

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 42 (2000)  
**Heft:** 227

## 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

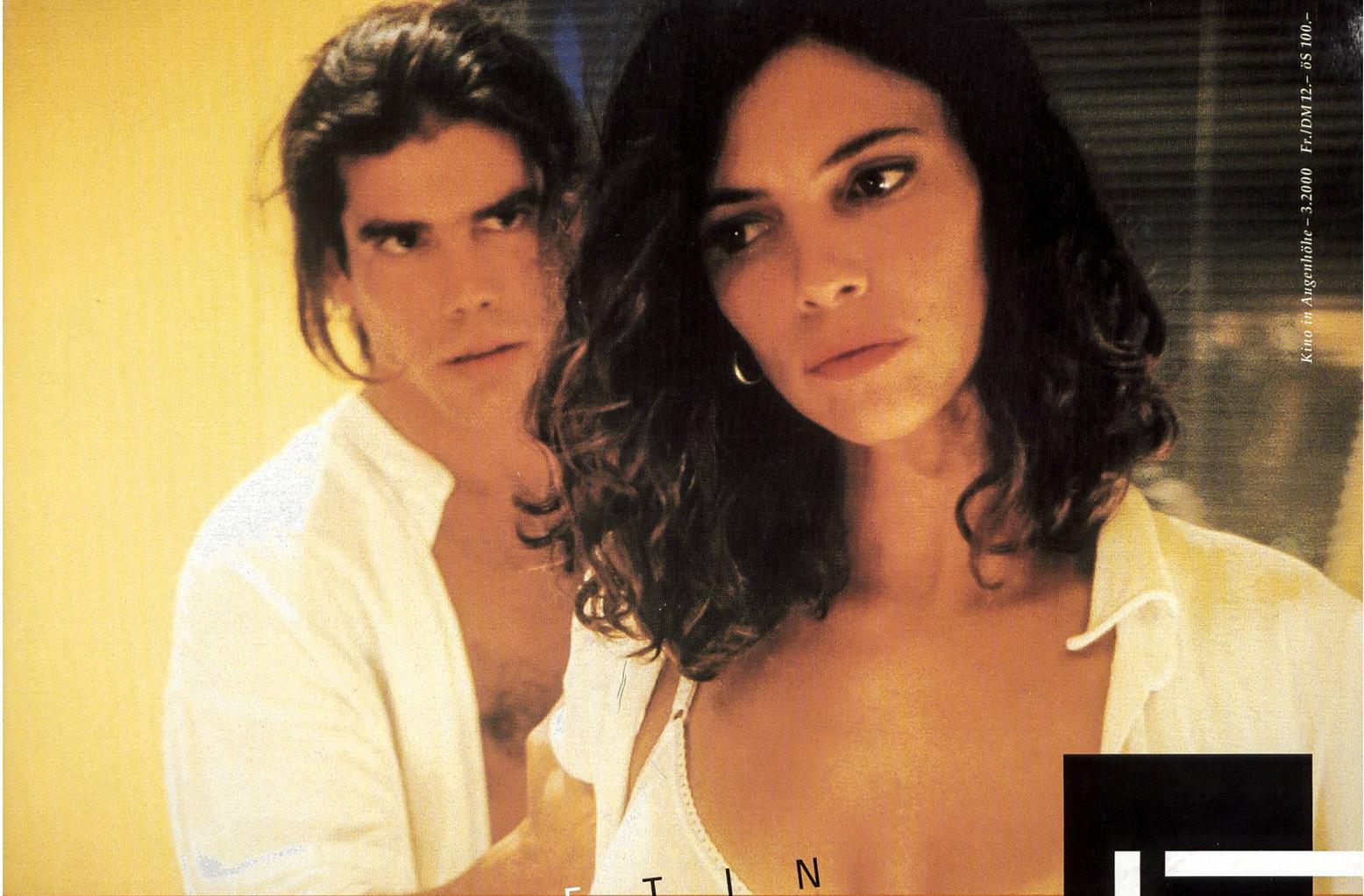
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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>**



Kino in Augenhöhe - 3.2000 Fr./DM 12,- öS 100,-

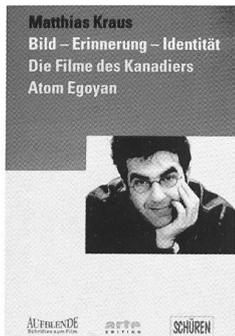
B U L L E T I N

Jacques Tati  
> Filmkritik <

- Jacques Tati - *Vom Glück zu staunen*
- Filmkritik - *Funktionen, Geschichten, Positionen*
- CRAZY von Hans-Christian Schmid
- DIE UNBERÜHRBARE von Oskar Roehler
- HIGH FIDELITY von Stephen Frears
- EL ENTUSIASMO von Ricardo Larraín

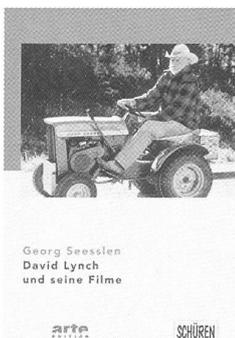


# arte bei Schüren



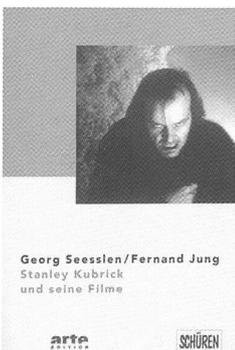
256 Seiten, Pb., zahlr. Abb.  
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)  
ISBN 3-89472-321-1

Der 1960 geborene Atom Egoyan wird in der internationalen Presse als der innovativste kanadische Regisseur gefeiert.



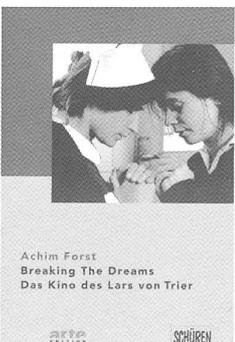
4. Auflage  
240 S., Pb., zahlr. Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,80)  
ISBN 3-89472-316-5

„ein inspirierendes Buch“  
film-dienst  
„Wer SeeBlen liest, wird sich auf dem ‚Lost Highway‘ nicht mehr so verloren fühlen.“  
Die Welt



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

„Glücksfall in Sachen Filmliteratur“  
film-dienst  
„eines der besten Filmbücher der letzten Jahrzehnte“  
Münchner Merkur



240 S., Pb., über 200 Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 31,50)  
ISBN 3-89472-309-2

„sehr informativ, spannend, aufschlußreich und einfühlsam“  
film-dienst

SCHÜREN

Prospekte gibts bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·  
D-35037 Marburg · Tel. 06421/63084 · Fax 681190  
www.schueren-verlag.de · schueren@topmail.de



3.2000  
42. Jahrgang  
Heft Nummer 227  
August 2000

Titelblatt:  
EL ENTUSIASMO  
Regie: Ricardo Larraín  
Umschlagrückseite:  
TRAFIC  
Regie: Jacques Tati



KURZ BELICHTET

2

Für Hartmut W. Redottée  
Arbeit mit einem Requisit  
Zum Lesen

KINO IN AUGENHÖHE

10

**Nicht nur musikalische Klangtreue**

**HIGH FIDELITY** ..... von Stephen Frears

**Die Wüste ist rasender Stillstand**

**EL ENTUSIASMO** ..... von Ricardo Larraín

«Darum filme ich im Norden»

Gespräch mit Ricardo Larraín



HOMMAGE

16

**Vom Glück zu staunen**

Anmerkungen zu Jacques Tati  
Kleine Filmographie

FILMFORUM

26

**DIE UNBERÜHRBARE** ..... von Oskar Roehler

29

**CRAZY** ..... von Hans-Christian Schmid

31

«Seine eigene Biographie  
mit dem Stoff verbinden»

Werkstattgespräch  
mit Hans-Christian Schmid



FILMKRITIK

39

**Ungedachte Realität ergründen,  
zum besseren Sehen verhelfen**

Funktionen, Geschichte,  
Positionen von Filmkritik

## Impressum

**Verlag**  
**Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon 052 226 05 55  
Telefax 052 226 05 56  
e-mail:  
info@filmbulletin.ch  
Homepage: http://  
www.filmbulletin.ch

**Redaktion**  
Walt R. Vian  
Redaktioneller Mitarbeiter:  
Josef Stutzer

**Inserateverwaltung**  
Mediaagentur  
Paul Ebnetter  
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  
*Ausrüster:* Brülisauer  
Buchbinderei AG, Wiler  
Strasse 73, 9202 Gossau

**Mitarbeiter dieser Nummer**  
Andreas Wilink, Peter  
Kremski, Frank Arnold,  
Pierre Lachat, Andrei  
Plachow, Gerhard  
Midding, Peter W. Jansen,  
Matthias Christen,  
Norbert Grob

**Fotos**  
*Wir bedanken uns bei:*  
Sammlung Manfred  
Thurow, Basel; Fama  
Film, Bern; trigon-film,  
Wettingen; Buena Vista  
International, Film-  
cooperative, Frenetic  
Films; Zürich; Peter  
Kremski, Duisburg;  
Filmmuseum Düsseldorf;  
Peter W. Jansen,  
Gernsbach; Bernd  
Spauke, Dubini  
Filmproduktion, Köln;  
WDR, Köln

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

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

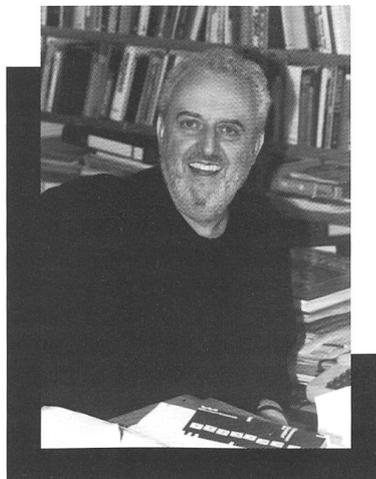
*Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...*

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

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

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

## Für Hartmut W. Redottée



Als der damals Neue Deutsche Film in Blüte stand – lang ist's her –, hat ein Kritiker-Kollege den Filmkünstler-Körper dieser seiner Generation einmal folgendermassen zerlegt: Alexander Kluge sei der Kopf, Wim Wenders das Auge, Fassbinder aber das Herz. Wenn ich diese Organe, Körperteile und Attribute Hartmut Redottée zuordnen wollte, wüsste ich mich nicht zu entscheiden und spräche ihm in aller berechtigten Unbescheidenheit Kopf, Auge und Herz zu, mit anderen Worten: Intellekt, Durchblick und Emotion. Indes, es fehlte etwas und Entscheidendes – die Zunge, das Sprachorgan, das Instrument der Kommunikation, das Löse-Mittel der Mitteilung.

Er war ein Kommunikator und als solcher ein Überzeugungstäter. In der Schule des Sehens war er ein Vollblut-Pädagoge, doch ohne besser-wissenschaftliche Attitüde, der in Platons Höhle, wo die Realien Schatten werfen, mit dessen sprichwörtlichem Eros zur Sache ging.

Ich spreche kein Geheimnis aus, wenn ich sage, dass er kein Liebesverhältnis zu Düsseldorf unterhielt. Diese Stadt – auch in ihrem Geist, der mit dem Provinziell-Engen viel zu oft den vertrauteren Umgang pflegt als mit einer grosszügigen Weite, die den Horizont der Künste bildet – war die seine nicht, wohl aber einige Menschen hier, mit denen er arbeitete und das heisst fast schon – lebte.

Und doch steht in Düsseldorf das Filmmuseum, das man mit einigem Recht das seine nennen könnte, das er im Team mit Klaus Jaeger, den wir vor drei Jahren betrauten, anders zwar, aber betrauten, und mit Klaus Krösche realisierte. Er war Kopf, Auge und Herz dieses Hauses, seines Konzepts, seiner ästhetischen Theorie und anschaulichen Praxis, seiner Synthese von Sinn und Form, Wesen und Erscheinung. Sie brauchten einander, Redottée und Jaeger, und sie rieben sich aneinander. Der Tod aber, der ewige Gleichmacher, kam bei beiden, trotz aller Unterschiede im jeweiligen Lebensplan und Lebensglück, krass unerwartet.

Um persönlich zu werden, was auch wohl sonst bei solch einem Moment und Memento Mori: Es gibt geheime Linien und Verbindungen zwischen Menschen, neben den Bezügen, die offen zu Tage liegen; jene anderen aber, die quasi subkutan verlaufen, derer erinnert man sich plötzlich wie ein Déjà-vu, wenn ein Gedanke in einem hochsteigt, wenn eine Einflussnehmende Substanz mitmal fühlbar wird, wenn sich in einem etwas bebildert, von dem man weiss, dass jemand anderer es vorgebildet hat – auch weil er Vorbild war.

Hartmut Redottée hat Basisarbeit geleistet, Grundlagen gelegt, für viele von uns bis heute dankbar wirksam: in seinen Seminaren, in Gesprächen mit ihm. Profitiert hat von seiner Art auch und gerade die hiesige regionale Szene der Filmemacher, ihnen war er Anreger, Ermutiger, Ratgeber, Bestätiger.

Wie war er? Lebendig in seinem élan vital, voller Neugierde und Aufmerksamkeit. Er konnte begeistern, weil er selbst begeisterungsfähig war und blieb. «Genie ist Interesse» hat Brecht einmal über die Weigel gesagt. Voilà, das war Hartmut, ein Enthusiast des Entdeckens und Wiederentdeckens. Sirk, Ophüls, Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, Sternberg und Stroheim, aber auch Herbert Vesely und die wunderbare, von ihm geliebte Lotte Reiniger. Ich sehe ihn noch strahlen, wenn er von ihr sprach. Nicht zu vergessen die «Nouvelle vague», wobei er frankophil nicht allein bezogen auf Truffaut et Compagnons war und nicht nur aufs Essen, sondern aufs «savoir vivre» überhaupt.

Im Filmmuseum, das er entwickelte und in dessen Etablierung er einen Fortschritt für Stadt und Land zu erkennen nicht müde wurde zu betonen, hat er einen Ariadnefaden in dessen labyrinthische Unter- und Lichtwelt gelegt. Das Filmmuseum, das ist: der Kult und die Kunst, die Star-Maschine und die Kunst, der Kitsch, das Triviale, die Magie, die populären Mythen und die Kunst, die Wirklichkeit und die Kunst der Abbildung, die Technik, der Produktionsprozess, der Kommerz und die Kunst, der Traum, die Täuschung und die Kunst. Dieses «und die Kunst» war sein

Credo und wie beim römischen Cato sein «ceterum censeo».

Und die Kunst beginnt mit der Schönheit, nicht mit der Natürlichkeit, wie jeder weiss, der nur einen Film Josef von Sternbergs mit Marlene Dietrich gesehen hat. «Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen.» Dies schrieb Goethe in einem Aufsatz.

«Der Gehalt liegt in der Gestalt.» «Der Stil schafft den Ausdruck, der Ausdruck die Aussage.» So sagte er. Und so sagt Rudolf Arnheim, Düsseldorfs letzter geehrter Helmut-Käutner-Preisträger, der konstatiert: «Wenn der Film beginnt, Kunst zu werden, verschiebt sich das Interesse vom rein Gegenständlichen auf das Formale.»

Die ästhetische Formung und Formulierung positioniert den Film – für ihn gewiss eines der wesentlichen kulturellen Phänomene des vergangenen Jahrhunderts – gleichberechtigt neben Theater, Literatur, Musik, Tanz, Bildende Kunst, Architektur und lässt so die Herkunft vom Jahrmarkt und die Hinwendung zu den Multiplex-Raffinerien unwesentlich werden. Der grossen Illusions-Maschine setzte Redottée aber in der Tradition der Moderne mit Picasso, Joyce, Beckett das abstrakte Film-Bild entgegen, das weniger narrativ und verbal sich vermittelnde. Dies ist die Emanzipation des Kinos. Dies seine Eigenständigkeit. Anders gesagt: Er fand Godard so spannend wie Hitchcock, fand an beiden gleich viel Vergnügen. Denn wie Brecht, der darin nicht zuletzt von seinen Schülern missverstanden wurde, propagierte Redottée das Vergnügen an der Kunst, aber kein stumpfes, dummes, sondern ein mit Lust, auch mit lustvoller Anstrengung erworbenes.

So war er, mit Rudolf Arnheim zu sprechen, ein Vertreter des «anschaulichen Denkens» und ein Poet der Beschreibung (nicht der Erklärung) des Films. «Against Interpretation» könnte man es mit dem Titel von Susan Sontags berühmtem Aufsatz sagen. So war er ein Anwalt der Phantasie, der Imagination, der Innenwelten, des mehrdeutig Changierenden, der Bilder, die man belichten darf, aber nicht mit Meinung zuschütten soll.

«Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare», schreibt der «oberflächliche» Oscar Wilde in einem Brief.

Gleichwohl, Redottée war ein genauer, konzentrierter Analytiker des Artefakts, seiner Regeln, Gesetzmässigkeiten, Kompositionsmuster. Er verstand sich auf LA RÈGLE DU JEU, wie ein Film von Jean Renoir heisst. Auch hierin wiederum Brechtianer, dessen Wort «Die Betrachtung der Kunst kann nur zu wirklichem Genuss führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt» er sich zu eigen machte. Es stand ihm zu Gesicht, er füllte es aus und führte es vor mit der ganzen Grandezza seines Wesens. Denn das Musische lag schon in seiner Stimme, klang aus ihr heraus, ja, mehr noch, es schien, als sei es bereits in die Silben seines Namens hineinkomponiert.

In der 1983 beendeten dreiteiligen Reihe zum Cinéma Muet, einem der vielen wichtigen Beiträge des Filminstituts/Filmforums zur Film-Historie, zitierte Redottée im Begleitband die frühe feministische Regisseurin Germaine Dulac, die 1925 geschrieben hatte, dass es ein Ideal sei, «den Film von seinen Fesseln zu befreien und den reinen Film zu schaffen».

«Auf der Suche nach dem totalen Film», nannte er dann siebzehn Jahre später einen Nachruf-Artikel über Federico Fellini zu dessen achtzigsten Geburtstag für die Zeitschrift «Filmbulletin», darin er dem Geheimnis des Sichtbaren nachspürt, darin er die Sprache des Künstlers zu verstehen trachtet. Und es ist ihm selbstverständlich und natürlich (weil seiner Natur gemäss), um Fellinis «poetische Logik» zu begreifen, Hölderlin zu zitieren, Mozart, Hindemith, Magritte und Adorno.

Was Fellini an C. G. Jung bewunderte, die Entdeckung eines «Berührungspunktes von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie», das habe ich – ebenso beheimatet «im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug», wie Rilke in der vierten Duineser Elegie dichtet – bewundert an ihm. Wie ebenso sein profundes Wissen, sein interdisziplinäres Denken, von der Malerei zum Theater zum Film

und retour. Insofern war er ein konkreter, bewusster Träumer, ein Methodiker des Spiels, ein Schwärmer bei klarem Kopf. Verliebt in die Ambivalenz, ein Abenteurer auf der Reise ins Herz des Lichts.

Ein Autonomer. Ein Individualist. Ein Dinosaurier, Exemplar also einer aussterbenden Spezies. Oder ein Nashorn, um eine Assoziation zu erwecken an das Schlussbild aus Fellinis *E LA NAVE VA*, wenn ein solches Urviech auf einem kleinen Boot übers Studio-Meer fährt – wer weiss woher, wohin, warum und wozu? Möge Hartmut Redottée den Acheron auch auf diese phantastische Weise überquert haben, in eine paradiesische Unterwelt, deren Schwärze einer Black Box ihm gefallen würde. Denn das Dunkle der Nacht ist nicht nur Grabkammer, sondern stets auch Phantasieraum. Bei Fassbinder ist der Tod eine Reise ins Licht, in einen weissen, hellen Rausch.

«Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.»

So raunt Goethes «Dämon» in «Urworte. Orphisch».

«Geprägte Form», die wird auch bleiben von ihm.

Andreas Wilink



• • •

## Arbeit mit einem Requisit Gespräch mit Cardo Dubini



Annemarie Schwarzenbach  
und Ella Maillart  
mit ihrem  
Ford 1935 De Luxe Coupé  
Five Windows

Der inzwischen abgedrehte Spielfilm *DIE REISE NACH KAFIRISTAN* von Fosco & Donatello Dubini folgt den Spuren einer Reise, die die Schriftstellerinnen Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart 1939 mit dem Auto unternommen haben – von der Schweiz bis nach Afghanistan. Wüsten-Szenarien in Jordanien stellen die Schauplätze in der ersten Drehphase des Films. Cardo Dubini, der Schweizer Herstellungsleiter (und Bruder von Fosco und Donatello), war auch zuständig für die Betreuung des Autos.

**FILMBULLETIN** Sie haben die Aufsicht über das nicht ganz unwichtige Fahrmobil.

**CARDO DUBINI** Das Auto ist eigentlich der dritte Hauptdarsteller. Als die beiden Frauen ihre Reise machten, war das Auto logischerweise immer dabei. Unser Modell ist nicht ganz originalgetreu, aber wir haben das Original-Nummernschild: *CH-Kanton Graubünden-2111*. Das Auto, das uns zur Verfügung steht, ist aber fast das gleiche, mit dem die damals gefahren sind: ein *Ford 1935 De Luxe Coupé Five Windows*. Mit einem der ersten V8-Motoren, die man in Amerika gebaut hat. Die V8-Motoren baut man heute noch, nur etwas moderner. Unser Modell ist da schon ziemlich primitiv. Aber es funktioniert. Zwischendurch hat einmal das Lager der Lichtmaschine nicht mehr mitgemacht. Das mussten wir hier in Jordanien mit Schraubenzieher und Hammer ausbauen und haben dann zum Glück ein Lager gefunden, das gepasst hat. Der Keilriemen ist auch schon ziemlich kaputt. Der Motor ist sehr stark, vergleichbar mit einem Traktor. Der Wagen ist also geländegängig. Da kommt man überall mit durch.

**FILMBULLETIN** Wie sind Sie an das Auto gekommen?

**CARDO DUBINI** Das haben wir lange gesucht. Übers Internet macht man das heute. Wir haben dann in den USA ein Modell aufgetrieben, kamen aber zu spät: es war gerade verkauft. Dafür haben wir dann dieses Modell im deutschen Schwarzwald entdeckt. Danach mussten wir es

per Container verschiffen – von Hamburg nach Akaba. In Akaba hatten wir einige Mühe, das Auto aus dem Hafen herauszukriegen. Weil *Lloyds* in jeden Container reingucken will, der im Hafen ankommt: wegen des Embargos für den Irak. Zwei Tage haben wir warten müssen, obwohl wir es schon für den ersten Drehtag brauchten. Als wir es endlich aus dem Zoll hatten, haben wir herumexperimentiert mit Plattformen auf der Seite, um das Auto an einem Zugfahrzeug anzuhängen und ziehen zu lassen. Die ersten Drehtage waren im *Wadi Rum*, in jener Wüste, in der auch *LAWRENCE OF ARABIA* gedreht worden ist. Wir dachten, das Auto fährt so gut, dass wir es nicht haben ziehen lassen, sondern damit richtig gefahren sind: von Akaba nach Wadi Rum, 65 km Steilstrasse. Fünf Kilometer vor dem Ziel ist schliesslich ein Hinterrad abgefallen. Das hat dermassen gebumst, dass ich einen ziemlichen Schreck gekriegt habe. Der Kotflügel war total verschrammt. Aber das kann man so lassen. Das kann ja auch innerhalb der Filmstory passiert sein. Schliesslich haben die beiden Frauen auf ihrer Reise doch auch Pannen gehabt. Deshalb haben wir erst gar nicht versucht, den Schaden am Kotflügel zu beheben. Wenn wir in Jordanien abgedreht haben, wird das Auto für weitere Drehtage wieder nach Hamburg verladen und dann noch in die Schweiz, wo wir damit über den Alpenpass müssen. Durch die Wüste zum Gletscher.

**FILMBULLETIN** Der erste Drehtag ist ausgefallen, weil das Auto nicht da war?

**CARDO DUBINI** Nicht nur deshalb. Das Auto kam zwar einen Tag zu spät, aber eigentlich hatten wir alle Anlaufprobleme. Wir waren alle erst nach dem ersten Drehtag drehbereit. Dann hat uns aber die Lichtmaschine Ärger gemacht. Das hat uns wieder drei bis vier Stunden gekostet, so dass man noch einmal einen viertel Drehtag abziehen muss. Das Rad haben wir ja nur an einem Überführungstag verloren. Das war nicht so schlimm. Aber zwischendurch blieb das Auto auch stehen. Dann mussten wir Benzin abpumpen, weil der Tank sehr schmutzig war. Aber den Verlust eines ganzen Drehtags würde ich dem Auto allein nicht anlasten, weil alle anderen auch hinterhergehinkt sind.

**FILMBULLETIN** Die Lichtmaschine ist nicht in der Schweiz kaputtgegangen, sondern in Jordanien.

**CARDO DUBINI** Da kann man sich nur helfen, wenn man einen Jordanier dabei hat. Der weiss, wo er hin muss, und kriegt auch, was er braucht. Die Leute sind hier nämlich in Clans miteinander verbunden. Innerhalb eines Clans helfen sie sich gegenseitig durch alles durch. Wenn man dann natürlich von Clan zu Clan wechselt, ist das schon wieder eine andere Sache.

Mein jordanischer Assistent hat mir sehr geholfen. Er hat mich zu einem Mechaniker gebracht, der aber keine Zeit hatte. Da hat mein Assistent erst einmal allein versucht, das Ding auseinanderzunehmen. Die ganze Werkstatt bestand nur aus einem sieben Quadratmeter grossen Raum. Auf einer Seite war ein drei Meter hohes Gestell. Darin befanden sich nur Gehäuse von Lichtmaschinen und Anlassen und Rotoren. Gearbeitet wurde da mit einem selbstgeschmiedeten Hammer mit angeschweisstem Rohr. Sonst gab es nur noch zwei Schraubenzieher und eine Beisszange und, um das Lager hineinzuschlagen, die Verlängerung einer Ratsche, damit es ein bisschen zentrisch wurde. Ich habe Blut geschwitzt, als ich die da so arbeiten sah. Wie die die in den Schraubstock gespannt haben – und dann ohne Abzieher und nur mit einem kleinen Schraubenzieher repariert! Das war der Beweis, dass das Auto für die Gegend geeignet ist. Weil man es mit der Hand flicken kann. Wenn man stattdessen mit dem Mercedes 500 hier herunterkommt und die Elektronik geht kaputt, hat man wirklich ein Problem. Dann bekommt man das benötigte Teil nämlich in zwei Tagen nicht. Wie dagegen haben das in drei Stunden hingekriegt. Weil das Auto so eine einfache und alte Technik hat, kann man es auch mit den primitiven Mitteln reparieren, die hier zur Verfügung stehen.

**FILMBULLETIN** Das Auto stammt nicht aus dem Museum? Und Sie haben es nicht gemietet, sondern gekauft?

**CARDO DUBINI** Von einer Firma im Schwarzwald, die auch andere Filme ausgestattet hat. Sie ist spezialisiert auf Modelle der zwanziger bis vierziger Jahre. Und hat zum Beispiel auch einen Hollywood-Film mit Mel Gibson ausgerüstet. Mel Gibson kann keine geschalteten Autos fahren, und die Firma war die einzige, die aus der angefragten historischen Zeit einen Wagen mit Automatikgetriebe hatte.

**FILMBULLETIN** Kaufen mussten Sie das Auto, weil davon auszu-



gehen war, dass es die Dreharbeiten nicht übersteht?

**CARDO DUBINI** Die Firma ist daran interessiert zu verkaufen. Abgesehen davon gibt es aber auch Erfahrungen. Unser Beleuchter und unser Maschinist haben vor einem Jahr an einem Film in Schweden mitgearbeitet, der in den dreissiger Jahren spielt, historisch also in der gleichen Periode. Sie haben erzählt, wieviel Zeit sie verloren haben, weil sie ein für die Filmhandlung benötigtes Auto nur gemietet haben. Der Besitzer stand nämlich immer daneben und hat so allerhand mitgekrigelt, was mit dem Auto alles ablief.

An unserem Auto sieht man doch auch die Dellen. Zum Beispiel eine auf der Motorhaube: vom *Grip*. Als wir darauf die Kamera montiert hatten, bauten wir einen Unfall mit dem Zugfahrzeug. Dadurch hat sich die ganze Geometrie des Autos verschoben. Und der *Grip* kam dabei auch noch herunter.

Wenn man das Auto mietet, muss man die Schäden natürlich bezahlen. Es geht nun einmal kaputt. Und man verliert Zeit, weil immer der Besitzer daneben steht und schreit: «Das dürft ihr nicht machen!» Darauf wollten wir uns nicht einlassen. Wir müssen ja mit dem Auto arbeiten. Das wird hier auch nicht auf Hochglanz poliert. Im Gegenteil, wir haben das Auto noch nie gereinigt, seit es hier ist. Vielmehr lassen wir es verstauben und geben immer noch Staub dazu, damit es möglichst authentisch aussieht. Die beiden Frauen hatten doch sicherlich auch keine Lust, mitten in der Wüste ihr Auto zu reinigen. Was hätte das auch für einen Sinn gehabt, wenn es am nächsten Tag sowie so wieder staubig gewesen wäre. Das ist also ein Oldtimer, der *gebraucht* wird und nicht in der Garage steht und mit Politur verhätschelt wird. Und mir gefällt das Auto im jetzigen Zustand besser als zu dem Zeitpunkt, als ich es abgeholt habe. Durch die Schrammen, die es jetzt hat, hat es auch eine Geschichte und einen Charakter bekommen.

**FILMBULLETIN** Haben Sie das Auto auch verändert?

**CARDO DUBINI** Das Dach war im Original eine Stoffbespannung. Früher hat man die Dächer nicht ganz aus Blech gemacht, weil das entweder nicht ging oder zu teuer war. Und wir haben das jetzt abnehmbar gemacht, um Licht von oben hinzubringen. Das hat den Beleuchter sehr gefreut.

**FILMBULLETIN** Das Auto einerseits als Requisit, andererseits aber auch als dritte Hauptfigur – als Diva mit vielen Macken.

**CARDO DUBINI** Das ist wahr, es ist auch eine Diva. Es ist ja schon alt, und man muss es entsprechend behandeln. Es hat eben auch eine Seele. Das meine ich natürlich nicht ernst. Ich weiss, dass es nur ein Stück Blech ist. Aber man muss es mit Fingerspitzengefühl behandeln, als wenn es eine Seele hätte. Schliesslich ist es fast genauso häufig im Bild wie die Schauspielerinnen, fast in jeder Einstellung dabei. Damit ist es im Film sehr prominent. Ich hoffe nur, es hält bis zum Schluss durch.

