

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 42 (2000)  
**Heft:** 226

**Heft**

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

B U L L E T I N

Kameratheorie:

*Spiel mit Wahrnehmungsebenen*

**Streiflicht: Nebenrollen**

*Harry Schein -*

*Erfinder der schwedischen Filmreform*

ABSOLUTE GIGANTEN

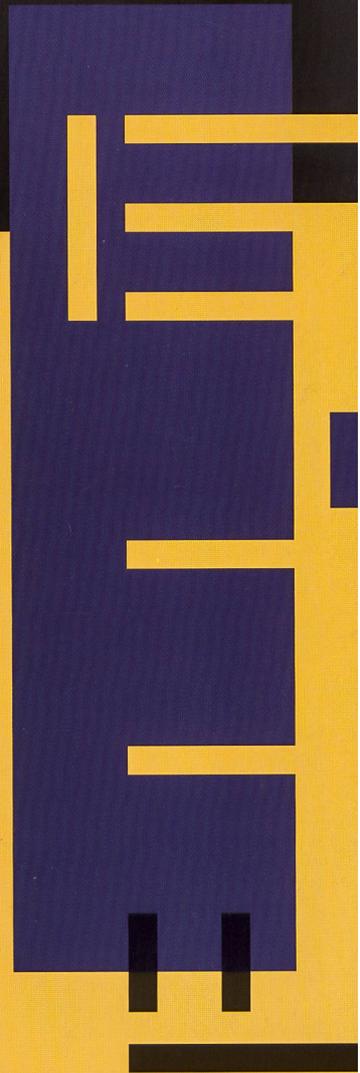
von Sebastian Schipper

MISSION TO MARS von Brian De Palma

MAGNOLIA von Paul Thomas Anderson

MAN ON THE MOON von Milos Forman

Kameratheorie  
Harry Schein



zeitlos aktuell...

## Licht und Kamera

«Seht hier das Leben – Ein Mann mit der Kamera»  
Essay von Walter Ruggie zu Dziga Vertow  
Filmbulletin 119/4.81

«Eine gute Geschichte funktioniert auch mit wenigen technischen Mitteln»  
Werkstattgespräch mit André Pinkus, Beleuchter, Filmtechniker  
Filmbulletin 3.85

«Licht ist Kunst, keine Technik»  
Werkstattgespräch mit Henri Alekan  
Filmbulletin 5.87

«Filmsprache soll universell sein»  
Gespräch mit Alexandre Astruc  
Filmbulletin 1.88

«Die Kamera als erzählerische Instanz»  
Essay von Norbert Grob zur Theorie des filmischen Blicks  
Filmbulletin 4.89

«Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion»  
Gespräche mit Giorgos Arvanitis, Vilmos Zsigmond und Michael Ballhaus  
Filmbulletin 2.90

«Kino ist die haute couture des Films»  
Werkstattgespräch mit Pierre L'homme  
Filmbulletin 1.91

«Herr über das Licht»  
Portrait von Gabriel Figueroa  
Filmbulletin 3.91

«Vorausahnen, dass es kommt»  
Werkstattgespräch mit Rob Gnant  
Filmbulletin 4.93  
(Dossier Alexander Seiler)

«Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung»  
Gespräch mit Haskell Wexler zu seiner Arbeit mit Norman Jewison  
Filmbulletin 2.95

«Der erste Blick – wenn man sieht, wie die Dinge wirklich sind – hat für unsere Arbeit Bedeutung»  
Gespräch mit Nestor Almendros  
Filmbulletin 3.95

«Auf der Suche nach dem naiven Sehen, dem unbefangenen Filmen»  
Gespräch mit Robby Müller zu BREAKING THE WAVES von Lars von Trier  
Filmbulletin 5.96

«Hier herrscht Aufschwung im Kino»  
Gespräch mit Martin Fuhrer zu WILDE von Brian Gilbert  
Filmbulletin 5.97

«Meister des Übergangs»  
Essay von Rolf Aurich zu Theodor Sparkuhl  
Filmbulletin 1.98

«Ich mag Einstellungen, in denen es Lichtabenteuer gibt»  
Werkstattgespräch mit Caroline Champetier  
Filmbulletin 5.98

«Der beste Mann für die Sechziger»  
Werkstattgespräch mit Haskell Wexler  
Filmbulletin 5.99

### Ich bestelle folgende Einzelhefte:

Zum damaligen Einzelheftpreis (zuzüglich Versandkosten)

- o 4.81    o 4.93
- o 3.85    o 2.95
- o 5.87    o 3.95
- o 1.88    o 5.96
- o 4.89    o 5.97
- o 2.90    o 1.98
- o 1.91    o 5.98
- o 3.91    o 5.99

o Herr    o Frau \_\_\_\_\_

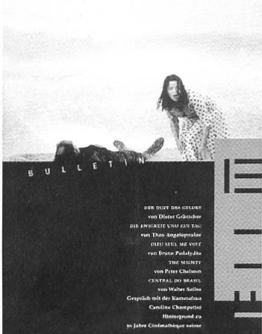
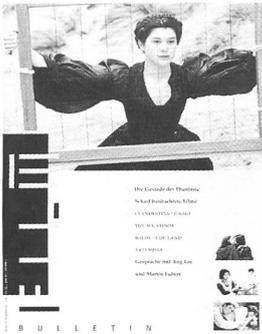
Name, Vorname \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

PLZ, Ort \_\_\_\_\_

Datum, Unterschrift \_\_\_\_\_

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





2.2000  
**42. Jahrgang**  
**Heft Nummer 226**  
**Mai 2000**

*Titelblatt:*  
LE TOIT DE LA BALEINE  
Regie: Raoul Ruiz,  
Kamera: Henri Alekan  
Umschlagrückseite:  
LA BELLE ET LA BÊTE  
Regie: Jean Cocteau,  
Kamera: Henri Alekan  
MISSION TO MARS  
Regie: Brian De Palma,  
Kamera: Stephen H. Burum

KURZ BELICHTET **2** *Kino-Tagebuch*  
*Zum Lesen*



VORSCHAU KINO **9** **Günstige Aussichten  
bei Morgengrauen**

**ABSOLUTE GIGANTEN** ..... von Sebastian Schipper

RÜCKSCHAU KINO **12** **Was kommt: eine Rückschau**

**MISSION TO MARS** ..... von Brian De Palma

STREIFLICHT **15** **Mr. Camontes Secretary**  
*Zwei Nebenrollen hervorgehoben*

ARBEIT  
MIT DER KAMERA **20** **Spiel mit Wahrnehmungsebenen**  
*Kameraarbeit –  
ein Versuch aus bildtheoretischer Sicht*



FILMFORUM **30** **MAGNOLIA** ..... von P.T.Anderson  
**33** *Gespräch mit Paul Thomas Anderson*

**35** **MAN ON THE MOON** ..... von Milos Forman

ZWISCHENDURCH  
FILMPOLITIK **39** **Erfinder der schwedischen  
Filmreform**

*Portrait von Harry Schein*

**41** *Gespräch mit Harry Schein*

**42** *Gespräch mit Bengt Forslund*



## Impressum

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

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

**Inseratverwaltung**  
Mediaagentur  
Paul Ebnetter  
Postfach 37, 9053 Teufen  
Telefon 071 330 02 30  
Telefax 071 330 02 31

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

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

**Mitarbeiter dieser Nummer**  
Jeannine Fiedler, Frank  
Arnold, Michael Kohler,  
Matthias Christen, Pierre  
Lachat, Reiner Bader,  
Renata Helker

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
Sammlung Manfred  
Thurow, Basel; Fama  
Film, Bern; Ascot Elite  
Film, Buena Vista Inter-  
national, Filmcooperative,  
Rialto Film, Zürich;  
Renata Helker, Berlin

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Presseverlag  
Deutschausstrasse 31  
D-35037 Marburg  
Telefon 06421 6 30 84  
Telefax 06421 68 11 90  
e-mail: schuereen.verlag  
@t-online.de  
Homepage: http://  
www.schuereen-verlag.de

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

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint  
fünf- bis sechsmal  
jährlich.  
Jahresabonnement:  
sFr. 57.-/DM 60.-  
öS 500.-, übrige Länder  
zuzüglich Porto

© 2000 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

## Pro Filmbulletin Pro Film

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



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

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

**Stadt Winterthur**

**Volkart Stiftung, Winterthur**

Filmbulletin – Kino in  
Augenhöhe ist Teil der Film-  
kultur. Die Herausgabe von  
Filmbulletin wird von den auf-  
geführten Institutionen,  
Firmen oder Privatpersonen mit  
Beträgen von Franken 5000.–  
oder mehr unterstützt.

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

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

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

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

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

## Casa matta, das verrückte Haus – ein architektonisches Drama zwischen Himmel und Erde

Capri, das einst von der  
sorrentinischen Halbinsel fort-  
gerissene Eiland, ist für die  
Moderne was der Parnass für die



Antike war: ein Musenberg. Als  
solcher empfängt er seit zwei-  
hundert Jahren Schöngesteirer und  
an Europa Überdrüssige, bot in  
heiklen Zeiten Querdenkern und  
Anarchisten Refugium und ver-  
sprach Libertins elysische  
Wonnen. Seit vorhomerischer  
Zeit lockt die Insel der Sirenen  
Neugierige auf ihr schroffes  
Kalkfelsplateau, das sich den  
Erwartungsfrohen als schwim-  
mende Trutzburg darbietet – von  
deren Gipfeln doch könnte kein  
Panorama grandioser sein. An  
klaren Tagen lässt im Norden  
die vulkanische Halbschwester  
Ischia grüssen, Äusserungen des  
Vesuv bleiben vom capresischen  
Adlerhorst aus exklusives  
Schauspiel, im Osten beschreibt  
Neapels Bucht einen eleganten  
Bogen, den weiter südlich eines  
der lieblichsten Gestade des  
Mittelmeers aufnimmt: Sorrent,  
der Golf von Salerno, Amalfi ...  
die anderen Himmel öffnen sich  
auf unendliche Seeprospete.  
Für die Hellenen war Capri einer  
ihrer merkantilen Stützpunkte  
im Tyrrhenischen Meer. Nach  
einer Stippvisite begehrte der  
alte Augustus das knapp zehn  
Quadratkilometer grosse Idyll so  
heftig, dass er es von den Grie-  
chen im Tausch gegen Ischia  
erwarb. Sein Nachfolger Tiberius  
gar regierte von Capri aus zehn  
Jahre lang das römische Welt-  
reich, weilte statt auf dem Forum  
Caesaris lieber in seinem capre-  
sischen Palast, der Villa Jovis,  
die durch Saturnalien und  
schreckliche Vergeltungsakte

des Kaisers zweifelhaften Ruhm  
erlangte.

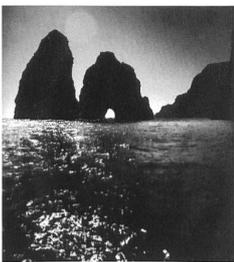
Wiederentdeckt wurde die  
Insel im achtzehnten Jahr-  
hundert durch die Antiken- und  
Italiensehnsucht der Deutschen.  
Goethe havarierte beinahe am  
zweihundert Meter hohen Fels-  
sprung Salto di Tiberio, von wel-  
chem der Cäsar seine Wider-  
sacher in den sicheren Tod  
befördern liess. Dem edlen  
Wagemut zweier heute vergesse-  
ner romantischer Maler, Kopisch  
und Fries, verdankt Capri einen  
nie versiegenden Strom von  
Naturschwärmern: sie überwan-  
den den paganen Aberglauben  
des Inselvolkes und entdeckten  
die Grotta Azzurra. Doch selbst  
die allsummerlichen Übergriffe  
der Touristenhorden konnten  
Anachoreten mit mehr oder  
minder frivolem Engagement  
nicht hindern, in den verschwie-  
genen Winkeln Capris ihre  
Osterias einzurichten. Die Villen  
Krupp und Lysis des Stahl-  
kochers und des Comte Jacques  
de Fersen Adelswaerd gehören  
zu des Geldadels prächtigsten  
Lustlauben auf dem «Eiland der  
Knabenliebe». Päderasten und  
Dandys aller Nationen frönten  
hier ihren Neigungen und wur-  
den als *forestieri pazzi*, als ver-  
rückte Ausländer von den  
Capresen ebenso toleriert wie  
verschrobene Literaten oder  
Intellektuelle, die auf Capri ihr  
irdisches Paradies gefunden zu  
haben glaubten. Die russische  
Kolonisation nahm ihren Anfang  
mit Turgenjew und hatte in  
Lenin den berühmtesten Besu-



cher, welchem die Capresen –  
für sein Lachen und das Inter-  
esse an ihrer Lebensweise dank-  
bar – ein Denkmal setzten. Die  
Deutschen sandten mit Fontane,  
Hauptmann, Rilke, Benjamin  
und Brecht Vertreter sämtlicher  
Dichter- und Kritikerschulen  
vom Reich bis zur Republik; der  
Schwede Axel Munthe baute ein-  
eigenes Spoliensammlung, die Villa  
San Michele, auf den nördlichen  
Hang des Monte Solaro: vom

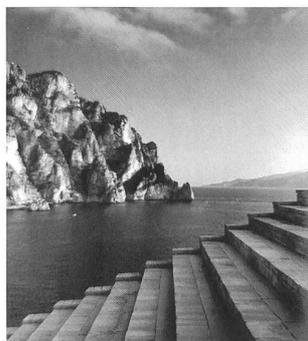
höchsten Punkt der Insel genoss er den Rundblick über Capri und Anacapri. Und schliesslich floh die britische Schreibergemeinschaft Queen Victorias Prüderien, um unter blühenden Zitronen Zungen und Federn zu spitzen. Für sie alle wurde die Piazza Gerüchteküche und zentraler Umschlagplatz von Ideen.

