

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 5

Artikel: Nachhilfestunden
Autor: Zerhusen, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931945>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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

fersucht ebenso verloren hat wie Frau und Familie, ist eine Rückkehr in die Nestwärme seines Elternhauses, in dem er dieses Muster der Welt- und Selbsterfahrung erworben hat. So gesehen ist «Raging Bull» wie alle Scorsese-Filme ein Lehrstück darüber, dass man seiner Herkunft, seiner Erziehung mit ihren Moralvorstellungen und Glaubensinhalten nicht mit Gewalt entfliehen kann, ohne Schaden an Leib und Seele zu nehmen. ■

KURZ NOTIERT

Auswahlschau der Solothurner Filmtage

Im Rahmen der vom Schweizerischen Filmzentrum organisierten *Auswahlschau der Solothurner Filmtage* sind in den nächsten Monaten zahlreiche der an den diesjährigen Filmtagen vorgestellten Filme auf einer grossen Tournee durch die ganze Schweiz. Dieses Jahr zeigen 29 Veranstalter aus allen Landesteilen eine jeweils individuell zusammengestellte Auswahl aus dem Angebot der Filmtage. Die noch verbleibenden Veranstaltungen sind:

Aarau: 9./10. März; Altdorf: 14. März; Balerna: 12.–14. Mai; Basel: 20.–22. März; Burgdorf: 20. März; Davos: 6. + 8. März; Fribourg: 6./7. + 13. Mai; Genève: 27. Mai; La Chaux-de-Fonds: 10./11. April; Langenthal: 27. März; Lausanne: 9./10. + 16./17. März; Luzern: 19./20. März; Nidau: 6./7. März; Olten: 27. + 29. März; Reinach AG: 26. März; Schwyz: 19. März; St. Gallen: 26./27. März; Thun: 13. März; Veltheim: 3.–5. April; Wetzikon: 23.–25. April; Wil SG: 3./4. Mai; Wohlen AG: 18. März + 1. April; Zug: 6.–8. + 13.–15. März; Zürich: 3.–5. und 11./12. April.

Thema

Filmgeschichte

Markus Zerhusen

Nachhilfestunden

Zu einem filmhistorischen Projekt des Zürcher Filmpodiums

Das Filmpodium der Stadt Zürich hat sich seit Sommer letzten Jahres zu einer vom Volk mit einem rechten Budget und festem Standort sanktionierten Einrichtung gemausert. Das war auch der Moment für Bernhard Uhlmann und Rolf Niederer, den beiden alten Filmhasen und Programmatoren des Zürcher Filmpodiums im Studio 4, jetzt endlich mit einem seit langem geplanten Grossprojekt ernst zu machen: *«Die Geschichte des Films in 250 Filmen»*

Gerade heute, da sich die Kunst und auch der Film in einer ästhetischen Krise, sprich Umbruch, befinden und sich die «Postmoderne» immer mehr im Zitieren aus Werbung und Medien, aber auch in der als überwunden hingestellten künstlerischen Moderne gefällt, ist es an der Zeit, sich einen Überblick über die knapp hundertjährige Entwicklung des Films zu verschaffen. Kann man in anderen Künsten voraussetzen, dass bei

einem gewissen Publikum Zitate auch ankommen, so ist das in der Filmkunst schon schwieriger. Zugegeben, Filme von Chaplin, Eisenstein, Lang, Lubitsch, Renoir, Buñuel, Bresson und anderen sind bekannt, und Curtiz' «Casablanca» plays again and again in Kino und Fernsehen. Aber wer hat «Quo Vadis» (1912), «Les vampires» (1915), «Intolerance» (1916), «Broken Blossoms» (1919) – um nur die ersten vier abendfüllenden Filme aus diesem Zyklus zu nennen –, von denen in der Filmliteratur immer wieder die Rede ist, tatsächlich gesehen? Nun ist der Moment da, Licht in diesen Black-out in der Filmkunst bringen zu können. 250 Filme stehen auf dem Programm, was bei vier Filmen pro Monat einen Fünfjahresplan für Nachhilfeunterricht in Filmgeschichte ergibt. Dass dafür ein Bedürfnis vorhanden ist, haben die ersten Veranstaltungen, seit Beginn des Zyklus' Anfang Februar, deutlich gezeigt: Von den mehr als vierhundert Plätzen im Studio 4 war kaum einer mehr frei.

