

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 43 (2001)  
**Heft:** 234

## 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. 12.- € 6.90

5.01

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

«Ich bin ein Drehbuchgläubiger Regisseur»

*Gespräch mit Nicolas Gessner*

«Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers»

*Gespräch mit Rainer Trinkler*

THREE WINDOWS von N. Humbert, W. Penzel

BIRTHDAY von S. Jäger

DOMESTICAS von F. Meirelles, N. Olival

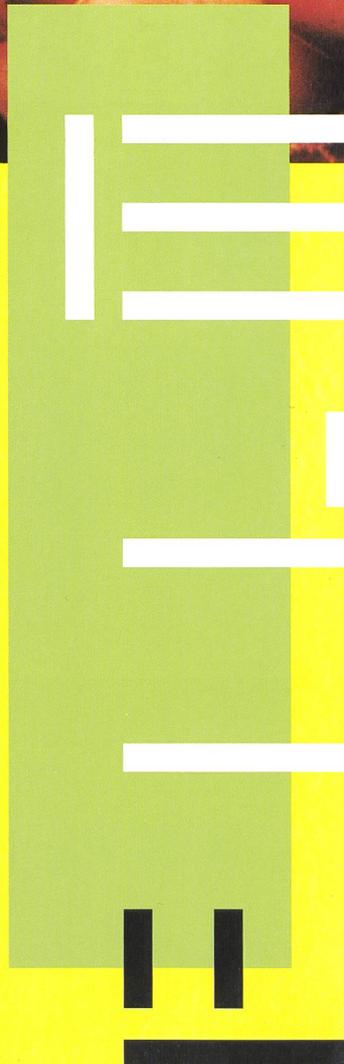
MULHOLLAND DRIVE von D. Lynch

DIE REISE NACH KAFIRISTAN von F.&D. Dubini

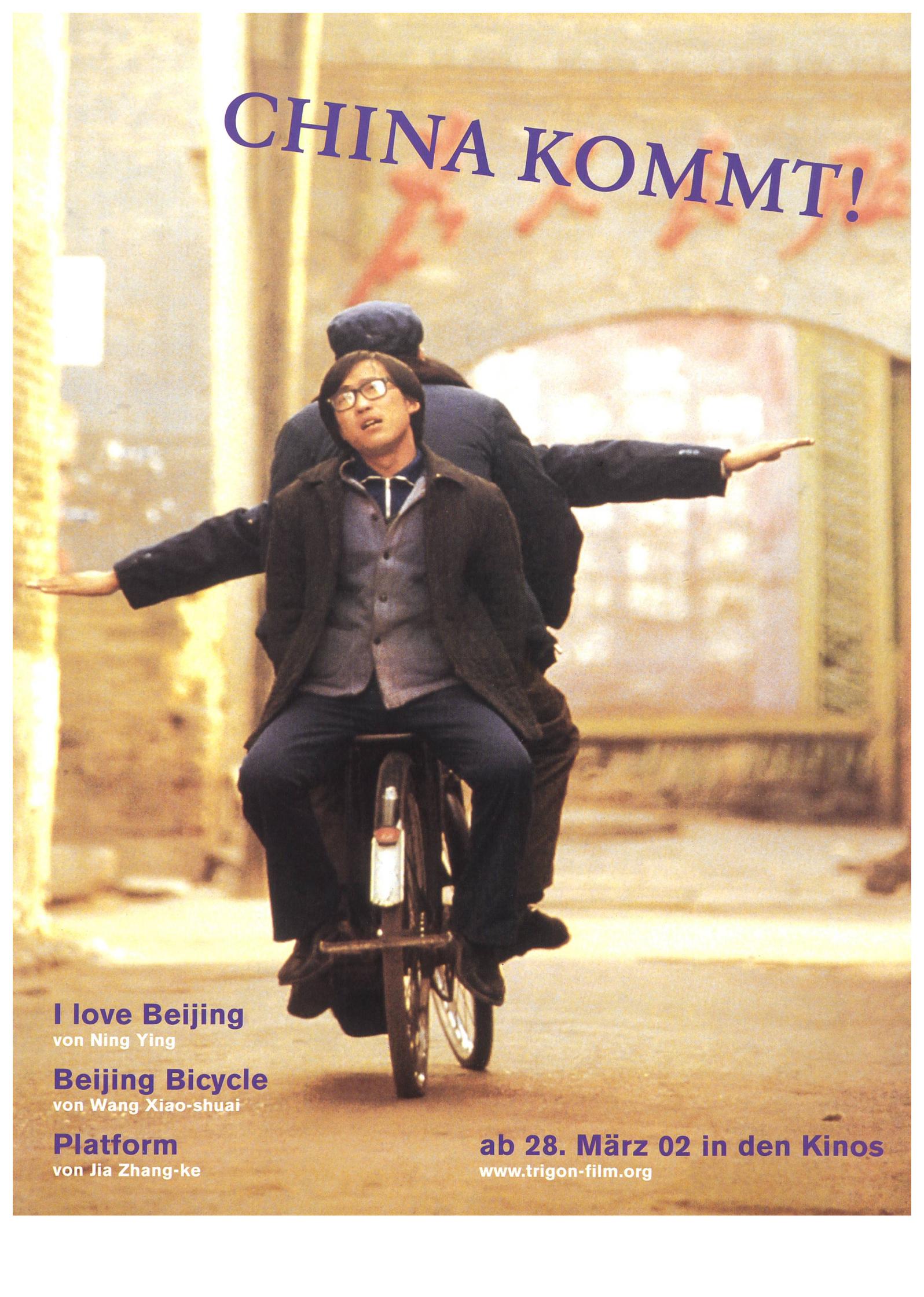
EU, TU, ELES von A. Waddington

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

Gessner  
Trinkler



# CHINA KOMMT!

A man in a dark jacket and glasses is riding a bicycle. Another person is sitting on his back, also with their arms outstretched. They are in a city street with a large archway in the background. The scene is lit with warm, golden light.

**I love Beijing**

von Ning Ying

**Beijing Bicycle**

von Wang Xiao-shuai

**Platform**

von Jia Zhang-ke

**ab 28. März 02 in den Kinos**

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org)



KURZ BELICHTET 4 Zum Lesen

FENSTER ZUR WELT 14 **Film als Meditation**  
THREE WINDOWS ..... von Nicolas Humbert und  
Werner Penzel

FILMFORUM 17 **The Queer Story**  
MULHOLLAND DRIVE ..... von David Lynch  
18 **«Man muss den Ideen  
treu bleiben»**  
Gespräch mit David Lynch

SCHWEIZER FILMREGIE 20 **«Ich bin ein sehr  
drehbuchgläubiger Regisseur»**  
Gespräch mit Nicolas Gessner  
37 Kleine Filmographie



FILMFORUM 39 **EU, TU, ELES** ..... von Andrucha Waddington  
40 **DOMESTICAS** ..... von Fernando Meirelles  
und Nando Olival

43 **BIRTHDAY** ..... von Stefan Jäger  
45 **DIE REISE NACH KAFIRISTAN** ... von Fosco & Donatello Dubini  
48 **«Natürlich war uns bewusst,  
dass wir auf Lawrence-  
von-Arabien-Terrain drehten»**  
Gespräch mit Fosco und  
Donatello Dubini



WERKSTATTGESPRÄCH 53 **«Der Cutter ist der Anwalt  
des Zuschauers»**  
Gespräch mit dem Editor  
Rainer Trinklner  
60 Kleine Filmographie



KINO-TAGEBUCH 62 **Der Tod in Venedig**  
Zur Metaphysik einer Stadt

KOLUMNE 64 **«Warnschuss»**  
Von Matthias von Gunten

## Impressum

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

**Redaktion**  
Walt R. Vian  
Redaktioneller Mitarbeiter:  
Josef Stutzer  
Volontariat:  
Steffen Kniedel

**Inseratverwaltung**  
Leo Rinderer  
c/o Filmbulletin

**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**  
Pierre Lachat, Frank  
Arnold, Irène Bourquin,  
Michel Bodmer, Matthias  
Christen, Peter Kremiski,  
Jeannine Fiedler

**Fotos**  
*Wir bedanken uns bei:*  
Michael Sennhauser,  
Sammlung Manfred  
Thurow, Basel;  
Cinémathèque suisse,  
Lausanne; trigon-film,  
Wettingen; Filmcoopi,  
Frenetic Films, Look Now!,  
Niklaus Stauss (Foto in  
eigener Sache), Rainer  
Trinkler, Zoom-Filmdoku-  
mentation, Zürich;  
Filmmuseum Berlin  
Deutsche Kinemathek,  
Berlin; Cine Nomad,  
München; Nicolas Gessner,  
Paris

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Presseverlag  
Deutschhausstrasse 31  
D-35037 Marburg  
Telefon 06421 6 30 84  
Telefax 06421 68 11 90  
schuereen.verlag  
@t-online.de  
www.schuereen-verlag.de

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

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint  
sechsmal jährlich.  
Jahresabonnement:  
sFr. 57.-/Euro 34.80 übrige  
Länder zuzüglich Porto

© 2001 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

**Filmbulletin 43. Jahrgang**  
**Der Filmberater**  
**61. Jahrgang**  
**ZOOM 53. Jahrgang**

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur**  
**Sektion Film (ED1), Bern**



**Direktion der Justiz und des  
Innern des Kantons Zürich**  
**Fachstelle Kultur**



**KDW Konkordia Druck-  
und Verlags-AG, Seuzach**



**Stadt Winterthur**



**Stiftung Kulturfonds**  
**Suissimage**



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

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

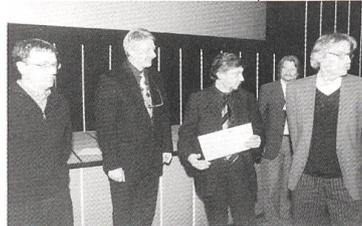
*Deshalb brauchen wir Sie und  
Ihre Ideen, Ihre konkreten und  
verrückten Vorschläge, Ihre freie  
Kapazität, Energie, Lust und Ihr  
Engagement für Bereiche wie:  
Marketing, Sponsorsuche, Werbe-  
aktionen, Verkauf und Vertrieb,  
Administration, Festivalpräsenz,  
Vertretung vor Ort ...*

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



**die ausgezeichnete**  
«Filmbulletin» hat in  
Anerkennung seines langjähri-  
gen Beitrages zur Filmkultur  
eine Auszeichnung der Stadt  
Zürich erhalten.

Natürlich ist es schön,  
ausgezeichnet zu werden,  
Preise zu gewinnen.

Bevor man aber – im  
günstigsten Fall – ausgezeich-  
net werden kann, muss man  
die Möglichkeit haben, die  
Ideen oder Träume, die man  
hat, zu realisieren. Eine Film-  
zeitschrift herzustellen, ist zwar  
nicht ganz so teuer wie die  
Produktion eines Spielfilms,  
aber doch kostspieliger und  
arbeitsteiliger als ein Bild zu  
malen.

Ohne Leserinnen und  
Leser, ohne Abonentinnen  
und Abonenten geht bei einer  
Filmzeitschrift gar nichts, und  
ohne Mitarbeiterinnen und  
Mitarbeiter geht auch nicht sehr  
viel. Sie alle haben den lang-  
jährigen Beitrag von «Film-  
bulletin» zur Filmkultur erst  
möglich gemacht, deshalb  
gebührt Ihnen allen an dieser  
Stelle ein aufrichtiges und  
herzliches Dankeschön.

Ohne öffentliche und  
private Institutionen, die «Film-  
bulletin» seit Jahren unterstüt-  
zen, hätte die Zeitschrift aber  
auch nicht überlebt. Deshalb  
sei allen Entscheidungsträgern,  
welche die Beiträge zur Unter-  
stützung von «Filmbulletin»  
beschlossen, mitgetragen und  
verantwortet haben, hier auch  
nocheinmal sehr herzlich ge-  
dankt.

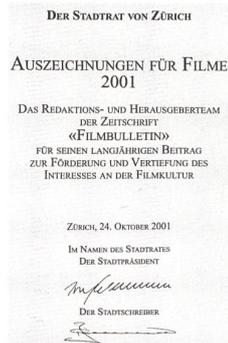
Ausgezeichnet zu werden,  
ist schön. *Freuen wir uns.*

**die eingestellte**  
Ende August wurde das  
Erscheinen von «Film» «vor-  
übergehend eingestellt», wie es  
in einer Pressemitteilung hiess.  
Im Oktober wurde dann das  
Konkursverfahren eröffnet. Das  
ist nicht nur das Ende von  
«Film», sondern auch das Ende  
von «Zoom» (53. Jahrgang)  
und das Ende von «Der Film-  
berater» (61. Jahrgang) – wel-  
che, getragen von den Kirchen,  
zunächst einzeln erschienen,  
1973 fusionierten und 1999 an  
eine neue Trägerschaft über-  
gingen –, also das Ende einer  
*langen Tradition anspruchsvoller,  
kritischer Filmpublizistik.*

Auch wenn uns die  
Verantwortlichen der kirchli-  
chen Medienstellen das Ver-  
trauen aussprechen und mit  
uns die Weiterführung der Titel  
«Der Filmberater» und «Zoom»  
in unserem Impressum verein-  
baren, bleibt es doch bei  
einem Verlust für die Filmkul-  
tur in der Schweiz.

Wir bedauern, dass das  
filmkulturelle Angebot  
schmäler und der Raum für die  
filmkritische Auseinander-  
setzung kleiner geworden ist.  
Film bleibt dennoch eine Form  
der Kunst, welche die intensive  
*Auseinandersetzung lohnt.*

**der wiederentdeckte**  
Warum Gessner? Die  
Frage wurde mir mehrfach  
gestellt. *Planting*. Bernhard  
Uhlmann – *an old friend of mine* –  
stellte mir im Sommer die  
Frage: «Kannst du dir  
vorstellen, etwas über Nicolas  
Gessner zu machen?»  
Der werde im August siebzig





und er bereite an der Cinémathèque suisse eine Gessner-Retrospektive vor. «Ja, kann ich.» Damit war der Gedanke da. Gesät. Gepflanzt. Ein, wie Nicolas Gessner selber sagt, «Ungar mit einem Schweizerpass, der in Frankreich Englisch dreht», der mit Orson Welles, Jodie Foster, Vittorio de Sica gearbeitet hat, und die Diskussion im Parlament und in der Branche: «Müssen denn alle Schweizer Filmschaffenden erst auswandern?» – das muss doch ...

Übrigens: «Cinema» brachte Ende 1966 eine Sondernummer zum Schweizer Film heraus, auf dem Titelblatt Nicolas Gessner und Jean Seberg bei Dreharbeiten zu DIAMANTENBILLARD, im Innenteil ein Text mit dem verblüffenden Titel «Schweizer Film – Ende oder Neubeginn? Mangelnde Finanzen». Wie sich die Zeiten doch ändern.

*Payoff.* Lesen Sie unser Gessner-Gespräch «Ich bin ein sehr drehbuchgläubiger Regisseur» und beachten Sie unsere gemeinsame Veranstaltung mit dem Filmpodium der Stadt Zürich.

#### das zuendegehende

Jahr soll kein Anlass sein, hier noch Bilanz zu ziehen. Wir wünschen Ihnen jedoch: *Ein gutes neues Jahr.*

Walt R. Vian

*Bild Preisverleihung: Rolf Zöllig; Josef Estermann, Stadtpräsident von Zürich; Walt R. Vian; Jörg Huber, Präsident der Filmkommission der Stadt Zürich; Josef Stutzer*

# Filmbulletin

presents:

## Nicolas Gessner

Schweizer Kino-Kosmopolit



### UN MILLIARD DANS UN BILLARD DIAMANTENBILLARD

mit Jean Seberg und Claude Rich

### THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE

mit Jodie Foster und Martin Sheen

*in Anwesenheit des Regisseurs  
Nicolas Gessner*



Mittwoch, 23. Januar 2002

18.00 Uhr

UN MILLIARD DANS UN BILLARD  
DIAMANTENBILLARD

20.30 Uhr

THE LITTLE GIRL WHO LIVES  
DOWN THE LANE

Filmpodium  
der Stadt Zürich im Studio 4  
Nüscherstrasse 11  
8001 Zürich

in Zusammenarbeit  
mit Filmpodium  
und der Cinémathèque suisse

**Filmpodium**  
im <Studio 4>

Kino lesen und sehen



[www.focal.ch](http://www.focal.ch)

Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten in den Bereichen Film, Audiovision und Multimedia

### Über die Homepage

können sich Fachleute, die bereits beim Film tätig sind, über die aktuellen Weiterbildungsprogramme von FOCAL informieren

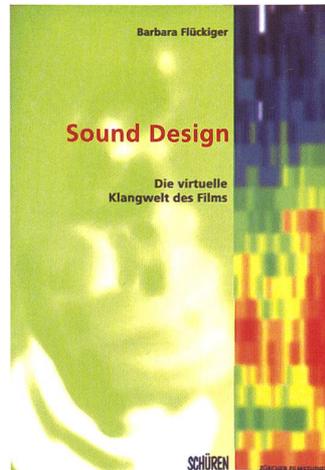
können sich Einsteiger einen Überblick über die verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten verschaffen und diese in den Foren diskutieren

findet jeder eine Antwort auf seine Fragen zu Film und Multimedia, indem er sich über unser Literaturverzeichnis das richtige Buch holt oder sich in die richtige Site einklinkt

können sich Aus- und Weiterbildungsorganisationen präsentieren und ihre Veranstaltungen anbieten



## Orgiastische Geräuschfugen



Die Geschichte mit dem Ton hat ihren Ursprung schon dort, wo er durch Abwesenheit glänzt und es noch keinem Menschen in den Sinn kommt, den Stummfilm erfinden zu wollen. Erst hat sich alle Welt mit dem Vorläufer zu befreunden, wie er nun einmal daher kommt: als halbfertiger Behelf und Alibi eines Mediums. Dann besetzt der Ton den Rand des Filmstreifens als Seiteneinsteiger, und dem entsprechend verhält er sich eine Weile lang: wie ein armer Vetter, der zu spät kommt und auch auf Dauer zu kurz.

Inzwischen schmerzen fast alle Filme der fünfziger und sechziger Jahre in den Ohren wegen der skizzenhaften Dürftigkeit an Ton, die sie anzubieten haben. Wenig fehlt, und unsere akustische Wahrnehmung wäre bei ihnen ebenso stark gestört wie bei den Stummfilmen: das innere Ohr muss laufend nachfüllen, wo kein Ton ist, wo aber nach heutigen Hörgewohnheiten einer sein müsste.

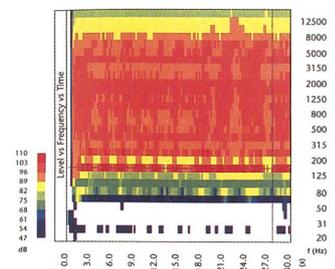
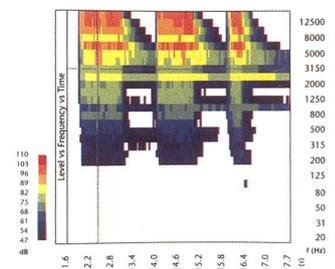
Erst die siebziger Jahre bringen Bild und Ton auf einer gemeinsamen Achse zusammen und ermöglichen ein vollgültiges Tönen der Bilder, das auch zum Bildern der Töne werden kann. Der Fall tritt spätestens nach den Exzessen der fürchterlichen ersten Dolby-Produktionen mit ihren völlig verqueren Raumwirkungen ein. Die beiden Sinnesdimensionen balancieren sich recht und schlecht zum sogenannten Sound Design aus,

wie die Vorspanne jener Jahre zu titeln beginnen.

Künftig führt der Ton so oft, wie er geführt wird, und er ist ebenso Vorgabe wie Beigabe. 1999 produziert Jean-Luc Godard eine Fassung seiner HISTOIRE(S) DU CINÉMA auf (Audio-)CD's. Erstmals muss man sich das Bild so hinzu denken, wie man sich beim Stummfilm den Ton (weitgehend) hinzu denken musste.

Innerhalb dieses handlich-lockeren historischen Rahmens bewegt sich die reichhaltige Studie von Barbara Flückiger mit ihren aberhunderten von nur vereinzelt geläufigen, überwiegend unbekanntem, weil in der Regel überhört und -sehenen Details und mit ihren bunten Diagrammen und elaboriert zusammengetragenen Zitaten. In der einen oder andern Hinsicht führt das Buch – keine leichte, aber eine lohnende Lektüre – auch über die erwähnten Grenzen hinaus. Ebenso lässt es die leidigen Korrektheiten der reinen akademischen Studie zwecks Diplomerwerbs hinter sich.

Die mit einiger Besessenheit betriebene Akribie der induktiven Beobachtung, die eine Praktikerin der Tontechnik verrät, führt zum Beispiel auf Seite 291 so weit ins Konkrete, dass die «Klangobjekte» einer einzelnen



Szene von DELICATESSEN (aus dem Jahr 1990) wie folgt aufgezählt werden: Decke streichen, Knarren der Bettfedern, Cello üben, dumpfer Schlag, Teppichklopfen, Pumpen, Metronom, Decke streichen, Bohren, Stimmgabel summt, Blöken, Cello staccato, Schrei, Platzen der Pneus. Auch ohne viel Nachhilfe lässt es sich direkt vom Blatt vernehmlich lesen: eine Geräuschfuge von solcher Art hat mehr als rhythmisch-musikalischen, nämlich sinnbildlichen, in diesem besonderen Fall klar orgiastischen Charakter.

Durch die Fallstudien und Einzelanalysen, durch die Textobjekte des Bandes muss sich der interessierte Laie schon an der eigenen Hand hindurch führen, ganz besonders über die Strecken, wo dann die ausserordentlich komplexen Wechselwirkungen von Bild und Ton im Kino der neueren Zeit auseinander dividiert und wieder zusammen geführt werden. Diese Abschnitte umreissen in wesentlichen Teilen das ästhetisch-physiologische Gewebe der zeitgenössischen Audiovision.

Der moderne Sound Design hat sich im Wesentlichen dank der Regisseure des New Hollywood durchgesetzt. Heute ist er imstand, eine praktisch unbegrenzte Anzahl virtueller Gebilde in den Klangraum zu werfen, wie sie in der bestehenden akustischen Realität nicht enthalten sind. Mit andern Worten, die Objekte sind immer häufiger Vorbilder statt Abbilder. Auf diese Weise wird der Ton in immer höherem Mass zum selbständigen Konstruktionselement der Filme, wo er so lange noch Träger von Ambiance, Sprache und musikalischem Kommentar, ein Wirkungsverstärker war.

Die Zeit, wo es den Sound Design in einer Produktion nicht nur geben kann, sondern geben muss, ist sehr weitgehend schon angebrochen. Was eben noch als amerikanische Extravaganz erschien, wird zur Routine. Bald einmal werden wir nicht mehr anders hören können.

Pierre Lachat

Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films.* Zürcher Filmstudien 6. Marburg, Schüren Verlag, 2001. 517 Seiten, 44.30 Fr.

## Der Blick des Publikums – das Publikum im Blick

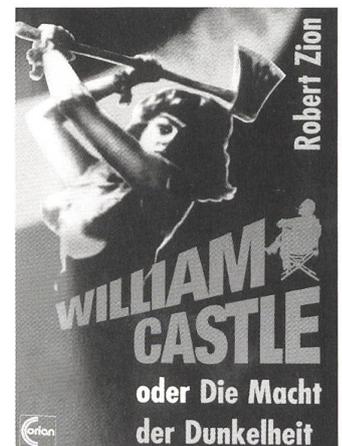
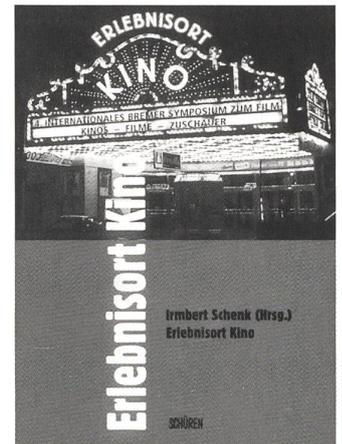
Vor einigen Jahren schien es für einen Moment, als erlebten wir eine Renaissance des klassischen Kinoerlebnisses: mit den neu gebauten, grosszügig ausgestatteten und bequemen Multiplexkinos nach den trostlosen Jahren der Schuhschachtelkinos. Aber die Vorstellung einer Renaissance hat von jeher etwas Trügerisches. Und was nützen die tollsten Kinoausstattungen, wenn das Spektrum der Filme, die dort zu sehen sind, streng limitiert ist? Aber bevor wir uns der Vorstellung hingeben, unsere Cinephilie künftig vorwiegend im Heimkino zu verwirklichen, weil dort immer mehr Filme (neue wie Klassiker) in aufregenden Ausstattungen – wie Dokumentationen, nicht verwendetem Material und Audio-kommentaren – verfügbar sind, sollten wir innehalten und dem Kino als Erlebnisort Tribut zollen. Was nicht als Nachruf verstanden werden sollte, auch wenn es manchmal so klingt.

«Was wirklich in diesem dunklen Raum während der Projektion eines Films passiert», darüber haben Wissenschaftler eher spekuliert, während Romanautoren und Filmemacher gleichermassen dokumentiert und fabuliert haben. Mit ihrem Buch «Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen» legen Anne und Joachim Paech das Resultat einer jahrelangen Spurensuche vor, die sich zu einer Geschichte des Filmsehens fügt, zu einer «Kulturgeschichte des Kinos als Erfahrungsraum», rekonstruiert aus zahlreichen Fundstücken literarischer und filmischer Art. Dabei sind es, gerade in der Frühzeit des Films, oft die Vexierspiele zwischen Phantasie und Realität ebenso wie die zwischen den Medien selber, die faszinieren, so wenn 1913 im Zeitungsroman «Films der Prinzessin Fantoche» die Protagonistin nicht nur die sie verfolgende Polizei filmt, sondern anschliessend durch die Vorführung dieser Bilder in einem Kino «die Düpierten zusätzlich narrrt» – wozu der im

selben Jahr von Max Mack gedrehte Film *WO IST COLETTI?* einige Parallelen aufweist. Eine wahre Fundgrube aus Zeitungsberichten, aus längst vergessenen Romanen und Filmen tut sich vor dem Leser auf, eine Fülle von Material, das zu eigenen Entdeckungen einlädt, was auch durch die überleitenden Texte der beiden Verfasser unterstrichen wird, denn deren erzählerischer Tonfall lässt die Fundstücke für sich stehen, versieht sie eher mit behutsamen Anmerkungen als mit systematischen Interpretationen, macht also aus Fundstücken glücklicherweise keine Beweisstücke für theoretische Konstruktionen.

«Noch ist das Kino lebendig, wesentliches ist bereits eine Sache der Erinnerung und deshalb haben wir ihm dieses Buch gewidmet», schreiben die Paechs im Vorwort ihres Buches. Dieser Tonfall der trauernden Erinnerung prägt auch weite Teile des Bandes «Erlebnisort Kino», mit dem das vierte Bremer Symposium zum Film dokumentiert wird. Das Spektrum der Texte reicht von einer materialreichen «Geschichte der Grosskinos» über launige Betrachtungen zu «Lüften und Düften im Kino», dem Bericht über einen empirischen Vergleich der Kinogewohnheiten von britischen, französischen und italienischen Zuschauern in den fünfziger Jahren bis hin zur Reflexion über das derzeitige «Kino in der Erlebnisgesellschaft» und zur filmischen Utopie avancierterer Filmverfahren wie der «Squid»-Technologie in Katherine Bigelows *STRANGE DAYS*, wo die Hirnströme des Betrachters für ihn direkt in sichtbare Bilder übersetzt werden. Ergänzt werden die Vorträge der Veranstaltung durch drei Texte zum Kinoterleben in China, Indien und Ägypten – eine so sinnvolle wie spannende Dreingabe. Trotzdem hat man nach der Lektüre eher den Eindruck, nicht einer Zwischenbilanz, sondern einem Abgesang beigewohnt zu haben.

Dass Kino mehr ist als Filme, davon legen diese beiden Bücher beredtes Zeugnis ab. Wo jedoch die Erforschung jener Strategien der Aneignung von Filmbildern durch das Publikum immer noch in den Anfängen steckt, weiss man mittlerweile viel über jene Strategien, mit denen die Filmindustrie seit ihrem Beginn versucht, das Publikum für einzelne Produkte einzunehmen. «Creating Stars and Selling Movies in the Golden Age of



8408 Winterthur  
Gewerbehau Hard 4  
Fax 052-226 08 20  
Telefon 052-222 18 08

Elektroanlagen  
und Telefon-  
Installationen

Ego  
Elektriker-  
genossenschaft



FHS  
HOCHSCHULE FÜR TECHNIK, WIRTSCHAFT  
UND SOZIALE ARBEIT ST.GALLEN

TECHNIK



**Build your  
dreams!**

## Studiengang Ingenieur-Architektur

Die FHS Hochschule für Technik, Wirtschaft und Soziale Arbeit St.Gallen bietet Ihnen eine Architekturausbildung mit Schwerpunkt technische Bauplanung und Baurealisierung.

### Studienmodelle

- Vollzeit-Studium (8 Semester)
- kombiniertes Studium (9 Semester)

### Studienbeginn

21. Oktober 2002

### Informationsabend

6. Februar 2002, FHS, Schöнауweg 4, St.Gallen

- Prüfungsfreier Eintritt nach erfolgreich abgeschlossener Lehre in einem Bauberuf mit Berufsmaturität oder Fachhochschulreife
- oder gymnasiale Matura mit Praktikum

Haben Sie Fragen? Rufen Sie uns an!

[www.fhsg.ch](http://www.fhsg.ch)

Tellstrasse 2 Postfach 664 CH-9001 St.Gallen  
Tel. +41 71/220 37 00 Fax. + 41 71/220 37 05 [te@fhsg.ch](mailto:te@fhsg.ch)



# THREE WINDOWS

**HOMMAGE À ROBERT LAX**

Film-Triptychon von Werner Penzel und Nicolas Humbert, Cine Nomad  
im Theater im Waaghaus an der Marktgasse 25 in Winterthur  
täglich vom 24. Dezember 01 bis 13. Januar 02, von 10 Uhr bis 21 Uhr,  
25. Dezember geschlossen

Hollywood», lautet der präzisere Untertitel der Originalausgabe von Robert S. Sennetts Buch «Traumfabrik Hollywood. Wie Stars gemacht und Mythen geboren wurden» – ein kurzweiliger Streifzug, der das ganze Spektrum abdeckt – von der Erschaffung der Stars, der Rolle der Klatschkolumnisten und der Agenten sowie jener Publikumsattraktionen, mit denen man Mitte der fünfziger Jahre auf die Konkurrenz des Fernsehens reagierte, also etwa 3-D und CinemaScope. Sennett verweist dabei immer wieder auf die amerikanische Tradition in der «Kunst des Verkaufens» und belegt dies mit einer Reihe aussagekräftiger Fotos.

«Das Schlüsselement jeder Filmwerbekampagne» allerdings ist für Vinzenz Hediger «der Kinotrailer». Das belegt er in seiner Arbeit «Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912» (die als Dissertation an der Universität Zürich 1999 vorgelegt wurde) auf der Grundlage von 2000 Beispielen aus den Jahren 1912 bis 1998. In seiner Analyse arbeitet er die Regeln heraus, die den Trailern zugrunde liegen. Er unterscheidet dabei zwischen der klassischen Struktur, die Story-Informationen zurückhält, während die zeitgenössische auf Plot-Zusammenfassungen aufbaut. Dabei werden die theoretischen Einschätzungen immer wieder durch Fallstudien aufgelockert. «Wie verkaufe ich einem jungen Publikum eine eher gemächliche Theaterverfilmung?», war etwa die Frage, die sich 1964 der Trailerproduzent Andrew Kuehn im Zusammenhang mit John Hustons Verfilmung von Tennessee Williams' Bühnenstück «The Night of the Iguana» stellte. Die Antwort lieferte ein Trailer, der bei aller formalen Modernität die Geschichte auf einen attraktiven Nenner zu bringen versuchte: «One Man! ... Three Women! ... One night. The Night of the Iguana. Since man has known woman, there has never been such a night», verkündete eine sonore Stimme, unterlegt von dramatischen Bildern. Der Leser kann sich davon selber ein Bild machen, denn dieser Trailer ist einer von neunzehn, die auf einer beigelegten CD-Rom zu finden sind.

Wenn es um das Verkaufen geht, gehörte er zu den ganz Grossen, der Filmregisseur und -produzent William Castle. «Es wäre schrecklich, wenn jemand

sterben würde, aber der Werbeeffekt wäre grossartig», so wird er auf dem Vorsatzblatt von Sennetts Buch zitiert, während «Menschen im Kino» seinen THE TINGLER würdigt, in dem der Schrecken auf der Leinwand und der Schrecken im Parkett aufeinander verschmelzen. Gerade wegen seiner Gimmicks – wie der Lebensversicherung im Todesfall während der Filmvorführung oder der elektrischen Verkabelung einzelner Sitze, um das Publikum mit Stromstössen zu erschrecken – hat man Castle lange Zeit nicht ernst genommen, sondern nur als Showman abgetan. «Die Macht der Dunkelheit, die er wie kein anderer in Szene zu setzen wusste, hat sich wie ein Fluch über die Figur und das Werk William Castles gelegt», schreibt Robert Zion in seinem Buch «William Castle oder Die Macht der Dunkelheit». Zion stellt Castle in eine Linie mit Jacques Tourneur, ebenfalls einem Spezialisten für (viel) Schwarz und (wenig) Weiss. Er würdigt einige frühe dunkle Filme wie THE WHISTLER und WHEN STRANGERS MARRY (beide 1944) und analysiert dann Castles zehn schwarzweisse Horrorfilme, die zwischen 1958 und 1965 entstanden sind. Über die psychoanalytische Deutung von Castles Karriere, in der Columbia-Boss Harry Cohn zum Ersatzvater wird, kann man streiten, und mit den häufigen Zitaten aus Castles Autobiographie macht es sich der Autor etwas zu leicht – aber, keine Frage, die Filme will man danach alle sehen. Welches Kino jedoch würde heute noch mal die Sitze unter Strom setzen?

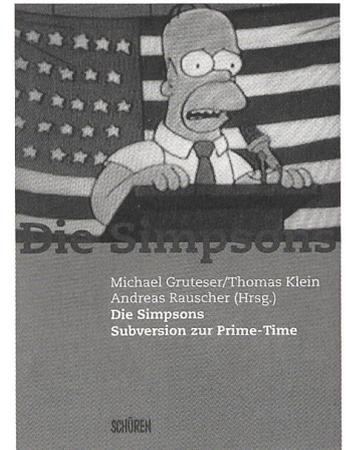
Ganz anders nähert sich Gerhard Hross einem weiteren Meister des Horrorfilms: Mit HALLOWEEN hat John Carpenter den Teenie-Slasher-Film mit erfunden. «Escape to Fear. Der Horror des John Carpenter» ist eine streng akademische Arbeit, entstanden am Institut für Christliche Sozialethik der Universität München, wie man dem Nachwort entnehmen kann. So muss sich der Leser durch einige umständlich-trockene Beschreibungen und immer wieder durch definitorische Anstrengungen quälen. Aber dafür findet man auch immer wieder Kontextualisierungen, die die Filme in ein neues Licht setzen, sowie interessante Ausführungen zum Erleben des Horrorfilms («Die Zuschauer als Kenner und Geniesser»).

Gerade zu Zeiten, als Filme auf Video noch nicht individuell verfügbar waren, quälte den leidenschaftlichen Kinogänger die Frage, «wie konnte man dieses Hochgefühl, das man beim Anschauen eines Films erfuhr, verlängern, mit aus dem Kino hinaus retten?» Diese Frage stellt der Filmemacher und Autor Jörg Buttgereit in seinem Vorwort zum Buch «Nightmares in Plastic». Gerade unter den Freunden des fantastischen Films scheint ja das Sammeln weit verbreitet – aber da gibt es eben nicht nur Plakate und Fotos. Ein spezielles Sammelobjekt sind Horrorfiguren aus Plastik, liebevoll gestaltet und bemalt. Von den ersten Horrorbausätzen, die 1962 auf den Markt kamen (und sofort ausverkauft waren), zu den Liebhaberobjekten, in Handarbeit gefertigt und in limitierter Auflage, zeichnen die Texte deren Entwicklung nach, während die farbigen Fotos der Objekte wahrhaft plastische Bilder vermitteln.

Mehr als zehntausend Sammlerartikel zu einem einzigen Markennamen präsentierte eine Sammlerin vor Jahren im amerikanischen Fernsehen. Bei der Marke handelt es sich um die «Simpsons», jene gelbe Familie, die im Mittelpunkt der gleichnamigen Zeichentrickserie steht – seit mittlerweile zwölf Jahren erfolgreich im amerikanischen Fernsehen (und zwar im Abendprogramm) und inzwischen auch im deutschsprachigen Raum heissgeliebt. Der Sammelband «Die Simpsons – Subversion zur Prime Time» geht in neun Aufsätzen (und einem hilfreichen kommentierten Episodenführer) diesem «popkulturellen Phänomen» auf den Grund, ausgehend von der These, «die Stärke der Simpsons besteht darin, ein bisher geschlossenes Format so offen wie möglich zu gestalten». So ist die Serie eine Fundgrube für das Aufspüren von versteckten Anspielungen, dabei stets aber auch im Spagat zwischen Subversion und Vereinnahmung, wie man gerade jenem Aufsatz entnehmen kann, der sich mit dem Simpsons-Merchandising beschäftigt und dabei auch «illegale» Ableger miteinbezieht, etwa «Black Bart», das afroamerikanische Double von Bart Simpson. Wenn es nach dem Medienkonzern Twentieth Century Fox geht (der die Simpsons produziert), fällt allerdings auch dieses Buch unter das Siegel der Illegalität. Weil die die Texte belegenden Abbildungen (klein und schwarzweiss) ohne Genehmigung der Fox seien, will man

das Buch verbieten lassen. Sollte es bei Erscheinen dieser Rezension noch auf dem Markt sein, tut man gut daran, es sofort zu erwerben.

