniker, mit Fräulein Neuner, seiner Sekretärin und Bettgenossin, und einem Bautrupps gekommen, der einen eingestürzten Tunnel reparieren soll. Plötzlich riecht es in dem Tal und im

Gasthaus zum Bären des Wirtes Obergfäll, wie Paul sagt, nach brauner Scheisse. In der Gaststube, in der Lisbeth sich als Kellnerin ein Zubrot verdient, plärrt ein Volksempfänger, und auf dem Stammtisch steht ein Hakenkreuzwimpel. Der Horgerbauer versteht wie die anderen im Tal sehr schnell, dass die Zeiten sich geändert haben und dass ein jüdischer Schwiegersohn, auch wenn er ein Mann mit seinem Auskommen ist, der eine Familie ernähren könnte, nicht länger das Ziel seiner Familienplanung sein kann. Der einzige, der nichts zu merken scheint, ist Benjamin Levi; er wagt es sogar, sich bei

Der Mitbegründer der Freiburger Medienwerkstatt verfügt ganz offensichtlich über eine solide Film(aus)bildung, die eben doch kein leerer Wahn ist.

dem Ingenieur Kohler, dem Nazi, zu beschweren, als er Grund dafür zu haben meint: an seinem Lastwagen sind die Reifen zerstochen. Doch weil Levi, der helle ist und gleichzeitig unendlich gutgläubig und naiv, immer noch nicht verstanden hat, was und wem die Stunde geschlagen hat, wird er eines Tages seinen Jankel in einem blutigen Beutel wiederfinden, fein säuberlich geköpft. Levi singt dem Tier den Kaddish.

Er singt sowieso recht viel, wenn er allein unterwegs ist, jiddische Lieder und Tänze, die von der Filmmusik, die Cornelius Schwehr komponiert hat, wie ein leichtes fernes Echo aufgenommen werden. Die Musik ist es vor allem, die das zwischen Bedrohung und unverdrossener Heiterkeit wechselnde Klima des Films intoniert. Sie ist so beredt, dass die Dialoge äusserst sparsam sein können. Niemals werden sie larmoyant in einem visuellen Kontext, der vor allem auf Gesichter, Gesten und Blicke gerichtet ist. Bruno Cathomas als Levi und Caroline Ebner als Lisbeth verständigen sich mit einem Lächeln, wie alle anderen, Martina Gedeck und Ulrich Noethen, Eva Mattes und Gerhard Olschewski vor allem in stummen Szenen durch Bewegung und Haltung und schiere Körpersprache fast mehr zu sagen vermögen als in den lakonischen Dialogen. Da prägt sich das Nicken, dort das Senken eines Kopfes ein, hier ein starrer Rücken, dort die wehenden Rockschösse des traditionell in Schwarz gekleideten Juden.

Einprägsam sind auch die ökonomisch eingesetzten Dialoge. Ein lupenreines Hochdeutsch spricht nur der Schweizer Cathomas, während alle anderen ein zur Not allemanisch geprägtes Idiom sprechen, ein Kunst-Allemanisch wie einst das Kunst-Bayerische in den frühen Filmen Fassbinders, der, was die Wie-

dererfindung der Einfachheit angeht, wie Jarmusch oder Kaurismäki, zu den Vorbildern des aus dem südbadischen Singen stammenden Didi Danquart zählen könnte. Der Mitbegründer der Freiburger Medienwerkstatt und ehemalige Dozent für Dokumentarfilm an der Film- und Fernsehakademie Berlin verfügt ganz offensichtlich über eine solide Film(aus)bildung, die eben doch kein leerer Wahn ist.

VIEHJUD LEVI ist ein lakonischer Film, trotz ausgeklügelter Farbdramaturgie und klug arrangiertem Personenballett fast bescheiden erzählt mit grossem Respekt vor den Personen, der Landschaft und der Geschichte, der politischen, von der nie explizit die Rede sein muss, wie der privaten. Denn VIEHJUD LEVI ist nicht zuletzt ein Liebesfilm, der Film einer verhaltenen, geradezu stummen Liebe, die ein grosses Gefühl, aber keine Zukunft hat. Lisbeth ist die einzige, die am Ende zu Levi hält, wenn sie ihn aus einer Situation befreit, die nach kollektivem Mord, nach Lynchjustiz an einem Unschuldigen riecht. Sie ist beklemmend, die Szene, die Didi Danquart wiederum mit einfachsten Mitteln der Konfrontation in der Gaststube des Wirtshaus zum Bären aufbaut zu einer Spannung, die unerträglich wird und deren Gewaltpotential am längsten noch dem auserwählten Opfer, dem Aufrechten und Treuherzigen, verborgen bleibt. Sie erzeugt Emotionen, die weit über das Ende des Films hinauswirken, wenn man die Schlusslichter von Levis Lastwagen in der Nacht verschwinden sieht.

Ein Heimatfilm der Dritten Art ist das, ein Film über die Heimat Deutschland und einer jener Filme, die einen Mikrokosmos so exakt beobachten, dass in ihm der Makrokosmos sichtbar wird. Über die Manipulation des braven kleinen Mannes

(oder Grossbauern) durch den Faschismus ist selten Gültigeres erzählt worden. Alle, fast alle, sind verführbar, besonders weil sie nicht allein bleiben wollen, wenn eine neue Gesinnung, und sei sie noch so schwachsinnig, mehrheitsfähig geworden ist. Den Mut zur Einsamkeit haben die wenigsten.

Der Film ist nach dem gleichnamigen Hörspiel und Theaterstück des aus dem Schwarzwald stammenden Thomas Strittmatter entstanden, der 1955 im Alter von 34 Jahren an den Folgen eines Herzfehlers starb. Didi Danquart hatte zusammen mit Strittmatter an seinem ersten Spielfilm BOHAI BOHAU gearbeitet; sein Film VIEHJUD LEVI ist auch ein Vermächtnis.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu VIEHJUD LEVI: Regie: Didi Danquart; Buch: Didi Danquart, Martina Döcker nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Thomas Strittmatter; Kamera: Johann Feindt; Schnitt: Katja Dringenberg; Szenenbild: Susanne Hopf; Kostüme: Inge Heer, Ingrid Weiss; Maske: Wolfgang Böge, Regina Huyer; Musik: Cornelius Schwehr; Ton: Paul Oberle. Darsteller (Rolle): Bruno Cathomas (Benjamin Levi), Caroline Ebner (Lisbeth Horger), Bernd Michael Lade (Paul Braxmaier), Martina Gedeck (Fräulein Neuner), Ulrich Noethen (Ingenieur Kohler), Eva Mattes (Kresenz Horger), Gerhard Olschewski (Andreas Horger), Stefan Merki (Hinckarle), Peter Lupp (Buckel-Philipp), Günter Knecht (Knecht Marties), Alexander May (Wirt Obergfäll), Ueli Schweizer (Apotheker), Thomas Kufus (Bürgermeister), Jana Cisar (Frau Bürgermeister), Sigrid Braxmaier (Apothekersfrau), Wolf Bachofner, Georg Blumreiter, Peer Martiny, Didier Reinacher, Peter Primuth, Rudolf Schyle, Arthur Flaig (Bahnarbeiter), Georg von Manikowsky, Heinz Seemann, Herbert Rapp, Paul Reuter, Erwin Rapp (Bauern), Heinrich Broghammer, Herbert Danquart, Martin Auber (Arbeiter), Lothar Dotter (Pfarrer), Oskar Epting, Simon Artmayer (Akkordeonspieler), Erich Willmann (Schrankenwärter), Reinhold Ohngemach (Bahnkoch). Produktion: zero film; in Co-Produktion mit Dschoint Ventschr, Lotus Film, DRS und SWR / Arte; Produzent: Martin Hagemann; Co-Produzenten: Erich Lackner, Susann Schulte, Werner Schweizer, Susann Wach-Rösza. Deutschland, Schweiz, Österreich 1999. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen; A-Verleih: poly film, Wien.



Gewohnte Originalität

EXISTENZ von David Cronenberg



«eXistenZ» ist der Name eines hochentwickelten Computerspiels, das die Individualität des Spielers zum zentralen Bestandteil des Spiels macht.

EXISTENZ ist eine augenzwinkernende Hommage an die Filme des kanadischen Regisseurs David Cronenberg. Das Problem: Cronenberg selber ist der Regisseur und Autor von EXISTENZ. Ein Resümee? Ein Abschied? Ein Neudurchdenken? Oder nur ein Aufwärmen? Zunächst einmal löst EXISTENZ beim Zuschauer, der mit Cronenbergs Werk vertraut ist, heftigste Déjà-vu-Erlebnisse aus, obwohl das erste Drehbuch, das Cronenberg seit dem 1983er VIDEODROME alleine geschrieben hat, auch ein Originalstoff ist, keine Adaption einer Vorlage, sei sie nun literarischer (NAKED LUNCH, CRASH), filmisch-literarischer (THE FLY) oder theatralisch-literarischer (M. BUTTERFLY) Art.

Nach der Entdeckung von Seelenverwandtschaften bei Burroughs und Ballard knüpft Cronenberg diesmal an sein eigenes (Früh-)Werk an.

Seit seinem ersten abendfüllenden Spielfilm (SHIVERS, 1975), über RABID, THE BROOD, SCANNERS, VIDEODROME und THE FLY, hat Cronenberg die Körperlichkeit des Horrors betont, «They came from within», einer der Alternativtitel seines Debüts, charakterisiert all diese Filme. Immer wieder ging es ihm um das Zusammenwachsen von Biologie und Technologie, in VIDEODROME schiebt sich der Protagonist die Videokassette direkt in einen Schlitz im Bauch – er selber wird zum Abspiel-

gerät. EXISTENZ mutet an wie eine direkte Weiterentwicklung dieses einen Bildes. Gab man sich damals der Faszination verbotener Bilder (Sex und Gewalt) hin, so geht es hier einen Schritt weiter: «eXistenZ» ist der Name eines hochentwickelten Computerspiels, das die Individualität des Spielers zum zentralen Bestandteil des Spiels macht. In der nahen Zukunft der Filmhandlung sind die Spieler mit einem *Bioport* ausgerüstet, einer Art Steckdose im unteren Teil des Rückens. An sie wird mittels eines *Umbycords*, einer bläulich schimmernden Nabelschnur, der *Game-Pod* angeschlossen, ein fleischfarbenes, unförmiges Teil mit pulsierenden Bewegungen, das der Spieler mittels eines nippelartigen Knopfes bedient.

Wenn die Spezilität des Tages genauso aussieht wie die mutierten Amphibien, dann laviert Cronenberg haarscharf an der Grenze zwischen Selbstironie und Selbstparodie.