Obwohl im Moment, wo dieser Artikel erscheint, die ersten Filme bereits auf Nimmerwiedersehen (?) abgespult sind, möchte ich dennoch etwas anfügen, was in keiner Filmgeschichte nachzulesen ist: Wie wurden diese Filme seinerzeit in der Schweiz aufgenommen?

Ein Stück Schweizer Kinogeschichte

«Quo Vadis?» von Enrico Guazoni (1912) zum Beispiel, in der zweiten Folge programmiert, war «zu seiner Zeit der aufwendigste Film der Welt und ein ungeheurer Erfolg». Was im Programmheft des Zürcher Filmpodiums nachzulesen ist, bestätigt auch die Schweizer Kinogeschichte: Nach dem gleichnami-

gen, damals enorm populären Roman von Henryk Sienkiewicz gedreht, der die Periode der Christenverfolgungen zur Zeit Neros zum Inhalt hat, übte dieser Film auf das Zürcher Publikum im April 1913 eine unerhörte Wirkung aus. Zuvor und auch später wieder waren Kino und Kinowirtschaft in der Öffentlichkeit verpönt, von den Behörden mit allerlei Schikanen bedacht und von den Zeitungen wurde der Film weitgehend ignoriert. Mit «Quo Vadis?» bekam das Kinogewerbe zum erstenmal eine positive Resonanz, wie es bis Charlies «The Kid» (1921) nie mehr der Fall war. Alle grösseren Zürcher Zeitungen, mit Ausnahme des sozialistischen Volksrechts, berichteten ein- bis zweimal in grösseren Artikeln begeistert über dieses Ereignis, das im grossen Tonhalleaal, unter Begleitung eines Zwanzigmann-Orchesters, vor mehr als 1000 zweieinhalb Stunden enthusiastisch ausharrenden Zuschauern abrollte: «Es mag stimmen, dass dieser Film mit seiner Länge von nicht weniger als zweieinhalb Kilometer das längste photographische Band darstellt, das je fabriziert wurde. Tatsache aber ist, dass er zu den sensationellsten Parade- stücken der Filmindustrie gehört», so der Lokalredaktor Dr. Willy Bierbaum, am 18. April 1913 in der NZZ. «Quo Vadis?» hat die ersten unabhängigen Filmkritiken in der Schweiz provoziert.

Aber nicht nur waren Kritiker und Publikum begeistert, auch der junge Verleiher Joseph Lang, von dem die im Studio 4 gezeigte Kopie stammt, war zunächst bereichert. Der Erfolg, den er bis 1918 in jährlicher Wiederholung auszuschlachten verstand, stieg ihm so sehr zu Kopf, dass er nun selbst ins grosse Filmgeschäft einstieg. Sein Plan war, den im ersten Weltkrieg von Frankreich abge-

schnittenen deutschen Kinomarkt mit Schweizer Filmen zu beliefern, womit er aber jämmerlich auf die Nase fiel.

Filmzensur damals

Als dritte Folge war im Studio 4 vorgesehen, den wegen Beschaffungsschwierigkeiten leider verschobenen Film «Les vampires» von Louis Feuillade zu zeigen. Feuillade – der «realistische» Gegenspieler zu den Regisseuren des ambitionierten und theatralischen «Film d'art» (von denen in der ersten Folge André Calmettes vertreten war) – wurde von den Regisseuren der «Nouvelle vague» als «Meister des Phantastischen im Alltag» neu entdeckt. Der 1915/16 in Frankreich produzierte zehnteilige Episodenfilm «Les vampires» entstand im Zuge der damals in allen europäischen Ländern in Mode kommenden, mit viel Erfolg laufenden «Detektiv- und Schauerdramen»: Jede Woche war eine neue Folge im Kino zu sehen. «Les vampires» unterschied sich aber von diesen durch künstlerische Qualität.