Einer dieser "verrückten" Literaten schickte sich noch in den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts an, das Erbe des grössten italienischen Dekadents, Gabriele D'Annunzio, anzutreten, Verfechter der antidotischen Ideologien seiner Zeit zu werden, bittere Kriegsprotokolle aufzusetzen und auf Capri ein architektonisches Wunder zu hinterlassen – die Casa Malaparte. Als Sohn eines Sachsen und einer Lombardin war Kurt Erich Suckert halber *forestieri*, aber ganzer Patriot. Sein Nom de plume war eher schon ein Nom de guerre, die Kampfansage an seine Zeitgenossen: sich mit den Alten zu messen – Curzio – und sich nach allen Seiten verwundbar und offen dem Schicksal anzubieten, auch im schlechten Teil – Malaparte – wenn schon der kleine Korse, ausgestattet mit dem besseren Stück, gescheitert war. Welch' Hybris steckt allein in der Wahl des Pseudonyms! Dieser Logik blieb er zeit seines Lebens treu und schuf aus seinem Leben einen Roman: Der Gymnasiast, literarisch debütierend und politisch umtriebig, wird mit sechzehn Jahren verhaftet und ein Jahr später aus dem von ihm erfundenen Kreis der «Interventionisten» an die Front geschickt. Das war 1915. Nach schwerer Lungenverletzung in einem Senfgasangriff beginnt er hochdekoriert durch



Italien wie Frankreich eine diplomatische Karriere und beisteht als Militärattaché halb Europa. Nebenbei läuft die literarische Produktion. Er wird glühender Verfechter des Faschismus als Revolte gegen die Moderne und sein erster Theoretiker, wenngleich die

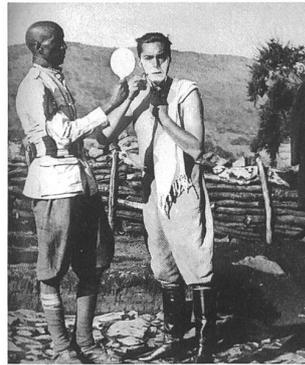
Texte früh den Keim zur Kontroverse tragen. Die Liga exkommuniziert und umarmt ihr hochbegabtes Wunderkind. Doch als Malapartes Kritik am Nationalsozialismus in die Spekulation «Une femme: Hitler» mündet, wird der brillante Beobachter zu einem Problem, dem in der Verbannung auf Lipari, 1933, die Aufsässigkeit ausgetrieben werden soll. Hier gewinnt er Geschmack an der Einsamkeit – oder an ihrer öffentlichen Darstellung? – und erwirbt 1938 von der Frau eines capresischen Metzgers (eine *tedesca* aus Halle an der Saale!) für eine Lächerlichkeit von dreihundert Lire die Halbinsel Punta del Massullo, um auf ihr sein architektonisches Manifest zu errichten, die «*casa come me*»: ein Haus wie ich. Als Kriegsberichterstatler Mussoli-



nis begegnet er an allen Fronten den Greueln des Krieges. Die Grausamkeiten der grossen und kleinen Warlords seziert er rücksichtslos in dem Roman «Kaputt» (1944). Das Buch wird ein Welterfolg – ebenso die Veröffentlichung von «Die Haut» – und Malaparte Autor der kommunistischen Tageszeitung L'Unita. Das Nachkriegsjahrzehnt widmet er seinem künstlerischen und literarischen Werk, dreht 1950 einen Film (IL CRISTO PROIBITO), beschäftigt sich mit Theater und Musik. Spät bekennt sich Malaparte zu Pazifismus und Katholizismus. Während einer Reise durch die UdSSR und Rotchina ereilt ihn ein der Giftgasverletzung geschuldeter Lungenkrebs. Im Sterben wird er von seinen Landsleuten zum Volkshelden erkoren. Vor seinem Tode, 1957, vermacht er die Casa Malaparte der Volksrepublik China.

Einer seiner Übersetzer, Walter Murch, fasst diese abenteuerliche Biographie zusammen: «Die Widersprüche und Kollisionen seines Lebens erscheinen wie ein Zeitraffer-Film über die erste Hälfte des

zwanzigsten Jahrhunderts: Deutsch-italienische Abstammung, protestantisch-katho-



lischer Soldat-Pazifist, Faschist-Kommunist, Journalist-Romanancier, Herausgeber-Architekt, Filmregisseur-Komponist, Diplomat-Gefangener.» Sein Gespür für politische Techniken, die freche Intelligenz, mit der er die Nomenklatura der faschistischen Regime charmierte, verliehen Malaparte die Narrenfreiheit, mit welcher er, selber Drahtzieher an vorderster Front, die Unmenschlichkeit der Weltkriege protokollieren konnte. Doch zum autobiographischen Gleichnis seines Lebens geriet ihm die *casa matta* auf Capri. Zwischen Arco Naturale, Grotta Matromania, einer antiken Stätte saturnalischer Ausschweifungen, und den Faraglioni, Wahrzeichen Capris gelegen, zeigt die Insel dem Festland an ihrer wilden Ostküste drei winzige Klauen, deren eine, die Punta del Massullo, bizarrer Baugrund für das Haus wird. Noch vor Ausbruch des Krieges bündelt Malaparte seine Ideale in einem utopischen Entwurf, der, steingewordene Hybris, allen Elementen trotzt. Wie in seinen Schriften, die keinen menschlichen Widerspruch in Gut und Böse, Würde und Torheit, Mut und Feigheit kennen, so überwindet auch sein Haus kleingeistige Kompromisse und sucht die mythologische Dimension zwischen Erde, Wasser, Luft und Feuer. «Kein Ort in Italien hat solch einen weiten Horizont und bietet eine solche Tiefe der Empfindung. Dieser Ort ist zweifellos nur starken Menschen oder freien Geistern angemessen ... Ich, Curzio Malaparte, werde der erste sein, der hier ein Haus errichtet!» Die ursprünglichen Pläne liefert der Rationalist faschistischer Moderne, Adalberto Libero. Er entwickelt einen niedrigen, quaderförmigen Baukörper, der sich wie ein regloses Tier auf dem felsigen

Höcker ausbreitet und in seiner geometrischen Linearität die natürliche Regellosigkeit um ihn herum zu verhöhnen trachtet. Doch der Bauherr erweitert mit Hilfe eines capresischen Maurers Liberos Idee von der Schachtel radikal: angeregt durch die Erinnerung an eine Kirche im liparischen Exil, bindet er das Volumen an die Insel durch eine vom Flachdach bis zum Erdgeschoss landeinwärts sich verjüngende Treppe, die den Baukörper aufbricht und ihn aus weiter Aufsicht mit dem Schwanz eines Reptils versieht. Die Landzunge wird sprechend, auf der Rampe zum Himmel kann der Dialog mit den Göttern anheben – die Casa Malaparte erscheint als Segment eines antiken Amphitheaters. Seine Himmelsleiter erhält einen mediterranen "Zungenschlag": das Wind- und Sonnensegel des Daches, in seiner Sichelform einzig biomorpher Akzent der ornamentlosen Architektur. Blendendweiss sticht es in den Himmel, gleichsam als Komma in eben jenem Dialog das Zögern des Menschen im Austausch mit dem Erhabenen markierend. Darunter das Haus, welches ohsenblutrot getüncht die eigene exzessive Farbdramaturgie dem Grün der Pinien und den irisierenden Blautönungen des Horizontes aufzwingen möchte.

Wie bei einem Schiffsleib, dessen Breitseiten und regellose Fensterlücken man aus der Ferne erkennt, dessen Positionierung unter Wasser jedoch das Deck zum Aktionszentrum werden lässt, stellt die *casa matta* den üblichen architektonischen Prospekt auf den Kopf – das Dach wird zur eigentlichen Fassade in Malapartes theatralischem Wurf, die gebaute Fassade vor den vielen Masken und Icherfindungen ihres Schöpfers. Malaparte selber war es, der eine unwahrscheinliche Begegnung mit Generalfeldmarschall Rommel



kurz vor dessen Niederlage in El Alamein, 1942, kolportierte. Dieser gratulierte zur spektakulären Aussicht und fragte, ob

Malaparte das Haus selbst entworfen habe. «Ich erwiderte – was nicht der Wahrheit ent-

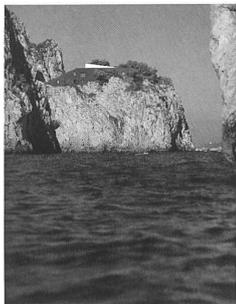


sprach –, dass ich es schon so, wie es sei, gekauft hätte ... und sagte zu ihm: "Ich habe die Landschaft entworfen"». Dies



eine weitere ironische Inszenierung seiner Person in provokanter Hypostase, in der er nicht nur als Akteur der Weltgeschichte auftritt, sondern sich als gottgleicher Weltenschöpfer präsentiert. Der Volksmund fand für Malapartes Architektur den Namen «glühendes Bügeleisen», womit gewiss nicht nur das Haus beschrieben wurde. Auch der genialische Gestaltungswille Malapartes war gemeint. Für die Kritik galt die Casa lange Jahre als Symbol rationaler Modernität und ihr "Architekt" Adalberto Libero als sensibler Ästhet des Faschismus südlich der Alpen. «In Wirklichkeit ist das Haus eine Umkehrung seines scheinbaren Selbst und mehr ein Zen-Koan als die Einlösung eines faschistischen Diktats. Es verdankt sich nicht der strengen Kunst des Architekten, sondern dem intuitiven Suchen des Schriftstellers, der sein Inneres durchforscht. Es bringt nicht das präskriptive, exklusive Vorgehen des Pedanten zum Ausdruck, sondern das offene, inklusive Vorgehen des Collagisten, des *bricoleur*. Es ist nicht als heroisches Ganzes aus einer Verkörperung des Volkswillens hervorgegangen, sondern aus dem ungeordneten, zutiefst

persönlichen Suchen eines Mannes. Die Casa Malaparte gehört nicht zu den mechanisierteren Prozessen des Rationalen, sondern zu den geheimnisvollen Prozessen des Irrationalen.» (Michael McDonough)



Souvenirs: Capri bot mir bei einem Besuch vor dreizehn Jahren einen kleinen Ausschnitt aus oben angedeuteter Inselliturgie. Bei der nervös erwarteten Abfahrt aus Neapels Hafen traf ich den Papa einer bekannten Sängerin, seines Zeichens Latei-



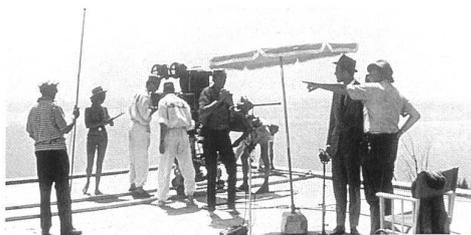
ner, der sich auf Ischia kurieren lassen wollte. (Nena erholte sich derweil bei den Karthagern.) Leider erlebte ich beim Erklimmen des Städtchens Capri mit der berühmten Funicolare, einer gefährlich scheppernden Zahnradbahn, keinen Wettlauf zwischen dem mechanischen Gefährt und Sophia Loren wie bestaunt in der Hollywood-Komödie *IT STARTED IN NAPLES*. Doch während eines Erkundungsganges auf der Insel begegnete mir oberhalb der Grotta Matromania Claude Montana in Begleitung einer Bulldogge und zweier prächtiger Knaben – à la mode und schüchtern wie auf Pariser Laufstegen. Kultureller Höhepunkt des Aufenthaltes jedoch war eine der letzten Lesungen des soignierten Alberto Moravia nahe der Piazza, der auch im Sitzen seinen kostbaren Gehstock fest im Griff hielt. Nein, er las nicht aus «Le Mépris». – Und endlich, nach Besichtigung von Rilkes Herberge an der Tragara-Promenade mich in der Unwirtlichkeit der schroffen Steilhänge verlierend, erblickte ich sie, die

Casa Malaparte – gelassen über dem Meer schwebend, wie die Villa Lysis und andere Orte dem Dornröschenschlaf des Verfalls anheim gegeben. Kein Reiseführer wies hin auf film- und architekturhistorische Kreuzwege. Ich hatte sie als naive Reisende entdeckt, berauschte mich an ihrer Erscheinung und erklärte sie fortan zur *mia casa bellissima*. Sie befand sich in einem erbärmlichen Zustand, und nur wenige Reste des blut-



roten Anstrichs bewahrten die Casa Malaparte vor völliger Mimikry mit felsigem Grund. Inzwischen haben sich die Italiener ihres einzigartigen Kulturerbes erinnert, sich mit den Maoisten versöhnt und das magische Schiff über den Klippen Capris flottgemacht. Das Haus wartet darauf, den Wanderer zu verzauern.

Jean-Luc Godard eröffnet *LE MÉPRIS* mit einem Bazin-Zitat: «Das Kino schafft für unsere



Augen eine Welt nach unseren Wünschen.» Nicht ebenso die Architektur? Später postuliert Fritz Lang, der sich selbst als Regisseur des Films im Film darstellt, jeder Film solle einen Standpunkt haben – für ein Haus die *conditio sine qua non* – und erläutert weiter: «Hier haben wir den Kampf des Individuums gegen die Umstände, das ewige Problem der Griechen.» Die Odyssee als Gleichnis für die abenteuerlichen Irrwege des modernen Menschen ist Thema dieses Metafilms. Penelope/Bardot und Odysseus/Piccoli kommentieren die komplexe

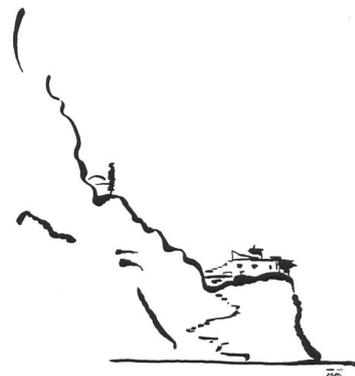
Verwirrung noch aus der kleinsten Zelle heraus – ihrer Ehe. Den *Genius loci* der *casa come me* für die Schilderung der Entfremdung von mythologischen wie privaten Fixpunkten gewählt zu haben, war ein begnadeter Schachzug des jungen Godard und zeugt von einem tiefen Verständnis für Malaparte und dessen Werk. In *LE MÉPRIS* entfaltet der transitorische Charakter des Hauses, dieses Dramas zwischen Himmel und Erde,

Gott und Mensch seine ganze Kraft. «Ich öffne das Fenster, schon bald wird der Morgen dämmern. Der Himmel ist klar über den Schnee-weissen Bergen des Cilento, über den Säulen der

Tempel von Paestum, in der Ferne, und dem Vorgebirge von Agropoli, dem Kap Palinuro. Schon bald wird die Sonne die Eierschale des Horizonts durchbrechen, und über dem Meer, dem Berg, der Küste, aus dieser Stille von Wasser, Fels, Pinien, Zypressen, Myrten wird sich die Stimme des Menschen erheben.» Das letzte Wort, das in *LE MÉPRIS* gesprochen wird, ist «silence».