EXISTENZ beginnt mit einer verschwörerischen Demonstration des Spiels (das sich noch nicht auf dem Markt befindet) an einer schäbigen Örtlichkeit. Bevor das Spiel jedoch beginnen kann, kommt es zu einem Attentat auf seine Erfinderin Allegra Geller. Zusammen mit dem unbedarften Wachmann Ted Pikul gelingt ihr die Flucht. Mehr als um ihr eigenes Leben fürchtet sie um ihr Spiel. Ist es nur eine Anti-Spieler-Gruppe, die sich «The Realist Underground» nennt, die sie töten will, oder aber ihre eigenen Vorgesetzten bei Antenna Research oder gar das mächtige Konkurrenzunternehmen Cortical Systematics? Gleich ihr erster Kontaktmann erweist sich als Verräter, und im Verlauf ihrer Flucht müssen Allegra und Ted lernen, dass niemandem zu trauen ist. Oder ist alles nur ein Spiel, sind die Menschen, die sie bei ihrer Flucht töten (müssen), nur virtuelle Tote? Die Schachtel in der Schachtel in der Schachtel: am Ende, wenn sich die Realitätsebenen mehrfach verschoben haben, steht die bange Frage: «Sind wir noch im Spiel?»

Wie immer erzählt Cronenberg mit gradliniger Konzentration und in «entleerten» Bildern, in denen nichts den Zuschauer ablenkt. Neu aber ist der Tonfall seiner Erzählweise, eine ironische Brechung. Etwa durch die Schauspieler: wenn Willem Dafoe vor Jennifer Jason Leigh auf die Knie fällt und erklärend gesteht, sie sei seine Göttin, dann scheint es, als stelle er sich augenzwinkernd ausserhalb seiner Rolle. Oder der anschliessende Dialog zwischen ihm und Jude Law, in dem es darum geht, dass dieser aus Angst vor chirurgischen Eingriffen in seinen Körper keinen Bioport implantiert hat und dass die Garage, die Dafoe betreibt, doch wohl ein ziemlich unsauberer Ort

für eine solche Operation sei: da gesellt sich zu Dafoes Ironie auch noch die sexuelle Anzüglichkeit der Dialoge. Die mutierten Amphibien, die zur Herstellung der Game-Pods gezüchtet werden, erscheinen eher kurios als eklig, und wenn die Fabrik, in der dies geschieht, sich als Fischzucht tarnt, deren Mitarbeiter ihr Mittagessen in einem chinesischen Restaurant einnehmen, wo die Spezilität des Tages genauso aussieht wie die mutierten Amphibien, dann laviert Cronenberg haarscharf an der Grenze zwischen Selbstironie und Selbstparodie.

Vermutlich ist es genau dieses Element, das seinen Film auch im Rahmen des Wettbewerbs der diesjährigen Berlinale (wo er seine Welturaufführung erlebte) nicht länger zu einem Fremdkörper machte – da war er plötzlich vielmehr erstaunlich nah dran an THE FACULTY von Kevin Williamson und Roberto Rodriguez, einem jener sich quer durch die Filmgeschichte zitierenden, selbstreferentiellen Filme, die so erfolgreich sind bei einer mit dem Horrorfilm der siebziger und achtziger Jahre aufgewachsenen Generation. Der betonte russische Akzent, den zwei Figuren der Geschichte sprechen, ebenso wie der Vertreter des «Realist Underground», der genauso aussieht, wie man sich Revolutionäre vorstellt, mit Patronengurt und Barett, das MG locker im Arm, Handgranaten werfend, das sind pure Zitat-Bilder, die die Ernsthaftigkeit, die bisher Cronenbergs Filme von anderen unterschied, auf den Kopf stellen. Dabei ist Cronenberg nicht einmal ein Anbiederer beim grossen Publikum zu unterstellen, das Spielerische des Films eigentlich nur adäquat seinem Gegenstand.

Wohin der Weg dieses Filmemachers geht, wird eher sein nächster Film zeigen, EXISTENZ ist als ganzes höchst unterhaltsam und bietet im Detail die von Cronenberg gewohnte Originalität (etwa in der Ausstattung mit ihrem definitiven Kontrast zum High-Tech-Look, den man bei so einem Thema assoziiert), aber von einem Mann, der uns den wahren Schrecken gezeigt hat, der uns körperlich attackierte und später, bei THE FLY, mitleiden liess mit seinem Protagonisten trotz aller «ekligen» Bilder, dürfen wir mehr erwarten.

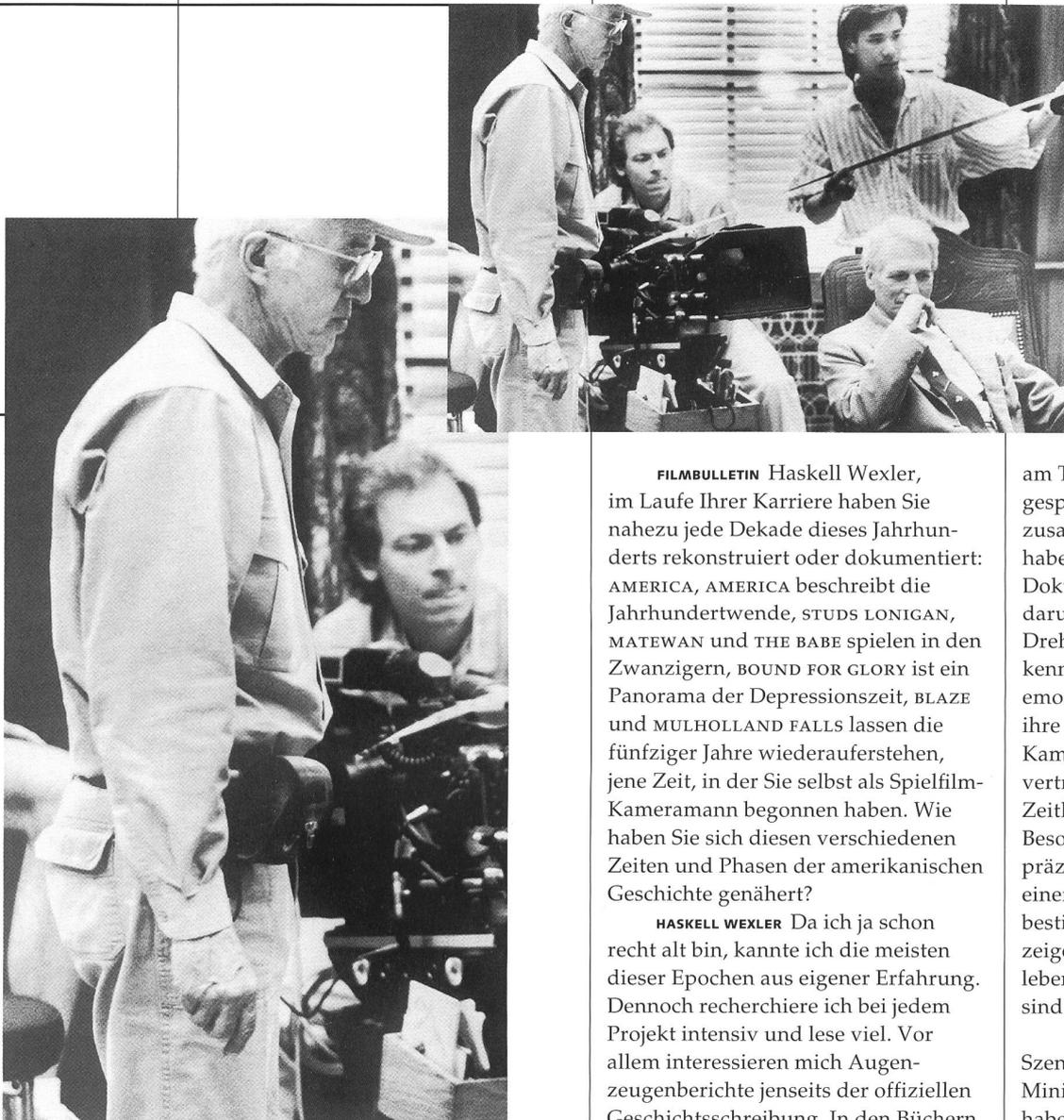
Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu EXISTENZ: Regie und Buch: David Cronenberg; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ronald Sanders; Production Design: Carol Spier; Ausstattung: Tamara Deverell; Kostüme: Denise Cronenberg; Spezialeffekte: Jim Isaac; Musik: Howard Shore; Ton: Ryan Shore. Darsteller (Rolle): Jennifer Jason Leigh (Allegra Geller), Jude Law (Ted Pikul), Willem Dafoe (Gas), Ian Holm (Kiri Vinokur), Don McKellar (Yevgeny Nourish), Callum Keith Rennie (Hugo Carlaw), Sarah Polley (Merle), Christopher Eccleston (Wittold Levi). Produktion: Alliance Pictures; Co-Produktion: Natural Nylon Entertainment; Produzenten: Robert Lantos, Andras Hamori, David Cronenberg; assoziierte Produzenten: Bradley Adams, Damon Bryant, Michael MacDonald. Kanada, Grossbritannien 1998. Farbe; 35mm, Format: 1:1.75; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment Group, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, München.



Der beste Mann für die Sechziger

Gespräch mit dem Kameramann Haskell Wexler



1

«Wenn ein Film zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort spielt, dann sollte er zeigen, wie die Menschen, die dort leben, von ihrer Umgebung beeinflusst sind.»

FILMBULLETIN Haskell Wexler, im Laufe Ihrer Karriere haben Sie nahezu jede Dekade dieses Jahrhunderts rekonstruiert oder dokumentiert: *AMERICA, AMERICA* beschreibt die Jahrhundertwende, *STUDS LONIGAN*, *MATEWAN* und *THE BABE* spielen in den Zwanzigern, *BOUND FOR GLORY* ist ein Panorama der Depressionszeit, *BLAZE* und *MULHOLLAND FALLS* lassen die fünfziger Jahre wiederauferstehen, jene Zeit, in der Sie selbst als Spielfilm-Kameramann begonnen haben. Wie haben Sie sich diesen verschiedenen Zeiten und Phasen der amerikanischen Geschichte genähert?

HASKELL WEXLER Da ich ja schon recht alt bin, kannte ich die meisten dieser Epochen aus eigener Erfahrung. Dennoch recherchiere ich bei jedem Projekt intensiv und lese viel. Vor allem interessieren mich Augenzeugenberichte jenseits der offiziellen Geschichtsschreibung. In den Büchern steht nicht unbedingt die Wahrheit. Zudem beschaffe ich mir alte Fotografien aus der jeweiligen Zeit und studiere sie sehr genau. Fotos und filmische Dokumente, die uns überliefert sind, prägen unser Bild einer vergangenen Zeit stark. Als ich *MATEWAN* in Angriff nahm, meinen ersten Film mit *John Sayles*, konnte ich das an mir selbst überprüfen, denn ich hatte in den Vierzigern für Gewerkschaften Dokumentarfilme über Bergwerke gedreht. Diese Erfahrung erwies sich als unschätzbar.

