

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 223

Rubrik: Kurz belichtet

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: 18.02.2026

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

Vom Samurai zum Zen-Meister Die Körper und Prothesen des Clint Eastwood



TAGEBUCH

Body of art: «I probably epitomize the American dreamer. Everybody told me not to go into acting in the first place; I was just dreamer enough to do it.»

Der so traumtänzerisch seine Laufbahn als einer der grössten Box Office Stars der Filmgeschichte begann, war Clint Eastwood. Und vor ihm lag ein weiter Weg – vom Serienhelden Rowdy in «Rawhide» zur Schöpfung des mythischen Westerner No Name, fernab von Hollywood unter «ionistisch marxistischen» Auspizien, um zurück in der Heimat das Siegel des zynisch-lakonischen Endzeitcops «Dirty Harry» aufgedrückt zu bekommen, dieses wiederum nach einigen Verirrungen in populäre Gefilde abzustreifen und endlich als der respektable Regisseur und Schauspieler wahrgenommen zu werden, der er heute ist.

Die fulminante Wandlung vom seriellen Körper zum leichthändigen Spiel mit einmal gestanzten Bildern und Emblemen gelingt, wie man weiss, nur wenigen. Doch entweder bewegst du dich vorwärts oder du verrottest, lehrte ihn Eastwood senior. Ein Gesamtkunstwerk als Reife- prozess liegt vor uns – unter der Gegenwart des Schauspielerkörpers als virtuellem und virtuosem Instrument.

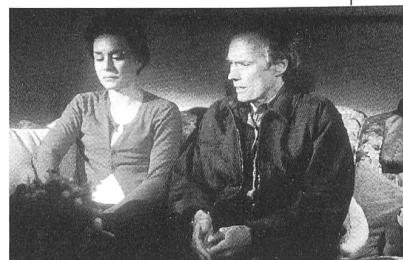
Body double oder das role model: Das Juni-«Interview» befand Eastwoods Erscheinung signifikant genug, neben anderen Präsidentenschädeln in den Granit von Mount Rushmore gemeisselt worden zu sein. Eastwood ist für die amerikanische Gesellschaft von ebensolch monolithischer Statur wie John

Wayne. Der Ernst, mit welchem beide für ihre Sache stehen, verweist Epigonen wie Stallone



oder Schwarzenegger (trotz präsidialer Verbindungen) auf ihren Stammesitz im abziehbildhaften Klischee. Die Box-Rambos und Robocops agieren als *comrades in arms* im fiktiven Lande Hollywood, das aus demselben Pappmaché gewirkt ist wie ihre Händel mit Gutmenschen und Dunkelmännern. Ihnen fehlt das Grau der nebelverhangenen San Francisco Bay, das aus Schwarzweiss die Kontroverse filtert, so wie die Transparenz des Südstaatenhimmls über texanischen Gottsucherbanden. Als individualistische Ikonen, stellvertretend für Gott und/ oder das Weisse Haus um den Erhalt des sozialen Gefüges zu kämpfen, sind sie unbrauchbar. Wie ein Fels in der

Brandung libertärer Ausschwei- fung, als fleischgewordener Dekalog steht Eastwood, seinem Rollenmodell Wayne ähnlich, Opfern und Entrichteten zur Seite – wenngleich selten zur linken. Wayne war dazu auser-



koren, Werte nicht nur zu verkörpern, sondern für ihre Stabilität zu garantieren. Dies war die akzeptierte Matrix seines

Auftritts, obwohl er zuweilen in der Rolle des Jehovas Rache ausführenden Handlängers irrationale Züge annahm (zum Beispiel als Ethan Edwards in John Fords THE SEARCHERS). Gesellschaftliche Problemzonen befanden sich außerhalb dieses hermetischen Systems mythischer Selbst- und Gottverpflichtung.

Der demokratische Körper: Mit DIRTY HARRY (1971) erleben wir indess eine Verschiebung der Parameter, die sich mit positiver Wendung bis zu Eastwoods letztem Film beobachten lässt: Harry Callahan als Cop für die miesesten Aufgaben, mit denen sich keiner seiner Kollegen die Hände beschmutzen will, wie auch Steve Everett in TRUE CRIME (1998), Reporter mit höchst unkonventionellen Methoden, sind offene Charakterstudien amerikanischer Anti-Helden, deren Berufsauffassung anfechtbar ist. Sie besitzen allerdings, wie die meisten der von Eastwood dargestellten Figuren, das Talent zur Fokussierung auf etwas, das ihnen wertvoll erscheint – man könnte es ihre individuelle Ethik nennen, die selten konform geht mit gesellschaftlichen Vorgaben, welche notwendigerweise in der Zweckorientierung auf das angepeilte Ziel preisgegeben werden. Callahan, Everett oder Eastwoods Westerner sind sich ihrer im Guten oder Bösen sicher, von einer Gewissheit, mit der auch wir gern ausgestattet wären, von einer Standfestigkeit, die den Kern des Mythos ausmacht. Eastwood umschreibt diese Fähigkeit seiner Figuren mit Instinkt, mit dem er auch seine Rollen und Projekte auswählte. Doch Eastwood, der Instinktmensch im Kino, ist keineswegs cool, wie fälschlich angenommen. An der Peripherie von Normen und Regeln operierend, macht ihn seine Fixierung auf die eigene Gerechtigkeit heiss. Im Western wie im urbanen Dschungel ist er der *drifter, loner, misfit*, ein Aussenseiter, kompromisslos auf jeden Anschluss in Gesellschaft und Familie verzichtend – für den Mythos John Wayne der Lebenshauch. Dirty Harry ist der ewig rotierende Stachel im Gewissen der Gesellschaft, die ihre Probleme schon lange nicht mehr mit Gott verhandelt. Er sorgt für Instabilität, für kontroverses Denken. Und dieser Stachel schmerzt, schürt schwelende Wunden, aber im Gegenzug vermag er Re-