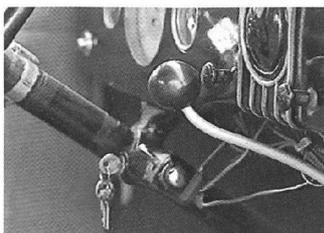
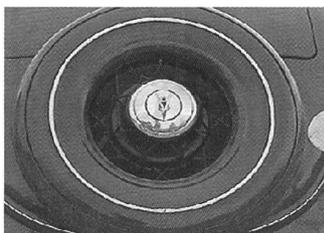
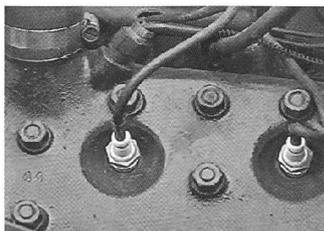
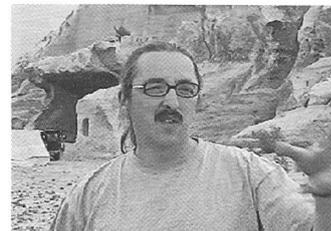
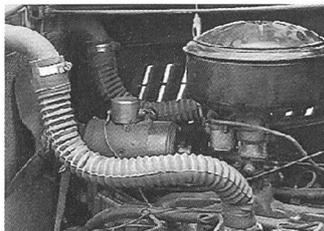
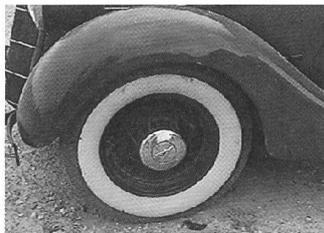
**FILMBULLETIN** Wie ist das Zusammenspiel zwischen den Frauen und dem Auto?

**CARDO DUBINI** Ich selber war eifersüchtig darauf, dass die beiden Frauen das Auto so gut fahren können. Ich hatte gedacht, ich könnte jetzt daherkommen und denen einmal zeigen, wie man das macht. Die haben das aber von Anfang an begriffen und auch Spass daran, so ein Auto zu fahren. Eines Morgens sitzt doch Jeanette Hain, die die Annemarie Schwarzenbach spielt, im Auto und behauptet, es hätte ihr soeben einen Heiratsantrag gemacht. Worauf ich erwiderte, es hätte auch mir einen gemacht, und es eine Bigamistin nannte. Jeanette war völlig konsterniert, als sie begriff, dass das Auto weiblich war. Dabei definiert sich das Geschlecht des Autos doch aus Jeanettes Rolle als Annemarie Schwarzenbach. In diesem Sinne reden wir über das Auto wie über eine Person. Und wir gestatten dieser Person auch, einmal einen schlechten Tag zu haben, wie jedem anderen auch.

**FILMBULLETIN** Eine Hauptdarstellerin, die als Werbeträgerin von der Firma *Ford* gesponsert wird?

**CARDO DUBINI** Mit *Ford* haben wir natürlich Kontakt. Aber was dabei herauskommen wird, wissen wir nicht. Wir haben bisher keine Zusage. Vielleicht kaufen sie uns am Ende das Auto ab, um es ins *Ford*-Museum zu stellen. Immerhin ist das doch ein schönes und noch dazu prominentes Modell, weil es in einem wichtigen Film mitgespielt hat. Aber ob *Ford* überhaupt ein Museum hat, weiss ich gar nicht. Zumindest wäre das doch schon einmal ein schöner Anfang.

Das Gespräch mit Cardo Dubini führte Peter Kremski während der Dreharbeiten in Jordanien



**Kino / Leben**

«Sie besass kein Talent ausser dem, sie selbst zu sein, aber das genügte vollkommen, um eine Flut an Aufmerksamkeit auszulösen ...» Nein, die Rede ist nicht von Verona F. oder einem aus dem «Big Brother»-Haus. *Neal Gabler* charakterisiert damit *Zsa Zsa Gabor*, die auch Filme gedreht hat, aber nicht dadurch bekannt wurde. Bei seinem Versuch, zu «verstehen, warum die Unterhaltung in Amerika zum höchsten Wert erhoben wurde», spürt Gabler den Wurzeln der populären Kultur bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nach und fördert eine Fülle von Beispielen dafür zu Tage, dass schon damals das «Entertainment» (das In-sich-Hineinziehen einer grösstmöglichen Anzahl von Leuten) im Clinch lag mit der «Kunst» (das Ausser-sich-Stehen, um dadurch zu neuer Sicht zu gelangen) – ein langwieriger Prozess, der sich allerdings am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend beschleunigt hat und der den Autor trotz des Aufzeigens seiner historischen Dimension immer wieder zu kulturpessimistischer Verzweiflung treibt. Das ist in gewisser Weise verständlich, aber die Stärke des Buches ist ohnehin die Ausbreitung und Kontextualisierung von entlegenem Material.

«Das Leben, ein Film», so der Titel von Gablers Studie, das lässt sich nicht nur für die Leute vor, sondern auch für manche hinter der Kamera konstatieren. «Hawks wollte vor sich selbst gut dastehen und irgendwie immer der Held in dem Film seines Lebens sein» schreibt *David Thomson* in seiner Monographie zu *Howard Hawks' THE BIG SLEEP*, Film auch begriffen als «die Tagträume und Phantasien» ihrer Schöpfer. Das Erkenntnisinteresse des Autors erwacht dabei aus seiner eigenen Zuneigung zu diesem Film, die begann, als er ihn vor fast vierzig Jahren gleich dreimal hintereinander sah. Im Lauf der Zeit konstatierte er dann das Paradox, dass dieser Film «jede Menge Szenen enthielt, die wegfallen könnten (ohne dass Informationen verloren gehen oder das Verständnis der Handlung darunter leiden würde)» – dass aber gerade diese Szenen es sind, die das anhaltende Vergnügen des Zuschauers ausmachen. Im Dreieck von Hawks' Bestreben, seine Phantasien auf die Leinwand zu projizieren, dem Film als Text

und der Faszination auf den Kinogänger und Autor *Thomson* entsteht so eine assoziative Auseinandersetzung, die sich erheblich aufregender liest als die akademische Untersuchung, mit der sich *Phillip Drummond* in derselben Buchreihe *Fred Zinnemanns HIGH NOON* nähert. Einige neue Akzente (etwa in der Widersprüchlichkeit des Films) vermag auch er freilich zu setzen, das hat die mittlerweile über fünfzig Bände umfassende Reihe der «BFI Film Classics», aus der diese beiden Monographien jetzt auf deutsch vorliegen, insgesamt zu einem so lohnenswerten Unterfangen gemacht.

Die eigene Faszination ist auch der Ausgangspunkt von *Peter Körtes* schmalem Band über *Hedy Lamarr* (der unversehends zum Nachruf auf die Anfang des Jahres verstorbene Schauspielerin wurde). In diesem Fall war es ein Foto in einer Zeitschrift: «die Faszination eines Gesichts» als ein Versprechen, das weder ihr früher Skandalfilm *EKSTASE* noch einer ihrer 24 Hollywoodfilme einzulösen vermochte. «Die laufenden Bilder demontieren unerbittlich die Aura, die die «Masters of Starlight» im Studio mit dem Fotoapparat erzeugen konnten» resümiert der Autor, der mit diesem Band genau wie *Thomson* in jene *Twilight Zone* hinabtaucht, in der Film und Leben faszinierende Verbindungen eingehen, in der die Vergangenheit fortwährend umgeschrieben wird – bei *Lamarr* etwa in der «Re-Imagination» (*Körte*) ihrer eigenen Karriere in ihrer 1966 erschienenen Autobiographie, zu der bezeichnenderweise ihr Psychiater das Vorwort beisteuerte.

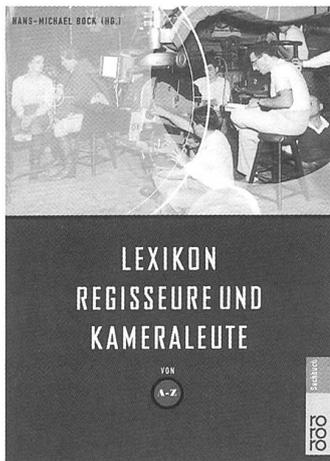
Fast gleichzeitig erschienen Ende vergangenen Jahres zwei Nachschlagewerke, die sich Filmregisseuren widmen – in ihrer Akzentsetzung sind sie allerdings eher Ergänzung als Verdopplung. Während der von *Thomas Koebner* herausgegebene Band knapp zweihundert Regisseure in Essays vorstellt, finden sich in dem von *Hans-Michael Bock* herausgegebenen Werk circa fünfhundert Einträge zu Regisseuren und Kameraleuten, knapp im Text, aber mit umfassenden Filmographien, die sämtliche Tätigkeiten, also etwa auch Auftritte vor der Kamera und Produktionsfunktionen berücksichtigen. Wo bei *Bock* die Texte überwiegend standardisierte Länge haben, setzt *Koebner* Chantal Akerman bekommt zwei Seiten,

*Ingmar Bergman* dagegen fünfzehn.

*Bocks* Buch ist ein faktenorientiertes Nachschlagewerk, zur ersten Information beziehungsweise zum Überprüfen von Filmographien geeignet, nicht nur durch die Anzahl der Einträge, sondern auch durch die Einbeziehung von Experimental-, Dokumentar- (Lücken: *Jürgen Böttcher*, *Nick Broomfield*) und Animationsfilm (mit Ausnahme von *Jan Svankmajer* allerdings kaum gegenwärtige Künstler), Filmemachern aus den ehemaligen sozialistischen Ländern ebenso wie solche aus der Dritten Welt. Ärgerlicher als einige substantielle Lücken (weder *Jacques Tourneur* noch *Raoul Ruiz*, weder *Dario Argento* noch *John Frankenheimer*) sind dabei viele der (namentlich nicht gezeichneten) Texte: meist nicht viel mehr als biographische Einführungen, selten die spezifischen Qualitäten eines Regisseurs erfassend. Zu oft wird Inhaltsangabe an Inhaltsangabe gereiht. Was etwa sagt ein Satz wie «In *THE HANGING TREE* spielt *Maria Schell* eine Blinde, die von *Gary Cooper* gepflegt wird» über *Delmer Daves' Inszenierungskünste* aus? Und bei dem Kameramann *Martin Schäfer* ist der Text mit seiner Aufzählung, für welchen Regisseur er welche Filme gedreht hat, nicht mehr als eine Verdopplung der nachfolgenden Filmographie.

Auch in dem von *Thomas Koebner* herausgegebenen Werk leiden viele Texte daran, dass sie nach – für meinen Geschmack zu ausufernden – biographischen Angaben Film an Film reihen. Dass es auch anders geht, beweist etwa der Text zu *Woody Allen*, der dessen Kunstfigur des Stadtneurotikers und die Ablösung des Filmemachers davon in den Mittelpunkt stellt, oder aber die von *Norbert Grob* praktizierte Methode, sich den umfangreichen Œuvres einiger klassischer Hollywood-Regisseure (auch) mit Hilfe von Zitaten zu nähern. Merkwürdig, dass die Verfasser, obwohl fast ausschliesslich aus dem universitären Bereich stammend, in ihren Texten nicht selten ins adjektivisch Wertende verfallen.

Frank Arnold



*Neal Gabler: Das Leben, ein Film. Die Eroberung der Wirklichkeit durch das Entertainment.* Berlin, BerlinVerlag, 1999. 320 S., Fr. 38.–  
*David Thomson. Tote schlafen fest. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers.* Hamburg, Europa Verlag, 2000. 110 S., Fr. 18.–  
*Philip Drummond: Zwölf Uhr mittags. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers.* Hamburg, Europa Verlag, 2000. 125 S., Fr. 18.–  
*Peter Körte: Hedy Lamarr. Die stumme Sirene.* München, belleville Verlag Michael Farin, 2000. 95 S., Fr. 38.–  
*Thomas Koebner (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien.* Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1999. 776 S., 104 Abb., Fr. 62.–  
*Hans-Michael Bock (Hg.): Lexikon Regisseure und Kameraleute.* Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag (rororo Sachbuch 60651), 1999. 525 S., Fr. 25.–

### Pop Kulch. Die amerikani- sche Alternative

Als den «begabtesten Ausrufer» bezeichnete ihn vor ein paar Jahren Martin Schlappner (in Filmbulletin), und zu verstehen war das Etikett wohl in der doppelten Bedeutung von: Trommler und Schmäher. Wolfram Knorr lobpreist, oder er macht nieder, beides aus nie erlahmender Freude an der Polemik und ohne Rücksicht auf Verluste, Hörschäden oder verletzte Empfindlichkeit. Die feineren Töne beherrscht der langjährige Rezensent der «Weltwoche» gewiss auch, aber sie verfehlen es bei ihm, eine vergleichbare Beachtung zu finden.

Zuvorderst intransigent ist er stets gewesen, auch schon mal erbarmungslos mit ziemlicher Verbissenheit, und selbst seine (unvermeidlichen) Fehlerurteile vertritt er so, wie es einem rauhbeinigen Filmjournalisten wohl ansteht: lieber einmal zu krass als einmal zu sanft. Wann es je einen Kritiker *gebraucht* hat (mehr von der Sorte wären besser), um zu verhindern, dass die Zunft erstarrt in der eigenen schönfärberischen Leisetreterei und untertägigen Hostessen-Mentalität, dann diesen. Für die Rolle des Dauerstörers qualifiziert ihn gerade auch, dass der geborene Franke in der Schweiz (bei aller verbalen Toleranz) noch immer als verdächtiger Ausländer angesehen wird.

Sein Buch nun über die *pop kulch* Amerikas und zuvorderst Hollywoods im Verhältnis zur (überwiegend) elitären Kultur unseres Kontinents ist in Knorrs bestem Spielverderberstil geschrieben, um nicht zu sagen: auf Sieg.

Mit enormem Fleiss hat er eine Fülle von Materialien zumal aus dem Bereich der populären deutschen Kultur von Karl May bis Fix und Foxi und Nick Knatterton zusammengetragen. Das gelehrte Kompendium will die These stützen: hüben gelingt nur vereinzelt, was drüben längst selbstverständlich ist (und von Dauer obendrein): nämlich eine nützliche Breitenwirkung mit einem gewissen Anspruch zu verbinden. Unverbessert krankt Europa weiter an seiner Vergangenheit, die die Künste den gebildeten Klassen vorbehielt. Es verschmäht noch heute den Gedanken, von Wert könnte auch das sein, was die niederen Stände anspricht. Unter so ungünstigen Bedingungen konnte ein Gegenstück zum amerikanischen Beispiel bei uns nie wirklich gedeihen.

Statt die abstrakte, neutrale Position eines betrachtenden Rechercheurs und Essayisten zu beziehen, operiert der Verfasser (mit Gewinn) aus der eigenen Biographie heraus. Die amerikanischen Comics waren so viel besser als die deutschen, im fränkischen Coburg der Fünfziger, an der Grenze zur DDR, und die Soldatensender von AFN, dem *American Forces Network*, verbreiteten jene Musik, die den europäischen Programm-Machern noch jahrelang suspekt bleiben sollte. Das Deutsch Donald Ducks wurde zur Sprache Goethes im zwanzigsten Jahrhundert.

Jener Situation entwuchs die Entwicklung, die die Generation des Nachkriegs ins verwirrende Kreuzfeuer von Humanismus und Jazz, von Schiller und Elvis schicken würde, und zwar auch südlich des Rheins.

Schwer zu sagen, ob den Kindern von Homer und Coca-Cola nun zu raten war, sie sollten sich emanzipieren von einem solchen Erbe, oder ob sie es mit ins neue Jahrhundert hinüber schleppen sollten. (Danach gar nicht zu fragen, ob eine Trennung praktikabel war oder ob man sich das bloss so wünschte.) Offensichtlich ist, dass sich Wolfram Knorr entschieden hat, die ihm auferlegte Last bis in nachmalige Tage lastvoll weiter zu schultern.

Prinz Eisenherz Forever.

Vielleicht ist man tatsächlich gut beraten, wie Woody Allen wissend empfiehlt, fürs reife Alter ein Quentchen Unausgegorenheit aufzusparen.

Einen Unterschied gab es indessen zwischen Deutschland und der Schweiz. Anders als in Franken, wo der Vater des Autors dem Prozess der sogenannten Entnazifizierung unterzogen wurde, vermochte sich die Bildung der Akademien in Basel oder Zürich (mit einigem mimischem Geschick) als viel weniger stark mit dem Dritten Reich kompromittiert darzustellen. Das mag einen freimütigeren Umgang der Helvetier mit den überlieferten Gütern und vielleicht sogar mit der deutschen Sprache erlaubt haben und damit eine vorsichtigeren Hinwendung zur amerikanischen Alternative. Was immer aus Deutschland kommt, stösst in der Schweiz auf einen diskreten Widerstand. Das galt wohl auch für alles, was das Land über den Nachbarn im Norden aus den USA erreichte. AFN sendete von

München, Stuttgart und Frankfurt aus. Der Hit jener Jahre war die Country-&Western-Schnulze «Fräulein»: GI besingt rheinisches Mädel.

Der begabteste Ausrufer lebt von der Kontroverse, er versteht es, zu amüsieren statt zu dozieren. Er versetzt in Erstauen statt in Somnolenz. Sein Buch lässt sich lesen, weil er nie belanglos, selbst wenn man nur selten herzlich einer Meinung mit ihm sein kann.

Pierre Lachat

Wolfram Knorr: *Monster, Movies, Macht und Massen – Amerikanische Kultur: 200 Jahre Lust und Last*. Zürich, Haffmanns Sachbuch, 2000. 383 Seiten Fr. 36.–

### FilmSprache

*Variations* nennt sich eine komparatistische Literaturzeitschrift der Universität Zürich. Sie erscheint zwei Mal im Jahr, versteht sich als Forum zur Förderung des Austausches im Bereich der Literaturwissenschaft und führt jeweils neben einem thematischen Schwerpunkt mit wissenschaftlichen Aufsätzen (in deutsch, englisch oder französisch) eine Rubrik für literarische Texte und eine für Rezensionen und Projekt- und Tagungsberichte.

Der Aufsatzteil der aktuellen Ausgabe von *variation* gilt dem weiten Komplex von Sprache und Film mit Schwergewicht auf dem Thema Literaturverfilmung. So beschäftigt sich etwa Laurent Darbellay in «Visconti et Ruiz à la recherche de Proust» anhand des Szenarios von Visconti beziehungsweise von *LE TEMPS RETROUVÉ* (1999) von Raoul Ruiz mit Fragen der filmischen Umsetzung von erzählerischen Techniken eines als unverfilmbar geltenden Werkes. Ute Limacher-Riebold untersucht die Umsetzung des altkeltischen Romans «Flamenco» – eine Synthese der mittelalterlichen Vorstellungen der höfischen Liebe – in einer Fernsehfassung durch Michel Gayraud. Auch das Gespräch von Sylvie Jeanneret mit Freddy Buache kreist um das Thema der Verfilmung von Literatur und dem Gebrauch von Sprache im Film, weitet sich aber auch auf ethische und filmpolitische Fragestellungen aus. Thomas Christen zeigt in «Literarischer Film?» anhand von Filmen von Alain Resnais und Marguerite Duras und ihrer Zusammenarbeit mit Autoren des «Nouveau roman» wie etwa



4  
2000



in Behandlung von Zeit oder Erzählinstanz Literatur und Film sich gegenseitig befruchten und doch je ihre Eigenständigkeit wahren.

Tatjana Cetkovic vergleicht Alltagsgespräche mit Filmdialogen, während Kerstin Schmitt die «Sprache des monströsen Körpers» im Film – vom Werwolf bis zum Cyborg – analysiert. Lars Klawonn stellt in «L'appel du présent vivant» neuere sprach- und filmtheoretische Ansätze vor, während Charlotte Garson in «Résistance au cinéma, insistance du cinéma» die theoretischen Beschäftigungen von Roland Barthes mit dem Film nachzeichnet. Misha Kavka schliesslich stellt in «Found Footage Fiction» am Beispiel von THE BLAIR WITCH PROJECT einen Wandel in unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit, einen Wechsel von einem objektiven zu einem affektiven Modus der Repräsentation des Wirklichen fest. *variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich. Heft 4.2000. Herausgegeben von Thomas Hunziker, Johannes Keller, Bettina Spoerri. Bern, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. ISSN 1424-7631. 198 S.*



THE HOUSE OF MIRTH von Terence Davies  
HAMLET von Michael Almereyda  
TUGOJ UZEL von Michail Schweizer  
ZICCE I YZNAJSENNE JURASIA BRATCYKA von Wladimir Byckow

der Kenner der französischen Nouvelle vague. Auch begleitete er von Anfang an ebenso engagiert wie kritisch die damals junge Generation von Filmautorinnen und -autoren, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den Schweizer Film zu erneuern begann. Martin Schaub – und der Filmkritiker Martin Schlappner (1919–1998) – trugen nicht unwesentlich mit dazu bei, dass dieses einheimische Filmschaffen nach und nach auch die ihm gebührende Beachtung fand.

Gewählt sind...

#### Filmpodium der Stadt Zürich

Andreas Furler, seit 1995 Filmredaktor des Tages-Anzeigers, wird neuer Co-Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich. Er übernimmt die Nachfolge von Rolf Niederer, Mitbegründer und langjähriger Co-Leiter des Filmpodiums, der auf Ende Jahr pensioniert wird. Zusammen mit dem bisherigen Co-Leiter Martin Girod wird Andreas Furler ab Dezember für das städtische Kino die Verantwortung übernehmen.

#### Berlinale

Dieter Kosslick ist zum neuen Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin gewählt worden. Der 52-jährige Kosslick ist seit 1992 Geschäftsführer der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen und hat sich als Vizepräsident der Europäischen Filmakademie auch international einen Namen gemacht. Er löst den Schweizer Moritz de Hadeln ab, der seit 1979 Direktor der Berlinale ist und nach den Filmfestspielen von 2001 sein Amt verlassen wird.

#### Festival

#### Locarno 2000

Vom 2. bis 12. August findet das Festival internazionale del film di Locarno zum 53. Mal statt.

Den «Concorso internazionale» bestreiten 19 Filme aus 15 Ländern. Die Schweiz ist mit AZZURRO, dem neusten Film von Denis Rabaglia, vertreten, Deutschland mit Filmen von Romuald Karmakar und Philip Gröning. Aus Frankreich stammen der Skandalfilm BAISE-MOI von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, BRONX BARBÈS der Ethnologin Eliane De Latour und LA SAISON DES GOYAVES des Viet-

namesen Dang Nhat Minh. Aus dem angelsächsischen Sprachraum kommt HAMLET von Michael Almereyda und THE LOW DOWN von Jamie Thraves, während die iberische Halbinsel mit zwei portugiesischen Werken von Pedro Costa beziehungsweise Paulo Rocha vertreten ist. Aus dem Fernen Osten kommen HOTARU der Japanerin Naomi Kawase, FEICHANG XIARI des Chinesen Lu Xuechang und LITTLE CHEUNG von Fruit Chang aus Hongkong.

Auf der abendlichen Piazza werden neben ausgewählten Wettbewerbsfilmen etwa HOLLOW MAN von Paul Verhoeven – der diesjährige Ehrenleopard geht ebenfalls an den Holländer –, THE HOUSE OF MIRTH, das neueste Werk von Terence Davies, CRAZY von Hans-Christian Schmid oder X-MEN von Bryan Singer zu sehen sein.

Im Rahmen der Sektion «Cinéma suisse redécouvert» stellt die Cinémathèque suisse Raritäten vor, die dank der Unterstützung von Memoriar restauriert werden konnten. In PETRONELLA (1928), einem Stummfilmmelodrama von Hanns Schwarz, hat der nachmalige Regisseur Wilhelm Dieterle eine Starrolle inne. Ein zweiter Block stellt Tonfilme in schweizerdeutschem Dialekt vor: HANS IM GLÜCK (1937), ein surrealer Werbe-Sketch des Avantgarde-Regisseurs Hans Richter, mit Emil Hegetschweiler, Alfred Rasser und Therese Giehse (8 Min.), DER GROSSE ZAUBERKÜNSTLER IM SCHWARZEN KABINETT (1939), eine Kabarett-Nummer von Fredy Scheim, die sich über den allzu vergänglichen Völkerbund lustig macht (14 Min.), und SCHAGGI DER VAGABUND ODER DAS GLÜCK AUF DER LANDSTRASSE (1938/39) von Scheim und Konrad Lips (75 Min.), eine Burleske mit phantastischen Elementen.

Auch die «Semaine de la critique» verspricht mit Dokumentarfilmen wie DO IT von Sabine Gisiger und Marcel Zwingli, MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT von Michael Althen und Dominik Graf oder THE MARKUS FAMILY von Elfi Mikesch originelle, sensible, herausfordernde Blicke auf die Wirklichkeit zu vermitteln.

Die diesjährige Retrospektive stellt mit mehr als fünfzig Filmen eine «andere Geschichte des sowjetischen Films von 1926 bis 1968» vor:

#### Das andere Kino

#### Jacques Tati

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt von Mitte Juli bis Mitte August alle Film von Jacques Tati – mit Ausnahme seiner Kurzfilme. Zu sehen ist auch der selten gezeigte PARADE, eine auf 35mm transferierte Videoproduktion. Dank dem schwedischen Fernsehen konnte Tati so einen lang gehegten Traum eines Hommage an die Welt des Zirkus realisieren. In PARADE spielt er den «Monsieur Loyal», den «weissen Clown», der das ganze Spektakel dirigiert. *Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66*

#### Auszeichnung

#### Ehrung für Martin Schaub

Der Stadtrat von Zürich hat beschlossen, dem Filmkritiker, Journalisten und Buchautor Martin Schaub die mit 15 000 Franken dotierte Auszeichnung für allgemeine kulturelle Verdienste zu verleihen.

Der 1937 in Zürich geborene Martin Schaub ist seit Jahrzehnten eine der gewichtigsten Stimmen der Filmkritik der Schweiz. Einen Namen machte er sich unter anderem als hervorragenden

### Eine andere Landschaft

von Andrej Plachow

Am Tag nach dem berühmten fünften Kongress des Verbands der Filmschaffenden der Sowjetunion (Mai 1986) wurde die Konfliktkommission gegründet, um Filmen, die verboten waren, wieder ihr Leben zurückzugeben, und ich wurde zum Vorsitzenden dieser Kommission bestimmt.

Zuerst nahmen wir an, dass nur rund fünfzehn bis zwanzig Filme während der Sowjet-Zeit auf die Regale gekommen waren, aber schlussendlich arbeiteten wir während dreieinhalb Jahren und visionierten rund 250 Filme – Spiel- und Dokumentarfilme, Fernsehfilme und sogar Animationsfilme.

Von Anfang an war anerkanntes strategisches Ziel der Kommission die Wiederherstellung der geschändeten Gerechtigkeit gegenüber den Künstlern sowie dem Publikum, das gewaltsam daran gehindert wurde, Meisterwerke des sowjetischen Films zu sehen.

Andererseits war dies eine wunderbare Chance für Wissenschaftler wie Kritiker (die die Mehrheit der Kommission bildeten), einen andern Blick auf die filmhistorische Landschaft in diesem Land zu werfen.

Die meisten der verbotenen Filme, die wir entdeckt haben, gehörten den sechziger und siebziger Jahren an: *KURZE BEGEGNUNGEN* (KOROTKIE WSTRETSCHI, 1967) und *LANGE ABSCHIEDE* (DOLGIJE PROWODY, 1971) von *Kira Muratowa*, *DIE KOMMISSARIN* (KOMMISSAR, 1967) von *Alexander Askoldow*, *ASSJAS GLÜCK* (ASINO STSCHASTIJE, 1967) von *Andrej Kotschalowski*.

Doch die Geschichte der sowjetischen Zensur ist sehr viel länger. Ungleich der Literatur oder der Malerei hatte das Filmschaffen unter den totalitären Bedingungen immer nur beschränkte Möglichkeiten, Alternativen zu entwickeln. Gründe dafür waren nicht nur die hohen Produktionskosten, sondern auch die extrem starke ideologische Kontrolle: Lenin hatte vorausschauend gesagt: Film sei die wichtigste der Künste.

Während der Stalin-Zeit war Kino eine Art Massenritual, eine globale nationale (und internationale!) Mythologie. Gerade auch die klassischen Filme von *Eisenstein* und *Dowschenko* hatten immer ein leidenschaftliches

politisches Thema, was sie darüber hinaus schufen, gehört der autonomen künstlerischen Ebene an. Doch *DIE BESHIN WIESE* (BESHIN LUG, 1935) und der zweite Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (IWAN GROSNIJ, 1945) bestätigten, dass beides zu kombinieren nahezu unmöglich ist.

Späte Werke von *Pudowkin* (*DIE MÖRDER MACHEN SICH AUF DEN WEG*, *UBIJCY VYCHODJAT NA DOROGU*, 1942 nach Bertolt Brechts «Furcht und Elend des Dritten Reiches») und *Dowschenko* (*MICURIN*, 1949) hatten ernsthafte Probleme mit der Zensurbehörde, wurden verstümmelt und teilweise verboten. Viele Filme von *Abram Room*, *Boris Barnet*, *Alexander Medwedkin* und anderen sowjetischen Klassikern wurden künstlich im Schatten gehalten – als zu «randständig» für das sowjetische Revolutionskino.

Mitte der fünfziger Jahre wurde trotz dem Geist von Chruschtschows Liberalisierungspolitik *FREMDE VERWANDTSCHAFT* (CUZAJA RODNJA, 1956) von *Michail Schweizer* zensuriert. Grund dafür war der neue Grad von Realismus in der Beschreibung des Lebens eines Bauern. Der Film wurde schrecklich geschnitten und wurde unter dem idiotischen Titel *SASCHA TRITT INS LEBEN EIN* vertrieben. Nach dieser traurigen Erfahrung gab *Schweizer* aktuelle soziale Themen auf und konzentrierte sich vor allem auf Adaptionen klassischer Literatur für die Leinwand.

Die Konfliktkommission legte ihr Augenmerk auch auf die sogenannten «formell-vertriebenen» Filme, darunter fanden sich die besten Filme der Sowjetunion aus den sechziger und siebziger Jahren (zum Beispiel *RABOCHIJ POSIOLOK* von *Wladimir Wengerow*). Ihre nationale Verbreitung war gering – in der Tat wurden sie beinahe nicht vertrieben, und viele von ihnen durften im Ausland nicht gezeigt werden. Verschiedene Filme von grundsätzlicher Wichtigkeit für die filmische Entwicklung, etwa *ZASTAWA IL'ICA* (1962) von *Marlen Chutsiev*, dem von der Zensur mehrere Schnitte aufgetroiert wurden, wurden von der Konfliktkommission in ihrer Originalversion wiederhergestellt.

Deshalb sieht vierzehn Jahre nach dem fünften Kongress des Filmverbands die historische Landschaft des sowjetischen Filmschaffens ziemlich anders aus.

Zur Retrospektive erscheint folgende Publikation:

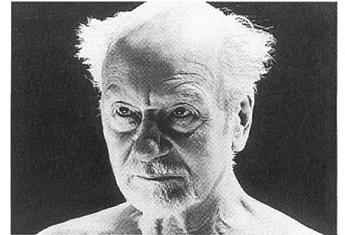
*Bernard Eisenschitz* (Hg.): *Lignes d'ombre: Une autre histoire du cinéma soviétique. 1926–1968*. Mailand, Mazzotta, 2000. 250 S. 100 Abb.