Frank Arnold



Anne und Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler (arte edition), 2000. 342 S., 44.40 Fr.*

Irmbert Schenk (Hg.): *Erlebnisort Kino. Marburg, Schüren, 2000. 216 S., 28.10 Fr.*

Robert S. Sennett: *Traumfabrik Hollywood. Wie Stars gemacht und Mythen geboren wurden. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2000. 173 S., 27.10 Fr.*

Vinzenz Hediger: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912. Marburg, Schüren (Zürcher Filmstudien 5), 2001. 304 S. + CD-Rom, 46.– Fr.*

Robert Zion: *William Castle oder Die Macht der Dunkelheit. Meitingen, Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 2000. 248 S., 47.– Fr.*

Gerhard Hross: *Escape to Fear. Der Horror des John Carpenter. München, belleville Verlag, 2000. 300 S., 36.– Fr.*

Jörg Buttgereit, Thomas Ecke, Rainer F. Engel: *Nightmares in Plastic (zweisprachig: deutsch/englisch). München, belleville Verlag, 2001. 158 S., 42.90 Fr.*

Michael Gruteser, Thomas Klein, Andreas Rauscher (Hg.): *Die Simpsons – Subversion zur Prime-Time. Marburg, Schüren, 2001. 224 S., 27.– Fr.*

# Hier finden Sie den richtigen Film



Ab Januar 2002 wird die ZOOM Dokumentation in die Cinémathèque suisse integriert. Als Zweigstelle Zürich bietet sie zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- Fotoservice**
- Beratung**
- Recherchen**

## Öffnungszeiten

Telefonservice: Montag bis Freitag,  
9.30 bis 11.30 Uhr und 14.30 bis 16.30 Uhr  
Recherchen vor Ort nach Absprache

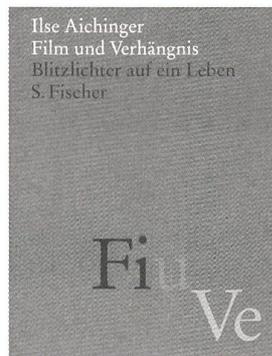
## Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:  
pro Dossier Fr. 10.–/Kopien Fr. –.50  
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:  
für den ersten Film Fr. 50.–  
jeder weitere Fr. 20.–  
Filmkulturelle Organisationen  
zahlen die Hälfte

## Cinémathèque suisse Schweizer Filmarchiv Dokumentationsstelle Zürich

Bederstrasse 76  
Postfach 161  
8027 Zürich  
Tel. +41 (0)1 204 17 88  
Fax +41 (0)1 280 28 50  
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

## «Die Erlösung war das Kino»



Es gab Existenzen, im zwanzigsten Jahrhundert, die wurden vom regelmässigen Kinogang mehr als nur begleitet, sie wurden von ihm regelrecht mitbestimmt, und zwar schon fast schicksalhaft, müsste man hinzu fügen. Die Wiener Erzählerin *Ilse Aichinger*, Jahrgang 1921, machte mit dem bewegten Bild kurz vor dem Zweiten Weltkrieg Bekanntschaft, merkt aber an: «Wenn ich mich recht erinnere, hörte ich in meiner sehr frühen Kindheit eine ältere Frau zu einer andern sagen: "Es soll jetzt Tonfilme geben". Das war ein rätselhafter Satz. Und es war einer von den ganz wenigen rätselhaften Sätzen der Erwachsenen, der mich nicht losliess.»

Die Autorin verfolgt, von 1938 an, den Werdegang des Films getreulich bis in die neueste Zeit hinein: von den damals aktuellen Nazifilmen wie *REITET FÜR DEUTSCHLAND* bis zu den neuesten experimentellen Arbeiten von Jean-Luc Godard. Der unmittelbare berufliche Kontakt mit dem Filmschaffen bleibt unentwickelt, Zuschauerin will sie sein und fast nur das: allenfalls Chronistin, keinesfalls Kritikerin, sicher Schriftstellerin. «Ich identifizierte mich weder mit dem Judentum noch mit dem Christentum, beide erschienen mir gleich fremd, von Angst geprägt und Angst auslösend.» So versichert sie, und dann: «Die Erlösung war das Kino.»

Bestimmte Schauspieler ziehen sie an, bei Willy Birgel angefangen, bestimmte Figuren wie Stan Laurel und Oliver Hardy, vor allem aber bestimmte Landschaften wie die englischen und letztlich das, was wohl die Ur-Eigentümlichkeit des Films ausmacht: der Einklang von Mensch und Landschaft, die

Möglichkeit, Personen und Orte in ihrer Beziehung zueinander so zu sehen, wie man sie in der Wirklichkeit nie zu Gesicht bekommt.

In Form von «Blitzlichtern auf ein Leben» – so heisst der Untertitel – hat Ilse Aichinger in den vergangenen Jahren gelegentliche kurze Kapitel über ihre Vorliebe für die Leinwand (und Verwandtes) aufgesetzt und jetzt als «Film und Verhängnis» gesammelt. Heraus schaut weder eine Autobiographie noch die Analyse einer Passion, sondern eine Reihe von Texten, die in einem Mass beides darstellen: Schnittstellen in der Chronik eines Daseins, an denen Film und Leben besonders intensiv aufeinander einwirken – in jüngerer Zeit etwa im Fall von *THE HOUSE OF MIRTH* von Terence Davies nach dem Roman von Edith Wharton.

«Davies», heisst es hier, «filmt die Satzzeichen, das Unausgesprochene, die dunklen Flächen zwischen den Zeilen.» Gewisse Kinostücke bleiben, unabhängig von ihrem künstlerischen Rang, darum haften, weil sie gewisse biographische Augenblicke markieren und kommentieren. Was wohl jedermann unterkommt, ohne dass er's ausspricht, wird hier Thema und Methode.

Aichinger schreibt mit der Unbefangenheit der Kennerin, die sich nicht mehr zu beweisen braucht und an keinen Cineasten-Kanon gebunden ist. Ihren Begriff von der Sache fasst sie, weit ab von jeglichem Purismus, nach momentanem Bedarf enger oder breiter. Bob Dylan, die Beatles kommen ins Spiel. Dokumentarismus und Fiktion werden gleichbedeutend. Und die unvergessene Wildwest-Legende Calamity Jane etwa wird übers Kino vermittelt (Jane Russell und Doris Day haben sie gespielt), sie ist aber angesprochen wie eine noch lebende Figur. Wer es auf die Leinwand schafft, ist dort in einem Mass verewigt.

So wird das Medium an der Stelle adressiert, wo es seine eigentliche Leistung für die Gegenwart erbringt: bei seiner unerschöpflichen Durchlässigkeit und Fähigkeit, die Selbstdarstellung eines Zeitalters in sich zu fassen. (Einmal mehr gilt: *actualité de l'histoire, histoire de l'actualité.*)

Pierre Lachat

*Ilse Aichinger: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2001. 207 Seiten. Fr. 32.10*

**Solothurn 2002**

Nicht nur das Erscheinungsbild ist luftiger geworden, auch den Besuchern der 37. Solothurner Filmtage (15. bis 20. Januar) wird mehr Platz geboten: anstelle des Konzertsaaes wird neu die *Reithalle* bespielt, die rund tausend Personen Platz bietet. Um bei den Räumlichkeiten zu bleiben: Im Uferbau, neben dem Landhaus, wird mit der *Bar SolHeure* ein täglicher Bar- und Discobetrieb etabliert, und für die Zukunft sind in Solothurn mehr Hotels und grössere Umbauten geplant.

Auch in der Programmstruktur werden neue Akzente gesetzt. So wird zukünftig einem Gastland die Möglichkeit geboten, seine Filmproduktion breit vorzustellen. Mit *Invitation Québec* macht die französischsprachige kanadische Provinz den Auftakt. Dieser Blick ins Ausland soll kreative Vergleiche ermöglichen und Impulse für die eigene Filmkultur und -politik geben. Selbstverständlich gibt es eine Table ronde mit prominenten Gästen aus Québec und Schweizer Filmschaffenden.

Die traditionelle Carte blanche für das Schweizer Fernsehen heisst neu *Das Beste vom Fernsehen*. Um dieser Fernsehwerkschau ein kongruentes Programm zu verpassen und eine gezielte Diskussion zu ermöglichen, wurde aus den Dokumentarproduktionen von SF DRS, TSR, TSI und TvR eine strenge Selektion vorgenommen.

Haupt- und Kernstück des Festivals ist die *Filmwerkschau*. Unter den Dokumentarfilmen sind als Erstaufführungen etwa *Werner Schweizers* von WERRA, *Richard Dindos* VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR oder WAR PHOTOGRAPHER von *Christian Frei*, er begleitete den Reportage-Fotografen James Nachtwey bei der Arbeit in Krisengebieten, zu erwarten. Der Fotograf *Alberto Venzago* wartet mit MOUNTED BY THE GODS mit seinem ersten Film auf, Resultat einer zehnjährigen Recherche in einem Voodoo-Kloster in Benin.

Unter den Spielfilmen kann man gespannt sein auf *Urs Eggers* EPSTEINS NACHT, mit Mario Adorf, Bruno Ganz und Günter Lamprecht prominent besetzt, auf *Bettina Wilhelms* JULIES GEIST mit Sylvie Testud oder auf *Antoine Plantevins* C'EST MOURIR UN PEU?, eine im Umfeld der Dögmeli-Resolution entstandene Produktion.

Im Bereich des Kurzspiel-, Experimental- und Trickfilms sind die neusten Werke etwa von *Basil Vogt* (NORDOST), *Ruedi Schick* (DOGHOUSE – eine Ausstellung in der Freitagsgalerie Imhof zeigt die Entstehung des Zeichentrickfilms von den ersten Skizzen an), *Hanspeter Amman* (MACAU HANDOVER), *Rolf Lyssy* (LEO STERNBACH – EINE LIEBE ZUR CHEMIE) oder *Christian Schocher* (GIUVENTETGNA DULTSCH UTSCHI), *Isik Esen* (ISTANBUL – UNE GENERATION ENTRE DEUX RIVES) und *Anne Cuneo* (ETTORE CELLA, EIN KÜNSTLERLEBEN) angekündigt.

Der *Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz* kann sein vierzigjähriges Bestehen feiern. Ihm zu Ehren ist die Retrospektive *Filmwunder Schweiz* eingerichtet worden, die erlaubt, die Geschichte des «Neuen Schweizer Films» der letzten vierzig Jahre an herausragenden Beispielen nachzuvollziehen. Eine Diskussionsveranstaltung mit Hans-Ulrich Schlumpf, Alexander J. Seiler, Fredi Murer und Jean-François Amiguet begleitet diese Rückblende.

Als kreativer Dokumentarfilmschaffender beim Schweizer Fernsehen hat *Paul Riniker* über fünfzig Filme gedreht. Eine zweite Retrospektive würdigt in Auszügen sein Werk und sein Engagement. Riniker wird sein Buch «Das Leben ist der schönsten eines», eine Sammlung von Kolumnen, Reden, Briefen und Gedichten, an einer Vernissage vorstellen.

Die *Expo.02* präsentiert Arbeiten der Filmschulen aus dem Atelier Zérodeux und eine Auswahl der Filme aus den verschiedenen Ausstellungsprojekten. Martin Heller, künstlerischer Leiter der Expo 02, stellt sich einem Podiumsgespräch.

Einen besonderen Akzent setzt das Seminar für Filmwissenschaft in Zürich in Zusammenarbeit mit den Solothurner Filmtagen mit seiner moderierten Diskussionsreihe *Film im Gespräch*: «Das Buch zum Film. Drei gute Gründe, nach dem Abspann weiterzulesen» stellt unter anderem wichtige filmpublizistische und filmwissenschaftliche Neuerscheinungen aus Schweizer Publikationsreihen vor; «Jenseits der praktischen Warenkunde» diskutiert die Situation der Filmpublizistik in der Schweiz und «Filmisch illustrierte Schweizer» beschäftigt sich mit dem "Genre" audiovisuelles Porträt,

während «In Zukunft wieder nur noch autodidaktische Genies?» den Stand der Filmbildung in der Schweiz bestimmen will. *Solothurner Filmtage, Untere Steingrubenstrasse 19, Postfach, 4504 Solothurn, www.solothurner-filmtage.ch*

**Max Ophüls Preis**

Vom 22. bis 27. Januar findet in Saarbrücken das Nachwuchsfilmfestival des deutschsprachigen Raumes statt. Die Preissumme ist um rund 15 Prozent auf 36 000 Euro erhöht worden. Achtzehn Spielfilme stellen sich dem Wettbewerb, der sich zur Aufgabe gemacht hat, junge Talente zu entdecken und zu fördern. Fünf davon stammen aus der Schweiz, vier aus Österreich und – so wenig waren es noch nie – neun aus Deutschland. *Max Ophüls Preis, Mainzer Str. 8, D-66111 Saarbrücken, www.saarbruecken.de/filmhaus.htm*

**Berlinale**

Eröffnet werden die 52. Internationalen Filmfestspiele Berlin (6. bis 17. Februar) mit der Welturaufführung von *Tom Tykwers* HEAVEN. Thema der *Retrospektive* sind «Europäische Filme aus der Aufbruchzeit der sechziger Jahre». Unter den rund sechzig Filmen aus West- wie Osteuropa finden sich Werke von klassischen Autorenfilmern wie Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Michelangelo Antonioni oder Carlos Saura, aber auch Beispiele aus populären Genres wie etwa des Italo-Westerns. *Internationale Filmfestspiele Berlin, Potsdamer Strasse 5, D-10785 Berlin, www.berlinale.de*

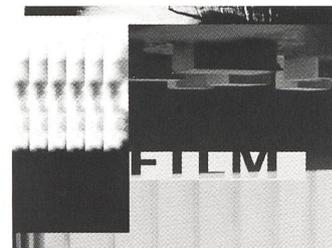
**Preise über Preise**

**Agnès Varda**

Die Regisseurin wurde am 16. Oktober für ihr Lebenswerk mit dem *Konrad-Wolf-Preis 2001* ausgezeichnet. Ihr «handgemachter» (Varda) Debutfilm *LA POINTE COURTE* (1954/55) gilt als Vorläufer der Nouvelle vague. Ihren grössten internationalen Erfolg erzielte sie mit *SANS TOIT NI LOI* (1985). Ihre jüngste wunderbare Dokumentation *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* über das Sammeln kommt demnächst auch in die (deutschen) Kinos.

**Marcel Ophüls**

Am 17. Januar erhält der Dokumentarfilmer Marcel Ophüls den *Bremer Filmpreis* «für seine Widerreden und seine



MOUNTED BY THE GODS  
von Alberto Venzago

JULIES GEIST  
von Bettina Wilhelm

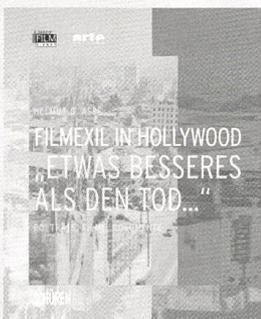
WAR PHOTOGRAPHER  
von Christian Frei

# Kino zum Lesen



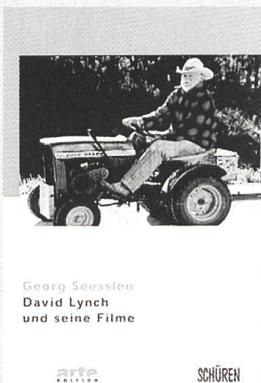
Guntram Vogt  
**Die Stadt im Kino**  
 Deutsche Spielfilme 1900–2000  
 820 S., geb., über 2500 Abbildungen  
 € 68,- / SFr 112,-  
 ISBN 3-89472-331-9

Guntram Vogt zeigt anhand von mehr als 90 Filmbeispielen mit den Veränderungen des Stadtbildes auch den Wandel des Bildes von der Stadt im deutschen Spielfilm des 20. Jahrhunderts.



Helmut G. Asper  
**Etwas Besseres als den Tod ...**  
 Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme,  
 Dokumente  
 Edition film-dienst  
 680 S., Pb., zahlr. Abb.; € 34,80 / SFr 61,-  
 ISBN 3-89472-362-9

Ab 1933 vertrieben die Nationalsozialisten viele Filmschaffende aus rassistischen und politischen Gründen aus Deutschland – doch Berlins Verlust war Hollywoods Gewinn.



Georg Seeßlen  
**David Lynch und seine Filme**  
 4. Auflage  
 240 S., Pb., zahlr. Abb.; € 19,80 / SFr 32,80  
 ISBN 3-89472-316-5

„ein inspirierendes Buch“  
 film-dienst  
 „aufschlussreich und spannend“  
 Treffpunkt Kino  
 „Ein kompetentes, gut lesbares Werk“  
 Medienwissenschaft



Matilde Hochkofler  
**Marcello Mastroianni – Das Kino, ein Spiel**  
 192 S., geb., zahlr. Abb.; € 29,80 / SFr 53,-  
 ISBN 3-89472-375-0

„Schauspielern ist fast besser als Liebe machen.“ Die Biografie des weltbekannten italienischen Schauspielers ist ein spannendes Porträt und zugleich das Bild eines Landes und einer Epoche.

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

Filmbuchhandlung Rohr  
 Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich  
 Buchhandlung Rössliator  
 Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Buchhandlung Stauffacher  
 Neuengasse 25, 3001 Bern  
 Pep No Name  
 Unterer Heuberg, 4051 Basel

**SCHÜREN**

Prospekte gibt's bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·  
 D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/63084 · Fax 681 190  
 www.schueren-verlag.de · schueren@topmail.de

## Film in der edition text + kritik



Theodoros Angelopoulos  
**»Die Ewigkeit und ein Tag.«**  
**Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films**  
 108 Seiten  
 zahlreiche Abbildungen  
 DM 26,-/öS 190,-/sfr 24,-  
 ISBN 3-88377-690-4

Das Buch zu Angelopoulos' Film »Die Ewigkeit und ein Tag« kann als sein philosophisches Meisterwerk gelten. Im Mittelpunkt des vorliegenden Bands steht der Text der Filmnovelle, der von einem Essay des Regisseurs eingeleitet und durch eine ausführliche Bibliografie und Szenenfotos ergänzt wird.



Erika Wottrich (Hg.)  
**Deutsche Universal**  
**Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren**  
 185 Seiten  
 DM 36,-/öS 263,-/sfr 33,-  
 ISBN 3-88377-671-8

Der Band beleuchtet am Beispiel der Deutschen Universal die transatlantischen Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre. Er dokumentiert einerseits ein spannendes Stück deutscher Filmgeschichte und wirft andererseits ein Schlaglicht auf den internationalen kulturellen Austausch in der Filmbranche in dieser Zeit.

### Das aktuelle Nachschlagewerk:

Hans-Michael Bock (Hg.)  
**CINEGRAPH Lexikon zum deutschsprachigen Film**  
 Loseblattwerk, ca. 8.400 Seiten in sieben Ordnern  
 DM 345,-/öS 2.519,-/sfr 307,-

### edition text + kritik

Postfach 80 05 29 | 81605 München  
 Levelingstraße 6a | 81673 München  
 etk.muenchen@t-online.de | www.etk-muenchen.de

Liebeserklärungen, seine kompromisslose Parteinahme für den einzelnen Menschen gegenüber den angeblichen Zwängen von Geschichte und Schicksal». Mit Filmen wie *LE CHAGRIN ET LA PITIÉ* (1969), *HOTEL TERMINUS* (1987) oder *VEILLÉES D'ARMES* wurde er als «Meister der unbequemen Nachfrage» berühmt.

#### Frank Griebe

Der *Marburger Kamerapreis 2002* geht an Frank Griebe für seine innovativen Gestaltungsleistungen. Griebe ist vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Tom Tykwer bekannt geworden.

#### Stadt Zürich

Auf Antrag der städtischen Filmkommission hat der Stadtrat von Zürich ex aequo vier Filme ausgezeichnet: *UTOPIA BLUES* von Stefan Haupt, *HAPPINESS IS A WARM GUN* von Thomas Imbach, *REISE OHNE RÜCKKEHR* von Esen Isik und *THELMA* von Pierre-Alain Meier erhielten je 10 000 Franken. Der Filmproduzent *Edi Huberschmid* erhielt in Würdigung seines Engagements für *AZZURRO* von Denis Rabaglia 5 000 Franken.

*Ettore Cella* wurde in Anerkennung seines langjährigen Beitrags zum Schweizer Filmschaffen mit 15 000 Franken ausgezeichnet. Seine Karriere als Filmschauspieler spannt den Bogen vom alten Schweizer Film, etwa *AL CANTO DEL CUCU* und *BÄCKEREI ZÜRERER*, über die frühen Kurt-Früh-Filme bis zur jüngsten Generation von Filmemachern: phänomenal wie der vitale, witzige, temperamentvolle 88-jährige etwa in Stefan Haupts *UTOPIA BLUES* einen völlig abgelöschten Greis im Rollstuhl spielt.

Eine Auszeichnung von 20 000 Franken ging auch an diese unsere Zeitschrift.

#### CH-Filmpreis Nomination

Am 16. Januar 2002 wird im Rahmen der Solothurner Filmtage der Schweizer Filmpreis verliehen. Die Jury hat in fünf Kategorien aus folgenden Nominationen auszuwählen:

ELOGE DE L'AMOUR von Jean-Luc Godard – übrigens von der Schweiz für den Oscar für den besten ausländischen Film eingereicht –, *ESCAPE TO PARADISE* von Nino Jacusso, *HAPPINESS IS A WARM GUN* von Thomas Imbach, *STILLE LIEBE* von Christoph Schaub und *UTOPIA BLUES* von Stefan Haupt sind nominiert für den besten Spielfilm.

Für den Preis als bester Dokumentarfilm stehen zur Auswahl *117 POLICE SECOURS* von Raphaël Sibilla, *BASHKIM* von Vadim Jendreyko, *VENUS BOYZ* von Gabriel Baur, *WAR PHOTOGRAPHER* von Christian Frei und *YUGO-DIVAS* von Andrea Staka.

In den Kategorien Beste Darstellerin und Bester Darsteller gilt es, sich für *Sybille Canonica* in *DREI STERNE*, *Linda Olsansky* in *HAPPINESS IS A WARM GUN*, *Andrea Guyer* oder *Carol Schuler* in *LIEBER BRAD* und *Michael Finger* in *UTOPIA BLUES*, *Julien George* in *POTLACH* oder *Mathias Gädinger* in *LIEBER BRAD* zu entscheiden.

Für die Kategorie Bester Kurzfilm wurden *DIE WURSTVERKÄUFERIN* von Oliver Paulus und *Stefan Hillebrand*, *EINSPRUCH II* von Rolanda Colla, *LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES* von Georges Schwizgebel, *REISE OHNE RÜCKKEHR* von Esen Isik und *TOUS À TABLE* von Ursula Meier nominiert.

#### Kinokultur

##### Arthouse Nord-Süd

Das traditionsreiche Kino am Schifflandeplatz in Zürich wurde gründlich renoviert. Das Ton- und Lautsprechersystem wurde vollkommen erneuert, ganze 44 Lautsprecher vor und hinter der Leinwand sorgen für einen 6-Kanal Dolby Digital Hörgenuss. Vorbildlich ist die Projektionsanlage – der Lichtstrahl wird nicht über irgendwelche Zwischenspiegel gelenkt und damit abgeschwächt, wie heutzutage wohl beinahe überall, sondern fällt geradlinig auf die Leinwand. Die Platzzahl wurde nicht im Sinne einer Optimierung der Rendite erhöht, im Gegenteil, der Erhöhung des Sitzkomforts wurden gut vierzig Plätze geopfert. Und der Eingangsbereich wurde völlig neu angelegt – grösser und erst noch schöner.

*Arthouse Nord-Süd, Schifflande, 8001 Zürich*

##### Kein Lichtblick mehr am Stadtrand

Noch bis Ostern 2002 kann das *Morgental* in Wollishofen, das letzte Zürcher Quartierkino, seine Leinwand bespielen. Dann läuft leider der zehnjährige Mietvertrag der Genossenschaft *Kino Morgental* mit den Hauseigentümern trotz eifriger Verhandlungen endgültig aus. Das *Kino Morgental*, unterstützt vom Förderverein *Morgental*, steht für eine innovative und

engagierte Programmation, pflegt in hervorragender Weise den (Schweizer) Dokumentarfilm, hat etwa den Zürcher Ableger der «Zauberlaterne» lanciert und – ganz einfach – sehr viele unbekannte und spannende, inspirierende Filme in einem stimmigen Dekor auf die Leinwand gebracht. *Kino Morgental, Albisstrasse 44, 8038 Zürich*

#### Abspann

*Thomas Binotto* hat einen Mailservice, der sich an ein filminteressiertes Publikum richtet, gegründet, an dem inzwischen auch andere Filmkritiker der ehemaligen Zeitschrift «Film» mitarbeiten. Mit Kurzkritiken und ausgewählten Links empfehlen sie Filme im aktuellen Kinoangebot, machen aufmerksam auf lohnende Filme im Fernsehen sowie auf Video und DVD, weisen auf Veranstaltungen und Film-literatur hin. Aus aktuellem Anlass erscheinen Porträts oder thematische Beiträge. *Abspann kann kostenlos abonniert werden, indem man sich auf [www.abspann.ch](http://www.abspann.ch) in die Mailingliste einträgt.*

#### Filmpolitik

##### 12.5 Mio für den Film

Der Verein *Zürich für den Film* fordert eine massive Erhöhung städtischer und kantonalen Fördergelder. Mit der Aufstockung der Zürcher Filmförderung, die seit 1986 das Filmschaffen mit jährlich 1.5 Millionen Franken unterstützt, wäre ein Schritt in Richtung der Entwicklung einer Film- und Medienstadt getan, so der Verein. Zwei Drittel der Schweizer Filmaktivitäten spielen sich in der Stadt und im Kanton Zürich ab.

Auf der Informationsveranstaltung zur Lancierung der Filmförderungsdebatte am 5. November im Filmpodium wurden von Seiten der geeint auftretenden Filmschaffenden betont, dass eine stark erhöhte Filmförderung weitreichende, positive Folgen für die gesamte wirtschaftliche Entwicklung der Region hätte. *Dieter Kosslick*, der an der Entstehung der erfolgreichen Filmförderung Nordrhein-Westfalen massgeblich beteiligt war, verwies in seinem diesbezüglichen Referat darauf, dass es jedoch mit der Ausgabe des Geldes (etwa 70 Millionen DM am Beispiel NRW) und demzufolge der Stützung der Infrastruktur allein nicht getan sei;



*Arthouse Nord-Süd*

*Charles Martig, Geschäftsführer Dokumentationsstelle Zürich, Bernadette Meier, Leiterin Dokumentationsstelle Zürich, und Hervé Dumont, Direktor der Cinémathèque suisse bei der Feier zur Übernahme der ZOOM Filmdokumentation durch die Cinémathèque suisse im Filmpodium der Stadt Zürich*

**PREIS FÜR DIE BESTE REGIE**  
CANNES 2001



**BILLY BOB THORNTON • FRANCES McDORMAND • JAMES GANDOLFINI**

**EIN FILM VON JOEL COEN UND ETHAN COEN**

# THE MAN WHO WASN'T THERE

USA FILMS PRESENTS A WORKING TITLE PRODUCTION BILLY BOB THORNTON FRANCES McDORMAND "THE MAN WHO WASN'T THERE" MICHAEL BADALUCCO RICHARD JENKINS SCARLETT JOHANSSON  
JON POLITO TONY SHALHOUB AND JAMES GANDOLFINI CASTING BY ELLEN CHENOWETH MUSIC BY CARTER BURWELL COSTUME DESIGNER MARY ZOPHRES PRODUCTION DESIGNER DENNIS GASSNER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROGER DEAKINS, A.S.C., B.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS JOHN CAMERON  
GOOD MACHINE INTERNATIONAL COEN BROTHERS TITLE DECCA EXECUTIVE PRODUCERS TIM BEVAN AND ERIC FELLNER PRODUCED BY ETHAN COEN WRITTEN BY JOEL COEN & ETHAN COEN DIRECTED BY JOEL COEN FILM SCOPE

[www.themanwhowasntthere.com](http://www.themanwhowasntthere.com)

**AB 24. JANUAR IM KINO**

Investitionen in die Aus- und Weiterbildung, die Schaffung und den Erhalt einer internationalen kreativen Szene, ein konstruktiv-strategisches Vorgehen aller Interessengruppen und nicht zuletzt der politische Wille dahinter, etwas zu bewegen, seien weitere wichtige Gradmesser. Die politische Seite, vertreten durch Regierungspräsident Dr. Markus Notter, bestätigte, dass er ein bestimmtes Volumen zu einer nachhaltigen Sicherung der Filmwirtschaft als notwendig erachte, aber auch, dass im Regierungsrat über eine Aufstockung der Förderung noch nicht entschieden sei. Das "Anwerben" von weiteren Parlamentariern und nicht zuletzt die Produktion von weiteren guten Schweizer Filmen (auch in Co-Produktion), so war man sich einig, würden das Vorhaben voranbringen. Ob das Modell NRW sich auf Zürich anwenden lässt und die erwartete Fördersumme schon ab 2003 bewilligt wird, muss jedoch vor der Hand mit einem Fragezeichen versehen werden. Weitere Anstrengungen sind jedenfalls geplant und werden auch notwendig sein.

Immerhin: Josef Estermann, Stadtpräsident von Zürich, konnte an der Verleihung der Auszeichnungen für Filme 2001 mitteilen, dass der Filmkredit von Stadt und Kanton Zürich bereits 2002 von 1,5 auf 2,25 Millionen Fr. aufgestockt wird.

Steffen Kniedel

Kinogedächtnis

### Zoom Filmdokumentation an die Cinémathèque suisse

Am 1. Januar 2002 übernimmt die Cinémathèque suisse die Zoom Filmdokumentation als Zweigstelle in der Deutschschweiz. Seit 1940 versammelt und ordnet die Zoom Filmdokumentation Fotos, Presseauschnitte, Pressehefte, Zeitschriften und Bücher zu Film und Kino. Die ursprünglich von den Kirchen gegründete, aber immer der Öffentlichkeit zugängliche Dokumentationsstelle war von der Schliessung bedroht, da die Kirchen aus finanziellen Gründen ihr Engagement im Bereich Filmkultur massiv reduzieren. Die kirchlichen Mediendienste haben sich aber in den vergangenen drei Jahren intensiv dafür eingesetzt, dass diese Dienstleistungsstelle mit ihren Schätzen (rund 70 000 Fotos und 30 000 Pressedossiers) erhalten werden kann. Mit der Cinémathèque suisse hat sich ein idealer Partner gefunden, der dank der

finanziellen Unterstützung durch Bund, Stadt Zürich und Universität des Kantons Zürich die Zukunft der Dokumentationsstelle sichert. Mit diesem *friendly takeover* gewinnt die Cinémathèque suisse aber auch einen Brückenkopf in der Deutschschweiz. Es ergeben sich erfreuliche Synergien zwischen Deutsch- und Westschweiz, aber auch zwischen Hochschule und Dokumentationsstelle, von denen nicht nur Journalisten, Filmhistoriker, Studenten der Filmwissenschaft, sondern durchaus auch die Kinogänger, die sich etwas tiefer mit einem Film oder Thema auseinandersetzen wollen, profitieren können.

Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Bederstrasse 76, 8027 Zürich

### Erlebte Schweiz

Unter diesem Titel läuft in Bern eine Veranstaltungsreihe, die Reprisen aus der Schweizer Filmwochenschau und aus der Tagesschau zeigt. Themen sind «Jugend in dreissig Jahren Tagesschau» (9.1.02), «Das Regionalmagazin» (kombiniert mit einer Aufführung von *DER NESTBESCHMUTZER. ROMAN BRODMANN, PATRIOT UND EXILANT* von Alexander J. Seiler, (13. 2.), «Bundesratswahlen» (13.3.) und «Les femmes vues par le cinéjournal» mit *CINÉ-JOURNAL AU FÉMININ* von Anne Cuneo, Lucienne Lanaz und Erich Liebi (10.4.). Historiker, Zeitzeugen, Journalisten führen in die Abende ein und ergänzen die Filmbeiträge mit Erinnerungen aus eigenem Erleben.

Die Veranstaltungsreihe ist ein Ergebnis des mehrjährigen Projekts «Politische Information» von Memoriav, dem Schweizerischen Bundesarchiv, der Cinémathèque suisse sowie SRG SSR idée suisse beziehungsweise SF DRS, TSR und TSI. Ziel des Projekts ist, die audiovisuelle Berichterstattung zu sichern und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Schweizer Filmwochenschau (1940–1975), die Tagesschau (1957–1989), aber auch regionale Magazine von Radio und Fernsehen sind heute im audiovisuellen Lesesaal des Schweizerischen Bundesarchivs zugänglich. Die Datenbank «Memobase» auf der Website von Memoriav ([www.memoriav.ch](http://www.memoriav.ch)) erschliesst die Bestände und auch eine Anzahl der Dokumente selbst. *Abwechslungsweise im Kino im Kunstmuseum, Hodlerstr. 8,*

3011 Bern und im Schweizerischen Bundesarchiv, Archivstr. 24, 3003 Bern, jeweils um 18.30 Uhr

The Big Sleep

### Herbert Ross

13. 5. 1927–9. 10. 2001

«Ross ne s'étant jamais distingué par son goût du risque, on resta stupéfait devant l'audace de l'expérience menée dans *PENNIES FROM HEAVEN*, sans aucun doute – et de très loin – son meilleur film.»

Bertrand Tavernier und Jean-Pierre Coursodon in: *50 ans de cinéma américain*, 1991

### Theodor Kotulla

1928–20. 10. 2001

«Das Ausschlaggebende in einem Roman oder einem Spielfilm ist immer das Imaginäre, die Einbildungskraft. Sie bleibt es auch bei einem historisch gegebenen Stoff. Vor einem solchen Stoff wird die Imagination eher vor eine weit heiklere Aufgabe gestellt als bei einem subjektiv frei erfundenen Thema. Sie muss sich nämlich der Basis der gegebenen Fakten in jedem Moment des Arbeitsprozesses bewusst sein und gleichzeitig die ihr eigenen erfinderischen Möglichkeiten bis zur äussersten Grenze auszunutzen suchen. Es müsste eine Form erreicht werden, in der man ein reines Phantasiegebilde vor sich zu haben meinte, ohne dass zugleich die historischen Gegebenheiten auch nur im geringsten entstellt wären.»

Theodor Kotulla zu *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* (1977): *Sich erinnern und durcharbeiten. In: Augenzeugen. 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*, 1988

### Thomas Brasch

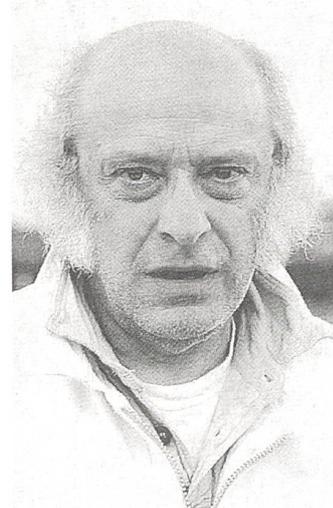
19. 2. 1945–3. 11. 2001

«Brasch hat etwas begriffen: dass man Menschen ihre Unbegreiflichkeit nicht nehmen darf.» Hans-Christoph Blumenberg zu *ENGEL AUS EISEN* in *Die Zeit* vom 24. 4. 1981

### Bud Boetticher

29. 7. 1916–29. 11. 2001

«At his best Boetticher achieved here a remarkable formal and dramatic control, *THE TALL T*, *RIDE LONESOME* and *COMANCHE STATION* recalling the delicate perfection of finely cut gems, immaculately drawn miniatures.» Jim Kitses in *«Horizons West»*, 1969



Herbert Ross bei Dreharbeiten zu *THE LAST OF SHEILA*

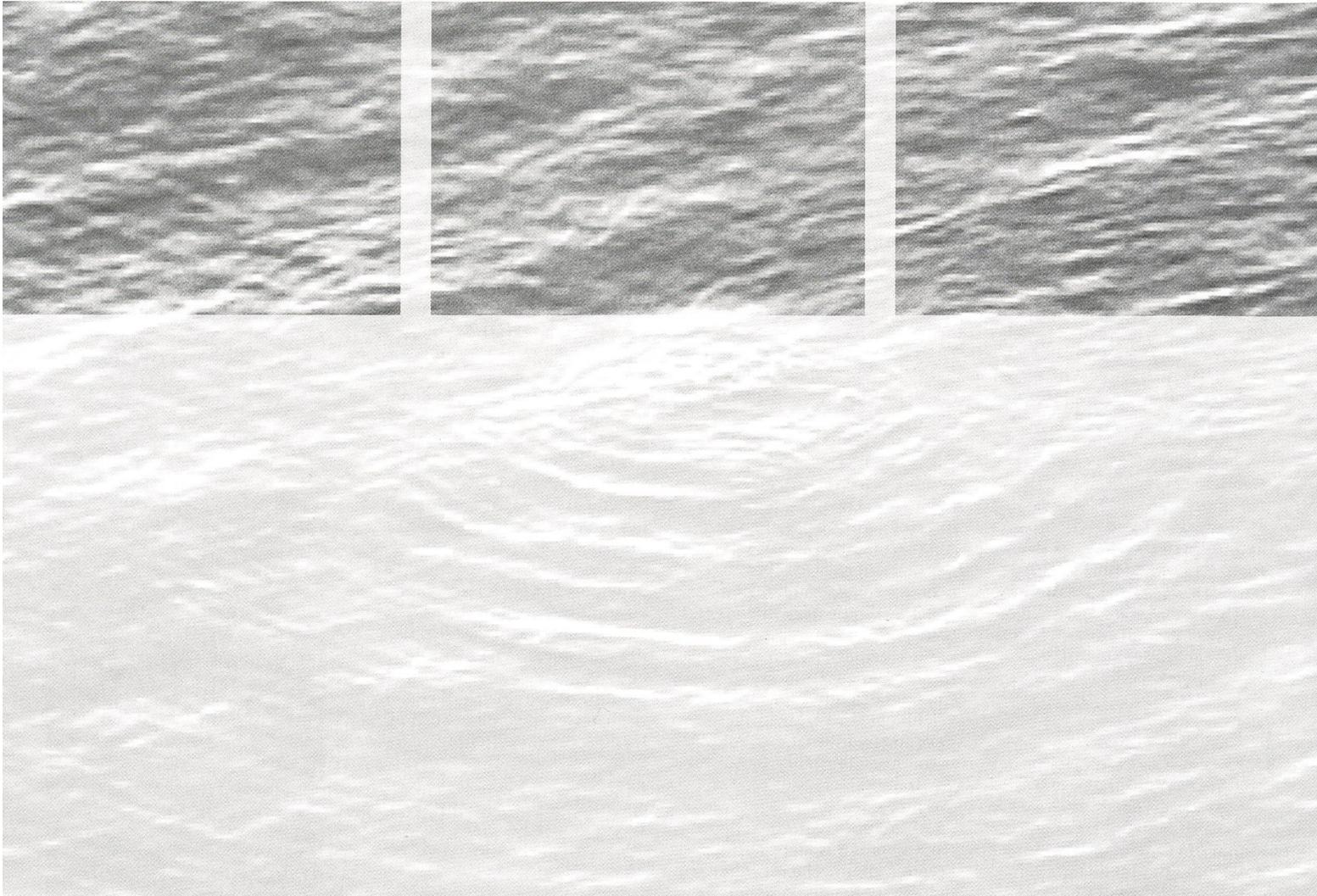
Theodor Kotulla

Thomas Brasch

Randolph Scott und Bud Boetticher

# Film als Meditation

THREE WINDOWS – HOMMAGE AN ROBERT LAX  
 von Nicolas Humbert und Werner Penzel



**Passagen aus  
 «21 pages»  
 stimmen ein auf  
 eine meditative  
 Grundhaltung:  
 Warten, Schauen,  
 Da-Sein in  
 jedem Moment –  
 auch Staunen.**

Drei Leinwände – ein Film: Das ist *THREE WINDOWS*, ein faszinierendes, formal innovatives Kunstwerk, geschaffen vom Filmerduo Nicolas Humbert und Werner Penzel (Cine Nomad) als Hommage an den amerikanischen Dichter und Philosophen Robert Lax (1915–2000). Auf drei Grossbildleinwänden laufen synchron drei Videofilme, 45-minütige Endlosbänder, die sich atmosphärisch zusammensetzen: ein Erlebnis der Gleichzeitigkeit, wie es kein Kino bieten kann. Mit dieser neu entwickelten Form werden die Filmer der Persönlichkeit von Robert Lax gerecht, seinem Leben auf der griechischen Insel Patmos im Nordosten der Ägäis.

