Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 233

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: 16.08.2025

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

Fr./DM 12.– öS 100.–

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

4.01

> Clip-Kino
> Blacklisted

Kino im Wahrnehmungswandel ·

Blacklisted – Berufsverbot in Hollywood:

Gespräche mit Marsha Hunt,

Betty Garrett und Norma Barzman ·

GUN CRAZY von J. H. Lewis

MONDSCHEINTARIF von R. Huettner

THE GIFT von S. Raimi

HAPPINESS IS A WARM GUN von T. Imbach

ESCAPE TO PARADISE von N. Jacusso

www.filmbulletin.ch

Aufstieg und Untergang des Tonfilms

Die Zukunft des Kinos: 24p?

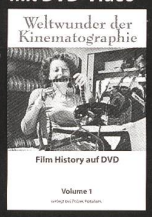
Im November 2001 erscheint die Ausgabe 6.2002 des Film-Jahrbuchs

Weltwunder der Kinematographie

Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik

3-934535-20-8 / 3-934535-21-6 (m. DVD)

mit DVD-Video



endlich wieder verfügbar:

3-934535-23-2

Nicht nur durch den Technik-Wandel vom analogen Filmstreifen zur digitalen Kinoprojektion bereitet sich im Kino ein Epochenwechsel vor: Die Schöpfer der Kinowerke überschreiten mit digitaler Produktionstechnik das Dogma der linearen Tonfilm-Dramaturgie; dabei entstehen neue, integrale Dramaturgien, gegen welche die bisherige, lineare Tonfilm-Erzählung ***alt*** aussieht.

In den Darstellungen zur Tonfilm-Geschichte treten plötzlich Strukturparallelen zum heutigen Kino-Wandel plastisch hervor. – Damit sind wir unvermittelt in einer Epoche, die dem *„Ende des Stummfilms"* nicht nur ähnlich, sondern vergleichbar ist: Beim *„Untergang des Stummfilms"* hat das Kino als Institution überlebt, die ihm zu Grunde liegende Dramaturgie hingegen nicht.

Mit Beiträgen von Gundolf S. Freyermuth, Gert Koshofer, Frank Bell, Walter Murch, Peter W. Jansen, Brian Winston, Kay Hoffmann, Hans Henneke, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Friedrich Karl Engel, Michael Gööck, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel, Thomas Repp, Johannes Webers, Rüdiger Sünner, Ingolf Vonau, Daniel Hubp, Romain Geib, Norbert Pintsch, Simon Möller. Herausgegeben von Joachim Polzer. www.weltwunderderkinematographie.de

Hardcover-Buch, 512 Seiten, mit und ohne DVD-Video, verlegt bei Polzer, Potsdam.

ISBN 3-934535-20-8 ***(Buch ohne DVD)***

ISBN 3-934535-21-6 ***(Buch mit DVD)***

Sichern Sie sich noch heute Ihr Exemplar der ersten Auflage bei

Polzer Media Group GmbH
Postfach 60 13 61, D-14413 Potsdam
info@polzer.org www.polzer.org

amazon.de

Wir sind Archive Council Mitglied des UCLA Film and Television Archive der University of California Los Angeles.

FILMBULLETIN

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe

4.2001
43. Jahrgang
Heft Nummer 233
Oktober 2001

Titelblatt:
Gizem Ayhan als Berivan Karadag
und Nurettin Yildiz als Aziz in
ESCPAPE TO PARADISE
von Nino Jacusso

KURZ BELICHTET
3 *Kino-Tagebuch*
5 *Zum Lesen*

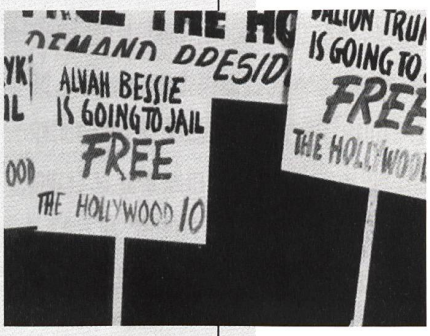
FILMFORUM
9 **Die Mason-Dixon-Linie**
THE GIFT ..... *von Sam Raimi*

KINO IN AUGENHÖHE
11 **Ein amour fou von subversiver Kraft**
GUN CRAZY ..... *von Joseph H. Lewis*

CLIP-KINO
14 **Kino im Wahrnehmungswandel**
Gespräch mit dem Filmsoziologen Ernst Schreckenberg

FILMFORUM
30 MONDSCHEINTARIF ..... *von Ralf Huettner*
32 HAPPINESS IS A WARM GUN ..... *von Thomas Imbach*
34 ESCAPE TO PARADISE ..... *von Nino Jacusso*

BLACKLISTED
37 **Berufsverbot in Hollywood Hysterische Atmosphäre und Schwarze Listen**
41 **‹Der Riss ging quer durch Hollywood›**
Gespräch mit der Schauspielerin Marsha Hunt
45 **‹Irgendjemand versucht immer, dir deine Rechte streitig zu machen›**
Gespräch mit der Schauspielerin Betty Garrett
49 **‹Er wusste verdammt genau, wer das geschrieben hatte›**
Gespräch mit der Drehbuchautorin Norma Barzman



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
Volontariat:
Steffen Kniedel

Inserateverwaltung
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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Ralph Eue, Matthias Christen, Pierre Lachat, Rolf Niederer, Peter Kremski, Michael Sennhauser, Verena Zimmermann, Christian Cargnelli, Michael Omasta

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; 20th Century Fox, Genève; Insert Film, Solothurn; Kurzfilmtage Winterthur; Ascot Elite Entertainment Group, Bachim Film, Filmcoopi Zürich, Monopole Pathé Films, Vega Distribution, Zoom-Filmdokumentation, Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin; Valerie Pflaum, Viennale, Wien

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

© 2001 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Stiftung Kulturfonds Suissimage

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

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

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

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, 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.

In eigener Sache

«Das Audiovisuelle liegt oberhalb und unterhalb des eigentlichen Bildes. Es wird wesentlicher als der alte Begriff der *Einstellung*; die Einstellung brauchte Zeit, um zu werden und zu bestehen. Das Visuelle muss für die Zuschauer unmittelbar erkennbar sein.» So brachte der französische Filmkritiker *Serge Daney* eine Entwicklung, die schleichend begann, aber inzwischen exponentiell beschleunigt verläuft, auf den Punkt.

Da gilt auch dann noch, wenn – wie *Ernst Schreckenberg* es in «Kino im Wahrnehmungswandel» formuliert – die Bilder wie «mit einem Rasiermesser auf Zack» gebracht werden und «die Kamera wie ein Stuntman» agiert. «Ein farbiger *Schlüsselreiz*» genügt, «der Raum ist bloss noch Teil der Atmosphäre. Es geht vor allem um Rhythmus.»

Als Eventzapper in der Spassgesellschaft sind wir sprachlich vom Filmkunst-Theater auf das Arthouse Movie gekommen, und mit dem Fernsehen haben wir – der Fernbedienung sei dank – das unkonzentrierte Sehen, «das flüchtige Hin- und das schnelle Wegsehen» (Schreckenberg) eingeübt.

Aktuelle Hollywood-Streifen zappen sich gewissermassen gleich selber durch die grosse Leere der Inhaltslosigkeit und – nach dem ersten Wochenende mit immer höheren "Einschaltquoten" – aus den Multiplexen heraus. Ob sich Marshall McLuhan das wirklich so vorgestellt hat, als er *the medium is the message* postulierte? Aber sollte sich Hollywood tatsächlich in ein Schwarzes Loch hineinzappen, wird Raum frei für anderes Kino – Kino in Augenhöhe, hoffentlich.

Nicht, weil wir uns mit dem «Wahrnehmungswandel im Kino» befassten und am 11. September 2001 Bilder aus gängigen Katastrophenfilmen Hollywoods auf dem Tisch hatten, um eine Bildauswahl zu treffen, bekam das vorliegende Heft eine *so* nicht erwartete Aktualität.

Die Aktualitätssteigerung scheint mir vielmehr durch den Beitrag *Blacklisted*, «Berufsverbot in Hollywood» gegeben, denn es besteht inzwischen die erhebliche Gefahr, dass sich zwar *unsichtbare*, aber keineswegs virtuelle Listen wie Computerviren verbreiten werden.

Oder, um mit *Betty Garrett* – die persönlich von den Schwarzen Listen betroffen war – zu enden: «Wenn ich heute mit jungen Leuten spreche, höre ich oft: "Ach, so was kann nicht mehr passieren." Dabei passiert es ständig! Wenn es nicht gegen fortschrittliche Leute geht, dann eben gegen Schwule oder Angehörige einer Religion.»

Walt R. Vian

Anstiftung zur Liebe

Kampfzonen im Kino und im Leben

1

2

3

1
Spencer Tracy und Katherine Hepburn in ADAM'S RIB *Regie: George Cukor (1949)*

2
Jeanne Moreau und Marcello Mastroianni in LA NOTTE *Regie: Michelangelo Antonioni (1960)*

3
Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom und Birger Malmsten in DAS SCHWEIGEN *Regie: Ingmar Bergman (1963)*

«Man kann jene Formen der Nutzung von geistigen Konstrukten jedweder Natur für pornografisch halten, die darauf abzielen, dass man diese Konstrukte als Handlungsanleitungen eins zu eins in die Realität umsetzt. Alles, was zur platten identischen Übertragung in Lebensformen und Verhaltensweisen führt, kann in diesem Sinne pornografisch genannt werden.» (Bazon Brock) Dabei ist gleichgültig, ob es sich um Anleitungen zum unreflektierten Warenkonsum, zu radikal nationalistischen oder fundamental religiösen Kreuzzügen handelt – um Anstiftungen zu ideologischen Kamikazeaktionen und heilsbotschaftlich verbrämten Massenselbstmorden oder schliesslich um vaginale Exkursionen mit Hilfe von Kameratechnik und Ausleuchtung. Wenn jemandem der Suizid befohlen wird und diesem Befehl Theoreme, Verse, Suren oder Gewalt erzeugende Bilder zugrunde liegen, so mag seine Ausführung für die Schöpfer jener «Heilslehren» den gewollten Effekt haben. Aber er sollte Sanktionen nach sich ziehen und hat in aller Regel auch strafrechtliche Konsequenzen: auf überschaubarem Terrain. Nur ist der blutgesättigte Boden heutiger Glaubenskriege – zwischen Diskriminierung von religiösen Gruppen oder Ethnien und zivilisatorischen Episteln, zwischen bitterster Armut und einem *Laissez faire*-Liberalismus – so unübersichtlich geworden wie die Informationsschwemme, die uns aus allen Kanälen zu diesem weltumspannenden Desaster überrollt. Die mittelalterliche Trennschärfe unter den apokalyptischen Reitern – Pest, Krieg, Hungersnot und Tod – ist einem pandämonischen Weltbild gewichen, das unweigerlich aus Tätern Opfer und aus Opfern Täter macht. Die Vorsitzenden des Jüngsten Gerichts werden dereinst abzuwägen haben, ob fanatisierter Glaube hier oder kapitalistische Gier dort auf den pornografischen Index zu setzen sei. Die «Banalität des Bösen», die uns im Übrigen seit Menschengedenken umgibt, ist einmal mehr in eitrigen Schwären aufgebrochen. Nicht mehr zu übersehen selbst für unbelehrbare Optimisten.

Doch eigentlich wollte hier weder von Täterbanden noch von Gottsuchern die Rede sein, denn ein jeder glaubt sich «blessed, gesegnet», in welcher Mission auch immer. Eine Weltpolizei zur Ahndung globalpornografischer Umtriebe steht derzeit nicht in Bereitschaft, auch wenn sich manche zu ihren Aufgaben berufen fühlen. Allein, wo beginnt sie, die moralische Aufrüstung unter uns Menschenkindern, die Stärkung von Seele und Gemüt, um es mit den Apokalyptikern da draussen und in uns selbst aufzunehmen – wenn nicht in der kleinsten "Zelle" zwischen Mann und Frau oder zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern, die erstaunlicherweise in heterosexuellen Mustern agieren? Jeder positive Impuls indessen scheint unvermeidlich mit subtilen oder offen brutalen Blessuren verknüpft. Ein fatales Gleichgewicht. Die Terminologie gleicht zwangsläufig derjenigen, die den Krieg um Glaube und Kapital (und ging es je um etwas anderes?) beschreibt: Da ein Konsens unter den Kombattanten naturgemäss ausgeschlossen ist, gilt es, Kompromisse zu finden, es wird geschlichtet und um Waffenstillstand verhandelt. Friedenszeiten sind wie überall von kurzer oder trügerischer Dauer. Jeder Machtzuwachs wird argwöhnisch beäugt; gerät die Politik des zarten bilateralen Gleichgewichts in eine Schieflage, wird unverhohlen gedroht, und wo verbale Kommunikation versagt, wird der Gebärdenkrieg ausgerufen, um irgendwann vorsichtige Noten gegenseitiger Respektsbekundung oder vorläufiger Unterwerfungsgeste auszutauschen. Ja, sicher, auch religiöses Vokabular wird bemüht, wird in Phasen des Waffenstillstands von Erlösung, von Rettern, sogar vom Himmelreich geflüstert. Talmi zur Verhübschung der Kampfzone. Ingmar Bergman, als einer der ersten filmischen Kriegsberichterstatter privater Scharmützel, bekannte dennoch: Lieber die Hölle zu zweit als die Hölle allein!

Von dieser Vorhölle erzählen alle Jahre wieder Dramen auf der Leinwand. Gemütlich war einmal. Während Hollywoods *Screwball Comedies*, welche dem Dauerbeschuss ihrer Ehegesponste (Spencer Tracy gegen Katherine Hepburn gegen Cary Crant gegen Rosalind Russell gegen Fred MacMurray und so weiter in einem komödiantischen Reigen) natürlich unter *Happy End*-Zwang humoristische Aspekte abzuringen vermochten, schildern diese die Purgatorien ihrer Protagonisten. Doch selten genug werden auf diesen Schlachtplätzen Seelen geläutert. Und ein befreiendes Lachen gar über die Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit erstickt rasch im blinden Spiegel der Neurosen. Deutlich wird immer nur das eine: die Unmöglichkeit vom Paradies auf Erden. Leider bestätigen uns diejenigen, die sich der Neurotik der Moderne künstlerisch annehmen – ob Filmemacher oder Schriftsteller – allenthalben, dass das Fegefeuer der Beziehungen ewig währt. Der Kampf geht fort in alle Ewigkeit, und dass wir dies nicht wahrhaben wollen, ist möglicherweise unsere einzige Rettung.

Seit Bergman und Michelangelo Antonioni in den fünfziger und sechziger Jahren begannen, den nihilistischen Teppich des Beziehungsterrors vor uns auszurollen, findet sich für jedes Jahrzehnt ein Drama, das paradigmatisch neue Varianten des alten Themas webt. Auffällig ist die Neigung der Amerikaner (der "dialogstarken" Nation: im Film allemal, doch auch auf politischem Parcours?) zur Geschwätzigkeit. Den stummen Schreien in Antonionis LA NOTTE, 1960, und in Bergmans SCHWEIGEN, 1963, begegneten John Cassavetes in FACES, 1968, und HUSBANDS, 1970, oder Mike Nichols in WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, 1966, mit Beziehungsstumpfsinn von schneidender Schärfe und hyperventilierender Verzweiflung. Das Paar Taylor/Burton entledigt sich in WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? wie auf Erden also auch in Hollywood allen aufgestauten Beziehungsmülls in einem «foul play» nie zuvor gekannten Ausmasses. Intimer Unflat, der in den Privatküchen von Adenauers und Eisenhowers Schutzbefohlenen noch sorgsam unter Verschluss vor der stets übel wollenden Öffentlichkeit gehalten wurde, fand in den Sechzigern zu eruptiven Ausbrüchen. (Von Fassbinder, der den Kampfplatz "Küche" als für das Neurosen-Kino – und im wirklichen Leben – entscheidenden entdeckte, wird anderswo zu berichten sein.)

Womit die Männer nicht gerechnet haben: Die verheissungsvollen Genüsse der Pille bargen nicht nur jene historische Dimension gesellschaftlicher Befreiung. Soeben inthronisiert, erwies sich die Emanzipation für manchen Spiesser, der blühende Landschaften und willfährige schlanke Gewächse erwartete, als stupendes Danaergeschenk. Die Pille hatte bei den Damen nicht nur die Libido entfesselt,

sondern auch die Zunge gelöst, was bekanntermassen beim starken Geschlecht Erklärungsnotstand und Bekenntnisekel hervorruft.

Aber auch den Frauen widerfuhr ein klassisches Scheitern, hatten sie doch mit der sogenannten Gleichberechtigung lediglich einen Pyrrhussieg errungen. Die neuen Freiheiten zementierten schlechterdings die zweidimensionale Anlage des zwanzigsten Jahrhunderts: ein archaisches System des Tauschhandels von sexueller Attraktivität und Geld. Wer weder das eine noch das andere zu bieten hat, ist sozial bankrott, trotz zahlloser Seligsprechungen von hehren Werten wie erfüllter Arbeit, menschlicher Wärme et cetera. Die Hilflosigkeit angesichts dieser zivilisatorischen Pleite dröhnt lautstark durch Filme wie Bernardo Bertoluccis ULTIMO TANGO A PARIGI, 1972, bis zu seiner Wiedererfindung für unsere Gegenwart durch Patrice Chéreaus INTIMACY. Dem Pop und Drogen-Hedonismus der achtziger Jahre waren die existentiellen und (psycho-)analytischen Vexierspiele dieser Filme fremd. Zu ausgelassen und eskapistisch die distanzlose Selbstspiegelung auf den Tanzflächen des Disco-Jahrzehnts. Und welcher Tabubruch hätte nach dem letzten Tango in einem «künstlerischen Film» noch begangen werden können? Die Kirche protestierte über die blasphemische Besudelung all dessen, was ihr und ihrem säkularisierten Widerpart, dem Staat, heilig ist. Während eines sodomitischen Aktes zwingt Paul (Marlon Brando), der exilierte Amerikaner, seine Geliebte Jeanne (Maria Schneider), ein Hippie-Mädchen aus der Pariser Bourgeoisie, eine Litanei nachzusprechen, welche nicht nur das Glaubensbekenntnis Brandos als Advokaten der *Beat Generation* darstellt, sondern das zynische Credo all jener, die entscheidende Positionen in unserer Gesellschaft besetzen: «Heilige Familie, die Kirche der guten Bürger. Die Kinder werden gequält,
bis sie die erste Lüge sagen. Wo jeder Wille von der Unterdrückung gebrochen wird. Wo Freiheit gemordet wird. Freiheit wird von Egoismus gemordet. You fucking family. Gott, Jesus!» Auch die skandalisierte Öffentlichkeit erregte sich, wenn auch künstlich und durch sensationslüsterne Medien aufgegeilt, über vorgeblich pornografische Praktiken unter den Hauptdarstellern – bot der Film für den bigotten Kleinbürger vermutlich genug, für echte Pornografen indessen nicht den Hauch des verlangten Exzesses. Aber das wahre Skandalon des Films lag kaum in der Freizügigkeit der nackten Körper, sondern in der Freizügigkeit des Denkens. Hier trug ein Gescheiterter, Brando *himself*, buchstäblich seine Haut zu Markte und demonstrierte noch in der letzten Entäusserung seiner Seele – am Totenbett seiner Frau und als Jeanne ihn erschiesst – eine grandiose Freiheit des Geistes. Nichts, woran sich ein scheinheiliges Publikum delektieren könnte. Die Anstiftung zur Liebe, der beide, Paul und Jeanne, erliegen möchten, doch nicht können, schlägt am Ende fehl. Die Angst vor dem Leben ist in der Moderne, wie wir gerade schockartig erfahren, grösser als die Angst vor dem Tod!

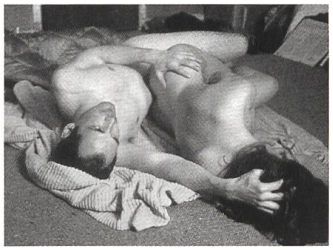
Frappierend die erzählerischen Parallelen in Chéreaus INTIMACY: Aus dem Paris der Siebziger wird das London zur Jahrtausendwende. Ein anderes soziales Milieu, aber ähnlich namenlose, schäbige Nichtorte für die Begegnungen zweier einsamer Grossstadtmenschen, die beide in alten Beziehungen kein Glück finden konnten. Auch hier soll zunächst, als stillschweigende Vereinbarung, der Austausch von Körpersäften die Kommunikation zwischen den Protagonisten ersetzen. Doch selbst in der Unfähigkeit zum Dialog ist dieses Modell nicht durchführbar, bleibt die wortlose Vereinigung zweier Körper die schale Utopie eines Glücks, das Verirrungen und Missverständnisse der Sprache ausschliessen möchte. Der Titel des Films gerinnt zur blanken Ironie, denn eine Intimität, ein Teilen im Guten wie im Schlechten ist in der Entleertheit des Grossstadt-"Verkehrs" nicht herstellbar. Abstossend in seiner Kälte und obszön in seiner schieren Hoffnungslosigkeit ist dieser Film gleichsam erschütternder als DER LETZTE TANGO. Die kleinmütigen Versuche des Protagonisten zur Kontaktaufnahme mit der unbekannten Geliebten wirken nicht nur verzweifelt, sondern perfide, missgünstig, denunziert er nicht allein die bei aller Anonymität aufkeimende Spur von Vertrauen, sondern bedient sich sogar der armseligen Reste ihrer Ehe als Kommunikator. Selbst die autonome Grösse von Denken und Handeln, die Unabhängigkeit von bürgerlichen Mechanismen ist diesem Wicht abhanden gekommen. Schlechte Aussichten soweit. «Der Supermarkt ist das wahre Paradies der Moderne. Der Kampf hört an seiner Tür auf, die Armen beispielsweise betreten ihn nicht. Man hat woanders Geld verdient, jetzt wird es ausgegeben für ein sich ständig erneuerndes und abwechslungsreiches Angebot ... Nachtklubs bieten einen ganz anderen Anblick. Trotz fehlender Aussichten werden sie weiterhin von zahlreichen Frustrierten besucht. Sie haben somit Gelegenheit, sich Minute für Minute ihre eigene Erniedrigung vor Augen zu führen. Wir stehen der Hölle hier viel näher. Es gibt Supermärkte des Sex, die einen nahezu kompletten Pornokatalog anbieten. Das Wesentliche aber fehlt ihnen. Denn das, was beim Sex hauptsächlich gesucht wird, ist nicht der Genuss, sondern die narzisstische Befriedigung, die Huldigung, die der begehrte Partner der eigenen erotischen Geschicklichkeit erweist ...» (Michel Houellebecq)

Jeannine Fiedler

4

5

6



7

4
George Segal, Richard Burton und Elizabeth Taylor in WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *Regie: Mike Nichols (1966)*

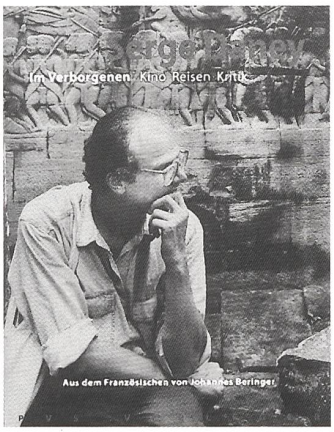
5
HUSBANDS *Regie: John Cassavetes (1970)*

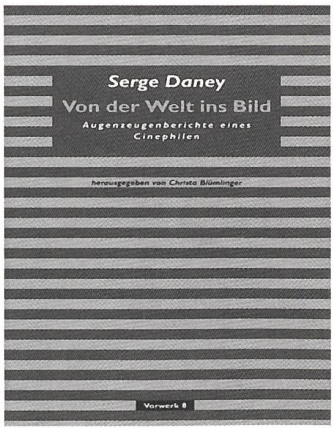
6
Marlon Brando und Maria Schneider in ULTIMO TANGO A PARIGI *Regie: Bernardo Bertolucci (1972)*

7
Mark Rylance und Kerry Fox in INTIMACY *Regie: Patrice Chéreau (2001)*

Von der Welt ins Bild im Verborgenen

Zwei Bücher von Serge Daney





Serge Daney: Im Verborgenen – Kino, Reisen, Kritik. Aus dem Französischen von Johannes Beringer. Wien, PVS Verleger, 2001. 154 S., 25.– Fr.

Serge Daney: Von der Welt ins Bild – Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Herausgegeben von Christa Blümlinger. Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2001. 282 S., 35.– Fr.

Serge Daney: Itinéraire d'un cinéfils. Propos recueillis par Régis Debray. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1999. 141 S., 190 FF

Serge Daney: La maison cinéma et le monde, tome 1: Le temps des Cahiers (1962–1981). Paris, Editions P.O.L., 2001. 576 S., 200 FF

Trafic No. 37 (Serge Daney après avec). Paris, Editions P.O.L., 2001. 140 FF

Beginnen wir sachlich und bewahren die Exaltation für später: nicht eine, nein zwei neue Bibeln im Filmbuchregal! *Serge Daney*-Texte auf Deutsch, erschienen kurz nacheinander bei den Verlagen Vorwerk 8 und PVS. Die Titel: «Im Verborgenen – Kino, Reisen, Kritik» und «Von der Welt ins Bild – Augenzeugenberichte eines Cinephilen». Die beiden Bücher sind sehr unterschiedlich, was ihren Ansatz betrifft, und doch ergänzen sie sich hervorragend. Das Allerschönste aber: Diese Bibeln weigern sich, als Bibel genommen zu werden. Daneys Haltung gegenüber dem Kino gleicht vielleicht jener von Buñuel gegenüber der katholischen Kirche – er ist ein Anarchist von Gottes Gnaden.

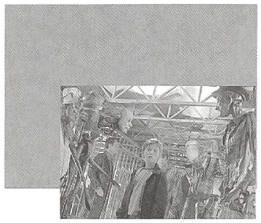
Über lange Zeit hatte Daney in den «Cahiers du Cinéma», deren Chefredakteur er Mitte der siebziger Jahre wurde, darüber reflektiert, was er das moderne Kino nannte, um sich später, Anfang der achtziger Jahre, in der Tageszeitung «Libération», seiner Cinephilie treu bleibend, als Kommentator mit den Medien, dem Fernsehen, der Werbung und den veränderten Kinogewohnheiten zu befassen. Serge Daney, der von Gilles Deleuze in einer Hommage nach seinem Tod – Daney starb am 12. Juni 1992 an AIDS – als der herausragendste und weitblickendste Filmschriftsteller des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet wurde, verstand sich selbst als Zeitgenosse und Augenzeuge – ein ketzerischer Beobachter, ohne offizielle Funktion und bewusst ohne Macht. Ein Reisender. Er war ein empfindsamer Seismograph des Kinos und der Bilder angesichts des «televisuellen schwarzen Lochs, jenes Ortes, an dem alles unterschiedslos abläuft und am Ende alles verschwindet». An mehreren Stellen bezeichnet Daney das Audiovisuelle als das direkte Gegenteil des Kinobildes: «Das Audiovisuelle liegt oberhalb und unterhalb des eigentlichen Bildes. Es wird wesentlicher als der alte Begriff der "Einstellung"; die Einstellung brauchte Zeit, um zu werden und zu bestehen. Das Visuelle muss für die Zuschauer unmittelbar erkennbar sein.» Das Audiovisuelle ist ein gesellschaftliches Phänomen, in ihm gibt es keinen Einzelnen mehr, an den es sich möglicherweise wenden könnte. Kinobilder dagegen beruhen genau auf dem Axiom eines Gegenübers. In «Im Verborgenen» schreibt Daney: «Film ist keine Technik zum Belichten von Bildern, das ist eine Kunst des Zeigens. Und Zeigen ist eine Geste, die zum Sehen, zum Zuschauen verpflichtet. Ohne diese Geste gibt es nur die Bebilderung. Wenn aber etwas gezeigt worden ist, muss es jemanden geben, der das annimmt, aufnimmt.» Das Kinobild öffnet zur Welt, es stellt Nähe her, die Ferne dabei respektierend. Es gründet eher im Terminus der (nationenübergreifenden) Brüderlichkeit als in dem der (gesellschaftlichen) Gleichheit: «Weshalb ich den Film adoptiert habe, weiss ich sehr wohl: damit er mich seinerseits adoptiere. Damit er mich lehre, in welcher Nähe oder Ferne vom Ich der andere beginnt.»

Daney war auch ein brillanter Kommunikator. Ausgestattet mit einem enormen historischen Hintergrund war er das Gegenteil eines Nostalgikers. Die letzte Phase seines Lebens hat Daney noch der Gründung einer einzigartigen Zeitschrift gewidmet: «Trafic». Die erste Ausgabe erschien Ende 1991 im Format A5, ohne Fotos mit einem Umschlag aus Packpapier. Darin wandte er sich wieder dem Kino zu – allerdings nicht wie früher in synchroner, sondern in offen diachroner Weise. Er führte darin ein ästhetisches und politisches Plädoyer für das «autonome Überleben des Kinos als unvergessliches Gedächtnis». Eine vierteljährliche Ästhetik des Widerstands. Gegen den «verfilmten Film». Gegen das Audiovisuelle. Für eine «Moral des Bildes». Die anspruchsvolle Filmkritik verband sich bei ihm mit einer umfassenden Medienkritik und einem luziden Verständnis für Populärkultur und Sport – er war zum Beispiel ein grosser Tennis-Fan und hatte in «Libération» ausführlich darüber geschrieben. Wenn sich in Daneys Texten auch kein systematischer Entwurf von Begriffen findet, so wies sein Denken doch eine theoretische Stringenz auf, ein souveränes und schier schwindelig machendes Verknüpfen von kleinsten Details mit den grossen Linien der Geopolitik, von mentalitätsgeschichtlichen Konstanten mit Zufälligkeiten des aktuellen audiovisuellen Betriebs, ähnlich den modularen Theorie-Puzzles von Godard, auf den er sich häufig bezog.

Unmöglich zu sagen, was die zentralen Stellen der beiden Daney-Bücher sind, und schon gar nicht, welches das "bessere" (oder "wichtigere") ist: Ein sprunghaftes Lesen der Texte in «Von der Welt ins Bild», womit sich unter Umständen ein ähnlicher Effekt einstellt, der einen beim Sehen von Rivettes CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU in den fragmentarischen Szenen aus dem geheimnisvollen Haus befällt, ist ebenso gewinnbringend wie eine durchgezogene Lektüre des gesamten aufgeschriebenen Redeflusses von «Im Verborgenen» – das Buch ist die Bearbeitung eines mehrtägigen Gesprächs zwischen Serge Toubiana und Serge Daney einige Monate vor Daneys Tod. Dieser Text kann auch als ein Testament gelesen werden, aus dem sich die Hintergründe, Voraussetzungen und Zusammenhänge dieser einzigartigen Ciné-Biographie – parallel zu den «glorreichen dreissig Jahren des modernen Films» – erschliessen lassen: «Wenn ich schon im Jahr von ROMA, CITTÀ APERTA geboren bin, ist es wohl so, dass mit mir auch der Teil des Kinos verschwinden soll, dessen Zeitzeuge ich war (...) Manchmal sage ich mir, dass meine Lebenszeit, mein eigenes Timing und das des Kinos sich wirklich gut ineinander gefügt haben: Dreissig Jahre waren nötig, um von Rossellini bis zum Tod von Pasolini eine bestimmte Seite umzublättern. Und dreissig Jahre sind mir gewährt worden, mehr oder weniger, um mein tätiges Leben zu leben.»

Das Faszinierende an den Texten Daneys: In ihnen findet sich ein Diskurs, der sich fern übellauniger Belehrungsrhetorik entfaltet. Das Schreiben Daneys gleicht einer frischen Brise: Geöffnete Fenster, frische Luft und der Blick darf weit schweifen! Daney steht eher für die Klugheit des cinephilen, «eher asozialen kleinen Weltbürgers» als für eine Gebildetheit aus der Filmwissenschaft. Daney hat sich nie herausgehalten aus seinen Texten: «Es ist eine Sache, Filme "professionell" sehen zu lernen – übrigens nur um festzustellen, dass sie uns je länger, je weniger anschauen –, und eine andere, mit den Filmen zu leben, die zugeschaut haben, wie wir heranwuchsen, und gesehen haben, wie unsere künftige Biographie uns da schon in ihren Fängen hielt und wir uns bereits in das Netz unserer Geschichte verstrickt hatten.» Daney demonstriert mit nahezu jedem Satz eine gleichermassen selbstbezügliche wie nach aussen gerichtete Kommunikations-Lust. In einem seiner letzten Texte,

Film und mehr ...



Georg Seeßlen
Ein unschuldiger Blick auf die Welt ?
Steven Spielberg
und seine Filme

Zum Start von A.I. – Artificial Intelligence

Georg Seeßlen
Steven Spielberg und seine Filme
360 Seiten, Pb., über 300 Abb.
€ 19,80/SFr 35,70
(DM 38,73/ÖS 283)
ISBN 3-89472-335-1

Steven Spielberg scheint das Ge-heimnis zu kennen, wie man das Publikum rührt. Das – und sein eigener Ehrgeiz – haben ihn zum erfolgreichsten Filmregisseur aller Zeiten gemacht.

Seeßlen/Jung
Stanley Kubrick und seine Filme
In Zusammenarbeit mit ARTE TV
2. Aufl. 2001, 320 S., Pb., über 300 Abb.
€ 19,80/SFR 32,80
(DM 34,-/ÖS 248)
ISBN 3-89472-312-2

„Glücksfall in Sachen Filmliteratur"
film-dienst

Georg Seesslen/Fernand Jung
Stanley Kubrick
und seine Filme

arte SCHÜREN

Filmkalender 2002
208 Seiten, Pb.,
€ 7,90/SFr 14,50 (DM 14,80/ÖS 108)
ISBN 3-89472-010-7
Daten, Fakten, Augen-Blicke

„Passt in jede Jackentasche und hält 365 Tage vor"
Cinema

Guntram Vogt
Die Stadt im Kino
Deutsche Spielfilme 1900-2000
824 Seiten, geb., über 1000 Abb.
€ 76,-/SFr 131(DM 148,64/ÖS 1085)
ISBN 3-89472-331-9

Entwicklungslinien und Schwerpunkte der Darstellung urbanen Lebens in verschiedenen filmischen Zusammenhängen.

Unsere Bücher finden Sie u.a. in folgenden Buchhandlungen:

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich

Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Pep No Name
Unterer Heuberg 2, 4051 Basel

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31 ·
D-35037 Marburg

SCHÜREN
www.filmbuch.de

worin er (unter anderem) zugespitzte, aber solidarische Einwände gegenüber Téchinés J'EMBRASSE PAS formuliert, heisst es: «Verspäteter Zorn. Letzter Zorn (...) Ich schäme mich ein bisschen, diesen bissigen kleinen Prozess zu führen und zu meinen, dass Téchiné zwar Geschick hat, aber wenig riskiert, und mich dabei zu erinnern, dass es, um bei dem für das Kino so wesentlichen Thema der Prostitution zu bleiben, Pasolini oder Fassbinder gegeben hat (oder Gus Van Sant, ihr kleiner Bruder von heute). Und würde mir jemand entgegnen, dass uns die moralische Ordnung droht, dass AIDS tötet und die Lust verkümmert ist, so antworte ich ihm gern, dass ich eher zu sehr als zu wenig auf dem Laufenden bin.»

«Im Verborgenen» und «Von der Welt ins Bild» sind erste Geschmacksproben von Daneys Schreiben. Wie weit seine Arbeiten wirklich gespannt waren, verdeutlichen das Bilder/Lesebuch von Régis Debray und Christian Delage «Itinéraire d'un ciné-fils» und vor allem die Initiative von Patrice Rollet und des französischen Verlags P.O.L., unter dessen Dach auch «Trafic» erscheint: In diesem Frühjahr kam der erste Band einer auf drei Teile angelegten Daney-Gesamtausgabe unter dem Titel «La maison cinéma et le monde» heraus, ausserdem ist die Nummer 37 von «Trafic» ein Daney-Sonderheft.