Den Behörden waren aber gerade diese Filme, die «Verbrechen ausführlich zur Darstellung brachten», als verrohend ein Dorn im Auge. So wurde Anfang 1917 zumindest eine «Les vampires»-Folge von der Zürcher Polizei verboten. Die entsprechenden Akten zu verbotenen Filmen wurden leider vernichtet. Man stelle sich vor: Über 30 Filme wurden jährlich in Zürich verboten, und die Akten sind nicht mehr vorhanden! Es bedarf heute mühsamer Recherchen, um sich eine Vorstellung von der damaligen Zensurpraxis verschaffen zu können.

Auch der in der vierten Folge gezeigte Film von David Wark Griffith gehört, wie «Les vampires», zu den damals aus uner-

findlichen Gründen verbotenen: «Broken Blossoms» (USA 1919). Er erzählt die Geschichte eines Mädchens, das, von ihrem brutalen Vater tyrannisiert, in ratloser Verzweiflung zu ihrem chinesischen Freund flieht, was erst recht den Zorn des Vaters auslöst. Aus diesem vordergründig grobschlächtigen Melodrama macht Griffith eine bis ins letzte kontrollierte, leidenschaftliche Tragödie, mit der er sich – nach einer längeren Periode unbedeutender Filme – noch einmal auf die Höhe seines Könnens schwingt, das er später nie mehr erreichte.

Den Behörden ist aber zugute zu halten, dass ihnen (obwohl auch Filme von Chaplin verboten wurden) Griffith ein noch völlig unbekannter Name war: «Birth of a Nation» (1915) oder «Intolerance» (1916), in der dritten Folge gezeigt, sind damals in der Schweiz nie gelaufen. Nur mit sehr grosser Mühe konnten im Ersten Weltkrieg neue amerikanische Filme eingeführt werden. Dafür waren die alten

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die einzelnen Folgen des Zyklus laufen seit Anfang Februar während fünf Jahren jeweils am Sonntag um 17.20 Uhr und als Wiederholung am Montag um 20.30 Uhr im Studio 4, dem Film-podium der Stadt Zürich. Flugblätter mit ausführlichen Angaben zu den einzelnen Filmen liegen im Kino auf. Ein Sonderdruck mit einer vollständigen Liste aller 250 Filme ist ebenfalls im Kino oder im Stadthaus erhältlich.

Die Filme im März:

1./2.: «Male and Female» von Cecil B. DeMille (USA 1919)

15./16.: «Das Kabinett des Dr. Caligari» von Robert Wiene (Deutschland 1919)

22./23.: «Madame Dubarry» von Ernst Lubitsch (Deutschland 1919)

29./30.: «Körkarlen» (Der Fuhrmann des Todes) von Victor Sjöström (Schweden 1920)

Streifen der Produktionsfirmen Biograph, Vitagraph und Keystone so lange zu sehen, bis sie völlig zerkratzt waren, was der Polizei wiederum Anlass gab einzuschreiten, weil das Flimmern für die Augen schädlich sei.