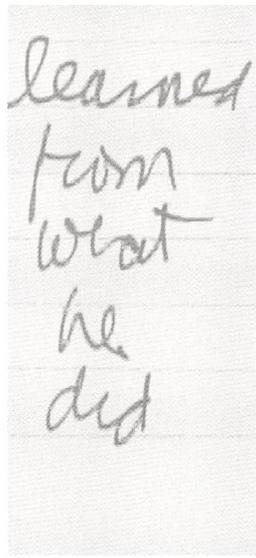
In einem schwarzen Raum drei grosse Bildfenster: Licht und Schatten, Bewegung, nächtliches Spektakel, links und rechts eine Fähre, manövrierend im Hafen von Patmos – auf der

mittleren Leinwand Robert Lax, schlafend, mit gewaltigem weissem Bart und schwarzer Wollmütze. So beginnt, so endet *THREE WINDOWS*, Hommage an einen modernen Eremiten, einen Dichter und Philosophen, einen Weisen, der Ruhe ausstrahlte in hektischer Zeit. In einer späteren Sequenz liest Lax einen Text, der seinen kargen Wohnraum, seine Denzelle beschreibt. «The room makes a poem of itself» liesse sich sagen, in Anlehnung an einen Tagebuch-Text des Autors. Passagen aus «21 pages», einem Kernstück seines Werks, Zeugnis mystischer Suche nach einem transzendenten Du, stimmen ein auf eine meditative Grundhaltung: Warten, Schauen, Da-Sein in jedem Moment – auch Staunen. Dann Lax im Gewebe der Gassen des Hafens Skala, beobachtet von einer der vielen Katzen, die er nie zählte, aber immer fütterte; Lax, gehend auf steinigem Land, wie es der äus-

serst reduzierte Text «one island» evoziert, die Insellandschaft in einzelnen Wörtern atmend.

Ein Klangteppich der Text, ein Bilderteppich der dreiteilige Videofilm. Reichtum in der Kargheit hier wie dort. Das Eigenleben der Dinge, für den Philosophen Lax auch «Linsen» vor dem Blick in die Tiefe: ein Stuhl, ein Glas, ein leerer Zellophansack, der sich im Wind auf Treppenstufen bewegt, hin und her – und weg. Die Stille ist auszuhalten, auch die Leere, wenn alle drei Leinwände schweigen: die Leere hinter den Dingen. «Sounds come and go, but the silence remains. Silence, unbroken, except for occasional noises. The substance is silence, dark silence», schreibt Lax in «21 pages». Nahaufnahme: Die Hände des Dichters, Kreise zeichnend. Leben aus der Mitte heraus. Zen. Rhythmen: Ein Mönch, der Steinmauern wieder herrichtet, Steine klopft; Wassertropfen – Zeichentropfen. Lax, der sich bedächtig durch den Raum schiebt. Die Magie der Langsamkeit. Die dreifache Leinwand macht es möglich, langsamer zu erzählen, die Zeit zu dehnen, Gleichzeitigkeit zu zeigen. Das Leben von Robert Lax, seine Persönlichkeit, war geprägt von einer bewussten, intensiven Langsamkeit. Der Film macht sie spürbar, als eigenwilligen, starken Gegenpol zur Hektik der modernen Zivilisation, der sich der Dichter zu entziehen wusste.

Robert Lax wurde 1915 als Sohn jüdischer Einwanderer aus Österreich in Olean, Staat New York, geboren. 1934 bis 1938 studierte er an der Columbia University englische Literatur; zu seinen Freunden gehörten Allen Ginsberg, Thomas Merton und der Maler Ad Reinhardt. Lax, im Reformjudentum aufgewachsen, konvertierte 1943 zum Katholizismus, neigte aber auch zum Zen. Er lehrte Literatur, schrieb 1946 bis 1948 – mit wenig Erfolg – Drehbücher für Hollywood-Filme. 1949 reiste er mit dem Zirkus Cristiani durch Westkanada. Er arbeitete für «The New Yorker» und «Time Magazine». 1953 war er Mitbegründer des



liberal-katholischen «Jubilee Magazine», als dessen «reisender Redaktor» er später nach Europa kam. Lax lebte in Italien, Frankreich und Spanien, ehe er 1962 erstmals Griechenland besuchte. 1964 kehrte er in die Ägäis zurück, auf der Suche nach einem ruhigen Ort zum Schreiben. Er fand seine Wahlheimat, lebte auf verschiedenen Inseln, vor allem auf Kalymnos und auf Patmos, der «Heiligen Insel», wo Johannes die Apokalypse geschrieben haben soll. Seine Schreib- und Denkwelle wurde im Laufe der Zeit zur Oase eines Weisen, die viele Besucher anzog. Selbst ein unnachgiebiger Friedenssucher, strahlte er Frieden aus auf alle, die ihm begegneten.

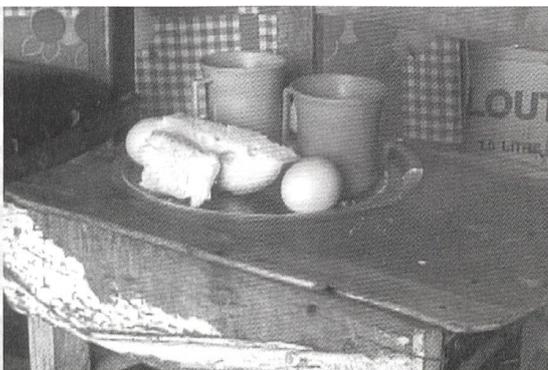
Das literarische Werk von Robert Lax umfasst extrem verknappte, innovative Lyrik, philosophische Betrachtungen, verschmitzte Fabeln, Tagebücher. An die Zeit mit dem Zirkus Cristiani erinnert «mogador's book»: nächtliche Gespräche mit dem Pferdeakrobaten Mogador, in der Kabine des Lastwagens, unterwegs zur nächsten Station der Tournee. – Lax bezeichnete sein Schreiben als Selbstgespräch, als ein Klären der Gedanken. Die Welt sehen:

not  
from  
a  
bove

but  
from  
with  
in

Seine Lyrik schrieb er vertikal, in Silben unterteilt, um den Lesefluss zu bremsen, und unterstützte so den Rhythmus. Diese Texte sind meist aus wenigen Worten gebaut; deren Wiederholung mit Variationen ist Lautmalerei, erinnert an «Minimal music» und erzeugt einen meditativen Effekt. Dies gilt speziell für jene Gedichte, die von der kargen Insellandschaft inspiriert sind, vom Rhythmus von Wellen und Wind. Doch auch die Prosatexte sind knapp, elegant formuliert. Wenn Lax selbst seine Texte las, entfalteten sie eine besonders eindringliche Wirkung. Der Dichter jedoch blieb stets bescheiden, nahm sich nicht wichtig: «All I do is playing.» Dies gilt ebenso für seine

FENSTER ZUR WELT



Robert Lax in  
MIDDLE OF  
THE MOMENT  
von Nicolas  
Humbert und  
Werner Penzel



spontan entstandenen, oft skurrilen Zeichnungen. Der Film lässt auch in die Notizbücher blicken, linierte Hefte:

keep  
dream  
ing

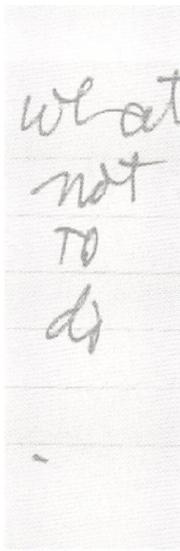
Die Wechselbeziehung von Innen- und Aussenwelt, die Entgrenzung des Selbst wird spürbar:

where  
do  
I

Lax publizierte zuerst bei Antonucci in New York, später weltweit in Kleinverlagen. Der Zürcher pendo-verlag begründete 1983 eine zweisprachige Lax-Reihe, in der kürzlich der siebzehnte Band erschienen ist, noch von Lax autorisiert: «peacemaker's handbook/handbuch für friedensstifter».

where  
do  
I  
leave  
off  
(...)

Nicolas Humbert und Werner Penzel wurden 1990 auf Robert Lax aufmerksam, durch ein Hörspiel über Lax, «Bobo Sambo» von Hartmut Geerken. Sie arbeiteten damals am Film MIDDLE OF THE MOMENT, der das Wanderleben von Tuareg-Nomaden in der südlichen Sahara jenem der Artisten des französischen «Cirque O» gegenüberstellt. Das Projekt war aus verschiedenen Gründen ins Stocken geraten. Das Filmerduo beschloss, eine Pause einzulegen, und reiste nach Patmos, um Robert Lax zu treffen. Diese Begegnung darf als Glücksfall bezeichnet werden und führte zu langjähriger Zusammenarbeit. Ein verbindendes Element war die Liebe zum Zirkus. Davon zeugte später in der Wohnung von Lax ein riesiges, buntes Schild mit der Aufschrift «Circus Roberto». Das von den Filmern irgendwo entdeckte «Mitbringsel» war so gross, dass sie es nicht im Flugzeug mitführen konnten. Kurz entschlossen packten sie es ins Auto und nahmen die Fähre: dreizehn Stunden Fahrt von Piräus nach Patmos.



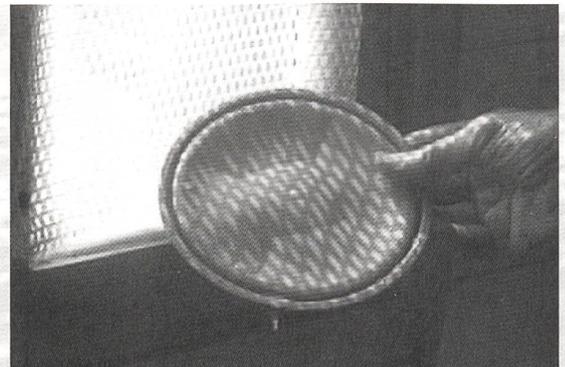
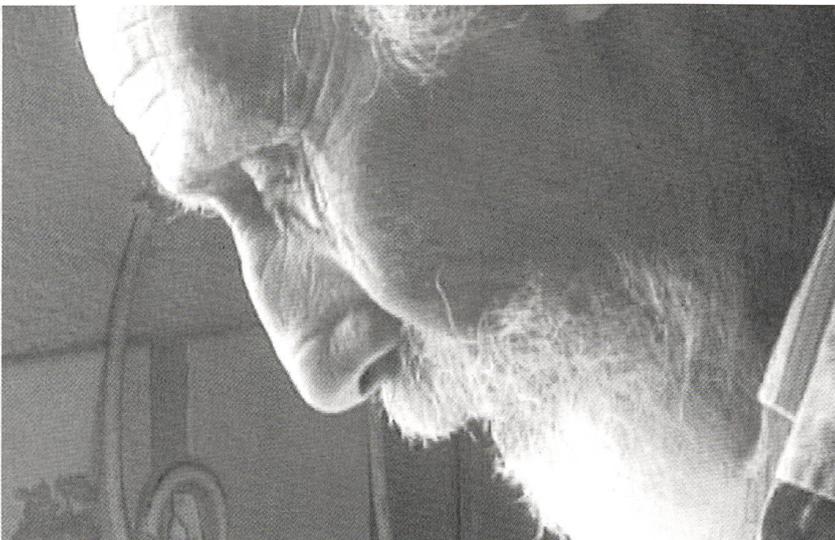
In MIDDLE OF THE MOMENT, einem Film über Nomaden, über Wanderleben, symbolisiert Robert Lax, der unversehens in das Projekt hineingeriet, eine innere Reise. THREE WINDOWS entstand aus Filmmaterial, das 1993 bis 1999, bei ein- bis zweiwöchigen Aufenthalten des Filmerduos auf Patmos, gedreht wurde. Lax, der Jazz liebte, bezeichnete das Zusammenwirken als «jam sessions». THREE WINDOWS ist die erste Videoarbeit von Nicolas Humbert und Werner Penzel: «eine völlig neue Erfahrung», sagten sie. Die Form ist innovativ, doch die Handschrift bleibt dieselbe wie im Cinépoem MIDDLE OF THE MOMENT (1995). Themen, Motive finden sich wieder: die zyklische Zeit, der Kreis, elementare Grundlagen des Lebens wie Wasser, Feuer, Erde, Tiere, dazu hier der griechische Bauer mit seiner Frau. Auch die Stilmittel sind dieselben: indirekte Darstellung mittels Schatten oder verblüffend beschnittener Bilder, assoziative Montage von Bildern und Tönen, subtiles Einfangen von Stimmungen – im Nomadenlager, umgeben von Wüste, unter dem Chapiteau und im Wohnwagen, auf Patmos, winterlich herb, ohne Touristenlärm. Einige Sequenzen kommen in beiden Filmen vor: Lax beim Friseur, Lax im Zug, auf der Fähre: ein alter Mann, in sich ruhend, auf langer Lebensreise. Die Bilder sind über Jahre hinweg entstanden: ein Gewebe, «texture of life», würde Lax sagen.

Irène Bourquin



Noch bis zum 13. Januar im Theater im Waaghaus  
an der Marktgasse 25 in Winterthur,  
täglich offen von 10 Uhr bis 21 Uhr

FENSTER ZUR WELT



# The Queer Story

MULHOLLAND DRIVE von David Lynch



**Die Unterscheidung von Brünetten und Blondinen bildet eine der wirkungsvollsten Konstanten der hollywoodschen Star-Ikonographie.**

Was er als Letztes erzählt hatte, hiess demonstrativ, fast trotzig THE STRAIGHT STORY, und genau das war es: eine lineare Geschichte aus dem Hinterland des Mittleren Westens, wo das Leben noch einen geraden Lauf nimmt. Sicher wurde sie auch in der Absicht angegangen, nervöse Produzenten zu sedieren, solche, die immer jammern: Kannst du denn nicht einfach der Nase nach fabulieren? Aber die Stärken des Autors liegen in seiner Inkonsequenz und Unberechenbarkeit, so sehr, dass manche von Labilität reden. Auf jene "strackse" Story musste wieder etwas Gewundeneres folgen: etwas "Queres" aus der neurotischen Grosstadt, um alle Nasenflügel herum erzählt: eine "Queer Story".

«David Lynch's Hollywood», wie der Film auch heissen könnte, ist alles andere als etwa eine liebevoll-spöttische Hommage. Der berühmteste

Distrikt von Los Angeles und seine einzige Industrie gerät zur gefährlichen, psychisch infizierten Irren-Zone, wo die Insassen um Identität und Individualität gebracht, von einer Maskerade in die folgende gestürzt und zu einem Teil der allgemeinen Dekoration degradiert werden. Wem etwas liegt an der eigenen Integrität, der sollte die Flucht ergreifen.

Wenn die Unterscheidung von Brünetten und Blondinen eine der ehernen Konstanten der dortigen Star-Ikonographie ist und einen ihrer wirkungsvollsten Kontraste bildet, dann gelingt es Lynch, die Blondine, die unter dem Namen Betty ins Spiel kommt, zunächst so weich und rein, so licht und weiss erscheinen zu lassen, wie's seit den Tagen Alfred Hitchcocks kaum noch zu sehen war. Und mit der Brünetten, die provisorisch als Rita signiert, wird sehr ähnlich verfahren, dabei hat sie

den Namen, den sie angibt, eilig von der Reproduktion eines alten Plakats für GILDA mit Rita Hayworth abgeschaut.

Doch von Szene zu Szene verschleift, verschummert und zerfließt der Gegensatz zum halbschattigen Helldunkel, bis dann selbst diese beiden Figuren austauschbar werden, nachdem sie lange als Fixpunkte erschienen: in einer Folge von handlungsähnlichen Elementen, die wie die Fragmente einer mehrfach gespaltenen Persönlichkeit wirken. Jede Figur resümiert ihre Geschichte in einem fort wieder anders, und die Summe dieser laufenden Umdeutungen ergibt die ständig sich wieder neu erfindende Story von ein paar schattenhaften Gestalten aus der Branche, die bekannt werden oder bleiben wollen, doch ohne sich selbst zu kennen.

Die sogenannte Rita hat entweder wirklich Gedächtnislücken oder täuscht solche vor. Sie hört eine Ansage auf einem Telefonbeantworter, der ihr eigener sein könnte, mit ihrer eigenen Stimme, aber sie ist entweder selber nicht sicher, oder sie lässt's niemanden wissen. Dann ist da einer, der soll Adam Kesher heissen und ein Regisseur sein, doch schon bald sagt ein Produzent, der doch wohl eher ein Gangster ist, zu ihm: *you're no longer the director*, dies nach einer Auseinandersetzung um die Besetzung einer Hauptrolle: *this is the girl!* Ein Foto fliegt auf den Tisch, es könnte die, es könnte eine Blondine sein.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu MULHOLLAND DRIVE (STRASSE DER FISTERNIS): Regie und Buch: David Lynch; Kamera: Peter Deming; Schnitt: Mary Sweeney; Produktionsdesign: Jack Fisk; Musik: Angelo Badalamenti. Darsteller (Rolle): Justin Theroux (Adam Kesher), Naomi Watts (Betty Elms), Laura Elena Harring (Rita), Ann Miller (Coco Lenoix), Dan Hedaya (Vincenzo Castigliano), Mark Pellegrino (Joe), Brian Bencock (Studiosänger), Robert Forster (Detective Harry McKnight), Monty Montgomery (Cowboy), Billy Ray Cyrus (Gene). Produktion: Asymmetrical Productions, Films Alain Sarde, StudioCanal; Produzenten: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz; ausführender Produzent: Pierre Edelmann. USA, Frankreich 2001. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Ton: Dolby SR, Dolby SRD; Dauer: 152 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.

## «Man muss den Ideen treu bleiben und tun, was sie einem sagen, denn man ist ja in sie verliebt»

Gespräch mit David Lynch

**FILMBULLETIN** Godard hat gesagt, ein Film brauche einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss, aber ...

**DAVID LYNCH** ... nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. (lacht)

**FILMBULLETIN** Sie scheinen einen Schritt weiter gegangen zu sein: Sie haben einen Film ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Schluss, auch wenn er sehr unterhaltsam ist.

**DAVID LYNCH** (lacht) Er hat einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss, aber er weist auch einige Abstraktionen auf. Ich glaube wirklich, dass die Leute etwas haben, was man Intuition nennt, und solche Dinge, Abstraktionen, intuitiv erfassen können. Wir wenden ja diese Intuition in unserem Alltag an. Es ist eine innerliche Form von Wissen, und vielleicht ist dieses Ding heutzutage dabei einzuschlafen, weil wir nicht herausgefordert werden. Es gibt grossartige Filme, die unterhaltsam sind, aber sie stellen im Grunde für alle das Gleiche dar.

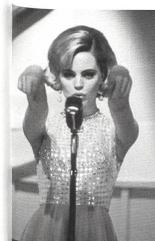
**FILMBULLETIN** Sie sagen also, dass Ihr Film nicht für alle Leute das Gleiche darstellen muss.

**DAVID LYNCH** Nein. Kein Film stellt wirklich für jeden das Gleiche dar. Kein Aspekt unseres Lebens ist für jeden genau gleich. Aber all dieses Theater von wegen «Ich verstehe das nicht ...» Es gibt eine innere Form des Verstehens in den Leuten, bloss vertrauen sie nicht darauf. Sie wollen es von jemandem erklärt bekommen. Ich will doch nicht, dass Federico Fellini sich hinsetzt und mir alles über OTTO E MEZZO erzählt. Ich will da reingehen und herausholen, was ich für mich selbst herausholen kann. Entweder liebe ich es dann, oder ich liebe es nicht. Aber es ist spannend, ins Unbekannte zu gehen und Dinge zu entdecken.

**FILMBULLETIN** Meinen Sie, dass Ihre Filme sich überhaupt mit den üblichen Massstäben von Kritikern bewerten lassen? Oder sind wir auf dem Holzweg und sollten Ihr Werk ganz anders angehen?

**DAVID LYNCH** Ich denke, Sie könnten sich hinsetzen und niederschreiben, was es für Sie ist, und damit richtig liegen. Ich denke, es sind genügend Hinweise da, dass man sehen kann, was es ist, und beschreiben kann, was es ist. Man muss nur dieser Wissens-Maschine vertrauen. Es ist da. Ich glaube aber auch, dass es ist wie bei einem abstrakten Gemälde: Wenn zehn Leute davor treten und dazu eine Beziehung aufbauen, gibt es hinterher zehn verschiedene Besprechungen. Wichtig ist, dass es Ihnen etwas sagt und Ihnen den Weg weist.

## «Kein Film erzählt die ganze Hollywood-Story, kein Film erzählt die ganze Geschichte der Politik, kein Film sagt irgendetwas vollständig. Die Figuren und Situationen führen uns auf einen Weg und berühren jene Dinge, die die Geschichte braucht.»



**FILMBULLETIN** Und dass es eine innere Logik hat.

**DAVID LYNCH** Es hat eine innere Logik. Es mag abstrakt sein, aber es hat eine Logik.

**FILMBULLETIN** Gibt es irgendeine mathematische Formel, mit der Sie arbeiten? Es wirkt willkürlich, wie Sie die Namen und Gesichter von Figuren wechseln.

**DAVID LYNCH** Willkürlich ist es nicht, aber es ist auch keine Wissenschaft, im Sinne einer Formel wie «E = mc<sup>2</sup>». Das wäre etwas Schönes. Es wäre aber auch irgendwie jämmerlich, wenn etwa Maler sich für ein Werk einfach auf eine Formel verlassen. Man hat ja versucht, gewisse Aspekte zu definieren, über die man reden kann, wie Komposition oder die Repetition von Formen und Farben, die psychologische Bedeutung von Farben, Textur. Aber Malerei ist etwas ganz Innerliches. Und doch fühlt es sich richtig an, und man weiss, wann man aufhören muss.

**FILMBULLETIN** Inwiefern ist MULHOLLAND DRIVE auch ein Film über die Traum-Stadt Hollywood?

**DAVID LYNCH** Betty steigt aus dem Flugzeug wie Hunderttausende von anderen Leuten, um – im besten Fall – die Chance zu bekommen, ihr Talent auszudrücken, Dinge zu erschaffen und vielleicht zu Ruhm und Reichtum zu kommen. Und dann gibt es da Macht und Manipulation und allerlei Spielchen, die nicht so angenehm sind. Aber es ist, wie nach Las Vegas zu gehen: Dort gewinnen genügend Leute, sodass die Massen dorthin strömen, um zu sehen, ob sie die Glücklichen sein werden. So geht es auch darum, aber wie ich auch schon gesagt habe: Kein Film erzählt die ganze Hollywood-Story, kein Film erzählt die ganze Geschichte der Politik, kein Film sagt irgendetwas vollständig. Die Figuren und Situationen führen uns auf einen Weg und berühren jene Dinge, die die Geschichte braucht. Aber der Hollywood-Traum ist ein Teil davon.

**FILMBULLETIN** Ist es möglich, in Hollywood ein normales Leben zu führen?

**DAVID LYNCH** Ich denke, es ist ziemlich hart. (lacht) Aber es ist ein schönes Leben. Und was ist schon normal? Alles ist relativ. Mir gefällt es wegen des Lichts und eines Gefühls der schöpferischen Freiheit. Die Leute leben doch letztlich dort, wo sie sich wohl fühlen. Ich fühle mich da wohl. Allen Problemen zum Trotz gefällt es mir dort sehr gut.

**FILMBULLETIN** Manche Szenen in MULHOLLAND DRIVE deuten an, dass in David Lynch ein toller Komödien-Regisseur stecken könnte.

**DAVID LYNCH** Ich liebe Komödien. Aber es ist seltsam. Ich habe ein paar Komödien geschrieben, und ich weiss nicht, warum ich sie nicht gemacht habe. Ich komme manchmal auf sie zurück, und jetzt würde ich einiges daran ändern wollen. Komödien sind vielleicht das Schwierigste überhaupt. Denn das ist nun wie eine Wissenschaft: Zwei und zwei macht vier; zwei und zwei macht einen Lacher. Mir gefällt absurde Komik. In meinen Filmen hat es immer wieder komische

Elemente gegeben, aber eine konsequent durchgezogene Komödie hat es noch nie gegeben.

**FILMBULLETIN** Irgendwo war mal zu lesen, Sie bräuchten keine Ruhepause zwischen zwei Projekten. Würden Sie sich als Workaholic bezeichnen?

**DAVID LYNCH** Ich sehe es nicht als *work an*; das ist das Schöne dabei. Nein, ich bin ein *playaholic*. Ferien mag ich nicht; ich halte sie für Zeitverschwendung. Ich bin immer gerne mit etwas beschäftigt. Dann komme ich richtig ins Feuer. Ich habe ein Malatelier, eine Schreinerwerkstatt, ein Aufnahmestudio für Musik, einen Computer und eine Einrichtung, wo ich gewisse Dinge filmen kann. Darum bleibe ich einfach bei meinen Ideen und kann damit hierhin oder dorthin gehen und Verschiedenes damit machen. Ich hätte nichts dagegen, eine riesige Studiohalle zu haben, wo man Dekors aufbauen kann. Das ist das einzige, was mir fehlt. Oder eine Möglichkeit, mich mobil zu Drehorten zu bewegen; das habe ich auch nicht.

**FILMBULLETIN** Haben Sie als Kind jemals davon geträumt, dass Sie diese Freiheit haben würden, so kreativ zu sein und so zu spielen?

**DAVID LYNCH** Niemals. Davon habe ich nie zu träumen gewagt. Ich habe grosses Glück gehabt, dass ich diese für manche Leute seltsamen Ideen (lacht) ausdrücken kann und dass ich von einer Sache zu ändern gehen kann. Es geht immer darum, Ideen auszudrücken. Und ich meine, dass die Leute auch ohne Geld Wege finden, um sich auszudrücken. Darin liegt eine grosse Glückseligkeit.

**FILMBULLETIN** Haben Sie das Gefühl, dass Sie ein Stammpublikum haben, das von Ihnen seltsame Dinge erwartet?

**DAVID LYNCH** Nein, nein, nein. Ich meine, dass das Publikum durchaus wechseln kann. Es hiesse für mich, das Pferd beim Schwanz aufzuzäumen, wenn ich etwas täte, um einem unbekanntem Ding zu gefallen. Man muss den Ideen treu bleiben, auf diese hören und tun, was sie einem sagen, denn man ist ja in sie verliebt. Diesen Weg soll man beschreiten.

**FILMBULLETIN** Interessieren Sie sich für die Theorien, die die Leute über Ihre Filme entwickeln, wenn Sie einmal damit fertig sind?

**DAVID LYNCH** Vielleicht könnte ich aus diesen Theorien etwas lernen, aber dann würde das allmählich in einen bestimmten Teil meines Geistes hinein schwimmen, wo es etwas anderes stört. Darum ist das gefährlich. Ich bin einmal zu einem Psychiater gegangen, weil sich etwas ereignet hat. Als ich das erste Mal zu ihm kam, sagte ich: «Ich muss Sie fragen, ob diese Besuche meine Kreativität beeinflussen und verändern könnten.» Da sagte er: «David, ich muss Ihnen sagen, dass dem so sein könnte.» Also schüttelte ich ihm die Hand und ging meiner Wege. An manchen Dingen sollte man nicht rumfuschen.

Das Gespräch mit David Lynch führte Michel Bodmer

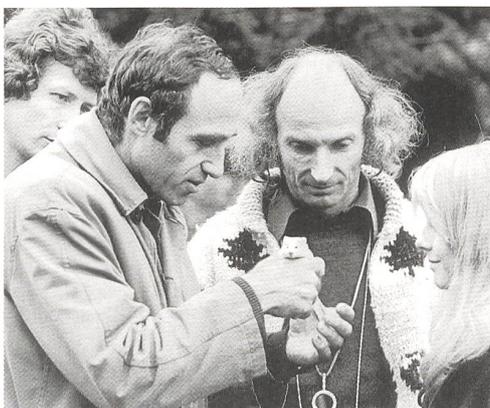


schweizer filmregie

## «Ich bin ein sehr drehbuchgläubiger Regisseur»

Nicolas Gessner

### Gespräch mit Nicolas Gessner



Claude Léger, Nicolas Gessner, Hamster Gordon, René Verzier und Jodie Foster bei Dreharbeiten zu *THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE*

**FILMBULLETIN** Orson Welles, Anthony Perkins, Charles Bronson, Sharon Tate, Jodie Foster, Vittorio de Sica, Jean Seberg, Edward G. Robinson, Mireille Darc, Vittorio Gassman, Ben Gazzara, Rod Steiger – wenn man sich Ihre Filmographie ansieht, fällt auf, dass Sie mit vielen Stars gedreht haben.

**NICOLAS GESSNER** Ja, jaja, möglichst. Dass die Schauspieler die wichtigsten Emotionsträger sind, ist zwar ein Klischee, aber ich bestehe darauf: Die interessanteste Landschaft ist eben *das menschliche Antlitz*.

**Der interessanteste Moment beim Drehen ist – wenn man zur Grossaufnahme kommt, wo der Held etwas erfährt, was der Zuschauer bereits weiss. Der Held erfährt es jetzt – und jetzt will ich seine Augen sehen.** Wozu entschliesst er sich? Meistens entschliesst er sich zum Falschen, aber das setzt die Story wieder in Gang. Für solche Augenblicke sind Stars natürlich wie geschaffen. Manchmal heisst es ja, der



Jean Seberg und Claude Rich bei Dreharbeiten zu UN MILLIARD DANS UN BILLARD und Szenen aus dem Film

Gessner nimmt einfach Stars. Aber so einfach ist das nicht, man muss ihnen auch gute Rollen anbieten.

**FILMBULLETTIN** Was ist ein Star?

**NICOLAS GESSNER** Wahrscheinlich gibt es so viele Definitionen von Stars wie es Filmemacher gibt. Man sagt sogar, es gebe Stars, die keine guten Schauspieler sind. Für mich sind Stars Schauspieler oder Schauspielerinnen für die man sich automatisch schon interessiert. Stars haben das mysteriöse Talent – und deshalb sind sie Stars –, dass man sich automatisch, a priori für sie interessiert.

Alles, was wir machen – Drehbuch, Regie, Fotografie, Kostüm, Licht –, alles zielt darauf, Interesse dafür zu wecken, was diesem Mann oder dieser Frau passiert. Darauf, dass der Zuschauer für die Helden hoffen oder um sie fürchten kann.

Die *star-quality* kann sozusagen mathematisch nachgewiesen werden. Bei einem Star

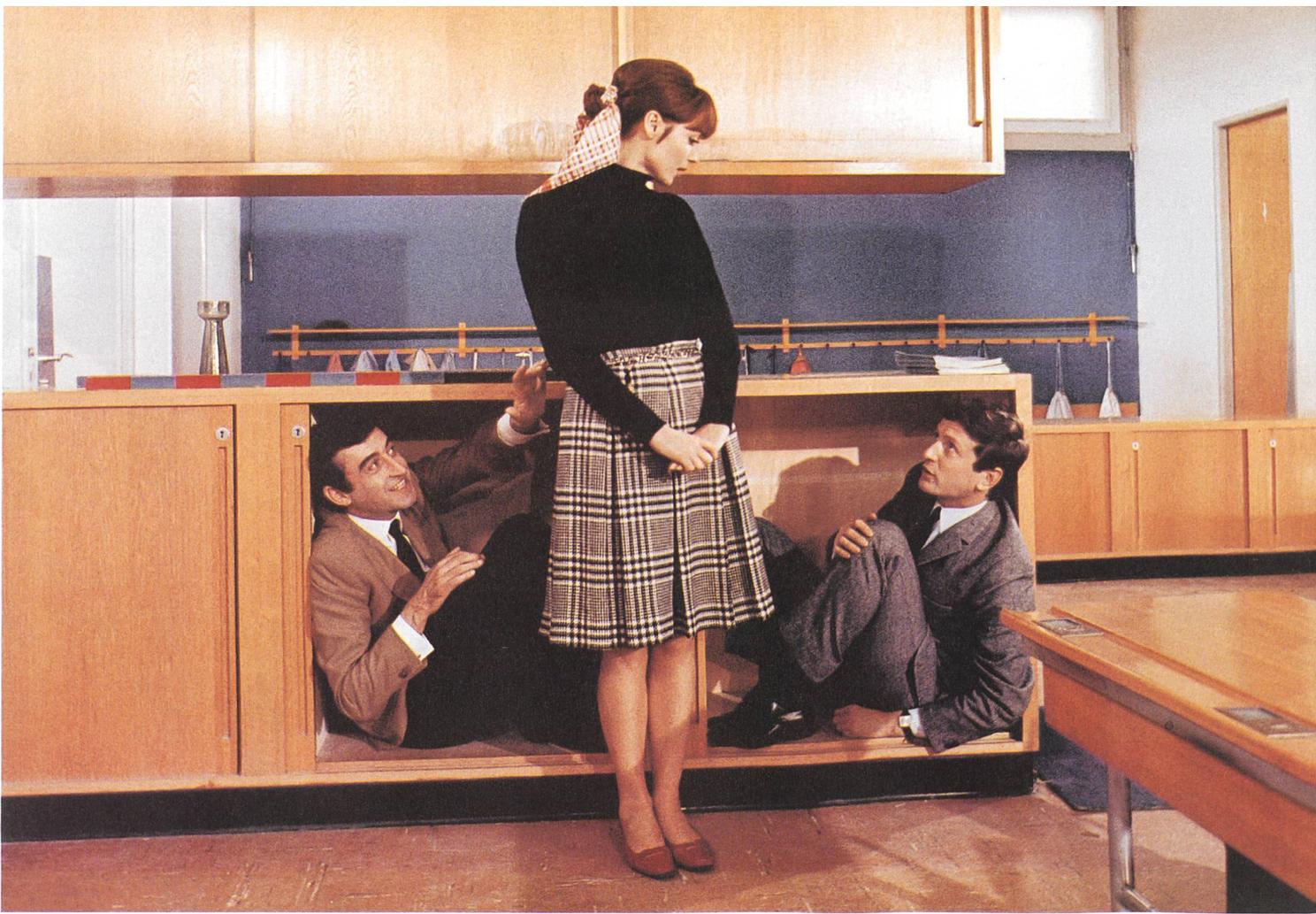
können Sie am Schneidetisch, oder jetzt auf dem Avid, einfach zufällig auf den Stopp-Knopf drücken, wo Sie wollen, Sie haben 24-mal pro Sekunde die volle Wucht seines Ausdrucks. Wenn Sie bei einem Schauspieler ohne star-quality zufällig stoppen, dann ist er, je nachdem, ganz da, aber vielleicht macht er die Augen halb auf, atmet gerade und der Mund ist ein wenig verzogen.

**Der Star ist 24-mal pro Sekunde präsent. Sie könnten aus jedem einzelnen Fotogramm ein Poster machen. Das ist der Star. Im Gegensatz zu einem sehr guten Schauspieler, der sehr sensibel ist, der Ihnen eine tolle Performance liefert.**

In *IT RAINED ALL NIGHT THE DAY I LEFT* hatte ich einen Star, *Tony Curtis*, und den glänzenden *Lou Gossett jr.*, ein schwarzer Schauspieler, der ein Jahr später für *AN OFFICER AND A GENTLEMAN* den Oscar gewonnen hat. Ein hervorragender Schauspieler und ein netter und lieber Kerl. Daneben wirkte Tony Curtis ein wenig kitschig,



Nicolas Gessner und Susannah York bei Dreharbeiten zu *MACHO*



Pierre Vernier, Elsa Martinelli und Claude Rich in UN MILLIARD DANS UN BILLARD

ein wenig has been, ein wenig stoned und ein wenig drogiert. Aber ein Star. Er war einfach immer präsent. In den Proben war er öfters etwas à profil perdu. Bei der Aufnahme war er aber vorn und hat Lou Gossett die Show gestohlen. Das merkte ich in einer Szene in plan séquence, also eine ganze Szene in einer einzigen Einstellung, in einer Bar. Lou Gossett musste einen Cocktail mixen, mit einem Mixer, in dem Eiswürfel waren. Das machte natürlich Lärm. Ganz ohne diesbezügliche Regieanweisung und ohne dass es so geprobt worden wäre, hat sich Tony Curtis "durchgeschlängelt" und alle seine Sätze in die Lärmpausen plazierte, Lou Gossett musste immer im Lärm seines eigenen Shakers sprechen. Alle Dialoge des Stars waren voller Wucht präsent, sauber und percutant, während man den armen Lou Gossett nachher synchronisieren musste.

**FILMBULLETIN** Wussten Sie das bereits, als Sie sich die ersten Stars suchten?

**NICOLAS GESSNER** Nein, aber ich habe von Anfang an eine Strategie verfolgt. Ich sagte *nicht*: Bitte, ich möchte meinen ersten Film machen, das kostet gar nichts, und ich mach dann auch ganz schnell. Ich hatte schon Dokumentarfilme gemacht und wusste deshalb bereits, dass es gewisse Dinge einfach braucht. Meine Strategie war also: Das ist mein erster Film. Ich bin

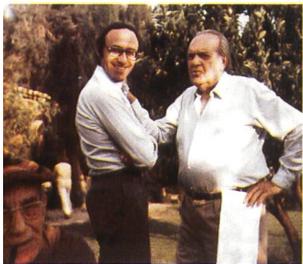
Anfänger. Gebt mir solide Hilfe. I need all the help I can get.

Mein Produzent, *Raymond Danon*, war ganz dafür. Ja, ja, da müssen Stars her. Wir hatten *Jean Seberg*, die bereits ein Star war. *Claude Rich*, der doch einen Namen hatte. Auch bei der Motivsuche sagte der Produzent: Je veux voir des choses cossues – ich will brillante, reiche Dekors sehen. Ich wollte DIAMANTENBILLARD schwarz-weiß drehen. Nein, nein, nichts da, das muss farbig werden. Es müssen schöne Dekors und Stars her.

Ich habe das natürlich alles gerne angenommen. Jean Seberg sagte, sie schenke mir Vertrauen, weil sie glaube, die Regisseure seien bei ihren ersten Filmen am besten. Deshalb spielte sie wohl in so vielen ersten Filmen. Jedenfalls ist der Star mir da entgegengekommen.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie damals den Produzenten überzeugt?

**NICOLAS GESSNER** Ich habe erst später verstanden, dass ich ihm ein glänzendes Geschäft vorschlug, weil ich die Hälfte der Finanzierung aus Deutschland mitbrachte, und zwar Cash. Das reichte bereits, um den Film zu machen. Die andere Hälfte der Finanzierung bestand aus Studio-, Laborkrediten und Subventionen. Trotzdem bin ich ihm dankbar, dass er mir Vertrauen schenkte.



Charles Vanel, Nicolas Gessner und Charles Spaak mit frisch geschriebenem Dialogblatt in Vence



schweizer filmregie

Sharon Tate und Vittorio Gassman in 12+1

Natürlich war auch das Drehbuch wirklich gut, das ich mit *Charles Spaak* zusammen geschrieben hatte. Bitte, auch ein Star.