Ralph Eue

Bedeutungspotential filmsprachlicher Mittel

Es ist traditionell die Aufgabe der Filmtheoretikerinnen und -theoretiker, einen Schritt zurückzutreten vom sinnlichen Erlebnis, das Filme gewähren, und sich darüber Gedanken zu machen, wie das Medium Film als solches funktioniert. Mit «Darstellen und Mitteilen» hat *Hans J. Wulff* wohl den umfassendsten Versuch unternommen, der wenigstens im deutschen Sprachraum in dieser Richtung seit langem gemacht worden ist.

Wulff geht von den semiotischen Arbeiten insbesondere Christian Metz' aus und deutet den Film als eine Form von Kommunikation. Im Rahmen seiner theoretischen Überlegungen interessiert ihn dabei weniger, was einzelne Filme mitteilen, als wie sie dies tun, wie sie sich mit Hilfe unterschiedlicher Arten von «Zeichen» – sprachlichen, gestischen, akustischen oder musikalischen – ihrem Adressaten, dem Kinopublikum, verständlich zu machen suchen.

Wulff konzentriert sich in seinen präzisen Analysen auf zwei wichtige, aber selten bewusst wahrgenommene Aspekte der Filmsprache: die Farbe und den Raum. Beide haben, so Wulff, nicht die Aufgabe, Eigenschaften einer vorfilmischen Wirklichkeit abzubilden und so einen dekorativen Rahmen für die Spielhandlung zu schaffen. Genauso wie der Dialog, die Filmmusik oder das Spiel der Akteure sind auch die Farbgebung und die Anlage der Handlungsräume bedeutungstragende Elemente. Deren Aussagewert ist zum einen davon abhängig, wie sie im Verbund mit anderen filmischen Mitteln eingesetzt werden – je nach Kontext kann etwa eine Nahaufnahme wahlweise Angst, Mitleid, Hass erzeugen oder auch nur den Blick auf ein Detail lenken, das wichtig ist für das Verständnis der Geschichte –, ihr Aussagewert ist zum andern abhängig vom Auffassungsvermögen, dem kulturellen Horizont des Publikums, an das ein Film sich wendet. In äusserster Verdichtung sagt Wulffs Begriff einer «Pragmasemiotik des Films» genau das: Die Mitteilung eines Films ist bestimmt durch die Einbettung in einen «pragmatischen», sprich kommunikativen Kontext und die funktionalen Bindungen, die seine «Zeichen» innerhalb des jeweiligen Werkes miteinander eingehen.

Im Spannungsfeld dieser doppelten Abhängigkeit beschreibt Hans J. Wulff minutiös das Bedeutungspotential filmsprachlicher Mittel. Darin liegt die grosse Stärke seines Buches, gerade auch dann, wenn sich aus der eindringlichen Analyse neue Fragen ergeben, etwa die nach der Urheberschaft filmischer Mitteilungen, die angesichts arbeitsteiliger Produktionsverfahren wohl nur schwer zu beantworten ist.

Matthias Christen

Hans J. Wulff: Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. 77.– Fr.

Neuerungen im Filmpodium

Einmal pro Monat gibt es *Ciné & Dîner*, ein kulinarisch-filmisches Menu: Dîner im «Carlton» ab 18.30 Uhr, Ciné im «Studio 4» um 20.30 Uhr und danach zum Dessert und Kaffee zurück ins Restaurant.

Ebenfalls einmal im Monat hat der Samstagtermin den Titel *Double Feature*: zwei Filme, die spielerisch kombiniert sich gegenseitig erhellen und steigern sollen. Auftakt ist am 20. Oktober mit *Francisco Rabal* in zwei Glanzrollen: NAZARIN von Luis Buñuel (1959) und LOS SANTOS INOCENTES von Mario Camus (1984).

Eine neue *Videoprojektion* wird die Filmprojektion künftig ergänzen. Auch die Filmpodiumszeitung erfährt ein sanftes Facelifting.

Das Filmpodiumprogramm (der Inhalt der ganzen Programmzeitung) ist ab sofort auch abrufbar unter der Internet-Adresse *www.filmpodium.ch.*

Blacklisted

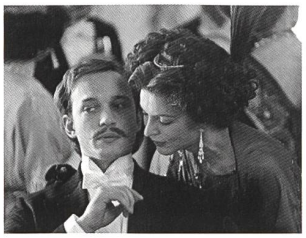
Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt im Oktober und November in einer breit angelegten Reihe «Filme verbotener Hollywood-Autoren». 1947 begann der Ausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe den angeblich kommunistischen Einfluss auf Hollywood zu untersuchen. Dies steigerte sich zu einer eigentlichen "Hexenjagd". Schwarze Listen – die Berufsverbot bedeuteten – wurden angelegt und damit nicht zuletzt ein Traditionsstrang eines engagierten, für gesellschaftliche Probleme hellhörigen Hollywood-Kinos brutal abgeschnitten. Die Filmpodiumreihe zeigt mit Filmen etwa von *Joseph Losey, Abraham Polonsky, Robert Rossen* oder *Jules Dassin*, nach Drehbüchern etwa von *Dalton Trumbo, Lillian Hellman, Ben Barzman* oder *Howard Koch*, um nur einige wenige zu nennen, was für eine Art Kino hier verhindert wurde, und demonstriert mit Dokumentar- und Spielfilmen über die Zeit diese «Scoundrel Time».
Filmpodium der Stadt Zürich, im Studio 4, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich

cinemafrica

Konzentriert auf den 1. bis 8. November, mit Nachspieldaten im weiteren Verlauf des Monats, finden im *Filmpodium der Stadt Zürich* die achten *afrikanischen Filmtage* statt. Aus Anlass der Ausstellung «Die Kunst der Bamana» im Museum Rietberg werden herausragende Werke aus der Filmgeschichte von *Mali* präsentiert. Ein zweiter Schwerpunkt gilt neuen Filmen aus Ländern nördlich und südlich der Sahara. Auf der Gästeliste stehen *Faouzi Ben Saïdi, Issa Serge Coelo, Gahité Fofana, Kadiatou Konaté, Dani Kouyaté, Ngozi Onwurah, Fanta Regina Nacro* und als Ehrengast *Souleymane Cissé.*
Cinemafrica, Tel. 01-216 30 28, Fax 01-216 30 27, e-mail: cinemafrica@gmx.ch,www.cinemafrica.ch

Raoul Ruiz

Das Sofakino *Xenix* zeigt im Oktober eine – gemessen an dem mittlerweile über achtzig Titel zählenden Werk – vergleichsweise kleine, aber durchaus feine Retrospektive des franko-chilenischen Regisseurs Raoul Ruiz.



Anlass dazu ist die Schweizer Premiere von COMÉDIE DE L'INNOCENCE mit *Isabelle Huppert* und *Jeanne Balibar.* Das "Frühwerk" dieses unermüdlichen Filmemachers wird mit TRES TRISTES TIGRES, der kongenialen Verfilmung des gleichnamigen Romans von Julio Cortazar, oder L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ dokumentiert, aus den neunziger Jahren stammen dann etwa GENEALOGIES D'UN CRIME, TROIS VIES ET UNE SEULE MORT mit *Marcello* und *Chiara Mastroianni* und LE TEMPS RETROUVÉ (nicht verpassen: 22.–24. 10., 17.15 Uhr!).
Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich

Viennale

Von besonderer Attraktivität sind bei der *Viennale* (19. bis 31. Oktober) jeweils die Sonderreihen. Dieses Jahr gilt ein Tribute *Fax Wray*, die 1933 mit KING KONG zur Kultfigur geworden ist. Sie wird persönlich THE WEDDING MARCH von Erich von Stroheim präsentieren. Eine umfangreiche Werkschau gilt dem Dokumentarfilmer *Peter Nestler*, während *Heinz Emigholz* seine Auseinandersetzung mit Wahrnehmung in Film und Fotografie «Photography and Beyond» vorstellen wird.

Die vom *Österreichischen Filmmuseum* organisierte Retrospektive (vom 1. bis 31. Oktober) läuft unter dem Titel «*Aus dem Herzen der Welt*» und gilt dem Filmschaffen der zentralasiatischen Republiken Kasachstan, Kirgistan, Tadschikistan, Turkmenistan und Usbekistan. Ein Grossteil der knapp fünfzig Kurz- und Langfilme ist im Zeitraum von 1990 bis 2000 entstanden und dokumentiert den Aufschwung, den das Kino seit der Unabhängigkeit in diesen Ländern genommen hat.
Viennale, Siebensterngasse 2, A-1070 Wien, www.viennale.at
Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien www.filmmuseum.at

Viper

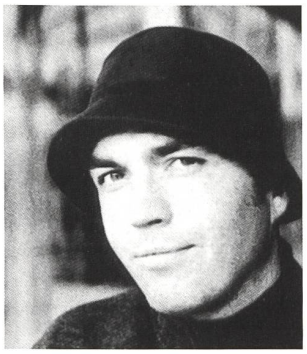
Vom 24. bis 28. Oktober präsentiert die 21. Edition von *Viper*, dem internationalen Medienkunstfestival, in Basel in seinem Wettbewerb neue, innovative Produktionen aus dem ganzen Experimentalfilm- und -videobereich (inklusive CD-Rom und Internet). Unter dem Titel «Next Odyssee» sollen Entwicklungen wie zunehmende Mobilität, Telekommunikation und Verschmelzung von echter und virtueller Realität diskutiert und anhand von Produktionen auf dem neusten technischen Stand beurteilt werden. Installationen und Performances ergänzen das Programm.
VIPER, Internationales Medienkunstfestival, Postfach, 4002 Basel, www.viper.ch

Kurzfilmtage Winterthur

Die 5. «Internationalen Kurzfilmtage Winterthur» finden vom 8. bis 11. November in der Alten Kaserne und dem Kino Palace statt. Schwerpunkt bildet mit einem sechs Blöcke umfassenden Programm der *internationale Wettbewerb.*

Als internationale Premiere wird die Reihe «*Stacheltier*» präsentiert: satirische Kurzfilme aus der ehemaligen DDR, die im Auftrag des Staates in den Jahren 1953 bis 1964 entstanden sind. Trotz staatlichem Auftrag sind zumindest die Subtexte der Stacheltier-Reihe oft als gegenläufig und mitnichten linientreu zu lesen. Der Alltag in der DDR wird reflektiert, Bürokratie und Versorgungsengpässe kritisiert und über die sture Planerfüllung und das sozialistisch geprägte Kunstverständnis sich lustig gemacht.

Eine Werkschau gilt dem deutschen Filmemacher *Matthias Müller*, der mit Preisen hochdotiert seit über zehn Jahren auf zahlreichen internationalen



Festivals präsent ist. Müllers genreübergreifende Filme mit *Found-Footage*-Material vereinigen Bildzitate unterschiedlicher Herkunft. Sie offenbaren eine Detailvielfältigkeit, die sich oft erst nach mehrmaligem Sehen erschliessen lässt. PHOENIX TAPES etwa, das längste Werk Müllers (45 Min.), verwertet in sechs Kapiteln Ausschnitte aus vierzig Hitchcockfilmen, die, neu montiert, dessen Themen, Motive und Obsessionen sichtbar machen.

Gastland der Kurzfilmtage ist Schweden. In zwei Programmblöcken wird vornehmlich das Kurzfilmwerk von *Lukas Moodysson* (FUCKING AMAL, TOGETHER) und *Roy Andersson* (mit SONGS FROM THE SECOND FLOOR aktuell im Kino) vorgestellt. Eine Werkschau der «*Ecole cantonale d'art de Lausanne*», ein Kurzfilmprogramm für *Kinder* sowie Bildinstallationen von Kunstschaffenden runden das Festival ab.
Internationale Kurzfilmtage Winterthur, Postfach 611, 8402 Winterthur www.kurzfilmtage.ch

Digitales Kino

Vom 8. bis 14. November findet in Frankfurt am Main die *eDIT-Kinowoche des digitalen Films* statt. Visual-Effects-Experten wie *Olcun Tan* oder *Spencer Cook* stellen einleitend vor dem

Film ihre Arbeit an TOMB RAIDER oder HOLLOW MAN vor; Special-Effect-Legende *Ray Harryhausen* präsentiert seine Stop-Motion-Tricktechnik am Beipiel von JASON AND THE ARGONAUTS. Das Spätprogramm der Woche zeigt Klassiker wie BLADE RUNNER, TERMINATOR 2 oder THE MATRIX, und *Mike Belzer* informiert über den aktuellen Stand der Tricktechnik im Animationsfilm.
eDIT 2001, Niddastrasse 64, D-60329 Frankfurt a. M., www.edit-frankfurt.de

Mannheim-Heidelberg
Das «Festival der Entdeckungen» wird fünfzig und bewahrt sich seine lange Tradition, ausschliesslich Uraufführungen von Filmen weitgehend unbekannter Regisseure zu präsentieren. Truffaut, Fassbinder, Varda, Jarmusch, Schlöndorff, Kieslowski und von Trier sind einige klangvollen Namen, die dort schon mit frühen Werken in Erscheinung getreten sind. Das Festival findet zwischen dem 8. und 17. November statt und wird wohl diesmal mehr denn je internationale Gast-Prominenz anlocken.
Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Collini-Center, Galerie, D-68161 Mannheim, www.mannheim-filmfestival.com

Schweizer Filmpreis
Die Schauspielerin *Geraldine Chaplin* übernimmt das Jury-Präsidium des *Schweizer Filmpreises*. Sie arbeitete zuletzt mit Daniel Schmid an BERESINA (1999). Die Preise werden am 16. Januar im Rahmen der Solothurner Filmtage verliehen.

Found Footage

«Im Kino herrscht eine andere Zeitlichkeit. Die Möglichkeiten, zu erzählen, unterscheiden das Kino von der Bühne. Man kann springen, ist durch nichts gezwungen; auch die räumlichen und visuellen Regeln – die Topographie, der Blick – sind nicht festgelegt.»

Luc Bondy, Theaterregisseur in einem Gespräch in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 3. September 2001

The Big Sleep

Philippe Léotard
28. 8. 1940 – 25. 8. 2001
«Issu d'une bonne famille (un frère homme politique en vue), il a été "inventé" par Truffaut. Un visage marqué, une silhouette de boxeur poids moyen en font un interprète idéal pour les films policiers.»
Jean Tulard: Dictionnaire du cinéma. Les acteurs. 1991

Francisco Rabal
8. 3. 1925 – 29. 8. 2001

«Son visage, c'est vrai, m'a ému, je l'ai trouvé extraordinaire.»
Alain Tanner im Presseheft zu L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE, *1991*

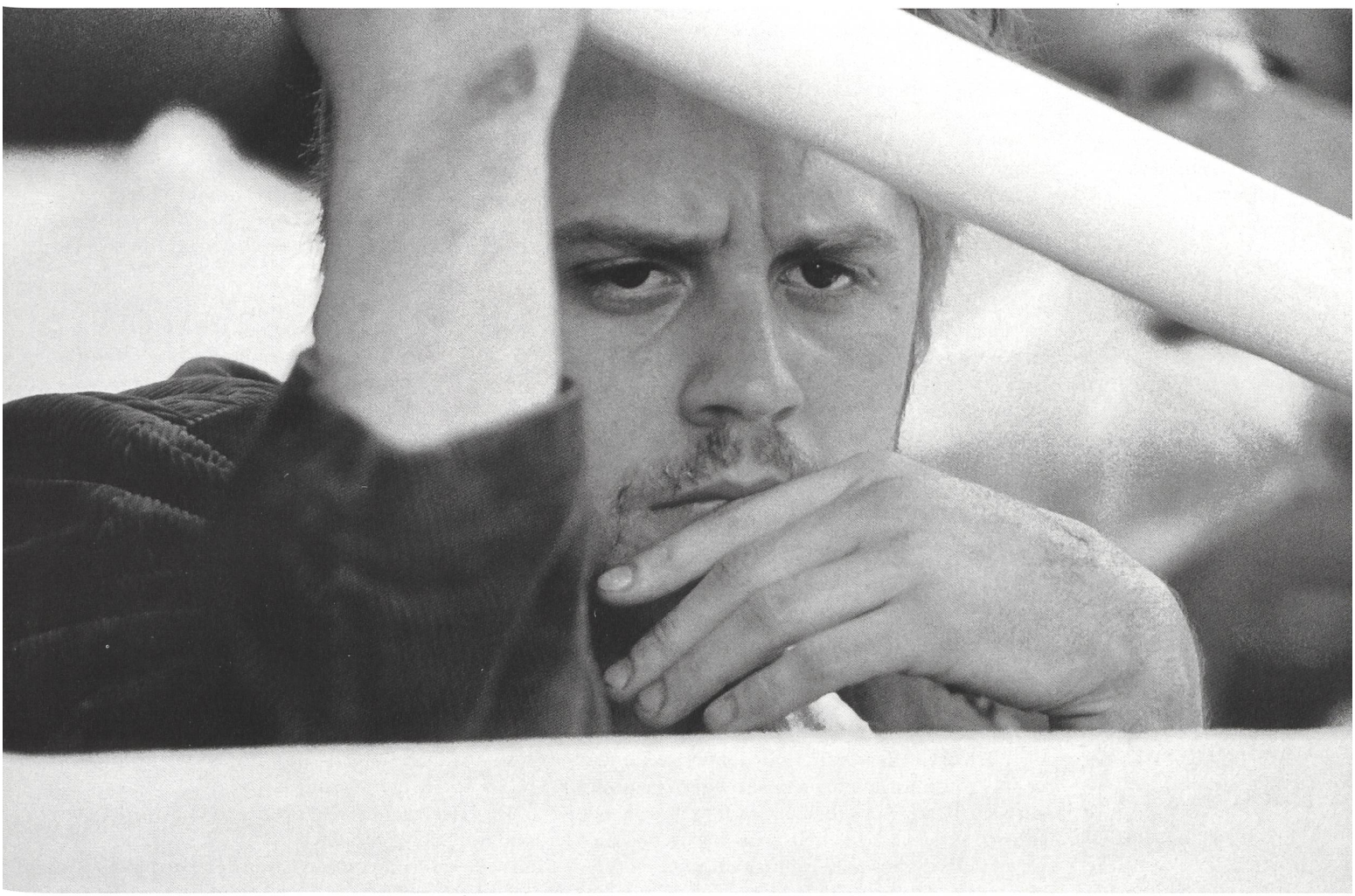
Pauline Kael
19. 6. 1919 – 3. 9. 2001

«Loving movies is a very peculier love-hate relationship. I mean, you love what they can be, but you love also the crap they are.»
Pauline Kael in einem Gespräch mit Hal Espen, The New Yorker 21.3.1994; abgedruckt in Will Brantley (Hg.): Conversations with Pauline Kael, 1995

Samuel Z. Arkoff
12. 6. 1918 – 16. 9. 2001
«Du sollst nie zuviel Geld in einen Film stecken, und all das Geld, das du hineinsteckst, muss auf der Leinwand zu sehen sein, das heisst, du darfst es um Himmels willen nicht für das Ego deiner Akteure verpulvern oder für den Unsinn, an dem sich womöglich hochgestochene Kritiker ergötzen können.»
Rat des Produzenten Samuel Z. Arkoff an seine Regisseure (gemäss Süddeutscher Zeitung vom 20.9.2001)

Die Mason-Dixon-Linie

THE GIFT von Sam Raimi



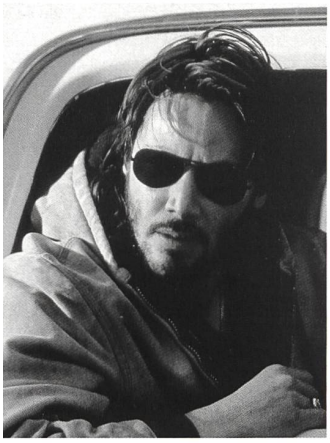
Ein Kinostück mit dem Licht, den Farben, der Stimmung, dem Geruch, der Sprache, der Trägheit und der Übersinnlichkeit des Südens – aber eines, das zugleich neue Absichten verfolgt.

Der Filmautor Robert Altman stammt aus jenen Gegenden, und vor ihm war auch der vieladaptierte Dramatiker Tennessee Williams im gleichen Fall. Doch hat sich der eine wie der andere stets schwer getan mit dem, was der modernen Romanliteratur Amerikas auf der andern Seite, von William Faulkner bis Cormac McCarthy, fast zu leicht gefallen ist: unbefangen aus dem Süden der USA zu erzählen, das heisst ohne sich von den oft selbstgerechten liberalen Klischees leiten zu lassen, wie sie gerade das Kino gepflegt hat, in mehreren Dutzend Arbeiten aus sieben Jahrzehnten, von GONE WITH THE WIND über CAT ON A HOT TIN ROOF bis zu THE BIG EASY.

Mit THE GIFT bringen Sam Raimi als trickreicher Regisseur, vor allem aber Billy Bob Thornton, selber ein Südstaatler, als inspirierter Szenarist etwas Unerwartetes ins Spiel: ein Kinostück mit dem Licht, den Farben, der Stimmung, dem Geruch, der Sprache, der Trägheit und Sinnlichkeit, um nicht zu sagen: mit der Übersinnlichkeit des Südens – aber eines, das zugleich neue Absichten verfolgt.

Es mag jedenfalls kein weiteres Mal den leidigen Standard-Beweis führen, der dahin zielt, es könne sich alles Fragwürdige, was in diesen Breiten geschehe, so eben nur dort zutragen, und zwar ganz einfach deshalb, weil der Hinterhof der USA bekanntermassen hinterwäldlerisch, engstirnig, bigott, rassistisch sei: eine Altlast aus den Tagen jener Konföderation, die im neunzehnten Jahrhundert den Bürgerkrieg führte.

Ein Falscher gerät durch ihre Vorhersage hinter Gitter, und prompt ist es derjenige, der sie als Erster eine Hexe schimpft und die blondblauäugige Kartenleserin ausdrücklich mit einer Jüdin oder Schwarzen gleichsetzt.



Leise Echos von Salem

Gerade dass THE GIFT keine der vertrauten Zwangsvorstellungen bedient, macht ihn authentisch. Die Geschichte spielt im Süden, ohne seinen Reichtum an Motiven zu verkennen, und doch tut sie es auch wieder so, dass sie sich ohne langes Federlesen im Hinterland von Seattle, Detroit oder Boston aussetzen liesse. Von all dem, was die Verortung südlich der Mason-Dixon-Linie traditionell erbringt, verwenden die Filmemacher nur eines: den Umstand, dass es sich um eine Provinz handelt, in der es noch viele festgefügte kleine Gemeinschaften gibt. In der übrigen Welt (der ersten, satten) werden sie rasch seltener. Immer grössere Teile von ihr verdichten sich zu gleichgeschalteten, ineinander greifenden Ballungsräumen. Bald gehören die Reservate im Süden zu den letzten ihrer Art.

Dem in sich geschlossenen Ort der Handlung, Brixton mit seinen wasserleichengängigen Sümpfen und Teichen, entspricht die klassisch satt gewobene Intrige. Sie kreist um eine vermeintliche Hexe, was leise Echos zurückwirft von jenen unvergessenen Prozessen in Salem, Massachusetts, im fernen Jahr 1692. Allerdings entpuppt sich Annie Wilson als harmlos aus den Karten lesende Hellseherin, auch wenn sie eine Art Gabe tatsächlich vorzuweisen hat. Bloss sind ihre Fähigkeiten intermittierend, mithin unzuverlässig und ihre Visionen so interpretationsbedürftig wie die Orakel der Antike. Während der Gewitter, die über den üppigen Landschaften zahlreich niedergehen, verschärft sich die aussersinnliche Wahrnehmung (die tatsächliche oder angebliche), als würde sie potenziert von den durchschlagenden Energien der Natur.

Ist den spannungsgeladenen, sekundenschnell aufblitzenden Erscheinungen zu trauen, die sich erst nachträglich überprüfen lassen, oder müsste ich sie nicht eher als trügerische, höchstens psychiatrisch relevante Halluzinationen verscheuchen? Die Heldin bleibt jedesmal im Ungewissen, sie intuiert öfter das Falsche, und sie stürzt sich zufolge eines Missgriffs auch schon einmal selber ins Unglück. Als sie selber zugeben muss, dass es ihre visionären Bilder sind, die die Ermittlungen in einem Kriminalfall nach der verkehrten Richtung hin lenken, erreicht Annie ihren Tiefpunkt als Prophetin. Die Fehl-Leitung kommt offensichtlich unter dem Antrieb ihrer eigenen versteckten Vorurteile zustande.

Ähnlich dem Mezzogiorno Italiens

Ein Falscher gerät durch ihre Vorhersage hinter Gitter, und prompt ist es derjenige, der sie als Erster eine Hexe schimpft und die blondblauäugige Kartenleserin ausdrücklich mit einer Jüdin oder Schwarzen gleichsetzt. Donnie Barksdale ist der einzige am Ort, der sich noch zu rassistischen Ausfällen hinreissen lässt, und er ist der Letzte, der noch als *redneck* posiert, so heissen hier die ignoranten Prolo-Rohlinge. Doch fällt dann gerade er, der Gratis-Suspekte, als Täter ausser Abschied. Noch vor wenigen Jahren hätte es einen Szenaristen Überwindung gekostet, mir nichts, dir nichts einen so passend sich anbietenden Tunichtgut aus dem Skript ungestraft entkommen zu lassen.

Thornton und Raimi wüssten über derlei Rücksichten wohl nur zu lachen. Wie sie ihn kennen, sind im Süden noch ausreichend andere mögliche Mörder zu schnappen, mit allen erdenklichen, auch sehr gewöhnlichen Motiven: Schurken, die ohne weiteres ihr Unwesen nördlich der amerikanischen Weisswurstgrenze treiben könnten. Wie durchtriebene Fallensteller spielen die Autoren mit den konditionierten erwartungsvollen Reaktionen des Publikums. Um mehrere Sprünge lassen sie den Zuschauer voraus ins Leere preschen und führen ihn dann in stillem Triumph wieder zurück auf den geraden Pfad der Handlung.

Es ist eben alles anders geworden auf der schwüleren Seite der Mason-Dixon-Linie. Und es kann sein: So, wie alle dachten, war es dort gar nie, sondern wenn schon eher ähnlich dem Mezzogiorno Italiens oder wie im deutschen Osten: alles mehr von Vernachlässigung und Obskurantismus heimgesucht als beherrscht von lauter dumpfer Intoleranz.

Wie liest sich die Geschichte des Südens, gilt es heute zu fragen, und vor allem: Besorgt jemand die Lektüre? Denn man kann dort wohl nur selber zusehen, dass die Vergangenheit neu gewichtet und die Gegenwart aufgehellt wird. Billy Bob Thornton versucht, seinen Beitrag zu leisten. Entsprechend zu Werke ging er schon unlängst (noch bevor THE GIFT geschrieben wurde), indem er den leider weitherum verkannten ALL THE PRETTY HORSES nach dem Roman von Cormac McCarthy selber skriptete und inszenierte.

Dieser so sehr wie jener, der Schriftsteller und der Filmemacher, versuchen von all dem, was da weissgott zum Steinerweichen war, nichts in Abrede zu stellen. Doch sie erinnern daran: Es gab und gibt auch stets dieses andere. Manche nennen es Kultur.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu THE GIFT (DIE DUNKLE GABE)*: Regie: Sam Raimi; Buch: Billy Bob Thornton, Tom Epperson; Kamera: Jamie Anderson; Schnitt: Bob Murawski, Arthur Coburn; Ausstattung; Neil Spisak; Kostüme: Julie Weiss; Spezialeffekte: Vern Hyde; Musik: Christopher Young.* Darsteller *(Rolle): Cate Blanchett (Annie Wilson), Giovanni Ribisi (Buddy Cole), Keanu Reeves (Donnie Barksdale), Katie Holmes (Jessica King), Greg Kinnear (Wayne Collins), Hilary Swank (Valerie Barksdale), Michael Jeter (Gerald Weems), Kim Dickens (Linda), Gary Cole (David Duncan), Rosemary Harris (Annies Grossmama), J. K. Simmons (Sheriff Pearl Johnson), Chelcie Ross (Kenneth King), John Beasley (Albert Hawkins), Lynnsee Provence (Mike Wilson), Hunter McGilvray (Miller Wilson).* Produktion: *Lakeshore Entertainment, Paramount Classics; Produzenten: James Jacks, Tom Rosenberg, Gary Lucchesi; ausführende Produzenten: Sean Daniel, Ted Tannebaum, Gregory Goodman, Rob Tapert; Co-Produktion: Richard Wright. USA 2001. Farbe, Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: BVI/Helkon, München.*

Ein *amour fou* von subversiver Kraft

GUN CRAZY von Joseph H. Lewis

Die skrupellose Liebe der Lewis-Helden Annie Laurie und Bart erkannten die Surrealisten als schlichtweg revolutionär.

Bei manchen Filmliebhabern geniesst der 1949 gedrehte GUN CRAZY gar Kultstatus. Andere nennen ihn schlicht ein Meisterwerk des Low-Budget-Films. Historisch betrachtet, handelt es sich um eine frühe Version des Bonnie-and-Clyde-Themas, neun Jahre vor William Witneys nüchterner BONNIE PARKER STORY und doppelt so lang vor Arthur Penns legendärer Aussenseiter-Ballade BONNIE AND CLYDE, die der Regisseur zum Spiegelbild amerikanischen Bewusstseins in den sechziger Jahren entwickelte; der Gangstermythos wird ebenso beschworen wie gleichzeitig einer kritischen Revision unterzogen.

GUN CRAZY ist im Oktober in der *Blacklisted*-Reihe des Zürcher Filmpodiums zu sehen. Das Programm umfasst eine Anzahl von Filmen, deren Autoren von der antikommunistischen Hetzjagd erfasst wurden, die Joseph McCarthy als Vorsitzender eines Ausschusses zur «Untersuchung unamerikanischer Umtriebe» Ende der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre ausgelöst hatte: Der Senator war die treibende Kraft einer Verfolgungswelle, die sich besonders gegen Regierungsangestellte, Intellektuelle und Filmschaffende richtete. Seine Methoden der Diffamierung und Einschüchterung führten 1954 schliesslich zur Missbilligung durch den Senat und zum raschen Zerfall seiner Popularität. Zu den Verfolgten gehörte auch der

Mit seinen gewagten Kameraeinstellungen und -bewegungen machte Lewis seinen Film zu einer schwindelerregenden tour de force, zu einer atemlosen Jagd von unerbittlicher Konsequenz.

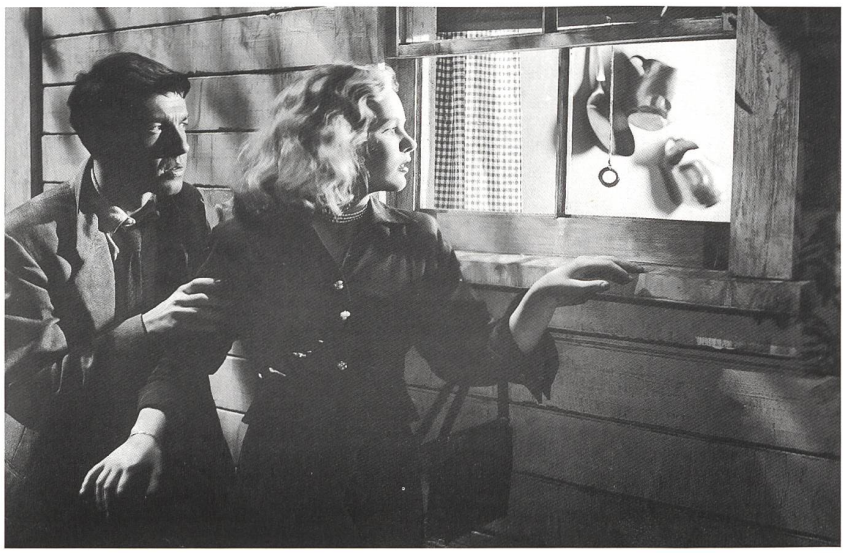
Drehbuchautor Dalton Trumbo, der ohne Namensnennung – *uncredited* – am Buch zu GUN CRAZY mitschrieb.

DEADLY IS THE FEMALE hiess der Film, als er 1949 in die europäischen Kinos kam, ein moralisierend-misogyner Titel, der ein wenig den verstörenden Wahnwitz des Films kaschieren sollte: ein *amour fou* zwischen dem Waffennarr Bart Tare und der Kunstschützin Annie Laurie Starr, die sich in jungen Jahren schicksalhaft begegnen, entflammt durch beider Schiessleidenschaft. Der Trieb nach einem sorgenfreien Leben, daraus resultierend Bankraub, Überfälle, Verfolgung, Mord ... Lewis verzichtet, wie immer in seinen Filmen, auf psychologische Erklärungen; wie er diese Geschichte erzählt, entzieht sich jeder gesellschaftlichen Moral, jeder narrativen Logik. Mit seinen gewagten Kameraeinstellungen und -bewegungen machte Lewis seinen Film zu einer schwindelerregenden *tour de force*, zu einer atemlosen Jagd von unerbittlicher Konsequenz. Auf psychologisch interpretierbare Bildfolgen und Verhaltensweisen angesprochen, hat Lewis mit stoischer Ruhe immer wieder erklärt: «I made it by instinct.» Weitergehende Erklärungen gab er keine ab.

«Die subversive Kraft , die in GUN CRAZY steckte, kriegten als Erste die französischen Film-Surrealisten mit, um Breton und Ado Kyrou, als sie das Hollywood-Kino auf Geschichten von der absoluten Liebe hin absuchten, von KING KONG und Hathaways PETER IBBETSON bis zu Premingers LAURA und DARK PASSAGE von Delmer Daves. Die bedingungs- und skrupellose Liebe der Lewis-Helden Annie Laurie und Bart erkannten sie als Schlag ins Gesicht der bürgerlichen Gesellschaft, als schlichtweg revolutionär.» (Münchner Filmmuseum, 1985)

Die wohl berühmteste Sequenz des längst zum Klassiker des Genres avancierten *Film noir* ist der Banküberfall in Hampton, gedreht in einer einzigen Einstellung, ein filmhistorisches Lehrstück von gut vier Minuten Länge: Die Kamera ist auf dem Rücksitz eines Autos postiert, mit dem das Gangsterpaar in die Stadt hineinfährt. Die Beiden stoppen vor einer Bank, er geht hinein. Sie lässt sich von einem vorbeikommenden Streifenpolizisten in ein Gespräch verwickeln. Die Sirenen heulen auf, er stürzt aus der Bank, sie schlägt den Polizisten nieder. Sie rasen im Wagen aus der Stadt.

Joseph H. Lewis war auf seinen späteren Europareisen, die er jeweils in Begleitung des Filmhistorikers William K. Everson unternahm, im Verlaufe der späteren achtziger Jahre auch zweimal im Filmpodium der Stadt Zürich zu Gast, wo er über seine Arbeit sprach und in seinen Erinnerungen kramte. «Ich nahm», pflegte er die Inszenierung des Banküberfalls zu erläutern, «zuerst meine 16-mm-Kamera und zwei Statisten und machte Probeaufnahmen. Ich sass im Fond des Wagens und filmte so ziemlich das, was ich mir vorgestellt hatte. Für die eigentlichen Dreharbeiten benutzten wir einen verlängerten Cadillac, bei dem der ganze hintere Teil leer geräumt war. Dann wurde eine zweimal zwei Meter grosse Plattform hineinmontiert, auf deren eingeschmierter Oberfläche sich der Kameramann in einem Reitsattel in alle Richtungen bewegen konnte. Wir begannen ungefähr zwei Meilen ausserhalb der Stadt zu drehen, fuhren vor die Bank und waren um elf Uhr vormittags fertig. Bei der üblichen Inszenierung in einer Studiodekoration hätte es sicherlich vier Tage gebraucht. Es war billiger und viel wirkungsvoller. Das ist das, was der Regisseur meiner Meinung nach beitragen sollte.» Genugtuung und Stolz leuchteten bei diesen lakonischen Worten jeweils aus seinen lebhaften Augen, zwischen denen eine ausgeprägte Nase bis fast auf den breiten, kräftigen Mund hinabfiel. Wer ihm einmal gegenübersass, wird diesen Mann, der auf grosse Reden verzichtete, ganz auf sein Talent vertraute und die Filmarbeit primär als Handwerk verstand, nicht vergessen.