### The Big Sleep

#### John Gielgud

14. 4. 1904–21. 5. 2000

«Wir sind aus solchem Stoff wie der zu Träumen, und dies kleine Leben umfasst ein Schlaf.» *John Gielgud in der Rolle des Prospero in PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway*



#### Hellmuth Costard

1. 11. 1940–11. 6. 2000

«Mein Ziel ist es, Spielfilme vollkommen phantasielos zu drehen: ... den ungestörten Ablauf der Ereignisse als perfekte Inszenierung auszunutzen.» *Hellmuth Costard in Vorspann zu DER KLEINE GODARD AN DAS KURATORIUM JUNGER DEUTSCHER FILM* (1978)



#### Vittorio Gassman

1. 9. 1922–29. 6. 2000

«Ich habe keine grosse Rolle in diesem Film: Ich bin nur eines der Instrumente des Chors, und ich bemühe mich, den kleinen Part in dieser Symphonie auszufüllen.» *Vittorio Gassman zu LA VIE EST UN ROMAN von Alain Resnais*



#### Walter Matthau

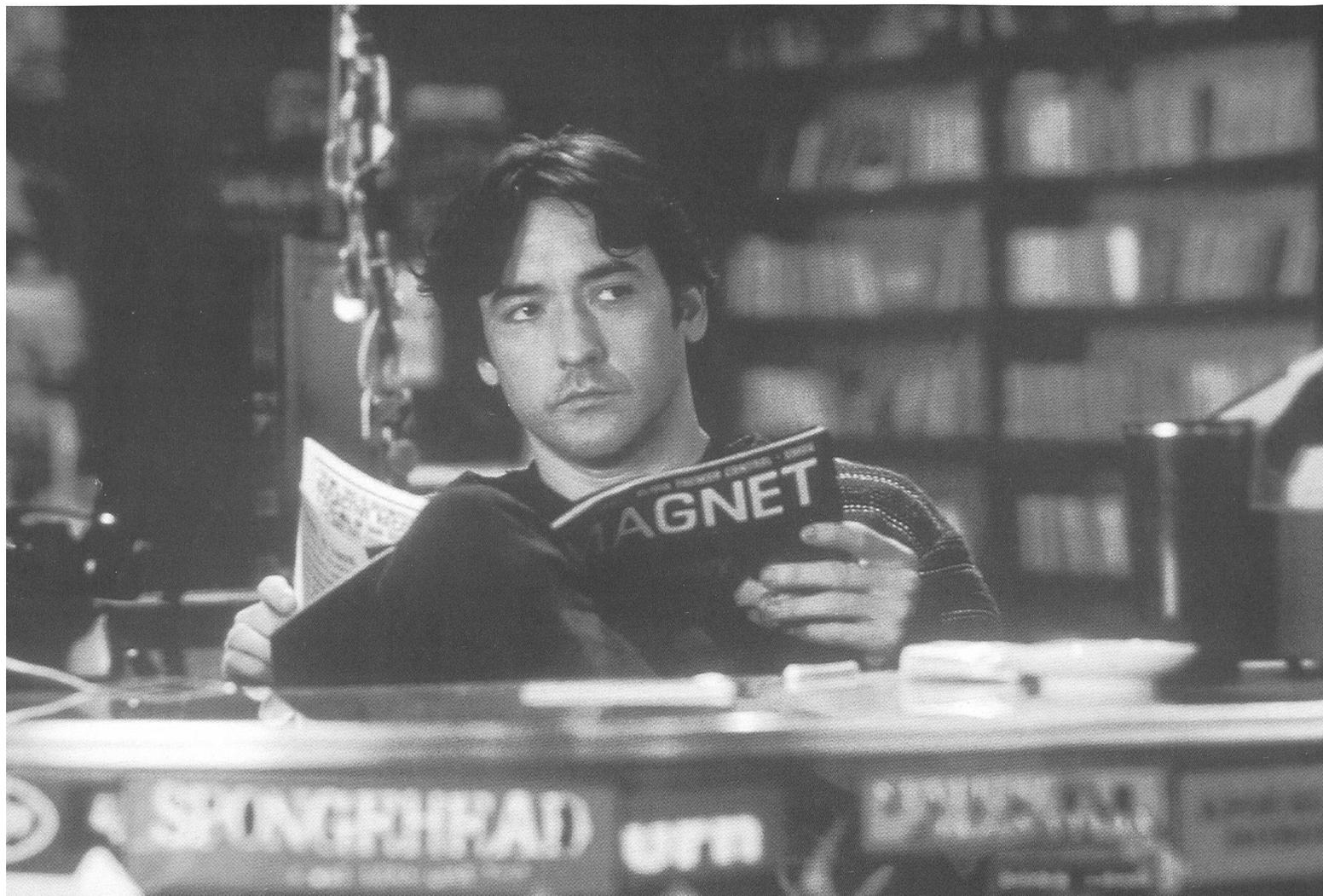
1. 10. 1920–1. 7. 2000

«Matthau ist ein einzigartiger Star. Wenn man für ihn ein Drehbuch schreibt, gibt es keine mögliche Alternative für ihn. Er hat einzigartige Charakteristika – ein Gangwerk, wie es sonst keiner hat, und ein Gesicht, das heraussticht. Matthau ist wie eine Palette, auf der man jede Farbe findet, die man sich nur vorstellen kann. Er ist ein guter Schauspieler, sehr ökonomisch. Er weiss, wie man aus Nahaufnahmen das Maximale herausholt.» *Billy Wilder zu BUDDY, BUDDY*



# Nicht nur musikalische Klangtreue

HIGH FIDELITY von Stephen Frears



**HIGH FIDELITY ist eine reife Variante der deftig pubertierenden Komödien, die zurzeit in Hollywood wieder hoch im Kurs stehen, und erzählt im Kern eine Geschichte des hinausgezögerten Erwachsenwerdens.**

Rob ist gerade dabei, seine Plattensammlung neu zu sortieren. Eine gewaltige Aufgabe, er hat sämtliche Regale leerräumt und nun in der ganzen Wohnung imposante Stapel aufgetürmt. Wie er die Sammlung ordnen will, fragt ihn Dick, der in seinem Plattenladen *Championship Vinyl* arbeitet. Doch wohl nicht etwa alphabetisch – das erschiene dem sanften Snob Dick zu offensichtlich, zu banal. Nein, autobiographisch, entgegnet sein Boss. Dick nickt anerkennend, ohne freilich genau zu wissen, was er sich darunter vorzustellen hat.

Eigentlich ist er ja nur vorbei gekommen, um seinen Boss auf andere Gedanken zu bringen. Er will ihn zum Konzert in einen der unzähligen Chicagoer Clubs mitnehmen, damit ihm nicht die Decke auf den Kopf fällt. Denn Rob wurde gerade von seiner Freundin verlassen. Die Neuordnung der Sammlung, vermutet der sensible Plattenver-

käufer, ist wohl auch Trauerarbeit, entspringt dem Wunsch, das vertraute, erinnerungsträchtige Antlitz der Wohnung zu verändern. Dann erklärt ihm Rob das System: er will die Platten entsprechend der Lebensphasen ordnen, in denen er sie gekauft hat; die Freund- und Liebschaften, die er mit ihnen assoziiert, sollen der Schlüssel sein.

HIGH FIDELITY, Stephen Frears' Adaption des gleichnamigen Romans von Nick Hornby, handelt von der persönlichen Verwurzelung in der Popmusik. Buch und Film loten das Musikhören in seiner Doppeldeutigkeit aus: als Medium der Einsamkeit und der Gemeinschaft. Es ist ein inniges Vertrauensverhältnis, das den Fan mit seinen Idolen verbindet, ein Gefühl der Kumpanei, des Verstandenwerdens, die freudige Entdeckung, jemanden zu finden, der die eigene Sprache spricht. Immer wieder geht es im Film darum, Tapes für

**Stephen Frears beschwört die Erzählfkraft der Popmusik, freilich ohne sie in der Manier zu instrumentalisieren, wie es letzthin im US-Kino Mode geworden ist.**

Freunde oder eine Angebetete zusammenzustellen, um mit den Worten eines Anderen die eigenen Gefühle auszudrücken.

Stephen Frears beschwört die Erzählfkraft der Popmusik, freilich ohne sie in der Manier zu instrumentalisieren, wie es letzthin im US-Kino Mode geworden ist. Umstandslos wird hier seit einigen Jahren über Songs verfügt, um den emotionalen Effekt eines Momentes zu maximieren. Sie sollen dort, wo die Bilder und Worte nicht mehr hinreichen, die Geschichte weiter erzählen. Das ist nicht unproblematisch. Immerhin besitzen sie meist eine in sich geschlossene Struktur, eine Eigenständigkeit, die sich schwerlich in den Fluss einer Szene einbetten lässt, sofern man nicht deren Dramaturgie und Montage auf die Komposition abstimmt. Ihr Einsatz, zumal wenn sie Klassiker sind, kalkuliert jedoch mit dem kollektiven Gedächtnis: Sie sind eine zuverlässige Verabredung mit dem Publikum; dessen Sympathie ist mit ihrer Hilfe leicht erschlichen. Der Soundtrack von *HIGH FIDELITY* knüpft allerdings auch nicht bruchlos an die Tradition des New Hollywood an, als Regisseure wie Scorsese, Lucas, später auch Barry Levinson und Lawrence Kasdan begannen, sich die eigene Jugend und ein bestimmtes Lebensgefühl musikalisch zu vergegenwärtigen.

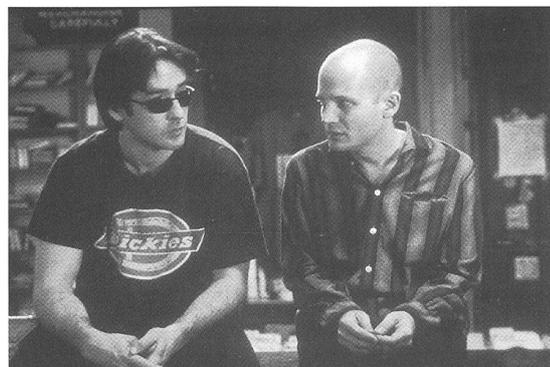
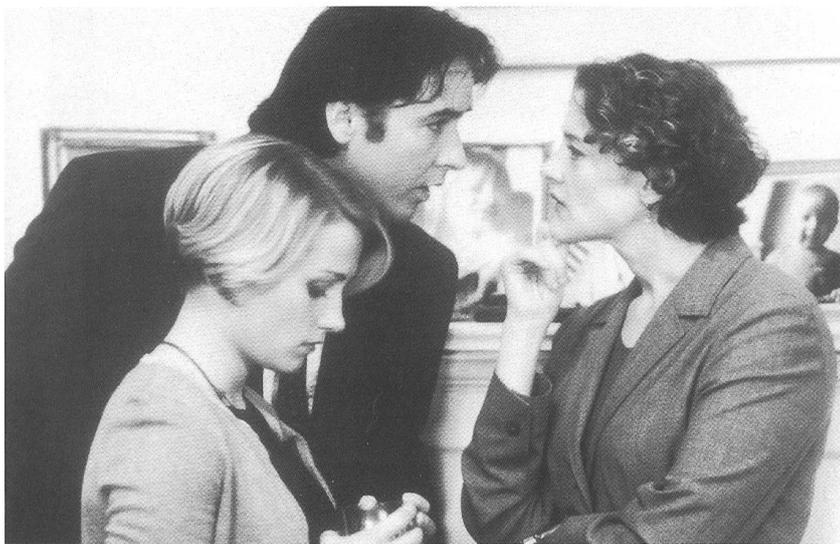
Frears reflektiert beide Tendenzen nicht explizit, setzt sich gleichwohl deutlich von ihnen ab. Wenn Rob seinen Angestellten Barry anfährt, der für den Wochenbeginn eine dröhnende Gute-Laune-Cassette aufgenommen hat, spielt sein «I want something that I can ignore!» vielleicht auf die aktuellen Inszenierungs- und Zuschauer-gewohnheiten an, welche die Musik zum atmosphärischen Unterfutter degradieren. Und für den (immerhin stilbildenden) Retro-Soundtrack zu Kasdans *THE BIG CHILL* finden die Filmcharaktere dann auch eher verächtliche Worte.

*HIGH FIDELITY* handelt vielmehr davon, wie man mit seiner Musikbegeisterung lebt. Rob und seine Freunde sind stolz auf ihre enzyklopädische Kennerschaft und ihre exklusiven Vorlieben (die übrigens erstaunlich heterogen sind). Sie fühlen sich als Eingeweihte, definieren sich in der Diffe-

renz zur ignoranten Masse. Ihre Begeisterung ist hermetisch. Im Namen von Robs Laden, *Championship Vinyl*, klingt eine nostalgische Verklärung an, auf die bereits der Vorspann des Films, die Nahaufnahme einer knisternden Schallplatte, einstimmt. Der Film inszeniert die Schallplatte nicht als Fetisch, dennoch eignet ihr mittlerweile eine noch viel anachronistischere Aura als beim Erscheinen von Nick Hornbys Roman. Im Übrigen erscheint in England nach wie vor ein Grossteil der Alben noch immer auch auf Vinyl. Dessen Faszination bedeutet also gerade am amerikanischen Filmschauplatz ein Aufbegehren gegen Moden und Kurzlebigkeit.

Durch die Verschiebung, Deplazierung der Handlung von London nach Chicago gibt der Film der Musikleidenschaft eine neue, eigene Triftigkeit: als eine adoleszente Obsession. Robs Freunde wirken, stärker noch als er, wie die Verkörperung des älter gewordenen *nerd*, des schüchternen Schülers oder College-Gängers, der sein männliches Rollenbild nicht als erotischer Eroberer sucht und findet und für den die Musik auch zu einer Zuflucht geworden ist. Rob hat immerhin gelernt, Musik als Brückenschlag und den gemeinsamen Geschmack als Mittel der Verführung einzusetzen. Die Einhelligkeit, mit der US-Kritiker sich selbst oder Freunde in den Figuren wieder zu erkennen glaubten, belegt womöglich, wie stark dies Motiv einen amerikanischen Nerv trifft.

*HIGH FIDELITY* ist eine reifere Variante der deftig pubertierenden Komödien, die zurzeit in Hollywood wieder hoch im Kurs stehen, und erzählt im Kern eine Geschichte des hinausgezögerten Erwachsenwerdens. Laura hat ihn verlassen, weil er keine Vorstellungen seiner und ihrer gemeinsamen Zukunft mehr entwickelt. Nun lässt Rob seine fünf unglücklichsten Liebesgeschichten Revue passieren, eine *top five*, auf die er Laura zunächst trotzig das Anrecht verweigert. Es ist eine launige Chronik der Liebesunfälle, bei der die nachträgliche Auskleidung der eigenen Biographie ironisch gebrochen wird. Robs Blessuren sind keineswegs rekordverdächtig, auch wenn das Drehbuch Momente der Verzweiflung und De-



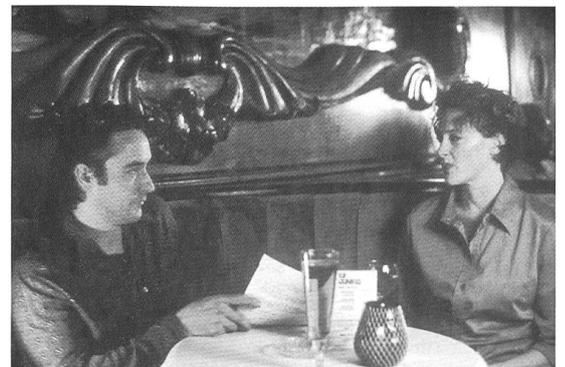
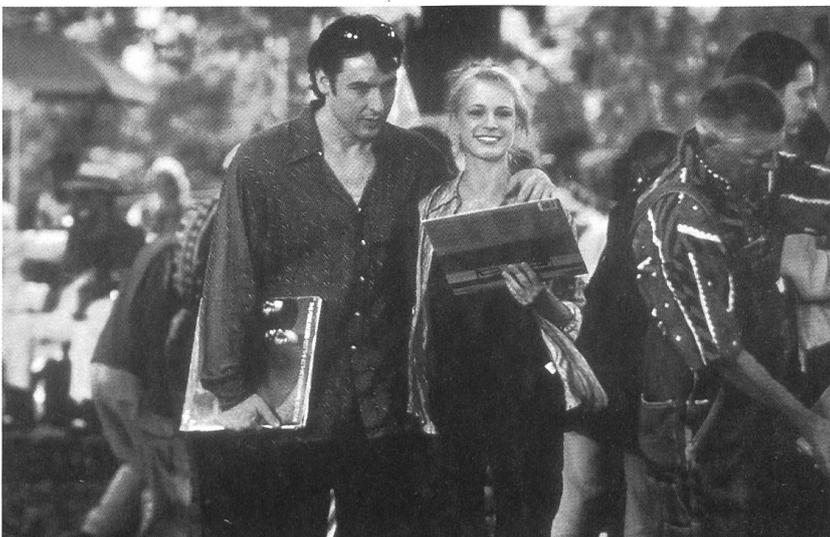
**Der Film entthront diese amerikanische Prinzessin viel unbarmherziger als ihr Vorbild im Roman, in dem er ihre Yuppie-Posen desavouiert. Dennoch wird Robs sentimentale Rückschau zusehends zum Rechenschaftsbericht der eigenen Leichtfertigkeit und Ignoranz.**

mütigung regelmässig an die einschlägige Szenerie von Regennächten delegiert. Eine Sonderstellung in den *top five* nimmt Charlie ein, der sich Rob immer unterlegen fühlte. Sie gehörte für ihn in eine andere Liga – und entspricht darin einer uramerikanischen Vorstellung von Aristokratie. (Frears hat die Rolle übrigens listig mit einer Britin, Catherine Zeta-Jones, besetzt.) Der Film entthront diese amerikanische Prinzessin viel unbarmherziger als ihr Vorbild im Roman, in dem er ihre Yuppie-Posen desavouiert. Dennoch wird Robs sentimentale Rückschau zusehends zum Rechenschaftsbericht der eigenen Leichtfertigkeit und Ignoranz, bleibt gleichwohl ein eher handwarmes Fegefeuer. Das liegt zum Gutteil daran, wie das Drehbuch Hornbys abschweifige, assoziative Prosa – welche das Faible seiner Figuren für Anordnungen, Listen und Systeme hübsch konterkariert – übersetzt. Weite Passagen des inneren Monologs lässt der Film seinen Hauptdarsteller direkt in die Kamera sprechen. In dieser Erzählhöhe liegt eine täuschende Überlegenheit, die der Film nicht recht als Abwehrmechanismus kenntlich zu machen vermag. John Cusacks lässige Zuschaueradressierung gewinnt bald etwas Gefälliges: worüber sich so leichthin und locker reden lässt, kann nicht wirklich schmerzhaft gewesen sein. Der Film lässt sich auf die Einschränkung der subjektiven Erzählperspektive ein, unterläuft sie jedoch kraft seines trefflich besetzten Ensembles. Die Charaktere, insbesondere die Frauen, sind stark genug konturiert, um nicht bloss Projektionen zu sein. Die Rolle der Laura ist zwar streckenweise etwas unentschieden angelegt. Iben Hjejle, die Frears in *MIFUNES SIDSTE SANG* entdeckte, bewältigt in ihrem US-Debüt jedoch beeindruckend die Herausforderung, ihr männliches Gegenüber in einer fremden Sprache in Frage zu stellen. Die Trennung von Laura setzt einen Reifeprozess in Gang, der in der Bereitschaft mündet, sich verbindlich auf den Anderen einzulassen – der Filmtitel bezeichnet hier schon längst nicht mehr nur musikalische Klangtreue – und eine tragfähige Perspektive für das eigene Leben zu entwickeln.

Die Musik spielt hier eine schillernde, letztlich aber eher marginale Rolle. Sie fungiert nicht als Proustsche Madeleine, löst nicht Erinnerungen aus; in den Rückblenden werden Songs nur als Zeitkolorit eingespielt. Die persönliche Entwicklung und die des Musikgeschmacks bleiben Parallelen, überschneiden sich vorerst nicht. Dass Rob relativ spät im Film Marvin Gayes «Let's get it on» zu «ihrem» Lied erklärt, lässt sich kaum als Weigerung Frears' deuten, die Musik als konventionelles affektives Instrument einzusetzen. Es wirkt in der Konsequenz vielmehr wie eine verpasste Gelegenheit. Erst gegen Ende bedient Frears sich der Musik, um eine Weichenstellung in Robs Leben und seiner Beziehung zu Laura einzuläuten. Dabei hält er freilich die Antwort auf jene Frage, die Rob eingangs sich selbst (und den Zuschauern) stellt, beharrlich in der Schwebe: «Did I listen to pop music because I was miserable? Or was I miserable because I listened to pop music?»

Gerhard Midding

*Die wichtigsten Daten zu HIGH FIDELITY: Regie: Stephen Frears; Buch: D. V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack, Scott Rosenberg nach dem gleichnamigen Roman von Nick Hornby; Kamera: Seamus McGarvey; Schnitt: Mick Audsley; Produktionsdesign: David Chapman, Thérèse DePrez; Kostüme: Laura Cunningham Bauer; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): John Cusack (Rob), Iben Hjejle (Laura), Todd Louiso (Dick), Jack Black (Barry), Lisa Bonet (Marie de Salle), Catherine Zeta-Jones (Charlie), Joan Cusack (Liz), Tim Robbins (Ian), Chris Rehman (Vince), Ben Carr (Justin), Lili Taylor (Sarah), Joelle Carter (Penny), Natasha Gregson Wagner (Caroline), Laura Whyte (Lauras Mutter), Shannon Stillo (Alison, Junior High), Drake Bell (Rob, Junior High), Sara Gilbert (Anaugh), Rich Talarico (Barrys Kunde), Matt O'Neill ("Beta-Band-Kunde"), Brian Powell (älterer Kunde), Margaret Travolta (Robs Mutter), Jill Peterson (Lauras Schwester Jo), Dick Cusack (Pastor), Susan Yoo (Neunzehnjährige), Chris Bauer (Paul), K. K. Dodds (Miranda), Marilyn Dodds Frank (Alisons Mutter), Aaron Himelstein (Kevin Bannister), Jonathan Herrington (Christ Thompson), Leah Gale, David Darlow (Trauergäste), Erik Gundersen (Marco), Bruce Springsteen. Produktion: Touchstone Pictures; Produzenten: Tim Bevan, Rudd Simmons; ausführende Produzenten: Mike Newell, Alan Greenspan, Liza Chasin; Co-Produzenten: John Cusack, D. V. DeVincentis, Steve Pink. USA 2000. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 114 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München, Wien.*



# Die Wüste ist rasender Stillstand

EL ENTUSIASMO von Ricardo Larraín



**Ricardo Larraín verfolgt in seinem zweiten Spielfilm kühl, kritisch den typischen Verlauf der Begeisterung bis hin zur stillen Enttäuschung.**

Der Enthusiasmus ist ein Verbrauchsartikel: eine Art Treibstoff, der sich aber nur schwer nachtanken lässt und wenn, dann sicher nicht beliebig. Nach *LA FRONTERA*, der im nasskalten Süden Chiles spielte, will Ricardo Larraín mit seinem zweiten Spielfilm keineswegs etwa die Begeisterung untergraben oder auch nur dämpfen oder in Frage stellen. Sondern er verfolgt kühl, kritisch ihren typischen Verlauf bis hin zur stillen Enttäuschung.

Am Ende liegt eine Leere in den Gemütern, die sich diesmal, in *EL ENTUSIASMO*, in der Leere der nordchilenischen Landschaften spiegelt. Wenn es, im Sinne eines Gegenteils, so etwas gibt wie: *Entgeisterung*, dann bedeutet sie weder Kraftlosigkeit noch Lähmung oder Melancholie. Was sie mit sich bringt, ist Resignation.

Die beiden Männerfiguren, die *EL ENTUSIASMO* quer durch die Dekade nach dem Fall des Regimes Pinochet verfolgt, buchstabieren jede auf ihre Weise zurück. Guillermo verläuft sich in fragwürdige, geradezu verlogene Videoreportagen. Fernando ergreift, noch schlimmer, die Flucht nach vorn: er stürzt sich in überdimensionierte Finanzierungen von zunehmend abstraktem und irrlichterndem Charakter und entwickelt eine Art von schmerzhaft verkrampfter Dauerbegeisterung für die angebliche Rentabilität des sogenannten Abenteuer-Tourismus. Fast verzweifelt versuchen seine aus dem Boden gestampften Gründungen, sich gegen die verzehrende Leere der Wüste im Norden zu behaupten.

**Larraín zeigt den Enthusiasmus wie auch sein Gegenteil, das klein Begeben, als die zwei Seiten ein und derselben Sache: und wie das eine, in Bewegungen nach oben und nach unten, das andere nach sich zieht.**

### Die verlorene Utopie

Dabei hatten Fernando und Guillermo so vielversprechend angefangen, als es zu Ende ging mit jenem dunkeln Kapitel der neueren Geschichte des Landes: mit einer Periode, die keinerlei Begeisterung gestattete. Eine (natürlich utopische) «unabhängige Republik» schwebte ihnen vor. Dem hemdsärmeligen Liberismus der Ultrarechten, wie er unter der Diktatur durchgesetzt wurde, sollte das Projekt eher wieder ein kooperatives Experiment entgegensetzen.

Larraín *findet* nicht einmal über das Hochgefühl, und wie es zuschanden kommt. Sondern er zeigt den Enthusiasmus wie auch sein Gegenteil, das klein Begeben, als die zwei Seiten ein und derselben Sache: und wie das eine, in Bewegungen nach oben und nach unten, das andere nach sich zieht. Entsprechend bekundet der Autor weder Skepsis noch Zuversicht, was die Wendung angeht, die die Dinge genommen haben, seitdem die radikalen Modelle Allendes wie der Militärs offensichtlich gescheitert sind.

Sondern er artikuliert sich, jenseits der beiden Männerfiguren, mittels der dritten Gestalt: der eher etwas weniger wild begeisterungsfähigen Isabel. Sie versteht zwar die (wankelmütige) Haltung ihrer beiden Freunde, teilt sie aber nur bedingt, weshalb sie dann auch nicht die Gefährtin ihrer Fehlentwicklungen zu werden braucht. Die Frau hat einen Knaben, Miguel, den sie vielleicht einmal vor enthusiastischem Übereifer wird bewahren können oder müssen. Bis auf weiteres hat sie ihn (samt sich selbst) einmal durchs Leben zu schleusen, und zwar ohne die Hilfe des Vaters. Fernando entzieht sich, um nicht zu sagen: er muss sich möglicherweise verstecken vor Gläubigern und Gerichten.

Selber merkt sie es wohl nur halb, aber der Autor beharrt darauf: die vierte Figur könnte diejenige sein, die eines Tages die verlorene Utopie wieder aufstößt. Bis dahin bleibt Miguel selber verloren, wie so viele Kinder seiner Generation.

### Das gegenwärtige Lebensgefühl

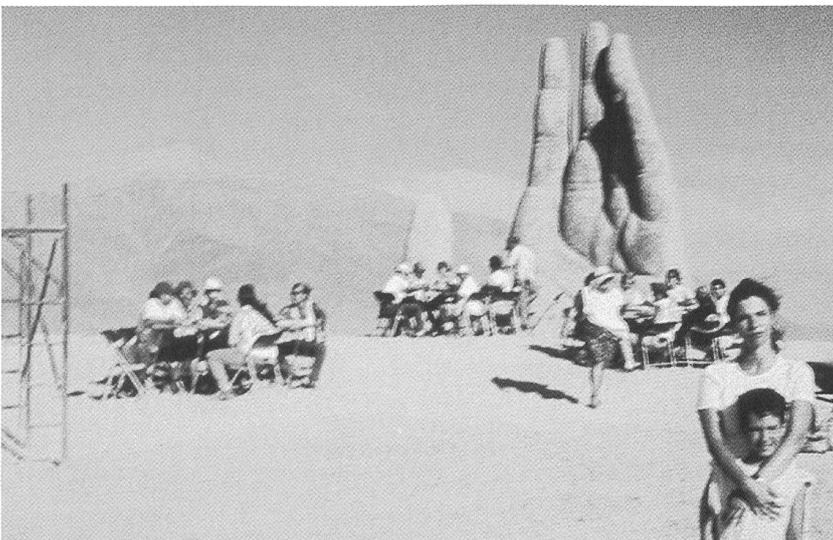
EL ENTUSIASMO setzt sich nun schon ganz ausdrücklich ab von dem, was man sich (in Europa) seit den sechziger Jahren unter lateinamerikanischem Kino vorstellt. Da fehlt es sowohl an der gewohnten Folklore wie an der vertrauten politischen Militanz, und selbst die exotisch-touristische Werbewirkung der Bilder bleibt vermutlich bescheiden, dabei stellt der Fremdenverkehr eines der Themen. Auch der «magische Realismus» der Lateinamerikaner, der sonst so leichtfüßig bemüht wird, weicht einer nüchternen Perspektive, die sich ganz auf das Heute und auf ein ausschließlich gegenwärtiges Lebensgefühl konzentriert.

Die Zeiten Allendes und Pinochets liegen schon fast museal weit zurück, aber auch eine Idee von der Zukunft gibt es keine. Sondern es herrscht eine beschleunigte Trägheit, die Dynamik läuft leer. Mehr als an Fellini oder die Neorealisten, als an die Cinemanovisten oder Argentinier denkt man an Antonioni. Das Klima, die Bilder erinnern zuvorderst an IL DESERTO ROSSO.

Es gibt eine Art und Weise, die Wüste zu filmen, dass sie gewiss trocken wirkt, aber eher kühl, keinesfalls heiss. Die Landschaften bilden nicht immer nur das Befinden der Menschen ab, sondern wirken sich aus auf ihr Verhalten. Die Wüste ist der rasende Stillstand – in den Köpfen von Fernandos Generation. Die Szenerie lässt so wenig bleibende Begeisterung zu wie (seinerzeit) die Diktatur.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu EL ENTUSIASMO: Regie: Ricardo Larraín; Buch: Jorge Goldenberg, Ricardo Larraín; Kamera: Esteban Courtalón; Schnitt: Danielle Fillios; Ausstattung: Patricio Aguilar; Musik: Jorge Arriagada; Ton: Marcos de Aguirre. Darsteller (Rolle): Maribel Verdú (Isabel), Alvaro Escobar (Fernando), Alvaro Rudolphy (Guillermo), Carmen Maura (María), Gianfranco Lebrini (Miguel). Produktion: Cine XXI, Paraíso Production Diffusion, Cartel, in Zusammenarbeit mit Trans Film, TVE, ZDF/ARTE; unterstützt vom Ministère de la culture et de la communication, Centre national du cinéma, Fonds Sud Cinéma, Hubert Bals Fonds. Chile, Frankreich, Spanien 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SRD; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen.



# ◀Darum filme ich im Norden▶

Gespräch mit Ricardo Larraín



**FILMBULLETIN** Wo waren Sie, als in Chile die Diktatur zu Ende ging?

**RICARDO LARRAÍN** Ich war in meinem Büro, das befindet sich an einem Platz. Ich ging hinaus und trank mit einem Freund ein Bier. Da sassen wir und sagten: ein historischer Tag.

Als die Militärs putschten, war ich sechzehn. Ich habe die Jahre unter Pinochet in Chile verbracht und war einer der Letzten an der Filmschule, dann wurde sie geschlossen. Ich besuchte Emigranten in Italien, der Schweiz, Spanien und Frankreich.

**FILMBULLETIN** Welches waren Ihre Erwartungen und Hoffnungen in jener Bar?

**RICARDO LARRAÍN** Die Zukunft schien unbestimmt. Wir wünschten, dass sich alles sofort radikal ändere, wussten aber, dass sich die Abwendung von der Vergangenheit nur langsam vollziehen würde. Erst heute, zehn Jahre danach, ist der Prozess irreversibel geworden. Von der Diktatur ist kaum noch etwas geblieben. Aber die gesellschaftliche Situation hat sich fundamental nicht verändert.

**FILMBULLETIN** Ihr Film lässt denken, Chile löse sich sowohl von der Epoche Pinochet wie auch von der Epoche Allende. Die Nachrichten, die wir in Europa bekommen, erwecken den Eindruck, die Vergangenheit sei aber noch sehr präsent. Sind wir falsch informiert?