Dem Lateiner S. L. Jeannine Fiedler

Eintrittskarte für einen Besuch in der Casa Malaparte: Michael McDonough: *Malaparte. Ein Haus wie ich. Mit einem Vorwort von Tom Wolfe. München, Knesebeck, 2000*



## Familiengeschichten Von Büchern zu Film und Kino

Ich gebe es zu: die Anfangskapitel der meisten (Auto-)Biographien, die ich gelesen habe (zugegebenermassen sind das nicht sehr viele), haben mich immer gelangweilt – zu wenig schien mir die Kindheit der Filmschaffenden mit ihrer späteren Arbeit zu tun zu haben. Bei der Truffaut-Biographie jedoch ist dies anders: Auch wenn man um die Rolle der Leinwandfigur «Antoine Doine!» als alter ego ihres Regisseurs weiss, ist es doch bewegend zu lesen, was Truffaut als Halbwüchsiger alles durchgemacht hat. Erst als Zwölfjähriger fand er heraus, dass sein Vater Roland in Wirklichkeit sein Stiefvater war. Ungeliebt von der Mutter, entwickelte François zunächst eine Leseleidenschaft, später opferte er seine ganzen Einkünfte in den von ihm initiierten Filmclub – auch Geld, das er gar nicht hatte, weshalb sein Stiefvater sich schliesslich genötigt sah, den Sechzehnjährigen in eine Erziehungsanstalt zu stecken.

Ob sich Truffaut von dem von ihm verehrten Hitchcock leiten liess, als er sein eigenes Image konstruierte? Denn «das Bild einer vernunftgeleiteten Persönlichkeit», «die in sich ruhende Cinephilie» täuscht – es gibt auch eine «verborgene Seite Truffauts». Wenn sich die «Cahiers du Cinéma»-Autoren *Antoine de Baecque* und *Serge Toubiana* in ihrer voluminösen Biographie damit beschäftigten, dann geschieht das doch immer voller Respekt für den Menschen Truffaut. Gestützt auf umfangreiches Aktenmaterial, von Truffaut selber zu Lebzeiten unterteilt in Ordner mit Aufschriften wie «Ma vie», aber auch «Archives très privées» sowie Interviews mit zahlreichen seiner Mitarbeiter zeichnen sie ein detailreiches Bild von Leben und Arbeit dieses Regisseurs, verfasst in einem angenehm nüchternen, schnörkellosen, doch nie trockenen Stil.

Zu der «verborgenen Seite» Truffauts könnte man auch jene Texte zählen, mit denen der junge Filmkritiker sich einst einen Namen machte, vor allem seine grosse Generalabrechnung mit der französischen «Tradition der Qualität», «Eine gewisse Ten-

denz im französischen Film», im Januar 1954 in den «Cahiers du Cinéma» erschienen. Als Truffaut 1975 den Sammelband «Die Filme meines Lebens» veröffentlichte, verzichtete er auf den Abdruck seiner Polemiken, im Nachfolgeband «Die Lust am Sehen» kann man sie jetzt (wieder-)lesen. Zu dem genannten Text hat der Übersetzer Robert Fischer eine ausführliche Anmerkung beigesteuert, auf drei Seiten skizziert er Vor- und Wirkungsgeschichte, wie überhaupt Fischers Anmerkungen oft nützliche Hinweise geben (so auf Texte Truffauts, die in der Briefausgabe enthalten sind) oder aber Zusammenhänge herstellen (wobei nachzutragen wäre, dass der Text «Die Pantoffeln des Cornell Woolrich» als «William Irishs Segeltuchsandalen» bereits 1986 in «epd Film» auf deutsch erschien). Das fünfte Kapitel der vorliegenden Sammlung, «Ein bisschen Polemik kann nicht schaden», macht dabei allerdings nur ein Sechstel des Gesamtumfangs aus, die meisten der Texte sind Liebeserklärungen an Schauspieler (vorwiegend an solche, mit denen er gearbeitet hat) oder Regiekollegen und -Vorbilder, oft als Vorworte zu Monographien entstanden. Truffaut lobt Henri Langlois' «Besessenheit» und Spielbergs «Mut» oder den Enthusiasmus Claude Millers – allesamt Filmbesessene wie er selber. 63 Texte aus den Jahren 1954 bis 1984 enthält der Band, deren Grossteil aus der Zeit nach der Veröffentlichung von «Die Filme meines Lebens» stammt.

Mit 26 Einträgen im Register dieses Bandes nimmt Alfred Hitchcock eine absolute Spitzenstellung ein. Dass es nach dem Boom von Hitchcock-Büchern anlässlich von dessen hundertstem Geburtstag im August vergangenen Jahres immer noch wenig erforschte Aspekte seines Schaffens gibt, zeigt der Sammelband «Obsessionen», begleitend zu einer Ausstellung erschienen, die in diesem Jahr in mehreren deutschen Städten zu sehen ist als «erstes gemeinsames Ausstellungsprojekt von Mitgliedern des Kinematheksverbundes». Neben einem Überblicksartikel von *Hartmut W. Redottée* (eine frühere Fassung erschien als «Hitchcock-Glossarium» in *filmbulletin* 1/95) widmen sich die anderen Texte spezielleren Aspekten, bemerkenswert vor allem *Daniel Kothenschultes* «Angewandte Avantgarde», der Hitchcocks Anleihen beim Avantgardekino

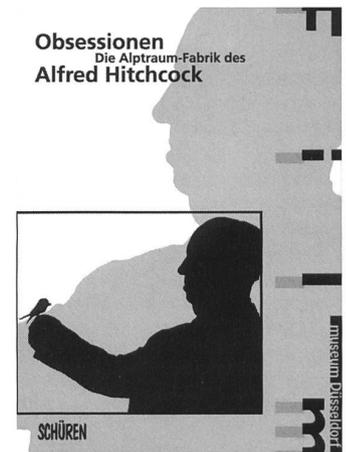
nachspürt, und *Joseph Garncarz'* «Stofflich englisch und stilistisch deutsch», der Hitchcocks Arbeit in Deutschland 1924–1926 (wo er seine ersten beiden Filme inszenierte) anhand der zeitgenössischen deutschen Presse rekonstruiert – dankenswerterweise sind eine Reihe dieser Artikel und Kritiken im Anhang auf insgesamt 21 Seiten nachzulesen.

Für die Berliner Filmfestspiele markiert das Jahr 2000 gleich ein doppeltes Jubiläum: fünfzig Jahre Berlinale und dreissig Jahre Internationales Forum des Jungen Films – Anlass für zwei Jubiläumsschriften, die eine opulent und schwergewichtig, die andere strenggegliedert und etwas spartanisch, insofern dem jeweiligen Selbstverständnis entsprechend. Mit «50 Jahre Berlinale» legt *Wolfgang Jacobsen* die Fortschreibung des vor zehn Jahren erschienenen Bandes «40 Jahre Berlinale» vor – und hat jetzt den Vorteil, vom Zugang zu Archiven zu profitieren, die zu Zeiten der Mauer noch verschlossen waren. Das wirft ein genaueres Licht auf die politischen Rücksichtnahmen, die für das Festival in der Frontstadt des Kalten Krieges von Anfang an eine gewichtige Rolle spielten. So verzichtete man noch 1980 bei der Billy-Wilder-Retrospektive auf *NINOTCHKA* und *ONE TWO THREE*, um die Russen nicht zu verärgern.

Der «Forums»-Jubiläumssband beginnt mit sehr hübschen persönlichen Erinnerungen einer Anzahl seiner frühen Mitarbeiter. Nicht oft genug kann darauf hingewiesen werden, dass die «Freunde der Deutschen Kinemathek» sich von Anfang an darum bemühten, die Filme auch nach dem Festival für interessierte Kinos bereitzustellen, eine (leider) einmalige Initiative. Jahr für Jahr wird die Geschichte des «Forums» dargestellt, in zeitgenössischen Kritiken, im rückschauenden Gespräch, das Nicolaus Schroeder mit Erika und Ulrich Gregor führte (vergnügend dabei die gelegentlich kontroversen Auffassungen der beiden) und mit eigens für diesen Band geschriebenen Erinnerungen. So ist der Band das geworden, was sein Untertitel verspricht, ein Beitrag «zur Geschichte des unabhängigen Kinos.» Natürlich kann dieses Format nur die «Spitzen vieler Eisberge» sichtbar machen, wie Ulrich Gregor einleitend sagt. Dabei gilt das Augenmerk eher den grossen Ereignissen, den politischen Filmen auf der Höhe

der Zeit, später den titanischen Anstrengungen wie Peter Watkins' 14 1/2 Stunden-Film *THE JOURNEY*, Jacques Rivettes 13stündigem *OUT ONE – NOLI ME TANGERE* oder Claude Lanzmans *SHOAH*, oder aber den grossen Namen wie Angelopoulos und Tarkowskij. Hier hätte das Buch von jenen Marginalien profitiert, die im Berlinale-Band Abschweifungen und Einsprengsel erlauben. Nur dort, nicht aber im Forumsband etwa findet man einen Hinweis auf den philippinischen Regisseur Kidlat Tahimik, der im Forum 1977 mit seinem Film *DER PARFÜMIERTE ALPTRAUM* (und seiner Person) einzigartig war. Überhaupt hätte man gerne gewusst, was aus so manchen Forums-Ikonen der frühen Jahre geworden ist. Aber diese Geschichte wird ja vielleicht noch einmal geschrieben ...

Frank Arnold



*Antoine de Baecque, Serge Toubiana: François Truffaut. Biographie. vgs, Köln 1999. 720 Seiten, 71 Fr., 78 DM*

*François Truffaut: Die Lust am Sehen. Deutsche Ausgabe übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1999. 413 Seiten, 44 DM*

*Obsessionen. Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock. Herausgegeben vom Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Marburg, Schüren, 2000. 190 Seiten, 27.20 Fr., 28 DM*

*Wolfgang Jacobsen: 50 Jahre Berlinale. Berlin, Internationales Filmfestspiele Berlin, Nicolai, 2000, 564 Seiten*

*Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films. Berlin, Henschel Verlag, 2000. 208 Seiten, 49.80 DM.*

• • •

## Heimweh nach Hollywood Elisabeth Bronfen über projizierte Illusionen



Im Wortschatz jeder Sprache gehört «Heimat» zu den besonders sentimental aufgeladenen Vokabeln. Ein nüchterner Bedeutungskern, der Besitz an Gut und Boden, ist in Werte des Gefühls umgemünzt und damit tief ins innere Erleben eingegraben worden. Der Sehnsucht, die dieses Wort zum klingen bringt, ist jetzt die Zürcher Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen nachgegangen. In ihrem Buch *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood* hat sie acht Beispiele filmischer Heimatsuche psychoanalytisch ausbuchstabiert und zu einer Theorie des Kinos fortgeschrieben.

Wie ihre vorangegangenen Studien kreist Bronfens Kinobuch um den Gedanken, dass der Mensch Illusionen so notwendig habe wie das tägliche Brot. Mit ihnen übertünche er die traumatische Erkenntnis, in einer Welt zu leben, der er nicht gewachsen sei. Freudianisch gesprochen ende das Geburts-trauma nie; es setze sich im Bewusstsein fort, weder in der Kultur noch im eigenen Körper wirklich zu Hause zu sein.

Das Kino ist für Bronfen ein Exil, in dem sich die Zuschauer für die Dauer eines Films geborgen fühlen können und zugleich ihre Sehnsucht nach Heimat gespiegelt sehen. Insbesondere die Traumfabriken Hollywoods verliehen in ihren Erzählungen allem eine schöne Sinnhaftigkeit, die es in der kontingenten Realität nicht gebe. Eine "Urszene" Hollywoodscher Selbstinszenierungen erkennt Bronfen in der Traumsequenz von Victor Flemings *THE WIZARD OF OZ* (1939). In dieser Geschichte vom verlorenen und wiedergefundenen Zuhause erscheine die Illusion als eigentliche Heimat: Die kleine Dorothy fühlt sich auf dem Hof ihrer Pflegeeltern fremd und wünscht sich in das «Land über dem Regenbogen». Tatsächlich verschlägt sie ein Traum in diese phantasierte Welt, die sich jedoch als nur leicht verfremdetes Gegenstück zur tatsächlichen erweist. Nach bestandenen Abenteuern kehrt sie erwachend zurück und erkennt, so Bronfen, in der unvollkommenen Realität ihre Wunschvorstellung wieder. Dorotheys wiederholte Einsicht «There's no place like home» meine nicht nur, dass es zu Hause am schönsten sei, sondern auch, dass es keinen Ort gibt, den man Heimat nennen könnte. Man trage sie nur als Traum in sich.

Angesichts der Verquickung von ideologischer Botschaft und Traumarbeit schlägt Bronfen vor, Flemings Film als reine Ideologie zu betrachten, die das imaginäre Verhältnis der Menschen zu ihren realen Lebensbedingungen repräsentiere. Die Vorstellung eines verlässlichen Zuhauses, wie sie in *THE WIZARD OF OZ* entfaltet wird, begreift sie als «Schutzdichtung» (Bronfen) des Menschen, um das gefährliche Begehren, sich dem Irrationalen hinzugeben, zu verdrängen. Die Schutzdichtung ist nach ihrer Definition ein Symptom des Verdrängten, in dem dieses zwar gegenwärtig, aber zugleich gebannt sei. Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1929) dient der Autorin dazu, diese Spannung an der Inszenierung männlicher Identität aufzuzeigen.

Das Symptom, das Prof. Rath, die Hauptfigur des Films, mit sich herumträgt, ist sein übertrieben lauterer Lebenswandel. Für seine ganz der Erhaltung von Moral und Ordnung gewidmete Existenz findet Sternberg, der Autorin zufolge, einen bestechenden Ausdruck: Der Professor ist solange "unsichtbar", bis sein Triebleben allmählich die Oberhand über seine Ratio gewinnt. Unter einem Vorwand besucht er das titelgebende Varieté, um, vom Dunkel des Zuschauerraums verschluckt, die Sängerin Lola in Augenschein zu nehmen. Laut Bronfen entspricht Prof. Rath damit genau Freuds Definition eines Voyeurs. Er versuche, Herr seiner Triebe zu werden, indem er das Objekt seiner Begierde den eigenen Blicken unterwerfe. Wer sehe und wer gesehen werde, spiele daher in Sternbergs Film eine entscheidende Rolle: Als der Professor von einem Scheinwerfer den Variétébesuchern preisgegeben wird, inszeniere Sternberg dies als masochistisch genossene Blossstellung, die den Zusammenbruch seiner bisherigen Existenz vorwegnehme.