Joseph H. Lewis hatte als Regisseur von Billigproduktionen begonnen, die gerade in ihrer Formelhaftigkeit die Erfindungsgabe eines ehrgeizigen jungen Regisseurs herausfordern mussten.

Hierzulande hatte ihn ein filmbegeistertes Publikum, die sogenannten «Aficionados», vor allem in den Doppelprogrammen der fünfziger Jahre entdeckt, wo seine Filme während Jahren zum festen Programmteil der Reprisenkinos zählten. Wertschätzung genossen seine Arbeiten – infolge des *amour-fou*-Themas namentlich GUN CRAZY –, aber vor allem in Kreisen französischer Kritiker und junger Cineasten. Die erste umfassende Publikation über Joseph H. Lewis erschien jedoch erst 1971, über zehn Jahre nach seinem letzten Film, in der von Paul Schrader herausgegebenen Zeitschrift «Cinema». 1975 folgte in der von Todd M. Carthy und Charles Flynn herausgegebenen Anthologie «Kings of the Bs» unter dem Titel «Tourist in the Asylum» ein ausführlicher Aufsatz von Myron Meisel. 1980 widmete ihm das Festival von Edinburgh eine Retrospektive. Über GUN CRAZY schrieb Paul Schrader 1971: Ein Film von einer Präzision, einer Intelligenz, einem wahnsinnigen Drive zur Gewalt, die ihn in die vorderste Linie amerikanischer Filme stellen.

Joseph H. Lewis hatte als Regisseur von sogenannten B-Filmen begonnen, Western zumeist, von gut sechzig Minuten Länge, hergestellt mit minimalen Budgets und ohne Stars: Billigproduktionen, die gerade in ihrer Formelhaftigkeit die Erfindungsgabe eines ehrgeizigen jungen Regisseurs herausfordern mussten. Da diese Filme zum Teil in nur sechs Tagen abgedreht wurden, pflegte Lewis seine Inszenierungen gründlich vorzubereiten. Anlässlich seiner Zürcher Aufenthalte liebte er es, in kleinem Kreise von diesen Zeiten zu erzählen, vor allem von der Hausarbeit, die er machte und die oft vier bis sechs Wochen in Anspruch nahm, um einen Film vorzubereiten: «Wenn ich ein Drehbuch in Einstellungen auflöste», erklärte er sinngemäss, «hatte ich bis zu 35 Möglichkeiten, eine Sequenz zu drehen. Das Drehen selbst war Urlaub. Man arbeitete nicht mit Schauspielern, sondern mit Cowboys, denn die konnten reiten und hatten ihre eigenen Pferde, also sparte man Geld. Ich verwendete beispielsweise Kompositionen mit Wagenrädern im Vordergrund, sozusagen Postkartenmotive. Als Grundlage dafür sammelte ich Zeitschriftenphotos, die mich durch ihre Kompositionen bestachen.»

Stilisierte Bildkompositionen, die den Raum bis in die Tiefe scharf erfassen, ihn gliedern, indem sie beispielsweise Objekte in den Vordergrund rückten: Das ist neben teils ausgeklügelten Kamerabewegungen gleichsam sein Stilmerkmal schon bei den frühen Western. «Die verborgene künstlerische Ader, die ich in mir hatte», wie er einmal erklärte. Joseph H. Lewis war zu dieser Zeit ein Filmkünstler auf der Suche nach der Ausdrucksweise, die dem jeweiligen Inhalt am geeignetsten entsprach. Finden wird er sie erst später – im *Film noir*, der vielleicht die grösste Palette visueller Ausdrucksmöglichkeiten bietet, aber auch in den Western, die am Ende seiner Karriere stehen. Diese Filme handeln von Machtverhältnissen, die in dieser Stilisierung ihren adäquaten Ausdruck finden. Die Budgets waren entscheidend angehoben worden, und es standen ihm bedeutende Schauspieler zur Verfügung: Glenn Ford in UNDERCOVER MAN, Vittorio Gassmann in CRY OF THE HUNTED, Cornel Wilde in THE BIG COMBO, Randolph Scott in A LAWLESS STREET, Joseph Cotten in THE HALLIDAY BRAND. Mit diesen Filmen hat Joseph H. Lewis wesentlich zur Geschichte der Filmstile und des Genrefilms beigetragen.

Rolf Niederer

Die wichtigsten Daten zu GUN CRAZY (DEADLY IS THE FEMALE): *Regie: Joseph H. Lewis; Buch: MacKinlay Kantor, Millard Kaufman als "Front" für Dalton Trumbo, nach der gleichnamigen Erzählung von MacKinlay Kantor; Kamera: Russell Harlan; Schnitt: Harry Gerstad; Bauten: Gordon Wiles; Musik: Victor Young.* Darsteller *(Rolle): Peggy Cummins (Annie Laurie Starr), John Dall (Bart Tare), Berry Kroeger (Packett), Morris Carnovsky (Richter Willoughby) Arabel Shaw (Ruby Tare), Harry Lewis (Clyde Boston), Nedrick Young (Dave Allister), Trevor Bardette (Sheriff Boston).* Produktion: *King Bros.; Produzenten: Frank und Maurice King. USA 1949. Schwarzweiss; Dauer: 87 Min.*

Filmpodium der Stadt Zürich: Samstag, 27.10., 22.00 Uhr, Montag, 29.10., 18.00 Uhr

1

3

CLIPKINO
CLIPKINO
CLIPKINO

Gespräch mit dem Filmsoziologen Ernst Schreckenberg

Kino im Wahrnehmungswandel

2

FILMBULLETIN Was hat sich verändert im Kino und in der Erzähldramaturgie des Films?

ERNST SCHRECKENBERG Unter dem Einfluss der Neuen Medien hat sich seit Mitte der achtziger Jahre einiges verändert. Videoclips, Werbespots und die Vervielfältigung der TV-Kanäle haben das Sehverhalten des Zuschauers stark beeinflusst. Wir sind heute gewohnt, mit der Fernbedienung hin- und herzuzappen. Das ist eine Form des unkonzentrierten Sehens, des flüchtigen Hin- und schnellen Wegsehens. Diese Sehgewohnheit hat sich auf die Rezeption im Kino übertragen. Viele Leute haben heute im Kino Schwierigkeiten, bei langen und ruhigen Einstellungen Geduld zu bewahren. Auch im Kino gibt es deshalb den Trend, ein ganz anderes Tempo vorzulegen, sehr viel schneller zu schneiden. Statistisch gesehen, ist die Einstellungslänge wesentlich kürzer geworden. Das trifft nicht generell auf alle Filme zu, aber in der Breite hat es sich in diese Richtung verändert.

FILMBULLETIN Was gibt es da an Beispielen?

ERNST SCHRECKENBERG Angefangen hat das in den sechziger Jahren mit der Eroberung des *Soundtracks* durch *Rock & Pop*. EASY RIDER von *Dennis Hopper* und THE GRADUATE von *Mike Nichols* waren Ende des Jahrzehnts die ersten Filme, die auf eine fertige Musik geschnitten wurden, bei denen die Musik nicht, wie bis dahin üblich, hinterher hinzugefügt wurde. EASY RIDER war zwar noch ein ruhiger Film, aber eine Sequenz wurde immerhin schon so geschnitten, dass eine Motorradfahrt auf die Länge eines Musikstücks komprimiert wurde. Dieses Vorgehen, die Zeit analog zum Rhythmus der Musik zu komprimieren, ist inzwischen Standard.

Ein neueres Beispiel ist die Einkaufssequenz aus PRETTY WOMAN, in der Julia Roberts durch die Boutiquen zieht, um sich gesellschaftlich einzukleiden. Während sie nach und nach diverse Kleidungsstücke anprobiert, wandelt sie sich zum Rhythmus des Titelsongs vom Aschenputtel zur Prinzessin. Strukturell ist das ein Film im Film, der nach der musikalischen Vorgabe geschnitten ist – im Gegensatz zum Vorher und Nachher des gewohnten *Continuity*-Schnitts. Nach diesem Muster sind heute die meisten Werbespots geschnitten, die mit Musik arbeiten.

Selbst ein Regisseur wie *Peter Bogdanovich*, der lange Zeit der eisernen Regel folgte, in seinen Filmen nur *Source music* zu verwenden, also Musik, die eine reale Quelle hat und bei ihm zum Beispiel häufig aus dem Radio kommt, bricht in seinem wie PRETTY WOMAN ebenfalls in den frühen neunziger Jahren herausgekommenen Film THE THING CALLED LOVE erstmals mit diesem Prinzip. Da gibt es eine extrem elliptisch geschnittene Sequenz, in der die Protagonistin auf Jobsuche geht und in rascher Folge an verschiedenen Orten zu sehen ist – zu einem neumodischen Countrysong, der der Sequenz nicht *unter*legt wird, sondern der ganz prominent im Vordergrund steht. Damit passt sich auch Bogdanovich, der sich selbst immer als Regisseur der alten Schule gesehen hat, dem heutigen Zeitgeschmack an und imitiert aktuelle Standards, die von Musikvideos und von MTV geschaffen worden sind.

FILMBULLETIN Also ein Einfluss der Videoclip-Ästhetik.

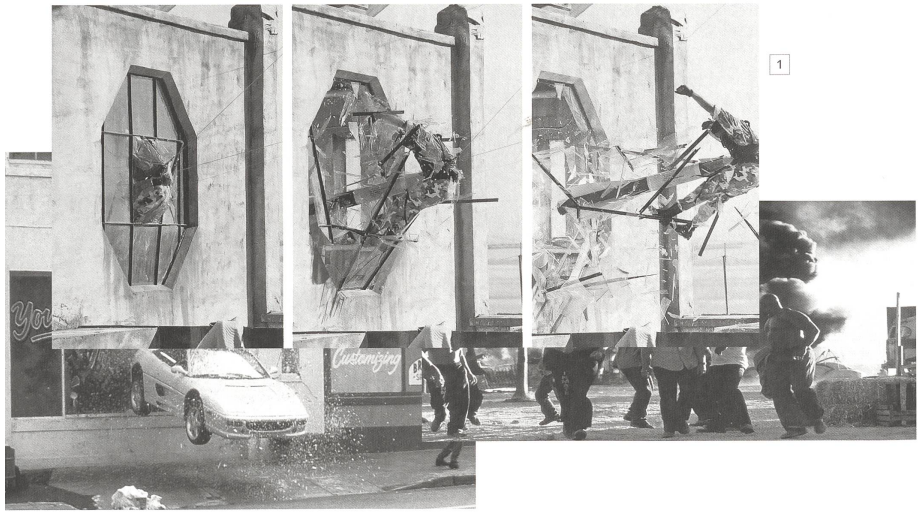
ERNST SCHRECKENBERG Wobei man sich, wie diese Beispiele zeigen, genausogut eines Popsongs

1
Dennis Hopper und Peter Fonda in EASY RIDER *Regie: Dennis Hopper (1969)*

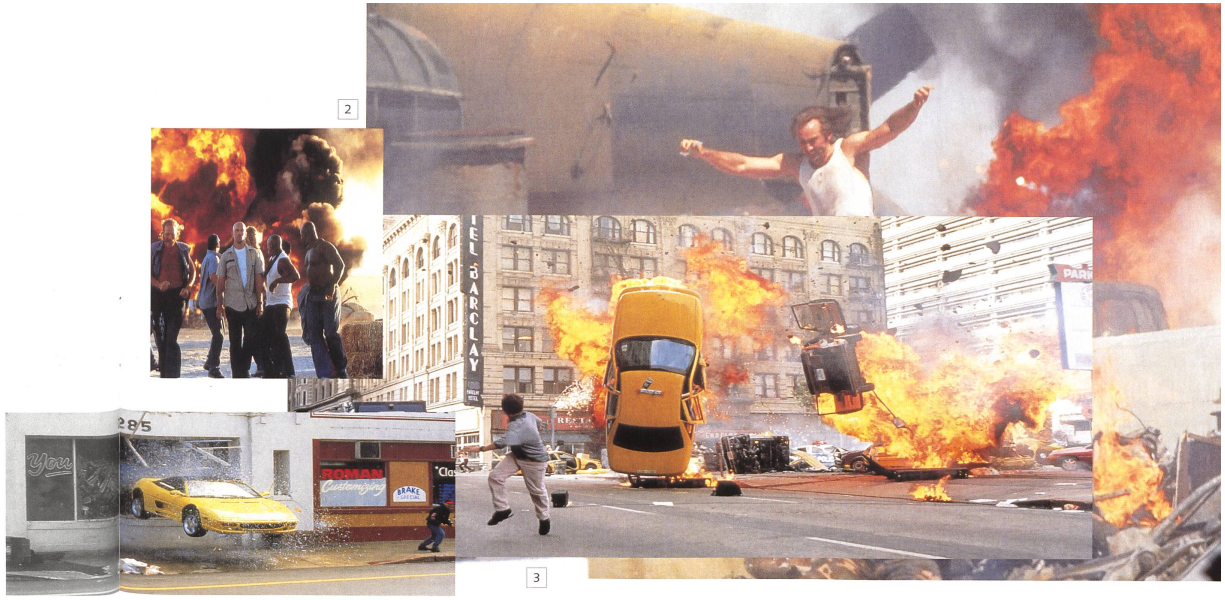
2
Julia Roberts und Richard Gere in PRETTY WOMAN *Regie: Garry Marshall (1990)*

3
Harrison Ford, Ke Huy Quan und Kate Capshaw in INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM *Regie: Steven Spielberg (1984)*

«Ein Kennzeichen der Videoclip-Ästhetik sind natürlich schnelle Bildfolgen. Tiefgreifender aber ist, dass diese Ästhetik die im Kino gewohnte klassische Raum- und Zeit-Wahrnehmung unterläuft.»



1



2

3

1

CLIPKINO
CLIPKINO

der sechziger Jahre wie eines Countrysongs der frühen neunziger bedienen kann.

Eine Musikrichtung, auf die heute viele Videos geschnitten werden, ist *Rap*. Der Einfluss auf das Kino lässt sich am Stakkato-Rhythmus vieler Filme belegen. *Baz Luhrmanns* ROMEO + JULIET lässt Shakespeares Renaissance-Jugendliche als Punker von heute auftreten und zerhackt speziell in der schrillen Exposition durch den schnellen Schnitt der Bilder auch den beibehaltenen Shakespeare-Text. Erst später, wenn Romeo Julia begegnet, werden die Sequenzen ruhiger, so dass die Beziehung der beiden wie eine Oase der Ruhe in einer gewalttätigen Umwelt erscheint. Das ist eine bewusste Zielgruppen-Adaption Shakespeares für die MTV-Generation und hat erstaunlicherweise sogar soweit funktioniert, dass sich junge Mädchen nach dem Besuch des Films den Shakespeare-Text besorgt haben, um auch das Original kennenzulernen.

Nach dem Vorbild von Baz Luhrmann hat dann *Michael Almereyda* eine weitere Shakespeare-Tragödie adaptiert, indem er in der gleichen Manier Blankverse und Popmusik im *Clip*-Stil miteinander verbindet. In Almereydas HAMLET spielt Ethan Hawke, Hollywoods Prototyp der *Generation X*, den dänischen Thronfolger als Prinz von Manhattan, der in diesem Fall ein *Underground*-Filmer mit *Dogma*-Attitüde ist. Ethan Hawke selber hat in Interviews den handlungsunfähig in den Tod schlitternden Rebellen Hamlet mit dem *Grunge*-Apostel Kurt Cobain verglichen.

Die *Clip*-Ästhetik findet ihren Niederschlag in allen traditionellen Genres, die auf diese Weise durchaus neu gedeutet werden. So werden auch Kriegsfilme mit Rock- und Popmusik verquickt und entsprechend rasant geschnitten. THREE KINGS, *David O. Russells comic*haft böser Kommentar zum Golfkrieg der Amerikaner steht in der Tradition solcher aus dem Geist von 1968 freigesetzten Kriegssatiren wie *Robert Altmans* M.A.S.H. oder *Mike Nichols* CATCH-22 oder auch *Brian Huttons* KELLY'S HEROES, geht aber in seiner Verbindung von Schnittrasanz und Extremperspektiven immerhin so weit, dass mancher Filmkritiker kapitulierte, weil er angeblich nicht mehr wusste, wo oben und wo unten war, und nur noch feststellen konnte, dass die Bilder wohl mit einem Rasiermesser auf Zack gebracht worden seien, während die Kamera wie ein Stuntman agiere.

Ein Kennzeichen der sogenannten Videoclip-Ästhetik sind natürlich schnelle Bildfolgen. Tiefgreifender aber ist, dass diese Ästhetik die im Kino gewohnte klassische Raum- und Zeit-Wahrnehmung unterläuft. Ein gutes Beispiel dafür liefert POSSE von *Mario van Peebles*, ein Film der frühen neunziger Jahre, der dem *Black Cinema* zuzurechnen ist und zugleich als erster *Hip Hop*-Western der Filmgeschichte gesehen werden kann.

In einer relativ frühen Szene kommen die schwarzen Western-Helden des Films nach New Orleans und betreten einen Saloon. Das ist eine Szene, wie man sie aus Tausenden von Western kennt. Aber die Art und Weise, wie das gezeigt wird, ist völlig anders. Der Zuschauer taucht förmlich ein in die Atmosphäre des Saloons. Man hat keine Gelegenheit, den Raum als Ganzes wahrzunehmen. Man kriegt nur Fetzen mit. Die Kamerapositionen wechseln permanent. Man braucht lange, bis man in der Lage ist, sich ein Bild davon zu machen, wie der Saloon beschaffen ist. Die Einstellungen folgen einander nicht mit

1
THE ROCK *Regie: Michael Bay (1996)*

2
CONAIR *Regie: Simon West (1997)*

3
ARMAGEDDON *Regie: Michael Bay (1998)*

CLIPKINO
CLIPKINO

handlungslogischer Kausalität, sondern sind Impressionen von Gleichzeitigkeit. In der klassischen Erzähltradition wäre der Raum durch eine Totale eingeführt und dann vor der ersten Grossaufnahme schrittweise erschlossen worden, damit der Zuschauer sich visuell eingewöhnen kann. Das wird hier nicht mehr gemacht. Und das ist eine Form, die vom Videoclip kommt.

FILMBULLETIN Die räumliche Übersicht ist nicht mehr wichtig, weil es eigentlich um etwas anderes geht: eine Visualisierung musikalischer Strukturen?

ERNST SCHRECKENBERG Der Raum ist bloss noch Teil der Atmosphäre, also Dekoration. Es geht vor allem um Rhythmus. Die Musik ist der Bezugspunkt. Das Verfahren, nach dem hier Einstellungen aneinandermontiert werden, ist sicher ein musikalisches. Das läuft jedoch dem traditionellen Sehverhalten völlig zuwider – nicht nur der klassischen Erzählweise des Films, sondern auch dem natürlichen Wahrnehmungsverhalten. Zwar können wir in der Realität auch simultan wahrnehmen, suchen uns aber unwillkürlich immer einen Fixpunkt aus. Dieser Fixpunkt, von dem aus man sich orientieren kann, wird dem Betrachter hier nicht mehr gegeben.

FILMBULLETIN Was auch zu einem völligen Verzicht auf Bildanschlüsse führt.

ERNST SCHRECKENBERG Es geht überhaupt nicht mehr um Bildanschlüsse, die bei dem irrsinnigen Schnitt-Tempo auch nicht mehr nachzuvollziehen wären. Ein extremes Beispiel ist die Autoverfolgungsjagd in THE ROCK von *Michael Bay*. Weniger das aus einer Unzahl von *Action*-Filmen bekannte Phänomen, dass hier in gut vier Minuten ganze Berge von Autos zu Schrott gefahren werden, sondern vielmehr der Effekt, dass das offensichtlich von zahlreichen Kameras aufgenommene Material in extremem Stakkato-Tempo geschnitten ist, macht den optischen *Overkill* dieser Sequenz aus. Verstärkt wird das noch durch entsprechende Geräusche wie Reifenquietschen, Splittern, Brechen, Krachen, Schreien.

Bei dem Schnitt-Tempo fällt es kaum auf, dass derselbe spektakuläre Auto-*Stunt* zwecks Steigerung des Effekts aus wechselnden Perspektiven mehrfach hintereinander geschnitten ist. Wenn Nicholas Cage im Ferrari mit Vollgas durch eine Glasfront rauscht, sieht man in knapp drei Sekunden den Wagen dreimal die Scheibe durchbrechen. Für den Zuschauer wirkt das bei der Schnelligkeit des Schnitts wie eine einzige Aktion, wird von ihm gar nicht mehr als dreimal wiederholte Aktion wahrgenommen. Der kanariengelb angestrichene Ferrari ist im Übrigen für den Zuschauer in der gesamten Sequenz der einzig verlässliche Fixpunkt, da er als farbiger Schlüsselreiz den einzigen immer wiederkehrenden Bezugspunkt im Chaos der Objekte darstellt. In diesem Chaos ist jeder Versuch einer räumlichen Orientierung von vornherein aussichtslos und von den Machern auch gar nicht beabsichtigt. Es geht um die Desorientierung als rauschhaftes Erlebnis und damit um eine emotionale Achterbahnfahrt.

Diese Art von explosivem Hochgeschwindigkeitskino ist besonders zum Markenzeichen des Produzenten *Jerry Bruckheimer* geworden, der solche Filme inzwischen mit jungen Videoclip-Regisseuren wie Michael Bay oder *Simon West* realisiert. West hat für ihn CONAIR gedreht, ein *Action*-Spektakel, das von Hollywood auf Grund des grossen Erfolgs durchaus als wegweisend verstanden worden ist. Die Bruckheimer-Produk-

1

2

«Man darf das Kino selbstverständlich nicht aus dem Gesamtzusammenhang der Wahrnehmung isolieren. Die Ästhetik der Filme hat ihren Bezug in den Grossstadtverhältnissen: im Verkehr und in der Architektur.»

CLIPKINO
CLIPKINO
CLIPKINO

tion ARMAGEDDON, wieder inszeniert von Michael Bay, treibt das noch auf die Spitze und überbietet jeden anderen Film dieser Art an Schnelligkeit und Exzessivität der Destruktionsorgien.

FILMBULLETIN Wenn aber die Dramaturgie solcher Effekt-Sequenzen ganz grundsätzlich zum Erzählprinzip erhoben wird, entbindet das Kamera und Schnitt letztlich von der Aufgabe, Geschichten zu strukturieren.

ERNST SCHRECKENBERG Ich wäre aber vorsichtig, darin einen Verlust von Erzählkultur sehen zu wollen. Lieber würde ich es wertneutral als eine völlig andere, neuartige Form des Erzählens bezeichnen, der es weniger um die Entfaltung einer erzählerischen Logik im Sinne einer stimmigen Zuordnung aller formalen Mittel zu einem erzählerischen Ganzen geht als vielmehr um eine Dramaturgie der massiven optischen und akustischen Reizauslöser. Diese wirken viel stärker auf den sensorischen Aufnahmeapparat des Zuschauers ein als die auf eine mittlere Reizebene eingependelte Dramaturgie klassischen Zuschnitts. Das mag man bedauern, aber eine zunehmend ästhetisierte Lebensumwelt hinterlässt natürlich auch im Kino ihre Spuren.

Das hat zwangsläufig zur Folge, dass jüngere Zuschauer, die mit diesen Filmen aufwachsen, nicht mehr viel mit älteren Filmen anfangen können, die sie als langsam und langweilig empfinden. Wer sich für THE MUMMY und THE MUMMY RETURNS begeistert, den beiden jüngsten Versionen eines Horrorfilm-Klassikers der frühen dreissiger Jahre, die *Stephen Sommers* mit überhöhtem Tempo und einem Feuerwerk akzentuierter Effekte inszeniert hat, dürfte bei dem betont langsamen Original von *Karl Freund* wahrscheinlich Konzentrationsstörungen haben.

FILMBULLETIN Wenn dem Zuschauer im Kino von heute der Fixpunkt entzogen wird, von dem aus er sich orientieren kann, heisst das, dass die klassische Erzählweise dagegen in dem Sinne mimetisch war, dass sie die physiologische Wahrnehmung des Menschen imitieren sollte?

ERNST SCHRECKENBERG Das kann man generell so sagen. Man hat das mit dem Begriff des *realistischen Erzählens* etikettiert. Aber auch diese natürlich scheinenden Formen des filmischen Erzählens sind alle hochgradig konventionell und deshalb im Grunde gar nicht natürlich. Achtzig Prozent aller Schnittverfahren laufen beispielsweise über eine Schuss/Gegenschuss-Dramaturgie. Das ist aber eine filmische Sehgewohnheit, die völlig unnatürlich ist: Kein Mensch sieht um 180 Grad versetzt.

Vieles, was uns im Kino natürlich erscheint, ist im eigentlichen Sinne des Wortes unnatürlich. Die Annäherung der filmischen Erzählweise an ein natürliches, physiologisches Wahrnehmungsverhalten sehe ich eher mit Skepsis. So sind wir zwar seit der Renaissance auch gewohnt, dass wir uns immer einen imaginären Punkt in der Bildmitte suchen. Aber das ist nichts Naturgegebenes. Und die virtuellen Räume des *Cyberspace* kümmern sich nicht mehr um solche Sichtachsen.

FILMBULLETIN Sind Veränderungen in der filmischen Erzählweise und in der Rezeption filmischen Erzählens auch Folgen einer veränderten Perzeption der Wirklichkeit?

ERNST SCHRECKENBERG Man darf das Kino selbstverständlich nicht aus dem Gesamtzusammenhang der Wahrnehmung isolieren. Die Ästhetik der Filme hat ihren Bezug in den Grossstadtverhältnissen: im Verkehr und in der Architektur. Was hat sich in den letzten dreissig Jahren in der Architektur verändert? Wie gehen die Menschen mit der Aussenszenerie um? Das Kino ist nur ein Detail in einem übergreifenden Wahrnehmungswandel.

Allerdings reagiert das Kino immer besonders sensibel auf gesellschaftliche Entwicklungen. Man könnte sagen: Das Verhältnis zwischen Kino und Gesellschaft ist reziprok. Oft spiegelt sich im Kino der Alltag aber in einem umgekehrten Verhältnis: Je langweiliger der Alltag ist, desto gewalttätiger, rasanter, schneller wird das Kino. Es gibt Indizien, dass wir uns seit den achtziger Jahren in einem solchen Wahrnehmungswandel befinden. Wenn ich sehe, wie souverän kleine Kinder mit Computerspielen und *Gameboys* umgehen, mit denen ich selber meine Schwierigkeiten habe, kann man davon ausgehen, dass sich in Hinsicht auf das Wahrnehmungsverhalten generell schon viel verändert hat.

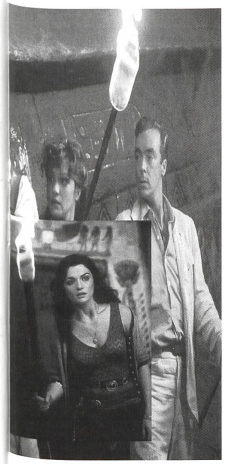
FILMBULLETIN Versteht ein junger Zuschauer, der in einem veränderten kulturellen Umfeld aufwächst und deshalb eine andere Seherfahrung hat, bestimmte filmische Strukturen des zeitgenössischen Kinos besser, während ein älterer Zuschauer sie nicht mehr nachvollziehen kann?

ERNST SCHRECKENBERG Von "verstehen" würde ich nicht reden. Er kann nur besser damit umgehen und nimmt es nicht so schockartig wahr. Darin zeichnet sich allerdings ein Generationenkonflikt im Kino ab. Das ist ein Wahrnehmungswandel, der von den anderen Medien mitgetragen wird. Wenn man nur wenige Minuten oder sogar nur Sekunden Zeit hat, um etwas filmisch zu gestalten, muss man extreme Formen der Komprimierung wählen. Wenn so etwas auf Dauer geschieht, bleibt das im Kino nicht folgenlos.

FILMBULLETIN Vorbereitet wurde der Wahrnehmungswandel doch wohl auch durch das Kino selbst, namentlich durch die STAR WARS- und INDIANA JONES-Produktionen von *George Lucas* aus den siebziger und achtziger Jahren, die heute Kultstatus bei den Kindern haben. Diese elaborierten *Serials* haben eine Jugendkultur geprägt, in der Computerspielen eine zentrale Rolle zukommt, die ohne diese Vorbilder aus dem Kino gar nicht denkbar wären. Zusätzlich wären hier noch die TERMINATOR-Filme von *James Cameron* zu nennen.

ERNST SCHRECKENBERG Die *Star Wars*- und *Indiana Jones*-Filme stellen den erfolgreichen Versuch dar, das damals schon etwas angestaubte Themen- und Motiv-Repertoire des klassischen Abenteuerkinos durch Intensivierung, Beschleunigung und Ironisierung auf den Hollywood-Stand der Zeit zu bringen. Vor allem INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM versucht zum ersten Mal die *Perpetuum mobile*-Dramaturgie einer permanenten Aktion ohne Ruhepause umzusetzen. So hat in diesem zweiten Teil der *Indiana Jones*-Trilogie die Lorenfahrt durch das Bergwerk schon einen geradezu emblematischen Stellenwert, indem sie im wahrsten Sinne des Wortes dem entspricht, was man unter emotionaler Achterbahnfahrt versteht.

THE PHANTOM MENACE, der Ende der neunziger Jahre nachgeschobene vierte Teil der STAR WARS-Saga, wartet mit einer entsprechenden Achterbahnfahrt auf – in Form eines aufregenden Raumgleiter-Wettrennens. Einerseits zitiert dieser Wettkampf das Wagenrennen aus BEN-HUR und bezieht sich damit auf ein klassisches Kinovorbild zurück, andererseits folgt er der modernen Dramaturgie eines Computerspiels. Nicht zufällig ist es ein Kind, das den siegreichen Raumgleiter steuert und sich durch die räumlichen Engpässe

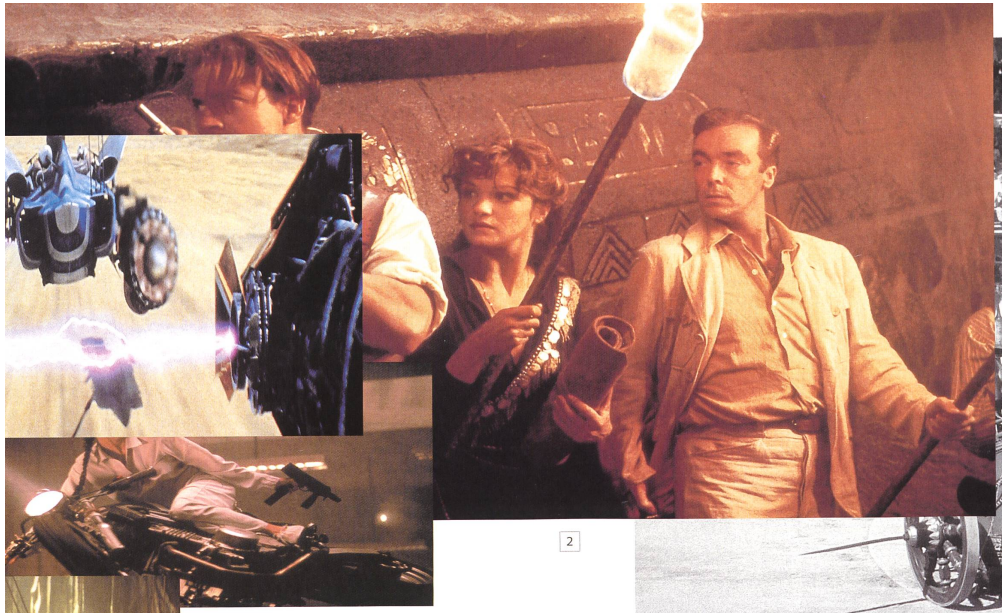


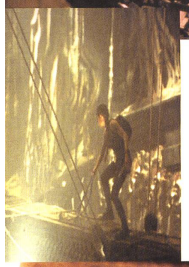
3

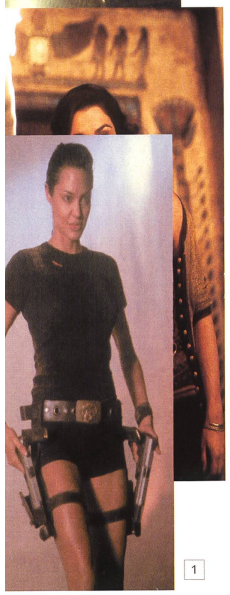
1
TOMB RAIDER
Regie: Simon West (2001)

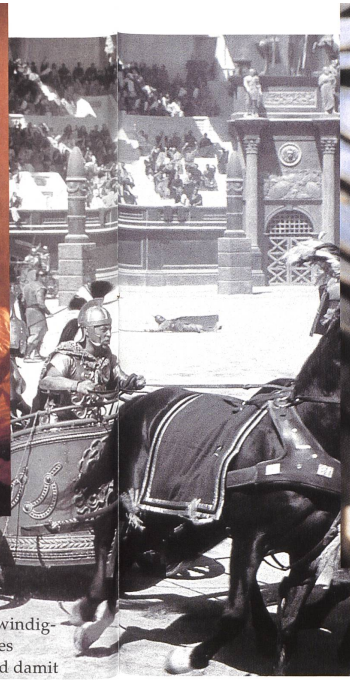
2
STAR WARS: EPISODE 1 – THE PHANTOM MENACE *Regie: George Lucas (1999)*

3
Rachel Weisz in THE MUMMY RETURNS *Regie: Stephen Sommers (2001)*









zwar unter hoher Anspannung, aber letztlich überlegen bewegt – in Analogie zum Computerspiel. Das zeigt, wie kalkuliert der Film auf ein verjüngtes Publikum und ein verändertes Rezeptionsverhalten reagiert.

Hierzulande weniger bekannt ist, dass Spielberg, Lucas und auch James Cameron das *Recycling*, das sie betreiben, wissenschaftlich-systematisch angegangen sind – als gelehrige Schüler des einflussreichen Mythenforschers *Joseph Campbell*, dessen Vorlesungen sie als Filmstudenten besucht haben. Das gilt im Übrigen auch für *John Milius* und lässt sich sogar an seinem gemeinsam mit Francis Coppola verfassten Drehbuch zu APOCALYPSE NOW ablesen, das entgegen landläufigen Annahmen weit weniger den strukturellen Vorgaben Joseph Conrads aus *Heart of Darkness* folgt, als vielmehr in einem beträchtlichen Umfang Einflüssen Joseph Campbells verpflichtet ist. Campbells Mythen-Untersuchungen etwa über den Charakter des Helden und über die Reise, die er unternehmen muss, sind heute Allgemeingut in amerikanischen Drehbuchschulen und haben das Hollywood-Kino der letzten dreissig Jahre zutiefst geprägt. Hier liegt der eigentliche Grund, warum sich von STAR WARS bis heute Motive und Strukturen fortwährend wiederholen.

In den neunziger Jahren erfuhr das durch die neuen digitalen Illusionseffekte zwar eine Steigerung auf der Bild-Ebene, ohne dass aber die Effekte etwas substantiell Neues transportieren konnten. Filme wie THE MUMMY oder TOMB RAIDER bieten etwa in bekannter Manier das ganze Motiv-Ensemble aus der Mottenkiste der *Ägyptiaca* auf: Pyramiden, Sarkophage, Mumien, Hieroglyphen. Es geht letztendlich, wenn auch auf digitalem Hochglanz- und Hochgeschwindigkeitsniveau, um die diffuse Atmosphäre des Bedrohlichen, Rätselhaften, Exotischen und damit um altvertraute kolonialistische Projektionen. Nicht zufällig steht die vom Computerspiel ins Kino gewanderte Lara Croft in TOMB RAIDER in einer langen Ahnengalerie von Filmhelden, die Archäologen sind – mit Indiana Jones als ihrem direktesten Vorbild.

In TOMB RAIDER begegnen sich Computerspiel, Kino und Videoclip. Die wilden Schnittfolgen und Inszenierungen räumlicher Desorientierung sind nämlich ein weiteres Werk des gelernten Videoclip-Regisseurs Simon West.

FILMBULLETIN Ähnliches liesse sich von Ridley Scotts GLADIATOR sagen.