Bei *LIMBO*, dem jüngsten Film mit *Sayles*, habe ich zunächst das Drehbuch sorgfältig gelesen und es mit John

am Telefon Seite für Seite durchgesprochen. Als wir dann in Alaska zusammen nach Drehorten suchten, habe ich mit einer Videokamera eine Dokumentation gedreht. Mir ging es darum, Menschen, wie sie John im Drehbuch gezeichnet hatte, zu finden, kennenzulernen, ihnen visuell und emotional nahe zu kommen. Ich wollte ihre Lebensbedingungen mit der Kamera einfangen, um mich mit ihnen vertraut zu machen. John hatte eine Zeitlang in Alaska verbracht und die Besonderheiten der Einwohner ganz präzise beschrieben. Wenn ein Film zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort spielt, dann sollte er zeigen, wie die Menschen, die dort leben, von ihrer Umgebung beeinflusst sind.

FILMBULLETIN Bei den Bergwerks-Szenen in *MATEWAN* scheinen Sie ein Minimum an Licht verwendet zu haben. War dies Ausdruck Ihres Respekts vor den realen Bedingungen, die Sie viele Jahre zuvor am eigenen Leib zu spüren bekommen hatten?

HASKELL WEXLER Dunkelhäutige Männer in einem Kohlenstollen – klingt wie ein Witz unter Fotografen, nicht wahr? Als ich *MATEWAN* drehte, erinnerte ich mich, dass die Wände unter Tage oft feucht waren. Um diesen Eindruck zu vermitteln, griff ich zu einem einfachen Mittel: Ich kaufte silbernes Konfetti, Weihnachtsbaumschmuck, und verstreute es. So bekam die Kohle, die sonst eine einzige schwarze Fläche gebildet hätte, Konturen. Die Kumpel haben kleine Lampen in ihren Schutzhelmen. Ich hatte bei



2



3

1
Haskell Wexler
bei Dreharbeiten
zu *BLAZE*
Regie:
Ron Shelton

2
BLAZE
Regie:
Ron Shelton

3
Cliff Robertson
in *THE BEST
MAN*
Regie: Franklin
J. Schaffner

den Dreharbeiten dort unten eine Taschenlampe dabei, die ich mit der Hand abschirmte. Bei manchen Bewegungen der Schauspieler nahm ich die Hand für einen Augenblick weg und liess ein Licht über ihr Gesicht streifen, als würden sie gerade vom Kegel der Lampe eines Nebenmannes erfasst. So kamen die Gesichter für kurz immer wieder deutlich zum Vorschein. Von *James Wong Howe*, für den ich bei *PICNIC second-unit*-Kameramann war, habe ich gelernt, weniger Licht-Einheiten zu verwenden. Wenn man zwanzig verschiedene Lichtquellen hat, wird man unflexibel. Und man fängt an, es mit der Wahrheit nicht mehr so genau zu nehmen.

FILMBULLETIN Glauben Sie, dass Ihr Faible für *available light*, die Verwendung tatsächlich vorhandener Lichtquellen, auf Ihre Anfänge beim Dokumentarfilm zurückgeht?

HASKELL WEXLER Nestor Almendros, für den ich bei *DAYS OF HEAVEN* gegen Ende der Dreharbeiten einsprang, hat bei Interviews immer von *available light* gesprochen. Unter Kameraleuten gibt es einen Witz: «*Available light is what's on the truck.*» Im Grunde meint man doch eine ökonomische Arbeitsweise: Man nutzt, was die Natur einem gibt, und verstärkt es. An einer Einstellung, die nur für wenige Sekunden auf der Leinwand zu sehen sein wird, arbeitet man unter Umständen anderthalb Tage. Das *available light*, bei dem man anfängt, verändert sich oder verschwindet gar währenddessen. Man simuliert letztlich, dass es keine künstlichen Lichtquellen gegeben habe.

FILMBULLETIN Die Lichtgebung kann sich also nicht auf das beschränken, was die Natur ihr gibt, sollte aber am Ende so wirken, als wäre genau dies der Fall gewesen?

HASKELL WEXLER So ist es. 1964 fotografierte ich *THE BEST MAN*, meine erste grosse Studio-Produktion. Regisseur war *Franklin J. Schaffner*. Bei einigen Szenen, die in Hotelzimmern spielen, aber im Studio gedreht wurden, liess ich durch die Fenster ein grelles, überstrahlendes Licht in die Räume scheinen. Ich dachte an meine Zeit als Dokumentarfilmer, als ich die Lichtquellen nicht kontrollieren konnte. Die alten Hasen, die im Studiosystem gross geworden waren, glaubten, ich wäre von Sinnen. «Das klappt nie!» riefen sie. «Viel zu grell!» Doch sie hatten nicht auf der Strasse, in richtigen Häusern gedreht und die Erfahrung gemacht, dass etwas gehen *muss*.

FILMBULLETIN Vermutlich widersprachen Ihre Bilder sehr der Vorstellung, die sie von fotografischer Qualität hatten.

HASKELL WEXLER Ja, das habe ich später noch einige Male erlebt.

FILMBULLETIN Gerade aus dieser Licht-Situation in *THE BEST MAN* entwickeln Sie eine ausserordentliche gestalterische Kraft: In dem Moment, als der von Henry Fonda gespielte Kandidat gefragt wird, ob er an Gott glaube, bleibt er vor einem dieser Fenster stehen, so dass er nur noch als Schattenriss zu erkennen ist.

HASKELL WEXLER Unsere Aufgabe als Kameraleute besteht darin, das Auge des Zuschauers die Gedanken der

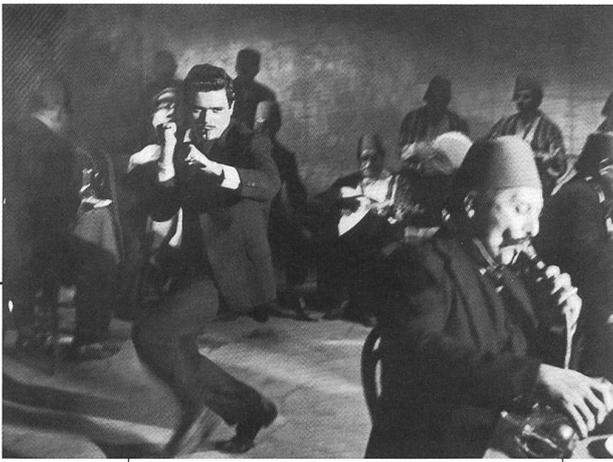
Figuren erahnen zu lassen. Henry Fonda muss eine Gewissensfrage beantworten. Das ist ein sehr persönlicher Moment. Je weniger der Zuschauer sieht, desto intimer wirkt eine solche Szene oder Einstellung oft. Wenn jemand soeben vom Tod eines geliebten Menschen erfahren hat, kommt man seinem Gefühlszustand näher, indem man ihn zeigt, wie er sich abwendet, statt frontal in sein Gesicht zu blicken.

FILMBULLETIN Die Kamera respektiert die Privatsphäre der Figur.

HASKELL WEXLER Genau. Wie man mit der Privatsphäre eines Menschen umgeht, ist ja das Thema des Films. Gore Vidal, unser Autor, war seiner Zeit weit voraus. Wenn Sie an die Lewinsky-Affäre denken, sehen Sie sofort, wie aktuell der Film noch immer ist.

FILMBULLETIN Auch in dem Dokumentarfilm *UNDERGROUND*, den Sie zusammen mit *Emile de Antonio* gemacht haben, zeigen Sie die Mitglieder einer Gruppe radikaler politischer Aktivisten nur von hinten, allerdings aus anderen Gründen.

HASKELL WEXLER Oh ja! Wenn wir sie von vorne gezeigt hätten, wäre ihnen und uns die Polizei schon am nächsten Tag auf den Fersen gewesen. Aber *UNDERGROUND* ist ein gutes Beispiel: Obwohl wir unter schwierigen Bedingungen drehen mussten, hatten wir die Möglichkeit, unsere Gesprächspartner in der Nähe von Lichtquellen zu platzieren und die Einstellungen – in gewissen Grenzen – zu komponieren. Einen Dokumentarfilm zu machen



1



«Eine Szene mit Sandy Dennis wollte ich mit meiner Handkamera drehen. Um die Schärfe halten zu können, band ich ein Seil um mich und sie, so dass sie immer den gleichen Abstand zu mir behielt.»

bedeutet nicht, die Wirklichkeit aufzuzeichnen, sondern sie zu gestalten.

FILMBULLETIN Auch in sie einzugreifen? In ihrem Spielfilm-Regiedebüt *MEDIUM COOL* zeigen Sie in einer langen, ungeschnittenen Einstellung, wie Ihr Held, ein von Robert Forster gespielter Kameramann, die Opfer eines Autounfalls filmt, an dem er vorbeigekommen ist. Erst als er die Bilder im Kasten hat, ruft er den Krankenwagen.

HASKELL WEXLER Seit dieser Zeit ist es in Wirklichkeit oft vorgekommen, dass Kamerateams Bilder von einem Unglück geschossen haben, statt zu helfen.

FILMBULLETIN Am Ende des Films, bei jenen Demonstrationen, die 1968 während des legendären Parteitags der Demokraten stattfanden, kann sich die Kamera nicht mehr aus den Dingen heraushalten. Sie gerät zwischen die Fronten, wirkt, als wäre auch sie vom Tränengas benommen, taumelt, findet keine Deckung. Kurz hört man den Ruf: «It's real Haskell!»

HASKELL WEXLER Ich geriet mitten in eine dicke Wolke von Tränengas. Das war eine der beängstigendsten Erfahrungen meines Lebens. Die meisten Menschen glauben, man würde nur nichts mehr sehen können. Doch auch die Haut brennt, als stände sie in Flammen. Am schlimmsten ist aber das Gefühl, fast zu ersticken. Man bekommt einfach keine Luft mehr. Ich musste die Kamera fallen lassen und konnte den ganzen Tag nicht mehr arbeiten. Die haben damals CS-Gas verwandt, was besonders gefährlich

ist. Die Israelis haben es gegen die Palästinenser eingesetzt. Wenn man die Patronen in kleine, enge Häuser hineinschiesst, und die Menschen finden den Ausweg nicht mehr, können sie sterben.

FILMBULLETIN Das Fernsehen, das in *MEDIUM COOL* allgegenwärtig ist, spielt schon in *THE BEST MAN* eine grosse Rolle. Sie und Schaffner haben Monitore für eine innere Montage benutzt.