aktionen zu formieren und Kräfte zu beleben, die durch ein saturiertes System lahmgelegt wurden waren. Die Gesellschaft bedingt ihre Aussenseiter; diese wiederum deuten auf deren Grenzen, auf Bruch- oder Sollstellen (im demokratischen Körper). Mit der Faschismusdebatte um den Film *DIRTY HARRY* punktierte sie das ihr immanente Skandalon und würdigte Inspektor Callahan eo ipso als Statthalter der postdemokratischen Gesellschaft.

Die Waffe als Prothese/der hilflose Körper: Wie in einem Brennglas verdichteten sich in der Kunstfigur Dirty Harry die Signale des Aufbruchs; auf der politischen Bühne vermochten dies (ex negativo) nur Richard Nixon und in der Popkultur Bob Dylan. Dirty Harry, noch heute Synonym für den Schmutz der Strasse, verabschiedete sich im Laufe der Jahre von jenem Grossstadt-Nihilismus, den er selber half zu prägen. Der einsame Samurai und Kreuzritter gegen Korruption von oben und von unten, der vorgebliche Verächter von Juden, Niggern, Homosexuellen und Frauen trat aus der selbstgewählten Isolation heraus, nur seinen Hass auf die Bürokratie hat er noch immer

geradezu leutseliger Natur. Diverse Häutungen schälten aus dem hart-nackigen Cop, der nicht einmal Ketchup auf dem Hot Dog seines Mitarbeiters duldet, einen subversiven Zeitgenossen. Der zwangsläufige Machismus früher Eastwood-Figuren wurde von Parodien auf männliche Werte abgelöst, die rebellische Ader verödet, und, siehe da, der Anti-Held wird sympathisch-melancholisch. Er bricht in *TRUE CRIME*, einem klassischen Drama des Reporter-Genres, sämtliche Tabus politischer Korrektheit, flirtet mit Schwulen, trinkt und raucht am Arbeitsplatz, tändelt mit Kolleginnen, die seine Töchter sein könnten, und vernachlässigt Frau und Kind, dem er nach unglücktem Parcours durch den Zoo ein Eis (!) in die Hand drückt. Eastwood und seine Magnum sind Vergangenheit, doch auch sein letzter Film dreht sich wieder um Staatsgewalt und Gewalt im Staate. Ein unschuldiger Schwarzer soll exekutiert werden; seine Unschuld zu beweisen, bleiben Everett nur ein paar Stunden. In einem Land, in dem jeder bis zur Adoleszenz 40 000 Fernsehsterbelebungen erlebt hat (nicht wenige davon wurden von Eastwood inszeniert), 3500 Menschen in Todeszellen

auf ihre Hinrichtung warten und sich die Zahl der Hingerichteten und durch Revisionfreigesprochenen Todeskandidaten schockierend die Waage hält, muss dies für den neuen Bürger Eastwood Thema sein. In *TRUE CRIME* gibt es diesbezüglich keine Unzweideutigkeiten, die zur Spekulation gereichten. Der berühmteste Cop der Welt, der in seiner Waffe exakt sechs Argumente hatte, von denen das letzte am schwersten wog, benötigt keine *hand gun* mehr,

um zu überzeugen. Statt Selbstjustiz ist nunmehr pragmatisches Handeln angesagt, ein investigativer Journalismus, zwar auch mit unkonventionellen Methoden, aber wenn es der Wahrheitsfindung dient ... Die künstliche Prothese zur Machtausübung hat er abgelegt; der Anti-Held ist Mensch geworden und (bei flamboyanter, streckenweise

sogar melodramatischer Inszenierung des Films) aufgeklärter Gegner staatlicher Todesmechanik.