ERNST SCHRECKENBERG In der Tat ist es in GLADIATOR so, dass vor dem ersten grossen Gladiatorenkampf des von Russell Crowe verkörperten Titelhelden ein Ansager aus der Loge des Kaisers heraus dem Publikum verkündet, was für einen Kampf es gleich zu sehen bekommt. Seine Moderation hört sich an wie der Ankündigungstext für ein Computer-Kampfspiel, und wie nach den Regeln eines solchen Computerspiels funktioniert dann auch der nun folgende Kampf. Nach dem Springteufelprinzip kommen die Gegner, die es wegzuhauen gilt, von allen Seiten der Arena. Kaum liegt einer am Boden, ist der nächste schon auf dem Sprung. Das wird noch dadurch gesteigert, dass sich überraschend Öffnungen im Boden auftun, aus denen sich zähneblecken de Tiger auf den Helden stürzen. Das Kampfgeschehen geht dabei mit rasanten Schnittfolgen so blitzschnell über die Bühne, dass weder der Held noch der Zuschauer Zeit für die geringste Verschnaufpause finden.

CLIPKINO
CLIPKINO
CLIPKINO

1
Angelina Jolie als Lara Croft in TOMB RAIDER
Regie: Simon West (2001)

2
THE MUMMY
Regie: Stephen Sommers (1998)

3
Russel Crowe in GLADIATOR
Regie: Ridley Scott (2000)

Diese Analogie zum Computerspiel ist eine bewusste Kalkulation von *Ridley Scott*. Das wird auch deutlich an den kurzen Zwischenschnitten auf den dem Kampf zuschauenden Kaiser, der eine ausgeprägte *Borderline*-Figur an der Grenze zum Wahnsinn ist. Wie im Rausch wiegt er zur Filmmusik von Hans Zimmer den Oberkörper hin und her und hält seine Hände wie zur Bedienung eines *Joysticks*. Dabei lässt er vor lauter Anspannung die Zunge aus dem Mund hängen. Er reagiert hier zum einen wie ein kindlicher Zuschauer und zum anderen wie ein Teilnehmer am Spiel. Genauso will der Film einen emotional berauschten Zuschauer in ein Stadium infantiler Regression versetzen.

FILMBULLETIN Nun behauptet Ridley Scott, den *Trash*-Charakter des Skripts kritisch unterlaufen zu haben, indem er den historischen Stoff nur als Folie benutze für eine Kritik an der Sensationsgeilheit und Gewaltverherrlichung in den Medien von heute. Damit kritisiert er, was er selbst im Übermass praktiziert. Ein Fall von Selbstdenunziation?

ERNST SCHRECKENBERG Eine solche Kritik zu formulieren, gelingt dem Film mit Sicherheit nicht. Eher wäre Ridley Scotts Haltung zynisch zu nennen, indem der Regisseur neben den spektakulären Schauwerten, die er bietet, zugleich seine Verachtung des Publikums mitinszeniert, das im Multiplex-Kino die brutalen Gladiatorenkämpfe des Films in der gleichen Weise als Spass-*Event* konsumiert wie das Publikum der Antike die realen Gladiatorenkämpfe in der Arena. Der Film hat auf jeden Fall einen Subtext, der über das Sandalen-Genre hinausgeht. Er zeigt auf, nach welchen Mechanismen so ein Zirkus funktioniert. Auf dieser Ebene ist die Arena eine Metapher.

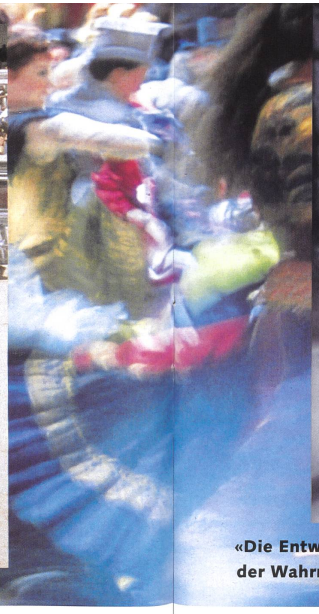
Ridley Scott präsentiert dem staunenden Publikum eine fast bis zum Himmel reichende digitale Arena, die in ihren Ausmassen eher an einen amerikanischen *Superdome* als an einen antiken *Circus maximus* erinnert. Es ist ein Amphitheater mit voll besetzten Rängen, für die man in den obersten Reihen ein Fernglas gebraucht hätte, um von den tief unten stattfindenden Kämpfen der Gladiatoren überhaupt etwas mitzubekommen. Bei dieser hyperrealistischen Dekoration könnte man sich ohne weiteres vorstellen, den historischen Stilbruch noch dahingehend auszuweiten, dass man in dieses Umfeld einen grossen *Videoscreen* placiert, auf den die Kämpfe vergrössert und in Nahaufnahme projiziert werden. In diesem Sinne ist der amerikanische *Superdome* hier Teil des römischen Zirkus.

FILMBULLETIN Das Genre, in dessen Tradition GLADIATOR steht, nennt man gemeinhin *episch*.

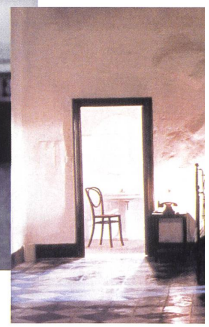
ERNST SCHRECKENBERG Ein Film wie GLADIATOR ist natürlich nicht mehr episch. Ich wüsste aber nicht, mit welchem Gegenbegriff man diesen Film kategorisieren könnte. Der Sandalenfilm ist ein altmodisches Genre. Heute einen Film dieses Genres zu machen, erscheint anachronistisch und ist schon deshalb ungewöhnlich. Ihn dann aber auch noch episch zu inszenieren, wäre undenkbar. So ist die Handlungsdramaturgie von GLADIATOR auf eine reine Aneinanderreihung von Spektakelszenen ausgerichtet. Der Film widmet sein Augenmerk den Schlachten, Kämpfen, Aktionen, dramatischen Ereignissen. Wege, die zwischen den Erzählstationen liegen und diese eigentlich miteinander verbinden müssten, fallen weg.

Zum epischen Kino gehört ganz fundamental die Übersicht schaffende, raumerschliessende Totale. So lässt *Anthony Mann* in der langen

1



2



«Die Entwicklung betrifft in erster Linie die Hollywood-Ästhetik. Dennoch lässt sich der Wahrnehmungswandel nicht nur an den Grossproduktionen aus Hollywood ablesen.»

CLIPKINO
CLIPKINO
CLIPKINO

Exposition seines in den sechziger Jahren entstandenen Römer-Epos THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE, das denselben historischen Bezugspunkt hat wie GLADIATOR, vor der Tribüne des römischen Kaisers die Statthalter und Fürsten der gesamten römischen Kolonien mit ihren Eskorten vorbeidefilieren. Das Defilee und die Legionen der sich dort in einer endzeitlich gemeinten Winterlandschaft noch einmal zu einem einheitlichen Heer zusammenziehenden kolonialen Truppen, die von der Kamera langsam abgeschwenkt werden, ergeben einen beeindruckenden Blick auf die unvorstellbare Grösse des römischen Weltreichs.

An so einer Übersicht hat GLADIATOR nicht das geringste Interesse, und ein so episch langsamer Schwenk wie in dem Film von Anthony Mann wäre in dem Film von Ridley Scott völlig ausgeschlossen. Der einzige Schwenk, der in die Dramaturgie von GLADIATOR passt, ist der Reiss-Schwenk.

GLADIATOR verweigert prinzipiell die Übersichttotale. Es gibt auch keine von der Arena. Dort gibt es nur den Blick von unten nach oben zur Tribüne hinauf, und trotz aller Gigantomanie der künstlich erzeugten Dekoration stellt sich stets ein Gefühl der Enge ein. Auch beim Einzug der Gladiatoren passiert man unten die engen Korridore, die in die Arena führen, und bleibt damit in der subjektiven Sicht der Gladiatoren.

Natürlich stehen Römer-Filme wie Ridley Scotts GLADIATOR oder Wikinger-Filme wie *John McTiernans* THE 13TH WARRIOR im Konflikt mit dem Genre, dem sie zugehören, wenn sie sich von der epischen Erzählweise abkehren, die zur Tradition des Genres gehört. Jerry Bruckheimer lässt Michael Bay in PEARL HARBOR nach dem Vorbild von James Camerons TITANIC versuchsweise ein episches Melodram aufbauen, nur um dann in der letzten Stunde im üblichen Bruckheimer-Stil wieder die Fetzen fliegen und alles zu Bruch gehen zu lassen.

Simon West hat zwischen CONAIR und TOMB RAIDER den Thriller THE GENERAL'S DAUGHTER nach einem Drehbuch von *William Goldman* gedreht. Wenn zwei erzählerisch so unterschiedlich ausgerichtete Temperamente aufeinandertreffen, wie in diesem Fall ein klassischer Drehbuchautor und ein Regisseur des Hochgeschwindigkeitskinos, entsteht auch daraus ein interessanter erzähldramaturgischer Konflikt, zumal die Handlungsstruktur auch noch Ähnlichkeiten mit *Otto Premingers* ANATOMY OF A MURDER aus den späten fünfziger Jahren aufweist. Jedes Büro wird architektonisch auf die Grössenordnung einer Kathedrale aufgebläht beziehungsweise zu einem *Superdome* hochstilisiert. Und wenn jemand ganz gewöhnlich aus dem Auto steigt, muss die Kamera das wenigstens durch eine *Steadycam*-Bewegung ums halbe Auto herum unangemessen hochspielen.

FILMBULLETIN Das sind jetzt alles *Mainstream*-Produkte aus Hollywood.

ERNST SCHRECKENBERG Das muss man auch ausdrücklich sagen. Es ist natürlich nicht so, dass sich das Kino generell in diese Richtung entwickelt, sondern das betrifft in erster Linie die Hollywood-Ästhetik. Dennoch lässt sich der Wahrnehmungswandel nicht nur an den Grossproduktionen aus Hollywood ablesen.

In LÉOLO zum Beispiel, einem kanadischen Film, der Anfang der neunziger Jahre entstand, träumt sich ein kleiner Junge in phantastische Welten hinein. Zwar gibt es eine Einheit des Ortes – die Handlung spielt in einer Wohnung in Montreal –, aber es wird so zwischen den Zeitebenen hin- und hergeschnitten, dass der Zuschauer erst einmal Probleme hat, mit diesen Welten klarzukommen. Jemand wie *Jean-Luc Godard* hat natürlich früher auch schon die klassischen Schnittkonventionen unterlaufen und ironisch mit ihnen gespielt, aber die Filme von Godard waren alles andere als *Mainstream*-Kino.

FILMBULLETIN Das Establishment von heute ist die Avantgarde von gestern?

ERNST SCHRECKENBERG Sicher, es ist alles schon einmal dagewesen. In den zwanziger Jahren hat es vergleichbare Experimente gegeben. Ich erinnere nur an den russischen Avantgardisten *Dziga Vertov* und an seinen Film DER MANN MIT DER KAMERA, einen wahnsinnig schnell geschnittenen Film, der auch heute noch jedem Tempo standhält. Oder in den sechziger Jahren: *Godard*, ein Film wie A BOUT DE SOUFFLE mit seinen sogenannten *Jump Cuts*, wo plötzlich etwas fehlt, wo man über etwas stolpert. Natürlich, das hat es alles gegeben. Aber früher wurde das im kleinen Kreis als Avantgarde rezipiert. Heute ist das Bestandteil des *Mainstream*-Kinos und wird eben auch von einem breiten Publikum in den Multiplexen konsumiert. Den Zuschauern wird heute etwas zugemutet, das sie vor dreissig Jahren nicht goutiert hätten. Was früher Avantgardisten gemacht haben, ist ins allgemeine Sehverhalten übergegangen.

FILMBULLETIN Wie ist das mit der Strukturierung der Zeit durch den Schnitt? Wird dem Zuschauer da heute auch mehr zugemutet?

ERNST SCHRECKENBERG Die Art und Weise, wie Zeit im Film komprimiert und zerstückelt wird, ist heute radikaler.

Den berühmtesten Schnitt der Filmgeschichte gibt es in *Stanley Kubricks* 2001: A SPACE ODYSSEY. Ein Affe schleudert in grauer Vorzeit einen Knochen in die Luft. Der Knochen gerinnt zur Zeitlupe. Dann folgt ein Schnitt und wir sind vier Millionen Jahre weiter und bei einem Raumschiff, das wie ein Knochen aussieht. Das war für damalige Verhältnisse – zweite Hälfte der sechziger Jahre – und für eine so grosse kommerzielle Produktion ein geradezu revolutionärer Schnitt. Heute sehen wir so etwas massenhaft.

Einen vergleichbaren Schnitt gibt es etwa in HIGHLANDER, einem populären Film der achtziger Jahre. Darin wird aus dem Schottland des Mittelalters in das New York der Gegenwart geschnitten, indem einfach nur zwei Gesichter übereinander geblendet werden.

Oder *Michael Ciminos* THE DEER HUNTER, Ende der siebziger Jahre entstanden, springt von Amerika nach Vietnam und in den Krieg mit einem einzigen Schnitt und dem vorgezogenen Geräusch von Hubschraubermotoren. Das ist eine Minimalisierung der Mittel. Früher brauchte man für so etwas einen ungeheuren Signalaufwand: das Abblättern eines Kalenders, ein Insert: *Drei Jahre später*, das Anschwellen der Musik, Unschärfe im Bild – nur um dem Zuschauer den Zeitsprung verständlich zu machen. Das ist heute nicht mehr nötig.

FILMBULLETIN Zum stilistischen Standard scheint heute zu gehören, schnelle Abläufe durch Zeitlupenaufnahmen aufzuhalten und zu unterbrechen.

ERNST SCHRECKENBERG In Simon Wests THE GENERAL'S DAUGHTER gibt es ein typisches Beispiel dafür, wenn John Travolta, der hier einen Militärbeauftragten spielt, der in einem spekta-

1
GLADIATOR
Regie: Ridley Scott (2000)

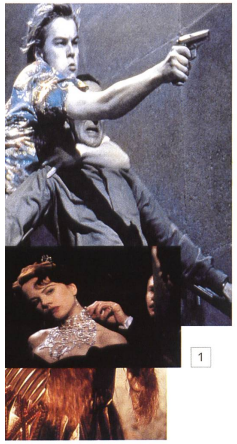
2
Jean Seberg in A BOUT DE SOUFFLE *Regie: Jean-Luc Godard (1959)*

3

«Solche Zeitlupen sind nicht zur genaueren, detaillierteren Betrachtung da, vielmehr schaffen sie einen trancehaften Effekt, ein merkwürdiges Gefühl des Irrealen.»

1

2



1

1
MOULIN ROUGE
Regie: Baz Luhrmann (2001)

2
Leonardo DiCaprio in ROMEO + JULIET
Regie: Baz Luhrmann (1996)

3
NOSTALGHIA
Regie: Andrej Tarkowskij (1983)

kulären Mordfall ermittelt, bei einem Überfall auf ihn eine ganze MP leerschiesst. Das Leerschiessen der MP erfolgt in schnellen Schnitten. Wenn das Magazin leergeschossen ist, wird es von ihm in Zeitlupe herausgezogen, und es fällt auch in Zeitlupe zu Boden. Mit neu eingelegtem Magazin geht es danach in wiederhergestellter Hochgeschwindigkeit weiter.

Das Wechselspiel von Beschleunigung und Retardation ist auch ein fester Bestandteil der Filme des australischen Regisseurs *Baz Luhrmann* und gehört, inhaltlich begründet, zur Dramaturgie der Geschichten, die er erzählt. Sein Debütfilm STRICTLY BALLROOM von 1991 ist noch ein eher konventionelles Tanzfilm-Melodram, das aber, was den Umgang mit Zeit angeht, schon als Vorstudie zu den späteren Filmen dient. Schnelle Tanzbewegungen gefrieren zu extremen Zeitlupen und springen dann wieder um in Realgeschwindigkeit. Es entstehen Wischeffekte, die wie Zeitschlieren sind und den Tanzsaal als eine Kunstwelt erscheinen lassen.

Die Hochgeschwindigkeit gehört zum allgemeinen Zeit- und Lebensgefühl in Luhrmanns zweitem Film ROMEO + JULIET. Wenn die Zeit sich zwischendurch zeitlupenhaft verlangsamt, wie auf dem Maskenball der Capulets, hat das einerseits mit Drogenphantasien zu tun und andererseits mit Romeos Faszination von Julia und damit in der einen wie der anderen Hinsicht mit seiner subjektiven Wahrnehmung. Wenn sich dann durch die Liebe von Romeo und Julia erst recht die Zeit verlangsamt, ist auch das ein subjektives Gefühl des Liebespaars, das in einen Trance-Zustand und Gefühlstaumel gerät: auch Liebe wirkt damit wie eine Droge. Erzähldramaturgisch sind diese Momente wie eine Wiederentdeckung der Langsamkeit.

Luhrmann ist nicht, wie man vielleicht meinen könnte, ein Regisseur, der vom Videoclip kommt, sondern ein Theater- und Opernregisseur. Sein neuer Film MOULIN ROUGE ist ein Musical und dennoch keine Genre-Inszenierung. Dass in seinem Film gesungen wird, ist vielmehr ein erzählerischer Effekt, der die Welt, die Luhrmann beschreibt, noch stärker als in den Filmen zuvor als eine ausgemachte Kunstwelt erscheinen lässt. In MOULIN ROUGE geht es um Phantasie, nicht etwa um einen historisch konkreten und authentisch rekonstruierten Ort. So kann Luhrmann auch das *Moulin Rouge* in Paris als Äquivalent des *Studio 54* in New York sehen und seine Figuren im angeblichen Handlungsjahr 1900 Lieder von Madonna oder den Beatles singen lassen.

Es wird ungemein schnell geschnitten, manchmal mit Einstellungen im Sekundentakt, die vom Computer auf *frame*-genau gleiche Länge geschaltet sind. In dieser Kunstwelt sind Zeit und Raum aufgehoben, auch hier wie in einer Drogenphantasie. Fast schon emblematisch schwirrt zwischendurch eine Absinth-Fee durch den Raum, und einer der Bohemiens, die diese Welt bevölkern, ist dem *Beatnik* William S. Burroughs nachempfunden.

Wie ROMEO + JULIET erzählt auch MOULIN ROUGE eine tragische Liebesgeschichte, und in dem einen wie dem anderen Film ist *L'amour* ein Schriftzug, der in die Architektur eingebaut ist. Es geht um einen Rausch der Sinne, ein rauschhaftes Erleben, ein Nichtwissen, wo man ist, einen traumartigen Zustand. Aber auch hier gibt es Geschwindigkeitswechsel, Zeitlupen, Gefühlsverschiebungen, Wahrnehmungsänderungen. Wie in ROMEO + JULIET leitet sich das wieder aus der Liebe ab, die sich zwischen dem Poeten und dem Showgirl entwickelt, die hier das zentrale Paar des Films sind. In dem Moment, wo sich die Liebesgeschichte und Tragödie entfaltet, wird das Tempo zurückgenommen.

CLIPKINO
CLIPKINO

FILMBULLETIN Die Zeitlupe als Element der Retardation ist ein Effekt, der sich dem schnellen Erzähltempo und der Dramaturgie der permanenten Beschleunigung oft mit grosser Auffälligkeit widersetzt.

ERNST SCHRECKENBERG Die Zeitlupe ist ein genuin filmisches Element. Film war von Anfang an das Medium, das die Zeit manipuliert hat. Die Zeitlupe als erzähldramaturgisches Element, so wie sie heute im Kino praktiziert wird, geht vor allem auf *Sam Peckinpah* zurück, der in seinen Western der sechziger Jahre als erster damit angefangen hat, die Zeitlupe im grossen Stil zu verwenden. Extrem artifizielle Zeitlupen finden sich aber auch bei *Andrej Tarkowskij* und *Stanley Kubrick*. Es gibt keinen Kubrick-Film, in dem nicht an ganz exponierter Stelle Zeitlupenaufnahmen vorkommen.

Solche Zeitlupen sind nicht zur genaueren, detaillierten Betrachtung und zur Rückversicherung da, wie in der Sportberichterstattung. Vielmehr schaffen sie einen trancehaften Effekt, ein merkwürdiges Gefühl des Irrealen: Man sieht langsamer und intensiver. Das widerspricht unserer natürlichen Wahrnehmung völlig, denn wir können nicht in Zeitlupe sehen, auch wenn wir in Gefahrensituationen manchmal diesen Eindruck haben. So etwa, wenn ein Auto schnell auf uns zukommt, im nächsten Moment wird es krachen, und wir wissen das, haben aber den Eindruck, es kommt ganz langsam auf uns zu: Die Sekunden werden in der Wahrnehmung gedehnt. Das ist ein Effekt, den Filme sehr kalkuliert einsetzen. In *Lawrence Kasdans* GRAND CANYON gibt es ein vergleichbares Beispiel, wenn Kevin Kline, als er die Strasse überqueren will, von einer Hand im letzten Moment zurückgerissen wird, während vor seinen Augen ein Bus vorbeirauscht – das alles in trancehaft gedehnter Zeitlupe.

In der spektakulärsten Szene von Mario van Peebles POSSE wird der Hauptschurke vom Helden des Films mit einer goldenen Patrone erschossen. Man sieht den Flug oder besser die Fahrt der goldenen Patrone in extremer Zeitlupendehnung, bis sie auf dem Körper des Schurken aufplatzt. Das ist ein Zitat der berühmten Bogenschuss-Fahrt aus dem *Kevin Costner*-Film ROBIN HOOD, PRINCE OF THIEVES, die auch schon in dem Tomahawk-Wurf in *Michael Manns* THE LAST OF THE MOHICANS zitiert worden ist oder neuerdings in *Kenneth Branaghs* HAMLET, wenn Hamlet seinen Degen durch den ganzen Saal schleudert. Diese markante Zeitlupen-Szene kennzeichnet sehr genau die Art und Weise, wie heute mit Zeit umgegangen wird. Bei Peckinpah gab es noch nicht dieses Extrem, dass man Kugel, Pfeil, Wurfbeil oder Degen in Grossaufnahme über die Leinwand fliegen liess. Das ist ein hochgezogenes stilistisches Mittel, das seine Wirkung nicht verfehlt, aber auch eine Funktion darin hat, das ganze Geschehen als filmisches Spiel zu entlarven. Niemand wird einen solchen Film für realistisch halten.

Alles ist nur ein Spiel. Dazu gehört auch das Zitieren aus anderen Filmen im ganzen Spektrum zwischen Hommage und Parodie. Das populärste Beispiel aus jüngster Zeit dürfte *Wes Cravens* SCREAM-Trilogie sein, die aus der Konfrontation der medialen Horror-Erfahrungen der Prota-

1 2 3 4 5

CLIPKINO

gonisten mit dem realen Horror der Filmhandlung ihren Witz und ihre Schockeffekte bezieht.

FILMBULLETIN Ein postmodernes *Recycling*-Verfahren?

ERNST SCHRECKENBERG Die von *Steven Spielberg* für *George Lucas* inszenierten *Indiana Jones*-Filme oder auch seine JURASSIC PARK-Trilogie verfahren in eben der Weise. Man nimmt einen alten Stoff und bringt ihn durch entsprechende Beschleunigung auf die Höhe der Zeit, wobei ein postmodernes Augenzwinkern, gerade auch unter Einbeziehung von Zitaten, fast schon obligatorisch ist. Das ist die einzige Möglichkeit, wie man Geschichten, die im Kino schon tausendmal erzählt worden sind, noch einmal stilistisch variieren kann.

Zwischen dem *Kevin Costner*-Film ROBIN HOOD, PRINCE OF THIEVES und der klassischen *Errol Flynn*-Version THE ADVENTURE OF ROBIN HOOD liegen mehr als fünfzig Jahre. Wenn man die beiden Filme miteinander vergleicht, werden die zeitbedingten Unterschiede sehr schnell deutlich.

Oder ein noch besseres Beispiel: Martin Scorseses THE COLOR OF MONEY aus den achtziger Jahren ist eine Fortsetzung und in gewissem Sinne auch ein *Remake* von Robert Rossens THE HUSTLER aus dem Jahre 1960. Scorseses Billard-Film mit Tom Cruise und Paul Newman, der schon in dem Film von Rossen die Hauptrolle spielte, ist ein sehr rasant geschnittener Film. Wenn man beide Filme miteinander vergleicht, merkt man, wie sich Zeit, Tempo und Wahrnehmung verändert haben. Eine Veränderung, die sich im Stil manifestiert.

Bei *Robert Rossen* sind Kamera, Schnitt und Ton ganz in der Erzähltradition des klassischen Hollywood-Kinos Mittel zum Zweck eines psychologisch und atmosphärisch stimmigen Erzählzusammenhangs und machen kaum als Mittel auf sich selbst aufmerksam. Weil allenfalls Bewegungen der Personen im Raum durch leichte Kameraschwenks mitvollzogen werden, gibt es so gut wie keine eigenständigen, von den Bewegungen der Personen losgelösten Kamerabewegungen.

Bei *Martin Scorsese* legt die Kamera Kilometerstrecken in meist kreisförmiger oder elliptischer Bewegung zurück. Die hektischen Bewegungen der Kamera von *Michael Ballhaus* schaffen eine Atmosphäre fiebriger Nervosität – anstelle der angespannten Ruhe in dem Film von Robert Rossen. Das Klacken der Kugeln, das in Rossens Film als akustisches Leitmotiv in der Stille fungiert, steigert sich bei Scorsese zu einem Stakkato der Klack-Töne, das durch die stakkatohaften Schnittfolgen noch gesteigert wird. Die Kugeln des Poolbillard flitzen in alle Richtungen und werden dem Zuschauer in Kamera-Einstellungen auf Kugelhöhe mit blitzartigen Schnitten vor den Kopf geknallt.

Das kalkulierte Zusammenspiel extravaganter Kameraperspektiven und blitzschneller Schnitte lässt sich mit dem Auge oft gar nicht mehr nachvollziehen. Der ganze Inszenierungszauber gilt einem Rendezvous der Sinne, natürlich auch hier mit den obligaten Zeitlupeneffekten und dazu, was im Kino seltener ist, auch unter Verwendung des Zeitraffers.

FILMBULLETIN Ein neueres Beispiel wäre Tim Burtons *Remake* von Franklin Schaffners PLANET OF THE APES aus dem Jahre 1967.

ERNST SCHRECKENBERG Der Unterschied zwischen den beiden Filmen liegt darin, dass *Franklin Schaffner* sein Thema der Spiegelung des Affen im Menschen und umgekehrt des Menschen im Affen ernst nimmt und es in erkennbare Zeitbezüge einbettet, wie zum Beispiel die Angst vor dem Atomkrieg. Für *Tim Burton* ist es mehr als dreissig Jahre später eher Spielmaterial für eine Version, die sich mit vollem Einsatz der mimischen und gestischen Exotik von Darstellern widmet, die nicht nur in Affenkostümen stecken wie die Darsteller im Original, sondern sich auch wie die Affen bewegen. Das ergibt zwar eine brillante *Performance*, der aber trotz zähnebleckender Gorillamonster der visionär-apokalyptische Untergrund fehlt, der das Original auszeichnete – ganz zu schweigen vom schockartigen Schlusseffekt der klassischen Version, der den ganzen Film rückwirkend noch einmal in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Burton war klug genug, gar nicht erst von einem *Remake* zu reden und damit den direkten Vergleich mit einem Film zu riskieren, der inzwischen durchaus einen gewissen Kultstatus geniesst. Stattdessen konzentriert er sich auf die lustvolle und technisch aufwendige Konstruktion

1
THE HUSTLER
Regie: Robert Rossen (1960)

2
THE COLOR OF MONEY *Regie: Martin Scorsese (1986)*

3
JURASSIC PARK 3
Regie: Joe Johnston (2001)

4
SCREAM *Regie: Wes Craven (1996)*

5
PLANET OF THE APES *Regie: Tim Burton (2001)*

1

2

«Das Kino der Beschleunigung ist eine verhältnismässig neue Entwicklung. Das heisst aber nicht, dass andere Formen der Wahrnehmung damit schlagartig vom Tisch wären.»

CLIPKINO
CLIPKINO

des Affenkosmos und kommt, statt einen grossen erzählerischen Bogen zu entwerfen, mit schneller Aktion zur Sache. Im Original durchwandern die drei notgelandeten Raumfahrer erst einmal gut zwanzig Minuten lang die unbekannte Welt – in eindrucksvollen Panorama-Aufnahmen des amerikanischen Südwestens, der damals noch nicht als *Marlboro-Country* zum Klischee verkommen war. Erst dann stossen sie auf die ersten Affen. In Burtons Film macht der in diesem Fall als *lonely rider* agierende Raumschiffpilot stattdessen eine Bruchlandung im Dschungel, und im nächsten Augenblick geht auch schon die Post ab.

Die Jagd der Affen auf die Menschen durch den Regenwald ist eine *tour de force* ganz im Stil der extravaganten Verfolgungsjagden des heute in Hollywood üblichen Hochgeschwindigkeitskinos, der gegenüber die gleiche Jagdszene im Original fast beschaulich wirkt – zumindest wenn man sie isoliert vergleicht. Eingebettet in den ruhigen, epischen Erzählgestus der alten Version wirkt sie nämlich eindringlicher als in der ohne dramaturgische Differenzierung unentwegt auf *Action* setzenden neuen Version von Tim Burton, der auch nicht das *Scope*-Format zu nutzen weiss.

FILMBULLETIN Zu den Bildfetzen, die dem Zuschauer die Orientierung nehmen, kommt noch eine aggressive Tonspur, die ihn endgültig in einen Zustand der Ohnmacht versetzen soll.

ERNST SCHRECKENBERG Die Destruktionsorgien auf der Leinwand werden natürlich auch durch das sogenannte *Sound Design* forciert. Der Ton steht den Bildern in nichts nach. Er stellt sich gerade in den digital hochgerüsteten, martialischen *Science fiction-* und *Action*-Spektakeln der neunziger Jahre vornehmlich in den Dienst akustischer Schockeffekte. Das *Sound Design* ist hier nur noch ein Klanggewitter, um einen akustischen *Overkill* zu erzeugen.

Ein avanciertes Beispiel ist die zwanzigminütige Eröffnungssequenz von Steven Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN. Sie zeigt die Landung amerikanischer Invasionstruppen am *D-Day* in der Normandie. Da pfeifen dem Zuschauer buchstäblich von allen Seiten die Kugeln um die Ohren, und bei den Granateinschlägen unmittelbar neben seinem Kinosessel zuckt er unwillkürlich zusammen. Panische Rufe von allen Seiten, Schreie der Getroffenen, das Rattern der Maschinengewehre, eine Kakophonie nicht zu identifizierender und nicht zu ortender Geräusche – all das trägt neben den hektischen Handkamera-Operationen, den abgerissenen Schwenks und den kurzen Schnitten zu einer totalen Desorientierung des Zuschauers bei, die er mit den Protagonisten auf der Leinwand teilt.

FILMBULLETIN Ein dramaturgisches Gespür für den Ton in Verbindung mit dem Schnitt hatte immerhin schon Ciminos THE DEER HUNTER mit seinen vorgezogenen Helikoptergeräuschen.

ERNST SCHRECKENBERG *Francis Coppolas* zeitgleich entstandener Kriegsfilm APOCALYPSE NOW arbeitet mit einem vergleichbaren Effekt. In der Eröffnungssequenz kündigt sich aus dem akustischen Off von links das bedrohliche Geräusch dröhnender Rotorblätter von Hubschraubern an, um dann mit erhöhtem Tonpegel als visueller Schemen durchs Bild zu wandern und schliesslich nach rechts wieder ins akustische Off abzudrehen.

Zwanzig Jahre später in Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN sind es Panzergeräusche, die den Feind schon im Ton ankündigen. Das ist in einer Szene, als sich die Einheit von Tom Hanks in einer halb zerstörten Stadt verschanzt, um den

CLIPKINO
CLIPKINO

1
Robert Duvall in APOCALYPSE NOW *Regie: Francis Coppola (1979)*

2
SAVING PRIVATE RYAN *Regie: Steven Spielberg (1998)*

erwarteten Gegenangriff deutscher Truppen aufzuhalten. Noch ehe man von dem Feind etwas zu sehen bekommt, ist man schon hochgradig alarmiert durch das quietschende Geräusch von Panzerketten auf dem Kopfsteinpflaster, das sich gewaltsam Einlass in den Gehörgang verschafft.

Doch wir sind jetzt zwanzig Jahre nach den bahnbrechenden Werken von Cimino und Coppola im Kino der digitalen Toneffekte angekommen. Noch unangenehmer wirkt da das immer lauter werdende, tief dröhnende Geräusch der Panzermotoren, das im Kino über mehrere Basslautsprecher wiedergegeben wird. Das ist so ein hochgezogenes Geräusch, dass sich einem die Magengrube zusammenzieht. Spielberg und sein Sound Designer *Gary Rydstrom* bedienen sich hier des akustischen Mittels der Bass-Attacke, das man als die eigentliche akustische Chiffre des digitalen Kinos des Schocks bezeichnen könnte.

FILMBULLETIN Eine Tonbehandlung, die auch unter dem Einfluss gegenwärtiger Musikströmungen steht?

ERNST SCHRECKENBERG Wie kaum ein anderes Mittel vermag der gezielte Einsatz von tiefen Bässen das akustische Sensorium des Zuschauers oder besser des Zuhörers zu attackieren. Die rhythmischen Schwingungen des Bass-Signals empfindet er fast als schmerzhaft – und gibt sich ihnen im Kino wie in der *Techno*-Musik mit einer Portion Masochismus wohlig hin. Hier scheiden sich die Generationen im Kino. Wer voll aufgedrehte Bässe auch im Kino als Lärmterror empfindet, wird vielleicht nicht das Kino insgesamt, wohl aber das neue digitale Schock-Kino tunlichst meiden.

Wenn in GLADIATOR die Streitwagen durch die Arena donnern, hört sich das an, als ob eine wildgewordene Büffelherde alles unter sich zertrampeln würde. Wenn in THE MATRIX von den Brüdern *Wachowski* aus dem Jahre 1999 ein Hubschrauber in vollem Flug an einem Hochhaus zerschellt und spektakulär explodiert, hat man über das pyromanische Feuerwerk hinaus, das auf der Leinwand zu sehen ist, den akustischen Eindruck, dass das Kino über einem zusammenbricht. Was die Vorliebe für Tiefbass-Attacken als Begleitmusik zu *Crash*-Szenen und Explosionen in *Action*-Filmen betrifft, gilt schon fast die Devise: Je schlechter der Film, desto besser der Ton.

FILMBULLETIN Gibt es zum Hochgeschwindigkeitskino eine Gegenbewegung, die eine Wiederentdeckung der Langsamkeit proklamieren könnte?

ERNST SCHRECKENBERG Das Kino der Beschleunigung ist eine verhältnismässig neue Entwicklung. Das heisst aber nicht, dass andere Formen der Wahrnehmung damit schlagartig vom Tisch geräumt wären. Diese anderen Formen hat es immer gegeben und wird es immer geben, sicher auch als Opposition. Beide Formen existieren nebeneinander. Es ist nicht so, dass die eine die andere kaputt macht, sondern es sind einfach zwei unterschiedliche Formen der Wahrnehmung. Ich glaube schon, dass die Beschleunigung noch zunehmen wird. Aber irgendwann wird der Punkt erreicht sein, wo es wieder umkippt, wo es vielleicht tatsächlich eine Gegenbewegung geben wird, weil sich eine solche hochgezogene stilistische Beschleunigung auf Dauer nicht durchhalten lässt.

Das Gespräch mit Ernst Schreckenberg führte Peter Kremski

Wörter zum Heulen und Bilder zum Lachen

MONDSCHEINTARIF von Ralf Huettner

Die Qualen, welche Cora durchlebt, geben genügend Stoff her für einen leidlich unterhaltsamen Kinofilm.

Der Massengeschmack bewegt sich in Wellen und das Kino schwappt munter mit. Wer Seekrankheit vermeiden möchte, tut gut daran, in den Knien elastisch zu bleiben. Das soll und muss ja nicht bedeuten, dass es sich nicht lohne, genauer hinzugucken. Gerade die ausgesprochenen "Generika" unter den Publikumsfilmen sind oft die aufschlussreichsten "Produkte" und belohnen den zweifach interessierten Blick mit Erkenntnissen aus dem Nähkästchen.

