

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 225

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: 04.08.2025

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



B
U
L
L
E
T
I
N

Fellini Iosseliani Egoyan

Traumfabrik Kino:

Federico Fellini

Originaldrehbuch «Im Blauen Zimmer»

ADIEU, PLANCHER DES VACHES

von Otar Iosseliani

FELICIA'S JOURNEY von Atom Egoyan

SLEEPY HOLLOW von Tim Burton

THREE KINGS von David O. Russell

EINE SYNAGOGUE ZWISCHEN

TAL UND HÜGEL von Franz Rickenbach

ZORNIGE KÜSSE von Judith Kennel

Filmbulletin

proudly presents



Vorpremiere

«ADIEU, PLANCHER DES VACHES» von Otar Iosseliani



Mittwoch, 3. Mai 2000, 21.00 Uhr
Türöffnung 20.45 Uhr
im Kino Morgental, Zürich
Albisstrasse 44, 8038 Zürich
(Tram Nr. 7 ab Hauptbahnhof Zürich
bis Haltestelle Morgental)

Als Abonnentin oder als Abonnent
erhalten Sie Ihr Gratis-Billet
bei Filmbulletin, Postfach 68,
8408 Winterthur

Telefon 052 226 05 55
Fax 052 222 05 51
e-mail: info@filmbulletin.ch

Wir danken ganz herzlich
für die Zusammenarbeit:
Filmverleih Fama Film, Bern
Kino Morgental, Zürich

Neu im Frühjahr

Georg Seeblen
David Lynch
und seine Filme
4. Auflage 240 S.,
Pb., zahlr. Abb.
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,50)
ISBN 3-89472-316-5
In Zusammenarbeit
mit ARTE TV



Georg Seeblen
David Lynch
und seine Filme

Zum Start von
THE STRAIGHT STORY

„ein inspirierendes Buch“
film-dienst

arte

SCHÜREN

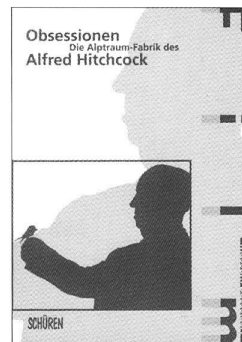
Filmmuseum Düsseldorf (Hrsg.)

Obsessionen.

**Die Alpträum-Fabrik
des Alfred Hitchcock**

Mit Beiträgen von M. Feldvoß,
J. Garncarz, J. Horak, D. Kothenschulte,
J. Raessens, H. Redottée.
192 Seiten, zahlr. Abb.
DM 28,- (ÖS 204/SFr 27,20)
ISBN 3-89472-324-6

Die Autoren nähern sich dem
Werk Hitchcocks unter ver-
schiedenen Blickwinkeln, die
bisher noch wenig Beachtung
fanden.



Bernd Kiefer/
Marcus Stiglegger (Hrsg.)
**Die bizarre Schönheit
der Verdammten –
die Filme von Abel Ferrara**
192 S., Pb., zahlr. Abb.
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)
ISBN 3-89472-317-3
(erscheint März 2000)

Der 1951 in New York
geborene Italoamerikaner
Abel Ferrara ist inzwischen
einer der renommiertesten
Independent-Regisseure
und genießt vor allem
in Europa Kultstatus.



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

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

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg

SCHÜREN

www.schueren-verlag.de

Erleben Sie Kino!



un chien andalou, 1928

le charme discret de la bourgeoisie, 1972

Luis Buñuel, 22.2.1900 bis 29.7.1983

Der Film ist eine wunderbare und gefährliche Waffe, wenn ein freier Geist ihn handhabt. Er ist das beste Instrument, um die Welt der Träume, der Emotionen, des Instinkts auszudrücken. Die Bilder erscheinen und verschwinden mittels "Blenden" wie im Traum; Zeit und Raum werden flexibel, verengen oder dehnen sich nach Wunsch; die chronologische Ordnung und die relativen Werte der Dauer entsprechen nicht mehr der Realität; die zyklische Handlung muss sich in ein paar Minuten oder in mehreren Jahrhunderten abspielen; die Bewegungen beschleunigen die Verzögerungen.



Luis Buñuel in «Der Film, Band 2: 1945 bis heute»,
herausgegeben von Theodor Kotulla, München, R. Piper, 1964

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: <http://www.filmbulletin.ch>

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

Inseratverwaltung
Mediaagentur
Paul Ebner
Postfach 37, 9053 Teufen
Telefon 071 330 02 30
Telefax 071 330 02 31

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Frank
Arnold, Pierre Lachat,
Hartmut W. Redottée,
Peter Kremski, Gerhard
Midding
Illustrationen zu «Im
Blauen Zimmer»:
Gabriela Maier

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurrow, Basel; Fama
Film, Bern; Camera
obscura, Châlet-
Monible; Frenetic Films,
Universal Pictures,
Warner Bros., 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
Homepage: <http://www.schueren-verlag.de>

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

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

© 2000 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**

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

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

Filmbulletin – Kino in
Augenhöhe soll noch mehr ge-
lesen, 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 ver-
rückten Vorschläge, Ihre freie Ka-
pazität, Energie, Lust, und Ihr Enga-
gement für Bereiche wie:
Marketing, Sponsorsuche, Werbeak-
tionen, Verkauf und Vertrieb, Ad-
ministration, Festivalpräsenz, Ver-
tretung 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

«*Riches et pauvres sont égaux
autour d'un verre.
Comme ça l'humanité continue
à exister.*»

Otar Iosseliani



Die guten Nachrichten zuletzt:

- Das Leben ist wunderbar!
- Das Kino, das wunderbare,
hervorragende, gewitzte,
amüsante und anregende,
das Kino, das seine Geschichten
über die Bilder und nicht über
die Dialoge erzählt:
das gibt es noch!

- Filmbulletin präsentiert – ge-
wissermassen in Augenhöhe –
Otar Iosseliani's neuen Film
ADIEU, PLANCHER DES VACHES in
einer Vorpremiere. Iosseliani
meint in einem Gespräch:
*«J'aimerais que mes films
soient un cadeau.» So soll es sein.
Wir verschenken eine Vorstellung
des Films an unsere
Leserinnen und Leser und laden
Sie herzlich ein, das Bijou
von einem Film gemeinsam
im Kreise von Geniessern zu sehen
und anschliessend lustvoll
bei einem Glas Wein ein bisschen
l'humanité, ein bisschen Kultur
herzustellen.*

Details auf der vorderen
Umschlagsinnenseite

- Nicht ganz unerfreulich ist
schliesslich der UBS-
Anerkennungspreis, der mir
zu Beginn des Jahres als
«Bestätigung», aber auch zur
«Motivation» zugesprochen
wurde, «das anspruchsvolle
Konzept von Filmbulletin trotz
hartem Umfeld» weiterzuführen.

Unser Mitarbeiter Hartmut
W. Redottée schreibt in seinem
Essay zu Fellini: «Auf dem
Gebiet der Malerei scheint es
sich inzwischen herumgespro-
chen zu haben, dass man
genauer und mehr sieht, je mehr
man von ihr weiss», aber:
«Ich habe noch nie jemanden ge-
troffen, der bekannte, vom Film
nichts zu verstehen.»
Unsere Frage «*Lesen sie Kino?*»
(zu deren Popularisierung
mittlerweile auch Konkurrenten
von uns beitragen – was uns
ehrt) haben wir allerdings nie so
einfach verstanden wie:
«*Lesen Sie unsere Filmzeit-
schrift?*» Die eigentliche Frage
lautet: *Beschäftigen Sie sich
mit Kino? Verstehen Sie die Spra-
che des Kinos?* Die Antworten
sind offenkundig: selbstredend.

Filmkultur und Filmkritik
sind weder eine Promotions-
noch eine Marketingmassnahme
für das Kino und den Film.
Ein ernsthaftes Nachdenken
über Film ist unter anderem eine
der unabdingbaren Voraus-
setzungen für ein vielfältiges,
innovatives Filmschaffen.
Vor dem Hintergrund, dass die-
ser Sachverhalt – gelinde gesagt
– des öfteren übersehen wird,
halten wir es durchaus
für bemerkenswert, dass die
Mitglieder der Auswahlkommis-
sion der Solothurner Filmtage
auf die Idee gekommen sind,
gewissermassen gegen die
Regeln, einen, der “nur” über
Filme nachdenkt, einen Film-
kritiker, auszuzeichnen.

Walt R. Vian



1.2000
42. Jahrgang
Heft Nummer 225
März 2000

Titelblatt und Umschlagrückseite:
GIULIETTA DEGLI SPIRITI
von Federico Fellini

KURZ BELICHTET

4

*Kino-Tagebuch
Zum Lesen und Hören*

KINO IN AUGENHÖHE

10

Immer diese bessere Seite
ADIEU, PLANCHER DES VACHES von Otar Iosseliani

TRAUM-FABRIK KINO

16

Federico Fellini:
Auf der Suche
nach dem totalen Film
Kleine Filmographie

FILMFORUM

36

FELICIA'S JOURNEY von Atom Egoyan

44

SLEEPY HOLLOW von Tim Burton

47

THREE KINGS von David O. Russell

49

EINE SYNAGOGUE ZWISCHEN

TAL UND HÜGEL von Franz Rickenbach

51

ZORNIGE KÜSSE von Judith Kennel

FILM ENTWURF

53

Im Blauen Zimmer –
oder auf der Suche
nach dem verlorenen Kino
Drehbuch von Jochen Brunow

Parallelogramme oder die Geometrie der Filmgeschichte



TEOREMA
Regie: Pier Paolo Pasolini
(1968)

Der Zufall hatte mich eines Abends nach gelangweiltem Knopfdruck mitten hinein in einen späten Western TELEportiert, dem ich gebannt folgte. Er hiess BLUE, versprach das Blaue vom Himmel und zeigte starke Parallelen zu einem Werk, das sich vor fast dreissig Jahren in mythischer Schwere meinem Filmgedächtnis eingeprägt hatte. Der Sache wollte ich auf den Grund gehen – aber der Reihe nach. «The Limey», Terence Stamp, den ich nach einem Dutzend transatlantischer Telefonate und zuckersüssen Beschwürungen seiner Agentin stellte, war anfangs sehr zögerlich – die berühmte britische Reserviertheit, da stand sie zuverlässig und graniten im Äther – doch schliesslich löste sich seine Befangenheit meiner Neugier gegenüber, und er gab willig Auskunft. Folgendes hatte sich ereignet:

1966, beim Filmfestival von Montreal, traf der italo-kanadische Regisseur Silvio Narizzano auf einen Exoten vom alten Kontinent, mit dem er offensichtlich nur die Muttersprache zu teilen schien – Pier Paolo Pasolini. Durch Gespräche abseits vom Festivalgetümmel kamen sie sich näher. Narizzano hatte sich bis dahin durch Theaterarbeit und Fernsehfilme hervorgetan und soeben in Europa den Spielfilm GEORGY GIRL über die *hipsters* in Swinging London abgedreht, der von diesen als Komödie mit Wiedererkennungseffekt dankbar angenommen worden war. Zwar lieferte sein Film kein Bewusstseinserweiterndes «*blow up*», dennoch wurde kräftig applaudiert: sich selbst. Jedes neue abendfüllende Feature zementierte den Ruf Londons, Nabel der Welt zu sein, und verhalf den Pop-Ligisten zum ersten Rang in Musik, Mode und Alltagskultur. Wen kümmerte die Factory. Mochte dieser Warhol auf Siebdrucke urinieren und sich von seiner Meute feiern lassen. Die bessere Party fand in Chelsea/London statt. Noch trunken von seinen Eindrücken schilderte der Kanadier, was er dem europäischen Pulsschlag abgelauscht hatte. Der *Interstellar Overdrive* beschleunigte die Insulaner und sollte erst in «Lichtjahren» ernsthafte Konkurrenz bekommen – einige Wochen, vielleicht Monate später in Kalifornien.

Eine Szene, die Pasolini so unbekannt war wie das Treiben Narizzanos, bewegten ihn doch andere Trabanten. Er selber hatte

gerade die Erde vom Mond aus betrachtet, drei Jahre bevor Armstrong, Aldrin und Collins mit der Apollo 11 ins All starteten. In seinem «metahistorischen surrealen» Episodenfilm über Vater, Sohn und ein taubstummes Mädchen (LA TERRA VISTA DALLA LUNA), die die Elevation über Leben und Tod proben, hatte er sich in phantastisch-chaplinesker Art von eigenen ideologischen Fesseln befreit und anmutig wie nie zuvor und nie mehr danach vom Neorealismus losgesagt. Totò, Erzkomödiant und Buster Keaton des italienischen Kinos, starb vor Vollendung des Projektes; Jacques Tati war für die Vaterrolle nicht verfügbar und entbehrte überdies jener besonderen Melancholie, die Pasolini am Volksschauspieler Totò liebte. So verspeisten Vater Totò und Sohn (Ninetto Davoli, Pasolinis Freund und Darsteller) die Ideologie in Gestalt des Raben vollständig nur in UCCELLACCI E UCCELLINI, der schwarzen Parabel des Vorjahres über die Unbelehrbarkeit von Partei, Kirche und Menschheit, durch die sie als komödiantisches Gespann eingeführt worden waren. Pasolini schrieb nun bereits am nächsten Drehbuch, der metaphorischen Bearbeitung seiner Autobiographie, in der er die Psychoanalyse auf ihre mythologischen Füsse stellen wollte: EDIPO RE, König Ödipus von Friaul nach Marokko getragen. Gleichzeitig vollendete er das Theaterstück «Teorema», für dessen filmische Umsetzung er nach einem neuen Gesicht Ausschau hielt. Die Geschichte war angesiedelt im Industriellenmilieu Mailands, und der subproletarische Charme der favorisierten Laien Davoli und Franco Citti musste in der Lombardei eine elegantere Färbung bekommen.

Die gesamte Filmbranche und das Montrealer Festivalpublikum wusste um die Skandale, die Pasolinis Filme und Publikationen entfacht hatten. Wurde er von der katholischen Kirche ausgezeichnet, erstattete anderntags die Staatsanwaltschaft Anzeige wegen Verbreitung obszöner Werke; vom Vatikan der Blasphemie geziehen, erhielt er bald höchstes Lob von seiten der Kritik. Dem selbst ernannten Ketzer war wieder und wieder der Prozess gemacht worden, der Künstler aber wurde freigesprochen. 33 mal. Anders als Visconti bekannte Pasolini sich unverhohlen zu seiner Homosexualität. Der Körper war sein Politikum im schon verlore-

nen Kampf gegen Bigotterien von Kirche und Staat, gegen die Sprache des Konsumismus. Nur die Vitalität und der ursprüngliche Glaube des Proletariats waren noch fähig, anarchische Kraft zum Widerstand zu entwickeln, so seine Mission.

Der fünf Jahre jüngere Narizzano hatte kaum im Sinn, mit seinen Filmen die Gesellschaft zu revolutionieren. Die ideologischen Scharmützel Pasolinis fanden auf einer *terra incognita* statt, der Heimat seiner Vorfahren. – Dass seine Eltern aus Kalabrien nach Kanada emigriert waren, verlied ihm allerdings den Nimbus der Dritten Welt, die für Pasolini irgendwo südlich des Tiber begann. Ein Sprössling kalabresischer Bauern! – Unterhalten wollte Narizzano, in bester amerikanischer Tradition. Gleichwohl liess ihn die Arbeit engagierter britischer Kollegen nicht unbeeindruckt. In London stiess er am Rande des jugendlichen Hedonismus auf eine völlig andere Tendenz, sich mit sozialen Verwerfungen und ökonomischen Erosionen nach dem Aufschwung der fünfziger Jahre auseinanderzusetzen: das New British Cinema, dessen Helden ähnlich wie Pasolinis Aussen-seiter Strandgut der Wohlstandsgesellschaft, Gestrachelte aus der *lower class* sind. Weniger grell, nüchterner, ohne die evangelistische Diktion des Missionars, aber mit derselben Sympathie berichtet dieses Kino von ihnen. Pasolini war freundlich interessiert.

Kurz vor seinem Aufbruch nach Montreal hatte Narizzano von einem BBC-Regisseur, Kenneth Loach, gehört, der seinen ersten Kinofilm plante. *POOR COW*, die Geschichte einer jungen Frau aus irgendeinem armseligen Vorort Londons, deren Tagesdieb von einem Mann ins Gefängnis wandert. Sein Kumpel bemüht sich unterdes um sie und ihr Baby. Spielen sollte diesen Kumpel eines der wilden jungen Talente Albions: Terence Stamp, Sohn eines Cockney-Seilers. Als Filmtyp der Zurückhaltende, scheinbar passiv, doch glaubhaft zu plötzlichen Eruptionen fähig. In einem englischen Magazin, das Narizzano bei sich trug, wurde David Bailey, Hofphotograf der Londoner Popvolee vorgestellt. Unter den Portraitierten befand sich Stamp. Pasolini war augenblicklich enthusiastisch. Er hatte sein Gesicht gefunden. Ein Arbeiter-Dandy, geädelt durch archaisches

Wissen, tief versunken hinter blauen Augen.

Während ihrer letzten Begegnung trafen Pasolini und Narizzano ein ungewöhnliches Abkommen. Beide wollten sie Stamp als Darsteller verpflichten. Die Struktur von Narizzanos neuem Projekt, einem Western, müsste der von *TEOREMA* (*GEOMETRIE DER LIEBE*) gleichen. Mythische Formeln wie Familie, Behausung, das Fremde, Unschuld, Glaube, Gewalt, Natur und Zivilisation sollten den verbindlichen symbolhaften Kodex schaffen; das Ziel war nichts Geringeres, als den Gottesbeweis anzutreten. Zur vorbereitenden Kontaktaufnahme zu Stamp und IHM wurde ein Jahr ausgehandelt. Spätestens Ende 1968 müssten ihre Ergebnisse vorliegen. Ein Wiedersehen und die Ansicht der Filme wurden Fügung und Verleihpolitik überlassen. Man versicherte sich gegenseitigen Stillschweigens, soweit dies in einer Branche, deren höchste Instanz der Klatsch ist, möglich wäre. Auch Stamp erfuhr vom Würfelspiel um den *deus ex machina cinematografica* erst lange Zeit danach. Er fühlte sich geschmeichelt: Ein kompromissloser Häretiker, der berühmte, der berühmte Pasolini hatte ihn erkoren, das göttliche Zentrum seines Filmes auszufüllen; das kurz darauf folgende Angebot, die Titelfigur in einem Western zu übernehmen, konnte ihm zum internationalen Durchbruch verhelfen, auch wenn er vom Regisseur nie reden gehört hatte. Dies war sein Weg nach Hollywood!

Die Dreharbeiten an *TEOREMA* begannen im feuchtkalten Frühling der Poebene – ein Klima, jenem am Themseufer zumindest in dieser Jahreszeit vergleichbar. Unvergesslich sei ihm, erzählte Stamp, die Initiation durch Pasolini. Dieser gab ihm einen Bildband mit den Fresken der Sixtinischen Kapelle. «Du wirst Adam sein, der allen anderen Figuren die Hand reicht. Doch sollst nicht Du be-seelt werden, denn Du bist die Seele, die *anima intellectiva e sensibile* des Films. Du wirst ihre Energien entfesseln, freisetzen, was der Kult um den Mammon verschüttet hat. Durch Deine Kraft der Liebe überwindest Du die Kluft, die den Menschen von Gott trennt.» Als Stamp den fertigen Film anschaute, erlebte er bestürzt dessen erste Hälfte – und nur hier war er zu sehen – als zarte Berührung, gleichsam als göttlichen Handstreich. Wie

ein Engel, offen getarnt durch die schmückende Hülle seiner Schönheit und in heiliger Kopulation die Verirrten segnend, war er der bourgeois Mailänder Familie und deren Dienstmagd erschienen, um den Untoten des Kapitalismus durch ihren eigenen Körper das existentielle Leitmotiv unseres Daseins zu bedeuten: Liebe. So unvermittelt Stamp mit seinem Auftritt dem Film die Farbe des Lebens einhauchte, so plötzlich war die Zelebrierung der Hypostase beendet. In der Ödnis neuen Reich-tums, für die Pasolini eine vulkanische Landschaft als meta-phorische Klammer und rhyth-mische Brechung erfand, waren die Verirrten wieder auf sich geworfen. Die Tochter entspricht der immobilien Gefühlswelt ihrer Familie durch Starrkrampf. Der Sohn, der mit dem heiligen Gast die Emanation von Zorn, Trauer und Verlust in den Bildern von Francis Bacon studiert hatte, desavouiert in einem Anfall von schwachsinniger Schöpferkraft das Action Painting als Scharlatanerie der Stunde. Ihrer beider Mutter, schwankend zwischen den Lockungen der Kirche und des Schosses, perpetuiert vor den Toren Ecclesias bis in alle Ewigkeit die göttliche Begattung mit Stricherjungen. Der Vater verschenkt die Fabrik und streut die Übel seines Standes in die Reihen des Proletariats. Als Besitzloser steht er nackt über dem Abgrund des Vulkans. Nur der Dienstmagd und einfachen Frau aus dem Volke gelingt, die Erlösung durch den Engel kraft ihres Glaubens zu festigen, ihrerseits zu heilen, sich zu erheben und als lebendig Begrabene zur Quelle des Trostes zu werden. Amen. Der Urschrei des Vaters erschallt und beschliesst Pasolinis sprödes Requiem auf den Fall der Möglichkeit Liebe.

Die eher derben Gleichungen des Westerngenres waren von den Sublimationen, wie sie das europäische Kunstkino hervorbrachte, ungefähr zehntausend Meilen weit entfernt. Sein Vertrag mit Narizzano führte Stamp im Sommer 1968 zu Aussenaufnahmen in das Massiv des Grand Canyon im Staate Utah und natürlich in die Studios im Staate Hollywood. Dieselbe Konstellation wie in Pasolinis *GEOMETRIE DER LIEBE* – das Fremde, Unfassbare dringt ein in die Kleinstfamilie eines Arztes und seiner Tochter in Gestalt eines pathetisch schönen Mannes – doch wird sie hier gebündelt im Brennpunkt der Dichotomie von rohem, atavisti-

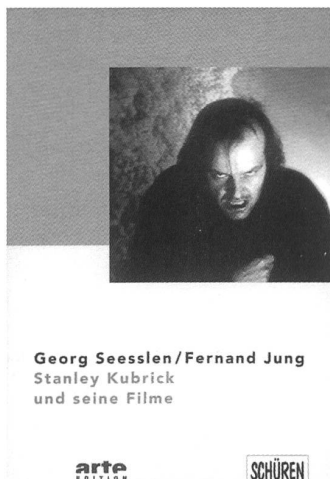
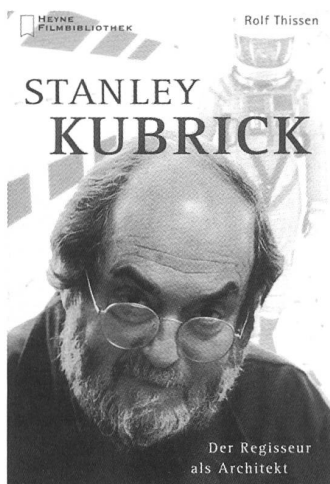
schem Patriarchat und gott-gefälliger Gemeinschaft der ersten Siedler. Die Überwindung mit Gott in Liebe gilt nicht der nach Verwesung stinkenden Zivilisation, sondern dem Wilden, dem *animal* im Menschen. Stamp, weisses Waisen-kind und Ziehzögling einer Bande von Gesetzlosen im Niemandsland zwischen den USA und Mexiko, wird von Kultur (qua Geburt) und Unkultur (qua Adoption), den beiden treibenden Kräften seines Wesens zerrieben. Als Führer und schliesslich als „Allmächtiger“ von seinen Landsleuten im Kampf gegen das Wilde akzeptiert, gelingt es «Blue», dem blauäugigen *gringo*, nicht, den anerzogenen Tötungsimpuls zu befrieden. Er verharrt wie paralysiert auf der Demarkationslinie zur Zivilisation, die im Grenzfluss «Styx» zum metaphorischen Scheide-weg wird. Im ödipalen Reflex erschiess er seinen *padre padrone* für die «Mutter Kultur» und wird selbst getötet. Mit der Leiche des Vaters auf den Armen – als blutüberströmte Pietà die labile Balance des modernen Menschen verkörpernd – wird er von der Strömung fortgerissen.

Lachend erklärte Terence Stamp, er hätte mit seinem blondgefärbten Haarschopf wohl den ersten Auftritt als Punk in der Geschichte des Films bestritten. Überhaupt habe die Arbeit Spass gemacht. Die Dreharbeiten waren ungleich entspannter als in Italien, entlastet vom meta-physisch-intellektuellen Über-bau, so hiesse das wohl, alle Elemente des Western unter der Regie von Narizzano seien klar definiert gewesen. Was dieser heute machte, wisse er nicht. Kontakte würden schnell wieder abreißen im Filmbusiness. Sein Problem war ein persönliches. Er selber sei in Hollywood nicht heimisch geworden. Deshalb habe er Soderberghs *THE LIMEY* auch als Experiment begriffen. Er denke an eine Fortsetzung. Wieder als Grenzgänger? Das würde ihm nun kurioserweise anhaften. «Life becomes a clear spectacle when observed from the margins.» Ich bedankte mich artig für seine Erzählung.

Jeannine Fiedler



BLUE
Regie: Silvio Narizzano
(1968)



Stanley Kubrick/Frederic Raphael: *Eyes Wide Shut*. Das Drehbuch; Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*. Die Novelle. Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag (FTB 14369), 1999. 191 Seiten, 16.90 DM, 16.– Fr.

Frederic Raphael: *Eyes Wide Open*. Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick. Berlin, Ullstein Verlag (UTB 35951), 1999. 270 Seiten, 16.90 DM, 16.– Fr.

Rolf Thissen: *Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt*. München, Heyne Verlag (Heyne Filmbibliothek 274), 1999. 288 Seiten, 19.90 DM, 19.– Fr.

Alexander Walker: *Stanley Kubrick. Leben und Werk*. Mit einer Bildanalyse von Sybil Taylor und Ulrich Ruchti. Berlin, Henschel Verlag, 1999. 383 Seiten, 58 DM, 55.– Fr. Rainer Rother, Andreas Kilb u.a.: *Stanley Kubrick*. Berlin, Bertz Verlag, 1999. 319 Seiten, 29.80 DM, 27. 50 Fr.

Georg Seesslen, Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg, Schüren Verlag, 1999. 320 Seiten, 34 DM, 32.80 Fr.

Von Büchern zu Film und Kino

Er war ein Visionär, kein Zweifel, dessen Filme «die Grenzen der Wahrnehmung überschritten». Dass die Bücher, die jetzt über Stanley Kubrick erschienen sind, nicht nur den Anlass in einem neuen Film (seines erst dreizehnten in 46 Jahren), sondern auch in seinem überraschenden Tod im März vergangenen Jahres haben, stimmt traurig, denn die Lektüre macht einem immer wieder klar, wie einzigartig sein Werk war – und dabei so vielschichtig, dass durchaus noch Platz für weitere Auseinandersetzungen damit ist.

Er hat Kinogänger auf ganz besondere Weise bewegt – «einige von Stanley Kubricks Filmen haben mich so sehr getroffen, dass ich mich von ihnen, glücklicherweise, für kurze oder sogar längere Weile aus der Bahn geworfen fühlte» heisst es in der Monographie von Georg Seesslen – und zugleich die Kritik immer wieder polarisiert: «Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist sein Œuvre eine einzige Verweigerung emotionaler Anteilnahme», konstatiert Lars-Olav Beier, wohingegen Andreas Kilb, der an anderer Stelle ähnliche Vorbehalte äussert, an Kubricks Kunst rühmt, dass sie «von den Bedingungen des Erzählens selber erzählt». Wo Truffaut und Scorsese «leben durch den Film», da habe Kubrick «Kino an die Stelle des Lebens gesetzt» meint auch Seesslen. Und selbst Alexander Walker, der einzige mit Kubrick persönlich vertraute unter den Verfassern der neuen Bücher, spricht vom «Despotismus» des Filmemachers.

Seine zurückgezogene Lebensweise in Grossbritannien seit Anfang der sechziger Jahre war bekannt (die Aufnahmen von New York in *EYES WIDE SHUT* sind von einer *second unit* gedreht beziehungsweise in England im Studio entstanden), sie nährte Gerüchte und weckt natürlich das Interesse an einem Buch, das «eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick» verspricht. Das ist der Untertitel des Bandes von Frederic Raphael, der Co-Autor von *EYES WIDE SHUT* war. Sein Buch, eine Mischung aus Gesprächsprotokollen (die meisten Konversationen der beiden spielten sich am Telefon ab), Reflexionen und im Stil eines Drehbuches geschriebenen Szenen umfasst die zwei Jahre von Mitte 1994 bis Mitte 1996, die die Zusammenarbeit dauerte. Es ist mindestens genauso ein Buch über Raphael wie über Kubrick,

schwankend zwischen Ironie und Eitelkeit und immer wieder von der Angst handelnd, Kubrick würde die Ideen des Autors nur benutzen, um seine eigenen Vorstellungen zu festigen. Interessant sind etwa Raphaels Gedanken über Kubricks jüdische Herkunft, die in den wenigsten anderen Büchern überhaupt Erwähnung findet, geschweige denn in die Analyse seiner Filme miteinbezogen wird.

Der andere Band zu *EYES WIDE SHUT* vereinigt das Drehbuch mit der Vorlage, Arthur Schnitzlers «Traumnovelle», und macht verblüffend deutlich, wie eng sich Kubrick an den Text gehalten hat – schade, dass der hier so «nackt» präsentiert wird, ein Nachwort über Schnitzler und den Text im Kontext von Wien & Freud hätte sicherlich erhellend gewirkt.

Rolf Thissens Monographie beginnt mit dem selbstbewussten Satz «Über Stanley Kubrick ist ziemlich viel Quatsch geschrieben worden». Das lässt Schlimmes befürchten, denn in der vorangestellten Danksagung räumte der Verfasser schon ein, das dieses Buch «unter extremem Zeitdruck stand» (ursprünglich hatte der Verlag eine Neuauflage des 1984 in deutscher Übersetzung erschienenen Bandes von Thomas Allen Nelson angekündigt). Thissens Buch ist denn auch das am wenigsten tiefeschürfendste geworden. Allerdings ist dieser Autor immer noch zu gut, ein richtig schlechtes Buch vorzulegen. Über die Schilderung seiner spirituellen Erfahrungen muss man hinweglesen. Man erfährt hingegen zahlreiche Details (ausserdem ist Thissen der einzige, der *STRANGER'S KISS* erwähnt) und die beiden im Anhang abgedruckten Gespräche mit Jan Harlan, Kubricks Schwager und langjährigem Executive Producer (16 Seiten), sowie Andrew Birkin (der sich bei 2001: A SPACE ODYSSEY vom *runner* zum Regieassistenten hocharbeitete; 36 Seiten) gewähren interessante Eindrücke in Kubricks Arbeitsweise.

Ein Autor oder viele Autoren? Einer, der wirklich Experte ist für den Regisseur und ganz allein eine ganze Monographie verfassen kann – oder viele, die bei der Auswahl der Filme ihren eigenen Vorlieben folgen können und die unterschiedlichsten Zugänge aufzeigen? Die zu gleich die Filme aus unterschied-

licher Nähe beziehungsweise Distanz betrachten? Ein Buch, das man gut in kleinen Häppchen lesen kann – oder eines, das aus einem Guss ist (andererseits so komplex, dass man es kaum in einem Stück bewältigen kann)? Die Bände aus den Verlagen Schüren und Bertz haben beide ihre Verdienste: der Bertz-Band zunächst durch die gewohnt opulente Bebilderung und die Lesbarkeit der Texte. Einige davon sind in früheren Fassungen schon vorher erschienen, darüber kann man sich streiten, ob das Text-Recycling, das im akademischen Milieu gang und gäbe ist, nun auch in der Filmpublizistik verstärkt zur Anwendung kommen muss.

Seesslen geht weiter in seinen Interpretationen, trotz der gut ausgesuchten und ebenso gut reproduzierten Fotos ist dies primär ein Text-Band, der vom Leser dieselbe Anstrengung verlangt wie so mancher Kubrick-Film. Dabei geht aber auch Seesslen von den Filmen selber aus, macht seine Analysen also nachvollziehbar. Erstaunlich ist einmal mehr, wie es dieser Autor schafft, die Überlegungen anderer Autoren ebenso elegant in seine Texte zu integrieren wie auch aufschlussreiche Fakten. Allerdings hätte ich mir schon einen Nachweis der Kubrick-Zitate gewünscht, ebenso wie die Angabe der jeweiligen Autoren bei den Kritiken, die die Bibliographie verzeichnet.

Das Buch von Alexander Walker, Kritiker des Londoner «Evening Standard» und Verfasser zahlreicher Filmbücher, unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass es «von Kubrick autorisiert» ist – was auch immer das heissen mag bei einem Buch, das keine Biographie, sondern eine Werkanalyse ist. Walker analysiert Kubricks Werk Film für Film, eingerahmt von allgemeineren Anmerkungen zu Kubrick und einer persönlichen «Nachbemerkung zu Stanley», die mit der Schilderung des Begräbnisses endet, wobei er jedoch auch bei der Darstellung dieser fast vierzigjährigen «Freundschaft» ziemlich nüchtern-diskret bleibt, allerdings schon einräumt, «die Dinge unter Kontrolle zu haben, wurde zu seiner beherrschenden Leidenschaft».

Auch Walkers Analyse geht von der Beschreibung des in den Filmen Sichtbaren aus, er betont Kubricks «Fähigkeit zur Emotionalisierung von Objekten» und rühmt etwa BARRY LYNDONS «Struktur ohne Höhe-

punkte». Ergänzt wird der Text von einer «Bildanalyse» von Sybil Taylor und Ulrich Ruchti, die Bildfolgen aus den Filmen mit knappen Texten versehen. Die allerdings leidet unter der Qualität der reproduzierten Fotos, die bis einschliesslich 2001: A SPACE ODYSSEY eher flau sind, verglichen auch mit der Originalausgabe des Buches, die 1971 die erste Kubrick-Monographie überhaupt war (und die – in der 1972 erschienenen erweiterten Ausgabe – bei dieser Neuausgabe den ersten Teil ausmacht).

Frank Arnold

Film ohne bewegtes Bild

Film kann sich sozusagen auch ohne das bewegte Bild ereignen. Jeder weiss es, der Jean-Luc Godard je hat referieren hören. Die improvisierte Rede des Franko-Helveten vom Genfersee fügt sich zu einem Fluss bewegter Bilder, deren man nicht mit dem äussern, um so plastischer aber mit dem innern Auge ansichtig wird. In solchen Situationen macht er nicht (noch repräsentiert er), sondern er ist Kino.

Die «Histoire(s) du cinéma» entstanden zwischen 1988 und 1998 in acht Folgen auf Video. (Und Godard war in den Siebziger ein Pionier der elektromagnetischen Formate.) Doch erschien der Titel ein erstes Mal schon 1980 auf einem von drei Bänden. Jene Bücher wiederum beruhten auf Referaten, die er in Montreal gehalten hatte. «Introduction à une véritable histoire du cinéma», so hiess die Folge von Vorträgen. Heute taucht die längere Überschrift wieder auf, inzwischen noch einmal verlängert. Sie lautet jetzt: «Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie».

Die einzig wahre Geschichte des Films, das ist ironisch zu verstehen, versteht sich. Denn gerade sie – la seule, la vraie – zeigt, wie viele verschiedene, immer neue Fassungen es von der Filmgeschichte gibt (von "der" Filmgeschichte). Aber einzig wahr ist auch in einem andern Sinn aufzufassen: dieser neueste Niederschlag eines zwanzigjährigen Recycling- und Kompilations-Prozesses hat als der endgültige zu gelten. Jedenfalls bis auf weiteres: bis die Endgültigkeit (und die historische Wahrheit) wieder, wie die Geschichte des Films selbst, eine neue verbindliche und ewig provisorische Form angenommen hat.

Als Film ohne bewegtes Bild umfassen die *Histoire(s)* beim derzeitigen Stand der Dinge fünf CD's mit einer muskreichen Tonspur von gegen viereinhalb Stunden Dauer; dazu vier Bände mit dem Text in drei Sprachen und einer stattlichen Anzahl unbewegter Bilder. Sie arbeiten vornehmlich mit dem Ineinander von Schwarz-weiss und Farbe, haben aber häufiger Ähnlichkeit mit Gemälden als mit Standfotos. Das Ganze steckt in einem Karton-Köffchen: ein fast endloser Film, bloss ohne Bild-Träger. Von Video-Kassetten keine Spur.

Die lange Strecke, die das Gebilde zurücklegt, veranschaulicht vielleicht besser als jedes herkömmliche Kinostück Godards das Zufallsprinzip und das Prinzip Freiheit. Denn alles ist jederzeit möglich und gleichwertig: jede Assoziation, jeder Sprung der Gedanken, der Sprache, des Bildes, jeder Sprung von einer Dimension zur nächsten und damit auch jeder Sprung an einer Dimension vorbei. Das bewegte Bild wird ausgelassen, ja bitte, wieso nicht? Ein mehrstrahliger Jet fliegt schliesslich auch mit einem Motor weniger.