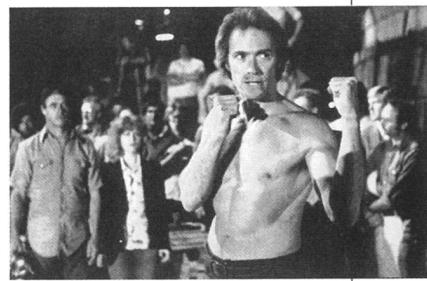
Der erotische Körper: Der Machismus war für Women's Liberation Movement ein wichtiger Topos, und die Kampfansage galt seinen von Akademikerinnen und intellektuellen Damen im Kino identifizierten und ruchbar gemachten Repräsentanten. Über die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael wird berichtet, sie habe pausenlos über Eastwood («Saint Cop») geredet, was mutmasslich ein extra-beredtes Zeichen ihrer Verliebtheit gewesen sei. Kael in einer Art von subtilem Abwehrmechanismus entstandene Texte wären gleichsam die verbale Verein-

gestellt. (Zur Erinnerung und sichtbar in *TO CATCH A THIEF*: die leicht effeminierte Anmut, mit der der überaus geschätzte Cary Grant seinen Artistenleib aus mediterranen Schaumkronen hebt.) In der letzten gemeinsamen Arbeit mit Don Siegel, *ESCAPE FROM ALCATRAZ* (1979), wird Eastwood gänzlich nackt zur Zelle geleitet, und wieder bewegt er sich mit einer traumwandlerischen Sicherheit, der nichts Poseurhaftes eignet, die im Gegenteil sogar den Gefängnisfelsen zu ihrem natürlichen Terrain erklärt. Eine Selbstgewissheit wird offenbar, die auch im Zustand der Nacktheit manifest bleibt und der Verkleidungen entbehrlieb scheinen. Dass wir es nicht nur mit *body*, sondern auch mit *brains* zu tun

haben, bedeutet die folgende Alcatraz-Sequenz, die dem Häftling laut Protokoll einen IQ Superior attestiert. Dieser Mann wird alles überstehen. Auch zwanzig Jahre und einige ektodermale Verwerfungen später, in *TRUE CRIME* beim spielerischen Tête-à-tête mit der Frau des Chefredakteurs, finden wir den gleichen, lässig energievollen Körper, obwohl eine Spur verlangsamt, mit Altersgrazie geführt – das Gesicht allerdings zeigt, wie der Amerikaner sagt, einen stolzen Kilometerstand, ist von Jahresringen durchpflegt:

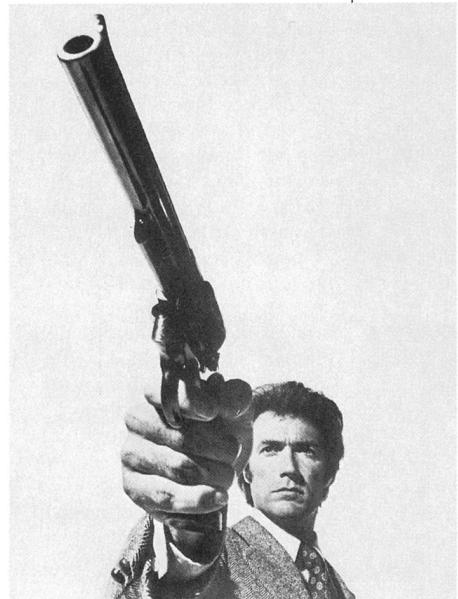
high plains drifting. Humorvoll und in zen-gleicher Attitüde entgegnet Eastwood zum neunundsechzigsten Geburtstag auf Alter, jugendliche Rollen, die unwiderruflich passé sind, und Schönheitsoperationen befragt: «We haven't gone to the belt sander yet. I figure when that time comes, it's retirement. If we get to the point where I look like a basset hound, I'll just play basset hounds.»

Jeannine Fiedler



nahmung seines Kunst-Körpers gewesen, gleichgültig, wie harsch sie sich diesem bisweilen näherte. Doch eigentlich hätte sie Sex im Sinn gehabt. Das Rätsel der Sphinx zu entziffern – wie tief fühlt sie, ist sie wirklich mit dem Leben verbunden, darf man sich ihr nähern? – ist Hauptimpuls der Dechiffrierung von Bildern männlicher Lust- und Hassobjekte, der sich zumeist in Kategorien biologistischer Nest-Kompatibilität erschöpft. Ah, ein Königreich für ein Lächeln, das den Macho als Abhängigen chauvinistischen Männlichkeitswahns entlarvt, der, endlich erlöst aus virilem Ritualismus, frei sein wird für phantastische Erzählungen, wie sie die Frau für ihn erfindet. Ich gestehe, nicht immer ohne diese Gesichte im Kinosessel zu kleben, auch auf diesen Zauber hereinzufallen – in der Kinowelt und im Weltkino. Hier draussen trägt mein Geliebter Eastwoods Kinn und bisweilen ein schönes Lächeln, das nur für mich bestimmt zu sein scheint.