Nachdem absehbar war, dass die Kinoversion von «Bridget Jones's Diary» ebenso sehr zum Erfolg geraten würde, wie die seinerzeit als Fortsetzungskolumne entstandene Vorlage der Autorin Helen Fielding, scheint es nicht mehr als logisch, dass die mittlerweile doch recht marktnahe deutsche Filmproduktion nicht beiseite bleiben würde.

1999 landete die 31-jährige Hamburger Stern-Redaktorin Ildikó von Kürthy mit ihrem Bridget-Jones-Klon «Mondscheintarif» einen Romanerfolg. Nun, nach für europäische Verhältnisse sensationell kurzer Entwicklungszeit, wird der «Mondscheintarif» bereits im Kino erklärt.

Die episodische Nullgeschichte der programmatisch benamsten Mitteldreissigerin Cora Hübsch beschäftigt sich mit ähnlichen "Frauenproblemen" wie sie BRIDGET JONES'S DIARY so erfolgreich ironisierte. Cora verliebt sich Hals über Kopf in einen schönen Mann, einen Dr. med. notabene, und wartet nach dem ersten Sex den Anweisungen ihrer besten Freundin Jo gemäss darauf, dass sie dieser Dr. med. Daniel Hoffmann endlich anrufe. «Der Mann muss anrufen. Allerspätestens nach drei Tagen. Sonst war es für ihn nur der kurzfristige Ausgleich seines Hormonhaushalts», hat die Freundin nämlich wiederholt und kategorisch erklärt.

Die Qualen, welche Cora durchlebt, die Anfechtungen und – in kommentierten Rückblenden, die auch schon mal lügen – die Ereignisse rund um die Kreise, die sie immer enger um den Mann ihrer Träume zieht, geben genügend Stoff her für einen leidlich unterhaltsamen Kinofilm.

In einer Szene fliegt die endlich glückliche Cora sogar dem Berliner Himmel entgegen wie einst Mary Poppins den Wolken über London.

Ralf Huettner (DIE MUSTERKNABEN, 1998) inszeniert mit viel Pep und deutlicher Lust diese Cora als adretten Heulsusen-Wirbelsturm, als Dorothy, die sich selber aus Kansas rauskatapultiert, als grossäugige Alice im Kummerland. Und Huettner beackert das Feld routiniert mit den modernsten Gerätschaften, welche die Unterhaltungsindustrie bereithält.

In Deutschland hat Tom Tykwer mit LOLA RENNT das Publikum konditioniert, in den USA leistete die Fernsehserie «Ally McBeal» die Vorarbeit: Im Kino (und manchmal sogar am Fernsehen) darf man die Bilder wieder wörtlich nehmen, den Erzählgestus ironisieren und brechen – und die Menschen machen dankbar mit, klammern sich gerne an diese neuen alten Treppengeländer zum straflos nachleidbaren Gefühlsüberschwang.

So wie der Stummfilm einst metaphorische Vorgänge in "wörtliche" Bilder ummünzte und etwa einen flügelbewehrten Blankpo-Amor seine Pfeile verschiessen liess, setzten später die grossen Musicals auf die märchenhafte Kraft des direkten Bildes, man denke nur an die grosse Hausbau-Nummer in SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (Stanley Donen, 1954) oder die Tee-Gesellschaft, die vor Lachen an die Decke geht in MARY POPPINS (Robert Stevenson, 1964). Mit Arbeiten wie der TV-Serie «The Singing Detective» (Jon Amiel, 1986) eroberte der Brite Dennis Potter diese bewegliche Metaphorik, die sich mit dem Ende der Musicals in der Schlagerwelt verloren hatte, wieder zurück für die lebenden Bilder des Erzählens. Alain Resnais tat es ihm nach, 1997, mit seinem vielgerühmten, aber letztlich vor allem plagiatorischen ON CONNAÎT LA CHANSON. Die Absurdität des mitten im Alltag ausbrechenden Gesangs in Kombination mit der entsprechenden Bilderwelt, welche das Publikum einst von Oper und Musical abrücken liess, fand hier über die Hintertür der bewussten Verfremdung und ironischen Brechung seine Renaissance.

Im gleichen Jahr stiess in den USA der Drehbuchautor David E. Kelley mit der Kreation der neuen Fernsehserie «Ally McBeal» auf eine Goldader. Seine stets leicht hysterische Heldin Ally, Anwältin in einer respektablen Kanzlei und in Sachen Männer mindestens so "verjonest" wie ihr britisches Gegenstück Bridget, "kommentiert" besonders sperrige Vorgänge in ihrem Alltag mit überdrehten, nur für die Zuschauer sichtbaren Visionen aus ihrer Vorstellungswelt. Da wird eine Konkurrentin unversehens von Pfeilen durchbohrt oder Ally steht plötzlich nackt vor aller Augen – Vorstellungen, die zu unserem alltäglichen (Traum-)Inventar gehören, aber in derart realistisch-grotesker Umsetzung befreiend komisch wirken.

Das Verfahren ist – wie gesagt – so alt wie das Kino selbst, hat aber dazugewonnen mit dem wachsenden "Realismus" auf der Leinwand (und am Bildschirm). Je lebensechter und unmittelbarer solche Momente eingesetzt werden, desto stärker der komische und befreiende Effekt.

Für MONDSCHEINTARIF hat Huettner genau diese Mittel bemüht. Einerseits kommentiert Cora immer wieder direkt in die Kamera, andererseits gibt es diverse Szenen, die recht aufwendig die Emotionen der Heldin illustrieren. So wird sie zum Beispiel von ihrem Traummann beim Pinkeln auf einem Friedhof überrascht und versinkt vor Scham wortwörtlich in ein sich plötzlich öffnendes Loch im Boden. Oder die Freundin Jo wird zur Strafe für eine Informationsunterlassung unter einem vom Himmel stürzenden Klavier begraben. In einer Szene fliegt die endlich glückliche Cora sogar dem Berliner Himmel entgegen wie einst Mary Poppins den Wolken über London.

Dass dabei die modernste Digitaltechnik zum Zug kommt, überrascht nicht eigentlich. Eher schon die Freimütigkeit, mit der Regisseur Huettner seine Rezepturen anerkennt.

Im Presseheft erklärt Ildikó von Kürthy, die Autorin der Vorlage, dass Ralf Huettner einen tollen Film gemacht habe, obwohl er, wie sie meine, überhaupt nicht verstanden hätte, worum es eigentlich gehe: «Ich glaube, Ralf und alle anderen Männer auf der Welt halten die Heldin Cora Hübsch für völlig bekloppt. "Grossstadtneurotikerin" wird sie ja gerne mal von männlichen Kritikern genannt. Ein typisches Missverständnis zwischen den Geschlechtern: Es gibt keine neurotischen Frauen – wir sind alle so.»

Damit hat Frau von Kürthy das Verbildlichungsverfahren erfolgreich auf eine Interviewsituation übertragen. Denn dieser Ironie ist nun wirklich nicht mehr beizukommen, weder kritisch noch zustimmend. Das ist die totale Entwaffnung, und die praktiziert schliesslich auch der Film mit ausgesprochen charmanter Effizienz. Das muss ich als Mann neidvoll zugeben. Auch wenn die Chance besteht, dass ich auch hier rein gar nichts verstanden habe. Wie sollte ich denn?

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu MONDSCHEINTARIF: *Regie: Ralf Huettner; Buch: Silke Neumayer, Ralf Huettner, Barbara Oslejsek, nach dem gleichnamigen Buch von Ildikó von Kürthy; Kamera: Tommy Wildner; Schnitt: Horst Reiter; Ausstattung: Greg Namberger; Szenenbild: Ingrid Buron; Kostüm: Frank Wilde; Musik: Schallbau; Ton: Manfred Banach.* Darsteller *(Rolle): Gruschenka Stevens (Cora Hübsch), Tim Bergmann (Daniel Hoffmann), Jasmin Tabatabai (Jo), Bettina Zimmermann (Carmen Koslowski), Rüdiger Klink (Big Jim).* Produktion: *Hager Moss Film; in Co-Produktion mit Senator Film Produktion und SevenPictures; Produzenten: Kirsten Hager, Eric Moss, Andreas Schneppe; Co-Produzenten: Benjamin Herrmann, Stefan Gärtner. Deutschland 2001. 35mm, Format: 1:1.85; Dolby SRD, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Film, Zürich; D-Verleih: Senator Film Verleih, Berlin.*

Out of Character

HAPPINESS IS A WARM GUN von Thomas Imbach

Die Chance, etwas so zu besorgen, wie es andere getan hätten, wollte Thomas Imbach klar verpassen.

Seit bald zehn Jahren lag sie auf der Strasse, und inzwischen befindet sich ihre konventionelle Dramatisierung bereits im Stadium der Postproduktion. Unter dem Titel LASS MICH NICHT ALLEIN bewerkstelligt zurzeit Andreas Kleinert die narrativ korrekte Bebilderung der Legende von Petra Kelly und Gert Bastian. In einer Hauptrolle fungiert der TV-Liebling Dagmar Manzel. Wenn diese Nachrichten kaum überraschen, so könnten sie nicht besser hervorstreichen, wie sehr Thomas Imbach die Affäre um das deutsche Politikerpaar unausgeschöpft gelassen hat. Die Chance, etwas so zu besorgen, wie es andere getan hätten, wollte er klar verpassen.

HAPPINESS IS A WARM GUN macht sich die Chronik von Leben und Tod der beiden Exponenten der deutschen Grünen zu eigen, doch ohne die Tatbestände als Rohstoff für eine Erzählung zu lesen. Und im vorliegenden Fall geschieht das wohl gerade deshalb, weil die faktischen Gegebenheiten, nach den Massstäben der Branche, alles in sich schliessen, was eine saftige Pistole mit Sex, Prominenz und Politik ausmacht: eine «warm gun» des Leinwand- und Bildschirmbetriebs. Das Aufregende liegt bei Thomas Imbach darin, dass er dem Knüller alles Sensationelle heil und ganz zurückerstattet.

Die Verwirrung der Hilfskategorien

Für die eigenen Zwecke verwendet er nur das Notwendige. Sein Verständnis von Autorenschaft reicht über einen einzelnen Film hinaus, der zum Baustein eines Ganzen und zum Ausdruck einer Methode wird, und ähnlich den früheren Arbeiten von RESTLESSNESS bis NANO-BABIES will HAPPINESS IS A WARM GUN zuvorderst von sich selbst künden. Den Unterschied macht eine Art Besetzung: Linda Olsansky und Herbert Fritsch treten auf, doch sind ihnen keine Rollen im üblichen Sinn zugeteilt, noch wurden Dialoge vorbereitet. Auszurichten haben die beiden Interpreten nur eines: die Präsenz der

Was immer Imbach in die Welt setzt, ob mit oder ohne Besetzung und Drehbuch, es wird helfen, die Hilfskategorien der Fiktion und Nichtfiktion zu verwirren.

publizitätsbewussten Star-Ökopaxe gilt es zu markieren.

Entsprechend richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Schauspieler in ihrer Eigenschaft als Rollenträger. Gefilmt wird weniger das Verkörpern einer Figur oder das Durchexerzieren von Szenen, sondern öfter der Versuch, zu ermitteln, zu verstehen, auszusprechen und zu variieren, welches die Aufgabe, die Motivation, das Verhalten *wäre* – angenommen, die Akteure *hätten* zu agieren. Wie und wann steigerte sich zum Beispiel die symbiotische Verliebtheit Petra Kellys und Gert Bastians zu einer regelrechten *folie à deux*, die im Abschiessen einer Feuerwaffe ihr desperates Ende suchte?

Imbachs Verfahren hat so etwas wie den Dokumentarfilm eines Spielfilms zur Folge, ein Ausdruck, der sich auch umkehren liesse. Schon in seinen älteren Arbeiten äussern sich die Darsteller selten ihren angestammten Parts entsprechend, sondern sie rücken dann ins Bild, wenn sie neben ihrem gewohnten Verhalten stehen. Sie sind dann, im ursprünglichen Sinn, «ausser sich»: «out of character» heisst das im Englischen. «Play Kelly/Bastian» hätte eine ältere Theatersprache wohl getitelt. Und die Brechtianer können ein Aha: Verfremdung schlecht verklemmen. Am Ende gleicht das alles so wenig einer Kino-Fabel, wie sich GHETTO oder WELL DONE als Dokumentarfilme gebärden. Was immer Imbach in die Welt setzt, ob mit oder ohne Besetzung und Drehbuch, es wird helfen, die Hilfskategorien der Fiktion und Nichtfiktion zu verwirren.

In Trümmern statt in Tranchen

Nur wer die Regeln kennt, kann sie brechen. (Und vielleicht gilt auch: nur wer sie bricht, lernt sie gründlich kennen.) Wie fast alle, die vom geratenen Weg geraten, um ihre Bestimmung anderweitig, «out of character» zu suchen, ist Imbach mit Tradition und Herkommen vertraut. Sein Rückhalt, der es ihm erlaubt, in gefährliches Gelände hinauszutreten, ist die erprobte Zusammenarbeit mit seinem vierundzwanzig Jahre älteren Co-Autor, Kameramann und Schnittmeister.

Seit dreissig Jahren pflegt Jürg Hassler die überlieferten Formen ausgiebig, wenn er etwa mit Richard Dindo arbeitet und 1970 mit seinem eigenen KRAWALL eine klassische politische Reportage realisiert. JOSEPHSON, STEIN DES ANSTOSSES macht ihn 1977 aber auch zu einem der Ersten, die schleichend von den Grundmustern abrücken wollen. Die Begegnung mit Imbach für WELL DONE führt dann bei Hassler 1994 dazu, dass er sich zunehmend in Praktiken des Drehens und der Montage eingewöhnt, an die zuvor kein Mensch (in der Schweiz) dachte.

Sie versuchen, alles Dargestellte oder Vorgespielte in aneinander geklitterten Trümmern wiederzugeben statt in handlichen Tranchen; in molekularen Splittern und Sprüngen statt in Abläufen; in Ausschnitten statt im Überblick; in engen statt in ausladenden Perspektiven; und in der Rasanz und Euphorie statt im Gleichmut und im Gleichmass. Rastlosigkeit wäre ein besseres Wort, denn eine von Imbachs frühen Überschriften, RESTLESSNESS, passt auf jeden seiner Filme. Die Absicht hinter allen diesen Vorlieben ist aber nicht das, was noch immer «Wiedergabe der Wirklichkeit» heisst, sondern es ist etwas Weiterführendes.

Den «Stream of Consciousness» hinunter

Mitgefilmt werden nämlich die Vorgänge und Umstände, unter denen die Realität wahrgenommen wird. Imbachs Filme bewegen sich entlang dem Lauf der Welt und zugleich den *«stream of consciousness»* hinunter. Denn wohl fügt sich das Wirkliche zu einem Strom, doch hält es, auf der andern Seite, das Bewusstsein nicht anders. Weshalb wir mit dem linken Bein ständig so sehr im einen stecken und mit dem rechten im andern von den beiden Fliessmedien. In diesem Sinn führt HAPPINESS IS A WARM GUN weniger vor Augen, wie es "an und für sich" steht um eine Person oder Sache, und mehr, in was für einer Verfassung sie sich den Sinnen darbietet: ähnlich, wie es in älteren und neueren Formen der Malerei und der Fotografie geschieht.

Flink und flüchtig, unablässig auf Achse, quecksilbrig wechselnd, in stets gleitendem Licht, jedesmal in einer andern Sprache und mit neuen Tönen und Farben: Was heraus schaut, ist Authentizität, nur ist das Wort nicht in einem verallgemeinernden Sinn zu verstehen. Alles bleibt eingebettet in die Kürze und Enge des Hier und Jetzt: in die Einmaligkeit des Augenblicks.

Man sieht, es gibt sehr wohl ein Auskommen ohne den glättenden, ebnenden, ausgleichenden Kontext: frei von jener Hilfe zur Anwendung und zum Verständnis, die in die meisten Filme eingeschmuggelt wird – über die langatmige Herleitung, die durchtriebene Durchführung bis zum schlüssigen Beweis. Auf die Werke Imbachs könnte ein Vergleich aus der Antike passen: Sie erinnern, ohne den Mörtel dazwischen, an Trockenmauern aus lauter Ziegeln.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu HAPPINESS IS A WARM GUN: *Regie: Thomas Imbach; Buch: Thomas Imbach, Peter Purtschert, Jürg Hassler; Kamera: Jürg Hassler, Thomas Imbach; Schnitt: Thomas Imbach, Jürg Hassler; Musik: Sir Henry, Peter Bräker.* Darsteller *(Rolle): Linda Olsansky (Petra), Herbert Fritsch (Gert).* Produktion: *Bachim Film; Produzent: Thomas Imbach; Co-Produktion: ZDF, Das kleine Fernsehspiel, SF DRS; Redaktion: Lucas Schmidt, Susann Wach Rosza. Schweiz, Deutschland 2001. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich.*

‹Es war nicht einfach, von zu Hause wegzugehen›

ESCAPE TO PARADISE von Nino Jacusso

Im Halbdunkel der noch leeren Wohnung treten Delâl und Sehmuz, die Tochter Zelâl, die Kinder Berivan und Baran ans Fenster und blicken auf die neue Heimat.

Emil in blauem Arbeitskittel wischt vor einem Wohnblock die Treppe. Emil Steinberger spielt Hauswart. Teilnahmslos blickt er sich nach der kurdischen Familie um, die das Haus betritt. Emil ist kein Schweizermacher im Film ESCAPE TO PARADISE. Er tritt auch nur in einer winzigen Kleinstrolle auf. Aber er verkörpert doch etwas von dem, was er, damals, vor inzwischen langer Zeit, auf der Bühne vergegenwärtigt und karikiert hat, das Kleine, Enge, Staubwischen als Lebensinhalt. Oben, im Halbdunkel der noch leeren Wohnung, treten Delâl und Sehmuz, die Tochter Zelâl, die Kinder Berivan und Baran ans Fenster und blicken auf die neue Heimat, von der sie hoffen, dass sie Heimat nur auf Zeit sein muss.

Das Halbdunkel ist tröstlich. Es macht die Wohnung trotz Kahlheit zur Höhle. Die aus der Türkei geflohene Familie Karadag wird hier leben und erstmals seit langem ausruhen können. Aber der Blick und die Sehnsucht gehen nach draussen. Der Film hält so wie diese Sequenz manches in der Schwebe, lebt von Zwischentönen. Im Bild ebenso wie im gesprochenen Wort. Wie das Drehbuch sind die Dialoge in vielen Schritten und in enger Zusammenarbeit des Regie- und Produktions-Teams Nino Jacusso/Ivo Kummer unter Beteiligung von Mona de la Rey mit Darstellerinnen und Darstellern entwickelt worden. Fidan Firat, Düzgün Ayhan, die die Hauptrollen Delâl und Sehmuz Karadag spielen, und die anderen Rollenträgerinnen aus insgesamt acht Kulturen bringen eine geschriebene Geschichte zum Leben, aber spielen nicht an der eigenen Geschichte vorbei. Die kurdischen Frauen und Männer, die die in die Schweiz geflohene Familie in einer ersten Nacht beherbergen und anderntags zur Empfangsstelle führen, spiegeln wie die Flüchtlinge im Asylzentrum eigenes Wissen und eigene Erfahrungen in ihre Rollen hinein. Aber alle mitarbeitenden Flüchtlinge sind in der Schweiz anerkannt und haben, anders als einige Filmfiguren, Aufenthaltsrecht: Nur mit Flüchtlingen zu

Der Mann verkauft fingierte, mit falschen Dokumenten untermauerte Flüchtlingsgeschichten, die stichhaltiger sein sollen als das, was Sehmuz den Behörden wird erzählen können.

arbeiten, deren Asylgesuch positiv beantwortet worden ist, war eine Auflage des Bundesamtes für Flüchtlinge. «Real actors», wie die Autoren sagen, sind auch die Befragungsbeamtin und die Betreuerinnen im Asylzentrum, die Dolmetscherin und fast alle Nebenrollenträger.

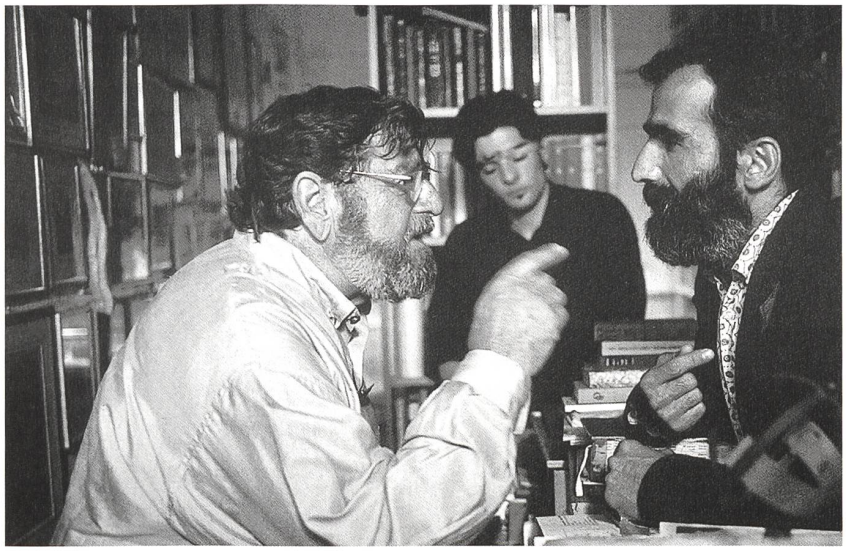
Neben diesen mit intensiver Selbstverständlichkeit präsenten «Real actors» hat eine kleine professionelle Schauspieler-Crew zu bestehen. Domenico Pecoraio, mit dem Nino Jacusso in BELLINVITU (1992) zusammengearbeitet hat, ist Betreuer im Asylzentrum in der Solothurner Vorortsgemeinde Zuchwil, steht sozusagen zwischen den Flüchtlingen und den Schweizer Behörden. Leichtfüssig, leichthändig schafft er den von der Rolle verlangten Spagat und unterstreicht, ebenso wie Laszlo I. Kish als Beamter in der Basler Empfangsstelle, den leichten, wenn auch dunkel hinterfangenen Schwebeton des Films.

Eine Figur ist Kunstfigur und Schlüsselfigur, aber hat keinen Namen, hat nur eine Funktion: Der Mann, wortkarger mürrischer Alter, den Walo Lüönd verkörpert, verkauft fingierte, mit falschen Dokumenten untermauerte Flüchtlingsgeschichten, die stichhaltiger sein sollen als das, was zum Beispiel Sehmuz den Behörden wird erzählen können. Der Geschichtenverkäufer dreht die Handlungs- und Spannungsspirale in eine gefährliche Dimension hinein. (Ein Schweizermacher ist auch er nicht – weil es darum gar nicht geht und weil seine Geschichten nicht unbedingt den Weg ins Asyl ebnen.)

Von Aziz, einem Landsmann, verunsichert und gedrängt, lässt sich Sehmuz, der keine Haft- und Folterbescheinigungen hat, auf den Handel mit dem Geschichtenverkäufer und auf eine getürkte Geschichte ein, die er vor der Befragung mit knapper Not auswendig lernt. Und nur, weil seine Frau Delâl im letzten Moment eingreift, kommt Sehmuz zu sich selbst und zur eigenen Wahrheit zurück. Wer flieht, will irgendwo ankommen, will akzeptiert werden und hofft, in der Fremde auf Vertrauen zu stossen. Glaubwürdigkeit wird zu einem Kern dieser, vielleicht jeder Fluchtgeschichte. Glaubwürdigkeit ist ein Kernthema des Films, hat vom Casting bis zur Inszenierung an Originalschauplätzen eine Rolle gespielt und kommt im Laufe der Geschichte aus unterschiedlichen Blickwinkeln zur Sprache.

«Ich bin Kurdin», sagt Delâl, als man sie fragt, warum sie geflohen ist. «Ich bin Kurde», sagt auch ihr Mann Sehmuz. Wer wegen Plakate-Klebens abgeführt, verhört und schwer gefoltert wird, und wer wie Delâl und die Kinder in ihrer Wohnung überfallen und mit Vergewaltigung und Todesschuss bedroht worden ist, hat Gründe genug zu fliehen. Davon zu sprechen aber ist etwas anderes. Zelâl, die bald erwachsene Tochter, schweigt, als sie nach Folter und Misshandlung gefragt wird. Auch die Jüngsten, Berivan und Baran, haben bereits ihre traumatischen Erinnerungen, die bruchstückhaft aufblitzen. Eine einfache Frage, ein nächtliches Klopfen an die Nachbartür im Asylzentrum kann die Bilder hochsteigen lassen. Und als Delâl schliesslich vor der Befragungsbeamtin ihre Geschichte und die Geschichte Sehmuz' und die der Kinder erzählt, merken wir, wie schlecht Worte solche Bilder ersetzen.

Spielfilm, Kino in CinemaScope und Dolby Digital Surround, Fiktion ist ESCAPE TO PARADISE – und Fiktion spiegelt schon dieser Titel. Aber als authentisch und in der Realität verankert ist der Film gedacht und angelegt. Von Anfang an, seit Nino Jacusso Flüchtlinge in Solothurn Theater spielen und ihre Erfahrungen ausdrücken sah. Er hatte sein Thema gefunden und fand dort auch bereits die Hauptdarstellerin, den Hauptdarsteller. «Beide stammen aus Kurdistan. Deshalb ist es eine kurdische Geschichte geworden ...» Es wird im Film allerdings mehrheitlich türkisch gesprochen, weil die beiden unterschiedlichen kurdischen Dialekte Kurmanci und Zazaki die Kommunikation erschwert oder, und dies bereits in der Film-Familie Karadag, verunmöglicht hätten. Die mitspielenden Kinder sprechen schon kein Kurdisch mehr. Die Szene zwischen Grossmutter, Tochter Delâl und Enkelin Zelâl aber ist in Zazaki gedreht. Im Asylzentrum kamen weitere Sprachen dazu. So wurde das Drehbuch, für alle verständlich, gezeichnet, Einstellung um Einstellung, und es wurden eine Dramaturgie und ein Inszenierungsstil erarbeitet, die Fiktionales und unverstellt Realistisches wie die Originalschauplätze und das, was die Agierenden als Eigenes einbringen, nahtlos miteinander verschmelzen lassen.



Der Film vermittelt Innenansichten von alltäglichen Vorgängen, die die wenigsten von uns konkret miterleben und von denen, wenn die Asylpolitik der Schweiz diskutiert wird, nur in abstrakter Weise die Rede ist.

Auch die Komik und das Leichte sind nicht aus der Luft gegriffen. Nino Jacusso: «Menschen, die an den schrecklichen Erfahrungen eigentlich hätten zerbrechen müssen, haben eine Lebensfreude und einen Humor gezeigt, die uns fehlen.» Todesangst, Schmerz, Verzweiflung und die Lockerheit humorvoller Szenen – beides klingt an, in unterschiedlichen Tonarten. Aziz, ebenfalls Kurde, verkörpert vom Musiker und Journalisten Nurettin Yildiz, optimistischer Gegenpart zum Schweizer Geschichtenverkäufer, kann zynisch sein, macht Geschäfte, schwindelt sich durch und fegt als närrischer Wirbelwind durch den Film – vielleicht, weil er auch die schwarzen Seiten des Lebens kennt. Vor allem mit den Kindern verbündet er sich, und sie vor allen anderen bringen ihre Lebenslust und Komik ein. Auch, wenn sie beim Vater nur ein Lächeln ernten, ist eine Brücke gebaut über die Abgründe, die sich in der Erinnerung an Haft und Folter auftun.

Jede der Personen dieser Familie ist Individuum. Jede hat ihre eigene kleinere, grössere Geschichte und macht auch jetzt, in der Schweiz, ihre eigenen Erfahrungen. Auf das, was war, fallen nur Schlaglichter, kurz, hart. Die Kürze ist eine Qualität und lässt Raum für Facettenreichtum, für sprechende Details und für pulsierende Momente. Erste Bilder kommen sozusagen aus der Mitte des Geschehens: In krachendem Gewitter blenden sich nähernde Autoscheinwerfer, Regen verwischt die Leinwand. Ein Mann wird aus dem Wagen geworfen, erhebt sich mühsam. Er steht im Regen, er stöhnt. Die starke Exposition spielt in der Türkei, ist Rückblick und Erinnerung zugleich. Dann tut sich die Weite eines leeren nächtlichen Bahnhofes auf. Fünf Menschen, die Familie Karadag wartet. Ein Lied im Off geht über in eine Musik, die ebenfalls Weite zu schaffen sucht.

Immer wieder kennt das zügige Tempo der Handlung solche ruhigen Augenblicke und Bilder, die Zeit fassen. Oder Parallelhandlungen fächern auf. Die Wochen und Monate während des Wartens auf den Asylentscheid sind geprägt von Zäsuren und von Sehmuz' zunehmender Furcht, bei der Befragung nicht genügen zu können. Die Zeit ist aber auch geprägt von Alltagsdingen und Alltagsleben. Schön, das Miteinander und manchmal das durchaus produktive Gegeneinander des Paares Delâl und Sehmuz, eindrücklich Delâls Hoffnungsstärke und ihre realistische Sicht der Dinge.

Man muss den Film vor den Augen vorbeifliessen lassen. Seine Sensation: Er bleibt nah am Leben. Er erzählt eine Geschichte, die für viele sich täglich ereignende Geschichten steht. Er vermittelt Innenansichten von alltäglichen Vorgängen, die die wenigsten von uns konkret miterleben und von denen, wenn die Asylpolitik der Schweiz diskutiert wird, nur in abstrakter Weise die Rede ist.

«Es war nicht einfach, von zu Hause wegzugehen», sagt Delâl. Doch wie fremd die Fremde sein würde, war nicht vorauszusehen. «Ich bin mit der Hoffnung gegangen, in ein Land zu kommen, wo meine Kinder nicht geschlagen werden, und mit der Hoffnung, einmal wieder in meine Heimat zurückzukehren.»

Verena Zimmermann

Die wichtigsten Daten zu ESCAPE TO PARADISE: *Regie: Nino Jacusso; Buch: Nino Jacusso; Drehbuchmitarbeit: Mona de la Rey, Fidan Firat, Düzgün Ayhan, Hülya Sezer, Jerlija Xhelit, Barbara Cotting; Kamera: Daniel Leippert; Kamera-Assistenz: Steff Bossert, Manuel Schüpfer; Montage: Nino Jacusso; Ausstattung: Irene Roth; Kostüme und Maske: Jean-Rudolf Cotter, Cécile Aebersold; Musik: BR P, Pedro Haldemann, Ben Jeger; Ton: Andreas Litmanowitsch; Ton-Assistenz: Olivier Jeanrichard.* Real actors *(Rolle): Düzgün Ayhan (Sehmuz Karadag), Fidan Firat (Delâl Karadag), Hasred Yeniyol (Zelâl Karadag), Onur Vurcucu (Baran Karadag), Gizem Ayhan (Berivan Karadag), Kazimet Firat (Grossmutter), Nurettin Yildiz (Aziz), Recep Babacan (Ahmet), Sevim Vurucu (Ayse), Cagdas Ayhan (Danis), Jerlija Xhelit (Illir), Ahmet Gijukaj (junger Albaner), Antonio Bastardo (Cuba), Nikalai Ivantsov (Russia), Gabriel Nganga Nseka (Afrika), Nana Nganga Nseka (Mutter Afrika), Carmen Niederberger (Befragungsbeamtin), Barbara Cotting (Nachtwache Rita), Hedwig Foppa (Betreuerin Lisa);* Gastdarsteller *(Rolle): Walo Lüönd (Geschichtenverkäufer), Domenico Pecoraio (Betreuer Pat), Lazlo I. Kish (Securitasmann), Paoul Vladimir (Georgie), Emil Steinberger (Hauswart); Nebenrollen Real actors: Umut Yeniyol (Assistent Geschichtenverkäufer), Melissa Akdag (Fatma), Yerli Erdogu (Krämer), Birsel Yeniyol (Dolmetscherin Asylzentrum), Verena Hess (Bäuerin), Fritz Hess (Bauer). Produktion: Insert Film; Produzent: Ivo Kummer; Produktionsleitung: Pedro Haldemann; Redaktion SF DRS: Martin Schmassmann. Schweiz 2001. 35mm, Farbe, CinemaScope, Dolby Digital Surround EX, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.*

1
Mitglieder des HUAC mit Richard Nixon und J. Parnell Thomas

2
J. Parnell Thomas, 1947 Vorsitzender des HUAC, bei der Arbeit

Berufsverbot in Hollywood

Hysterische Atmosphäre und schwarze Listen

21. März 1999. Oscar-Nacht in Los Angeles. Im Dorothy Chandler Pavilion erhält der Regisseur *Elia Kazan* den Ehren-Oscar für sein Lebenswerk; während der Zeremonie bleiben etliche im Publikum einfach sitzen und verweigern den Applaus, darunter bekannte DarstellerInnen wie *Amy Madigan*, *Ed Harris* und *Nick Nolte*. Draussen halten DemonstrantInnen Plakate in die Höhe: «Don't whitewash the blacklist» ist da zu lesen und: «Kazan: the Linda Tripp of the 1950s».

10. April 1952. Elia Kazan erscheint vor dem *Committee on Un-American Activities* des *House of Representatives* (HUAC beziehungsweise HCUA), jenem Senatsausschuss, der seit 1947 Verhöre in Hollywood durchführt, die einem einzigen Ziel dienen: "Subversive" aufzuspüren, von Moskau gesteuerte "Linke", die die Filmindustrie durch «unamerikanische Umtriebe» unterwandern. Standardfrage des Ausschusses: «Are you now or have you ever been a member of the Communist party?» Wer die Antwort verweigert, wird nicht selten wegen Geringschätzung des Kongresses verurteilt; wer allerdings KollegInnen denunziert, kann seine Karriere in der Regel fortsetzen. Kazan nennt gleich acht Namen, darunter jene der Charakterdarsteller *J. Edward Bromberg*, *Morris Carnovsky* und *Art Smith*. In den folgenden Jahren dreht er in schöner Regelmässigkeit Filme, etwa ON THE WATERFRONT (1954) mit Marlon Brando, EAST OF EDEN (1955) mit James Dean und WILD RIVER (1960). Bromberg dagegen erleidet schon Ende 1951, nachdem er gegen den Rat seiner Ärzte gezwungen wurde, vor dem Ausschuss zu erscheinen, einen tödlichen Herzinfarkt. Carnovsky weigert sich standhaft, Namen zu nennen, gerät auf die Blacklist, bleibt ein Jahrzehnt lang vom Filmen ausgeschlossen und

1

2

muss sich Off-Broadway durchschlagen. Auch die Hollywoodkarriere von Art Smith, den man etwa als Humphrey Bogarts Agent in IN A LONELY PLACE (1950, Nicholas Ray) kennt, ist schlagartig zu Ende; erst 1961 tritt er wieder auf, in THE HUSTLER von Robert Rossen.

***

In den USA der Nachkriegszeit genügte es, AnhängerIn der amerikanischen Linken zu sein oder als solche(r) zu gelten, um mit Berufsverbot belegt zu werden oder sogar ins Gefängnis zu gehen – im Staatsdienst, in Schulen, im Militär, aber auch in der Privatwirtschaft. Über vierhundert AmerikanerInnen wurden zwischen 1946 und 1961 wegen ihrer politischen Überzeugung zu Haftstrafen verurteilt, über zehntausend IndustriearbeiterInnen und sechzehntausend Bundesangestellte nach Denunziation und/oder Überprüfung ihrer "Loyalität" zu den Vereinigten Staaten aus ihren Jobs entfernt. Auf Basis der Truman-Doktrin von 1947 wurde das FBI ermächtigt, willkürlich Bespitzelungen über angeblich staatsfeindliches Verhalten durchzuführen. Rund eine Million BürgerInnen überwachte das FBI und legte Akten über sie an; mindestens hunderttausend von ihnen sahen sich um ihre Existenz gebracht und ihr Leben zerstört.