Das startet aber keine Höhenflüge, noch gründelt es besonders abgründig in die Vertikale hinab oder raunt ahnungsvoll auf der Horizontalen einher, wie mancher jetzt meinen möchte. Im Gegenteil, es ist leicht und oberflächlich, stellenweise banal, da und dort eitel und nichtig. Es formt jedermanns alltäglichen, landläufigen Ausdruck nach. Denn nicht alles, was einer absondert, kann gescheit oder originell oder amüsant sein, manchmal ist es dumm, nichtssagend und langweilig. Es hat wohl am ehesten Ähnlichkeit mit den Darstellungen des *stream of consciousness*: jenem Fliessen der Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Visionen, die unsere Tage so sehr ausfüllen, dass wir's gar nicht mehr merken. Es wird uns fremd, wenn wir ihm begegnen.

Entscheidend ist: es braucht die grundlegenden Dimensionen nicht alle, nicht immer. Film ist eine Sprache, also auch eine Kunst, nicht mehr und nicht weniger, und er kann, wie die andern Sprachen und Künste, ganz oder teilweise zertrümmert werden oder auch nicht und ebenso neu konstituiert werden oder auch nicht. Was absolut ausbleibt, ist einzig und allein die Vernichtung: die vollständige Negation jeglicher Form und Substanz.

Godard ist davon viel weiter entfernt als so manche, die glauben, allgemein verständlich zu sein und das breite Publikum anzusprechen, dabei haben sie ganz einfach nichts zu berichten, weder den vielen noch den wenigen. Sie wollen aus dem Nichts Reichtum schlagen, indem sie es der grösstmöglichen Zahl andrehen. Godard erreicht den Reichtum durch das gegenteilige Verfahren: *ça ne doit plaire à personne*. Niemand wird gezwungen, Spass an der Sache zu haben.

Pierre Lachat

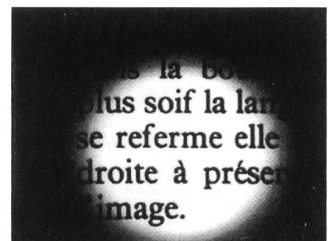
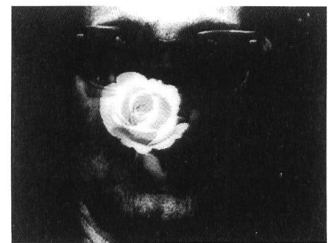
Erfolgsgeheimnis

Band 45 der «Cinema»-Reihe ist unter dem Titel «Erfolg» erschienen. In Essays machen sich Autoren wie Michel Bodmer, Vinzenz Hediger, Lilian Räber oder Vera Ansen Gedanken über das Geheimnis des Erfolgs. Werbung, Marketingstrategien, PR-Arbeit, Einschaltquoten und Box Office sind dabei Begriffe, die immer wieder auftauchen. Lilian Räber beispielsweise beschäftigt sich in ihrem Text mit dem Phänomen Kultfilm und zeigt auf, dass das Label «Kult» von den Fans rein zufällig vergeben wird: Manchmal an Filme, die zuerst niemand beachtet (wie zum Beispiel THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW), manchmal an Filme, die schon lange im voraus ungeduldig erwartet werden (aktuellstes Beispiel dafür ist selbstverständlich STAR WARS I – THE PHANTOM MENACE). Auch Michel Bodmer sagt in seinem Aufsatz «Filmerfolg im Fernsehen», dass Erfolg sich nicht berechnen und auch nur schwer messen lasse. Und so stellt sich immer wieder die Frage: Was für ein Film gefällt wohl einem möglichst grossen Publikum? Mit dieser Frage beschäftigt sich auch Max Dietiker, Direktor des Filmverleihs UIP Schweiz, der sich in einem Gespräch zum Thema «Box Office» äussert.

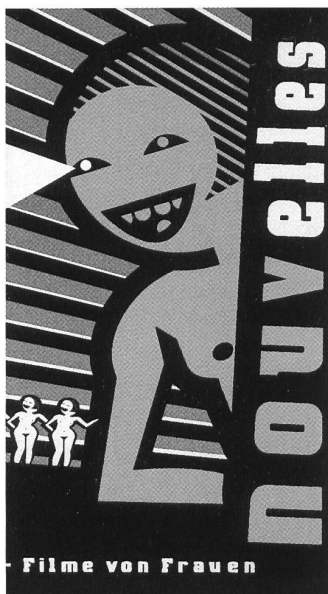
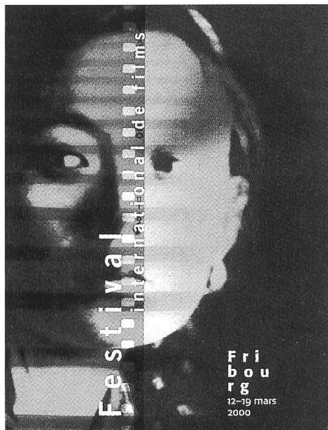
Unter den weiteren Texten findet sich auch ein "bildlicher" Essay mit Fotografien von Tobias Madörin. In Fortsetzung der seit 1983 gepflegten Tradition wird auch diesmal eine Auswahl von 1998/99 entstandenen Schweizer Filmen besprochen. Dieser «Kritische Index der Schweizer Filmproduktion» wird nun durch das beigelegte Register erschlossen.

Miriam Nussbaumer

CINEMA 45: Erfolg. Zürich, Chronos Verlag, 2000, 198 Seiten, 34.– Fr., 38.– DM



Jean-Luc Godard: «Histoire(s) du cinéma». München, ECM Records (ECM New Series 1706-10), 1999. Kassette mit 5 CDs und 4 Büchern, 160.– Fr.



Archiv

Wir wollen alles, und zwar subito!

In der «Achtziger-Bewegung» (nicht nur ein zürcherisches Phänomen) spielte das Medium Video als Kommunikationsmittel eine wichtige Rolle. Im Vergleich zum 16-mm-Film war Video relativ billig, die teuren Filmmaterial- und Entwicklungskosten konnten eingespart werden. In dieser Zeit entstanden unzählige «Amateur»-Filme, die den Geist dieser Bewegung spiegeln und für immer festhalten. Für immer? Nein, eben leider nicht. Video ist ein vergängliches Medium. Ein heute gebräuchliches Videoband lässt sich bei optimaler Lagerung nur rund zehn Jahre erhalten. Ausserdem kommen laufend neue Formate auf den Markt, frühere Geräte und Bänder veralten und werden so unbrauchbar. So gingen viele der Bänder aus den achtziger Jahren verloren.

1997 erteilte *Memoriav*, der 1995 gegründete Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, den Auftrag, die noch erhaltenen Bänder vor dem Zerfall zu retten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Zusammenarbeit mit Videoschaffenden der achtziger Jahre wurden die 111 zusammengetragenen Bänder gereinigt, wenn nötig restauriert und auf Beta Digital kopiert. Seit November 1999 können die mehrheitlich aus der Stadt Zürich stammenden Videos nun im neu eröffneten Videoarchiv «Stadt in Bewegung» des schweizerischen Sozialarchivs angeschaut oder auch ausgeliehen werden. «Die Gesamtansicht auf die Videobänder der Achtziger-Bewegung erlaubt heute eine Neuinterpretation aus zeitlicher Distanz», meint der Zürcher Videoschaffende Heinz Nigg, dessen Beteiligung an diesem Projekt nicht von ungefähr kommt. Er war selber einer der Aktivisten und Autor von *BESETZT DIE IDYLLE!* (1989).

Das wohl bekannteste Video der Sammlung ist der bereits früher restaurierte Film *ZÜRICH BRÄNNT* (1980) von den AktivistInnen aus dem «Videoladen Zürich», eine Mischung aus Experimental-, Essay- und Dokumentarfilm mit expressionistischen und dadaistischen Elementen. Weitere interessante Filme aus den Beständen (insgesamt 44 Stunden Abspielzeit) sind etwa auch *OPERNHAUS-KRAWALL* (1980) der «Community Medien», eine Dokumentation über den 30. Mai 1980 in

Zürich, die nach wenigen Tagen vom damaligen Zürcher Erziehungsdirektor Alfred Gilgen mit einem Vorführverbot belegt wurde, oder *DER EISBRECHER* (1981) von Urs Wäckerli, ein Film über die Bewegungszeitung «Eisbrecher» mit parodistischen Elementen und einer Redaktionsitzung auf einem verschneiten Berg.

Auch der Zürcher Kulturfabrik «Wohlgroth», einem besetzten Haus beim Hauptbahnhof, das Anfang der neunziger Jahre abgerissen wurde, ist ein Videofilm gewidmet. In Form einer Reportage zeigt *ZUREICH* leider nicht das kulturelle Leben in der «Wohlgroth», sondern verurteilt einfach den Kapitalismus in Zürich.

Die Filme sind alle von jugendlicher Trotzigkeit und rebellischer Resignation geprägt. Sie zeigen immer nur eine Sicht auf das Geschehen. Heinz Nigg sieht das Archiv deshalb auch als ein Forum zur kritischen Selbstreflexion für die Generation der «Bewegten».

Urs Kälin vom schweizerischen Sozialarchiv bezeichnet das neue Videoarchiv als eine wichtige Ergänzung der Sammlung von Flugblättern, Zeitschriften, Zeitungsartikeln und Fotografien zur Jugendbewegung der achtziger Jahre. Die Übernahme dieser Filme bedeutet für das Sozialarchiv den Einstieg in die Archivierung von audiovisuellen Dokumenten, die Erweiterung durch andere Videobestände wird in Zukunft angestrebt werden.

Das Videoarchiv «Stadt in Bewegung» findet sich auch auf dem Internet, wo allgemeine Informationen über das Projekt und detaillierte Beschreibungen zu jedem Video abgerufen werden können.

Videoarchiv «Stadt in Bewegung» im Schweizerischen Sozialarchiv, Stadelhoferstrasse 12, 8001 Zürich www.sozialarchiv.ch

Festivals

Fribourg

Vom 12. bis 19. März findet das *Internationale Filmfestival Fribourg* statt. Das Festival, das auf asiatische, afrikanische und lateinamerikanische Filme spezialisiert ist, zeigt anlässlich seines zwanzigjährigen Bestehens eine Auswahl von Filmen, die zwischen 1980 und 1999 in Fribourg ausgezeichnet wurden. Das offizielle Programm wird besonders vom vielversprechenden Nachwuchs des lateinamerikanischen Kinos geprägt wer-

den, ausserdem wird mit *MUKUNDO* von *Sherpa Rhitar Tsering* der erste in Nepal gedrehte Spielfilm gezeigt.

Die Retrospektive ist mit zwölf wegweisenden Filmen den wichtigsten Strömungen des Kinos aus der *arabischen Welt* von 1930 bis 1998 gewidmet. Ein Thema ist zudem die Teilung Bengalens, das mit sechs Filmen, darunter zwei seltenen Archivfilmen aus den siebziger Jahren, illustriert wird.

Festival international de films de Fribourg, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel. 026-322 22 32, e-mail: info@fiff.ch, www.fiff.ch

Stuttgart

Das *Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart*, das grösste Animationsfilmereignis in Deutschland, feiert vom 16. bis 21. März seinen zehnten Geburtstag. Neben einem internationalen, gibt es auch den Wettbewerb für Studenten von internationalen Film- und Kunsthochschulen «Young Animation». Als wollten sie den Wettbewerb der Wettbewerbe, haben die Veranstalter weitere Wettbewerbe erfunden: einen Kinderfilmwettbewerb «Tricks for Kids» und einen «Feature Animation»-Wettbewerb.

Die Retrospektiven sind vier Persönlichkeiten gewidmet, die einen befruchtenden Einfluss nicht nur auf den künstlerischen Animationsfilm haben: Der Künstler und Trickfilmmacher *William Kentridge* aus Südafrika thematisierte in seinen Arbeiten immer wieder den Kampf gegen die Apartheid; *Robert Breer* hat in seiner bald fünfzigjährigen Beschäftigung mit dem Experimentalfilm Techniken entwickelt, die die Bildsprache der modernen Videoclips vorwegnehmen; *Fjodor Chitruk* gilt mit Werken wie *VINNY-POOH* als Vater des russischen Animationsfilms; und mit *bérious* «Alchimie digitale» wird das Werk eines vielseitigen Künstlers der digitalen Bildgestaltung vorgestellt. *Int. Trickfilm-Festival Stuttgart, Teckstrasse 56, D-70190 Stuttgart, Tel. 0049-0711-92 546 0, e-mail: info@itfs.de, www.itfs.de*

Graz

Die *Diagonale*, das Festival des österreichischen Films, findet vom 27. März bis 2. April zum dritten Mal in Graz statt. Eröffnet wird das Festival mit dem Dokumentarfilm *THE PUNISHMENT* von *Goran Rebic*, welcher der Situation in Belgrad nach dem Ende der Nato-Bom-

bardierungen nachgeht. Als weitere Premieren angekündigt sind etwa *HEIMKEHR DER JÄGER* von *Michael Kreihsl*, die Gangsterkomödie *HELLER ALS DER MOND* von *Virgil Widrich* oder *THE VIRGIN* von *Diego Donnhöfer*.

Zu Gast in Graz ist der DEFA-Dokumentarist *Volker Koepp*, dessen Werk erstmals umfassend in Österreich zu sehen sein wird. In der Reihe «Festivals im Dialog» wird *Conny Voester* ein «Best of» der VIPER Luzern vorstellen können.

Das Experimentalfilmschaffen wird wie gewohnt einen breiten Platz einnehmen, unter anderem mit einer «Personale» (inklusive Ausstellung und Buchvernissage), die *Dieter Brehm*, Künstler und Avantgarde-Filmer, gewidmet ist. *Diagonale*, Färbergasse 15, A-8010 Graz, www.diagonale.at

Das andere Kino

Luis Buñuel

Am 22. Februar wäre Luis Buñuel 100 Jahre alt geworden. Das *Filmpodium Zürich* widmet dieser überragenden Figur der Kinematographie dieses Jahrhunderts deshalb im Februar und März einen Programmschwerpunkt. Der März steht mit 14 Filmen, darunter *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE*, *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* und *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* – Filme, die in ihrer traumhaften Erzählweise an Buñuels surrealistische Anfänge anknüpfen –, weitgehend im Zeichen seiner Rückkehr nach Europa.

Auch das *Stadtkino Basel* zeigt im März die ganze Palette von Buñuels Filmschaffen, von seinen surrealistischen Anfängen mit *UN CHIEN ANDALOU* (1928), über seine mexikanischen Produktionen wie etwa *LOS OLVIDADOS* (1950), *EL* (1953), oder *VIRIDIANA* (1961) bis zu *LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE* (1964), *BELLE DE JOUR* (1967), *LA VOIE LACTÉE* (1969) oder *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* (1974). *Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich*, Tel. 01-211 66 66
Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel, Tel. 061-272 66 88

nouvelles 2000

Unter dem Titel «Fremdgehen, Unorte» zeigen die zwölfsten *Frauenfilmtage «nouvelles»* im März in 17 Schweizer Städten rund 25 Filme. Thematisch geht es um Grenzüberschreitungen und Spielerei mit der eigenen Identität, wie sie etwa *Monika*

Treut in der deutschen Produktion *GENDERNAUTS* anhand eines Portraits von Frauen, die sich mit Hilfe neuer Technologien ein anderes, drittes Geschlecht geben, aufzeigt. Das Thema der Unorte greift der Film *IT WAS A WONDERFUL LIFE* der Amerikanerin *Michele Ohayon* auf, der von sechs Frauen erzählt, die durch Krankheit, Scheidung oder Arbeitslosigkeit von der Oberbeziehungsweise Mittelschicht an die Ränder der Gesellschaft gedrängt werden. Unort meint aber nicht nur negativ besetzte Orte wie Gefängnis oder Psychiatrie, sondern auch Gegenwelt, virtueller Raum, wie er etwa in *SYNTHETIC PLEASURES* von *Iara Lee* geschildert wird. Zum Programm gehören aber auch einfühlsame Teenager-Portraits wie *Lea Pools EMPORTE-MOI* oder *LA VIE NE ME FAIT PAS PEUR* der Französin *Noémi Lvovski*. *nouvelles*, Bollwerk 21, 3011 Bern, Tel., Fax: 031-311 41 48, www.nouvelles.ch

Filmpodium Zürich

Der Dokumentarfilm *EINE SYNAGOGE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL* von *Franz Rickenbach* wird als Premiere vom 21. bis 23. März im Studio 4 gezeigt.

Ein besonderes Ereignis zu werden verspricht auch die Aufführung des Stummfilmklassikers *FAUST* von Friedrich Wilhelm Murnau. Der Komponist und Saxophonist *Daniel Schnyder* wird zusammen mit dem Posaunisten *Dave Taylor* und dem Pianisten *Kenny Drew jr.* den Film live begleiten (27., 28. März).

Über zwei Monate hinweg wird sich die Hommage an *Martin Scorsese* ziehen, die im März mit seinem selten zu sehenden Spielfilmerstling *who's THAT KNOCKING AT MY DOOR?* und einer Reihe seiner Kurzfilme ihren Auftakt findet und (beinah) alle seine Filme zeigt. *Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich*,

Tim Burton

Im Vorabendprogramm des *Xenix* sind im März die Filme *BEETLEJUICE* (1988), *BATMAN RETURNS* (1992), *ED WOOD* (1994) und *MARS ATTACKS!* (1996) von Tim Burton zu sehen. *Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich*, Tel. 01-241 00 58

Rechtzeitig zum Start von *SLEEPY HOLLOW* ist ein Buch über den amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor erschienen. *Helmut Merschmann, Tim Burton, film: 5, Berlin, Bertz Verlag, 2000, 192 S., Fr 29.--, DM 29.80*

The Big Sleep

Robert Kramer

22. 6. 1939–11. 11. 1999

«Mein wirkliches Problem ist, dass ich mich immer wieder darauf besinne, warum ich Filme mache, denn Filme müssen notwendig sein.»

Robert Kramer in Filmbulletin 4.90

Robert Bresson

25. 9. 1907–18. 12. 1999

«Rhythmen. Die Allmacht der Rhythmen. – Dauerhaft ist nur, was in Rhythmen gefasst ist. Den Inhalt an die Form und den Sinn an die Rhythmen binden.»

«Keine schöne Fotografie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Fotografie.»

Robert Bresson in «Noten zum Kinematographen»

Walter Marti

10. 7. 1923–21. 12. 1999

«Le cinéma qui se comprend comme un art explore la sensibilité, provoque la mémoire, remet en question les mécanismes de la pensée.»

Walter Marti zu REQUIEM

Pierre Clementi

28. 9. 1942–27. 12. 1999

«Acteur stylisé, anti-documentaire, ses interprétations tuent tout esprit d'identification immédiate et créent une distance qui nous entraîne vers cet «autre chose» qui bouscule les habitudes et qui convint tant au «nouveau cinéma».

Cédric Anger in «Cahiers du Cinéma» 543, Februar 2000

Bernhard Wicki

28. 10. 1919–5. 1. 2000

«Film ist etwas Lebendiges, ist ein lebendiges Produkt, es wächst, in dem Augenblick, in dem man es macht.»

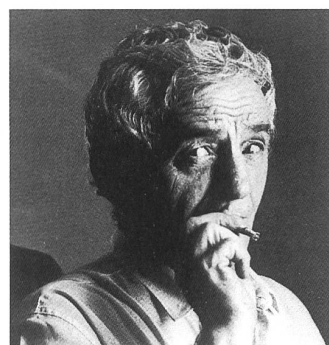
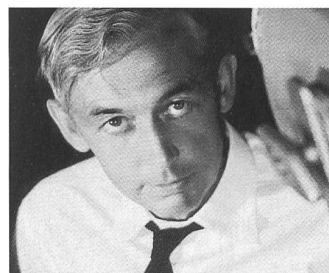
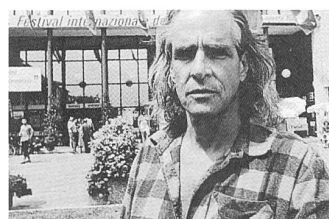
Bernhard Wicki zu DIE EROBERUNG DER ZITADELLE

Roger Vadim

26. 1. 1928–11. 2. 2000

«Enrichir le cinéma, c'est aussi emprunter aux classiques certains de leur thèmes et de leurs personnages pour en montrer les prolongements cinématographiques.»

Roger Vadim anlässlich von LES LIAISONS DANGEREUSES



Robert Kramer

Robert Bresson

Walter Marti

Pierre Clementi in
BELLE DE JOUR Regie
Luis Buñuel

Bernhard Wicki

Roger Vadim



Immer diese bessere Seite

ADIEU, PLANCHER DES VACHES

von Otar Iosseliani

Die Leichtigkeit und Beiläufigkeit, mit der hier erzählt wird, ist verführerisch, aber man muss den Bildern und den eigenen Wahrnehmungen trauen.

Die Spielzeugeisenbahn des kleinen Mädchens im Schloss leitet zur einfahrenden Lokomotive über.

Gaston beendet seine Nachtschicht beim Reinigungsdienst der französischen Eisenbahnen, wirft sich in Schale, schnappt sich die imposante Harley, und eine Strassenbiegung weiter wartet schon sein Rendez-vous. Eine gross gefahrene Kurve, dann eine ländliche Strasse. Von links Pferde. Sie kreuzen die Strasse auf dem Morgenausritt – und wir sind im Schloss zurück. Die Klaviermusik, die leise an unser Ohr dringt, bestätigt eher unbewusst: wir sind wieder da, wo wir schon einmal waren.

Frühstück aufs Zimmer serviert – unser Blick streift eine moderne computergesteuerte Modelleisenbahnanlage; Frühstück im Garten. Nicolas verlässt das Haus durch einen Hinterausgang, nach rechts, steigt scheinbar wie jeden Tag über die Schlossmauer hinunter zu seinem Boot. Während das Boot nach rechts entschwindet, entledigt er sich seines Anzugs.



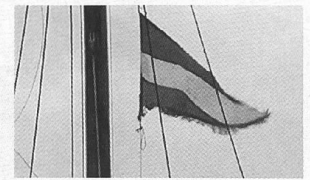
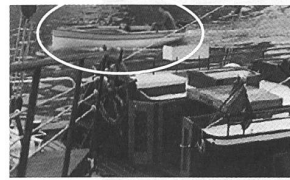
Die Geschichten werden über die Bilder und nicht über die Dialoge erzählt. Dialoge sind natürliche Geräusche. Weiter nichts. Man braucht sie nicht zu verstehen, um die Geschichten zu begreifen.

Von rechts kommend gleitet das Boot in den Hafen – an einer vertäuten Segelyacht vorbei. Die Kamera bleibt auf der Luxusyacht, wo Gaston der Kajüte entsteigt, gefolgt von seinem Rendez-vous. Über den Schiffssteg gehen sie nach links ab in die Tiefe des Bildes. Nicolas kommt von schräg links, geht nach rechts durchs Bild, wobei ihm die Kamera folgt, macht eine 180-Grad-Drehung und entschwindet die Quaitreppe hoch, während auf dem Quai ein Mercedes vorfährt, dem ein zigarrenrauchender Protz, gefolgt von zwei Nutten, entsteigt. Alle drei begeben sich auf die Yacht und verschwinden in der Kajüte. "Anchorman" in der Veranstaltung spielt ein Schwarzer, der eher zufällig am Hafen herumzulungern scheint, aber sehr diskret die Yachtschlüssel von Gaston entgegennimmt und sie – nachdem er kurz vom vorbeigehenden Nicolas begrüßt wurde – ebenso beiläufig dem Chauffeur des Mercedes aushändigt, bevor er hingeht und auf der Yacht die Flagge hisst.

Die Leichtigkeit und Beiläufigkeit, mit der hier erzählt wird, ist verführerisch, kann aber auch dazu führen, das Gesehene, das Wahrgenommene zu unterschätzen. Man muss den Bildern und den eigenen Wahrnehmungen *trauen*. Dieser Film geht nicht mit Bedeutung schwanger. Die Geschichte will auch keine tiefere Bedeutung generieren, aber der Film bringt kleinste Kleinigkeiten auf den Punkt. Wie Gaston von der Arbeit kommt, begrüßt ihn der Hund des alten Clochards. Gaston freut sich und krault das, wie sein Besitzer, leicht heruntergekommene Tier, aber wie Gaston umgezogen in Schale wieder aus dem Eingang tritt und der Hund wiederum zu ihm hin läuft: Was soll das? Bleib mir vom Hals! Hier steht ein anderer Mensch – vielleicht auch einer, der ein anderer sein will als er ist.

Diese Geschichten werden über die *Bilder* und nicht über die Dialoge erzählt. Dialoge sind in *ADIEU, PLANCHER DES VACHES* natürliche Geräusche. Weiter nichts. Man braucht sie nicht zu verstehen, um die Geschichten zu begreifen. Die Figuren haben keine Namen: man kennt und erkennt sie auch so (die hier gesetzten Namen entstammen frühen Notizen Iosselians zu seinem Film) – ebenso wie die Schauplätze.

Der Film evoziert mit wenigen Einstellungen etwa die Vorstellung einer luxuriösen Yacht, ohne



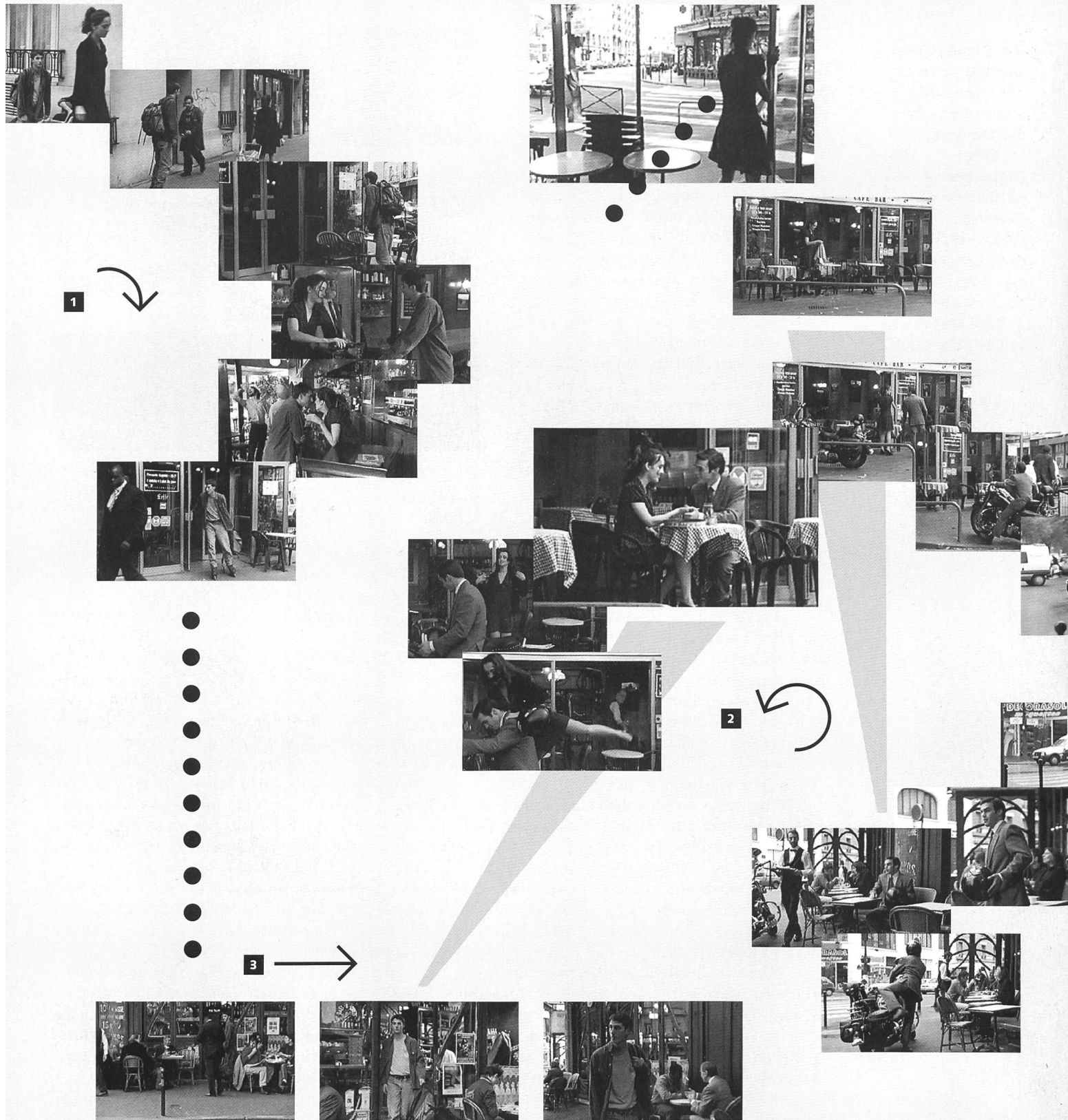
sie wirklich einmal "ganz" zu zeigen, und erzählt gleichzeitig, dass sie mittlerweile vorwiegend als Bordell genutzt zu werden scheint.

Der Georgier hat die Ruhe und Gelassenheit, die Dinge zu nehmen – und zu *zeigen* –, wie sie sind. Woher das Geld der fliegenden Schlossherrin kommt, das ist hier nicht die Frage. Ob sie selber weiss, welche Geschäfte sie tätigt, oder ob sie die Papiere begreift, die sie unterschreibt, interessiert nicht wirklich. Man erwarte keine Abbildung der Realität auf der zweiten Ebene, sondern nur auf der ersten und der Meta-Ebene – in diesem Sinn knüpft Iosseliani durchaus an die etwas ins Hintertreffen geratene Tradition des klassischen Westerns an – eine realistische Abschätzung, ob die aus dem Hüftgelenk abgegebenen Schüsse tatsächlich tödlich sind, ist nicht relevant, das Bild des Gegners, der tatsächlich hinfällt und röchelt, das genügt. Man muss die Bilder *lesen* – und zu lesen verstehen.

Iosseliani verknüpft Figuren und Schauplätze – wie angedeutet – elegant, greift eine Figur auf, folgt ihr, allenfalls auch nur, um sich dann einer anderen zuzuwenden und mit der zurückzukehren, um den Schauplatz einzukreisen oder eine andere Geschichte aufzugreifen. Alles fließt.

Die Kreise, die das Leben zieht, werden nicht dadurch deutlich, dass die Kamera die Kreise immer mitvollzieht, sondern eben gerade dadurch, dass sie auch *eigne* Kreise zeichnet. Die Schnittpunkte eröffnen Perspektiven und Einblick: die





eine Figur wird so auch zum Kommentator der andern, diese Geschichte interpretiert oder relativiert auch die andere.

Gaston nutzt die Harley und den Tag. Er ist bereits mit einer zweiten Begleiterin unterwegs, während Nicolas sich als Schaufensterreiniger versucht und Paulette erst aufsteht.

Nicolas folgt Paulette, die Baguettes besorgt, bis ins Bistro ihres Vaters, wo er einiges konsumiert und mit ihr zu flirten beginnt. Der Zufall oder besser die Inszenierungskunst von Iosseliani will es, dass das Bistro, in dem er Teller wäscht, gleich über der Strasse liegt. Man wird sich also nach der Arbeit treffen. Allein mit Gaston haben die beiden nicht gerechnet.

Der Mann mit der Harley kam, sah und ...

Die Punkte, wo
sich die Kreise
des Lebens
mit den Kreisen
der Kamera
schneiden,
eröffnen Per-
spektiven und
Einblick.



Augenblick der Wahrheit. Nicolas setzt sich ins Bistro. Die Frau, die er heiraten wollte, reinigt die Scheiben. «Einen Calvados für Monsieur!» Sein einstiger Rivale tritt mit der Flasche und einem Glas als der neue Wirt an seinen Tisch, will einschenken, zögert. Der Gast muss erst zahlen. Man weiss ja nie. Dieser Augenblick des Zögerns sagt eigentlich alles: Gaston hat so lange vorgegeben zu sein, was er nicht ist, dass ihm der Gedan-

ke einfach kommen muss, der andere könnte nur vorgeben, er könne zahlen. Und ironischerweise hat er mit der Vorstellung, auch der andere könnte vorgeben, ein anderer zu sein als er ist – wie *wir* wissen –, sogar recht.

Otar Iosseliani hat eine unwahrscheinlich effiziente Ökonomie des Erzählens, braucht für keine Szene auch nur eine einzige Einstellung zu-

4



5



viel. Auch das "Geheimnis" von Lubitsch – draussen bleiben, warten und die Phantasie des Zuschauers für sich arbeiten lassen – ist ihm nicht fremd.

Eine Gruppe Jugendlicher rennt in einen Laden, zwei Jogger laufen vorbei, ein Alarm geht los, Polizei fährt vor und arretiert die langsamsten beiden der Gruppe – Nicolas mit einem Freund.

Die beiden Jogger kommen diesmal von rechts gelaufen. Die sie begleitende Kamera hebt ab und fährt der Mauer entlang hoch, bis sie auf einem vergitterten Fenster zum Stehen kommt. Herbst. Winter. Frühling. Die Kamera fährt nach links über weitere vergitterte Fenster hinweg, beginnt sich dann zu senken und erfasst unsere beiden Jogger, die eben jetzt mit einem Kinderwagen um die Ecke biegen, läuft mit ihnen mit nach rechts, lässt sie auf der Höhe eines parkierten Peugeot's laufen, gleitet zurück auf das Gefängnisportal, das sich zwischenzeitlich geöffnet hat und unsere beiden Arretierten rauslässt – gegen neun Monate müssten es also schon gewesen sein. Aber damit nicht genug: die Szene dauert noch an, bis zwei Autos weggefahren sind und ein Jugend-

licher alleine zurückgeblieben ist. Wem so eine Einstellung (ich weiss, es sind mindestens sechs, aber dennoch) einfällt und wer sie kongenial inszenieren kann, der muss begnadet sein: Iosseliani – Lubitsch der Nouvelle vague.

Schon in der ersten Szene noch vor dem Haupttitel wird das Prinzip «draussen bleiben» vorgeführt. Bedienstete, die Mutter, der Bruder, kommen aus irgendwelchen Türen und gehen gleich wieder aus anderen Türen raus. Wir (die Kamera und damit die Zuschauer) bleiben immer draussen bei dem kleinen Mädchen, das sich zunehmend zu langweilen scheint, und wundern uns ebenfalls zunehmend, was *uns* wohl verborgen bleibt. Draussen bleiben wir, ausser bei der Gefängniszene, auch bei der Yacht und beim Überfall – aber wozu soll Iosseliani auch rein? Er verlore nur Zeit und Tempo.



Geschichten im Vorbeigehen durchziehen den ganzen Film mit einem feinen Netz von Bezügen und wirken gelegentlich sogar wie die Anmerkungen eines Autors zu seinem Text.

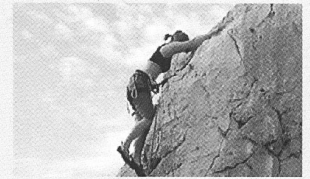
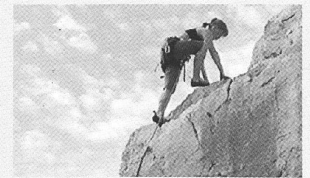
Die Joggerin, die im Bildhintergrund vorbeihuscht; unser Jogger, der plötzlich allein das Bild durchschneidet. Der Bodyguard, der die Treppe runtergeschmissen wurde und nun als Kehrrichtmann die eine oder andere Einstellung bereichert, zuletzt aber auf einem Berggipfel zu sehen ist. Der Kleine aus dem Bistro, der mal eine Mülltonne durchs Bild schob, sich aber bei der Umwandlung des Bistros in ein Internet-Café ganz wie der Boss gebärdet.

Geschichten, die der Zuschauer bei einer ersten Lektüre des Films womöglich gar nicht beachtet. Geschichten über Geschichten. Sie sind so zahlreich, dass man sehr leicht ein paar übersehen kann – und ohne grösseren Verlust auch ruhig ein paar übersehen darf.

Die beiden Trinker, die augenblicklich den Trinker und Lebemann im Gegenüber erkennen und dann ungeachtet des Standesunterschieds zwischen Schlossherr und Clochard die Seelenverwandtschaft ergründen. Allein die Art, wie der alte Clochard Wein degustiert, lässt darauf schliessen, dass er auch mal bessere – oder wie man will: *schlechtere* – Zeiten gesehen hat.

Ob oben besser sei als unten, darüber wird nicht moralisiert, die einzelnen Figuren haben ihre eigenen Vorstellungen dazu und streben in unterschiedliche Richtungen – die meisten kennen sowohl Höhen als auch Tiefen. Das Dienstmädchen überwindet Höhenunterschiede gleich mehrfach im wortwörtlichen Sinn.

Die Frage, ob man sich denn gar nicht um den armen Jungen gekümmert hat, wird mit dem neuen Peugeot, der vor dem Gefängnistor auf ihn wartet, beantwortet, bevor sie wirklich aufkommen kann. Man kann das geschenkte Auto aber auch als Einladung lesen, in die Welt des Konsums zurückzukehren. Jedenfalls wirft der "verlorene" Sohn seine Turnschuhe über Bord und kehrt heim, noch nicht ahnend, dass im Schloss ein Platz frei geworden ist, weil sich der Alte entschied, Turnschuhe anzuziehen, an Bord zu gehen und sich vom Festland zu verabschieden.