**FILMBULLETTIN** Wie sind Sie auf Charles Spaak gekommen?

**NICOLAS GESSNER** Es war meine Story, ich hatte sie zu Faden geschlagen und die Atlas-Film in Deutschland hat sich für mich so irgendwie, aber eigentlich eher unverbindlich interessiert. Von Anfang an sagte ich ihnen, nicht wahr, dies wird ein französischer Film. Ja, warum? Das ist eine Komödie. Gut, aber weshalb nicht in Deutsch? Nun, ich bin ein Schüler von *Leopold Lindtberg* und *Oskar Wälterlin*, war lange Assistent am Schauspielhaus Zürich und hatte ein gewisses Misstrauen gegenüber den deutschen Schauspielern, obschon sie ja glänzend sind. Denn die deutschen Schauspieler lernen eben, wie man Gefühle zeigt, während die angelsächsischen Schauspieler lernen, wie man Gefühle ausdrückt, indem man sie versteckt. Die Franzosen liegen vielleicht auf halbem Weg dazwischen. England und Hollywood waren noch etwas zu weit weg, aber Frankreich war gleich die Türe nebenan.

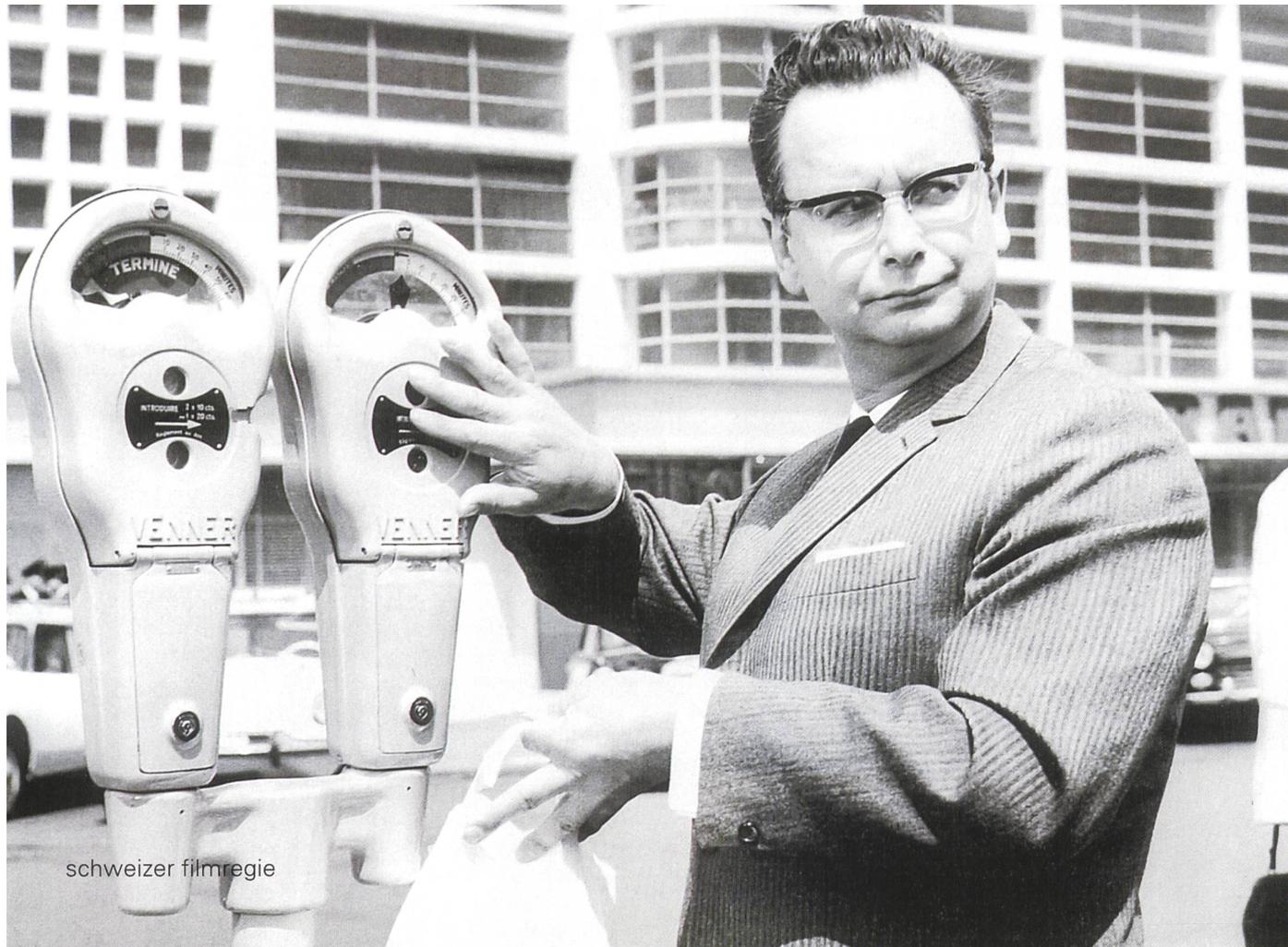
Da ich ja niemanden kannte, besuchte ich die Drehbuchautoren von Filmen, die mir in den letzten Jahren gefallen hatten: *Jean-Charles Tacchella*, die Gebrüder *Tabé* und viele andere. Ich fand offene Türen, einige sagten sogar: Ist ja toll, lass uns gleich mit der Arbeit beginnen.

Charles Spaak war nicht mehr in Paris, hatte sich schon etwas zurückgezogen und lebte in Vence, in Südfrankreich. Ich schickte ihm das Treatment, wir machten einen Termin und ich besuchte ihn. Er sass da: Was wollen Sie mit diesem Film? Erzählen Sie mir mal die Geschichte, cher Nicolas. Ich fragte: Ja, haben Sie denn das Treatment nicht gelesen? Er: Doch, doch, aber ich habe es viel lieber, wenn Sie mir die Geschichte erzählen. Spaak übte Kritik und stellte Fragen, die andere nicht gestellt hatten, äusserte auch die meisten Bedenken. Deshalb dachte ich: Das ist mein Mann. Ich will ja nicht, dass man mir nur auf die Schultern klopf. Nicht wahr: I need all the help I can get. Mit Spaak bin ich glänzend ausgekommen – und ich verdanke ihm sehr viel.

Im Grunde genommen habe ich die Art von Zusammenarbeit, wie ich sie bei Spaak gelernt habe, mit allen guten Drehbuchautoren, mit denen ich nachher gearbeitet habe, praktiziert – nach ungefähr dem **gleichen Zeitplan: etwa einen Monat reden, fast ohne zu schreiben. Einen Monat schreiben, er schreibt und ich schreibe hinterher – ich nehme mir jeden Tag die vier oder fünf Seiten, die er schreibt, und schreib sie neu, etwas näher zu meiner Vision. Aber ich störe ihn möglichst wenig, höchstens, wenn Dinge wirklich schief laufen. Dann folgt noch ein Monat Revision.**



Atlas-Chef Hanns Eckelkamp und Nicolas Gessner



schweizer filmregie

Walter Roderer in UN MILLIARD DANS UN BILLARD

Bei Richard Schweizer, der noch den klassischen Schweizerfilm mitgeschrieben und miterfunden hat, unter der Ägide des genialen Tyrannen Lazar Wechsler, hatte ich schon eine Art kleiner Vorschulung. Schweizer brauchte immer einen intellektuellen Laufburschen, der ihm die Bälle zurückwarf, einen Yes-Man, wie Leopold Lindtberg das nannte. Dazu wurde ich erkoren, das war mein erster Job bei Richard Schweizer. Das war eine gute Vorstufe.

Wirklich dramaturgisch hieb- und stichfest, ohne dass er sich dessen bewusst war, war Charles Spaak. Er hatte dramatische Strukturen «in sich», ohne sie zu rationalisieren, wir schrieben DIAMANTENBILLARD in seinem Landhaus in Vence, er in seinem Büro, ich auf der Veranda. Als ich wiedereinander die neuen Blätter holen wollte, sah ich, dass er weinte: Er war echt zu Tränen gerührt durch die Szene, die er eben geschrieben hatte. Bei Spaak konnten Dramatik, Romantik und Poesie nebeneinander gedeihen. Das machte ihn zum grossen, klassischen Drehbuchautor.

**Einer der berühmtesten Filme von Charles Spaak ist LA GRANDE ILLUSION, bei dem Jean Renoir die Regie führte. Ich weiss nicht, ob es stimmt, aber ich habe das Gefühl, vielleicht weil ich Spaak so gut und Renoir auch ein bisschen kannte, dass der**

**erste Teil von Spaak und der zweite von Renoir geprägt wurde:**

Die Gefangenen, die fliehen wollen, der französische Offizier und Aristokrat, der sich kulpabilisiert, weil er sich dem deutschen Offizier, Erich von Stroheim, näher fühlt als dem eigenen Korporal, Jean Gabin, der aus diesem Dilemma heraus zum Verräter an seinem Freund, Stroheim, wird, damit er seiner Nation die Treue halten kann, Gabin zur Flucht verhilft und dabei selber umkommt. Das ist hervorragende Dramaturgie. Das hat eine *dramatische Struktur* und die ist von Spaak. Der zweite Teil, die Flucht zu Fuss in einer winterlich geprägten Landschaft, die Zuflucht bei der Bäuerin auf dem abgelegenen Hof, der ist auch grossartig, poetisch, bewegt, hat aber eine narrative, eine epische Erzählform, die typisch französisch ist, und das würde ich Renoir zuschreiben.

François Truffaut ist der Inbegriff des französischen Genies, des poetisch-narrativ epischen Erzählens, das *keine* dramatische Struktur hat. Bei Truffaut war das kein Problem, weil er ein grossartiger Poet war. Das ist aber die grosse Schwäche des französischen Films, jeder denkt: Auch ich bin ein Truffaut, und vernachlässigt das dramaturgische Handwerk, das man haben muss, wenn man kein Genie ist.



Claude Rich, Werner Schrier und Günther Ungeheuer in UN MILLIARD DANS UN BILLARD

Scott Jacoby und Jodie Foster in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE



Mireille Darc und Claudio Brook in LA BLONDE DE PEKIN

**FILMBULLETIN** Hat sich Charles Spaak noch durch andere Dinge ausgezeichnet als durch klare dramaturgische Strukturen in seinen Drehbüchern?

**NICOLAS GESSNER** Ja, durch eine – jawoll: eine schöpferische Unlogik.

Christian Gottfried Körner – so hat es mir Richard Schweizer vor Jahren erzählt – bat Friedrich Schiller um Rat: Wie soll ich das machen? Schiller: Hören Sie, Ihr Intellekt ist wie eine Festung, die von einer Schar von Ideen und Einfällen bestürmt wird. Sie brauchen keine Angst zu haben, lassen Sie all Ihre Einfälle, all Ihre Ideen in die Festung herein. Wehren Sie sie nicht ab, lassen Sie sie rein. Wenn die Einfälle dann in der Burg drin sind, können Sie sie leicht meistern, klassieren, erledigen oder sogar umbringen. Aber lassen Sie sie erst mal reinströmen. Zu dieser Art Umgang mit kreativen Ideen hat mir Spaak auch verholpen.

In DIAMANTENBILLARD verstecken Claude Rich und sein Freund die gestohlenen Diamanten in einem Billardtisch, Ganoven, als Umzugsleute verkleidet, wollen diesen Billardtisch dann aus dem Haus tragen. Jetzt kommt auch noch die Polizei und fragt: Was ist das? Und öffnet den Billardtisch. Da sagte Spaak: Et les bijoux n'y sont plus! Da sind keine Juwelen mehr drin. Ich: Nein, hören Sie, cher Charles, das geht ja nicht, dann ist der zweite Akt im Eimer. Darauf er: Ja, ent-

schuldigen Sie, Nicolas, ich hab das übersehen. Am nächsten Tag kommen wir wieder zu dieser Szene, sie öffnen den Billardtisch und Spaak sagt: Et les bijoux n'y sont plus! Entschuldigen Sie Charles, wir haben das gestern besprochen, das ist leider unmöglich. Ah ja, Entschuldigung. Am dritten Tag noch einmal: Et les bijoux n'y sont plus! Er hatte völlig Recht. Im Film öffnen sie den Billardtisch: Et les bijoux n'y sont plus! Im Gegensatz zu meiner ersten Annahme, lanciert das sogar den dritten Akt.

**Das ist der Beitrag eines genialen Drehbuchautors: die Unlogik doch logisch werden zu lassen. Spaak hat gesagt: Aber das wäre doch amüsant.** Und dann setzte ich mich hin und brachte eine Konstruktion zustande, die funktioniert.

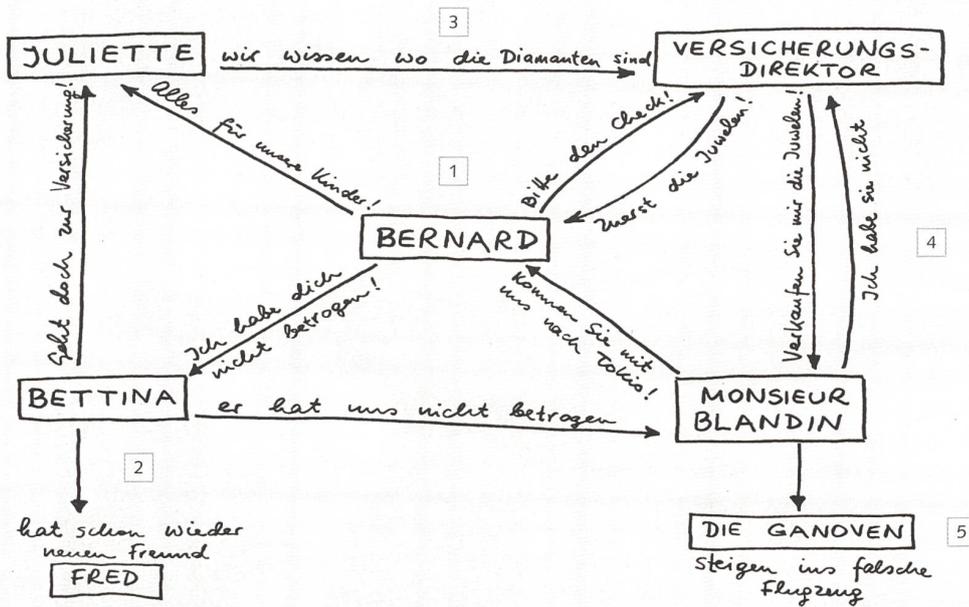
Wenn Sie sich DIAMANTENBILLARD jetzt ansehen, ist er zum Teil unerträglich langsam und umständlich, auch altmodisch in der Art der Schauspielerei. Die Charakterdarstellungen, die Charakterzüge der Figuren aber, die stimmen immer noch. Im Nachhinein macht das auch den genialen Beitrag von Spaak aus, dass er eben diese Charaktere so gut gezeichnet hat.

**FILMBULLETIN** Ein kleines Detail: Walter Roderer spielt einen Tresorknacker und leert später mit derselben Methode einen Parkingmeter. Wessen Idee war das?



UN MILLIARD DANS UN BILLARD

# Die Flugplatz-Szene



UN MILLIARD DANS UN BILLARD

**NICOLAS GESSNER** Das war schon im Drehbuch. Das musste ja vorbereitet werden. Roderer musste die gleiche Geste machen wie beim Öffnen des Tresors, und er brauchte einen Behälter. Man musste begründen, weshalb er einen Papiersack mit sich trägt, sonst würde man sich fragen: Wieso hat er einen Sack, aha, damit die Münzen reinfallen. Also musste da ein Sandwich rein, damit man sah, warum er den Sack mit sich trägt. Und ich erinnere mich noch genau, zuerst war das Sandwich zu klein, es schaute oben nicht raus. Wir hatten keine Zeit, ein neues Sandwich zu holen, und so stopfte ich unten etwas in den Sack, damit das kleine Sandwich doch oben rausschaut. Wie sagte doch Hitchcock: Was ist die Aufgabe des Regisseurs? *To suspend disbelief*. Auf Französisch würde man sagen: pour faire avaler les choses, oder auf Deutsch, um Dinge plausibel zu machen. **Der Gag, wie Roderer die Parkuhr knackt, funktioniert nur, wenn die Aktion erstaunlich, aber eben auch plausibel ist. Und das muss man eben vorher pflanzen, wie der Zauberer, der seine Tricks vorbereitet, und wenn der Zauber kommt, ist alles schon da.**

**FILMBULLETIN** In welchem Stadium des Schreibens haben Sie dies erfunden?

**NICOLAS GESSNER** Ziemlich früh. Im ersten Stadium redet man ja nur, man entwickelt die Story. In der zweiten Phase schreibt man während

eines Monats – das ist gar nicht so lang. Ein Film hat normalerweise zwanzig bis fünfundzwanzig Szenen, da muss man immerhin jeden Tag eine Szene erfinden, und es gibt Tage, an denen einem nichts einfällt, an denen die Probleme unlösbar erscheinen. Da muss man schon tüchtig konzentriert sein. Vielleicht ist der Parkuhr-Gag in dieser Phase reingekommen. Vielleicht auch erst in der dritten Phase, bei der Revision.

**FILMBULLETIN** Diente die Skizze von der «Flugplatz-Szene» zur Überprüfung des Drehbuchs?

**NICOLAS GESSNER** Ja: Eine Art Check-List, ob wir am Schluss, im dritten Akt, auch wirklich alle loose ends zusammengeknüpft haben, Hauptfiguren und Nebenfiguren, Emotion und Witz, Romantik und Mechanik, die im Uhrwerk einer "gut geölten" Komödie nahtlos und turbulent ineinander verwoben sein müssen.

**FILMBULLETIN** Mit den Schauplätzen hat die Skizze ja wenig zu tun.

**NICOLAS GESSNER** Aber mit den Beziehungen, durch die Personen miteinander verbunden sind, und das ist das Aller-aller-Wichtigste.

**FILMBULLETIN** Entwickeln Sie Figuren beim Schreiben bereits im Hinblick auf einen bestimmten Darsteller?

**NICOLAS GESSNER** Ja, aber im Film war's dann jedes Mal ein anderer.



Nicolas Gessner und Vittorio de Sica bei Dreharbeiten zu 12+1



schweizer filmregie

Vittorio Gassman vor einem Plakat mit Orson Welles in 12+1

**FILMBULLETIN** Wie wählen Sie Ihre Stars?

**NICOLAS GESSNER** Bei den Stars ist es ja umgekehrt. Der Star wählt Sie, denn er hat dreissig Angebote pro Tag. Ich hoffe, dass der Star, den ich gern hätte, mein Angebot annimmt. Das ist Fleissarbeit und Glückssache. Man muss im richtigen Moment kommen und eine Rolle anbieten, worauf er Lust hat, in der er etwas to sink his teeth into, wo er etwas zu beissen hat.

Ich kenne aber keine Stars, die nicht auch perfekte, seriöse Handwerker wären. *Edward G. Robinson* ist drei Wochen vor Drehbeginn angekommen, wusste seinen Dialog bereits auswendig, kannte alle Szenen. Bei den Kostümen meinte er, in dieser Szene könnte er einen Hut tragen, weil er ihn dann bei einer bestimmten Dialogstelle abnehmen würde. Er hatte sich alles bereits ausgedacht, war aber trotzdem offen für meine Vorstellungen.

*Vittorio de Sica* ist der präziseste Schauspieler, mit dem ich je arbeitete. In *12+1* hatte ich auch noch den Virtuosen *Vittorio Gassman* und *Sharon Tate*. Alles perfekte Handwerker. Das war auch der Film, bei dem ich am wenigsten Filmmaterial verbrauchte.

De Sica sass zwischen den Takes immer in seinem Stuhl und hat geschlafen, während ich jemand bin, der immer umherrennt. Mit einem Augenzwinkern: Nicola, vieni, voglio dirti una

cosa. Ich kannte noch den alten John Ford. – Sie müssen sich vorstellen, wie de Sica das erzählt: Ich kam bei Ford auf den Set und sah Pferde galoppieren, Indianer angreifen. Ford war über siebzig, deshalb fragte ich: Wie machen Sie das? Ford: I've got a trade secret. I'm gonna tell you. De Sica mit seinem italienischen Akzent: How do you do it? Ford: *I sit*. Von da an hatte ich auch einen Regiestuhl, und mein Assistent hatte den Auftrag: Sag mir immer, ich soll sitzen. Ein Rat von John Ford, den ich indirekt von de Sica erhielt. Bei jedem hat man etwas gelernt.

**FILMBULLETIN** Orson Welles war bei *12+1* auch dabei.

**NICOLAS GESSNER** Der Film war bereits zu lang. Der Produzent war in Hollywood und wir drehten in Rom. Am Abend sagte der Produzent: Nein, diese Szene wird gestrichen, und telefonierte *Orson Welles*. Tut mir leid, wir brauchen Sie nicht mehr. **Nachts, nach Drehschluss, telefonierte auch ich mit Orson Welles: Nein, nein, kommen Sie ruhig. Sie kennen mich zwar nicht. Aber, kommen Sie, hören Sie nicht auf den Produzenten.** Sie werden sehen, alles wird wunderbar werden. Orson Welles hatte ja immer Konflikte mit seinen Produzenten, und er fand wohl, das ist lustig, dem Gessner geht es ähnlich wie mir. Eine Woche lang ging das hin und her. Der Produzent fluchte: Weshalb hast du wieder



Vittorio de Sica und Sharon Tate in *12+1*



Carl Studer und Edward G. Robinson in *LA BLONDE DE PEKIN*



Ned Beatty und Stacey Dash in TENNESSEE NIGHTS

mit Welles telefoniert, wir können doch nicht, das geht doch nicht. Doch, doch, du wirst sehen, das wird die beste Szene des Films. Alle hatten Angst, denn Welles hatte eben erst die Produktion *CATCH 22* von Mike Nichols um drei Wochen verlängert, weil er zum Mittagessen ging und dann nicht mehr zur Arbeit kam. Schlussendlich kam Orson Welles, es war wunderbar, und es wurde wirklich die beste Szene des Films.

Nur Vittorio Gassman ertrug nicht, dass man vor Orson Welles so viele Verbeugungen machte. Er sagte: Schau Nicolas, ich mach keine Schwierigkeiten, aber trenne uns wenn immer möglich. Schnitt und Gegenschnitt. Das wurde gemacht, aber trotzdem war er so frustriert, dass er krank geworden ist. Die komplizierteste und bewegteste Szene des ganzen Films, mit Statisten und Kostümen – ein ganzes Theaterdekor fällt zusammen, Orson Welles fällt in den Orchestergraben und alles geht drunter und drüber – musste ich ohne Gassman drehen. Die Gegenschüsse auf Gassman haben wir sechs Wochen später nachgedreht.

Das gibt es auch, wenn die Stars zusammenkommen – den *Clash der Stars*.

Oder Tony Curtis vis-à-vis *Sally Kellerman*, eine tolle Altman-Schauspielerin, die es gewohnt ist zu improvisieren und immer neue Ideen entwickelt. Tony Curtis wurde beinahe verrückt, weil

Sally Kellerman immer wieder etwas anderes machte. **Curtis war immer im ersten, zweiten oder dritten Take bereit, haargenau und präzise. Wenn Sally Kellerman schliesslich so weit war, war Tony Curtis längst nicht mehr in Top-Form.** Drehen, das ist wie bei einem Koch, wo alle Töpfe gleichzeitig fertig gekocht sein sollten.

**FILMBULLETIN** Bleibt für den Regisseur, nach der Besetzung, auf dem Set eben doch noch etwas zu tun.

**NICOLAS GESSNER** So ist es. *Jodie Foster* war zwar damals noch kein Star, aber bereits umwerfend an Präzision. Das ganze Kino hatte sie mit dreizehn Jahren schon verstanden. Wir hatten eine komplizierte Einstellung in *THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE*. Sie musste die Treppe runter kommen, zur Türe gehen und lauschen, wer draussen sein könnte. Es war eine ziemlich komplizierte Sache, mit Fahrten und Kamerabewegungen. Sie trat ein bisschen neben ihre Marke, so dass ihr Schatten auf die Türe fiel. Es war so wenig, dass ich es nicht korrigieren wollte. So sagte ich: Komm, wir machen es noch einmal, das Travelling war nicht so gut. Sie schaute mich an und machte mir ein Clin d'œil: Woher denn, mein Schatten war auf der Türe. Alles hat sie gesehen, alles.

**FILMBULLETIN** Haben Sie Jodie Foster besetzt, bevor sie *TAXI DRIVER* machte?



Rod Steiger und Nicolas Gessner bei Dreharbeiten zu TENNESSEE NIGHTS



Sharon Tate und Vittorio Gassman in 12+1

**NICOLAS GESSNER** Ja, ich habe sie bereits nach ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE ausgesucht.

**FILMBULLETTIN** Nach welchen Kriterien wählen Sie Schauspieler aus?

**NICOLAS GESSNER** Da zitierte ich gerne Truffaut: «La direction d'acteur s'arrête avec le choix des acteurs.» Dass die Schauspielerführung mit der Schauspielerauswahl aufhört, ist zwar etwas übertrieben, aber es ist eine richtige boutade, weil jemand ja für das gewählt wird, was er repräsentiert. Man kann dann nicht sagen, ich hätte dich lieber so statt so. Trotzdem muss er natürlich spüren und in die Story reingehen.

Mein Lehrmeister Oskar Wälterlin am Schauspielhaus sagte einem Schauspieler nie Nein, nie. Er liess die Schauspieler irgendwie selbst dahinter kommen, was richtig war. Das hat den Vorteil, dass der Schauspieler sein Persönlichstes in die Rolle einbringt. **Jodie Foster entsprach überhaupt nicht der Figur im Roman, die ganz zart ist und elegant. Jodie Foster war fast so etwas wie ein garçon manqué. Aber weil sie eine geniale Schauspielerin ist, hat sie sich zu eigen gemacht, was im Drehbuch stand,** und wertete es auf mit dem, was sie selber reinprojizierte. Es ist eine Bereicherung geworden.

Rod Steiger hatte bei TENNESSEE NIGHTS nur eine Szene als Richter im Prozess, aber er kam

schon eine Woche vorher – das zeigt auch wieder seine Professionalität. Er wollte die Equipe und mich kennen lernen. Am Tag, bevor wir mit ihm drehten, ass ich mit ihm zu Mittag: My dear Nicolas, I feel so depressed, I feel so depressed. Ich klopfte ihm auf die Schulter: Ja, das höre ich gern. Er schaut mich an, wieso? Look Rod, that's what makes you tick. Er: You think so? Ja? – Du hast mich richtig erkannt, wie kaum jemand. I'm gonna make you a present. Er packt sein Haar und zieht, im Restaurant, vor allen Leuten, sein Toupet weg, und mit seiner rötlichen Glatze sagt er: Nicolas, because you have seen me as I am, I will play the judge naked. Rod Steiger spielte dann effektiv die Rolle ohne Perücke, brachte seine Wahrheit in den Film – auch das ist die Aufgabe des Regisseurs: nicht einfach einen Star zu engagieren, sondern dessen Star-quality wirklich auf die Leinwand zu bringen.

Es ist eine Freude mit Stars zu arbeiten. Zugegeben, es gibt auch welche, die sperrig sind, Charles Bronson war ein schwieriger Mitarbeiter. Aber geliefert hat er.

Die Idealbesetzung bei SOMEONE BEHIND THE DOOR wäre Charles Bronson und Robert Shaw gewesen. Shaw hatte auch einen etwas eckigen Kopf wie Bronson, und in YOUNG WINSTON, als Vater von Churchill, hatte er sogar einen dünnen Schnauz wie Bronson. Aber im Gegensatz zu



Jodie Foster in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE



Edward G. Robinson in LA BLONDE DE PEKIN

Bronson, dessen Stärke die Schwere ist und die Primitivität, war Robert Shaw ein blitzgescheiter und grossartiger Mensch. Doch keiner wollte mit dem anderen zusammenarbeiten. **Shaw sagte, Bronson sei so ein Spaghetti-Western, und Bronson meinte, Shaw sei doch ein has been.** Die Rolle übernahm dann *Anthony Perkins* mit seiner einmaligen Mischung von Intelligenz, Sensibilität und Bedrohlichkeit.

Die Struktur der Story von *SOMEONE BEHIND THE DOOR* kann als doppeltes Dreieck gesehen werden. Auf der einen Seite ein "reales" Dreieck: Perkins, seine Frau und ihr Liebhaber. Perkins, der Neurochirurg, projiziert nun auf den amnesischen Bronson eine Art virtuelles Dreieck. Er sagt Bronson: Deine Frau betrügt dich mit dem Liebhaber, damit Bronson den Liebhaber umbringt und Perkins von seinem Rivalen befreit. Bronson muss in seiner Rolle misstrauisch sein, was macht Perkins, dieser Frankenstein, da wieder mit mir. Das Grösste aber war, dass wir auf dem Set das gleiche Verhältnis hatten wie in der Story: Bronson war immer misstrauisch, was haben Gessner und Perkins wieder miteinander – wir waren die Schnellen, er der Langsame – was zetteln die wieder an gegen mich. Und so was kann dem Film nur helfen.

**FILMBULLETTIN** Sind Kameramänner wie Claude Lecomte, Pierre Lhomme auch Stars?

**NICOLAS GESSNER** Der Kameramann ist mein wichtigster Mitarbeiter, das ist klar. Wenn ich mit einem neuen Kameramann arbeite, sage ich: Schau, du kannst tun, was du willst, dunkel oder hell, du machst, was du willst, aber *die Augen* will ich sehen. Kamera in Augenhöhe also, dabei ist Augenhöhe natürlich nur eine Annäherung – in der Praxis ist das subtiler und wechselt ständig. Aber in meinen Spielfilmen habe ich nur ein Mal, und zwar in einer Traumscene, den Kran benutzt. Ich mache Kino in Augenhöhe, so wie Ihre Zeitschrift im Untertitel heisst, weil ich die Augen des Schauspielers sehen und auf der Höhe des Zuschauers sein will. Das ist doch ziemlich kennzeichnend, denn in meinen Dokumentarfilmen habe ich Helikopteraufnahmen noch und noch, für *PASTORALE SCHWEIZ* haben wir sechs Wochen lang aus dem Helikopter gedreht, oder etwa im letzten «Tous sur orbite/Spaceship Earth/Raumschiff Erde» gehe ich ja mit Kранаufnahmen bis in den Weltraum hinaus, von oben und von unten.

**FILMBULLETTIN** Ob man ständig mit dem Helikopter eine Szene eröffnet oder ...

**NICOLAS GESSNER** ... eröffnet ja, das ist ja häufig, aber irgendwann il faut se mettre à table.

Ich darf doch meine Aufgabe nicht darin sehen, mich selber zu inszenieren, meine Aufgabe ist es, ein *Werk* zu inszenieren. Da spielt wohl



Nicolas Gessner und Anthony Perkins auf dem Set von *SOMEONE BEHIND THE DOOR*

Anthony Perkins und Charles Bronson in *SOMEONE BEHIND THE DOOR*



schweizer filmregie

Tony Curtis in IT RAINED ALL NIGHT THE DAY I LEFT

auch der Einfluss meines Lehrmeisters Leopold Lindtberg mit.

**FILMBULLETIN** Waren Sie nur im Theater sein Assistent?

**NICOLAS GESSNER** Lindtberg hatte aufgehört, Filme zu drehen. Es wurde ihm zu dumm, zwei Jahre darauf zu warten, bis man drehen kann. Und beim Theater war er ja wirklich von allen verehrt und begehrt und voll ausgelastet.

Vielleicht war er aber gerade deshalb mein Lehrmeister, weil mir das irgendwie entsprochen hat, dass man sich in den Dienst eines Werks stellt. Auch *Edmond de Stutz* vom Zürcher Kammerorchester, einer meiner Lieblingsmitarbeiter, pochte immer darauf, dass man sich nicht selber in Szene setzt und möglichst wenig Mätzchen macht.

Das Resultat dieser Haltung ist natürlich zum Teil auch, dass es keinen Gessner-Stil gibt. Und das findet sich dann auch in den Echos: Für *THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE* hat Jodie Foster den Preis als «Beste Darstellerin» gewonnen, *Laird Koenig* hat die Auszeichnung für das «Beste Drehbuch» erhalten, der Produzent hat den «Besten Film» gewonnen, aber ich habe nicht «Beste Regie» gewonnen. (lacht) Genau das Gleiche in der Fernsehserie «*Le château des oliviers*». Da hatten wir *Le sept d'or* für *Brigitte Fossey* als «Beste Darstellerin», «Beste Serie» für

den Produzenten und «Bester Schnitt». Ich eigne mir die Preise der andern jeweils auch an, denn ich war ja auch dabei.

**FILMBULLETIN** Welche Qualitäten schätzen Sie bei einem Kameramann?

**NICOLAS GESSNER** Vor zwanzig, dreissig Jahren war das Beleuchten ja eine Geheimwissenschaft. Das brauchte Zeit, und keiner durfte dreinreden. Mir ging es immer darum, dass ich einen schnellen Kameramann hatte, der mir meine Zeit nicht stiehlt. **Es nützt mir ja nichts, wenn jedes Gegenlicht und Spitzenlicht sitzt, alle Schatten und Schättchen perfekt sind, ich aber pro Tag statt zwölf Einstellungen nur vier drehen kann.** Die sind zwar wunderschön, aber im Schneiderraum stellt sich dann heraus, dass meine Szene im Eimer ist.

Von Beginn weg sage ich: Hört zu, ihr dürft nicht die Decke zu euch ziehen, niemand. Der Tonmeister kann nicht einfach Cut rufen, wenn ein Flugzeug vorbeifliegt. Nach dem Take soll er mich informieren, da war ein Flugzeug, willst du es nochmals machen? Das ist mein Entscheid. Das gilt auch für den Kameramann, den Schärfenzieher, den Kamera-Assistenten und den Schwenker. Das erfordert gegenseitiges Vertrauen. *Pierre Lhomme* ist jemand, der sich gerne ausbreitet, wenn er das Gefühl hat, er hätte ein grosses Budget. Aber wenn er weiss, dass man sparen muss, streckt er sich nach der Decke.



Nicolas Gessner bei Dreharbeiten in Rom zu 12+1



Orson Welles in 12+1

SOMEONE BEHIND THE DOOR wollten wir in England in natürlichem Dekor drehen. Da die Co-Produktion wegen den englischen Schauspieler- und Filmtechniker-Gewerkschaften nicht zustande kam, mussten wir nach Paris ins Studio ausweichen und haben nur die Aussenaufnahmen in England gemacht. Die Abmachung zwischen dem Chefkameramann Pierre Lhomme und mir lautete: Wir würden im Studio drehen wie im décor naturel. Zum Beispiel würde nie eine Wand entfernt werden. **Wir bauten das Dekor ein bisschen zu gross, nahmen aber längere Brennweiten, um die Räume perspektivisch wieder etwas zusammenzudrücken**, und alles, was man draussen sieht, haben wir leicht überexponiert. Den ganzen Film drehten wir mit Blende 2,8. Das setzte den Schärfenziehler natürlich irrsinnig unter Druck, denn wenn bei 2,8 etwas nur wenig daneben geht, wird's sofort unscharf. Natürlich war der sehr froh, dass wir mit Charles Bronson und Anthony Perkins zwei

hyperprofessionelle Stars hatten, die immer genau auf ihren Marken waren.

Charles Bronson brachte *Henri Garcin* sogar bei, wie er auf seine Marke kommt, hat ihm gezeigt: Du schaust auf deine Marke, aber vorher. Wenn du dann rein kommst, musst du nicht mehr schauen, du weisst, dein linker Schuh ist auf der Marke, und dann fällst du genau an den richtigen Ort. Bronson erteilte solche Lektionen nicht aus Nächstenliebe: Er musste Henri Garcin erschiessen und wollte das nicht x-mal machen.

Es gibt Schauspieler, **die ein Gespür für das Licht haben, die automatisch das Licht finden. Man sagt ja immer: Die Kamera liebt sie – Professionals, die einfach immer richtig sind und immer die richtige Geste machen.** Das ist auch für den Kameramann eine Erleichterung und spart Zeit. Man kann die knappe Zeit für das Wesentliche einsetzen. Wenn der Kameramann und ich uns einig sind, was das Wesentliche ist, kann man ihn laufen lassen, wie man einen Schauspieler laufen lässt.



Nicolas Gessner und Gabi Amrani bei IT RAINED ALL NIGHT THE DAY I LEFT



schweizer filmregie

Martin Sheen und Jodie Foster in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE

**FILMBULLETIN** Gibt es Präferenzen Aussen oder im Studio zu drehen?

**NICOLAS GESSNER** Am liebsten drehe ich in einem natürlichen Dekor. Das Studio gibt Ihnen ja nur das zurück, was Sie, mit allem Talent des Dekorateurs, dem Licht des Kameramannes, meinem Input und dem der Schauspieler, *reingesteckt* haben. Aber im natürlichen Dekor ist auch alles drin, was seit Jahrhunderten oder Jahrzehnten schon da ist. **Eine Steckdose am falschen Ort gibt dem Dekor Wahrheit. Wie Charles Spaak sagte: Et les bijoux n'y sont plus! Etwas, das unlogisch ist, kann produktiv werden.** Eine Türe, die dort ist, wo sie nicht sein sollte, oder eine Türe, die zu weit weg ist, so dass der Satz, den der Schauspieler zu sprechen hat, nicht genügt, um von der Türe bis zum Tisch zu kommen, bewirkt, dass sich der Schauspieler etwas einfallen lassen muss. Solche Fehler, Fehler in Führungszeichen, die Unvollkommenheiten geben dem Dekor Leben, machen es glaubwürdig und real.

Heute ist das Drehen einfacher. Ich glaube auch sehr an das digitale Bild und an weniger Licht. Da kann man in perfekter Qualität schnell arbeiten.

Die Berühmten sind ja schnell, *Sven Nykvist*, der Kameramann von Ingmar Bergman etwa. Als ich einmal Produktions-Assistent bei einem deutschen Film war, musste man eine Szene neu ausleuchten, man wartete. Was ist denn? Ja, der Fünftausend-Watt-Scheinwerfer ist zuhinterst im Lastwagen. Nykvist: Dann nehmt doch den Zweitausender, der hier steht. Das sind die grossen Kameramänner, die mit dem Zweitausender oder noch weniger Licht auch auskommen. Sie sind wie Virtuosen. Es ist eine Freude, mit ihnen zu arbeiten – so wie jeder Dirigent Freude an einer ersten Geige hat, die das Instrument beherrscht und grossartig spielt.

*Gernot Roll* ist der schnellste und beste Kameramann, den ich kenne. **DAS ANDERE LEBEN**, dieser Fernsehfilm, den ich mit *Christiane Hörbiger* machte, wurde dank Roll drei Tage schneller



QUICKER THAN THE EYE



schweizer filmregie

Nikos Hitas und Christiane Hörbiger in DAS ANDERE LEBEN

fertig. Ich hatte wie wild für genügend Drehtage gekämpft, aber Roll war so schnell, dass wir vorher fertig waren. **Dass er schnell ist, das ist nur eine technische Sache, wichtiger ist was anderes: Dank der Einfühlungsgabe von Roll und dem zauberhaften Talent von Christiane Hörbiger und weil es zur Story passte, konnte ich praktisch den ganzen Film in plan séquence drehen.**

**FILMBULLETIN** Mit der Handkamera?

**NICOLAS GESSNER** Nein, er hatte einen kleinen Mini-Gib, einen Minikran, den Roll von Hand führte, etwas ganz Spezielles, das ich ausser bei ihm noch nie sah. Er hatte damit die Stabilität einer Dolly und gleichzeitig die Sensitivität einer Handkamera. Das wirkte sich in der ganzen Inszenierung aus. Die Story der verlassenen Frau, die Hörbiger (auch eine Lindtberg-Schülerin) spielt, konnte ich mit einer grossen Fluidität und sehr wenigen Schnitten erzählen, so wie es der Geschichte am angemessensten war.