Der versehrte / der schwundende Körper: Gibt es einen Eastwood-Film, in dem wir ihn nicht zumindest mit entblößtem Brustbein zu sehen bekommen? Doch kann man sagen, selten oder nie wurde im Kino ein Männerkörper so uneitel aus-



nicht verloren. Aber der Reporter Steve Everett würde sich hüten, die Hand zu beißen, die ihn füttert; stattdessen pickt er sich charmant das Beste aus dem Leben heraus, und das sind die Frauen (seiner Bosse). Niemand wird ihn geschwächtig nennen wollen, aber verglichen mit «the man who's able to speak volumes by saying nothing» ist er



Cinema 44: Das Private

«Even presidents have a private life.» Frei nach dem Motto Bill Clintons widmet das aktuelle «Cinema» eine Sammlung von Aufsätzen und Studien dem das ausklingende Millennium prägende Thema der «Privatheit».

1954 als offizielles Organ der «Vereinigung Schweizer Filmgilden und Filmklubs» gegründet, stellt sich «Cinema» der Herausforderung einer generellen Reflexion über den Film als Medium und als Kunstform. Neben formalen Aspekten der Filmkunst stehen jedoch auch historische und soziologische Themen im Zentrum. Ursprünglich als grossformatige Vierteljahreszeitschrift konzipiert, präsentiert sich «Cinema» seit den achtziger Jahren als Film-Jahrbuch. Die Filmzeitschrift im Buch-Layout – ein publizistisches Paradox, das es mit dem österreichischen «Meteor» und dem französischen «Traffic» teilt – betont den Willen der Herausgeber zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema. «Cinema» will gelesen sein – nicht durchgezappt.

Den Auftakt gibt in Band 44 Jörg Huber mit seinem Aufsatz «Online überall bei sich». Der reiche historische Überblick thematisiert das Wechselspiel von Öffentlichkeit und Privatheit, zeigt auf, wie der private Raum mediatisiert und wie via Massenmedien eine künstliche Öffentlichkeit konstruiert wird – Online-Tagebücher und «Reality TV» senden «mediengerecht inszenierte Wirklichkeit rund um die Uhr über Äther und Bildkanäle».

Mit dem Genre Homemovie befassen sich gleich zwei Beiträge. «Lichtspiele im Wohnzimmer» von Martina Roepke arbeitet sich an die weitgehend unbekannten Ursprünge der Amateurfilmbewegung heran, und Alexandra Schneider untersucht in «Gesten der Privatheit» Fredi M. Murers Auftragsfilm CHRISTOPHER & ALEXANDER als Beispiel für die «mediale Praxis der Selbstdarstellung und -inszenierung».

Das Thema des Privaten wird weiter durch eine bunte Palette unterschiedlichster Essays in einem weitgespannten Bogen gefasst. Am einen Ende steht die «negierte Privatheit» in China, die Till Brockmann anhand der subtilen Thematisierung der Problematik durch die Filmemacher der sogenannten «Fünften Generation» beleuchtet. Am engsten fassen

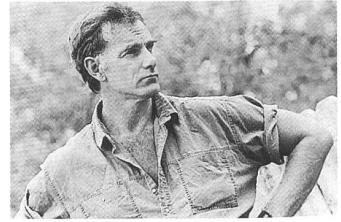
de-Sade-Spezialist Stefan Zweifel und Ruedi Widmer den Begriff «privat». In einer kritischen Abhandlung betrachten sie Verletzung und Zerstörung von persönlicher Intimität und physischer Integrität in Pasolinis filmischer Umsetzung von de Sades «Les 120 journées de Sodome».

Traditionsgemäss erhält jedes «Cinema» sein eigenes visuelles Styling durch einen eigenständigen künstlerischen Beitrag. Mit sehr persönlichen, ausdrucksstarken Bildern lädt die Photographin Isabel Truniger, die für die 44. Ausgabe in einem Photoessay ihre Eltern porträtierte, zwischen den einzelnen Texten zum Nachdenken und Verweilen ein.

Die weiteren Rubriken des diesjährigen «Cinema» werfen Schlaglichter auf die aktuelle kinematographische Reflexion. So machen uns in «Nocturne» Gian Luca Farinelli, Chefkurator der «Cineteca del Comune di Bologna» und Direktor des Filmarchiv-Festivals «L'immagine ritrovata», und Nicola Mazzanti, Leiter des Bologneser Restaurierungslabors, mit den «Tücken der Filmvorführung» vertraut. Derweil lässt Fred van der Kooij in einem Essay über den «Verlust der Vertikalen im Film» und über Hitchcocks Anfängerschwierigkeiten mit dem neuen Breitwandformat seiner Fabrikertkunst freien Lauf. Im «CH-Fenster» schliesslich befasst sich Jen Haas mit der von Geschlechterspezifität losgelösten Liebesthematik, wie sie in F. EST UN SALAUD zum Tragen kommt. Den diesjährigen «Filmbrief», mit einem Abriss der österreichischen Filmgeschichte, verfasste Alexander Horwath aus Wien. Abschliessend bietet der kritische «Index» mit seinen Kurztexten einen facettenreichen Überblick über ausgewählte Schweizer Produktionen der Jahre 1997/98.