HASKELL WEXLER Das war damals technisch sehr kompliziert. Was Sie im Bild sehen, sind keine Fernseher, sondern sozusagen kleine Vorführräume. Wir mussten vorab 16-mm-Filme drehen und diese auf die Rückwand der leeren Gehäuse projizieren. Diese Projektoren waren mit speziellen Blenden versehen, die verhinderten, dass das Bild anfang zu flackern.

FILMBULLETIN Die erste Szene des Films erweckt den Eindruck, als handle es sich um eine TV-Reportage: Ein Mann mit einem Mikrophon spricht direkt in die Kamera, dann zoomt diese an das Parteitagsgebäude heran, das er im Kommentar erwähnt.

HASKELL WEXLER Wir haben den Stil einer Fernsehreportage imitiert, um ein Gefühl von Unmittelbarkeit zu erzeugen und den Zuschauer in den Film hineinanzuziehen.

FILMBULLETIN Was mir an *THE BEST MAN* sehr gefällt, ist die Tatsache, dass er es dem Zuschauer überlässt zu entscheiden, wer der beste Mann ist. Es gibt – nur zum Beispiel – keine Untersichten, die den von Cliff Robertson gespielten Gegenkandidaten dämonisieren.

HASKELL WEXLER Richtig. Das ist genau meine Definition eines erwachsenen Kinos: Es sollte eine rege Interaktion zwischen Leinwand und Zuschauer in Gang bringen. Das Fernsehen hat diese Rezeptionskultur leider sehr zerstört. Fernsehfilme versuchen, den Zuschauer gleich zu Beginn zu überrumpeln. Eine neue Generation sitzt vor dem Fernseher und fordert ungeduldig, unterhalten zu werden: «Entweder du weckst mein Interesse, oder ich rede mit meiner Frau, gehe aufs Klo, hole ein Bier oder – schlimmer noch – schalte um.» Während die Zuschauer glauben, mit der Fernbedienung ihren Konsum aktiv gestalten zu können, erzieht das Medium sie zu immer grösserer Passivität. Beim Kino ist das immer noch anders. Man macht sich auf den Weg, kauft sich eine Karte und sitzt mit völlig Fremden in einem grossen, dunklen Saal. So gibt es immer noch die Möglichkeit, das Publikum dazu zu bewegen, auf der Leinwand auf Entdeckung zu gehen. Viele Zuschauer sind aber schon vom Fernsehen konditioniert, reden während der Vorführung und zeigen keinerlei Respekt vor dem Werk.

FILMBULLETIN Franklin J. Schaffner hatte sein Handwerk beim Fernsehen gelernt, in der Zeit des *Golden Age of Live Television*. Hat das seine Arbeitsweise beeinflusst?

HASKELL WEXLER *THE BEST MAN* war Franklin Schaffners zweiter Kinofilm. Er war ein sehr kluger Mann. Bei der Arbeit bewies er gerade im Umgang mit den Schauspielern immer ein



1



«Es gibt hochentwickelte Steadycams und Kräne, die fast jede vorstellbare Bewegung ausführen können. Praktisch hat das aber oft zur Folge, dass sich die Kamera in Filmen nur um der Bewegung willen bewegt.»

ren. Ich brauchte also jemanden am Dimmer, der während der Einstellung das Licht mit dem exakt richtigen Timing verändert. Doch alle halfen mir, ohne grosses Aufhebens darum zu machen.

FILMBULLETIN Der Handkamera sind Sie über all die Jahrzehnte treu geblieben.

HASKELL WEXLER Auch in *THE SECRET OF ROAN INISH* und in *LIMBO* habe ich sie benutzt. Mit ihr entwickle ich einfach eine grössere Nähe zu den Darstellern. Ich kann mich dem, was sie tun, viel besser anpassen. Ein wenig wie beim Tanz. Das zu erreichen, wenn die Kamera auf einem Dolly steht und noch drei, vier weitere Leute beteiligt sind, ist möglich, aber sehr schwierig. Es ist nicht so intim. Auf viele der Feinheiten kann man dann nicht schnell genug reagieren. Aber natürlich ist die Handkamera nur eines von vielen Mitteln, die einem zur Verfügung stehen. Es gibt hochentwickelte Steadycams und Kräne, die fast jede vorstellbare Bewegung ausführen können. Praktisch hat das aber oft zur Folge, dass sich die Kamera in Filmen nur um der Bewegung willen bewegt. Zwei Menschen sitzen in einer Lobby und unterhalten sich in Ruhe, doch die Kamera geht über Tisch und Bänke. Was sagt uns eine solche Fahrt, ausser dass die Kameracrew total gelangweilt ist von dem, was sie sieht? Die kreative Entwicklung der Filmemacher hat mit der technologischen Entwicklung ihrer Mittel nicht Schritt gehalten.

FILMBULLETIN In *STUDS LONIGAN*, einem frühen Film, bei dem Sie noch

nicht *Director of Photography* waren, werden unruhig-nervöse oder gar schräggestellte Einstellungen nur in den Momenten eingesetzt, in denen auch die Figuren aus dem Gleichgewicht geraten.

HASKELL WEXLER Das macht man unbewusst. Ich bin ein grosser Bewunderer von *Vittorio Storaro*. Er verfügt über eine Enzyklopädie von Begriffen. Er kann seine Techniken den Stimmungen, die er erzielen will, genau zuordnen. Und er kann dieses Wissen mit anderen teilen. Wenn ich mit ihm rede, muss ich oft lachen, weil er in so poetischen Worten schwelgt. Natürlich frage ich mich selbst im Nachhinein: Warum habe ich die Frau in ein gelbes Kleid gesteckt? Warum habe ich sie genau an dieser Stelle im Bild plaziert? Meist weiss ich darauf keine Antwort. Ich sah durch den Sucher, schaute mich um und mit einem Mal klingelte es bei mir.

FILMBULLETIN In *STUDS LONIGAN* verweilt die Kamera minutenlang auf einer Frau in einer Bar, die von mehreren Männern, darunter dem jungen Jack Nicholson, belagert wird. Am Ende der Einstellung langt nur eine Hand kurz ins Bild. Diese Kadrage wurde doch sehr bewusst so gewählt, oder nicht?

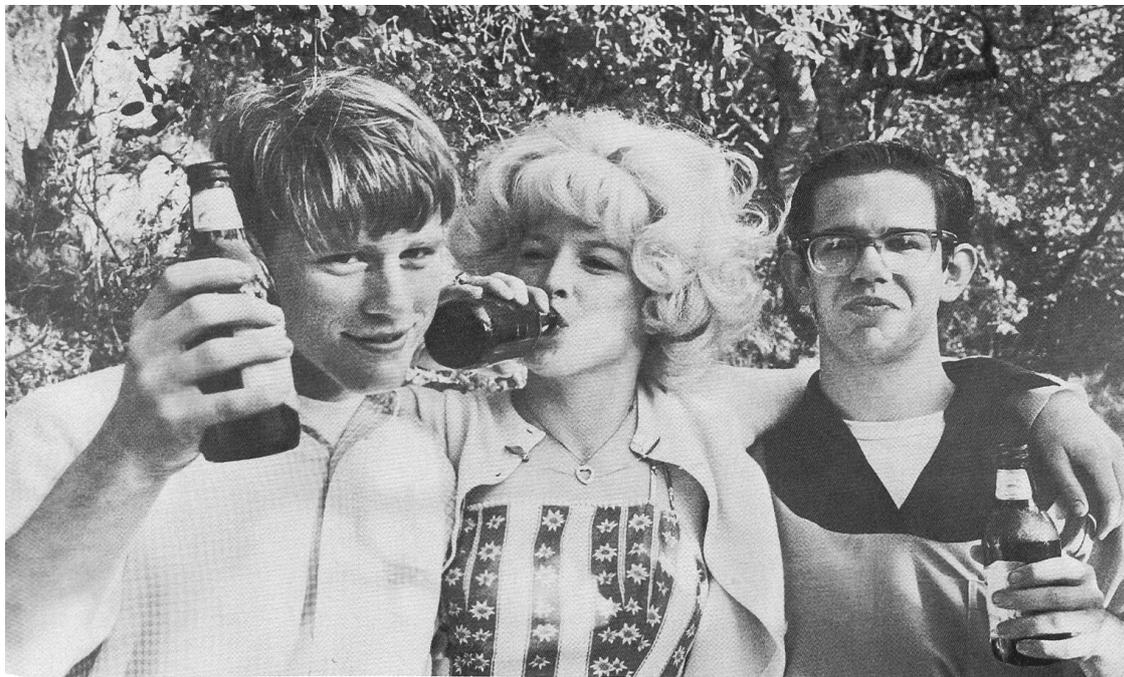
HASKELL WEXLER Oh ja. Indem man dem Zuschauer Informationen vorenthält, steigert man oft die Dramatik einer Szene.

FILMBULLETIN Oder indem man sie verzögert. Ich erinnere mich an die Szene in *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, in der Warren Oates zu Beginn des Films

eine Leiche entdeckt. Er hält an, springt aus dem Wagen, läuft ein Stück, bleibt stehen, wir sehen sein Gesicht in Grossaufnahme, und dann folgt ein Schnitt in die Totale! Keine subjektive Einstellung, wie man es erwarten würde. Nur Oates am Ende der Strasse und vor ihm etwas, was wir aus der Ferne mit Mühe als menschlichen Körper identifizieren können.

HASKELL WEXLER Ja, aber das war sicher die Entscheidung von *Hal Ashby*, unserem Cutter. Er war ein unheimlich harter Arbeiter, hat immer die ganze Nacht hindurch geschnitten, und wenn er nicht mehr konnte, dann hat er eben im Schneiderraum geschlafen. Auch als er dann später Regisseur war und mehr Geld verdient hat als die meisten von uns, hat er immer enorm viel Zeit im Schneiderraum verbracht. Er war übrigens schon Schnitthelfer bei *THE BEST MAN* gewesen.

FILMBULLETIN Ein ähnliches Beispiel für den Spannungsaufbau einer Sequenz durch verzögertes Freigeben von Informationen findet sich in *MULHOLLAND FALLS*. Hier gibt es aber keine Schnitte, sondern nur eine ausgedehnte Kranfahrt. Die Hauptfiguren gehen in der Wüste eine Sanddüne hinauf und bleiben auf deren Kamm stehen. Sie blicken nach unten und schieben sich vor Erstaunen die Hüte in die Stirn. Dann erhebt sich hinter ihnen die Kamera, schwebt hoch, über die Männer hinweg und lässt uns schliesslich in die Tiefe blicken: hinein in den Krater einer Atombombenexplosion.



