

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **21 (1979)**

Heft 109

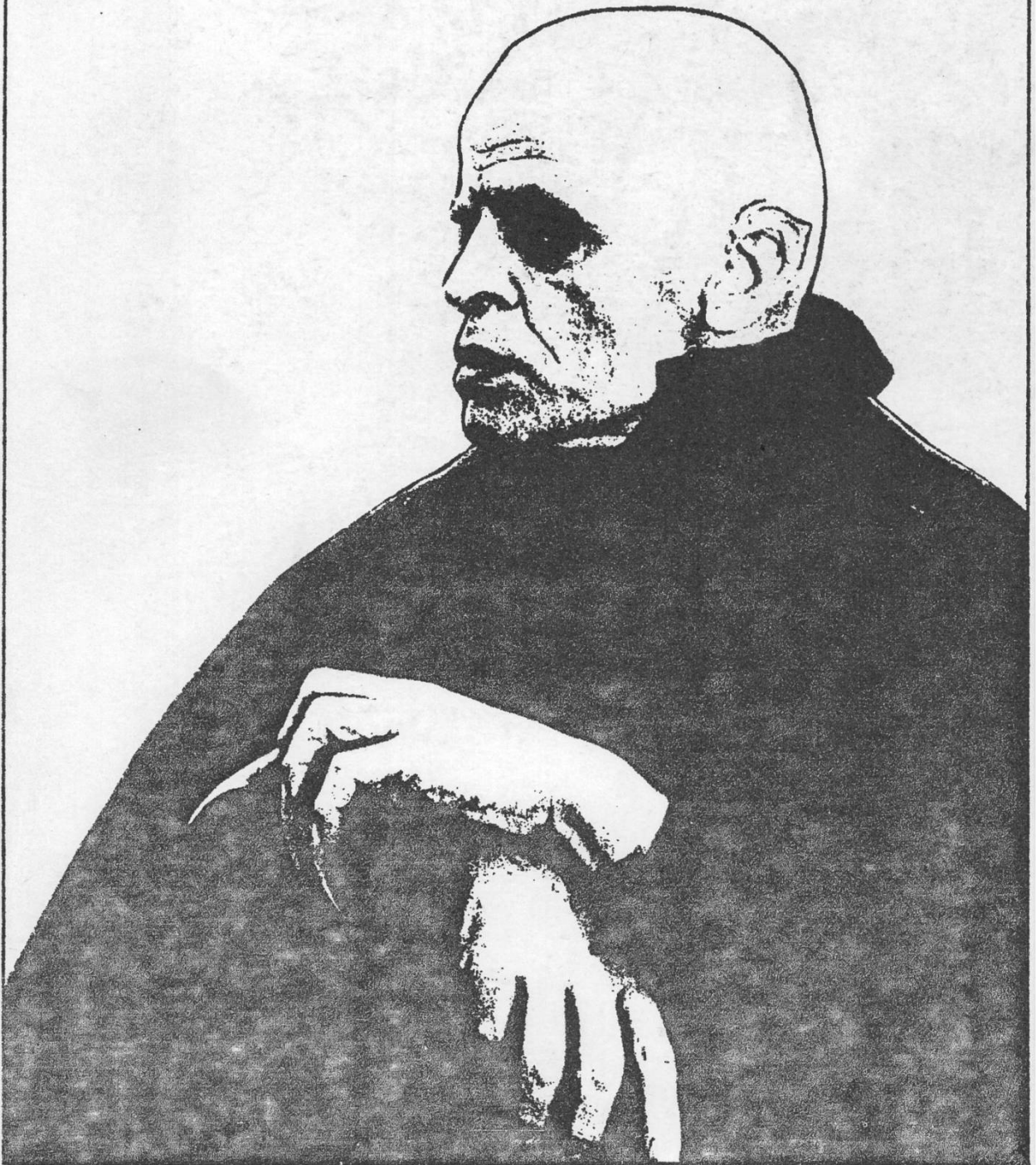
PDF erstellt am: **22.07.2024**

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

### **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Herausgeber:

Kath. Filmkreis Zürich  
Postfach 2394, CH-8023 Zürich

Redaktion:

Walt Vian

Gestaltung:  
Schriftsatz:

Leo Rinderer-Beeler  
Ruth Hahn

Druck:

Rotag AG  
Langstrasse 94, 8026 Zürich

## SIE FINDEN IN DIESER NUMMER:

Aus meinen NOTIZBUECHERN	2
NOSFERATU Phantom der Nacht	8
MESSIDOR die drei Wochen Odyssee zweier Mädchen durch die Schweiz	15
REMEMBER MY NAME Geschichte einer Befreiung	20
BROT UND STEINE oder: "Behinderte Landschaften"	23
Aus unserer Arbeit: MEDIENWOCHE OLTEN	26
Protokoll dieser Medienwoche	31

Fotos: Columbia Pictures Industries, 20th Century Fox  
Film Corporation, Citel Films SA, Majestic Films

# AUS MEINEN NOTIZBÜCHERN

"Was sich nicht deutlich formulieren lässt, ist nur halb gedacht: unreife Frucht, Gedankenfötus. Erst was sich klipp und klar aussprechen lässt, verdient es, als mögliches Denkobjekt in Betracht gezogen zu werden. Umgekehrt aber - und da stehen wir vor dem Grund aller Missverständnisse um Nietzsches Philosophie - soll nicht jeder Ausspruch Nietzsches als eine Behauptung an sich aufgefasst werden. Wenn Nietzsche einen Satz niederschreibt, bedeutet es nicht unbedingt, er meine, die Sache solle so, und nicht anders, aufgefasst werden. Sein Denken ist ein ständiges Suchen und Versuchen, ein noch auf die Probe zu stellendes Probierendes. Der niedergeschriebene Satz ist nicht anders als ein Probestück zu betrachten, das bei näherer Betrachtung oder in einem andern Zusammenhang gesehen kritisch behandelt oder verworfen werden könnte." Aus Pierre Bertaux' Essay über Friedrich Nietzsche (Die Zeit No. 18 - 27. April 1979 Seiten 34 und 35). Ich habe diese Sätze, eher zufällig, bei meiner Lektüre "gefunden". Da sie aber einiges festhalten, was mir wichtig scheint, hab ich sie heraus-gepickt. Was den ersten Teil der Aussage betrifft, so möchte ich so streng nicht sein: auch halb gedachtes, hoffe ich, kann anregen, weiterführen, zum Widerspruch herausfordern. Und genau dies sollen diese Notizen auch, im Ansatz. Einiges des hier notierten könnte auch unter einem andern Titel veröffentlicht werden -, aber anderes eben nicht. Absicht - auch dieser Vorbemerkung - ist, einen Titel einzuführen, unter dem auch in künftigen FILMBULLETINS, solche Notizen ihren rechtmässigen Platz finden.

## RAYMOND CHANDLER UND DER AMERIKANISCHE FILM NOIR:

Was fällt einem so schnell ein, zu dieser Veranstaltung des Filmpodiums der Stadt Zürich? Ebensogut und ebensoleicht wäre ein Programm "Dashiell Hammett und der amerikanische Film Noir" möglich gewesen. Raymond Chandler ist eine Wahl - und es ins EINE Möglichkeit bestes Kino zu zeigen. Kino von dem Chandler gesagt hat: "Anyonewho doesn't like Hollywood is either crazy or sober," (Einer der Hollywood nicht mag, ist entweder verrückt oder nüchtern").

Raymond Chandler (geboren 1888 in Chicago und 1959 verstorben in La Jolla) war 50, als sein erster Roman "The Big Sleep" im Jahre 1939 erschien. Und er war über 50, als er nach Hollywood ging, um dort als Drehbuchautor zu arbeiten - aufgewachsen war er, nach der Scheidung seiner Eltern, bei seiner Mutter in London, beruflich war er dann bis zu seiner Entlassung im Oelgeschäft tätig gewesen. Sechs Drehbücher entstanden unter Chandlers Mitarbeit, aber keines davon basiert auf einem seiner eigenen Romane DOUBLE INDEMNITY, 1943, Regie Billy Wilder; AND NOW TOMORROW, 1944, Regie Leving Pichel; THE UNSEEN, 1945, Regie Lewis Allen; THE BLUE DAHLIA, 1946, Regie George Marshall; STRANGER ON A TRAIN, 1951, Regie Alfred Hitchcock. Das sechste Drehbuch, das nie verfilmt wurde, hat Chandler dann in einen Roman umgearbeitet, der unter

dem Titel "Playback" veröffentlicht wurde.

Nach mehr als 20 Stories für das berüchtigte und nicht eben hoch angesehene (fragt sich: wieso eigentlich?) Kriminalmagazin "Black Mask", soll Chandler noch sieben Romane geschrieben haben. (Ich habe es nicht überprüft, aber wenn ich von dem was verfilmt wurde zurückgehe, kommt es hin.) Das müsste dann sein: "The Big Sleep", "Farwell My lovely", "High Window", "The Lady in the Lake", "The little Sister", "The long Goodbye" und "Playback".

Zur Verfilmung von Chandlers Romanen in Kürze dies: 1945 kam erstmals der von Chandler geschaffene Charakter Philip Marlowe auf die Leinwand und zwar in Edward Dmytryk's MURDER, MY SWEET (Drehbuch John Paxton nach dem Roman "Farewell My Lovely") - aber das war nicht (wie gelegentlich irrtümlich angenommen) die erste Adaption eines Chandler Romans für die Leinwand. TIME TO KILL, der letzte Film in der Michael-Shayne-Serie, den die 20th Century-Fox herausbrachte, Regie Herbert J. Leeds, Uraufführung 1942, basiert auf dem Chandler Roman "The High Window". Ebenfalls 1942, ebenfalls ohne Philip Marlowe und ebenfalls in einer populären Serie verarbeitet wurde "Farewell My Lovely" für THE FALCON TAKES OVER, Regie Irving Reis. Die RKO Radion Pictures hatte die Filmrechte am vielversprechenden Buch gekauft und die Drehbuchautoren Lynn Root und Frank Fenton machten daraus den dritten ihrer "Falcon"-Serie (13 weitere Filme der Serie mit andern Teams sollten noch folgen) - nebenbei um Kosten zu sparen, vor allem gegen den Schluss des Klein-Budget Films hin, das meist gegenüber der Vorlage verändert wurde. Es war der Darsteller Dick Powell, der die RKO zu einer authentischen Verfilmung von "Farewell My Lovely" überredete, weil er von seinem etablierten Image als singender Sonny-Boy weg wollte, wozu ihm die Verkörperung des hartgesottenen Marlowe eine gute Gelegenheit schien. Der Erfolg des Films MURDER MY SWEET gab ihm recht und beschleunigte wohl auch die Verfilmung anderer Chandler Romane. Als nächster auf dem Markt erschien THE BIG SLEEP, Regie Howard Hawks, Drehbuch William Faulkner, Leigh Brackett und Jules Furthman, in den Hauptrollen Humphrey Bogert und Lauren Bacall (1946 Warner Bros.). MGM brachte THE LADY IN THE LAKE, in der Regie ihres Stars Robert Montgomery, 1947 heraus und die 20th -Fox THE BRASHER DOUBLOON (nochmals nach "The High Window") in der Regie von John Brahm, mit George Montgomery in der Hauptrolle. Dann dauerte es mehr als 20 Jahre, bis sowas wie eine zweite Chandler Welle im Kino folgte: MGM brachte 1970 unter dem schlichten Titel MARLOWE, Philip Marlowe auf die Leinwand zurück. Paul Bogart führte Regie und Stierling Silliphant schrieb das Drehbuch nach "The Little Sister". Robert Altman's THE LONG GOODBYE, wozu Leigh Brackett das Drehbuch verfasste, folgte 1973. Noch eine Version FAREWELL, MY LOVELY, Regie Dick Richards und in der Hauptrolle Robert Mitchum, kam 1975 heraus und die bislang letzte Chandler Umsetzung stammt von Michael Winner, der 1978 in England eine Re-make von THE BIG SLEEP drehte. Von den 15 Filmen - die 5 an deren Drehbuch Chandler arbeitete und die 10 die bisher nach seinen Romanen entstanden - konnten für das Zürcher Programm nur gerade deren 7 beschaffen werden, was halb so schlimm ist, als eigent-



THE LADY IN THE LAKE



MARLOW

THE MALTESE FALCON

1931

1941



lich nur THE BLUE DAHLIA und STRANGER ON A TRAIN noch unbedingt dazu gehört hätten.

\*

Chandler gilt allgemein als bedeutender Repräsentant des "Film Noir" (gelegentlich auch als "Schwarze Serie" bezeichnet) und wird zu dessen geistigen Wegbereitem gerechnet. Es war demnach sinnvoll, ein Begleitprogramm zu den "Chandler-Filmen" zusammenzustellen, das andere berühmte Filme der "Schwarzen Serie" enthielt, die einen Vergleich zu "Chandler" erlaubten.

THE MALTESE FALCON, 1941, Regie John Huston, mit Humphrey Bogart als Privat Detektiv Sam Spade, der dieses Beiprogramm eröffnete, gilt weiterhin als erster Film Noir. "Am Beginn der Serie stand J. Hustons THE MALTESE FALCON..." Gregor Patals "Geschichte des Films" (Seite 315). Ohne den Film Noir als Genre hier abgrenzen und definieren zu wollen und demnach auch die Frage offenlassend, ob diese Festlegung stimmt, sei lediglich angemerkt: Hustons Erstling von 1941 war bereits die dritte Version von Dashiell Hammetts "The Maltese Falcon". Die erste Version ist genau 10 Jahre älter. Roy Del Ruth führte die Regie, Ricardo Cortez verkörperte Sam Spade, Warner Bros. produzierte und der Titel lautet auch THE MALTESE FALCON. William Dieterle realisierte ebenfalls für Warner 1936 die zweite Version unter dem Titel SATAN MET A LADY mit Warren William und Bette Davis in den Hauptrollen. (Diese Filme haben übrigens nichts mit der bereits erwähnten "Falcon-Serie" zu tun.) Dieterle, der immer in weissen Handschuhen Regie führte und einst Schauspieler bei Max Reinhardt war, realisierte übrigens auch den bemerkenswerten FOG OVER FRISCO (Warner Bros. 1934) den W.K. Everson in "The Detective in Film" als einen der komplexesten Mystery-Filme bis zu THE BIG SLEEP bezeichnet. Und Dashiell Hammett gilt, neben James M. Caine und Chandler, als dritter im Bunde der Wegbereiter für den Film Noir. Auch er hatte in "Black Mask" seine ersten Detektiv-Geschichten veröffentlicht - war aber gerade dabei, sich zur Ruhe zu setzen, als Chandler eben erst anfang. Detail: Hammett war Detektiv bevor er Detektiv-Geschichten zu schreiben begann und Marlowe erzählt zu Beginn von THE LADY IN THE LAKE, dass er beschlossen habe, lieber über Fälle zu schreiben, als solche zu lösen. Hammetts wichtigste Figur neben Sam Spade dürfte Nick Charles, der pensionierte Detektiv aus der "Thin Man-Serie" sein, die es mit William Powell und Myrna Loy in den Hauptrollen auf sechs Folgen brachte. Die ersten drei davon nach Hammett und in der Regie von W.S. Van Dyke II. Als Schwarze Filme sind sie wohl kaum mehr zu bezeichnen, aber die Grenzen Detektiv-Filme, Film Noir, Mystery-Filme sind eh fließend. (Zu den Detektiv-Filmen, aber nicht zum Film Noir, wären auch die "Charlie Chan-Filme" zu rechnen, eine Serie, die es zwischen 1929 und 1949 auf 45 Folgen brachte, von denen das dritte Deutsche und das Schweizer Fernsehen gegenwärtig eine Auswahl zeigt.)

\*

Leigh Brackett figuriert als Drehbuchautorin in den Vorspannaten zu THE BIG SLEEP (Howard Hawks, 1946) und auch in denen zu Robert Altman's THE LONG GOODBYE (1973). In einem Beitrag in "Take One" (Volume 4,

Number 1) erzählt sie von beiden Arbeiten und macht sich ihre Gedanken dazu. Die Arbeit an BIG SLEEP war ihr zweiter Job als Drehbuchautorin - als grosser Chandler Fan und als grosser Bogart Fan konnte sie es kaum glauben, dass sie diesen Job gekriegt hatte. Ausserdem sollte sie mit William Faulkner zusammenarbeiten - THE William Faulkner, wie sie schreibt. Allerdings hatte dann Faulkner die Kapitel angestrichen, die sie bearbeiten sollte und beide arbeiteten allein in ihren Büros. "Das Schreiben am Drehbuch machte sogar mir wenig Schwierigkeiten, das Buch war gut und es war zeitgemäss", schreibt sie.