Prof. Rath gehört für Bronfen zu jenen Figuren, deren Funktion darin besteht, die gleichzeitige Notwendigkeit und Unmöglichkeit einer «Heimat» zu veranschaulichen. So unerfüllt sein Leben auch gewesen ist, nachdem er es aufgegeben hat, kann er weder zurückkehren noch an der Seite Lolas ein neues aufbauen. Als klassische Verkörperung dieser Erzählfigur macht Bronfen den «einsamen Reiter» des Westerns aus, der immer weiter ziehen muss, weil er an einem unlebhaften Ideal von Heimat festhält. Sein funktioneller Gegenpart sei die Figur des

Mischlings, der, da er selbst keinen eindeutigen Platz in der Gesellschaft habe, wisse, dass man sich in jedem provisorischen Zuhause neu einrichten könne.

Elisabeth Bronfens plausibler Ansatz, das Kino als Exil für die ursprüngliche «Entortung» (Bronfen) des Menschen zu verstehen, hat seine konzeptionellen Schattenseiten. Ihre Perspektive ist stets auf einen Fluchtpunkt hin verengt, und so ist manches in ihren Betrachtungen redundant. Sie zeigt stets aufs Neue, dass unsere Vorstellung von Heimat imaginären Charakters ist, doch um dem Verhältnis von Ideologie und «realen Lebensbedingungen» wirklich auf den Grund zu gehen, hätte sie letztere genauer berücksichtigen müssen. Der Rückgriff auf existentielle Traumata fasst hier zu kurz.

Auch wenn Bronfens Sammlung lose verknüpfter Vorlesungen als Ganzes nicht überzeugen kann, erweist sie sich im einzelnen als sehr lesenswert. Die Kapitel enthalten schöne Filmbeschreibungen – die historische Spannweite reicht von Pabsts *GEHEIMNISSE EINER SEELE BIS ZU MATRIX* der Gebrüder Wachowski – und ausgezeichnete Einführungen in verschiedene Genres. Vor allem ist ihr Buch aber ein Kompendium psychoanalytischer Filmtheorie geworden, das ganz nebenbei drei Jahrzehnte Theoriegeschichte Revue passieren lässt und Freuds wertvollen Beitrag dazu in seltener Klarheit ins Gedächtnis ruft.

Michael Kohler

*Elisabeth Bronfen: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin, Verlag Volk & Welt, 1999. 557 Seiten, mit Abbildungen, Fr. 53.20, DM 56.–*

1  
Michael Snow  
beim Aufstellen  
der Kamera  
zu LA RÉGION  
CENTRALE

2  
Geraldine Chaplin  
und Donald  
Sutherland in  
BUSTER'S  
BEDROOM Regie:  
Rebecca Horn

3  
William Wyler

4  
DEAD END  
Regie: William  
Wyler

5  
THE LETTER  
Regie: William  
Wyler

6  
Marita Breuer  
in HEIMAT Regie:  
Edgar Reitz

**Michael Snow**

Das wohl bekannteste Werk des kanadischen Experimentalfilmers Michael Snow ist LA RÉGION CENTRALE von 1971: Eine speziell angefertigte Maschine lässt die Kamera um 360 Grad kreisen, nicht nur horizontal, sondern auch auf sphärischen Bahnen, zusätzlich dreht sich die Kamera noch um die eigene Achse. Gesteuert wurde die Maschine von den unterschiedlichen Frequenzen eines elektronischen Sinustons. Snow baute die Maschine mitten in einer menschenleeren Berglandschaft auf. Die daraus entstandene dreistündige Meditation über Kamerabewegungen zwingt den Zuschauer konsequent die Perspektive der Kamera auf und lässt ihn – hat er sich einmal darauf eingelassen – Landschaft, Bewegung und Filmstruktur in wacher Präsenz neu erfahren.

Wie Michael Snow seine Recherchen über das Sehen in seinem filmischen und fotografischen Werk von 1962 bis 1999 entwickelt und weitergeführt hat, kann man aktuell in Genf, Lausanne und Zürich verfolgen. Die Ausstellungen «Michael Snow – Panoramique» im Centre pour l'image contemporaine und «Fragments d'une retrospective» im Mamco in Genf zeigen das fotografische und malerische Werk Snows. Dazu gehören auch Installationen und Diaschauen.

Das filmische Werk war im April im Sputnik Genf zu sehen, die Cinémathèque suisse in Lausanne zeigt es im Mai. In Zürich sind im Rahmen der dem Experimentalfilmschaffen gewidmeten Reihe «Film direkt» im Filmpodium <-> BACK AND FORTH (25. 5.) und RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT ... (Sa 27. 5., 11 Uhr) zu sehen.

Centre pour l'image contemporaine, rue du Temple 5, Saint-Gervais, 1201 Genève, Dienstag bis Sonntag 12 bis 18 Uhr, Tel. 022-908 20 00, www.centreimage.ch, bis 18. Juni Mamco, Rue des Vieux-Grenadiers 10, 1205 Genève, Tel. 022-320 61 22, bis 3. Sept. Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée Ernest-Ansermet, 1003 Lausanne, Tel. 021-331 01 02 Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich

**Cinema pur**

Parallel zur Ausstellung «close up» des Kunsthause Baselland in Muttentz (20. Mai bis 30. Juli) und des Kunst-

vereins Freiburg im Marienbad (20. Mai bis 2. Juli) führt das Landkino Baselland im Juni eine kleine Reise durch den Avantgardefilm durch. «close up» befasst sich anhand der Arbeiten von rund 25 Künstlerinnen und Künstlern mit dem Umstand, dass die aktuelle Bildproduktion zunehmend an einer obsessiven Inszenierung von Details und Oberflächenstrukturen interessiert ist. Der «atmosphärische Ausstellungssessay» geht Fragen nach wie: Was wird wie und warum ins Blickfeld gerückt? Was geschieht mit der Wahrnehmung des Ganzen, wenn Kameraauge und künstlerisches Auge so nah an die Dinge rücken, dass sie mit ihnen zu verschmelzen scheinen?

An drei Abenden (8., 15. und 22. Juni, 20.15 Uhr) stellt der Filmemacher Wolfgang Lehmann vom Kommunalen Kino Freiburg Experimentalfilme mit ähnlichen Fragestellungen vor. Es finden sich darunter Filme wie L'ARRIVÉE und OUTER SPACE von Peter Tscherkassy, STADT IN FLAMMEN der Gruppe Schmelzdahin, ROSE HOBART von Joseph Cornell, CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR von Henri Chomette, PARTICLES IN SPACE und COLOR BOX von Len Lye oder MOTHLIGHT von Stan Brakhage, THE SONG OF RIO JIM von Maurice Lemaitre, FLUSSPFERDE von Karl Kel, MOVING PICTURES von Linda Cristanell, MACUMBA von Dieter Brehm oder FILM/SPRUCHT/VIELE/SPRACHEN von Gustav Deutsch. Landkino Baselland im Kino Sputnik, Bahnhofplatz, 4410 Liestal, Tel. 061-921 14 17

**Vortrag und Film**

Im Stadtkino Basel spricht Gabriele Brandstetter über Rebecca Horns BUSTER'S BEDROOM, für den die Künstlerin als Schauspieler unter anderen Geraldine Chaplin und Donald Sutherland gewinnen konnte. Mittwoch, 24. Mai, 20.30 Uhr, Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel Tel. 061-272 66 88

**Das andere Kino****William Wyler**

«Gregg Toland's Kunst, mit Vorder- und Hintergrundhandlung umzugehen, erlaubte mir im Laufe der insgesamt sechs Filme, die er fotografiert hat, meine Inszenierungstechnik zu verbessern. Ich kann beispielsweise Aktion und Reaktion in derselben Einstellung zeigen, ohne zwischen den Einzelaufstellungen der Charaktere hin-

und herschneiden zu müssen. Das schafft eine fließende Kontinuität, eine unangestregte Entwicklung der Szene, eine viel interessantere Komposition in den einzelnen Einstellungen, und der Zuschauer kann von einem zum anderen schauen, wie es ihm beliebt, er kann selbst schneiden.»

William Wyler

Dieses Zitat als Anregung, die bis Mitte Juni laufende Breitangelegte Hommage an William Wyler (1902–1981) im Filmpodium Zürich mit Filmen wie etwa ROMAN HOLIDAY, DODSWORTH, THE LITTLE FOXES, DEAD END, BEN-HUR oder THE BEST YEARS OF OUR LIVES und THE DESPERATE HOURS ja nicht zu verpassen. Nicht nur, um über die Schärftiefe im Allgemeinen und bei William Wyler im Besonderen nachzudenken.

Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich  
Buchtip: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob (Hrsg.): William Wyler. Berlin, Argon, 1996

**Heimat I**

Das stadtkino Luzern zeigt vom 12. bis 14. Mai HEIMAT von Edgar Reitz, die elfteilige Chronik der Leute von Schabbach auf dem Hunsrück, in sechs Blöcken.

«In HEIMAT hatte Edgar Reitz das Porträt einer Familie, eines Dorfes, einer Landschaft gezeichnet. Durch die Familiengeschichte führte Maria Simon (geboren 1900): sie war neunzehn in der ersten Folge, und als sie starb, 1980 in der letzten Folge, war sie achtzig. HEIMAT war auch das Porträt von einem dreiviertel Jahrhundert deutscher Zeitgeschichte. Eine DEUTSCHE CHRONIK nannten sich die fünfzehneinhalb Stunden im Untertitel. HEIMAT bestach durch seinen Gehalt an Realität. Und bestach durch Reitzens Erzählkunst, Partikel einer authentischen Zeitgeschichte mit fiktiven Elementen zu mischen, Vorgefundenes und Erfundenes ineinander aufgehen zu lassen. Für das deutsche Kino Mitte der achtziger Jahre war das ein Meilenstein.»

Klaus Eder in seinem Essay zu DIE ZWEITE HEIMAT in Filmbulletin 5.92.

Oder: Nehmen Sie sich die Zeit und leisten Sie sich sechzehn Stunden bestes Kino. stadtkino Luzern, Löwenplatz 5, 6004 Luzern, Tel/Fax 041-410 30 60



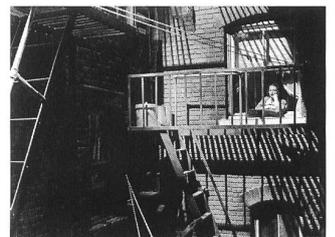
1



2



3



4



5



6



6

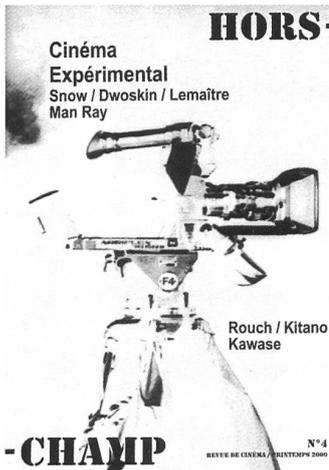
**Formen des Dokumentarfilms**

Aus Anlass des siebzigsten Geburtstages des Dokumentaristen *Klaus Wildenhahn* organisiert das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart am 15. und 16. Juni ein Symposium mit dem Titel «*Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Vom Direct Cinema zu neuen Formen*». Im Mittelpunkt stehen die Fragen, welche Formen sich seit den sechziger Jahren im Dokumentarfilm herausgebildet und bewährt haben, wie sich das Formenspektrum seit den achtziger Jahren erweitert hat und wie sich das Genre angesichts der rasanten Umbrüche in der Film- und Fernsehproduktion ausdifferenziert und weiterentwickelt hat. Neben Klaus Wildenhahn, ein Pionier des Direct Cinema, werden Filmemacher unterschiedlicher Stilrichtungen im Gespräch mit Fernsehredakteuren und Kritikern ihre Filme und Vorstellungen zur Diskussion stellen.

*Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, Postfach 102165, D-70017 Stuttgart, Tel. 0049-711-166680*



Monique Van de Ven und Rutger Hauer in *TURKS FRUIT* und in *KETTJE TIPPEL*  
Regie: Paul Verhoeven



**Vorlesungen zum Schweizer Film**

Das Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich veranstaltet seit Anfang April bis Ende Juni in Zusammenarbeit mit dem Filmpodium der Stadt Zürich und dem Filmjahrbuch «*Cinema*» unter dem Titel «*Die schwierige Schule des einfachen Lebens*» eine öffentliche Vorlesungsreihe zum schweizerischen Filmschaffen seit 1984. Die Vortragsreihe will neue Sichtweisen auf das einheimische Filmschaffen vorstellen. Im Zentrum steht weniger eine «autoren- und produktionszentrierte Kunstgeschichte des Films, sondern vielmehr eine Alltagsgeschichte der Herstellung und des Gebrauchs audiovisueller Texte». Die Vorträge beginnen jeweils donnerstags um 13.15 Uhr, das begleitende Filmprogramm (meist ein Hauptfilm und ein bis mehrere Kurzfilme) beginnt um 15 Uhr.

Im Mai sprechen noch *Ursula Ganz-Blättler* über «Schweizer Made-for-TV-Movies: Fiktionen und Friktionen» (11. 5.), begleitet von *DAS VERGESSENE TAL* von Clemens Klopfenstein; *Marcy Goldberg* über «Ästhetik und Alltag: Experimente im Dokumentarfilm» (17. 5.), Hauptfilm: *WELLDONE* von Thomas Imbach; und *Meret Ernst* über «Nachbarschaften: Film und die bildende

Kunst. Neunziger Jahre. Schweiz» (25. 5.), mit Filmen von Fischli/Weiss, Pipilotti Rist/Muda Mathis, Christian Marclay und Christoph Draeger & Martin Frei.

Im Juni spricht *Alexandra Schneider* über «Differenz – Emotion – Identität: Filme von jungen Filmemacherinnen» (8. 6.), Begleitprogramm: *MIEL ET CENDRES* von Nadia Fares; *Laurent Guido* entwickelt methodologische Gedanken zu «Tendances récentes du cinéma romand» (15. 6.), Filme von Claude Luyet, Jean-Stéphane Bron und Pascal Magnin; und *Reto Baumann* spricht über «Die Clip-Generation» (22. 6.), Hauptfilm: *NACHT DER GAUKLER* von Michael Steiner und Pascal Walder. Die Veranstaltungsreihe findet ihren Abschluss in einem Vortrag von *Constantin Wulff*, Co-Leiter der Diagonale Graz, «Die Gallier und die Römer – ein Blick von aussen auf den Schweizer Film» (29. 6.) und mit dem Hauptfilm *F. EST UN SALAUD* von Marcel Gisler.

*Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich*

Festivals

**Neuchâtel**

Zwischen 1995 und 1998 fanden abwechselungsweise in La Chaux-de-fonds und Neuchâtel Veranstaltungen statt, die dem schweizerischen Publikum mit Retrospektiven und Erstaufführungen das Genre des Fantasy-Films näherbringen wollten. Nun ist aus diesen Aktivitäten ein breiter angelegtes und auf Kontinuität zielendes Festival entstanden: Vom 25. bis 28. Mai findet das erste *International Fantasy Film Festival Neuchâtel* mit Wettbewerb, schweizerischen Erstaufführungen, Ausstellungen, Theater und Konzert statt. Im Zentrum des Programms steht eine vollständige Retrospektive der Spielfilme von *Paul Verhoeven*, inklusive der hierzulande wenig bekannten holländischen Produktionen wie etwa *KEETJE TIPPEL*, *SPETTERS*, *TURKS FRUIT* oder *DE VIERDE MAN*. (Das Zürcher Xenix zeigt im übrigen im Mai ebenfalls eine grosse Werkschau von Verhoeven, auf Ende Mai ist ein Besuch von *Jost Vacano*, Kameramann von *STARSHIP TROOPERS* angekündigt.) *Festival international du film fantastique, rue Martenet 4, 2003 Neuchâtel, Tel. 032-731 07 74 www.labovirtuel.ch/niff*

**Innsbruck**

Das neunte *Internationale Film Festival Innsbruck* vom 31. Mai bis 4. Juni steht unter dem Motto «*Gewalt und Liebe*». Es soll ein «explosiver Cocktail aus Filmkunst und Wirklichkeit» aus rund vierzig Filmen gezeigt werden. Schwerpunkte gelten dem jugoslawischen, mexikanischen und westafrikanischen Filmschaffen. Insbesondere wird *Goran Paskaljevic*, der jugoslawische Filmemacher, der bis anhin im Schatten von Emir Kusturica stand, mit einer Hommage gewürdigt. *International Film Festival Innsbruck, Otto Preminger Institut, Museumstrasse 31, A-6020 Innsbruck Tel. 0043-512 56 04 70 13, www.a2on.com/iffi*

Zeitschrift

**Hors-Champ**

Die Studenten der Filmwissenschaft der Universität Lausanne haben sich ein Forum für theoretische Auseinandersetzungen mit Film und Kino geschaffen. *Hors-Champ* erscheint zwei Mal im Jahr (auf französisch), Heft 4 ist soeben erschienen. Ganz aktuell steht das *cinéma expérimental* im Zentrum mit drei Aufsätzen zu Michael Snow, Auseinandersetzungen mit dem Werk von Stephen Dvoskin und Maurice Lemaitre und einem Dossier historique über Dada und Kino, Man Ray und die amerikanischen Rebellen der zwanziger Jahre. Neben diesem Schwerpunkt finden sich Analysen zu Jean Rouch, der Japanerin Naomi Kawase – gerade Ateliergast von *Visions du réel* in Nyon – und von *HANA-BI* von Takeshi Kitano. *Hors-Champ, Revue de cinéma, Case postale 413, 1000 Lausanne 9, Tel. 024-441 08 70, www.unil.ch/horschamp*

The Big Sleep

**Hartmut W. Redottée**

25. 6. 1935–15. 4. 2000  
Unser Freund und Mitarbeiter lebt nicht mehr. Sein grosses Fellini-Essay in der letzten Ausgabe war also der letzte Beitrag, den er für uns geschrieben hat. Hartmut war voller Pläne und Ideen, noch im vorletzten Abschnitt beschreibt er eine Vision: «Edgar Allan Poe träumte einst von einer 1:1-Abbildung der Welt! Man denke sich einmal aus: einen Film von achtzig Jahren Länge als Abbild eines ganzen Lebens!»

# Günstige Aussichten bei Morgengrauen

ABSOLUTE GIGANTEN von Sebastian Schipper



**Gigantisch ist an den drei absoluten Giganten Floyd, Ricco und Walter die Freundschaft, die sie verbindet.**

Gleich ein paar deutsche Filme endeten in den letzten Jahren mit einem Blick aufs offene Meer und der vagen Zuversicht, dass einiges anders werden würde, als es in den neunzig Minuten davor war. Aus der labyrinthischen, düsteren Grossstadt Berlin führte für Andreas Dresens Nachtgestalten im gleichnamigen Film (1999) der einzige Weg ins Freie an die Ostseeküste. Dem todkranken Rudi Wurlitzer tat sich in Thomas Jahns *KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR* (1997) nach einer Verfolgungsjagd quer durch Norddeutschland am Strand gleich eine ganz neue Welt auf. Die drei Helden von Sebastian Schippers Debutfilm, zu dem der zweiunddreissigjährige Schauspieler auch das Buch geschrieben hat, sind dagegen vom Anfang an am Meer. Sie leben nämlich in Hamburg, der Stadt, die vorletztes Jahr mit Fatih Akins *KURZ UND SCHMERZLOS* schon einmal für einen gelungenen ersten Spielfilm eines deutschen Regisseurs gut war.

Gigantisch ist an den drei absoluten Giganten Floyd, Ricco und Walter die Freundschaft, die sie verbindet. So tut Schipper zunächst nichts anderes, als seine – mit Frank Giering, Florian Lukas und Antoine Monot, Jr. ideal besetzten – Figuren dabei zu beobachten, wie sie ihre Zeit miteinander verbringen, bei einem kleinen Wettrennen, das sie in Walters hochgetunetem, orangefarbenem Ford Granada, Baujahr 1974, dem geschneigelten Besitzer eines Alfa Romeo auf der Stadtautobahn liefern, beim Kickern, bei ihrer weniger gigantischen Arbeit in einer Hinterhofgarage oder einem Schnellimbiss, und beim Reden über Frauen, von denen weit und breit keine in Sicht ist.

So unbeschwert sich das Leben dabei präsentiert, es geht ein feiner Riss durch diese drei-, vier- und zwanzigjährige Dreifaltigkeit. Nachdem die Eröffnungssequenz die drei in deren Wagen als

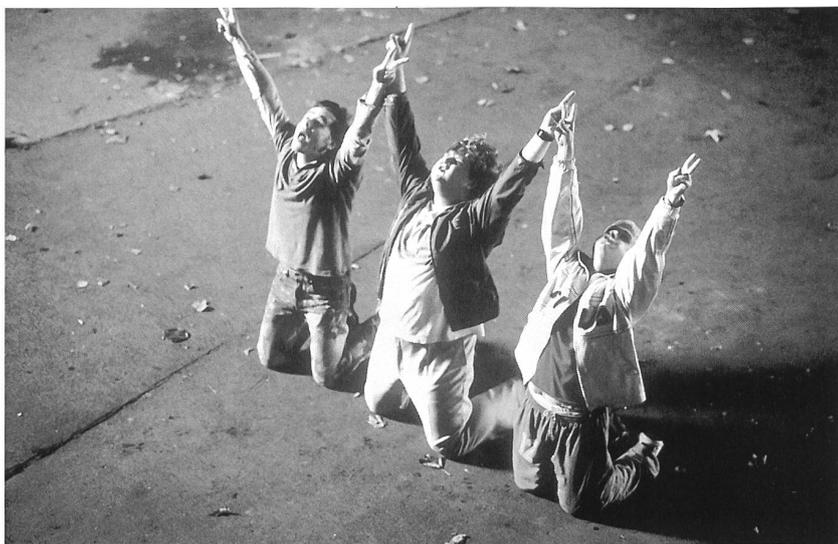
**Auf ihrer Fahrt durch die menschenleeren Strassen begegnen die drei keinen gewöhnlichen Nachtgestalten, sondern Spiegelbildern, Figuren, die wie sie selbst davon träumen, absolute Giganten zu sein.**

verschworene Gemeinschaft eingeführt hat, begibt sich der Film mit Floyd auf Abwege. Er löst ihn in *close ups* und von ihm allein bestrittenen Episoden aus dem Trio heraus. Man erfährt, dass Floyd nach Ablauf einer erfolgreich überstandenen Bewährungszeit eine Jugendstrafe erlassen bekommt und ihn juristisch fortan nichts mehr an Hamburg bindet – was die Freunde noch nicht wissen. Trotz der gesteigerten Aufmerksamkeit, die die Kamera ihm widmet, bleibt der wortkarge Floyd als Figur undurchschaubar. Während Ricco bei seiner Familie und Walter immerhin bei seiner Grossmutter wohnt, lebt Floyd allein in einer Hochhauswohnung am Stadtrand und ist offenbar nicht einmal dort richtig zu Hause; von seiner Wohnung scheint er nur gerade den Balkon mit imposanter Fernsicht zu nutzen. Warum das Amtsgericht Hamburg eine sechszwanzigmonatige Jugendstrafe gegen ihn verhängt hat, wird nicht verraten, ebensowenig, ob er Eltern, Geschwister oder andere Verwandte hat. Die einzige Bezugsperson ausser den beiden Freunden ist die ein paar Jahre jüngere Telsa (genauso passend: Julia Hummer), die anscheinend im gleichen Hochhaus wohnt, was aber auch bei ihr nicht viel heissen will.

Obwohl seine eigene Geschichte im Dunkeln bleibt, bringt Floyd die des Films mit seinem Entschluss in Gang, auf einem Containerschiff anzuheuern, das am nächsten Morgen auslaufen wird. Nachdem die erste Wut der überraschten Freunde verflogen ist, beschliessen die drei, die letzte Nacht gemeinsam zu verbringen. Sie landen zuerst, wo absolute Giganten eigentlich gar nicht hingehören, in «Crazy Horsts» Bar, wo sich am Tresen die Verlierer treffen und sich über Hitler und den «grossen blonden Hans» verbreiten: «Albers war hauptsächlich sauer auf Hitler, weil der mehr Fans hatte als er.» «Hitler war faul!» «Das darfst du so nicht sagen, das stimmt nicht.» «Und ob das stimmt! Und nach'm Krieg ist die (die Rede ist von Albers' jüdischer Ehefrau Hansi Burg) wieder zurückgekommen ...» «Hitler war ne ganz faule Sau!» «Hitler war Vegetarier.» «Und immer geschlafen bis in die Puppen.» Hier ist jeder ganz allein in seiner Nahaufnahme.

Gemeinsam bringen die drei Freunde diesen Tiefpunkt rasch hinter sich. Vor der Türe der Bar öffnet sich ihnen mit der nächtlichen Stadt ein halbwegs mythischer Raum. Auf ihrer Fahrt durch die menschenleeren Strassen begegnen die drei keinen gewöhnlichen Nachtgestalten, sondern Spiegelbildern, Figuren, die wie sie selbst davon träumen, absolute Giganten zu sein: die «Elvisse», eine osteuropäische Stunttruppe, die auf einem verlassenen Pier hart an ihrem privaten «american dream» arbeitet, wobei es bislang offenbar erst die Reklametafel, ein zehn Meter hohes Portrait des «King of Rock'n'Roll», zu einiger Grösse gebracht hat, Snake, der sich für den besten Tischfussballspieler der Stadt hält, und sein aufgeblasener Partner Dulle.

Das wären alles märchenhafte Figuren aus einer anderen, unwirklichen Welt, würde diesen absoluten Giganten nicht ständig der Absturz in den Alltag drohen, ein Ende an Horsts Tresen, wie es einer der Gäste allen vorausgesagt hatte, «die glauben, dass sie was ganz Besonderes sind oder was ganz Grosses können.» Schippers Film hält auch seine drei Helden in diesem Schwebestadium zwischen Traumwelt und Realität. Kamera, Musik und Erzähldramaturgie tragen dazu jeweils das Ihre bei. *Frank Griebe*, der für seine Arbeit in Tom Tykwers *WINTERSCHLÄFER* und *LOLA RENNT* schon zweimal mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet worden ist und zu Recht als einer der besten Kameraleute Deutschlands gilt, zeigt die Welt, in der das Trio sich bewegt, passend zum warmen Orange von dessen Wagen in satten Graublau- und Rotbraun-Tönen, aus denen die Grünanteile fast ganz verschwunden sind. Die «Nacht der Nächte» wirkt dadurch, wie absolute Giganten sie sich wahrscheinlich vorstellen: intensiv, aber auch ein wenig unwirklich. Einen ähnlichen Effekt erzielt Griebe auch durch die Art, wie er die Kamera führt: In einer ganzen Reihe von Szenen lässt eine (leichte) Untersicht die Freunde grösser aussehen, als sie tatsächlich sind, am deutlichsten erkennbar in der Szene, in der Ricco sich auf dem Dach des Wagens vor dem weit überlebensgrossen Elvis-Portrait in Pose wirft. Der Aufnahmewinkel ist hier schon derart unwirklich steil und Riccos Grös-



**Der Ford Granada ist weniger ein Fortbewegungsmittel als ein Vehikel für die Träume der Figuren. Deswegen hat er auch in dem Mass zu leiden, wie die «Nacht der Nächte» ihrem absehbaren, ernüchternden Ende näherrückt.**

se, zumal vor diesem Hintergrund, so offensichtlich Produkt einer künstlichen Überhöhung, dass die nächste Einstellung korrigierend eingreifen und eine dramatische Wendung ihn auf den Boden der Tatsachen zurückholen muss. In der Szene, in der der Ford Granada von den aufgebracht Stuntmen demoliert wird, während die Freunde sich gerade als T-Rex-Revival-Band in Szene setzen, wechselt die Kamera beim Krachen der ersten Wagenscheibe in einer einzigen, fließenden Bewegung aus der Unter- in eine Aufsicht aus halber Höhe und verwandelt die Giganten zurück in kleine Jungs.

Der Einsatz der Musik, die in Schippers Film eine ebenso zentrale Rolle spielt wie im Leben seiner Figuren, folgt einem ähnlichen Muster. Floyd träumt zu Beginn des Films von einer musikalischen Verzauberung des Alltags: «Weisst du, was ich manchmal denke? Es müsste immer Musik da sein. Bei allem, was du machst. Und wenn's so richtig Scheisse ist, dann ist wenigstens noch die Musik da.» Die Tonspur trägt diesen Traum über weite Strecken mit, was dort unverkennbar wird, wo sie für die übermütige Luftgitarrennummer der drei Freunde bereitwillig die dazugehörige Begleitmusik stellt («20th Century Boy» von T-Rex). Nach ihren (musikalischen) Höhenflügen holt ein ruhiges, melancholisches Motiv, das sich gleichförmig wiederholt, die drei jedoch regelmässig wieder ein.