2

1
MATEWAN
Regie:
John Sayles

2
Ronny Howard,
Candy Clark
und Charlie
Martin Smith in
einer Drehpause
von AMERICAN
GRAFFITI
Regie:
George Lucas

HASKELL WEXLER Der war aber gar nicht da! Gedreht haben wir mitten in der flachen Wüste, der Krater wurde nachträglich per Computeranimation hinzugefügt. Diese Einstellung habe ich in genauer Abstimmung mit dem Experten für CGI (*computer generated images*), der bei den Dreharbeiten vor Ort war, geplant. Ein schönes Beispiel für das, worüber wir gerade sprachen: Richtig eingesetzt, können die neuen technischen Möglichkeiten unsere Ausdrucksmöglichkeiten erweitern.

FILMBULLETTIN In dem Konzertfilm *NO NUKES*, bei dem Sie für die Kameraführung zuständig waren, wird in der Mitte eine Dokumentation über Menschen gezeigt, die vom Militär voller Absicht starker radioaktiver Strahlung ausgesetzt wurden. Genau darum geht es in *MULHOLLAND FALLS*.

HASKELL WEXLER Und genau darum wollte ich den Film auch fotografieren. Im Drehbuch nahm das Thema weit mehr Raum ein als im fertigen Film. Viele Szenen, die sich damit beschäftigten, fielen dem Schnitt zum Opfer. Warum auch immer. Bei uns ist das immer noch ein Tabuthema. Kaum jemand weiss, dass die Raketen, die jetzt gerade wenige hundert Kilometer von hier entfernt in Ex-Jugoslawien einschlagen, mit Uran versehen sind, damit sie auch schwere Panzerungen durchdringen können. Viele unserer Soldaten kamen mit Erkrankungen aus dem Golfkrieg zurück, die auf radioaktive Strahlung zurückzuführen sind. Das war nicht Saddam, das waren unsere eigenen Waffen! Ich hatte gehofft, *MULHOLLAND FALLS* könnte dazu

beitragen, das Bewusstsein für dieses Problem zu schärfen.

FILMBULLETTIN Zurück zu den Sechzigern: *Norman Jewison*, für den Sie *IN THE HEAT OF THE NIGHT* fotografieren, kam wie Franklin J. Schaffner vom Fernsehen zum Film. Gab es grosse Gemeinsamkeiten zwischen den beiden?

HASKELL WEXLER Nein, sie waren völlig verschieden, obwohl sie viele Jahre beim Fernsehen gearbeitet hatten. Normans rechte Hand war Hal Ashby, sein Cutter. Als wir drei *IN THE HEAT OF THE NIGHT* drehten, hatte ich ein etwas ausgeprägteres Gespür für die visuelle Seite eines Films als Norman. Doch er liess mir viel Freiraum. Auch Hal, der jeden Tag die Muster sah und oft am Set war, ermunterte Norman, den Bildern mehr zu vertrauen. Es herrschte ein sehr inspirierender Teamgeist, eine kreative Atmosphäre, die von gegenseitigem Respekt geprägt war. Auch heute noch ist Norman ein Regisseur, der die Arbeit entspannt und locker angeht. Damals war er wie ein grosser Junge, der Lust hatte, mit uns zu spielen.

Franklin Schaffner dagegen war von der Sohle bis zum Scheitel Gentleman. Er erschien stets perfekt gekleidet am Set, stand immer gerade und aufrecht, sprach gewählt. Ein sehr warmerherziger Mensch. Er konzentrierte sich vor allem auf die Schauspieler. Margaret Leighton kam von der Bühne und hatte etwas Angst vor der Kamera, doch Franklin gab ihr Selbstvertrauen. Lee Tray, der den todkranken Präsidenten spielt, war selbst schwer er-

krank und starb kurz nach den Dreharbeiten. Franklin verschaffte ihm einen wunderbaren, sehr würdevollen letzten Auftritt. Ich konnte zu *THE BEST MAN* viele Ideen beisteuern. Erinnern Sie sich an das Treffen der beiden Kandidaten im Keller?

FILMBULLETTIN Ich habe mich über die Regale mit den vielen Wasserbehältern gewundert.

HASKELL WEXLER Das war der Atombunker der Columbia Studios, den ich bei einem Rundgang entdeckt hatte.

FILMBULLETTIN Das Studio hatte einen Atombunker?

HASKELL WEXLER Viele hatten damals einen Atombunker. Denn der Staat zahlte jedem Geld, der sich ein solches Ding in den Garten bauen liess. In Hollywood war es üblich, dieses Geld zu nehmen, den Bunker zu bauen und den Wein darin zu lagern! Ich schlug Franklin den Bunker als Drehort vor, und er war sofort einverstanden. Wir nahmen unser Equipment, zogen von der Studiobühne in den Keller um, ersetzten die Birnen in den Deckenlampen durch stärkere und fingen an zu drehen. Doch es ging mir nicht nur um einen Drehort, der visuell viel hermachte. Ich wollte auch nebenbei etwas über den Irrwitz dieser Zeit erzählen.

FILMBULLETTIN Wo wir gerade bei den Drehorten sind: Am Ende von *IN THE HEAT OF THE NIGHT* gibt es eine Szene, in der Sidney Poitier, Rod Steiger und Warren Oates vor einem Diner stehen. Sie sprechen miteinander, und wir sehen ihre Atemfahnen. Der Film wurde also in der Kälte der Nacht gedreht.

«Wenn man zu lange herumfummelt, mit den Scheinwerfern und den Reflektoren, beraubt man die Schauspieler der Möglichkeit, genau in dem Augenblick zu spielen, wenn sie heiss sind.»



HASKELL WEXLER Oh, ja, die Nächte waren bitterkalt. Wir konnten nicht im tiefen Süden drehen, weil Sidney Poitier zuviel Angst hatte, dort zu arbeiten. Wir sind statt dessen in den Süden von Illinois gegangen, und Illinois gehörte zu den Nordstaaten. Die Stadt war im Grunde tot, da war überhaupt nichts los – bis wir kamen. Die Mädchen gerieten völlig aus dem Häuschen: Endlich ein paar interessante Männer! Einige Mitglieder der Crew nahmen ihre neuen Freundinnen dann auch gleich mit nach Hollywood. Es gab Hochzeiten, Scheidungen, alles, was das Herz begehrt.

FILMBULLETTIN Eine der stärksten Szenen des Films spielt auf dem Bahnsteig: Sidney Poitier will abreisen, doch Rod Steiger überredet ihn zum Bleiben. Obwohl sie recht lang dauert, sind Sie mit drei, vier Kamerapositionen ausgekommen. Gibt es Fälle, in denen Sie sich sagen: Die Szene ist exzellent geschrieben, die Schauspieler sind so gut in Form, dass eine kompliziertere visuelle Auflösung nur ablenken würde?

HASKELL WEXLER Ja, da stimme ich unbedingt zu. Die Szene auf dem Bahnsteig wollte ich so schnell wie möglich in den Kasten bekommen – wie bei einem Dokumentarfilm, wo man die Unmittelbarkeit des Moments einzufangen versucht. Auch wenn Schauspieler es gewohnt sind, eine Szene endlos oft zu wiederholen, gibt es doch häufig Fälle, in denen man weiss: Jetzt oder nie! Und dann reichen unter Umständen auch zwei Kamerapositione. Wenn man zu lange

herumfummelt, mit den Scheinwerfern und den Reflektoren, beraubt man die Schauspieler der Möglichkeit, genau in dem Augenblick zu spielen, wenn sie heiss sind. Gute Regisseure haben dafür ein Gespür und sind in der Lage, die Schauspieler und die Technik zeitlich exakt aufeinander abzustimmen. Doch es kann selbst den besten Leuten passieren, dass sie nicht gleichzeitig voll da sind.

FILMBULLETTIN In *IN THE HEAT OF THE NIGHT* gibt es viele Sequenzen, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Erst nach einiger Zeit folgt dann eine Totale. Ich habe mir überlegt, ob das nicht eine Art filmisches Pendant zu Poitiers Ermittlungsmethode ist: Es sind sehr kleine – oft geradezu absurd winzige – Spuren und Indizien, die er zielsicher findet und die sich allmählich zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

HASKELL WEXLER Ja, das geht auf mich zurück! Im Drehbuch stand eine Szene, in der Sidney Poitier in einem Auto eine winzige Spur finden sollte. Ich dachte: Das muss alles ziemlich kompliziert ausgeleuchtet werden. Wie kriegen wir es hin, dass das Licht dort unten an der Fussmatte auch glaubwürdig wirkt? Da ich Autonarr bin und Ford damals gerade ein Cabrio auf den Markt gebracht hatte, dessen Dach nicht zusammengefallen wurde, sondern aus Metall war und komplett unter die Karosserie gleiten konnte, kam mir die Idee: Nehmen wir doch das Cabrio und lassen das Dach einfach nach oben gleiten. Daraus entstand eine sehr sinnliche Szene,

komponiert aus Einstellungen einzelner Teile des Wagens, begleitet von diesem seltsamen mechanischen Geräusch.

Ich hatte mir gerade ein Fünzfingermakro-Objektiv gekauft. Mit den meisten Objektiven, die es damals gab, konnte man sich einem Gegenstand kaum weiter als zehn, zwanzig Zentimeter nähern, ohne die Schärfe zu verlieren. Mit dem Fünzfingermakro konnte man aus noch geringerer Entfernung filmen. Ich habe es zweimal im Film verwandt. Zum einen in der Szene, in der Sidney Poitier die Leiche untersucht. All das habe ich mit der Handkamera gedreht. Und später, wenn Poitier im Auto den Rest eines Blattes findet, konnte ich sogar die Schärfe zwischen diesem Detail, das im Bild so gewaltig wirkt wie ein Baum, und Poitiers Gesicht hin- und her wandern lassen: Ein klitzekleines Indiz von riesengrosser Bedeutung.

Weil Hal Ashby unser Cutter war, konnte ich mich darauf verlassen, dass diese Aufnahmen – wenn irgend möglich – auch Verwendung finden würden. Denn oft landen die gelungensten Einstellungen auf dem Boden des Schneiderraums. Das war das Besondere an der Beziehung zwischen Norman, Hal und mir: Es herrschte keineswegs immer völlige Harmonie. Das wäre auch gar nicht wünschenswert gewesen. Doch wenn die beiden einen Vorschlag von mir ablehnten, konnte ich sicher sein, dass er sie einfach nicht überzeugte. Heutzutage sind die Gründe, wegen derer eine Idee verworfen wird, oft kaum zu erahnen:



1
Sidney Poitier
in *IN THE HEAT
OF THE NIGHT*
Regie: Norman
Jewison

2
Penelope Ann
Miller und
Danny De Vito
in *OTHER
PEOPLE'S
MONEY* Regie:
Norman Jewison

3
Chazz Palminteri,
Michael Madsen,
Nick Nolte und Chris
Penn in
*MULHOLLAND
FALLS* Regie: Lee
Tamahori

sie können persönlich oder bürokratisch sein, intern oder extern, es gibt viele Filter in den Entscheidungsprozessen.