Die konservative Gegenströmung zu Roosevelts New-Deal-Politik hatte schon 1938 zur Entstehung des HUAC geführt, damals auch *Dies Committee* benannt, nach seinem Vorsitzenden, dem demokratischen Abgeordneten Martin Dies aus Texas. Was die Filmindustrie betrifft, war diesem vor allem die 1936 entstandene, von einer breiten Front von UnterstützerInnen getragene *Anti-Nazi League* ein Dorn im Auge, welche – von Hollywoodgrössen wie *Fredric March*, *Fritz Lang* und den AutorInnen *Dorothy Parker* und *Donald Ogden Stewart* (Drehbuch-Oscar für THE PHILADELPHIA STORY) auf den Weg gebracht – in unzähligen Veranstaltungen und Veröffentlichungen gegen Faschismus und Rassismus auftrat und den Kampf gegen Hitler und Franco aktiv unterstützte. Mit dem Kriegseintritt der USA kam HUAC naturgemäss zum Erliegen – lebte aber 1947 machtvoll wieder auf.

***

Im Oktober 1947 beginnen in Hollywood die öffentlichen Untersuchungen zur «kommunistischen Infiltration» der Filmindustrie. Zunächst wird eine Reihe «freundlicher Zeugen» vorgeladen: erzreaktionäre Regisseure, Autoren und Produzenten, die bereitwillig drei Dutzend Namen von "Kommunisten" nennen, schliesslich Schauspieler wie *Gary Cooper*, *Ronald Reagan*, *Adolphe Menjou*, die sich gegenseitig in Patriotismus überbieten, vor "Subversiven" warnen und mitunter antikommunistische Hetztiraden loslassen, und *Robert Taylor*, der bereitwillig seine KollegInnen *Karen*

Morley und *Howard Da Silva* denunziert.

"Höhepunkt" der sorgfältig orchestrierten, auf höchste Publikumswirksamkeit hin inszenierten Vernehmungsprozedur sind schliesslich die Auftritte von elf "unfreundlichen" Zeugen, denen nur eine einzige Frage gestellt wird: «Are you now ...?» Zehn von ihnen, die *Hollywood Ten*[1], verweigern die Antwort mit Berufung auf den Ersten Zusatzartikel der amerikanischen Verfassung (Rede- und Versammlungsfreiheit) – um nicht mit einem Komitee zusammenzuarbeiten, das ihre Freiheit als Bürger bedroht. *Ring Lardner jr.*: «Ich könnte diese Frage beantworten, aber morgen früh würde ich mich dafür hassen.» Alle zehn werden wegen «Missachtung des Kongresses» zu einjährigen Gefängnisstrafen verurteilt. Der elfte Zeuge, *Bertolt Brecht*, geht auf die Frage ein, verneint sie, wird vierzig Minuten lang zu seinen Lehrstücken befragt (nicht jedoch zu seinem Drehbuch für Langs Anti-Nazi-Film HANGMEN ALSO DIE) und verlässt die USA unmittelbar danach in Richtung Ostdeutschland.

Am 24. November 1947 treffen sich die führenden Hollywoodproduzenten im New Yorker Hotel Waldorf Astoria. Nachdem sich einzelne von ihnen zuvor, aus rein ökonomischen Interessen, mehr oder weniger stark für manche ihrer "radikalen" Angestellten eingesetzt hatten, wird nun doch eine Resolution beschlossen, die als Ausgangspunkt des weitreichenden Blacklisting gelten darf. Darin wird festgestellt, dass die Studios keine KommunistInnen oder andere UmstürzlerInnen mehr beschäftigen werden; ausserdem laden die Produzenten die Gewerkschaften der Filmschaffenden dazu ein, «mit uns zusammenzuarbeiten, um alle Subversiven zu eliminieren».

Die Gewerkschaften nehmen diese Einladung nur allzu bereitwillig an, als HUAC 1951 nach Hollywood zurückkehrt, um nun Säuberungen in grossem Stil durchzuführen. Sie arbeiten eifrig mit den Studios und dem FBI zusammen, um jede(n) auszuforschen, der/die nur irgendwie als "Linke(r)" verdächtigt werden kann. (Für die *Screen Actors Guild* besorgte nicht zuletzt Ronald Reagan diesen Job.) Zur Legitimation seiner Arbeit dienen dem Komitee vormalige KommunistInnen, die nun als InformantInnen zahlreiche KollegInnen denunzieren; zu den prominentesten Informanten zählen die Darsteller *Larry Parks*, *Lee J. Cobb* und *Sterling Hayden*, die Regisseure Elia Kazan und *Robert Rossen* (BODY AND SOUL, 1947), die Autoren *Clifford Odets* und *Budd Schulberg* (ON THE WATERFRONT) und der Komponist *David Raksin* (LAURA, 1944). Bis 1956 werden hunderte ZeugInnen vorgeladen. Wer nicht kooperiert, etwa indem er sich auf den Fünften Zusatzartikel beruft (kein Zeuge kann gezwungen werden, gegen sich selbst auszusagen), findet sich alsogleich auf der Schwarzen Liste.

Das Vorgehen des Komitees verfehlt seine Wirkung nicht: Hunderte Beschäftigte der Filmindustrie sind von nun an indiziert, werden von heute auf morgen nicht mehr beschäftigt – auch wenn die Studios die Existenz von Schwarzen Listen immer wieder abstreiten. Freilich trifft die Blacklist nicht nur die (Ex-)KommunistInnen (1950 waren von 150 Millionen AmerikanerInnen lediglich 43 000 Mitglied der Kommunistischen Partei), sondern die Linke Hollywoods insgesamt. Paradeliberale wie *Charles Chaplin*, *Orson Welles* und *John Huston* gehen ins Exil oder ziehen sich zurück, prominente linksorientierte Darsteller wie *Edward G. Robinson* und *John Garfield* sehen sich gezwungen, Bekenntnisse abdrucken zu lassen, in denen sie beteuern, von den "Roten" hereingelegt worden zu sein.

Studiert man Dokumente und Zeitungsartikel aus jener Zeit, wird einem bewusst, in welch hysterischer Atmosphäre der Angst und Paranoia – vor dem Hintergrund von Koreakrieg, sowjetischer Atombombe, Alger-Hiss-Prozess und der Verhaftung von Julius und Ethel Rosenberg – diese Anhörungen stattfinden.

Vom bekannten Regisseur (*Jules Dassin, John Berry*) bis zum Cutter, vom Kulissenmaler bis zur renommierten Schauspielerin (Karen Morley, *Gale Sondergaard*), von CASABLANCA-Co-Autor und Oscar-Preisträger *Howard Koch* bis zu Charakterköpfen wie *Sam Jaffe* und *Lionel Stander*: Eine Vielzahl von Filmleuten wechselt zum Theater, ins Exil nach Paris, London oder Mexiko oder muss sich in allen möglichen Berufen durchschlagen. Manche von ihnen, wie die Darsteller John Garfield und *Canada Lee*, bezahlen die Aufregungen, die ihnen HUAC beschert hat, mit dem frühen Tod; der TV-Star *Philip Loeb* macht, nachdem ihn die Schwarze Liste aus der Serie «The Goldbergs» gedrängt, seine Karriere zerstört und er sich vergeblich um Hilfe an seine Gewerkschaft gewandt hat, seinem Leben durch eine Überdosis Schlaftabletten ein Ende.

***

«Of the ten, two had talent, the others were just unfriendly», spottete *Billy Wilder* – und schreibt sich, keineswegs ein konservativer Falke, mit dieser Aussage in eine lange Reihe liberaler Kommentatoren ein, die den Einfluss der Hollywood Ten und der mehrere hundert Personen umfassenden Opfer der Blacklist insgesamt stetig zu marginalisieren suchen. Der Zyklus «Blacklisted: Filme verbotener Hollywood-Autoren» präsentiert ein anderes Bild: Den Linken Hollywoods gelang es durchaus, aus dem Inneren des Studiosystems auf die politischen Fragen ihrer Zeit zu reagieren und soziale Themen in den Mittelpunkt ihrer Filme zu stellen.

Kein anderer Film der fünfziger Jahre als THE SOUND OF FURY (1951) von Blacklist-Opfer *Cyril Endfield* führt etwa deutlicher vor Augen, dass die Reintegration der Kriegsveteranen in die Gesellschaft nicht funktionieren kann, weil die Zustände es nicht zulassen, da das Proletariat in seine Einzelteile zerfallen ist und nur noch die Wahl hat, entweder zum Verbrechen überzuwechseln oder als blindwütiger Mob zu agieren. Der Regisseur und Autor *Abraham Polonsky*, ebenfalls viele Jahre auf der Schwarzen Liste, hat es in der Filmdokumentation RED HOLLYWOOD von Thom Andersen & Noel Burch mit einem schelmischen Lächeln so formuliert: «All films about crime are about capitalism – because capitalism is about crime.» Sein Noir-Meisterwerk FORCE OF EVIL (1948) mit John Garfield verleiht dem überaus kraftvoll Präsenz.

Mit dem Beginn der Schwarzen Liste findet jenes engagierte amerikanische Kino der späten vierziger Jahre, in dem gesellschaftliche Fragen wie Arbeitslosigkeit, Rassismus und Antisemitismus behandelt wurden, ein Kino, das sich dem Alltag der Arbeiterklasse zuwandte, ein jähes Ende. Stattdessen produzieren die Studios von nun an – gegen ihre ökonomischen Interessen, denn diese Filme waren bekanntermassen Box-Office-Gift – rund fünfzig streng antikommunistische Propagandastreifen mit Titeln wie THE IRON CURTAIN, THE RED MENACE, I MARRIED A COMMUNIST, I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI und, in Wien angesiedelt, THE RED DANUBE (!).

***

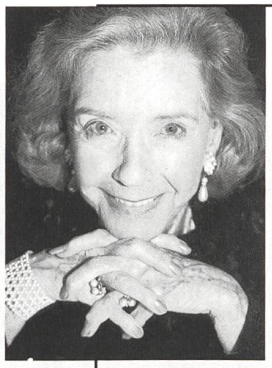
Die Zahl der Drehbücher, an denen blacklisted Autoren ihre Namen hinter *Fronts* (Strohmänner) oder Pseudonymen verstecken mussten, geht in die Hunderte. Seit 1986 arbeitet ein eigenes *Blacklist Credits Committee* innerhalb des Dachverbands der DrehbuchautorInnen, vor allem auf Initiative von *Paul Jarrico* (der 1997 verstarb) und unter massgeblicher Beteiligung von *Norma Barzman*, an der Korrektur einschlägiger Titelnennungen – bis dato konnten auf diese Weise die Credits von rund hundert Filmen berichtigt werden. Ein, wenn auch später, Versuch der Wiedergutmachung, hatte sich doch auch die Führung der vormals bekannt progressiven *Screen Writers Guild* in den Jahren der "Hexenjagd" letztlich HUAC gebeugt und ihre gefährdeten Mitglieder im Stich gelassen.

Christian Cargnelli & Michael Omasta

1 *Demonstration zugunsten der Hollywood Ten*

2 *Anhörung von Bertolt Brecht*

Robert De Niro und Anne Bening in GUILTY BY SUSPICION Regie: Irwin Winkler (1991)



Marsha Hunt, geboren 1917, Schauspielerin. Von 1935 an ist sie bei Paramount unter Vertrag, Anfang der Vierzigerjahre bei MGM. Engagiert sich in der Screen Actors Guild. Zu ihren wichtigsten Filmen zählen THE HUMAN COMEDY (1943), NONE SHALL ESCAPE (1944), SMASH-UP: THE STORY OF A WOMAN (1947) und RAW DEAL (1948). Als ihr Name 1950 auf einer der berüchtigten Listen genannt wird, ist ihre Filmkarriere praktisch beendet. Neben seltenen Filmauftritten spielt sie am Theater und in TV-Serien wie «Alfred Hitchcock Presents», «Twilight Zone» und «The Outer Limits». In Dalton Trumbos Antikriegsfilm JOHNNY GOT HIS GUN (1971) tritt sie noch einmal vor die Kamera. 1993 erscheint ihr äusserst lesenswertes Buch «The Way We Wore: Styles of the Nineteen-Thirties and Forties ... and Our World Since Then».

Betty Garrett, geboren 1919. Schauspielerin, Tänzerin und Sängerin, beginnt ihre Karriere am Broadway. 1944 heiratet sie den Schauspieler Larry Parks, der Mitglied der Kommunistischen Partei ist und im Herbst 1947 vor dem Kongressausschuss als "unfreundlicher" Zeuge auftritt. Als er 1951 erneut vorgeladen wird, bricht er unter dem Druck eines mehrstündigen Verhörs zusammen und denunziert eine Reihe von Kollegen. Damit ist seine Filmkarriere so gut wie beendet. Betty Garrett, die mit Filmmusicals wie NEPTUN'S DAUGHTER, TAKE ME OUT TO THE BALL GAME und ON THE TOWN (alle 1949) bekannt wurde, feiert in den Siebzigerjahren ein Comeback als Star zweier langlebiger Fernsehserien: «All in the Family» und «Laverne & Shirley». Danach stellt sie mit «Betty Garrett and Other Songs» ihre eigene One-Woman-Show zusammen, veröffentlicht 1997 ihre gleichnamige Autobiographie und dreht zuletzt mit Jack Lemmon den Fernsehfilm «The Long Way Home» (1998).

Norma Barzman, geboren 1920 als Norma Levor in New York City in eine Familie deutsch-jüdischer Abstammung. Anfang der Vierzigerjahre kommt sie mit ihrer Mutter nach Los Angeles und wird von ihrem Cousin, dem Drehbuchautor Henry Myers, in die progressiven Zirkel Hollywoods eingeführt. 1943 heiratet sie den Drehbuchautor Ben Barzman (1911–1989). Beide sind Mitglieder der Kommunistischen Partei. Ben Barzman schreibt unter anderem BACK TO BATAAN (Edward Dmytryk, 1945) und THE BOY WITH GREEN HAIR (Joseph Losey, 1948) und arbeitet gemeinsam mit Norma an THE LOCKET (John Brahm, 1947). Als die Barzmans 1951 vor dem HUAC genannt werden, leben sie bereits seit zwei Jahren im französischen Exil. Zahlreiche Film- und TV-Arbeiten. 1976 entsteht ihr gemeinsamer Hollywood-Roman «Rich Dreams», sie kehren in die Vereinigten Staaten zurück. Norma Barzman engagiert sich aktiv im Protest gegen die Verleihung des Ehren-Oscars an Elia Kazan 1999 und im «Blacklist Credits Committee» der Screen Writers Guild of America.

'Der Riss ging quer durch Hollywood'

Gespräch mit der Schauspielerin Marsha Hunt

Marsha Hunt in BLUE DENIM *Regie: Philip Dunne (1959)*

FILMBULLETIN Die anbrechenden Fünfzigerjahre waren die turbulentesten Ihrer Karriere. Sie haben am Broadway gespielt, wurden von der rechten Presse unter Beschuss genommen und spielten in THE HAPPY TIME eine Ihrer letzten Hauptrollen. Aber war es auch eine glückliche Zeit für Sie?

MARSHA HUNT Nein, leider nicht, das ganze Klima wurde rapide schlechter. Ich habe damals in New York gelebt, spielte am Broadway «The Devil's Disciple» von George Bernard Shaw und viele Hörspiele im Radio. THE HAPPY TIME war ursprünglich ein Bühnenstück. Es muss 1950, vielleicht auch 1951 gewesen sein, als man mir die Rolle der Maman angeboten hat. Ich liebte das Stück, ich war sicher, dass es ein Riesenerfolg werden und mindestens ein, zwei Jahre laufen würde, aber ich habe abgelehnt. Maman war nicht die passende Rolle für mich, zumindest keine, die ich ein oder zwei Jahre spielen wollte. Ich habe schweren Herzens abgelehnt. Im Jahr darauf hat mir *Stanley Kramer*[2] dieselbe Rolle für den Film angeboten. Maman für fünf, sechs Wochen, das war etwas anderes! Und ausserdem würde ich mit *Charles Boyer* verheiratet sein – wer hätte da schon widerstehen können? (seufzt)

FILMBULLETIN Hat man während der Dreharbeiten keinen Druck auf Sie oder Kramer ausgeübt?

MARSHA HUNT Stanley Kramer war ein Fels in der Brandung, aber ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie oft ich in die Chefetage der Columbia zitiert worden bin, damit ich einen Loyalitätseid oder sonst eine Erklärung unterschreibe. Ich hab mich geweigert und geweigert und wieder geweigert: «Tut mir leid, das kann ich nicht.»

FILMBULLETIN Sie waren nie Mitglied der Kommunistischen Partei. Wie kam Columbia überhaupt auf die Idee, Sie zu einem solchen Offenbarungseid zu zwingen?

MARSHA HUNT «Red Channels»[3], diese furchtbare Hetzschrift, ist erschienen, und mein Name stand drauf. Zuerst ging es gar nicht um Hollywood, sondern um die Leute in Fernsehen und Radio, weshalb das Ding ja auch «Channels» hiess. Dass ich da hineingeraten bin, lag einfach daran, dass ich damals vor allem in New York gearbeitet und die Stücke, in denen ich auftrat, promotet habe und ständig im Radio präsent war. Zudem hatte ich öffentlich gesagt, dass ich von dem Kongressausschuss in Washington nicht viel hielt. Mag sein, dass viele der Leute, die in «Red Channels» vorkamen, Kommunisten waren. Warum auch nicht? Die Kommunistische Partei war schliesslich eine legale Partei. Sie hatten jedes Recht dazu!

FILMBULLETIN Wie erklären Sie sich den grossen Einfluss, den «Red Channels» auf eine mächtige Industrie wie die Filmindustrie hatte?

MARSHA HUNT «Red Channels» war nur ein Symptom. Im ganzen Land gab es, wenn Sie so wollen, eine Art rechtsgerichtete Bruderschaft, bestehend aus grossen Teilen der *American Legion*[4], bestimmten katholischen Gruppierungen und Kreisen des Militärs. Sie haben sich organisiert und angefangen, die Werbeagenturen, Sponsoren und Kinobesitzer mit Drohbriefen zu bombardieren: «Wenn sie Soundso noch weiter beschäftigen, werden wir ihr Programm boykottieren ...» So hat die Blacklist angefangen: aus ökonomischen Erwägungen. Man hatte Angst um seine Umsätze. Angst, weniger Zahnpasta zu verkaufen. Hollywood hat erst reagiert, als es schon zu spät war. Zunächst wurden neunzehn Drehbuchautoren und Regisseure an den Pranger gestellt, und als die *Hollywood Ten* verurteilt wurden, hoffte man, dass es damit getan sei. Das Gegenteil war freilich der Fall. Als sich die Produzenten und Studiobosse im Waldorf Astoria trafen, haben die Bankiers und Geldleute sie instruiert, nicht nur sämtliche Kommunisten fallen zu lassen, sondern jeden, der in irgendeiner Weise aufgefallen oder verdächtig war. Und die Studios haben klar Schiff gemacht – Kommunisten, ehemalige Kommunisten, Pinkos, Sympathisanten, Trittbrettfahrer ... Wie gesagt, mein Name stand in «Red Channels». Damit war meine Filmkarriere so gut wie vorbei.

FILMBULLETIN Die Studios haben lange Zeit geleugnet, dass es diese Schwarze Liste je gegeben hat. Woran haben Sie gemerkt, dass Sie Persona non grata waren? Sind die Angebote einfach ausgeblieben?

MARSHA HUNT Stimmt genau. Ich war plötzlich nicht mehr die Richtige für den Part. Man hatte mir Hauptrollen für wenigstens vier Fernsehprogramme angeboten gehabt, für «Studio One», «Suspense» und wie sie alle hiessen. Plötzlich habe ich einen sehr verstörenden Anruf nach dem anderen bekommen: «Das Drehbuch ist überarbeitet worden, und Ihre Rolle jetzt nur mehr halb so gross. Sorry, aber das wollen wir Ihnen nicht zumuten. Wir müssen den Vertrag lösen.» So in der Art. Allmählich hat mir gedämmert, was los war. Ich wurde Zug um Zug abserviert.

FILMBULLETIN Lassen Sie uns über ein paar Filme sprechen, die Sie vorher gemacht haben: NONE SHALL ESCAPE, KID GLOVE KILLER ...

MARSHA HUNT Oh, danke, Sie erwähnen nur die guten!

FILMBULLETIN Als Sie mit *André de Toth* den Anti-Nazi-Film NONE SHALL ESCAPE[5] gedreht haben – wussten Sie da schon, dass es ein wichtiger Film sein würde?

"Wir sassen dort und konnten es nicht fassen. 'Kommunist', ein Mitglied einer legalen Partei zu sein, war über Nacht zum übelsten Schimpfwort geworden. Übler als 'Dieb', 'Mörder' oder 'Vergewaltiger'."

MARSHA HUNT Das nicht unbedingt, aber Bundy, wie wir ihn nannten, war ein hervorragender Regisseur. Er war ein richtiger Enthusiast, sehr charismatisch und ungemein witzig. Für den Film hat Columbia ein ganzes polnisches Dorf aufgebaut, wir fühlten uns, als wären wir tatsächlich in Lidice. Der Film selber war alles andere als lustig, eine furchtbar tragische Geschichte. Ich habe Marja Paeierkowski gespielt, eine junge Polin, deren Familie von den Nazis umgebracht wird. Es gab ein paar sehr schwierige Szenen ... Die für mich schwierigste aber war die, in der ich mit dem Rad fahren musste. Ich bin in New York aufgewachsen, in New York fährt kein normaler Mensch mit dem Fahrrad! Also musste ich Fahrrad fahren lernen, und zwar an einem einzigen Tag. Am nächsten Tag wurde gedreht. Ich habe Blut und Wasser geschwitzt, aber zu meinem Glück hat die Aufnahme schon beim ersten Mal geklappt. (lacht)

FILMBULLETIN Es ist auffällig, mit wie vielen emigrierten Regisseuren Sie im Laufe Ihrer Karriere, aber speziell in den Vierzigerjahren, gearbeitet haben.

MARSHA HUNT Sie meinen *Fred Zinnemann*? Das war ein überaus liebenswerter Mann. Ungeheuer talentiert, zuvorkommend, mit einem Herz für Schauspieler. KID GLOVE KILLER war sein erster Spielfilm in Hollywood, aber schon damals stand für mich fest, dass ihm eine glänzende Karriere bevorstehen würde. Wir hatten viel Spass am Set. Ausserdem war *Van Heflin*, ein alter Freund, mit dem ich kurz vorher SEVEN SWEETHEARTS[6] abgedreht hatte, wieder mit dabei. Wir arbeiteten in einem Polizeilabor, bei der Spurensicherung, um mit Hilfe der neuesten technischen Methoden ein paar Gangster zu überführen. Van hat eine Zigarette nach der anderen geraucht. Ich war seine Assistentin und lief ständig mit einem Bunsenbrenner hinter ihm her, um sie anzuzünden. (lacht)

FILMBULLETIN Und *Edgar G. Ulmer*? Wussten Sie, dass auch Ulmer aus Wien stammte? Mit ihm haben Sie CARNEGIE HALL gedreht, ein Musical.

MARSHA HUNT Ein Musical, stimmt, aber ohne tanzende Mädchen. CARNEGIE HALL war der Versuch, eine Reihe der bedeutendsten Musiker des Jahrhunderts in einem einzigen Film zusammenzubringen. Jascha Heifetz, Artur Rubinstein, Gregor Piatigorsky, der Cellist; die grosse Sopranistin Lily Pons, der Tenor Jan Peerce sowie (laut) Ezio Pinza, Bass. Und obendrein auch noch Harry James und sein Orchester ... Jeder von ihnen hat ein oder zwei Nummern zum Besten gegeben – alles Übrige, die Geschichte rund herum, lastete auf meinen Schultern. Und leider war das Drehbuch ein bisschen sentimental und vorhersehbar. Eine schöne Herausforderung war, dass ich eine Frau von ihren Jugendjahren bis ins fortgeschrittene Alter darstellen musste. Die Geschichte beginnt mit der Eröffnung der Carnegie Hall. Tschaikowsky dirigiert ein Konzert mit eigenen Arbeiten, und ich komme als sechsjähriges Waisenmädchen aus Irland zu einer Tante nach New York. Ich weiss nicht, wo sie wohnt, sondern nur, dass sie als Putzfrau in der Carnegie Hall arbeitet. Also verbringe ich meinen ersten Tag in Amerika damit, hinter der Bühne auf sie zu warten und lausche Tschaikowsky. (lacht) Das nächste Mal, wenn Sie mich sehen, bin ich in meinen Zwanzigern, eine Putzfrau, und schrubbe auf Händen und Knien die Bühne. Dann verliebe ich mich in *Hans Jaray*[7], einen temperamentvollen Nachwuchspianisten, der nach einem Streit mit einem Dirigenten sein Engagement verliert und schliesslich bei einem Unfall ums Leben kommt. Also muss ich unseren Sohn ganz allein grossziehen, arbeite mich im Lauf der Jahre zur künstlerischen Leiterin hoch und engagiere alle grossen Virtuosen ans Haus. Ein lohnender Part, finden Sie nicht? Ich habe schon Altersrollen gespielt, als ich noch keine Dreissig war. CARNEGIE HALL bedeutet mir sehr viel. Meine Mutter war Musikerin, sie unterrichtete Gesang. In dem kleineren Saal, der Little Carnegie, hat sie öfters Liederabende eingerichtet.

FILMBULLETIN Erinnern Sie sich noch an die Dreharbeiten?

MARSHA HUNT Wir haben vor Ort gedreht. Eine Reihe von illustren Gästen hat die Dreharbeiten besucht, wie beispielsweise Thomas Dewey, der Gouverneur von New York, der als Präsidentschaftskandidat gegen Truman verloren hat. Übrigens war Edgar Ulmer nicht gerade mein Lieblingsregisseur. Als mir diese Rolle angeboten wurde, hab ich *Boris Morros*, der Chef der Musikabteilung von Paramount und Co-Produzent des Films war, gefragt, wer dabei Regie führen würde. Er antwortete: «Edgar Ulmer». Der Name hat mir nichts gesagt, ich fragte also weiter: «Ich nehme an, er versteht etwas von Musik? Ist er selber Musiker?» Worauf dann Boris in Gelächter ausbrach: «Well, he plays a good phonograph!» (lacht) Mir gegenüber hat sich Ulmer immer korrekt verhalten, aber die Art und Weise, in der er mit Statisten und Nebendarstellern umgesprungen ist, gefiel mir überhaupt nicht. Es hätte mich nicht gestört, wenn er alle gleich hart angepackt hätte, aber nein: Zu der Hauptdarstellerin war er freundlich, alle anderen hat er herumkommandiert, inklusive seine Frau, die Scriptgirl bei dem Film war.

FILMBULLETIN CARNEGIE HALL kam 1947 in die Kinos. Im selben Jahr haben Sie an dem berühmten Flug nach Washington teilgenommen und waren Augenzeugin der ersten Verhöre.

MARSHA HUNT Ja, ich habe mir das angeschaut. Zwei Tage lang.

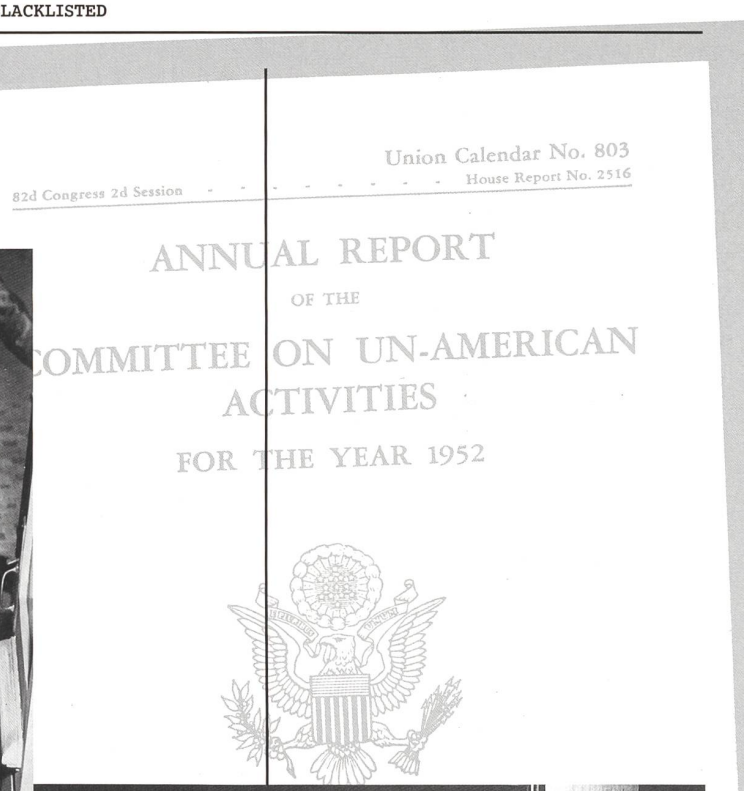
FILMBULLETIN Was ist während dieser Tage passiert? Welchen Eindruck hatten Sie von der ganzen Sache?

MARSHA HUNT Ich war vollkommen perplex. Wie konnte unsere Regierung, auf die ich, wie jeder gute Amerikaner, stolz war und der ich loyal gegenüber stand, wie konnte eine Behörde dieser Regierung so niederträchtig mit Bürgern der Vereinigten Staaten umgehen? Indem sie sie einzuschüchtern versuchten, niederhämmerten und kaum einmal zu Wort kommen liessen. Ich kannte keinen der «Ten» persönlich, mit Ausnahme von *Adrian Scott*, den ich sehr gemocht und geschätzt habe. Aber die Art und Weise, in der diese Befragungen vonstatten gingen, war wie in einem schlechten Traum. Der ganze Saal war gleissend hell erleuchtet, wie ein Set in einem Filmstudio, nicht so, als würde dort ein Kongresskomitee tagen, um eine Untersuchung zu führen. Es war schlimm, schlimmer als bei einem Prozess. In einem Prozess hat man einen Anwalt, Beweismaterial muss vorgelegt werden, man hat das Recht, sich zu verteidigen. Nicht in diesem Saal, nicht bei diesem Prozess! *J. Parnell Thomas*, der Vorsitzende, war die Karikatur von einem Mann. Er konnte das Wort «Kommunist» nicht einmal richtig aussprechen: «Are you now or have you ever been a member of the "Commonist" Party?» Er wollte gar keine Antwort darauf: Bang, Bang, Bang! Keiner der Vorgeladenen hatte eine Chance, sich zu rechtfertigen, nur: «Ja oder Nein» – sobald jemand anders zu antworten versuchte, wurde er niedergebrüllt oder unter Androhung von Gewalt des Saals verwiesen. Was man dort aufführte, war ein absurdes Melodram. Wir sassen dort und konnten es nicht fassen. «Kommunist», ein Mitglied einer legalen Partei zu sein, war über Nacht zum übelsten Schimpfwort geworden. Übler als «Dieb», «Mörder» oder «Vergewaltiger». Das war ein Schock, für uns alle.

FILMBULLETIN Diese mutige Aktion, der Flug nach Washington, war demnach eher entmutigend?

MARSHA HUNT Wir wollten unseren Standpunkt deutlich machen. Eine andere Sicht der Dinge vermitteln. Der Kongressausschuss machte überall im Land billige Schlagzeilen, immerhin ging es um Hollywood! Seine Mitglieder, von Mr. *Richard Nixon* aufwärts, konnten ihren Namen endlich in den Zeitungen lesen und im Radio hören. In jeder Sendung brachte man etwas über die Verhöre, auch *Walter Winchell*[8], der extrem rechts war und ein Skandaltreiber sondergleichen. Man versuchte, der Öffentlichkeit weiszumachen, dass es gefährlich war, ins Kino zu gehen, und dass in den Filmen anti-amerikanische, anti-demokratische, anti-kapitalistische Propaganda betrieben würde. Wir sind nach Washington geflogen, um das in aller Öffentlichkeit richtig zu stellen. *John Huston* und *Philip Dunne*[9] haben ein Flugzeug gechartert, sie waren auch zwei unserer Hauptredner. Wir haben versucht, den Leuten zu erklären, wie Filme gemacht werden. Nehmen wir an, ein Drehbuchautor, ob Kommunist oder nicht, hätte tatsächlich etwas «Unamerikanisches» in ein Skript hineinpacken wollen – er wäre damit nie durchgekommen, denn der Boss des Studios, der

FORCE OF EVIL *Blacklisted: Abraham Polonsky (Regie), 1948*



Union Calendar No. 803
82d Congress 2d Session House Report No. 2516

ANNUAL REPORT
OF THE
COMMITTEE ON UN-AMERICAN ACTIVITIES
FOR THE YEAR 1952

A PLACE IN THE SUN *Blacklisted: Michael Wilson (Co-Autor), Regie: George Stevens, 1951 mit Shelley Winters*

"Schon damals konnte ich nicht verstehen, warum in der Gewerkschaft die meiste Zeit über Kommunismus gesprochen wurde, aber nie über die Mindestlöhne und Arbeitsbedingungen der Schauspieler."

Produzent, der Co-Produzent, der Regisseur, der Cutter und nicht zuletzt die Stars des Films haben alle ein Wort mitzureden und Einfluss auf das fertige Produkt. Für jeden, der jemals in Hollywood gearbeitet hat, war das ganz selbstverständlich, aber in der Öffentlichkeit wusste man darüber nicht Bescheid. Alles, was die Leute zu hören bekamen, war: «Vorsicht, die Roten aus Hollywood versuchen, eure Loyalität zu untergraben – ihr seid Opfer kommunistischer Propaganda.» Wir haben unsere Industrie verteidigt, und zwar auch in unserem eigenen Interesse.

FILMBULLETIN Durchaus verständlich, aber wieso war diese, sagen wir, «liberale Gegenbewegung», von nur so kurzer Dauer?

MARSHA HUNT Das hat verschiedene Ursachen gehabt. Eine davon war die rechte Presse, vor allem die Zeitungen des Hearst-Syndikats, die nichts unversucht gelassen haben, um uns lächerlich zu machen, uns als komplett naiv und politisch ahnungslos hinzustellen. Sie haben Lügen verbreitet. Ich wurde mit Aussagen zitiert, die ich nie im Leben gemacht habe. Aber wir haben auch viel Zustimmung bekommen. Es gab

1

Journalisten, die verstanden haben, warum wir nach Washington geflogen sind: um unsere Rechte und die Filmindustrie, die Kunstform Film, wenn Sie so wollen, vor diesen ungerechtfertigten Angriffen in Schutz zu nehmen … Doch kaum waren wir wieder zurück, haben die Bogarts die Seiten gewechselt. Das war der Wendepunkt, zumindest für mich. Wir hatten uns zu dem *Committee for the First Amendment*[10] zusammengeschlossen – *Danny Kaye*, *Humphrey Bogart* und *Lauren Bacall* gehörten mit zu seinen berühmtesten Gründungsmitgliedern. Ich weiss nicht, weshalb die Bogarts sich plötzlich distanzierten. Sie standen beide bei Warner Bros. unter Vertrag, und vermutlich hat *Jack Warner* zu ihnen gesagt: «Das ist schlecht fürs Geschäft. Sagt, dass es euch leid tut. Widerruft!» Und genau das haben sie auch getan.

Die Formulierung, die gefunden wurde, lautete: «Wir sehen ein, dass wir schlecht beraten waren, an diesen Aktionen teilzunehmen.»[11] Keiner von uns, weder John Huston noch Phil Dunne, *William Wyler* oder Danny Kaye, hatte je etwas für den Kommunismus übrig, aber nachdem die Bogarts diese Erklärung abgaben, ist das «Committee for the First Amendment» kein einziges Mal mehr zusammengetreten.

FILMBULLETIN Wenn man sogar Leute wie Bogart und Bacall einschüchtern konnte, haben Sie da selbst nie mit dem Gedanken gespielt, klein beizugeben?

MARSHA HUNT Von mir aus können Sie es gern Sturheit nennen, aber ich bin so erzogen worden. Die Fünfzigerjahre waren eine Zeit der Agonie für mich, natürlich war ich hin- und hergerissen. Columbia drängte mich, eine Doppelseite in «Variety» zu schalten und zu erklären, dass ich nie ein Mitglied der Kommunistischen Partei war. Und das sozusagen freiwillig, denn niemand hatte das öffentlich je behauptet!