Überhöhung und Redimensionierung der Figuren halten sich auch beim Bau der Fabel die Waage. Schipper schickt seine Helden mit einem Gefährt los, das mit seinem von Walter eigenhändig eingebauten australischen V8-Motor nach den Weiten ferner Kontinente verlangt, während die Reise in Wirklichkeit nicht einmal über die Stadtgrenzen hinausgeht. ABSOLUTE GIGANTEN ist ein Road Movie, das den genreüblichen Aktionsradius bei maximaler Motorenleistung auf ein – parodistisches – Minimum verkürzt. Der Granada ist weniger ein Fortbewegungsmittel als ein Vehikel für die Träume der Figuren. Deswegen hat er auch in dem Mass zu leiden, wie die «Nacht der Nächte» ihrem absehbaren, ernüchternden Ende näherrückt: Erst rammt Ricco bei einer «two

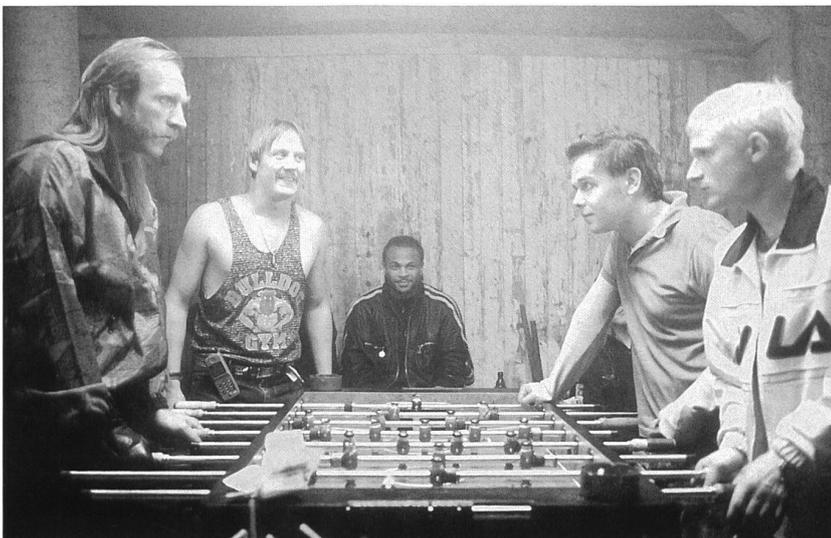
wheel»-Nummer die Reklamewand der Stunttruppe, dann macht die sich nach einer Verfolgungsjagd quer durch die Stadt zur Strafe mit Baseballschlägern über den Wagen her. Um ein Haar verlieren die Freunde den schon arg rampo-nierten Granada beim – famos fotografierten – nächtlichen Tischfussballduell mit Dulle und Snake und schliesslich fährt ihn Telsa, die wie aus dem Nichts zu dem Trio gestossen ist, sturzbetrunken gegen eine Wand. Am Ende, wenn die Farben des Traums im Licht der Dämmerung schon allmählich ausbleichen, schafft es der Wagen gerade noch ans Wasser.

Er ist wahrscheinlich nicht wieder flott zu bekommen. Dafür sind die Freunde jetzt zu viert. Nachdem sie über Frauen vorher nur geredet haben, ist jetzt zum ersten Mal wirklich eine bei ihnen. An der Spanne, die sich zwischen den anfangs bestaunten Bildern von Naomi Campell und der blassen, aber lebendigen Telsa auftut, lässt sich wie am Zustand des Wagens ablesen, was mit den Freunden in dieser einen «Nacht der Nächte» geschehen ist. Am Ende ihrer Reise sind sie in der taghellen Realität angekommen – wenigstens fast. Erschöpft schlafen sie am Ufer noch einmal kurz ein, während über dem Hamburger Frachthafen schon der neue Tag langsam anbricht. Auf dieser Grenze zwischen Traum und Wachen balanciert auch Schippers Film und kostet mit seinen absoluten Giganten den Augenblick aus, in dem eigentlich schon klar ist, dass es so nicht mehr weitergehen wird, und die eigene Jugend anfängt, sich in ein Märchen zu verwandeln. Ob Floyd, der als einziger aufwacht und nach einem letzten Blick auf die schlafenden Freunde seine Sachen packt, den Dienst auf dem wartenden Frachter auch wirklich antritt, spielt unter diesen Umständen keine Rolle mehr.

Matthias Christen

*Das Script zu ABSOLUTE GIGANTEN ist zusammen mit zahlreichen Stills und Videoprints im Europa-Verlag erschienen: Absolute Giganten. Ein Film von Sebastian Schipper. Herausgegeben von Michael Töteberg. Hamburg, Wien, Europa-Verlag, 1999.*

*Die wichtigsten Daten zu ABSOLUTE GIGANTEN: Regie und Buch: Sebastian Schipper; Kamera: Frank Griebe; Schnitt: Andrew Bird; Ausstattung: Andrea Kessler; Kostüm: Bettina Klömpken; Musik: the No-twist; Ton: Heino Herrenbrück. Darsteller (Rolle): Frank Giering (Floyd), Florian Lukas (Ricco), Antoine Monot Jr. (Walter), Julia Hummer (Telsa), Jochen Nickel (Snake), Albert Kitzl (Elvis), Guido A. Schick (Dulle), Silvana Bosi (Walters Oma), Johannes Silberschneider (Hans), Barbara de Koy (Irmgard), Gustav-Peter Wöhler (Horst), Michael Sideris (Dieter), Hannes Hellmann (Klaus), Peter Franke (Meister), Alfons Lütje (Bewährungshelfer), Sven Pippig (Pornomann), Joshua Peters (Alfa-Fahrer), Andreas Schröders (Burger-Manager), Ina Holst (Riccos Mutti), Anna von Krosigk (Riccos Schwester Manuela), Jessica Persson (Riccos Schwester Chantal), Joel und Jannik Mouton (Riccos Brüder), Richard Beek (Tankwart), Martin Pawlowsky (Arzt), Sabrina Brumm (Girlie), marcesium (Typ mit Rastalocken), Andrea Paula Paul (Tresenfrau Disco), Christian Ostertag, Mirko Hufari, Stein, Speedy, Faust (Elvise), Michael Sander, Emil Senioch, Jona Sadhana Stümpfnagel, Sascha Imbusch, Theodor Lewin, Bola Adebisi (Fussballer). Produktion: X Filme Creative Pool, in Co-Produktion mit NDR, Arte; Produzenten: Stefan Arndt, Tom Tykwer; Redaktion: Vera Kriegeskotte, Andreas Schreitmüller. Deutschland 1999. Format: 35mm, 1:1.85; Dolby SR; Farbe; Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Senator Film Verleih, Berlin.*



# Was kommt: eine Rückschau

MISSION TO MARS von Brian De Palma



**Im Fall der Science-fiction lässt sich sowieso schon ein selbsttätiges Abflauen erwarten: auch ohne De Palmas beschleunigendes Zutun.**

Binnen Monaten wird er sechzig, doch hat er sich kein einziges Mal vorgedrängelt, wenn es um die jeweils neuesten Entwicklungen ging: noch wurde er ungefragt an die Spitze geschubst. Eher schon hat *Brian De Palma* über dreissig Jahre hinweg das gerade Gegenteil gepflegt. Bis gegen Ende der Achtziger war er eine Art Mitläufer der Scorseses und Spielbergs. Mehr und mehr ist er in der Zwischenzeit aufgegangen im Part des Dauernachfolgers: mit atemberaubender Wendigkeit und einem schon programmatischen, trotzigem Mangel an eigener Inspiration.

Aufgeklärte, wahrhaft ergebene Epigonen von seiner Sorte nehmen gar nicht erst in Anspruch, das, was sie angehen, könnte etwas Neues sein, sondern sie entwickeln ihren Stil aus Kopie und Zitat heraus. Und De Palma kupfert nicht mehr nur nach alter Schule bei den Klassikern ab

oder übt sich in der Manier eines *Hollywood professional* in den überlieferten Genres: vom Psycho-Thriller über Gangster- und Spionagegeschichten bis hin zur Weltraumoper. Sondern er macht jetzt obendrein Anleihen bei den Autoren seiner eigenen Generation und Herkunft.

Für diesen Schritt scheint ihm die Zeit nachgerade reif.

## **Aufwärmpastete der Science-fiction**

MISSION TO MARS kannibalisiert so lustvoll wie dankbar, so dreist wie wissend die Science-fiction seines einstigen Kumpels Steven Spielberg: CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND und E.T. Und dem so entstandenen *pastiche*, dieser Aufwärmpastete des besten utopischen Hollywood-Kinos, buttert De Palma selbstverständlich auch

**Die Odyssee durch die Weiten des Sonnensystems kann auch diesmal wieder einzig dahin führen, wohin direkt oder indirekt jede Science-fiction früher oder später zielt: zu denen, die da draussen auf uns kosmische Nachzügler warten.**

noch unter, was er bei Stanley Kubrick entwendet (jetzt, wo der Alte tot ist). Zur Beute gehören namentlich die beängstigende Raumwirkung des Unendlichen und die ironisch überspitzte Blinklichter-Ästhetik der Kommandokonsolen und Computerbatterien von 2001, A SPACE ODYSSEY. (So, wie sie dann ähnlich in STAR WARS wiederkehrte, wiewohl etwas dürftiger.)

Als *pastiche* definierten die Enzyklopädisten des achtzehnten Jahrhunderts, nebenbei gesagt: «gewisse Darstellungen, die weder als Originale noch als Kopien gelten können, sondern die die Vorlieben und die Manier eines andern Malers verraten, dies aber mit einer Kunstfertigkeit, die selbst einen Kenner täuscht. Das Genie eines Bedeutenden lässt sich nicht fälschen, aber es gelingt ab und zu, seine Handschrift zu fälschen: den Farbauftrag, den Pinselstrich, die Stimmungen und ganz besonders alles Missratene. Denn es ist leichter, die Unvollkommenheiten der Menschen nachzuahmen als ihre Perfektion.»

De Palma erschwert sich die Sache, indem er, zwecks Imitation, jeweils das Heikelste aus den Vorbildern herausucht: für MISSION TO MARS das Motiv der Begegnung der dritten Art. Denn zum einen konnten die Missionare des Universums wohl nur wieder Irrfahrer werden wie die Helden von PLANET OF THE APES oder von ALIEN. (Nichts ist in der christlichen Raumfahrt öder als ein Kosmonaut, der immer genau wüsste, wo im All er sich tummelt.) Und zum andern kann die Odyssee durch die Weiten des Sonnensystems auch diesmal wieder einzig dahin führen, wohin direkt oder indirekt jede Science-fiction früher oder später zielt: zu denen, die da draussen auf uns kosmische Nachzügler warten. (Sie haben die kläglichen

Bewohner des Planeten Erde weit hinten in dieser provinziellen Galaxis schon lange im Aug.)

Die neuen E.T.'s wirken ähnlich wie diejenigen Spielbergs, sanftmütig und kindlich. Aber sie gehen mit der Technik um wie diejenigen von Kubrick: abstrakt, oft rätselhaft – und in der Regel unsichtbar.

#### **Keine Epigonen der Epigonen**

Die abenteuerliche Marsfahrt könnte sich noch bald einmal als die letzte ihrer Art auf der Leinwand erweisen. Und sei's bloss, weil De Palma eine gewisse notorische Vergangenheit hat: als einer nämlich, der die Genres bis zu dem Punkt hin verlängert, wo sie sich sozusagen aus eigener Kraft *ad absurdum* führen. So operiert wohl jeder hoffnungslos zu spät kommende Nachfahre, der oft masslos überschätzt, was vor ihm war, der sich dann aber immer verwahrt: nach mir kommt, bitte sehr, höchstens noch die Sintflut.

Es kann keine Epigonen von Epigonen geben. (In der Tat.)

De Palmas glänzende Hitchcock-Paraphrasen von SISTERS bis RAISING CAIN waren praktisch die letzten ihrer Art, mit dem hinreissenden BLOW OUT von 1981 an der Spitze. Das gleiche könnte nächstens gelten für seine späteren Gangster-Melos von SCARFACE bis CARLITO'S WAY, mit dem denkwürdigen THE UNTOUCHABLES von 1987 im Mittelpunkt.

Im Fall der Science-fiction lässt sich sowieso schon ein selbsttätiges Abflauen erwarten: auch ohne De Palmas beschleunigendes Zutun. Denn seit spätestens 1990 entwickeln sich Technik und Zivilisation quer zu jeglicher Vorhersage: mit



**Wenn es mir schon verwehrt war, ein Pionier zu werden, dann tut mir wenigstens den Gefallen: lasst mich vorausgehen, einen fälligen ersten Schlusspunkt zu setzen.**

einem Tempo und auf einer Breite, die jede fantastische Prospektive überflüssig macht. Rein technisch liesse sich eine Mars-Mission, wie De Palma sie erzählt, wohl heute schon bewerkstelligen. (Einzig bei der Finanzierung müsste es wohl hapern.)

Mit andern Worten, MISSION TO MARS bleibt fast nichts mehr vorwegzunehmen, es sei denn eben, märchenhaft wie eh und je: den Kontakt mit jenen sagenhaften andern, sofern nicht erfunden. Eher schon sieht es aus, als wolle sich die NASA das, was ihr die Wirklichkeit an weiteren Vorstössen ins All versagt, wenigstens im Kino zugehen lassen.

#### Der erste Schlusspunkt

In diesem Sinn ist es besonders vielsagend, dass sich der ewige Nachzügler De Palma so auffällig spät noch mit der Science-fiction überhaupt zu beschäftigen beginnt. Er tut es nämlich erst in dem Moment, da sie sich vielleicht schon von innen heraus verbraucht hat und, wer weiss, von vielen abgeschrieben worden ist: sei's bloss stillschweigend, sei's in aller Form. Er tut es ausgerechnet heute, wo sie praktisch ausserstande scheint, die Prophetin zu spielen. Sondern sie sieht sich im Gegenteil (mit der Zukunft hinter sich) zurückgeworfen auf das, was De Palmas konservativem Temperament schon immer besonders zusagte: die Retrospektive.

Wenn es mir schon verwehrt war, ein weitblickender Pionier zu werden, so mag er sich gesagt haben, dann tut mir wenigstens den Gefallen: lasst mich vorausgehen, um mit MISSION TO MARS einen fälligen ersten Schlusspunkt zu setzen. (Selbstverständlich bleibt ein MISSION TO MARS 2 vorbehalten.)