Yvonne Gaug

Cinema. Chronos Verlag, Münsterstrasse 9, 8001 Zürich. 1998, 197 Seiten; Einzelband: 34 Fr., 38 DM, 270 öS; im Abonnement 28 Fr., 32 DM, 220 öS



Conversations with Sayles

Nachdem es die von Gavin Smith herausgegebene Werkbiographie in Gesprächsform unter dem Titel «Sayles on Sayles» innerhalb Jahresfrist auf drei Auflagen gebracht hat, erscheint nun eine Reihe kürzerer Interviews mit John Sayles – rechtzeitig zum Kinostart seines jüngsten Films LIMBO. Zusammengenommen ergeben die aus Fach- und Tagespresse stammenden Texte einen fortlaufenden Kommentar zu Sayles literarischen und filmischen Arbeiten. Das älteste Gespräch datiert aus dem Jahr 1981 und bezieht sich auf THE RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN, Sayles ersten Film. Das letzte ist im Früh Sommer 1998 wenige Tage vor dem Drehbeginn von LIMBO von einem Reporter des «Juneau Empire» geführt worden. Zur Sprache kommt – wiederholt – Sayles spannungsvolle Beziehung zu Hollywood, für dessen Studios er verschiedentlich als Drehbuchautor und Scriptdoctor tätig war, für die er aber nur einen einzigen Film (LIANNA) gedreht hat. Auch von technischen Finessen ist die Rede; im Interview, das Sayles und der Kameramann Haskell Wexler 1995 zum Start von THE SECRET OF ROAN INISH gemeinsam dem «American Cinematographer» gegeben haben, geht es um Filmtypen, deren Körnigkeit und Auflösungsvermögen, um Brennweiten und Kamerakräne. Was die Filmographie betrifft, ist «Sayles on Sayles» eine Spur gründlicher, weil der Band unter anderem auch die Gastauftritte des Schauspielers Sayles in den Filmen anderer Regisseure verzeichnet. Beide Bücher machen einander allerdings weniger Konkurrenz, als dass sie sich ergänzen – und das sehr gut.

Matthias Christen

Gavin Smith (Hg.): Sayles on Sayles. Boston, London, faber and faber, 1998, 35 Fr.

Diane Carsons (Hg.): John Sayles: Interviews. Jackson, University Press of Mississippi, 1999, \$ 18, ca. 42 DM

Filmklub – Cinéclub 13

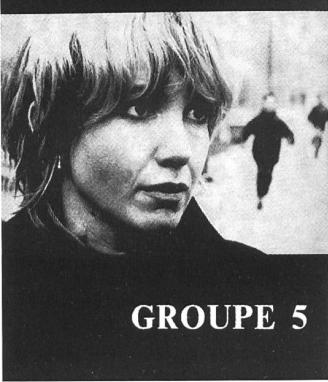


Sondernummer numéro spécial
Schweizerfilm Cinéma suisse

cinema svizzero swiss film

CINEMA

1/74



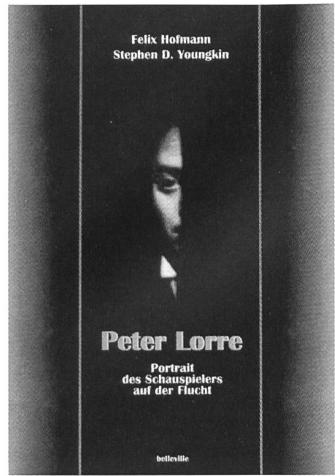
GROUPE 5



CINEMA

CHRONOS

Von Büchern zu Film und Kino



François Truffaut in Zusammenarbeit mit Hélène G. Scott: *Truffaut/Hitchcock*. Vollständige Ausgabe. Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München, Zürich, Diana, 1999, 324 S., 68 DM

Enno Patalas: *Alfred Hitchcock*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv portrait 31020), 1999. 160 S. 14.90 DM

Felix Hofmann/Stephen D. Youngkin: *Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht*. München, belleville, 1998. 181 S., 39 DM

Ist es wirklich «das berühmteste Filmbuch aller Zeiten», wie der Herausgeber in seinem Nachwort behauptet? Sicherlich ist «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?» eines der populärsten. Schliesslich erfreut sich neben der Komödie der Thriller im internationalen Kino (und im Fernsehen) unverändert grosser Beliebtheit, «Suspense» und «MacGuffin» sind dank Hitchcock vertraute Begriffe.