Man kann die Bezüge aber auch so lesen, dass der Junge das richtige Gefängnis einfach mit dem goldenen Käfig des Alten im Schloss vertauscht – schliesslich wird Papa in der ersten Sequenz tatsächlich eingeschlossen. Damit schliesse sich der Kreis zum Jungen, der über die Schlossmauer steigt, die "Gefängniskleidung" abstreift und sich *frei* fühlt. Es ergäbe sich der Hoffungsschimmer, dass er seinem Papa früher oder später auch im *Abschied vom Festland* noch folgt.

Happy End? Platt ausgedrückt: was will ein Alkoholabhängiger auf dem weiten Meer? Spätestens wenn alle Flaschen leer sind, zieht es ihn wieder an Land. Der Ausdruck *plancher des vaches* soll auf die Matrosen der alten Segelschiffe zurückgehen, die an Land lieber auf See sein wollten, aber auf See ...

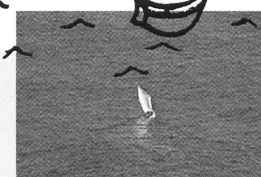
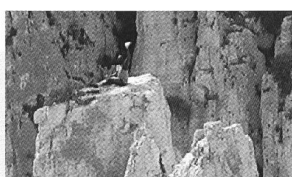
So gesehen: es werden Seiten gewechselt, Fallhöhen vertauscht, alles fliesst und nichts geschieht – und trotzdem oder gerade deswegen ist es *Kino*.

Wertungen lässt sich Iosseliani, der Flaneur auf dem Marktplatz des Lebens, keine entlocken, er zeigt, er beschreibt, er stellt gegenüber – und der Zuschauer hat die Freiheit zu sehen, zu beachten oder *nicht* zu beachten und seine eigenen Schlüsse zu ziehen.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu ADIEU, PLANCHER DES VACHES: Regie und Buch: Otar Iosseliani; Kamera: William Lubtchanski; Schnitt: Otar Iosseliani, Ewa Lenkiewicz; Ausstattung: Manu de Chauvigny; Kostüme: Cori D'Ambrogio; Musik: Nicolas Zourabichvili; Ton: Florian Eidenbenz; Tonschnitt: Valérie Deloof; Tonmischung: Claude Villand. Darsteller (Rolle): Nico Tarielashvili (Sohn [Nicolas]), Lily Lavina (Mutter), Philippe Bas (Töfffahrer [Gaston]), Stéphanie Hainque (Tochter des Cafés [Paulette]), Mirabelle Kirkland (Dienstmädchen), Miran Amiranachvili (Clochard), Joachim Salinger (Bettler), Manu de Chauvigny (Liebhaber), Otar Iosseliani (Vater). Produktion: Pierre Grise Productions; Co-Produktion: Carac Film, Alia Film, Istituto Luce; Produzentin: Martine Marignac; Co-Produzenten: Maurice Tinchant, Theres Scherer, Enzo Porcelli; ausführender Produzent: Pierre Wallon. Frankreich, Schweiz 1999. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Fama Film, Bern; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen.

Ausgezeichnet
mit dem European Critic's Award 1999
der FIPRESCI

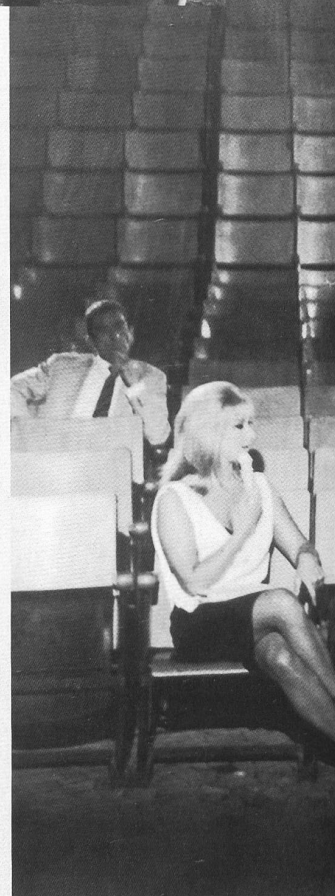




FELLINI

Auf der Suche nach dem totalen Film

Ein Nachruf zu Federico Fellinis
achtzigstem Geburtstag



**«Wer blos an
meiner Pflanze
riecht, der kennt
sie nicht, und
wer sie pflückt,
blos, um daran
zu lernen, kennt
sie auch nicht»**

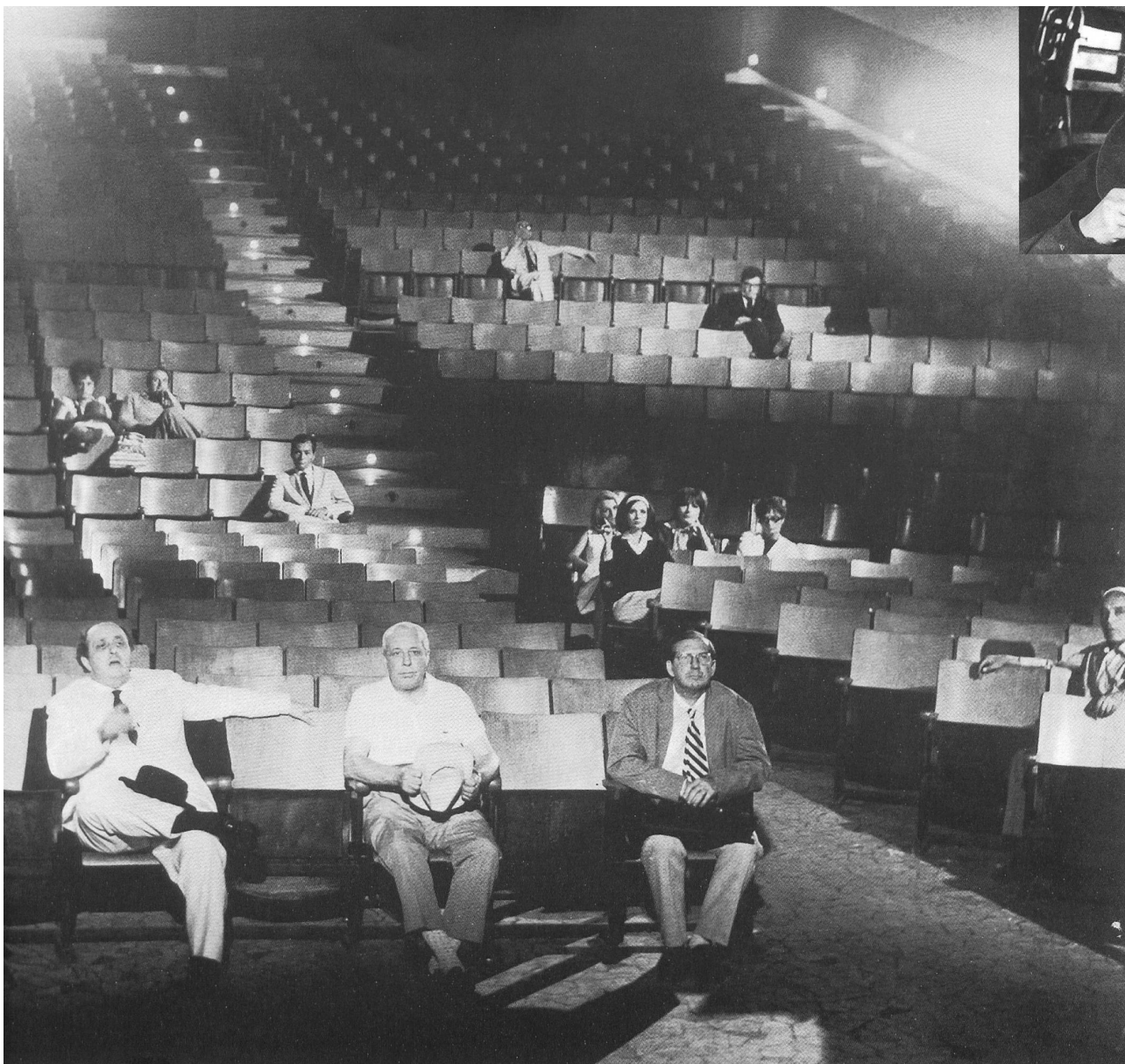
Friedrich
Hölderlin
Vorrede zu
«Hyperion»



Wer in der Begegnung mit einem Kunstwerk bloss das Amüsement sucht, wird es nicht kennenlernen. Und wer es bloss benutzt, es zu interpretieren, um dahinter eine eigentliche Aussage zu finden, lernt es auch nicht kennen. Der eine sieht nur die Oberfläche, der andere missbraucht das Werk, um es für seine Interessen zu funktionalisieren. Das Geheimnis liegt – wie immer – im Sichtbaren. Man muss es nur erkennen können.

Das Sprechen über Kunst

Wer von Kunst als Unterhaltung spricht, darf darunter nicht Ablenkung verstehen. Immerhin steckt in dem Begriff «Unterhaltung» das Wort «Unterhalt», durchaus im Sinn von «Lebens-Unterhalt». Die Beschäftigung mit der Kunst ist nicht Zerstreuung. Sie erfordert Sammlung, Konzentration. Sie ist kein passiver Akt, sondern höchst aktiv. Die Begegnung mit einem Kunstwerk ist immer auch ein Gespräch mit dem Künstler. Denn, wie Federico Fellini sagte: «Ein Künstler



3

Louis Deluc sprach vom Film als «Malerei in Bewegung», Abel Gance nannte den Film die «Musik des Lichts».

spricht immer von sich selbst.» Und man muss seine Sprache erlernen, um ihn zu verstehen.

Merkwürdigerweise erntet man für solche Überlegungen sofort Zustimmung, wenn man über Musik spricht, selbst wenn man über die heute so genannte U-Musik spricht. Sehr oft hört man dann das Bekenntnis: «Von Musik verstehe ich leider nicht viel.» Auch auf dem Gebiet der Malerei scheint es sich inzwischen herumgesprochen zu haben, dass man genauer und mehr sieht, je mehr man von ihr weiss. Allmählich scheinen auch ungeschulte Betrachter gelernt zu haben, dass es nicht genügt, gemalte Gegenstände identifizieren zu können. Schwieriger wird es schon bei der Literatur: Jeder, der lesen kann, wird bestimmte Informationen in einem Text entziffern können und rasch geneigt sein, daraus zu schliessen, dass er den Text «verstanden» hat. «Gefällt» ihm das Mitgeteilte, wird er den Text akzeptieren. Ob er allerdings der ästhetischen Struktur einer Dichtung auch nur ein Stückchen nähergekommen ist, ist damit noch nicht gesagt.

Am schlimmsten steht es um den Film. Ich habe noch nie jemanden getroffen, der bekannte, vom Film nichts zu verstehen. Wohl, dass der Film ihn nicht interessiere. Aber «verstehen»? Bilder kann schliesslich jeder verstehen, solange sie etwas abbilden, das man kennt und also erkennen kann. Und wenn ein Film Kunst ist, dann deshalb, weil das Abgebildete Kunst ist, nicht die Abbildung. Immer noch wird allenfalls das als Kunst angesehen, was *vor* der Kamera geschieht: Das Spiel der Darsteller, das Arrangement der Schauplätze, die literarische Qualität der Dialoge, die «Bedeutung» des Stoffes – kurz, alles das, was man als Inhalt und Inszenierung bezeichnen kann. Die Kamera ist für das Gros des Publikums nur das dokumentarisch registrierende Instrument, das das Inszenierte aufzeichnet. Alles, was in der Kamera, mit der Kamera und im Schneiderraum geschieht, wird vom überwiegenden Teil der Zuschauer nicht zur Kenntnis genommen: weil es ihnen nie vermittelt wurde, weil sie nie gelernt haben, es zu sehen.



Täglich werden scharenweise Tausende von Schülern ins Kino geführt, um ihnen einen Film zu zeigen, dessen Stoff gerade in den Lehrplan passt. Und das von gutwilligen Lehrern, die sich den "Medien" gegenüber aufgeschlossen zeigen wollen. Aber sie hatten selbst nie die Chance zu lernen, was das ist: Film. Also wird frei nach dem Modell des Umgangs mit Prosatexten die Fabel interpretiert und auf ihre "Aussage" hin abgeklopft. Wie formulierte Federico Fellini es so unnachahmlich: «Den Film um jeden Preis in ein verwendbares, programmatisches, einer Idee oder Ideologie "nützliches" System zwingen zu wollen – das ist, wie man es auch nehmen mag, immer eine schdanowistische, demütigende, die Kunst zum Werkzeug herabwürdigende Haltung. Mir scheint, unsere Ausdrucksfähigkeit darf nie auf ein Ziel hin ausgerichtet und gesteuert werden, das ihr zuinnerst fremd ist.»

Die Fabel ist nicht Zweck, sondern Mittel. Wesentlich in der Kunst ist nicht die Aussage. Kunst ist immer zunächst und zuletzt: *Ausdruck*. Der Gehalt liegt in der Gestalt. Um über sie zu sprechen, muss man jedoch die Ausdrucksmittel kennen und benennen können.

Schon in den zehner Jahren begannen etwa in Frankreich und Italien Filmer und Kritiker auf der Suche nach dem "filmischen" Film sich unter theoretischen Aspekten mit der neuen Kunst zu beschäftigen. In Russland setzte nach der Revolution 1918 ein intensives Nachdenken über spezifische Wirkungen und Möglichkeiten des Films ein und ein Experimentieren mit seinen Wirkungsmitteln unter dem Einfluss des Konstruktivismus und unter lebhafter Beteiligung der russischen Formalisten. Man dachte nach über die spezifischen Gestaltungsmittel des Films und benannte sie, um sich über sie verständigen zu können: Einstellungsgrößen, Einstellungsarten, Kamerabewegungen wie Schwenk und Fahrt und die verschiedensten Montageformen, Bezeichnungen, die bis heute gültig sind. Nur: Wer kennt und benutzt sie als Rezipient, um sich mit Gesprächspartnern verständigen zu können? Wo und wann wird ihre Kenntnis vorausgesetzt bei Gesprächen über Filme?

Es ist nur allzu verständlich, dass man auf der Suche nach einer Terminologie, mit der man die Mittel und Möglichkeiten des Films in den Griff kriegen, sie auf den Begriff bringen konnte, auf die traditionellen Künste schaute. Louis Deluc sprach vom Film als «Malerei in Bewegung», Abel Gance nannte den Film die «Musik des Lichts» und in der Montage sah man ein Mittel, den Sequenzen einen bestimmten «Rhythmus» zu verleihen, oder – wie Boris Eichenbaum vorschlug – eine gewisse Rhythmizität. Brauchbare Ansätze lieferte auch die Linguistik. Und als Ende der sechziger und in den siebziger Jahren die Semiotik Gegenstand intensiverer Forschung wurde, wuchs auch das Interesse an einer Poetik des Films, die die "Sprache" des Films, die Spezifik seiner "Bildersprache" untersuchte. Leider wurden die erhellenden Erkenntnisse in den Medien-Nebeln der folgenden Jahre erstickt.

Die einzig angemessene Form, sich einem Kunstwerk zu nähern, seine Struktur zu erkennen, es

sich anzueignen, ohne es zu vergewaltigen, ist die Beschreibung. Doch wie beschreibt man Film-Einstellungen oder gar Sequenzen? «Ein Film lässt sich in Worten nicht beschreiben», sagte Federico Fellini. Er wusste, wovon er sprach! Schon lange, bevor er Filme drehte, hatte er Drehbücher geschrieben. «Es war eine Arbeit, bei der ich litt. Das Wort ist verlockend, aber es vernebelt jenen bestimmten Lebensraum, die ausschließlich visuelle Gegebenheit, die ein Film nun einmal ist.» Es müsste so etwas wie eine "Notenschrift" für filmische Bildfolgen geben! Doch vorerst müssen wir uns mit Anleihen aus der Terminologie der Nachbarkünste des Films begnügen.

Exemplarisch sollen im Folgenden anhand der Filme von Federico Fellini einige Strukturelemente benannt und analysiert werden, die mir charakteristisch für das ästhetische Verfahren Fellinis zu sein scheinen und somit seine spezifische Ausdrucksweise kennzeichnen. Im Zentrum werden die Filme *LA DOLCE VITA* (1959), *OTTO E MEZZO* (1963) und *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* (1965) stehen, die sich mir immer als eine Trilogie darstellen und für mich Fellinis absolute Meisterwerke sind.

Ihre erste Gemeinsamkeit ist der fast völlige Verzicht auf eine Fabel, so dass man kaum in die Versuchung kommen kann, ihre Geschichten zu erzählen. Fellinis Produzent Dino de Laurentiis hielt nach der ersten Lektüre des Manuskripts zu *LA DOLCE VITA* den Film für nicht machbar: «Keine Geschichte, kein Held, kein Theatercoup.» Stattdessen nur scheinbar unzusammenhängende Episoden. Fellini sprach von dem Film als einer «Ballade», womit er wohl eher auf die Versform des ursprünglich so genannten Tanzliedes anspielte als auf den epischen Charakter.

Die episodische Struktur ist kennzeichnend für die meisten Filme Fellinis, auch schon für viele Filme, an denen er nur als Mitarbeiter am Drehbuch beteiligt war. Das hängt sicher zum einen mit der Form der Chronik zusammen, die den Tendenzen des Neorealismus immanent war. Hier seien nur drei Titel von Roberto Rossellini genannt, bei denen Fellini als Mitautor zeichnete: *ROMA*, *CITTÀ APERTA*, *PAISÀ* und *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO*. Wichtig ist auch, dass Fellini mit achtzehn Jahren als Verfasser von Humoresken für Zeitschriften, als Gagschreiber für den Komiker Macario und vor allem als Karikaturen-Zeichner und Gestalter von Cartoons seine berufliche Laufbahn begann. Nach der Befreiung Roms verdiente er sich seinen Lebensunterhalt in seinem «Funny Face Shop» vor allem mit dem Verkauf von Karikaturen amerikanischer Soldaten, und bis an sein Lebensende begleiteten flüchtig hingekritzelte Skizzen und Portraits, mit denen er seine visuellen Einfälle und Eindrücke fixierte, seine Arbeit an den Filmen. Er spricht von «Krakeleien», die er in der Vorbereitungsphase seiner Filme aufs Papier wirft.

Das poetische Denken

«Bei den kleinen Zeichnungen, die ich vor jedem Film mache, handelt es sich, meine ich, einfach um eine Art und Weise, sich etwas zu notieren, Ideen dingfest zu machen; der eine wirft hastig ein paar

vorhergehende
Seiten:

- 1
OTTO E MEZZO
(1963)
- 2
LA DOLCE VITA
(1959)
- 3
Giulietta Masina
in LA STRADA
(1954)
- 4
GIULIETTA DEGLI
SPIRITI (1965)

Fellinis kreative Strategie beweist, dass er weniger an Geschichten als an Situationen interessiert war.

Worte, eine Empfindung aufs Papier, und ich zeichne eben, entwerfe die Züge eines Gesichts, Einzelheiten eines Gewands, die Körperhaltungen einer Person, ihren Ausdruck, gewisse anatomische Eigenheiten. Das ist meine Art, mich an den Film, den ich gerade mache, heranzupirschen, dahinterzukommen, was es mit ihm auf sich hat, und ihm verstohlen ins Gesicht zu blicken ... So kommt es, dass der Film in diesen Entwürfen eine Antizipation erfährt und etwas wie ein bruchstückhaftes Spiegelbild erhält.» Und er bezeichnet diese Skizzen im Nachhinein als «kleine Embleme, die auf geheimnisvolle Weise die Intentionen, den Stil des Films wiedergeben, auf den sie bezogen waren.»

Es ist das typische Vorgehen eines Eidetikers, das Fellini hier beschreibt. Der Duden nennt Eidetik die «Fähigkeit, Vorstellungen anschaulich zu empfinden». Und Pierre Bertaux schreibt in seinen Hölderlin-Studien unter der Kapitelüberschrift «Eidetisches, nichtlineares Denken»: «Hölderlin ist kein "Denker" im üblichen Sinn des Wortes, sondern – eben ein Dichter ... Dem linearen oder linearisierten Denken steht das von Hölderlin exemplarisch vertretene "poetische" Denken gegenüber, das ich als eidetisches Denken bezeichnen möchte: das Denken in Bildern ... Wie verbinden sich aber Bilder untereinander? Nicht nach logischen Regeln, sondern nach einer eigenen assoziativen Gesetzmässigkeit, die mit dem "logos" nichts zu tun hat.» In seinen «Anmerkungen zur Antigona» unterscheidet Hölderlin ausdrücklich zwischen

taktischen Unterordnung einzelner Sätze oder Satz-teile gegenüber benachbarten. Die Parataxe ist eine Reihung, eine Aneinanderreihung verschiedener Elemente, während die Hypotaxe eine gleichsam hierarchische Beziehung zwischen den einzelnen Elementen herstellt.

Auch Theodor W. Adorno untersucht in seinem Essay «Parataxis» die parataktischen Tendenzen in Hölderlins Dichtungen. Und auch er sieht in eben diesem Verfahren der Reihung ein Charakteristikum des poetischen Stils Hölderlins im Gegensatz zur logisch subordinierenden, hypotaktischen Prosa. Der Musikwissenschaftler Adorno nennt «die Verwandlung der Sprache in eine Reihung "musikhafte". Das Gereimte ist als Unverbundenes schroff nicht weniger denn gleitend.»

Eine Untersuchung parataktischer und hypotaktischer Prinzipien in der Filmmontage könnte ein erhellender Beitrag zur «Syntax des Films» sein.

Fellinis kreative Strategie beweist, dass er weniger an Geschichten als an Situationen interessiert war. Modelle für das Prinzip der Reihung, für die Verketzung einzelner Situationen miteinander bietet natürlich seit Homer der Erzähltopos der Reise, wie wir ihn auch aus mittelalterlichen Epen wie «Parsifal» und den Erziehungs- und Bildungsromanen kennen. Schon in einem der frühesten unter Fellinis Regie entstandenen Filme, *I VITELLONI*, gibt es eigentlich keine Fabel, sondern nur Episoden aus dem alltäglichen Leben von fünf gross, aber nie wirklich erwachsen gewordenen, sich langweilenden Provinzler, den «grossen Kälbern», die durch die Strassen dieser Stadt streunen: Eine Reise ohne Sinn und Ziel. Nur Moraldo, dem Jüngsten, gelingt schliesslich die Flucht aus der Misere.

Doch Vorsicht! Wenn ich von fünf Vitelloni spreche, bin ich schon Fellini in die Falle getappt. Es gibt da noch eine sechste Person, einen Sprecher in der Rolle des «allwissenden Erzählers», einen Kommentator, der die fünf anderen bis in die intimsten Augenblicke begleitet und mit dem «Wir» sich ausdrücklich als Freund und Zugehöriger der Gruppe bekennt: «Das hier ist der Kursaal unserer kleinen Stadt, und was sich hier abspielt, ist das letzte Fest dieser Saison: Die Wahl der "Miss Sirena 1953" ... Alle sind da und natürlich sind auch wir da, die Vitelloni ... Und das ist Fausto, unser Chef und geistiger Führer.» (Ich zitiere nach der deutschen Drehbuch-Ausgabe, die sich geringfügig von der Übersetzung in der deutschen Synchron-Fassung des Films unterscheidet.) Hier spricht Fellini, und auch wieder nicht. Zwar identifiziert er sich mit den Müssiggängern, ist aber nicht mit ihnen identisch! Denn Fellini hat bereits 1938, mit siebzehn Jahren also, Rimini verlassen. Aber er kannte seinen Heimatort und dessen Bewohner. Und so führt er uns eine Reise ganz anderer Art vor: Es ist eine Reise in seine Vergangenheit, eine Reise zu den Ursprüngen. Es ist eine Welt der Erinnerungen und der Träume, der Phantasie und der Imagination. Wir befinden uns im Reich zwischen Dichtung und Wahrheit, nicht zu verwechseln mit plumper Autobiographie. Wie fließend, wie changierend die Übergänge von einem Bereich in den anderen sind, erweist sich



I VITELLONI
(1953)

dem «logos» und der «poetischen Logik», die anderen, eigenen Regeln folgt. Und Bertaux kommentiert: «Im prosaischen, logos-mässigen Denken ist die normale Konstruktion des Satzes eine subordinierende, "hypotaktische". Diese ist aber bei Hölderlin am wenigsten gebräuchlich. Seine Satzkonstruktion ist "parataktisch"; er stellt die Satzglieder nebeneinander.»

Pasolini hat in seiner Analyse von *LA DOLCE VITA* 1960 in «Filmcritica» auf die parataktische Struktur des Films hingewiesen.

In der Verslehre bezeichnet man als Parataxe das Prinzip der Nebenordnung im Gegensatz zur hypo-

allein schon an den Namen der Vitelloni: Drei von der Gruppe der Fünf – Alberto, Leopoldo und Riccardo – tragen ihre privaten Vornamen. Riccardo Fellini ist obendrein Federicos Bruder. Und das Ambiente des winterlichen, verschlafenen, trüben, so authentisch wirkenden Rimini, Fellinis Geburtsort, ist reine Fiktion: Drehorte waren Ostia, Florenz, Viterbo und Rom, die Innenaufnahmen entstanden in den Studios von Cinecittà.

«In Ostia habe ich I VITELLONI gedreht, weil es ein erfundenes Rimini ist: es ist mehr Rimini als das wirkliche Rimini ... Es ist meine Stadt ... Es ist eine Bühnenrekonstruktion der Stadt der Erinnerung.»

Zwei Jahre später, nach UN'AGENZIA MATRIMONIALE, Fellinis Beitrag zu dem Episodenfilm L'AMORE IN CITTÀ, und LA STRADA, entsteht IL BIDONE, ein Film, der Motive aus I VITELLONI wieder aufgreift. Wieder geht es um eine Gruppe von Männern. Nur sind es diesmal nicht gelangweilte Müssiggänger, sondern Schwindler und Gauner. Allerdings stellt der Singular des Originaltitels – IL BIDONE – eine Person, den Augusto, dargestellt von Broderick Crawford, in den Mittelpunkt des Geschehens, während deutsche Übersetzungen die Gruppe stärker betonen: DIE SCHWINDLER, DIE GAUNER. Gemeinsam streunen sie umher, um ihre gemeinsam ausgeheckten Betrügereien zu begehen. Franco Fabrizi als Roberto erscheint wie ein direktes Bindeglied zwischen den beiden Filmen, weil er seine Gaunereien mit dem gestohlenen Engel als Fausto in I VITELLONI mit anderen Objekten und Taten in IL BIDONE fortsetzt.

Andererseits hat Fellini bekannt, dass die Idee zu IL BIDONE mit den Autofahrten über Land zu den einzelnen Stationen der betrügerischen Machenschaften durch die Fahrten in LA STRADA inspiriert wurde. Hinweise wie diese beweisen, wie stark die Filme Fellinis, wie die jedes Autors, sich zu einem sehr persönlichen Gesamtwerk zusammenschliessen.

Fellini: «Ein Autor macht immer den gleichen Film, und meine Filme lassen sich untereinander verknüpfen.» «Ich kann meine eigenen Filme nicht voneinander unterscheiden. Für mein Gefühl habe ich immer den gleichen Film gedreht.»

Das klassische Tragödienschema schildert uns den Aufstieg und Fall eines "Helden": Etwa Goethes «Torquato Tasso». Oder – in der Bildenden Kunst – den «fruchtbaren Augenblick» eines Einzelschicksals: Caravaggios «Kreuzigung des Petrus». Als Gegenbeispiel dazu denke man an die grossen Epen der Literatur, wie Homers «Odyssee» oder an Piero della Francescas «Kreuzeslegende» in Arezzo.

Für die episodische Struktur bieten sich zwei dramaturgische Grundmuster an, die auch Fellinis Filme kennzeichnen: Entweder werden uns Portraits verschiedener Einzelpersonen vorgestellt, die mehr oder weniger lose miteinander verbunden werden, oder es werden uns Stationen eines Weges, einer Reise vorgeführt. Hier berührt sich Fellinis episodische Struktur mit Brechts Charakterisierung des von ihm

propagierten «epischen Theaters», das im Gegensatz zum «dramatischen Theater» nicht die «Spannung auf den Ausgang», sondern die «Spannung auf den Gang» der Handlung lenkt und in dem «jede Szene für sich» statt «eine Szene für die andere» steht.

Wie ein Programm klingt der Titel des Films, der zum erstenmal ganz rein den Erzähltopos der Reise benutzt: LA STRADA – «Die Strasse» –, dieses Lied über einen verhärteten, egozentrischen Wanderschausteller und ein ihn begleitendes, ihm naiv ergebendes, ein von ihm gekauftes, von ihm ausgebeutetes und misshandeltes einfältiges Mädchen, ein Lied, das einzelne Episoden wie Strophen aneinanderreihet. Dieses Prinzip der Reihung wird zum erstenmal ganz konsequent angewandtes, bestimmendes Kompositionsprinzip in LA DOLCE VITA.

Die für Fellini charakteristische Arbeitsweise hat auf die ästhetische Gestalt entscheidenden Einfluss. Im Lauf der Zeit ging Fellini mehr und mehr dazu über, seinen Darstellern bei den Dreharbeiten keine Dialoge an die Hand zu geben. «Die Dialoge sind für mich nicht wichtig. Die Funktion des Dialogs ist rein informativ ... Alle meine Filme, auch meine ersten, sind nachträglich synchronisiert worden ... Der Schauspieler spielt so besser, als wenn er sich an einen Text erinnern muss ... Ich lasse die Darsteller manchmal Gebete oder Zahlenreihen hersagen. Ich füge die Dialoge in den Film erst ein, nachdem er bereits gedreht ist.» Diese Methode verhindert natürlich von vornherein ein Sprechen auf "Bedeutung" hin und ein auf Identifikation mit der Rolle und der Situation zielendes Spiel. Umso mehr konnte er sich dann im nächsten Arbeitsschritt der Synchronisation, den Dialogen, der Musik und den Geräuschen mit äusserster Sorgfalt widmen.

Ausserdem belichtete Fellini Unmengen von Filmmaterial, so dass er die Möglichkeit hatte, verschiedenste Varianten seines Films, das heisst unterschiedlichste Filme aus dem Material zu montieren. Der Inhalt konnte sich also bis zur Endmontage jederzeit verändern. Es ist überliefert, dass Fellini für LA DOLCE VITA 92 000 Meter Material belichtete, von denen 5 000 Meter für den dreistündigen Film verwendet wurden, was also einem Drehverhältnis von mehr als 1:18 entspricht. Wieviele verschiedene "LA-DOLCE-VITA-Filme" wären da denkbar! Und das, obwohl ein Treatment und ein ziemlich detailliertes Drehbuch vorlagen!

Eine solche Arbeitsweise setzt eine besonders ausgeprägte Fähigkeit zur Improvisation voraus und die Bereitschaft, in jeder Phase der Arbeit umdenken und sich umstellen zu können. Denn eine vorgedachte, stringente dramaturgische Struktur erfordert, dass jede Einstellung einen logischen zeitlichen und inhalt-



1



3

Welche Vorstellung haben die Interpretationssüchtigen eigentlich von der Phantasie, von der künstlerischen Imagination, von dem den Menschen angeborenen Bedürfnis, ihre Träume und Visionen Realität werden zu lassen.

lichen Anschluss an die vorausgehende und die folgende Einstellung ermöglicht, die Sequenz also auf dem Papier und im Kopf des Filmers so perfekt wie möglich geplant sein muss. Fellinis Verfahren musste einem Aussenstehenden konfus, "verrückt" erscheinen.

Bei Hölderlin wurde die Parataxe als Ausdruck einer "Geisteskrankheit" gedeutet. Ganz so weit ging man bei Fellini nicht. Rossellini sah in *LA DOLCE VITA* "nur" das Werk eines Provinzlers. (Wobei noch zu erörtern wäre, ob dieses Urteil so negativ gemeint war, wie es aufgrund unserer üblichen Besetzung des Begriffs «Provinzler» klingt.)

Bertaux vergleicht «das Aneinanderreihen von Bildern und Rhythmen, den Rhythmus der Vorstellungen» bei Hölderlin, die «bildtragende(n), nebeneinander gestellte(n) Wortgruppen» mit «ohne Mörtel nebeneinander gestellten Steinblöcke(n) einer Zyklopenmauer». Fellini nennt die ersten Ideen zu *OTTO E MEZZO* «erratische Blöcke eines Films». Vittorio Bonicelli ging Fellinis Fragmentierung in *LA DOLCE VITA* noch nicht weit genug. Er nannte den Film «ein Fresco, das nicht genügend Risse habe». Fellini selbst bekannte sich zur fragmentarischen Struktur des Films und beschrieb seine Ausgangsidee: «Ich will eine Statue konstruieren, sie dann mit Hammerschlägen zertrümmern und danach die Stücke zusammensetzen. So sollte es dann aussehen.» Und er fährt fort: «Aber ein wenig aufgrund meiner Natur – ich gewinne die Figuren lieb und ich beschreibe gerne Milieus – und ein wenig, weil das Kino noch an die Erzählformen des neunzehnten Jahrhunderts gebunden ist, nicht von der Abfolge der Erzählung absehen kann, ist der Film nicht ganz hundertprozentig das geworden, was ich ursprünglich aus ihm machen wollte.»

Die Bescheidenheit ehrt Dich, Federico! Aber auch neunzig Prozent sind schon sehr viel, vor allem für eine so aufwendige, immerhin noch kommerzielle Produktion! Wichtig ist sein Bild der zerschlagenen Statue. Es beschreibt sehr plastisch den Mosaik-Charakter seiner Komposition. Einen kleinen Schritt weiter und aus dem Mosaik wäre ein Kaleidoskop-Muster geworden, in dem die Splitter unwillkürlich durcheinanderwirbeln und ungelenkt aufeinander zufallen. Das Zufalls-Prinzip würde herrschen, das angedachte Ziel der totalen Aleatorik wäre erreicht. In *ROMA* wird er diesen Schritt wagen. Wenn er zu Brunello Rondi von den ersten Ideen zu *OTTO E MEZZO* spricht, zitiert er Flaiano, der als Titel «La bella Confusione» vorschlägt, und Fellini selbst nennt den Film «ein mehrdimensionales Portrait eines beliebigen Menschen. Ein phantastisches, verzaubertes Ballett, ein magisches Kaleidoskop».

Vom Unsinn der Interpretation

Tausende von Schülern sind mit Aufsatzthemen à la «Was wollte der Dichter uns mit seinem Stück sagen?» gequält worden. Tausende von Kritikern haben Künstler gefragt, was sie mit ihrem Werk eigentlich aussagen wollten. Tausende von Interviewern und Interpreten haben vor Bildern gestanden, vor Filmen gesessen und sich gefragt, was der Künstler ihnen zei-

gen wollte. Ja, was meinen sie denn mit dem Wort "wollen"? Hat der Künstler gewollt, aber nicht gekonnt? Hat er gar nicht erst gewollt? Oder wollte er uns an der Nase herumführen? Ist ein Gemälde ein Bilderrätsel, das wir lösen müssen, um einen Preis zu gewinnen?

Hat Paulus Potter seinen fast lebensgrossen Stier, jenes Denkmal für ein schlichtes Haustier, das seit dreieinhalb Jahrhunderten uns die Majestät eines Lebewesens vorführt, gemalt, damit wir die Fliegen auf dem Fell des Tieres zählen sollen? Hat Carel Fabritius seinen Stieglitz als Anschauungsmaterial für einen Studenten der Ornithologie gemalt, oder Monet seine Teiche in Giverny angelegt, um Jahrzehnte lang Jahr für Jahr zu illustrieren, wie Seerosen blühen oder Weidenbäume aussehen? Ist Georg Heyms Gedicht «Der Krieg» nur eine etwas exotisch aufbereitete Kriegsberichterstattung? Und was wollte uns Mozart mit einem Klavierkonzert sagen oder Louis Armstrong mit seinem «West End Blues» vom 28. Juni 1928?

Welche Vorstellung haben diese Interpretationssüchtigen eigentlich von der Phantasie, von der künstlerischen Imagination, von dem den Menschen angeborenen Bedürfnis, das nicht Sagbare auszudrücken, ihre Träume und Visionen Realität werden zu lassen, die in ihrem Inneren geborenen Bilder und Klänge zur Welt zu bringen. Von des Künstlers Freude an der Schöpfung.

Diese Interpreten kennen nur ein Mittel der Verständigung: die logische Sprache, die diskursiv und daher benutzbar ist. Sie haben nie erfahren, was Rudolf Arnheim so schön das «anschauliche Denken» nennt. Sie scheinen kaum zu ahnen, dass es auch eine poetische Sprache gibt, die unlogisch, aber erlebbar ist. Fellini machte aus seiner Verachtung für diese Spezies der Kunstdeuter keinen Hehl, von denen «der Zuschauer zu einer Art Ostereiersuche nach Bedeutungen gezwungen (wird), einem Wettlauf, einer atemlosen Jagd auf verborgene oder offen daliegende Symbole, auf – Gott weiss warum – chiffrierte Botschaften, auf den "verhüllten Sinn", den "inneren Gehalt", auf alles, was ihm die Sicht trübt, ihn am heiteren Geniessen hindert und ihn zuguterletzt – berechtigter, nur allzu berechtigter Weise – abstösst, abspenstig macht, vertreibt.»