**RICARDO LARRAÍN** Es hat etwas mit der Distanz zu tun. Die Chilenen haben Schwierigkeiten und Vorhaben, die weit über die Bewältigung der Vergangenheit hinaus gehen. Die Welt hingegen scheint nur an dieser einen Frage interessiert zu sein.

**FILMBULLETIN** Ihr Film schildert einen dynamischen Stillstand, eine leerlaufende Betriebsamkeit, eine manische Zwangsmodernisierung. Kann ein solcher Zustand andauern?

**RICARDO LARRAÍN** Die Demokratie richtet sich ein, die Zwanzigjährigen kennen nur das. Bei der letzten Präsidentenwahl argumentierten der rechte wie der linke Kandidat anders

als früher. Erstmals ging auch die Rechte ausdrücklich auf Distanz zu Pinochet: ähnlich, wie sich zuvor schon die Linke erneuert hatte. So tat sich eine Möglichkeit auf, von vorne anzufangen.

**FILMBULLETIN** Im Film sticht das Motiv der Zergliederung der Familie, der Individualisierung hervor. Wie steht es in dieser Hinsicht mit der chilenischen Tradition?

**RICARDO LARRAÍN** Chile hat eine iberisch-katholische Überlieferung, die die Familie betont. Die Kirche ist aber auch sehr fortschrittlich. Teile des Klerus hielten unter Allende zum Sozialismus. Einer von Pinochets entschiedenen Opponenten war Kardinal Raúl Silva Enriquez. Doch gibt es zum Beispiel noch kein Scheidungsrecht, und auch über die Abtreibung wird nur diskutiert. Gegriffen hat die Modernisierung bei den Frauen, deren Rolle an Bedeutung gewonnen hat. Das sind die wahren Themen, um die es heute geht.

**FILMBULLETIN** Ihre beiden männlichen Protagonisten entwickeln sich sozusagen rückwärts, während die Frau mehr und mehr als die eigentliche Heldin hervortritt.

**RICARDO LARRAÍN** Ein amerikanischer Szenarist, Henry Bean, deutete den Film so: Guillermo und Fernando machen sich *the soul of the nation* streitig: Isabel. Und sie entscheidet sich für keinen von beiden. Die Interpretation gefällt mir, obwohl oder weil sie poetisch ist.

Die Frauen in Chile sind die Wechselwähler. Die Männer sind häufiger ideologisch fixiert. Darum richten sich die Politiker ans weibliche Publikum. So hat die chilenische Politik eine Wendung ins Konkrete genommen. Gesundheit, Umwelt, das steht zur Debatte. Und entsprechend verhält sich meine Heldin: sie wählt die Praxis.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie unmittelbar reagiert auf die Interpretation Henry Beans?

**RICARDO LARRAÍN** Ich war gerührt, als ich sah, dass eine solche Deutung tatsächlich möglich ist.

**FILMBULLETIN** Sie stellen den Norden mit der Stadt Arica heraus. Was bedeutet diese Region für Chile?

**RICARDO LARRAÍN** Der Norden, das ist die Wüste. Dort herrscht reger Betrieb, da sind die Kupferminen, da wurden die Gewerkschaften und die KP gegründet, und da haben wir (gegen Peru) auch unsern einzigen Krieg geführt. Darum filme ich im Norden: weil er so leer ist, dass man ihn nie zu Ende erkundet hat.

**FILMBULLETIN** Hat der chilenische Film (zum Beispiel) als solcher noch eine Zukunft, oder muss es nicht früher oder später zu so etwas wie einem lateinamerikanischen Film kommen?

**RICARDO LARRAÍN** Lateinamerika ist gross, aber linguistisch homogen. Die enormen Unterschiede etwa zwischen einem Chilenen und einem Kubaner bestimmen indessen die Realität. Die nationalen Besonderheiten sind so stark wie in Europa. Oder vergleichen Sie ruhig Lateinamerika auch mit der Schweiz.

**FILMBULLETIN** Würden Sie persönlich eine Bündelung des lateinamerikanischen Filmschaffens befürworten?

**RICARDO LARRAÍN** Sicher wäre ich dafür, aber das heisst nicht viel. Denn es ist zum Beispiel schwieriger, einen chilenischen Film in Venezuela zu verkaufen als in der Schweiz. Simon Bolivar wollte im neunzehnten Jahrhundert einen kontinentalen Einheitsstaat gründen, was sich als unmöglich erwies. (Man spricht noch heute vom *Traum Bolivars*.) Die derzeitigen Entwicklungen sind gegenläufig: sie führen so sehr zusammen wie auseinander, im Film wie sonst.

Das Gespräch mit Ricardo Larraín führte Pierre Lachat



## Vom Glück zu staunen

Anmerkungen zu Jacques Tati



Das As der Asse, das da nur Asse schlägt auf dem Tennisplatz und alle Gegner vom Platz fegt –: man wird nicht glauben, dass er Sampras oder Muster oder Becker heisst. Nur schaufelt der Spieler ein bisschen so mit seinem Racket, als wolle er die Luft umpflügen und sorgfältig sieben, bevor er zum tödlichen Schlag ausholt, wie es gut vierzig Jahre später tatsächlich bei Boris Becker aussehen wird. Vielleicht hat er es sich ja abgeguckt bei Monsieur Hulot.

Der ist ins bretonische Seebad gefahren mit seinem winzigen Amilcar 1924, einem Gefährt, das man nicht als Auto, sondern nur als Automobil bezeichnen kann. Ein Wunder, dass das Vehikel noch fährt, unter Stöhnen und Rattern, ein zwei-



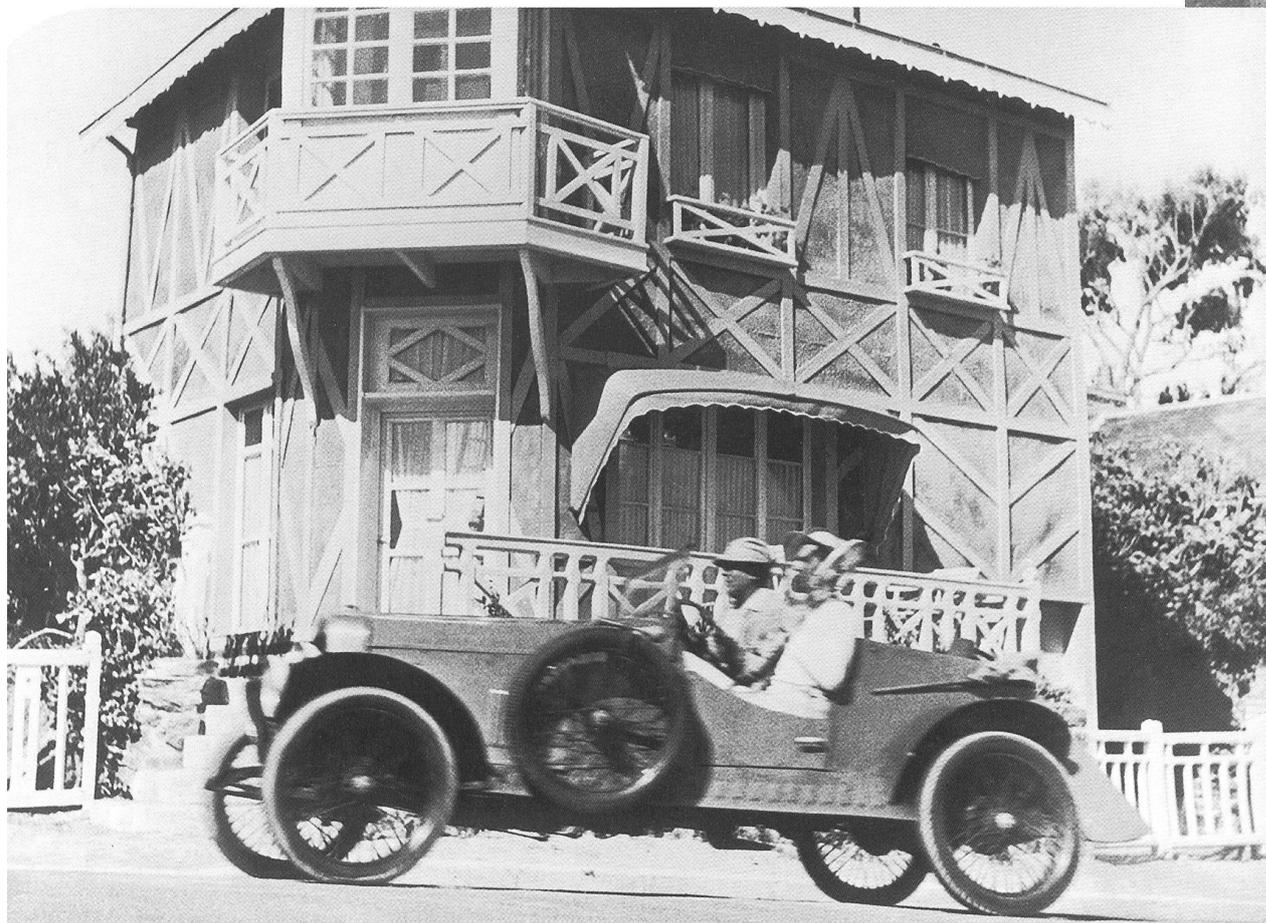
**«Was ich an Tati am meisten bewundere ist der Charme seines Handwerks, das das Gegenteil von Amateurhaftigkeit ist und jeden Anspruch vermeidet, komisch zu sein.»** Jean Cocteau

tes, dass der Fahrer Platz darin findet, ohne seine ewig langen Beine vierfach falten zu müssen. Im Dorf am Meer, das nur zur Ferienzeit zum Leben erwacht, wird der Amilcar zum Gegenstand uneingeschränkten Staunens zumal der Kinder werden und sein Chauffeur im Hôtel de la Plage ein bescheidenes Zimmer haben, allerdings, darauf besteht er, mit Blick aufs Meer. Vom Balkon.

Den Balkon zeigt er uns und auch das Fenster, in dem die See sich spiegelt, aber das Zimmer selbst zeigt er uns nicht. Wenn man es aus Erfahrung nicht besser wüsste, müsste man fürchten, es gibt kein Bett in diesem Zimmer und für den Bewohner keinen Schlaf. Gleichwohl durchaus ausgeschlafen, gesellt er sich bei den Mahlzeiten zu

den anderen Gästen. Das heisst gesellen klingt vielleicht eine Idee zu gesellig für diesen ausgefallenen Gast, der sich allenfalls zu den anderen stellt, mit forschen grossen Schritten und dennoch zögerlich, wie innerlich trippelnd, so, als könne er auch woanders hingehen. Irgendwohin. Und dann ist er oft schon am Ziel vorbei, ehe er es sieht.

Obwohl er, voller Staunen darüber, hier zu verweilen, sein wirkliches Ziel nicht aus den Augen lässt. Das Ziel heisst Erholung, koste es, was es wolle, partout Erholung, für die keine Anstrengung zu gross sein kann, Erholung um jeden Preis, den der Bürger zu zahlen bereit ist, mit Freuden, denn dafür hat er ein ganzes Jahr geschuftet und gespart. Genauso wie das ältere Ehe-



**«Wenn ein einfacher Mann zwei Wochen an einem schönen Strand verbringt, Ferien macht, für die er ein ganzes Jahr gespart hat, mit der Absicht, es sich gut gehen zu lassen, dann ist das ein grosses Abenteuer für ihn und all die Leute, die seine Wünsche nachempfinden können.» Tati**



paar, das stets nur im Gänsemarsch durchs Dorf flaniert, die Frau vorweg, der Mann hinterher. Oder Martine, deren Koffer Hulot so eifertig und stürmisch ins Haus trägt, dass er auf dessen Rückseite wieder herauskommt, ohne seine Last losgeworden zu sein. Mit ihr, mit Martine, wird er zu einem Maskenball gehen, auf dem sie, erstaunlicherweise, die einzigen sind, die sich verkleidet haben.

Beflissene Eifertigkeit lässt ihn ein gigantisches Feuerwerk auslösen, wenn er im Depot der Feuerwerkskörper den Brand löschen will. Statt zu löschen, zündelt er. Statt Ordnung zu schaffen, richtet er ein Chaos an. Seine Spuren sind unübersehbar, wenn er mit verschlammten Stiefeln über den frisch gefegten, gesaugten und gebügelten Teppich die Treppe des Hotels zu seinem Zimmer hochsteigt. Und als genüge das nicht, seine Existenz unter Beweis zu stellen, obwohl er wie ein Phantom erscheint, poltert auch noch sein Paddel die Stufen herab.

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT von 1953 ist der zweite lange Spielfilm von Jacques Tati und

gleichzeitig (fast) sein erster. Weil sein tatsächlich erster, JOUR DE FÊTE, sieben Jahre vorher entstanden und auf Festivals (Venedig) und in Amerika (!) mit Jubel aufgenommen, viele Jahre brauchte, um (1961) zuerst annähernd (in einer von Tati nachträglich kolorierten Fassung) und endlich, 1995, dreizehn Jahre nach dem Tod Tatis, in der ursprünglich gedachten und gedrehten Farbversion erscheinen zu können. Mit JOUR DE FÊTE war dieser Zivilisationskritiker und Kulturpessimist, immer auch sein eigener Widerspruch, der Zivilisation und ihrer Technik voraus. Weil er den Film in einem Farbverfahren hergestellt hatte, von dem seinerzeit, 1947, Kopien nicht zu ziehen waren.

\*\*\*

Er war, am 9. Oktober 1908 in Le Pecq – wo das wohl liegen mag? natürlich in der Nähe von Saint-Germain-en-Laye, einem Pariser Vorort – geboren, der Sohn eines Bilderrahmers. Der war selbst der Schwiegersohn eines Bilderrahmers – er hatte ins Geschäft geheiratet – und Sohn des Grafen Dimitri Tatischeff, seines Zeichens Militärattaché der russischen Botschaft zu Paris, der bei einem seiner standesgemässen Ausritte im Bois de



LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT



HOMMAGE

2

Boulogne von einem Unbekannten ermordet wurde. Auch der junge Jacques Tatischeff sollte Bilderrahmer werden und ist es, liest man die Cadrage seiner Filme, auch geworden. So schickte man ihn aufs Polytechnikum und nach England, wo er seine Leidenschaft fürs Rugbyspiel entdeckte, für alles Sportliche sowieso – und für das britische Outfit seiner Personage, der Inkarnation des "Franglais", lange bevor man diese Sprache in Frankreich sprechen würde.

In England, so scheint es, entdeckte er sich selbst als Parodist, mit sportpantomimischen Nummern, mit denen er zuerst seine Freunde amüsierte, bis ihn die kommerzielle Verwertbarkeit seines Talents überraschte. Mit vereinzelt Auftritten in Cafés – Stand-up-Komiker wie Karl Valentin in Deutschland oder, später, sehr viel später, Woody Allen und Mel Brooks in Amerika – frönte er einer brotlosen Kunst, ehe man ihn im Pariser Nachtclub «Le Gerny's» als betrunkenen Pausenkellner zwischen den Auftritten von Edith Piaf auftreten lässt und ehe ihm eine Performance in einem Programm von Maurice Chevalier im «Ritz» so etwas wie den Durchbruch beschert.

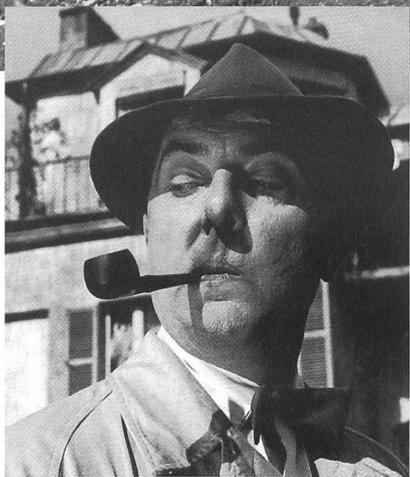
Tourneen durch Varietés und Zirkuszelt in ganz Europa folgen, Wanderjahre, die auch Lehrjahre sind, in denen er seine Sprache, die Sprache seines Körpers, vervollkommnet. Denn wie Chaplin und Keaton, Langdon, Lloyd und Groucho und Harpo, wie Valentin und Fatty Arbuckle, wie Mack Sennett und Max Linder oder wie Laurel & Hardy und Jerry Lewis erfand er sich seinen Körper neu als das Vokabularium, in dem er sich auszudrücken begann.

Er beherrschte diese Sprache schon, als er in ihr im Film zu reden anfang und seinen kleinbürgerlichen Protagonisten endgültig in eine Reihe stellte mit den grossen Filmkomödianten der Filmgeschichte. Er aber brauchte, um seine Körperlichkeit sprechen zu lassen, nicht so viele Requisiten wie andere. Er brauchte weder die ausgebeulten Hosen, die gewaltigen Schuhe, den winzigen Hut und das Stöckchen von Chaplin, die Charlie dazu ertüchtigten, der Schwerkraft zu trotzen und die Erde wenigstens vorübergehend mit wenigstens einem Fuss hüpfend zu verlassen. Er, hoch gewachsen, bevorzugte Röhrenhosen wie der nicht minder hochgewachsene Karl Valentin und rollte

1



2



**«Tatis Humor ist ausserordentlich restriktiv, und sei es auch nur, weil er sich absichtlich auf Beobachtungshumor beschränkt und alle Einfälle ausscheidet, die der reinen Burleske verpflichtet sind.»** François Truffaut

mit seinen Füßen die Erde noch einmal rund. Er nahm die Kugel unter die Füsse, von der Ferse über den Ballen auf die Spitze; er fasste die Erde mit den Füßen an, kein Nerv, der nicht mit ihr in Berührung kam. Denn er dachte nicht daran, die Erde und den festen Boden des Wirklichen zu verlassen. Er wollte alles nur besser überschauen, aus einer höheren Warte, die ihn sein federnder Gang ersteigen liess. Oft knickte der schmale Körper leicht in der Hüfte ab, und noch einmal verschob sich der Kopf auf dem Hals. Das konnte auf den ersten Blick mechanistisch wirken, stereotyp, autistisch und gesteuert von einer inneren, unkontrollierbaren Unbändigkeit, von einem Dämon, der Charlie und Harpo Marx die Beine zucken lässt und der Jerry Lewis in die Gesichtszüge fährt, bis sie hoffnungslos entgleisen.

Tatis Körpersprache spricht anders. Sie ist höchst sinnvoll darauf organisiert, seinen Augen nichts entgehen zu lassen, und was ihn gehen lässt, ist das, was die Welt ihn sehen lässt; sein Gang ist bestimmt von der Beobachtung der Wirklichkeit. So sind auch seine Filme eingerichtet: das Komische ist nichts, was dem Wirklichen hinzuerfunden wird, sondern das Wirkliche selbst, betrachtet aus der Perspektive des aufrechten, selbstbewussten, stoisch federnden Gangs. Da wird nichts nachdrücklich demonstriert in Nah- oder Detailaufnahmen; die bevorzugte Ansicht ist die Totale oder Halbtotale, die den Komiker nicht aus der Welt, in der er lebt, isoliert. Da ist er der Bilderrahmer, der die Welt nicht inszeniert mit allen Abstufungen von der Totalen bis zum Close-up, sondern sie so kadriert, wie sie in Augenhöhe erscheint.



2

«An sein Talent reicht kein Akrobat, kein Pantomime heran. Seine Kunst umfasst Tanz, Sport, Satire und Flitter; in seinen Auftritten ist er der Fesselballon und sein Steuermann zugleich, der Boxer und sein Gegner, das Fahrrad und sein Fahrer.» Colette

☼☼☼

In einem kleinen Nest – der Provinz und den Dörfern ist er, wenigstens in den glücklicheren Anfängen seiner Karriere, immer treu verbunden und verpflichtet gewesen – in einem Nest mit Namen Sainte-Sévère-sur-Indre dreht er 1947 seinen ersten Kurzfilm: *L'ÉCOLE DES FACTEURS*. Er spielt den Briefträger François, der sich in den Kopf gesetzt hat, seine Briefschaften und Pakete im Rekordtempo an den Mann zu bringen. René Clément, unter dem er in den dreissiger Jahren schon zwei Kurzfilme gedreht hatte (*ON DEMANDE UNE BRUTE* und *SOIGNE TON GAUCHE*), sollte wieder inszenieren. Als er krank wurde, übernahm Tati selbst die Regie, für einen Film von 18 Minuten Länge, der zwei Jahre später mit dem Prix Max Linder ausgezeichnet werden sollte. Da aber hatte der Postbote schon zum zweitenmal geklingelt in Sainte-Sévère, und Tati, der die *école des facteurs*

mit Auszeichnung bestanden hatte, den Film noch einmal inszeniert und gespielt: *JOUR DE FÊTE*.

Wieder radelt François durch die Landschaft, zuerst noch recht gemütlich, bis er sich von der Rasanz und Tüchtigkeit seiner amerikanischen Kollegen zu grösseren Leistungen animieren lässt. In Follainville, wie das Kino-Sainte-Sévère heisst, findet ein Jahrmarkt statt, ein Kinzelt wird aufgebaut, und François, Zaungast, der einen Spalt in der Zeltbespannung gefunden hat, ist völlig hingerrissen von der Wochenschau über das amerikanische Postwesen. *Rapidité, rrapidité* imitiert er die Postzustellung à l'américaine, bis ihn sein Fahrrad in den Dorfbach trägt. Nichtsdestotrotz ist das Vehikel sein Freund – wie der Amilcar nicht nur Gefährt, sondern auch Gefährte von Monsieur Hulot sein wird –, das ihn schneller radeln lässt

«Hulot hat keine Ahnung von den Dingen, sie kommen auf ihn zu. Er ist ein Fliegenfänger, er sucht nicht.» Tati «Monsieur Hulot ist die metaphysische Inkarnation einer Unordnung, die sich einstellt, lange nachdem er weggegangen ist.» André Bazin



als die Tour de France, deren Spitzengruppe er regelrecht abhängt. Und wenn es sich einmal selbständig macht, das Fahrrad, und François auf einer abschüssigen Landstrasse davonrast, sorgfältig alle Kurven elegant ausfahrend, dann lehnt es sich auch genauso selbständig an eine Wand, den Freund, wenn es nur könnte, mit einem milden, um Verzeihung bittenden Lächeln erwartend.

Die Objekte haben ein Eigenleben und verhalten sich unerwartet. Aber sie fliegen ihm nicht um die Ohren wie die Leitern bei Stan&Ollie und er muss sie nicht zersägen wie Karl, der mit seinem neuen Stehpult eine Etage tiefer landet, ohne einen Aufzug benutzen zu müssen. Mit Tati treiben die Gegenstände nur ihr Allotria, hebt die Bahnschranke das Fahrrad von François zwar in schwindelnde Höhe, lässt es aber auch sanft wieder auf die Erde zurück. Oder es ärgert ihn eine Biene, aber dann wird der Bauer, der die gestikulierende, hampelnde Gestalt des Briefträgers stauend aus der Ferne beobachtet, von der Biene attackiert; und es ist womöglich dasselbe Insekt, das zwischen den Becken des Beckenschlägers mit Aplomb zerquetscht wird. Gegenstände werden

zweckentfremdet, ähnlich wie bei Buster Keaton, nur nicht so sinnvoll. Und, schon in JOUR DE FÊTE, so früh, kündigt sich das an, nicht nur Tati allein ist das Subjekt der Gags. In den VACANCES DE MONSIEUR HULOT können es die eisschleckenden Kinder sein, in MON ONCLE der Neffe oder Monsieur Arpel.

MON ONCLE wird zu Tatis grösstem internationalem Triumph, als er 1959 mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wird. Die Legende will wissen, dass man damals in L.A. auf die Idee gekommen sei, Tati mit Jerry Lewis zusammen zu bringen. Er aber soll dankend nein gesagt und eine Begegnung mit Buster Keaton vorgezogen haben, den er seit THE NAVIGATOR bewunderte und dem es besonders gefallen haben soll, «dass ich mich mit LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT nicht zum Sklaven des Tonfilms gemacht habe». Wie der Charlie von MODERN TIMES hat er, vom ersten bis zum letzten Film, mit dem Dialog nicht viel im Sinn; schon die ewige Pfeife zwischen den Zähnen hindert Hulot daran, sich verbal verständlich zu machen; er hat schliesslich andere Mittel der Kommunikation. Was nicht

1  
MON ONCLE

2  
PLAYTIME

2



HOMMAGE

2

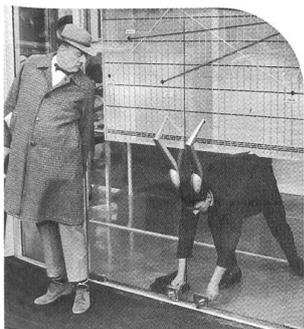
**«Tati amüsiert die Zuschauer, degradiert sie dabei aber nicht zu passiven Beobachtern. Eher im Gegenteil: seine Absicht ist es, den Zuschauer zu aktivieren.»** Jerzy Toeplitz

heisst, dass Tati mit dem Ton nichts anzufangen gewusst hätte. Er hat, wie er bekannte, jeden Film zweimal gedreht, zuerst optisch, dann akustisch. Was *PLAYTIME* (mit Fünf-Kanal-Stereo) und dann noch einmal *TRAFIC* zu wahren Sinfonien der Töneffekte machen wird.

Mit *MON ONCLE*, der erst bei der zweiten Vorstellung beim Publikum reüssierte, obwohl der Film schon nicht mehr die Schwierigkeiten wie *JOUR DE FÊTE* hatte, überhaupt einen Verleiher zu finden, mit *MON ONCLE* setzt dann freilich eine Tati-Kritik ein, die – wahrscheinlich – bis heute andauert. Feierten *JOUR DE FÊTE* und *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* noch das Idyll – und ironisierten es zugleich –, wird der Ton herber, sobald sich Tati-Hulot in die Metropolen begibt, in denen Technik, Tempo, Turbulenzen an der Tagesordnung sind. In den Glasfassaden spiegelt sich nicht mehr wie im Fensterglas des *Hôtel de la Plage* der Strand und das Meer; in *PLAYTIME* ist das alte Paris nur noch eine Verspiegelung, ein Traum. *PLAYTIME* ist, wie *MODERN TIMES*, der Abschied von den Schönheiten der alten Zeit und gleichzeitig, welcher ein Widerspruch, Technik- und Zivilisationsschel-

te im Cinemascope-Verfahren, das sich selbst nur dem technischen Fortschritt verdankt. Grösser, aufwendiger ist kein Film von Tati gewesen als ausgerechnet der Film, der, auf Anweisung Tatis, nur in Kinos mit Projektionen im 70mm-Format laufen durfte.

Was die Tati-Kritik Fortschrittsfeindlichkeit nennt, gottlob nicht ganz zu Unrecht, verstellt den Blick für das Staunen, mit dem dieses ewige Kind die Welt anschaut, die selbst in den riesigen Aufbauten nie artifiziell arrangierte, sondern ihrer wahren Erscheinung nachgebildete Wirklichkeit. Wie Karl Valentin und die Marx Brothers mag er nur Trümmer hinterlassen, aber während Groucho&Chico&Harpo – an dessen Unschuld der «weisse Clown» Tati am ehesten heranreicht –, während sie zerfetzen, was sie stört, muss das Kind Tati nur durch den Spielzeugladen gegangen sein, ohne irgend etwas zu tun, um alles unverkäuflich zu machen. Warum soll er kein Engel sein?



«Die Kunst Tatis beruht auf einer extremen Schamhaftigkeit ... Meistens weigert er sich, ein Objekt bis ans Ende aller Möglichkeiten des Komischen auszubeuten.» Georges Sadoul



HOMMAGE

**Jacques Tati**

9. 10. 1908 – 4. 11. 1982

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p>1932 OSCAR, CHAMPION DE TENNIS<br/>Kurzfilm; Buch und Darsteller:<br/>Jacques Tati</p> <p>1934 ON DEMANDE UNE BRUTE<br/>Kurzfilm; Regie: Charles Barrois;<br/>Buch: Jacques Tati, Alfred Sauvy</p> <p>1935 GAI DIMANCHE<br/>Kurzfilm; Regie: Jacques Berr;<br/>Buch und Darsteller: Jacques<br/>Tati, Clown Rhum</p> <p>1936 SOIGNE TON GAUCHE<br/>Kurzfilm; Regie: René Clément;<br/>Buch und Darsteller: Tati</p> <p>1938 RETOUR À LA TERRE<br/>Kurzfilm; Buch und Darsteller:<br/>Jacques Tati</p> <p>1945 SYLVIE ET LE FANTÔME<br/>Regie: Claude Autant-Lara;<br/>Tati spielt das Gespenst</p> <p>1946 LE DIABLE AU CORPS<br/>Regie: Claude Autant-Lara; Tati<br/>ist einer der Soldaten, die um<br/>ein Klavier stehen</p> | <p>1947 L'ÉCOLE DES FACTEURS<br/>Kurzfilm; Regie und Buch:<br/>Jacques Tati<br/>JOUR DE FÊTE<br/>(1947 gedreht, 1949 Kinostart)<br/>Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,<br/>Henri Marquet, René Wheeler;<br/>Darsteller: Tati, Guy Decomble,<br/>Paul Frankeur, Santa Relli,<br/>Maine Vallée, Roger Rafal</p> <p>1953 LES VACANCES<br/>DE MONSIEUR HULOT<br/>Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,<br/>Henri Marquet, P. Aubert,<br/>Jacques Lagrange; Darsteller:<br/>Tati, Nathalie Pascaud, Louis<br/>Perrault, Michèle Rolla, André<br/>Dubois, Lucien Frégis</p> <p>1958 MON ONCLE<br/>Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,<br/>Jacques Lagrange, Jean L'Hôte;<br/>Darsteller: Tati, Jean-Pierre<br/>Zola, Adrienne Servantie, Alain<br/>Bécourt, Lucien Frégis</p> | <p>1967 PLAYTIME<br/>Regie und Buch: Jacques Tati;<br/>Darsteller: Tati, Barbara Dennek,<br/>Jack Gauthier, Jacqueline Lecomte,<br/>Henri Piccoli, Valérie Camille</p> <p>COURS DU SOIR<br/>Kurzfilm; Regie: Nicolas Ribowski;<br/>Buch: Jacques Tati; Darsteller:<br/>Tati, Marc Monjou</p> <p>1971 TRAFIC<br/>Regie: Jacques Tati; Buch: Tati,<br/>Jacques Lagrange; Darsteller:<br/>Tati, Maria Kimberly, Marcel<br/>Fraval, Honoré Bostel</p> <p>1973 PARADE<br/>Regie und Buch: Jacques Tati;<br/>Darsteller: Tati, Karl Kossmayer<br/>und sein Maulesel, die Williams,<br/>die Vétéranes, die Sipoloes</p> |
|--|---|--|



**«Wie Bresson erfindet Tati das Kino beim Drehen; er lehnt die Strukturen aller anderen ab.»** François Truffaut

Mit dem Vorführwagen von TRAFIC, in dem ihm alle technischen Wunder begegnen, die schon Keaton fasziniert haben, die Meister Buster aber anders als der Tolpatsch einer zwar verkehrten, aber immer irgendwie sinnvollen Verwendung zuzuführen verstand –, mit dem Wunderwerk an Wohnmobil und Camping-Auto kommt er zu spät an beim Automobil-Salon in Amsterdam. Aber auch bei diesem, seinem einzigen Road Movie, sind die Pannen lehrreicher als das Gelingen, ist der Weg das Ziel.