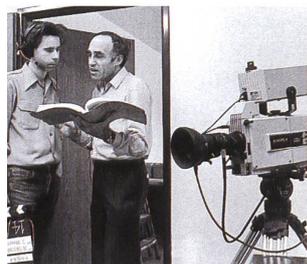
**FILMBULLETIN** Primär hatten Sie in Frankreich Franzosen, in Italien Italiener hinter der Kamera.

**NICOLAS GESSNER** Plötzlich finde ich mich als Vagabund – als Ungar mit einem Schweizer Pass, der in Frankreich Englisch dreht – in einem andern Land, wo es dann doch besser ist, wenn der Beleuchter und der Kameramann die gleiche Sprache sprechen und sich kennen.

Meine zusammengewürfelten Equipen brauen keinen unverbindlichen Europudding, sondern sind Realitäten der Co-Produktion, bedingt durch die Stories, die ich wähle. Meine Stories handeln irgendwo immer – nicht von Entwurzelten, aber doch von nicht fest Verwurzelten, Leichtfüssigen, oder Figures, die durch die Situation in eine gewisse Nicht-Verwurzelung kommen.

Brigitte Fossey in der Fernsehserie «Le château des oliviers» war von all meinen Figures die Figur, die am stärksten verwurzelt ist. Die Story dreht sich um den bedrohten Weinberg, die Tradition, das Verwurzelte mit le domaine, le terroir, dem Heimatboden. Kein Zufall also, dass ich hier nicht als Co-Autor, sondern nur als Regisseur mitgewirkt habe.

Trotzdem gehört Brigitte Fossey zur Familie meiner bedrohten, aber erfindungsreichen Helden und Anti-Helden: Claude Rich, Möchtegern-Einbrecher in DIAMANTENBILLARD; *Claudio Brook*, Amateur-Spion in THE PEKING BLONDE; Vittorio Gassman, gejagter Erbschaftsjäger in 12+1; Jodie Foster, einsame Kämpferin für Kinderrecht in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE; *Rolf Bissegger*, Finanz-Jongleur in HERR HERR; *Ben Gazzara*, verfolgter Zauberer in QUICKER THAN THE EYE; *Henri Virlojeu*, braver Handwerker, der sich am ungerechten Steueramt rächt im Fernsehfilm CHEQUE EN BOITE/DIEBE UNTER SICH ...



Urs Egger und Nicolas Gessner bei Dreharbeiten zu HERR HERR

Christiane Hörbiger in DAS ANDERE LEBEN



Catherine Jarrett, Ben Gazzara und Mary Crosby in QUICKER THAN THE EYE

**FILMBULLETIN** Für DIAMANTENBILLARD haben Sie eine Qualitätsprämie in Bern erhalten.

**NICOLAS GESSNER** Ich habe sie auch für meine frühen Dokumentarfilme bekommen. Ich hatte häufig Schweizer Co-Produzenten, aber wenn man da in Bern eine Eingabe machte, hat man gesehen, ah, das ist ein Millionenbudget, da wäre der Schweizer Beitrag ja so wenig, dass er nichts nützt. Das Geld geben wir lieber jemandem, der dank diesem Beitrag seinen Film realisieren kann.

**QUICKER THAN THE EYE** hätte eigentlich *Urs Egger* machen sollen. Ein paar Jahre zuvor war er mein Assistent beim Fernsehfilm *HERR HERR*, der die Geschichte des Finanz-Abenteurers Rey und der ausmanövierten Bally-Aktionäre auf eine Schokoladenfabrik transponiert. Als ich seinen Namen auf dem Drehbuch sah und hineingekritzelt seine Besetzungsidee «Ben Gazzara», rief ich ihn an: Warum machst du es nicht? Urs sagte: Ich krieg den Ben Gazzara nie, du schaffst das vielleicht.

**FILMBULLETIN** Wenn man den Rhythmus Ihrer Produktion betrachtet, werden die Abstände zwischen zwei Spielfilmen doch grösser. Hat dies mit erschwerten Bedingungen zu tun?

**NICOLAS GESSNER** Vielleicht auch mit den erhöhten Ansprüchen. Dass man eher Nein sagt, von Anfang an Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten genauer sieht – was natürlich gut, aber auch schlecht sein kann.

Was mich persönlich betrifft, verschwimmt die Unterscheidung von Film und Fernsehen immer stärker. Mein letztes Abenteuer «Raumschiff Erde», das zwei Jahre dauerte, konnte nur im Fernsehen verwirklicht werden und war eine unerhörte Chance, weil es noch nie gemacht worden ist. Plötzlich konnte ich wirklich ganz direkt meine Vision von der Welt auf die Leinwand bringen. Nicht vom Universum, von unserem Sonnensystem, von unserer Erde, ein wirkliches Raumschiff, ein Karussell, das um die Sonne fliegt. Irgendeinen anderen Film hätte Tarantino oder Louis Malle vielleicht besser gemacht als ich; bei «Raumschiff Erde» aber habe ich das Gefühl, dass ich der einzige auf der Welt bin, der das machen konnte.

**FILMBULLETIN** Was hatten Sie damals für ein Verhältnis zur Nouvelle vague?

**NICOLAS GESSNER** Ich verdanke viel der Nouvelle vague, weil sie bereits angelaufen war, als ich, der altmodische, etwas kommerzielle, traditionelle Storyteller, Geschichtenerzähler und Filmemacher, meinen ersten Spielfilm machen wollte. Für die Produzenten und Verleiher war ich etwas Anderes, Neues gegenüber der sich allmählich auslaufenden Nouvelle vague, als ich mit einem, ja bien foutu, soliden, durchgearbeiteten, durchziselerten Drehbuch kam.



Christiane Hörbiger und Nicolas Gessner bei DAS ANDERE LEBEN

RAUMSCHIFF ERDE



Julian Sands und Stacey Dash in TENNESSEE NIGHTS

Die Nouvelle vague hat aber grossartige, neue Dinge gebracht. Bitte, ob man Godard mag oder nicht, wir alle müssten à plat ventre liegen und **Godard danken, dass er die Filmsyntax neu erfunden hat. Er hat uns wirklich alle von Zwängen befreit, die im Erzählen der Stories völlig unnötig sind. Der Zwischenschnitt etwa.** Godard fragte: Wenn jemand auf der Strasse läuft, weshalb brauche ich einen Zwischenschnitt, bevor er im 24. Stock steht. Im Roman ist dies auch nicht der Fall. Er hat es gemacht und alle staunten. Belmondo auf der Strasse, und Cut, er ist im Zimmer. Heute macht das jeder, nicht nur Tarantino, auch Sidney Pollack und alle Traditionalisten. Wir alle benutzen Godards Filmsprache. Ich bin mit meinen Filmen völlig antipod zu ihm, aber ich bin immer wieder dankbar für das, was er uns in den sechziger Jahren geschenkt hat.

Was die Nouvelle vague aber vernachlässigte, weil sie sich nicht dafür interessierte, war die dramatische Struktur. Das Konzept von Howard Hawks, Character triggers action und Action reveals character. Howard Hawks wurde von der Nouvelle vague nicht mit einem grossen H geschrieben. Um die berühmten fünf faulknerischen Forderungen – a likeable hero/up against overwhelming odds/in a life and death situation and with a time-lock/fighting for a cause beyond

his own interest – haben sie sich nie gekümmert. Sie haben alle Hitchcock verehrt, aber das Wesentliche bei Hitchcock, nämlich, dass der Zuschauer mehr weiss als der Held, ihm voraus sein muss, hat Chabrol eigentlich nie angewendet, Truffaut und Godard auch nicht.

Ich bin ein sehr drehbuchgläubiger Regisseur. Ich brauche «dramaturgische Effizienz». Mich interessieren Geschichten von "Helden" (oder Anti-Helden), denen eine Ungerechtigkeit widerfährt, die in eine Falle geraten, die gegen mächtige Gegenspieler kämpfen müssen, dies alles in grösster Dringlichkeit und mit einer Zielsetzung, die wichtiger ist als bloss ihr eigenes Interesse.

Um den Zuschauer zu berühren, zu bewegen, muss ich ihn stets fühlen lassen, was er befürchten oder erhoffen muss. Dem Zuschauer muss klar sein, worum es geht.

Besonders genüsslich und wirksam ist es, wenn der Zuschauer dem Helden voraus ist, wenn er mehr weiss als der Held.

Ich misstrauere den erzählerischen Strukturen, wo die Ereignisse der Reihe nach erzählt werden: Biographien, Familiengeschichten, die meisten Stories in Ich-Form (wie soll der Zuschauer dem Helden voraus sein, wenn der Held der Erzähler ist?), auch Geschichten von Ermittlungen (ausser wenn der Ermittler zum Opfer wird). Oft werden



Scott Jacoby in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE

Catherine Jarrett in QUICKER THAN THE EYE

## Nicolas Gessner

Geboren am 17. 8. 1931, Romanistik-Studium, Regie-Assistenz am Theater bei Leopold Lindtberg, Oskar Wälterlin und Jean-Louis Barrault, Dissertation zu «Warten auf Godot» von Samuel Beckett, Assistenz bei Henry Koster in Hollywood, von 1958 bis 1965 Auftragsfilme für Condor-Film

1963 DER GEFANGENE DER BOTSCHAFT

B: Edzard Schaper; D: Matthias Wieman, Willy Birgel, Anne-Marie Blanc; P: Condor, NDR, DRS

1965 UN MILLIARD DANS UN BILLARD / DIAMANTENBILLARD

B: Nicolas Gessner, Charles Spaak; K: Claude Lecomte; S: Jean-Michel Gautier; M: Georges Garavrentz; D: Claude Rich, Jean Seberg, Elsa Martinelli, Elisabeth Flickenschildt, Pierre Vernier, Günther Ungeheuer, Werner Schwier, Günter Lüdke, Günther Jerschke, Adi Berber, Walter Roderer; P: Raymond Danon, Ernst Liesenhoff, Peter und Martin Hellstern, Hanns Eckelkamp Film, Filmedis, Les Films Copernic, Sanacro Film

1967 LA BLONDE DE PÉKIN

B: Marc Behm, N. Gessner, Jacques Vilfrid, nach dem Roman «You have yourself a deal» von James Hadley Chase; K: Claude Lecomte; S: Jean Michel Gautier, Franco Letti; M: François de Roubaix; D: Mireille Darc, Claudio Brook, Edward G. Robinson, Georgia Moll, Pascale Roberts, Carl Studer; P: Raymond Danon, Eckelkamp Film, Les Films Copernic, Clesi

1969 12+1

B: N. Gessner, Marc Behm, Lucia Drudi Demby, Antonio Altoviti, nach einem Roman von I. Ilf und J. Petrow; K: Giuseppe Ruzzolini; M: Carlo Rustichelli; D: Vittorio Gassman, Sharon

Tate, Vittorio de Sica, Orson Welles, Mylène Demongeot, Tim Brooke Taylor; P: C.O.F.C.I., C.E.E.

1971 SOMEONE BEHIND THE DOOR

B: Marc Behm, Jacques Robert, N. Gessner, nach einem Roman von J. Robert; K: Pierre Lhomme; S: Victoria Spiri Mercanton; D: Charles Bronson, Anthony Perkins, Jill Ireland, Henri Garcin, Agatha Natanson. P: Lira, S.N.C., Medusa

1973 SAG OMA GUTE NACHT (TV)

Buch: Colin Welland; D: J. Tilden P: WDR

1974 PASTORALE SUISSE

Kurzfilm; P: Condor

1976 THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE

B: Laird Koenig, N. Gessner, nach dem gleichnamigen Roman von L. Koenig; K: René Verzier; S: Yves Langlois; M: Christian Gaubert, Frederic Chopin; D: Jodie Foster, Martin Sheen, Alexis Smith, Scott Jacoby, Mort Shuman; P: Filmedis, I.C.L., Intermondia, Ypsilon

1980 IT RAINED ALL NIGHT THE DAY I LEFT

B: Ted Allen, nach einem Roman von Richard Winckler; K: Richard Ciupka; S: Yves Langlois; M: Alain J. Leroux; D: Tony Curtis, Sally Kellerman, Louis Gossett jr., John Vernon, Gabi Amrani, P: Cofci, Cameuram, Israfilm

1982 HERR HERR (TV)

B: Markus Kutter; K: Jörg Zehnder; S: Rudolf Gyhr; D: Rudolf Bissegger, Katja Rupé, César Keiser, Helmut Foernbacher, Sidney Berger. P: Bernard Lang, Condor-Film

1983 MACHO

B: N. Gessner, Laird Koenig; D: Suzannah York, Macha Meril, P: Hamster/HTV

1985 LE TUEUR TRISTE (TV)

B: Pierre Pelegri, N. Gessner, nach einem Roman von Frédéric Dard; K: Alain Levent; D: Edwige Feuillère, Guy Marchand, Michel Creton, Béatrice Agenin

1985 «Intrigues» TV-Serie

1987 DAS ANDERE LEBEN (TV)

B: Leo Lehmann; K: Gernot Roll; D: Christiane Hörbiger, Nikos Hitas

1988 QUICKER THAN THE EYE

B: Joseph Morhaim, N. Gessner, nach einem Roman von Claude Cueni; K: Wolfgang Treu; S: Daniela Roderer; D: Ben Gazzara, Mary Crosby, Catherine Jarrett, Jean Yanne, Wolfram Berger; P: Peter Christian Fueter, SRG, ORF, ZDF

1989 TENNESSEE NIGHTS

Buch: Laird Koenig, N. Gessner, nach dem Krimi «Minnie – oder ein Fall von Geringfügigkeit» von Hans Werner Kettenbach; K: Pio Corradi; S: Marie-Thérèse Boiche; M: Gabriel Yared; D: Julian Sands, Stacey Dash, Ned Beatty, Rod Steiger, Johnny Cash, Denise Crosby, Ed Lauter, Brian McNamara. P: Bernard Lang, Peter-Christian Fueter, Condor-Productions, Allianz, Intermonda, WDR

1991 VISAGES SUISSES

Kompilationsdokumentarfilm zu 700 Jahre CH, Beitrag CARLO RUBBIA

1992 CHEQUE EN BOITE (TV)

D: Henri Virlojeu, J. Guiomar, A. Lualdi

1993 «Le château des oliviers» (TV-Serie)

D: Brigitte Fossey, Jacques Perrin

1994/97 «Spaceship Earth/Tous sur orbite/Raumschiff Erde»

Serie für Bildungsfernsehen (Astronomie)

Filmographie nur für Spielfilme vollständig

Romane als "bildhaft" und "optisch" gepriesen; das genügt zwar dem Leser, der in unterhaltender Weise die Worte des Autors in Bilder umwandelt. Der Zuschauer jedoch, dem wir bereits fixfertige Bilder liefern, der verlangt mehr von uns.

Ich bevorzuge Geschichten mit dramatischer Struktur, in denen die Ereignisse durch den Zusammenprall der Personen, ihrer entgegengesetzten Charaktere und Motivationen vorangetrieben werden, wo die Charaktere die Aktion auslösen und die Aktionen die Charaktere enthüllen.

Truffaut benötigte keine solche "Krücken", Buñuel auch nicht, Woody Allen vergisst sie manchmal. Die Mozarte brauchen sie nicht, die Salieris hingegen sollten sie kennen und benutzen. Wenn Howard Hawks, Chaplin, Lubitsch, Hitchcock, Sidney Pollack, Tarantino sie verwenden, warum sollen wir darauf verzichten?

**FILMBULLETIN** Was ist ein guter Regisseur?

**NICOLAS GESSNER** Die Schwierigkeit liegt darin, dass wir Widersprüchliches liefern müssen: extrem Erstaunliches, Originelles, und gleichzeitig Glaubhaftes, Humanes, Nachvollziehbares. Dazu muss man Talente haben, die sich völlig widersprechen. Man muss eine Bulldozer-Mentalität haben, damit ein Film zustande kommt und bis man ihn durchgeboxt hat. Damit dieser Film aber lebendig und glaubwürdig wird, muss

man wiederum auch über die feinste Sensibilität verfügen. Die Bulldozer-Mentalität und die Sensibilität müssen gleichzeitig vorhanden sein. David Lean sagte, man sei als Regisseur gleichzeitig Psychiater und Ingenieur.

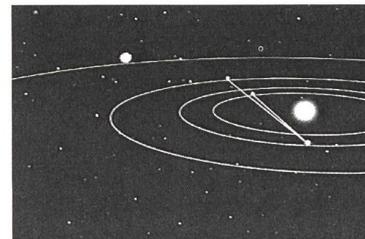
Das Wichtigste der Regie ist nicht zu sagen: Die Kamera kommt hierher, Brennweite 50, und du, der Schauspieler, du kratzt dich am linken Ohr, sondern eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Kamera wie traumwandlerisch an den richtigen Ort kommt, mit der richtigen Brennweite, und der Schauspieler von sich aus am richtigen Ohr kratzt.

Ein guter Regisseur verbreitet auf seinem Set eine Atmosphäre, in der alle von sich aus das Beste und Richtige machen.

Das Gespräch mit Nicolas Gessner führte Walt R. Vian



Claude Rich in UN MILLIARD DANS UN BILLARD



**SCHWEIZER FILMPREIS  
PREMIO DEL CINEMA SVIZZERO  
PRIX DU CINEMA SUISSE**

**NOMINATIONEN 2002  
NOMINATIONS 2002**

**BESTER SPIELFILM  
MEILLEUR FILM DE FICTION**

Eloge de l'amour  
Jean-Luc Godard

Escape to Paradise  
Nino Jacusso

Happiness Is a Warm Gun  
Thomas Imbach

Stille Liebe  
Christoph Schaub

Utopia Blues  
Stefan Haupt

**BESTER DOKUMENTARFILM  
MEILLEUR FILM DOCUMENTAIRE**

117 Police Secours  
Raphaël Sibilla

Bashkim  
Vadim Jendreyko

Venus Boyz  
Gabriel Baur

War Photographer  
Christian Frei

Yugodivas  
Andrea Staka

**BESTE DARSTELLERIN  
MEILLEURE INTERPRÉTATION FÉMININE**

Sibylle Canonica «Frida»  
in/ dans 3 Sterne (Mostly Martha)  
Sandra Nettelbeck

Linda Olsansky «Petra»  
in/ dans Happiness Is a Warm Gun  
Thomas Imbach

Andrea Guyer und Carol Schuler  
«Babs und Tina Vonlanthen»  
in/ dans Lieber Brad  
Lutz Konermann

**BESTE DARSTELLER  
MEILLEURE INTERPRÉTATION MASCULINE**

Michael Finger «Rafael»  
in/ dans Utopia Blues  
Stefan Haupt

Julien George «Mathieu»  
in / dans Potlatch  
Pierre Maillard

Mathias Gnädinger «Urs Vonlanthen»  
in/ dans Lieber Brad  
Lutz Konermann

**BESTER KURZFILM  
MEILLEUR COURT MÉTRAGE**

Die Wurstverkäuferin <sup>Fic.</sup>  
Oliver Paulus / Stefan Hillebrand

Einspruch II <sup>Fic.</sup>  
Rolando Colla

La jeune fille et les nuages <sup>Anim.</sup>  
Georges Schwizgebel

Reise ohne Rückkehr <sup>Fic.</sup>  
Esen Isik

Tous à table <sup>Fic.</sup>  
Ursula Meier

# Zu schade für einen allein!

EU, TU, ELES von Andrucha Waddington



**Auf einem LKW in Richtung Stadt schliesst Darlene mit dem bisherigen Leben ab, um drei Jahre später wieder mit einem Jungen auf dem Arm zurückzukehren.**

Hämmernde Buschtrommeln geleiten uns in den Nordosten Brasiliens, dorthin, wo die Einöde spürbar und unendlich ist. Darlene will ihr entfliehen. Der Abschied von der Mutter gerät nüchtern-distanziert, lieblos; vergleichbar der unwegsamen Umgebung, in die der Film hinein inszeniert wurde. «Möge Gott verhindern, dass es ein Mädchen wird», gibt sie ihrer Tochter mit auf den Weg. Darlene wird dem Wunsch wiederholt gerecht werden.

Im Hochzeitskleid wartet Darlene vor der Kirche vergeblich auf den Gatten in spe. Schliesslich wird der Schleier vom Kopf gerissen, der Esel zurückgelassen. Auf einem LKW in Richtung Stadt schliesst sie mit dem bisherigen

Leben ab, um drei Jahre später wieder mit einem Jungen auf dem Arm zurückzukehren. Er soll von seiner Grossmutter gesegnet werden. Sie kommen jedoch zu spät und gerade recht, um diese zu begraben. Nach der Beerdigung wird geheiratet. Der Schritt von der Trauerfeier über den Antrag zur Hochzeit ist ein Beispiel für den rasant-konsequenten Schnitt in *EU, TU, ELES*, der die Erzählzeit – durchaus humorvoll – verkürzt. Osias, ein deutlich älterer, aber bei den vorherrschenden ärmlichen Verhältnissen merklich besser gestellter Nachbar, hat Erfolg mit seinen Vernunftgründen. Doch auch die Heirat bringt keine wirkliche Besserung der Lebenslage, keine Harmonie, kein

Glück. Während ihr Mann radiohörend seinen Tag in der Hängematte zubringt, muss Darlene das Geld alleine erwirtschaften. Die (Männer-)Arbeit auf dem Zuckerrohrfeld ist hart, und sie verrichtet sie während der Erntezeit tagtäglich, ausschliesslich in Männergesellschaft. So ist es nur eine Frage der Zeit, bis der bereits vor der Hochzeitsnacht in seinem Phlegma erstarrte Ehemann Konkurrenz erhält. Doch auch Zezinho, nach der Heirat Verwandter und alsbald Liebhaber, vermag nur begrenzt zu befriedigen, so dass sich «Mann Nummer 3» Ciro dazugesellt, ein Feldarbeiter mit einem attraktiven Körper. Eine bunte Schar von Kindern hat sich angesammelt, und das könnte ewig so

weitergehen, doch dann ist die Hütte voll und der Film zuende.

In ruhigen, aber niemals langweiligen Bildern wird die Geschichte einer starken, bodenständigen Frau erzählt, die vom Schicksal in eine Mangelsituation geworfen wurde, die die weibliche Aktion erforderlich macht. Die moralischen Konventionen interessieren weiter nicht. Die Ernüchterung nach einer Heirat, die nicht das zu erfüllen vermag, was sich die Protagonistin versprochen hat, bewirkt kein Verfallen in Lethargie, Melancholie, kein faules Arrangement. Die Entwicklung des neuen Lebensentwurfs geschieht mit viel Humor, wenn das Radio die Handlung paraphrasiert und ironisiert oder die selbstbewusste Darlene auch auf heikle Fragen immer eine Antwort weiss: So präsentiert sie Osias ein dunkelhäutiges Baby mit der Beschwichtigung, «der wird schon heller». Die Geschichte begibt sich, trotz den Wechselfällen des Lebens, nie in die melodramatischen Gefilde einer Telenovela, auch wenn sie mühelos die erzählte Zeit einer dieser Serien überschreitet.

Die im Kerzenschein schimmernden Lehmwände atmen eine Wärme, die Darlene noch nicht gefunden hat. Die Suche nach Wärme wird zu einem wiederkehrenden Motiv des Films: Zezinho wird, wenn er ganz einfach und wortlos seiner geliebten Darlene das warme Essen aufs Feld trägt, unter anderem zu einem ihrer "Überbringer". Doch Wärme allein reicht auch nicht aus. Die Leidenschaft, die anfangs allein bei den sporadisch besuchten Tanzveranstaltungen aufscheint, bei Ciro flammt sie auf.

Die Kamera gleitet im Verlauf der Entwicklung liebevoll über das Gesicht

der Hauptdarstellerin und offenbart eine erstaunlich breite Palette an Ausdruck, von männlicher Härte bis hin zu draller Weiblichkeit, die in der gesamten Körperlichkeit die Männer geradezu überrollt. Das sparsam eingesetzte Licht deckt jede Hautfalte auf. Ein schattenhafter Blick hat oft mehr zu sagen, als eine durchschnittliche amerikanische Schauspielerin in einem ganzen Hollywoodfilm auszudrücken vermag. Das rein visuelle Erzählen braucht keinen Dialog.

Die Charakterstudie einer brasilianischen Lisa Fitz, die die Vielmännerei lebt, mag zwar ein wenig fremdartig anmuten. Aber eigentlich ist es nur die Umkehrung einer typischen Männerphantasie, eine Einübung in flexible Geschlechterrollen, die EU, TU, ELES zu einem Film wider die Machokultur und zu einem Plädoyer für die ganz persönliche Wahl des Lebensentwurfs werden lässt.

EU, TU, ELES ist die zweite Regiearbeit des jungen Andrucha Waddington. Sie besticht auch durch die Musik von Altmeister Gilberto Gil und die Breitbandfotografie von Beno Silveira. Das Ergebnis ist ein Film voller Leidenschaft und Humor, der auch von seinen Darstellern getragen wird.

Steffen Kniedel

*Die wichtigsten Daten zu EU, TU, ELES: Regie: Andrucha Waddington; Buch: Elena Soárez; Kamera: Beno Silveira; Ausstattung: Toni Vanzolini; Kostüm: Claudia Kopke; Musik: Gilberto Gil. Darsteller (Rolle): Regina Casé (Darlene Linhares), Lima Duarte (Osias), Stênio Garcia (Zezinho), Luiz Carlos Vanconcelos (Ciro), Nilda Spencer (Raquel). Produktion: Conspiração Filmes; in Co-Produktion mit Columbia Tristar. Brasilien 2000. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen.*

## Schicksal Putzfrau

DOMÉSTICAS

von Fernando Meirelles und Nando Olival



*Die wichtigsten Daten zu DOMÉSTICAS: Regie Fernando Meirelles, Nando Olival; Buch: Renata Melo, nach ihrem eigenen Stück, in Zusammenarbeit mit Fernando Meirelles, Nando Olival und Cecilia Homem de Mello; Kamera: Lauro Escorel; Schnitt: Deo Escorel; Ausstattung: Frederico Pinto, Tulé Peake; Originalmusik: Andre Abujamra. Darsteller: Claudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araujo, Renata Melo, Robson Nunes, Tiago Moraes. Produktion: 02 filmes, Sao Paulo. Brasilien 2001. Farbe; Dauer 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen*



Die «Domésticas» sind tagesin tagaus damit beschäftigt, anderen den Haushalt zu besorgen. Doch noch bevor die Wohnungseigentümer von der Arbeit heimkehren, sind sie wie die fleissigen Heinzelmännchen wieder von der Bildfläche verschwunden.

Es gibt so etwas wie eine Sub-Welt, eine Kinderwelt bei den «Peanuts», in der die Erwachsenen höchstens durch eine verzerrte Stimme in Erscheinung treten. Oder eine Welt der Frauen bei Cukors *THE WOMEN* (1939), in der kein einziger Mann präsent ist, zumindest nicht körperlich, denn ein Thema ist das andere Geschlecht durchaus.

DOMÉSTICAS beschreibt eine andere Sub-Welt – und zwar die der brasilianischen Putzfrauen. Die Hausangestellten, die «Domésticas», sind tagesin tagaus damit beschäftigt, anderen den Haushalt zu besorgen. Doch noch bevor die Haus- und Wohnungseigentümer von der Arbeit heimkehren, sind sie wie die fleissigen Heinzelmännchen wieder von der Bildfläche verschwunden. DOMÉSTICAS ist ihnen (überwiegend weiblich) und ihren Geschichten gewidmet. Und da ihre soziale Welt sich nicht mit der ihrer Arbeitgeber überlagert, bleiben letztere unsichtbar.

Die Allgegenwärtigkeit der Hausangestellten bekommen zunächst einmal zwei jugendliche Hobbyverbrecher zu spüren. Als sie einen Linienbus überfallen, müssen sie entnervt feststellen, das dieser fast vollständig mit Putzfrauen besetzt ist, die weder viel zu geben haben noch sich von den amateurhaft agierenden Tätern aus der Ruhe bringen lassen, sondern sie noch bedrohen.

Mit viel Witz und Humor werden die Geschichten vierer Domésticas entfaltet. Die jeweiligen Sequenzen werden mit den genauen Koordinaten (Zeit/Ort) minutiös eingeführt. In Schwarzweiss-Passagen, die quasi-dokumentarisch und meist aus der Oberperspektive fotografiert sind, wenden sich die Putzfrauen direkt an das Publikum, kommentieren ihre Lebensgeschichte und treten so gewissermassen

aus dem Filmgeschehen heraus. Die dadurch erreichte Authentizität spielt eine grosse Rolle bei der weiteren Inszenierung der Figuren, die Cida, Roxanne, Quitéra oder Raimunda heissen. Man könnte meinen, dass diese hervorragenden Schauspielerinnen tatsächlich dem Reinigungsgeschäft zuzuordnen sind und mittlerweile längst wieder "feudeln". Man folgt den "realistischen" Gesprächen, die sie untereinander an den Schauplätzen ihres Lebens führen, die von Männern, Horoskopern und von mehr oder weniger erfolgreicher Reinigungstätigkeit handeln, mit einiger Neugier. Nebenbei teilt sich in den Dialogen manche philosophische Weisheit mit, wie etwa: «Schmutz ist wie ein Ereignis, das einfach geschieht.»

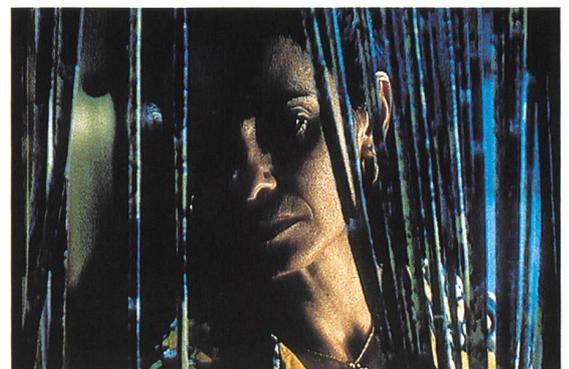
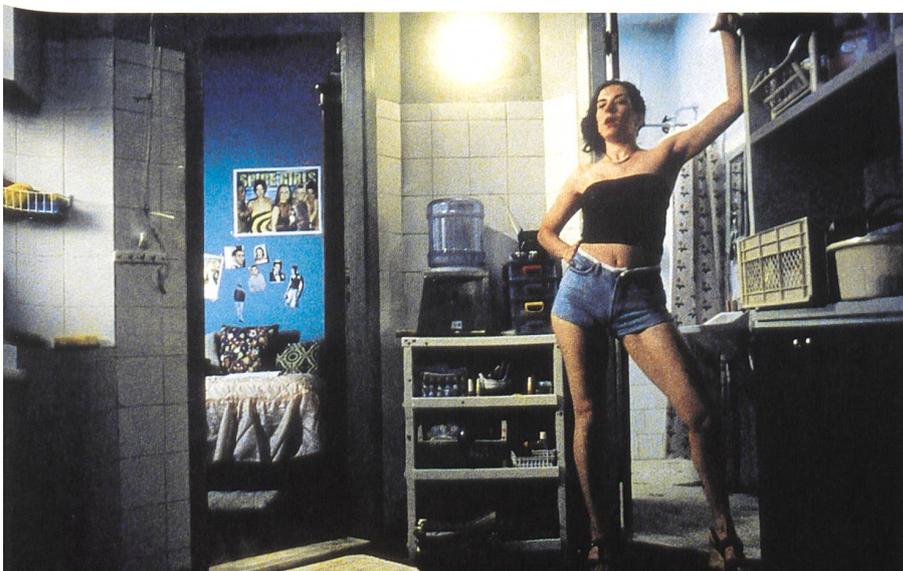
Wenig ereignisreich hingegen sind die Gespräche, die eine Putzfrau mit ihrem phlegmatischen Mann führt. Sie kommt von der Arbeit nach Hause. Es ist jedesmal das gleiche Bild: Er sitzt wie tief verwurzelt in seinem Sessel vor dem Fernseher. Sie sagt etwas, er entgegnet kaum. Als er irgendwann kein Wort mehr für sie übrig hat, macht sie das nach einigen Tagen doch misstrauisch. Sie sieht nach: Er ist tot. Der Liebhaber kann einziehen. Er findet jedoch in Bälde zu den gleichen Gewohnheiten wie sein Vorgänger. Durchgreifende Aktionen sind gefragt! Der "verhexte" Sessel wird kurzerhand zum Sperrmüll gegeben. Die Leidenschaft kann wieder einziehen.

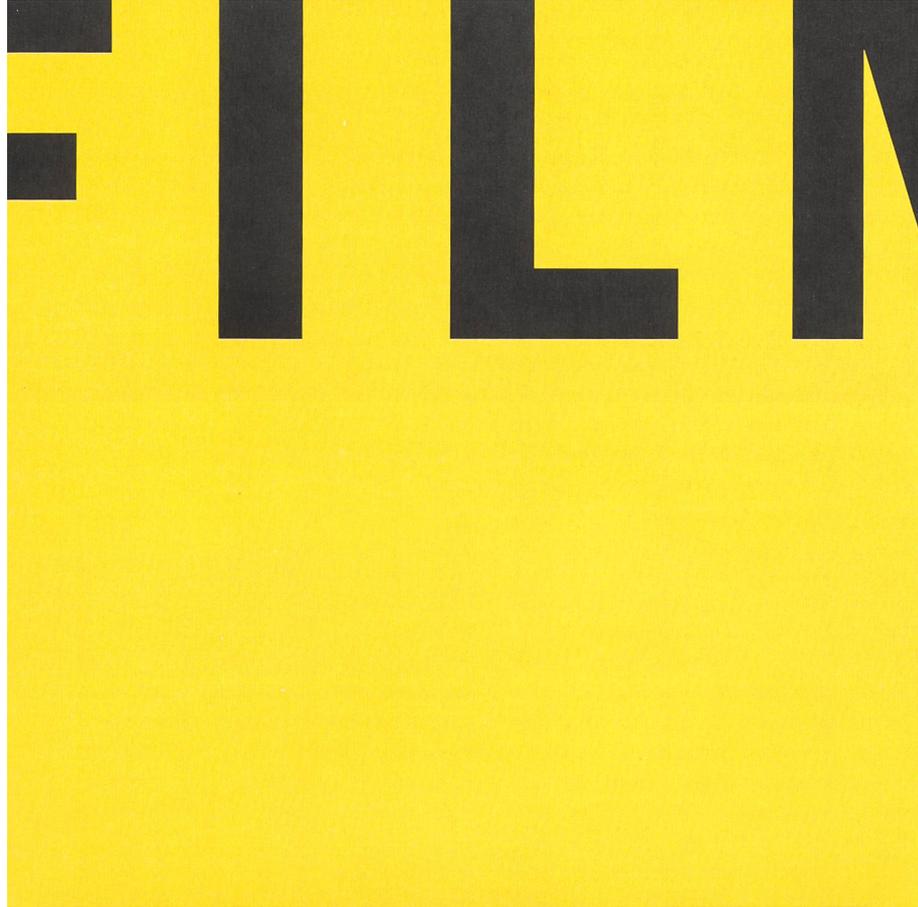
Neben harten Schnitten kommen auch lange Kamerafahrten und Kameraschwenks vor, welche die einzelnen Spielorte mit ihren jeweiligen Protagonisten geschickt verbinden. Die Mise en scène schafft damit ein vielfältig verknüpft Gebilde, das durch die einzelnen Sequenzen in seiner Aussagekraft geschärft wird. Die flüssige Erzählweise erhält durch die Tonebene

eine rhythmische Verstärkung. Brasilianische Schlagermusik und Rap paraphrasieren auf treffende Weise die jeweilige Handlung. Der Schlager ist mit seinen sanft-romantischen Texten (über die Liebe natürlich) gerade bei den wirklichen «Domésticas» und generell bei Putztätigkeiten beliebt – ich spreche aus eigener Erfahrung. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass ein weiterer Teil der Musik mit "Instrumenten" des Haushalts (Staubsauger, Bürsten, Tellern und Waschmaschinen) gespielt wird.

Die Domésticas werden als eine soziale Gruppe gezeichnet, als ein Stück lateinamerikanischer Realität präsentiert. Ihr Leben spielt sich hinter den Kulissen irgendeiner beliebigen Grossstadt ab; oder besser: es findet *in* den Kulissen statt, unsichtbar und doch wahr. Die Urbanisation, die emporragenden Hochhäuser, über die die Kamera im Zeitraffer fliegt, und die Schlichtbauten zeugen davon, dass die Geschichten sich dort tatsächlich abspielen. Diese sind, wie auch ihr städtischer Hintergrund, für diese Gruppe – unentrinnbar – das ihr zugewiesene Schicksal. Die Authentizität der Geschichten wird dabei nicht von ungefähr hervorgerufen. Die brasilianische Autorin Renata Melo (sie spielt selbst eine der Putzfrauen) hat intensiv über diese Gruppe recherchiert und ihre Geschichten zuvor in einem Theaterstück verarbeitet, das einen immensen Erfolg verzeichnen konnte. Der Film tat es dem Theaterstück gleich, was auch am Humor der einzelnen Episoden und nicht zuletzt dem optimistischen Hoffnungsschimmer liegen dürfte, der am Ende trotz allem erhalten bleibt.

Steffen Kniedel





# 37. Solothurner Filmtage 37<sup>e</sup> Journées de

15.- 20.01.2002

# Liebe, Tod und Freundschaft

BIRTHDAY von Stefan Jäger



**Was sich zwischen den zwei Frauen und zwei Männern während der gemeinsam verbrachten Geburtstagsfeste jeweils abspielt, war nur in groben Zügen festgelegt.**

Der dreissigste Geburtstag ist ein merkwürdiges Datum. Wahrscheinlich zum ersten Mal mischt sich in die gewohnte Vorfreude auf das kommende Fest ein leises Unbehagen, das sich mitunter zu eigentlichen Depressionen auswächst. Denn mit dem Anbruch des dritten Lebensjahrzehnts ist die Jugend endgültig vorbei, die man sich mit ein bisschen Zahlenmagie grosszügig bis ins neunundzwanzigste Jahr verlängert hatte. Der Schweizer Regisseur Stefan Jäger, dem die symbolschwere biographische Marke nach eigenem Bekunden nie zu schaffen machte, hat sich zu seinem dreissigsten Geburtstag dennoch etwas Besonderes einfallen lassen. Er hat die vier Schauspieler Bibiana Beg-

lau, Tamara Simunovic, Harald Koch und Claudio Caiolo angeschrieben und ihnen vorgeschlagen, aus gegebenem Anlass einen Film über vier gleichaltrige Freunde zu drehen, die sich nach achtjähriger Trennung wiedersehen und über ein Jahr verteilt gemeinsam die dreissigsten Geburtstage feiern, wie man sich das einst versprochen hatte.