FILMBULLETIN Für Jewison haben Sie nach *IN THE HEAT OF THE NIGHT* im Jahr darauf *THE THOMAS CROWN AFFAIR* fotografiert. Stilistisch unterscheiden sich diese beiden Filme wie Tag und Nacht.

HASKELL WEXLER *IN THE HEAT OF THE NIGHT* galt damals als sehr fortschrittlicher, radikaler Film über Rassismus. Dieses Bewusstsein, an etwas *Wichtigem* zu arbeiten, hat uns alle zusammengescheisst. Als wir eine erste Testvorführung des Films veranstalteten, waren wir völlig verdattert, dass die Zuschauer an einigen Stellen laut lachten. Diesen Humor hatten wir bei der ungeheuren Ernsthaftigkeit, mit der wir zu Werke gegangen waren, völlig aus den Augen verloren. Aber er hat sicher ganz erheblich zum grossen Erfolg des Films beigetragen. Danach wollte Norman einen stilistisch sehr avancierten Film machen. Wir besuchten die Expo '67 in Kanada, und als Norman dort die *multi-screen*-Technik sah, wusste er, dass er fündig geworden war. Er suchte nach einer besonders clever konstruierten Geschichte und bekam dieses Drehbuch in die Hände, das damals – glaube ich – den Titel «The Crown Caper» trug und ziemlich miserabel war. Das haben wir genommen und versucht, das Maximum an stilistischer Raffinesse herauszuholen.

FILMBULLETIN Waren die *multi-screen*-Sequenzen, in denen das Bild in

sehr viele Einzelbilder zerlegt wird, eine besondere Herausforderung für Sie?

HASKELL WEXLER Ich hatte eine besondere Abneigung gegen sie! Um das legendäre Polospiel zu fotografieren, hatte ich einen ungeheuren Aufwand betrieben: Ich liess Kameras im Boden vergraben, ritt mit der Handkamera mitten durchs Geschehen, versuchte die Perspektive eines Poloschlägers zu simulieren, arbeitete mit langen Brennweiten – man macht sich keine Vorstellungen, wieviel Material ich insgesamt belichtet habe. Dann entschied sich Norman, mit Hilfe der *multi-screen*-Technik den Eindruck zu erzeugen, das Ganze würde durch das Facettenauge eines Insektes gesehen. Meine tollen Aufnahmen waren auf der Leinwand nun so winzig klein, dass man sie überhaupt nicht mehr richtig würdigen konnte! Damals habe ich mich sehr darüber geärgert.

FILMBULLETIN Eine Sequenz fällt in diesem Film völlig aus dem Rahmen: Faye Dunaway geht mit ihrem Auftraggeber über einen Schulhof, der heruntergekommen und mit Graffiti besprüht ist. Die Szene wirkt wie eine Explosion von Wirklichkeit inmitten einer Kunstwelt. Haben Sie diesen Bruch kalkuliert?

HASKELL WEXLER Ganz bestimmt nicht! Wir waren einfach nicht konsequent. Sonst hätten wir alles übermalt.

FILMBULLETIN Haben Sie das von John McTiernan inszenierte Remake von *THE THOMAS CROWN AFFAIR* schon gesehen?

HASKELL WEXLER Nein, noch nicht. Ich glaube, dass solche Remakes vor allem deshalb gemacht werden, weil sie sich gut vermarkten lassen. Auch wenn die Neuverfilmung nicht geglückt ist, kann man davon ausgehen, dass einige Leute sie sehen wollen, um herauszufinden, was gegenüber dem Original geändert wurde. Die ganze Marketing-Strategie kann auf etwas aufbauen, was schon existiert. Vor kurzem habe ich einen Trailer zu einem Thriller gesehen, in dem verraten wurde, wer der Mörder ist. Kurz darauf traf ich jemanden vom Verleih. «Warum soll ich mir den Film ansehen, wenn ich vorher schon alles weiss?» fragte ich ihn. Er erwiderte nur: «Darum geht's gar nicht. Wir wollen nur, dass der Film in die Kinos kommt. Wie er dann läuft, ist egal.»

FILMBULLETIN Der dritte und bisher letzte Film mit Jewison war *OTHER PEOPLE'S MONEY*. Auch dort gibt es, wie in *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, die Detailaufnahme eines Blattes. Wir sehen einen Zaun, der mit einer Kette verriegelt ist, und in dieser Kette hängt ein herbstlich verfärbtes Blatt. Dann fährt die Kamera zurück ...

HASKELL WEXLER ... die Windmaschine bläst ...

FILMBULLETIN ... und wir sehen, dass das Gelände menschenleer ist. Wir wissen nun, dass die Fabrik geschlossen wurde. Eine wichtige, entscheidende Information, die Sie allein durch dieses Detail vermitteln.

HASKELL WEXLER Ich habe bei *OTHER PEOPLE'S MONEY* das gleiche Makro-Objektiv verwendet wie bei *IN THE HEAT*



Haskell Wexler

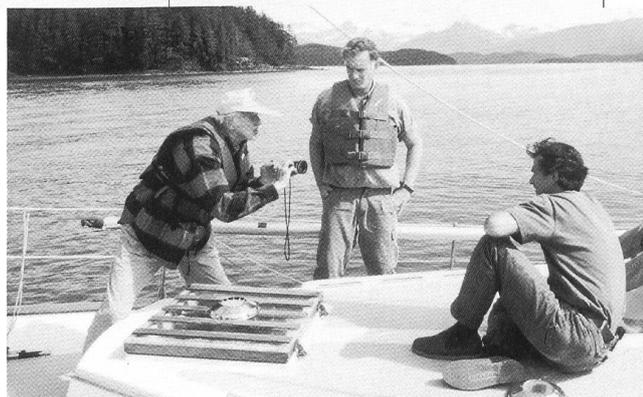
Geboren am 6. Februar 1926 in Chicago, Illinois

- 1953 THE LIVING CITY
Regie: John Barnes
- 1955 PICNIC
Regie: Joshua Logan
- 1958 STAKEOUT ON DOPE STREET
Regie: Irvin Kershner
- 1959 FIVE BOLD WOMEN
Regie: Jorge Lopes-Portillo
- 1960 THE SAVAGE EYE
Regie: Ben Maddow, Sidney Meyers, Joseph Strick
- WILD RIVER
Regie: Elia Kazan
- STUDS LONIGAN
Regie: Irving Lerner
- 1961 ANGEL BABY
Regie: Paul Wendkos
- HOODLUM PRIEST
Regie: Irvin Kershner
- 1963 AMERICA, AMERICA
Regie: Elia Kazan
- FACE IN THE RAIN
Regie: Irvin Kershner
- LONNIE
Regie: William Hale
- 1964 THE BEST MAN
Regie: Franklin J. Schaffner
- 1965 THE LOVED ONE
Regie: Tony Richardson
(Co-Produzent: Haskell Wexler)
- THE BUS
Regie: Haskell Wexler
- 1966 WHO'S AFRAID
OF VIRGINIA WOOLF?
Regie: Mike Nichols
- 1967 IN THE HEAT OF THE NIGHT
Regie: Norman Jewison
- 1968 THE THOMAS CROWN AFFAIR
Regie: Norman Jewison
- 1969 MEDIUM COOL
Regie: Haskell Wexler (Autor, Produzent, Schauspieler)
- 1970 INTERVIEWS WITH
MY LAI VETERANS
Regie: Joseph Strick
- GIMME SHELTER
Regie: Albert Maysles, David Maysles
Kamera neben vielen anderen

- 1971 BRAZIL: A REPORT ON TORTURE
Regie: Saul Landau
(Co-Regisseur, Co-Produzent: Haskell Wexler)
- CONVERSATION WITH ALLENDE
Regie: Haskell Wexler, Saul Landau
- 1972 THE TRIAL OF THE
CATONSVILLE NINE
Regie: Gordon Davidson
- 1973 AMERICAN GRAFFITI
Regie: George Lucas
- THE CONVERSATION
Regie: Francis Ford Coppola
- 1974 INTRODUCTION TO THE ENEMY
Regie: Haskell Wexler
- 1975 ONE FLEW OVER
THE CUCKOO'S NEST
Regie: Milos Forman; Kamera
neben William Fraker, Bill Butler
- 1976 UNDERGROUND
Regie: Emile de Antonio
(Drehbuch, Co-Produzent,
Co-Regisseur: Haskell Wexler)
- BOUND FOR GLORY
Regie: Hal Ashby
- 1977 COMING HOME
Regie: Hal Ashby
- 1978 DAYS OF HEAVEN
Regie: Terence Malick, Kamera
nach Nestor Almendros
- THE CIA CASE OFFICER
Regie: Saul Landau
- WAR WITHOUT WINNERS
Regie: Haskell Wexler
- 1979 PAUL JACOBS AND
THE NUCLEAR GANG
Regie: Jack Willis, Saul Landau
- 1980 NO NUKES
Regie: Julian Schlossberg, Danny
Goldberg, Anthony Potenza
- 1981 SECOND-HAND HEARTS
Regie: Hal Ashby
- 1982 LOOKIN' TO GET OUT
Regie: Hal Ashby
- RICHARD PRYOR LIVE
ON THE SUNSET STRIP
Regie: Joe Layton
- 1983 THE MAN WHO LOVED WOMEN
Regie: Blake Edwards
- BUS II
Regie: Haskell Wexler
- 1985 LATINO
Regie: Haskell Wexler

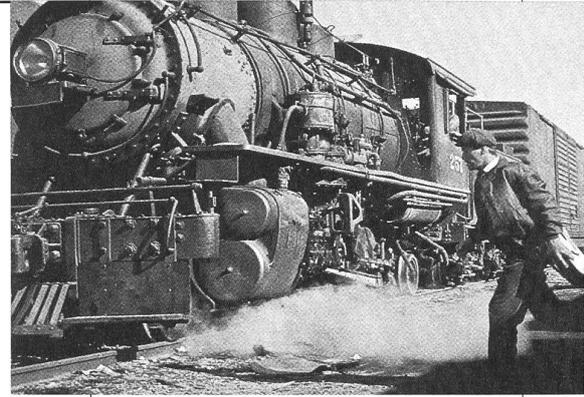
- 1987 UNCLE MEAT
Regie: Frank Zappa
(Haskell Wexler als
Porträtiertter)
- MATEWAN
Regie: John Sayles
- 1988 COLORS
Regie: Dennis Hopper
- 1989 BLAZE
Regie: Ron Shelton
- THE THREE FUGITIVES
Regie: Francis Veber
- 1990 TO THE MOON, ALICE
Regie: Jessie Nelson
(Fernsehproduktion)
- 1991 OTHER PEOPLE'S MONEY
Regie: Norman Jewison
- AT THE MAX
Regie: Noel Archambault,
David Douglas
- 1992 VISIONS OF LIGHT: THE ART OF
CINEMATOGRAPHY
Regie: Arnold Glassmann,
Todd McCarthy
(Haskell Wexler als
Porträtiertter)
- THE BABE
Regie: Arthur Hiller
- 1994 THE SECRET OF ROAN INISH
Regie: John Sayles
- 1995 STEAL BIG, STEAL LITTLE
Regie: Andrew Davis
additional Fotografie
- THE SIXTH SUN: MAYAN
UPRISING IN CHIAPAS
Regie: Saul Landau
- CANADIAN BACON
Regie: Michael Moore
- 1996 MULHOLLAND FALLS
Regie: Lee Tamahori
- THE RICH MAN'S WIFE
Regie: Amy Holden-Jones
- 1998 STEVE MCQUEEN:
THE KING OF COOL
Regie: Robert Katz
(Haskell Wexler als Porträtiertter;
Fernsehproduktion)
- 1999 LIMBO
Regie: John Sayles