Schon in MON ONCLE und entschiedener noch in PLAYTIME und TRAFIC nimmt er sich selbst aus dem Vordergrund und als Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zurück. Er gibt dem Zuschauer Zeit, wenn er ihn mit seinen, Tatis, Augen und von dem Zenit seines Körpers sehen lässt auf die Absurditäten der modernen Welt und ihrer Technifizierung, auf die Kälte aus Beton, Stahl und Glas, auf die vehementen Störungen in der Kommunikation der Menschen untereinander. Seine Dialoge sind keine echten Gespräche, sondern Geräusche wie andere auch in einer komplexen Montage aus Toneffekten, Musikfetzen, Wortfetzen; da nimmt er Mass

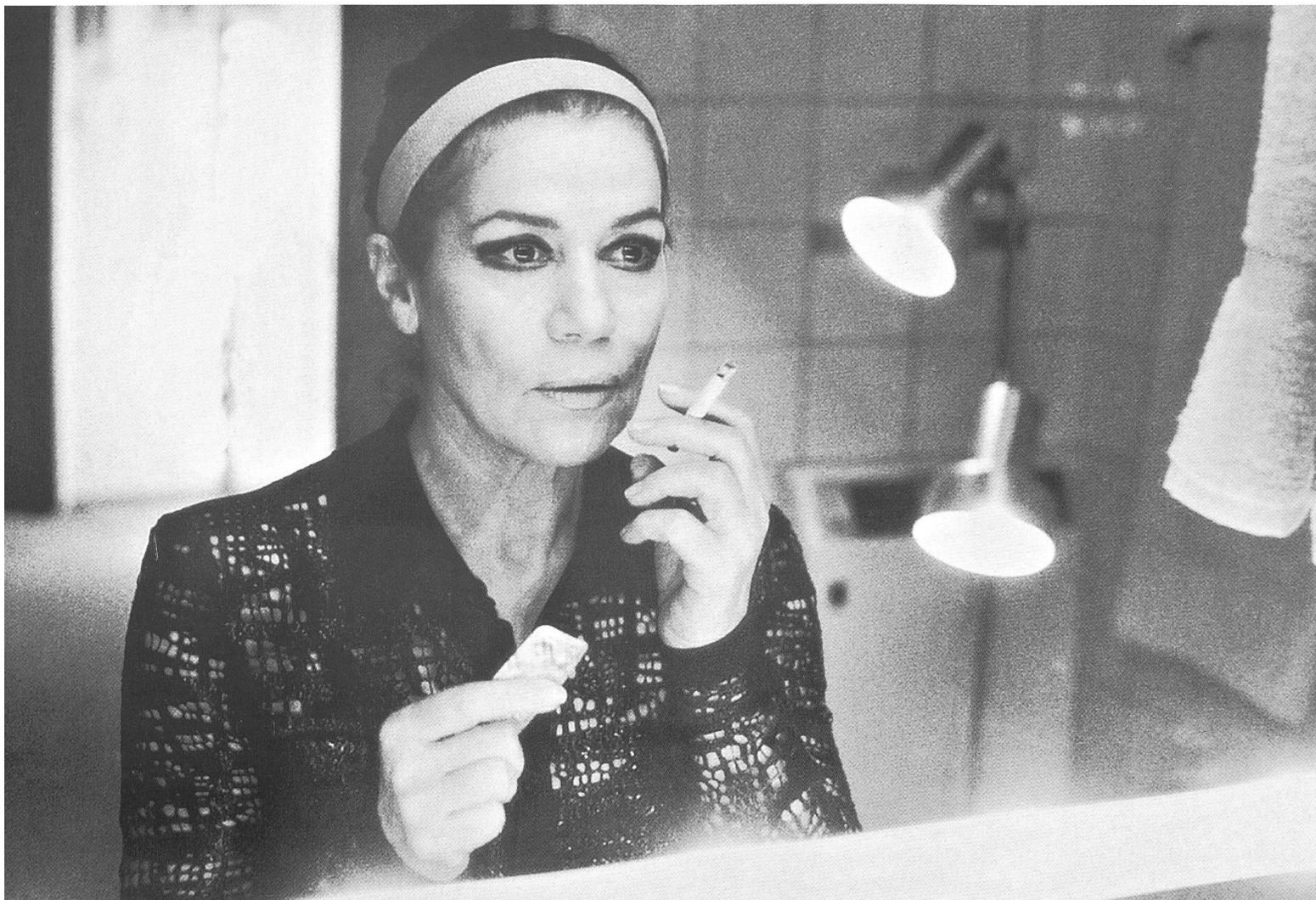
an der eigenen wie verstümmelt wirkenden Sprechweise, wie er sie schon in JOUR DE FÊTE ebenso unnachahmlich wie absichtsvoll schwer verständlich demonstriert.

Er wurde mit den Jahren immer skrupul ser, immer strenger dem eigenen Anspruch gegenüber. Auch das hat dazu beigetragen, dass er in dreissig Jahren nur sechs Filme machte und für einen einzigen oft vier Jahre und mehr benötigte. Dabei rückte er immer weiter von sich selber als der Hauptperson der Handlung ab. Er gab den Blick frei – und es blieb gleichwohl sein eigener Blick. Man könnte seine Filme auch nennen: die Entfernung des Komikers aus dieser Welt. Nun ist es schon bald zwanzig Jahre her, dass er sich endgültig aus ihr verabschiedet hat. Aber sein Gang und sein Blick, die Schönheit des Staunens, die sind geblieben.

Peter W. Jansen

# Abschiedstour in schwarz-weiß

DIE UNBERÜHRBARE von Oskar Roehler



**Vor dem Spiegel nimmt die Schauspielerin zu Beginn des Films Schritt die Gestalt des toten Vorbilds an, schminkt sich die Augen tief schwarz und zieht sich eine jener ausladenden dunklen Perücken über.**

Je weiter die Wiedervereinigung zurückliegt, umso deutlicher wird, dass sie nicht nur für den deutschen Staat im Osten das Aus brachte. Mit der DDR ist weniger spektakulär aber genauso endgültig die alte Bundesrepublik untergegangen. Oskar Roehler widmet ihr in *DIE UNBERÜHRBARE* eine Art Nachruf, eingewoben in eine ganz private Geschichte, die seiner Mutter, der Schriftstellerin Gisela Elsner. In bitterbösen Romanen wie «Die Riesenzwerg» (1964), «Das Berührungsverbot» (1970) und zuletzt «Fliegeralarm» (1989) hat sie sich ein Leben lang an den bundesdeutschen Verhältnissen abgearbeitet und die alte Republik am Ende aus freiem Entschluss nur gerade um einige

Monate überlebt. 1992 hat sie sich in München im Alter von fünfundfünfzig Jahren schwer depressiv das Leben genommen.

Der Riss, der Deutschland in zwei Hälften teilte, ging quer durch Elsners Biographie. Aufgewachsen in den fünfziger Jahren, in einer Familie, der das Wirtschaftswunder ein ansehnliches Vermögen beschert hatte, wurden ihr die Verhältnisse bald zu eng. «Ich bin aus dem Elternhaus», so Elsner in einem Interview Mitte der achtziger Jahre, «mit einer vollkommenen Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft hervorgegangen. ... Das alles konnte ich nicht gelten lassen.» Der «Sozialismus vor der Haustüre», an dem jenseits der

innerdeutschen Grenze gearbeitet wurde, schien ihr eine gangbare Alternative. Ab 1977 war sie offiziell Mitglied der Deutschen Kommunistischen Partei und ist dennoch nie übersiedelt in den Osten. Bei allem Hass hatte sie eine Schwäche für die Welt des Konsums und deren Annehmlichkeiten. Als in den achtziger Jahren mit dem Antritt der Regierung Kohl sich ein allmählicher Stillstand über das Land legte, wurde es auch um die einst so populäre Autorin ruhiger. 1987 trennte sich der Rowohlt Verlag von ihr; der Roman «Heilig Blut» konnte 1988 nur in der Sowjetunion noch erscheinen. Von rund einem Dutzend Texten ist heute im Buchhandel gerade mal einer noch zu haben.

**In der vagen Hoffnung, mit den politischen Entwicklungen wenigstens Schritt halten zu können, lässt Roehler die von Alter, Tabletten und Alkohol gezeichnete Frau noch einmal aufbrechen – nach Berlin, in das Zentrum der alten und neuen deutschen Geschichte.**

Hannelore Elsner erweckt die Vergessene in einer Weise zum Leben, dass einem schwer fällt zu glauben, dass beide nur zufällig den gleichen Familiennamen tragen. Vor einem Spiegel nimmt sie zu Beginn des Films Schritt für Schritt die Gestalt des toten Vorbilds an, schminkt sich die Augen tief-schwarz und zieht sich eine jener ausladenden dunklen Perücken über, die zu Lebzeiten gemeinsam mit dem Make-up zum Erkennungsmerkmal der Doppelgängerin geworden war. Trotz der physiognomischen Ähnlichkeit ist die Person, deren letzte Tage der Film erzählt, eine Kunstfigur. Sie hat zwar die Romane der wirklichen Gisela Elsner geschrieben – von den Titeln ist öfters die Rede – und teilt mit ihr das Elternhaus, den Lebenslauf und selbst die Tabletten-sucht. Doch Roehler gibt ihr einen anderen Namen. Hanna Flanders nennt er die Mutter im Film (im Roman «Abseits» hat Gisela Elsner Anfang der achtziger Jahre in ähnlicher Weise selbst einen Teil ihrer Familiengeschichte, den Freitod ihrer Schwester, ästhetisch verschlüsselt) – nicht weil ihm die Geschichte anders zu nahe gegangen wäre. DIE UNBERÜHRBARE will mehr sein als ein biographisch getreuer Bericht von einem einzelnen Schicksal, eher schon das Portrait einer ganzen Generation von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, für die sich, aufgewachsen unter Adenauer, im langen Schatten der nationalsozialistischen Diktatur mit dem Schreiben ein besonderer Ernst verband. Aus Angst, vom bürgerlichen Kulturbetrieb vereinnahmt zu werden, hatte diese Generation 1968 sogar in der berühmt gewordenen Nummer 15 des

«Kursbuches» vorsorglich den Tod der Literatur ausgerufen, um später doch weiterzuschreiben, sofern die Lebenszeit dazu ausreichte: 1975 starb Rolf Dieter Brinkmann in London bei einem Autounfall. Eine andere Symbolfigur, Bernward Vesper, Sohn von Hitlers Hofpoet Will Vesper und lange Zeit Lebensgefährtin der späteren RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, nahm sich zwei Jahre später in einer Hamburger Klinik das Leben. In ihrer Unversöhnlichkeit war die politische Schriftstellerin Gisela Elsner eine, die wie zufällig übrig geblieben war aus früheren Zeiten.

Ein sachter Schwenk der Kamera vom hohen nächtlichen Himmel über die graue Fassade eines riesenhaften Wohnblocks auf den vorgelagerten mondänen Bungalow der Hanna Flanders macht vorab deutlich: Hier sind Träume angekommen auf dem Boden bundesdeutscher Tatsachen. Das Gleichgewicht, das Flanders zwischen Leninportraits und schickem Mobiliar die Jahre über mit knapper Not gehalten haben muss, ist von der ersten Szene an dahin. Der Fall der Mauer hat ihr die letzte Illusion geraubt, dass es auch anders hätte gehen können mit Deutschland, und ihr als einzigen Halt die Zigarette übriggelassen, an die sie sich für den Rest des Films verzweifelt klammert. In der vagen Hoffnung, mit den politischen Entwicklungen wenigstens Schritt halten zu können, lässt Roehler die von Alter, Tabletten und Alkohol gezeichnete Frau noch einmal aufbrechen – nach Berlin, in das Zentrum der alten und neuen deutschen Geschichte.

Es ist keine gewöhnliche Reise, die Hanna Flanders antritt, eher eine Abschiedstour, die sie der Reihe nach ein letztes Mal mit all den Menschen zusammenbringt, die in ihrem Leben eine Rolle gespielt haben: dem Sohn, dem ostdeutschen Verleger, den Eltern, Bruno, ihrem früheren Mann, und immer wieder mit Lesern ihrer Bücher. Es sind wie Hanna Flanders selbst keine realen Figuren – im Alltag haben Hotelportiers selten das gesammelte Werk ihrer Gäste gelesen –, eher verpasste Chancen eines Lebens, das unaufhaltsam seinem Ende entgegengeht. Dramaturgisch weiter verdichtet wird die Abfolge der Begegnungen, die sich in einem ohnehin knapp bemessenen Zeitraum von zwei, drei Tagen nach dem 9. November 1989 drängen, dadurch, dass sie (fast) alle dem gleichen Muster folgen: Jedesmal wird aus dem gegebenen Anlass angestoßen, wobei die ausgebrachten Trinksprüche jeweils weniger soziale Nähe herstellen als offenlegen, wie fremd man sich im Lauf der Jahre geworden ist.

Auf eine subtile Weise künstlich sind auch die Räume, in denen die Protagonistin sich bewegt. In keinem ist sie wirklich zu Hause. Ihre Münchner Wohnung wird nach dem plötzlichen Entschluss, nach Berlin zu ziehen, gleich zu Beginn leergeräumt. Der Sohn in Westberlin mag die unverhofft auftauchende Mutter nicht bei sich aufnehmen; dass sie die allgemeine Euphorie angesichts der Maueröffnung nicht teilt, ist ihm unverständlich. Die Autorenwohnung des Ostberliner Verlags, wo die Heimatlose fürs erste unterkommt, ist auffallend schäbig. Selbst in der



**Wenn sie den Bildaufbau nicht ohnehin in nahen Einstellungen beherrscht, scheint die Hauptfigur oft nur lose mit dem verbunden, was um sie herum geschieht.**

Darmstädter Wohnung ihres Ex-Mannes Bruno, wo Hanna für eine Nacht Station macht, nachdem der versuchsweise Umzug nach Berlin sich als Fehlschlag erwiesen hat, wirkt trotz überfüllten Bücherregalen leer und unbewohnt. Das Leben findet hier längst nur noch in der Erinnerung statt. Wehmütig hängt Bruno «Gudrun», «Ingeborg» und «Ulrike» nach. Man muss schon wissen, dass Ensslin, Bachmann und Meinhof gemeint sind, will man nicht aussen vor bleiben wie der grosse Rest, dem es angeblich am nötigen Verständnis fehlt («alle sind so scheiss blöde»). Nur für einen kurzen Augenblick, wenn Bruno einen alten Song von Elvis auflegt, fällt von den beiden die ganze Starrheit und Melancholie ab, die auf ihren Worten und Bewegungen lastet; die Szene, in der Hanna und Bruno ausgelassen miteinander tanzen, ist die ergreifendste des ganzen Films. Bleiben kann Hanna freilich auch hier nicht. Fast zwangsläufig endet daher ihre Reise, die immer mehr zu einer verzweifelten Irrfahrt wird, je länger sie dauert, in den surrealen, hohen kahlen Räumen einer Münchner Klinik, in die Hanna eingeliefert wird, als sie nach ihrer Rückkehr auf offener Strasse zusammenbricht.

Hagen Bogdanski hat mit seiner Kameraarbeit wesentlich dazu beigetragen, dass aus dem Lebenslauf der Gisela Elsner in der Umsetzung eine Art Parabel geworden ist. Er zeigt die Protagonistin immer wieder in Einstellun-

gen, die sie aus dem Gang der Handlung förmlich herausheben, am deutlichsten kurz vor dem Schluss, wenn die Kamera auf das reglose Gesicht Elsners zoomt, einige Momente darauf verweilt und dann wieder auf Distanz geht, damit die Handlung ihren Lauf nehmen kann. Wenn sie den Bildaufbau nicht ohnehin in nahen Einstellungen beherrscht, scheint die Hauptfigur oft nur lose mit dem verbunden, was um sie herum geschieht. Während sie im Profil oder en face klar im Vordergrund des Bildes zu erkennen ist, verliert sich ihre Umgebung jenseits des knapp bemessenen Schärfereichs häufig im Unbestimmten. Einen ähnlichen Effekt erzeugt der Film in anderen Fällen durch die Wahl von Kostüm und Dekor, so wenn Hanna Flanders in einem sündhaft teuren schwarz-weisen Dior-Mantel in einer ansonsten von Grautönen bestimmten Ostberliner Arbeiterkneipe auftaucht und «das Gleiche wie alle» bestellt. Nur einmal geht sie im Bild ganz in ihrer Umgebung auf: wenn sie sich aus dem offenen Fenster der Entzugsklinik in ein gleissendes Licht fallen lässt, das alle Konturen zum Verschwinden bringt.

Roehler hat sich, was den Look des Films angeht, an Vorbildern aus den sechziger und siebziger Jahren orientiert. In schlichtem Schwarz-Weiss gehalten, macht das *DIE UNBERÜHRBARE* erst recht zu einer Retrospektive: filmhistorisch auf die Anfänge des neuen deutschen Kinos (Fassbinder, Kluge),

privat auf die eigene Biographie und zeitgeschichtlich auf die alte Bundesrepublik, deren Schicksal wenigstens im Film untrennbar mit dem der Hauptfigur verbunden ist. Was dieser «Abschied von gestern» an Möglichkeiten für die Zukunft in sich trägt, ist ganz offiziell auch der neuen Berliner Republik aufgegangen: Am 16. Juni ist der *UNBERÜHRBAREN* der Deutsche Filmpreis in Gold zugesprochen worden, der bis vor kurzem noch «Bundesfilmpreis» hiess. Der für die Vergabe verantwortliche Minister ist der gleiche, der Gisela Elsner vor der Wende, damals noch in seiner Eigenschaft als Verleger, die Zusammenarbeit aufgekündigt hat.

Matthias Christen

*Die wichtigsten Daten zu DIE UNBERÜHRBARE: Regie und Buch: Oskar Roehler; Kamera: Hagen Bogdanski; Schnitt: Isabel Meier; Ausstattung: Birgit Kniep; Kostüme: Tabea Braun, Gitti Fuchs; Ton: Manfred Banach. Darsteller (Rolle): Hannelore Elsner (Hanna Flanders), Vadim Glowna (Bruno), Tonio Arango (Ronald), Michael Gwisdek (Joachim, Verleger Ostdeutschland), Bernd Stempel (Dieter), Birgit Stein (Boutique-Inhaberin), Jasmin Tabatabai (Meret), Charles Regnier (Hannas Vater), Helga Göhring (Hannas Mutter), Lars Rudolph (Viktor, Hannas Sohn), Nina Petri (Grete). Produktion: Distant Dreams, Geyer Werke, ZDF; Produzenten: Käte Ehrmann, Ulrich Caspar. Deutschland 1999. Schwarzweiss; 35mm, Format: 1.185; Dolby SR; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Fama Film, Bern; D-Verleih: Advanced Filmverleih, Oberhaching.*



•••••

# 16

CRAZY von Hans-Christian Schmid



**Schmid, der als Regisseur eine sichere und sensible Hand im Umgang mit jungen Schauspielern hat, ist grundlegend und vorab ein ausgezeichneter Drehbuchautor, der weiss, wie er Geschichten strukturieren kann.**

Eine Internats-Geschichte, wie sie im Film (und in der Literatur) ihre Tradition hat: von Jean Vigos ZÉRO DE CONDUITE bis zu Kurt Hoffmanns DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER oder Volker Schlöndorffs DER JUNGE TÖRLESS. Diesmal ist sie allerdings autobiographisch verbrieft, in Buchform notiert von dem Schüler Benjamin Lebert. Gerade erst erlebt und dann frisch aufgeschrieben, eher mit dem Anspruch von Dokumentenechtheit als von Poesie. Dennoch nennt auch der sechzehnjährige Autor sein Werk der Selbstbespiegelung einen Roman. Ein vorprogrammierter Bestseller, weil er aus dem gegenwärtigen Leben gegriffen scheint, vor allem aber auch geschickt vermarktet ist. Das

Lebensgefühl der jungen Generation, vermittelt durch einen, der es wissen muss, weil er dazugehört. Als Identifikationsobjekt geeignet für das betroffene Zielgruppenalter.

Indem nun Benjamin Leberts autobiographische Geschichte, in der Held und Erzähler dieselbe Person sind, bei ihrer Verfilmung anderen ausgewiesenen Autoren unter die Feder kommt, wird sie jedoch auch neu und anders geschrieben. War sie vorher wenig literarisch, jetzt wird sie literarisiert. Zu einem erklärten Bemühen um Glaubwürdigkeit und Authentizität tritt auch das Gespür für eine überhöhende Poetisierung.

Das Autorengespann Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann, als Mitt- und Enddreissiger selbst noch jung und dennoch schon zu einer anderen Generation gehörend (fast schon derjenigen der Väter), hat eigene Erfahrungen, Gedanken und Gefühle mit der Geschichte einer authentischen Person verbunden, wie sie das ähnlich auch bereits bei ihrer Aufarbeitung der Lebensgeschichte Karl Kochs in ihrem Film 23 getan haben. Benjamin Lebert wird wie Karl Koch oder auch wie das Mädchen Anna in NACH FÜNF IM URWALD für die Autoren Schmid & Gutmann zur Projektionsfläche eigener Sichtweisen und Erfahrungswelten. Die Situationen, durch die sich die Figur Benjamin im Film be-

Bei Schmid hat Malen wie alle anderen Figuren auch eine eigene Geschichte, ist Subjekt mit Gefühlen und Problemen, wird als Mensch ernstgenommen.

weg, sind weniger aus Leberts Buch als aus Schmid's anderen Filmen vertraut.

Schmid, der als Regisseur eine sichere und sensible Hand im Umgang mit jungen Schauspielern hat, ist grundlegend und vorab ein ausgezeichnete Drehbuchautor, der weiss, wie er Geschichten strukturieren kann. Während Lebert in seinem Buch mit der Haltung auftritt: «Schaut her, das bin ich!», fühlt Schmid sich in seine Figuren ein und durchsetzt sie mit seinen eigenen Erfahrungen. Nur weil er sich traut, aus einem *Lebert-Buch* einen *Schmid-Film* zu machen, gelingt es ihm, fremde Buchstaben mit Leben zu füllen und mittels anderer Zeichensetzung eine persönliche Geschichte zu erzählen, in die sich seinerseits der Zuschauer wieder einzufühlen vermag.

Man kann Leberts Buch im Schnelldurchlauf überfliegen und wird kaum situative Bezüge zum Film entdecken. Die Autoren Lebert und Schmid bewegt Unterschiedliches. Und nicht der reale Lebert oder die Buchfigur, die er aus sich macht, sondern die von Schmid selbst kreierte Filmfigur Benjamin ist ein Charakter, mit dem Schmid sich identifizieren kann. Schmid verschiebt die Akzente, definiert die Charaktere neu und stellt sie in veränderte Konstellationen. Bei Lebert ist es die Integration eines Jungen in eine Jungen-Clique, sind es seine Schwierigkeiten mit Schule, Erwachsenwerden und Sexualität. Was bei Lebert aber auf der Stelle tritt und zur allgemeinen Adoleszenz-Paranoia auszufert, kommt bei Schmid in Bewegung, hat eine Entwicklung und emotionale Tiefe.

Als Roman funktioniert Leberts Buch ohnehin nicht so recht. Eher ist es der schriftstellernde Versuch eines Schülers über sich selbst: eine Themenstellung, bei der er sich fast zwangsläufig selber zu wichtig nimmt und über

eine Nabelschau kaum hinweg kommt. Als Erzählung über das *erste Mal*, das in der pubertierenden Vorstellung zur fixen Idee wird, war Volker W. Degeners Nach-68er-Roman *Du Rollmops* überzeugender. Und als Romane über Schülerleben und Adoleszenz-Probleme haben die Werke von Thomas Valentin (*Die Unberatenen*) oder J. D. Salinger (*The Catcher in the Rye*) ein ganz anderes psycho-soziales und literarisches Gewicht. Der stampfende Rhythmus von Leberts Kernsätzen produziert zwar Monotonie, hat aber wenig Stil.

Schmid (immer zu nennen eigentlich mit Gutmann) schafft überhaupt erst einmal Konstellationen für einen dramaturgischen Aufbau. In Leberts Buch gibt es eine solche Dramaturgie nicht, weshalb die anekdotischen Momente im Buch eine grössere Beiläufigkeit und Offenheit besitzen als im Film. Schmid stellt diesem Benjamin den Mitschüler Janosch (eine Buchfigur in neuer Definition) als widerborstigen Konterspieler gegenüber, was mehr Farbe und Dramatik in die Geschichte bringt, Benjamins Ich angemessen verkleinert und aus Benjamin erst eine sympathische und berührende Figur macht.

Die Hermetik der Jungenwelt bricht Schmid dadurch auf, dass er die Mädchen nicht mehr (wie im Buch) nur als eindimensionale Phantome sexueller Phantasien in Jungenköpfen herum-schwirren, sondern als gleichgewichtige Charaktere und sehr leibhaftige Utopien in Erscheinung treten lässt. Im Buch ist das Mädchen Malen nur eine Phantasie und Obsession von Janosch, im Film wird sie zum Bindeglied zwischen Janosch und Benjamin, die über die Rivalität um sie erst zu ihrer Freundschaft finden. Marie, ein zweites Mädchen, das im Buch etwas mehr Plastizität gewinnt als Malen, wenn

auch nur, weil sie in einer knappen Episode Benjamin zu seinem ersten Mal verhilft, ist bei Lebert hemmungslos cool und frei von jedem Innenleben, reduziert sich damit fast schon selbstredend zu einem rein geschlechtlichen Objekt seiner Begierde. Bei Schmid hat sie wie alle anderen Figuren auch eine eigene Geschichte, ist Subjekt mit Gefühlen und Problemen, wird als Mensch ernstgenommen. Anders als die taffen Halbwüchsigen aus Leberts Feder zeigen die Charaktere Schmid's mehr Seele und Verletzlichkeit.

Ihre Emotionen artikulieren sie in ihrer Musik, die eine andere ist als im Buch und auch nicht zeitgeistig dokumentiert, was *kids* eben heute so hören. Die Musik entspricht wohl mehr dem Blick und dem Gefühl Schmid's und kaum einem jugendlichen Geschmacks-konformismus, wie er heute von der Industrie präfabriziert und gesteuert wird. Es ist eine Musik, über die Schmid oberflächliche Fassaden aufbricht, um zu der Innenansicht einer Jugend zu gelangen, die eher zeitlos als zeitgeistig ist. Musik ist bei ihm weniger Dokument als Mittel zur poetischen Überhöhung.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu *CRAZY*: Regie: Hans-Christian Schmid; Buch: Hans-Christian Schmid, Michael Gutmann nach dem gleichnamigen Roman von Benjamin Lebert; Casting: Nessie Nesslauer; Kamera: Sonja Rom; Schnitt: Hansjörg Weissbrich; Szenenbild: Ingrid Henn; Kostüme: Anke Winckler; Maske: Tatjana Krauskopf, Claudia Stolze; Musik: Christoph M. Kaiser, Kai Fischer; Songs: «Off the rails» von Notwist, «My Truth» von Anna Loos, «Crazy» von Joseph Bolz, «Wild Girls» von Joseph Bolz & Robert Stadlober, «Grindstone» von Motorpsycho, «Teenage Spaceship» von Smog, «Sensation» von Slut, «Somehow we try» von Credit to the Nation, «Serpentine» von Deus, «Temper» von Pelzig, «Welcome» von Slut, «Yesterday, Tomorrow and Today» von Vic Chesnutt, «Für mich soll's rote Rosen regnen», gesungen von Oona-Devi Liebich, Julia Hummer & Karolina Herfurth, «Junimond» von Echt; Ton: Marc Parisotto; Sounddesign: Dirk Jacob; Ton-Mischung: Martin Steyer. Darsteller (Rolle): Robert Stadlober (Benjamin), Tom Schilling (Janosch), Oona-Devi Liebich (Malen), Julia Hummer (Marie), Can Taylanlar (Troy), Christoph Ortman (Kugli), Willy Rachow (Florian), Joseph Bolz (Felix), Dagmar Manzel (Benjamins Mutter), Burghart Klaussner (Benjamins Vater), Mira Bartuschek (Benjamins Schwester), Katharina Müller-Elmau (Sexualpädagogin Westphalen), Jörg Gudzuhn (Mathematiklehrer Falkenstein), Karoline Herfurth (Anna), Irene Kugler (Frau Bachmann), Germain Wagner (Internatsleiter Richter). Produktion: Claussen + Wöbke Filmproduktion (München); Produzenten: Thomas Wöbke, Jakob Claussen; Herstellungsleitung: Uli Putz; Produktionsleitung: Patty Saffeels. Deutschland 1999. Farbe; Format: 1:1.85; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München.



## «Es muss den Moment geben, wo man seine eigene Biographie mit dem Stoff verbinden kann»

Werkstattgespräch  
mit Hans-Christian Schmid



**FILMBULLETIN** Was interessiert Sie am Filmemachen?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ich habe es gern, wenn ein Film mit der Wirklichkeit zu tun hat. Mit einer Wirklichkeit, wie ich sie erlebt habe oder wie ich sie im Moment erlebe. Ein Film wie *23*, der Mitte der achtziger Jahre spielt, handelt von einer Zeit, die ich selber miterlebt habe. Wenn ich mir Gedanken machen müsste zu einem Film, der in den fünfziger oder frühen sechziger Jahren spielen soll, brächte mich das erst einmal in Probleme. Ich hätte Angst, der Zeit und dem Thema nicht gewachsen zu sein. Deshalb suche ich vorzugsweise nach Stoffen, die mit der Gegenwart und mit dem Alltag zu tun haben.

**FILMBULLETIN** Und mit Ihnen selber?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ich könnte keinen unpersönlichen Film machen. Es muss den Moment geben, wo man seine eigene Biographie mit dem Stoff verknüpfen kann. Ohne diesen Moment wird man zum Auftragsarbeiter. Das wäre nicht meine Art zu arbeiten.

**FILMBULLETIN** Geht dieser Ansatz zum Persönlichen so weit, dass eine Verfilmung der Lebensgeschichte von Benjamin Lebert in Ihrer Adaption zu einer *Hans-Christian Schmid*-Geschichte wird?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Mit Benjamin Lebert und seinem Buch *Crazy* gibt es in diesem Fall eine Instanz mehr, der mein Co-Autor Michael Gutmann und ich versucht haben, gerecht zu werden. Dabei geht es vor allem darum, die Stimmung der Vorlage zu bewahren. Trotzdem glaube ich, dass es in dem Film *CRAZY* viele Elemente gibt, die mit Michael Gutmann oder mir zu tun haben und weniger mit Benjamin Lebert. Für uns war immer klar: Der Film soll seine Eigenständigkeit haben und muss unabhängig von der Vorlage funktionieren. Dass Leute vorher das Buch gelesen haben, muss einem dann egal sein.

**FILMBULLETIN** Für Benjamin Lebert ist das nun *auch* eine *persönliche* Geschichte. Wollte er nicht am Drehbuch mitarbeiten?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Mir war es wichtig, ihn vor der Verfilmung zu treffen. Er sollte noch weiter erzählen, was ihm im Internat passiert ist. Zwei Wochen lang sind Interviews gemacht und aufgezeichnet worden. Der Roman und Benjamins mündliche Erzählungen sind die beiden Quellen, aus denen sich das Drehbuch speist. Es war dann aber in beiderseitigem Einvernehmen, dass Benjamin sich nicht mehr so ausführlich mit seinem Stoff weiterbeschäftigen wollte. Und wir waren ganz froh, nicht den Autor mit am Tisch sitzen zu haben, der uns auf die Finger klopft und sagt: «So bitte nicht!» oder «Das muss so bleiben!»