Von DeMille zu Sjöström

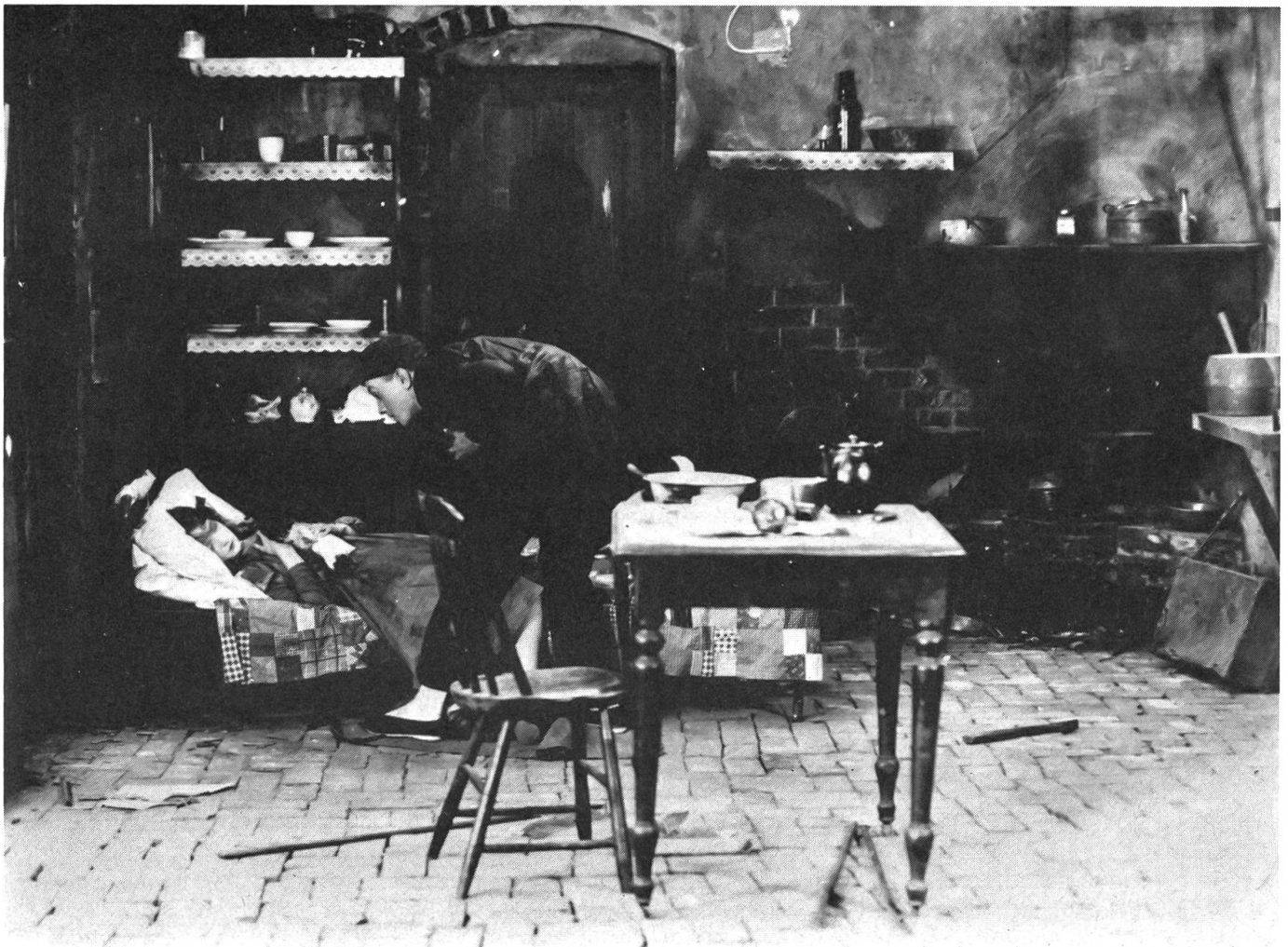
Der Erste Weltkrieg war zu Ende. Seine Leiden wurden rasch vergessen oder verdrängt. Die Kriegsjahre hatten die alten Normen der bürgerlichen Moral umgekrempelt. Für Amerika, das durch den Krieg einen wirtschaftlichen Aufschwung erlebte, begannen in einer grossen, wenn auch nicht sehr lange andauernden Konjunktur die stürmischen Jahre der «Jazz Era». Nicht zuletzt spiegelt sich diese Zeit auch in der amerikanischen Filmindustrie wieder.

Vor dem Krieg stand Frankreich als Hauptproduktionsland auf dem Podest, nach dem Krieg hatte Hollywood alle anderen Länder, was das Produktionsvolumen betrifft, bei weitem überrundet. Nicht mehr die Regisseure und Produzenten, sondern die New Yorker Banken gaben inzwischen in Hollywood den Ton an. Auch sonst hatte sich viel im Kino geändert: Vor dem Krieg sah sich ein Publikum aus der Unterschicht in kleinen, verrauchten Sälen bei enger Bestuhlung für wenig Geld billige Filme von ein, zwei bis drei Akten Länge an. Nach dem Krieg wagte sich auch das Mittelschichtpublikum in prunkvoll ausgestattete Filmpaläste und begeisterte sich für mehr als einen Dollar für Filme von sechs, sieben und mehr Akten, für berühmte Stars und luxuriöse Dekors. Filmkritiken in den

grossen Zeitungen erschienen jetzt regelmässig – in der Schweiz ab 1916.