Jäger hat bewusst auf ein Drehbuch verzichtet und stattdessen in langen Gesprächen mit den Darstellerinnen und Darstellern die Figuren und deren Lebensgeschichte entwickelt. Was sich zwischen den zwei Frauen und zwei Männern während der gemeinsam verbrachten Geburtstagsfeste jeweils abspielt, war nur in groben Zü-

gen festgelegt. Die Handlungsabläufe wurden vor Drehbeginn zwar geprobt, den vorgegebenen Rahmen mit Dialogen und Emotionen auszufüllen, blieb jedoch den vier Protagonisten überlassen – die Jury des Max Ophüls Festivals 2001 hat Stefan Jäger «für diese befreiende Erweiterung der filmischen Erzählformen» übrigens den Drehbuchpreis verliehen.

Mit der Improvisation als Mittel der Gestaltung zu arbeiten, stellt hohe Anforderungen nicht nur an die Akteure, sondern auch an den Kameramann. Er muss eng an den Figuren bleiben, um den unerwarteten Wendungen des Geschehens folgen zu können, und das ist Stefan Runge mit seiner mobilen

Zwischen den Darstellern und ihren gleichnamigen Figuren scheinen die Grenzen sich aufzulösen, was dem Geschehen auf der Leinwand eine Intensität gibt, der man sich als Zuschauer nur schwer entziehen kann.

digitalen Kamera hervorragend gelungen. Seine Bilder haben einen ausgeprägten dokumentarischen Look, der durch das Aufblasen des digitalen Ausgangsmaterials auf 35mm-Zelluloid-Film noch verstärkt wird. BIRTHDAY sieht dadurch auf den ersten Blick aus wie ein Home-Video, wobei Runge aber die Räume, in denen die Figuren zu Hause sind, über Licht und Farbgebung präzise voneinander absetzt: ein kühles Blau für die mondäne Loft, in der Tamara und ihr Liebhaber, ein blasierter Jungunternehmer, die Freunde empfangen, in scharfem Kontrast dazu warme Rottöne für die einfache italienische Fischerhütte von Claudio, der in all den Jahren sich von Tamara, seiner alten Liebe, nie wirklich hat lösen können, die dezente Farbmischung von Haralds heimischen Bücherwänden und ein auffällig helles Weiss für Bibianas fast leere Berliner Wohnung.

Aus rund fünfunddreissig Stunden Material, mehrheitlich Plansequenzen, hat Jäger mit seinen Cuttern Nicholas Goodwin und Oliver Keidel einen anderthalbstündigen Film geschnitten. Obwohl die Situationen sich wiederholen – vier Freunde feiern über ein Jahr hinweg im kleinen Kreis miteinander Geburtstag –, obwohl es also keine durchgängige Handlung gibt, kommt BIRTHDAY nie an einen toten Punkt. Das liegt zunächst an der Montage: Jäger zieht den letzten Geburtstag, denjenigen von Bibiana, an den Anfang des Films vor. Als Tamara, Claudio und Harald bei ihr eintreffen, schwebt Bibiana zwischen Leben und Tod. Sie hat Ernst gemacht mit dem Entscheid, dass mit dreissig Schluss sei, und Unmengen von Schlaftabletten geschluckt. Nur Harald, dem sie all die Jahre am nächsten stand, hat von Bibianas Plänen gewusst, und dieses Geheimnis teilt das Publikum mit ihm bis zum Schluss. Die

drei anderen Geburtstage, die in einer Rückblende chronologisch erzählt werden, unterschneidet Jäger mit Szenen, in denen die Freunde verzweifelt die sterbende Bibiana zu retten versuchen, und schafft so einen Kontrapunkt zur Freude und Ausgelassenheit der gemeinsamen Treffen.

Für Spannung sorgen allerdings auch die besonderen Umstände, unter denen die Freunde zusammenkommen. Feste setzen die im Alltag geltenden Regeln vorübergehend ausser Kraft und entwickeln dadurch mitunter eine eigenwillige Dynamik. Schon Thomas Vinterbergs FESTEN, mit dem Jägers BIRTHDAY einiges gemeinsam hat, machte sich den feierlichen Anlass zunutze, um die emotionalen Spannungen zwischen den Figuren aufbrechen zu lassen. Auch BIRTHDAY erzählt, freilich über eine Abfolge von vier Geburtstagen hinweg, die Geschichte einer zunehmenden, immer radikaleren (Selbst-)Enthüllung der Freunde und ihrer Geheimnisse. Harald verrät, dass er mit einem Mann zusammenlebt, Claudio, dass es neben seiner Jugendliebe Tamara in seinem Leben für keine andere Frau Platz gibt, Tamara und Bibi wiederum eröffnen dem fassungslosen Claudio, dass er ursprünglich nur Gegenstand einer Wette zwischen den beiden Frauen war, mit dem Ziel, am Strand ihre Verführungskünste zu messen – ein Umstand übrigens, den Jäger dem Darsteller des Claudio bis zuletzt verschwiegen hat. Und wenn schliesslich Harald bei einem gemeinsamen Bad im Mittelmeer Bibiana seine heimliche Liebe gesteht, ist das wahrscheinlich eine der ergreifendsten Liebeserklärungen, die im Kino seit langem zu sehen war.

Mit jedem neuen Fest wird die Beziehung zwischen Bibiana, Tamara, Harald und Claudio intimer. Unauf-

haltsam drängt die wiedererwachte Freundschaft alles andere in den Hintergrund: Tamaras und Haralds Partnerschaften, die Arbeit, den Alltag. Selbst die Frage, wie die vier die letzten acht Jahre verbracht haben, wird bald bedeutungslos. BIRTHDAY erreicht auf diese Weise eine beeindruckende emotionale Dichte, die nicht zuletzt daher rührt, dass Bibiana Beglau, Tamara Simunovic, Claudio Caiolo und Harald Koch förmlich in ihren Rollen aufgehen. Zwischen den Darstellern und ihren gleichnamigen Figuren scheinen die Grenzen sich aufzulösen, was dem Geschehen auf der Leinwand eine Intensität gibt, der man sich als Zuschauer nur schwer entziehen kann.

BIRTHDAY ist in nur zehn Tagen gedreht und grösstenteils aus privaten Mitteln finanziert worden. Die Freiheiten, die die vergleichsweise billige digitale Technik bietet, hat Jäger genutzt, um einen eigenwilligen, starken Film zu machen. BIRTHDAY ist kaum für das ganz grosse Publikum bestimmt, dafür aber umso persönlicher und anrührend auch für Leute, die die magische Marke «dreissig» schon hinter sich haben.

Matthias Christen

Die wichtigsten Daten zu BIRTHDAY: Regie und Buch: Stefan Jäger; Kamera: Stefan Runge, Knut Schmitz; Schnitt: Nicholas Goodwin, Oliver Keidel; Ausstattung: Andreas Völzig; Musik: Angelo Berardi. Darsteller: Bibiana Beglau, Tamara Simunovic, Claudio Caiolo, Harald Koch, Wilfried Hochholdinger, Bernd Moos. Produktion: Naked Eye Filmproduktion. Schweiz, Deutschland 2001. 35mm, Farbe, Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Delphi Filmverleih, Berlin.



# Die Zwei im Ford

DIE REISE NACH KAFIRISTAN VON Fosco & Donatello Dubini



**«Wir gehen weg und suchen uns einen Platz, an dem ein Mann nicht eingezwängt wird, sondern sich entfalten kann. Wir sind keine Kleinbürger. Wir gehen weg, um Könige zu werden: Könige von Kafiristan.»**

*Peachy Carnehan in THE MAN WHO WOULD BE KING*

**«Kafiristan – das Gelobte Land»**

*Danny Dravot in THE MAN WHO WOULD BE KING*

Afghanistan sei die Schweiz Asiens, schreibt Ella Maillart 1945 in *Der bittere Weg*, ihren Erinnerungen an eine Reise, die sie 1939 gemeinsam mit Annemarie Schwarzenbach unternommen hat. Afghanistan wie die Schweiz – «ein Pufferstaat ohne Kolonien und ohne Zugang zum Meer, ein Land, dessen hohe Berge fünf Rassen schützen, die drei völlig verschiedene Sprachen sprechen. Ein Land der einfachen Bergmenschen und der wohlherzogenen Städter ...»

Im Unbekannten entdeckt sie Bekanntes. So gesehen, führt die Reise der Schweizer Schriftstellerinnen Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart nur in einen Spiegel, in dem Start und

Ziel wie in einer Kreisbewegung zusammenfallen. Je tiefer sie in das erwartete Fremde einzudringen hoffen, desto heftiger stossen sie auf das absichtsvoll Verdrängte, auf sich selbst und auf die Probleme, die sie aus der Schweiz mitgenommen haben und denen sie eigentlich entfliehen wollten.

So unbekannt und fremd wie das Land, in das sie reisen, ist die eine Frau der anderen. Dennoch werden auch sie, durch die Reise aneinandergedesselt, einander zum Spiegel. Trotz grösster Gegensätzlichkeit müssen sie sich im Blick auf die andere selbst betrachten.

Die Weite des offenen Raumes erleben sie in der geschlossenen Enge des *Ford Roadster*, der zu ihrem Kosmos im

**Die Reise durch das Aussen wird zu einer Reise ins Innen und zu einer Konfrontation der Reisenden mit sich selbst.**

Kosmos wird und ihnen wenig Freiraum lässt – entgegen ihrer Absicht, sich durch Bewegung freizusetzen. Ein Innen im Aussen, das die beiden Frauen auf sich selbst zurückwirft und auf den Kosmos, der sie selber sind.

Ella Maillart spürt, dass diese Reise anders ist als alle anderen, die sie gemacht hat. Die Welt, durch die sie reisen, erscheint ihr «weniger real als das, was unser Innenleben gestaltet». Die Obsessionen ihrer als Spiegel zugeordneten Reisegefährtin färben auf sie ab, sei es auch nur, indem sie in ihren Gedanken einen Widerhall finden. Die Reise durch das Aussen wird zu einer Reise ins Innen und zu einer Konfrontation der Reisenden mit sich selbst.

•••

Die Geschichte dieser Reise kondensiert der Film zum Zweipersonenstück. Reisebegegnungen sind peripher. Die Beziehung der Frauen zueinander steht im Zentrum ihrer Reisebewegung.

Auf der ersten Etappe, noch in der Schweiz, stellen sie sich in Positur, einander gegenüber als wechselseitiger Spiegel. So verschieden sie sind, gleichen sie sich doch – in ihrer männlichen Kleidung und mit ihrem kurzen Haar. In Wirklichkeit war der Haarschnitt Ella Maillarts nicht so bübchenhaft kurz. Der Film passt die Figuren in diesem Punkt einander an. Eine konzeptionelle Entscheidung: So wie es um Bekanntes im Unbekannten geht, geht es auch um Gleiches im Ungleichen.

Schon in der Parallelmontage, mit der ihre Geschichte beginnt, sind die Frauen schicksalhaft miteinander verknüpft, noch bevor sie dann real im Cockpit ihres Vehikels nebeneinander sitzen. Im Wechselschnitt baut sich zwischen ihnen eine Beziehung auf, die sie die ganze Reise hindurch latent beglei-

ten wird.

Die eine betritt ein Londoner Archiv, während sich die andere in einer Zürcher Privatklinik ihren Imaginationen hingibt. Eine *air raid warning* des britischen Rundfunks überbrückt die Distanz, verbindet beide Räume und beide Frauen miteinander wie ein *mysterious link*.

Drapiert sich Ella im öffentlichen Raum überraschend madamig in Rock und Mantel, so tritt nun entsprechend – wie eine Projektion – anonym und gesichtslos ein Rock im Ärztekittel zu der am Boden kauernenden Annemarie. In der Hand der Ärztin: ein medizinisches Messinstrument. Während im nächsten Schnitt Ella eine fade Aktentasche an ihr Herz drückt, ruht Annemarie halbwegs zufrieden an der Brust der ärztlichen Fürsorgerin und wünscht sich eine Verlängerung ihres Klinikaufenthalts.

Wieder wechselt die Szene. Ella sucht im Archiv auf einer Landkarte Kafiristan und findet dort nur einen weissen Fleck, als würde es das Land in der Realität nicht geben. «Terra incognita», bemerkt der Archivar mit, wie sich gleich zeigen wird, trefflicher Doppeldeutigkeit: «Eines der letzten unerforschten Gebiete.» Und wie aufs Stichwort schneidet der Film um auf Annemarie, macht den Bezug so klar, wie es nur geht. Die Schwarzenbach selbst ist *terra incognita* und damit geeignetes Forschungsobjekt und mögliches Reiseziel Ella Maillarts. Kafiristan ist, was man sich ohnehin schon denkt, nicht nur ein geographischer Ort.

Bei der heilkundigen Frau im weissen Kittel will Annemarie von einem Moment auf den anderen nicht mehr bleiben und erklärt den Klinikaufenthalt lapidar für beendet. Sie hat ein neues Ziel im Auge: mit und in Ella Maillart. Annemarie tritt an das schwarz verhangene Fenster und blickt

ins Licht, das durch den Vorhangspalt fällt, und in eine imaginäre und nicht weiter sichtbar gemachte Landschaft. Schon fährt eine schwarze Limousine mit den beiden Frauen aus der Kamera heraus und in die Landschaft hinein. Die Reise kann beginnen.

Doch die Frau, die nur Aktentaschen ans Herz drückt, hat für die Reise Regeln aufgestellt. Die Kernregel lautet: «Keine Gefühle!» Die andere Frau, die eine Fürsorgerin sucht, muss diese Regeln vorlesen und tut das mit anzüglicher Koketterie. Das Reisevehikel avanciert in ihrer Darstellung zur Hochzeitskutsche.

Im ersten Zeltlager legt die Frau, die keine Gefühle zulassen will, der anderen fürsorglich eine Decke um die Schultern. Das kommt an wie ein heimlicher Regelverstoss. Die andere reagiert auf die Geste mit einem Blick.

Die Frau mit der Aktentasche erklärt ihrer Begleiterin den Forschungszweck ihrer Reise: Sie will in Kafiristan die Kafiren vermessen. Kafiristan erscheint Annemarie nur als «ein Name wie im Märchen». Stattdessen bietet sie sich selber zum Vermessen an, macht sich in diesem Rollenspiel selbst zu Kafiristan. Sie offeriert sich als das Andere, das Ella sucht.

Das ist die Szene, in der sich beide Frauen wie vor einem Spiegel gegenüberstehen. Das wissenschaftlich-professionelle Getue, mit dem die eine Frau nun Mass nimmt an der anderen und ihr zu diesem Zwecke das Gesicht abtastet, hat etwas von einem kindlichen Doktorspiel. Ihr Messinstrument gleicht in der Form dem Messinstrument der Ärztin aus der Anfangssequenz. Es wird zur Extension ihrer Finger, und der Akt der Vermessung erscheint wie eine verkappte Berührung.

Im nächsten Schritt muss Ella dann doch Annemaries Gesicht zwi-



**Der Landschaftsraum, in den das Kammerspiel eingebettet ist, erweitert das Beziehungsstück ins Epische, weil er mehr ist als blosses Kulisse.**

schen ihre Hände nehmen. Annemarie liefert sich ihr und ihrem Blick aus, indem sie selbst die Augen schliesst, als sei dies alles andere als ein wissenschaftliches Unternehmen. Unvermittelt erwidert sie jedoch den Blick und verweilt anzüglich auf die Regeln.

Indem sie der Szene gleich die Interpretation beiliefert, demonstriert sie ihre spielerische Überlegenheit. Während Annemarie sich von Ella körperlich ausmessen lässt, hat sie im Gegenzug längst angefangen, Ella in ihren Gefühlen auszumessen. Eine Umkehrung vom Äusseren ins Innere. Der in dieser Szene freigelegte Subtext ist der des ganzen Films.

Die nächste Szene treibt das Spiel weiter. Annemarie hockt halbnackt auf einem Felsvorsprung, bereit, ins kalte Maggia-Wasser abzutauchen. Im Gegenschuss hält Ella schon die Kamera parat, um sie dabei zu filmen. Erneut ein Instrument, mit dem sie Annemarie begegnet: das Objektiv der Kamera als Extension ihrer Augen.

Ella hat Annemarie im Visier, macht sie zum Objekt ihres Blicks. Annemarie, im Gegenzug, bietet sich an, schwimmt auf sie zu, bringt sich dem Blick entgegen. Während sich Ella und Annemarie im wechselseitigen Blick fixieren, verringert sich in Schuss und Gegenschuss der Abstand.

Anzüglich erhebt sich Annemarie aus dem Wasser, ihre Brust entblösst sich: eine Weiterführung der vorausgegangenen Szene, in der sie sich schon einmal betont beiläufig das Hemd aufknöpfte. Ella, verwirrt, lässt die Kamera sinken, begegnet ihr mit nacktem Blick (wie in der Szene zuvor mit direkter Fingerberührung). Dann hebt sie hastig ihre Kamera, um Annemarie zu filmen, die in koketten und geschmeidigen Bewegungen kehrtmacht. Mit der Kamera, die sie zwischen sich und Annemarie

schiebt, konstruiert sie eine Distanz und kaschiert sie ihren Blick – und verlängert ihn doch zugleich auch zielgerichtet.

Annemarie verführt mit Weiblichkeit, während sich Ella immerzu phallisch bewaffnet, wobei sie gleichzeitig eine Burschikosität vorlegt, mit der sie mannhaft ihre Unabhängigkeit behauptet. Sie ist in dieser Konzeption diejenige, die sich verschliesst, indem sie Annäherungen ausweicht und sich der Anziehung entzieht.

Gleich im Anschluss geht die Fahrbewegung des Fords in die Tiefe des Bildes, dringt ein in eine Talebene zwischen den Rundformen zweier Hügel. Die Landschaft ist weiblich und wird in dem freudianischen Szenarium dieser Reise mit phallischer Bewegung erschlossen.

•••

DIE REISE NACH KAFIRISTAN ist ein episches Kammerspiel. Nicht nur gezwungenermassen durch produktionsbedingte Unterbudgetierung, sondern konzeptionell begründet und mit dramaturgischer Konsequenz. Die Schweizer Exposition zur folgenden Afghanistan-Reise entwirft schon das Beziehungsgerüst, das sich dann auf der Reise wohl entfalten könnte, aber immer nur latent im Subtext steckenbleibt, als käme es nicht heraus aus einem emotionalen Korsett. Die Exposition gibt auch die Leitmotive vor, die der Film bis zum Schluss auskomponiert.

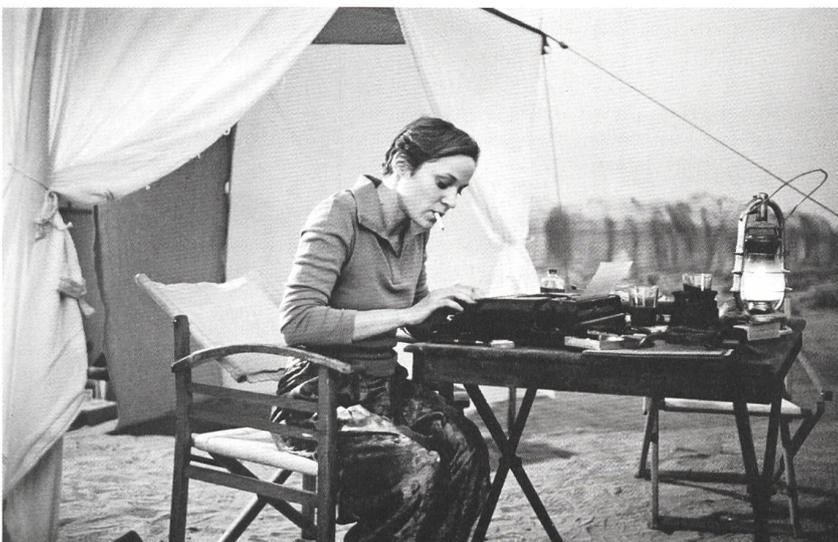
Der Landschaftsraum, in den das Kammerspiel eingebettet ist, erweitert das Beziehungsstück ins Epische, weil er mehr ist als blosses Kulisse. In weiten, unaufgelösten Totalen verlieren sich die Figuren als einkomponierte Bildelemente, herauskatapultiert aus der oft allerdings auch zu penetranten Nahsicht der Dialogszenen in einen Kos-

mos, der ihre innere Befindlichkeit widerspiegelt. Nicht selten ist es eine Figur allein, die so im offenen Raum der Landschaft inszeniert ist. So wie die beiden Frauen auf dieser Reise letztendlich jede für sich allein bleiben und im Hinaustreten in die Landschaft einen ganz anderen Dialog aufnehmen, den sie mit sich selber führen.

So wirkt es etwa wie ein ironischer Kommentar zu Ellas inneren Konflikten, wenn sie zusammen mit Annemarie zwischen den Kuppeln und Minaretten einer orientalischen Märchenstadt wandelt. Ein Bild, das sie durch sich selber gehen lässt und in der Totalen einen surrealen Zauber entfaltet. Wenig später durchstreift Ella allein eine gleiche architektonische Landschaft, als Rückenfigur Kuppeln und Minarette fotografierend, die sich als eine für sie gesetzte Anordnung weiblicher und männlicher Zeichen lesen lassen.

Annemarie wiederum bewegt sich in der Schlussphase wiederholt in die Tiefe architektonischer oder natürlicher Landschaften hinein, durch Torbögen und Türlöcher hindurch, nur um am Ende dieser Bewegungen aus dem Bild zu verschwinden, als wäre das eigentliche Ziel ihrer Reise in ihrer Todessehnsucht vorgegeben. Schon in der Schlusseinstellung einer der Handlungsvorgesetzten Prologsequenz leuchtet das als Vorentwurf auf. Und am Ende blendet der Film auf Annemaries Weg in die Landschaft hinein ab.

Mit solchen Bildern illustriert der Film eine Reise, die, wie Ella Maillart in ihren Erinnerungen schreibt, für sie und Annemarie Schwarzenbach «weniger geographisch als psychologisch» war. Müssen sich die Darstellerinnen in der ersten Hälfte des Films merklich abmühen an der Gestelztheit von Dialogen und der Steifheit mancher Spiel-



szenen, so gewinnt der Film in der zweiten Hälfte zusehends Vertrauen in die Kraft seiner Bilder. Die Überschreitungen geographischer Grenzen gehen offenbar auch überein mit Stimmungswechseln in der Psychologie der Figuren, was wiederum einhergeht mit der Freisetzung der Bilder von den Dialogen.

In Szenen, in denen der exzellent fotografierte Film auf den verbalen Disput verzichtet und dem Zuschauer Erklärungen erspart, zu denen dieser in ruhiger Beobachtung selber finden könnte, gelingt ihm auch geradezu magische Momente. So etwa in einer Tanz- und Verführungsszene, die sich ohne Worte aus der Musik entwickelt, die Annemarie in der Deutschen Botschaft in Teheran auflegt, um dazu die Tochter des türkischen Botschafters zu umgarnen. Eine Szene, die etwas Traumwandlerisches hat und in ihrem zweiten Teil auch reine Imagination sein könnte.

Solche magischen Momente werden inszeniert, als entstünden sie aus dem poetischen Blick Annemaries und aus der Kraft ihrer Imagination. Wie Ella bedient sie sich dazu ihrer Instrumente. Ein Grammophon in Teheran, um Jale tanzen zu lassen. Ein Feldstecher in der Wüste, um aus dem Horizont stolze Beduinen heranreiten zu lassen, die sich auf ihren Kamelen ein Wettrennen mit dem Ford der beiden Frauen liefern. Wie aus dem Blick Annemaries heraufbeschworen, erscheint auch die ungeklärte, andeutungsweise sexuelle Attackierung Ellas bei ihrem Eindringen in eine Felsenhöhle, womit der Film ganz offensichtlich das Höhlenerlebnis Adelas in David Leans *A PASSAGE TO INDIA* zitiert, ohne dass es ihm gelänge, daraus einen magischen Moment zu kreieren.

Eine kontemplative Ruhe müssen sich die Frauen auf der Reise erst erfahren. In diesem vorübergehenden Stadium einer Befreiung nähern sie sich etwas mehr einander an. Wenn die Figuren wie im Einklang mit sich selbst wirken, finden sich auch Totalen, in denen sie ganz ungezwungen nebeneinander herlaufen wie zwei auf gleichem Weg. Hier löst sich dann das Kammerpiel im Epischen.

Eine flüchtige Idylle. Das Blatt wendet sich ein weiteres Mal. In Kabul endet die gemeinsame Reise. Die Wege trennen sich. Kafiristan bleibt für die Frauen ein weisser Fleck auf der Landkarte.

Peter Kremski

*Literaturhinweis: Ella Maillart: Der bittere Weg. Basel, Lenos Pocket Bd. 63, 2001; Annemarie Schwarzenbach: Alle Wege sind offen. Basel, Lenos Verlag, 2000; Areti Georgiadou: Annemarie Schwarzenbach. «Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke». München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998; Nicole Müller, Dominique Grente: Der untröstliche Engel. Das ruhelose Leben der Annemarie Schwarzenbach. München, Knesebeck Verlag, 1995*

*Die wichtigsten Daten zu DIE REISE NACH KAFIRISTAN: Regie: Fosco & Donatello Dubini; Regie-Assistenz: Silvia Araez-Guzman; Buch: Donatello Dubini, Fosco Dubini, Barbara Marx; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Christel Maye; Ausstattung: Gudrun Roscher; Kostüme: Barbara Schimmel; Musik: Wolfgang Hamm; Ton: Tom Weber. Darsteller (Rolle): Jeannette Hain (Annemarie Schwarzenbach), Nina Petri (Ella Maillart), Matthew Burton (Joseph Hackin), Rania Kurdi (Ria Hackin), Özlen Soydan (Jale), Abbul Karim Qawasmi (Sheik), Wolf Pahlke (Kapitän), Christof Wackernagel (Engländer), Wolfgang Rau (Bibliothekar), Carlheinz Heitmann (Deutscher Botschafter), Ramün Yazdani (Türkischer Botschafter), Katharina Schütz (Ärztin). Produktion: Dubini Filmproduktion/Tre Valli Filmproduktion/Artcam The Netherlands; Produzenten: Fosco Dubini, Donatello Dubini; Co-Produzenten: Cardo Dubini, Gerard Huisman; Produktionsleitung: Jutta Bürgens. Deutschland, Schweiz, Niederlande 2000. Farbe, 35mm, 1:1,85, Dolby SR. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich.*

## «Natürlich war uns bewusst, dass wir auf Lawrence-von-Arabien-Terrain drehen»

Gespräch mit Fosco und Donatello Dubini



**FILMBULLETIN** Die Reise, die Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart 1939 nach Afghanistan unternommen haben, haben Sie zu einem wesentlichen Teil an Wüstenschauplätzen in Jordanien inszeniert.

**DONATELLO DUBINI** Der Reiseweg führte die beiden Frauen von der Schweiz durch die Türkei, Persien, Afghanistan. In Afghanistan kann man aber aus naheliegenden Gründen keinen Spielfilm drehen. Im Iran könnte man das. Aber Frauen müssen dort Schleier tragen; das gilt auch für Touristinnen. Wie hätte man da arbeiten können? Hätten die Frauen beim Drehen den Schleier abnehmen dürfen? Auch die Nordtürkei wäre als Drehort riskant gewesen – wegen der



«Unsere Dokumentarfilme haben einen leicht fiktionalen Touch, und unsere Spielfilme haben einen leicht dokumentarischen Touch. Wir sind da bewegungs-freier und essayistischer.»

Auseinandersetzungen mit der PKK. Wenn Öcalan dann zu dem Zeitpunkt hingerichtet worden wäre, hätte man plötzlich zwischen den Fronten gestanden.

Darum haben wir uns entschieden, den Hauptteil des Films in Jordanien zu drehen und alle diese Landschaften dort zu inszenieren. Jordanien steht also für die Türkei, für Persien, für Afghanistan. Das betrifft hauptsächlich die Aussenorte. Die Innenansichten, wie zum Beispiel die Zeltszenen, haben wir im Studio nachgedreht. Nacht ist Nacht, da weiss man nicht, wo man ist.

Daraus ergaben sich drei Wochen Aussendreharbeiten in Jordanien, zwei Wochen Studioaufnahmen in Hamburg, ein paar Tage in der Schweiz, wo die Abfahrt inszeniert werden musste, und eine zusätzliche Drehphase in Usbekistan, um ein paar kulturelle Spezifika zu drehen, weil es in Jordanien keine entsprechenden historischen Moscheen und Minarette gibt. Usbekistan liefert den kulturellen Raum und ist in dieser Hinsicht vergleichbar mit Persien.

**FOSCO DUBINI** Im Film repräsentiert Jordanien ein Gebiet zwischen Teheran und Kabul. Dazu muss man allerdings sagen, dass sich unser Film nicht wie ein Reisebericht realen Stationen verschreibt. Der Schauplatz ist ab einem gewissen Punkt ein Niemandland. Die Reise beginnt zwar an einem realen Ort: in Genf, im Westen, in unserer Zivilisation. Doch sie endet in einer Auflösung. Die Personen lösen sich auf und die Orte werden austausch-

bar. Der Horizont verschiebt sich immer weiter nach hinten.

Den Horizont kann man ja nie erreichen. Das ist das grundlegende Bild für diesen Film. Deshalb sind die archaischen Landschaften, in denen die Geschichte angesiedelt ist, nicht genau lokalisiert. In einer Fiktion ist es nämlich möglich, wie auf einem fliegenden Teppich über Landschaften hinwegzufahren, ohne dass sie konkrete Orte darstellen.

Andererseits gibt es in unserem Film natürlich auch reale Städte wie Teheran und Kabul, die benannt werden. Aber diese Namen wecken heute aufgrund aktueller politischer Situationen ganz andere Assoziationen. Im Jahr 1939, in dem unser Film spielt, waren die Türkei, Persien und

Afghanistan neutrale Länder, die dem Einfluss von Russland, Deutschland, Grossbritannien und Frankreich ausgesetzt waren. Und in diesem auch politischen Niemandland spielt **DIE REISE NACH KAFIRISTAN**.

**FILMBULLETIN** Warum haben Sie sich gerade für Jordanien als Drehort entschieden?

**DONATELLO DUBINI** Weil es hier in kleinen Distanzen sehr viele unterschiedliche Landschaften gibt. Bei *Akaba* haben wir das Meer. Fünfzig Kilometer weiter im *Wadi Rum* ist Sandwüste. Sechzig Kilometer davon entfernt liegt *Petra* mit mehr gebirgigen Landschaften. Aber auch dort gibt es landschaftliche Unterschiede, die innerhalb von einer halben Stunde Distanz zu realisieren sind. Das geht dann dort schon wieder über in gelbe, flache Landschaften.

**FILMBULLETIN** In Ihrem Film geht es um historische Personen, Orte und Ereignisse, und er hat, auch wenn er ein Spielfilm ist, einen dokumentarischen Hintergrund. Sie selber sind von Haus aus Dokumentarfilmer. Erscheint es Ihnen nicht problematisch, mit solchen Fiktionalisierungen zu arbeiten: mit der im Spielfilm üblichen Lüge, einen Ort als einen anderen auszugeben?

**DONATELLO DUBINI** Nein, gar nicht, weil wir auch als Dokumentaristen nicht so puristisch gearbeitet haben. In unserem Dokumentarfilm **DAS VERSCHWINDEN DES ETTORE MAJORANA** gibt es eine Szene, in der Ettore Majorana in Rom aus dem Fenster schaut. Gedreht haben wir diesen Blick aus dem Fenster aber in Neapel.

Unsere Dokumentarfilme haben einen leicht fiktionalen *Touch*, und unsere Spielfilme haben einen leicht dokumentarischen *Touch*. Wir gehören nicht zu den Dokumentarfilmern, für die darstellender Ort und dargestellter Ort immer identisch sein müssen. Wir sind da bewegungsfreier und essayistischer. Wir verstehen unsere Filme als Montagefilme, in denen es nicht um durchgängige Inszenierungen geht, sondern um ein Zusammenfügen von Stückwerk. Auch **DIE REISE NACH KAFIRISTAN** hat keine verdichtete Spielfilm-Dramaturgie mit Anfang, Höhepunkt und Ende. Vielmehr halten wir uns an eine epische Dramaturgie, die kleine Stückchen aneinanderfügt, die durchaus auch austauschbar sind.

**FOSCO DUBINI** In einem Dokumentarfilm hätte ich schon Schwierigkeiten, so konsequent zu fiktionalisieren wie hier. Aber das hier ist eben ein fiktio-

nal Film. Und da gelten andere Konventionen. Das ist doch auch nicht anders, als wenn ein Schauspieler eine historische Rolle spielt. Da akzeptiert man doch auch den Schauspieler als die Figur, die er spielt.

**DIE REISE NACH KAFIRISTAN** ist abgesehen davon kein rein biographischer Film. Die beiden historischen Figuren sind nur ein Ausgangspunkt und eine Diskussionsvorgabe, die wir benutzen, um zu neuen Einschätzungen und Interpretationen zu kommen. Über so eine komplexe Figur wie Annemarie Schwarzenbach gibt es ohnehin eine Fülle unterschiedlicher Interpretationen, von denen ich glaube, dass sie trotz ihrer Gegensätzlichkeit alle richtig sind.

**DONATELLO DUBINI** Die Offenheit in unserer Dramaturgie zeigt sich auch darin, dass wir in Jordanien im Gebirge Fahrten gedreht haben, ohne zu wissen, wofür wir sie hinterher benutzen. Wir wussten nicht, ob wir sie in der Türkei, in Persien oder in Afghanistan placieren würden. Das stellt sich dann erst im Schnitt heraus, wenn es darum geht, eine Psychologie zu entwickeln.

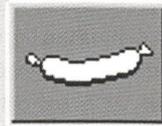
Wie es in der Türkei, in Anatolien, in Persien, in Afghanistan ganz real aussieht, weiss eigentlich keiner so genau. Im Film muss sich das aber aus der Konstruktion erschliessen, welche Landschaft wofür steht. Eine gebirgigere Landschaft steht dann für die Türkei, eine flache, gelbe Landschaft für Persien, das felsige und rotgetönte Wadi Rum für Afghanistan. Bei dieser Aufteilung und Zuordnung spielen auch Farben eine Rolle. Die Türkei ist schwarz-grün-grau, Persien ist gelb und Afghanistan rot. Kostümdesign und Ausstattung versuchen in Entsprechung dazu, auch mit diesen Farben zu arbeiten.

**FOSCO DUBINI** Der Film hat schon eine klare Linie, die durchgezogen wird. Aber es gibt immer wieder Momente, in denen Leerräume entstehen. Das entspricht einer Reisebewegung, in deren Verlauf man auf Situationen und auf Landschaften trifft, die man mit eigenen Phantasien auffüllen kann. Strukturell ist das ein Vorteil, dass der Film nicht auf Narration, sondern auf eine fragmentarische Montage setzt. Die Vorerfahrungen, die wir aus anderen filmischen Genres beziehen, haben uns geholfen, diesen Film zu machen. Ein rein narrativer Film wäre in dieser Umgebung auch gar nicht machbar gewesen.

**FILMBULLETIN** Weil die Produktions-



# Audiovisuelle Gestalter,



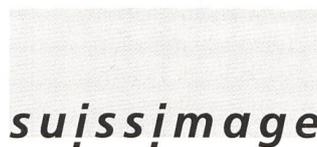
wenn es um die **Wurst** geht,  
können Sie auf uns zählen.

**SUISSIMAGE**

Bern – Tel. 031/313 36 36  
Lausanne – Tél. 021/323 59 44  
mail@suissimage.ch  
www.suissimage.ch

**SSA**

Lausanne – Tél. 021/313 44 55  
info@ssa.ch  
www.ssa.ch



Schweizerische Gesellschaft für die  
Urheberrechte an audiovisuellen Werken



Schweizerische Urheberrechts-  
gesellschaft für wort-, musik-  
dramatische und audiovisuelle  
Werke (Fiktion und Dokumentar-  
werke)

«Die Reise in die Wüste ist insofern eine Metapher, als die Wüste der Ort des Vergessens ist und damit der Ort, an dem man neu anfangen kann.»

und Drehbedingungen in Jordanien dann doch nicht so einfach sind?  
**DONATELLO DUBINI** Ja, das haben wir schon ziemlich unterschätzt. Erst einmal gibt es dort keine Filmindustrie. In Jordanien wird kein einziger Spielfilm fürs Kino gedreht: weder in 35mm noch in 16mm. Es gibt dort keine Kopierwerke und auch kein Equipment, wie zum Beispiel Schienenwagen, Kräne oder Generatoren, die keinen Krach machen, um einen Originalton aufnehmen zu können. Was in Jordanien gedreht wird, ist fürs Fernsehen – mit nachsynchronisiertem Ton.

Da sind wir gleich zu Anfang ziemlich in den Hammer gelaufen, weil wir versucht haben, dort einen Teil unseres Equipments aufzutreiben. Wir mussten unsere Einzelteile bei sechs verschiedenen Firmen zusammensuchen: hier eine Stange, dort eine Lampe. Wenn wir dann etwas ausleihen wollten, hat man zehnfach überhöhte Preise verlangt.

In Jordanien sind die Preise auch deshalb verdorben, weil hier in den letzten Jahren drei grosse amerikanische Filme gedreht wurden. *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* wurde in Petra gedreht, und die Amerikaner haben den Haupteingang zu dieser antiken Stadt in einer anderen *location* einfach noch einmal nachgebaut.

*THE MUMMY RETURNS* ist ein weiterer

Film, der an Schauplätzen in Jordanien entstanden ist. Und im Wadi Rum wurde auch *MISSION TO MARS* gedreht.

Dadurch, dass wir in Jordanien gedreht haben, haben wir unser Budget zwangsläufig überziehen müssen. Weil wir in Usbekistan mit seinem postsowjetischen System noch schlimmere Geschäftsgebaren erwarten mussten, haben wir uns aber

dennoch entschlossen, im Gegenteil möglichst viel in Jordanien zu drehen und nicht auch noch mit dem ganzen Team nach Usbekistan zu reisen, sondern nur mit einem Mini-Team, um dort bloss ein paar kulturelle Hintergründe aufzunehmen. Es wäre ziemlich verrückt gewesen, eine Aktion wie in Jordanien zwei- oder dreimal zu

machen, indem man noch in anderen Ländern Spielszenen inszeniert hätte.

Deshalb war die Entscheidung für ein Land, in dem man alle *locations* zusammen hatte, im Nachhinein richtig. Ob es richtig oder falsch war, stellt sich dann aber immer erst am Schluss heraus. In der Türkei hätten wir auch Probleme gehabt; da hätten wir viel grössere Distanzen hinter uns bringen müssen. Auch in Persien hätten wir Probleme gehabt.

Jordanien hatte den Vorteil, dass es auch politisch ein sehr ruhiges Land ist. Und dazu ein leeres Land, in dem man relativ ungestört drehen kann.

**FILMBULLETIN** Was für Erfahrungen haben Sie beim Drehen in der Wüste gemacht?

**DONATELLO DUBINI** Unser Kameramann *Matthias Kälin* hat schon Filme in Afrika gedreht. Er hat eine Technik entwickelt, um mit solchen Drehsituationen zurechtzukommen. Wir selber hatten da keine Erfahrungen und keine genauen Vorstellungen.