Detail: Jules Furthman (der auch "Credit" als Drehbuchautor von THE BIG SLEEP hat) schreibt Brackett, wurde erst zum Ueberarbeiten des Drehbuches herbeigeholt, als die Dreharbeiten bereits im Gang waren. Und dies mag dann auch erklären, weshalb THE BIG SLEEP weniger von Furthman's Handschrift geprägt ist/scheint, als andere Filme, an denen er für Hawks geschrieben hat. (ONLY ANGELS HAVE WINGS, TO HAVE AND HAVE NOT und RIO BRAVO sind da typischer und ziehen auch die Fäden zu Filmen an denen er für Josef von Sternberg gearbeitet hat, etwa MOROCO und SHANGHAI EXPRESS, deutlicher.)

Als Leigh Brackett 25 Jahre später gefragt wurde, ob sie noch einmal ein Chandler-Buch bearbeiten wolle, sagte sie zu. Sie las das Buch, das sie seit Jahren nicht mehr gelesen hatte und stellte fest, das es nicht noch einmal eine leichte Arbeit werden würde. Ohne Kürzung, meint sie, würde dies einen Film von mindestens 4 Stunden Laufzeit ergeben, in dem fast nur geredet wird. In "The Big Sleep" habe Chandler eine Geschichte erzählt zur Unterhaltung, er habe nicht verlangt, dass sie geglaubt würde - ganz im Gegensatz zu "The Long Goodbye".

\*

LADY IN THE LAKE ist insofern ein besonderer Film, als er ganz konsequent eine subjektive Kamera einsetzt. Der Erzähler und Hauptdarsteller Robert Montgomery als Philip Marlowe, ist abgesehen von einem kurzen Prolog, nur dann auf der Leinwand sichtbar, wenn er sich irgendwo spiegelt - sonst sind im besten Fall seine Hände zu sehen, die Türen öffnen oder nach irgendwelchen Gegenständen greifen. Höhepunkt: die Kamera blendet aus, als Marlowe daran geht, Adrienne Fromset, die Hauptdarstellerin Audrey Trotter, zu küssen und ihre Stimme (nur aus dem off kommend) bemerkt: "Du schliesst die Augen also auch dazu", denn schliesslich hat er sie einige Sequenzen zuvor, mit geschlossenen Augen im Raum stehen gelassen und ist davon gegangen.

Die subjektive Kamera, in dieser Konsequenz eingesetzt, letztlich, "bewundernswert", funktioniert aber einfach nicht. Es verlangt den Film bis zur gähnenden Langeweile bei der 10. Türe die da geöffnet wird und es irritiert mehr - in dieser Länge eingesetzt - als dass es fasziniert. Meiner Meinung nach funktioniert schon die subjektive Kamera zu Beginn von HALLOWEEN (John Carpenter, 1978) nicht mehr, weil die Szene einfach zu lang ist. Einmal funktioniert die subjektive Kamera selbst bei Hitchcock nicht, auch wenn das technische Gründe hat - in SPELLBOUND, wenn zum Schluss der Arzt den Revolver in der Bildachse auf Ingrid Bachmann gerichtet hält, bevor er ihn gegen sich selber dreht (die verwendete künstli-



che Hand ist viermal so gross, wie eine normale; nicht das, aber die Künstlichkeit ist störend). Murnaus subjektive Kamera etwa, kurz und funktional im LETZTEN MANN, wo der Jannings so besoffen ist und die Kamera entsprechend schwankt, überzeugt da schon mehr.

\*

Wie schwarz ist der Film Noir eigentlich? Eine Beobachtung: in den meisten Filmen der Schwarzen Serie gibt es ein Happy End, und sei es ein verstecktes, nur Nebenfiguren betreffendes. OUT OF THE PAST, Jacques Tourneur, 1947, ein ganz schwarzes Ding, das mit dem Tod der beiden Hauptfiguren endet, als ihr Wagen auf eine Polizeisperre prallt - aber das macht nur den Weg "zum kleineren Glück" frei für den spiessigen Sheriff und seine Freundin, die ihm Jeff Bailey vorübergehend ausgespannt hatte. Wenigstens vergleichbares, um nicht zu sagen dasselbe, spielt sich in DOUBLE INDEMNITY ab.

THE BIG SLEEP folgt dem klassischen Ablauf einer Erzählung: Problem - Krise - Lösung. Wobei am Ende immer genau das "gelöst" wird, was zu Beginn der Erzählung als Problem gestellt wurde. (Krimis nach dem Muster wer-ist-der-Mörder gefertigt, sind das einleuchtenste Beispiel für diesen Sachverhalt, der aber auch für andere Erzählungen gilt.) Die Lösung, die von THE BIG SLEEP dem Zuschauer angeboten wird, ist die Beziehung Marlowe Vivien - was auch von den nichtgelösten Fragen ablenkt. Eine strukturelle Betrachtung von THE BIG SLEEP weist darauf hin, dass das ursprüngliche Problem/Verbrechen die Bedrohung der Familie Sternwood (als Familie) ist, was durch die Schaffung einer neuen Familie Marlow - Vivien endgültig behoben wird. Solch eine strukturelle Betrachtung, die Details der Handlung vernachlässigt, die nicht nach der Entwicklung fragt, sondern die veränderten Zustände ins Auge fasst, ergibt auch für DOUBLE INDEMNITY: Familie in Auflösung begriffen und von weiterer Zerstörung bedroht (die Frau, die ins Haus kam, hat die Mutter auf dem Gewissen und geht nun daran auch den Vater aus dem Weg zu schaffen) zu Beginn des Films, während an seinem Ende der Weg zur Gründung einer neuen Familie für die Tochter mit ihrem Freund frei ist. OUT OF THE PAST signalisiert als erstes, in der Imbiss-Stube Sequenz, die Probleme, die der Sheriff mit seiner Freundin hat, seit sie eine Zuneigung für den Fremden aus der Stadt entwickelt. Auch in FORCE OF EVIL (Abraham Polonsky, 1948) ist unter der Vordergrundigen Handlung und Thematik auf einer weiteren Ebene die "Entwicklung" einer Familie zu beobachten: der Verlust der Familie durch den frühen Tod der Eltern hat die Beziehung der beiden Brüder so gestaltet, dass sie nun den Motor für den Film überhaupt abgibt. In diesem Fall endet die Geschichte mit dem Tod des älteren Bruders und der Aussicht auf einen Neubeginn in der Verbindung des jüngeren mit Doris.

Die Frage sei einstweilen nur aufgeworfen: ist die Weste der meisten schwarzen Filme ("unter dem schwarzen Frack") etwa weiss?

(Filme der Schwarzen Serie aus den 40er Jahren, die mir im Augenblick einfallen und denen die "Familie"-Struktur nicht ohne weiteres überzustülpen ist: THE MALTESE FALCON, THE LADY FROM SHANGHAI.)

Walt Vian

# NOSFERATU PHANTOM DER NACHT

Werner Herzog fordert den Vergleich heraus: die Anlehnung an den - oder wer lieber will: die Werktreue zum - alten NOSFERATU von 1922, dem längst zum Klassiker gewordenen Meisterwerk von Friedrich Wilhelm Murnau (nach einem Drehbuch von Henrik Galeen \*1) ist so eindeutig, beziehungsweise derart beabsichtigt, dass es kein Ausweichen gibt \*2). Die äusserlichen Veränderungen sind: farbig statt schwarz/weiss, mit gesprochenem Wort statt stumm mit Zwischentiteln und selbstverständlich eine neue Besetzung der Rollen \*3). Die einzig wesentliche Veränderung betrifft den Schluss des Films.

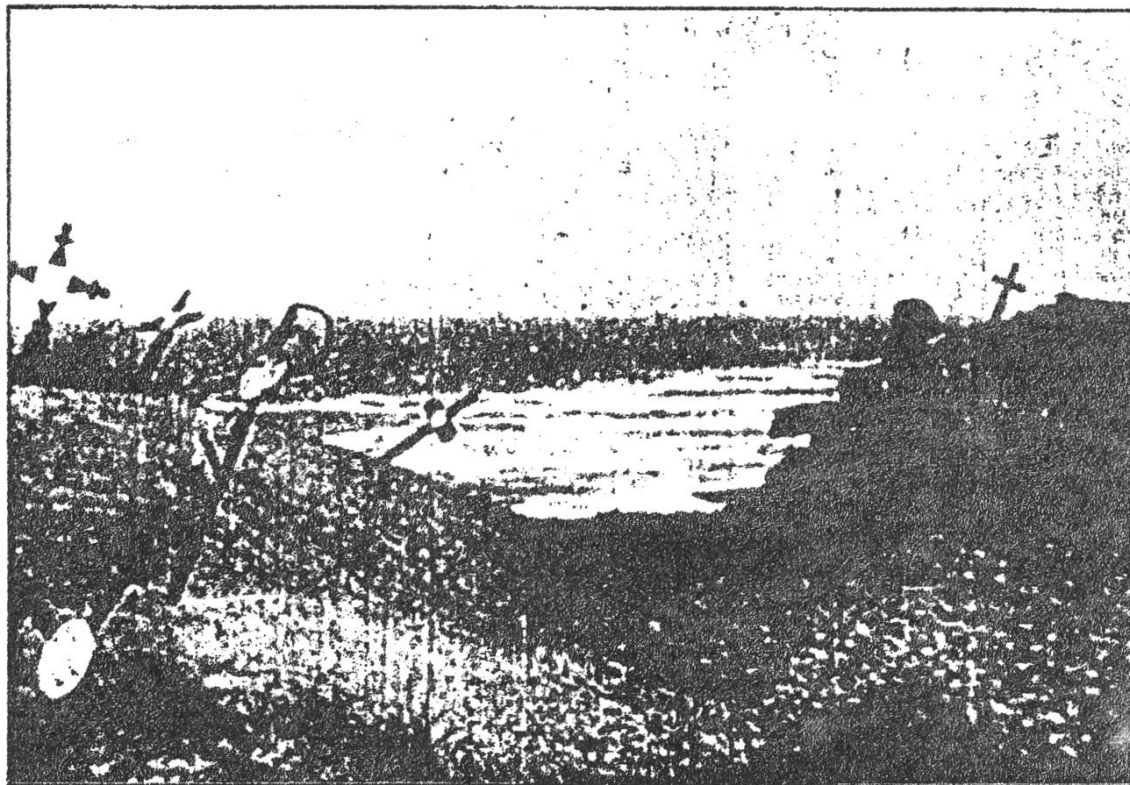
Die Geschichte, die im Jahre 1850 in der kleinen Hafenstadt Wismar (gedreht wurde sie im holländischen Delft) an der Ostsee beginnt, dürfte bekannt sein: Der verknitterte, unheimliche Makler Renfield - dargestellt vom bekannten Karikaturisten Topor mit seinem hysterisch-grauslichen Lachen - schickt den Angestellten Harker nach Transsylvanien zu Graf Dracula, weil dieser ein Haus in Wismar kaufen will \*4). Dem ambitionierten jungen Harker kommt das gerade recht, weil er sich vom Lohn ein grösseres Haus für seine Frau Lucy zu kaufen erhofft; unbekümmert um deren Furcht, die aus der Vorahnung eines liebenden Herzens kommt, macht er sich auf den Weg.

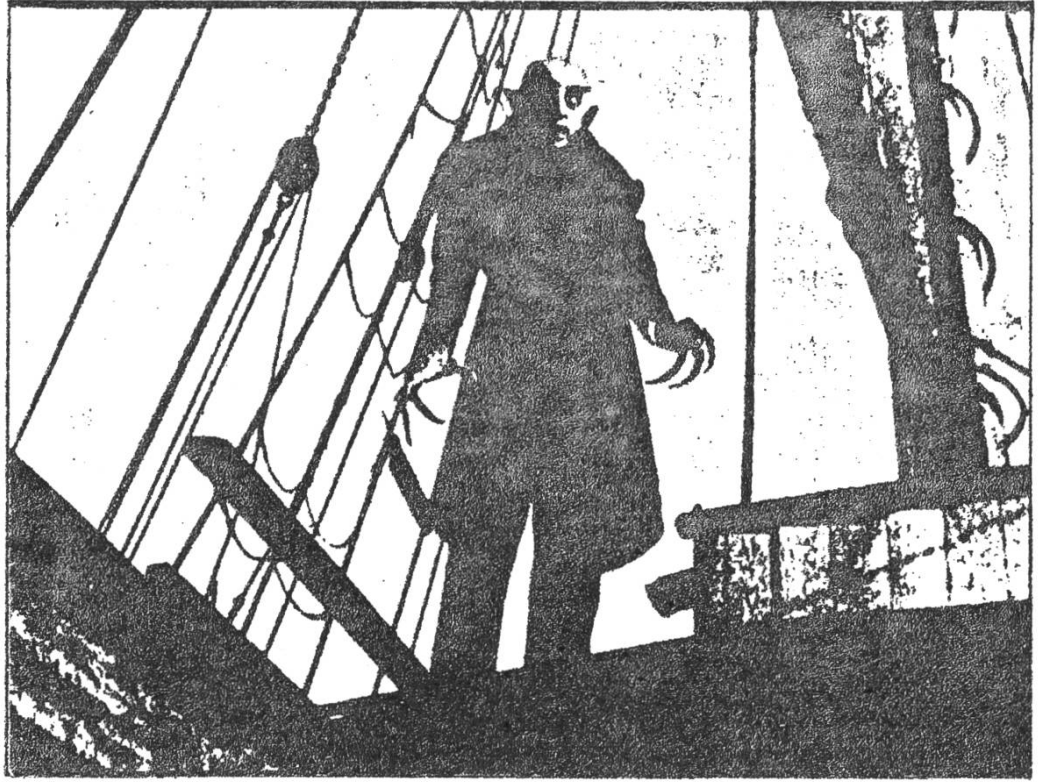
Den "Trick" Murnaus, der Negativfilm verwendet, um die von Dracula dominierte Landschaft gespenstischer zu machen, konnte Herzog nicht wiederholen. Auch das Geistergefährt, welches den Besucher des Grafen abholt ist "stärker" bei Murnau - mit Einzelaufnahmen gedreht und negativ kopiert, scheint der Vierspänner hektisch unwirklich über die Wege zu schweben. Es gibt jedoch bei Herzog sowas wie ein Synonym dafür: er hat eine Burg(ruine) auf einer Bergkuppe gefunden, die am Himmel vorbeirausend wie eine nur alptraumhafte phantasierte Behausung des Grafen erscheint. (Sie wurde mit einem Zeitraffer aufgenommen und man weiss natürlich, dass sich die Wolken am Himmel bewegen \*5).)

Graf Dracula stärkt sich am Blut des Besuchers, bevor er den Kaufvertrag unterschreibt und sich mit seinen Särgen, die Ratten und die ungeweihte Erde zur Tagesruhe bergen, auf den Weg macht.

Im Drehbuch von Galeen steht die Szene von der nächtlichen Blutsaugerei (verkürzt wiedergegeben) so: "Hutter im Bett, gespannt und verwirrt. Langsam rückt Nosferatu näher heran. /Unwiderstehlich beugt er sich über den vor Angst erstarrten, hilflosen Mann und gräbt seine Zähne in dessen

Kehle./Schnitt: Schlafzimmer von Hutters Frau – Ellen schreit: Hutter!/  
Ellen im Bett ... im Delirium. (...)/Ellen zittert wie ein verwundeter Vo-  
gel (...) und zieht sich in eine Ecke des Bettes zurück./Schnitt: Nosfera-  
tu dreht seinen Kopf. Er lauscht, als ob er das verängstigte Schreien in der  
Ferne fühlen – hören könnte." Es zeugt von Herzogs Verehrung für den  
Meister, dass er dessen stärkste Bilder und Szenen nicht verändert (neue  
Lösungen dafür nur sucht, wenn er dazu gezwungen ist: die hervorragenden  
Doppel-Belichtungen, scheinen heute nicht mehr wiederholbar zu sein),





NOSFERATU gegenübergestellt (siehe Anmerkung \*6)



Murnau manchmal bis in die Bildkomposition hinein nachschafft und ganze Schnittfolgen - etwa die beschriebene - beibehält. \*6)

Nicht immer gelingt das ganz. Etwa das Eindringen Nosferatus in Harkers Kammer - obwohl Herzog auch hier dem Vorbild folgt - ist bei Murnau viel bedrohlicher! (Der alte Film wird, wo er kommerziell gezeigt wird, fast ausschliesslich ein Drittel zu schnell - mit 24 statt mit 18 Bildern/sek - vorgeführt. Dies gibt den Aufritten Nosferatus eine behende komische Note, die er original gar nicht hat.)\*7) Das Risiko, in der Herausforderung zu unterliegen, bestand natürlich immer. Es dennoch einzugehen, muss einer tieferen inneren Ueberzeugung und starkem Einfühlungsvermögen entsprechen, die Herzog nicht nur zuzutrauen - "Was ich bin, sind meine Filme" -, sondern auch aus seinen bisherigen Filmen bereits herauszuspüren sind. Herzog wollte mit seinem waghalsigen Unternehmen nicht weniger, als bewusst an die Tradition des deutschen Films, den es seit den 20er Jahren nicht mehr gab, anknüpfen \*8). Und der Regisseur, der nicht nur sagt, dass er Landschaften inszeniert, für seine Filme gestalten kann, sondern es auch tut, hat Bilder geschaffen - für die Kamera verantwortlich, diesmal wieder, Jörg Schmidt-Reitwein \*5) -, die nicht beschrieben werden können, sondern sinnlich erfahren werden müssen: die eine Fortsetzung jener Tradition erkennbar machen.