Das war die Zeit des Cecil B. DeMille. Er führte unmittelbar nach dem Krieg, als noch Unsicherheit über die Vorlieben des Publikums herrschte, einen regelrechten Markttest durch, drehte gleichzeitig ein romantisches Bergdrama, einen exotischen Kostümfilm und ein mondänes Gesellschaftsstück. Der Erfolg des letzteren bestimmte seinen weiteren Weg. Zwischen 1918 und 1924 drehte er eine ganze Serie von Komödien und Farcen aus dem Leben der grossen Welt, zum Beispiel über die Gleichberechtigung der

**Aus unerfindlichen Gründen in Zürich verboten:
«Broken Blossoms» (1920)
von David W. Griffith.**



Frauen im sexuellen Bereich, über berechnete Ehescheidungen und aussereheliche Liebesabenteuer. *«Male and Female»* (1919), der erste Film, der im März im Filmpodium gezeigt wird, ist ein Beispiel für dieses Genre. Er schildert das Verhältnis zwischen einer Dame der Aristokratie und einem Diener, um zu sagen, dass der Geschlechtstrieb alle Klassenschranken überwinde. DeMille wurde durch seine Erfolgswelle zu Hollywoods Regisseur Nr. 1. Es wäre aber verfehlt, seine künstlerische Leistung, sein handwerkliches Können und seinen Einfluss auf die Filmgeschichte zu unterschätzen. Zum Beispiel hat einer seiner frühesten Filme, *«The Cheat»* (1915) – in der Schweiz lief er unter dem französischen Titel *«Forfaiture»* – auf die französische Filmwelt eine enorme Wirkung ausgeübt. Ab 1924 wendet sich DeMille dem historischen Monumentalfilm zu.

Da am zweiten Wochenende die Frauenfilmtage stattfinden, ist als weiterer Film *«Das Kabinett des Dr. Caligari»* (1919) von Robert Wiene (ZOOM 15/75) zu sehen, der wohl bedeutendste Film des deutschen Expressionismus. Bestens bekannt, zumindest dem Namen nach und in jeder Filmgeschichte ausführlich besprochen, sei hier nicht weiter darauf eingegangen.

Als dritten Film im März zeigt das Filmpodium *«Madame Dubarry»* (1919) von Ernst Lubitsch. Setzte Lubitsch in Amerika ab 1924 auf etwas subtilere und witzigere Art DeMilles Weg fort, populäre Filmkomödien aus dem Leben der «grossen Welt» zu drehen, so hatte er ihm die historischen Monumentalfilme bereits voraus. Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Lubitsch in Berlin der Regisseur der historischen «Grossfilme», mit denen die Ufa Anschluss an den internationalen Filmmarkt

und aus der Isolation auszubrechen suchte. In *«Madame Dubarry»* wird Geschichte aus der Schlüssellockperspektive eines königlichen Boudoirs gesehen, die Französische Revolution als Resultat privater Eifersüchteleien am Hof Ludwigs XV. gedeutet. Siegfried Kracauer schreibt dazu: «Diese Filme stempeln die Geschichte als sinnlos ab, Geschichte, so scheinen sie zu behaupten, ist der Tummelplatz blinder und wilder Triebe, das Werk teuflischer Machenschaften.» Daneben kann aber nicht übersehen werden, dass sich Lubitschs Talent in den Massenszenen Rhythmus und Harmonie sowie Präzision in den Bewegungen herauszuarbeiten, bereits hier zeigte. Lubitsch sah aber in diesen Ausstattungsfilmern nicht nur eine Gelegenheit zu monumentaler Stilisierung, sondern auch zur Demonstration menschlicher Schwächen, der er seit Beginn seiner filmischen Arbeiten immer treu geblieben ist und für die er einen ganz persönlichen Stil entwickelt hatte, der sich in Amerika zur Vollkommenheit entfalten sollte.