FILMBULLETIN Vermutlich hatten Sie auch von der Schauspielergewerkschaft keinerlei Hilfe zu erwarten.

MARSHA HUNT Von denen habe ich nie etwas gehört, obwohl ich zwei Jahre lang im Vorstand gesessen bin. Und schon damals konnte ich nicht verstehen, warum die meiste Zeit über Kommunismus gesprochen wurde, aber nie über die Mindestlöhne und Arbeitsbedingungen der Schauspieler. Als ich das einmal zur Sprache brachte, war die einzige Reaktion: «Aha, das muss eine von denen sein!» Eine sehr traurige Entwicklung. Es haben sich verschiedene Fraktionen gebildet, eine linke und eine rechte, der Riss ging durch alle Gewerkschaften: die der Autoren, der Regisseure, eigentlich quer durch Hollywood. Das war schon 1946/47 so, also vor den ersten Verhören.

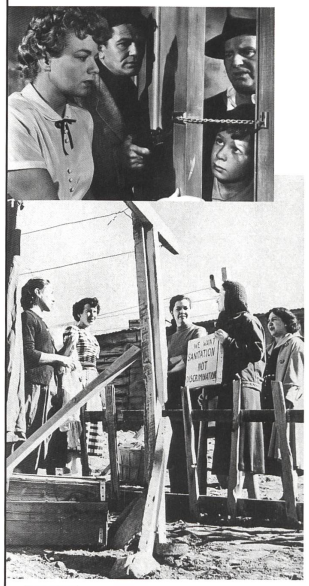
FILMBULLETIN Wie haben Sie das Ende der Blacklist erlebt? Hat man sich bei Ihnen entschuldigt, Ihnen irgendeine Erklärung gegeben, oder haben Sie einfach wieder mehr Angebote bekommen?

MARSHA HUNT Nein. Es rief kaum jemand an. Ich habe seit dem Ende der Blacklist acht Filme gedreht. In den fünfzehn Jahren davor waren es 62. Ein ziemlicher Unterschied! Der interessanteste Film, den ich danach gemacht habe, war BLUE DENIM, mit *Carol Lynley*, *Macdonald Carey* und *Brandon de Wilde* (1959). Darin ging es um eine Abtreibung, lange bevor man das Wort in einem Film überhaupt aussprechen durfte. Philip Dunne, der seinerzeit unseren Flug nach Washington organisiert hat, führte Regie. Ich habe ihn nie gefragt, ob er mir diese Rolle nur verschafft hat, weil ich auf der Schwarzen Liste stand, oder ob er mich sowieso engagieren wollte.

Das Gespräch mit Marsha Hunt führten Christian Cargnelli und Michael Omasta

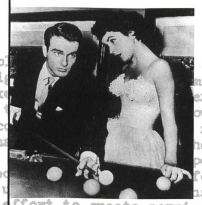
1
Dennis O'Keefe, Marsha Hunt und Claire Trevor in RAW DEAL *Regie: Anthony Mann, 1948*

2
Betty Garrett und Frank Sinatra in ON THE TOWN *Regie: Gene Kelly und Stanley Donen, 1949*



HE RAN ALL THE WAY *Blacklisted: John Berry (Regie), Hugo Butler, Dalton Trumbo (Buch), John Garfield (Darsteller), mit Shelley Winters, Bobby Hyatt und Wallace Ford, 1951*

SALT OF THE EARTH *Blacklisted: Herbert J. Biberman (Regie), Michael Wilson (Buch), Paul Jarrico (Produktion), 1954*



A PLACE IN THE SUN *Blacklisted: Michael Wilson (Co-Autor), Regie: George Stevens, mit Montgomery Clift und Elizabeth Taylor, 1951*

'Irgendjemand versucht immer, dir deine Rechte streitig zu machen'

Gespräch mit der Schauspielerin Betty Garrett

2

FILMBULLETIN Wenn man den Namen Betty Garrett hört, denkt man zuallererst an MGM, an Hollywood-Musicals der Vierzigerjahre, an die Tänzerin. Die ersten Schritte Ihrer Karriere aber haben Sie am Mercury Theatre von *Orson Welles* gemacht. Das hat mit Tanz vermutlich wenig zu tun gehabt?

BETTY GARRETT Gar nichts! Mein erstes Engagement bei Orson Welles war ein Job hinter der Bühne, als Stimme des Volkes. Das Stück hiess «Danton's Death» und handelte von der Französischen Revolution. Ich war Teil der Komparserie, die im Off herumgetrampelt ist, Revolutionslieder gesungen und «Nieder mit Danton! Es lebe Robespierre!» gerufen hat. Mehr hatten wir nicht zu tun, aber wir haben auch nur achtzehn Dollar in der Woche verdient.

FILMBULLETIN Welche Erinnerungen haben Sie an Orson Welles? War er schon damals ein extravaganter Regisseur?

BETTY GARRETT Er war sehr dramatisch, wild, ziemlich witzig, ein schlanker, gut aussehender Mann. Es hat ihm unheimlich Spass gemacht, uns ein bisschen zu quälen. In der Regel haben wir von sechs Uhr abends bis sechs Uhr früh geprobt, ohne Pause und dem Verhungern nahe, während Orson sich von nebenan ein Steak bringen liess und vor unseren Augen genüsslich zu essen angefangen hat. Manchmal hat er dann im Parkett auch ein kleines Nickerchen gemacht. (lacht) Tagsüber hat Orson gerade sein Hörspiel «The War of the Worlds» geprobt. Eines Abends, wir hatten schon länger als sonst auf ihn gewartet, heulen draussen plötzlich die Polizeisirenen los, das Licht geht an, Orson stürzt ins Theater, schaut uns entsetzt an und sagt: «Was habe ich getan?» Er wusste nur zu gut, was er getan hat. Er hat das ganze Land in Panik versetzt!

FILMBULLETIN Eine der Besonderheiten des Mercury Theatre war, dass es ein fixes Ensemble gab. Wie hat Welles diese «stock company» zusammengehalten?

BETTY GARRETT Ganz einfach, die meisten Produktionen waren ein Erfolg. «Horse Eats Hat», «Dr. Faustus» und auch sein «Julius Caesar» im modernen Gewand waren grosse Erfolge, deshalb sind die meisten Schauspieler gerne geblieben. *Joseph Cotten*, *Jack Berry*, *Mary Wickes*, ein grosses, grossnasiges Mädchen, sie alle haben zu Orsons «stock company» gehört; auch *Martin Gabel*, der Danton spielte, und *Vladimir Sokoloff*, unser Robespierre. Ausgerechnet «Danton's Death» wurde leider ein ziemlicher Flop, es war überproduziert, ein bisschen zu pompös.

FILMBULLETIN Es war die letzte grosse Produktion des Mercury Theatre.

BETTY GARRETT Ja, aber eigentlich habe ich von da an immer irgendeinen Job gefunden. Ich habe als Chorusgirl in einem Nachtclub gearbeitet und ab 1939 ein oder zwei Jahre lang bei der Weltausstellung in New York. Da wurde ich zum ersten Mal als Tänzerin engagiert, für «Railroads on Parade», eine grossartige Show über die Geschichte der amerikanischen Eisenbahnen. Wir hatten eine Bühne, die sich einen ganzen Häuserblock entlang erstreckte, historische Eisenbahnwagen, die auf Schienen fuhren, und ein Ensemble von Hunderten von Leuten! Eine der Szenen zeigte die Ermordung Lincolns und den Zug, in dem man seinen Leichnam nach Washington überführt hat: Von überall her kamen Farmer und befreite Sklaven zum letzten Geleit. Für eine andere Szene hat man einen Pullman-Wagen in der Mitte durchgeschnitten, so dass man die Fahrgäste im Inneren sehen konnte. In der Szene hatte ich ein kleines Solo: Ich tanzte in mein Abteil und fing an, mich für die Nacht auszuziehen. Ich kam bis zu BH und Höschen, dann ist der Zug angerollt und langsam ausser Sichtweite gefahren … (lacht)

FILMBULLETIN Gewagt! Trotzdem hat es Sie nachher zu MGM, dem konservativsten Studio in Hollywood, verschlagen?

BETTY GARRETT Das war Jahre später, 1946, als ich die Hauptrolle in der Broadway-Show «Call Me Mister» gespielt habe. *Louis B. Mayer* persönlich hat mich gesehen und mir einen Vertrag angeboten.

FILMBULLETIN Sie haben gleich in Ihrem ersten Film eine Hauptrolle gespielt, in BIG CITY, einer Produktion von *Joe Pasternak*.[12]

BETTY GARRETT Ja, das war ein echter Ungar! Sehr ungarisch, ein richtig netter, freundlicher Mann. Er hatte ein Faible dafür, Leute gegen den Typ zu besetzen. Das hat ihm Spass gemacht, er fand das ungeheuer interessant und spannend. *Danny Thomas*, ein Nachtclub-Komiker und Kind von Immigranten aus dem Libanon, spielte in BIG CITY einen Rabbi. Für die Rolle seiner Mutter hat Joe, das muss man sich einmal vorstellen, keine geringere als *Lotte Lehmann* engagiert, die grosse Opernsängerin, und der einzige Song, den sie im ganzen Film zu singen hatte, war «The Kerry Dance», ein irisches Volkslied. (lacht) Mich hat er mehr nach Typ besetzt, nämlich als Sängerin in einem Nachtclub. Ich hatte eine Nummer, die hiess «I'm gonna see a lot of you» – würden wir den Film heute drehen, wäre das zweifellos eine Stripperin … Ich hab Joe sehr gemocht. Auch *Arthur Freed*[13], der ein Genie war.

FILMBULLETIN Apropos Arthur Freed: Hatten Sie gedacht, dass ON THE TOWN

"Ich mag, was Dalton Trumbo über die Zeit der Blacklist gesagt hat: ‹It will do no good to search for villains or heroes or saints or devils because there were none; there were only victims.›"

ein derart grosser Erfolg werden würde?

BETTY GARRETT Wir waren uns bewusst, dass es etwas ganz Neues war, einer der ersten Filme, in denen die Musiknummern sich aus der Handlung entwickelten, abgesehen von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers*, bei denen war es Teil der Liebesgeschichten, wenn sie zusammen tanzten. Normalerweise schauten Musicals so aus: das Drehbuch mit der Handlung und dazu ein paar Musiknummern. Aber hier sangen und tanzten die Schauspieler alles selbst. Und natürlich war es etwas Neues, dass ein Teil des Films *on location* in New York gedreht wurde, was damals für Musicals völlig unüblich war. Viele Leute glauben, der ganze Film ist in New York gedreht worden, aber das Dach des Empire State Building etwa war ein wundervoller Studiobau. Wir haben unten im Marinehafen von Brooklyn gedreht, die Szene, wo wir den Boys «goodbye» sagen, aber das musste später nachgedreht werden, weil irgendwas mit der Kamera nicht stimmte. Und mich hat immer gewurmt, dass das Mädchen, das von hinten gefilmt wurde, als es Frank Sinatra zum Abschied winkt, nicht ich war – denn sie hatte den breitesten Hintern, den ich je gesehen habe. (lacht) Das bin nicht ich!

FILMBULLETIN Wie muss man sich das Leben als Vertragsschauspielerin bei MGM damals vorstellen?

BETTY GARRETT Man hat in einer wohlbehüteten Atmosphäre gelebt, war aber auch sehr eingeschränkt, weil man praktisch keinen Schritt ohne Erlaubnis machen durfte. Das Studio hat dir gesagt, was du tun sollst, und hat dich suspendiert, wenn du dich geweigert hast. Angenehm war, dass man 48 Wochen im Jahr bezahlt wurde, und das nicht schlecht – gleichgültig, ob man gearbeitet hat oder nicht. Aber zum Glück hat man mir nur Filme angeboten, die ich auch liebend gern gemacht habe. Übrigens, die erste Person, mit der ich je in Hollywood zu Mittag gegessen habe, war *Ava Gardner*. Ich gehe in diese grosse Kantine bei MGM – die Regisseure sitzen an einem Tisch, die Drehbuchautoren an einem anderen – und schaue mich um, da schreit plötzlich jemand herüber: «Hey, over here!» Es war Ava Gardner. Ich erinnere mich, als wär's gestern gewesen. Sie sagte: «I'm so glad you're in the studio – the only person that dresses as sloppy as I do.» (lacht)

FILMBULLETIN Ein schöner Zufall, dass 1946, als Sie mit «Call Me Sister» erfolgreich waren, auch THE JOLSON STORY herauskam, der grösste Hit Ihres Mannes *Larry Parks*[14].

BETTY GARRETT Ja, wir hatten es beide geschafft. Ich am Broadway und Larry mit THE JOLSON STORY, für den er für den Oscar nominiert worden ist. Als der Film in der Radio City Music Hall angelaufen ist, hat das Studio einen Publicity-Auftritt organisiert. Vor dem Kino wurde eine riesige Plattform aufgestellt, von der aus ich die Leuchtschriftanzeige ausgewechselt habe: von «THE JOLSON STORY mit Larry Parks» auf «Larry Parks in THE JOLSON STORY». Top billing!

FILMBULLETIN Gab es damals bereits irgendwelche Anzeichen, was kurz darauf passieren würde?

BETTY GARRETT Keine konkreten Anzeichen. Ich glaube, man hat es zuerst nur gespürt. Larry ist, wie Sie wissen, im Oktober 1947 nach Washington vorgeladen worden, zusammen mit *Edward Dmytryk*, *Herbert Biberman*, *Alvah Bessie* und den anderen. Nachdem man die Ten verurteilt hatte, sind die Verhöre zwar abgebrochen worden, aber irgendwie haben wir doch gewusst, dass es damit nicht vorbei war. Und wirklich, als man die Ermittlungen neuerlich aufnahm, hat Larry als einer der Ersten wieder eine Vorladung bekommen.

FILMBULLETIN Ihr Mann war der einzige Schauspieler unter den ersten «Neunzehn». Warum, glauben Sie, wurde ausgerechnet er 1951 wieder vorgeladen?

BETTY GARRETT Wahrscheinlich deshalb, weil er sehr bekannt war, ein richtiger Star. Und ein «Name» war genau das, was das Komitee brauchte, um sich öffentlich profilieren zu können. Ich habe Hemmungen, das zu sagen, aber ich vermute, dass Ronald Reagan, der damalige Präsident der Schauspielergewerkschaft, da seine Hand im Spiel gehabt hat. Als Larry in den Vorstand gewählt wurde, hat er als Erstes einen Bericht über die Situation der Schauspieler anfertigen lassen. Das Ergebnis war erschütternd, weil ein durchschnittlicher Schauspieler nicht einmal genug zum Leben verdient hat. Reagan war sehr aufgebracht wegen des Berichts, jedenfalls hatte er es von da an auf Larry abgesehen. Ausserdem hatte er einen guten Draht zu der sehr rechtslastigen Motion Picture Association und, wie man heute ja weiss, auch zum FBI. Gut möglich, dass man Reagan einmal gefragt hat, wen er für gefährlich halte, und gut möglich, dass er darauf gesagt hat: Larry Parks.

FILMBULLETIN Den veröffentlichten Protokollen zufolge hat man Parks die Namen von bestimmten Kollegen abgefragt, die er als Kommunisten identifizieren sollte: *Lee J. Cobb*, *Anne Revere*, *Gregory Peck*, *Sterling Hayden* …

BETTY GARRETT Ein lächerliches Spiel, entwürdigend, ich kann das heute noch nicht verstehen. Die Hälfte davon hat er nicht einmal persönlich gekannt. Ich glaube, das Komitee hat nicht wirklich gewusst, wie es die Sache in den Griff bekommen kann. Sie hatten angenommen, Larry würde als "unfreundlicher" Zeuge jede Aussage verweigern, aber er hat gar keinen Anlass gesehen, warum er nicht zugeben soll, Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen zu sein. Das hatten sie vermutlich nicht erwartet, also haben sie ihn gewaltig unter Druck gesetzt und seine Vernehmung unter Ausschluss der Öffentlichkeit weitergeführt. Egal, was Larry getan hätte: Sie hätten in jedem Fall behaupten können, dass er kooperiert hat. Eine fürchterliche Erniedrigung. Am Ende hat einer von den Herrschaften dann zu ihm gesagt: «Vielleicht tröstet es Sie zu wissen, dass die Personen, deren Namen gerade genannt wurden, bereits vorgeladen worden sind.» Und Larry sagte: «Das tröstet mich in keiner Weise.» Das war das Ende seiner Karriere.

FILMBULLETIN Inwiefern waren Sie von der Schwarzen Liste auch selbst betroffen?

BETTY GARRETT MGM hat meinen Vertrag nicht mehr verlängert. Für uns alle war das Studio wie eine grosse Familie gewesen: Jeder kannte jeden, und plötzlich wurde man ausgesperrt. Und natürlich haben Larry und ich auch viele Freunde verloren, eine Zeit lang waren wir ziemlich isoliert. Ich nehme an, dass ich auch selbst auf irgendeiner Liste stand und verhört hätte werden sollen, aber zu dem Zeitpunkt war ich im neunten Monat, und es hätte sicher nicht gut ausgesehen, wenn man im Zeugenstand eine schwangere Frau in die Mangel nimmt. Ich mag, was Dalton Trumbo über die Zeit der Blacklist gesagt hat: «It will do no good to search for villains or heroes or saints or devils because there were none; there were only victims.»

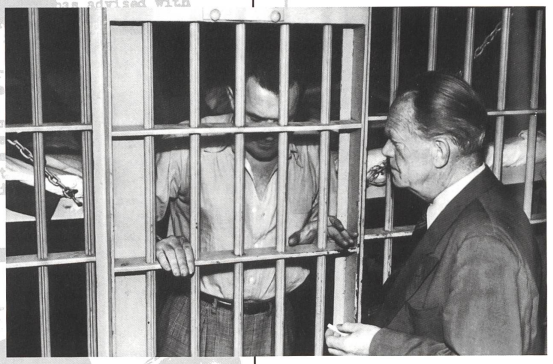
FILMBULLETIN Gab es jemanden, der Sie unterstützt hat? Leute aus der Gewerkschaft oder wenigstens Freunde?

BETTY GARRETT Nein, nicht wirklich. Ein paar Freunde haben sich uns gegenüber immer loyal verhalten. Was mich betrifft, hat sich der Sturm bald wieder ein bisschen gelegt. Einer der ersten, der mir geholfen hat, war *Danny Thomas*, der mir Mitte der Fünfzigerjahre einen Auftritt in seiner Fernsehshow «Make Room For Daddy» verschafft hat. Larry hätte zu einem späteren Zeitpunkt vielleicht wieder arbeiten können, aber die meisten Drehbücher, die man ihm da noch angeboten hat, waren seiner einfach nicht würdig. Er war ein Star und er ist verloschen … Aber ich möchte nicht bitter klingen. Wenn all das nicht passiert wäre, hätten wir viele Dinge nie unternommen, für die ich sehr dankbar bin. Wir sind in England aufgetreten, im Palladium in London, und dann durch die Provinz getourt. Wir haben Sommertheater gespielt, etliche Shows zusammen gemacht und haben in Las Vegas eine Varieté-Nummer auf die Beine gestellt. Bis Las Vegas, das fand ich schon immer komisch, hat die Blacklist einfach nicht gereicht … Und wir haben sehr viel Zeit mit unseren beiden Kindern verbracht, das betrachte ich heute als Geschenk.

FILMBULLETIN Überhaupt scheint das Theater von der Blacklist nicht so beeinträchtigt gewesen zu sein, stimmt das mit Ihren Erfahrungen überein?

BETTY GARRETT Ja, am Theater war die Situation besser. Viele der blacklisted SchauspielerInnen gingen nach New York und traten dort auf. Equity[15] war

THE ASPHALT JUNGLE *Blacklisted: Ben Maddow (Buch), Regie: John Huston, mit Jean Hagen und Sterling Hayden, 1950*



THE SOUND OF FURY *Blacklisted: Cy Endfield (Regie), mit Frank Lovejoy und Cliff Clark, 1951*

"Wenn ich heute mit jungen Leuten spreche, höre ich oft: 'Ach, so was kann nicht mehr passieren!' Dabei passiert es ständig! Wenn es nicht gegen fortschrittliche Leute geht, dann eben gegen Schwule oder Angehörige einer Religion."

die einzige Gewerkschaft, die diese SchauspielerInnen und AutorInnen unterstützt hat. So konnten wir auch eine Broadway-Show auf die Beine stellen. Sie hiess «Beg, Borrow or Steal» und war leider kein Hit.

FILMBULLETIN Hatte Larry Parks eine Ausbildung als Sänger oder Tänzer?

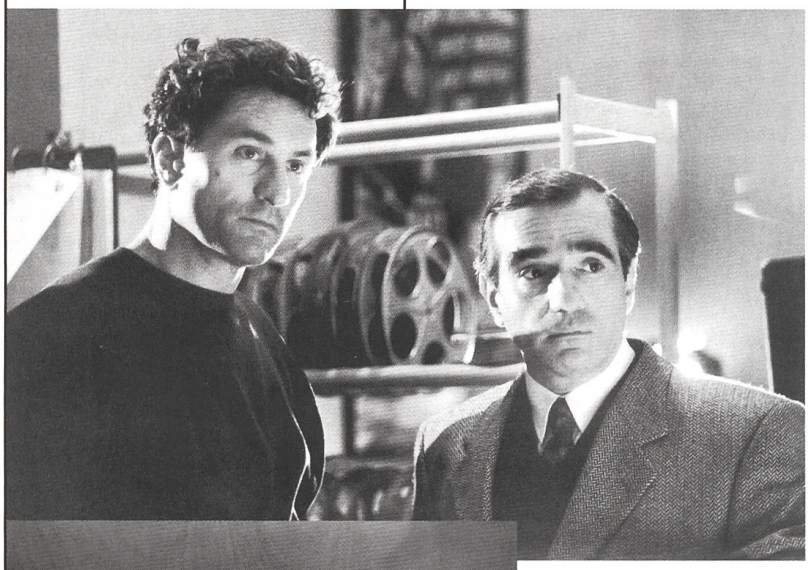
BETTY GARRETT Nein, aber er war sehr athletisch und hatte eine sehr nette Baritonstimme, nicht eine wie Jolson, aber er konnte sehr gut singen. Er hatte sich selbst das Klavierspielen beigebracht, das war wirklich ein Wunder. Als wir zusammen auftraten, wollte er, dass ich etwas ganz allein spielen sollte. Ich sagte: «Das will ich nicht, weil es das Gleichgewicht durcheinanderbringt. Wenn du etwas allein spielst, dann mach ich das auch.» Darauf er: «Ich glaub, ich werd Klavier spielen.» (lacht) Er setzte sich ans Klavier und lernte mit Hilfe unseres musikalischen Leiters, ein Stück zu spielen – buchstäblich Finger für Finger. Er übte fünf, sechs Stunden pro Tag, und schliesslich spielte er ein schönes Arrangement von «September Song» und Boogie Woogie und begleitete mich am Klavier! Er schaffte es, zu spielen und dem Publikum zuzulächeln wie Liberace. (lacht) Larry war ein Perfektionist. Was er sich in den Kopf gesetzt hatte, das hat er erreicht.

FILMBULLETIN Halten Sie sich und Larry für politische Menschen?

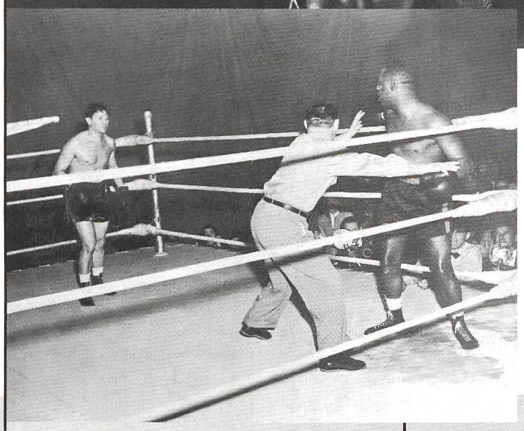
BETTY GARRETT Nicht wirklich. Ich glaube, wir waren es beide nicht. Wir sind der Partei beigetreten, weil das die Einzigen waren, die gegen Ungerechtigkeit auftraten. Oh, my God, ich könnte an zwei Fingern einer Hand abzählen, an wie vielen Parteiversammlungen ich teilgenommen habe. Ich habe nur getan, was jeder tun sollte – für bessere Wohnbedingungen demonstriert, Benefizveranstaltungen für Kriegswaisen organisiert und mich gegen die Rassendiskriminierung ausgesprochen ... Und alle diese Organisationen waren auf Listen vermerkt, galten als subversiv. Ich glaube, heute sollte man erkennen, wie unsinnig das war. Im Grunde schaue ich mir jetzt die Nachrichten an, mach mir über Sachen Gedanken, aber ich bin nicht wirklich politisch aktiv. Ich sollte es sein, ich fühle mich deswegen schuldig. Wenn ich heute mit jungen Leuten spreche, höre ich oft: «Ach, so was kann nicht mehr passieren.» Dabei passiert es ständig! Wenn es nicht gegen fortschrittliche Leute geht, dann eben gegen Schwule oder Angehörige einer Religion. Irgendjemand versucht immer, dir deine Rechte streitig zu machen. Dagegen muss man kämpfen.

Das Gespräch mit Betty Garrett führten Christian Cargnelli und Michael Omasta

1
Ben Barzman



Robert De Niro und Martin Scorsese in GUILTY BY SUSPICION Regie: Irwin Winkler (1991)



BODY AND SOUL Blacklisted: Robert Rossen (Regie), John Garfield (Darsteller), 1947

CROSSFIRE Blacklisted: Edward Dmytryk (Regie), mit Robert Ryan, Robert Young und Robert Mitchum, 1947

'Er wusste verdammt genau, wer das geschrieben hatte'

Gespräch mit der Drehbuchautorin Norma Barzman

FILMBULLETIN Beginnen wir mit THE BOY WITH GREEN HAIR (1948), einem der bekanntesten und eindringlichsten Filme, die von Leuten, die auf der Schwarzen Liste waren, im Exil gemacht wurden.

NORMA BARZMAN *Adrian Scott*[16] hatte eine Short Story gekauft, eine Seite lang, über einen Buben, der eines Tages aufwacht und grüne Haare hat. Er wollte sie unbedingt verfilmen und sagte: «1946, als wir SO WELL REMEMBERED in England machten, haben wir Michael adoptiert, der ein Kriegswaise war.» Ben wollte davon nichts wissen, aber Adrian erzählte, er hätte in New York gerade ein Stück gesehen, das ein gewisser *Joseph Losey* inszeniert hätte: «Er hat noch nie einen Film inszeniert, aber er sollte rüberkommen und diese Geschichte verfilmen.» Eine Geschichte, die Adrian aus dem Herzen sprach. Doch es wurde nicht Adrians Film, er wurde gefeuert und vom Studiogelände verwiesen. Ben schrieb den Film dann mit *Al Levitt*[17] und beriet sich mit Adrian und nicht mit *Stephen Ames*, dem eigentlichen Produzenten.

FILMBULLETIN Der Film entstand, als *Howard Hughes* RKO gekauft hatte.

NORMA BARZMAN Genau. *Dean Stockwell* spielte den Buben und wollte einfach nicht sagen, was Hughes von ihm hören wollte: «Ich möchte, dass du sagst: Wir brauchen uns wegen des Krieges keine Sorgen zu machen, wir können Frieden haben, wenn wir die stärkste Marine, Armee und Luftwaffe der ganzen Welt haben.» Dean Stockwell schaute ihn an und sagte überhaupt nichts. Hughes wiederholte seinen Satz, und Dean sagte einfach: «Nein.» «Aber du musst es sagen», meinte Hughes. «Nein.»

FILMBULLETIN Ein tapferer Bub ...

NORMA BARZMAN Dean Stockwell verstand, worüber Hughes sprach. Er war zwölf. Joe Losey fühlte sich schlecht, weil er den Buben zum Weinen bringen musste, denn er wollte ihn nicht verletzen. Er liess ihn an das Schrecklichste denken, was ihm je passiert war: den Tod seines Kätzchens.

FILMBULLETIN THE BOY WITH GREEN HAIR war der letzte Film, bevor Sie und Ihr Mann nach Europa gingen. Wie kamen Sie in dieser Zeit finanziell über die Runden?

NORMA BARZMAN Ben erhielt damals keine hohen Gagen. Sie dürfen nicht vergessen, manchmal bekamen wir überhaupt nichts bezahlt. Wir kriegten keinen Cent für «Christin Concrete»[18], nur die Überfahrt erster Klasse auf der «Queen Mary». Da waren Jobs in Paris, meine gelegentlichen Fernsehsachen, dann schrieb Ben wieder einmal ein französisches Drehbuch um. Wir teilten innerhalb unserer *community*, das waren acht Personen oder so, alles Geld, das hereinkam. Die ganzen *rewrites* und *clean-ups* von Drehbüchern, die Ben sehr schnell von der Hand gingen, brachten fast mehr ein, als das, was wir anderen insgesamt verdienten. Es war wie eine kleine Fabrik.

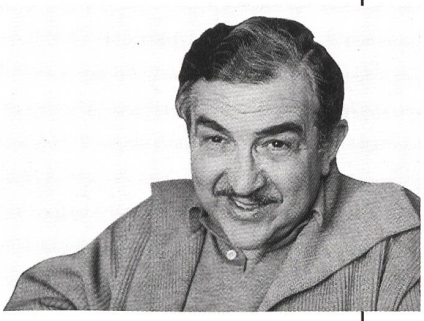
FILMBULLETIN Sie haben «Christin Concrete» erwähnt. Wie waren Ihre Gefühle in Bezug auf *Edward Dmytryk*, und wie sind sie heute?

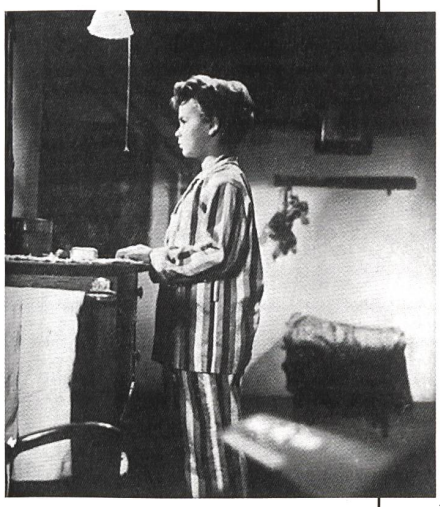
NORMA BARZMAN Ich kannte *Madeleine Dmytryk* schon, bevor ich Ben und Eddie kannte. Als ich 1941 nach Hollywood gekommen bin, habe ich einen Drehbuchkurs besucht, und Madeleine sass auch drinnen. *Gordon Kahn*[19] unterrichtete. Nach dem Kurs tranken wir Kaffee miteinander, und manchmal brach Madeleine in Tränen aus und erzählte von Eddies Grausamkeit. Meine Einführung in Eddie Dmytryk sah so aus: Das ist einer der grausamsten Menschen auf der Welt. «Was mich betrifft, ist es mir egal», meinte Madeleine, «aber er ist so grausam zu unserem Sohn.» Später lernte ich dann Ben kennen und auch Eddie, und es bestätigte sich, was ich gehört hatte. Wir hielten ihn für sehr kalt, während *Johnny Paxton*[20], Adrian und Ben bei RKO sehr enge Freunde waren. Eddie arbeitete oft mit ihnen zusammen, aber er war kein Freund im engeren Sinne. Ja, er war in der Partei, ja, er arbeitete mit uns, aber da war immer etwas eigenartig Kühles, Kaltes um ihn. Die anderen hielten ihn für einen guten Techniker, einen Handwerker, aber nicht für einen kreativen Regisseur. Ich sehe das etwas anders, ich habe ihm bei BACK TO BATAAN zugeschaut, er war viel besser, als sie dachten. Der schlagende Beweis dafür ist «Christin Concrete». Und so sehr ich Eddie dafür hasse, dass er uns denunziert hat, muss ich doch zugeben, dass er da gute Arbeit geleistet hat.

FILMBULLETIN Wie kam es zu NEVER SAY GOODBYE, Ihrem ersten Job als Drehbuchautorin?[21]

NORMA BARZMAN Darüber spreche ich wirklich gerne. 1944/45 war ich Reporterin beim «Los Angeles Examiner» und interviewte viele Frauen, deren Ehemänner in Übersee waren. Das brachte mich auf die Idee für eine Story, eine feministische Story: die Geschichte eines Ehepaares, wo der Mann nicht wirklich bereit ist, Ehemann und Vater zu sein. Er ist gern unterwegs, will sich nicht wirklich binden, arbeitet in keiner Weise im Haushalt mit. Er ist kein guter Vater. Es kommt zur Scheidung, und die kleine Tochter will ihre Eltern wieder zusammenbringen. Also schickt sie einem Marine in Übersee einen Brief und legt ein Foto der Mutter im Badeanzug bei. Sie will den Vater eifersüchtig machen, er soll glauben, der Marine sei der Freund der Mutter. Aber der Marine kommt auf Heimaturlaub und wohnt ein paar Wochen im Haus, und natürlich ist er der perfekte Vater.

1





THE BOY WITH GREEN HAIR *Blacklisted: Joseph Losey (Regie), Ben Barzman (Buch), Adrian Scott (Produktion), mit Dean Stockwell, 1948*

"Der Film hat nur noch wenig mit dem zu tun, was ich geschrieben habe, sie haben ihn völlig umgemodelt, keine Spur mehr von Feminismus, und vor allem musste das Ganze auf Errol Flynn zugeschneidert werden, der eine Komödie drehen wollte."

Er ist es gewohnt, Kartoffeln zu schälen und im Haushalt mitzuhelfen. Er ist genau das, was diese Frau braucht. Sie hatte übrigens einen Beruf, sie war Innenarchitektin oder so. Als die finanzielle Unterstützung vom ungeratenen Ehemann ausbleibt, bemerkt das Mädchen, dass nach und nach Dinge aus dem Haus verschwinden: Stühle, ein Tisch et cetera. Der Marine verliebt sich in die Mutter, sie beginnt sich in ihn zu verlieben. Ich habe den Film schon lang nicht mehr gesehen, aber ich glaube, es gibt da eine Szene, in der der Marine die Frau ausführt, und der Ehemann sieht die beiden aus einem Nachtclub kommen. Ihm war egal, dass der Marine sich zuhause um das Kind gekümmert hat, aber jetzt wird er langsam eifersüchtig. Der Film hat nur noch wenig mit dem zu tun, was ich geschrieben habe, sie haben ihn völlig umgemodelt, keine Spur mehr von Feminismus, und vor allem musste das Ganze auf *Errol Flynn* zugeschneidert werden, der eine Komödie drehen wollte. Aber die ursprüngliche Story stammt wirklich von mir, und Ben und ich dachten, unter seinem Namen würde sie sich schon verkaufen. Ich hatte ja noch keine Erfahrung ausser der Drehbuchschule. Über Bens Agenten *George Willner*[22] verkaufte sich die Story im Nu. Uns wurde für damalige Verhältnisse viel Geld angeboten, um die 35 000 Dollar. Wir stellten die Bedingung, dass wir selbst das Treatment zu einem fertigen Drehbuch ausarbeiten. Ben wollte, dass ich den Job bei der Zeitung aufgeben und mit ihm im Studio arbeiten sollte. George sagte: «Sie wollen Norma nicht dabeihaben. They never heard of Norma», so war die Formulierung, «Warner Brothers wollen, dass Ben mit *Sam Lauren*[23] arbeitet, der einen guten Ruf als witziger, geistreicher Autor hat.» Ben sagte: «Aber es ist Normas Story», worauf George antwortete: «Dann werdet ihr den Deal verlieren.» Ich habe sogar vorgeschlagen, mit beiden zu arbeiten, aber das Studio lehnte ab, sie wollten einfach keine Frau. Schliesslich gab ich nach. Ich war sehr wütend auf Ben und George.

FILMBULLETIN Anschliessend arbeiteten Sie mit Ben an THE LOCKET[24].