**FILMBULLETIN** Wie ist seine Reaktion auf den fertigen Film? Empfindet er da nicht seine *eigene* Geschichte wie eine *fremde* Geschichte, wie die Geschichte eines *anderen*?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Er wusste von Anfang an, dass ein Film anders aufgebaut sein würde als ein Buch. Es hat ihn, glaube ich, nicht gestört, dass wir viel verändert haben. Er hat seinen Roman: das ist ihm unbenommen. Und er kann akzeptieren, dass mit dem Film etwas Neues entsteht. Er hat, glaube ich, respektiert, dass der Film zwar auf seinen Gedanken beruht, diese sich aber mit Elementen verbinden, die von Michael Gutmann und mir sind.

**FILMBULLETIN** So verbindet sich die eigene Biographie mit dem Stoff, indem zu den ganz frischen Erinnerungen Leberts auch Ihre persönlichen Erinnerungen an Ihre eigene, in Relation zu Lebert etwas länger zurückliegende Schulzeit treten?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Was ich mit fünfzehn, sechzehn, siebzehn erlebt habe, steckt in diesem Film natürlich mit drin. Das Gefühl, sich für ein Mädchen zu interessieren, sich aber

nicht zu trauen und zu überlegen, wie man es schaffen könnte, mit ihr zu reden. Das Gefühl der ersten Liebe oder auch der ersten enttäuschten Liebe. Das habe ich versucht, wieder in Erinnerung zu rufen. Benjamin ist im Film die Figur, mit der ich mich am stärksten identifizieren würde. Ich war kein Janosch, der es mit Leichtigkeit geschafft hat, ein Mädchen vom Ponton ins Wasser zu ziehen. Vom Gefühl her bin ich auf Benjamins Seite.

**FILMBULLETIN** Die heimliche Liebe Benjamins zu dem Mädchen Malen und seine Rivalität mit Janosch ist eine Konstellation, die es im Buch nicht gibt, die aber im Film ins Zentrum rückt.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Die Liebesgeschichte ist eine Entscheidung von Michael Gutmann und mir. Benjamin wollte nicht viel über die Mädchen erzählen. Sein Buch sollte eine reine Jungengeschichte sein. Wir hatten das Gefühl, das würde im Film nicht funktionieren. Man würde so nicht zu bedeutenden Szenen kommen, und der Zuschauer würde nicht mitfühlen können. Da haben wir den Roman bewusst verlassen.

### Trilogie

**FILMBULLETIN** Zwischen den drei Kinofilmen, die Sie bisher gemacht haben, gibt es einen deutlichen thematischen Zusammenhang. Verbinden sich *NACH FÜNF IM URWALD*, *23* und *CRAZY* für Sie zu einer Trilogie über die Jugend?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Natürlich gibt es Verbindungen, aber auch ganz deutliche Unterschiede. Wobei ich mich frage, ob mir die Unterschiede zwischen den Filmen wichtiger sind oder die Gemeinsamkeiten. Auf *CRAZY* bin ich eher zufällig gestossen. Ich hatte nicht unbedingt vor, eine Trilogie zu vollenden. Aber Gemeinsamkeiten sind da. Es geht ums Erwachsenwerden; es geht darum, einen Platz zu

«Man musste sich immer auf diejenigen einstellen, die am unsichersten waren oder am leichtesten zu verunsichern: durch die Technik am Set.»

finden in der Welt. Unterschiedlich ist aber, wie die Geschichten erzählt werden. *NACH FÜNF IM URWALD* ist sehr viel konstruierter. Da gibt es Dialogsätze, die in anderen Szenen wiederkehren: als *plantings* und *pay offs*. Es gibt Szenen am Schluss, die am Anfang schon vorbereitet werden. Eins ergibt das andere. *CRAZY* ist dagegen sehr viel offener, episodischer, mit viel mehr Freiheiten beim Drehen. Das ist für mich die eigentliche Weiterentwicklung. Aber die Gemeinsamkeiten zwischen gerade diesen beiden Filmen sind mir bewusst, und wir haben sogar damit gespielt, indem wir Dagmar Manzel, die in beiden Filmen die Mutter spielt, genau wie im ersten Film auch diesmal wieder eine Kühlschrank-Szene gegeben haben.

**FILMBULLETIN** Ein Unterschied zwischen diesen beiden Filmen liegt auch in der Erzählperspektive.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Zunächst einmal ist die Hauptfigur in *NACH FÜNF IM URWALD* ein Mädchen, in *CRAZY* ist es ein Junge. Und der Ton in den Elternhäusern ist unterschiedlich. In *NACH FÜNF IM URWALD* gibt es zwei Perspektiven. Man ist entweder mit dem Mädchen oder mit den Eltern. In *CRAZY* ist es allein Benjamins Perspektive. Die *voice over*, die ich in allen drei Filmen einsetze, sollte man nicht überstrapazieren, leistet aber in *CRAZY* wie in 23 einen wichtigen Beitrag zur Geschichte. *Point of view shots* sind nicht allzuhäufig. In 23 kommt aber eine Besonderheit hinzu: Die Welt mit den Augen Karl Kochs zu sehen, bedeutet auch, Bilder zu finden, die seiner zunehmenden Verwirrung entsprechen. Eine Sequenz wie die, in der Karl Koch in seiner Wohnung Kokain schnupft, ist natürlich von vornherein durchgeplant. Man weiss genau, der Höhepunkt wird eine Fahrt durch sein Auge ins Weiss sein. Es ist sicherlich mehr darüber nachgedacht worden, wie man das Ich von Karl Koch zeichnen soll, als jetzt im Fall von Benjamin Lebert, wo man überlegt, wie sehr soll seine Behinderung eine Rolle spielen. Grundsätzlich aber ist mein Ansatz bei der Kamera-Arbeit relativ einfach. Ich versuche in erster Linie, Bilder zu finden, deren Herstellung die Schauspieler nicht behindert. Gerade jungen Schauspielern darf man nicht allzuviel vorgeben. Man muss ihnen eine Freiheit lassen.

## Schauspieler

**FILMBULLETIN** Wie arbeiten Sie mit den jungen Darstellern?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ein Unterschied zu den beiden vorherigen Filmen besteht darin, dass ich es in *CRAZY* wirklich mit Jugendlichen zu tun hatte. Dabei ist die Gruppe aber nicht homogen. Robert Stadlober und Tom Schilling, die beiden Hauptdarsteller, sind Schauspieler, wollen es sein und werden es sein. Julia Hummer, die das zweite Mädchen Marie spielt, ist bereits neunzehn; da hat man es mit einer Erwachsenen zu tun. Die anderen sind teilweise Laien. Das sind Jungen, die man vom Schulhof holt – als das, was sie sind. Und von denen man auch nicht sehr viel mehr fordern sollte als das, was sie sind. Sonst verkrampfen sie und verlieren ihre Lockerheit. In der Arbeit mit ihnen geht es vor allem darum, sich nicht von der Technik ablenken zu lassen und nicht von der knappen Drehzeit einschränken zu lassen. Da darf nichts zwischen einem stehen. Ich mache mit ihnen zwei Wochen lang Proben. Die letzte Buchfassung besteht dann schon teilweise aus deren Dialogvorschlägen. In dieser Arbeit sehe ich eine hohe Kunst und versuche, darin immer besser zu werden. Das ist mir eigentlich das wichtigste.

**FILMBULLETIN** Die Arbeit mit so jungen, unerfahrenen und auch unprofessionellen Darstellern führt zwangsläufig zur Vereinfachung?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** In der Arbeit würde ich keinen Unterschied machen zwischen Robert Stadlober und Tom Schilling in *CRAZY* und den jungen Schauspielern in *NACH FÜNF IM URWALD* und 23. Nur den Unterschied, dass man es im ersten Fall mit Jungen zu tun hat, die siebzehn sind und bei denen gewisse Dinge nebenher noch eine Rolle spielen. Das ist eben anders als bei Darstellern, die Anfang zwanzig und ein bisschen reifer sind. Ich habe mit Robert und Tom genauso ernsthaft gearbeitet wie mit Franka Potente in *NACH FÜNF IM URWALD* oder August Diehl in 23. Und so unterschiedlich Franka und August auch sind, hatten beide doch den unbedingten Wunsch, *natürlich* wirken zu wollen und *glaubhaft* zu sein. Und sie haben mir vertraut, wenn ich ihnen bei einer Szene gesagt habe, diesmal hätte ich ihnen nicht *geglaubt* und das müssten sie verbessern. In dieser Hinsicht verbindet alle ein sehr grosser Ehrgeiz.

**FILMBULLETIN** In *CRAZY* ist es aber doch so, dass hier unprofessionelle Darsteller mit professionellen Drehbedingungen umzugehen haben.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das ist sicherlich die Besonderheit von *CRAZY*, dass wir mit diesem wenig homogenen Ensemble Gruppenszenen mit fünf oder sechs Personen zu drehen hatten. Man musste sich immer auf diejenigen einstellen, die am unsichersten waren oder am leichtesten zu verunsichern: durch die Technik am Set, durch Kommandos wie «Ton ab» und «Kamera läuft». Das war besonders am Anfang schwer für das ganze Team. Wir haben das so gemacht, dass wir von Tag zu Tag versucht haben, die Grenzen zwischen Realität und Drehszenen zu verwischen.

Zum Beispiel in der Szene auf der Terrasse, wo die Jungen als Clique zusammenstehen, bevor sie dann zur Sexualpädagogin gehen. Es gab Dialoge, die sie sprechen mussten. Aber das kann ganz schrecklich klingen, weil man sofort spürt: Jeder sagt so seinen Satz, wie es eben im Drehbuch steht. Ein Dialog muss sich aber natürlich entwickeln. Deswegen haben wir die Szene ohne Anfang gedreht. Die Jungen stehen einfach da, essen Chips, gucken herum und reden irgend etwas. Aber mit einem der Jungen hatte ich eine Verabredung. Auf mein Zeichen musste er mit seinem Satz anfangen, und dann mussten sie in den ihnen bekannten Dialog kommen.

Und das haben wir öfter gemacht. Ein Beispiel dafür ist auch die Party-Szene. Da gab es einen Moment, wo Benjamin, Janosch und Malen auf dem Sofa sitzen und einen geplanten Dialog sprechen sollten. Das haben wir gedreht, aber es hat nicht funktioniert. Man hat nicht *geglaubt*, dass die unter sich sind und dass da eine Party stattfindet. Deshalb haben wir sie tatsächlich eine Party feiern lassen und sind weggegangen. Sie konnten Musik machen, wie sie wollten, und so sein, wie sie wollten. Wir haben gesagt: «Macht mal. Wir kommen nach einer Stunde wieder und filmen dann einfach.» Natürlich haben die gemerkt, dass wir später wieder dazu gekommen sind. Aber das war ihnen dann egal. Es gab Grüppchen, es gab Gespräche, und da es sehr warm war in dem Zimmer, waren alle schon verschwitzt. Wir haben uns wie bei einem Dokumentarfilm mit Teleobjektiv Personen und Momente herausgesucht und aufgenommen. Die haben gemerkt, dass wir gar nichts mehr sagen



1  
Oona-Devi  
Liebich und  
Robert Stadlober  
in *CRAZY*

2  
Fabian Busch  
und August  
Diehl in 23

3  
Franka Potente  
und Axel  
Milberg  
in *NACH FÜNF  
IM URWALD*

und auch nicht mehr anhalten und dass auch die Maskenbildnerin nicht mehr kommt, und haben weitergemacht.

**FILMBULLETIN** Aber nicht weitergemacht mit dem Drehbuch.

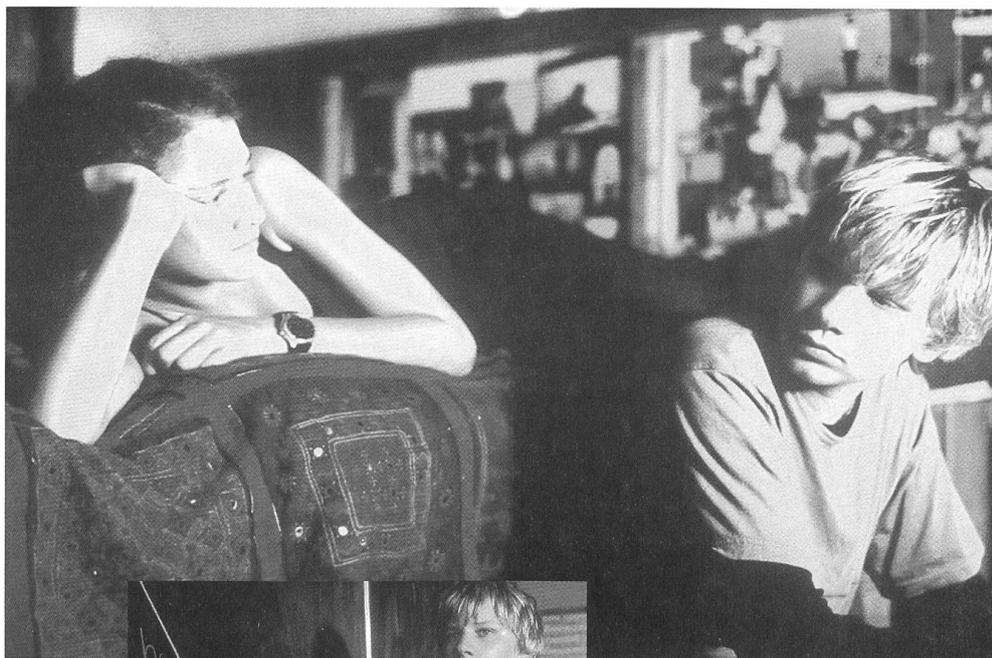
**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das ging nicht, weil da ja Musik lief. Weitergemacht heisst: So kamen die ersten eineinhalb Minuten zustande, die jetzt in der Party-Szene des Films zu sehen sind. Da läuft ein Musikstück, und die sitzen da und quatschen, und es gibt eine Kissenschlacht undsoweiter ... Das ist alles in dieser Phase entstanden. Aber der Preis, den man dafür bezahlen muss: Man kann den Ton nicht verwenden. Denn im Hintergrund läuft eine Musik, für die man keine Rechte geklärt hat. Und jeder Schnitt zerstört den O-Ton. Also sitzt man dann am Schneidetisch ohne O-Ton. Wenn die Personen sprechen, muss man darauf verzichten. Oder man muss aus minutenlangen *Atmos* einen Satz oder sonst eine Stelle herausfiltern, wo man das Gefühl hat, das könnte jetzt passen. Wenn man im Film genau darauf achtet, merkt man, dass da nur Party-Atmo ist und ein nachträglich hinzugefügtes Lied, das dann diese eineinhalb Minuten durchgängig zu hören ist.

### Party

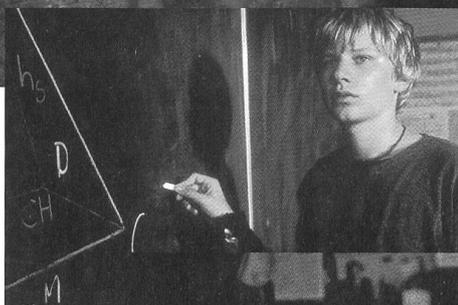
**FILMBULLETIN** Diese im Grunde doch dokumentarischen Momente, die im Vorlauf der Spielszenen aufgezeichnet worden sind, können vielleicht sogar interessanter sein als die ihnen folgenden Spielszenen, weil sie eben *glaubwürdig* und *authentisch* sind. Eigentlich müssten sie alle in den Film.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Also ganz ehrlich: Für mich gehören diese ersten eineinhalb Minuten der Party-Szene, die doch gar keine Handlung erzählen, zu den wichtigsten Momenten in *CRAZY*. Genauso gibt es in der Terrassen-Szene einen Moment, wo der Junge Kugli mit seiner Zigarette die Sexualpädagogin beim Rauchen imitiert, ihre erotische Art zu rauchen. Das stand nicht im Drehbuch. Und dass es diesen Moment gibt, finde ich toll.

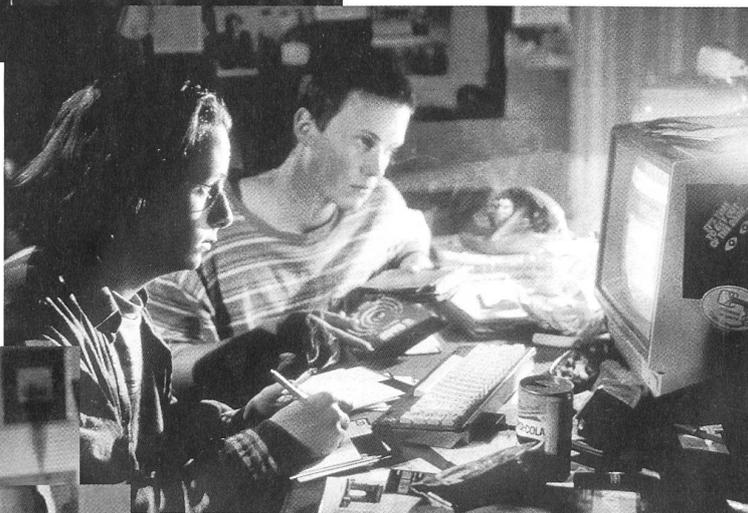
Aber so etwas hat nicht immer geklappt. Es gab einfach Tage, da war nichts mit denen anzufangen. Da waren sie untereinander auch zerstritten. In dem kleinen Dorf, in dem wir gedreht haben, hat sich eine ganz starke Gruppendynamik entwickelt. So etwas hatte ich bei Dreharbeiten noch nicht erlebt. Erwachsene gehen anders



1



2



3





1



2

miteinander um. Tom und Robert als die ältesten der Jungen waren zu den jüngeren manchmal gemein. Dabei konnte man nicht einfach zugucken, da musste man eingreifen. Wie soll man am nächsten Tag eine Szene miteinander spielen, wenn da solche Hierarchien aufgebaut werden? Die haben sich aber untereinander verbündet. Und dann gab es Aussenseiter, die sich wieder mit anderen verbündet haben. Während dieser acht Wochen Dreharbeiten ist eine Menge gelaufen.

**FILMBULLETIN** Die insgesamt sehr authentisch wirkende Party ist der Höhepunkt des Films.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Sie dehnt sich ja auch aus zu einer fast zehn Minuten langen Sequenz. Sie liegt sicher da, wo der Höhepunkt des Films ist. Und sie enthält die beiden wichtigsten Szenen: erst die Szene zwischen Benjamin und Malen, dann die Szene zwischen Benjamin und Janosch. Laut Drehbuch sollte es danach noch eine dritte wichtige Szene geben, wieder zwischen Benjamin und Malen. Darin sollte er es schaffen, ihr endlich seine Liebe zu gestehen. Diese Szene haben wir nicht mehr gedreht. Als wir nämlich die *Benjamin/Janosch*-Szene gedreht hatten, hatten wir das Gefühl, danach könnte nichts mehr kommen. Nichts, was noch stärker sein könnte. In der Struktur des Drehbuchs war nicht klar gewesen, wo der Zuschauer den Haupthandlungsstrang sehen würde. Bei Benjamin und Malen und bei der Frage: Wird er es schaffen, ihr seine Liebe zu gestehen, und wird er sie vielleicht sogar bekommen? Oder bei Benjamin und Janosch und bei der Freundschaft der beiden. Und für mich ist es dann das geworden: die Freundschaft der beiden.

**FILMBULLETIN** Worin liegt das Besondere dieser Szene?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das ist auch eine Szene, die sich während der Dreharbeiten entwickelt hat. Für mich ist sie die intensivste im Film. Sie ist deshalb so intensiv, weil Robert und Tom innerhalb der Szene irgendwann die Kontrolle über sich verloren haben. Tom wollte immer, dass er von Robert voll eine serviert kriegt. Und die kriegt er dann auch. Als Robert nach dieser Ohrfeige in der Szene so hilflos zu heulen anfängt, wollte ich die Szene eigentlich abbrechen. Denn das stand nicht im Drehbuch. Das ist mit ihm in diesem Moment so passiert. Und dann fing Tom auch an zu heulen. Beide waren danach komplett erledigt. Sie hatten alles gegeben an diesem Tag.

## Ohrfeigen

**FILMBULLETIN** In jedem Ihrer drei Filme gibt es eine solche Ohrfeigen-Szene.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ich weiss nicht, wieviel ich hier über Ohrfeigen sagen kann. Ich habe von meinem Vater Ohrfeigen bekommen und fand es fürchterlich. Das waren nicht so viele, und sie waren wohl mehr als Ermahnung gedacht und weniger als körperliche Züchtigung. Ich suche jetzt aber nicht bewusst nach Ohrfeigen-Momenten für meine Filme. Das hat sich einfach so ergeben. Halb bewusst und halb unbewusst.

In *CRAZY* war die Ohrfeige am wenigsten geplant. Ich glaube, sie stand nicht einmal im Drehbuch. Wir haben den Streit zwischen Benjamin und Janosch geprobt und entwickelt und uns überlegt, wie Benjamin sich gegen Janosch, der ihn ja doch sehr reizt, physisch zur Wehr setzen könnte. Das wurde dann die Ohrfeige. Ich habe nichts dagegen getan und nicht gesagt: «Moment, das hatten wir doch schon in den anderen Filmen.»

In *23* ist es die Ohrfeige, die ein Vater seinem Sohn verpasst. Die schmerzt mich am meisten. Auch weil sie so aus dem Unerwarteten kommt. Und in *NACH FÜNF IM URWALD* ist es eine Ohrfeige, die ein Vater seiner Tochter gibt. Der gute Mann weiss sich nicht mehr anders zu helfen. Ich kann mich an den Drehtag genau erinnern. Diese Ohrfeige ist Axel Milberg, der den Vater spielt, sehr schwer gefallen. Ansonsten verzichte ich lieber auf physische Auseinandersetzungen.

**FILMBULLETIN** Die Ohrfeigen-Szenen sind die Schlüssel-Momente, aus denen sich die Filme erschliessen lassen.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** In *NACH FÜNF IM URWALD* ist es die Ohrfeige des Vaters, die dazu führt, dass die Tochter das Haus verlässt. Das lässt sie sich nicht bieten. Die Ohrfeige ist der exakteste Punkt, auf den man es in dem Moment bringen kann, mit all dem Gerede davor und danach.

In *23* wurzelt die ganze Geschichte Karl Kochs in dieser übermächtigen Vaterfigur. Durch den Tod des Vaters kommt Karl überhaupt erst dazu, seinen Weg, der ein ganz spezieller ist, zu gehen. Im Grunde versucht er fast den ganzen Film hindurch, seinem Vater etwas zu beweisen, was er ihm längst nicht mehr beweisen kann.

**FILMBULLETIN** Die Anfangs-Ohrfeige bleibt den ganzen Film hindurch unterschwellig spürbar, so dass die Geschichte Karl Kochs als eine

«Mir gefällt es zwar, wenn ein Spielfilm es schafft, ein Stück Wirklichkeit wiederzugeben, aber auf die Mittel des Spielfilms möchte ich nicht verzichten.»

gescheiterte Vater-Sohn-Beziehung transparent wird.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Wir haben auch versucht, den Vater in der Geschichte präsent zu halten, indem manchmal noch ein Dialog auf ihn Bezug nimmt. So sagt etwa Karls Freundin aus der Zeit gemeinsamer politischer Protestaktionen: «Du hast dich so verändert, seitdem dein Vater gestorben ist.» Damit kann er überhaupt nicht umgehen. Ich habe das Gefühl, dass in der Tat in den ersten zehn Minuten des Films mit den Szenen des Vater-Sohn-Konflikts die ganze Basis gelegt ist für Karls Werdegang.

**FILMBULLETIN** Ein unverarbeiteter Vater-Komplex, verbunden mit einem ausgewachsenen Schuldbewusstsein, als Kernmotiv und zentraler Antrieb einer Geschichte, in der es scheinbar um anderes geht.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ja.

**FILMBULLETIN** In *NACH FÜNF IM URWALD* und *23* ist die Ohrfeige Ausgangspunkt der Geschichte. In *CRAZY* ist sie der Höhepunkt, auf den die Geschichte zuläuft.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Dramaturgisch sind die Ohrfeigen unterschiedlich plaziert. Zweimal ist die Ohrfeige Höhepunkt des Konflikts im *Ersten Akt*. In *CRAZY* ist sie dann Höhepunkt der Haupthandlung im *Zweiten Akt*. Hier dient sie nicht als Auslöser, sondern ist die äusserste Gewaltanwendung, die es zwischen den beiden Freunden gibt. Sie führt dazu, dass sich die beiden am nächsten Tag unter neuen Vorzeichen wiederbegegnen.

**FILMBULLETIN** Auch *23* erzählt in der Haupthandlung von der Freundschaft zweier Jungen: Karls Freundschaft zu David.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das habe ich nur langsam gemerkt, dass *CRAZY* wieder so eine *Zwei Jungen*-Geschichte wird.

**FILMBULLETIN** Und auch in *23* gibt es gegen Ende einen Moment, in dem man meint, jetzt könnte es auch noch eine Ohrfeige zwischen den beiden Jungen geben, in der sich die Anfangs-Ohrfeige des Vaters spiegelt. Es ist die Szene, in der sich die beiden Freunde verfeinden. Karl kommt in das Elternhaus des Freundes, das man vorher nie gesehen hat (als hätte er keins), und betritt damit einen Raum bürgerlicher Sicherheit, die Karl selber verloren hat. Und schon damit steht der Freund ganz unvermittelt nicht mehr als Freund da, sondern als Opposition, wie zu Zeiten von Karls politischem

Aktivismus. Und als Autoritätsperson, wie zuvor der Vater. Als autoritärer Vertreter eines Bürgertums, gegen das Karl sich instinktiv auflehnt. Das ist der Moment, in dem sich die Freunde verkrachen, weil sie durch das veränderte räumliche Umfeld, durch den Wechsel des Szenenbildes mit einem Mal auf verschiedenen Seiten und in unterschiedlichen Lagern stehen.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Da ist Karl in einer sehr schlechten Position. Er braucht David unbedingt als Freund, wird aber, als dieser das Bürgerliche herauskehrt, sofort sehr heftig.

**FILMBULLETIN** Mit der noch immer virulenten Erinnerung an die Anfangs-Ohrfeige spürt man hier die Nähe einer möglichen Wiederholung oder Replik, je nachdem von wem die Ohrfeige kommen würde.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Wenn einer der beiden dem anderen eine verpasst hätte, hätte ich das so gelassen. Sicher hätte man hier durch eine zweite Ohrfeige eine Parallele ziehen können. Aber ich glaube, man zieht sie auch so. Mir reicht in dem Fall das gegenseitige Anrempeln und die verbale Ohrfeige.

## Struktur

**FILMBULLETIN** *23* ist Ihr am komplexesten strukturierter Film.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Was ich mir in *CRAZY* erlaubt habe, wäre in *23* nicht möglich gewesen. Der Film *23* ist wirklich komplexer. Auch in dem Sinne komplex, dass er aus verschiedenen Schichten besteht. Da muss das Drehbuch funktionieren wie ein Uhrwerk. Wenn man da einen Satz weglässt, zieht das schon ein Problem nach sich.

**FILMBULLETIN** Es scheint fast so, als würden Sie in Ihren Drehbüchern eine Szene stets als Antwort auf eine andere entwerfen.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Am stärksten ist das sicher so in *NACH FÜNF IM URWALD*. Das ist wirklich ein Konstrukt, bei dem es darum ging, nach Symmetrien zu suchen. Das muss man so machen, sonst funktioniert das Ende nicht. Die Geschichte ist so konstruiert, dass die Protagonistin im *Ersten Akt* das Dorf verlässt, im *Zweiten Akt* in der grossen Stadt etwas erlebt und im *Dritten Akt* mit neuen Erfahrungen in das Dorf zurückkehrt. Das ist ein klassisches Drehbuch-Schema. In *23* und *CRAZY* ist das nicht so deutlich. In *CRAZY* eigentlich am wenigsten, weil der Film eine offene Struktur hat. Abgesehen davon, dass Anfang und

Ende durch das Motiv des An-beziehungsweise Abreisens aufeinander bezogen sind.

**FILMBULLETIN** Ist *CRAZY* der Film mit der stärksten dokumentarischen Haltung?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ich habe an der Filmhochschule Dokumentarfilme gemacht. Da merkt man, wie wenig man eigentlich Wirklichkeit abbilden kann. Das beginnt schon in dem Moment, in dem ich mich entscheide, etwas in der einen Richtung aufzunehmen und nicht in der anderen. Das setzt sich fort beim Schneiden, wenn ich Dinge, die ich aufgenommen habe, wieder ausblende. Mir gefällt es zwar, wenn ein Spielfilm es schafft, ein Stück Wirklichkeit wiederzugeben, aber auf die Mittel des Spielfilms möchte ich nicht verzichten. Indem ich Dialoge schreibe und einen dramaturgischen Aufbau schaffe, greife ich in die Wirklichkeit so sehr ein, dass ich sie ungenau verändere. Deshalb würde ich gar nicht von dokumentarischem Aspekt sprechen wollen, sondern lieber von Glaubwürdigkeit. Schliesslich ist das eine verdichtete, gefilterte und umgeformte Wirklichkeit, die sich in einem Drehbuch formuliert und anschliessend in einem Film hergestellt wird.

## Kamera

**FILMBULLETIN** Immerhin gibt es in Ihren Filmen Momente, die den Eindruck einer Annäherung ans Dokumentarische machen. Oder die man auch ein Spiel mit dem Dokumentarischen nennen könnte oder als eine Simulation verstehen kann. Dadurch etwa, dass Sie gerne mit der Handkamera arbeiten.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Der Einsatz der Handkamera wirkt schnell maniert, weil jeder weiss, dass es kein Problem wäre, ein Stativ aufzubauen. Man muss also aufpassen, dass die Grenze zum Manierismus nicht überschritten wird. Handkamera verwende ich vor allem deshalb, damit die Kamera den Schauspieler nicht einengt. Ich würde keine Schienenfahrt machen, wenn ich nicht unbedingt müsste. Weil ich im Falle einer Schienenfahrt dem Schauspieler sagen muss: «Du kannst nur bis zu diesem Punkt gehen, und achte auf die Markierung am Boden, und hier kommt schon Schatten auf dein Gesicht.» Das gefällt mir nicht, weil ich den Schauspieler damit einenge. Das mindert seine schauspielerische Leistung, weil



«Wir fanden es unmöglich, kausal zu diesem Selbstmord hinzuführen. Deshalb sollte sich der Zuschauer am Schluss in derselben Szene wie am Anfang wiederfinden und daran erkennen, dass jetzt das Ende kommen würde.»

er sich, während er sich auf seine Rolle konzentrieren soll, gleichzeitig überlegen muss, ob er sich in technischer Hinsicht vorschrittmässig verhält und richtig geht. Deshalb arbeite ich mit der Handkamera, wann immer es sich anbietet. Aber auch hier ohne sie in den Vordergrund rücken zu wollen, so wie auch ein Dokumentarfilm-Kameramann nicht absichtlich wackeln würde. Absichtlich wackeln heisst, dass die Kamera schon wieder agiert. Stattdessen soll sie nur mitgehen und reagieren.