Nosferatu, unterwegs bereits Unheil verbreitend, trifft auf dem Seeweg in Wismar ein, während Harker, geschwächt und fiebrig, aber von seiner Liebe zu Lucy getrieben, auf dem Landweg folgt. Von hier an beginnt Herzog immer stärker seine eigene Botschaft in den Film einzubringen. Er folgt seinem Vorbild eigentlich nur noch in den Szenen mit und um Nosferatu - der übrigens von einem hervorragenden Klaus Kinski dargestellt wird, selbstverständlich mit der "murnauschen" Maske, für die Kinski jeden Tag vier Stunden still sass, bis die japanische Make-up Künstlerin ihre Arbeit beendet hatte. Zum andern aber bringt Herzog Szenen ein, die den Zerfall einer bürgerlichen Gesellschaft, in Folge der Furcht vor dem Namenlosen und der grassierenden Pest, zeigt. So unter dem Motto "Wir haben alle die Pest; so ist jeder Tag, der uns bleibt, ein Fest", erscheinen die Bürger, die inmitten des Chaos auf dem Marktplatz tanzen, oder zwischen Ratten und Särgen im Freien tafeln, seltsam erleichtert und fröhlicher als zuvor.

Allein Lucy, die auf Grund der Tagebuchaufzeichnungen ihres Mannes die Quelle des Unheils kennt, ist entschlossen zu handeln. Zunächst sucht sie die Hilfe des Arztes und Wissenschafters Van Helsing. Der aber argumentiert, man lebe in einem aufgeklärten Zeitalter, für unbedachte Handlungen sei kein Platz, Ahnung und Vermutungen genügen da nicht, zunächst müsse alles wissenschaftlich untersucht und geprüft werden, bevor man keine streng wissenschaftliche Beweise habe, seien keine Schritte einzuleiten. Als dann aber ihre beste Freundin tot aufgefunden wird, handelt Lucy allein: sie gibt sich Nosferatu hin und behält ihn bis zum Morgengrauen bei sich - die sexuelle Komponente, die allen Vampirfilmen wenigstens latent inne wohnt, wird hier übrigens nicht unterdrückt, aber auch nicht ausgeschlachtet. Erst als er Lucy, die die Zerstörung Nosferatus mit ihrem eigenen Leben bezahlt, tot auffindet, handelt auch Dr. Van Helsing und wird prompt von den Behörden aufgegriffen und verurteilt, obwohl die Gefängnisse in-

mitten des Chaos längst nicht mehr bewacht werden. Harker aber, inzwischen selbst zum Untoten geworden, tritt die Nachfolge des Grafen an. (Bei Murnau brachte "Lucys" Opfer noch "die ganze Welt wieder in Ordnung".)

Herzog, der gesagt hat: "Es ist kein Zufall, dass ich diesen Film gerade jetzt mache", muss unsere Zeit, unsere Welt gemeint haben, gerade mit den Veränderungen, die er gegen den Schluss hin einbringt \*9). Aber grauslich wirkt der Film längst nicht mehr - nur mehr symbolisch. Murnaus Film hiess im Untertitel noch "Eine Symphonie des Grauens", und den hat Werner Herzog wohlweislich nicht mehr mit-übernommen. Wir alle haben in dem halben Jahrhundert, das zwischenden beiden Filmen liegt, so viele schreckliche Bilder, mit dokumentarischem, nicht fiktivem Charakter gesehen, dass NOSFERATU tatsächlich nur noch symbolische wirken kann. So schnell lassen wir uns doch das Fürchten nicht mehr beibringen!

Walt Vian

#### Ergänzende Anmerkungen zu NOSFERATU:

\*1) Lotte Eisner in ihrem Buch "Murnau": "Obwohl der Film (allerdings nicht autorisiert) auf Bram Stokers Roman "Dracula" beruht, folgt er der Vorlage nur lose." Der Film von Herzog aber folgt demjenigen von Murnau doch recht genau. Es ist demnach durchaus berechtigt, den Drehbuchautor des Murnaufilmes wenigstens zu erwähnen.

Das Drehbuch - Murnaus persönliche Kopie, die Lotte Eisner ergattern konnte - ist übrigens im Anhang zu ihrem Murnau-Buch in englischer Uebersetzung nachgedruckt: "Cinema Two" Reihe Secker & Warburg, London 1973. Ein Transscript des Films NOSFERATU von Murnau, ist französisch enthalten in "L'Avant scène Cinema" No 228, Mai 1979.

\*2) Werner Herzog betont, dass er etwas absolut Neues schaffen wollte und niemals ein Remake beabsichtigte. Er will seine Arbeit eindeutig als Neuschöpfung eines bereits gestalteten Stoffes verstanden wissen. Herzog: "Es gibt viele Filme über Jeanne d'Arc, über Christus, über Casanova, viele Dramen über Romeo und Julia Thema, ohne dass man abwertend von einem Remake spricht." Obwohl der Begriff Remake - Wieder - bzw. Neu-Inszenierung - grundsätzlich überhaupt nichts abwertendes hat: von mir aus! Vielleicht hat Lotte Eisner den Stein des Weisen gefunden, als sie sagte: "Das ist kein Remake, das ist eine Wiedergeburt."

\*3) Die englische Version des Murnau Filmes nimmt die Namen der Figuren des Romanes von Stoker wieder auf, während die deutsche (original) Version noch eigene Namen aufweist, mit Ausnahme von Graf Dracula, der in beiden Fällen Graf Orlock alias Nosferatu genannt wird. (Da es sich bei Murnaus NOSFERATU um einen Stummfilm handelt, unterscheiden sich natürlich nur die Zwischentitel.) Auch Herzog nimmt Stokers Figuren-Bezeichnungen wieder auf - allerdings einschliesslich Nosferatus als Graf Dracula. Eine Zusammenstellung (welche allerdings kleinere Abweichungen (...) und Variationen nicht alle anführt) sieht dann so aus: Graf Orlock (Max Schreck) - Graf Dracula (Klaus Kinski); Thomas (Jonathan) Hutter (Gustav von Wangenheim) - Jonathan Harker (Bruno Ganz); Ellen (Nina), seine Frau (Greta Schroeder) - Lucy Harker (Isabelle Adjani); Knock, Grundstückmakler (Alexander Granach) - Renfield (Roland Topor); Harding (Westenra), Schiffsbauer und Freund von Hutter (Georg H. Schnell) - Schrader (Carsten Bodinus); Ruth (Annie, bzw. Lucy) die Schwester von Hutter und die Frau von Harding (Ruth Landshoff) - Mina (Martje Grohmann); Profes-

sor Bulwer (John Gottowt) - Dr. Van Helsing (Walter Ladengast); sowie der Kapitän (Max Nemetz) - (Jacques Du Filho) und Nebenfiguren die keine Gemeinsamkeiten mehr aufweisen - nicht zuletzt Leute aus dem Produktions-Team, die Herzog ganz gerne auch als Statisten einsetzt: Walter Saxer, der Produzent, Gisela Storch, die Kostüm-Entwerferin und Martin Gerbl, ein "Lichtmacher" die um die Festtafel sitzen, oder Beverly Walker, engagiert als Assistentin für den englischen Dialog (der gleichzeitig gedrehten englischen Version von Herzogs NOSFERATU), die nun als Aebtissin auf der Leinwand zu sehen ist und Werner Herzog selbst, der - wenn auch kaum zu erkennen - als Mönch in einer Statistenrolle zu sehen ist.

\*4) Bei Murnau beginnt eine Version: "Chronik der grossen Pest von Wismar im Jahre 1843." Eine andere: "War es Nosferatu, der die Pest 1838 nach Bremen brachte?" (Beides sinngemäss zitiert) Es ist also, je nach gesehener Version, richtig zu sagen, Murnaus Film spiele in Bremen. Gedreht allerdings wurden die murnauchen Aufnahmen in Wismar. Herzogs Film spielt in Wismar - um 1850. Murnau hat ausserdem in den Karpaten, in Rostock, Lübeck, auf Helligoland und in der Nordsee gedreht. Herzog ausser im holländischen Delft in der Tschechoslowakei (Pernstein und Telč), Mexiko, und ebenfalls in Lübeck gefilmt. Die alten Saluhäuser in Lübeck stehen trotz starker Zerstörung im 2. Weltkrieg noch - bloss aus dem damaligen niedrigen Gehölz sind stattliche Bäume geworden. Herzog trieb einigen Aufwand um die gleichen Häuser, von selben Kamerastandpunkt aus und unter gleichem Blickwinkel wie Murnau einzufangen. In einem späteren Interview allerdings sagte er dann: leider hätte sich herausgestellt, dass er die falschen Häuser erwischt hätte.

\*5) Aus einem Interview mit dem Kameramann Jörg Schmidt - Reitwein: "In NOSFERATU, der fast schon Hollywood-Grösse hat, gibt es einige Bilder, die mit Super8 gefilmt wurden. Das sind freilich keine inszenierten Aufnahmen, sondern Trickbilder, Wolkenformationen und Landschaften, die sich verändern. Mit Licht und Landschaften kann ich eben unglaublich viel anfangen." (Film & Ton Magazin, Heft 3/79)

\*6) Ein geradezu als Zitat nachgestaltetes Bild, wäre der kleine Friedhof am Strand wo Hutters/Harkers Frau, auf einer Bank sitzend, auf ihres Mannes Rückkehr aus den fernen Landen wartet. Eine andere Einstellung, jene von Nosferatus "Auftritt" auf dem Schiff - wobei die Sequenz auf dem Schiff wesentlich verkürzt und die Einstellungsfolge verändert wurde. (Wir haben versucht, das was uns anhand der zur Verfügung stehenden Bilder möglich war, bildlich zu belegen.)

\*7) Ueber die Anlage des Charakters des Vampirs ist einiges geschrieben worden. Presseheft: "Am stärksten wird die unterschiedliche Auffassung der beiden Regisseure in der Anlage der Vampir-Rolle deutlich. Bei Murnau ist Nosferatu der Höllenhund, Inkarnation des Schreckens, Symbol des Terrors und Autorität; bei Herzog vorwiegend tragische Figur, ein Einsamer, von der Gesellschaft Ausgestossener, getrieben von Existenzangst und ungestillter Todessehnsucht. "Der Tod ist nicht alles. Es ist viel grausamer nicht sterben können", räsontiert Nosferatu bei Herzog. Er nähert sich Lucy nicht fordernd, sondern demütig, um Liebe und Verständnis bittens. Er erweckt mehr Mitleid, als dass er schaudern macht." Oder Hans C. Blumenberg (in "Die Zeit" No 3, 12.1.79) "Der blutsaugende Graf aus den Karpaten ist keine undifferenzierte, erbarmungslose Terrorgestalt mehr, wie sie Max Schreck 1922 für Murnau spielte. Herzogs Nosferatu betreibt sein schreckliches Geschäft fast mit Widerwillen, wie ein Triebtäter, der sich vor seinen Obsessionen fürchtet. Er wirkt weniger majestätisch als jammervoll, gehetzt verloren: einer, der endlich Ruhe finden will, sterben möchte, aber nicht sterben darf. "Zeit, das ist ein Abgrund, tausend Nächte tief 'Und wenn er endlich daliegt, zusammengekrümmt wie ein Fötus, tut er einem fast leid."

Aber auch Murnaus Vampir ist vielschichtig angelegt, er verkörpert keineswegs nur das Böse - gerade im Werkzusammenhang mit den andern Murnaufilmen, wo etwa die Frau der Stadt in SUNRISE oder das Oelfeld mit seiner Anziehungskraft in DER BRENNENDE ACKER die Funktion/Stellung des Blutsaugers aus den Karpaten einnehmen,

erscheint, Graf Orlock vielmehr als einfach das mystische, unergründliche und abgründige Andere: das Phantastische. Zur Verdeutlichung ein Zitat aus "Der Phantastische Film" von Henrik Galeen (also dem Drehbuchautor von NOSFERATU) geschrieben um 1929 (erschienen in "Film Photos wie noch nie", Kindt & Bucher, Giessen 1929; zitiert nach "die filmkundliche mitteilungen" No 1/3. Jhg. März 1970): "Was nennen wir heute noch phantastisch? Alles, was im Unterbewusstsein möglich erscheint, obwohl es im gewöhnlichen Alltagsleben nicht vorhanden ist. (...) Wir haben uns daran gewöhnt, das uns jeder Tag neue technische Wunder bringt. (...) So beginnen wir nach diesen Wundern in uns und um uns zu suchen, und das Unwahrscheinliche wird zum Phantastischen. Wir merken, dass ein Hund, ein Kind ringsherum um einen Spiegel wandern und das Wunder des zweiten Gesichts bestaunen. Wir werden nachdenklich und fragen uns: wie ist es, wenn dieses Zweite, dieser Andere, der dir so ähnlich sieht, aus dem Rahmen des Spiegels herausträte... Unser Unterbewusstsein bestätigt eine Möglichkeit, die unser Verstand verneint, und das genügt, um daraufhin alle phantastischen Möglichkeiten aufzubauen."

\*8) Werner Herzog: "Murnaus Film, genau wie DAS KABINETT DES DR. CALIGARI und DR. MABUSE sind psychologische Spiegelungen des Deutschlands von 1918 - 1933. Jeder dieser Filme ist ein Meisterwerk des Expressionismus, basierend auf dem dramatischen, visuell revolutionierenden Stil eines Max Reinhardt. Seit dieser Zeit hat der deutsche Film jeden kulturellen Kontakt verloren. Erst wurde er zum Propagandavehikel des Nazi-Regimes degradiert, in den 50er Jahren ertrank er in der Flut langweiliger Heimatfilme. Wir Cineasten standen jahrzehntelang ohne Vorbilder da - zumindest ohne deutsche Vorbilder. Eines der wichtigsten Dinge im Kulturleben ist jedoch Kontinuität. Diese möchte ich wieder herstellen, die historische Lücke schließen, eine Brücke vom Gestern zum Heute schlagen. Die einzige Möglichkeit, die ich dafür sehe, ist, an die grosse Tradition des deutschen Stummfilms wieder anzuknüpfen. Und dies ist einer der Gründe, warum ich NOSFERATU filmte."

\*9) Auch dazu noch einmal Werner Herzog selbst: "Es ist kein Zufall, dass ich diesen Stoff gerade jetzt gewählt habe. Ereignisse wie die Ermordung von Schleyer, der Tod der 3 Terroristen und ihre Bestattung haben die allgemeine Situation in unserem Land schlagartig verändert. Polizei war plötzlich überall, jeder wurde kontrolliert, jeder war verunsichert. Da die Terroristen ihre Aktionen auf dem Boden und in der Luft ausübten, war bald die ganze Welt einbezogen. Städte und Länder versuchten, durch neue Gesetze und Verstärkung ihrer Polizei-Einheiten ihre Sicherheit zu schützen. Furcht beherrschte seitdem die Menschheit - FURCHT HEISST DIE DIKTATUR UNSERER ZEIT." (Meine Hervorhebung.)

(Zitiert wurde immer, soweit nichts anderes vermerkt nach dem Presseheft der 20th Century Fox. - an)

#### DATEN ZUM FILM:

Produktion, Drehbuch und Regie: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Gesamtleitung der Produktion: Walter Saxer; Ausstattung: Henning von Gierke; Kostüme: Gisela Storch; Assistenz beim Kostümentwurf: Annegret Poppel; Licht: ua. Martin Gerbl; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Masken: Reiko Kruk; Figuren: Ludovic Paris; Ton: Harald Mavry; Spezialeffekte: Cornelius Siegel; Musik: Popol Vuh · Florian Fricke und; R. Wagner "Rheingold" gespielt von den Wiener Philharmoniker unter Leitung von Sir Georg Solt, Charles Gounod "Sanctus" (Messe Solennelle), Vok Ansambel Gordela (Chor der Republik Georgien).