Dass es von Truffauts legendärem Hitchcock-Interview eine nach dem Tod Hitchcocks erweiterte Ausgabe gab, war ebenso bekannt wie die Tatsache, dass Neuauflagen der deutschen Taschenbuchausgabe dieses zusätzlichen Kapitel beharrlich ignorierten. Jetzt liegt die «Edition définitive», französisch 1983 erschienen, auch auf deutsch vor – in einer gebundenen, grossformatigen Ausgabe, die dem französischen Original entspricht und damit gleichzeitig eine Art Restaurierung markiert. Denn die deutsche Erstausgabe, die 1973 mit am Anfang eines neuen Filmliteraturbooms stand (vor allem dank der verdienstvollen Arbeit des Hanser Verlags) war zumindest abbildungsmässig reduziert: statt der 472 Fotos des Originals enthielt sie nur 226, deren Qualität sich zudem durch die Verwendung eines ungeeigneten Papiers verschlechterte, wozu in der Taschenbuchausgabe noch das verkleinerte Format ein übriges beitrug. Auch wenn 1999 dank Video Filmfotos ein Stück ihrer Bedeutung eingebüßt haben und Videoprints gerade im Fall eines Regisseurs wie Hitchcock dessen Inszenierung aussagekräftiger abbilden könnten als die hier dominierenden Standfotos, ist der Band doch auch eine Augenweide. Der Text ist nach wie vor faszinierend in seiner Fragestellung nach der Steuerung der Publikumsemotionen in all seinen Facetten, den Spannungsbögen ebenso wie dem Kontrast zwischen Figuren und Geschichte.

Der Herausgeber Robert Fischer steuert in seinem Nachwort eine Recherche zur Entstehung dieses Buches bei, aus der man erfahren kann, warum die zum grössten Teil bereits 1962 geführten Gespräche erst vier Jahre später veröffentlicht wurden, verdienstvoll ist auch eine Bibliographie, die alle Texte Truffauts über Hitchcock aufliest.

Mit diesem Band liegt die erste Neuveröffentlichung anlässlich des hundertsten Geburtstags von Hitchcock vor,

angekündigt sind auf deutsch weiterhin ein Sammelband von Lars Olav Beier und Georg Seesslen im Bertz-Verlag sowie die deutsche Erstausgabe von Donald Spotos «The Art of Alfred Hitchcock» (in der Heyne-Filmbibliothek), in der der später als Hitchcock-Biograph bekanntgewordene Autor die Filme Hitchcocks analysierte.

Innerhalb einer neuen Taschenbuchreihe mit biographischen Einführungen ist Enno Patalas' schmaler Band über Hitchcock erschienen: streng chronologisch angeordnet, gelingt es ihm, Biographie und Filmanalyse unter einen Hut zu bringen, von einzelnen Filmen oder filmischen Momenten immer wieder auf allgemeinere Topoi im Werk des Regisseurs zu kommen und sogar einige Akzente zu setzen, etwa in der Ehrenrettung des Spätwerks, gesehen als «Filme einer Nach-Welt, Filme ohne Stars, vor allem aber Kino jenseits der Stars, bevölkert mit toten Seelen, Karriereisten, Versagern, Verrätern». In solchen skizzenhaften Passagen hat man den Eindruck, der einführende Charakter der Reihe werde zum Korsett für den Autor, der aufgrund seiner Kenntnisse und seiner eigenen Geschichte mehr zu Hitchcock hätte sagen können als in diesem Rahmen möglich, auch weil seine eigene Annäherung an diesen Regisseur ganz anders ist als etwa die des Bewunderers Truffaut. «Das war nicht das Kino, das meine Freunde und mich in der Nachkriegszeit interessierte ... Später haben wir *TORN CURTAIN*, habe ich *TOPAZ*, die viele, übrigens auch Truffaut, für schlichte Kalter-Kriegs-Filme gehalten haben, vehement verteidigt ...», wie Patalas in einem Interview des Verlagsprospektes bekennt. Schade, dass er dieses Buch nicht geschrieben hat. Andererseits ist die Aufmachung der Reihe durchaus ansprechend, mit den Marginalien (Zitaten von und über Hitchcock) am unteren Rand, sowie Abbildungen, die ihre mangelnde Grösse durch die Sorgfalt ihrer Auswahl wettmachen, jedes Bild lädt zum Verweilen ein, etwa Hitchcock mit Wolfgang Kieling und Günther Strack am Kurfürstendamm oder der später ersetzte, zweite Schluss von *TOPAZ*, die Zufallsbegegnung der Agenten auf dem Flughafen (von Wim Wenders 1970 für die «Filmkritik» aus einer Kopie herausfotografiert).