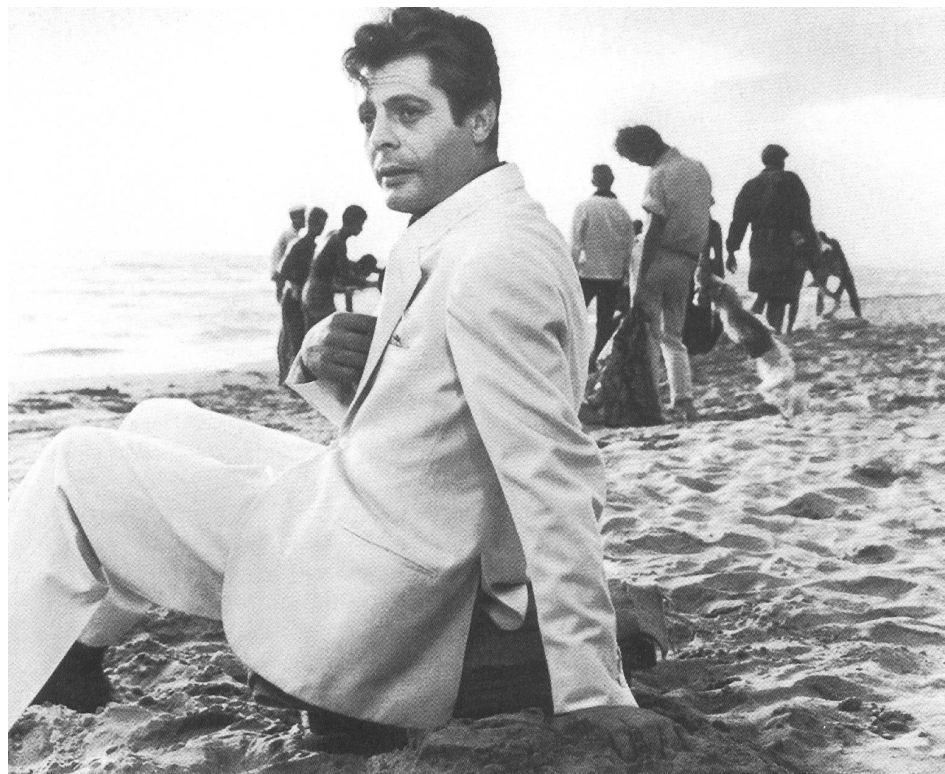
Diese Bedeutungssucher haben keine Vorstellung von der künstlerischen Inspiration. Sie halten die poetische Sprache für ein Chaos, in das sie Ordnung bringen müssen. Sie scheinen keine Ahnung davon zu haben, wie künstlerische Imagination "funktioniert".

Paul Hindemith hat versucht, das "Wunder" in seinem Text «Musikalische Inspiration» zu beschreiben: «Das Wort "Einfall" ist der vollkommenste Ausdruck für die seltsame Unmittelbarkeit und Unerklärbarkeit, die wir gewöhnlich mit künstlerischen Ideen im allgemeinen und mit musikalischen im besonderen verbinden. Irgend etwas – man weiss nicht, was es ist – fällt in uns hinein – man weiss nicht woher –, dort wächst es – man weiss nicht wie – zu einer klingenden Form – man weiss nicht warum.»

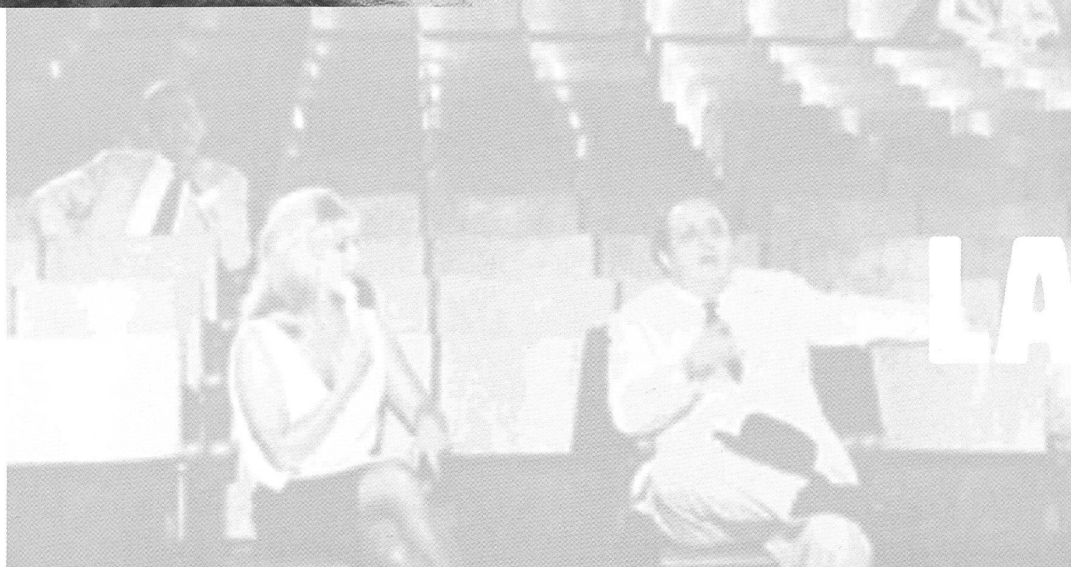
1
I VITELLONI
(1953)

2
Anthony Quinn
in *LA STRADA*
(1954)

3
Giulietta Masina
in *LA STRADA*
(1954)



Sandra Milo
(Frau im Spiegel)
und Claudia
Cardinale
(im Auto unten
rechts) aus
OTTO E MEZZO
(1963)





DOLCE VITA

TRAUM-FABRIK KINO



Noch etwas ist von entscheidendem Einfluss auf Fellinis Filme: Es ist die «Nummern-Dramaturgie» einer Zirkusvorstellung.

Sehr plastisch hat Mozart den kreativen Prozess beim Entstehen einer Komposition umschrieben: «Das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es nachher kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Traum vor: aber das überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder.»

Fellini formuliert seine Erfahrungen in einem frühen Stadium des Versuchs, seine ersten Vorstellungen schriftlich zu fixieren, so: «Andererseits weiss ich durchaus nicht, ob der Film dem gleichen wird, was ich machen wollte. Noch habe ich ihn in mir verborgen, ich ziehe ihn heimlich in mir auf. – Eine wankelmütige, veränderliche Kreatur. Beim ersten Auftauchen ist sie nebelhaft, vage und unbestimmt. Den Kontakt mit ihr kann man nur auf dem Weg der Phantasie erlangen: es ist ein nächtlicher Kontakt. Er kann freundlich sein und ist es auch. An diesem Punkt ist der Film mit allen Requisiten ausgestattet, er scheint ganz er selber zu sein, in Wahrheit aber ist er nichts. Er ist eine Vision, ein Gefühl: seine Reinheit in diesem Stadium hat etwas Faszinierendes.» Man darf Hindemiths «seltsame Unerklärbarkeit», Mozarts «schönstarken Traum», Fellinis «nächtlichen Kontakt» nicht mit Chaos, mit nebulöser Unklarheit verwechseln. Es sind die Keimzellen der künstlerischen Kreativität. Es ist die geheime Seele jeden Kunstwerkes.

Versuch, Fellini-Filme zu beschreiben

Federico Fellini ist ein bedeutender Manierist des zwanzigsten Jahrhunderts. Zum Verhältnis zwischen Einfall und Berechnung sagte Gustav René Hocke in seiner Arbeit über den Manierismus «Die Welt als Labyrinth»: «Schöpferische manieristische Kunst ist – wie jede bedeutende Kunst – eine Kunst der Inspiration *und* der Ratio, des Gefühls *und* des Intellekts, des Erlebens *und* der Phantasie.» Versuchen wir, ein paar Wege zum «Geheimnis» der Filme Fellinis zu weisen, das Geheimnis zu erahnen, zuerspüren.

Wie – und warum auch? – wollte man den ersten Auftritt, die ersten Szenen Anita Ekbergs in *LA DOLCE VITA* «interpretieren»? Ein blonder Engel mit wehen-dem schwarz-weissem Cape, steigt sie die Gangway des Flugzeugs herab, triumphierend den Paparazzi sich stellend. Einige Einstellungen später wird sie im hautengen Gewand, das ein Priesterhabit zitiert, die Treppen in Michelangelos Kuppel des Petersdomes hinaufstürmen, ihre Begleiter atemlos hinter sich lassend, um dann bei Nacht in wallender schwarzer Abendrobe in den zweieinhalbttausend Jahre alten Ruinen der Caracalla-Thermen zu tanzen: eine Göttin der Vitalität, der Lust und der Sinnlichkeit. Auf der Rückfahrt in die Stadt durch die von Zikaden-Zirpen erfüllte Nacht wird sie animalisch einstimmen in das brünstige Heulen eines fernen Hundes, wird sie ein

kleines Kätzchen aufgabeln, um das weiche, warme Fell auf ihrer Haut spüren zu können. Und zum Abschluss dieser Sequenz wird sie in der berühmt gewordenen Szene mit ihrem Begleiter ganz selbstverständlich von der Fontana di Trevi den Gebrauch machen, für den sie von Anbeginn bestimmt war: zu kühlen und zu erfrischen. Bis in der fahlen Morgendämmerung der Strom des Wassers erlischt und die Ernüchterung den Zauber tötet.

Die Fabriken der trügerischen Träume und der glückverheissenden Illusionen und die Katerstim-mung des Erwachens im Alltag der Lebenslügen, wenn die Lichter der Varietés, die Scheinwerfer der Zirkuszelte erloschen sind: Fellini hat das in Bilder gefasst, die sich einbrennen in die Erinnerung, in Szenen, die man schon nach einmaligem Sehen nie mehr vergisst. Leere Plätze am Ende der Nacht, trostlose Ufer, an denen die Gestrandeten herumirren. Ein auf den Sand gespülter Riesenrochen starrt die Teilnehmer am bitter-süssen Leben und uns mit gebrochenen Augen an. Der weisse Scheich, der Traummann aus den Fotoromanen, entlarvt sich als eitler Jammerlappen, und der grosse Zampanò, der kraftstrotzende Angeber, kauert weinend im Seesand, wenn er sich noch Jahre nach seinen Untaten an den von ihm erschlagenen Matto und die unglückliche Gelsomina erinnert.

Nicht einmal die Selbstmorde wollen mehr gelingen. Wenn Wanda nach der desillusionierenden Begegnung mit «ihrem» weissen Scheich in den Tiber springt, landet sie im seichten Uferschlamm. Ironisch leuchtet auf seinem hohen Postament über der Tiberbrücke die angestrahlte Figur eines Schutzengels. Und nach dem «Happy-End» segnet eine der Heiligenfiguren auf Berninis Petersplatz-Arkaden die ganze Familie auf ihrem Weg zur Papst-Audienz.

Cabiria fleht in äusserster Verzweiflung den Mann, den sie für ihren rettenden Schutzengel hielt, an, seinen Mordplan auszuführen, als sie seine Absichten durchschaut. Doch er lässt die um alle ihre Hoffnungen Betroffene allein am Steilufer des Flusses zurück.

Die Überdosis Tabletten, die Emma in *LA DOLCE VITA* schluckt, scheint eher ein Appell zu sein, um die Aufmerksamkeit des geliebten Marcello zu gewinnen, als ein ernster Suizid-Versuch. Doch Marcellos Reaktion lässt darauf schliessen, dass sie damit eher das Gegenteil erreicht und er sich insgeheim gegen ihre Erpressungsversuche zur Wehr setzt. Nur dem kultivierten, feinsinnigen Intellektuellen Steiner, der sich mit Sanskrit beschäftigt und Orgel spielt, gelingt es, seinen und den Tod seiner Kinder erfolgreich zu inszenieren.

LA DOLCE VITA: Das «süsse» Leben! Der Titel strotzt vor bitterster Ironie! Wir durchleben eine ein-wöchige Reise in die Nacht: Sieben Tage, die immer kürzer, sieben Nächte, die immer länger werden. Den gemeinsamen Rahmen bildet der Gestus einer Annäherung zu Beginn und eine Entfernung am Schluss des Films. Und doch ist es eine Reise im Kreis, die am Schluss wieder von vorn beginnen könnte.

Der Auftakt: Über einem römischen Viadukt schwebt ein Hubschrauber heran. An ihm hängt eine



1
LA DOLCE VITA
(1959)

2
LA STRADA (1954)

riesige Jesus-Statue, die Arme segnend ausgebreitet. («Christus, der Beschützer der Arbeiter» betitelt ihn Fellini in einem Entwurf zum Film.) Verfolgt wird der Hubschrauber von einem zweiten, von dem aus Marcello, den wir durch den Film begleiten werden, und ein Fotograf namens Paparazzo – dieser Name wurde zum Begriff! – die Aktion beobachten. Junge Frauen, die sich auf der Dachterrasse eines Hauses sonnen, versuchen, mit Marcello Kontakt aufzunehmen, doch er kann sie nicht verstehen. Am Schluss des Films wird Paola, die Serviererin aus dem Strandlokal, ebenfalls einen Versuch machen, mit dem sich entfernenden Marcello ins Gespräch zu kommen, doch er hört nicht die Worte des schlichten, sanften Mädchens.

Wenn zu Beginn des Films die Christus-Statue das Neubauviertel in der Banlieue von Rom überfliegt, projiziert die Sonne für einen Augenblick den Schatten der Figur auf eine weisse Hauswand: Immer ist im Film ein durch Licht auf eine Wand geworfenes Abbild der Welt, ein Schattenbild im Kino, eine Reflexion des Mediums: Der Filmer projiziert sein Bild der Welt mittels des Lichts auf die weisse Leinwand. In *LA STRADA* wird bei Mattos Akrobatik am Hochreck sein Schatten auf das Tuch des Zirkuszeltens projiziert, und aus der Gestalt des Komödianten mit den primitiven Pappflügeln am Rücken wird auf der Leinwand des Zeltens die Silhouette einer Engelsgestalt. Später, in *OTTO E MEZZO*, sehen wir in der Sauna-Szene den Kardinal mit mahndem erhobenem Zeigefinger als riesigen Schatten auf dem weissen Laken, das ihn unseren Blicken verbergen soll. Ganz ähnlich wird uns in *INTERVISTA* die Wiederbegegnung zwischen Anita Ekberg und Marcello Mastroianni zunächst als Schattenspiel vorgespielt.

LA DOLCE VITA: Eine Reise in die Nacht. Doch Vorsicht! Verirren wir uns nicht in die Gefilde der Literatur. Die Sprache strebt nach Eindeutigkeit. Sie will Dinge benennen, festschreiben, wie gut oder wie schlecht es ihr auch immer gelingen mag. Das Bild aber ist seiner Natur nach mehrdeutig, vieldeutig. Und das Filmbild lebt vom Licht: von der blendenden, gleissenden Helligkeit bis zur Dunkelheit am anderen Ende der Skala. Fellini: «Das Licht ist die Materie des Films, und daher ist das Licht im Film ... Ideologie, Gefühl, Farbe, Ton, Tiefe, Atmosphäre, Erzählung.» Dunkelheit, die Nacht, muss bei Fellini nicht negativ besetzt sein. Sie ist auch das Reich der Träume, der Phantasie, der Imagination, das Reich der Schatten, Visionen und Illusionen. «Das Licht ist der erste "special effect", verstanden als Trick, Täuschung, Zauberei, Alchimistenwerkstatt, Wundermaschine. Das Licht ist die Droge, deren Rauch Visionen erzeugt; was auf dem Filmstreifen lebt, lebt durch das Licht ... Ein Film wird mit dem Licht geschrieben, sein Stil drückt sich durch das Licht aus.» Drei Nachtszenen sind es in *LA DOLCE VITA*, die den Film wie Traumgesichte skandieren: die Caracalla-Sequenz, die Szene des "Wunders" und das Fest der Fürsten. Sie gehören zu den visionärsten des Films.

Im Zentrum des Films steht die Szene des "Wunders". Sie hat einen Vorläufer in der Wallfahrt in *LE NOTTE DI CABIRIA*. Fellini führt uns vor: ein Panora-

ma der Lügen, der exhibitionistischen Selbstdarstellung, der Sensationslust, des Voyeurismus, der verzweifelten Hoffnung und der Enttäuschung bis hin zum tödlichen Unfall. Und Fellini vollbringt einen halbsbrecherischen Ballanceakt auf der haarfeinen Linie zwischen Fiktion und Realität, zwischen Dichtung und Wahrheit: Er inszeniert die Inszenierung eines "Medienspektakels", so dass wir nicht mehr zu unterscheiden vermögen, ob das Produktionsteam *im* Film das Produktionsteam *des* Films ist, ob die Scheinwerfer, die die Nacht zum Tag machen, zum Equipment des Films *LA DOLCE VITA* gehören oder Requisiten der Fernseh- und Filmteams *im* Film sind. Er wird das Vexierspiel weitertreiben in *OTTO E MEZZO*, dem Film über die Entstehung eines Films, und in der Eröffnungssequenz von *ROMA*, in der er selbst sich als Regisseur mit einem Team – ja, mit welchem denn eigentlich? – vorstellt.

LA STRADA war Fellingis erste ganz grosse Huldigung an den von ihm so geliebten Zirkus. Er hat sich nie nachhaltig gegen die Legende gewehrt, er sei schon im Alter von zehn Jahren von zu Hause wegelaufen und habe sich einem Zirkus angeschlossen. Zu sehr entsprach das Gerücht seinen Träumen. Er hatte jedoch nur tagelang den Proben und Vorstellungen zugeschaut. Er hat diesem Zirkus «Pierino» in *I CLOWNS* ein Denkmal gesetzt. Ihn faszinierte am Zirkus die Verbindung von Technik, Präzision und Improvisation und vor allem die Einheit von kreativer Phantasie und Leben. «Diese Art, zu schaffen und gleichzeitig zu leben ... indem man selbst in der Handlung aufgeht, das ist das Wesen des Zirkus ... und mir scheint, das gleiche gilt auch für den Film.» Im Krieg reist er mit einer Truppe von Wanderschauspielern, für die ähnliche Arbeitsbedingungen der engen Verbindung von Arbeit und Leben herrschen wie im Zirkus.

Doch noch etwas ist von entscheidendem Einfluss auf seine Filme: Es ist die «Nummern-Dramaturgie» einer Zirkusveranstaltung, die «erratische Blöcke» einzelner «Sequenzen» sehr unterschiedlichen Charakters aneinanderreih, Komisches und lebensgefährlich Aufregendes miteinander "montiert". Eine ähnliche Struktur aus einzelnen «Attraktionen» – um Eisensteins Begriff für seine frühen, ebenfalls vom Zirkus inspirierten Montage-Experimente zu zitieren – weisen auch Variété- und Revue-Veranstaltungen auf, die in vielen Filmen Fellingis als "Einlagen" immer wieder auftauchen.

Der Schluss von *OTTO E MEZZO* ist eine Vermählung von Film, Revue und Zirkus: Wenn der riesige Vorhang sich öffnet, der die Startrampe verhüllt – die Dekoration für den geplanten Film –, kommen alle Mitwirkenden des Films wie in einer Revue-Nummer die hohe Treppe herabgeschritten in das Rund einer

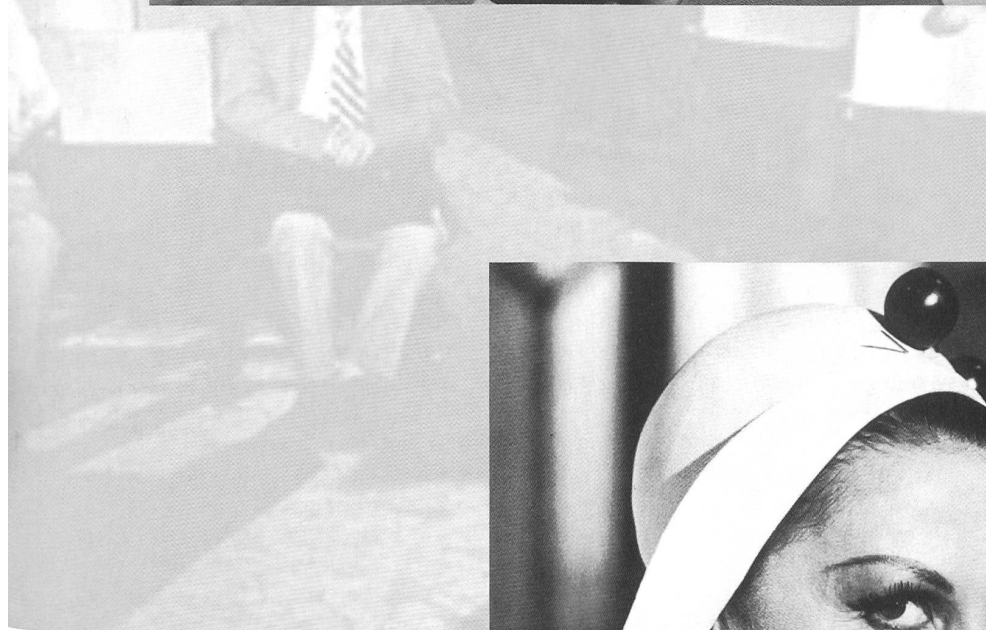


2



OTTO e MEZZO





Mastroianni spielt in einem Film von Federico Fellini den Regisseur Fellini bei der Vorbereitung eines Films. Das Vexierspiel kann beginnen.

Manege und formieren sich unter der Regie eines Spielleiters zu einem Reigen, in den Fellini sich einreicht, zu den Klängen einer von Clowns gespielten Zirkusmelodie.

Fellinis Liebe zum Zirkus spiegelt sich auch in seiner Leidenschaft für die Clowns wider, die in kaum einem Film fehlen und denen er einen ganzen Film widmete, den er für das Fernsehen drehte. Sie bestimmte auch seine Liebe zu den Stummfilm-Komödien und ihren Protagonisten. Wenngleich er auch bekannte, dass Buster Keaton seine grösste Liebe galt – Chaplin war ihm «mit seinen klaren Katzenaugen und seinen spitzen Nagezähnen» «nicht ganz so sympathisch» und brachte ihn «in manchen Filmen zum Weinen» –, gibt es in Fellinis Filmen zahlreiche Zitate, die seine Verehrung für Chaplin zum Ausdruck bringen. Und *THE CIRCUS* war natürlich ein Film, den er liebte und der die Zirkussequenzen in *LA STRADA* unübersehbar beeinflusst hat. Schon in *I VITELLONI* gibt es eine subtile Anspielung auf Chaplin, wenn in dem Karnevalsball die Musik des Chaplin-Songs aus *MODERN TIMES* als Tanzmusik erklingt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die stilistische Verwandtschaft der Melodien Nino Rotas mit Chaplins Musik zu seinen Filmen. Und Giulietta Masinas Gestik, ihr Kostüm und ihre Maske als Gelsomina sind eindeutig eine Hommage an Charlie. Im Drehbuch zu *LA STRADA* trägt sogar eine Figur beim Zirkus den Namen «Charlot», wie Charlie in Frankreich genannt wurde.

Fellinis Traumfabrik

Fellinis Kino ist Film als Traumfabrik. Jedoch nicht im üblichen Sinn – mit negativem Unterton – verstanden als Ort für die Flucht aus der Wirklichkeit in eine Scheinwelt der unrealisierbaren Träume und Illusionen. Fellinis Filme führen hinein in unser Innerstes, in die Unterwelt in uns mit unseren verborgenen Wünschen, Sehnsüchten, Abgründen, mit unseren Erinnerungen und Täuschungen, Hoffnungen und Lügen. Fellinis Träume sind kein Verlust an Realität, sie sind ein Zugewinn. Seine immer wieder bekundete Bewunderung für C. G. Jung findet ihren überzeugendsten Niederschlag in *OTTO E MEZZO*. «Was ich an Jung so grenzenlos bewundere, ist, dass er einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt hat. Dass er es uns ermöglicht hat, uns im Leben der Verführung durch das Geheimnis zu überlassen, in dem beglückenden Wissen, dass es mit der Vernunft in Einklang zu bringen ist.»

OTTO E MEZZO beginnt mit einem Albtraum des Helden, eines Filmers, und endet mit einem versöhnlichen Reigen aller seiner Freunde, Widersacher und Traumgestalten, jenem Reigen, in den er sich selbst einreicht und in dem die ihm Nächststehenden ganz in Weiss erscheinen: Federico und die Geister.

In keinem seiner Filme in Schwarz-Weiss hat Fellini so virtuos mit dem Licht gearbeitet, wie in *OTTO E MEZZO*. Das betrifft sowohl Über- und Unterbelichtung, das Weiss und das Schwarz der Dekorationen und der Kostüme und die Ausleuchtung der

Szenarien. Das allein schon gibt dem Film ein surreales, traumhaftes Fluidum. Zu Beginn des Films befindet sich Guido Anselmi, der Held, eingesperrt in der Kabine seines Autos in der Sackgasse einer Unterführung, eingekleimt in einen Stau von Autos, in denen andere Verkehrsteilnehmer in zwanghaften Posen verharren. Guido gelingt es, durch das Dach seines Autos zu entkommen und durch die Luft in schwindelnde Höhe aufzusteigen, bis er von einem an sein Bein gefesselten Seil auf einen Meeresstrand zurückgeholt wird und ins Wasser stürzt. Er erwacht in seinem Bett in einem Sanatorium, wo er sich zu einer Kur einquartiert hat, um gleichzeitig einen Film unter seiner Regie vorzubereiten. Da von Beginn an Marcello Mastroianni in der gleichen Art kostümiert ist, wie wir es von unzähligen Fotos her von Federico Fellini kennen, ist die Grundstruktur des Films schon nach wenigen Minuten klar: Mastroianni spielt in einem Film von Federico Fellini den Regisseur Fellini bei der Vorbereitung eines Films. Das Vexierspiel kann beginnen.

Gleich bei Erscheinen animierte der Film die Filmwissenschaftler, unter ihnen Pierre Kast, Alain Virmaux, Raymond Bellour, Max Milner und Christian Metz in Frankreich, der Struktur des Films auf die Spur zu kommen. Zur Benennung seiner Eigenart übernahm Metz den Begriff «construction en abyme» (Infraierungskonstruktion) aus der Heraldik, der benutzt wird, wenn in einem Wappen das gleiche Wappen noch einmal kleiner abgebildet ist, so dass sich theoretisch die Abbildung der Abbildung ins Unendliche fortsetzt. Dieser Begriff lässt sich auf Kunstwerke, sei es der Bildenden Kunst oder der Literatur, übertragen, wenn sich in einem Bild das Bild oder in einem Roman der Roman noch einmal spiegelt. Und das gleiche gilt auch für einen Film, wenn dieser Film im Film noch einmal auftaucht. Man spürt bei der Lektüre der Untersuchung von Metz ein Unbehagen, denn er sieht in *OTTO E MEZZO* einen Unterschied zu anderen Infraierungen darin, dass hier der Filmer des Films im Film seine Kunst reflektiert. Der Irrtum von Metz wurzelt in der Tatsache, dass er zu unbedacht den (geplanten) Film Guidos mit Fellinis Film gleichsetzt. Der Begriff der «Spiegelung» ist hier fehl am Platze. Es ist bei Fellini alles noch komplizierter!

OTTO E MEZZO ist ein Vexierspiel auf allen Ebenen. Und das Schwindelgefühl, das einen beim Betrachten des Films – und beim Schreiben darüber! – erfasst und das auch Metz empfand, rührt daher, dass der Standpunkt einem ständig unter den Füßen weggezogen wird, weil alles sich selbst infrage stellt.

Dieser Film gehört zu den Vexierbildern, wie wir sie beispielsweise aus der Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, der Epoche des Manierismus und des Barock kennen. Eine Entsprechung zu Fellinis Film wäre thematisch im Genre des Atelierbildes zu sehen, jener Gattung von Bildern, in denen der Maler sich selbst beim Malen eines Bildes darstellt. Und eines der rätselhaftesten Atelierbilder des Barock ist Velázquez' «Die Familie Philipps IV.» bekannt unter dem Titel «Las Meninas», das 1656, auf der Schwelle vom Manierismus zum Barock entstand und das der Kunsthistoriker Winner als «gemalte

Kunsttheorie» bezeichnet hat. In einem Raum des Schlosses, offensichtlich einer Bildergalerie, sehen wir Velázquez – uns anschauend – mit Palette und Pinsel vor einer riesigen Leinwand stehen, deren Rückseite uns, den Betrachtern zugekehrt ist. Die Kinder der Familie stehen als bewegte Gruppe rechts von ihm im Vordergrund, an der Rückwand sehen wir – uns gegenüber – in einem gerahmten "Spiegelbild" das Königspaar, uns anschauend. Was sehen wir? malt der Maler die Kinder, während das Königspaar – und wir! – der Szene zuschauen? Oder malt er das sich spiegelnde Königspaar? Aber das ist der Platz des Malers des Bildes, vor dem wir stehen. Und es ist unser Platz. Und der Maler *im* Bild würde uns malen. Dann müssten wir uns im gegenüberliegenden Spiegel sehen. Oder ist das Spiegelbild gar kein Spiegel, sondern ein Gemälde?

Théophile Gautier fragte angesichts der «Meninas»: «Wo ist das Bild?» Man möchte gegenfragen: «Welches Bild?» Oder, auf OTTO E MEZZO gewendet: «Welcher Film?»

Fellini ist ein barocker Mensch, dem Manierismus seelenverwandt. Fast 34 Jahre lebte er schon in Rom, ehe er OTTO E MEZZO realisierte, in diesem Rom, das sich uns heute wesentlich als eine Stadt des Barock darstellt. Und es ist undenkbar, dass dieser sinnfrohe Künstler von diesem Ambiente unbeeinflusst geblieben sein könnte. Es ist bekannt, dass eines seiner Stamm-Cafés an der Piazza del Popolo lag. Er blickte von hier aus auf die beiden Zwillingskirchen am Eingang der Via del Corso, und nur wenige Schritte trennten ihn von Santa Maria del Popolo mit Caravaggios Petrus-Kreuzigung und Paulus-Bekehrung. Mit wieviel Lust, welchem Vergnügen muss der Sinnenmensch Fellini hinaufgeschaut haben zu den Deckengemälden in Il Gesù und Sant'Ignazio oder auch im Palazzo Barberini mit ihrem Gewimmel der Heiligen und Märtyrer, der Götter und Helden, der Engel und Sünder, die ihm ihr Welttheater vorspielten in gigantischen Scheinarchitekturen voller trompe-l'œil-Effekte, mit ihren Übergängen von der zweiten in die dritte Dimension, die die Grenzen zwischen Malerei, Plastik und Architektur aufhoben, die Grenzen zwischen Schein und Sein.

Das sehr persönliche barocke Welttheater des Federico Fellini spielt sich in seinem Kopf ab. Und in OTTO E MEZZO projiziert er seine «dramatis personae» in die Vorstellungswelt des von ihm erdachten Guido Anselmi, der Fellinis Träume leben, dessen Visionen er leiden muss. Ihm müssen sich die «schwankenden Gestalten» nahen, er muss die Phantasie-Gebilde als Stellvertreter Federicos zum grossen Reigen inszenieren: der Kardinal und die Strandhure, die intellektuelle Gattin und die üppige «Frau-Mutter-Erde», das engelhafte Mädchen am Brunnen und der kritische, stets verneinende Geist, die verhärmten Eltern und der ganze Harem der Geliebten des Dompteurs Guido, die Clowns und Musikanten, die Priester und die Nonnen, die Lemuren und die menschlichen Wracks eines mondänen Bades ...

Der Höhepunkt des verspiegelten Vexierbild-Kabinetts ist die Vorführung der Probe-Aufnahmen. Versuchen wir, in Worte zu fassen, was mit uns und in den Personen auf der Leinwand geschieht: Wir sitzen im Kino und schauen auf eine Leinwand. Dort sehen wir, wie sich das Produktions-Team eines Films in einem Kino versammelt, um sich Probeaufnahmen gemeinsam anzuschauen. Zu dieser Gruppe gehören natürlich der Regisseur Guido Anselmi, seine Frau Luisa und deren Freundin Rossella (dargestellt von Rossella Falk!) und Luisas Schwester Michela, der Produzent und andere. Sie schauen auf die Leinwand *ihrer* Kinos. Dort werden die Probeaufnahmen vorgeführt: Darstellerinnen der Carla – der Geliebten des Regisseurs – im gleichen Kostüm, das wir an Sandra Milo schon gesehen haben, Schauspielerinnen für die Rolle der Saraghina, eine Darstellerin der Luisa, die zunächst mehr der Michela ähnelt, dann aber eine Brille bekommt, die eindeutig der von Anouk Aimé, alias Luisa, gleicht.

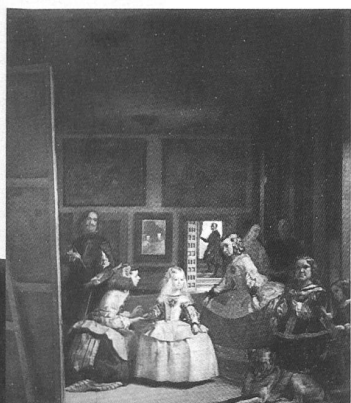
Angesichts der seinerzeit zahllosen Klatschkolumnen in der «Yellow-Press» ist es wohl keine voyeuristische Indiskretion mehr, diese Szene, in der die Ehefrau des Regisseurs sich und ihre Konkurrentin natürlich sofort identifiziert, wieder in die Realität zurückzuspiegeln: Fellini wird seinen nächsten Film – GIULIETTA DEGLI SPIRITI – seiner Frau, Giulietta Masina, widmen und seinen Anteil an ihren Problemen freimütig bekennen.

Zum Schluss der Probenvorführung holt Claudia (Claudia Cardinale) Guido ab, und sie fahren gemeinsam nach Filacciano – übrigens der einzige reale, nicht im Studio gebaute Schauplatz, der dennoch fast mehr als andere einer irrealen Traumstadt gleicht. Auf dieser Fahrt spricht Guido über die Rolle, die er für sie erdacht hat, und erklärt ihr zuletzt, dass es die Szene niemals geben wird. Wir aber haben sie – es ist die Vision am Brunnenausschank des Kurparks – vorher schon in Fellinis Film gesehen!

Fellini spricht in OTTO E MEZZO von den Schwierigkeiten und Qualen des Künstlers beim schöpferischen Prozess. Er ist in OTTO E MEZZO Subjekt und Objekt zugleich. Indem er einen Film macht über sein Alter ego Guido Anselmi, dessen kreative Krise ihn daran hindert, den geplanten Film zu realisieren, überwindet Federico seine kreative Krise.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Dialektik zwischen Rolle und Privatperson, die Fellini in OTTO E MEZZO thematisiert, ohne seine frühere Zusammenarbeit mit Rossellini kaum denkbar wäre. Fellini potenziert diese Thematik noch einmal, indem er sich selbst in der Maske eines Darstellers ins Spiel bringt.

Fellini stand in seinen phantastischen Traumvisionen nicht nur dem historischen Manierismus jener hundertfünfzig Jahre zwischen der Renaissance und dem Barock nahe, seine Kunst war auch dem Manierismus als ästhetisch-künstlerische Grundhaltung verwandt, die ein gesteigerter Ausdruckswille, eine gärende Expressivität, eine Neigung zu Abstraktionen und zu absurden Übersteigerungen, ein gebrochenes Verhältnis zur klassischen Weltsicht kennzeichnet. Hocke fand diese Haltung in der Kunst der



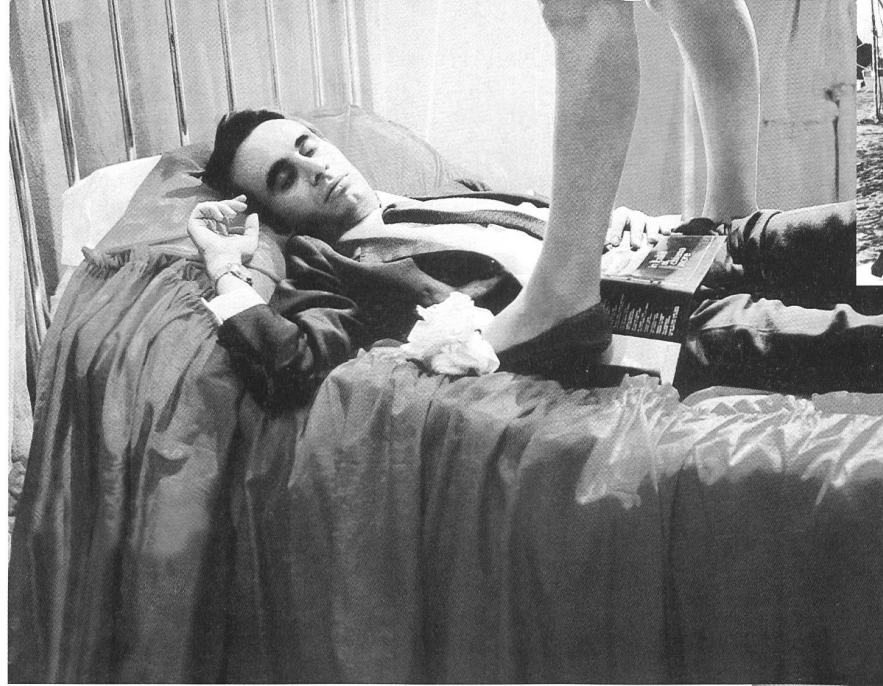
«Die Familie Philipps IV.»
oder
«Las Meninas»
von Velázquez
1656, Prado,
Madrid



Schlussreigen aus
OTTO E MEZZO
(1963)



GIULIETTA DEGLI SP





RITI



TRAUM-FABRIK KINO

ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wieder, die sich unter anderem im Gebrauch der Metapher des Spiegels und in traumhaften Mehrdeutigkeiten äusserte. Und er zitiert den amerikanischen Lyriker Edward Estlin Cummings, in dessen Gedicht «Impression» sich die Zeile findet: «Im Spiegel / sehe ich einen zarten / Mann / träumend Träume, Träume im Spiegel.» Im Surrealismus wird die Analogie zwischen der Kunst und dem Traum – auch unter dem Einfluss der Psychoanalyse – ein zentrales Thema.