Besetzung: siehe Anmerkung \*3).

Produktion: BRD/Frankreich 1978, Werner Herzog-Filmproduktion/Gaumant SA; Länge 106 Min.; Verleih: 20th Century Fox.



# MESSIDOR

DREI WOCHEN ODYSSEE ZWEIER MAEDCHEN DURCH DIE SCHWEIZ

"Wenn man erst einmal weiss, wie man etwas macht, sollte man etwas anderes beginnen." Alain Tanner.

JONAS betrachtet Tanner selbst- als sowas wie die Abrundung seiner Spielfilme bis dahin - MESSIDOR als einen neuen Anfang. Möglich, dass dieses Neue die Tanner-Fans ersteinmal enttäuscht.

Die Spielfilme Tanners von CHARLES MORT OU VIF bis JONAS waren irgendwo literarische, abgeklärte Filme - MESSIDOR ist ein Abenteuerfilm, nicht so sehr von der Geschichte, die er erzählt her, als vom Prozess seines Entstehens.

Auch wenn bei den Dreharbeiten für einen Spielfilm naturgemäss immer wieder Unvorhergesehenes passiert, waren die Filme bis zu JONAS doch immer so gut als möglich abgesichert. Da gab es ein Drehbuch, in dem möglichst exakt festgelegt war, was gesagt und getan werden sollte. Mit MESSIDOR wollte Tanner nicht zuletzt diesen sichern Boden unter den Füssen verlassen - gewissermassen einen Film "ohne Netz" drehen.

\*

"Es ist ein Film über die Schweiz, nicht unbedingt ein Film über die Schweiz an sich, sondern mehr als eine Art Symbol von dem was der restlichen industrialisierten Zivilisation zustossen könnte", meint Tanner und fügt hinzu: "Wir sind wirklich weiter fortgeschritten bei dem Erfolg zu haben, was alle andern auch mit den Leuten zu tun versuchen - sie vollständig in ein System zu integrieren und diese Integration auch noch bei den Leuten selbst zu verinnerlichen."

Um dieses Thema zu realisieren, um diese These zu belegen, musste sich Tanner Situationen und Bildern aussetzen, die sich ihm entgegenstellten und damit, aus dem Augenblick heraus, fertig werden.

Allein und mit einer Super 8 Kamera kann man das einfach so tun. Und dies ist es auch, was Tanner zwischen JONAS und MESSIDOR tat - "ich belichtete Kilometer über Kilometer Super 8 Film mit Strassen, Restaurants, Landschaften, der Schweiz" -, mit ein bisschen Geld, welches das Westschweizer Fernsehen, im Rahmen der "Ecouter Voir"-Serie zur Verfügung stellte. Aber bei einem grösseren Film, mit einem Millionenbudget und einem Aufnahmeteam ist das natürlich(?) nicht möglich.

Tanner wollte MESSIDOR auch gar nicht wild improvisieren, er wollte die Situationen und die Bilder die sich ihm - und natürlich seinem Team! - entgegenstellten ganz einfach in den Prozess des Filmens integrieren.

Was den Film MESSIDOR zusammenhält, die Geschichte, die Handlung, ist folgendes: zwei Mädchen, die per Autostop unterwegs sind, treffen sich und reisen gemeinsam weiter, wie ihnen das Geld ausgeht, beschlies-



sen sie, als eine Art Spiel, dennoch weiterzumachen um zu sehen, was dabei herauskommt.

\*

Formal ist der Film recht streng gehalten und stilistisch knüpft MESSIDOR durchaus an den früheren Tanner-Filmen an. Der Film besteht aus rund 200 Einstellungen, was bei einer Filmlänge von rund zwei Stunden eine durchschnittliche Einstellungslänge von über einer halben Minute ergibt. Ausblendungen scheinen die Tage zu markieren und da es 21 Abblendungen, ohne die Schlussabblendung, sind, dauert die Reise, das Abenteuer der beiden Mädchen 21 Tage. (Es gibt ein paar Aufblendungen, die ganz ähnlich wie die Abblendungen aussehen - sie sind aber letztlich doch sehr leicht zu unterscheiden.)

\*

Die drei Wochen Odyssee zweier Mädchen durch die Schweiz, in Stichworten und nach Tagen:

Prolog - Luftaufnahmen vom Reiseland Schweiz, man erhebt sich auch zu den im Sonnenschein erstrahlenden Bergen; dazu, gesungen von einer Frauenstimme, aus Schuberts "Winterreise" (Opus 89) das Lied "Gute Nacht", worin es unter anderm heisst: "Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus. / (...) / Nun ist die Welt so trübe, / Der Weg gehüllt in Schnee. // Ich kann zu meiner Reisen / Nicht wählen mit der Zeit, / Muss selbst den Weg mir weisen / In dieser Dunkelheit. / (...)"

1. Tag - Marie (Catherin Retoré) das Mädchen vom Land, welches sein Billet verloren hat und deshalb per Stop nach Hause fährt und Jeanne (Clementine Amouroux) die Studentin aus der Stadt, die ein paar Tage aus der Spannung des Examensvorbereitung raus will und sich drum ein bisschen rumtreibt, fahren ein Stück im gleichen Wagen, lernen sich etwas kennen und bleiben zusammen. Da Marie plötzlich nicht mehr nach Hause will, übernachten die beiden im Wald. Das Land-Mädchen spöttelt ein wenig über das Stadt-Mädchen, das vielleicht Angst haben könnte.

2. Tag - ein Pferdefuhrwerk bringt sie weiter, aus der Luft aufgenommen ein gelber PW, ein Lastwagen. Bei einem See verbringen sie einen schönen Tag und für die Nacht finden sie ein billiges Hotel auf dem Lande.

3. Tag - die Polizei befragt die beiden nach ihren Personalien. "Messidor" sagt Jeanne und erklärt dann der Marie, das sei der Erntemonat nach dem Kalender der französischen Revolution, als Vornamen habe sie die Muse der Geschichte und die Muse der Komödie gewählt. Zwei Männer, die die beiden Stopperinnen mitnehmen, kommen plötzlich auf die Idee, Erdbeeren zu pflücken, Marie schlägt den einen Kerl mit einem grossen Stein nieder, die beiden halten ein Auto auf, ein vorbeifahrender Wagen zeigt mit der Lichthupe an, dass er missbilligt, wie das aufgehaltene Auto in der Strasse steht, in einem super-teuren Taubenschlag baden die beiden erstmal und beschliessen ihre Reise fortzusetzen, Jeanne: "Wenn wir jetzt aufgeben, hab ich das Gefühl, der Typ hätte mich wirklich vergewaltigt."

4. Tag - ein Hauptmann nimmt sie mit, dazu aufgefordert schnallt man die Sicherheitsgurte um, Autobahn, des Hauptmanns Dienstpistole kann nicht mehr ins Fach zurückgelegt werden, als er wieder auftaucht, wie sie unter einem Vorwand aussteigen können, rennen sie zum ersten Mal. Die Waffe wird behalten, angesichts des Vorfalles vom Vortage. Brunnen. Beiz.

5. Tag - sie kriechen aus einem Schuppen hervor, das Geld reicht zu nichts mehr und sie beschliessen ein Spiel, das da heisst trotzdem-weitermachen: wird die Stadt- oder die Landratte länger durchhalten? Nächtlliche Autofahrt: aufblenden, abblenden - Anmerkung zum reglementierten Verkehr. Marie und Jeanne streiten sich zum ersten Mal. Marie stellt fest, dass ihre Mutter wohl inzwischen die Polizei verständigt hat. Sie brechen einen Wohnwagen auf.

6. Tag - sie bitten Leute, die Picknicken, um etwas zu Essen, ohne etwas zu kriegen. In einem Krämerladen kaufen sie ein und zeigen ihre Pistole vor, bevor sie davonrennen. Sie kriechen zu den Kühen in einen Stall.

Am 7. Tag bedrohen sie den Bauern, der sie entdeckt und gleich des schlimmsten verdächtigt, mit der Waffe. Am 8. klettern sie in den Bergen herum und interessieren sich mal dafür, wie die Waffe eigentlich funktionieren könnte. Am 9. Tag möchten sie als Gegenleistung für ein Frühstück Geschirr waschen, doch der Wirt ruft nach der Polizei. Zwei junge Motorradfahrer begleichen aber die Rechnung und laden sie zu einer Autofahrt ein. Am 10. Tag, die erste Bilanz ihres Spiels: beim ohne Ziel durch die Gegend zu streichen wird alles gleich, es ist ihnen als ob sie die Leere selbst durchqueren. Am 10. Tag fängt aber auch ein anderes Spiel an, ein den "Aktenzeichen XY" nachgebildetes Publikumsspiel: wer hat die Verbrecher gesehen. 11. Tag: ein pflichtbewusster Bürger will sie auf den Polizeiposten bringen, sie verhindern dies mit vorgehaltener Waffe. Sie streiten sich wieder, gehen zu Fuss weiter. Ein Mädchen macht den beiden klar, dass sie noch in einem zweiten "Spiel" mitwirken. 12. Tag: erkannt, entkommen sie mit vorgehaltener Waffe, sie verstecken sich vor der Polizei und misstrauen einem Bauern, der sie im Heu übernachten lässt, sind aber zu Müde, um wegzulaufen. 13. Tag: sie bitten in einer Beiz um Speiseresten. Marie dreht durch als sie hört, die seien für die Schweine bestimmt. Heftiger Streit, sie trennen sich, finden aber wieder zusammen. Schiesslärm. Ein Typ der nach "Kalkutta" will, nimmt sie mit, weil sie vor der Polizei auf der Flucht sind. Wieder in die Berge. 14. Tag: Jeanne führt einen "Bauchtanz" auf, Marie kotzt und schreit in die Einsamkeit der Berge hinein um Hilfe. Autostrassen. 15. Tag: Fluglärm weckt die beiden. Sie feuern den ersten Schuss aus der Waffe ab, in die Luft. In einer Blechlawine schwatzt ihnen ein Autofahrer die Ohren über modernes Reisen und die Unfallgefahr voll. Zürcher Niederdorf. Beiz. Jeanne telefoniert (vermutlich) ihrem Freund, hängt aber wortlos wieder ein. Am 16. Tag wollen sie wieder aufs Land. In Aarberg formulieren sie sich gegenseitig ihre Abscheu und ihren Ueberdruß für das saubere, kleine Dorf mit seinen geordneten Leben, die da gelebt werden. Nachts im Stroh schreit Jeanne und antwortet auf die Frage nach Alpträumen: "Nein, ich habe kalt." 17. Tag: Flussufer. 18. Tag: Jeanne hält zuerst Marie, dann sich selbst die Pistole an den Kopf. 19. Tag: stumpfsinnig zerbricht Marie rohe Eier, dann zerschlagen sie sich die Eier auf den Köpfen - aber so nahe waren sich die beiden noch nie. 20. Tag: das fliessende Wasser des Flusses, sie gehen auf einer Landstrasse. 21. Tag: Sie klettern aus einem Wagen auf einem Autofriedhof. Einem Kerl, der sie anzüglich zum Essen einlädt, spuckt Marie ins Gesicht. Sie tafeln in einer Beiz, vermuten, dass ein Gast sie erkannt hat und nehmen an, als der tele-

fonieren geht, er rufe die Polizei, Der Wirt alarmiert inzwischen tatsächlich die Polizei und wie diese eintrifft, ist ein Schuss zu hören. Der Gast liegt in seinem Blut am Boden. Jeanne und Marie werden verhaftet und abgeführt.

\*

Der Film wurde mehr oder weniger chronologisch Juli, August, und anfangs September 1978 gedreht. Die Arbeitsweise, ohne eigentliches Drehbuch, ohne festgelegten Dialog, nur mit im voraus bestimmten Drehplätzen, kreuz und quer durch die Schweiz, hat die Darsteller und die Equipe so ausgezehrt, dass sie gegen Schluss tatsächlich nicht mehr, als die je ein, zwei Einstellungen, für die Tage 17, 18, 19 und 20, pro Tag drehen konnten.

\*

Nach dem bislang gesagten dürfte einleuchten, dass der Film - und das war Tanners Absicht - auf verschiedenen Ebenen gelesen (und demnach auch interpretiert) werden kann: da ist die Geschichte der beiden Mädchen und da ist die Landschaft - in einem erweiterten Sinne - in der sie sich bewegen. Die Zurechtweisung mit der Lichthupe ist genau so wichtig, aussagekräftig und bedeutsam, wie ein Satz aus einem Dialog der beiden Mädchen. Die beiden Komplizinnen sind immer auch Konkurrentinnen - ganz nah kommen sie sich eigentlich nur in Situationen, wo's ihnen dreckig geht. Auf ihrer dreiwöchigen Reise lösen sie sich immer stärker auf, und andererseits ist dieser Prozess auch wieder mit einer eigentlichen Selbstfindung verbunden. Tanner hat sogar, wenn auch nur zum pointieren, davon gesprochen, dass sich auf einer symbolischen Ebene, die beiden Mädchen sich vor einer feindlichen Umwelt in den Mutterleib zurückziehen. Da ist Ordnung, da ist Friede, da ist Geld. Es wird konsumiert, es ist alles zu haben - und doch ist die Welt, diese Schweiz, die MESSIDOR zeigt, sehr lebensfeindlich.

Es geht gar nicht darum, ob die Mädchen moralisch und auch so im Recht sind oder nicht, es scheint bloss, dass je reicher das Land wird und desto perfekter es organisiert ist, um so schwerer zu werden, sich spontan ein Essen zu verdienen, oder einen Schuppen für eine kostenlose Uebernachtung zu finden.

\*

Tanner hat eigentlich immer irgendwo schöne Filme gemacht. Und sogar JONAS war irgendwie von einer Grundidee Hoffnung getragen. Jetzt hat er sich ganz einfach stärker auf die Realität eingelassen, mit MESSIDOR gewissermassen Realitäten erprobt und überprüft - man mag das richtig finden oder weniger schön.

Walt Vian

#### DATEN ZUM FILM:

Idee und Realisation: Alain Tanner; Bildregie: Renato Berta; Schnitt: Brigitte Sousse-lier; Ton: Pierre Gamet; Musik: Arié Dzierlatka; Verantwortlicher der Produktion: Bernard Lorain. Hauptdarsteller: Clementine Amouroux (Jeanne), Catherine Rétoré (Marie)

Produktion: Schweiz 1978; Action Films, Gaumont, Citel Films, SSR; Länge: 122 Min; Verleih: Citel Films.

Anmerkung: Tanners Aussagen sind entweder frei zitiert nach der Pressekonferenz in Zürich oder in meiner Uebersetzung dem Interview "Sight and Sound" No 1 Vol 48, Winter 1978/79 entnommen.

(-an)

# REMEMBER MY NAME

## GESCHICHTE EINER BEFREIUNG

Eine Strasse, die sich dem Abhang entlang zieht, hinter einer Biegung verschwindet und die Vorspanntitel im Bild; ein Auto das auftaucht und sich uns nähert: so beginnt der Film. Dieselbe Strasse, dasselbe Auto, das sich von uns entfernt und hinter der Biegung verschwindet, während die Titel des Nachspannes ins Bild laufen: so endet der Film. Dazwischen die Geschichte, die Geschichte einer Abrechnung. Aber die Geschichte entschlüsselt sich eigentlich erst vom Ende her als solche - so wie der Film sich entwickelt, scheint eigentlich alles offen und zum Teil zufällig. Erst vom Schluss her sehen wir, dass allem ein genauer Plan zugrunde lag - der Plan der Frau, die da im Auto sitzt, das sich uns nähert.

Sie fährt noch ein Stück, hält dann an, steigt aus, geht ein paar Schritte und steht da. Aber es ist mehr ihr Phantom das dasteht, kettenrauchend, mit dunkler Brille, hängenden Schultern, hängenden Armen - eigentlich hängt alles an ihr, auch die Kleider: eine gebrochene Frau, unsicher, nur mehr der Schatten ihrer selbst. Und dann, bevor sie wegfährt, steht sie nocheinmal an dieser Stelle: eine Persönlichkeit mit Ausstrahlung, ohne Zigarette und Brille, selbstsicher, hübsch, aufgeblüht, in einem hübschen Kleid, mit beschwingtem Gang.

Die Abrechnung, die sie inzwischen hinter sich gebracht hat, ist von daher gesehen viel mehr eine BEFREIUNG.