Ganz anders der Schwede Victor Sjöström, der im Gegensatz zu Lubitsch in Hollywood nie richtig Fuss fassen und an seine in Schweden erreichte Meisterschaft anknüpfen konnte. Er blieb in Amerika eine Randfigur. Vielleicht ist das auch mit ein Grund, weshalb sein Name in Vergessenheit geriet. Dabei hat Sjöström, neben Mauritz Stiller und der übrigen schwedischen Filmschule, seit 1916 das europäische Filmschaffen sowie den neuen schwedischen Film mit Ingmar Bergman nachhaltig beeinflusst. Entgegen dem Usus seiner Zeit war der dramatische Einsatz der Natur für Sjöström nicht dekorative, imposante Kulisse, sondern ein aktiv mitwirkendes, symboli-

sches Element bei der Lösung von Handlungskonflikten. Damit besteht auch eine gewisse, wenn auch nicht qualitativ vergleichbare Verbindung zu frühesten Intentionen im Schweizer Film der gleichen Periode, die man notabene erst jetzt zu erforschen beginnt. Ein weiteres Charakteristikum, das die damalige schwedische Filmschule auszeichnete und ebenfalls auf Sjöström zurückgeht, ist die Sorgfalt, mit der er Literaturvorlagen adaptierte. Ein Beispiel dafür ist der im Studio 4 gezeigte Film *«Körkarlen»* (*Der Fuhrmann des Todes*, 1920). Meisterhaft versucht der Regisseur in einer adäquaten Filmsprache der Substanz der gleichnamigen literarischen Vorlage von Selma Lagerlöf zu folgen. Dazu die Schriftstellerin in einem Brief an Sjöström: «Die ungewöhnliche Arbeit, die Sie als Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler vollbracht haben, wird unzweifelhaft entsprechend eingeschätzt.» Und das zu einer Zeit, da Autoren kaum stolz auf die Verfilmung ihrer Werke waren. Wie in allen seinen früheren Filmen werden auch hier übernatürliche Kräfte symbolisch im Bild umgesetzt. In Doppelbelichtung erscheint ein Geisterkarren, der, für gewöhnliche Sterbliche unsichtbar, die Seelen der Gestorbenen abholt. Mittelalterliche Legendenthematik siedelt dieser Film im zeitgenössischen proletarischen Milieu an. Hingegen wirkt der mystifizierende, poetisch verbrämte moralisierende Hintergrund der Geschichte heute etwas penetrant.

Zum Schluss – bei aller Anerkennung der von den Organisatoren geleisteten Arbeit – noch eine Kritik am bisher gezeigten Programm; eine Kritik, die in kulturpolitische Richtung zielt und fast unvermeidlich ist. In den letzten zehn Jahren wurde

in filmhistorischen Arbeiten vermehrt nach der Bedeutung und dem Einfluss der Frauen hinter der Kamera gefragt. Dabei fiel auch immer wieder der Name von Alice Guy (vgl. ZOOM 16+17/78), die nicht nur als erste Regisseurin genannt wird, sondern auch (vor Georges Méliès) mit ihrem Film *«La fée aux choux ou la naissance des enfants»* (1896) als Erfinderin des inszenierten Films gilt. Hätte nicht zumindest sie in den ersten Folgen der *«Geschichte des Films in 250 Filmen»* berücksichtigt werden müssen? ■