Ich hatte ganz einfach gedacht: Da ist viel Sonne, da kann man immer drehen. Dabei ist es genau umgekehrt. Wir mussten begreifen, dass man mittags nicht mehr drehen kann, weil die Mittagssonne zu stark ist. Die Schauspieler bekommen dann Ränder unter den Augen und am Hals. Darum haben wir unsere Drehpläne völlig anders legen müssen, als wenn man in Deutschland oder in der Schweiz dreht. Wir haben von fünf Uhr morgens bis um zehn oder elf Uhr gedreht. Dann ging es weiter von 15 Uhr bis 18.30 Uhr. Dann geht die Sonne wie auf einen Schlag ganz schnell unter.

Diesem Lichtrhythmus mussten wir uns anpassen. *Matthias* arbeitete sehr viel mit weissen Tüchern, mit *Butterflies*, mit denen er einen Grundschatten schafft und mit denen er die Sonne umleitet. So leitete er die Sonne zum Beispiel in ein Zeltvordach hinein. Er arbeitete mit der Sonne wie mit einer Lampe.

**FILMBULLETIN** Nun geht es in der Geschichte, die der Film erzählt, zwar nicht um Jordanien, aber im Grunde genausowenig um die Türkei, Persien oder Afghanistan. Diese Länder sind doch wohl nur äusserliche Grundpfeiler einer inneren Landschaftstopographie. Kafiristan, das unerreichte und vielleicht unerreichbare Ziel der Reise, wäre demnach eine Metapher. So wie die Reise selbst.

**FOSCO DUBINI** Es geht um eben diesen Horizont, den man nicht erreichen kann. Das ist *Kafiristan* oder

auch das *Lahrthal*, von dem *Annemarie Schwarzenbach* spricht, dieses *glückliche Tal*, das einem ihrer Bücher den Titel gegeben hat und das sie in der ersten Fassung ihres Buches interessanterweise *Tal des Todes* genannt hat. Es ist eine Reise ins Vergessen, an einen Nullpunkt, von dem man wieder neu anfangen kann. Die Reise führt *Annemarie Schwarzenbach* schon zu etwas hin: zu einer klaren Position. Sie macht also eine Entwicklung durch. Dass sie dann später doch scheitern wird, wäre schon wieder die nächste Geschichte.

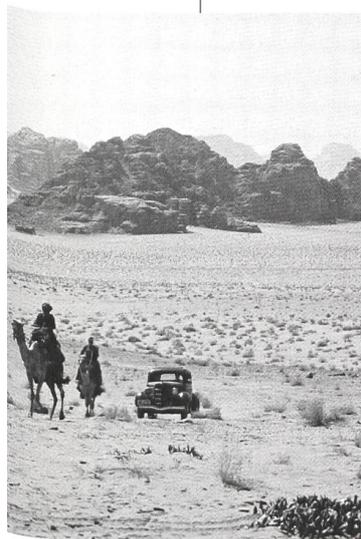
Die Reise in die Wüste ist insofern eine Metapher, als die Wüste der Ort des Vergessens ist und damit der Ort, an dem man neu anfangen kann. Das Tal bei Petra, in dem wir gedreht haben, heisst *Wadi Moussa*, also *Tal des Moses*. Moses und genauso auch Jesus waren vierzig Tage in der Wüste, dem Ort des Vergessens, der auch Ausgangspunkt zu etwas Neuem ist. So muss man die Reise der *Annemarie Schwarzenbach* sehen. Die Reise ist weniger eine Flucht als der Versuch zu vergessen und neu anzufangen.

**DONATELLO DUBINI** Kann man sein erstes Leben vergessen? Sie hat darin so viele Fehler gemacht, die sich nicht mehr reparieren lassen. Sie glaubt, sich nur an einem anderen Ort wiederfinden zu können, der möglichst weit weg ist und noch dazu im Orient, wo alles anders ist. So einfach ist das Leben aber nicht, dass man nur durch die Wüste gehen muss, um ein anderer zu werden. Filme erzählen insofern vereinfachte Lebensgeschichten. Die Reise ist zudem ein Genre-Topos, der in Form des *Road-Movie* ein ganzes Genre etabliert hat. Dessen bedienen wir uns natürlich.

Als existenzialistische Metapher war das nicht einmal gedacht, aber es wird sehr schnell dazu. Sobald man in so einer Landschaft steht, verstummt man auch sofort. Wir haben dann gemerkt, dass man die Dialoge kürzen muss. Es gibt keinen Sinn, in der Wüste zu stehen und endlos zu reden.

Ich sehe die Wüste wie auch die Bergformen als ganz einfache archaische Zeichen, die jeder sofort als solche wahrnimmt. Das ist genauso, wie wenn man am Meer steht und damit vor einer Naturgewalt, die ein ebensolches archaisches Zeichen setzt.

**FILMBULLETIN** Indem Sie die beiden Frauen in Wüstengebieten Jordaniens inszenieren, bewegen Sie sie durch Gegenden, durch die auch *Lawrence von Arabien* gezogen ist. Insbesondere



«Dazu kommt diese Unrast, dieses wilde Suchen und Herumstochern im Leben. Das macht die Schwarzenbach zu einer sehr modernen Figur.»

das *Wadi Rum* war gewissermassen seine ganz persönliche Wüste.  
**DONATELLO DUBINI** Das ist nicht der Grund, warum wir dort gedreht haben. Es ist einfach so, dass das *Wadi Rum* unsere Vorstellung von Wüste auf den Punkt bringt. Eine reine Sandwüste ist nicht so filmisch, weil sie so flach ist. Das *Wadi Rum* aber hat nicht nur Flachwüste, sondern auch monolithische Steinklötze, zwischen denen sich Fluchten auftun, die sehr filmisch sind. Man gewinnt den Eindruck grosser Entfernungen, als würde es weit weg gehen. Da das ein Naturschutzgebiet ist, findet man dort keine moderne Zivilisation. Und dennoch gibt es eine Strasse, die direkt dorthin führt. Man

braucht nur aus dem Auto auszusteigen, und zehn Minuten später steht man schon in unberührter Wüste.

Aber gut, die *Lawrence von Arabien*-Geschichte spielt natürlich im Hinterkopf mit. Und auch noch andere Wüstenfilme wie *THE ENGLISH PATIENT* von Anthony Minghella oder Bernardo Bertoluccis

*THE SHELTERING SKY*.

**FOSCO DUBINI** Natürlich war uns bewusst, dass wir auf *Lawrence von Arabien*-Terrain drehten, weil wir immer wieder auf seine Spuren sties- sen. Wir haben im *Wadi Rum* die berühmte Strecke gesehen, wo *David Lean* seinen Film gedreht hat und wo er jeden Busch ausreissen liess. Und wir haben auch an der Zentralstation in Amman gedreht, wo die Eisenbahnstrecke zwischen Damaskus und Medina herlief, die von *Lawrence* 1917 in einer Welle von Überfällen permanent unterbrochen wurde und seitdem bis heute nicht mehr im Personenverkehr ist – mit Ausnahme eines kleinen Teilstücks. Der historische Zug, den wir in unserem Film verwendet haben, hat vielleicht nicht mehr die authentischen Wagen aus der Zeit von T. E. *Lawrence*, aber zumindest aus der Zeit von *David Lean*. Die Wagen sind sicher fünfzig Jahre alt. Und die alte Dampflokomotive stammt wohl tatsächlich noch aus der *Lawrence*-Ära.

Auch an der sogenannten *Lawrence-Quelle* haben wir eine Szene inszeniert. Insofern war *Lawrence* von Arabien schon präsent in Orten, an denen wir gedreht haben. Wir haben aber nicht wie *David Lean* in seinem Monumentalfilm tausend Kamele auffahren können. Allerdings gibt es

bei uns kleinere Szenen, die einen ähnlichen Charakter haben. So zum Beispiel, wenn ein Rennen stattfindet zwischen dem *1935er Ford* und zwei Kamelen, das wir auf einem Salzsee im *Wadi Rum* gedreht haben.

Unseren allerersten Drehtag hatten wir in *Akaba*. Schon der Name *Akaba* löst ein ganz eigenartiges Gefühl aus, weil man automatisch an die Szene denken muss, in der *Lawrence* im Film von *David Lean* die Hand ausstreckt und mit dem Ruf «*Akaba!*» Richtung und Ziel vorgibt. Wir haben auch Beduinen getroffen, die bei *LAWRENCE OF ARABIA* mitgewirkt haben oder sich daran erinnern konnten, wie dieser Film gedreht wurde.

**DONATELLO DUBINI** In der Tat sind wir an verschiedenen Orten gewesen, an denen auch *Lawrence* war. So zum Beispiel auch in der Festung *Azrak*, wo ein Foto von ihm hängt, auf dem er haargenau so aussieht wie *Peter O'Toole*.

Wenn man den Film von *David Lean* sieht, spürt man die Melancholie, die in dieser Landschaft liegt. Für uns war das schon inspirierend. Diese Melancholie ist etwas, das sowohl *Lawrence* als auch *Annemarie Schwarzenbach* charakterisiert, und sie wird durch diese Landschaft wirklich eins zu eins vermittelt. Die Sonne scheint auf den Kopf, und die Zeit dehnt sich unendlich langsam, während man sich durch die Landschaft bewegt. So wie *Lawrence* seinen Weg auf dem Kamel zurücklegt, machen das *Annemarie Schwarzenbach* und *Ella Maillart* eben mit dem Auto. Das sind Strukturen, die einem Zeit geben, über sich und sein Leben nachzudenken: über das, was hinter einem liegt und was möglicherweise vor einem liegen könnte.

Es gibt insofern eine seltsame Verbindung zwischen *Annemarie Schwarzenbach* und *Lawrence von Arabien*, als beide auf ähnliche Weise umgekommen sind. *Lawrence* hatte einen Motorradunfall und *Annemarie Schwarzenbach* einen Fahrradunfall. Beide endeten so abrupt, banal und völlig unheroisch. Das hat eine gewisse Tragik: ein aufregendes Leben und so ein unvermittelter, sinnloser, früher Schlusspunkt.

Auch die Herkunftsländer von *Lawrence* und der *Schwarzenbach* sind vergleichbar. England und die Schweiz stehen für eine gewisse Enge und Borniertheit, der der eine wie die andere entfliehen wollen. Der Orient und die Wüste lassen in ihren Köpfen

die Phantasie entstehen, dass man an dem anderen Ort auch sein Anderssein verwirklichen kann, was in der Enge Englands oder der Schweiz nicht möglich scheint. In beiden Fällen geht es um das Vergessen.

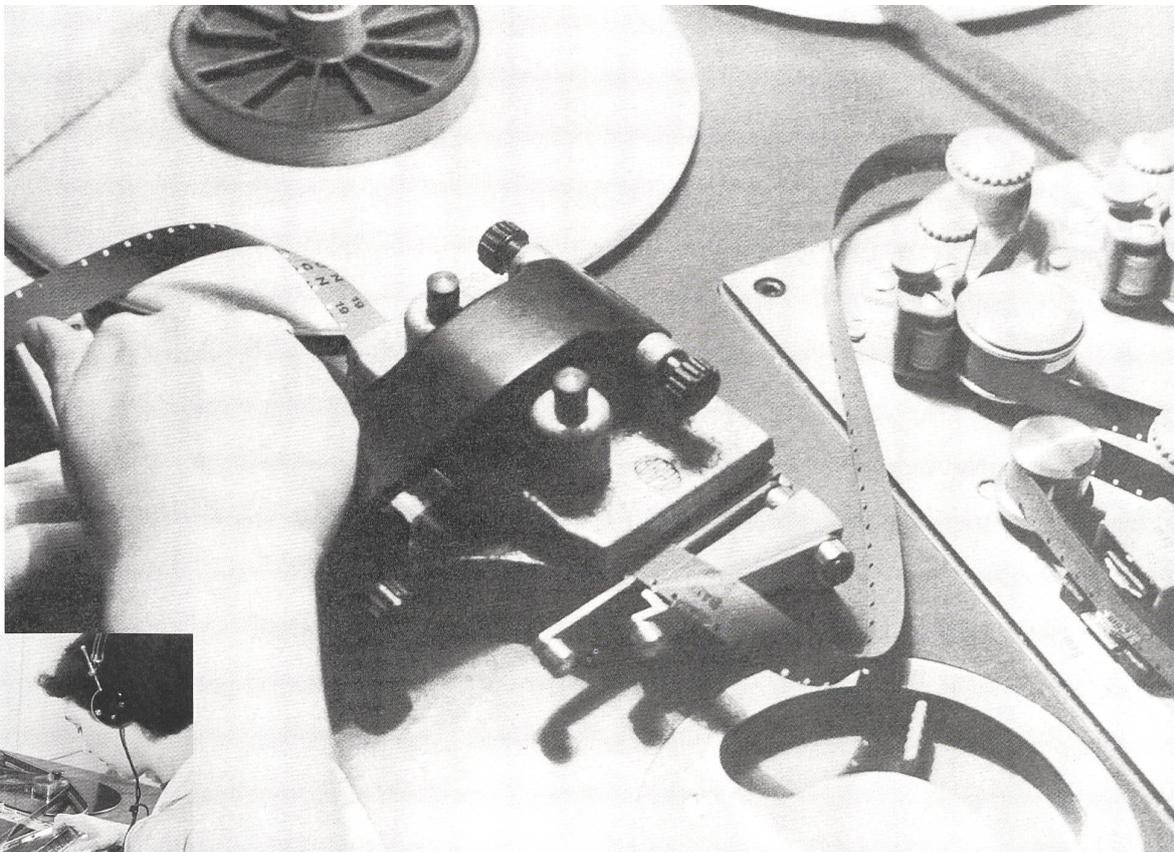
**FOSCO DUBINI** Von daher ist *Akaba* für *Lawrence* so ein Fluchtpunkt wie *Kafiristan* für *Ella Maillart* oder das *Lahratal*, dieses glückliche Tal, für *Annemarie Schwarzenbach*. Da sind Momente, wo sich eine Übereinstimmung ergibt.

Die Geschichte von *Annemarie Schwarzenbach* unterscheidet sich aber von der von *Lawrence* dadurch, dass die *Schwarzenbach* eine Frau ist. Damit ist sie in einer anderen Rolle. Sie ist verletzlicher. Je weiter sie in den Osten vordringt, desto deutlicher wird ihre Abweichung von der eindeutigen Rollenerwartung, die es an sie als Frau gibt. Desto mehr wird sie deswegen auch abgelehnt. Sie bewegt sich auf einer Grenze: zwischen Frau und Mann genauso wie zwischen westlicher und östlicher Kultur. Dass sie in ihrem Rollenspiel, im Austausch der verschiedenen möglichen Identitäten ihre eigentliche Identität findet, gehört sehr zentral zu ihrem Charakter.

Dazu kommt diese Unrast, dieses wilde Suchen und Herumstochern im Leben. Das macht die *Schwarzenbach* zu einer sehr modernen Figur. Damit ist sie für mich auch sehr konkret und sehr lebendig und gar nicht so mythisch, archaisch und überhöht. Auch ihr kurzes Haar weist schon voraus auf den *Look* der sechziger Jahre, als die Frauen sich das Haar wieder kürzer schneiden liessen – im Stil von *Jean Seberg*, die mit ihrem kurzen Haarschnitt in den sechziger Jahren zur Repräsentantin eines neuen Lebensgefühls und damit zum Zeitsymbol und zur Ikone wurde.

Das Gespräch mit *Fosco* und *Donatello Dubini* führte *Peter Kremski*



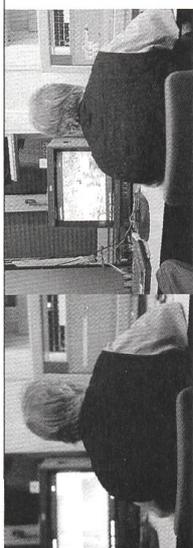


## «Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers»

Gespräch mit Rainer Trinkler, Filmeditor



1



«Schneiden ist letztlich Reduktion auf das Wesentliche – und diese Reduktion auf das Wesentliche erfolgt in einem Annäherungsprozess, der mit sehr viel Lust und Experimentierfreude verbunden sein kann.»

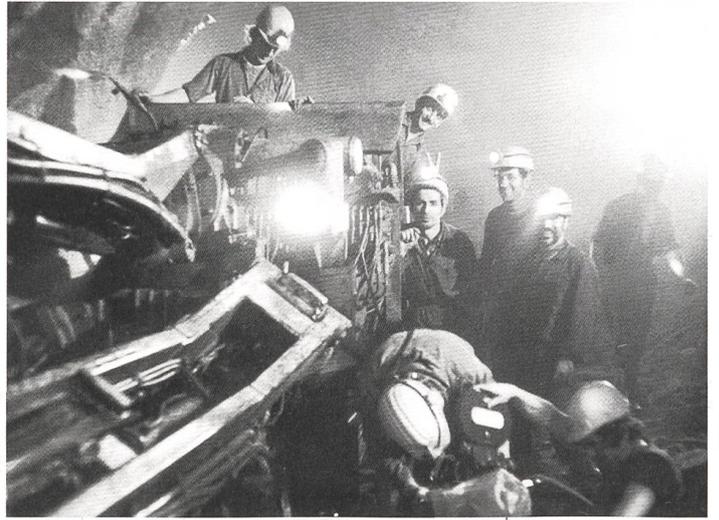
**FILMBULLETIN** Beginnen wir mit der naheliegenden Frage: Was macht ein Cutter?

**RAINER TRINKLER** Die Arbeit des Cutters steht quasi am Ende der Kette in einer Filmproduktion. Der Cutter ist für einen Teilbereich der Postproduktion, unter anderem auch für Organisatorisches mit dem Labor und dem Tonstudio, verantwortlich. Aber bevor das wichtig wird, bekommt der Cutter eine Arbeitskopie, einen Abzug vom Negativ, die er mit dem Ton synchronisiert und auf dem Schneidetisch bearbeitet. Er trifft eine Auswahl von Einstellungen, die er für tauglich befindet, die Geschichte oder das Thema zu behandeln. Diese Auswahl stellt er in eine gewollte Reihenfolge und versucht, zusammen mit dem Autor, dem Regisseur, einen emotionalen, narrativen Fluss in die Abfolge

von Bildern und Töne hinein zu bringen.

Das Berufsbild des Cutters war kürzlich Thema bei einem Treffen von deutschen, österreichischen und schweizerischen Cuttern, das es seit rund zehn Jahren so alle anderthalb Jahre einmal gibt. Im Zusammenhang mit dem *non-linear editing*, dem non-linearen Schnitt, stellt sich die Frage, ob sich unser Berufsbild geändert hat und für die Zukunft angepasst werden muss. Wir haben aber gemeinsam festgestellt, dass sich *so viel* gar nicht geändert hat. Auch früher gab es den Zeitdruck. Man hat schon auf der Moviola schnell geschnittene Sequenzen montiert. Trotzdem haben wir uns für eine neue Berufsbezeichnung im deutschsprachigen Raum entschieden: nicht mehr Cutter oder Schnittmeister wollen wir uns nennen, sondern *Editor*

1  
IL VENTO DI  
SETTEMBRE –  
SEPTEMBERWIND  
Regie:  
Alexander J. Seiler



1

1  
SAN GOTTARDO  
Regie: Villi  
Hermann

2  
GRAUZONE  
Regie: Fredi M.  
Murer

3  
VATER LIEBER  
VATER  
Regie: Leopold  
Huber

4  
MAX FRISCH:  
JOURNAL I-III  
Regie: Richard  
Dindo

5  
BINGO  
Regie: Markus  
Imboden

6  
GRÜNINGERS  
FALL  
Regie: Richard  
Dindo



2



3



5



4



6

«Gegenüber einem Spielfilm hatte ich aber nie so viel Respekt wie vor einem Dokumentarfilm. Ich war mir sicher, da brauche ich sehr viel mehr Erfahrung, bis ich ihn kontrollieren kann.»

oder *Filmeditor*. Editor bedeutet soviel wie Herausgeber, der Filmeditor ist also gewissermassen ein Herausgeber einer Auswahl von Bildern, in Szenen und Sequenzen geordnet, die er massgeblich mit zu verantworten hat.

Je nach Vertrauensverhältnis, das zum Autor, zum Regisseur besteht, und je nach Lust des Filmemachers, Einfluss zu nehmen, ist die Verantwortlichkeit des Filmeditors etwas grösser oder kleiner.

Ein Film ist letztlich – egal, ob es sich nun um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt – eine Anordnung von Bildern und Tönen in zeitlicher Folge. Deshalb versucht der Editor zunächst, eine möglichst sinnvolle Organisationsform für das Material zu finden. Dabei will er auch dem vorliegenden Material gerecht werden, denn jedes Material hat seinen eigenen Impetus, seinen eigenen Charakter. Der Filmeditor kommt nicht darum herum, sich mit dem Charakter des Materials auseinanderzusetzen, wenn er die bestmögliche Form im Filmmaterial sucht, um es zum Sprechen zu bringen. Natürlich kann er in bestimmten Fällen auch versuchen, diesem Bild- und Tonmaterial eine Form überzustülpen, die ihm Widerstand entgegengesetzt. Manchmal ist das sinnvoll, und er kann damit etwas erreichen. *Thomas Imbach* und *Jürg Hassler* etwa arbeiten so. Hin und wieder eignen sich abstrakte Formen – etwa musikalische oder serielle Prinzipien –, das Material zu organisieren. Bei erzählerischen Formen, die auf emotionale Wirkung aus sind, ist das aber sehr selten sinnvoll.

In den meisten Fällen arbeite ich mit dem Bildmaterial, indem ich *mit ihm* gehe, es auslote und versuche, hinter seine Stärken und Schwächen zu kommen. Die Stärken werde ich dann betonen und die Schwächen, so weit es geht, eliminieren.

Wenn man sich einmal vor Augen führt, was allein in einer einzelnen Einstellung vorhanden sein kann, so wird man feststellen, dass in fast jeder Aufnahme zu viele Bedeutungen stecken, dass es zu viele Konnotationen und Redundanzen gibt. Es geht also darum – selbst in einer einzelnen Einstellung – alles wegzunehmen, was es für den Film nicht braucht. Schnitt kann durchaus in der Bedeutung verwendet werden, dass alles weggeschnitten wird, was überflüssig ist. Die Montage eines Films ist auch ein Prozess der Annäherung an das, was wegfallen kann und was notwendiger-

weise erhalten bleiben muss.

Bei einem Spielfilm etwa gibt es vom gleichen Take, aus der gleichen Kameraperspektive zwei oder drei Aufnahmen. Da versuche ich zuerst, aus den gleichen Einstellungen diejenigen herauszufiltern, die am interessantesten ist. Wo vermittelt der Schauspieler, wo vermittelt das Bild als Ganzes das, was Absicht war? Wo ist es stark, geheimnisvoll – so dass man neugierig wird? Wo steckt eine emotionelle Kraft? Oft ist bei der einen Einstellung der Anfang, bei einer anderen der Schluss und bei einer dritten die Mitte am besten. Dann hat man üblicherweise auch noch Totale, Gegen-schuss, Close-up von der gleichen Szene. Wenn das Konzept es zulässt, unterschneidet der Editor die Einstellungen und strukturiert die Erzählung so, dass die besten Teile Verwendung finden. Mit zunehmender Erfahrung kann er meist schon auf Anhieb eine klare Auswahl treffen. Je länger der Filmeditor seinen Beruf ausübt, desto schneller weiss er in der Regel, was er wirklich brauchen kann.

Wenn es sich aber um eine Plan-Séquence handelt, muss er den Gesamtcharakter betrachten und werten, muss einer bestimmten Aufnahme den Vorzug geben, auch wenn sie nicht in allen Teilen perfekt sein sollte. Wenn er sie aus andern Gründen später doch noch kürzen muss, fällt vielleicht etwas weg, was er vorher für wichtig gehalten hat. Er tauscht sie aus, wenn er sieht, in diesem Kontext ist eine andere Aufnahme doch die bessere. Oder plötzlich merkt er, dass der Subtext, der in der Einstellung drin steckt, sich im Erzählstrang nicht durchziehen lässt, und wählt deshalb eine andere.

Je nach Funktion und Kontext einer Einstellung stellen sich die Fragen immer wieder neu: Was sagt diese Einstellung? Was brauche ich an einer bestimmten Stelle? Der Ton, ist er am richtigen Ort? Ist die Intonation richtig? Trägt das Material dem Rechnung, was vorher – als Drehbuch, Gespräch, Konzept – Übereinkunft war?

Ein Editor darf nie ganz sicher sein, ob das, was er sich am Anfang, quasi aus dem Material heraus, vorgestellt hat, wirklich aufgeht. Schneiden ist letztlich Reduktion auf das Wesentliche – und diese Reduktion auf das Wesentliche erfolgt in einem Annäherungsprozess, der mit sehr viel Lust und Experimentierfreude verbunden sein kann.

**FILMBULLETIN** Autor und Herausgeber müssen sich einig werden, was wesentlich ist.

**RAINER TRINKLER** Selbstverständlich arbeitet ein Filmeditor immer im Gespräch mit dem Filmemacher, dem Autor, dem Regisseur, zum Teil auch mit den Produzenten. Oft werden in den verschiedenen Stadien des Montageprozesses Screenings gemacht: Der Film wird im Rohschnitt Freunden vorgeführt, die nachher befragt werden, um zu testen, ob der Zuschauer der erzählten Geschichte folgen und die Art und Weise der Geschichte verstehen kann. Wo geht der Film in eine befremdende Richtung? Wo hat er noch Ecken und Kanten?

Ich glaube zwar, dass ein Film manchmal auch Ecken und Kanten haben muss. Es ist nicht so, dass man immer alles runterpolieren sollte – aber das hängt letztlich mit der Intention zusammen, die zum grössten Teil der Regisseur formuliert.

Bei einem experimentellen Film gelten andere Kriterien als bei einem kommerziellen Auftrag, wo effizient Entscheidungen zu fällen sind und auf einer ökonomisch vertretbaren Basis gearbeitet werden muss. Bei einem künstlerischen Film, einem Studio- oder Experimentalfilm, kann ich – wenn der Produzent es zulässt – der Sache etwas genauer auf den Grund gehen und mehr Varianten ausprobieren.

**FILMBULLETIN** Es soll Regisseure geben, die in der Kamera schneiden, damit der Cutter möglichst wenig Einfluss und Arbeit hat.

**RAINER TRINKLER** Bei Hitchcock gab es in *ROPE* – jede Einstellung hatte die Länge einer Filmrolle – natürlich gar keine andere Möglichkeit. Aber Hitchcock selbst hat ja grosse Fragezeichen hinter dieses Vorgehen gesetzt und es bei einem einzigen Versuch bewenden lassen. Es waren, in einem gewissen Sinne, etwas verlängerte Plan-Séquences. Und in der Tendenz sind natürlich weniger Schnitte notwendig und möglich, wenn hauptsächlich in Plan-Séquence gedreht wurde.

Grundsätzlich kann man aber sagen, dass die Realität auf dem Schneidetisch sowieso wieder eine andere ist, selbst wenn der Regisseur darauf hintendierte, den Film in der Kamera zu schneiden. In den negativen Beispielen, die es dafür gibt, sind die Einstellungen einfach zu kurz. Einstellungen, die der Editor eigentlich benötigt, sind nur fünf statt neun oder





1  
UMBRUCH  
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf

2  
DER RECHTE WEG  
Regie: Peter Fischli, David Weiss

3  
DIE SCHWACHE STUNDE  
Regie: Danielle Giuliani

4  
UNTERWEGS  
Regie: Marc Bischof, René Baumann

5  
MAX HAUFLEDER; DER STUMME  
Regie: Richard Dindo

6  
LA PETITE GILBERTE  
Regie: Anne Cuneo



WERKSTATTGESPRÄCH



zehn Sekunden lang, weil der Regisseur immer zu früh *Cut* gerufen hat. «Schneidetisch» steht hier übrigens auch für die heutzutage gebräuchlicheren nonlinearen Schnittsysteme, denn die Art und Weise, wie man mit dem Material umgeht, ist eigentlich die gleiche geblieben. Wer noch auf dem realen Schneidetisch gelernt hat, kann mehr oder weniger mit der gleichen Arbeitsmethodik weiterarbeiten.

Heutzutage werden viele Dokumentarfilme mit Video gedreht – da wird stundenlang gefilmt. Da stellen sich ganz andere Probleme, als dass die Einstellungen zu kurz sind. Sie resultieren daraus, dass der Kameramann sich auf *alles* konzentrieren soll, also auf *nichts* sich wirklich konzentrieren kann.

Mit den neuen Videokameras, mit denen praktisch kein Licht mehr gesetzt werden muss, drehen die Kameraleute, vor allem bei Dokumentarfilmen, fast pausenlos und sind am Abend total geschafft. Diesen Aufnahmen mangelt es aber oft an Präzision und Dichte. Klar, die Kameraleute sind immer auf der Suche nach dem guten Moment, den sie ja nicht verpassen dürfen. Aber als noch mit Film gedreht wurde, konnten solche "speziellen" Momente auch eingefangen werden.

Mit Film hast du früher an einem Tag fünf Minuten belichtet. Zwischendurch gab es Pausen, Rollenwechsel, Umleuchten, Einrichten.

Ich denke, es braucht eine neue Art von Konzentration. Die Kameraleute müssen erst lernen, mit dem neuen Medium, mit dem sie stundenlang drehen können, sinnvoll umzugehen. Sie müssen einen Arbeitsrhythmus finden und durchsetzen, in dem sie auch Pausen machen, sich etwas überlegen und warten können, sich konzentrieren dürfen und nicht einfach nur drauflos filmen müssen.

**FILMBULLETTIN** Gibt es beim Schneiden generelle Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilm?

**RAINER TRINKLER** Die Organisation im Vorfeld ist bei einem Spielfilm wesentlich grösser. Der Spielfilm wird nach einem Drehbuch, nach einer klar vorgegebenen Handlung gedreht. Was am offensten bleibt, ist die Qualität der Schauspieler und wie sie das bringen, was inhaltlich vorgegeben ist. Und offen ist auch die ästhetische Form, die meistens erst auf dem Set mit der Kamera-Arbeit definiert wird.

Beim Spielfilm kämpfst du als Editor hauptsächlich darum, falls es da Probleme gibt, die Emotionalität zu

«An einem Schneidetisch hast du die maximale Übersicht. Du weisst immer, was links ist und was rechts, ob du am Anfang oder am Schluss des Films bist. Du weisst, in welche Richtung er rollt.»

strukturieren und zu akzentuieren und die Erzählung zu verdeutlichen, so dass der Zuschauer sie auch auf einer einfachen Ebene wahrnehmen kann.

Ich kann mir vorstellen, dass es Spielfilme gibt, die nicht allzu schwierig zu schneiden sind. Ein gutes Drehbuch macht die Vorgaben, und wenn der Editor ein gewisses Feeling für dessen Ablauf hat, braucht er hauptsächlich noch darauf zu achten, dass der Rhythmus geschmeidig bleibt. Vieles hängt immer wieder auch vom Regisseur und von den Drehbedingungen ab. Wenn ein Regisseur viele verschiedene Einstellungen für den gleichen Moment gedreht hat, sich alles mehrfach überlappt, definiert sich die Aufgabe anders, als wenn er nur eine Einstellung für denselben Erzählmoment aufgenommen hat.

Im Prinzip, so könnte man sagen, ist der Schnitt beim Spielfilm die letzte Drehbuchfassung, die hergestellt wird.

Anders ist es im Dokumentarfilm, da existiert meistens nur ein Exposé oder höchstens ein ausführliches Treatment. Der Filmemacher interessiert sich für ein Sujet und hat ein Konzept, wie er sich dem Sujet formal nähern soll. Aber oft widerspricht die Realität der vorgefassten Haltung, und der Realisator trifft auf Ereignisse, die sich anders offenbaren, als er gedacht hat. Oder: Er ist mehr auf einer Suche nach geeignetem Material – ein Sammler von Material also. Dass die "gesammelten" Bild- und Tonereignisse viel divergierender sein können, als es in einem Spielfilm je der Fall sein wird, macht es umso spannender. Auch bezüglich der Sujets gibt es kaum eine Grenze.

Beim Dokumentarfilm geht es immer um ganz viele grundsätzliche Entscheide. Erzählt sich das Sujet überhaupt? Was wählt man für Formen, um das, was man gerne darstellen möchte, rüberzubringen? Was hilft dem Zuschauer, der Thematik zu folgen, intellektuell und emotional? Ist diese Darstellung gegenüber den Menschen, die mitwirken, fair? Es geht aber auch da wieder darum, dieses Material zu organisieren – zum Teil gibt es weitere Bezüge, etwa zu Dokumenten, die ebenfalls in die formale Gestalt des Films eingebunden werden müssen – um damit eine dokumentarische Erzählung zu gestalten.

**FILMBULLETIN** Das klingt so, als ob es spannender wäre, einen Dokumentarfilm zu schneiden.

**RAINER TRINKLER** In der Tendenz ist es so. Einen Dokumentarfilm zu montieren ist eigentlich die grössere Herausforderung. Ich habe mir in der Jugend und als junger Erwachsener so viele Filme, vor allem Spielfilme angeschaut – das geht, glaube ich, irgendwann ins Blut über. Einen Spielfilm zu schneiden, fand ich, das ist kein Problem, dafür habe ich ein Flair, das kann ich schon irgendwie. Dann macht man seine Erfahrungen und merkt, dass es doch nicht so einfach ist, aber man lernt natürlich dabei. Gegenüber einem Spielfilm hatte ich aber nie so viel Respekt wie vor einem Dokumentarfilm. Ich war mir sicher, da brauche ich sehr viel mehr Erfahrung, bis ich ihn kontrollieren kann.

Bei **UMBRUCH** von **Hans-Ulrich Schlumpf** erhielt ich 1986 dann die Möglichkeit, einen langen Dokumentarfilm zu montieren, und hatte dabei das Gefühl: Jetzt arbeite ich an einem Dokumentarfilm, bei dem ich wirklich etwas *Eigenes* einbringen kann. Dank der Arbeit von **Pio Corradi** und **Hans-Ulrich Schlumpf** wurde es mir möglich, narrative Strukturen im Dokumentarfilm zu verwenden, also die Einstellungsfolgen so zu organisieren, als seien sie für einen Spielfilm gedreht worden.

Bei **Richard Dindo**, mit dem ich schon sehr lange zusammenarbeite, ist es anders. Er will nur seine eigenen Ideen umsetzen, und der Editor hat mehr die Rolle einer beratenden Stimme, diskutiert mit ihm die dramaturgische Wirksamkeit gewisser Vorstellungen, die er äussert. Du sagst, diese Einstellung oder Sequenz wäre vielleicht besser an jenem Ort und etwas anderes wäre besser hier. Beim Diskutieren und Ausprobieren findet man schliesslich eine Lösung. Aber die ästhetischen Kriterien sind eben doch eher von **Richard Dindo** bestimmt.

Bei **Alexander Seilers** Film **SEPTEMBERWIND** habe ich viel mehr dazu beigetragen, wie eine Szene oder Sequenz gestaltet wird, habe viele einzelne Szenen aufgebaut, **Alexander Seiler** hat sich mehr um die grösseren Strukturen und die Interviews gekümmert. Wobei auch da immer wieder Hand in Hand, übergreifend, gearbeitet wurde. Er sagte jeweils, was ihm nicht gefällt an einer Szene oder wo er Mühe hat, sie zu verstehen. Und ich sagte ihm, dass ich mir eine bestimmte Sequenz auch noch anders vorstellen könnte. Da ich als Editor vom Spielfilm herkomme, habe ich

eine Tendenz, auch im Dokumentarfilm eher narrative Strukturen zu bevorzugen und weniger auf abstrakter Ebene zu arbeiten.

**SEPTEMBERWIND** ist ein poetischer Dokumentarfilm mit Rückbezügen in die Vergangenheit, in die Kindheit dieser Second-Generation-Italos, den sogenannten Secondos, und zu ihren Eltern. Es ist auch eine Reise, von der Schweiz nach Italien und wieder zurück in die Schweiz, handelt von solchen, die hier leben, und solchen, die dort unten leben. **SEPTEMBERWIND** ist mit seinen Beschreibungen des Alltags vom Genre her fast so etwas wie ein *nouveau roman*.

Es gibt im Film immer wieder kleine Handlungselemente, die in sich geschlossene Szenen ergeben. **Pio Corradi** kann die Menschen filmen, und diese bemerken ihn kaum. Sie bleiben ganz sich selbst. Dank der Qualität von **Pio Corradi's** Kamera-Arbeit hast du Einstellungen, die einen Ablauf haben, die dir ermöglichen, eine Szene so zu bauen als wäre es ein Spielfilm. Damit ergeben sich Handlungsstränge, bei denen der Zuschauer wie selbstverständlich dabei ist. Er kann den Film emotional erleben.

**VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR** von **Richard Dindo** lebt mehr von den Dokumenten und den Interviews – sehr emotionalen Interviews –, hat praktisch keine Handlungselemente und, abgesehen von zwei, drei Ausnahmen, auch keine szenischen Elemente. **VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR** und **SEPTEMBERWIND** sind völlig verschieden – demonstrieren gewissermassen zwei völlig verschiedene Arten, wie man dokumentarisches Material organisieren kann. Beides sind sehr interessante Filme über die Zeit, von der sie sprechen, und beide laden den Zuschauer ein, über Dinge nachzudenken, über die er sonst wohl nicht nachdenken würde.

**FILMBULLETIN** Was ist für einen Filmeditor der Unterschied zwischen einem Kinofilm und einer Fernsehproduktion?

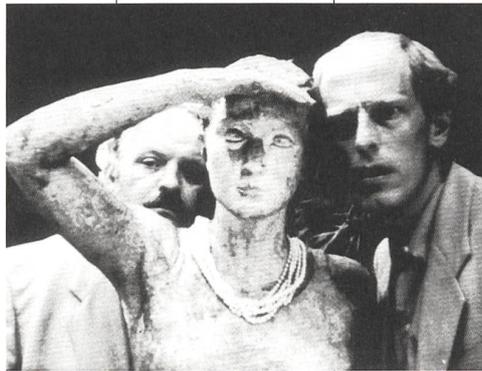
**RAINER TRINKLER** Der Unterschied? Meist sind die Drehbücher noch schlechter als in den freien Produktionen. Aber man kann das wohl verschieden sehen, und ich habe erst einen grösseren Fernsehfilm, einen «Tatort», geschnitten. Im allgemeinen finde ich die Drehbücher zu «Tatort» und ähnlichen Reihen sowie von Serien viel zu kompliziert, da sie dem eigentlichen Stoff immer ausweichen. Sie versuchen gar nicht erst, in die



2



3



1

4



5

1  
LICHTSCHLAG  
Regie: Daniele Buetti,  
Danielle Giuliani

2  
LEVANTE  
Regie: Beni Müller

3  
ANNA ANNA  
Regie: Greti Kläy,  
Jürgen Brauer

4  
DER ERSTE SCHNEE  
Regie: Walter Weber

5  
GETEILTE NACHT  
Regie: Pius Morger

Tiefe zu gehen, sondern bleiben an der Oberfläche, hüpfen dort umher, so dass eben irgendetwas passiert, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer erregt. Aber der Zuschauer wird nie in eine Auseinandersetzung *hinein-gezogen*, wo er über etwas nachdenken müsste. Es werden nur Verwirrspiele inszeniert. Ich hasse das. Es ist und bleibt ein Getue. Aber während der Arbeit, bei der Montage, denkt man nicht an solche Dinge.