Zusammengefasst: das Melodrama liegt Jahre zurück. Emily's Mann Neil hatte ein Verhältnis und sie Emily, hat diese Geliebte ihres Mannes im Affekt überfahren und sass 12 Jahre wegen Todschlages im Gefängnis. Inzwischen hat Neil (Anthony Perkins) ein neues Leben aufgebaut, in einer andern Stadt und er hat auch wieder geheiratet, Barbara (Berry Berenson) heisst seine zweite Frau. Und nun also taucht Emily (Geraldine Chaplin) auch in dieser Stadt auf und beginnt Nervosität, Unsicherheit und Angst zu



verbreiten. Aber das Melodrama findet nicht statt - Emily hat anderes im Sinn.

Emily arbeitet vor allem ihre, ihre immer noch starken Gefühle auf, sie kämpft mit sich und ihrer Umwelt - und auch wenn das meistens beinahe über ihre Kräfte zu gehen scheint: sie BEHAUPTET sich selbst, eben weil sie weiss, was sie will. Sie bringt den Hauswart dazu, ihre Wohnung anständig, lebenswürdig einzurichten; sie bringt den Chef eines Supermarktes dazu, sie einzustellen und dann später eine Kündigung rückgängig zu machen; sie geht auch Abends alleine aus. Und: sie bringt auch Neil dazu, mit ihr aus- und danach in ihre Wohnung zu gehen: Damit ist sie am Ziel: sie weiss jetzt, dass sie nicht mehr von ihm und auch nicht von ihren Gefühlen für ihn abhängig ist - sie lässt ihn einschliessen, kauft gründlich mit seiner Kreditkarte auf seine Rechnung ein und verschwindet.

Neils Männlichkeit wird im Verlauf des Films immer stärker angekratzt und am Schluss ist von seiner Position der Stärke nichts mehr übrig - er kann, auch wenn das nicht mehr gezeigt wird, gar nicht anders als wie ein begossener Pudel dasitzen. Neil der zu Beginn, wie er 15 Min. zu spät zur Arbeit erscheint zugeknöpft-männlich entgegnet, er habe eben 15 Min. Familienprobleme gehabt, oder von Barbara auf sein "Zu - Sein" hin angesprochen beschwichtigt, er habe eben Probleme, aber die hätten überhaupt nichts mit ihr zu tun, muss schliesslich - durch Emilys Initiative dazu gezwungen - Barbara erklären, dass er schon mal verheiratet war und dann sogar auch noch Emilys Geschichte. Am Schluss nehmen die Frauen seinen Traum von selbstkonstruiertem Haus nicht mehr ernst, er hat seinen Job verloren und sitzt eingeschlossen, als Gefangener in Emily's Wohnung, während Barbara die Schlösser an seiner Wohnung alle auswechseln lässt und die Kettenrauchersymptome - die einst Emily charakterisierten - zeigt.

Der 33jährige Alan Rudolph, der mit REMEMBER MY NAME seinen zweiten Spielfilm vorlegt, vergleicht seinen Film selbst mit dem klassischen Melodrama in denen Bette Davis, Barbara Stanwyck, Joan Crawford etwa, ihre grössten Rollen hatten - ist aber eben der Meinung, dass sich sowas heute ganz anders als damals und warum nicht in seiner Version abspielt, die er in eigenen Worten so charakterisiert: "Der Film erzählt von einer Frau, die viel Zeit verloren hat. Sie muss sich von ihrer Vergangenheit befreien, bevor sie ihrer Zukunft sicher sein kann. Darum bedroht sie die Männer, mit denen sie zu tun hat mit ihren eigenen Waffen."

Walt Vian

#### DATEN ZUM FILM:

Regie und Drehbuch: Alan Rudolph; Produziert von Robert Altman; verantwortlicher Leiter der Produktion: Tommy Thompson; Bildregie: Tak Fujimoto, Kameramann: Jan Keisser, Kameraassistenten: Randy Robinson, Leslie Otis; Songs geschrieben und gesungen von: Alberta Hunter; Schnitt: Thomas Walls, William A. Sawyer; Ton: Bob Gravenor, Chris McLaughlin; Tonmischung: Richard Portmann; Kostüme: J. Allen Highfill; Darsteller: Geraldine Chaplin (Emily), Anthony Perkins (Neil Curry), Berry Berenson (Barbara Curry), Moses Gunn (Pika) ua.  
Produktion: USA 1978, Lion's Gate Films; Länge 94 Min; Verleih: Columbia Pictures.



# Brot und Steine

## ODER 'BEHINDERTE LANDSCHAFT'

Es ist gleich, ob eine Katze schwarz oder weiss ist, wenn sie nur Mäuse fängt.

Teng Hsiaping

BROT UND STEINE von Mark Rissi ist ein Dialektfilm, der nicht überall eitle Freude ausgelöst hat. Er erzählt, fast wie Gotthelf, die Geschichte - sie spielt im fiktiven Dorf Breitiwil - vom jungen Widimattbauer (Henrik Rhyn), der sich zusammen mit seiner Mutter (Liselotte Pulver) und dem nicht gerade gut bezahlten Knecht (Hans Gaugler) abrackert, um die Pacht für den Hof auf der Egg zu bezahlen. Kaum hat er, ein Zeichen, dass es ihm besser ging, einen Traktor angeschafft, da wird ihm das Pachtland vom Bodenbauern (Walo Lüönd) gekündigt, weil dieser eine Grossmästerei ausbauen möchte.

Der Bodenbauer allerdings hat in seinem Sohn (Peter Leu) einen Gegner, der keinen Gross-Mast-Schweinebetrieb weiterführen will, der anders denkt und andere Ideen von der Landwirtschaft hat. So offeriert er dem Widimattbauer den Boden, den sein Vater nach dem Erbrecht nicht verkaufen kann, ohne dass der Sohn auch einwilligt. Wie eine kleine Genossenschaft wollen sie den Hof bewirtschaften und nicht eine Gross-Schweine-Zucht betreiben.

Der alternde Dorf-Tierarzt (Sigfrit Steiner), der selbst nicht mehr so kann und allein auch nicht mehr so richtig arbeiten will, hat eine Assistenz-Aerztin (Beatrice Kessler) engagiert. Diese verkehrt auch auf dem Hof des Widimattbauern und es wächst eine Beziehung heran - die übliche Liebesgeschichte also, die so dazu gehört? Man kann dem so sagen, wenn man will! Doch die Jungen kämpfen um Ihre Existenz und um ihr Mensch-Sein.

Der Film zeigt viele Gegensätze, scheint auch von diesen zu 'leben': am Anfang werden Bilder von der Bernischen Ausstellung BEA gezeigt - ideales Bauerntum, sauberes Vieh, wärschafte Bauern, und ein Brauchtum, das es wohl nicht gerade überall gibt. Dem gegenüber folgt der Alltag: das Schufden der Bauern, um ihre Pacht zu bezahlen, und auch das Pech, das sie manchmal verfolgt - wie endlich alle Kartoffeln auf den Wagen geladen sind, saust dieser in die Tiefe, die Arbeit ist umsonst getan. Oder - um ein anderes Beispiel heranzuziehen - wie das Vieh auf dem Hof des Widimattbauern frei herumläuft, die schöne Landschaft, die Ruhe und die Freiheit der Tiere, im Gegensatz zur Grausamkeit der Tierhaltung in der 'Fabrik',



Hans Gaugler



Walo Lüönd



Beatrice Kessler



Sigrif Steiner

wo alles berechnet und der Raum für die Schweine fast auf Zentimeter genau kalkuliert ist. Alles ist kalt und ohne Liebe, sogar die Grösse der Schweine ist so, damit sie in die Zerschneidemaschine passen.

Sicher hat der Film seine Mängel. Doch ist es nicht so wie mit der Katze? Mir scheint, BROT UND STEINE handle von vielen Problemen, die uns brennen sollten – ob wir nun Bauern oder Städter sind. Ähnlich nämlich ist es mir ergangen mit BEHINDERTE LIEBE einem Film von Marlies Graf, der ebenfalls von Aussenseiter unserer Gesellschaft – den Behinderten handelt – und darum hab ich den Titel, 'behinderte Landschaften' gewählt. Man kann und soll Probleme nicht einfach aus der Welt schaffen wollen, indem man argumentiert, der Film sei schlecht oder gehe zu weit oder rede an den Problemen vorbei. Existenzsorgen der Landwirtschaft (wie der Filmemacher und anderer!) sind da. Und ich glaube, wir leisten uns alle einen schlechten Dienst, wenn wir uns nicht auflehnen. Hier, in diesem Fall, gegen alles, was zu gross werden will. Angeblich rentiert einen Hof zu führen nicht mehr, also verkauft man das Land und baut eine Massentierhaltung auf: Tierquälend und auch Energie verschwendend!

Die Probleme, die in diesem Film aufgezeigt werden, sind viel zu tragisch, als dass wir sie übersehen könnten. Und sie sind vielschichtig. Nebst der Massentierhaltung werden auch Probleme des Baulandes, des Erbrechtes, neben andern – warum biologisches Gemüse im Garten gepflegt werden kann und soll und dass es möglich ist... – angeschnitten. Zu diskutieren wäre, unter anderem, die Frage wie wird und wie kann ein Pächter geschützt werden.

Wir sollten uns freuen, wenn ein junger Filmer einen engagierten Dialektfilm macht – auch wenn er nicht für alle bequem ist. Freuen sollten uns auch, wenn darin gute, teils hervorragende Darsteller vorkommen, wie zum Beispiel der schlaue Knecht Rüedu, oder der liebenswerte Tierarzt, seine Assistentin und gar der 'böse' Bodenbauer! Positiv scheint mir zudem, in diesem Film eine 'Katze' zu haben: einen Ausgangspunkt für kritische Diskussionen, denn es kann uns nicht gleichgültig lassen, was in der Landschaft und ähnlichen 'Landschaften' geschieht. Ich denke da auch an die riesigen Zentren in und um die Städte und deren Folgen, 'Lädelisterven'; oder an die Probleme um Energie, Umweltschutz und Strassenbau – und wie sie alle heissen mögen: die Misstände.

Was können wir denn tun? Sind wir machtlos? BROT UND STEINE zeigt einiges auf – und darum sollten wir dem Film eine Chance geben.

Eugen Waldner

Nachbemerkung:

Eidgenössischer Film-Förderungs-Beitrag auch für BROT UND STEINE verweigert. Und dazu wollten Mastgrossbetriebe den Film verbieten lassen. Beides finde ich schlimm. Ich will mich nicht aufhalten über die Gründe - oder mich gar der Polemik anschliessen, die Nationalrat Fritz Rätz anstimmte.

Ich verstehe nur nicht, warum ein Dialektfilm, der sich kritisch mit Missständen unseres Landes und vor allem der Landwirtschaft befasst, nichts bekommen soll. Wir müssten doch um kritische Stimmen froh sein und nicht darüber hinwegsehen. Froh sein auch darum, dass wir nicht einschlafen - wach werden oder bleiben.

Noch viel schlimmer aber ist, dass jemand BROT UND STEINE verbieten lassen wollte. Markus M. Rissi meint zu den konkreten Problemen des Pächterwesens, der Massentierhaltung, der Landwirtschaft unter anderem: "Der Film ist Teil einer Oeffentlichkeitskampagne. Wir benutzen den Spielfilm als Instrument, um gewisse Anliegen an die Oeffentlichkeit zu tragen. Das heisst nicht, dass wir den Film nur als Propagandamittel sehen. Wir nehmen ganz bewusst einen Kinofilm mit einer starken Handlung, mit einer Liebesgeschichte, mit dramatischen Momenten, mit Spannung. Aber daran angehängt zeigen wir verschiedene Situationen in der heutigen Landwirtschaft. Wir möchten vor allem bei einem städtischen Publikum Verständnis für die Belange des bäuerlichen Familienbetriebes wecken...".

Ich glaube, dass das allein schon förderungswürdig sein sollte und dass man jene, die solche Filme verbieten möchten, einmal genauer ansehen müsste.

ew

Mark M. Rissi wurde 1946 als Sohn eines Theologen geboren. Seine Jugend verbrachte er in der Ostschweiz, im Baselbiet und in Holland. Er übersiedelte 1961 mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten, studierte Geschichte und Kunstgeschichte. 1969 sollte er für den Vietnam-Einsatz aufgeboden werden, zog dem aber die Rekrutenschule in der Schweiz vor. Er nahm Wohnsitz in Zürich. Filmische Ausbildung: zwei Semester Theater- und Film-Regie an einer amerikanischen Filmhochschule, zwei Jahre Fotofachkurs, verschiedene Kamera-Assistenzen, Mitarbeit als Kameramann, wowie als Aufnahme- und Produktionsleiter. Dokumentar-PR- und Kurz-Spielfilme, TV-Spots und Beiträge zum Magazin 'Menschen-Technik-Wissenschaft' am Fernsehen DRS. Ferner 1970 BROWING GRAS / 1975 MEASURE FOR MEASURE / 1976 DER MANTEL / DE GROTZEPUR / 1977 TIP OF THE ICEBERG / 1978 GELD UND GEIST / 1979 BROT UND STEINE.

#### DATEN ZUM FILM:

Regie: Mark M. Rissi; Buch: Walther Kauer, Mark M. Rissi, angeregt durch die Novelle 'Hans und Ursula' von Otto Locher; Kamera Edwin Horak; Musik: Martin Böttcher, Véronique Müller, Trio Eugster.

Darsteller: Liselotte Pulver, Henrik Rhyn, Beatrice Kessler, Walo Lüönd, Sigrif Steiner, Hans Gaugler u.a.

Produktion: Schweiz 1979, Logos-Film, 90 Minuten.

Verleih: Majestic Films SA Lausanne

# AUS UNSERER ARBEIT

## MEDIENWOCHE OLTEN

Da die allgemeine Ausbildung an der Schule für praktische Krankenpflege am Kantonsspital Olten um ein halbes Jahr verlängert wurde, bot sich erstmalig die Gelegenheit, einen einwöchigen Medienkurs ins Schulprogramm aufzunehmen. Die Leiterin der Schule, Sr Vroni Landolt, gelangte mit ihrem Anliegen zunächst an die Kirchliche AV-Medienstelle Zürich.

Die Medienwoche, die dann schliesslich vom 19. - 23. Februar am Kantonsspital Olten stattfand, wurde von René Däschler, dem Verantwortlichen der Kirchlichen AV-Medienstelle, in Zusammenarbeit mit dem Kath. Filmkreis Zürich gestaltet und durchgeführt. (Vom Kath. Filmkreis Zürich wirkten mit: Josef Erdin, Leo Rinderer, Eugen Waldner, Regula Waldner und Walter Vian.)

Für die Initiative, Medienkunde überhaupt erst im Schulprogramm unterzubringen und das Vertrauen, das Sr Vroni Landolt den Programmgestaltern entgegenbrachte, sei hier unser Dank ausgesprochen. Besondere Erwähnung verdient die vorzügliche Verköstigung und Unterbringung der Kursleiter am Kantonsspital Olten. Freundlicherweise stellte uns Sr Karin Eugster ihren gutausgerüsteten Medienpark zur Verfügung, was sich als sehr hilfreich erwies. Wir sind uns aber auch bewusst, dass ohne spezielle Aufwendungen des Kantons Solothurn ein solcher Medienkurs nicht ins Schulprogramm Eingang gefunden hätte.

Unser Mitarbeiter, Josef Erdin, der als Einziger die ganze Medienwoche - teils als Kursleiter, teils als Beobachter - mitgemacht hat, berichtet von unserer Arbeit. In einem ersten Teil versucht er die Woche eher grundsätzlich darzustellen und einzuschätzen, während er in einem zweiten Teil - für die stärker Interessierten -, die Woche vermehrt ins Detail gehend protokolliert.

KFZ

Der Wissensstand der Schüler bezüglich Medien wurde mittels eines Fragebogens festgestellt und zeigte starke Unterschiede, was bei der Ansetzung des Unterrichtsniveaus etwelche Mühe und Schwierigkeiten breitete. Den Programmwünschen seitens der Schüler konnte in den wenigsten Punkten entsprochen werden. Dies hätte zu einer massiven Budgetüberschreitung (Filmmieten und 35mm-Projektion) und zu einer auf passiven Medienkonsum ausgerichteten Programmgestaltung geführt.

Das Grundkonzept des Medienkurses basierte auf der Erkenntnis, dass **KOMMUNIKATION** die Grundvoraussetzung für das Weitergeben und Verstehen von **INFORMATION** ist, die notwendig immer gestaltet ist, das heisst, einer **DRAMATURGIE** unterliegt.