«Unbedingt haben» wollte Hitchcock, so sagte er es Truffaut, 1934 für seinen Film *THE*

MAN WHO KNEW TOO MUCH Peter Lorre. Für den war dies die erste englischsprachige Rolle, bereits im Jahr darauf arbeitete er in Hollywood. «Portrait des Schauspielers auf der Flucht» ist ein eigenwilliges Doppelporträt Lorres betitelt, des «Ausnahmeschauspielers», der «die geistige und emotionale Befindlichkeit des Exils (spielt), in dessen Filmarbeit immer wieder Spuren davon auftauchen, dass er 1931 auf der Bühne in Brechts „Mann ist Mann“ seine Figur kommentiert ... er studiert sie nicht ein, er studiert sie ...», so wie er später in Josef von Sternbergs *Dostojewski-Adaption CRIME AND PUNISHMENT* den Raskolnikov «nicht als triebhaften, sondern als intellektuellen Verbrecher» spielt. Ein Schauspieler im Geflecht seiner Arbeitsbedingungen, zwischen dem Versuch, «seinen Kurs selbst zu bestimmen» und kapitalistischen Tauschgeschäften. Lorre, der auf der Leinwand eine Ästhetik des Zigarettenrauchens entwickelt und der von seinen Landsleuten aus der alten Welt als Insider gesehen wird, der sich an Hollywood verkauft, während ihn Hollywood als Aussenseiter sah, als den Experten für die abartigen Rollen. So schreibt es Stephen Youngkin, der «autorisierte Biograph» Lorres, für dessen Biographie sich bis heute kein amerikanischer Verleger gefunden hat. Sein fünfzigseitiger Text konzentriert sich auf Lorres Emigration (spart also die Zeit vor 1933 weitgehend aus) und lässt hoffen, das Resultat seiner langjährigen Lorre-Forschungen einmal komplett lesen zu können. Er liefert einen guten Karriereüberblick, während Felix Hofmann in seinem neunzigeitigen «Versuch über Peter Lorre» eher einzelne Motive beleuchtet und durch die Zusammenhänge, die er herstellt, weit entfernt ist von jenen blossen, nur scheinbar unvoreingenommenen Beschreibungen und/oder Faktenanhäufungen, die zuviele Schauspielerbücher prägen. In den besten Momenten geht vom Nebeneinander der beiden Texte ein produktives Spannungsverhältnis aus. Das Buch weckt ganz viel Lust auf Lorre – seine Filme (wieder) zu sehen und als ergänzende Lektüre den 1982 erschienenen Band «The Films of Peter Lorre» aus der «Citadel»-Reihe heranzuziehen (zu dem Youngkin eine umfassendere Biographie beisteuerte).

Frank Arnold

Festivals

Elektrische Schatten

Ein Fall für Spezialisten.

Es gehört schon viel Mut und Idealismus dazu, ein Festival der Stummfilme ins Leben zu rufen, noch dazu, wenn es sich nicht gerade um publikumsträchtige Klassiker handelt, sondern um frühe chinesische Produktionen, wie in diesem Jahr. Zum zweiten Mal präsentierte das Stummfilmunternehmen «The Shoulder Arms» unter der Leitung von Steven Garling – kürzlich erst aufgefallen durch seine Film-musik zu Andreas Kleinerts Cannes-Beitrag WEGE IN DIE NACHT – die stumme Spezialitätenreihe mit Live-Musikbegleitung vom Exzentrischen Filmorchester. Insgesamt vier Filme, und damit vier deutschen Erstaufführungen, hatte das Programm zu bieten: Die Verwechslungsgeschichte DER PFLAUMENBLÜTENZWEIG (YI JIAN MEI; Regie: Bu WanCang, 1931), die Tragödie KLEINES SPIELZEUG (XIAO WAN YI; Regie: Sun Yu, 1933), das Sozialdrama DIE GÖTTLICHE (SHEN NÜ; Regie: Wu YongGang, 1934) und das kurze Slapstick-jewel ROMANZE EINES OBST-HÄNDLERS (ZHI GUO YUAN; Regie: Zhang ShiChuan, 1922), das zugleich der älteste erhaltene chinesische Stummfilm ist. In allen drei Langfilmen brilliert Ruan LingYü, die «Greta Garbo des chinesischen Stummfilms», so dass gleichzeitig eine kleine Retrospektive über die damals in China gefeierte Schauspielerin zustandekam.

In einer Zeit, als der Tonfilm schon lange erfunden worden war, wurden in Shanghai noch zahlreiche Stummfilme produziert. Bäuerliche Milieus und Rückständigkeit aber, die der vorurteilsbeladene Westeuropäer vielleicht erwartet hatte, bekam man in den gezeigten Filmen nicht zu sehen. Im Gegenteil, man staunte eher über die modern gezeichneten Figuren, die emanzipierten Frauen und das sozialkritische Bewusstsein, das diese Filme ausstrahlen. Filmästhetisch fühlte man sich, besonders bei dem Film DIE GÖTTLICHE, eher an die Hinterhofspelunken à la Chicago 1930 erinnert. Allesamt waren es Grossstadtfilme, in denen das tricktechnisch glitzernde Shanghai versuchte, New York Konkurrenz zu machen.