Die Verehrung Fellinis für Jung haben wir schon erwähnt. Und OTTO E MEZZO ist so etwas wie die filmische Psychoanalyse eines Künstlers. Sein folgender Film, GIULIETTA DEGLI SPIRITI, ist der Versuch einer Expedition in die Innenwelt seiner Frau Giulietta Masina und damit zugleich so etwas wie eine Abbitte für die Verletzungen, die er der Frau zugefügt hat.

Vexierbilder

Der Film beginnt mit einer Einstellung auf den Ort, an dem die Frau lebt. Ein Busch verdeckt zunächst das Haus. Erst eine Aufwärtsfahrt der Kamera gibt den Blick auf das Haus frei, das schon im künstlichen Lampenlicht liegt, während der Himmel im tiefsten Bildgrund hinter Bäumen noch hell ist. Obwohl diese Einstellung kein direktes Bildzitat ist, hat sie mich von Anbeginn immer an René Magrittes Bild «L'empire des lumières», die Version von 1949, erinnert. Beachtenswert ist auch, welche Rolle Spiegel

und Spiegelungen bei Magritte und Fellini spielen. Man denke an die verspiegelte Tischplatte gegen Ende von OTTO E MEZZO.

Nach dem beschriebenen Auftakt von GIULIETTA DEGLI SPIRITI führt uns Fellini eine virtuose "Spiegelorgie" vor, lockt er uns in ein Spiegelkabinett, das uns wie ein Sog in den Film hinein- und uns den Boden unter den Füßen wegzieht. In acht Einstellungen sehen wir im Haus Vorbereitungen für eine Abendgesellschaft: Während eine Hausangestellte Kerzen anzündet, hilft eine zweite der Hausherrin Giulietta bei der Garderobe: Diese proibiert vor verschiedenen Spiegeln Perücken aus und lässt sich Kleider bringen. Wir sehen Giulietta Masina nur von hinten: Auch wenn sie vor mehreren Spiegeln agiert, sehen wir das gespiegelte Gesicht nie, während die Gesichter und die Spiegelbilder der beiden Bediensteten ständig durchs Bild huschen, die Kamera fast ständig in Bewegung ist. Es ist ein visuelles Labyrinth, in das Fellini uns hineinlockt, das noch durch die

Lichtwechsel beim Anzünden der Kerzen potenziert wird. Erst zum Schluss der Sequenz tritt Giulietta aus dem Dunkel in Grossaufnahme auf die Kamera zu.

An solchen visuellen Irritationen jeder Art, kühnen Kombinationen und Montagen wird eine künstlerische Verwandtschaft zwischen dem Maler und dem Film deutlich. Magrittes vertrackte Spiele mit unserer Wahrnehmung, Erfindungen wie jene Bilder, in denen auf einer Staffelei Gemälde stehen, die die dahinterliegende, verdeckte Landschaft so ergänzen, dass die Grenzen zwischen gemalter Landschaft im Bild und der Landschaft des Bildes kaum auszumachen sind, mussten den Erfinder von OTTO E MEZZO entzücken.

Lautréamonts Ausspruch «Schön wie die Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch» als Schlachtruf der Surrealisten muss Fellini gefallen haben. Disparate Elemente zu verblüffend neuen Erfahrungen zusammenzusetzen, Verfremdung durch Montage als surrealistisches Prinzip gehörte auch zu Fellinis ästhetischem Repertoire. Welch kühner Einfall, in LA DOLCE VITA die Ruinen der Caracalla-Thermen zu einer Freiluft-Diskotheek umzufunktionieren, in der Lex Barker, in unserem Bewusstsein als Tarzan zur Ikone geworden, zu Gast ist, Anita Ekberg Cha-Cha-Cha tanzt und Adriano Celentano Rock'n'Roll singt. In OTTO E MEZZO wird der Kurpark nachts zu einem Night-Club, in dem eine Gedankenleserin von Guido mit dem kindersprachlich zu «Asa-Nisi-Masa» verballhornten Begriff «Anima», einer zentralen Vokabel bei C. G. Jung, konfrontiert wird.

Die Krise

LA DOLCE VITA: Das waren Streifzüge durch die gesellschaftlichen Schichten einer Stadt von den Huren in den Kellern trister Wohnblöcke, über die «jeunesse dorée» auf der Via Veneto, das Penthouse des Intellektuellen bis in den Palazzo des dekadenten Adels. OTTO E MEZZO: Eine Erforschung des eigenen Ichs. GIULIETTA DEGLI SPIRITI ist der Versuch, das Geheimnis des nächststehenden Menschen zu ergründen. Die Gesellschaft – das Ich – das Du.

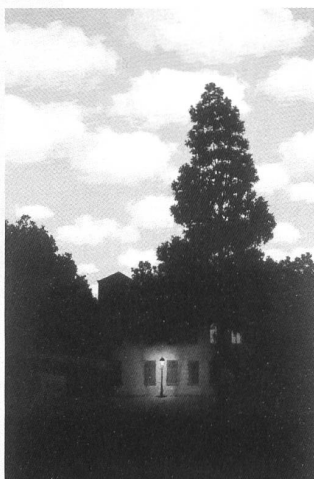
OTTO E MEZZO lässt sich auch lesen als Dokument einer persönlichen, künstlerischen Krise. Nach Vollendung dieser drei Filme entstand eine tiefgreifende Zäsur im Schaffen Federico Fellinis, die ihn und seine Filme grundlegend veränderte. Die Krise äusserte sich im Abbruch der Arbeiten an dem Film «Il viaggio di G. Mastorna». Die Vorbereitungen waren schon weit gediehen. Riesige Dekorationen waren in Cinecittà gebaut worden. Der Produzent Dino de Laurentiis, der Fellini freundschaftlich verbunden war und mit ihm schon bei LA STRADA und LE NOTTE DI CABIRIA zusammengearbeitete, hatte in das Projekt schon rund drei Millionen Franken investiert. Er verklagte Fellini und liess bei ihm Gemälde und Möbel pfänden. Schliesslich wurde das Projekt endgültig abgebrochen: Das Ende von OTTO E MEZZO war auf makabre Weise Wirklichkeit geworden.

Fellini erkrankte schwer an einer bedrohlichen Rippenfellentzündung und einer Anaphylaxie, einer Stoffwechselkrankheit, die eine Überempfindlichkeit gegen Eiweiss zur Folge hatte.

1



2



«Wichtiger ist die Tatsache, dass jedesmal, wenn ein Film aus einem literarischen Werk schöpft, das Ergebnis mittelmässig, enttäuschend und für den Film nachteilig ist.»

Federico Fellini

Drei Jahre später konnte er mit *TOBY DAMMIT* einen kurzen Film in Form einer Episode zu dem «Omnibus-Film» *TRE PASSI NEL DELIRIO* nach Erzählungen von Edgar Allan Poe realisieren, der sich wie eine zynische Farce, eine Parodie auf *OTTO E MEZZO* ausnimmt, nur dass diesmal kein Regisseur, sondern ein Darsteller im Zentrum des Geschehens steht, dessen Abenteuer tödlich endet.

Es ist bemerkenswert und Ausdruck der beginnenden Krise, dass Fellini erstmalig auf eine literarische Vorlage für einen seiner Filme zurückgriff. Es sollte nicht die einzige Literaturverfilmung bleiben: *SATYRICON* und *CASANOVA* werden noch folgen.

Fellinis langjährige Mitarbeiterin Laura Betti hat uns einen Kommentar Fellinis zur Poe-Verfilmung überliefert: «Nun sag mir doch nur einmal, was für einen Sinn ein verfilmter Poe haben soll. Abgesehen davon, dass diese Transpositionen und Assoziationen immer unnatürlich und unglücklich sind, ist Poe ein so grosser Schriftsteller, dass sein Stil eine perfekte Einheit darstellt, wo sich die Bilder und ihre Bedeutung gegenseitig durchdringen und erhellen. Poe von seinem geschriebenen Werk zu trennen und das heutzutage nach den Erfahrungen des Existenzialismus, des Surrealismus und der Psychoanalyse ist ein willkürliches, wenig interessantes Unternehmen, welches den beiden von der Phantasie bestimmten Intuitionen und Konstruktionen jegliche Anziehungskraft raubt.»

Es ist gleichermaßen bemerkenswert, dass Fellini auch in anderen Filmen Themen und Motive noch einmal aufgreift, die er vor der Krise schon einmal behandelt hatte: In dem für das Fernsehen produzierten Film *I CLOWNS* (1970) taucht ein Thema wieder auf, das in vielerlei Gestalt schon vor *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* (1965) behandelt wurde. *ROMA* (1972) liefert das Portrait einer Stadt, die schon in *LA DOLCE VITA* eine Hauptrolle spielte, *AMARCORD* (1973) ist eine autobiographisch getönte Erinnerung an die Jugendjahre wie *I VITELLONI* (1953), der Versuch in *GIULIETTA DEGLI SPIRITI*, seine Frau zu verstehen und Abbitte zu leisten für die Verletzungen, die er ihr zugefügt hat, findet ein Pendant in den Ängsten, die in *LA CITTÀ DELLE DONNE* eine von Frauen beherrschte Welt dem Mann bereitet.

Grundsätzliche kritische Überlegungen zum Verhältnis des Films zu den andern Künsten finden sich bei Fellini auch andernorts: «Ich habe immer geglaubt, dass das Kino ein Ausdrucksmittel ist, eine ganz eigentümliche Sprache, die weder Verpflichtungen noch Beziehungen der Unterwerfung zu irgendeiner anderen Kunstgattung hat. In bezug auf die Literatur stimmt das. Das Kino hat oft aus deren Saatgut geplündert, das kann aber den üblichen Abhängigkeitsverhältnissen zugeschrieben werden, die zwischen allen Kunstformen bestehen. Wichtiger ist die Tatsache, dass jedesmal, wenn ein Film aus einem literarischen Werk schöpft, das Ergebnis mittelmässig, enttäuschend und für den Film nachteilig ist. Das könnte ein endgültiger Beweis für die Eigenständigkeit des Films sein, der keine Veredelung oder Verunreinigung dieser Art erträgt. Alle Versuche, die das Kino mit der Literatur verbinden, sind immer eine Folge der Trägheit und Gefühlsduselei, wenn es nicht

gerade um rohe Berechnung geht. Willkürliche, unnatürliche Operationen: als würde man einem Pferd, anstelle seiner Beine, vier Autoräder applizieren oder ein Beefsteak in Form eines Fisches herrichten.»

SATYRICON rechtfertigte er noch damit, dass die fragmentarischen Texte des Petronius als literarische Vorlage ihn von früher Jugend an beschäftigt hatten und damit ein Stück seiner selbst geworden waren. Wenn Fellini den Primat der Literatur im Film ablehnte, bezog sich das natürlich in erster Linie auf die erzählende Prosa: «Die Filme haben jetzt die Phase der erzählenden Prosa hinter sich gelassen und kommen der Poesie immer näher. Ich versuche, mein Werk von gewissen Einengungen zu befreien – einer Handlung mit einem Anfang, einem Durchführungsteil und einem Schluss. Es sollte mehr wie ein Gedicht sein mit Metrum und Kadenz.»

Fellini hat nie verleugnet, was er seinem «Lehrer» Roberto Rossellini verdankte. «Als ich ihn bei der Arbeit sah, war mir, als entdeckte ich zum ersten Mal mit plötzlicher Klarheit, dass es möglich ist, einen Film mit der gleichen Privatheit, Direktheit und Unmittelbarkeit zu machen, mit der ein Schriftsteller schreibt oder ein Maler malt.» Nach dem bewundernswürdigen Vorbild war es Fellinis Bestreben, «zwischen mir und meiner Arbeit eine totale, vollkommene Identität» zu erreichen.

Dennoch ist ein Film in der Regel das Produkt eines Kollektivs, und der Filmemacher ist auf die Hilfe kongenialer Mitarbeiter angewiesen, die sich den gleichen Intentionen wie der Regisseur verpflichtet fühlen. Und Fellini gelang es, über Jahre hinweg, *Nino Rota* für die Musik, *Gianni di Venanzo* für die Arbeit an der Kamera und *Piero Gherardi* für die Ausstattung zu gewinnen. Piero Gherardis Bauten beispielsweise zeichneten sich durch ihre barocke Phantastik aus, die filmgerecht war, ohne in eine bühnenbildhafte Künstlichkeit zu fallen. Sie schwebten zwischen Realismus und Traumwelt und waren das ideale Ambiente für die Filme Fellinis. Gherardi starb nach den Arbeiten für *GIULIETTA DEGLI SPIRITI*. Einer seiner Nachfolger wurde *Daniilo Donati*, dessen Szenarien synthetischer waren und mehr zur theaterhaften Bühnendekoration tendierten.

Gherardi war ein kongenialer Mitarbeiter Fellinis, weil er es verstand, Realismus und Phantastik in jenem Schwebezustand zu halten, der Fellinis Filme bis zu *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* auszeichnet. Der Tod Gherardis trug sicher dazu bei, dass Fellinis Filme ihr Erscheinungsbild grundlegend änderten, widersprüchlicher wurden. Als Beispiel sei nur die Behandlung von Wasser bei Donati und dessen Nachfolger *Dante Ferretti* betrachtet. Bedenkenlos mischte Donati in *CASANOVA* reales Wasser in einem «venezianischen Kanal» mit einer «Wasseroberfläche» aus Plastikfolie in einer Szene auf dem Meer wie auch in *E LA NAVE VA* echtes, in das Schiff eindringendes Wasser mit einem Ozean aus Folie. Die Affinität der Kamera zur «Errettung der physischen Realität» – wie Kracauer das nannte – liess das «echte» Wasser mit dem Plastik-Meer kollidieren, so dass innerhalb des gleichen Films ein irritierender Stilbruch entstand. Schon in *ROMA* standen Szenen, die offensichtlich «on location» in

1
GIULIETTA DEGLI SPIRITI
(1965)

2
«*L'empire des lumières*» von
René Magritte,
1949,
Privatsammlung
Mailand

Federico Fellini

Geboren am 20. Januar 1920 in Rimini,
gestorben am 31. Oktober 1993 in Rom.

- 1950 LUCI DEL VARIETÀ
(LICHTER DES VARIÉTÉ)
1952 LO SCEICCO BIANCO
(DER WEISSE SCHEICH)
1953 I VITELLONI
(DIE MÜSSIGGÄNGER)
UN'AGENZIA MATRIMONIALE
(HEIRATSVERMITTLUNGS-
BÜRO) *Episode aus L'AMORE
IN CITTÀ*



1

- 1954 LA STRADA
(DAS LIED DER STRASSE)
1955 IL BIDONE (DIE GAUNER /
DIE SCHWINDLER)
1957 LE NOTTE DI CABIRIA
(DIE NÄCHTE DER CABIRIA)
1959 LA DOLCE VITA
(DAS SÜSSE LEBEN)
1962 LE TENTAZIONI DEL DOTTOR
ANTONIO
(DIE VERSUCHUNGEN DES
DR. ANTONIO)
Episode aus BOCCACCIO '70
1963 OTTO E MEZZO
(8 1/2)
1965 GIULIETTA DEGLI SPIRITI
(JULIA UND DIE GEISTER)
1968 TOBY DAMMIT
*Episode aus TRE PASSI NEL
DELIRIO / HISTOIRES EXTRA-
ORDINAIRES*

- 1969 BLOCK-NOTES DI UN REGISTA
FELLINI SATYRICON
1970 I CLOWNS
(DIE CLOWNS)
1972 ROMA
1973 AMARCORD
1976 IL CASANOVA DI FEDERICO
FELLINI
(CASANOVA)
1979 PROVA D'ORCHESTRA
(ORCHESTERPROBE)
1980 LA CITTÀ DELLE DONNE
(STADT DER FRAUEN)
1983 E LA NAVE VA
1985 GINGER E FRED
(GINGER UND FRED)
1987 INTERVISTA
1990 LA VOCE DELLA LUNA
(DIE STIMME DES MONDES)

Trastevere gedreht wurden, im Studio gebauten Strassendekorationen gegenüber.

Das ganze "Klima" der Filme Fellinis veränderte sich. Wie wächserne Lemuren geisterten die Figuren durch die Pappmaché-Bauten in CASANOVA.

Der Ton der Resignation nach der Zeit der Krise steigerte sich zu Depressionen. E LA NAVE VA plante er als ein «Feuerwerk über den Tod des Kinos» und das Ergebnis könne man als «ein Begräbnis des Kinos, ein(en) Abschied vom Kino» lesen. «Mit fortschreitendem Alter, mit einem immer kürzer werdenden Stück Zukunft vor sich und angesichts der Unmöglichkeit, Pläne zu machen, weil sich in dieser langen Zeit die Hoffnung abgenutzt hat, neigt man sicherlich eher dazu, sich mit Endzeitgeschichten als mit Wiedergeburtspredigten zu identifizieren ... Mit Heiterkeit arbeiten kann ich nicht mehr, ich nehme alles ernst, ich stehe unter dem nervösen Druck, es nicht mehr zu schaffen, jeden Augenblick der Pause im gewohnten, alltäglichen Chaos nutzen zu müssen. Geniessen kann ich das Abenteuer, einen Film zu machen, immer weniger,» sagte der 63jährige.

Abschied

Die letzten drei Filme sind in der Tat ein langer Abschied:

In GINGER E FRED begegnen wir Giulietta Masina und Marcello Mastroianni als altgewordenem, tragischem Tänzerpaar, das vergeblich an die Erfolge von einst anzuknüpfen versucht. INTERVISTA registriert den Zerfall des alten Studio-Systems und bringt noch einmal eine Begegnung zwischen der alternden Anita Ekberg und dem fast schon greisenhaften Marcello Mastroianni, die eine Schattenszene aus OTTO E MEZZO karikieren.

Dieses Bild des Schattens auf dem Leinentuch taucht noch einmal auf in LA VOCE DELLA LUNA, der Fellinis letzter Film werden sollte. Es wurde so etwas wie die Summe eines Lebens, ein Abschied vom Leben, vom Film, von Fellinis untergehender Welt. Mehr als Bruchstücke einer grossen Konfession waren es Fragmente einer grossen "Konfusion", eine phantastische Bilanz eines ungewöhnlich fruchtbaren Künstlerlebens und das schonungslose Selbstportrait eines alternden Künstlers. Fellini sprach in seinem grossen Interview mit Giovanni Grazzini, 1983, von einer «Darstellung des Innern» und zitierte: «In jener kleinen orientalischen Fabel vom Zauberlehrling besteht das Buch der Weisheit, zu dem jener nach langer Askese findet, aus Blättern, die lauter Spiegel sind – die einzige Möglichkeit der Erkenntnis ist also Selbst-erkenntnis.»

LA VOCE DELLA LUNA beginnt auf einer von Bodenbeln bedeckten Einöde, auf die der Vollmond herabblickt. Ein Brunnenschacht wie ein Einstieg in die Unterwelt. Ein junger, spindeldürrer Mann erscheint, der später Pinocchio genannt werden wird. Pinocchio – nach jener hölzernen Figur, die in Italien ein äusserst populäres Kinderspielzeug ist und unter anderem Fellini Anregung war für das marionettenhaft Hölzerne der Gestalten in CASANOVA. Dieser Pinocchio wird unser Führer sein auf der bevorstehenden Reise durch die Welt der Erinnerungen und Phantasiewelten Fellinis.

Und die erste Station wartet schon auf uns: Eine Gruppe von "Vitelloni" führt Pinocchio – und uns – zu einem nahegelegenen Haus, hinter dessen Fenster eine blonde "Saraghina" den Burschen da draussen einen orgiastischen Tanz zur Schlagermelodie «Salome» vorführt, während draussen die Burschen sich an den Liebesabenteuern von Juno und Herakles berauschen.

Später wird Pinocchio bei seinen zahllosen Abenteuern einem alten Mann in Fellini-Maske begegnen, der im vollen Bewusstsein des nahenden Todes die letzten Freuden des Lebens und die Resignation des Abschieds geniesst. Wie Fellini in ROMA

1
Federico Fellini
und Anita Ekberg

2
GIULIETTA DEGLI
SPIRITI
(1965)

den Wandel einer Stadt mit den beim U-Bahn-Bau verblässenden Wandbildern der Antike, der Modenschau mit den neuesten absurden Kreationen für die Geistlichkeit und die rasante Fahrt der wilden Motorradhorde durch das nächtliche Rom inszeniert, malt er in seinem letzten Film das Riesenfresko eines sich verändernden Italien vom Leben der verlorenen Seelen in den Grabkammern der Friedhöfe über die spektakuläre Wahl der «Miss Farina», der Königin des Mehls, bis hin zum überdimensionalen Rockfestival. – Und der alte Fellini schaut verwirrt und verwundert dem ungewohnten Treiben zu.

Es war Fellinis Credo, dass Film eine völlig eigenständige Kunst sei, die keiner Anleihen bei anderen Künsten bedurfte. «Das Kino braucht die Literatur gar nicht, es braucht nur Filmautoren, Leute also, die sich in Rhythmen und Kadenzen ausdrücken, wie sie dem Film eigen sind. Der Film ist eine autonome Kunst, die nicht auf Transpositionen auf einer Ebene angewiesen ist, die bestenfalls immer nur illustrativ sein kann. Jedes Kunstwerk lebt in der Dimension, in der es konzipiert worden ist und seinen Ausdruck gefunden hat ... Die literarische Interpretation der Fakten hat nun aber mit ihrer filmischen Interpretation nichts zu tun. Es sind zwei völlig verschiedene Ausdrucksmittel.»

«Warum wird geglaubt, dass die Bilder eines Films Symbole darstellen müssen, die von allen nur auf eine einzige, eindeutige Art zu entziffern sind? ... Dass jeder-mann sich ganz legitim seine eigene Idee aus dem ganzen herauszieht, das gehört mit zum Spiel, gehört mit zur Zweideutigkeit, zur Nicht-Eindeutigkeit des sogenannten künstlerischen Ausdrucks ... Andernfalls würde die Kunst ... der Politik gleichen, die eine minderwertige Mitteilungsform darstellt, weil sie nicht Ausdruck, sondern bloße Information ist.» Nach seiner Arbeit an CASANOVA bekannte Fellini, dass er mit diesem Film versucht habe, «ein gutes Stück weiter zum letzten Grund des Kinos (zu) gelangen, zu dem was meiner Meinung nach der totale Film ist. Also dahin, dass es einem gelingt, aus einem Film ein Gemälde zu machen.» Ein zunächst rätselhafter Satz. Ging es ihm nicht gerade darum, den Film von allen Einflüssen der anderen Künste zu befreien, ihn autark zu machen gegenüber den Nachbarkünsten? Hatte nicht gerade Fellini gefordert, den Film aus allen Abhängigkeiten von den anderen Künsten zu befreien? Doch hier geht es nicht um ein Gemälde im Sinne einer malerischen Komposition. Es geht um das Bild als fixiertem Blick.

Ist hier das Vorbild Roberto Rossellini wieder zu entdecken? Ist es Rossellinis Haltung, den Film als Kunst des Blicks, des genauen Hinsehens zu verstehen, als ein Instrument des geduldigen, ehrfurchtsvollen Beobachtens zu benutzen?

Es geht um den visuellen Dialog zwischen Betrachter und Betrachtetem. Oder, um es mit Fellinis Worten zu sagen: «Der Film ist ein unvollständiges Gemälde; es ist nicht der Zuschauer, der betrachtet, es ist der Film, der sich vom Zuschauer betrachten lässt, und zwar nach Tempi und Rhythmen, die dem fremd und aufgezwungen sind, der ihn anschaut. Das Ideal wäre, einen Film mit einem einzigen Bild zu machen, das ewig feststeht und fortwährend voller Bewegung ist.» Der Zuschauer soll seine Freiheit haben, soll nicht ständig nach allen Regeln der Kunst gelenkt, manipuliert werden.

Hier werden erstaunliche Zusammenhänge sichtbar: In den sechziger Jahren entstanden unter anderem Andy Warhols aufsehenerregende Filme SLEEP

(1963, Länge: 360 Minuten) und EMPIRE (1964, Länge: 480 Minuten), die auf Ton und Kamerabewegungen verzichteten und mit einem äussersten Minimum an Einstellungswechseln auskamen. Film «nur» als intensiveres Hinsehen und als Aufzeichnung von Zeit. Film unter Verzicht auf konventionelle Handlung, auf «Schauspiel». Film «nur» als Ablauf von Zeit. So etwas war natürlich in der kommerziellen Filmproduktion undenkbar! Edgar Allan Poe träumte einst von einer 1:1-Abbildung der Welt! Man denke sich einmal aus: einen Film von achtzig Jahren Länge als Abbild eines

ganzen Lebens! Das wäre er: Der totale Film, unter Verzicht auf alle «Gestaltung».

Heute macht die Video-Kamera es schon möglich, das Leben einer Gruppe pausenlos zu registrieren und einem Publikum feilzubieten, und wir erfahren erschreckt und fassungslos den Abscheu und die Lust, die Neugier und den Widerwillen, den Voyeur in uns und das warnende Überich. Doch war das nicht immer schon ein Antrieb, Kunst zu machen und zu betrachten? Ist das nicht auch eine Quelle unserer Lust am Film? Warum fällt es uns so schwer, mit dem Widerspruch zu leben, ihn zu akzeptieren?

Hartmut W. Redottée



2

2

Die Köchin, ihr Sohn und alle seine Freundinnen

FELICIA'S JOURNEY von Atom Egoyan



Der freundliche alte Wolf, der sich des frisch von der Klosterschule eingetroffenen Mädchens mit väterlicher Fürsorge annimmt, heisst ironischerweise Joseph.

Ein Mädchen aus Irland, siebzehn Jahre alt, fortgelaufen von Zuhause, allein in einer fremden Stadt. Auf der Suche nach Johnny, von dem sie ein Kind erwartet und von dem sie nicht einmal die Adresse weiss. Angeblich arbeitet er im englischen Birmingham, in einer Rasenmäherfabrik; vielleicht aber auch ist er Soldat der britischen Armee. So verlässt sie das familiäre Grün der irischen Provinz, taucht ein ins industrielle Grau der englischen Grossstadt, die das Mädchen zugleich aber auch mit warmen Brauntönen umfängt. Dort begegnet sie einem freundlichen, älteren Herrn, der mehrmals ihre

Wege kreuzt und sich mit ausgesuchter Liebenswürdigkeit erbietet, ihr zu helfen. Sowenig sie sich vorstellen kann, dass Johnny etwas anderes ist, als was er sagt, sowenig misstraut sie diesem hilfsbereiten Mr. Hilditch. Der Verdacht, dass Felicias Reise eine Reise in den Tod sein könnte, beschleicht nur den Zuschauer.

In der Romanvorlage von William Trevor trägt Felicia die Farbe Rot. Ein farbdramaturgischer Effekt als Mittel der Suggestion, dass es sich hier um eine moderne Variante des Märchens vom Rotkäppchen und dem bösen Wolf handeln könnte, der gegenüber dem

naiven Mädchen auch im Märchen ganz höfliche und liebenswürdige Töne anzuschlagen weiss. Atom Egoyan gibt diesem *little girl lost* in seiner Verfilmung stattdessen die Farbe Blau und erklärt sie zu einer unschuldigen Madonna mit noch ungeborenem Kind. Der freundliche alte Wolf, der sich des frisch von der Klosterschule eingetroffenen Mädchens mit väterlicher Fürsorge annimmt und ihr eine tröstliche Unterkunft verspricht, heisst ironischerweise Joseph.

Felicias *Blau* begegnet Hilditchs *Grün*. Beide Farben führen im ausgeklügelten Design des Films einen perma-

nenten Dialog miteinander. Und Blau ist natürlich auch eine romantische Farbe.

Egoyan selber nennt denn auch seine Interpretation des Stoffes eine moderne Variante des Märchens von der Schönen und dem Tier, womit er der Geschichte auch ein romantisches Motiv und eine Erlösungsthematik zuschreibt. Erkennbar wird in diesem ganzen Bezugs-kontext auf jeden Fall, wie sehr die Erzählung mythischen Strukturen folgt. In vergleichbarer Weise hat Egoyan in seinem vorausgegangenen Film *THE SWEET HEREFTER* den Mythos vom Rattenfänger von Hameln als Kernbezug verwendet.

Verdacht

Von noch grundlegendere Bedeutung ist aber der Bezug auf einen weiteren (neo-)mythischen Kontext. *Alfred Hitchcock* hat sein ganzes Werk hindurch ein selbstentlarvend Interesse für Frauenmörder und Serienkiller an den Tag gelegt, angefangen bei seinem ersten Thriller *THE LODGER*, auf den Punkt gebracht aber erst in seinem Massstäbe setzenden *PSYCHO*, der zum Archetyp einer ganzen Gattung wurde, in Hitchcocks eigenem Œuvre aber die Mitteltafel eines Triptychons darstellt, zu dem *SHADOW OF A DOUBT* und *FRENZY* die Seitenflügel bilden.

Hitchcocks Serienmörder sind nach aussen hin besonders höflich, zuvorkommend und ordentlich; das Monster sieht man ihnen nicht gleich an. In *SHADOW OF A DOUBT* und *FRENZY* sind es

Männer von betonter Eleganz, Perfektionisten im Walzertanzen oder im Krawattenbinden. In *PSYCHO* ist es ein sympathischer und nicht weiter auffälliger junger Mann, der dem Zuschauer glatt als Identifikationsfigur dienen kann und soll. Hitchcock interessieren die Abgründe im Normalen, die garstigen Winkel hinter den bürgerlichen Fassaden.

In *SHADOW OF A DOUBT* gibt es eine enge Verbindung zwischen dem unschuldigen Mädchen Charlie und ihrem monströsen Patenonkel, der nicht ohne Grund genauso heisst wie sie und der sie möglicherweise umbringen wird. In *FRENZY* ist der tatsächliche Frauenwürger, der seine Opfer mit der Krawatte erdrosselt, nur ein Spiegel für die Abgründe des unschuldig Verdächtigten, den man nicht umsonst in der Szene seines ersten Auftritts beim Krawattenbinden sieht und der später in einem Akt unglaublicher Brutalität mit einer Eisenstange auf ein Bett schlägt, in dem er seinen mörderischen Doppelgänger vermutet. Stattdessen muss er feststellen, dass er eine gerade ermordete Frau nur ein zweites Mal und diesmal selber totgeschlagen hat.

Diese Filme Hitchcocks sind alle drei sehr persönlich und Spiegel seiner eigenen Abgründe.

Der dicke Mann

Egoyans Film und Trevors Roman lesen sich wie eine Variation über die Hitchcocksche Psyche und über Hitchcock als Archetyp seines eigenen Gen-

res (vergleichbar vielleicht mit Soderberghs Phantasien über *Kafka*). Schon der Name des sanftmütigen Mörders ist bezeichnend. *Mr. Hilditch* ist eine durch das Einfügen nur weniger Buchstaben geringfügig erweiterte Form von *Hitch*, wie sich Mr. Hitchcock seit Kindheitstagen selbst zu nennen pflegte. Und Hitchcocks zweiter Vorname war in der Tat Joseph. So wird aus Alfred Joseph Hitchcock in Trevors Roman in bewusster Abwandlung ein Joseph Ambrose Hilditch.

So wie Norman Bates in *PSYCHO* Gespräche mit seiner Mutter führt, die es gar nicht (mehr) gibt, berichtet Mr. Hilditch Felicia von Gesprächen mit seiner Frau, die es genausowenig gibt und die er Ada nennt, was wiederum eine Assoziation an Hitchcocks mütterliche Ehefrau Alma ist. Darüber hinaus führt Hilditch in Egoyans Adaption auch eine Art Scheindialog mit seiner Mutter, die nur noch als jungerhaltene Videomumie auf seinem Fernsehbildschirm lebendig ist.

Trevors Mr. Hilditch ist ein schwergewichtiger Mann mittleren Alters, mit Fettwülsten im Gesicht und von massiger Gestalt, dabei ordentlich, sauber, korrekt, mit freundlichem Lächeln und hintergründiger Melancholie. Nicht zu vergessen: «Mr. Hilditch isst für sein Leben gern.» Das Essen wird für ihn zu einem Ritual, das an die Stelle des Sexuellen tritt. Die Ermordungen junger Mädchen (Hitchcock, das Vorbild, "mordet" rein filmisch) sind nur ein analoges Ritual mit entsprechender Bedeutung.



FRENZY von
Alfred Hitchcock

Über den Bildschirm von Hilditchs Küchenfernseher flimmern Videokonserven, während dieser das nächste delizöse Menü anrichtet. Dabei folgt Hilditch den Anweisungen seiner Mutter, die als Fernsehköchin Delikatessen der französischen Küche offeriert.

Der wunderbare Bob Hoskins verkörpert dieses Hitchcock-Modell in Egoyans Film auf ganz bemerkenswerte Weise, ohne eine weitergehende Ähnlichkeit vorweisen zu können und ohne so fett und trüfäugig in Erscheinung zu treten wie der Mr. Hilditch des Romans. Aber er gibt der Figur eine behutsam gängelnde und schleppend langsame Sprechweise, die an den feierlich-gravitätischen Redestil Hitchcocks erinnert.

In Rückblenden zeigt Egoyan Hilditch als Kind, in Aufnahmen, die eine frappierende Ähnlichkeit mit Hitchcocks Kinderfotos besitzen. Der kleine Joey (ein Name, der sich nur bei Egoyan, nicht bei Trevor findet), der keine Miene seines pausbäckigen Gesichtes verzieht, hinter dessen Stirn aber so einiges vorzugehen scheint, strahlt schon die schwerfällige Würde des späteren Mr. Hitchcock aus. Adrett gescheitelt und pomadisiert, in kurzer Hose und zu engem Jackett, mit groben Kniestrümpfen, aber perfekt gebundener Krawatte, erscheint der vordergründige Musterknabe wie ein dressiertes Fehlprodukt der englischen Gesellschaft, das jene selber zu verantworten hat.

Natürlich ist dies nicht der *reale* Hitchcock, sowenig wie Soderberghs Kafka der *reale* Kafka ist. Beide sind sie reine Kunst- und Phantasiefiguren, destilliert aus der begründeten Annahme einer Einheit von Autor und Werk (wie das, zum Vergleich, auch bei *Edgar Allan Poe* der Fall ist, der ebenso seine Schreckvisionen aus der Tiefe seiner

eigenen Abgründe geschaffen hat). Trevor und Egoyan arbeiten deshalb betont vorsichtig, stellen nie offene Bezüge her, legen nur verdeckte Spuren, die sich leicht übersehen lassen. Nicht einmal der Name ist *direkt* (wie missverständlicher Weise bei Soderbergh), und auch die äussere Beschreibung ist bewusst verschoben, verwischt, abweichend, damit es, schon aus rechtlichen Gründen, zu keiner Verwechslung kommen kann. *Hilditch* ist eine *inspirierte* Figur. Er ist eine synthetische Konstruktion aus Elementen des Hitchcock-Kosmos. In ihm *gestaltet* sich der Phänotyp eines *Psycho*-Täters mit den Zügen von Hitchcocks Werk und seiner Person.

Einmal bekommt Hilditch in seinem Beruf als Leiter einer Werkskantine von einem Handelsvertreter eine kleine Modellfigur geschenkt, die ihn eigentümlich fasziniert und die er gerne haben möchte. Es ist das Modell eines dickbäuchigen Mannes in deutlicher *Hitchcock*-Nachbildung. Mit dieser Modellfigur tritt er später vor einen Spiegel und vergleicht sich selbst mit dem Modell in seiner Hand.

Die Köchin und der Küchenjunge

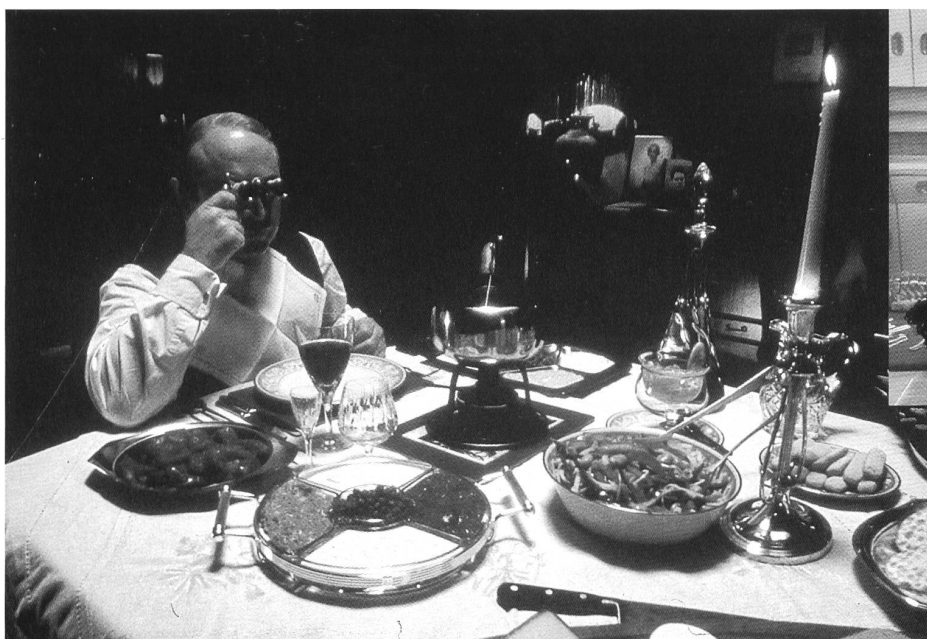
Egoyan, der hier nach *THE SWEET HEREFTER* zum zweitenmal eine literarische Vorlage adaptiert hat (auch hier mit dem vorteilhaften Effekt einer vorher nie erreichten erzählerischen Geschlossenheit), hat selber das Drehbuch verfasst und den fremden, aber ihm

nahestehenden Stoff seinem eigenen Kosmos anverwandelt. Seine eigene Erfindung sind die Kindheitserinnerungen Hilditchs, die als Videokonserven über den Bildschirm von Hilditchs Küchenfernseher flimmern, während dieser das nächste delizöse Menü anrichtet. Dabei folgt der altjüngferliche Hilditch (immer noch) den Anweisungen seiner Mutter, die als Fernsehköchin der fünfziger Jahre mit vorgetäushtem Akzent Delikatessen der französischen Küche offeriert.