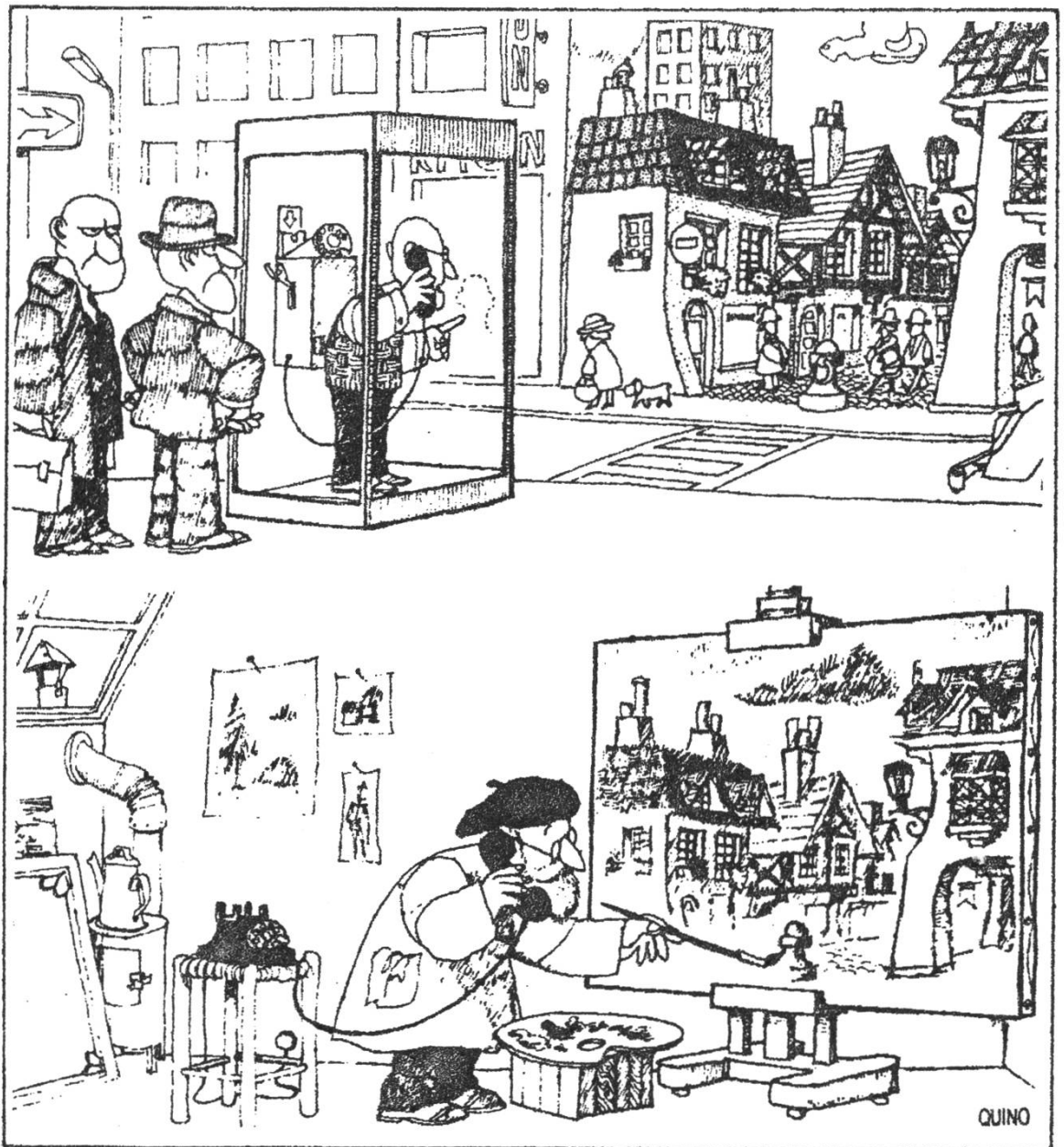
**KOMMUNIKATION:** Wie verständigt sich der Mensch und was für Mittel stehen ihm zur Verfügung? Die Menschen kommunizieren miteinander entweder direkt von Mensch zu Mensch oder indirekt über ein Medium (einen Uebermittler) wie Zeitung, Radio, Film oder Fernsehen (die als Massen-Medien bezeichnet werden). Die moderne Kommunikationsform mittels Massen-Medien wurde im Modell dargestellt: Jemand will etwas mitteilen oder eine Botschaft aussenden. Man nennt diese Person oder Personenruppe den Sender (Kommunikator). Die Botschaft wird in einer bestimmten Form abgefasst übermittelt. Diese Aufgabe erfüllt das Medium, das zugleich Träger und Uebermittler der Botschaft ist. Die Botschaft wendet sich immer an einen Empfänger (Rezipient): eine Einzelperson, eine Gruppe oder das grosse Publikum. Wenn wir die Uebermittlung von Botschaften (oder Informationen) als Sendungen betrachten, so lassen sich folgende Fragen untersuchen: Sender: Wer sendet oder was für eine Institution steht hinter dem Sender? Ueber was für ein Wissen und (berufliches) Können muss ein Sender (Kommunikator) verfügen? Wer bezahlt die Sender?

Medium: Jedes Medium spricht eine andere Sprache. Die "sprachlichen" Mittel der Medien (Medien-Sprache) sind Zeichen, Laute, Wörter, Bilder, Töne und Geräusche, die den einzelnen Medien in unterschiedlicher Zusammensetzung eigen sind. Welche dieser Mittel wurde bei der Formulierung einer Botschaft verwendet und wie wirken sie?

Empfänger: Wie sieht die Aufnahmesituation beim Empfänger aus? Ist er allein oder nimmt er eine Medien-Sendung in der Gruppe auf? Ueber was für ein Vorwissen (Bildung) verfügt er? Was für Auswahl-Filter bestimmen seine Wahrnehmung?

**INFORMATION:** Bei jeder Kommunikation wird Information weitergegeben. Jede Information ist aus einem grösseren Zusammenhang ausgewählt und vermittelt somit nie die ganze Wirklichkeit (Realität). Diese ausgewählte Information wird in einer ganz bestimmten Form (Absicht) präsentiert. Der zwischen der Auswahl und der Präsentation stattfindende (Ver-) Formungsprozess wurde mit folgenden Fragen nachgezeichnet: Wer ist der Informand? Welches sind seine Auswahlkriterien und was für Informationen werden bewusst oder unbewusst ausgelassen/unterdrückt? Was wird überhaupt an Information in einer Sendung geliefert? In welcher interpretierenden Absicht sind die einzelnen Informationsteile zusammengesetzt? Welche stilistischen oder gestalterischen Mittel wurden eingesetzt, wie wirken sie und warum? Da wir täglich von Informationen abhängig sind, war es wichtig zu zeigen, wie Information "entsteht", verarbeitet und aufgenommen wird.

**DRAMATURGIE:** Jede Informationsvermittlung beginnt und endet an einem bestimmten Punkt. Der innere Aufbau (Struktur), die gezwungenermassen gestaltete Abfolge der Informationen und Informationsteile (Handlungsteile) ergibt eine dramaturgische Wirkung. Diese "künstlerische" und "ideologische" Bearbeitung einer Information (eines Stoffes) erkennen, heisst Absicht und Wirkung jeglicher Kommunikation und Information bewusster wahrnehmen und bewerten zu können.



## WIR LEBEN IN EINER VERMITTELTEN WELT

Die Elemente **KOMMUNIKATION**, **INFORMATION** und **DRAMATURGIE** sind unauflöslich miteinander verflochten. Es wurde aber versucht, sie innerhalb des Kurses möglichst getrennt zu beachten, um das komplexe Geschehen (während einer Sendung, eines Spielfilms) greifbarer und damit bewusster Bearbeitung zugänglich zu machen. Im Rahmen der Medien-Woche und jeweils auf Lektionen verteilt, wurden Schwerpunkte gesetzt und an geeignet erscheinenden Beispielen abgehandelt bzw. erarbeitet. So drängte sich für die Dramaturgie der Spielfilm auf; für den Schwerpunkt Information die Tagesschau; für die Kommunikation die Eigenerfahrung mit dem Medium und Selbsterfahrung in anschließenden Gruppengesprächen. Die nicht gerade im Zentrum stehenden Elemente wurden dabei aber nicht vergessen; ihre Wechselwirkung - die Tagesschau etwa kommuniziert auch und unterliegt einer Dramaturgie, sie vermittelt nicht allein Informationen - wurde, im Rahmen der Möglichkeiten der Schüler reflektiert. So ergab je ein Schulhalbtag einen Ausbildungsblock, der schwerpunktmäs-

sig der Kommunikation, Information oder Dramaturgie zugeordnet und von einem oder zwei Kursleitern erarbeitet und realisiert wurde:

Montag: Kommunikation. Die Eigenerfahrung, dass ein Zeichentrickfilm bei jedem Zuschauer eine andere Wirkung erzeugt, ebnete den Weg zur theoretischen Aufarbeitung, dass jedes Kommunikat (hier der Kurzfilm) bei jedem Empfänger anders ankommt. Die vorgestellten Kommunikations-Modelle verdeutlichten die vielfältigen Wirkfaktoren, die - von der Entstehung eines Kommunikations-Produkts über seine technisch-apparative Ausstrahlung bis hin zu den individuellen Empfangsbedingungen eines jeden Schülers - das Kommunikat beeinflussen.

Dienstag: Information. Auswahl, Aufbereitung (Gestaltung) und Manipulationsmöglichkeiten von Information wurde mit Folien und Tonbild theoretisch und praktisch erarbeitet. Nicht nur der Informationsgehalt von Werbung wurde untersucht, sondern auch, mit welchen Bedürfnissen und Glücksversprechungen sie operiert. Das unsere Existenz prägende Fernsehen wurde kritisch hinterfragt, sodass jeder Schüler den Einfluss des Mediums auch in seinem persönlichen Lebensbereich bewusster wahrnehmen können sollte.

Mittwoch: Information. Am Beispiel der Tagesschau, dem klassischen Sendefass der Informationsvermittlung, wurde das Zusammenspiel von Wort- und Bild-Information und deren Allgemeinverständlichkeit aufgezeigt und überprüft.

Donnerstag: Information und Dramaturgie. Anhand eines Schweizerfilms wurden Entstehungsprozess, Produktions- und Distributionsbedingungen des Kinofilms erläutert. Am Beispiel eines Hollywood-Spielfilms wurde die (dramaturgische) Bedeutung und Wirkweise der Filmmusik detailliert untersucht.

Freitag: Dramaturgie. An unterschiedlichen Kriminalfilmen wurde deren dramaturgischer Aufbau sichtbar gemacht und gleichzeitig wurden die geläufigsten Begriffe der Filmsprache erläutert.

Die Medienwoche war hauptsächlich auf den Umgang mit den Medien Film und Fernsehen ausgerichtet. Ausgangspunkt jeder Lektion war die Eigenerfahrung der Schüler, die durch den Einsatz von Videoaufzeichnungen, Kurz- und Spielfilmen, Lehrspiele und praktischen Übungen erreicht wurde. Nachher wurden diese Medienerfahrungen durch die Vermittlung eines grundlegenden, theoretischen Medienwissens und durch selbstständige Gruppenarbeiten vertieft. Der Einfluss (Prägung) des medialen Zeitalters wurde auch im Unterricht spürbar. Theoretische Beiträge, auf der klassischen Methode der Informationsvermittlung durch das Wort (Vortrag) aufgebaut, fanden wenig gnädige Ohren. Beim Einsatz von Video oder Film dagegen blühten die Schüler auf: bekamen aufnahmebereite "süffige" Augen. Dies lag nicht allein an der anspruchsvollen, trockenen Medien-Theorie, sondern (wie erwähnt) ebenso sehr an der zeitgemässen Gewöhnung der Schüler an attraktive, audio-visuelle Medien. Der tägliche Konsum audio-visueller Medien erklärt auch die anfänglich stark passive Erwartungshaltung gegenüber dem Medienkurs. (In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass die Vorbereitung der Schüler auf den Medienkurs insofern unzureichend war, als sie diese falschen Hoffnungen zuwenig abbaute.) So musste das ganz auf aktive Mitarbeit konzipierte Kursprogramm die Schüler etwas enttäuschen. Befreit von Prüfungs- und Notendruck und in Erwartung der kommenden Praktika

waren einzelne Schüler schwer zur aktiven Mitarbeit zu bewegen. In der Schlussbefragung (durch einen, von der Schulleitung mitgestalteten, Fragebogen) bezeichneten die Schüler den Medienkurs als lehrreich und anstrengend. Die Unterrichtsgestaltung wurde als abwechslungsreich und gut empfunden. Beklagt wurde die ungenügende Vor-Information, die falschen Erwartungen Raum liess. Mühe machten einigen Teilnehmern die Theorie. Die Kleingruppenarbeit befriedigte und sollte (obwohl bei betreuten Gruppen kostentreibend, da zusätzlich Kursleiter nötig sind) vermehrt eingesetzt werden. Selbstkritisch wurde auch eine zum Teil laue Klassenaktivität bemängelt. Lektionen mit und über Kino-Filme wurden den "Fernseh-Lektionen" vorgezogen. Die Schüler betonten eine neue Sicht von Fernsehen und (Kino-) Film gewonnen zu haben und hatten den Eindruck, dass ihre Kritikfähigkeit gewachsen sei. Gewünscht wurde eine Weiterführung des Medienkurses.

Der Oltener Medienkurs war aber auch für die Veranstalter ein Erfolgserlebnis, Inhalt und Präsentation des Medien-Programms stiessen auf Interesse und es konnten Lernprozesse ausgelöst werden. Die Oltener Ergahrungen führten die Programmgestalter zu folgenden, kritischen Ueberlegungen: Der Vorinformation, Einführung und Uebersicht über den Medienkurs ist grössere Aufmerksamkeit zu schenken. Damit können Unklarheiten und Enttäuschungen vermieden und eine bessere Motivation der Schüler erreicht werden. Der Bezug zur Schul-, Berufs- und Lebenspraxis ist anzustrengen. Die Selbsterfahrung mit dem Medium soll unbedingt Ausgangspunkt jeder Lektion sein. Medien-Theorie ist in kleineren Dosen zu verabreichen. Selbsterfahrung und Theorievermittlung müssen durch praktische Uebungen vertieft werden. Angesichts des zur Verfügung stehenden Budgets musste auf ein aktives, praktisches Medienschaffen (z.B.: Video, Super-8) verzichtet werden. Einschränkende Budgets beeinträchtigen Vielfalt und Attraktivität eines Medienkurses - was für die Motivation, der zeitgemäss, an audiovisuellen Konsum gewöhnten Teilnehmer doch von erheblicher Bedeutung ist. \*) Doch ohne entsprechende praktische Verarbeitungsmöglichkeiten des neuerworbenen Wissens und der gewonnenen Eigenerfahrungen kann die Motivation der Schüler ebenfalls abnehmen. Praktisches "Medien-Schaffen" bedeutet auch eine zeitliche Ausdehnung der Gruppenarbeit. Wobei sich gerade das Arbeiten in Kleingruppen als besonders befriedigend und fruchtbar erwiesen hat.

Es darf aber, gerade nach den kritischen Einwänden, nicht übersehen werden, dass mit jedem Kurs mit neuen Teilnehmern neue Probleme kommen. Jeder Anfang ist schwer, so auch der Einstieg in Medienfragen. Abgesehen von konkreten Medien-Kenntnissen braucht es eine innere Bereitschaft zur aktiven Auseinandersetzung mit Beeinflussungsversuchen jeglicher Art. Passives und kritikloses Konsumieren attraktiver (mediengerechter) Lebensmodelle und Meinungen genügt dann nicht mehr. Es bedarf der unabhängigen und mühsamen Meinungsbildung und der manchmal schmerzlichen und unbequemen Wahrheitsfindung.

Josef Erdin

\*) Die Unkosten für den Einsatz der Medien während dieser Woche, wurden zum Teil aus dem Kursleiterhonorar beglichen. Der Eindruck, von dem realistisch heute möglichen könnte demnach täuschen - es ist nicht viel, aber es ist besser als nichts!



# PROTOKOLL DER MEDIENWOCHE

## MONTAG VORMITTAG

Die "Oltener Medienwoche" wurde mit dem kurzen Zeichentrickfilm, EIN LEBEN IN DER SCHACHTEL von Bruno Bozzetto eröffnet, Die Auseinandersetzung mit dem persönlichen Filmerlebnis stand im Vordergrund. Nach der Filmvorführung hatte jeder Schüler möglichst spontan seine Eindrücke zu formulieren: was hat der Film in mir ausgelöst? was ist mir speziell aufgefallen? was habe ich nicht verstanden? was wollte der Film aussagen und wie deckt sich dies mit meinen Lebenserfahrungen?