Sein folgender Film übrigens dreht sich wieder artig um eine Figur der Vergangenheit: den exzentrischen Milliardär und Amateur-Filmmacher Howard Hughes. Dessen Lebensgeschichte ist im Kino wiederholt erzählt worden, aber anders könnte das bei einem Projekt De Palmas wohl kaum sein.

Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu MISSION TO MARS: Regie: Brian De Palma; Buch: Jim Thomas, John Thomas, Graham Jost; Story: Lowell Cannon, Jim Thomas, John Thomas; Kamera: Stephen H. Burum A.S.C.; Schnitt: Paul Hirsch A.C.E.; Production Design: Ed Verreaux; Art Directors: Thomas Valentine, Andrew Neskoromny; Supervisor visuelle Effekte: Hoyt Yeatman, John Knoll; Kostüme: Sanja Milkovic Hays; Musik: Ennio Morricone; Ton: Rob Young. Darsteller (Rolle): Gary Sinise (Jim McConnell), Tim Robbins (Woody Blake), Don Cheadle (Luke Graham), Connie Nielsen (Terri Fisher), Jerry O'Connell (Phil Ohlmyer), Peter Outerbridge (Sergej Kirov), Kavan Smith (Nicholas Willis), Jill Teed (Renée Coté), Elise Neal (Debra Graham), Kim Delaney (Maggie McConnell), Marilyn Norry, Freda Perry, Linda Boyd, Patricia Harras (NASA Ehefrauen), Robert Bailey, jr. (Bobby Graham). Produktion: Touchstone Pictures; Produzent: Tom Jacobson; ausführender Produzent: Sam Mercer; Co-Produzenten: David Goyer, Justis Greene, Jim Wedda. Grossbritannien 1999. Farbe: Technicolor; Panavision Widescreen; Dolby Digital, SDDS, DTS; Dauer: 112 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München.*



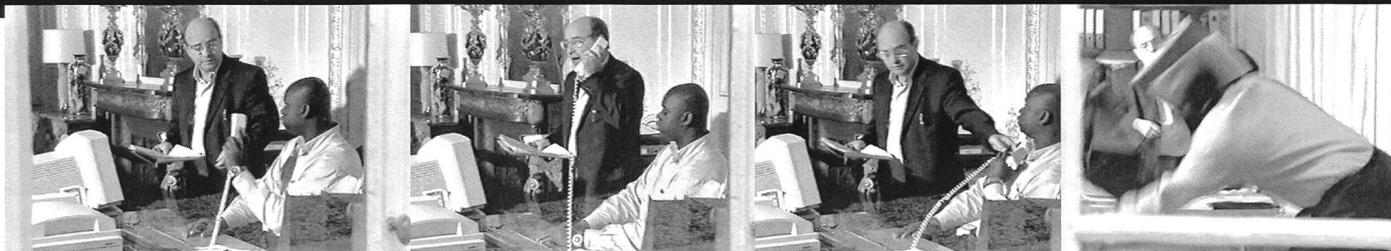
*Nebenfiguren* finden nicht eben die grösste Beachtung – Nebenrollen auch nicht. Zwar gibt es die Oscars für die beste männliche und weibliche «supporting» Darstellung, aber dies ist einerseits eine andere Geschichte und andererseits werden diese Oscars üblicherweise an weitaus grössere Rollen vergeben als diejenigen, die hier gemeint sein sollen. «Der dicke Onkel mit Affe und Reisedecke, die dürre Klavierlehrerin mit Dutt und Kneifer, der taprige Bürgermeister, der bucklige Erfinder, der galizische Wucherer, der aufgeschwemmte Schiffskoch – das sind die Chargen. Sie liefern dem Film das Gewürz.» So hat Rudolf Arnheim in einem kleinen Aufsatz von 1931 das «Lob der Charge» gesungen. «Die Charge trägt das individuelle Gepräge des Wirklichen.» Und: «Der Chargenspieler ist ein Spezialtyp, der Heldenspieler ein Allgemeintyp.» Was uns ziemlich nahtlos von 1931 zu 1999 beziehungsweise von Rudolf Arnheim zu Otar losseliani bringt, der seine Vorliebe mit *unbekannten* Darstellern zu arbeiten, wie folgt begründet hat: «Ein bekannter Darsteller, der dutzende verschiedene Figuren belebt hat, gleicht einem Zitat. Was mich aber zu beobachten interessiert, ist das Einmalige, die besonders charakteristische Eigenart eines Individuums.»



Aber springen wir vorerst an den Ausgangspunkt dieses Beitrages: Wie ich mir zum ersten Mal

losseliani *ADIEU, PLANCHER DES VACHES* ansehe, erinnert mich eine der Nebenfiguren in einigen Sequenzen spontan an «Mister Camontes Secretary», der von einem leider vergessenen, obwohl unvergesslichen Vince Barnett in Howard Hawks *SCARFACE* 1932 gespielt wurde. Da mich *ADIEU, PLANCHER DES VACHES* dann länger beschäftigt, gelangt auch einer meiner Texte von 1982 wieder auf meinen Schreibtisch und, wie der Zufall es will, spielt mir mein redaktioneller Mitarbeiter auch noch den zitierten Text von Arnheim («Kritiken und Aufsätze zum Film» herausgegeben von Helmut H. Diederichs, Fischer Cinema 1979) in die Hände. Der Entscheid, die Nebenrolle für einmal wieder in den Vordergrund zu rücken, drängt sich auf.

Nebenrollen gelten als nebensächlich, dabei darf stark vereinfachend und zugespitzt behauptet werden, dass ein «guter» Film sich eben gerade durch mindestens eine Nebenrolle, die den ganzen Film variiert, kommentiert und allenfalls sogar reflektiert, vom weniger gelungenen unterscheidet. Die Ausgestaltung einer Nebenrolle ist dabei selbstverständlich nicht nur eine Frage der entsprechenden Besetzung. Schon das Drehbuch muss ausreichend raffiniert angelegt sein und den Zwischenraum bieten, der die Variation ermöglicht. Ben Hecht und seine Co-Autoren wussten noch um diese Notwendigkeit – und losseliani kennt (ausser dem «Geheimnis von Lubitsch») auch diese Zutat zu einem reichhaltigen und anspruchsvollen Film.



Zwei Nebenrollen hervorgehoben

## Mister Camontes Secretary



Internet statt Bleistift – auch die Gauner sind nicht mehr, was sie einmal waren. Immerhin hat der namenlose, gelinde gesagt zwielichtige Geschäftsmann bei *losseliani* so ziemlich alle Ingredienzien eines Mafioso beigemischt, so dass wir ihn problemlos ebenfalls Mister Camonte nennen und seinen Chauffeur (dessen Namen auch aus dem Nachspann des Films nicht mit Sicherheit zu eruieren ist), der auch den Computer bedienen soll, als seinen Sekretär bezeichnen dürfen – also als: Mister Camontes Secretary, gerade auch weil er mit einer Tastatur ebensowenig anzufangen weiss wie sein Vorgänger mit einem Bleistift.

Auch dieser «Sekretär» von «Mister Camonte» wäre wohl lieber Bodyguard geblieben oder ginge gerne sonst einer handfesten, einfachen Tätigkeit nach, obwohl er das Prestige, das sein Aufstieg mit sich bringt, offensichtlich zu schätzen weiss. Allerdings sind die Möglichkeiten des bulligen Kolosses

im Büro derart begrenzt, dass er nicht nur den Ordner, das Gestell, sondern gleich auch noch einen Computer mit sich reisst. Raus- und die Treppe hinuntergeschmissen, bringt er sein Selbstwertgefühl wieder ins Lot, indem er im Bistro nebenan weltmännisch wenigstens einen sauberen Teller reklamiert. Diese kleinen Szenen sind – ebenso wie die kleinen Szenen mit Angelo in *SCARFACE* – weitaus realistischer als so manches, was uns das Abbildungs-Kino an Realitäten aufischt.

Solcherlei Nebensächliches mag banal erscheinen, aber – um mit Arnheim zu schliessen – «Man wage es, und sogleich wird sich zeigen, welche mitreissende Wärme und Naürlichkeit sich aus dem simpelsten Handlungsmotiv noch herausholen lässt.»

Walt R. Vian



«Speak louder»



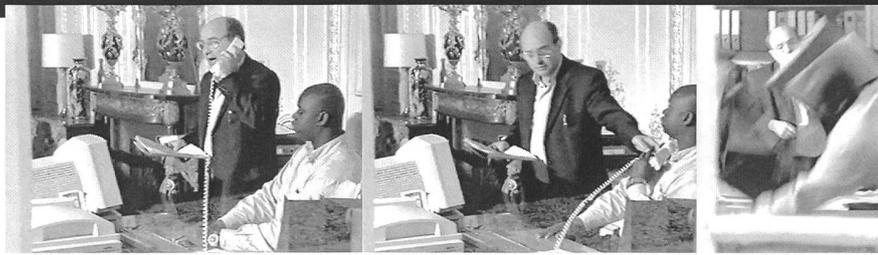
«That's a pencil»



«That's

## Bleistift statt Pistole

Mit einer Pistole könnte Angelo in *SCARFACE* von Howard Hawks aushelfen. Erwartet aber wird, dass er ein Bleistift zückt. Denn, so Tony Camonte, sein Boss mit der Narbe im Gesicht, der als Scarface noch Schlagzeilen machen wird: «It's business and we are going to run it like a business.» Der Laden, den Camonte wie ein ganz normales Geschäft schmeissen will, ist die Verteilung des zu Zeiten der Prohibition verbotenen Alkohols auf die versteckten Kneipen, «speakeasies» genannt, weil kein Laut nach aussen dringen soll. Und um die Bestellungen zu notieren, braucht's eben Bleistifte, keine Pistolen. Wer zuerst schießt, mag zwar länger leben, aber wer verkauft, wird reich, gewinnt Ansehen und kommt nach oben – «on the top of the world» werden grosse Parties mit «much more music, much more girls, much more everything» gefeiert.



*«I didn't get his name, it was too noisy»*



*«our fault!»*

Tony hat den obersten Boss nach einer ganz grossen Party, eine Melodie auf den Lippen, mit einem gezielten Schuss für seinen Boss Johnny Lovo aus dem Wege geräumt und ist dadurch vom Leibwächter zum Geschäftsmann avanciert. Der dümmliche Angelo realisiert das zwar noch nicht, als Tony ihn anstösst: «Got a pencil, dope?» – doch er wird lernen, sich auch als des Schreibens nicht Kundiger folgsam in seine neue Rolle zu fügen, obwohl er sie nie ganz begreifen wird. Einstweilen zieht er sich aus der Affäre, indem er Big Boss Johnny Lovo ins Revers greift, einen Stift hervorzaubert, ihn nach Kinderart – Spitze im Mund zwischen beiden Handflächen drehend – prüft und grinsend *seinem* Boss, Tony Camonte, reicht: «That's a pencil.» Intuitiv weiss Angelo, dass sein Schicksal mit seinem Boss verbunden ist, dass Big Boss Lovo früher oder später überrollt wird.

Und dann steht Angelo zum Sekretär befördert im neuen Haus von Tony Camonte vor dem Spiegel, bewundert seinen neuen Anzug und rückt seine ebenfalls neue, eine Preisklasse elegantere Melone auf seinem Glatzkopf zurecht. Das Telefon klingelt und holt ihn in die Wirklichkeit zurück. Gefasst macht er sich an seine neue Aufgabe, nimmt den Hörer ab: «This is Mister Camontes Secretary.» Angelo hat Schwierigkeiten. Er telefoniert und spricht gleichzeitig mit seinem Boss, der im gestreiften Hausmantel salopp in der Tür lehnt und ihn daran erinnert, jeden Anrufer nach dem Namen zu fragen: «No I was talking to Mister Camonte, that's a my boss – What's your name please? – I don't want to know what's your brothers name, I want to know what's a your name. – Listen you, you – I come over and kick you right into the teeth.» Tony erinnert ihn, mit den Leuten



freundlich zu sein, aber Angelo steigt die Galle hoch. Er legt den Hörer auf den Tisch, zieht seinen Revolver und würde auf den Hörer schießen, wenn ihm Tony nicht in den Arm fiel. In welcher Angelegenheit angerufen wird, soll ein Sekretär in Erfahrung bringen. Angelo presst mit unterdrückter Wut «State your business» in den Hörer und legt befriedigt auf. «Who was it?» – schulterzuckend: «I don't know» – «Hab ich dir nicht gesagt, du sollst immer den Namen verlangen und ihn hier notieren?» – «Oh Boss, I forget again.» Angelo setzt sich an den Schreibtisch und nimmt den Bleistift. «Was schreibst du?» – «I can't write!» – «Ein Sekretär, der nicht schreiben kann ... ich hab dir doch gesagt, you need education ... man muss was lernen!» In Wirklichkeit ist es Tony natürlich wichtiger, überhaupt einen Sekretär zu beschäftigen, das entspricht seiner Position wie

sein Wagen, seine Wohnung, seine Anzüge – «I got three more, all different colours» –, die er trägt, genauso wie seine Hemden: «Ich habe beschlossen, dasselbe Hemd nur noch einmal zu tragen und es dann sofort in die Wäscherei zu geben.» Das eine Mal, wo sein Leben davon abhängt, wendet sich Tony allerdings nicht an seinen Sekretär, sondern beauftragt sofort seinen besten Freund.

«Education», brummelt Angelo, kratzt sich am Kopf, schiebt das ärgerliche Telefon etwas von sich weg und sagt zu ihm: «That's a your fault.» Auch wenn das Telefon schuld sein soll, Angelo lernt seine Lektion. Ein herrlicher, ein köstlicher Vince Barnett zeigt in dieser bescheidenen Nebenrolle zum Kugeln komisch auf, was Dreh- und Angelpunkt des Genres immer war und bleiben wird: die Zerrissenheit der Figuren. Hin und her gerissen zwischen Auftrag und vitalem Bedürfnis,



**«It's Poppy»**

zwischen den Erwartungen, die an ihn gestellt werden, und den Möglichkeiten, die er tatsächlich hat – Mister Camontes Secretary am Telefon.

«Speak louder, I can't hear you», brüllt er in die Sprechmuschel, als ihm die Kugeln um die Ohren sausen, das Bier aus dem durchlöchernten Fass in seine Taschen rinnt, die "Hütte" über ihm zusammenbricht. «I didn't get his name, it was too noisy», entschuldigt er sich bei seinem Boss, der längst weiss, wer seine Visitenkarte hinterliess, indem er sein Stammlokal in Trümmer legte; der natürlich immer gewusst hat, dass die Handschrift einer Maschinenpistole im Zweifelsfall überzeugender ist: «I write my name all over the town in big letters. Mir aus dem Weg, I'm gonna spit.»