**FILMBULLETIN** In einem Film wie 23 mit seinem komplexen Design erscheint die Kamera-Arbeit allerdings kalkulierter und auffälliger – mit raschen Zufahrten oder extremen Obersichten.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** In 23 hat Obersicht immer damit zu tun, Karls Paranoia wiederzugeben. Sie soll darstellen, wie er sich fühlt, und ihn als jemand zeigen, der wirklich am Boden liegt und nicht mehr weiter kann. Die Kameraperspektive zeigt ihn als Opfer und personifiziert hier zugleich das allsehende Illuminaten-Auge, von dem er sich verfolgt wähnt. Wenn man nicht im Studio dreht, hat man nur beschränkte Möglichkeiten, so etwas zu inszenieren. Man kann gar nicht so weit nach oben, wie man gerne möchte. Da hätten wir sogar noch höher gewollt. Oft haben wir auch nur eine leichte Aufsicht verwendet, gegen Ende des Films immer öfter, um unterschwellig sichtbar zu machen, wie er sich in seiner Opferrolle ohnmächtig, eingesperrt, klein und unterlegen vorfindet.

### Weiss

**FILMBULLETIN** Der Höhepunkt in der Dramaturgie der Obersichten ist, wenn die Kamera wie ein Raubvogel auf ihn hinabstösst.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das ist der Moment seines Zusammenbruchs. Da ist es einfach vorbei für ihn. Das ist der Moment, in dem Linien und Perspektive zusammenstürzen und die Kamera durch sein Auge fährt und in eine Weissblende.

**FILMBULLETIN** In einem der Tode, die er durchleidet. Das Weiss ist ein Leitmotiv, das den Film strukturiert. Schon die erste Szene endet in einer Weissblende und mündet zuvor zusätzlich in eine Überdehnung der Zeit. Von Anfang an geht es um den Tod, und der Film erzählt im weiteren von einem langen Sterben in mehreren

kleinen Toden. Es beginnt mit dem Ende, und dann wird rückblickend Karls Geschichte aufgerollt, noch einmal bis zu diesem Moment hin, dem Moment des finalen Todes, der jedoch erst dann zum Abschluss kommt. Der Zielpunkt der Geschichte ist zugleich ihr Ausgangspunkt.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Wenn man das Weiss mit dem Tod von Karl Koch verknüpfen möchte, ist es in der Tat so, dass der Film bereits weiss oder überbelichtet beginnt. Wir wollten eine Klammer zum Ende herstellen. Zum einen, um die Geschichte von Anfang an unter ein besonderes Vorzeichen zu setzen. Zum anderen, weil wir ohne diesen Anfang Karls Selbstmord am Ende bloss als einen Anhang empfinden hätten. Wir fanden es unmöglich, kausal zu diesem Selbstmord hinzuführen. Deshalb sollte sich der Zuschauer am Schluss in derselben Szene wie am Anfang wiederfinden und daran erkennen, dass jetzt das Ende kommen würde. Gerade auch durch die betonte Gestaltung mit Zeitlupe, Steadycam und Überbelichtung sollte er das so empfinden. Ihm sollte das Ende nicht aufgesetzt vorkommen.

**FILMBULLETIN** Auch innerhalb der Geschichte laufen erzählerische Bewegungen immer wieder auf ein Weiss zu, sei es in Blenden, im gebündelten Lichteinfall am Fenster oder verdichtet im Strahl eines Wasserwerfers, der Karl in Zeitlupe vom Maschendrahtzaun herunterschmettert. Auch das Auto, mit dem Karl im Schlussbild durch die Landschaft fährt, bis es aus dem Bild fällt, ist natürlich weiss.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das weisse Auto ist bewusst gewählt, weil wir die Szene stark überbelichten wollten und das mit Weiss am besten funktioniert. Dadurch hebt sich das Auto am Ende fast körperlich auf. Das sollte auch wie eine Erlösung sein, ein Ende des Leidens. Auf diesen Punkt sollte der Film zulaufen. Deswegen haben wir die Farben insgesamt so verändert, dass alles ins Entsättigte, ins Weisse, ins Helle geht. 23 ist von meinen Filmen der mit der grössten Farbgestaltung. Auch durch Bleichbadüberbrückung, um die Buntheit wegzunehmen. Und Weiss nimmt eine Sonderstellung ein.

### Swimmingpool

**FILMBULLETIN** In Kamera-Arbeit und Farbgestaltung zeigt sich, wie genau der Film durchkonzipiert ist. Auch die

erwähnte Zeitlupe ist ein konzeptionelles Mittel.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Ich bin sonst eher vorsichtig bei der Verwendung von Zeitlupe. Sie führt sehr schnell zu Überhöhung und Pathos. In dieser Klammer am Anfang und Ende des Films hat sie aber auch diese Funktion, weil es hier um den Tod geht und die Figur überhöht werden soll. Wenn dagegen in der Swimmingpool-Szene desselben Films Zeitlupe verwendet wird, wird der Szene zugleich bewusst das Pathos entzogen. Diese Szene hat ihren Ausgangspunkt in der Erzählung eines der beiden Ganoven, die Karl Koch für den KGB instrumentalisiert hatten, und beschreibt, wie sie in einem Hotel in Berlin gefeiert haben, mit Swimmingpool und allem Drum und Dran. Das ist eine Zeitlupen-Montage verschiedener Momente. Es wird der Verlauf einer Party gezeigt: Geld wird verteilt, sie betrinken sich und springen mit angezogenen Klamotten in den Pool.

Ich hatte gerade Martin Scorseses ersten Film *WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?* gesehen. Darin gibt es eine Zeitlupen-Sequenz, wo eine Ganoven-Clique beisammensitzt und einer der Jungs, die sich gegenseitig nicht hundertprozentig über den Weg trauen, plötzlich einen Revolver zieht und anfängt, auf einen anderen zu zielen. Das ist der Moment, in dem bei Scorsese die Zeitlupe einsetzt, die die Drohung auf der einen Seite und das Erschrecken auf der anderen festhält. Eine Entsprechung gibt es in meiner Zeitlupen-Sequenz, wenn der Ganove Pepe bei dieser ausgelassenen Siegesfeier zwischendurch mit dem Revolver herumfuchelt.

**FILMBULLETIN** In *NACH FÜNF IM URWALD* gibt es eine Schwimmbad-Szene, in der die Protagonistin neben einem jungen Mann auf einem Sprungbrett liegt, unter ihnen das blaue Wasser. Aufgenommen ist das aus extremer Obersicht, was ein ganz zauberhaftes Bild ergibt.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Die Obersichten in 23 waren geplant und haben ihre Bedeutung innerhalb eines Konzepts. Aber die Obersicht in dieser Einstellung von *NACH FÜNF IM URWALD* hat rein praktische Gründe. Es ging gar nicht anders. Das war wirklich die einzige Kamera-Einstellung, um beide zu zeigen. Auf einem Sprungbrett ist so wenig Platz. Schuss und Gegen schuss kann man zwar drehen, aber die beiden Personen zusammen kann man nur von oben zeigen. Die Drehzeit



für diese Nachtszene war knapp, die Zeit lief uns davon, und die Lichtverhältnisse begannen sich zu verändern. So blieb uns auch nicht viel Zeit umzubauen. Da muss man einfach sehen, wie man das überhaupt machen kann, und muss zu einer schnellen Entscheidung kommen.

In *CRAZY*, zum Vergleich, gibt es eine Szene, in der Benjamin neben Malen auf einem Ponton im See liegt. Da war sehr viel Platz, da gab es viele Möglichkeiten, da konnte man sich das aussuchen. So waren wir zum Beispiel mit der Kamera auch in einem Boot. Aber auf dem Sprungturm nachts in *NACH FÜNF IM URWALD* gab es wenig Möglichkeiten, die Kamera zu positionieren. Das war in fünf Meter Höhe. Wo sollten wir da anders hin? Also haben wir einmal aufsichtig gedreht – vom Turm darüber oder vom *Praktikabel*. Und einmal seitlich für die beiden Nah-Einstellungen.

Bei *NACH FÜNF IM URWALD* hatten wir grundsätzlich nicht die Möglichkeiten, uns viele Gedanken zu machen. Wir hatten nur wenig Geld, und das musste ganz schnell ausgegeben werden. Der Fernsehsender, von dem das Geld kam, setzte uns die Pistole auf die Brust nach dem Motto: «Jetzt oder niemals!» Unter diesen Bedingungen waren wir schon glücklich, wenn wir ein gutes Motiv gefunden hatten, an dem wir arbeiten konnten. Für 23 hatte ich 55 Drehtage, für *NACH FÜNF IM URWALD* nur 25. Bestimmte Dinge kann man da einfach nicht tun, wenn die Zeit so knapp bemessen ist.

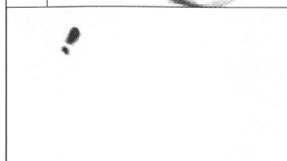
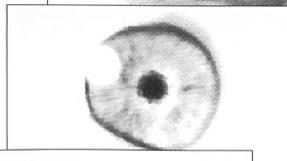
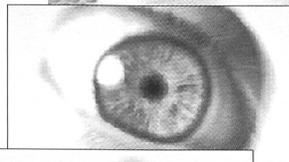
### Musik

**FILMBULLETTIN** Eine wichtige Funktion in Ihren Filmen hat die Musik. Speziell natürlich auch als Jugend-Motiv.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Die wichtigste Rolle spielt die Musik in *CRAZY*. Von Anfang an kam die Musik mit den jungen Darstellern zu uns. Ich habe gemerkt, wie viel ihnen Musik bedeutet. Oft kamen sie zu einem Probenstag mit einer CD, die ihnen wichtig war und die man dann hören musste. Bevor man nicht die CD gehört hatte, konnte der Probenstag nicht beginnen. Sie waren mit *Walkman* unterwegs und versetzten sich mit Lieblingsstücken in bestimmte Stimmungen. Das war sicherlich ein zusätzlicher Auslöser dafür, die eine oder andere Stelle im Film mit Musik zu versehen. Von Anfang an aber war geplant, jeder der Hauptfiguren eine Minute mit Musik

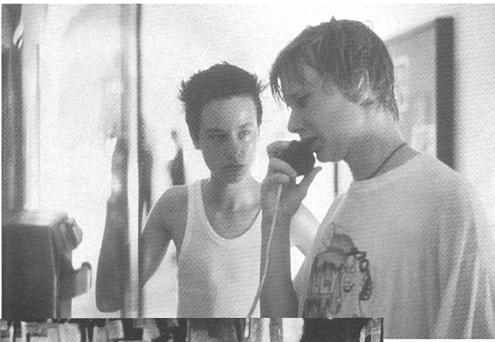
1  
August Diehl  
in 23

2  
Franka Potente  
in NACH FÜNF  
IM URWALD



2





1  
Tom Schilling  
und Robert  
Stadlober  
in CRAZY

2  
August Diehl  
in 23

3  
Franka Potente  
IN NACH FÜNF  
IM URWALD

### Hans-Christian Schmid

Geboren 1965 in Altötting (Bayern). Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Stipendiat der Drehbuchwerkstatt München. Teilnahme an Drehbuch-Seminaren von Frank Daniel. Drehbuch-Studium an der University of Southern California in Los Angeles. Seit 1995 Zusammenarbeit mit dem Autor und Regisseur Michael Gutmann, der Co-Autor von Schmid's Filmen ist, so wie Schmid seinerseits bei Gutmann's Fernsehfilmen NUR FÜR EINE NACHT (1996) und TAMARA (2000) als Co-Autor fungiert.

zu geben, einen Moment, in dem sie einfach nur Musik hören. Wir hatten das Gefühl, das ist wichtig für Jugendliche, wichtiger als für Erwachsene. Es gibt für Janosch diesen Moment, wenn er nach der Party allein am See sitzt: mit Walkman im Liegestuhl. Es gibt ihn für Benjamin: auf Nachtfahrt im Auto. Für Marie während der Party: allein im Flur. Und für Malen, die optimistischste von allen, die auch in ihrer Musik-Szene am wenigsten melancholisch gestimmt ist: in der Tanzszene, die sie hat. Da ist jedesmal nur die Figur mit ihrer Musik. Und für uns bedeutet das einen Moment des Zuschauens, länger als man das normalerweise tun würde, bevor man weitergeht. Das ist so, als würde man zuschauen können beim Erwachsenwerden.

**FILMBULLETIN** Warum gerade diese Musik?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Die Auswahl der Musik ist komplex. Erst einmal gibt es leider Sachzwänge. Man kann sich längst nicht alles leisten, was man gerne möchte. Schon aus diesen Gründen versucht man, für den Soundtrack unbekannte Leute mit Qualität zu gewinnen, die nicht so teuer sind. *Smog* ist nicht sehr bekannt, *Vic Chesnutt* nur Insidern vertraut. *Slut* und *Pelzig* sind unbekannte deutsche Gruppen. *Notwist*, eine andere deutsche Gruppe, kennt man jetzt aus **ABSOLUTE GIGANTEN**.

**FILMBULLETIN** Die Liedtexte sind offenbar wichtig.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Es gab ein *Vic Chesnutt*-Stück mit dem Titel «*Guilty by Association*», das ich von der Melodie her sehr mochte. Aber der Text hat nicht gepasst. Da ging es um etwas Kirchliches, um Schuld und Sühne. Wir haben Kontakt zu *Vic Chesnutt* aufgenommen, und er hat den Text für uns geändert. Wir konnten es mit ihm neu einspielen. Jetzt hat der Text mit *Entwicklung* und *Zeit* zu tun. Der Titel ist jetzt «*Yesterday, Tomorrow and Today*». Am Ende heisst es: «*Life is a time machine*.» Das ist ein Satz, der mir sehr gefällt. Im Bild dazu sieht man Janosch im Liegestuhl am See, und die Kamera gleitet ganz langsam um ihn herum. In Text und Szene geht es darum, dass man sich weiterentwickelt, dass man die Zeit nicht anhalten kann und diesem Prozess hilflos ausgeliefert ist.

**FILMBULLETIN** Welche Musik-Entscheidungen gab es bei 23?

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Bei der Auswahl der Musik zu 23 war klar, dass *Ton Steine Scherben* dabei sein mussten,

weil deren Musik für den realen Karl Koch von grosser Bedeutung war. Vor allem den Text «*Wenn die Nacht am tiefsten, ist der Tag am nächsten*» bezog er auf sein eigenes Leben. Im Film hört man auf Karls Party den «*Rauch Haus Song*». Die Party-Szene ist der grösstmögliche Kontrast zu Karls späterer Einsamkeit, wenn er ganz allein ist in seiner Wohnung und sich darin einschliesst.

Als Schlusstitel hat man dann noch einmal *Ton Steine Scherben* mit «*Halt dich an deiner Liebe fest*», hier aber in einer Cover-Version von *Freundeskreis*. Eine Zusammenarbeit, die sich daraus ergab, dass ich deren aktuelle CD sehr mochte. Auf dieser CD gibt es ein Lied mit dem Text «*Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte*», bei dem ich das Gefühl hatte, dass das viel mit Karl Koch und der damaligen Zeitstimmung zu tun hat. Wir haben ihnen vorgeschlagen, zwei oder drei Songs von *Ton Steine Scherben* oder *Rio Reiser* zu covern, und sie haben sich für «*Halt dich an deiner Liebe fest*» entschieden. Auch der Schlusstitel von *CRAZY*, «*Junimond*» von *Echt*, ist die Cover-Version eines *Rio Reiser*-Songs.

**FILMBULLETIN** Schon in **NACH FÜNF IM URWALD** gibt es einen Bezug zu *Rio Reiser*.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Das glaube ich nicht.

**FILMBULLETIN** Bevor auch dort die Party beginnt, sieht man einmal im Hintergrund kurz das Plakatfragment «*König von Deutschland*».

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Stimmt. Sie kennen meine Filme besser als ich.

Aber was ich ganz erstaunlich finde, ist, dass viele Jugendliche von heute die Stücke aus den siebziger Jahren überhaupt noch kennen. Vielleicht zeigt sich da doch wieder eine Gegenbewegung zu der eigentlich unpolitischen Jugend der Gegenwart. Bei den Dreharbeiten zu 23 gab es Komparsen in der Party-Szene, die den «*Rauch Haus Song*» mitsingen konnten. Das hätte ich nie gedacht. Ich selber kenne ihn ja schon aus zweiter Hand. Er datiert noch aus den frühen siebziger Jahren, gehört aber offenbar zu einem festen Kanon der Jugendkultur.

**FILMBULLETIN** Die Party geht eben weiter. So wie bei Ihnen auch, von Film zu Film.

**HANS-CHRISTIAN SCHMID** Da muss ich jetzt aufpassen. In Zukunft wird es in den Filmen weniger Parties geben.

Das Gespräch mit Hans-Christian Schmid führte Peter Kremiski

# Ungedachte Realitäten ergründen, zum besseren Sehen verhelfen

Funktionen, Geschichte, Positionen von Filmkritik

«Die ideale Filmkritik kann nur eine Synthese der Fragen sein, die diesem Film zugrunde liegen: ein Parallelwerk, seine Brechung auf verbaler Ebene.» Jacques Rivette



## funktionen

Anfangs hatte Filmkritik vor allem: Behauptungs- und Erziehungsfunktion.

Die ersten Filmkritiken mussten aufmerksam machen auf das neue Medium, auf die «Sache der Lichtbildkunst»<sup>1</sup>, auf «besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszenen»<sup>1</sup>, auf neue Ausdrucks- und Bewegungsformen, neue Bild- und Blickformen, neue Arrangements, neue Kompositionen, neue Rhythmen. Es ging also darum, bestimmte Massstäbe zu behaupten (und dazu das Publikum zu erziehen), nach denen Qualitätsmerkmale von Filmen festzustellen sind.

Die ersten Filmkritiken wurden geschrieben, so Heinz B. Heller, «als das ursprünglich plebejisch-proletarische Medium der Jahrmärkte und Wanderkinos sich anschickte, über die Destillen- und Ladenkinos der Vorstädte hinaus in die kulturellen Reservate des Bürgertums in den Zentren der Grossstädte einzubrechen – mit Filmen, die nur allzu bereit den (...) Kunstanspruch des französischen "Film d'art" für sich reklamierten und dabei doch geschäftstüchtig vor allem neue soziale Besucherschichten im Auge hatten.»<sup>2</sup>

Bereits 1912 fand dann eine allgemeine Debatte darüber statt, ob «das Filmdrama» überhaupt kritisiert werden solle, eine Umfrage der *Ersten Internationalen Film-Zeitung*. Seitdem haben Diskussionen und Debatte über Macht und Ohnmacht, über Funktionen und

Positionen von Filmkritik Konjunktur, bis heute, wie an den zahllosen Veranstaltungen ablesbar ist.

## 2

Filmkritik ist früh auch: Dienstleistung, erfüllt also früh schon Informations- und Servicefunktionen.

Das schliesst selbstverständlich die gesamten Produktionsdaten ein: Herkunft, Dauer, Format, Genre, Namen aller Beteiligten. Aber auch die Zusammenhänge, die sich ergeben durch die Geschichte der Autoren und Regisseure, der Kameraleute und Techniker, der Produzenten und Schauspieler, die ihre jeweiligen Kenntnisse und Erfahrungen aus anderen Produktionen einbringen.

In gewisser Weise zählt auch zur Servicefunktion der Filmkritik der Kampf um den entsprechenden Ort der Kritik, um den Platz (die Zeilenzahl) und den Kontext.

Inwieweit es auch Nacherzählung der Story und direkte Wertung (im Sinne von Richterfunktionen) einschliesst, ist eine Frage des Standpunkts. Irmbert Schenk zählt zur Informationsfunktion der Filmkritik, «dem Leser Form, Inhalt und Struktur des Films zu beschreiben und dann in Kontextualisierungen, Ordnungen und Zuordnungen einzutreten, die dem Leser selber ein Urteil über den Film ermöglichen.»<sup>3</sup> Frieda Grafe nannte «das Vermitteln von Urteilen und Wertungen (...) die primitivste Form von Kritik, auch die folgenloseste.» Sie mache «aus Lesern Konsumenten.»<sup>4</sup>

## 3

Filmkritik hatte und hat stets auch Interpretations-, also ästhetische Übersetzungsfunktion. Sie ist zum grossen Teil doch Protokoll der ersten Lektüre eines neuen Films, der nicht nur in den Zusammenhang gestellt werden muss zur Geschichte, zur Ästhetik der Genres oder zur Tradition nationaler Kinematographien, sondern auch in seinem jeweils besonderen Ausdruck zu entdecken und zu würdigen (beziehungsweise abzulehnen) ist.

Zur Interpretationsfunktion von Filmkritik gehört auch, die jeweiligen Regeln aufzuspüren, nach denen Sinn und Wirkung der Filme neu entstehen. Diese Regeln sind als «noch ungedachte Realität zu denken»<sup>5</sup> (Frieda Grafe). Ihrer jeweils besonderen Form sich anzunähern, heisst auch, immer aufs Neue erste sprachliche Formulierungen zu wagen. Deshalb sollte im sprachlichen Ausdruck, selbst wo nur beschrieben oder nacherzählt wird, stets das Charakteristische, das ästhetisch jeweils Besondere mitklingen.

Filmkritik heisst also: mit Interesse und Verve, auch mit Virtuosität und Eleganz, Sinn und Wirkung eines Films in der Tendenz zu entziffern.

Dabei sind letzte Wahrheiten zu vermeiden. Was heisst: konkrete Erkenntnisse über Bilder und Töne zu formulieren, die allerdings stets in der Schwebel bleiben / subjektive Sehweisen zu wagen, ohne das Subjektive zu verstecken / eigene, von bestimmten Theorien geprägte Verständnisschnitten zu schlagen, ohne diese Theorien zu verstecken.



«Der wirksamste Kritiker ist der nachfolgende Künstler, der entweder aus dem Weg räumt oder erbt, oder über eine Form hinausgeht oder sie erweitert, sie zusammenstutzt oder begräbt.»

Ezra Pound

Filmkritik in dem Sinne heisst: die Freiheit nutzen, unterschiedliche Wege zu gehen, diese Wege allerdings zugleich zu kennzeichnen. «Jede Kritik muss in ihrem Diskurs (sei es auf noch so diskrete und abgewandte Weise) einen implizierten Diskurs über sich selbst enthalten. Jede Kritik ist Kritik des Werkes und Kritik ihrer selbst.»<sup>6</sup>

Das schliesst, wie Karl Prümm einmal forderte, den «offenen, beständig revidierbaren Diskurs» nicht aus, der sich als «Suchbewegung» realisiert.<sup>7</sup> Hier wird die filmkritische Arbeit an die Schnittstelle von Beobachtung und Assoziation geführt: aussergewöhnliche Details in Bild oder Ton, unkonventioneller Bild- oder Szenenaufbau, irritierende Rhythmen durch ungewöhnliche Schnitte können einem Film einen «zweiten Sinn» unterlegen, der die Haltung zu Handlung und Figuren völlig verändert.

4

Wichtig für Filmkritik auch: ihre Sensibilisierungsfunktion, die darauf zielt, aufmerksam zu machen für ungewohnte Bilder oder irritierende Rhythmen, für poetische Zwischentöne oder subversive Untertöne.

Andreas Kilb, langjähriger Filmredakteur der Hamburger *Zeit*, hat einmal bekannt, dass selbst für ihn diese Sensibilisierungsfunktion das wichtigste sei: An anderen Filmkritiken interessiere ihn, was er *nicht* oder *anders* gesehen habe. Ihn interessiere, «was scheinbar „nicht hierher gehört“, nämlich eine überraschende Beobachtung, ein von weither geholtes Zitat, eine ungewöhnliche Gedankenverbindung.»<sup>8</sup>

Es gibt, wie wir alle wissen, weder ein allgemein gültiges Lexikon für Bilder und Einstellungen noch eine allgemein gültige Syntax für Szenen und Sequenzen. Für jeden Film müssen die Bilder und die Verknüpfung dieser Bilder neu geregelt werden. Für das Schreiben über Film hat dies eine wichtige Konsequenz: Feste Massstäbe greifen nicht. Man muss deshalb den Filmen offen begegnen, sie fortschreitend reflektieren und sie mit flexiblen, stetig wandelnden Kategorien zu erhellen suchen.

Als in den sechziger Jahren auch im deutschsprachigen Raum verstärkt eine Auseinandersetzung mit den Filmen der französischen *Nouvelle vague* geführt wurde, gab es sofort viele Stimmen, die auch einen Wandel der filmkritischen Arbeit forderten. Auf dissonante, brüchig inszenierte Kinovisionen

kann der Zuschauer nicht dem Ganzen erliegen (wie etwa in den suggestiven Kinothrillern), sondern muss sich ans Einzelne halten, über dessen Aussagekraft fürs Ganze er am Ende selbst entscheidet. Frieda Grafe hat in den sechziger Jahren darauf hingewiesen, wie sehr gerade diese Filme der *Nouvelle vague* das Nachdenken übers Kino insgesamt verändert haben. Denn «vor unseren Augen organisieren sich Dinge unabhängig von dem, was wir denken können.»<sup>5</sup> So habe der Versuch angegangen werden müssen, dieser «veränderten Optik gerecht zu werden.»<sup>4</sup> Mit diesen Filmen wurde deshalb «eine neue Betrachtungsweise der Massenkultur, der Kulturindustrie notwendig.»<sup>4</sup>

5

Filmkritik ist von Anfang an auch Medientransfer, erfüllt also stets mediale Übersetzungsfunktion.

Kritik ist immer «Diskurs über einen Diskurs»<sup>9</sup>, wie Roland Barthes einmal formulierte. Bei der Filmkritik kommt hinzu, dass sie immer Text ist in einem anderen Medium. Der Diskurs der Filmkritik, so Karl Prümm 1990, «setzt einen Transfer (...) voraus»<sup>10</sup>, ist sprachlicher Diskurs über einen oft dramatischen, visuellen Diskurs.

Manchmal hinken da die Worte ziemlich hinterher, wo die Bilder längst die eindeutigeren Sprache präsentiert haben. Es ist Aufgabe der seriösen Filmkritik, Worte zu finden, ohne dass sie unpräzise oder gar schief werden.

Ich weiss, viele Filmkritiker scheuen inzwischen die Beschreibung, gerade weil die Wörter die Bilder so schwer zu fassen vermögen. Ich denke dennoch, sie gehört zur filmkritischen Arbeit. Gegenüber Filmkritiken, in denen es nicht auch um Bilder oder Szenen oder Details aus Bildern und Szenen geht, bleibe ich immer etwas misstrauisch. Ich vermute dahinter oft einen Schreiber, der sich seines Gegenstandes ein wenig schämt. So, als seien die Bilder etwas Minderwertiges, vor denen doch zunächst einmal wertende Gedanken oder Ideen stehen sollten. So, als seien paraphrasierende Kritiken, die das Werk explizit machen statt es zu erklären, bloss beschreibende Anmerkungen.

5

Filmkritik hatte und hat auch Kommunikations- und Öffentlichkeitsfunktionen, das heisst sie ist unabding-

bar Teil einer umfassenderen, gesellschaftlichen Rede über Film allgemein. Was selbstverständlich sowohl die gesellschaftlichen und politischen als auch die ökonomischen Komponenten (die unterschiedlichen *Public relations*-Kampagnen etwa) einschliesst.

An diesem ist zumindest andeutungsweise die Frage der Nützlichkeit von Filmkritik anzusprechen. Für Produzenten und Regisseure ist sie, so meine These, schon lange eher überflüssig; wenn überhaupt, fordern sie doch nur Reklame.

Andererseits bin ich fest davon überzeugt, dass auch diese Reklame kaum noch etwas nützt. Filmkritiker sind ohnmächtige Autoren.

Das aber, so Frieda Grafe, sei gar nicht so negativ zu sehen: «Machtlosigkeit bekommt dem Schreiben gar nicht schlecht im Unterschied zu dem Gefühl von Nutzlosigkeit, das sehr hinderlich sein kann.» Ihr Fazit: «Filmkritiker sind nie Meinungsmacher gewesen. Filme werden vom Publikum durchgesetzt. Kritiker haben allenfalls auf längere Sicht besser gesehen, welche Filme wichtig für die Entwicklung des Mediums waren.»<sup>11</sup>

7

Summa summarum muss Filmkritik sich bewegen im Zwischenfeld von Information und Beschreibung, von Entzifferung/Interpretation und Wertung.

Dazu eine schöne Definition von Ezra Pound: «Die wahren Kritiker sind nicht die sterilen Richter, die Sprüchmacher. Der wirksamste Kritiker ist der nachfolgende Künstler, der entweder aus dem Weg räumt oder erbt, der über eine Form hinausgeht oder sie erweitert, sie zusammenstutzt oder begräbt.»<sup>12</sup>

## geschichte

Anfangs war das Schreiben über Filme, wie bereits angedeutet, in erster Linie ein Kampf für die Anerkennung des eigenen Mediums. Filme zu kritisieren, hiess da auch: die neuen, ästhetischen Ausdrucksformen der Bilder in Bewegung zu würdigen und zu verteidigen. Das heisst die Pioniere der Filmkritik hatten zunächst einmal aus dem Film einen anerkannten Gegenstand der Kunstbetrachtung zu machen.

Fachzeitschriften für die Branche entstanden in Deutschland früh: 1907 *Der Kinematograph*; 1908 *Die Lichtbild-Bühne*; 1912 *Bild und Film*.

Nach dem Ersten Weltkrieg kamen dann Publikumszeitschriften auf den Markt, die sich in erster Linie an die Attraktionen der Filme hielten, an besondere Stars, besondere Dekorationen und so weiter. Das Interesse dieser Zeitschriften war in erster Linie kommerziell (diese Zeitschriften leben vor allem von den Anzeigen der Industrie). Kritik fiel weg, die Reklame dominierte.

In Deutschland war Malwine Rennert mit ihren Kritiken für die Kino-reformer-Zeitschrift *Bild und Film* (1912/13) wohl die Begründerin einer «Ästhetischen Filmkritik». Für Helmut H. Diederichs legte sie wichtige Grundlagen einer «formästhetischen Filmtheorie», die in den Arbeiten von Béla Balázs ihren ersten Systematiker fand.<sup>13</sup>

Kurt Pinthus (im *Tagebuch* und im *8-Uhr-Abendblatt*) und Kurt Tucholsky (in der *Schaubühne* und später in der *Weltbühne*) begannen um 1914 mit ihren ersten Filmkritiken, Herbert Ihering (im *Berliner Börsen Courier*) ab 1918, Hans Siemsen ab 1919 (in der *Weltbühne*) und Willy Haas ab 1920 (im *Film-Kurier*). Siegfried Kracauer schrieb ab 1921 für die *Frankfurter Zeitung*. In den Texten dieser frühen Kritiker wurden erste Ansätze für filmästhetische Maßstäbe entwickelt. Ihering beispielsweise schrieb 1919: Filmkritik ordne «sich den Erfordernissen des Bildes unter, sie geht vom Gebot der Photographie, von den plastischen Möglichkeit des Schauspielers aus und löst von den technischen Gesetzen her die tendenziösen und kulturellen Fragen des Films.»<sup>14</sup>

In den Tageszeitungen war es dennoch ein weiter Weg bis zur kontinuierlichen filmkritischen Begleitung der neu anlaufenden Filme: zunächst kamen die Inserate, dann die Notizen im Lokalteil, danach die ersten sporadischen Hinweise im Feuilleton, und erst nach dem Ersten Weltkrieg, im Grunde erst Anfang der zwanziger Jahre begannen Filmkritiker fortgesetzt zu arbeiten. Wobei anfangs ihre journalistischen und filmgeschäftlichen Interessen nicht immer getrennt blieben. Aber das ist ja das Problem bis in unsere Tage.