Für die Niederschrift dieses ersten Eindrucks standen 10 Minuten zur Verfügung, danach wurden die so beschriebenen Blätter innerhalb der Klassen ausgetauscht. Die Schüler wurden nun aufgefordert, sich zu den Aussagen ihres Klassenkameraden (auf demselben Blatt) schriftlich zu äussern: Unverstandenes mit einem Fragezeichen zu markieren, Ergänzungen anzubringen oder gegenteilige Meinungen aufzuschreiben. Dies wurde noch zweimal wiederholt, so dass vier unterschiedliche Stellungnahmen auf den Blättern standen, als sie eingezogen wurden.

Die Klasse wurde nun in zwei Gruppen aufgeteilt. Der Gruppenleiter wählte ein ihm geeignet erscheinendes Blatt, das dann in der Gruppe besprochen wurde, mit dem Ziel die offenen Fragen zu beantworten, ungenaue Aussagen zu präzisieren und gegenteilige Meinungen aufeinander zu beziehen. Diese Arbeitsweise ermöglichte, auf einem Blatt unterschiedliche Meinungsäusserungen zum selben Film sichtbar zu machen - was für einige die erste wichtige Erfahrung der Medienwoche wurde. Schwieriger war es, den Meinungsbildungsprozess auf dem Blatt nachzuverfolgen, der automatisch entsteht, wenn mehrere Personen zu vorgegebenen Meinungen Stellung beziehen müssen. Nebst der persönlichen und individuellen Aufarbeitung des ersten Filmeindrucks, ist der Austausch dieser Eindrücke innerhalb einer Gruppe eine wertvolle Ergänzung. Der eigene Horizont wird um den je anderen Blickwinkel der Gruppenmitglieder erweitert. Der Schüler lernt, andere Ansichten zu respektieren und sie in einen Zusammenhang mit der aussagenden Person zu bringen.

Die erarbeitete Gruppenmeinung wurde anschliessend der Gesamtklasse vorgestellt. Die unterschiedliche Akzentuierung der beiden Gruppenberichte machte nochmals deutlich, dass zwei Gruppen, die einen Gruppenprozess durchlaufen, der durch die Art der Gruppenleitung und -zusammensetzung wesentlich bestimmt wird, zu auseinanderstrebenden Meinungen kommen können.

Als Merksatz wurde festgehalten: Derselbe Film löst in jedem Betrachter andere Gefühle und Reaktionen aus.

Mit Spannung wurde die Zweitvisionierung des Films erwartet. Durch die vorangegangene intensive Auseinandersetzung mit dem Thema fiel die Form (die Machart) des Films diesmal mehreren Schülern bewusster auf. War die Konzentration bei der Erstvisionierung (erfahrungsgemäss) auf "Verstehen" der Filmhandlung gerichtet, wurde jetzt ein Zusammenhang zwischen der Filmaussage und ihrer Gestaltung wahrgenommen. Die Aneinanderreihung der Bilder, die abwechselnde Verwendung grauer und farbiger Bilder (Szenen) und der Einsatz von Musik wurden als Gestaltungsmittel in ihrer, die Aussage unterstützenden, Bedeutung und Symbolik erkannt. Das Filmerlebnis konnte klarer und tiefer erfasst werden.

Der Film EIN LEBEN IN DER SCHACHTEL zeigt in ironischer Weise die Lebenszwänge des modernen Stadtlebens. Leistung, Stress und ein nicht mehr mit der Natur verbundenes Block (Schachtel) -wohnen erdrücken die wenigen phantasievollen (farbigen) Ausbrüche aus einem vorbestimmten und normierten Leben. Dieser Filmaussage wurde im wesentlichen nicht widersprochen. Die Schüler zogen Parallelen zu ihren Praktikumserfahrungen: zeitliche Anforderung und Stresssituationen. Diesem erdrückenden "Teufelskreis" gesellschaftlicher Bildungs- und Arbeitszwänge standen die Schüler relativ ratlos und resigniert gegenüber. Der Vorschlag zu einem Ausweichen in die Freizeit, in freundschaftliche Beziehungen und Ferien war die (letztlich unpolitische) Antwort auf diesen Film.

## MONTAG NACHMITTAG

Zusammenfassung des in die Kommunikationslehre einführenden Vortrages: Ausgehend von der Erfahrung, dass sich der Mensch mit Zeichen und Sprache verständigt und nur so ein gesellschaftlich geordnetes Zusammenleben denkbar ist, wurde jedes Sprechen - Kommunizieren - als eine Form von Informations-Austausch aufgefasst. Wie entsteht Information, wie wird sie ausgedrückt, wie übermittelt, wie aufgenommen und verstanden, waren die leitenden Grundfragen. Dazu wurden aus der Kommunikations-Forschung mehrere Modelle vorgestellt.

Grundelemente der Informations-Uebermittlung sind Zeichen und Laute. Die Ueber-einkunft, dass gewisse Zeichen bestimmte Inhalte darstellen, lies Wörter entstehen, die in einem bestimmten Ordnungsprinzip aneinandergereiht, Sätze und somit Sprache ergaben. Nebst diesen konventionellen Sprachzeichen wurde immer schon auch das Bildzeichen zur Verständigung und Informations-Uebermittlung eingesetzt.

Mit der technischen, rationellen Reproduzierbarkeit, erreicht durch die Erfindung des Buchdrucks, fand die geschriebene Sprache ein Uebermittlungssystem, dessen Bedeutung für die allgemeine Bildung und für politische Bewusstseinsprozesse revolutionär war. Die Erfindung der Photographie war wesentliche Voraussetzung für die Uebermittlung von Informationen per Bild-er. Die lautliche Fern-Uebermittlung von Sprache und Tönen vollzog das Radio. Das photographische Bild bekam Füße, begann zu laufen und wurde zum Film. Die Kombination von Sprache/Tönen und Bild schuf die weltumspannenden audio-visuellen Medien, den Tonfilm und das Fernsehen.

In der modernen Massengesellschaft bewältigen vor allem die Massen-Medien Zeitung Radio, Film und Fernsehen den enormen Informationsfluss. Wer diese Massen-Kommunikationsmittel besitzt, oder Einfluss auf sie hat, übt direkt Macht aus: Informations-Auswahl, Gestaltung, Interpretation und Unterdrückung von Information bestimmen weitgehend unsere Gesellschaft. Für jeden Staatsbürger ist es somit von einiger Bedeutung, zu wissen von WEM und WIE und MIT WELCHER ABSICHT er informiert wird. Dazu braucht es Grundkenntnisse über Organisation, Aufbau und Abhängigkeiten der Massen-Medien. Inhalt der Kommunikations-Produkte und ihre Gestaltung (die Form) sowie die medienspezifische Wirkweise sollten unterschieden und erkannt werden können. Der Empfänger von Information sollte sich aber auch über seine Aufnahmefähigkeit, seine Auswahlkriterien und seinen Gebrauch der Massen-Medien Rechenschaft ablegen. Die Schule sollte ihn befähigen, sich aktiv am Massenkommunikations-Prozess zu beteiligen.

Der "Zwang-zum-Informiertsein" führt zu einem täglichen Gebrauch der Massen-medien. Aus Ihnen beziehen wir weitgehend unsere Informationen und Erfahrungen. Teile unserer Erfahrung von der Welt, von der Wirklichkeit werden uns durch die Massen-Medien vermittelt. Wir bilden Meinungen und Urteile anhand einer vermittelten Realität, die ausgewählt, interpretiert und für den einzelnen nicht mehr kontrollierbar ist. Diese mediale, fiktive, vermittelte Wirklichkeit wird für uns oft allzu-leicht zur realen Wirklichkeit.

Ergebnisse der Kommunikationsforschung beweisen indes, dass wir nicht blindlings den Massen-Medien ausgeliefert sind. Die Prägung der Persönlichkeit und der Meinungs-

bildungsprozess findet vielmehr in den Primär-Gruppen wie Familie, Kollegenkreis und Arbeitsplatz statt. Diese "Vorprogrammierung" wirkt bis zu einem gewissen Grad als Filter gegen die Einflüsse der Massen-Medien. Damit ist aber noch nichts über die Langzeitwirkung bei intensivem Medienkonsum ausgesagt.

Der Vortrag, der wie sich zeigte im Niveau zu hoch angesetzt war, wurde durch illustrierende Kurzfilme (teils ab Videoband) ergänzt.

## DIENSTAG VORMITTAG

### INFORMATION/MANIPULATION/WERBUNG:

**INFORMATION:** Der Morgen begann mit einem "Wahrnehmungsspiel": zwei Schüler wurden aufgefordert, gemeinsam einen Spaziergang von 5-10 Minuten Dauer zu unternehmen. Die einzige Auflage war, während des Spaziergangs nicht miteinander zu sprechen. Bei ihrer Rückkehr hatten sie getrennt der Klasse zu rapportieren, was sie gesehen und erlebt hatten. Aufgabe der Klasse war, festzuhalten was die beiden inhaltlich aussagten und wie sie es vortrugen. Die selektive (auswählende) Wahrnehmung derselben Wirklichkeit (deselben Spazierganges) durch zwei verschiedene Personen und die unterschiedliche Art der Wiedergabe (Art des Erzählens, Wortwahl:Stil und Gesten, Mimik, Körpersprache: Dramaturgie), sowie die Auslassungen ("Vergessen") konnte durch das Experiment für jeden anschaulich demonstriert werden.

Jede Information ist aus der Gesamtwirklichkeit bewusst oder unbewusst ausgewählt. Diese Auswahl bedeutet bereits eine erste Interpretation der Wirklichkeit, sei es durch Nichterwähnen wichtiger Zusatzinformationen oder durch das in Verbindung bringen mit anderen Fakten. Die Persönlichkeit des Informations-Uebermittlers "färbt" die Mitteilung auch durch sein Auftreten, seine Wortgewandtheit und den Einsatz von Körpersprache. Dieselbe Nachricht von unterschiedlichen Persönlichkeiten vorgetragen, erzeugt andere Wirkungen.

Information bedeutet Neuigkeit und bringt Wissenszuwachs. Für unsere tägliche Lebensbewältigung (Orientierung) sind Informationen unerlässlich. Nebst ihrer Erstmaligkeit muss die Information zugleich vorangegangene Informationen bestätigen, um als wahrscheinlich oder glaubwürdig akzeptiert zu werden. Damit eine Information überhaupt ankommen kann, muss der Empfänger (Rezipient) aufnahmefähig sein → er muss die Sprache verstehen und allenfalls über ein bestimmtes Vorwissen, entsprechende Vorstellungskraft und Wahrnehmungsfähigkeit verfügen.

Die Mittel der Informations-Uebertragung können in drei Kategorien eingeteilt werden: Primäres Medium: die Sprache, das zwischenmenschliche Gespräch. Sekundäres Medium: die geschriebene oder gedruckte Sprache - zusammenhängend mit der Alphabetisierung, dem Buchdruck und somit allen modernen Druckerzeugnissen. Tertiäres Medium: die elektronischen Medien wie Radio, Fernsehen und deren Speichergeräte wie Tonband und Video Recorder.

Nach dem die Welt revolutionierenden Buchdruck haben die elektronischen Medien eine weitere Explosion in der Nachrichten-Uebermittlung (Nachrichtenflut) bewirkt und eine Vielzahl neuer Kommunikationsmittel ist entstanden.

**MANIPULATION:** Eine Tonbildschau zeigte verschieden Beispiele von unbewusster und bewusster direkter Beeinflussung. Schon das Kleinkind "manipuliert" seine Eltern, Es gibt diverse Mittel die Mutter "herbeizulocken" oder später im Jugendalter, durch Täuschungsmanöver die Eltern für die eigenen Ziele nutzbar zu machen. Auch die Medien verfügen über eine reiche Palette unterschiedlichster Beeinflussungsmittel, um unsere Gefühle und Entscheidungen zu beeinflussen: eingängige Musik (etwa im Warenhaus), weiche Pastellfarben, verfälschende Bildausschnitte und irreführende Kommentare sind Verschleierungsmittel für vielfältige Zwecke. Nach der Tonbildschau wurden die Schüler aufgefordert, anhand eines Fragebogens Beispiele aus ihrem Erfahrungsbereich zum Thema Manipulation aufzuzeigen.

**WERBUNG:** Werbung ist für das Funktionieren unserer Marktwirtschaft unerlässlich. Die primäre Aufgabe der Werbung ist die Information über neue Produkte und Preis.

Eine kleine Übung zeigte, dass mit dem Kauf eines bestimmten Produkts, andere - nichtkäufliche - Eigenschaften suggeriert (versprochen, angepriesen) werden, wie Schönheit, Erfolg, Jugendlichkeit und Glück. Aus diversen Zeitschriften ausgeschnittene Werbung wurde den Schülern gezeigt, wobei sowohl Name wie auch Abbildung des Produkts mit einem Karton abgedeckt waren. Die Schüler mussten anhand des Bildes und des Werbetextes erraten, für welches Produkt geworben wird. Die meisten Werbebilder zeigen schöne, junge, "lässige", problemlos geniessende Personen in Gruppen. Das vollkommene Glück ist für jeden erwerbbar mit diesem Parfum, jenem Sekt oder mit genau dieser Zigarettenmarke. Sie wählten anschliessend aus Zeitschriften eine Anzeige, die sie speziell angesprochen hatte und untersuchten sie auf Bild- und Textkomposition hin. Die eigentliche Information über das Produkt war herauszusuchen. Daneben war herauszufinden, mit welchen Wunschbildern und Glücksversprechungen die Werbung operiert, welche Bedürfnisse damit angesprochen, wachgerufen oder ausgenutzt werden. Die allgemeinen Werbeklischees wurden erstaunlich gut und rasch erkannt. Doch bietet dies noch lange keine Gewähr, dass man ihnen auf die Dauer nicht dennoch erliegt. Um dies auszuschliessen, braucht es eine sehr aufmerksame Wahrnehmung der Werbemittel und eine bewusste Kenntnis der eigenen (geheimen) Wünsche, Bedürfnisse und Unsicherheiten.

Anschliessend wurde der Kurzfilm GISELA gezeigt, der die Verführung durch Werbeversprechungen darstellt und dabei den Konsumzwang oder das Modediktat, die nicht zuletzt aus dem Bedürfnis "in" zu sein entsteht, deutlich hervorhebt.

## DIENSTAG NACHMITTAG

Der schriftlich abgegebene Vortrag von August E. Hohler, "Mutmassungen über mögliches Fernsehen in wirklicher Demokratie" versucht, die prägende Allgegenwärtigkeit des Mediums Fernsehen und dessen existentielle Bedeutung für unser Leben schärfer ins Bewusstsein zu heben. Er fordert Fernseh-Schaffende und Publikum auf, die unbestrittene Wirksamkeit des Fernsehens für die Humanisierung der Welt zu nutzen: es in den Dienst einer "freien Entfaltung und Selbstverwirklichung des Menschen, durch gelebte Mitmenschlichkeit auf der Grundlage sozialer Gerechtigkeit und friedlich ausgetragener Konflikte" zu stellen.

August E. Hohler, selber Medienpublizist, fordert seine Berufskollegen auf, ihre ethische und anthropologische Verantwortlichkeit vermehrt wahrzunehmen, die Zuschauer als mündige Gesprächspartner zu respektieren und sie nicht nur wie einen beschränkten Unterhaltungskonsumenten abzuspeisen. Mit sechs Beispielen aus unserem Fernsehalltag zeigt Hohler auf, dass die mediale Fernseh-Fiktion unser Bewusstsein und Verhalten nachhaltiger beeinflusst, als dies unsere reale Wirklichkeits-Erfahrung vermag. Wie muss eine Welt beschaffen sein, in der Fiktion mehr fasziniert als die Realität? Was wenn der Rahmen einer Sendung wichtiger wird als ihr Inhalt? Was bringt uns die Informationsflut aus der grossen weiten Welt, wenn wir die kleinen Ereignisse unseres persönlichen Erfahrungsbereiches nicht mehr wahrnehmen? Wie steht es um unsere mitmenschliche Kommunikationsfähigkeit, wenn der Fernseh-Apparat zum Hauptgesprächspartner geworden ist? Unsere sogenannte Sehbereitschaft, auf die sich die Programmschaffenden berufen, entspringt allzuoft einer leeren und frustrierenden Berufserfahrung, dem das Fernsehen allabendlich das wohlverdiente und entspannende Erstleben frei Haus liefert. Der "Gewinn an Ferne" in den engen und abgekapselten Wohnblocks geht einher mit dem "Verlust an Nähe". Hohler empfiehlt konkret gelebte Nachbarschaftlichkeit, ein Aufsprengen des Fernseh-Halbkreises hin zu einem aktiven und solidarischen Miteinander in und ausserhalb der Familie. Anstatt Dauerberieselung und Ersatzleben könnte das Fernsehen für solche Nachbarschafts-Gruppen konstruktive Dialog-Anreize und neue Kommunikationsformen anbieten. Die von Politik und Wirtschaft scharf kontrollierte Ausgewogenheit am Fernsehen führt zu einer Verflachung demokratischer Auseinandersetzung. "Gesichtspunkte veränderungswilliger Minderheiten, soweit sie humane Alternativen enthalten.."sollten durch ein mutigeres und ex-

perimentierfreudigeres Fernsehen vermehrt zu Wort(und Bild)kommen. Die mögliche und notwendige Veränderbarkeit des Fernsehens hat Hohler mit originellen Hinweisen angedeutet. Zur Realisierung solcher Veränderung bedarf es aber eines aktiven und kritischen Zuschauers, der sich mit dem Medium und den Medien-Schaffenden auseinandersetzt.