Ich habe auch kleinere Sachen für das Fernsehen gemacht, nicht uninteressante Dokumentarfilme. Etwa den Anne-Marie-Blanc-Film für *Anne Cuneo* und ein paar andere Sachen. Man versucht auch da das Beste. Wenn man arbeitet, vergisst man, ob man fürs Fernsehen oder für eine freie Produktion schneidet. Dann denkt man an die Probleme, die man vor sich hat, und versucht, die so gut wie möglich zu lösen.

**FILMBULLETIN** Was hat die Technik verändert?

**RAINER TRINKLER** An einem Schneidetisch hast du die maximale Übersicht. Du weiss immer, was links ist und was rechts, ob du am Anfang oder am Schluss des Films bist. Du weisst, in welche Richtung er rollt. Vor allem sieht das auch der Regisseur.

Dafür musst du ganz viel Material aufbewahren, anschreiben und schauen, dass du ja immer alles wieder findest, für den Fall, dass du eine Einstellung, eine Szene verlängern oder verkürzen musst. Beim nonlinearen Schnitt auf dem Computer wird das ganze Archiv vom Computer verwaltet – deshalb wurde der Assistent weg-rationalisiert, was aber auch ein Problem ist. Es geht natürlich fixer mit dem Computer, weil du all die Teile nicht mehr zusammensuchen musst und relativ einfach verlängern und verkürzen kannst, wie du willst, ohne dass du irgendeinen Gedanken daran verschwenden musst, wo das Material gespeichert wird. Doch die Übersichtlichkeit ist viel kleiner geworden.

Ich habe das Material nie in den Händen halten müssen, das hat mich nie so sehr interessiert, das war für mich nicht wichtig. Aber ich kenne viele Cutterinnen und Cutter, die das irgendwie noch gut fanden, das Material in den Händen zu halten und es auch mit der Lupe zu betrachten.

Das Denken in Strukturen war aber mehr oder weniger das gleiche. Auch am Schneidetisch war man an die Zeit gebunden, aber du hattest dort ein *anderes Zeitgefühl*. Und das ist viel-

«Das gab dem Editor die Möglichkeit, etwas nochmals zu überdenken. Das Schwierigste im Prozess der Montage ist immer, Distanz zu schaffen. Du bist so nahe dran und kennst das Material so gut.»

leicht gar nicht zu unterschätzen. Darüber müsste man sich zumindest immer wieder Gedanken machen. Du hast am Schneidetisch natürliche Pausen eingelegt, der Ton musste mal umgerollt werden – oder der Film. Das ist auf dem Computer nicht notwendig. Man kann den ganzen Film an einem Stück haben und augenblicklich an jeden Ort hinspringen – wohin du willst.

Richard Dindo muss man richtig zwingen, sich den Film einmal von vorne bis hinten anzuschauen. Er springt immer nur dorthin, wo scheinbar noch ein Problem vorliegt, an eine Stelle, die ihm noch nicht gefällt, statt sich den Film auch immer wieder mal als Ganzes anzuschauen und sich zu fragen, wie er im Gesamten wirkt. Früher am Schneidetisch ging das gar nicht. Du hast immer an die Stelle hinfahren müssen. Du hast zumindest im Schnellgang alles anschauen müssen, bis die gesuchte Stelle gefunden war. Und hier, am Computer, kann man einfach hinhüpfen.

Es ist das gleiche Problem, wie ich es bei der Kamera geschildert habe: Man muss misstrauisch bleiben gegenüber dem, was dir die Technik als Leichtigkeit vorgibt, man muss vorsichtig bleiben und den Widerstand irgendwie suchen. Es ist immer wichtig, dass man auch Widerstand hat. In diesem Zusammenhang ist einfach Disziplin gefragt. Eine andere Art von Disziplin, die eben nicht so einfach scheint.

**FILMBULLETIN** Inwiefern ist es ein Problem, dass die Assistenten werrationalisiert wurden?

**RAINER TRINKLER** Assistenten wird es nicht mehr geben. Die Ausbildung des Filmeditors wird an die Schulen verlagert und nicht mehr in der Praxis erfolgen.

Der Assistent war aber ein weiterer Zuschauer im Schneiderraum, der irgendwann einfach einmal seine Meinung sagte. Das gab dem Editor die Möglichkeit, etwas nochmals zu überdenken. Das Schwierigste im Prozess der Montage ist immer, Distanz zu schaffen. Du bist so nahe dran und kennst das Material so gut. Manchmal denke ich, eigentlich ist das Blödsinn so, aber es fällt mir keine bessere Lösung ein. Dabei sollte man, statt verkrampft nach einer Lösung zu suchen, einfach versuchen, mit naiven Augen, wie der erste Zuschauer, den Film zu betrachten.

Distanz hat jeder, der neu dazu kommt und zuschaut. Manchmal ist der Regisseur ein paar Tage weg, kommt dann wieder und sieht «mit frischen Augen». Selbst dann, wenn jemand einfach nur zuschaut, siehst du den Film, den du selber schneidest, plötzlich mit anderen Augen. Darum sind die Vorführungen der Arbeitskopie immer sehr produktiv. Du hast dabei die Möglichkeit, den Film *neu* zu sehen.

Walter Marti hat mal gesagt: «Der Cutter ist der Anwalt des Zuschauers», und das muss der Filmeditor auch sein. Er muss dafür kämpfen, dass der Zuschauer nachvollziehen kann, was vorgeht. Und zwar auf all den verschiedenen Ebenen, die ein Film hat. Der einfache, naive Zuschauer mit wenig Vorbildung muss folgen können; und der gebildete sollte einfach noch mehr Dinge sehen können – je nach Interesse, Aufmerksamkeit und Konzentration. Es gilt für den Cutter, den verschiedenen Strängen zu folgen, denn die müssen alle irgendwie untereinander, in der Vertikalen und in der Horizontalen verbunden sein. Diese Arbeit auszuführen und gleichzeitig auch ein wenig spielerisch mit den Möglichkeiten, die das Material bietet, umzugehen, das ist eine der Aufgaben des Filmeditors (und des Filmautors).

Die neue Technik bietet dir Möglichkeiten, die nicht *nur* zum Guten sind. Du musst aufpassen, dass du nicht einem Prinzip der verführerischen Leichtigkeit verfällst, wo du früher Widerstand gehabt hast. Denn über diesen Widerstand hat eine Auseinandersetzung stattgefunden, die jetzt vielleicht nicht mehr passiert.

Für den Kameramann war der Widerstand der, dass er nicht einfach kilometerweise Film durchlassen konnte. Da hat es geheissen, dies wird gedreht, so lang und nur so lang muss es sein, denn man musste Filmmaterial, das teuer war, sparen. Heute kostet eine Kassette ja nichts, man dreht einfach und dreht, und manchmal fehlt dann einfach die Konzentration. Früher war die Konzentration da, weil du dich ausgerichtet hast, weil du dich vorher ausgeruht hast und dann erst eingestiegen bist in den Dreh.

Und ähnlich ist es auch beim Schneiden. Du hast erstmals warten müssen, und da hast du überlegen können – du hast etwas bewusst gemacht. Es hat schon etwas für sich, das Schneiden von Filmmaterial. Auf

dem Schneidetisch hatte ich Schnitthemmungen, am Computer habe ich solche Schnitthemmungen nicht. Es geht so einfach und lässt sich so leicht korrigieren.

Aber sich zu zwingen, den Film ganz anzuschauen, dich zu konzentrieren, weil es so schnell geht, das muss man mit dem Computer viel mehr. Es ist wie ein neues Training notwendig, man muss sich umstellen, dort, wo es zu leicht geht, muss man misstrauisch werden.

Aber das, finde ich eigentlich, gilt bei allem. Wenn es leicht geht, habe ich immer Angst, da ist was faul, das kann ja nicht sein. Vielleicht hat das ja etwas typisch Schweizerisches: das Gefühl, man muss *chrampfe*, damit etwas Anständiges entsteht. Man darf nie vergessen, dass das Spielerische auch seine Qualitäten hat. Dem Spielerischen allein gegenüber bin ich allerdings auch misstrauisch, aber das Spielerische in Gedanken ist etwas anderes als rumspielen. Was heisst: Lösungen finden? Lösungen finden, aufgrund derer du die Dinge wieder neu betrachten kannst – da muss man spielerisch sein, aber nicht mit der Technik herumspielen.

**FILMBULLETIN** Gibt es in deiner Laufbahn als Filmeditor Arbeiten, die besonders herausragen?

**RAINER TRINKLER** Zu all den Filmen, die ich gemacht habe, habe ich *keine* Distanz. Du liebst sie alle auf ihre Art. Das ist wohl so, weil du so viel reingesteckt hast an Energie, so viel erlebt hast bei der Arbeit. Es gibt natürlich Filme, die ich geschnitten habe, die erfolgreicher waren als andere, aber das allein ist noch kein Kriterium für Qualität. Das, was ich jetzt gemacht habe, ich meine den Dindo und den Seiler, waren sehr gute Arbeitererlebnisse für mich. Etwa bei Alexander, da gibt es zwei drei Dinge, auf die ich stolz bin, dass ich es überhaupt so weit gebracht habe.

**FILMBULLETIN** Als Zuschauer wirst du anders auf den Schnitt achten ...

**RAINER TRINKLER** Der Schnitt ist sehr schwierig zu beurteilen, denn im Prinzip müsste man dazu alle Voraussetzungen kennen. Du kannst die Filme von Kollegen nur sehr schwer beurteilen, einschätzen, was ihnen gelungen ist und was nicht. Denn du weisst nicht, was sie für Möglichkeiten hatten. Jeder Editor versucht immer, das Beste zu geben. Das hängt jeweils auch vom eigenen Kenntnisstand ab. Ob du grundsätzlich Mühe hast mit dem Thema oder nicht. Interessiert es



## Rainer M. Trinkler

Geboren in Zürich am 6. Juni 1950;  
Maschinenzeichner, F+F Kunst-  
schule, Autodidakt, Kamera, Schnitt

### Montage Dokumentar-/Essayfilme

- 1981 *Richard Dindo:*  
MAX FRISCH:  
JOURNAL I-III
- 1985 *Marc Bischof, René  
Baumann:* UNTERWEGS
- 1986 *Hans-Ulrich Schlumpf:*  
UMBRUCH
- 1987 *Pamela Robertson, Anselm  
Spoerri:* IMAGO –  
MERET OPPENHEIM
- 1989 *Beni Müller:*  
LEVANTE  
*Hans-Ulrich Schlumpf:*  
SOFIA VELASQUEZ (TV)
- 1990 *Martin Wirthenson:*  
ES BRAUCHT ETWAS MUT  
(TV)
- 1992 *Martin Schaub:*  
DIE INSEL
- 1993 *Hans-Ulrich Schlumpf,  
R. M. Trinkler:*  
DIE REISE ZUM KONGRESS  
DER PINGUINE (TV)
- 1995 *Mike Wildbolz:*  
DIE KLIENTEN, EINBLICK  
IN DIE SEELE
- 1996 *Richard Dindo:*  
UNE SAISON AU PARADIS  
*Villi Hermann:*  
UN RAGGIO DI GLORIA  
(TV)
- 1997 *Richard Dindo:*  
GRÜNINGERS FALL
- 1998 *Anne Cuneo:*  
ADRIAN FRUTIGER  
*Richard Dindo:*  
HUG – HOPITAL CANTO-  
NAL DE GENÈVE (TV)
- 1999 *Richard Dindo:*  
GENET A CHATILA  
*Rolf Lyssy:* L. STERN  
BACH: EIN LEBEN  
FÜR DIE CHEMIE (TV)  
*Richard Dindo:*  
HUG: LES ENFANTS (TV)  
*Richard Dindo:*  
HUG: DEUXIEME AGE (TV)  
*Richard Dindo:*  
HUG: LES HOPICLOWNS  
(TV)
- 2000 *Hans-Ulrich Schlumpf:*  
THE SWALLOW  
OF GOLDRUSH (TV)
- 2001 *Anne Cuneo:* LA PETITE  
GILBERTE – ANNE-MARIE

BLANC, SCHAUSPIELERIN  
*Richard Dindo:* TOD UND  
VERHÖR IN WINTERTHUR  
*Alexander J. Seiler:*  
IL VENTO DI SETTEMBRE –  
SEPTEMBERWIND

### Montage Spielfilme

- 1976 *Villi Hermann:*  
SAN GOTTARDO
- 1977 *Fredi M. Murer:*  
GRAUZONE
- 1979 *Walter Weber:*  
DER ERSTE SCHNEE
- 1981 *Peter Fischli, David Weiss:*  
DER GERINGSTE  
WIDERSTAND
- 1983 *Peter Fischli, David Weiss:*  
DER RECHTE WEG  
*Richard Dindo:*  
MAX HAUFLE: DER  
STUMME
- 1985 *Richard Dindo:*  
EL SUIZO
- 1988 *Daniele Buetti, Danielle  
Giuliani:* LICHTSCHLAG
- 1989 *Markus Imboden:*  
BINGO
- 1991 *Danielle Giuliani:*  
DIE SCHWACHE STUNDE
- 1992 *Greti Kläy, Jürgen Brauer:*  
ANNA ANNA  
*Pius Morger:*  
GETEILTE NACHT
- 1993 *Leopold Huber:*  
VATER LIEBER VATER
- 1997 *Walter Weber:*  
TATORT: RUSSISCHES  
ROULETTE (TV)
- 2002 *Rolando Colla:*  
FLICKERBOOK

erwähnt sind alle Filme  
von länger als 50 Minuten;  
daneben Montage von Werbespots,  
Videoclips (etwa für Yello),  
Industrie- und Auftragsfilmen

Experimentalfilm in Eigenregie:  
VERHÄNGT INEINANDER  
DIE GLIEDER, DIE BLEICHEN

1  
VERHÖR UND  
TOD IN  
WINTERTHUR  
Regie: *Richard  
Dindo*

2  
FLICKERBOOK  
Regie:  
*Rolando Colla*

3  
IL VENTO  
DI SETTEMBRE –  
SEPTEMBER-  
WIND  
Regie:  
*Alexander  
J. Seiler*

4  
EL SUIZO  
Regie:  
*Richard Dindo*



dich? Oder: In welcher Phase bist du? Es gibt ja auch eine Trotzphase. Es gehört zu deiner persönlichen Entwicklung, dass du eben auch sagst, so etwas mache ich nicht. Ich finde es wichtig, dass man sich auch mal sagt, so einen Schnitt mache ich nicht. Um einen eigenen Stil zu entwickeln braucht es Grenzen – auch solche, die man selbst definiert. Klar, die Grenzen setzt man immer weiter, aber man braucht Kriterien, um nicht beliebig zu sein.

Man muss auch Dinge ablehnen, ich finde das gehört dazu, und manchmal trifft man dann halt auf den Falschen. Es gibt Konflikte, der andere versteht es nicht. Aber wenn man es dann nicht in den Griff kriegt, indem man ein Gespräch führt, und beide bemüht sind, andere Lösungen zu finden dann ist es manchmal schwierig.

**FILMBULLETIN** Welchen Schnitt machst du nicht?

**RAINER TRINKLER** Was ich sehr ungern mache und erst einlenke, wenn ich wirklich keine bessere Lösung dafür finde: Ich hasse es, etwa Personen von einem Raum in einen anderen springen zu lassen. Eine bestimmte Person ist im Bild, und nach dem Schnitt sehe ich die gleiche Person wieder an einem ganz andern Ort, das finde ich unmöglich. Da ist einfach etwas zusammengeklebt und nicht montiert. Man kann natürlich alles irgendwie zusammenkleben. Man kann eine Eisenstange und ein Stück Holz zusammenkleben. Aber das ist keine Montage – es hat kein Gelenk. Um zu differenzieren: Ich bin auch nicht damit einverstanden, einfach einen Zwischenschnitt zu nehmen, der irgendwie nach «Hallo Zwischenschnitt» aussieht und sonst keinen Sinn produziert, da ist der direkte Schnitt doch ehrlicher – wie Alexander Seiler sagen würde. Insofern ziehe ich also auch das ehrlichere vor. Aber ich bemühe mich sehr lange, eine andere Lösung auszutüfteln, suche nach anderen erzählerischen Möglichkeiten, damit es nicht zu einem solchen Schnitt kommen muss. Jeder Filmeditor hat wohl seine eigenen Ideen, was man einfach nicht macht. Was tabu ist für ihn. Gleichzeitig sind diese Tabus aber immer wieder Herausforderungen, etwas Neues herauszufinden.

Es gibt Arten der Montage, die ich nicht für besonders sinnvoll halte, und andere, die mir Spass machen. Vielleicht hängt es bereits damit zusammen, wie ich das Material emp-

finde. Es gibt sicher Momente, wo ich Dinge akzeptieren kann, wie sie sind. Für mich muss es aber wie ein Ganzes wirken.

Man ist immer ein klein wenig der Gefangene seines eigenen Systems. Manchmal verstellt einem halt etwas den Blick. Es ist halt einfach so.

**FILMBULLETIN** Meine letzte Frage, was einen guten von einem schlechten Cutter unterscheidet, hat sich erledigt, wenn man, rein von dem her, was man auf der Leinwand sieht, nicht einmal einschätzen kann, was ein guter Cutter ist.

**RAINER TRINKLER** Grundsätzlich ist es fast nicht möglich, einzelne Schnitte positiv oder negativ zu beurteilen, da man in der Regel die Voraussetzungen nicht kennt, unter denen bestimmte Entscheide gefällt wurden – nicht wissen kann, was für Material zur Verfügung stand.

Selbstverständlich wundere ich mich aber des öftern über bestimmte Schnittentscheide, wenn ich das veröffentlichte Material extrapoliere, ärgern tun mich aber hauptsächlich strukturelle Missgriffe, sogenannte dramaturgische Fehlentscheide. Die Verantwortung dafür liegt aber meistens doch eher bei der Regie als beim Filmeditor.

Manchmal hast du das Glück, dass du auf die richtige Arbeit triffst. Alles geht auf. Der Film wird gut, und du kannst froh sein und dankbar, dass du die Möglichkeit hattest, mit diesem Material zu arbeiten. Aber wenn es nicht aufgeht, das Material Haken hat und Widerstand leistet, ist das manchmal sogar noch interessanter, zumindest während des Arbeitsprozesses.

Das Gespräch mit Rainer Trinkler führte Walt R. Vian



1



2



3

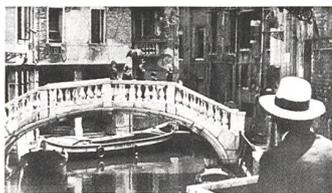


4



2

## Der Tod in Venedig Zur Metaphysik einer Stadt



Bestimmte Witterungen verleihen Venedigs Kanälen eine milchige Tönung. Als seien ihre uralten Einfassungen, gleichsam beinerne Verstrebenungen für die ausgeleierten Korsetttagen der sich altersschwach krümmenden Palazzi, unterhalb des Wasserspiegels weiss getüncht; als würde ein submarines Dienstvolk vom Grunde der Kanäle herauf seinen Gondolieri und den umherirrenden Besuchern der Lagunenstadt neonhaft den Weg durch das labyrinthische Netz der mittelalterlichen Anlage leuchten. Das Fluoreszieren der Wasserstrassen korrespondiert bei Regen und des Nachts mit dem gefährlichen Glanz spärlich beleuchteter Gassen und Plätze. Obwohl weder Laub und selten Abfälle den Blick auf steinernen Grund verstellen, will dem Fuss kein fester Tritt gelingen, gleitet er zögernd über Unebenheiten, die ungezähltes Schuhwerk in die Pflasterplatten geschliffen hat. In heillosen Zeiten der Seuchen, die vor anderen die



Hafenstadt über Schiffe aus dem Orient erreichten, wurden selbst ihre steinernen Pfade, Brunnen und Fundamente mit einer milchigen Haut aus desinfizierenden Flüssigkeiten versehen. Wohl nur zum Schutze der Touristen erhielten die vormals privaten und bezollten Brücken Venedigs, Schlinderbahnen ins kontaminierte Nass der Wasserarme, Geländer oder sichernde Balustraden.

Der Wechsel aus schwankenden Gondeln und Vaporetti auf die befestigten Inseln der Lagune dient nur scheinbar der grösseren Balance des Reisenden. Venedig, die Serenissima, deren Nennung als "Heitere" sich als venezianische Trotzgebärde gegenüber den Fähnrisen der Stadt deuten lässt, ist kein Ort für empfindliche Gemüter und keiner von landesüblicher Ausgelassenheit, selbst wenn dies alljährlich der Karneval beweisen möchte. Jahrhundertlang war eine Reise nach Venedig eine Fahrt ins Ungewisse, ein Aufenthalt immer auch

ein metaphysischer Zustand, der hier wie nirgends sonst im Abendland die Zeitgleiche zwischen Leben und Tod ins Bewusstsein brachte. Gerade die unfassliche Schönheit der Serenissima geriet vielen ihrer Besucher zur «Falle für die Seele», aus deren marmornen Casinos, geheimnisumwitterten Palazzi und prachtvollen Votivkapellen es ums Leben kein Entrinnen gab. (Warum eigentlich heisst es «Neapel sehen und sterben»?) Goethe schuf die Metapher von Venedig als einer Biberburg, aus deren Verästelungen und toten Winkeln nur der Einheimische fand. In der Omnipräsenz Lebender wie viel gerühmter Toter ist die tausendjährige Stadt mit ihren steinernen Gevierten greifbare Form von Verfall in Ewigkeit und bleibt in ihrer Erscheinung dennoch unbegreiflich. Schon das Betreten der ersten Bootsplanke zur Einschiffung über die Adria bedeutet ein aus der Welt Gehobenwerden, wie sie uns geläufig ist, um bei der Ankunft von der Meerumschlungenen gleichsam "geschluckt" zu werden. Sämtliche Sinne erfahren hier eine Umwertung: Die Geräuschkulisse entbehrt des für Städter kaum noch wahrzunehmenden motorisierten Grundrauschens; eine Stille breitet sich aus, in der die menschliche Stimme eine so selten noch gehörte Intensität erhält. Desgleichen birgt der moderne Atem Venedigs Valeurs, die längst aus der dauergepflegten Urbanität unserer Städte getilgt worden sind. Der Gesichtssinn endlich schwankt zwischen mittelalterlicher, nachsichtiger Enge und weiten Prospekten, die den Blick über das allgegenwärtige Element des Wassers bis an den Horizont führen. Überhaupt, Wasser und Luft – das Flüssige und das Gasförmige, chemische Verbindungen in wechselhaften klimatischen Konstellationen – sind Passepartout für eine der berühmtesten Veduten unserer Zivilisation, die sich heute in gleissender Luzidität vor Alpenpanorama präsentiert und morgen dicht verhüllt in Nebelschwaden. Dieser schwere, lose Nichtort, das so anmutig vor unser aller Augen sterbende Venedig ist ideale Folie zur Beschreibung von Bewusstseinszuständen an der Schwelle zur Transzendierung in andere Seinsbereiche.

Der Lido, eine Venedig vorgelagerte, langgestreckte Insel mit feinem Sandstrand zur offenen Adria hinaus, wird ab 1860 prominenter Badeort für be-

tuchte Venezianer, die sommers das stickige Stadtlabyrinth fliehen, wie für das kulturbeflissene Grossbürgertum der Belle Époque. Thomas Mann erholt sich im Mai/Juni des Jahres 1911 gemeinsam mit seiner Frau Katia in einem der beiden Grand Hotels der Insel. Während er im Hotel des Bains einen Aufsatz über Richard Wagner beendet, wird Mann Zeuge «einer Reihe von kuriosen Umständen», die er im darauffolgenden Herbst in seiner Erzählung «Tod in Venedig» verarbeitet. «Eine recht sonderbare Sache, die ich aus Venedig mitgebracht habe, Novelle,



erst und rein im Ton, einen Fall von Knabenliebe bei einem alternden Künstler.» Katia Mann weiss in ihren «Ungeschriebenen Memoiren», dass «sämtliche Einzelheiten der Erzählung passiert und erlebt sind». Die von Mann geschaffene Figur namens Gustav von Aschenbach ist ein fünfzigjähriger Schriftsteller im Zenit seines Ruhmes. Er hat alles erlangt, ist über die Heimat Münchens hinaus geschätzt und sucht seltsam ausgebrannt und von der eigenen Arbeit entfremdet nach Entspannung im nordadriatischen Raum, der südlichsten Koordinate auf der kulturgesättigten Achse zwischen Triest, Wien und Budapest. Enttäuscht von der istrischen Küste und ihrer schweren, regenverhangenen Luft wählt seine Eingebung Venedig als finalen Punkt der Reise, obschon seiner Gesundheit dort, wie ihn ein zurückliegender Aufenthalt gelehrt hatte, die ungesunden Fallwinde des Scirocco, die drückende Schwüle der Hochsaison ebenfalls wenig bekömmlich waren. Doch die anziehende, ja überirdisch vollkommene Gestalt eines Knaben aus polnischer Familie, die gleich Aschenbach im Hotel des Bains logiert, fesselt den Künstler an die Lagunenstadt, die im Fortgang der Erzählung von einer Cholera-Epidemie heimgesucht wird. Vom Eros übermannt und körperlich zu geschwächt, um der päderastischen Neigung den Willen zur vernunftgebotenen

Heimkehr aufzuzwingen, stirbt Aschenbach den Knaben Tadzio begehrend am Lido den womöglich besten aller Tode: im Angesicht der Schönheit und dieser ergeben.

Mann ist der spannungsarme Verlauf der Geschehnisse Anlass zur schicksalhaften Verankerung Aschenbachs als Schlüsselfigur für den kapriziös in eigener, wenngleich gebrochener Gefallsucht sich auflösenden Kontinent vor dem Ersten Weltkrieg. In der Künstlerpersönlichkeit Aschenbachs und ihren metaphysischen Betrachtungen über die Arbeit am Werke und das Dienen am Altar der Kunst kulminiert schliesslich die exzessive «Wollust am Untergang» der Gesellschaft zur Jahrhundertwende, wie sie Mann selber charakterisierte. Selbstbewusst lässt der Fünfunddreissigjährige in Aschenbachs Reflexionen die platonischen Trinkgelage anklängen, wechselt aus der distanzier-ten Beschreibung zum inneren Monolog seines Protagonisten, in welchem dieser Tadzio als göttergleichen Phaidros direkt anspricht: «Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. Oder was würde aus uns, wenn das Göttliche sonst, wenn Vernunft und Tugend und Wahrheit uns sinnlich erscheinen wollten! Würden wir nicht vergehen und verbrennen vor Liebe wie Semele einstmals vor Zeus? So ist die Schönheit der Weg des



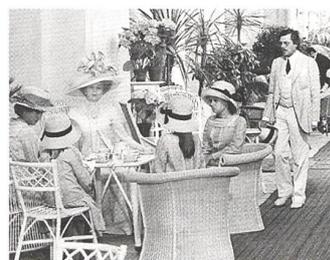
Fühlenden zum Geiste – nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros ...».

Aschenbachs berufliche wie private Krisis hätte von keinem geeigneteren genius loci umgeben sein können als jenem der Lagunenstadt – einem rauschhafte Empfindungen hervorru-efenden, morbiden Venedig. Selbst dessen Inventar verströmt den ungenuten Hauch des Todes: Gondeln erlebt Aschenbach

als gleitende schwarze Särge, Ahnung seines eigenen Begräbnisses (ein Motiv, mit dem gleichfalls Nicholas Roeg 1973 in seinem Venedig-Film DON'T LOOK NOW spielt); wie auch das dienstleistende Gewerbe in Aschenbachs träumerischer Entfremdung von der Wirklichkeit zunehmend von personifizierten Todesboten bevölkert scheint. Ob auf den Booten, im Hotel, unter den Strassenmusikern oder im Reisebüro – stets ist der Eingeborene dem Nordländer in Kenntnis über den schleichenden Tod der Seuche um Haareslänge voraus, ist Thanatos in der Fratze des gewinnsüchtigen venezianischen «Fremdenpoeten», der (geistigen) Verfall als Lebensfreude verkaufen möchte, allgegenwärtig. Sicher geglaubte Positionen des Intellektuellen zur eigenen Arbeit, Disziplin und Stellung in der Welt beginnen unter Venedigs diffusen Himmeln im Sonnen-glast des Lido und bei wachsender Liebe zum Jüngling sich aufzulösen. Venedig wird Aschenbach zur Böcklinschen Toteninsel, zum Bild des Träumens in den Tod hinein, zwischen Hell und Dunkel von Hingabe und Selbsterstörung. «Allein es war wohl an dem, dass der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, dass der Rausch ihm zu teuer war. Wer enträtselft Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht! ... Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt.» Obschon der "frühvollendete" Autor seine eigene Lebensmitte noch nicht erreicht hatte, kann die Novelle darüberhinaus als Auseinandersetzung des seinen Lebtag diszipliniert arbeitenden Thomas Mann mit persönlichen Neigungen und Anfechtungen gelesen werden, denn, so lässt er sein reiferes Alter ego, Aschenbach, resignieren, «die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes und zu verbotendes Unternehmen ... wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? ...»

In jenem Mai 1911, in welchem die Manns in Venedig weilten, verstarb mit nur einundfünfzig Jahren der Komponist Gustav Mahler – auch er ein

Neuerer seiner Kunst zwischen der romantischen Last des neunzehnten Jahrhunderts und der "modernen" experimentellen Lust an Klangeffekten und Dynamik komplexer musikalischer Gewebe. Es mag kein Zufall mehr sein, dass Mahlers Gestalt, sein künstlerisches Wollen und sein früher Tod nicht nur in die Mannsche Erzählung strahlte. Durch Mahlers Auffassung vom Geistig-Schöpferischen schimmerte gleichfalls Platons Symposition. 1910 schrieb er an seine



Frau Alma über die Achte als erster Chor-Sinfonie der Musikgeschichte (bei deren Uraufführung in München übrigens Thomas Mann zugegen war): «Das Wesentliche daran ist eben die Goethesche Anschauung, dass alles Lieben ein Zeugen, Schaffen ist; dass es eben ein physisches und ein geistiges Zeugen gibt, das eben der Ausfluss dieses "Eros" ist. ... Eros als Schöpfer der Welt!» – Luchino Visconti erlaubte sich in der Verfilmung vom «Tod in Venedig» (1971), jene historischen Verknüpfungen zu ver-dichten, indem er Aschenbachs Profession in die eines Komponisten wandelte. Manns Novelle gibt Visconti Gelegenheit, im zweiten Teil seiner Trilogie über eine Dekadenz deutscher Couleur erneut sein favorisiertes Thema aufzugreifen: die Beschreibung des Zerfalls einer degenerierten Gesellschaft. Naturgemäss ist Richard Wagner bestimmende musikalische Grösse der GÖTTERDÄMMERUNG (1969) und in LUDWIG II. (1972). Seine Elegie hingegen über den in Liebe entbrannten und sterbenden Aschenbach wird von Motiven aus Mahlers Dritter und Fünfter Sinfonie erschütternd unterlegt. Mit seinem wellenförmigen Auf und Ab evoziert der Klangteppich nicht nur das Gleiten oder Wanken als instabile Bewegungsart durch die Wasserstadt, sondern formt musikalisch die Auflösung als konstituierendes Element in der Gemütsanlage Aschenbachs heraus. Die wenigen Gespräche und inneren Monologe des

Films, der ganz den Bildern "geweiht" ist, liessen sich auslösen; Musik und Bilder hingegen bedingen einander in wechselseitigem Verstehen. Es gibt Menschen, die nur eines Romans erste und letzte Seite lesen und dessen Inhalt dergestalt zu entschlüsseln vermögen oder sich gar die Freiheit eigener phantastischer Kombination nehmen. Viscontis erste und letzte Einstellungen sind von eben solch epischer Kraft: aus dämmerndem, grob gekörnten Blau nähert sich ein kleiner Dampfer der Lagune: die Ankunft; am Rande des Meeres-spiegels vor gleissendem Morgenlicht der Knabe, als Standbild des Narziss, den Blick über die See schweifend lassend, neben ihm eine Kamera, den Eindruck reiner Vollkommenheit auf ewig zu bannen: der Abschied. Darin entfaltet Visconti einen Bilderbogen der Belle Époque von suggestiver Schönheit, der die Novelle und ihr Rasonieren zwischen apollinischen und dionysischen Ideen des Künstlers beinahe nahtlos filmisch übersetzt. Einzige Konzession an das Publikum sind wenige Rückblenden zur Biographie Aschenbachs. Hier über Langeweile befinden zu wollen, ist verfehlt angesichts eines Films, der nichts anderes im Sinn hat, als die anämische



Grundkonstante jener Epoche zu begreifen und deren Stimmung einzufangen. Selbst das eingangs beschriebene Nah und Fern, die Detailsicht und die panoramatische Weite, die Venedig als Kulisse vorgibt, entwickelt der Film als Formprinzip weiter. Bedauerlich ist hier einzig die "Zoom-Manie" des Kameraoperators Pasquale de Santis, die dem elegischen Fluss der Einstellungen ein unangenehmes technisches Moment beimischt. Thomas Mann wie Luchino Visconti haben versucht, mit den ihnen gegebenen Mitteln ihrer Neigung einen Tempel der Schönheit zu errichten.

Jeannine Fiedler

# «Warnschuss»

Matthias von Gunten

Präsident des Verbandes Filmregie und Drehbuch Schweiz



**Wenn wir bei solch gewagter Ehrlichkeit nicht umgekommen sind, könnten wir uns dann mal ganz vorsichtig fragen, woran es denn liegen könnte, dass unsere Bremsen irgendwie angezogen sind.**

Seien Sie beruhigt, auch wenn ich aus Anlass unserer mittlerweile vierzigjährigen Verbandsgeschichte um diese Kolumne gebeten wurde, liegt uns offengestanden die Geschichte des Schweizer Films, die von unseren Mitgliedern und ihren Filmen entscheidend mitgeprägt wurde, weit mehr am Herzen.

Und während wir gerade so hübsch rum-sinnieren, ob diese Geschichte zurzeit ein Kriseli habe, oder nur ein Umbrüchli oder ob sie gar am Anfang eines ungeahnten Aufschwungs steht, wurden wir auf einmal mit einer harten und in dieser Form ganz und gar unerfragten Bilanz unserer jüngeren Filmgeschichte konfrontiert: Bevor es schlussendlich zur Minimalerhöhung des Filmkredits von 1,75 Millionen Franken kam (statt der erforderlichen vierzig Millionen), hatten zuvor die Finanzkommissionen von National- und Ständerat einen deutlichen Warnschuss abgegeben: Für die Wintersaison beantragten sie statt der von uns geforderten Erhöhung gar eine Reduktion des Filmkredits um zwei Millionen Franken. Damit lösten sie in der Schweizer Filmbranche kurzfristig eine Konsternation und Selbstbesinnung aus, die man trotz des inzwischen bewilligten Trostpflasterlis aus Bern nicht ungenutzt vergessen sollte.

Wie gewohnt reagierten wir auf das Ungemach mit resignierter Enttäuschung und sorgfältigen Analysen der Täterschaft: Kulturbanausen, Filmfeinde, Mischler, Ignoranten! Als Lösung fordern wir dann PR-Konzepte, die unsere Filme und kulturellen sowie wirtschaftlichen Leistungen für diese Ahnungslosen besser "verkaufen" sollen, und schwören uns professionellere Lobbyarbeit. Eine äusserst erfolgreiche Strategie, um eigenen Frust abzulassen, um andern schuld zu geben und sich nicht mit sich selbst befassen zu müssen. Denn eines ist für uns sonnenklar: Wir haben alles richtig gemacht.

Die andere Strategie wäre, beim gemeinsamen Empören eine Sekunde innezuhalten und zu fragen, ob es möglicherweise doch etwas mit uns und unseren Filmen zu tun hat, dass viele unserer Volksvertreter glauben, man könne die finanzielle Minimalausstattung des Schweizerfilms – von etwas Kosmetik abgesehen – ruhig bestehen lassen. Diese zweite Strategie stellt in unserer Branche eine Art streng bewachte Tabuzone dar. Wer sich ihr nähert, gerät in schiefes Licht und in den Verdacht, ein Masochist, ein Nörgeler, ein sturer Kulturdogmatiker – ja, überhaupt ein negativ denkender Mensch zu sein.

Kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit scheint in unserer Branche nur als unnötige Selbstqual denkbar. Und nicht etwa als unverzichtbarer Teil professioneller Arbeit und persönlicher Entwicklung. Dabei könnten wir uns ja einfach mal offen zugeben, was wir uns hinter vorgehaltener Hand (natürlich immer in Abwesenheit der jeweiligen Filmemacher) nicht selten zuraunen: dass wir selbst unter der Bravheit, der Harmlosigkeit und politischen Korrektheit der Schweizer (Spiel-)Filme leiden, dass wir uns damit genauso schwer tun wie das Publikum oder selbst unsere Kulturministerin, die uns diskret auf unsere Probleme aufmerksam machte: Kunst sei ohne Wagnis nicht denkbar.

Wenn wir bei solch gewagter Ehrlichkeit nicht umgekommen sind, könnten wir uns dann mal ganz vorsichtig fragen, woran es denn liegen könnte, dass unsere Bremsen irgendwie angezogen sind. Vielleicht wäre dies ja schon ein erster Schritt in die Befreiung aus der ungeliebten Artigkeit, aus der Perfektion am falschen Detail, aus dem Kleingewerblermief, der die Branche durchweht und die grossen Gedanken klein macht.

Vielleicht wäre es sogar ein erster Schritt, dass wie "damals", als der neue Schweizer Film seine erste Blüte hatte (jetzt werde ich doch noch nostalgisch), eine lebhaftere Streitkultur entsteht über Gut und Böse, über Geschichten und Bilder, wo die Dringlichkeit unserer Stoffe und das Sprechen der «eigenen Sprache» an erster Stelle stehen und erst an zweiter die andern Heiligkeiten wie europäische Koproduktion, Primetime-Tauglichkeit, grosse PR-Budgets et cetera. Vielleicht entstünden dann wieder mehr Filme, die breite Debatten, Begeisterung oder Empörung auslösen – oder uns einfach alle zum Schmelzen bringen. Und die sich auch ausserhalb der Insiderkreise unwiderstehlich bemerkbar machen. Bis ins Bundeshaus, wo sie vielleicht sogar Lust auslösen, künftig mehr als ein mühsam abgerungenes Trostpflasterli zu bewilligen.

Die Schweizer Filmgeschichte, unser Publikum und wir alle hätten eine solche Schleusenöffnung dringend verdient.

*M. V. Gunten*



**SRG SSR *idée suisse*** bietet in vier Sprachen sieben Millionen Menschen an mindestens 365 Tagen und Nächten im Jahr insgesamt sieben Fernseh- und siebzehn Radioprogramme sowie ergänzende Internetsites – und das für bescheidene 1.16 pro Tag und Haushalt.



Der kulturell wertvolle Film hat in der Schweiz eine lange Tradition. Und seit Jahrzehnten bieten die Solothurner Filmtage einen einzigartigen Einblick in ein kulturelles Schaffen, welches nichts von seiner Faszination verloren hat. Gerade deshalb engagiert sich UBS seit Jahren aus Überzeugung. Für den Film. Für unvergessliche Momente.

37. Solothurner Filmtage.  
15. bis 20. Januar 2002.

[www.ubs.com/sponsoring](http://www.ubs.com/sponsoring)

Erst die richtige  
Einstellung ermöglicht  
Einzigartiges.



SolothurnerFilmtage