In den dreissiger/vierziger Jahren wurde in Deutschland die Kritik suspendiert. 1936 untersagte Goebbels die «Kunstkritik in der bisherigen Form» und befahl statt dessen den darstellenden und würdigenden «Kunstbericht».

Aus einem Text von 1937, von Emil Dovifat, der nach dem Zweiten Weltkrieg Professor für Publizistik an

der Freien Universität Berlin wurde: «Die Kunstbetrachtung (und damit ist auch die Filmbetrachtung gemeint) vermittelt das Kunstwerk der Gemeinschaft, sie wertet seine Bedeutung für die Gemeinschaft nach den Grundsätzen der kulturpolitischen Führung und würdigt das Können des Künstlers, um es zur Höchstleistung anzuspornen.»<sup>15</sup>

Als Dovifat dann seine Professur angetreten hatte, glich er seine Position den veränderten Bedingungen in West-Berlin an: «Kunstkritik ist die subjektive, aber sachlich und künstlerisch verantwortliche Beurteilung des Kunstwerkes, dem der Kritiker verpflichtet ist. Er berät Künstler, vermittelt das Kunstwerk der Öffentlichkeit, scheidet die Werte und Unwerte überzeugend voneinander und gibt so zur Höherentwicklung der Kunst seinen Beitrag.»<sup>16</sup>

Ein Kommentar zu dieser Wandlung, von Hans Helmut Prinzler: «Mit der Forderung, Wert und Unwerte voneinander zu scheiden und mit dem Aufruf zu Verpflichtung, Vermittlung und Höherentwicklung verzettelt sich diese Definition vollends zwischen NS-Vokabular und Reeducation-Terminologie. Immerhin ist in Dovifats Formulierung ein Wort der Schlüssel für die Identitätssuche der Filmkritik in den fünfziger Jahren: *subjektiv*.»<sup>17</sup>



Neben das Schlüsselwort «subjektiv» sind, nach Hans Helmut Prinzler, zwei weitere Schlüsselworte zu stellen: «Unabhängigkeit» und «Verantwortung».

Zum Anspruch des Subjektiven, dem «Bestehen auf einer eigenen Meinung, die nicht objektivierbar sein muss», bekennen sich zunächst nahezu alle Filmkritiker dieser Zeit. Prinzler nennt ihn den «demokratische(n) Zugewinn»<sup>17</sup>, der helfe, sich abzugrenzen gegenüber der NS-Vergangenheit wie gegenüber dem anderen, nicht meinungsfreien, sozialistischen Teil Deutschlands.

Der Anspruch der «Verantwortung» zieht wohl in zwei Richtungen, was bis heute hin und wieder diskutiert wird: Gilt sie in erster Linie dem Film gegenüber oder doch eher dem Leser gegenüber (abgesehen davon, dass sowohl die Filmverleiher als auch die Kinobesitzer sie immer mal wieder gegenüber ihren wirtschaftlichen Interessen einklagen)? Die Antwort auf diese Frage klärte schon damals zugleich den Charakter der jeweiligen Filmkritik (und tut dies wohl bis heute).

Unabhängige Filmkritiken? Das scheint heute, zumindest in den seriösen Kritiken der grossen Zeitungen und Zeitschriften keine Frage mehr. In den fünfziger Jahren war es allerdings noch ein Thema, das sich stellte im Verhältnis von ökonomischen Interessen einerseits (geleitet von möglichst vielen Anzeigen) und Autoren- und Redakteursinteressen andererseits (die auf grösstmögliche Freiheit pochten).

In der Bundesrepublik der fünfziger Jahren dominierten anfangs die betont subjektiven, feuilletonistischen Texte etwa eines Gunter Groll, bis die an Adorno und Kracauer geschulten Kritiker der *Filmkritik* ihre nahezu unversöhnliche Position gegenüber den Feuilletonisten einnahmen; für sie war der Filmkritiker von Rang nur als «Gesellschaftskritiker» denkbar. Die Probleme des Ästhetischen blieben eher unwichtig. Da die Filmkritiker der *Filmkritik* ideologiekritische Reflexion forderten, die den Film in erster Linie nimmt als Produkt einer kapitalistischen Industrie, waren politische Aussage und soziale Haltung zentral – und nicht das, was auf der Leinwand zu sehen war.

Grolls Forderung dagegen: «Der Kritiker sage das Schwere leicht.» Seine «drei Grundzüge der guten Kritik: die Fähigkeit zu klären, die Liebe zur Sache und die Distance zum Objekt.»<sup>18</sup> Und: «Kritik soll klären, doch nicht dozieren. Sie soll Witz haben, doch nicht witzeln. Sie darf spielen, doch das Wortspiel verwende sie nur, wenn es auch Gedankenspiel ist. Sie soll pointiert sein – doch immer nur dann, wenn die sprachliche auch eine geistige Pointe ist.»<sup>19</sup>

Eine Anmerkung noch zum Alltag der Tageszeitungen, in dem die «wertenden Filmkritiken» gegen Null tendierten. Nur zwei Prozent aller Kritiken gingen über Inhaltsangaben, Werbetexten und Kurzrezensionen hinaus.<sup>20</sup> «Film und Kino wurden im allgemeinen nicht des Ranges von Kultur (...) für würdig gefunden. Sie rangierten unter ferner liefen, von populärer Unterhaltung bis hin zu Volksverdummung, je nach Traditionsbewusstsein und Sozialdünkel.»<sup>21</sup>

Die wichtigsten Kritiker, noch aus der Nazi-Zeit: Karl Korn & Erwin Goetz. Die neuen: Karena Niehoff & Gunter Groll. Ulrich Gregor & Enno Patalas.

Ich versuche, aus meinen Eindrücken und Einsichten die generelle Farbe eines Films für den Leser zu rekonstruieren, um ihn zu veranlassen, selbst zu Schlüssen oder Annahmen zu kommen.»

Frieda Grafe



4  
In den sechziger und siebziger Jahren war die Debatte um die Filmkritik in der BRD stark geprägt von der Kontroverse zwischen den sogenannten «Politischen Linken» und den «Ästhetischen Linken», die vor allem innerhalb der Münchener Zeitschrift *Filmkritik* geführt wurde, zwischen Ulrich Gregor, Peter W. Jansen und Theodor Kotulla einerseits und Frieda Grafe, Helmut Färber, Herbert Linder und Enno Patalas andererseits.

Entzündet hatte sich die Kontroverse an den Filmen der französischen *Nouvelle vague*, in denen eine völlig neue Ästhetik und neue, mögliche Rezeptionsweisen entdeckt wurden. «Grafe, Färber und Linder machten Opposition gegen die Begriffsstutzigkeit und die eingeschliffenen Formeln der Kritik. Sie beharrten auf einer anderen Schreibweise und griffen das Schema an, nach dem die Aussage eines Films gegen die Stimmigkeit seiner Gestaltung abgewogen und vor dem Hintergrund seines ökonomischen und ideologischen Kontextes beurteilt werden sollte.»<sup>22</sup>

Es ging vor allem um den Vorwurf, dass eine «nur soziologisch orientierte Filmkritik (...) die wichtigen Filme» der Zeit nicht mehr fasst und eine «ästhetische Methode für die Filmkritik» entwickelt werden muss. «Eine solchermassen ästhetisch engagierte Kritik hat nicht so sehr die fertigen Ideen des Werkes in ihre Sprache zu übersetzen und auch nicht die in ihm angelegten Bedeutungen auszuformulieren, sondern den Blick des Betrachters freizulegen von fermentierten Auffassungen, die ihm den Zugang verstellen ...»<sup>23</sup>

Vertreter der Politischen Linken, vor allem der spätere Regisseur Theodor Kotulla, setzten sich dagegen strikt zur Wehr und warfen der Ästhetischen Linken ein statisch-ahistorisches Strukturverständnis vor und einen «gefährlich verschleierte Blick auf die Dinge um uns, auf den Film sowohl als auf die gesamte übrige Realität.»<sup>24</sup>

Ich will diese Debatte hier nicht allzu sehr auswälzen, sie ist ja auch mehrfach abgehandelt worden, von Claudia Lensen, Irmbert Schenk, Ulrich von Thüna.

Die interessante Konsequenz dieser Kontroverse war allerdings, dass in Zeiten der allgemeinen Politisierung (Stichwort: Studentenrevolte) innerhalb der avancierten Filmkritik in der BRD eine Tendenz zur Sensibilisierung für filmische Formen und Strukturen wich-

tiger wurde als die politischen und ideologischen Implikationen.

Auf ein wichtiges Subthema dieser Kontroverse ist allerdings noch hinzuweisen: auf die seit damals immer wiederkehrende Debatte um die *politique d'auteur*, wobei der Begriff des *Auteur* als Ausdruck einer individuellen Welt-sicht zu begreifen ist, nicht als Beschreibung einer Arbeitsposition.

*Auteur* meint: die persönliche Leistung eines Filmemachers, der – unabhängig von Thema und Buch, aber in enger Kooperation mit seinen Mitarbeitern – die jeweilige Geschichte auf intime Weise stilisiert, wie nur er es vermag; der die Rede seines Films also «in der ersten Person» konjugiert, das heisst stets in der Ich-Form spricht. Dies bedeutet, dass Filme eines *Auteur* nicht unbedingt die besseren sein müssen. Nur, dass sie eine ganz eigene Ausdrucksweise haben, einen besonderen, ganz eigenen Blick auf Figuren, eine besondere, ganz eigene visuelle Phantasie, eine besondere, ganz eigene Ordnung der Figuren im Raum, einen besonderen, ganz eigenen Rhythmus.

Für die konkrete Arbeit als Filmkritiker bedeutet diese Differenzierung natürlich kein Patentrezept. *Auteur/Réalisateur* sind distinktive, aber keine wertende Kategorien. Sie wirken nicht auf der Ebene von Qualität, sondern nur auf der Ebene von Tonart/Klangfarbe/Timbre. Auf der einen Seite setzt der *Réalisateur* die jeweilige Handlung visuell um; auf der anderen Seite schreibt der *Auteur* seinen besonderen visuellen Stil jeder Handlung seine Sicht der Welt, seine innerste Haltung ein, gleich von wem erdacht und geschrieben.

Die Kategorien *Auteur/Réalisateur* sind eher Voraussetzungen, um zu verstehen, warum ein Film so und nicht anders ist. Jeder gelungene Film zeigt auch eine klare Vorstellung von der Welt (und dazu oft eine klare Vorstellung vom Kino). Jeder Film eines *Auteur* zeigt dazu «entweder die Freude am Filmemachen oder die Angst vorm Filmemachen.» Nur deshalb kann man «das Vergnügen» schätzen, das, wie Truffaut es so unnachahmlich formulierte, vor allem die «Stilbrüche» und «Exzesse», die «Schlampereien» und «Anachronismen»<sup>25</sup> bieten. Gelungene Realisationen bieten oft eine vergnügliche Lust am Schauen. Gelungene *Auteur*-Werke versetzen einen dagegen in einen abenteuerlichen Schwindel beim Schauen. «Was zählt ist der Ton oder der Akzent, die Nuance, wie immer man es nennen mag – das heisst

der Standpunkt eines Menschen (...) und die Haltung dieses Menschen zu dem, was er filmt, und folglich zur Welt und allen Dingen: was sich ausdrücken kann in der Wahl der Situationen, der Konstruktion der Intrige, den Dialogen, dem Spiel der Darsteller oder ganz einfach der Technik.»<sup>26</sup>

In den achtziger Jahren wiederholte sich der Streit um Politisches versus Ästhetisches mehrfach, auch der Streit um den «Autorenfilm», nur in anderen Medien und mit anderen Personen.

5  
In den neunziger Jahren näherten die Positionen sich an, die grundlegenden Differenzen wurden eingeebnet. «So droht eine allgemein akzeptierte, mittlere, normalisierte Kritik, ein etabliertes Rezensionswesen, das sich fast automatisch weiterschreibt, ohne sich jemals zu problematisieren.»<sup>27</sup> (Karl Prümm)

Klaus Kreimeier konstatierte, sehr ernüchtert, sehr konsterniert: «Der Zustand der gegenwärtigen Filmkritik wird durch ihre Harmlosigkeit definiert.»<sup>28</sup>

Diese Harmlosigkeit ist auch Folge der momentanen Ausweitung von Filmkritiken. Es gibt keinen Überblick mehr, keine tieferen Diskussionen um Haltungen und Standpunkte, auch keine Kontroversen. Jeder macht seine Anmerkungen zu einzelnen Filmen, mal eleganter und virtuoser, mal einfältiger und schlichter. Jeder interpretiert und wertet – und geht dann seiner eigenen Wege.

#### positionen

Filmkritik? Was also ist das? Die Definitionen sind unendlich differenziert, unendlich bunt, unendlich vielfältig. Vier, fünf Beispiele:

Film sei, so der Ästhetische Linke der sechziger Jahre Herbert Linder, «ein Pflug, mit dem» er sich «umgrabe – die Kritik das Protokoll dieser Begegnung.»<sup>29</sup>

Frieda Grafe sprach von ihren Filmkritiken stets von Versuchen, aus ihren «Eindrücken und Einsichten die generelle Farbe eines Films für den Leser zu rekonstruieren, um ihn zu veranlassen, selbst zu Schlüssen oder Annahmen zu kommen.»<sup>30</sup>

Filmkritik sei, so der ehemalige *Zeit*-Filmredakteur Andreas Kilb, «Synthese, Ganzheit, Emotion. Filmkritik ist in ihren besten Momenten mimetisch, nicht abstrakt; sie übersetzt einen Film

so, dass ihre Begriffe, die sie ausspart, von selbst evident werden.»<sup>31</sup> Und ein paar Seiten später: »Einer Filmkritik ist grundsätzlich alles erlaubt: Schreien und Flüstern, Scherzen und Flunkern, Denken und Fühlen; nur eines nicht: schlechtes Deutsch.«<sup>32</sup>

Filmkritik sei, so der Marburger Filmwissenschaftler Karl Prümm, «als ästhetisches Urteil über die Sinnlichkeits- und Wahrnehmungsangebote des Kinos»<sup>33</sup> zu fassen.

Auf der allgemeinen Ebene ist dem allem wohl zuzustimmen. Auf der konkreten Ebene muss man diese Postulate wohl ein paar Ebenen niedriger hängen.

Filmkritik ist sicherlich Protokoll einer ästhetischen Auseinandersetzung – zwischen dem mit offenen Augen schauenden Filmkritiker und den sinnlichen (also: visuellen, literarischen, musikalischen, emotionalen) Angeboten eines Films: mit Schreien und Flüstern, Denken und Fühlen.

Filmkritik ist aber zunächst einmal ein Text (mal zwischen 30 oder 40 Zeilen in der Kurzkritik, mal zwischen 120 und 180 Zeilen, und nur im Essay zwischen 250 und 400 Zeilen), ein Text, der – die einzelnen Elemente von Inhalt und Ausdruck bedenkend – Sinn eines Films zu entziffern sucht. Wobei Entziffern im Gegensatz zur Interpretation gedacht ist, die in erster Linie auf Auslegung aus ist, darauf, was das einzelne hinter seiner Bedeutung noch bedeutet.

Entziffern ist ein subjektiver und objektiver Prozess zugleich. Subjektiv ist er, da die Qualität des Entzifferns abhängig ist von der Lebens- und Kinoerfahrung des Kritikers. Objektiv ist er, da das Erkennen von ästhetischen Formen eines Films nicht der Willkür unterliegt, sondern am konkreten Gegenstand auch von ganz anderen Personen nachvollzogen werden kann (und muss).

Wobei, hier stimme ich Andreas Kilb mit Nachdruck zu, die filmkritische Qualität und die sprachliche Ausdrucksfähigkeit des Kritikers direkt miteinander korrespondieren.

■■■

Momentan sehe ich, spitzt man es idealtypisch zu, drei gängige Spielarten der Filmkritik: die Schnellrichter für den Alltag, die blosse Geschmackskritiken bieten; die industriekritischen Interpretieren, denen es vor allem um die richtige, die wahre Sicht auf die Welt geht (zu denen auch noch hin und wieder die Moral-Apostel der besserwisser-

rischen Ideologiekritik zählen); und die Spezialisten mit analytischem Blick und historischem Sinn, die diskursive Fachkritiken oder verspielte, cinéphile Kunstkritiken vorlegen.

1

### **blosse geschmacks- kriterien**

Was es immer gab und immer geben wird: das dreiste Gehabe der spontanen, sehr emotionalen Schnellkritiker, die am Denken nur verherrlichen, was sie zu denken vermögen. Geschmackskritiken, wertende Meinungen über Filme – für den Alltag gedacht und geschrieben. Ein mässiges Spiel – zwischen Daumen hoch und Daumen runter.

Im Radio feiert diese Form der Kritik momentan geradezu unfassbare Urstände, auch in den TV-Programmzeitschriften (wo in den Magazinen und Journalen alles inzwischen seriöser geworden ist). Noch nicht einmal die Story wird hier richtig erzählt, alles ist auf allerschnellstes Urteil hinformuliert. Die Punkteliste ist da noch die ehrlichere, wenn auch dümmere Form.

Andererseits sieht Irmbert Schenk in der «Tageskritik» heute generell als «Maxime» vorherrschend «die Selbstinszenierung der Beliebigkeit im Zufall der Einfälle des Kritiker-Subjektes (...) Zu oft erscheint Filmkritik als wortreich-bewusstloses Schwimmen ohne Kategorien und Kontextmühe, dafür aber im Strom der Kino-Moden, in denen eine Oberfläche an die andere geknüpft und in denen letztlich die Werbung weitergesponnen wird. Statt begründete Werturteile hat man Wertvorurteile.»<sup>34</sup>

2

### **industriekritische interpretieren/ ideologiekritische richter**

Was es früher oft gab und wohl immer auch geben wird: das richterliche Spiel der Besserwisser, die ihr Schreiben über Filme bloss nutzen, um die eigenen politischen, ideologischen, gesellschaftskritischen Auffassungen zu illustrieren. Ideenkritiken, manchmal virtuos, manchmal seltsam daneben.

Da wird an Filmen abgehandelt, was eigentlich als Vorwurf an die jeweiligen «Verhältnisse» gedacht ist. Was zählte, war das «richtige» Thema oder der «richtige» Standpunkt, nicht das Spiel der Formen und Farben auf der

Leinwand. Manchmal wunderte man sich dann, dass so manche hassten, was sie doch als «Objekt der Arbeitsbegierde» ausgewählt hatten. In vielen Texten der siebziger und achtziger Jahre konnte man mitlesen, wie sehr dieser oder jener Film gefiel, aber dann doch nicht passte ins politische Bild und deshalb harsch abgebügelt wurde. Das Seltsame dabei, dass bei aller Sinnesfreude, bei allen Schauwerten, die manche Filme boten, diese Kritiken so spröde geschrieben waren.

Inzwischen gibt es, gerade in der *taz* oder der *Frankfurter Rundschau*, immer häufiger Autoren, die in ihren Texten einen kulturkritischen Diskurs führen, ohne jedoch über die ästhetischen Formen der Filme hinwegzusehen. Das schliesst ein, Industriefilme als blosse Produkte des Kapitals zu bestimmen. Nur wird keine Passform mehr benutzt, um sie abzukanzeln; eher Interessen definiert, um die Veränderung der Industrie selbst zu erklären. Niemand scheut mehr zurück vor (auch trivialen) Dingen, die gefallen.

3a

### **diskursive fachkritiken**

Vor ein paar Jahren noch waren sie die Ausnahme: Filmkritiken, die mit analytischem Blick und historischem Sinn dem menschlichen oder gesellschaftlichen wie dem ästhetischen Gehalt der Filme nachspüren. Inzwischen gibt es sie nicht nur in den Fachzeitschriften, wie *Filmdienst* oder *epd-Film* oder *Filmbulletin*, sondern auch immer häufiger in den grossen Tages- und Wochenzeitungen, in der *Zeit*, der *FAZ* oder der *Welt* oder der *Rundschau*.

Der Autor, der dies momentan im deutschsprachigen Raum am intensivsten betreibt, ist Georg Seesslen. Seine Texte sind meistens detailgenau und sachkundig. Seesslen ist, das ist neidlos anzuerkennen, ein sprachmächtiger Autor mit Kompetenz, Wagemut und Engagement. Und im Gegensatz zu seinen frühen «Grundlagen des populären Films», die doch allzu rasch hinweghasteten über den ästhetischen Reichtum im einzelnen, entwickelt er inzwischen seine Thesen am filmischen Material selbst. So wirken seine Texte aufmerksam und genau bei der Analyse und voller Phantasie im ästhetischen Verständnis.

### subjektive, impressionistische Kunstbetrachtungen

«Bespreibungen fragmentarischen Charakters», denen es gelegentlich genügt, wenn sie zu einem Film «sieben einzelne Gedanken»<sup>35</sup> vorstellen, sind seit jeher eher cinephile Ausnahmen, die man manchmal in der *Zeit* oder der *Süddeutschen*, meistens aber eher in Fachzeitschriften lesen kann, mal in *epd-Film*, mal im *Steadycam*, mal in den *Cahiers du Cinéma*.

### verspielte, cinephile Texte zum Kino

Was es gelegentlich gab und immer gelegentlich geben wird: die aufopfernde, verspielte Arbeit der Spezialisten, die alles, was ihnen möglich ist, einsetzen, wo die Tageskritiker nicht einmal einen freien Abend opfern. Mal neugierige, forschende, suchende Kritiker – fürs Kino gedacht, für die Erinnerung gewagt. Mal literarische Kritiken – kühn gedacht, lustvoll phantasiert und liebevoll geschrieben.

Die wichtigsten: Jacques Rivettes und François Truffauts fulminante Texte in den Fünfzigern, Manny Fabers und Robert Warshows Portraits und Genre-Erkundungen in den Sechzigern, Frieda Grafes Essays in den Siebzigern und Achtzigern (vor allem in der *Süddeutschen*).

### meinung versus betrachtung

Zwischen den drei Spielarten der momentanen Filmkritik gibt es Überschneidungen, die teils zur einen, teils zur anderen Position neigen, aber auch tiefe Gräben, in denen sich modischere Kritiker tummeln. Wobei jedoch die Grenze noch immer verläuft zwischen denen, die zu «einer hoffnungslosen Überschätzung der Meinung und einer Unterschätzung der künstlerischen Realität» neigen, die dem Kinogänger vor allem erklären wollen, «ob es sich lohnt, ins Kino zu gehen oder nicht», und denen, die den Filmen offen begegnen und sie mit flexiblen, stetig wandelnden Begriffen zu erhellen, die also «dem Leser zum besseren Sehen zu verhelfen»<sup>27</sup> suchen.

### pro domo

In meiner eigenen Arbeit habe ich es gerne mit Roland Barthes gehalten: den «Diskurs» zu versuchen, «der nicht im Namen von Gesetz und/oder Gewalt zur Aussage kommt: dessen Instanz weder politisch, noch religiös, noch wissenschaftlich ist; der gewissermaßen das Übrigbleibende und der Zusatz aller dieser Aussagen wäre. Wie werden wir diesen Diskurs nennen? *Erotisch* sicherlich, denn er hat mit Wollust zu tun; oder vielleicht noch *ästhetisch*, wenn dafür gesorgt wird, dass diese alte Kategorie allmählich eine leichte Drehung erhält, die sie von ihrem regressiven, idealistischen Grund entfernt und dem Körper annähert, der Abschweifung.»<sup>36</sup>

Wenn es so etwas gab und gibt wie ein Vorbild, dann: Béla Balázs. Der erzählte seine Auffassungen vom Kino. Er gliederte sie in kleine Aspekte und fügte sie rhythmisch zueinander. Er kardierte und montierte quasi – um sein Denken filmisch zu formen. Balázs ist der Michel de Montaigne der Filmkritik/-theorie.

Niemals löste er zudem seine Auffassungen und Theorien aus der Verkettung mit Filmen. Er wendete seine Texte den Filmen zu. Unter seiner Bemühung, die Essenz des Films zu entziffern, ist noch – wie Hartmut Bitomsky einmal schrieb – «das Geräusch des Projektors zu hören.»<sup>37</sup>

### letzte weisheiten

Eine schöne Definition zum Schluss, von einem der wirklich grossen Väter der europäischen Filmkritik, von André Bazin:

«Die Funktion des (Film)Kritikers besteht nicht darin, auf einem silbernen Tablett eine Wahrheit zu servieren, die nicht existiert, sondern im Denken und Empfinden derer, die ihn lesen, soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern.»<sup>38</sup>

Dazu eine letzte Einschränkung, von Frieda Grafe, der Mutter der modernen, am Italienischen Neorealismus und an der Nouvelle vague geschulten Filmkritik in der Bundesrepublik Deutschland: «Tageskritiken muss man schreiben, wenn man *in tune* ist mit der Zeit. Nicht dass ich für neue Filme kein Interesse mehr aufbringen könnte. Aber um auf Anhieb Bescheid zu wissen und es vermitteln zu können, dazu muss man das Alter derer haben, die die Filme machen.»<sup>39</sup>

Norbert Grob

### Anmerkungen:

- Walter Turszinsky: zitiert nach Heinz B. Heller: *Massenkultur und ästhetische Urteilskraft*. In Grob/Prümm (Hg.): *Die Macht der Filmkritik*. München 1990. S. 27
- Heinz B. Heller: a.a.O. S. 26
- Irmbert Schenk: «Politische Linke» versus «Ästhetische Linke». In Irmbert Schenk (Hg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998. S. 71
- Frieda Grafe: *Autorenfilm, Autorenkritik*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 80–82
- Frieda Grafe: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 10/1966. S. 589
- Roland Barthes: *Was ist Kritik?* In R. B.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1969. S. 65
- Karl Prümm: *Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 168
- Andreas Kilb: *Abschied vom Mythos*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 193
- Roland Barthes: a.a.O. S. 66
- Karl Prümm: *Filmkritik als Medientransfer*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 10
- Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 87
- Ezra Pound: *James Joyce und Pécuchet*. Zitiert nach Frieda Grafe: a.a.O. S. 86
- Helmut H. Diederichs: *Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 32
- Herbert Ihering in «*Freie Deutsche Bühne*» (Berlin) vom 3.8.1919. Zitiert nach Helmut H. Diederichs: a.a.O. S. 34
- Emil Dovifat, zitiert nach Hans Helmut Prinzler: *Shadows of the Past*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 52
- Emil Dovifat: nach Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 56
- Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 56
- Gunter Groll: *Magie des Films*. München 1953 S. 18
- Gunter Groll: a.a.O. S. 19
- s. dazu die Ausführungen von Hans Helmut Prinzler: a.a.O. S. 48
- Irmbert Schenk: a.a.O. S. 44
- Claudia Lenssen: *Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik*. In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 73
- Enno Patalas: *Plädoyer für die Ästhetische Linke*. In *Filmkritik* 7/1966. S. 406, 407
- Theodor Kotulla: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 12/1966. S. 709
- François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt M. 1997. S. 15
- Jacques Rivette: *Über die Niedertracht*. In J. R.: *Schriften fürs Kino*. CiCiM 24/25. München 1989. S. 149
- Karl Prümm: In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 171
- Klaus Kreimeier: *Nomadisierendes Schreiben*. In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 117
- Herbert Linder: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 4/1967. S. 233
- Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 89
- Andreas Kilb: a.a.O. S. 193
- Andreas Kilb: a.a.O. S. 195
- Karl Prümm: In Irmbert Schenk (Hg.): a.a.O. S. 166
- Irmbert Schenk: a.a.O. S. 70
- Helmut Färber: *Zum Selbstverständnis der Filmkritik*. In *Filmkritik* 4/1967. S. 228
- Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978. S. 174
- Hartmut Bitomsky: *Einleitung zu Béla Balázs: Der Geist des Films*.
- André Bazin: *Überlegungen zur Kritik*. In *Filmkritiken als Filmgeschichte*. München 1981. S. 14
- Frieda Grafe: In Grob/Prümm (Hg.): a.a.O. S. 91



«Die Funktion des (Film)-Kritikers besteht nicht darin, auf einem silbernen Tablett eine Wahrheit zu servieren, die nicht existiert, sondern im Denken und Empfinden derer, die ihn lesen, soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern.»

André Bazin

zeitlos aktuell...

## Filmkritik

«Kritik der Filmkritik»  
Vortrag von *Bruno Fischli*  
Filmbulletin 1.87

«Subjektivität und  
gesellschaftliches  
Engagement  
in der Filmkritik»  
Vortrag von *Klaus  
Kreimeier*  
Filmbulletin 2.87

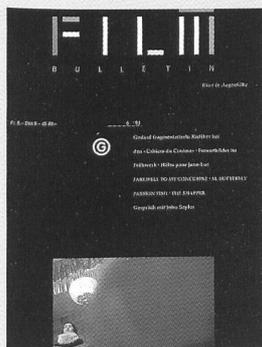
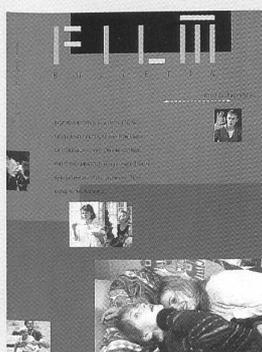
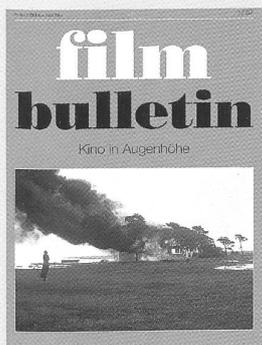
«Vom Fortschreiben  
des Films  
mit der Feder»  
Rolf Aurich:  
Die «Filmkritik»  
erscheint nicht mehr,  
doch einige ihrer Autoren  
machen Filme  
Filmbulletin 5.89

«Rebel with a Cause»  
Thomas Aigner:  
Filmkritiken und  
Aufsätze von *Jean-Luc  
Godard* in den «Cahiers  
du Cinéma»  
von 1952 bis 1960  
Filmbulletin 6.93

«Die Lust am Sehen»  
Thomas Aigner:  
Filmkritiken und  
Aufsätze von *François  
Truffaut* in den «Cahiers  
du Cinéma»  
von 1935 bis 1959  
Filmbulletin 1.94

«Spurenlese  
zu einer Geschichte  
der Filmkritik  
in der Schweiz»  
*Martin Schlappner*:  
deutsche Schweiz  
*Freddy Buache*:  
französische Schweiz  
*Guglielmo Volonterio*:  
italienische Schweiz  
Filmbulletin 5.95

«Zwischen Kunst  
und Quote»  
Auszüge aus einer  
Diskussion zum Thema  
Filmjournalismus  
im Fernsehen  
Filmbulletin 1.99



### Ich bestelle folgende Einzelhefte:

Zum damaligen Einzelheftpreis (zuzüglich Versandkosten)

- 1.87
- 2.87
- 5.89
- 6.93
- 1.94
- 5.95

Herr  Frau

Name, Vorname

Adresse

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

Bitte einsenden an: Filmbulletin, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur, Fax (+41) 052 226 05 56  
E-Mail: [info@filmbulletin.ch](mailto:info@filmbulletin.ch)



*«Monsieur Hulot ist das Genie der Unzweckmässigkeit. Man kann nicht einmal sagen, dass er linkisch und ungeschickt ist. Er ist im Gegenteil die vollkommene Grazie..., und die Unordnung, die er einführt, ist die der Zärtlichkeit und der Freiheit.»*

André Bazin