Da vier Kursleiter anwesend waren, konnte die Klasse in Sechsergruppen aufgeteilt werden. Der gedanklich reichhaltige und intellektuell anspruchsvolle Text wurde in jeder Gruppe satz- bzw. kapitelweise analysiert und systematisch erarbeitet. So konnten die Schüler die Erfahrungen aus ihrem Umgang mit dem Fernsehen (zB. innerhalb der Familie) einbringen und ganz konkret Stellung zu den Gedanken und Anregungen Hohlers beziehen. Intensive Kleingruppenarbeit, das gemeinsame Erarbeiten und die Auseinandersetzung mit einem nicht leichten Text (und Thema), sowie der daraus resultierende Bewusstwerdungsprozess waren für alle Beteiligten eine befriedigende Medienlektion.

### MITTWOCH (GANZER TAG) TAGESSCHAU

Der Mittwoch stand ganz im Zeichen der Tagesschau. Aufbau und Informationsgehalt in Bild und Wort der Tagesschau wurden detailliert analysiert. Nach einer Erst-Visionierung der Tagesschau vom 30.1.79 waren in Stichworten die Themen der Tagesschau beiträge festzuhalten. Keinem der Schüler gelang es, sich an alle Beiträge zu erinnern. Die Zusammenstellung der Resultate ergab eine Rangliste der am häufigsten erinnerten Beiträge. Mögliche Erklärungen für das Bild, das die Rangliste zeigte, wurden gesucht und erörtert. Nach einer zweiten Visionierung, waren Meldungen und Informationen eines Beitrages möglichst detailliert wiederzugeben. Erwartungsgemäss konnte mit diesem Versuch gezeigt werden, dass weit mehr der einzelnen Informationen einer Tagesschau gar nicht aufgenommen oder sofort wieder vergessen werden, als solche, auch nur kurzfristig, im Gedächtnis haften bleiben. Viel besser wurde die Aufgabe gelöst, bei der aus einer Reihe verschiedener Tagesschaubilder, jene Bilder auszumachen waren, die in der Tagesschau vom 31.1.79 enthalten sind. Genauere Betrachtung der Bilder ergab, dass eigentlich wenige sinnvolle, zweckmässige Informationen enthalten. Bezüglich Informations-Uebermittlung ist längst bekannt, dass eine gute Kombination von Wort- und Bildnachricht eine fast doppelt so hohe Haftfähigkeit (Erinnerungsvermögen) besitzt, wie reine Wort-Information. Trotzdem wird dem, oft "Nichts" aussagenden, Bildmaterial ein stark geraffter und langer Worttext unterlegt. Die Aufnahmefähigkeit wird zusätzlich durch die Vielfalt und die rasche Abfolge der Beiträge überfordert. Resultat: ein Bruchteil der Informationen bleiben im Gedächtnis haften. Sind wir nach einer Tagesschau wirklich informiert? Wieviel vergessen wir sofort wieder und wieviel wird überhaupt verstanden?

Dann wurden Gruppen gebildet, die selbständig das Thema eines Beitrages zu erarbeiten und darüber zu referieren hatten. Obwohl die Schüler diese Tagesschau bereits zum dritten Mal gesehen hatten, blieb Vieles unverstanden. Waren die Schüler für ein bestimmtes Thema nicht sensibilisiert, vorinformiert oder persönlich stark interessiert, verstanden sie die Nachricht nicht, mangelhaft oder falsch. Die "Verstehbarkeit" der Tagesschau setzt einen hohen Informationsgrad voraus. Daher ist zu fragen, für welches Zielpublikum die Tagesschau eigentlich gemacht wird und wie sie allenfalls verändert werden müsste, um eine bessere Allgemeinverständlichkeit zu erreichen.

Zuletzt wurde eine andere Tagesschau ohne Ton gezeigt. Bei jedem Bildwechsel (Schnitt) musste ein Schüler aus dem Stegreif einen Text "einlesen". Die phantasievolle Fehlinterpretation der teils nichtssagenden Bilder sprach für die Schüler und gegen die bestehenden Strukturen bei der Informationsvermittlung durch die Tagesschau.

Als Vorbereitung für die anderntags folgende Lektion sahen die Schüler noch den spannenden Spielfilm THE INFORMER von John Ford.

## DONNERSTAG VORMITTAG WOHER KOMMEN DIE GEFUEHLE IM FILM?

"Von der Filmmusik" - behauptete gleich zu Beginn der Referent dieses Vormittags und versuchte dann anhand des Films THE INFORMER von John Ford diese Behauptung mit einleuchtenden Beispielen zu untermauern. (Grundlage dieses Vortrags bildete die Fernsehsendung "Klänge machen Leute - zur Funktion und Mechanik von Filmmusik" des bekannten Film + Musik-Theoretikers Hansjörg Pauli).

Man kann davon ausgehen, dass Filmmusik meist nicht bewusst wahrgenommen wird, trotzdem aber unsere Gefühle und unsere Einstellungen zu den einzelnen Personen der Spielhandlung eines Films sehr stark (mit) prägt. (So spricht man ja bezeichnenderweise nicht vom "gehörten Film", sondern vom "gesehenen".) Die Musik des Films THE INFORMER kann als klassisches Beispiel für die Verwendung der symphonischen Filmmusik bezeichnet, der Komponist dieser Partitur, Max Steiner (1888-1971) als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in dieser Sparte eingestuft werden. Der Film - Handlung und Personen - waren der Klasse bekannt und so konnte ab einem speziell vorbereiteten Tonband die Filmmusik stückweise erläutert werden. Bis zur technischen Realisierung des Tonfilms (ca. 1926) waren die Stummfilme häufig von einem improvisierenden Pianisten musikalisch untermalt worden. Mit dem Aufkommen der Tonspur erhielten nun die Filme ein massgeschneidertes Tonkleid. Ziel der Filmmusik war (ist) es, bestimmte Szenen oder Momente dramaturgisch hervorzuheben. Originalgeräusche, z.B. Pferdegewieher oder wie einer eine Treppe hinunterstolpert, konnten nun durch Musik ersetzt werden. Die Geräusche des Falls konnten musikalisch simuliert werden, um eine intensivere Wirkung/Spannung zu erzeugen, als dies die Originalgeräusche vermocht hätten. Angestrebt wurde eine "perfekte Verzahnung von Musik mit der Filmhandlung. So kann Musik den Ablauf einer Handlung gliedern oder Rhythmus und Tonfall von Sprache aufgreifen und fortspinnen."

Es gelang der Klasse nachzuvollziehen, was leitmotivisch eingesetzte Filmmusik eigentlich vermag: (1.) sie verschafft den Figuren eine Aura, verdeutlicht ihren Hintergrund, ihren Charakter (z.B., dass Katje keine Zukunft hat oder, dass Mary optimistischer sein kann) (2.) sie deckt Beziehung zwischen verschiedenen Figuren auf (z.B. Katje gehört zu Gypo) (3.) sie erklärt Handlungen, Entschlüsse, Reaktionen (z.B., dass Gypo wegen Mary seinen alten Freund Frankie verrät) (4.) sie überträgt Vorgänge, die an einzelne Personen gebunden sind, ins Ueber-Individuelle, Allgemeinverbindliche, ins Symbolische (z.B., dass Frankies und Dans Kampf den irischen Freiheitskampf führen, oder dass der Blinde Gypos Gewissen darstellt.) Der Film THE INFORMER handelt auf dem Hintergrund der irischen Befreiungsbewegung 1923 gegen die Engländer. Der Filmmusikkomponist hat auf einer zweiten Ebene irische Volksmusik mit in den Film hineingewoben. Die unterschiedliche Orchestrierung beim Erscheinen englischer Soldaten und bei Zusammenkünften irischer Freiheitskämpfer setzt politische Akzente, die dem Zuschauer, der der spannenden Filmhandlung eines Verrats folgt, zum grössten Teil entgehen. Es gelingt der Filmmusik also zusätzlich: (5.) Vorgänge zu bewerten, Urteile zu fällen, Partei zu ergreifen und über solche Parteilichkeit das Verhältnis des Zuschauers/Zuhörers zu solchen Figuren einer Geschichte zu steuern.

Während des Films ist unsere Aufmerksamkeit vorwiegend auf das Erfassen und Verfolgen der Filmhandlung gerichtet und so entgeht uns oft die unsere Gefühle steuernde Filmmusik. Dies einmal ins Bewusstsein zu heben, konnte bei der Zweitvisionierung des Films realisiert und auch trainiert werden.

In der letzten halben Stunde wurde durch das Abspielen der Filmmusik von Jean Mitry's Kurzfilm PACIFIC ab Tonband konnte eine weitere Übungsmöglichkeit geschaffen werden. Sich mit geschlossenen Augen von der Musik inspirieren lassend, konnte jeder seinen eigenen Bilder-Film produzieren. Einzelne Sujets des nachher gezeigten Films wurden bereits durch das Anhören der Filmmusik richtig erraten.

## DONNERSTAG MITTAG

Mit der Anwesenheit der Filmregisseurein, Elisabeth Gujer, und der Visionierung ihres Films *STILLEBEN* sollte ein Einblick in das schweizerische Filmschaffen und dessen Produktionsbedingungen vermittelt werden. Die anschliessende Diskussion drehte sich daher nicht so sehr um den Inhalt des Films, als vielmehr um seine Entstehungsgeschichte, Finanzierung, Realisierung und Einsatz-/Verleih-Möglichkeiten.

Aus den aufschlussreichen Antworten ergab sich das Bild eines interessanten Um- oder Verformungsprozesses, den die Grundidee des Films von der ersten kreditwürdigen Drehbuchfassung über die Anpassung an die Schauspieler und Drehplätze bis zur Nachsynchronisation und Umstellungen am Schneidetisch erleidet. Mühselig und kräfteverzerrend die Geldbettelei, bis der fertige Film an diskriminierenden Verleihbedingungen "scheitert". Obwohl die Regisseurin jedem ermunternd die Fähigkeit einen Film zu drehen zugestand, wurde spürbar, dass nebst einer guten Idee und filmkünstlerischer Begabung vor allem eine grosse Portion Zähigkeit und Durchsetzungsvermögen notwendig ist, um sich in der schweizerischen Film-Kino-Landschaft durchzusetzen. (Die Kunst besteht vielleicht gerade darin, nicht zu resignieren) Mit anschaulichen Beispielen aus ihrem Filmschaffen informierte die Regisseurein auch über Filmberufe, Ausbildungs-möglichkeiten für Filmschaffende und Schwierigkeiten beim Filmdrehen. Daran anschliessend wurden einige Zahlen zur Filmförderungspolitik der Gemeinden, Kantone und des Bundes erläutert: die Subventionszahlen zeigen unmissverständlich, wie der Film als minderwertiges Stiefkind neben den anerkannten Künsten (etwa Theater und Oper) behandelt wird.

## FREITAG VORMITTAG UND HALBER NACHMITTAG FILMSPRACHE

Nach einer arbeitsintensiven Medienwoche, endlich Filmplausch mit Alfred Hitchcocks Klassiker *PSYCHO*. Der Film ist wirklich so gut, dass auch die nachgelieferte Theorie über Aufbau und Filmsprache auf Interesse stiess. Ein paar allgemeine Bemerkungen über die spezifisch hitchcocksche Dramaturgie und eine Analyse seiner berühmten Badewanne-Mord-Szene führten zu einer kleinen Einführung in die Filmsprache. Ausgewählte Sequenzen verdeutlichten die Theorie von Szenenaufbau, Bildausschnitt, Schnittabfolge und der hitchcockschen Spezialität von Andeutung und Vorwegnahme der Handlung in Worten und Bildern. Durch den Vortrag über Filmmusik sensibilisiert, wurde die dramaturgische Verwendung der Musik von den Schülern erkannt und angesprochen.

Geplant war noch ein Vergleich von Action-Szenen aus Fernseh-Krimiserien mit Szenen aus dem Krimi-Klassiker *BIG SLEEP*. Auf allgemeinen Wunsch und aus zeitlichen Gründen wurde darauf verzichtet und dafür *THE BIG SLEEP* in der ganzen Länge gezeigt.

Josef Erdin

## EINGESETZTE FILME

- |  |                             |
|--|-----------------------------|
| - EIN LEBEN IN DER SCHACHTEL, Bruno Bozzetto<br>(Animationsfilm, Zeichentrickfilm) | (Film-Miete)<br>(Fr. 19.--) |
| - THE INFORMER, John Ford<br>(Spielfilm zum Erklären der Filmmusik)                | (Fr. 135.--)                |

- PACIFIC, Joan Mitry  
(Montagetechnik von Bild und Musik) (Fr. 35.--)
- ZWEI TEXTE  
(Manipulationsmöglichkeiten durch Kommentar aufzeigen) (Fr. 19.--)
- STILLEBEN, Elisabeth Gujer  
(Vorstellen einer Schweizer Regisseurein) (Fr. 130.--)
- PSYCHO, Alfred Hitchcock  
(Erklärung der Filmsprache) (Fr. 130.--)

#### EINSATZ VON VIDEO UND KLEIN-MEDIEN:

- Tonbild "Manipulieren uns die Massenmedien" (Fr. 18.--)
- Folienatlas über Kommunikationsmodelle (Fr. 18.--)
- Einsatz von Videorecorder und Tonband (Fr. 50.--)
- 19 bespielte Video-Kassetten (Fr. 190.--)

#### AM MEDIENKURS ABGEGEBENE DRUCKSACHEN

- Fragebogen zur Medienwoche vom 19.-23.2.1979
- Programmübersicht
- Arbeitsblatt zum Film LEBEN IN DER SCHACHTEL
- Modellblatt zu "Abhängigkeit in der Massenkommunikation"
- Ziele für den Unterricht über die Massenkommunikation
- Einführung in Grundfragen der Kommunikation und der Medien: Was ist Information?
- Arbeitsblatt zu: Fragen zum Thema: Indirekte Manipulation
- Arbeitsblatt zu: Was spricht die Werbung bei uns an?
- Abdruck des Vortrages von August E. Hohler: "Mutmassungen über mögliches Fernsehen in wirklicher Demokratie" (Civitas)
- Abdruck des Vortrages von Rolf Käppeli: "Sie prägen unsere Kultur des Sehens, Hörens und Denkens"
- Zusammenstellung eines Informationsblattes mit statistischen Agaben über das Fernsehen
- Artikelabdruck von Urs Jäggi: "Sind wir eine Nation von Fernsehhörigen?"
- Arbeitspapiere zur Tagesschau vom 30.1.79
- Bilderbögen aus obiger Tagesschau Format A3
- Vortrag vom Donnerstag 22.2.79 an der Schule: "Filmmusik oder Woher kommen die Gefühle im Film?"
- Informationsblätter zu Max Steiners Film-Kompositionen
- Filmkritik zu Elisabeth Gujers STILLEBEN
- Informationsblätter zum Schweizerischen Filmschaffen, zur Schweizerischen Film-politik
- Fotoblätter zur Filmsprache von Hitchcock am Beispiel von PSYCHO



When I woke up this morning  
Tears were rolling down my face.  
I dreamed the man that I love  
has another lover in my place.

You forgot you said you loved me.  
Swore you'd never cause me pain.  
Why are you forgetting, baby,  
Remember My Name.

If you tried and failed at trying,  
Did you play the losing game.  
A-h-h, if ou need a friend to call on, yes  
Remember My Name.

If you were at the end of your journey,  
Weary, worn and nothing seems the same  
You're not alone - my love's eternal, o-o-h,  
Remember My Name

I been slapped way down, a-h-h,  
But I slow dragged up again  
A-h-h, when that big day arrives, brother,  
Remember My Name.