NORMA BARZMAN Ben hat die Sache mit den Rückblenden nicht gefallen – dabei macht gerade diese Erzählform den Film interessant, und ich bin stolz darauf. Wir haben die Story an *Hume Cronyn*[25] verkauft, er wollte den Film selbst produzieren, verkaufte aber das Buch schliesslich an RKO. Wir haben uns nie einen Reim darauf machen können, warum unsere Namen beide aus den Credits des Films verschwunden sind. Vielleicht hatte es schon mit der Blacklist zu tun, obwohl die erst im Entstehen begriffen war, es war 1946/47. Hughes hatte ja RKO gekauft, vielleicht lag's daran. Es ist schon seltsam: In den Credits heisst es «screenplay by *Sheridan Gibney*»[26], als ob die Story ganz allein seinem Kopf entsprungen wäre. Da steht nicht «nach einer Story von» oder etwas Ähnliches. Sehr eigenartig.

FILMBULLETIN In dieser Atmosphäre der Unsicherheit und Paranoia, die die Blacklist mit sich brachte, sollte das nicht die einzige Begebenheit der seltsamen Art bleiben ...

NORMA BARZMAN Als Ben und ich YOUNG MAN WITH IDEAS schrieben, der als «Young Woman with Ideas» begann, ist auch etwas Eigenartiges passiert, aber diesmal im positiven Sinn. Die Story basierte auf der Geschichte meiner Schwester, einer Gewerkschaftsanwältin, die die erste Frau gewesen war, die die Columbia Law School besucht hatte. Sie hat dort alle möglichen fortschrittlichen Ideen aufgesogen und mich sozusagen sozialistisch indoktriniert, als ich noch auf der Highschool war. Die Story war jedenfalls sehr feministisch. Bevor wir sie von Paris aus zur William Morris Agency schickten, sagte Ben: «Wir müssen einen Namen draufschreiben. Warum nehmen wir nicht den Vornamen deines Vaters: Sam?» Ich sagte: «Okay, und warum nehmen wir nicht auch den Mädchennamen meiner Mutter: Levenson?» Wir haben also «Sam Levenson» draufgeschrieben und die Story weggeschickt. Und wir bekamen diese verrückte Antwort: «Ihr könnt den Namen Sam Levenson nicht verwenden, das ist ein amerikanischer Komiker.» Als nächstes bekamen wir ein Stück Papier, auf dem stand: «Sie werden vom Heiligen Geist hören, dass man 40 000 Dollar für sie bereithält.» Das war alles, was wir wussten: Man schickte uns Botschaften, und wir kriegten das Geld. Wir glaubten, dass *Dore Schary*[27] die Story gekauft hatte, als kleine Geste seinerseits, dass er es HUAC heimzahlen wollte. Er wusste verdammt genau, wer das geschrieben hatte: Es kam aus Frankreich, der Agent war *Sammy Weisbord*, Bens Agent. Er konnte es sich zusammenreimen. Ausserdem wusste er, dass ich schon im Winter 1948 an der Geschichte schrieb, während Ben und Al Levitt bei MGM an «The Wild Country»[28] arbeiteten. Wie auch immer, die 40 000 Dollar kamen uns sehr gelegen.

FILMBULLETIN Sprechen wir über Ihren nächsten Film, LUXURY GIRLS, den *Bernard Vorhaus*[29] inszeniert hat.

NORMA BARZMAN Lassen Sie mich zuerst erzählen, wie Bernie und wir unsere Häuser getauscht haben. Das muss 1948 gewesen sein, bevor wir weggingen. Bernie tauchte an unserer Hintertür auf, unrasiert und verängstigt. Er sagte: «Eine Vorladung für mich ist unterwegs und wahrscheinlich auch eine für euch. Ihr wisst, was passieren wird. Es bleibt mir nur eins übrig: die Stadt zu verlassen.» – «Nein, wir tauschen unsere Häuser.» Sie hatten zwei Kinder, eine schwarze Haushälterin und einen Hund, genau wie wir, also tauschten wir die Häuser. Ben und ich waren froh, denn sie hatten einen Swimming Pool und es herrschte gerade grosse Hitze. Na, jedenfalls ging die Hitzewelle vorüber, und wir tauschten wieder zurück. Nichts war geschehen. Wir kamen früher in unser Haus zurück als erwartet, und da tauchten zwei Männer auf, die eine Vorladung für Bernie dabei hatten. Sie übergaben sie Ben, er schaute drauf und sagte: «Ich bin nicht Bernard Vorhaus». – «Sie müssen Bernard Vorhaus sein.» – «Nein, ich bin keineswegs Bernard Vorhaus. Ich weiss davon nichts.» Die beiden gingen weg. Wir haben Hollywood ja sehr früh verlassen und nie eine Vorladung bekommen, aber sie hatten sicher auch eine für uns in petto.

Im April 1950 kam ich aus Israel, wo ich mit Ben an FAITHFUL CITY[30] gearbeitet hatte – ein schrecklicher Film –, zurück nach Paris, unserer neuen Heimat. Ben war noch in Israel geblieben. Ich ging mit Bernard, der gerade PARDON MY FRENCH schnitt, essen, und wir sprachen über einen Film, den er in England für die *Danziger Brothers*[31] machen sollte. Die Story hiess «The Inspector of Missing Persons is Missing». Er liess sie mich lesen, und ich meinte: «Unmöglich, aber da ist genug drin, um eine Art Ealing-Komödie draus zu machen.» Im Verlauf unserer Abendessen habe ich mich in Bernie Vorhaus verliebt und er sich in mich. Wir begannen eine Affäre, und Bernie sagte: «*Johnny Weber*[32] und ich haben genug Geld, um zwei Filme zu machen, und wir dachten, vielleicht in Italien.» Ich sagte, ich würde liebend gerne einen Film über das Mädchenpensionat meiner Schwester schreiben. «Also schreib ihn», meinte Bernie. Ich sagte: «Mit Ben», und darauf er: «Nein, du wirst ihn nicht mit Ben schreiben.» Es war Bernies Idee, ich brachte es nicht ins Spiel. Ich sagte, ich hätte nicht viel Erfahrung, was ihn aber nicht beeindruckte. Er meinte, Ben solle den anderen, zweiten Film schreiben und sich dafür ein Sujet suchen, das ihn interessiert. Bernie fuhr dann nach Hollywood zurück, packte Frau und Kinder zusammen, und sie kamen zusammen mit den Webers und ihren Kindern im Sommer 1950 nach Paris. Ben fand zu Weihnachten 1950 eine Story von *Noël Calef*, an der er arbeiten wollte, und im April 1951 waren wir beide mit unseren Drehbüchern fertig. Bernard konnte United Artists als Verleih gewinnen, und Johnny Weber hatte *Paul Muni* zur Mitwirkung an Bens Film überreden können.[33]

FILMBULLETIN Um die beiden Filme zu machen, wurde eine eigene Produktionsfirma gegründet.

NORMA BARZMAN Riviera Films, und die drei Gesellschafter waren Ben, Bernard und Johnny Weber. Was war nun Riviera Films? Hatte ich überhaupt einen Vertrag für mein Drehbuch? Ich schrieb ein Originaldrehbuch, allein, das dann verfilmt wurde, und LUXURY GIRLS war ziemlich populär und läuft immer noch auf RAI Tre. Vor kurzem bin ich draufgekommen, dass keinerlei Vorkehrung getroffen wurde, mich zu bezahlen. Sogar wenn sie mich bezahlt

hätten, hatte ich keinen ordentlichen Vertrag. Ich war ja kein Teil von Riviera Films! Als Autor hatte auch Ben keinen Vertrag. Sie zahlten nur Noël Calef für die sehr, sehr dünne Story von STRANGER ON THE PROWL: ein Mann auf der Flucht und ein Bub, mehr war da nicht, oder, wie es Johnny Weber formuliert: «BICYCLE THIEVES and CRIME AND PUNISHMENT.» Neulich hat mir Johnny erklärt, wenn sie jemals Geld mit Bens Film gemacht hätten, wäre Ben als Produzent und als Drehbuchautor bezahlt worden – und sie hätten auch mich bezahlt, sagte er, «aber du hattest keinen Vertrag und hättest weniger bekommen. All three of us were high-thinking communist chauvinist males.»

FILMBULLETIN Wie wir gehört haben, werden auch die sechziger Jahre in Ihrer Autobiographie, an der Sie gerade arbeiten, eine wichtige Rolle spielen.

NORMA BARZMAN «Bronstonia» wird das Kapitel heissen, eines dieser Phantasieländer ...

FILMBULLETIN Ein Operettenstaat ...

NORMA BARZMAN Genau. Die Sache war schon ziemlich verrückt. Angefangen hat es damit, dass *Anthony Mann* THE CEREMONY inszenieren wollte, der sich gegen die Todesstrafe richtete.[34] Tony Mann war in London, er wollte immer schon mit Ben zusammenarbeiten. *Sophia Loren* hatte ein Drehbuch von EL CID gelesen und fand es schrecklich, it was really shit. Ich erinnere mich an eine Szene, in der sie Raf Vallone dazu auffordert, den Cid zu töten: «Kill him, but don't hurt him too much!» (lacht) Ich habe diesen Satz geliebt, er gibt einen guten Eindruck von dem Drehbuch. Die Sets in Spanien waren aufgebaut, die Kostüme fertig, es muss Donnerstag gewesen sein, und am darauf folgenden Sonntag sollten die Dreharbeiten beginnen. Tony sagte zu Ben: «Ich nehme dich nach Rom mit, um Sophia zu überzeugen, den Film doch zu machen». Nun hatte Sophia CHRISTIN CONCRETE gesehen, den Ben geschrieben hatte, und den Film geliebt. Sie wollte immer in einer Neuverfilmung mitspielen, in der Rolle von Lea Padovani. Tony dachte, wenn Ben das Drehbuch umschreiben würde, wäre Sophia bereit, EL CID doch in Angriff zu nehmen. Ben las das Drehbuch im Flugzeug und meinte: «Unmöglich, das kann man nicht umschreiben.» Die Leute von *Bronston*[35] holten Ben am Flughafen in Rom ab, führten ihn zu einem Rolls Royce und fragten ihn: «Gefällt Ihnen der Wagen?» – «Sicher, ein schöner Wagen». – «Wollen Sie ihn haben?» – «Was haben Sie vor?» – «Sie müssen Sophia nur sagen, dass alles in Ordnung gehen wird.» Ben wollte gleich wieder in die Maschine steigen und zurückfliegen, aber hat sich dann doch mit Sophia Loren getroffen. Die beiden waren sich einig, dass man das Buch nicht umschreiben könne, also flehte sie Ben an, doch bis Montag ein völlig neues zu schreiben: «Mein Leben ist in Ihrer Hand!» Ben liess sich breitschlagen, und am Samstag flogen alle nach

BRUTE FORCE *Blacklisted: Jules Dassin (Regie), mit Whit Bissell und Ella Raines, 1947*

GUN CRAZY *Blacklisted: Dalton Trumbo (Co-Autor), Regie: Joseph H. Lewis, mit Peggy Cummins und John Dall, 1949*

"Wir alle haben versucht, Dinge hinein zu bringen, die Blacklist widerspiegelten, Dinge, die man als Metapher für die Blacklist lesen konnte."

THE LAWLESS *Blacklisted: Joseph Losey (Regie), 1950*

Madrid. Mit Hilfe des französischen Botschafters in Spanien gelangte Ben in den Besitz von Corneilles Stück «Le Cid», das uns beide in Paris mit *Gérard Philipe* begeistert hatte. Und das ist EL CID dann geworden: Corneille – und nicht einmal schlecht! (lacht)

FILMBULLETIN Aber Ben schien damals nicht in den Credits auf?

NORMA BARZMAN Nein. Erst 1999, während der *Kazan*-Geschichte, hat er ihn bekommen. Schon lustig, nicht wahr: Im März 1999, als Kazan mit dem Ehren-Oscar ausgezeichnet wurde, hat man Ben posthum zu seinem Recht kommen lassen. Natürlich liest sich der Vorspann noch immer nicht so, wie er sich lesen sollte: Man hat *Philip Yordan*[36] als Autor dringelassen und auch einen gewissen *Frederic Frank*, aber Ben hat tatsächlich das ganze Drehbuch geschrieben. Phil Yordan hat 400 000 Dollar dafür bekommen und Ben 100 000 Dollar bezahlt. Gut, er muss Ausgaben gehabt haben, aber ... *Bernard Gordon*[37] erzählt in seinem Buch, er hätte zwanzig Seiten der Liebesgeschichte geschrieben – naja, Bernie ist ein Freund von mir, vielleicht hat er tatsächlich einen Teil davon geschrieben.

FILMBULLETIN Phil Yordan dürfte überhaupt ein ziemlich interessanter Charakter gewesen sein.

NORMA BARZMAN Ben rief mich aus Madrid an und sagte: «Phil Yordan ist in einem schrecklichen Zustand, er braucht unbedingt koschere Salami aus London.» Ich wollte mit den Kindern ohnehin von London nach Madrid zu Ben fahren, also kaufte ich die Salami und nahm sie mit. Ben holte mich am Flughafen ab und meinte: «Phil hält es keine Minute länger aus.» Im Hotelzimmer stürzte sich Phil auf die Salami, stach mit dem Brieföffner wie wild auf sie ein und hieb grosse Stücke aus ihr heraus. (lacht)

FILMBULLETIN Sie sagten, Sie waren aus London gekommen. War das die Zeit, als Sie an britischen Fernsehserien wie «The Adventures of Robin Hood» arbeiteten?

NORMA BARZMAN Nein, «The Adventures of Robin Hood»[38] war früher und ging auf *Hannah Weinstein*[39] zurück. Hannah, die Mutter von *Paula Weinstein*[40], kam nach Paris und wohnte in einem kleinen Hotel, wo bereits Johnny Weber und Bernard Vorhaus untergekommen waren. Wir haben Hannah mit ihren drei Kindern und ihrer reizenden schwarzen Haushälterin bei uns heimisch gemacht. Sie war geschieden und hatte in den Staaten als Managerin in der Werbebranche gearbeitet. Hannah hatte Geld von fortschrittlichen Leuten in Amerika, um damit ein Studio in London zu kaufen, was sie auch tat. Aber vorher wollte sie noch etwas übers Filmemachen lernen, und so wurden *Vladimir Pozner*[41], *John Berry*[42] und Ben ihre Lehrer. Jack Berry fand gleich eine Aufgabe für sie: Hannah sollte bei einem halbstündigen Pilotfilm für eine TV-Serie über Widerstandsfilme mitmachen. Ein schöner Film mit Suzanne Flon, der muss irgendwo in Paris herumliegen. Geschrieben haben ihn Pozner und Ben, Jack kam als Art Regisseur dazu und bereitete den Dreh vor. Hannah würde in allen möglichen Funktionen mitarbeiten und schauen, wie ein Film entsteht. Sie ist nicht sehr lang in Paris geblieben und ging dann nach London. Sie war eine fortschrittliche Frau, sehr ernsthaft, sehr stark. Sie hat auch viele grosse politische Versammlungen im Madison Square Garden organisiert, von den Anti-HUAC-Veranstaltungen bis zu denen gegen den Vietnamkrieg.

FILMBULLETIN An «The Adventures of Robin Hood» haben doch auch *Walter Bernstein*[43] und *Abraham Polonsky*[44] mitgearbeitet?

NORMA BARZMAN Ja. Ich habe insgesamt drei Episoden geschrieben. Wir alle haben versucht, Dinge hineinzubringen, die die Blacklist widerspiegelten, Dinge, die man als Metapher für die Blacklist lesen konnte. Ich habe eine Episode über Eleonore von Aquitanien geschrieben, eine nette kleine feministische Episode. (lacht) Fürs Fernsehen habe ich auch für die französische Serie «Orient Express» gearbeitet, unter anderem gemeinsam mit Jack Berry an einer Episode, die im Grunde HE RAN ALL THE WAY ist, verlegt auf einen Schleppkahn auf der Seine. Daneben etwas, das sich «Foreign Intrigue»[45] nannte, und, gemeinsam mit *Lee Gold*[46], den Pilotfilm für eine Serie namens «International Airport» mit *Mai Zetterling* und *Herbert Lom*. Ein netter kleiner Film, die Serie wurde dann nicht gemacht. *Adolphe Menjou*[47] hat ihn für seine Fernsehshow gekauft – hätte der gewusst, dass Lee Gold und Norma Barzman ihn geschrieben haben! (lacht)

Das Gespräch mit Norma Barzman führten Christian Cargnelli und Michael Omasta

Anmerkungen

1 Zu den Hollywood Ten gehörten die Drehbuchautoren Alva Bessie, Lester Cole, Ring Lardner jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz und Dalton Trumbo, der Regisseur und Autor Herbert Biberman und der Produzent Adrian Scott.

2 Stanley Kramer (1913–2001) macht sich in den Fünfzigerjahren als unabhängiger Produzent einen Namen (HIGH NOON); als Regisseur beschäftigt er auch Kollegen, die auf der Schwarzen Liste stehen, so den Autor Nedrick Young (THE DEFIANT ONES, 1959) und den Schauspieler Charles Korvin (SHIP OF FOOLS, 1965). Regisseur von THE HAPPY TIME (1952) war Richard Fleischer.

3 «Red Channels» erscheint im Frühjahr 1950, als Herausgeber zeichnen Myron C. Fagan, George E. Sokolsky sowie James O'Neil von der American Legion.

4 American Legion: einflussreiche rechtsgerichtete Organisation mit 2,8 Millionen Mitgliedern; veröffentlichte in ihren Mitteilungsblättern laufend Informationen über die (angeblichen) Missetaten (angeblich) kommunistischer Filmschaffender.

5 NONE SHALL ESCAPE (Columbia 1944) gilt als einziger Hollywoodfilm der Kriegsjahre, der den Holocaust explizit zum Thema macht. Das Drehbuch des Anti-Nazi-Films stammt von Lester Cole, einem der Hollywood Ten.

6 SEVEN SWEETHEARTS (MGM 1942), Kostüm-Musical, produziert von Joe Pasternak.

7 Hans Jaray (1906–1990), aus Wien gebürtiger Theater- und Filmschauspieler, von 1938 bis 1948 in den USA im Exil

8 Walter Winchell (1897–1972), Zeitungs-, Rundfunk- und Fernsehjournalist, legendär für seinen temporeichen, polemischen Stil. Nach dem Krieg tut er sich als Kreuzritter gegen den Kommunismus hervor und wird zum strammen Befürworter McCarthys.

9 Philip Dunne (1908–1992), vor allem als Drehbuchautor bekannt (HOW GREEN WAS MY VALLEY, FOREVER AMBER). Als typischer Liberaler hält er stets Distanz zur Kommunistischen Partei. In seiner Autobiografie «Take Two: A Life in Movies and Politics» (1980) liest sich das so: «In ganz Hollywood wedelte der kommunistische Schwanz aufgeregt mit dem faulen liberalen Hund.»

10 Das «Committee for the First Amendment» wird als Reaktion auf die ersten Verhöre 1947 gegründet. (Im Ersten Zusatzartikel zur amerikanischen Verfassung sind Rede-, Presse- und Versammlungsfreiheit festgeschrieben.) Zu den Mitgliedern zählen unter anderen Melvyn Douglas, Paul Henreid, Gregory Peck, Edward G. Robinson, Henry Fonda, Katharine Hepburn, Leonard Bernstein und John Ford.

11 Bogarts Widerruf («I'm No Communist») wird im März 1948 im Branchenblatt «Photoplay» abgedruckt.

12 Joe Pasternak (1901–1991) produziert in den dreissiger Jahren eine Reihe höchst erfolgreicher Deanna-Durbin-Musicals für Universal, setzt in den vierziger und fünfziger Jahren seine Karriere bei MGM fort, unter anderem mit Filmen wie BIG CITY (1948), SUMMER STOCK (1950), THE GREAT CARUSO (1951) und LOVE ME OR LEAVE ME (1955).

13 Arthur Freed (1894–1973), Produzent bei MGM, die treibende Kraft hinter legendären Erfolgen der grossen Musical-Ära wie MEET ME IN ST. LOUIS (1944), ON THE TOWN (1949), AN AMERICAN IN PARIS (1951) und SINGIN' IN THE RAIN (1952).

14 Larry Parks (1914–1975) war einer von den Hollywood Nineteen. Neben den Hollywood Ten waren das ausser Parks die Drehbuchautoren Bertolt Brecht, Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch und Waldo Salt sowie die Regisseure Lewis Milestone, Irving Pichel und Robert Rossen.

15 Actors Equity, Gewerkschaft der amerikanischen TheaterdarstellerInnen

16 Adrian Scott (1911–1972), Drehbuchautor und Produzent (MURDER, MY SWEET, 1944, CROSSFIRE, 1947), einer der Hollywood Ten. Verbüsst eine neunmonatige Haftstrafe, in den fünfziger Jahren Autor von Fernsehserien

17 Alfred Lewis Levitt (1916), Drehbuchautor, 1951 als Kommunist genannt und mit seiner Frau und Kollegin Helen Slote (Levitt) vor den Ausschuss geladen, danach blacklisted. Arbeit an Fernsehserien, gelegentlich, unter dem Pseudonym «Tom August», auch für den Film.

18 Arbeitstitel von GIVE US THIS DAY (GB 1949), Regie: Edward Dmytryk

19 Gordon Kahn (1902–1962), Drehbuchautor, einer der Hollywood Nineteen, wird bereits 1947 vor den Ausschuss geladen, 1951 von Dmytryk denunziert. 1948 veröffentlicht er das erste Buch zum Thema Blacklist, «Hollywood on Trial».

20 John Paxton (1911–1985), Drehbuchautor: MURDER, MY SWEET, CROSSFIRE, SO WELL REMEMBERED, THE WILD ONE (1954), THE COBWEB (1955)

21 NEVER SAY GOODBYE (Warner Bros. 1946), Regie: James V. Kern, mit Errol Flynn, Eleanor Parker

22 George Willner (1905–1981) zählte viele blacklisted DrehbuchautorInnen zu seinen KlientInnen, darunter die Barzmans und Dalton Trumbo. Er half ihnen, ihre Scripts über Fronts und Pseudonyme zu verkaufen. Nachdem er vor dem Ausschuss als Kommunist genannt wird, ist er gezwungen, seinen 750 000-Dollar-Anteil an der Nat Goldstone Agency für 25 000 Dollar zu verkaufen. Er arbeitet in der Folge im Textilwarengeschäft, wird erneut denunziert und verliert auch diesen Job, nachdem sein Name auf den Titelseiten der Zeitungen von Los Angeles genannt wird. Nach dem Ende der Blacklist arbeitet er als Top-Agent für die International Famous Artists Agency.

23 Samuel K. Lauren (1893–1979) schreibt unter anderem die Drehbücher zu Josef von Sternbergs BLONDE VENUS (1932), George Stevens' A DAMSEL IN DISTRESS (1937) und Edgar Ulmers RUTHLESS (1948), letzteren gemeinsam mit den blacklisted Autoren Alvah Bessie und Gordon Kahn.

24 THE LOCKET (RKO 1947), Regie: John Brahm, ein Film noir, der insbesondere aufgrund seiner komplexen Rückblendenstruktur verdientermassen einen guten Ruf geniesst.

25 Hume Cronyn, geb. 1911, Charakterdarsteller, Oscar-Nominierung für Zinnemanns THE SEVENTH CROSS (1944), weitere Rollen unter anderem in SHADOW OF A DOUBT (1943) und THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (1946).

26 Sheridan Gibney (1903–1988), Drehbuchautor, kann als gutes Beispiel für die «graylist» gelten, als Beispiel für jene Filmschaffenden, die verfolgt wurden, obwohl sie in keiner Weise als Kommunisten verdächtigt werden konnten. Als Gewerkschaftsveteran war Gibney gerade zu jener Zeit (1947/48) Präsident der Screen Writers Guild, als diese eine Anti-Blacklist-Klage gegen die Produzenten einbrachte. Nach THE LOCKET war seine Hollywoodkarriere zu Ende.

27 Dore Schary (1905–1980) arbeitete zunächst als Produzent für MGM, David Selznick und wechselte 1947 zu RKO. Nach Konflikten mit dem neuen Studioboss Howard Hughes kehrte der bekannt liberale Schary zu MGM zurück und stand acht Jahre lang an der Spitze des Studios. Im Rückblick darf Schary zu jenen leitenden Studio-Executives gerechnet werden, die ihre Angestellten vor dem Zugriff von HUAC zu schützen versuchten, so lange es ging. Freilich unterzeichnete er, ganz im Einklang mit seinen Kollegen, im November 1947 das Waldorf Statement, das den Säuberungen in Hollywood Tür und Tor öffnete.

28 Der Film, der mit Lana Turner geplant war, wurde dann nicht realisiert.

29 Bernard Vorhaus (1904–2000), Regisseur der dreissiger und vierziger Jahre, 1951 vor dem Ausschuss als Kommunist geoutet (unter anderem von Dmytryk), was seine Hollywoodkarriere schlagartig beendet. Sein letzter Film LUXURY GIRLS/FANCIULLE DI LUSSO (1953) entsteht in Italien. Emigriert nach Grossbritannien, wo er unter anderem als Innenarchitekt arbeitet.

30 FAITHFUL CITY (Israel 1952), Regie: Josef Leytes, handelt von Kindern, die durch den Zweiten Weltkrieg zu Waisen und Flüchtlingen geworden sind und nun in Israel eine neue Heimat suchen. Die Idee zum Film stammt von Norma, das Drehbuch von Ben Barzman.

31 Edward J. und Harry Lee Danziger, amerikanische Produzenten (SO YOUNG, SO BAD von Vorhaus, 1950), die in den frühen fünfziger Jahren nach England übersiedeln und dort unzählige B-Pictures und Fernsehepisoden herstellen.

32 John Weber (geboren 1910), Agent und Produzent, eine zentrale Figur der Kommunistischen Partei in Hollywood

33 Der Film trägt schliesslich den Titel STRANGER ON THE PROWL/IMBARCO A MEZZANOTTE und wird inszeniert von Joseph Losey. Während der Dreharbeiten wird Losey von HUAC vorgeladen und steht nach seiner Rückkehr in die USA bereits auf der Schwarzen Liste. Er emigriert nach England, wo ihm eine erfolgreiche zweite Karriere gelingt, siehe etwa THE SERVANT (1963) und ACCIDENT (1967).

34 Regie führte letztendlich Hauptdarsteller Laurence Harvey.

35 Samuel Bronston (1908–1994), amerikanischer Produzent, errichtet Ende der fünfziger Jahre ein Studio in Madrid und produziert dort Kostümepen wie KING OF KINGS (1961), EL CID (1961), 55 DAYS AT PEKING (1963) und THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE (1964).

36 Philip Yordan, geboren 1914, Drehbuchautor (unter anderem JOHNNY GUITAR, 1954, THE BIG COMBO, 1955, THE MAN FROM LARAMIE, 1955), in den fünfziger und sechziger Jahren häufig Strohmann («Front») für blacklisted Autoren.

37 Bernard Gordon (geboren 1918), Drehbuchautor, schreibt unter dem Pseudonym «Raymond T. Marcus» unter anderem die Bücher zu EARTH VS. THE FLYING SAUCERS (1956) und HELLCATS OF THE NAVY (1957), später THE DAY OF THE TRIFFIDS (1963, Front: Yordan), 55 DAYS AT PEKING und CUSTER OF THE WEST (1968). Seine von Norma Barzman erwähnte Autobiographie trägt den Titel «Hollywood Exile, or How I Learned to Love the Blacklist: A Memoir» (Austin, University of Texas Press, 1999)

38 «The Adventures of Robin Hood», britische TV-Serie 1955–60

39 Die Amerikanerin Hannah Weinstein (1911–1984) produzierte ausser THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD weitere britische TV-Serien wie «Colonel March of Scotland Yard» (1954/55) und «The Buccaneers» (1956/57).

40 Paula Weinstein, Produzentin, unter anderem A DRY WHITE SEASON (1989), FEARLESS (1993) und zuletzt BANDITS (2001, R: Barry Levinson)

41 Vladimir Pozner (1905–1992), russisch-amerikanischer Journalist, Schriftsteller und Drehbuchautor (unter anderem THE CONSPIRATORS, USA 1944, und HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI, Österreich 1955)

42 John Berry (1917–1999), Regisseur, von Dmytryk vor dem Ausschuss denunziert, Flucht nach Frankreich. Filme unter anderen: TENSION (1949), HE RAN ALL THE WAY (1951), CLAUDINE (1974), BOESMAN AND LENA (1999)

43 Walter Bernstein (geboren 1919), Drehbuchautor, nach seinem ersten Film KISS THE BLOOD OFF MY HANDS (1948) gut ein Jahrzehnt blacklisted. Filme unter anderen: FAIL SAFE (1964) und THE FRONT (1976, R: Martin Ritt), der sich mit der Ära der Blacklist auseinandersetzt.

44 Abraham Polonsky (1910–1999), Drehbuchautor und Regisseur, 1951 vor den Ausschuss vorgeladen, danach blacklisted. Filme unter anderen: BODY AND SOUL (1947, Drehbuch), FORCE OF EVIL (1948, Regie), MADIGAN (1968, Drehbuch), TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (1969, Regie, Drehbuch).

45 «Foreign Intrigue» (1951–55), in Europa gedrehte Krimi-Spionage-Serie

46 Die DrehbuchautorInnen Lee Gold (1919–1985) und Tammy Gold (Tamara Hovey) flüchteten vor der Blacklist in Hollywood und liessen sich in Frankreich nieder. Zahlreiche Fernseharbeiten, oft in Zusammenarbeit mit den Barzmans, John Berry und Jules Dassin.

47 Adolphe Menjou (1890–1963), Charakterdarsteller, gründet 1944 mit Walt Disney, Sam Wood und anderen die erzkonservative, militant antikommunistische Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals. Tritt 1947 vor dem Ausschuss als "freundlicher" Zeuge auf.

Medienwissenschaft und Theaterwissenschaft

Margreth Egidi / Oliver Schneider / Matthias Schöning / Irene Schütze / Caroline Torra-Mattenklott (Hrsg.)

Gestik

Figuren des Körpers in Text und Bild

Literatur und Anthropologie 8, 2000,
350 Seiten, 21 Abb., DM 78,–/€ 39,–/SFr 74,–
ISBN 3-8233-5707-7

Der Sammelband nähert sich dem Thema 'Gestik' aus literaturwissenschaftlicher sowie aus medien- und kunsthistorischer Perspektive. Ausgehend von der Rekonstruktion historischer Gestik-Konzepte werden Entwürfe der Geste in Bildern und literarischen Texten, im Film und im Ritual untersucht.

Gerhart v. Graevenitz / Stefan Rieger / Felix Thürlemann (Hrsg.)

Die Unvermeidlichkeit der Bilder

Literatur und Anthropologie 7, 2001, ca. 350 S.,
zahlr. Abb.,ca. DM 78,–/€ 39,–/SFr 74,–
ISBN 3-8233-5706-9

Im Mittelpunkt der Beiträge aus den Fachrichtungen Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Soziologie, Geschichte, Philosophie, Kunst- und Medienwissenschaft steht die Frage nach der disziplinären Verortbarkeit des Bildes.

Stefan Rieger/Schamma Schahadat/ Manfred Weinberg (Hrsg.)

Interkulturalität

Zwischen Inszenierung und Archiv

Literatur und Anthropologie 6, 1999,
386 Seiten, zahlr. Abb., DM 78,–/€ 39,–/SFr 74,–
ISBN 3-8233-5705-0

Wie verändert sich das Verhältnis zur eigenen Kultur durch die Begegnung mit Angehörigen fremder Kulturen? Dieser Frage geht der Band in interdisziplinärer Perspektive und in Auseinandersetzung mit theoretischen Entwürfen, Konzepten, literarischen Texten sowie Phänomenen interkultureller Kommunikation nach.

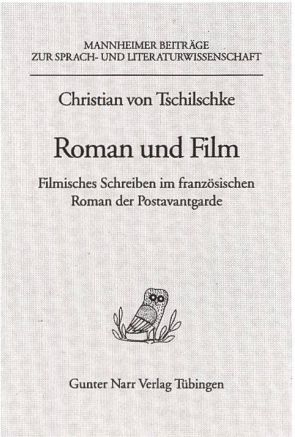
Julika Funk/Cornelia Brück (Hrsg.)

Körper-Konzepte

Literatur und Anthropologie 5,1999,
246 Seiten, zahlr. Abb., DM 78,–/€ 39,–/SFr 74,–
ISBN 3-8233-5704-2

Das Thema 'Körper' ist eines der herausragenden Themen der wissenschaftlichen Debatten um Geschlechterdifferenz der letzten Jahre. Der gezielt interdisziplinäre Band will einen Überblick über diese Diskussion in den Kulturwissenschaften ermöglichen und neue Fragen und Wege für eine transdisziplinäre Perspektive aufzeigen.

Ausgezeichnet mit dem Prix Germaine de Staël 2000



Christian v. Tschilschke

Roman und Film

Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde

Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 46, 2000,
271 Seiten, DM 96,–/€ 48,–/SFr 86,–
ISBN 3-8233-5646-1

Die Arbeit entwickelt ein neues Modell zur umfassenden Analyse filmischer Schreibweisen und bietet zugleich eine fundierte Auseinandersetzung mit dem postavantgardistischen Roman.

Manfred Muckenhaupt

Fernsehnachrichten gestern und heute

2000, 207 Seiten, farbig illustriertes Übungsbuch mit Lösungsteil und Videokassette,
zus. DM 46,–/€ 23,–/SFr 44,–
ISBN 3-8233-5216-4

Einzelbezug Übungsbuch
DM 39,80/€ 19,90/SFr 39,80
ISBN 3-8233-5214-8

Einzelbezug Videokassette
DM 14,–/€ 7,–/SFr 14,–
ISBN 3-8233-5215-6

Barbara Gatzen

Fernsehnachrichten in Japan

Inszenierungsstrategien im interkulturellen Vergleich mit Deutschland

2001, 335 Seiten, div. Tab.,
DM 96,–/€ 48,–/SFr 86,–
ISBN 3-8233-5646-1

Klaus von Schilling

Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater

Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard

Forum Modernes Theater 29, 2001,
204 Seiten, DM 78,–/€ 39,–/SFr 74,–
ISBN 3-8233-5229-6

An Hand seiner Interpretation von zehn Theaterstücken von Max Frisch bis Thomas Bernhard legt der Autor eine Grundschicht der bundesrepublikanischen Kultur frei, die durch das Scheitern der Bewältigung bestimmt ist. Er rekonstruiert einen sich aus der Logik der Abfolge ergebenden Zusammenhang im ästhetischen Diskurs.

Gaetano Biccari

„Zuflucht des Geistes"?

Konservativ-revolutionäre, faschistische und national-sozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944

Forum Modernes Theater 28, 2001, 319 Seiten,
DM 96,–/€ 48,–/SFr 86,–
ISBN 3-8233-5228-8

Die Studie zeigt die verstörende Dialektik von Avantgardismus und Antimodernismus, die Thomas Manns Theatertheorie, die gemeinschaftlichen Träume christlich-nationaler Theaterleute, ekstatische und nationalistische Bühnenreformprogramme sowie die Klassiker-Sehnsucht von Hitler und Goebbels sowohl ästhetisch als auch ideologisch bestimmt.

Peter Reichel (Hrsg.)

Studien zur Dramaturgie

Kontexte – Implikationen – Berufspraxis

Forum Modernes Theater 27, 2000,
596 Seiten, 4 Abb., DM 128,–/€ 64,–/SFr 115,–
ISBN 3-8233-5227-X

Der erste Teil des Bandes verfährt analytisch und ermittelt das dramaturgische Potential spezieller metrischer, musikalischer, filmsprachlicher, intertextueller und rezeptionsästhetischer Phänomene. Der zweite Teil erörtert die gegenwärtige dramaturgische Praxis in Theater und Medien, skizziert die Differenz des Berufsbildes zwischen Wunsch und Wirklichkeit und fügt historischen Erkundungen aktuelle Erkundigungen bei praktizierenden Dramaturgen an.

Euro-Preise gültig ab 01.01.2002

Gunter Narr Verlag Tübingen
Postfach 2567 · D-72015 Tübingen · Fax (07071) 75288
Internet: http://www.narr.de · E-Mail: info@narr.de