KLEINE FILMOGRAPHIE





2



3

1
Haskell Wexler,
John Sayles,
David
Strathairn und
Mary Elizabeth
Mastrantonio
bei Dreharbeiten
zu LIMBO
Regie:
John Sayles

2
Richard Burton
und Elizabeth
Taylor in
WHO'S AFRAID
OF VIRGINIA
WOOLF?
Regie: Mike
Nichols

3
David Carradine
in BOUND
FOR GLORY
Regie:
Hal Ashby

OF THE NIGHT. Als ich eine der Einstellungen vorbereitete, fiel es mir wieder ein. «Norman», rief ich. «Das ist genau das gleiche verfluchte Objektiv, das wir bei IN THE HEAT OF THE NIGHT benutzt haben!» Haben Sie den Film im Kino gesehen oder auf Video?

FILMBULLETIN Im Kino.

HASKELL WEXLER Wo, glauben Sie, haben wir die Szenen gedreht, die in Danny De Vitos Büro spielen? In New York, Los Angeles, Vancouver?

FILMBULLETIN Ich habe keine Ahnung.

HASKELL WEXLER Im Studio. Ich denke, das haben wir sehr gut hinbekommen, denn kaum jemand ist bisher darauf gekommen.

FILMBULLETIN An dem Film gefällt mir gerade, wie die beiden Antipoden Gregory Peck und Danny De Vito durch ihre Büros charakterisiert werden: Pecks Büro ist sehr dunkel, aber warm, denn das Interieur besteht aus Holz. Im Hintergrund kann man durch ein Fenster in die Werkhalle blicken, und das spärliche Licht ist herbstlich. Man merkt: Hier geht etwas zu Ende. De Vito dagegen residiert in einem Wolkenkratzer, umgeben von Metall und Glas. Blickt man aus dem Fenster, sieht man den Himmel und hat den Eindruck, dass man sogar über den Jahreszeiten schwebt.

HASKELL WEXLER Ja. Dem Film hätte es sicher genutzt, wenn am Anfang die Zeit, in der er spielt, eingeblendet worden wäre. Dieser Trend, Fabriken aufzukaufen, um sie anschliessend zu liquidieren, war schon vorbei, als der Film herauskam. Aber in den Achtzi-

gern war das erschreckend. Da fielen Tausende von Existenzen blossen Zahlenspielerien zum Opfer.

FILMBULLETIN Hal Ashby, den Sie schon als Schnittassistenten und als Cutter gut kannten, wurde später selbst Regisseur. Sie fotografierten vier seiner Filme, darunter BOUND FOR GLORY.

HASKELL WEXLER Hal war kein allzu geselliger Mensch, sondern lebte sehr zurückgezogen. Wir kamen gut miteinander zurecht. Meistens. Doch bei BOUND FOR GLORY nahm Hal Kokain – wie viele Regisseure. Eines Tages, mitten in den Dreharbeiten, feuerte er mich. Das Studio übte grossen Druck auf ihn aus, weil wir bereits etwas hinter dem Zeitplan zurücklagen. Die alten Dampfzüge fielen oft aus, und der Staub, der in jede Ritze drang, tat sein Übriges. Viele Mitglieder des Teams wurden krank, bekamen Schwierigkeiten mit ihrer Lunge. Hal nahm immer mehr von dem Zeug und wurde unerträglich. «Du bist gefeuert!» schrie er. «Ich will dich morgen nicht mehr sehen!» Ich packte ihn und schüttelte ihn: «Hal, du bist mein Freund! Ich will endlich wieder mit dir reden und nicht mit deiner verfluchten Nase.» Doch Hal war wie von Sinnen. Am nächsten Tag musste ich ohnehin zum Set. Über Nacht hatten sich die Wogen geglättet, und die Arbeit ging weiter.

Als Hal 1988 starb, war ich immer in seiner Nähe. Drei, vier Wochen lang. Ich hatte noch nie erlebt, wie ein Mensch stirbt, schon gar nicht ein Mensch, der mir so nahe steht. Das hat

mich sehr berührt. Ich sah diese enorme kreative Energie, die in Hollywood am Ende keine Chance mehr bekommen hatte, sich in Filme umzusetzen, dahinschwenden. Wenn Hal nicht unter Drogen stand, war er ein lieber, umgänglicher Mensch. Doch die Studios hatten kein Vertrauen mehr zu ihm, gaben ihm miserable Drehbücher, aus denen er das Beste zu machen versuchte. Meinem Sohn verschaffte Hal einige Jobs als Tonmann, verpflichtete ihn für alle seine Filme nach BOUND FOR GLORY.

FILMBULLETIN Bei AMERICAN GRAFFITI waren Sie *visual consultant*. War es schwierig, einen Film zu drehen, in dem sich die Figuren ständig in fahrenden Autos durch die Gegend bewegen?

HASKELL WEXLER Sowohl die Lichter in den Wagen wie auch die Strassenlaternen haben wir nur verstärkt und dann immer mit mehreren Kameras gedreht. Fast wie beim Dokumentarfilm. Es war eine völlig reibungslose Produktion. George Lucas hat einen *dialogue coach*, der die Schauspieler immer optimal auf ihre nächste Einstellung vorbereitete. George ist ein sehr ausgeglichener Regisseur, er wurde nie laut.

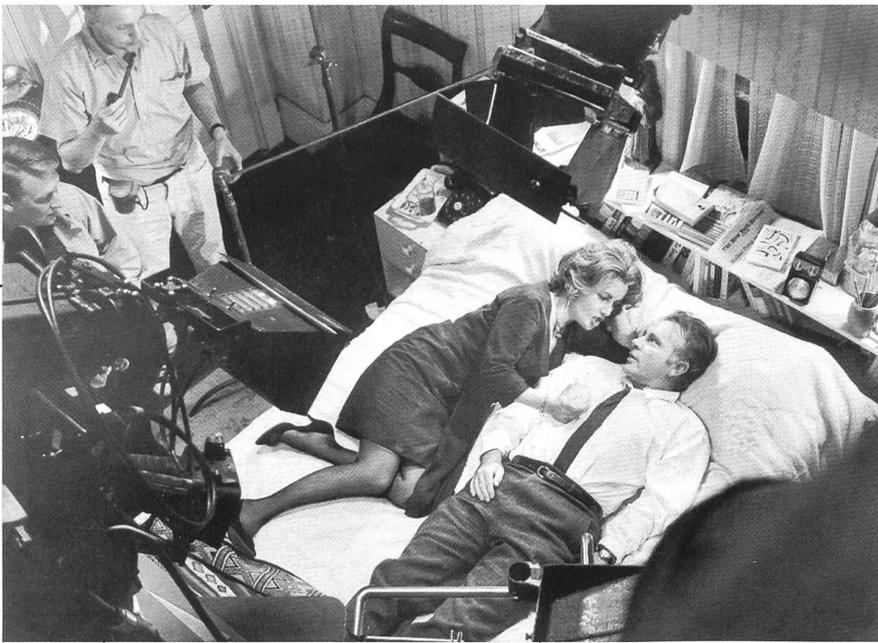
FILMBULLETIN Ich habe gelesen, Sie hätten auch mit den Schauspielern gearbeitet.

HASKELL WEXLER Das kann man so nicht sagen. Ich habe nur ein paar Mal Richard Dreyfuss gesagt, er sei in Gefahr zu übertreiben.

FILMBULLETIN In einer Ihrer Filmographien taucht auch THE CONVERSATION auf.



1



«Die Werbung ist auch immer ein Taktgeber für den Schnittrhythmus, den das Publikum bevorzugt. Eine gute Gelegenheit, die Veränderung der Sehgewohnheiten zu studieren.»

1
Dreharbeiten zu WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOLF? Regie: Mike Nichols

2
David Carradine in BOUND FOR GLORY Regie: Hal Ashby

WERKSTATT-GESPRÄCH

HASKELL WEXLER Von dem Film wurde ich gefeuert.

FILMBULLETIN Das habe ich vermutet. Warum?

HASKELL WEXLER Ich hatte fünfundzwanzig Prozent des Films gedreht, einschliesslich des Dialogs, der dem Film seinen Titel gibt. Ich nahm ihn mit sechs Kameras auf, so dass wir ihn nach zwei Tagen im Kasten hatten. Im Drehplan vorgesehen waren dafür fast zwei Wochen. Doch während wir sehr schnell vorankamen, war Francis Ford Coppola mit dem Drehbuch immer noch nicht fertig. Ausserdem wollte er noch eine Oper inszenieren. Um Zeit zu gewinnen, musste ein Schuldiger gefunden werden und ein Kopf rollen: Das war meiner. Dies hat mir Francis ein halbes Jahr später selbst erzählt. Die Dreharbeiten wurden für zwei-einhalb Wochen unterbrochen, angeblich, um einen neuen Kameramann zu finden, Bill Butler. Francis stellte das Buch fertig, und dann wurde der Film zu Ende gedreht.

FILMBULLETIN Ich will nicht zu viele unangenehme Erinnerungen auf-rühren, aber hat Bill Butler Sie nicht auch bei ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST abgelöst?

HASKELL WEXLER Bill Butler ist mein Geier. Dabei hatte ich ihm seinen ersten Job beim Film verschafft, bei THE RAIN PEOPLE (1968). Der Film sollte im Mittleren Westen gedreht werden, und Bill arbeitete in Chicago, meiner Heimatstadt, für das Fernsehen. Ich empfahl ihn Francis. Bill und ich haben uns zwar mittlerweile ausgesprochen, aber mein Puls geht immer noch hoch,

wenn das Gespräch auf dieses Thema kommt. Ich bin sehr verletzt, wenn ich gefeuert werde. Doch bei ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST lag der Fall anders. Ich hatte UNDERGROUND vorbereitet, und das FBI wusste, dass ich zu Leuten Kontakt hatte, die wegen terroristischer Anschläge gesucht wurden. Als Milos Forman mich raus-schmiss, sagte er mir, er könnte mir die Gründe erst später nennen. Ich kann es nicht beweisen, aber ich glaube, dass von der Regierung Druck auf die Produktion ausgeübt wurde, mich loszuwerden. FBI-Leute tauchten während der Produktion auf, befragten Mitarbeiter in der Buchhaltung des Films und sogar mein Zimmermädchen im Hotel. Doch die meisten Einstellungen in ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST stammen von mir. Die Szene auf dem Segelboot hat Bill Fraker gedreht, die Nacht-Szenen am Ende Bill Butler.