KURZ NOTIERT

«Das kalte Paradies» Film des Monats

geg. Die Jury der evangelischen Filmarbeit in der Bundesrepublik hat den Film *«Das kalte Paradies»* als Film des Monats empfohlen. In der Begründung wird hervorgehoben, der Schweizer Regisseur Bernard Safarik, vor Jahren selber Emigrant aus der Tschechoslowakei, habe mit seinem Film den Versuch unternommen, dem Zuschauer das Schicksal eines Flüchtlingspaares deutlich vor Augen zu führen und bewusst zu machen, wie Gesetze und Fremdenfeindlichkeit zu unmenschlichem Verhalten verleiten. Wenn auch die vielschichtige Problematik der Asylbewerber aus Ost, Süd und West nur angedeutet werde, so gelinge es dem Film doch, das für viele lästige Zeitproblem auf unterhaltsame und nicht nur anklagende Weise nahezubringen und den biblischen Appell *«Den Fremdling sollst du nicht bedrängen und bedrücken; er soll bei dir wohnen wie ein Einheimischer»* durchschimmern zu lassen. ■

Film im Kino

Pia Horlacher

The Color of Money

(Die Farbe des Geldes)

USA 1986.

Regie: Martin Scorsese
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/63)

Der Film in einem Satz: Die Geschichte eines alternden ehemaligen Billard-Spielers, der, vom Enthusiasmus eines jungen Talents angesteckt, wieder zu seiner Leidenschaft zurückfindet. Der Film in einem andern Satz: *«Er handelt von Täuschung, und dann von Klarheit; von Perversion, und dann von Reinheit.»* Das Zitat stammt vom Regisseur selbst, aber man braucht als Zuschauer kein Philosoph zu sein, um zu merken, dass Martin Scorsese mit seinem Spielerfilm eine gewaltige Metapher vorlegt, dass hier einer mit den ganz *«amerikanischen»*, spielerischen Mitteln des *«Spiel»*films einen moralphilosophischen Diskurs führt. Es geht um Erlösung, um nichts weniger, aber wahrscheinlich noch um einiges mehr.

Damit knüpft *«The Color of Money»* mit seiner Hauptfigur nicht nur bei Robert Rossens *«The Hustler»* (1961) an, sondern mit seiner Thematik direkt bei Scorseses *«Raging Bull»* (1980): *«Ich war blind, nun sehe ich»*, hiess es dort am Schluss. *«Ich bin blind»*, sagt hier Fast Eddie Felson, bevor er sich anschickt, wieder spielen, wieder

sehen zu lernen. Und dann sitzt er, zu den Klängen von Verdis *«Gefangenenchor»*, hinter einem Ungetüm von optischem Apparat, fremd wie ein Marsmonster, und lässt sich eine Brille verpassen, in der er wieder aussehen wird wie ein Mensch, in der er wieder sehen wird wie ein Mensch. Die Brille hat die Farbe des Whiskys, den Schnapsvertreter Eddie zu Beginn des Films – zu Beginn des Erlösungsprozesses – mit schönen Worten verkauft, rauchfarben oder bernsteinfarben vielleicht, jedenfalls wird er den Spieltisch nicht mehr so sehen können wie bisher, als jenes *«herrliche, mystisch grüne Rechteck von der Farbe des Geldes»*. Der Billardtisch als Goldenes Kalb, als gigantischer Geldschein, hat ausgespielt. Fast Eddie Felson, dem modernen Sünder wider das Leben, wird Gnade zuteil werden – das Wissen um das *«play for play»*, wie der junge Vince es nennt, sein Schüler, den er korrumpiert hat, dem er das Spielen um des Spielens willen ausgetrieben hat. Der Exorzismus des Guten, den Eddie an Vince betrieben hat, wird zum Exorzismus des Bösen an ihm selbst. Die Gnade, dass aus der Lüge Klarheit, aus der Perversion Reinheit wird.

Das Titelzitat stammt aus Walter Tevis' Roman *«The Hustler»*, der als Vorlage für Robert Rossens gleichnamigen Film diente. Paul Newman verkörperte darin den jungen, aufmüppigen Spieler Eddie, der sich mit den Haien der Poolrooms anlegte. Der kleine Fisch wurde kaltgestellt – Eddie durfte nicht mehr spielen. Mehr als 20 Jahre später kehrt Walter Tevis zu dieser Figur zurück mit dem Roman *«The Color of Money»*. Fast Eddie Felson sei eine ausgesprochene autobiografische Figur, meint Tevis' Witwe (Tevis starb 1984): *«Eddie hat*