Musikalisch begleitet wurden die Filme von wechselnden Formationen, mal mit Cello, Saxophon und Kontrabass, mal mit Schlagwerken und Violine oder auch mit Flügel und Klari-

nette. Zeitweise erreichten die Musiker eine derartige Intensität, die komplett vergessen liess, dass die Musik live improvisiert war und nicht als feste Tonspur installiert. Beim PFLAUMENBLÜTENZWEIG allerdings hätte man sich gewünscht, dass sich die Musiker vorher intensiver mit dem Film auseinandergesetzt hätten; die Trefferquote, wo die – zugegeben wohlklingende – Musik die Filmhandlung eindeutig begleitete und dramatisch unterstützte, war bedauerlicherweise nicht besonders hoch. Alles in allem aber war die Begegnung mit den Elektrischen Schatten äußerst lohnenswert, und für die meisten Besucher zudem bestimmt anders als erwartet. Schade nur, dass so wenige Cinéasten und andere Freunde des chinesischen Films den Weg in die Wabe fanden. Für das nächste Festival im Jahr 2000, das sich dem dänischen Stummfilm widmet, ist den engagierten Veranstaltern mehr Publikumsandrang zu wünschen.

Claudia Engelhardt

The Shoulder Arms, silent movie cinema, Kulturzentrum Wabe, Danziger Strasse 101, D-10405 Berlin-Prenzlauer Berg

They Call Me Mister No

Zum Ende der diesjährigen Ausgabe, am 14. August, tritt Raimondo Rezzonico im Alter von 78 Jahren als Präsident des Filmfestivals von Locarno endgültig zurück. Der Drucker und Verleger hat die Veranstaltung während seiner 18-jährigen Amtszeit entscheidend mitentwickelt: angefangen bei einer gehobenen Provinzialität bis hart an die Grenze zu einem dauerhaften internationalen Ansehen.

Dieses Ziel hat er zusammen mit, nacheinander, David Streiff und Marco Müller, seinen beiden (höchst fähigen) Direktoren, erreicht. Doch in einfacheren Chargen war der presidentissimo als Journalist und rühriger Lokalunternehmer schon bei der Gründung 1946 mit von der Partie. Legenden umranken seine Person. Gern gibt er zu, dass er stets bei der *Madonna del Sasso* in Orselina um gutes Wetter betete.

Rezzonicos Formel war simpel: Vom Film und seiner Weltläufigkeit etwas zu verstehen bemühe ich mich gar nicht erst, dafür sind die Intendanten da, meine Aufgaben sind Finanzierung und Organisation. Stolz liess er sich einmal auf der eng-

lischsprachigen Seite der Festivalzeitung mit der Aussage zitieren: *They call me Mister No*. Sie spielte auf seinen Ruf als erbarmungsloser Nein-Sager an, der bei jedem Projekt an die Ersparnis zuerst dachte und an Sinn und Nutzen der Sache lieber erst hinterher.

So hat er es verstanden, das Budget (um die vier Millionen Franken) fast immer ausgeglichen zu halten, auch als in den Neunzigern die öffentlichen Gelder spärlicher flossen und Sponsoren absprangen. Oder es ist ihm wenigstens gelungen, Quasi-Pleiten durch Erschließung zusätzlicher Geldquellen hinauszuschieben.

Unter seiner Leitung dürfte Locarno das Maximum an quantitativer Ausweitung erreicht haben. Allenfalls ist künftig noch an eine qualitative Verbeserung ernsthaft zu denken.

Der 61-jährige Giuseppe Buffi folgt im September auf Rezzonico, was von der Person her kaum, von der Funktion her einiges zu reden geben könnte. Kann und soll ein amtierendes Mitglied der Tessiner Kantonsregierung, zuständig für Erziehung und Kultur, auch gleich selber Präsident werden, wo doch das Festival gerade aus den Kassen, die er mit zu verwalten hat, erkleckliche Mittel bezieht; und muss man sich etwa vorstellen, dass Buffi in ausdrücklicher schriftlicher Form bei sich selber um Zuschrüsse ersuchen wird?

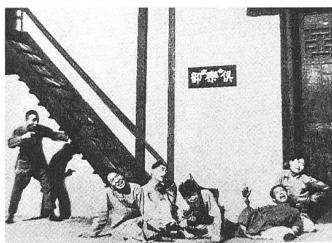
Immer angenommen, sein Amt lasse ihm dazu überhaupt genügend Zeit.

Pierre Lachat

Neuer Leiter bei trigon-film

Der Zürcher Filmjournalist Walter Ruggi wird ab Oktober Bruno Jaeggi als Direktor der Stiftung *trigon-film* ablösen. Trigon-Film ist die einzige europäische Filmverleihgesellschaft, die sich ausschliesslich dem Filmschaffen aus Afrika, Asien und Lateinamerika widmet. In den letzten zehn Jahren hat sie rund achtzig Filme aus der sogenannten Dritten Welt ins Kino gebracht. Die Stiftung hat in Genf eine Westschweizer Zweigstelle und mit Trigon Austria in Innsbruck einen ausländischen Partner.

Wir wünschen unserem langjährigen redaktionellen Mitarbeiter «flussaufwärts» viel Rückenwind.



DIE GÖTTLICHE
ROMANZE EINES OBSTHÄNDLERS