FILMBULLETIN Sie erwähnten vorhin, dass Sie die Fotografie von DAYS OF HEAVEN übernahmen. Wie kam es dazu?

HASKELL WEXLER Die Dreharbeiten hatten sich verzögert, und Nestor Almendros musste mit Truffauts L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES (1976) beginnen ...

FILMBULLETIN ... dessen Remake Sie 1983 unter der Regie von Blake Edwards fotografierten ...

HASKELL WEXLER Ja, ja ... Nestor war ein Freund von mir, und ich konnte ihm auf diese Weise einen Gefallen tun. Es war eine grossartige Erfahrung, weil der Stil, dem ich mich anpassen musste, so wunderschön war.

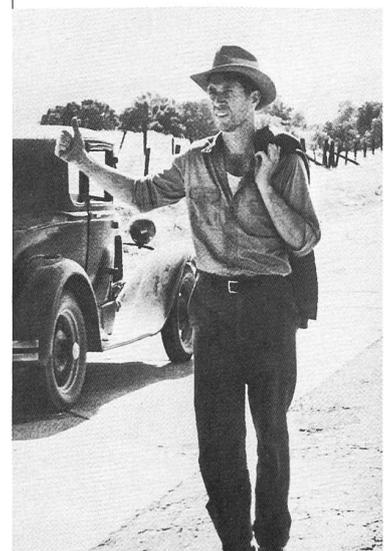
2

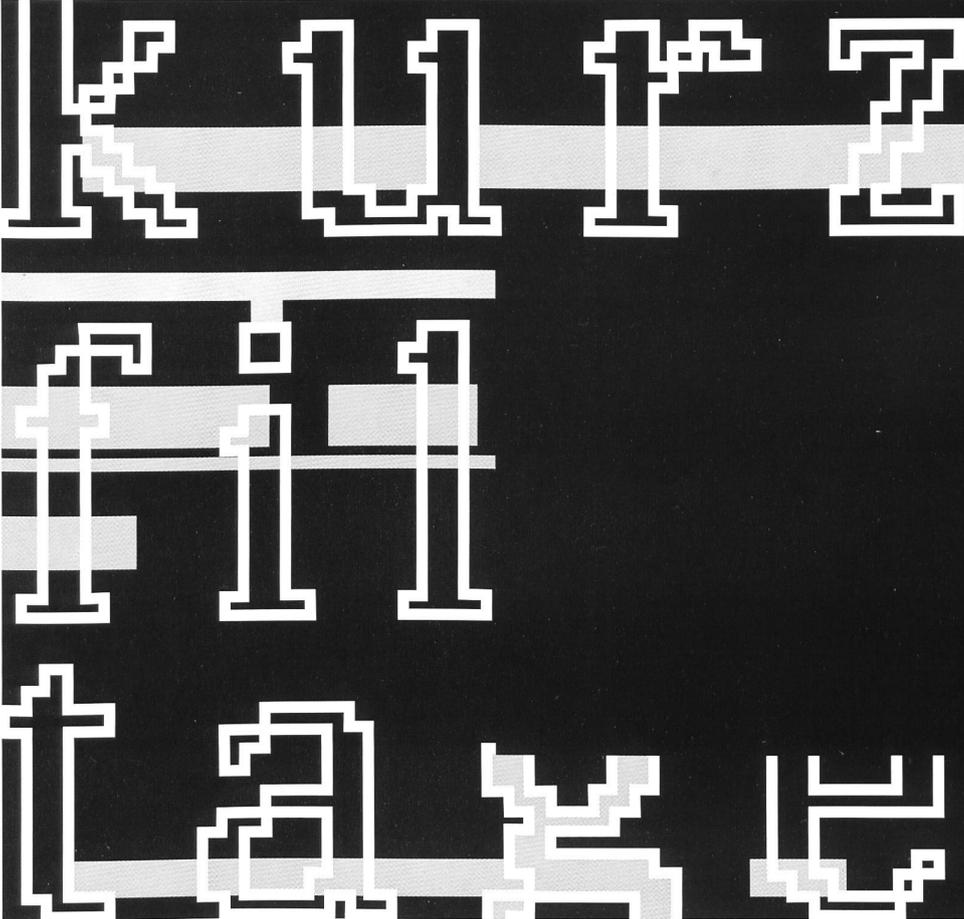


FILMBULLETIN Ende der sechziger Jahre haben Sie mit Ihrem Kollegen Conrad Hall eine Firma für Werbefilme gegründet. Haben Sie die Arbeit in diesem Bereich auch genutzt, um neue Techniken und Inszenierungsweisen fürs Kino auszuprobieren?

HASKELL WEXLER Es gab für uns zwei wichtige Gründe, in die Werbung einzusteigen. Erstens war dort sehr viel Geld zu verdienen, und zweitens konnten wir unsere Crews das ganze Jahr über beschäftigen. Wir haben viel ausprobiert, neue Kameras, Objektive, Emulsionen. Die Werbung ist auch immer ein Taktgeber für den Schnittrhythmus, den das Publikum bevorzugt. Eine gute Gelegenheit, die Veränderung der Sehgewohnheiten zu studieren.

Das Gespräch mit Haskell Wexler führte Lars-Olav Beier im Juni 1992 und 1999





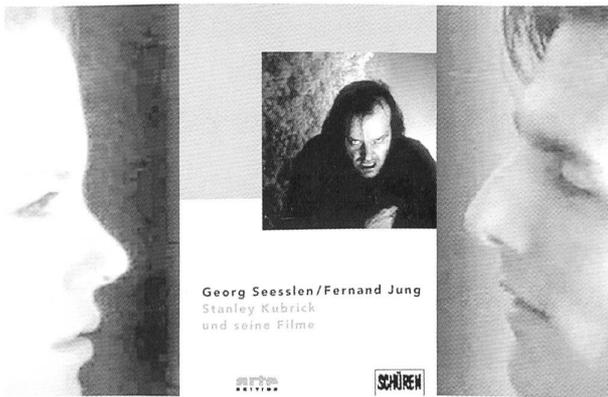
KURZFILMTAGE WINTERTHUR
12.-14. 11. 99
IN DER ALTEN KASERNE

INFOS: KURZFILMTAGE WINTERTHUR
POSTFACH 611 8402 WINTERTHUR
E-MAIL: ADMIN@KURZFILMTAGE.CH
T: 052 212 11 66 F: 052 212 11 72

Kino zum Lesen

„Stanley Kubrick hat ein Kino hinterlassen, das nicht nur unsere Welt abbilden, verbessern und kritisieren kann, unser Leben feiern oder betrauern, sondern das dorthin gelangen wollte, wo noch niemand war.“

Georg Seefsten



320 Seiten · 300 Abb. · DM 34,-
 (ÖS 248/SFr 32,80) · ISBN 3-89472-312-2

arte
 EDITION

„Glücksfall in Sachen Filmliteratur“ *film-dienst*

Prospekte gibts bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·
 D-35037 Marburg · Tel. 06421/63084 · www.schuere-verlag.de

David Cronenberg, Wes Craven, Quentin Tarantino, Peter Jackson, Paul Schrader, Spike Lee, Kevin Smith, George Lucas, Sam Peckinpah, Takeshi Kitano, James Cameron, Joel & Ethan Coen, Sam Raimi, Jörg Buttgerit, Aki Kaurismäki, François Truffaut, Luis Buñuel, Ken Russel, Jonathan Demme, Abel Ferrara, Woody Allen, Andy Warhol, Ric
 ley
 Sc
 es-
 sor
 on,
 Ro
 la,
 Ma
 Al-
 modovar, Lee Tamahori, Atom Egoyan, Oliver Stone, Barry Levinson, Wong Kar Wai, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Abbas Kiarostami, John McNaughton, Sam Fuller, John Waters, Brian DePalma, Anne
 Varda, Chris
 Blum, Harry
 Pinn, David
 Lynch, Ed
 Wood, Hira

mehr als die üblichen Verdächtigen...

screenshot

Texte zum Film

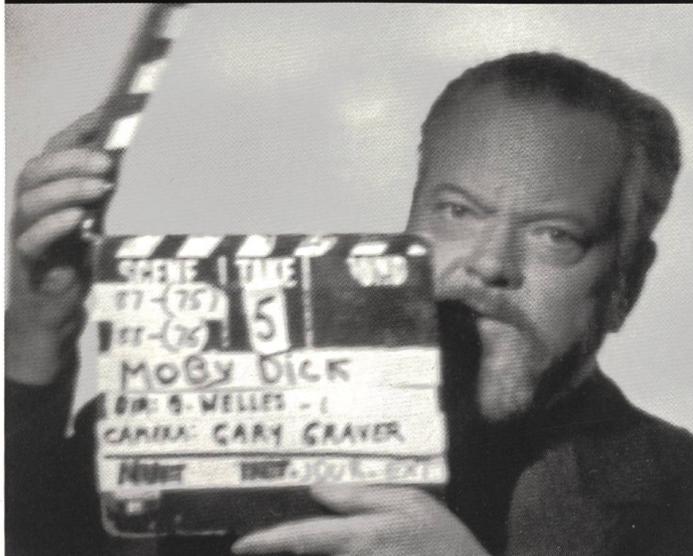
Karel Reisz, William Wyler, Erich Engel, Bert Brecht, Orson Welles, John Carpenter, Howard Hawks, René Laloux, William Friedkin, John Woo, Paul Verhoeven, William S. Burroughs

In ausgewählten Buchhandlungen oder im Abo!

4 Ausgaben im Jahr - zum Förderabo von DM 30,- (incl. Porto)
 - zum Sparabo von DM 22,- (incl. Porto)

SCREENSHOT c/o Seminar für Filmwissenschaft, Jakob-Welder-Weg 24, 55099

THE UNKNOWN ORSON WELLES



**1. Münchner
Orson-Welles-Konferenz**
**A Weekend of Screenings,
Presentations and Discussions**

21–24 October 1999

 **FILMMUSEUM**
im Münchner Stadtmuseum

Information und Anmeldung:
Ana Radica! Presse Organisation
Herzog-Wilhelm-Str. 27 · 80331 München
Tel. (089) 23 66 12-0 · Fax (089) 23 66 12-20