Hilditchs Mutter als falsche französische Köchin, die ihren kleinen Joey als Küchengehilfen ironisch abklassifiziert, weil es ihm nicht gelingen will, mit einer riesigen phallischen Spritztüte die sich nackt vor ihm anbietende Pute zu füllen, stopft ihm zur Strafe ein der Pute entfallenes Stück rohe Leber in den Mund. Die Mutter als Köchin ist eine Figur, die Egoyan (nicht Trevor) so konzipiert hat. Bei Trevor wurde Hilditch als Kind von seiner Mutter sexuell missbraucht; bei Egoyan formuliert sich der "Missbrauch" subtiler Weise auf der metaphorischen Ebene der Essenzzubereitung.

Delikatessen

Das ist natürlich eine metaphorische Ebene, die Hitchcock nahesteht. In seinen Filmen und in seinem Leben spielen Rituale des Essens eine grosse Rolle. So wie Hilditchs Mutter Gala ihren kleinen Joey mit französischer Küche vergewaltigt, quält in Hitchcocks *FRENZY* die Ehefrau des vorbildlich kor-



rekten Kriminalinspektors Oxford (ein 0bezeichnender Name) ihren Ehemann mit Abarten der französischen Küche, wie «Schweinefüsse mit Sauce aus Innereien», die er mit gravitätischer Würde zu sich nimmt, um sie in unbeobachteten Momenten angewidert auszuspuken (so wie Joey die Putenleber). Dabei traktiert sein Messer bei aller scheinbaren Kontenance, die er nach aussen zu wahren vermag, die dünnen Wachteln und fetten Schweinefüsse auf seinem Teller mit einer unterschwellig mörderischen Wut.

Einer dieser Essensszenen mit dem von seiner Frau in der Küche "missbrauchten" Inspektor Oxford unmittelbar voraus geht eine Szene, in der der Frauenmörder mit seinem neusten Opfer zur nächsten Tat schreitet. Damit stellt Hitchcock zwischen beiden Ebenen einen direkten Zusammenhang her. Auch der brave Oxford könnte irgendwann zum Mörder werden, und seine Frau (auch sie: eine falsche französische Köchin) ist nicht weniger eine in obszönen Ritualen ausschweifende Sadistin als der Krawattenmörder, den er jagt.

Die Krawattenrituale des Würgers sind in gleicher Weise Ausdruck einer gestörten und perversierten Sexualität wie die Kochrituale der Inspektorenfrau. Und der Krawattenmörder hat, wie Hilditch, selbstverständlich eine Mutter, die an allem schuld ist.

So wie Oxford die «Schweinefüsse in Innereien-Sauce» spuckt auch Hilditch in der letzten Essensszene von *FELICIA'S JOURNEY* die «Würstchen im Schlafrock» wieder aus, die ihm eine

Köchin der von ihm verwalteten Fabrikantenecke zum Probieren in den Mund schiebt. Zu sehr bohrt diese Geste in seinen Komplexen. Zu sehr verweist sie auf die Sublimation seiner Sexualität im Essen und auf den ödipalen Hintergrund seiner Küchenrituale. Zu sehr führt sie ihm ins Bewusstsein, was er verdrängt.

Herz eines Kindes

Egoyan wirft mit seiner Küchen-Metaphorik und seinem Konzept von Hilditchs Kindheitsvergangenheit noch einmal ein erhellendes Licht auf die strukturellen Bedeutungen von Hitchcocks *FRENZY*. Und wie bei Hitchcock bringt seine Montage die verschiedenen Figuren- und Handlungsebenen in eine ironische Beziehung zueinander.

Wenn Hilditch in der Küche zur Bearbeitung der vor ihm liegenden Rippchen sein langes Messer schleift, das die Ausmasse der Spritztüte hat, mit der er als Kind versagt hat, montiert Egoyan das an die langen Wege, die Felicia geht, als hätte ihre Reise nur das Ziel, in Hilditchs Küche und unter seinem Messer zu landen (zu sentimentaler Schlagerdudelei vom Plattenspieler). Die Küche inszeniert Egoyan als den grössten, den zentralen Raum im Hilditch-Haus, der obendrein auch der intimste ist bei all den sexuellen Konnotationen der dort zelebrierten Kochkunst und angesichts der Damenwäsche, die Hilditch daselbst zwischendurch auf ein herablassbares Hängegerüst an der Decke spannt.

Das Haus des Mr. Hilditch ist natürlich das kaum veränderte, in seinem ganzen Ambiente museale Haus von Hilditchs Mutter, in dem ihr Geist (als Videokonserven) immer noch gegenwärtig ist und in dem das nur körperlich, nicht seelisch gross gewordene Kind Hilditch nach wie vor gefangen bleibt: so wie Norman Bates im mausoleumhaften Psycho-Haus der Mutter, die als Keller-Mumie im Untergrund seiner Seele immer noch über ihn herrscht. Nur dass das Hilditch-Haus im Unterschied zum Bates-Haus nichts vordergründig Schreckerregendes hat, sondern in seiner Atmosphäre eine trügerische Wärme und Geborgenheit ausstrahlt.

Hitchcocks eigene Abhängigkeit von seiner Mutter, der gegenüber er noch als junger Erwachsener Rechenschaft ablegen musste über alles, was er am Tage angestellt hatte, und seine spätere Abhängigkeit von der Kochkunst seiner Ehefrau Alma, in der sich die Sexualität ihrer Ehe sublimierte, liefern den Hintergrund für seine eigenen und auch für Egoyans daraus hier wiederum abgeleiteten Phantasien.

Das Haus des Mr. Hilditch

Mit einer Einführung in das Hilditch-Haus beginnt Egoyan seinen Film. Die Kamera schwenkt hoch über eine merkwürdige Eier-Sammlung, an der Spielzeugsammlung des kleinen Joey vorbei, um Ecken und Winkel, von Raum zu Raum, an dem riesengrossen Foto der übermächtigen Mutter vorbei,



Die Korrelativität der Beziehung zwischen Hilditch und Felicia wird auch durch die Kameraführung bestätigt: ein Schwenk nach oben, mit dem die Hilditch-Sequenz beginnt; ein Schwenk nach unten, mit dem Felicias Reise startet.

das eine Wand und damit den Raum (und in *pars pro toto*-Symbolik: das ganze Haus und den Sohn) dominiert. Der Weg der Kamera führt durch ein permanentes Halbdunkel bis in die voll-erleuchtete Küche als Endstation, wo sie überraschend auf etwas Lebendiges stösst und den dort hantierenden Hilditch beim Kochen entdeckt. Es ist eine seltsam schwebende, fließende Kamerabewegung, ungewöhnlich langsam, gleichmässig, getragen, die das Haus Raum für Raum erfasst und Zeit und Ort etwas Unwirkliches und Traumatisches verleiht. *Getragen* wird sie von einem englischen Schlager der fünfziger Jahre: Malcolm Vaughans «*The Heart of a Child*» (Egoyan verwendet im Film noch zwei weitere Titel Vaughans).

Die Eröffnung erinnert in Stil und Atmosphäre an die zwischen Trauma und Idylle oszillierenden Familien- und Kindheits-Reminiszenzen von *Terence Davies*, im besonderen an *THE LONG DAY CLOSES*. Diese Besichtigung von Innenräumen dient nicht nur der Einführung in Psyche und Bewusstseinszustand des Mr. Hilditch. Genauso ist sie ein Gleiten durch die Scheinidylle eines *haunted house*.

Vor allem aber ist sie eine Gleitbewegung durch den "Körper" einer Mutter, die mit diesem Haus identisch ist und die ein kleines Kind in sich trägt, das nie wirklich "geboren" worden ist, nie "erwachsen" werden konnte. Nach wie vor im Haus der Mutter, befindet sich Hilditch noch in ihrem Bauch, in einem embryonalen Zustand,

ohne Abnabelung in ein erwachsenes Leben. Das Eier-Bild, mit dem der Film beginnt, ist so emblematisch wie das "Kinderherz" im Liedtext. Wenn Hilditch später Felicia drängt, *ihr Kind* (nicht zufällig: ein Junge) abzutreiben, wird das *seinen eigenen* Tod zur Folge haben.

Alles über seine Mutter

Da Hilditch-Haus und Hilditch-Mutter eine allegorische Identität eingehen, ist es nicht schwer nachzuvollziehen, warum ihr überdimensionales Foto den Wohnraum des Sohnes überblickt, ihr Videobild ihn in der Küche überwacht und ihm im beunruhigenden Lagerraum des Hauses ihr Konterfei in dutzendifacher Ausfertigung von sorgsam über- und nebeneinander gestapelten Kartons entgegenstarrt (ein Multiplikationseffekt, der an die *Pop Art*-Reproduktionskunst eines Andy Warhol erinnert). Die unverhältnismässige Grösse des Fotos an der Wand entspricht dabei der unverhältnismässigen Grösse der Küche.

Die langsame Gleitbewegung der Kamera wiederum entspricht dem Zeitgefühl eines Kindes, für das die Zeit still steht – stehen geblieben ist in einer Vergangenheit, die ihm zur ewigen Gegenwart wird. Sie entspricht auch der gedehnten Sprechweise, die Hilditch charakterisiert, seiner Retardation auf eine kindliche Wahrnehmung und Artikulation.

In einer der Video-Visionen seiner eigenen Kindheitsvergangenheit, die ihm die Traumata seines Unterbewusstseins permanent *vorspiegeln*, dreht er sich als Rückenfigur zur Mutter, die ihn nie annehmen wollte, bewegt er sich ins Bild hinein und in die unerwartete Umarmung der Mutter, kehrt in ihren Schoss zurück. Es ist eine Vision seines Todes. Die gleichen Bilder gehen ihm noch einmal durch den Kopf, wenn er sich später die Schlinge so selbstverständlich um den Hals legt, als würde er sich eine Krawatte binden.

In dem Moment, in dem sich der *little boy lost* selber "abtreibt", wird er von seiner Mutter "angenommen". Das Umlegen der Schlinge ist vielleicht auch wie ein Umlegen der Nabelschnur, von der er sich nie freimachen konnte. Anstelle des Gerüsts, an das er vorher die angebliche Wäsche der Herrin des Hauses (nach aussen hin Ada, tatsächlich Gala) gehängt hatte, erwartet ihn dort jetzt ein Galgen, an den er sich selber hängt (ein wahres Küchen-Drama). Auch in der Musik schliesst sich der Rahmen, indem Egoyan Hilditchs Abtritt wie seinen ersten Auftritt wieder mit Malcolm Vaughans «*The Heart of a Child*» unterlegt.

Szenen einer Geburt

So wie in der ersten Szene Hilditch, "gebietet" der Film in seiner zweiten Szene Felicia, beginnend mit dem Meer als Keimzelle des Lebens. Felicia nabelt sich ab von ihrer Kindheit, verlässt das Haus ihres Vaters, fährt übers



Meer, als Rückenfigur (aufgenommen aus der Obersicht), noch gesichts- und identitätslos, klein in der Weite des Raumes, auf einer Reise ins Erwachsenwerden. FELICIA'S JOURNEY ist eine Initiationsgeschichte.

Klein in der Weite des Raumes wird auch Hilditch eingeführt (auch wenn die eigentlichen Dimensionen der Küche erst viel später erkennbar werden). Aber es stehen sich hier eine Innen- und eine Aussenräumlichkeit gegenüber. Während Felicia flügge wird, ist Hilditch ein Nesthocker.

Mit derart emblematischen Geburts-Bildern (das Ei und das Meer als Keimzellen des Lebens) werden Hilditch und Felicia von Anfang an aufeinander bezogen, als korrelatives Paar eingeführt. Die Korrelativität ihrer Beziehung wird auch durch die Kameraführung bestätigt: ein Schwenk nach oben, mit dem die Hilditch-Sequenz beginnt; ein Schwenk nach unten, mit dem Felicias Reise startet.

Hitchcock, zum Vergleich, setzt in SHADOW OF A DOUBT die beiden Charlies, das unschuldige Mädchen und den monströsen Mörder, in ihren Einführungsszenen durch eine Gleichheit der Räume, der Positionen und der Kamerabewegungen, also durch konsequente Parallelisierung zueinander in Beziehung. Auch Hitchcock versteht sein "Rotkäppchen" und seinen "Wolf" (oder auch seine "Schöne" und sein "Tier") als korrelatives Paar, als Teilpersonifikationen einer ambivalenten menschlichen Psyche.

So sehr Hitchcock sich in diesem Film zugleich mit der männlichen wie der weiblichen Figur, mit dem Monströsen wie dem Unschuldigen (als Teile seiner selbst) identifiziert, verkörpert auch bei Egoyan und bei Trevor nicht nur Hilditch, sondern genauso sehr Felicia einen Teilaspekt der Hitchcock-Persönlichkeit. In Felicia personifiziert sich auch Hitchcocks Katholizismus.

Im Roman entwirft Trevor Felicia als Klosterschülerin, deren Lehrerinnen Schwester Ignatius und Franziska Xavera heissen. Das sind keine Namen ohne Belang, sondern bewusste Verweise auf die Hitchcock-Biographie. Der heilige Ignatius und der heilige Franziskus Xavier waren die Schutzheiligen der Jesuitenschule, die Hitchcock besucht hat und an deren Säulenfiguren er jeden Tag vorbei musste. Der biographische Bezug liesse sich im übrigen auch dahingehend ausdehnen, dass Hitchcocks Grossvater Joseph hiess und ein irisches Mädchen heiratete und auch Hitchcocks Mutter irisch war.

Korrelationen

Die Korrelativität ist bei Egoyan grundlegend und strukturbestimmend und schon in den Einführungsszenen ganz nuanciert ausgearbeitet. Hilditch steht frontal zur Kamera, Felicia mit ihrem Rücken. Hilditch versteckt sich in einem Innen, Felicia bewegt sich durch ein Aussen. Felicia ist ohne Haus und Heim, Hilditch dagegen ohne Aussenwelt (selbst sein Beruf ist nur eine Verlängerung seiner Küchen-Existenz).

Auch in dem Hilditch zugeordneten Lied («*The Heart of a Child*») verengt sich der Blick nach innen; in dem leitmotivischen Lied Felicias («*Sensual World*») öffnet er sich nach aussen.

FELICIA'S JOURNEY erzählt die Geschichte einer gescheiterten und einer gelingenden Initiation. Hilditch ist ein Kind, das Kind geblieben ist. Felicia ist ein Kind, das erwachsen wird.

Später, als es Hilditch zunächst nicht gelingt, Felicia ins Haus zu locken, blickt er ihr nach, wie sie davonläuft. Die Kamera schwenkt über ihn hoch und er geht als Rückenfigur aus dem Bild verloren, während die immer weiter laufende Felicia noch lange zu sehen ist und nie verlorenght. Als Rückenfigur beginnt Felicia ihre Reise, und als Rückenfigur beendet Hilditch seine Existenz: in seiner endgültigen Regression zum Kind und seiner Hinwendung zur Mutter.

Nach dem Sündenfall

Am Ende pflanzt Felicia Blumenzwiebeln in die Erde: als Keimzellen neuen Lebens ein Rückverweis auf die Eier-Emblematik am Anfang. Sie pflanzt Leben in die Erde einer kleinen, öffentlichen Gartenparzelle, so wie Hilditch Felicia selber unter die Erde seines eigenen Gartens zu bringen hoffte.

Der Garten, der für seine Mutter früher auch ein Drehort ihrer Koch-Shows war, ist für Hilditch das verlorene Paradies seiner Kindheit, aus dem er vertrieben wurde. Es ist auch der Ort seiner Ursünde (der Diebstahl eines



Egoyan ist in allen seinen Filmen als Geschichtenerzähler immer auch ein Psychoanalytiker. Auf Freud beruft er sich ganz explizit, und Jung hat er sicher genauso viel zu verdanken.

Portemonnaies, das er im Garten verscharrt wie einen Kadaver). Später wiederholt sich seine Ursünde wie ein *déjà-vu*, indem er auch Felicias Geld stiehlt. Die Wiederholung weckt seine Erinnerung an die Ursprungstat, funktioniert damit auch im Sinne einer *Epiphanie*. Dass er im Garten noch ganz andere Kadaver verscharrt, ist auch ein (nun aber um einiges pervertierterer) Wiederholungsakt der Ursünde. Als er für Felicia ein Grab aushebt, bringt er damit nur das Anfangsdelikt seines ganzen Sündenfalls wieder an die Oberfläche.

Felicia selbst wiederum hat das Geld, das ihr Hilditch stiehlt, zumindest nur geborgt. Jetzt ist es weg, kann nicht mehr zurückgegeben werden. Eine kleine "Sünde", die Felicia unschuldig ins Fegefeuer des Hilditch-Hauses bringt, so wie Marion Crane in *PSYCHO* für ihr verhältnismässig geringfügiges und längst bereutes Diebstahldelikt in die Hölle des Bates-Motels befördert wird. Dazu kommt als weiteres "Vergehen" Felicias ihre verbotene Beziehung und die uneheliche Schwangerschaft als ihr eigener Sündenfall, für den sie ihr Vater explizit aus ihrem Kindheits-Paradies verstösst: «Damn you to hell!»

Himmel und Hölle, Paradies und weniger süsses Jenseits liegen auf dem Hilditch-Anwesen dicht beieinander. Der Garten Eden war bekanntlich der Ort, an dem sich auch der Teufel aufzuhalten pflegte. Und er ist hier weit weniger ein Paradies als ein Totenacker. Das ist eine Dichotomie, die sich ohne

weiteres einfügt in die Struktur der Korrelationen.

Familienpsychologie

Egoyan ist in allen seinen Filmen als Geschichtenerzähler immer auch ein Psychoanalytiker. Auf *Freud* beruft er sich ganz explizit, und *Jung* hat er sicher genauso viel zu verdanken. Seine Geschichten kreisen meist um Kindheitskatastrophen und Familien in Auflösung, Verdrängungen und Rollenspiele. Auch Egoyans Vater heisst im übrigen Joseph, und mit zwiespältigen Vaterfiguren und Erfahrungen aus seiner eigenen Familienbiographie setzt er sich in seinen Filmen zum bereits öffentlich vorgetragenen Leidwesen seiner Eltern immer wieder auseinander.

Bei Hitchcock findet er eine Begründung für die Disfunktionalität einer Familie in deren Unvollständigkeit – mit einer daraus abgeleiteten Entwicklung zum Psychotischen. So ist auch der gegenüber Felicia "väterlich" auftretende Hilditch, der alle seine Opfer als verlorene "Kinder" betrachtet (und als Videokonserven mumifiziert wie seine Mutter), selber ein Opfer seiner ödipalen Mutterfixierung und seiner eigenen Vaterlosigkeit. Das verbindet ihn mit Norman Bates und eingeschränkt mit Alfred Hitchcock, der in der Pubertät steckte, als er seinen wenig geliebten Vater verlor.

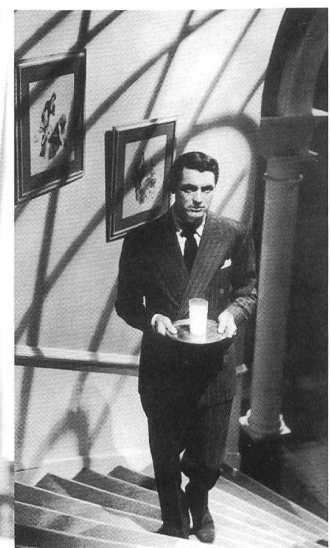
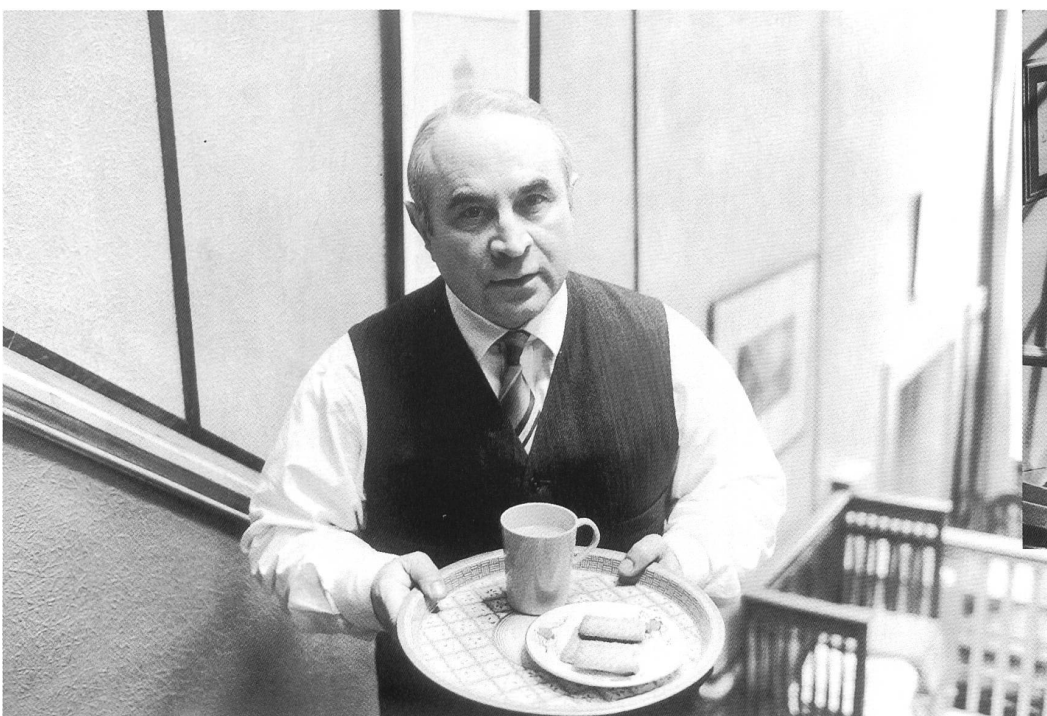
Felicias unerfreulicher "Freund" Johnny ist ebenfalls ein vaterloser Geselle mit einer dominanten Mutter, die finster über ihr Haus wacht und

Felicia nicht zu ihrem Sohn lässt. Auch Felicias Junge würde keinen Vater haben, und sie selber ist ohne Mutter aufgewachsen, so wie offenbar ihr Vater und ihre Grossmutter wiederum ohne Vater: eine Endloskette. Das Haus ihres Vaters ist dabei in Wirklichkeit das Haus ihrer Urgrossmutter (einer lebenden Mumie).

Die mutterlose Felicia und der vaterlose Hilditch sind auch in dieser Hinsicht ein korrelatives Paar, das herausfinden muss, wer von beiden in dieser merkwürdigen Beziehung, die sie miteinander haben, *Kind* und wer *erwachsen* ist. Denn nicht nur tritt Hilditch Felicia gegenüber wie ein Vater auf, sondern auch Felicia gibt sich gegenüber Hilditch als werdende Mutter zu erkennen, sich auch hierin zu Hilditch korrelativ verhaltend.

Aufwärts

In der Eröffnungsszene von Hitchcocks *SUSPICION* begegnet die unschuldige Lina dem leichtfüssigen Schürzenjäger Johnny, den sie später heiraten wird, in einem Zugabteil. Beide Figuren werden "geboren", indem der Zug aus einem Tunnelloch herausfährt (worauf im übrigen die Tunneleinfahrt des Protagonistenpaars am Ende von *NORTH BY NORTHWEST* eine symmetrische Replik ist, wieder mit Cary Grant). Lina liest in einem Buch mit dem Titel «*Child Psychology*» und blickt Johnny über den Rand ihrer Brille scharf an. Die Frage wird sein, auf wen sich das Buch bezieht, wer in der unpassenden Bezie-



Cary Grant
in *SUSPICION*
von Alfred Hitchcock

hung, die beide miteinander eingehen werden, das "Kind" ist und wer der "Therapeut" und "Psychologe". Das ist die Geschichte, die Hitchcock in SUSPICION erzählt.

In der berühmtesten Szene des Films trägt Johnny ein Glas Milch die Treppe hoch ins Zimmer seiner Frau, die befürchtet, von ihrem Ehemann vergiftet zu werden, was dann (ein *anticlimax*) doch nicht der Fall sein wird. In Umkehrung dazu trägt Hilditch Felicia einen Kakao hinauf, der allerdings vergiftet ist, nur dass Felicia keinen Verdacht hegt.

Wie bei Hitchcock (so auch in PSYCHO, in FRENZY, in NOTORIOUS) wird es gefährlich ernst, sobald es die Treppe hoch in die oberen Gemächer geht. Dort liegt Felicia allem Anschein nach im Bett von Hilditchs Mutter Gala (beziehungsweise seiner pünktlich "verstorbenen" Ehefrau Ada) und wird den vergifteten Kakao trinken. An einer Wand des "Totenzimmers" hängt ein kleines Vogelbild von der Art jener Bilder, die das Motelzimmer Marion Cranes in PSYCHO schmücken.

So wie Hilditch Felicia daran hindert, Mutter zu werden, will er sie zwingen, Kind zu bleiben. Zunächst bettet er sie aufs Sofa, unter den Grabeschmuck seiner "Ehefrau" (blumengewundene Buchstaben, die den Namen ADA bilden), dann legt er sie ins Bett seiner eigenen Mutter, wo sie als ein weiteres seiner "verlorenen Kinder" sanft einschlummern soll. Nachdem sie ihr Kind abgetrieben hat, beginnt er damit, sie selber "abzutreiben".

Abwärts

Der Mumienkeller des Psycho-Hauses hat seine Entsprechung in Hilditchs unheimlichem Lagerraum, einer diskreten Kammer hinter dem vordergründigen Charme der gutbürgerlichen Dekoration. Dahinein sind dem Zuschauer nur spärliche Blicke erlaubt. In diesem Raum bewahrt Hilditch seine videokonservierte Mutter und all die anderen in gleicher Weise "lebendig" gehaltenen Konservenfrauen wie eine erlesene Delikatessen-Sammlung auf. Die Schachtel, die seine Erinnerungen an Felicia enthalten soll, etikettiert er schon einmal vorsorglich mit der Aufschrift *Irish Eyes*, als handle es sich dabei um eine kulinarische Spezialität.

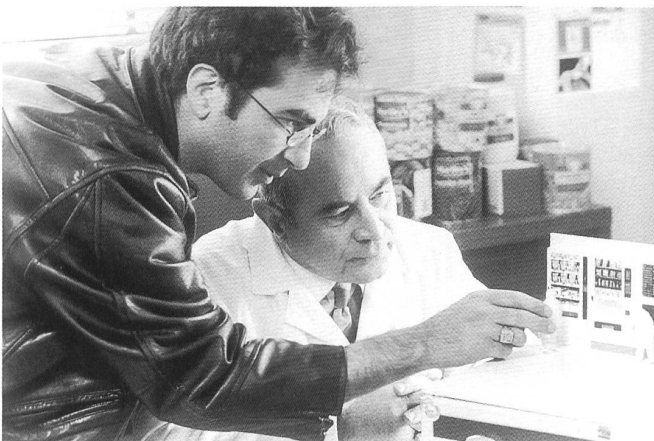
Aber auch der Abstieg in den Garten, das Graben in der Erde und das Ausheben der Grube sind Bilder für die Geheimnisse einer Seele und für ein Hinabsteigen und Graben in den Abgründen des Unterbewusstseins. Auch in diesem Ort findet sich eine Korrespondenz mit dem Mumienkeller, mehr aber noch mit dem hinter dem Haus gelegenen Moor, in dem Norman Bates seine Leichen versenkt. Wenn das von Bates versenkte Auto mit Marion Cranes Leiche zum Schluss an einem Seil wieder aus dem Schlamm herausgezogen wird, assoziiert das auch eine "Geburt" und eine "Nabelschnur", während Bates zur gleichen Zeit in seine Mutter einkehrt.

«The healing will commence», sind die letzten Worte Hilditchs, mit denen auch er wieder «in seine Mutter einkehrt». Was die «Child Psychology»

und die Frage angeht, wer hier wen therapiert, so ist die Therapie, die Hilditch in seiner Begegnung mit Felicia erfährt, auf jeden Fall ziemlich endgültig. Psychoanalyse und Märchendeutung treffen in diesem finalen Moment zusammen. Denn das auf diese Weise therapierte Tier ist endlich erlöst.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu FELICIA'S JOURNEY: Regie: Atom Egoyan; Buch: Atom Egoyan nach dem gleichnamigen Roman von William Trevor; Kamera: Paul Sarossy, C.S.C.; Schnitt: Susan Shipton; Produktionsdesign: Jim Clay; Kostüme: Sandy Powell; Make-up: Morag Ross; Musik: Mychael Danna; Songs: «The Heart of a Child», «My Special Angel», «More Than Ever» von Malcolm Vaughan, «The Sensual World» von Kate Bush; Ton-Design: Steve Munro; Tonmischung: Brian Simmons. Darsteller (Rolle): Bob Hoskins (Hilditch), Elaine Cassidy (Felicia), Arsinée Khanjian (Gala), Danny Turner (Joey), Peter McDonald (Johnny Lysaght), Claire Benedict (Miss Calligary), Julia Cox (Marcia Tibbits), Brid Brennan (Mrs. Lysaght), Gerard McSorley (Felicias Vater), Maire Stafford (Felicias Urgrossmutter), Sheila Reid (Iris). Produktion: Icon Productions (London), Allied Atlantis Pictures (Toronto); Produzent: Bruce Davey; Co-Produzent: Robert Lantos; assoziierte Produzentin: Karen Glasser; ausführende Produzenten: Paul Tucker, Ralph Kamp. Grossbritannien, Kanada 1998–99. Farbe, 35mm, Scope; Dolby SRD. Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Universal Pictures Switzerland, Zürich; D-Verleih: Arthaus, München.



Atom Egoyan und
Bob Hoskins
bei den Dreharbeiten
zu FELICIA'S JOURNEY



PSYCHO
von Alfred Hitchcock

Jeu de massacre

SLEEPY HOLLOW von Tim Burton



Ein dicker Tropfen Blutes fällt auf das Pergament, schwer und bordeauxrot liegt er nun auf dem Papier. Aber gleich in der ersten Einstellung sind wir einem verschmutzten Augentrug zum Opfer gefallen: Das vermeintliche Blut, so stellt sich alsbald heraus, ist harmloses Wachs, mit dem ein Dokument besiegelt wird. Dieses (gewiss nicht übermässig originelle) Täuschungsmanöver könnte uns auf einen betulichen Kriminalfilm einstimmen, der seine Rätsel vorerst nicht preisgeben will. Aber der blutrote Flecken scheint doch irgendwie darauf zu bestehen, dass uns eine handfestere Art des Schreckens erwartet. Schliesslich wird gleich in der nächsten Sequenz dem Überbringer des kost-

baren Schreibens das Haupt von einem seinerseits kopflosen Verfolger mit dem Schwert abgetrennt. Der Film wird fortan munter zwischen den Genres pendeln. Blut wird reichlich fliessen, aber gefiltert durch die Kamera wirkt es eine Spur harmloser und durchaus künstlich. Das Grauen bleibt vorbehalten, denn schliesslich gibt es auch kriminalistische Rätsel zu lösen.

Tim Burton ist einer der Verspielten und Versponnenen unter den älter werdenden Wunderkindern des New New Hollywood, dessen Filme kaum je tiefer Wurzeln schlagen als unter den Boden der Studios, und dem man die Rolle des Visionärs nicht wirklich antragen mochte. Nun hat er mit Verve

einen mittleren Klassiker der US-Literatur als vergnügliches Gemetzel verfilmt. Das *setting* von Washington Irving's Novelle ist eine pastorale Idylle nahe des Hudson, nördlich von New York gelegen (in der Nachbarschaft von Sing Sing), einige Jahre nach Ende des Unabhängigkeitskrieges. Irving entwirft das Sittenbild einer nach-kolonialen, gar nicht so puritanischen Provinzgesellschaft, deren Alltag noch ganz von den Gebräuchen der alten holländischen Heimat geprägt ist und wo sich Aberglauben und Religion noch untrennbar überlagern. Schauer-geschichten, *old dutch wives tales*, sind in diesem verwunschenen, weltabgeschiedenen Tal ganz selbstverständli-

**Das Drehbuch
verschlägt ihn
auf fremdes,
abenteuerliches
Terrain; Depp
hält die Figur
in einer hübschen
Spannung,
einem regelmässigen
Wechselspiel
aus Erschrecken
und alsbaldiger
Überwindung
des Schreckens.**

cher Gesprächsstoff. Die Mär vom hesischen Söldner, dem der Kopf während des Krieges von einer Kanonenkugel abgetrennt wurde und der seither die Wälder heimsucht, ist nur eine von vielen, wenn auch die beherrschende, Legende der Region. Irvings Erzählung gehört in den USA zur Folklore; Generationen von Lesern hat die Geschichte vom rachsüchtigen Reiter wohlige Schauer versetzt, während sie gleichzeitig das ungeschickte Liebeswerben Ichabod Cranes um die kokette Katrina Van Tassel belächeln konnten. Frühere Adaptionen – beispielsweise eine Stummfilmfassung von 1922 mit Will Rogers in der Hauptrolle und die 1949 in den Disney-Studios entstandene Zeichentrickversion – betonten die humoresken Aspekte der Vorlage. Drehbuchautor Andrew Kevin Walker und Tim Burton haben eine blutrünstige Revision vorgenommen und sie in ein *jeu de massacre* verwandelt (wenn auch nicht ganz so anarchisch wie Burtons *MARS ATTACKS!*, und längst nicht so apokalyptisch wie Walkers *SEVEN*), so dass der schnurrige Höhepunkt der Novelle, auf dem sich der Schmied Brom als kopfloser Reiter kostümiert, um seinen furchtsamen Rivalen Ichabod in die Flucht zu schlagen, nur mehr eine Episode ist.

Ursprünglich kündigte Francis Ford Coppola – der zuvor gerade Irvings Erzählung «Rip van Winkle» für das Fernsehen adaptiert hatte – das Projekt einer Neuverfilmung von «Sleepy Hollow» 1991 an. Nach dem (mittlerweile dritten) Bankrott seiner Firma «Zoetrope» verkaufte er den Stoff jedoch an Paramount; im Vorspann figuriert er noch als ausführender Produzent. Andrew Kevin Walker schrieb für den Produzenten Scott Rudin mehrere Drehbuchfassungen, von denen Rudin

die dritte im Frühjahr 1998 an Tim Burton schickte. Der gab neue Überarbeitungen in Auftrag; Tom Stoppard, gerade mit dem Oscar für *SHAKESPEARE IN LOVE* ausgezeichnet, legte letzte Hand an das Skript. Der Vergleich mit dem als *coffee table book* unter dem Titel «The Art of Sleepy Hollow» publizierten Drehbuch Walkers¹ gibt Aufschluss darüber, wie sich die Autorenschaft in Akzentverschiebungen und selbst in leichten Nuancen beträchtlich gewandelt hat.

Der Ichabod Crane der Novelle ist ein armer Lehrer aus Connecticut, ein leutseliger Plauderer und Nassauer, der für jede Art von Aberglauben empfänglich ist (was ihm am Ende zum kuriosen Verhängnis werden soll). Im Film hat er sich in einen streng rational denkenden Polizeikonstabler aus dem New York des Jahres 1799 verwandelt, der in den Norden geschickt wird, um dort eine Reihe rätselhafter Morde aufzuklären, bei denen den Opfern jeweils der Kopf vom Rumpf geschlagen wurde. Seine fortschrittlichen Ermittlungstechniken stehen im Widerspruch zu den kriminologischen Gepflogenheiten seiner Zeit, die ihn allzu barbarisch dünken. «Wir stehen an der Schwelle zu einem neuen Jahrtausend!» beschwört er in einer der ersten Szenen, etwas voreilig, die Angehörigen eines Tribunals, ein erstes Flottieren des Films zwischen den Zeiten, den Jahrhunderten. Seine Vorgesetzten wollen sich mit dieser Mission des lästigen Querulanten zumindest für eine Weile entledigen – und dabei gleichzeitig dessen Methoden auf die Probe stellen. Dieser nachträglich erfundene Vorfahre von Poes Auguste Dupin ist in der Theorie anfangs noch kapitelfester als in der Praxis. Johnny Depp spielt ihn zunächst als angespannten, manierten Poseur, dem

mancher Lapsus (auch *linguae*: er verhaspelt sich während der Begegnung mit einer Hexe bei den Worten «witch» und «which») unterläuft. Das Drehbuch verschlägt ihn auf fremdes, abenteuerliches Terrain; Depp hält ihn in einer hübschen Spannung, einem regelmässigen Wechselspiel aus Erschrecken und alsbaldiger Überwindung des Schreckens. Selbst nach der Konfrontation mit dem kopflosen Reiter ist er flugs wieder in der Lage, das Übernatürliche einer irdischen Logik zu unterwerfen. Dessen Auftritte, folgert er, sind Teil einer Ranküne um Erbschaften und Grundbesitz, in welche die Notabeln des Ortes verwickelt sind. Ein doppelter Rachefeldzug, dessen Motive nicht verraten werden sollen, obwohl sich augenscheinlich weder Burton noch die Drehbuchautoren ernsthaft für diese Intrige interessieren. Bemerkenswert auch, dass der blutrünstige Reiter zwischen den Welten sich, nachdem er seinen ersehnten Kopf am Ende zurückerlangt hat, keinen Deut mehr um seinen irdischen Verfolger schert. Nicht, dass der Film nicht auch mit einer gewissen Verwandtschaft, Spiegelbildlichkeit der beiden spielen würde. Zu Kontrahenten macht er sie in letzter Konsequenz nicht. Er erzählt vielmehr parallel verlaufende Geschichten um Erlösung und Selbstfindung.

Die weit grössere Herausforderung ist für Ichabod ohnehin die Begegnung mit Katrina. Auch hier offenbart sich eine entscheidende Abweichung von Irvings Novelle. Dort lockte ihn nicht allein der Liebreiz Katrinas, sondern auch das Versprechen verschwenderischer Tafelfreuden und eines prächtigen Erbes im Hause Van Tassel. In Walkers und Burtons Version ist ihre Begegnung die Konfrontation zweier Prinzipien, zweier Philosophien. Der



Die Dekors mögen zwar von den Tableaus der just wiederentdeckten Hudson River School inspiriert sein. Die verkürzten Perspektiven und die Häuser erinnern aber vor allem an den deutsch-dämonischen Stummfilm und an die Universal-Klassiker der Dreissiger.

Logik und Vernunft setzt sie den Glauben an die heilsame Kraft von Zauberei und Romantik entgegen.

Der Rationalist missversteht ihre weisse Magie, legt das Pentagramm unter seinem Bett, mit dem sie ihn schützen will, als einen bösen Fluch aus. Er muss erst lernen, hinter das begrifflich Fassbare zu blicken und auch dem Übernatürlichen zu trauen. Zumal ihm das Unbewusste manches Schnippchen schlägt – etwa, wenn ihn seine Aufzeichnungen, eine rechte *écriture automatique*, irrtümlich auf die Spur eines Verdächtigen führen (im Drehbuch sind es Zeichnungen und der Name Katrinas, die der Verliebte vor ihr in seinem Notizbuch zu verbergen sucht). Der Widerstreit zwischen den Liebenden wird bis zur letzten Einstellung ausgetragen, oder doch nur beinahe. Rechtzeitig zum Jahreswechsel nach New York zurückgekehrt, frohlockt Ichabod: «It's the modern age!» Und Katrina mahnt: «But the ancient one endures!» Offenbar in letzter Minute, bei der Nachsynchronisation, hat Burton diese Replik durch eine anachronistische Hommage an New York ersetzt, eine schmissige Textzeile aus dem Musical ON THE TOWN: «The Bronx is up, and the Battery's down.»

Eine Gemeinsamkeit der Liebenden erwächst jedoch aus der Verbundenheit mit der je eigenen Kindheit. Die innere Zerrissenheit Ichabods wird Burton fasziniert haben, fügt er sich doch nahtlos ein in die Reihe augenscheinlich normaler, und doch verletzter Kinder mit alpträumhaftem Innenleben, die sein Œuvre bevölkert. In Sleepy Hollow wird Ichabod wieder heimgesucht von Träumen, in denen sein Vater, ein gestrenger, grimmiger Pastor, seine Mutter, einen sinnlichen Freigeist mit Zauberkraften, festnehmen und sie foltern und töten lässt. Ichabods Beruf stellt also womöglich den Versuch einer Überwindung dieses Kindheitstraumas dar.² Wenn Katrina diese Prüfung des Geliebten mit den Worten «Remembering – the hard way to peace of mind» entschlüsselt, nimmt die Filmhandlung Freuds «Traumdeutung» gewissermassen um ein Jahrhundert vorweg. Dem Geheimnis von Sleepy Hollow kommt Ichabod schliesslich dank eines Objektes auf die Spur, das ihm einst seine Mutter schenkte: ein kleiner, runder Karton, der auf einer Seite mit einem Vogel und auf der anderen mit einem Käfig bedruckt ist und beim Drehen, halb Magie, halb optische Täuschung, beide Bilder zusammenfügt.³

Die Wiederkehr des Verdrängten ist aber auch ein klassisches Motiv des Horrorfilms. Dessen Arsenal wird hier ironisch aufgeboten. Blitz und Donner begleiten die Auftritte des Reiters. Christopher Walken verkörpert ihn bewährt exaltiert und verstiegen; die geschliffenen Zähne seiner Maske sind eine augenzwinkernde Redundanz, die einmal mehr auf die Gratwanderung zwischen Ironie und Schauder verweist. Die Dekors mögen zwar von den Tableaus der just wiederentdeckten Hudson River School inspiriert sein. Die verkürzten Perspektiven und die Häuser, die sich gegenseitig abzustützen scheinen, erinnern aber vor allem an den deutsch-dämonischen Stummfilm und an die Universal-Klassiker der Dreissiger. Die Kutschfahrt-Sequenzen und der Traum, in dem Ichabods Mutter, wie einst Barbara Steele, in einer Eisernen Jungfrau gefoltert wird, verweisen auf Mario Bava's LA MASCHERA DEL DEMONIO. Auch den Einfluss der britischen Hammer-Produktionen gesteht Burton, nicht nur durch den Gastauftritt von Christopher Lee, nur allzugern ein. Der mexikanische Kameramann Emmanuel Lubezki, der sich schon durch das farbenprächtige Ausmalen verzauberter Kinowelten in THE LITTLE PRINCESS empfahl, hat die ungestüme Palette und Lichtsetzung des Hammer-Kameramannes Jack Asher, welche vornehmlich auf den Effekt der jeweiligen Einstellung und weniger auf visuelle Kontinuität zielt, genau studiert. Lubezki hat die Farben indes desaturiert und verleiht dadurch der heimgesuchten Idylle ein sinistres Kolorit. Eine Ausschweifung der Monochromie; selbst der Atmosphäre von Geborgenheit in den Interieurs, der warmen Farbpalette dank Feuerstätten und Kerzen, wird man nicht lange froh.⁴ Burton geht es eher um eine *tour d'horizon* des Genres, eine flächendeckende Hommage, als darum, dem Zuschauer im Kinossessel den Schrecken durch Mark und Bein fahren zu lassen.



Die Drohung, welche die *tag line* des Films ausspricht: «Köpfe werden rollen!» hat durchaus einen ulkigen Beiklang. Eine solche Werbestrategie profitiert ja auch gern vom Ruf eines Regisseurs. Burton hat die Novelle, nach allen Metamorphosen, ganz auf seinen eigenen Stil zugeschliffen. Seiner Inszenierung eignet etwas Entrücktes, das es ihm ermöglicht, eine verschroben-zauberische Atmosphäre zu schaffen, in der Sanftmut und Zärtlichkeit gleich neben Hässlichkeit und Grauen aufblühen können.

Gerhard Midding

Anmerkungen:

¹ «The Art of Sleepy Hollow». Including the Screenplay by Andrew Kevin Walker. With an Introduction by Tim Burton. Pocket Books, New York, November 1999

² Eine frühere Drehbuchfassung schlägt diesen Bogen noch deutlicher zurück: Dort wurde der Geistliche von Sleepy Hollow zum erbittertesten Gegner Ichabods.

³ Burton hat noch ein weiteres Spielzeug in die Handlung eingeflochten, das als ein Vorläufer des Kinos gilt: eine Laterna magica.

⁴ Der Abspann nennt als zweiten Kameramann (des New Yorker Teams) den Veteranen Conrad Hall. Er hat unter anderem den kurzfristig nachgedrehten, eingangs erwähnten Prolog fotografiert.

Die wichtigsten Daten zu SLEEPY HOLLOW: Regie: Tim Burton; Drehbuch: Andrew Kevin Walker; Story: Kevin Yagher, Andrew Kevin Walker nach der Novelle «The Legend of Sleepy Hollow» von Washington Irving; Kamera: Emmanuel Lubezki; Schnitt: Chris Lebenzon; Ausstattung: Rick Heinrichs; Kostüme: Colleen Atwood; Modelleffekte: Kevin Yagher; Leitung Spezialeffekte: Joss Williams; Leitung visuelle Effekte: Jim Mitchell; Musik: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): Johnny Depp (Ichabod Crane), Christina Ricci (Katrina Van Tassel), Miranda Richardson (Lady Van Tassel), Michael Gambon (Baltus Van Tassel), Casper van Dien (Brom Van Brunt), Jeffrey Jones (Reverend Steenwyck), Christopher Lee (Burgomaster), Richard Griffiths (Magistrat Phillipse), Ian McDiarmid (Doktor Lancaster), Michael Gough (Notar Hardenbrook), Christopher Walken (Hessischer Reiter), Marc Pickering (Masbaths Sohn), Lisa Marie (Lady Crane), Steven Waddington (Killian), Claire Skinner (Beth Killian), Alun Armstrong (Oberwachtmeister), Mark Spalding (Jonathan Masbath), Jessica Oyelowo (Sarah), Martin Landau (Van Garrett). Produktion: Mandalay Pictures, Scott Rudin/American Zoetrope Production assoziiert mit Dieter Geissler Film und Karol Film Productions; Produzenten: Scott Rudin, Adam Schroeder; ausführende Produzenten: Francis Ford Coppola, Larry Franco; Co-Produzent: Kevin Yagher. USA, Deutschland 1999. Farbe: DeLuxe; Dolby Digital; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Universal Pictures Schweiz, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München.

.....

Tausende Liter Milch ergiessen sich über die Strasse

THREE KINGS von David O. Russell



Den ganzen Film über schliessen sich Konkurrenten oder Personen, die konträre Ziele verfolgen, zusammen, um ihr Ziel zu erreichen, wobei jeder jeden misstrauisch beäugt.

Sie haben den Krieg gewonnen – ohne dem Feind ein einziges Mal ins Auge geblickt zu haben. Die Arbeit haben die Bomber geleistet, aber natürlich dürfen sich auch die Bodentruppen zu den Siegern gehörig fühlen. Das ist das erste Paradoxon dieses Films, der voll ist von solchen Widersprüchen und genau daraus seine Qualität entwickelt.

März 1991: gerade wurde im Golfkrieg der Waffenstillstand verkündet, als sich für einige Soldaten die Chance auf persönlichen Profit eröffnet. Während Sergeant Major Archie Gates beim tête-à-tête von einer Fernsehjournalistin erfährt, dass Saddams Truppen in Kuwait Goldbarren im Millionenwert geraubt haben, entdecken drei Soldaten

bei einem Gefangenen eine Landkarte, auf der unterirdische irakische Bunker verzeichnet sind. Schon ist das erste jener Bündnisse auf Zeit geschlossen, mit dem sich den ganzen Film über Konkurrenten oder Personen, die konträre Ziele verfolgen, zusammenschliessen, um ihr Ziel zu erreichen – notwendige Kompromisse, bei denen jeder den "Partner" misstrauisch beäugt, nur auf seinen eigenen finalen Vorteil bedacht.

Der Krieg als Folie für einen Abenteuerfilm: der Anfang von *THREE KINGS* mutet an wie eine aufpolierte Version von *KELLY'S HEROES* (Regie: Brian G. Hutton, 1970), einem jener Filme, mit denen das alte Hollywood (in diesem Fall: MGM) im Zeichen des Umbruchs

die Fähigkeit zur Mobilisierung aller Ressourcen und *production values* zu verbinden suchte mit zynischen Dialogen auf der Höhe der Zeit, um damit gleichermassen ein altes wie ein junges Publikum anzusprechen. Zu den amerikanischen Soldaten auf der Suche nach einem Nazi-Goldschatz im Zweiten Weltkrieg gehörte nämlich auch eine (von Donald Sutherland verkörperte) Figur, die anmutete, als hätte ein Zeitsprung sie geradewegs aus dem Produktionsjahr in das Handlungsjahr versetzt: ein bekiffter Hippie in Uniform. Im Nachhinein erweist sich dieser Rückgriff in *THREE KINGS* als kalkulierte Methode, um sich genau davon abzusetzen. Wurde damals der Rahmen

Major Gates reiht sich ein in die lange Reihe jener amerikanischen Zyniker, deren Motto «I stick my neck out for nobody» lautete und die schliesslich ihr Leben für die gute Sache riskierten.

eines Cowboy-und-Indianer-Spiels nie überschritten, so demonstriert hier gleich zu Beginn der Weg einer Kugel, nicht nur durch die Luft, sondern auch durch den Körper des Opfers, in Zeitlupe und Detailaufnahme, dass dies kein harmloses Entertainment ist. Der Köder für den Zuschauer ist ausgelegt.

Was nämlich von Archie Gates als ein kleiner Spaziergang eingestuft wird, erweist sich als ein langwieriges Drama, in dessen Verlauf die Protagonisten Erfahrungen machen, die sie gründlich durchschütteln, schmerzhaft Erfahrungen und Erkenntnisse, die sich ihrem ursprünglichen Plan in den Weg stellen. Sie lernen, dass es eine irakische Zivilbevölkerung gibt, die sich durchaus nicht eins weiss mit den Plänen Saddams, und auf der anderen Seite dessen Elitetruppen, für die nicht die USA, sondern genau diese eigene Zivilbevölkerung der Hauptfeind ist. Ein Vorfall in jenem Dorf, in das sie ihre Karte führt, lässt die GI's den Ernst der Lage begreifen (und für den Zuschauer den Film vom Abenteuer ins Drama umkippen). Gerade haben sie bei ihrem Eindringen in die unterirdischen Bunker einen Rebellenführer aus den Händen seiner Folterer befreit, da müssen sie mit ansehen, wie ein irakischer Soldat dessen Ehefrau vor den Augen des Mannes und ihrer kleinen Tochter erschiess. Das Szenenarrangement vom Offizier, der die Pistole in der ausgestreckten Hand an die Schläfe des Opfers drückt, erinnert wohl nicht zufälligerweise an das berühmte Bild aus dem Vietnamkrieg, in dem der Polizeichef von Saigon auf ähnliche Weise eigenhändig einen gefangenen Vietcong exekutierte. Das war damals die Tat eines "Verbündeten" der USA, aber nach dem Waffenstillstand im Golfkrieg sehen sich die US-Soldaten hier in einer ähnlich verwirrenden Situation, in der

ein Eingreifen ihrerseits eine Verletzung des Waffenstillstandsabkommens wäre. Dabei war es doch ihr Präsident Bush, der die irakische Bevölkerung zum Aufstand gegen Saddam aufrief. Und genau dafür wird diese jetzt abgeschlachtet.

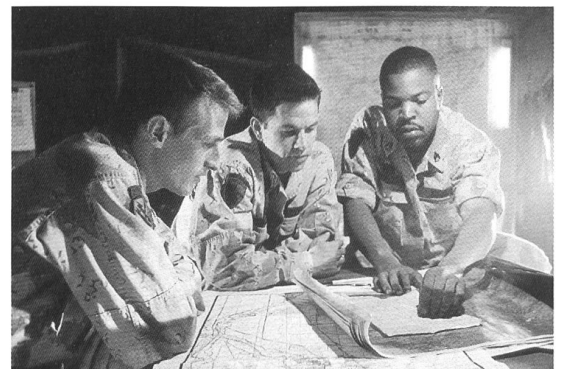
Die drei einfachen Soldaten müssen ihre Situation als zunehmend absurder empfinden, zwischen dem Terror des Militärs gegen die Zivilbevölkerung einerseits und den unterirdischen Schatzkammern andererseits, in denen sich Hifi-Equipment, aber auch Kaffeemaschinen türmen. Aber die Frage des ohnmächtigen Zuschauers stellt sich sowieso nicht lange, denn einer von ihnen, Sergeant Barlow, gerät in die Hände des Feindes, der ihn abwechselnd mit Fragen wie «What is the problem with Michael Jackson?» und Folter traktiert. Klar, dass der Folterer sein Handwerk in den USA gelernt hat, damals als die Irakis noch nützliche Verbündete waren im Kampf gegen den Iran. In den eindringlichsten Szenen entfaltet der Film eine Atmosphäre der Paranoia, die an die Filme des Kalten Krieges erinnert, etwa wenn ein Tanklastzug ins Dorf rast und unter dem Feuer der Irakis umkippt. Statt einer Explosion von Benzin erleben wir, wie sich daraufhin Tausende von Litern Milch über die Strasse ergiessen, ein Moment, der zugleich surreal und tragisch ist.

Am Ende funktioniert nicht einmal mehr der abgeklärte Zynismus von Major Gates, dessen Zweckbündnis mit den irakischen Rebellen zur guten Tat führt, diese über die Grenze in Sicherheit zu bringen (in einem Treck von in Kuwait gestohlenen Luxuslimousinen, die man dafür irakischen Deserteuren abgekauft hat): die heiligen drei Könige erweisen sich nicht nur als Seelenverwandte von John Fords *THREE GOD-*

FATHERS, jenen flüchtigen Bankräubern, die in der Wüste das Baby einer sterbenden Frau retteten, nein, Major Gates reiht sich auch noch ein in die lange Reihe jener amerikanischen Zyniker, deren Motto «I stick my neck out for nobody» lautete und die, wie etwa William Holden in *STALAG 17* oder Humphrey Bogart in *TO HAVE AND HAVE NOT* und, natürlich, *CASABLANCA*, schliesslich ihr Leben riskierten für die gute Sache. Mit der Motivation dafür mag es hier hapern, der Verweis auf die Filmtradition muss als Ersatz herhalten. Dem Film verzeiht man das, ebenso wie seine Dramatik der *last-minute-rescue*. Denn *THREE KINGS* hat uns etwas zu sagen, und er findet dafür eine Form, die gleichermassen anknüpft an die Genre-Erwartungen der Zuschauer als auch diese mit heilsamen Schocks unterläuft.

Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu THREE KINGS: Regie, Buch: David O. Russell; Story: John Ridley; Kamera: Newton Thomas Sigel, A.S.C.; Kamera-Operator, Steadycam: Larry McConkey; Schnitt: Robert K. Lambert; Produktionsdesign: Catherine Hardwicke; Art Director: Jann Engel; Kostüme: Kym Barrett; Make-up: Allan Apone; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): George Clooney (Sergeant Major Archie Gates), Mark Wahlberg (Sergeant Troy Barlow), Ice Cube (Chief Elgin), Spike Jonze (Conrad Vig), Nora Dunn (Adriana Cruz), Mykelti Williamson (Colonel Horn), Jamie Kennedy (Walter Wogaman), Cliff Curtis (Amir Abdulah), Saïd Taghmaoui (Captain Sa'id), Holt McCallny (Captain Van Meter), Judy Greer (Cathy Daitch), Christopher Lohr (Teebaux), Jon Sklaroff (Paco), Liz Stauber (Debbie Barlow). Produktion: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Village – A.M. Film Partnership, Coast Ridge, Atlas Entertainment; Produzenten: Charles Roven, Paul Junger Witt, Edward L. McDonnell; Co-Produzenten: Douglas Segal, Kim Roth; ausführende Produzenten: Gregory Goodman, Kelley Smith-Wait, Bruce Berman. USA 1999. Farbe: Technicolor; DTS Digital SDD; Dauer: 112 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg, Wien.



Spurlos vorhanden

EINE SYNAGOGE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL

von Franz Rickenbach



Seit hundertfünfzig Jahren existiert im jurassischen Delsberg eine jüdische Gemeinde. Heute zählt sie nur noch ein paar wenige Mitglieder, aber die Handvoll betagter Gläubiger ist unabweisbar vorhanden.

Ethnische Säuberer haben's schwer, weil jedes Vertreiben und Ausrotten, selbst kleiner Völker, logistisch harzt. Zäh und listig überdauern viele Verfolgte in versteckten Nischen und entlegenen Regionen und narren ihre wütenden Peiniger. Mag sein, die Schweiz (zum Beispiel) hat während des Weltkriegs opportunistisch gehandelt, indem sie Flüchtlinge bald aufnahm, bald zurückwies. Andererseits stellte sie auch eines jener Reservate, in denen jüdische Kultur erhalten blieb, während sie in andern Gegenden Europas vernichtet wurde. Der Umstand ist zu würdigen, ehe sich fragt, ob er als historisches Verdienst gelten darf.

Seit hundertfünfzig Jahren existiert im jurassischen Delsberg eine jüdische Gemeinde. Heute zählt sie nur noch ein paar wenige Mitglieder; sie sind unschlüssig: Keine zehn Männer mehr sind in unserer Mitte, dürfen wir in dieser Besetzung den Gottesdienst überhaupt noch abhalten? Aber die Handvoll betagter Gläubiger ist unabweisbar vorhanden und mit keinem Mittel von der Stelle zu befördern. Die paar Familien sind alles in allem unbeschadet davongekommen (bis heute), verglichen mit so vielen andern auf dem Kontinent.

Dabei haben offene und versteckte Diskriminierung Tradition. Gerade in den verwinkelten, lichtlosen, rückstän-

digen, verarmten Tälern zwischen Basel und Biel, Pruntrut und Olten hat es Unduldsamkeit genug gegeben, weit über die Epoche hinaus, als (nicht nur) Deutschland den Rassismus zur Staatsreligion erhob. Und in jüngster Zeit hat die Intoleranz kaum abgenommen. Aber eigentliche Pogrome blieben aus. Ein brüchiger Schutz, ein mehr oder weniger wohlwollendes Gewährenlassen haben überwogen.

Schleichende Selbstzersetzung

Statt schon wieder stereotyp zu jammern über Mitschuld oder Benachteiligung, geht EINE SYNAGOGE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL ganz allgemein

Jedes einzelne Bild seines Films sei inszeniert, sagt Franz Rickenbach, und damit begibt er sich unverblümt in Kontrast zu den landläufigen Lehren jenes Dokumentarismus, der die sogenannte unverstellte Realität ins Auge fasst.

dem historischen und gegenwärtigen Dasein der Juden in der Nordwestschweizer Diaspora nach: dem Werden und Vergehen der Gemeinden, dem unbeugsamen Geist, in dem sie den (kleinen und grossen) Anfeindungen widerstanden haben. Von Spur zu Spur führen die Lebensgeschichten der letzten Juden von Delsberg in die gesamte Region hinaus und bis über die nahen Grenzen, immer weitere konzentrische Kreise ziehend. Mit dem Gefüge ihrer Motive und Variationen erlangt die Erzählweise des Films so etwas wie einen sinfonischen Charakter. Ein Gesamtbild zeichnet und rundet sich ab.

Was dem Autor, Franz Rickenbach, und seinen Zeugen zuvorderst nahe geht, ist die schleichende Selbstzersetzung der jüdischen Kultur, die sich nicht anders auflösen scheint als die (dominante) christliche. Das hat zur höchst fragwürdigen Folge, dass sich die eine wie die andere – und wohl alle übrigen hierzulande ebenso – verliert in einer Postmoderne ohne erkennbare Eigenschaften, die eine exklusive Gültigkeit beansprucht. Pasolini war einer der ersten, die erkannten, wie sich die Entwicklungen in Europa von 1960 an auswirken: gleichmachend, einlehnend. Eine um die andere werden gewachsene Lebensarten ausgelöscht.

Dabei meint Toleranz gerade nicht, dass die Unterschiede zwischen den religiösen und ethnischen Gruppen zu tilgen seien. Ausgleich bedeutet vielmehr, dass die Partikularismen einander (im Rang) ebenbürtig sein sollten. In manchem darf das Judentum von vor 1950, wie es in der Erinnerung von Rickenbachs Zeugen erscheint, einem ohne weiteres mittelalterlich vorkommen: ähnlich wie das Christentum jener selben Epoche. Aber beide Bekenntnisse hatten noch so etwas wie Charakter. Und das ist es, was den säkularisierten, alles gleichschaltenden und in allem gleichgültigen Post-Formen abgeht. Im äussersten Fall kommt eine Zeit, da

wird niemand mehr Jude sein dürfen, aber auch keiner mehr Christ oder Muslim.

Von der Fiktion zur Dokumentation

Jedes einzelne Bild seines Films sei inszeniert, sagt Franz Rickenbach, und damit begibt er sich unverblümt in Kontrast zu den landläufigen Lehren jenes Dokumentarismus, der die sogenannte unverstellte Realität ins Auge fasst. Und nahezu provozierend fügt der Autor hinzu, er habe die Schönheit des Zerfalls förmlich gesucht und ausgeleuchtet und auch bewusst die Schönheit auf den Gesichtern der Menschen: die Gefühle der Melancholie und der Freude.

Die 35-mm-Kamera, die erstmals seit langem wieder einem (Schweizer) Nichtspielfilm das Gepräge gibt, ist mehr als ein ästhetischer Luxus; sie wird mit ihren ausgeklügelten, zelebrierenden Bewegungen zum umtriebigen Mitgestalter, der sich auch ungeniert selber darstellt: schaut bloss her, wie aussagekräftig ich schwenke und kadriere. Verglichen mit mir, heisst das auch, wird so manches Bild auf 16-mm oder Video skizzenhaft aussehen.

Die merkwürdige Spannung, die Rickenbach erzeugt, ergibt sich aus dem ansehnlichen Bildraum, den das Kinoformat umreisst, und aus der Kärglichkeit, ja Hinfälligkeit der Zeugnisse jüdischen Lebens in Delsberg und an den andern Orten. Zwischen dem Gefilmten und der Form wird das Gefälle um so merklicher, als der Autor den Tonraum dann sehr ähnlich wie den optischen behandelt: mittels extensiver Arbeit mit Geräuschen und weit mehr noch mittels einer sich vordrängenden, eigens geschriebenen, unverhüllt emotionalisierenden Musik. Fast naiv straft Rickenbach den Gemeinplatz Lügen, in der Audiovision lohne sich ein grösserer technischer und gestalterischer Aufwand nur dann, wenn das, was man filmen wolle, schon selber von stattdlichem Ausmass sei.

Quer zu den Kategorien und Doktrinen

Die Absicht, (für einmal) die Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation aufzuheben, wird bei Rickenbach so offensichtlich wie der Umstand, dass der Schritt ausnahmsweise von der Spielfilmseite her gemacht wird. Denn üblicherweise sind es die Dokumentaristen, die versuchen, Verfahren aus Narration und Erfindung zu übernehmen, um sie in ihre eigenen Formen einzupassen.

Eine Erneuerung der stilistischen Mittel ist im Schweizer Film notorisch überfällig. Von daher braucht es Übungen wie die, die *EINE SYNAGOGUE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL* anstellt: ein Film quer zu den Kategorien und Doktrinen, zuvorderst auch quer, indem er das Allgemeingültige aus der provinziellen Beschränkung schöpft, zu den ewigen Wahrheiten des Marktes.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu EINE SYNAGOGUE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL (UNE SYNAGOGUE À LA CAMPAGNE / A SYNAGOGUE IN THE HILLS): Regie und Buch: Franz Rickenbach; Kamera, Lichtgestaltung: Pio Corradi; Kamera-Assistenz: Stéphane Kuthy; Steadycam, zweite Kamera: Patrick Lindenmayer; Montage: Franz Rickenbach, Daniel Gibel, Mirjam Krakenberger, Dieter Lengacher; Musik: Antoine Auberson; ausführende Musiker: Piotr Kaldas, Stéphane Chappuis, Matthias Demoulin, Nathalie El-Baze, Antoine Auberson; Direkt-Ton, Tonkonzept, -mischung: Dieter Lengacher; zweiter Direkt-Ton: Dieter Meyer. Mitwirkende: Robert "Robo" Lévy-Borer, Renée Lévy-Sommer, Liette Lévy-Nordmann, Rose Sommer-Weill, André Sommer-Weill, Hélène "Helly" Sommer-Rhein, Gertrude "Trudy" Meyer-Bollag. Produktion: I-Magus Filmproduktion; Co-Produktion: Télévision Suisse Romande TSR; Produzent: Franz Rickenbach; Co-Produzent: Raymond Vouillamoz. Schweiz 1999. 35mm; Format: 1:1.66; Farbe und Schwarz-Weiss; Dolby SR; Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Camera obscura, Châtelat-Monible.



Süsse Unsicherheit

ZORNIGE KÜSSE von Judith Kennel



Da es für die Mädchen wie auch für die Nonnen oder den Pfarrer schwierig ist, der Abgeschlossenheit des Internats zu entkommen, sind Konflikte vorprogrammiert.

Eine trostlose Gegend: Himmel, Schnee, Felsen, alles grau. Die Zeit zwischen Winter und Frühling. Die Landschaft ist nicht mehr mit einer weissen Schicht bedeckt, doch der Frühling lässt noch keine Blume und keinen Grashalm spriessen. Der geschmolzene Schnee hinterlässt hässliche braunschwarze Flecken, die einen dunkel anstarren. Das Gefühl der Ruhe und Einsamkeit wird durch die langsame, melancholische Musik, die aus der Landschaft aufzusteigen scheint, noch verstärkt. Plötzlich: Ohrenbetäubend laute, aggressive Musik. Diese dröhnt aus einem Auto, das auf der sich dem Hang entlang schlängelnden Strasse durch das karge Gebirge fährt. Auf dem Rücksitz sitzt

Lea mit dem vibrierenden CD-Player auf dem Schooss. Im Rückspiegel sieht man den missbilligenden Blick ihrer Mutter. Und schon ist man wieder aus dem Auto draussen und hört wieder die leise Musik, die das Auto den Berg hinauf zu begleiten scheint. Ziel der Fahrt ist das katholische Mädcheninternat, wo Lea ihr Abitur machen soll. Lea: Lederjacke, rot geschminkte Lippen, dunkel umrandete Augen, Sonnenbrille, schwarz lackierte Fingernägel. Mit ihrem Auftreten durchbricht sie nicht nur die Ruhe der Berglandschaft, sondern auch diejenige des Internats. Während ihre Mutter sich noch mit der Oberin in deren Büro unterhält, platzt Lea mitten in die Chorprobe der Inter-

natsschülerinnen, die sie erstaunt und neugierig mustern. Lea macht rechts-umkehrt und setzt sich im Gang auf die Treppe, wo sie trotzig bis in die Nacht sitzen bleibt. Sie denkt nämlich nicht daran, sich hier für länger einzurichten. Als dann aber vier ihrer neuen Mitschülerinnen aus dem Dunkeln auftauchen und sie überreden, mit ihnen einen Joint zu rauchen, merkt Lea, dass sie hier im Internat nicht die Einzige ist, die weg will.

In einer katholischen Internatsschule hat auch die Regisseurin Judith Kennel zwei Jahre ihrer Jugendzeit verbracht, bevor sie aus disziplinarischen Gründen von der Schule flog. Sie selber sei wie Lea ein rebellisches Mädchen

Immer ihr Ziel vor Augen gelingt es Lea mehrere Male, mit dem Pfarrer alleine zu sein und sich mit ihm zu unterhalten. Ohne dass die beiden es wollen, kommen sie sich dabei langsam näher.

gewesen. Die Idee, einen Film, der in einem Mädcheninternat spielt, zu drehen, hatte die Regisseurin schon vor mehreren Jahren. Die Abgeschlossenheit eines solchen Instituts empfand Judith Kennel als interessante dramaturgische Herausforderung, eine Geschichte über die erste Liebe, die Pubertät und über die Suche nach dem eigenen Weg zu erfinden. Da es für die Mädchen wie auch für die Nonnen oder den Pfarrer schwierig ist, der Abgeschlossenheit des Internats zu entkommen, sind Konflikte vorprogrammiert.

Und in solche Konflikte stürzt sich Lea kopfüber hinein. Denn für sie zählt im Moment nur eines: Sie will weg aus diesem Internat. Zuerst versucht sie mit Trotzigkeit, Unnahbarkeit und ihrem frechen Mundwerk einen Rausschmiss zu provozieren. Dem Pfarrer ruft sie stinkfroh «Wichser» hinterher, als er sie wegen des Jointes zur Rede stellt, und fragt ihn mitten in der Philosophie-Stunde lächelnd, ob er denn noch Jungfrau sei. Der Priester ist aber nicht auf den Mund gefallen und kontert schlagfertig. Auch auf die Nonnen macht Leas Benehmen keinen grossen Eindruck, die Oberin meint nur: «Da haben wir schon ganz andere hingekriegt!» Lea aber ist nicht zu bremsen. Zusammen mit ihrer Freundin Katrin heckt sie einen verwegenen Plan aus. Und Lea ist sich sicher: «Auf Händen werden sie uns aus diesem Scheissinternat tragen.»

«Ich habe lange Gespräche mit den Darstellerinnen geführt und versucht, so viel wie möglich von ihrem Charakter, ihren persönlichen Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten zu erfassen», sagt Judith Kennel. «Vieles habe ich dann in ihre Figuren hineingeschrieben.» Die Dialoge der Teenager wirken realitätsnah, und sicher wird sich die eine oder andere Zuschauerin in einem der kichernden und giftelnden Mädchen wiedererkennen. Dass ein gefühlvoller Film entstanden ist, liegt nicht nur an den mehrheitlich weiblichen Schauspielerinnen, sondern auch daran, dass Judith Kennel für die wichtigsten Funktionen in der Crew Frauen aus-

wählte: Sophie Maintigneux für die Kamera, Ingrid Städli für den Ton, Lilo Gerber für den Schnitt und Susanne Jauch, Monica Schmid und Simone Pfluger für Ausstattung, Kostüme und Maske. Dass so viele Frauen unter den Mitgliedern der Equipe sind, ist jedoch, so Judith Kennel, kein bewusstes Konzept, sondern mehr ein erfreulicher Zufall.

Leas Plan, den jungen Pfarrer zu verführen und ihn nachher wegen sexueller Belästigung anzuzeigen, ist aber leider gar nicht so einfach auszuführen, wie sie sich das vorgestellt hat. Die Verführungsszene haben sie und Katrin zwar schon genaustens eingeübt und geprobt, mit Schokocrème als Lippenstift und nur mit einem knappen Nachthemd bekleidet, «damit man die Brüste besser sieht». Mehrere Versuche, an den Pfarrer heranzukommen, scheitern an seiner Unnahbarkeit und seiner priesterlichen Überzeugung. Auf Leas indiscrete Fragen hat er immer eine schlagfertige und sichere Antwort bereit. Aber Lea gibt nicht so rasch auf. Nur hat sie leider bei ihrem Plan nicht mit ihren eigenen und den Gefühlen des Pfarrers gerechnet. Immer ihr Ziel vor Augen gelingt es Lea mehrere Male, mit dem Pfarrer alleine zu sein und sich mit ihm zu unterhalten. Ohne dass die beiden es wollen, kommen sie sich dabei langsam näher. So entwickelt sich aus dem anfänglichen Duell eine versöhnlichere Beziehung. Der Pfarrer erkennt, dass hinter dem rebellischen Mädchen eine junge und verantwortungsbewusste Frau steckt, und Lea wiederum entdeckt, dass seine unnahbare Art nur eine Maske ist, hinter der sich ein Mensch mit Ängsten, Träumen und Zweifeln versteckt.

Wie diese Maske langsam Risse bekommt, zeigt Jürgen Vogel als Pfarrer vor allem mit seiner Mimik. Sein ständig starrer Gesichtsausdruck lässt einen sehnsüchtig auf irgendeine Gefühlsregung warten. Wenn sich dann sein Mund endlich einmal zu einem, wenn auch nur angedeuteten, Lächeln verzieht, bekommt dieses sofort eine Be-

deutung. Es steckt also doch ein Wesen mit Gefühlen hinter der Fassade. Bei Lea hingegen bestehen diesbezüglich keine Zweifel. Sie schafft es nicht, ihre Gefühle zu verstecken. Die deutsche Jungschauspielerinnen Maria Simon interpretiert die Veränderung, die das pubertierende Mädchen durchmacht, glaubwürdig und mit viel Gefühl. Beide Hauptdarsteller erleben eine Entwicklung, die feinfühlig und überzeugend dargestellt wird, und auch heikle Szenen, die leicht ungewollt komisch oder peinlich wirken könnten, werden gekonnt gemeistert.

Judith Kennel erzählt in ihrem Film vom Erwachsenwerden, von der ersten Liebe, von der schwierigen Zeit, in der man nicht mehr ganz Kind ist, aber auch noch nicht ganz Frau. Trotz der hoffnungslosen Liebe der beiden Protagonisten ist ZORNIGE KÜSSE kein trauriger Film. Immer wieder wird der Zuschauer zum Schmunzeln gebracht durch die verrückten Ideen der Mädchen – Geburtstagsparties in der Sakristei und Messwein, um sich zu betrinken – durch die «kurligen» Nonnen und die süsse Unsicherheit des Pfarrers.

ZORNIGE KÜSSE ist ein Film, der ans Herz geht. Doch einer, der nur ans Herz geht, wenn man sich auch auf ihn einlässt.

Miriam Nussbaumer

Die wichtigsten Daten zu ZORNIGE KÜSSE: Regie, Buch: Judith Kennel; Kamera: Sophie Maintigneux; Drehbuchmitarbeit: Markus Imhoof; Schnitt: Lilo Gerber; Ton: Ingrid Städli; Ausstattung: Susanne Jauch; Kostüme: Monica Schmid; Maske: Simone Pfluger; Musik: Markus Fritzsche; Chefbeleuchtung: Christoph Eser. Darsteller (Rolle): Maria Simon (Lea Hauser), Jürgen Vogel (Pfarrer Bachmann), Julia Jentsch (Katrin), Adina Vetter (Theres), Katharina Quast (Ursula), Lydia Schönfeld (Heidi), Verena Zimmermann (Oberin), Gudrun Gabriel (Nachtschwester Aloisia), Bernadette Vonlanthen (Schwester Sonia), Roswitha Dost (Schwester Ehrentud), Jyonawan Hauser-Gbinoba (Schwester Maria), Verena Buss (Mutter Hauser), Suzanne Thommen (Apothekerin). Produktion: Triluna Film; Co-Produktion: Colibri Film, Vox Film und Fernseh-GmbH, Schweizer Fernsehen DRS; Produzent: Rudolf Santschi. Schweiz 1999. 35mm; Format: 1:1.66; Farbe; Dolby SR; Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.



Im Blauen Zimmer

oder	<i>Auf der Suche nach dem verlorenen Kino</i>
oder aber	<i>Warten auf Henry</i>
jedenfalls ein	<i>Kurzer Film über das Erzählen ... von Geschichten ... mit Bildern ...</i>
von Jochen Brunow	<i>im Zeitalter elektronischer Welten</i>



FORMATFÜLLEND: Flimmern, Zeilensalat und weisses Rauschen.
Darüber liegen die

TITEL UND MUSIK

Da beginnt eine Hand von innen an der Scheibe zu wischen. In einer LEICHTEN RÜCKFAHRT wird ein Fernsehschirm sichtbar. Die Hand wischt von innen das Flackern und Rauschen vollständig weg, ganz so als sei es nur Kondenswasser oder Rauhref auf einer Fensterscheibe. Dann fährt die Kamera durch die klare Scheibe in die Röhre hinein, und wir sehen in einem Raum den Mann, der die Scheibe mit seiner Hand von innen geputzt hat:

Der Schauspieler Otto Sander setzt sich in einer alten Bibliothek vor einer hohen Bücherwand in einen Ohrensessel. Er nimmt ein grosses altes Buch in den Schoss und liest daraus vor:

*Und es begab sich aber im Jahre 1999 der christlich abendländischen Zeitrechnung, dass alle Bilder und alle Geschichten geschätzt werden sollten. Die Fürsten der Medien schickten ihre Späher aus, auf dass diese alle Bilder und alle Geschichten zuerst zählen und dann in ihren Computern versammeln sollten. Sie veranlassten dies, weil sie wussten: wer über die Bilder herrscht, dessen Herrschaft ist uneingeschränkt und ohne Grenzen, und wer über die Geschichten herrscht, dessen Herrschaft ist unanfechtbar und unwider-
ruflich ...*

Otto schaut auf, blickt zuerst direkt in die Kamera, dann zum linken Bildrand:

... oh, da sind ja Menschen. Tatsächlich. Mensch Henry, da sind Zuschauer ...

Henry antwortet ihm nicht, und so wendet sich Otto wieder direkt an die Kamera. Er lächelt schüchtern und winkt:

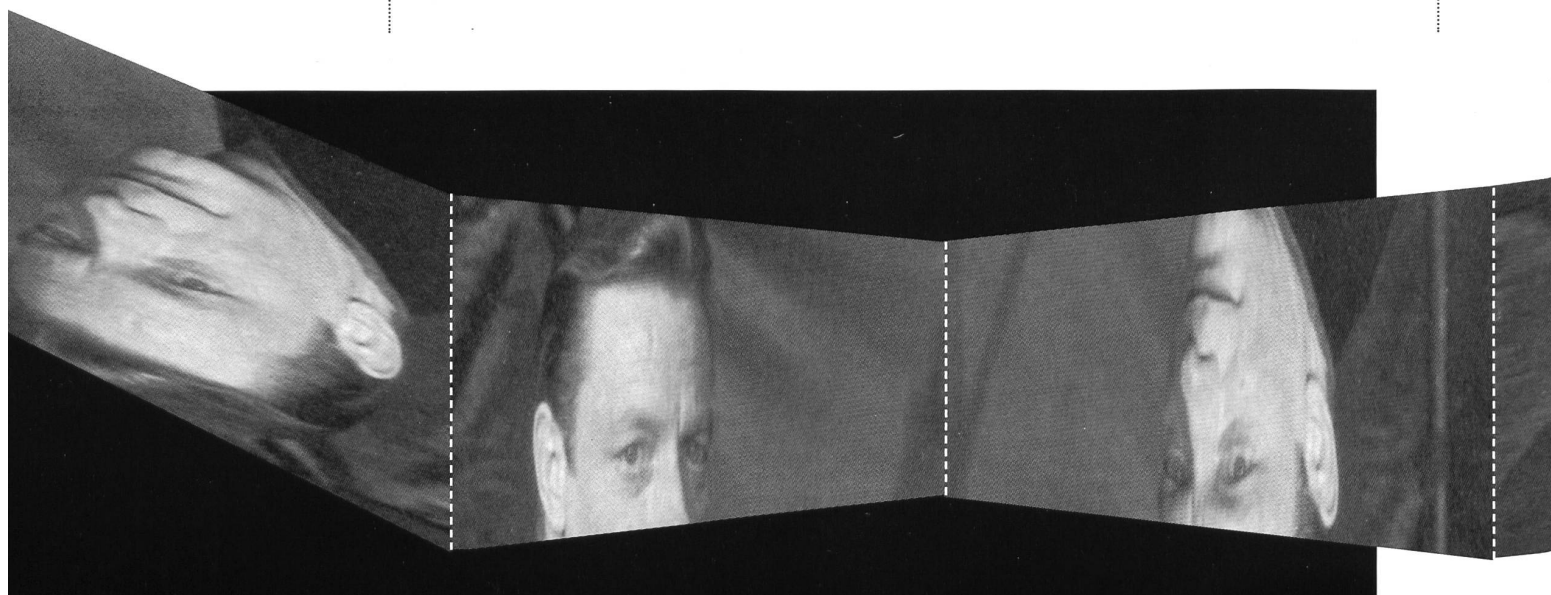
...Hallo, schön dass Sie auch da sind. Zuschauer, Zuhörer, ... Menschen. Nun, ich bin auch ein Mensch. Was? Sie glauben mir nicht? Sie lassen sich nicht täuschen? Das ist klug, sehr klug. Sie denken, Sie sehen das Bild eines Schauspielers, der behauptet, ein Mensch zu sein. Da sehen Sie, wie man sich täuschen kann. Ich bin ... ich bin Sternenstaub!

Otto ist inzwischen aus dem Sessel aufgestanden und hat seinen Körper in ganzer Grösse den Zuschauern präsentiert. Er dreht nun eine Pirouette, doch der Effekt, den er sich davon verspricht, bleibt aus.

Henry.

Er schnippt zum linken Bildrand hin mit den Fingern und dreht sich noch einmal. Er schaut hilflos um sich: Wieder geschieht nichts.

Henry! Sei nicht so gemein, Henry.



Er schnippt mit den Fingern und dreht eine weitere Pirouette. GERÄUSCHEFFEKT. Seine Gestalt wird plötzlich in einen goldenen Glanz gehüllt, sie zerfällt in einzelne Bildpartikel und die Teilchen wehen in einem kometengleichen Schweif aus dem Bild. Otto lacht aus dem OFF:

Jaaawohl. Hach, jetzt fliege ich durchs All. Wir sind alle Sternenstaub. Herrlich.

GERÄUSCHEFFEKT und ein lautes PLUMPSSEN. Der Partikelschweif weht wieder in die Bibliothek und Otto liegt in der Pose des fliegenden Superman auf dem Boden. Er rappelt sich auf, klopft traurig seine Kleidung ab.

Mensch, Henry.

Er wendet sich wieder direkt an die Zuschauer.

Zugegeben, das mit dem Sternenstaub ist vielleicht ein ganz klein wenig übertrieben. Obwohl gelehrte Menschen, ernsthafte Wissenschaftler, Molekularbiologen, Physiker auf der Suche nach den kleinsten Teilchen, also diese weisen Menschen, die stellen Vergleiche an zwischen dem Kosmos und den Vorgängen im menschlichen Hirn ... Okay Henry, schon klar Henry ... Also ich bin kein Sternenstaub. Ich bin auch kein Schauspieler, oh nein. Ich bin ... nun, ich bin ein Bild. Sie kennen doch Bilder, Fotos. Sonnenschrift hat man früher dazu gesagt. Schön, nicht? Sonnenschrift! Ein Ding oder ein Mensch hinterliessen einen Abdruck auf der fotografischen Platte oder auf dem Celluloid eines Filmstreifens ... Okay Henry. Ist ja gut Henry ... Henry mag es nicht, wenn ich sage, ich bin ein Bild. Er sagt, das sei gelogen. Nun ja, zugegeben, ich hänge an alten magischen Vorstellungen. Also ernsthaft und ganz ehrlich: Ich bin ... eine Matrix, eine mathematische Formel. Das jedenfalls meint Henry, und wie eine mathematische Formel behandelt er mich auch. Er versteht schliesslich etwas davon. Tja, wahrscheinlich werden Sie sich nun fragen, wo wir hier eigentlich sind ...

Während Otto davon sprach, eine mathematische Formel zu sein, wurde seine Gestalt vor dem gleichbleibenden Hintergrund der Bibliothek zuerst klein wie ein Zwerg und dann gross wie ein Riese. Jetzt ist er wieder in der richtigen Proportion. Das Bild der Bibliothek wurde dadurch als Rückpro erkennbar und wird nun im Hintergrund in langsamer WISCHBLENDE ersetzt durch ein Kaminzimmer mit flackernder Feuerstelle.

... Och, ne, Henry, nicht wieder den Kamin. Naja, vielleicht mögen Sie ja offenes Feuer, das Flackern der Flammen und das Prasseln der Scheite ...

Der Kamin im Hintergrund verändert seine Proportion und wird relativ zu Ottos Gestalt grösser. Er weicht vor dem Kamin und dem grösser werdenden Feuer zurück ...

... gut, gut, das reicht. Also, wir sind hier im Blauen Zimmer. Das ist ein ganz besonderer Raum, ein ganz ausserordentlicher Ort. Es ist ein bisschen unheimlich hier. Es gibt diesen Ort nicht und zugleich ist er doch da. Früher hätte man gesagt, das ist ein Platz, an dem es spukt.



FILM ENTWURF



Otto streckt die Hände nach den Wänden des Raums aus, streicht über sie, fühlt, ohne sich zu verbrennen, über die Bilder des Feuers.

Merkwürdig, nicht wahr? Das Blaue Zimmer ist ein magischer Ort, ein Ort grossen Reichtums und grosser Macht. Die Schätze aller Zeiten lagern hier – als virtuelle Möglichkeit.

Und im Hintergrund zeigt uns die Rückpro zuerst den Schatz der Nibelungen, dann einen Piratenschatz und schliesslich die englischen Kronjuwelen und die endlosen Reihen von Goldbarren in Fort Knox.

Das Blaue Zimmer ist aber auch geistiges Zentrum. Es ist soetwas wie die innerste Höhle der Welt. Die freizirkulierenden Bilder, hier können sie sich materialisieren. Hier werden die Bilder befreit von aller Anbindung an Zeit und Raum, hier können sie erscheinen und werden zu Geschichten.

Während Otto spricht, verändert sich die Rückpro ständig und verwandelt das Blaue Zimmer zuerst in eine Höhle mit den Zeichnungen von Lascaux, sie liefert die erste Fotografie, die schemenhafte Daguerrotypie eines Hauses, lässt dann den Zug der ersten Filmaufnahmen ins Blaue Zimmer rasen, so dass Otto etwas beiseite tritt, und versetzt den Taumelnden schliesslich in das Innere eines Raumschiffs und sogar auf die Oberfläche der Venus. – Verzweifelt schnippt der schwankende Otto mit den Fingern, und endlich sind wir wieder in der ruhigen Bibliothek.

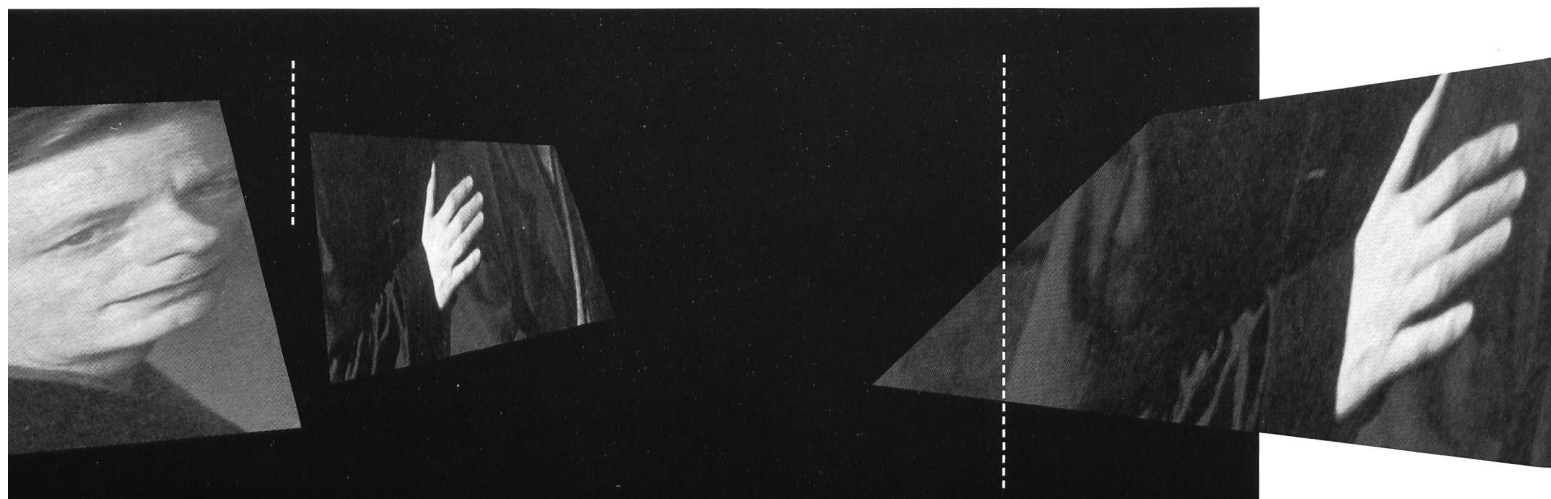
Puh, hier wirken grosse Kräfte, sie können einen an Orte katapultieren, an denen noch nie ein Mensch war. Ich sage Ihnen: Hier im Blauen Zimmer liegt mehr Macht als im Oval Office des Weissen Hauses in Washington. Dieser Raum könnte nämlich das Oval Office werden, darin liegt seine unüberbietbare Kraft. Dies ist die innerste Höhle der Welt. Wer das Blaue Zimmer beherrscht, der beherrscht die Welt.

Die Bibliothek im Hintergrund beginnt zu wackeln, und Otto reagiert sofort darauf:

... Ich weiss, Henry ... Henry mag die Bezeichnung Blaues Zimmer nicht. Wissen Sie, er neigt zu Anglizismen, aber blue box, das klingt doch nach nichts, oder? Blue box, bah. Naja, jetzt, da Sie wissen, wo wir sind, werden Sie sich vielleicht fragen ... aber natürlich, Sie fragen sich, wer zum Teufel ist Henry? Nun, Henry ist der Herr der Bilder ... sehr mächtig der Typ... ja, ja, Henry ... Wie schon gesagt, mit Bildern kann er nichts anfangen, das ist keine Grösse für ihn: Bilder. Sie sind für Henry mathematische Formeln, und mit denen kann er viel besser umgehen als jeder andere.

Durch die Rückpro fressen sich Zahlen. Das Blaue Zimmer besteht jetzt aus einem Raum, dessen Wände ausschliesslich aus endlosen Folgen der Zahlen Eins und Null gebildet sind. Und jetzt – jetzt fangen diese Zahlenreihen auch noch an, sich immer schneller und schneller zu bewegen!

Unschlagbar, sag ich Ihnen, genial, was der rechnet. Und so schnell. Sie ahnen es schon: Henry ist eine Maschine. Und weil Henry eine Maschine ist, hat er



auch Angst vor der Kamera, er ist ausgesprochen kamerascheu. Er will sich nicht zeigen.

Otto schnippt und wir sind wieder in der Bibliothek. Er schaut erwartungsvoll zum linken Bildrand, er winkt Henry heran, aber nichts geschieht.

Ich hab es schon oft versucht, machen Sie sich keine allzu grosse Hoffnung ... Ich glaube ... er wird nicht kommen.

Erwartungsvoll schaut er zum Bildrand. Otto wartet geduldig auf Henry, winkt ihn noch einmal vergeblich heran. Dann wendet er sich schnell zum imaginären Publikum.

Moment. Moment! Werden Sie nicht gleich ungeduldig. Ich verstehe Sie ja, Sie sind Experten, Sie kennen sich aus. Die drei W. Sie sagen sich: Wer? Otto und Henry, schön und gut. Sie fragen sich: Wo? Im Blauen Zimmer, na und? Alles nur Exposition, Einführung. Und jetzt? Wo bleibt die Geschichte? Wo ist der Plot? Um was geht es?

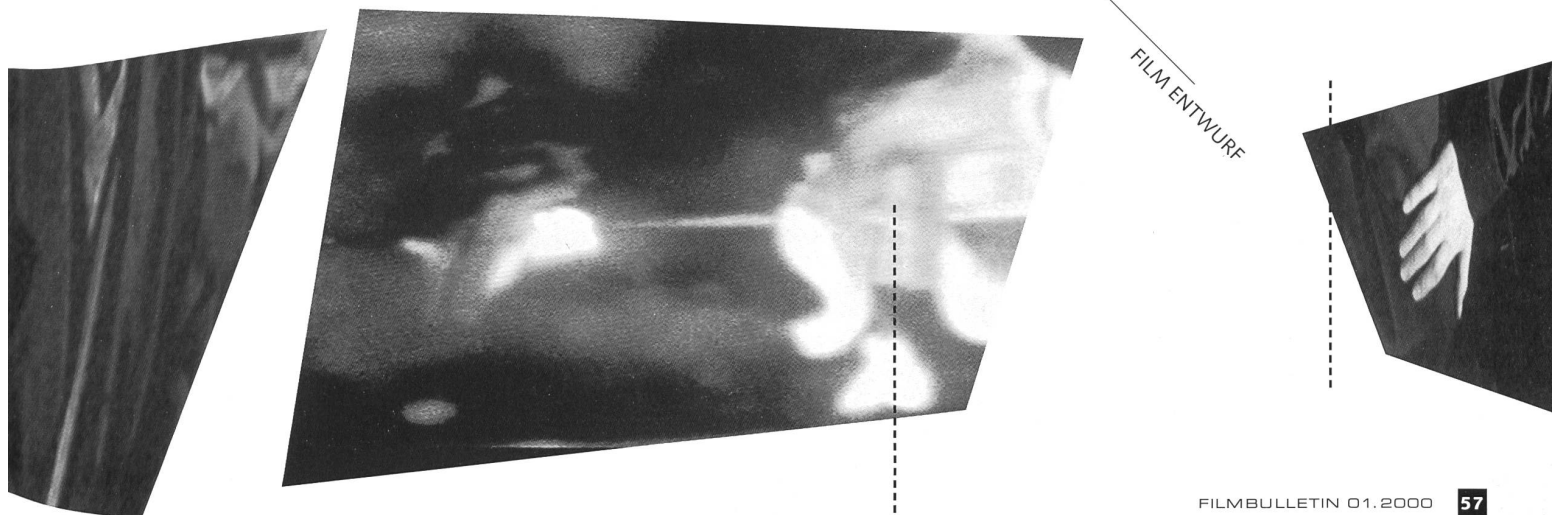
Er geht hinüber zu seinem Ohrensessel und nimmt wieder das Buch auf, das er dort abgelegt hat.

Tja, die Geschichte. Wegen dieser verdammten Geschichte hatte ich eben Streit mit Henry ...

Er spricht zur Seite, so dass Henry ihn nicht hört.

... Trouble mit Henry, eine unendliche Geschichte ... Also, ich hatte da eine wunderschöne Story in diesem Buch. Meine Geschichte basiert auf uralten Legenden, auf Sagen und Mythen, aber – sie überforderte Henry. «Die Fürsten der Medien schickten ihre Späher aus, auf dass diese alle Bilder und alle Geschichten zuerst zählen und dann in ihren Computern versammeln sollten.» ... Ist doch ein guter Anfang, oder? Ich sag Ihnen, das ist eine ganz tolle Abenteuergeschichte über einen jungen, mutigen Autor, der seine Bilder und seine Geschichte nicht zählen und auch nicht speichern lassen will. Es geht um seinen heroischen Kampf mit den Fürsten der Medien, denen er hoffnungslos unterlegen ist. Aber er ist entschlossen zum Widerstand um jeden Preis. Er glaubt nämlich, die Welt ginge unter, wenn diese Zählung gelänge. Die Welt würde verschwinden hinter der Simulation, verstehen Sie? Der Junge sagt sich: Wenn eine Landkarte das ganze Land vollständig zeigt und wenn sie dazu noch im Massstab 1:1 gehalten ist, dann bedeckt diese Karte das Land, dann verdeckt sie die Realität. Das Land verschwindet hinter der Karte.

GLEICHZEITIG: In der Mitte der Bibliothek entsteht ein unregelmässiges Loch, eine Landkarte wird sichtbar, sie wird immer grösser, bis sie die Rückpro vollständig füllt. Wir zoomen in die Karte hinein, die gezeigten Details werden immer grösser, bis wir schliesslich wieder auf der Ebene der Bibliothek sind, die diesmal allerdings nur in Umrissen gemalt ist, eine massstabgerechte Skizze des Originals. Otto stets davor:



Daran will dieser junge und mutige Autor also nicht mitwirken, und seine Entschlossenheit ist so gross, dass sie andere überzeugt, und so kann unser Held Alliierte gewinnen, Mitstreiter, die ihn in seinem Kampf unterstützen. ... Klar Henry ... Henry hatte die Struktur einer solchen Geschichte natürlich im Speicher; alles da: das ganze Gerüst mit dem Helden und seinem Schatten, mit Mentor und shapeshifter, mit trickster und Schatzhüter, mit all diesen Figuren, die nötig sind, um so eine Story spannend zu erzählen. Da lag das Problem nicht. Vom call to adventure zum Überschreiten der ersten Schwelle, vom Betreten der innersten Höhle und dem Bestehen der höchsten Prüfung bis zum schwierigen Weg zurück, Henry hat die Struktur voll auf CD ROM.

In der Rückpro zeigt uns Henry auf mehreren Monitoren das Cover des Buches «The writer's journey» von Chris Vogler, Stiche mit Darstellungen von griechischen Mythen und Strukturdiagramme. Es folgen jede Menge Titelblätter von Scriptwriting Manuals. Otto beugt sich vertraulich zur Kamera.

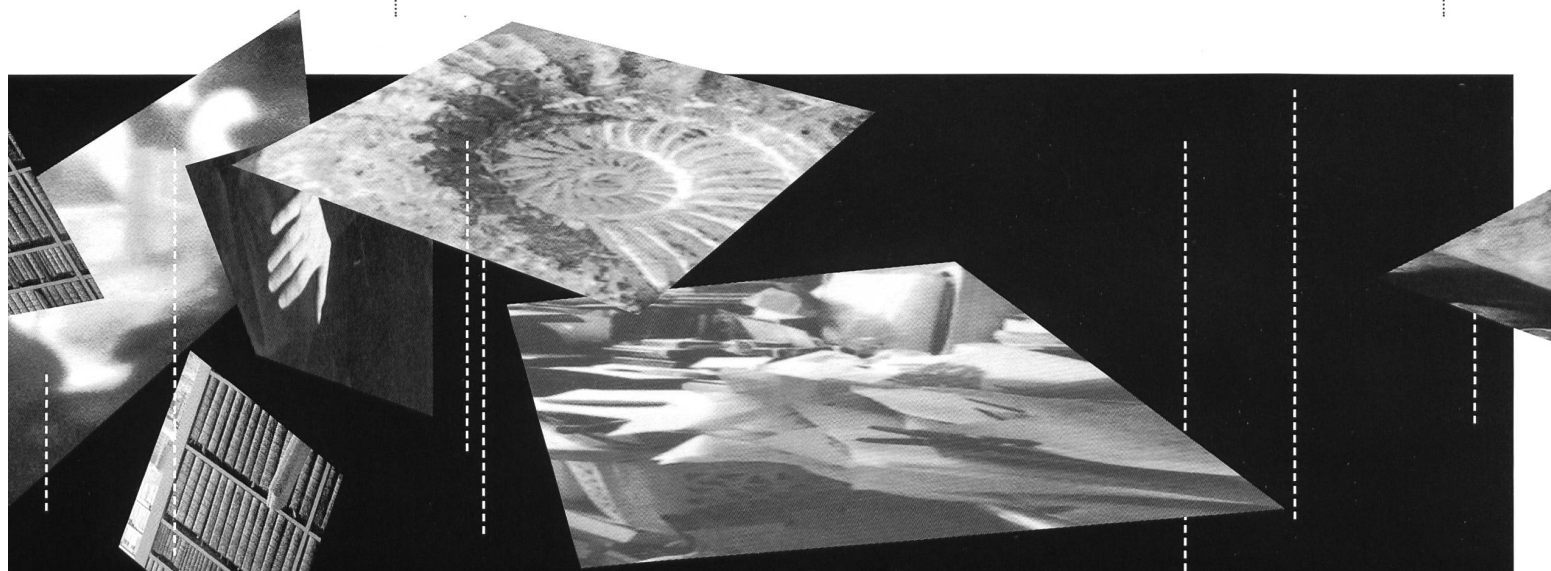
Damit Sie richtig verstehen, auch ich bin jung ... relativ, meine ich. Was ist schon die Zeit? Ein Vektor, ein Pfeil in der Physik, nichts als ein Druck auf die fast-forward-Taste.

Jetzt die Rückpro nicht mehr zersplittert, sondern formatfüllend. Wir sehen im Hintergrund: Marlon Brando in THE GODFATHER.

Ja, stimmt, Henry, eine Besetzung hatten wir auch schon. Der Marlon Brando aus DER PATE gibt den finsternen Chef, den Häuptling aller Fürsten der Medien. Für den Schriftsteller wollte ich Humphrey Bogart, der hat bei Nicholas Ray schon einmal einen versoffenen Drehbuchautor gespielt, IN A LONELEY PLACE, ganz toll. Aber Bogart war Henry zu alt. Zu alt, das heisst, Henry hatte keinen Zugriff auf gutes Material mit dem jüngeren Bogey, der wurde ja erst im Alter richtig gut. Da haben wir uns dann schnell auf James Dean geeinigt, und zwar den aus GIANT. Kim Basinger sollte die scharfe Sekretärin von Brando spielen, Henry wollte allerdings nur ihren Body und das Gesicht von Claudia Schiffer einscannen ...

Verschiedene Standfotos aus den genannten Filmen und von den genannten Personen werden in der Rückpro zuerst nebeneinander gestellt und gehen dann bruchlos ineinander über.

Das war alles kein Problem, sehen Sie ja. Das ging zwar an den Rand seiner Kapazität, aber Henry hätte das hingekriegt. Trotzdem kam es dann zu diesem Zwischenfall. Ich glaube, Henry passte die ganze Richtung nicht. In dieser Art von Geschichten, das wissen Sie natürlich, da rettet der Held die Welt, indem er unter Überwindung äusserster Gefahren das Zauberschwert oder das heilige Elixier findet. Auch der junge, mutige Autor hier in diesem Buch findet natürlich nach vielen gefährvollen Versuchen seinen Gral, und er rettet die Welt gerade noch rechtzeitig vor dem Verschwinden. Tja, das war, als Henry plötzlich seinen Systemabsturz kriegte, irgendein Programm ist gecrasht, ein Virus möglicherweise ...



Das letzte Bild der Rückpro vervielfältigt sich plötzlich bis ins Unendliche, wie in zwei einander gegenüberstehenden flachen Spiegeln.

Gut, dass du mich Erinnerst, Henry, Geschichten müssen heute selbst-referenziell sein. Sie verstehen schon, Geschichten beziehen sich auf andere Geschichten, die vor ihnen erzählt wurden und so weiter und so weiter. Nachdem das einmal ein Medienwissenschaftler rausgefunden hatte, speicherte Henry das natürlich. Und dann die Sache vom Ende des auktorialen Erzählers, ein Erzähler müsse im Erzählten selbst vorhanden sein, um das Erzählte glaubhaft zu machen ... Unterschätzen Sie Henry nicht, Henry hat das alles drauf, das Zeug. Er speichert einfach alles, sag ich Ihnen ...

Otto beugt sich vertraulich flüsternd zum Publikum und gestikuliert:

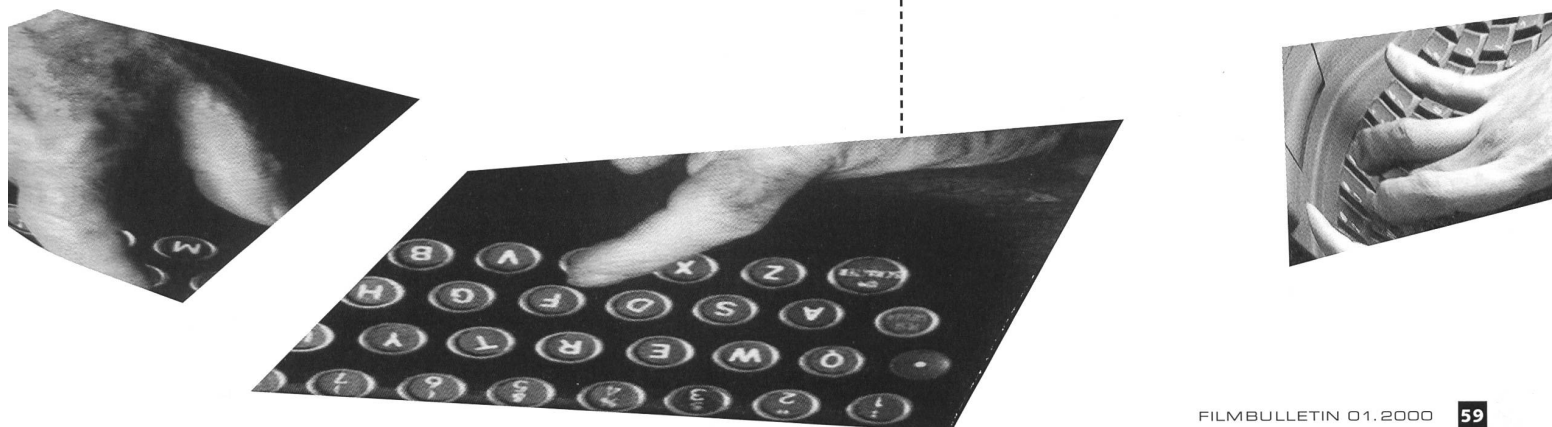
Meine Geschichte ist selbstreferenziell. Verstehen Sie? Ich! Autor! ... Dürfte also eigentlich kein Hindernis sein für Henry. Aber, wie gesagt, das Happyend: der Autor, der Held bewahrt seine Geschichte, er rettet die Welt vor dem Verschwinden. Ich habe den Verdacht, genau da ist Henry ausgestiegen. Da ist er an soetwas wie eine geplante Sollbruchstelle gelangt. Tja, aber ich habe ihn drangekriegt.

Drei Monitore im Hintergrund, Bilderfluten rasen über alle drei Schirme. Mehr Monitore, sehr viele Monitore – immer wildere Wechsel – Bilderdurchfall –

... Oh. Ohje, daran wird er nicht gerne erinnert. Nun, als Henry seinen Kurzschluss kriegte, da dachte ich nämlich an meine Mutter. Ich weiss auch nicht warum. Meine Mutter hat mir als Kind immer Geschichten vorgelesen, am Bett, zum Einschlafen, und da dachte ich, na gut, wenn Henry im Moment ausfällt, dann lese ich die Geschichte einfach, Sie verstehen? Meine Geschichte, die Geschichte von dem jungen, strahlenden und mutigen Autor, der vordringt bis in die innerste Höhle, ins Zentrum der Macht ... Ich habe nur gelesen und dann kamen Sie. Ja, da haben Sie zugehört, es muss Sie wohl interessiert haben ... Hm? Das ist allerdings etwas seltsam ... Sie müssen nämlich wissen, Henry hat auch Sie auf der Platte, tja, er hat eine ziemlich grosse Festplatte ... Ja, Sie, die Zuschauer, alle statistisch erfasst, mit ihrem Alter, Beruf, Geschlecht, Religion, familiäre Situation, sexuelle Orientierung, Kaufpotential, alles auf Festplatte. Alles hat er in statistischen Verteilungskurven erfasst, alles genau errechnet. Henry kennt ihren Geschmack, er weiss um ihre Vorlieben und er weiss um ihre Abneigungen – aber das ist natürlich nur statistisch.

Er spricht leise zur Seite, sodass Henry ihn nicht hört:

Ich weiss nicht, ob ich Ihnen das sagen darf, aber so wie das Bild nur noch eine Matrix ist, so wie die Geschichte nichts als eine mathematische Formel ist ... für Henry, meine ich ... so sind auch Sie für Henry nur ein Berg von Zahlen, den er verdaut. Das muss Ihnen klar sein: Auch Sie sind nur eine mathematische Formel ... Oh! ... Nicht, Henry, bitte nicht. Nein!



	Während er dies sagt, wird Ottos Abbild grotesk verformt und in den Bildhintergrund gesaugt. Ein KLICK und Ottos Gesicht erscheint plötzlich nur noch als Bildfenster in der graphischen Benutzeroberfläche eines Computerterminals mit der für Windows typischen Menüleiste und den Tastenfeldern. Dann wird sein Abbild trotz des Protestes von Otto bis in die Unendlichkeit hinein gespiegelt. Eine endlose Reihe von immer kleiner werdenden Köpfen. Die Bilder zerfallen in Partikel und verwehen wie ein Kometenschweif. Der Pfeil der Maus geht in der Menüleiste auf die Taste «shut down» und mit einem PIEP erlischt das Computerbild – das gesamte Bild wird schwarz. Über dem letzten Vorgang liegt eine verzerrte COMPUTERSTIMME, hinter der wir zu Recht den teuflischen Henry vermuten:
	<i>Hahahaha. Sternenstaub. Hahahaha.</i>
	Das dreckige Lachen wird extrem verhallt und dann abgeblendet. Das Bild ist schwarz. Ganz leise blendet sich MUSIK ein. Neil Young singt «We are stardust, we are golden ...» und langsam mit dem Aufblenden der Musik entsteht aus dem Schwarz des Bildes der nächtliche Sternenhimmel. Und zwischen hellen Milchstrassen und bunten Galaxien materialisiert sich ganz langsam wie ein durchscheinendes Hologramm das Gesicht von Otto. Er lächelt, seine Augen blitzen wie Sonnen, in seinen Haaren funkeln Sterne wie Diamanten und er sagt mit einer Stimme, die keinen Zweifel erlaubt:
	<i>Sternenstaub ... jawohl, Henry, Sternenstaub ...</i>
	Allmählich materialisiert sich zwischen den Sternen der ganze Körper als funkelnder und blitzender, durchscheinender Astralleib. Otto bewegt sich entrückt im Rhythmus der Musik. Er tanzt im All.
	<i>Das war deine letzte Chance, Henry. Die Zuschauer, sie verstehen mich, oh ja, da bin ich sicher. Sie wissen, das alles hier ist doch nur ein Gewitter von winzigen Neuronenblitzen in ihrem Grosshirn, das sind alles nur Reize, die durch ihre Nervenbahnen rasen. Keine Angst, alles nur Blitze, Funken, die in den verschlungenen Pfaden ihres Hirns rotieren, rotieren so wie Abermillionen von Sonnen im Weltraum. Oh ja, wie Sonnen im All ...</i>
	Und während er tanzt wird Otto durch MORPHING immer jünger. Ist er jetzt nicht James Dean, der Held der Geschichte, die er erzählen wollte? Ja, James Dean tanzt im All und singt begeistert den Song von Neil Young mit:
	<i>... we are stardust, we are golden ...</i>
	Und wenn wir jetzt abblenden, dann ist der Film nun wirklich zu Ende. Neil Young macht zwar immer noch Musik, aber es erscheinen endlich die Schlusstitel in schlichtem Weiss auf schwarzem Grund.

FILM ENTWURF



DAS BLAUE ZIMMER

Drehbuch: Jochen Brunow

Da taucht dahinter in einer krickeligen Handschrift auf:

... un ...

Schnell der nächste Titel: Darsteller: Otto Sander
Und wieder schreibt die unsichtbare Hand dahinter:

... und He ...

So geht es weiter bis zum letzten Titel:

*Besonders danken wir für ihre Unterstützung
der Firma ExtremMultiMegaSuperDesign ...*

Diesmal schafft die Handschrift es:

... und Henry.

Ein letztes irres Lachen der Computerstimme wird beendet durch Ottos Singen
und seinen knappen barschen Spruch:

Shut up Henry. Verloren ist verloren.



ENDE