«Speak louder, I can't hear you», stöhnt Angelo, als er, bereits tödlich verwundet, pflichtbewusst und ordentlich bis zu seinem letzten Atemzug, seinen letzten Auftrag ausführt, den Namen des Anrufers entgegennimmt und weitergibt: «It's Poppy, Boss.»

Walt R. Vian

aus *Filmbulletin* 127, Oktober 1982





1

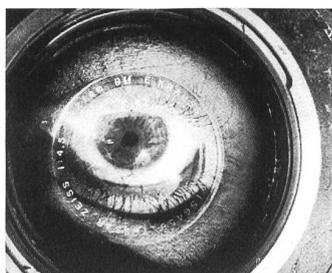
...Kino-Auge...ansichtskartenhafte Flächigkeit...pikturale Traditionen



2

## Spiel mit Wahrnehmungsebenen

Kameraarbeit – ein Versuch aus bildtheoretischer Sicht



2

Die Filmkamera, das ist zwar ein mechanisches Auge, das Wirklichkeit registriert. Sie ist immer aber zugleich das Kino-Auge, das Wirklichkeit fiktionalisiert und Bilder "konstruiert", indem der Kamerablick sich als Gestaltungsakt in sie einbringt. Anfang der dreissiger Jahre beschrieb Rudolf Arnheim den Film als eigene Kunstform, indem er auf die «partielle Unwirklichkeit des Filmbildes» hinwies, die es vom «Wirklichkeitssehbild» unterscheidet. Arnheim ging es noch darum, den Film – etwa gegenüber dem Theater – als eigenständige Kunstform überhaupt erst zu legitimieren. Im Hinblick auf die Montage als dem entscheidenden Legitimationskriterium der neuen Kunst argumentiert er insbesondere mit der «Bildhaftigkeit» des Films: einer «ansichtskartenhaften Flächigkeit», die es möglich mache, dass wir die Aufeinanderfolge raumzeitlich sehr verschiedener Szenen nicht als gewaltsam empfinden.



3

bildtheoretische Ansätze...

ARBEIT MIT DER KAMERA



4

1  
Dreharbeiten zu  
TOPKAPI Regie: Jules  
Dassin, Kamera:  
Henri Alekan

2  
DER MANN MIT DER  
KAMERA  
(TSCHELOWEK S  
KINOAPPARATOM)  
Regie: Dziga Vertov,  
Kamera:  
Michail Kaufman

3  
LA BELLE ET LA  
BÊTE Regie: Jean  
Cocteau, Kamera:  
Henri Alekan

4  
MENSCHEN AM  
SONNTAG Regie:  
Robert Siodmak,  
Edgar Ulmer,  
Kamera: Eugen  
Schüfftan  
(durchgehend Seite  
21 bis 29)

Inzwischen beginnt eine Filmwissenschaft, die lange genug von literaturwissenschaftlich-handlungszentrierten Interpretationsmustern ausging, das bewegte Bild, die einzelne Einstellung. Eine bildwissenschaftlich orientierte Filmanalyse berücksichtigt die piktoralen Traditionen der Malerei und Fotografie, lässt sich ein auf Bildprozesse, die eine Bildsprache – und damit den eigentlichen ästhetischen Mehrwert eines Films – erst konstituieren. Organisationszentrum dieser Bildprozesse ist die Kamera als erzählerische Instanz: eine Arbeit mit der Kamera, die im Prozess der Bildproduktion zugleich eine Form immanenter Interpretation leistet; die dem Geschehen vor der Kamera etwas hinzufügt, das jedoch für den Zuschauer (und den Kritiker) nur allzu leicht in der Wahrnehmung dessen, was auf der Leinwand geschieht, verschwindet.

Der Kameramann gilt allgemein als Gestalter filmischer Sichtbarkeit, und diese Verantwortung für das Bild lag von Anfang der Filmgeschichte an bei jenem Mann im Filmteam, der meist hinter dem Regisseur zurücktritt. 1916 sprach der Regisseur und Produzent Max Mack von ihm als dem «mächtigsten Untergebenen», vom «Kurbelkönig» als dem «Herz der Fabrik». Heute wird zunehmend für den Kameramann (und die Kamerafrau) als «Bildgestalter» jene produktive Leistung reklamiert, die in der «Bildhaftigkeit» des Filmischen ihren Ausdruck findet. Mit dem neuen Selbstbewusstsein der Kamerazunft korrespondiert auf theoretischer Seite eine Veränderung des Wahrnehmungsbegriffs, wie sie bildtheoretischen Ansätzen in Philosophie und Kunstwissenschaft zugrundeliegt: Wahrnehmung wird nicht mehr als passives Phänomen (wie etwa bei Kant) verstanden, sondern als «Verhalten», als eigens struktu-

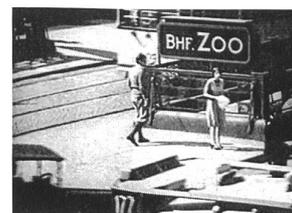


1

1  
Bei den  
Dreharbeiten zu  
THE HUSTLER  
Regie: Robert  
Rossen, Kamera:  
Eugen Schüfftan



2



2

2  
LA BELLE ET LA  
BÊTE Regie: Jean  
Cocteau, Kamera:  
Henri Alekan

3

3  
DER MANN MIT  
DER KAMERA  
(TSCHELOWEK S  
KINOAPPARA-  
TOM) Regie: Dziga  
Vertov, Kamera:  
Michail Kaufman

rierter Zugang zur Wirklichkeit, wie es Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) in seiner phänomenologischen Philosophie beschrieben hat: Wahrnehmung als sensuell-leiblicher Kontakt mit der Realität, der prozessualen Charakter hat. Die Filmkamera – so gesehen ein Medium der Wahrnehmung, das Bilder aufnimmt und formt. Der Kameramann – so gesehen ein Interpret von Zeichen, der – als "Schnittstelle" im filmischen Zeichenprozess – äussere und innere Bilder selektiert, deutet und in Kamerabilder transformiert.

Das fotografische und filmische Bild übernimmt im neunzehnten Jahrhundert die referentielle, "abbildende" Funktion, die bis dahin die Malerei als wichtigste Produktionsweise von Bildern innehatte. Als neues Medium reiht sich der Film in die Tradition zentralperspektivischen Sehens ein, nachdem die moderne Malerei – wesentlich als Reaktion auf die neuen technischen Medien – sich davon losgesagt hat. Film repräsentiert Realität im Sinne einer traditionellen Bildvorstellung, wie sie die neuzeitliche Malerei über Jahrhunderte entwickelt hatte: ein Fenster zur

Wirklichkeit zu schaffen, in dem diese als "Abbild" wiedererkannt werden kann. Kino als Durchblick durch das Leinwand-Fenster. Kino schafft aber eine Illusion von Wirklichkeit, entwickelt "realistische" Erzählweisen, die mit dem Hollywood-Kino in jene klassische Phase eintreten, in der die formalen Mittel gewissermassen "unsichtbar" werden – man verzichtet sogar weitgehend auf Naheinstellungen, weil sie die Montage spürbar machen könnten.

Kino beinhaltet so einerseits die Distanz vom Gesehenen: den Über-Blick des selbstgewissen Voyeurs im Kino-Sessel. Film wäre jedoch ohne das zweite spezifische Element nicht jenes historisch neue «Dispositiv» von Wahrnehmung: die Annäherung an die Dinge, indem das Kameraauge das Bewusstsein des Zuschauers scheinbar mitten hineinnimmt in das Bild, um vor allem auf diese Weise eine Identifikation mit Personen auf der Leinwand zu ermöglichen. Die Kamera fragmentiert das Abgebildete etwa mit Gross- und Detailaufnahmen, löst den einheitlichen Blickpunkt zentralperspektivischen Sehens auf, kann immer wieder neue Perspektiven einnehmen bis hin zur



...referentielle Funktion...Eugen Schüfftan...befreite Kamera...willkürlicher Lichteffect... Henri Alekan...



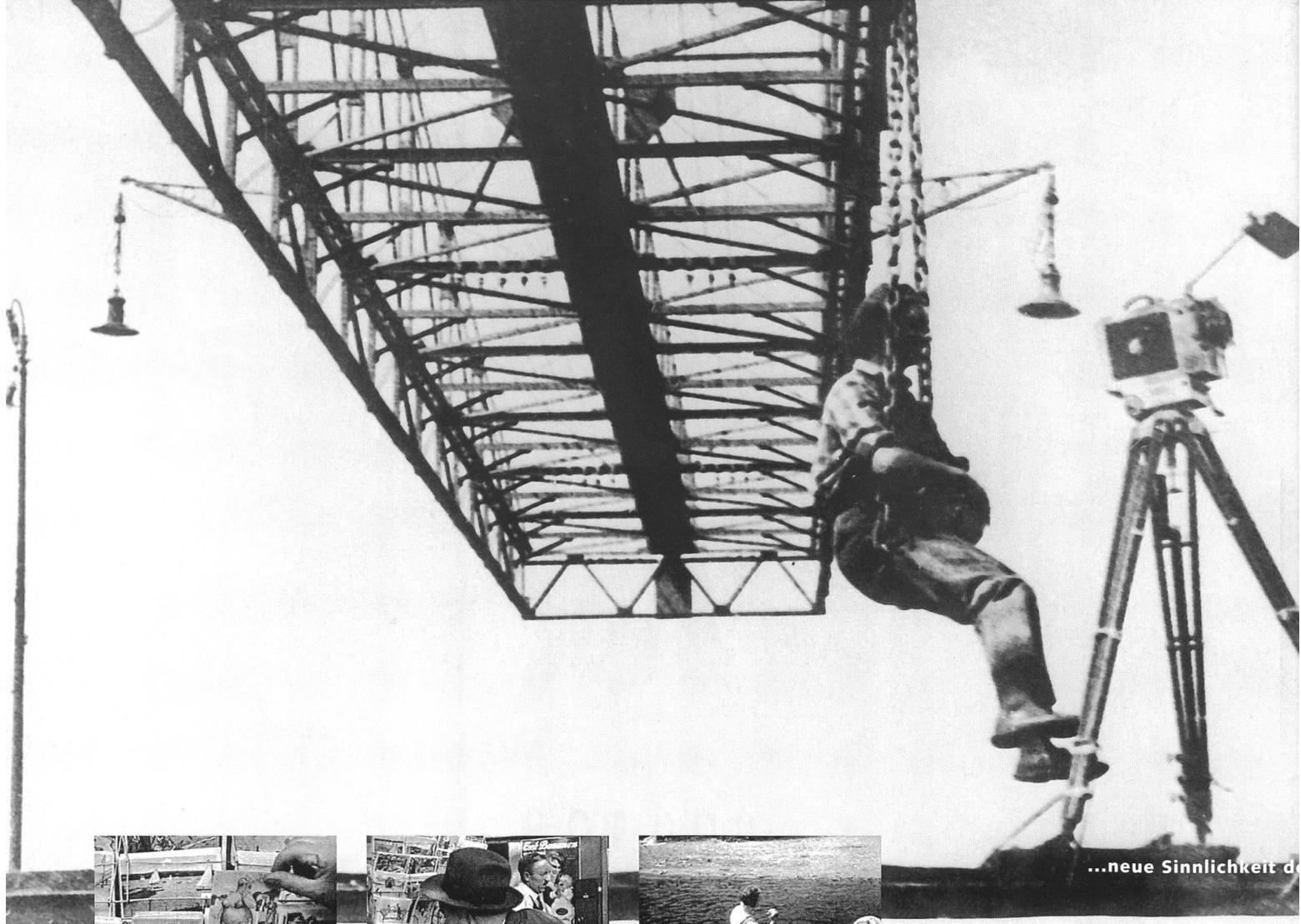
3

Selbstreflexion des Mediums etwa in *Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA* (1929).

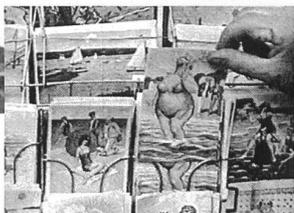
Vertov macht den Kameramann zum Hauptdarsteller seines Films, er reflektiert – vergleichbar den Bildkonstruktionen der modernen Malerei – die Bedingungen seiner ästhetischen Verfahrensweisen. „Sichtbar“ wird der Kameramann als derjenige, der die Bilder „macht“ – wie er auf eine Eisenbrücke klettert oder im fahrenden Auto steht. „Sichtbar“ wird auch der technische Apparat, mit dessen Hilfe der Film „produziert“ wird: das Filmmaterial am Schneidetisch, der Lichtstrahl des Projektors über den Köpfen der Zuschauer. Ausserdem Mehrfachbilder, die sich überlagern. Die Erforschung der visuellen Erscheinungen durch die „befreite“ Kamera – für Vertov ist sie zugleich eine reflexive Erforschung der Möglichkeiten des Mediums. Vertov zeigt die Filmbilder als etwas, das abhängig ist von der Position des Kameramannes im «Strudel des Lebens» (Vertov). Und er zeigt vereinzelt auch Bilder, die herausfallen aus der kommunistischen Generalperspektive, wenn Lebensaugenblicke einfach nur für sich selbst stehen.

Für die sowjetischen Regisseure der zwanziger Jahre war die *Montage* die Grundlage der neuen Kunst. Auch wenn sich bei Vertov Bilder aus dem ideologischen Zusammenhang lösen können, bleiben sie in einer Hierarchie von Montage und Einstellung aufgehoben, in der die einzelne Einstellung das Rohmaterial für den Schnitt darstellt. Ende der zwanziger Jahre gibt demgegenüber ein deutscher Kameramann den einzelnen Bildern ein neues Gewicht, mit dem diese einen spezifischen Eigensinn gewinnen. *Eugen Schüfftan* (1893–1977) situiert das Filmbild in einem intermedialen Zusammenhang von Malerei und zeitgenössischer Fotografie, bringt eine Kunst des gefilmten Bildes in das Medium ein, in der das reflexive Element der ästhetischen Moderne auch den Status des Filmbildes verändert.

Schüfftans Schüler, der französische Kameramann *Henri Alekan*, hat vom «Effekt des ästhetisierenden Lichtes» gesprochen: einem «willkürlichen Lichteffect», mit dem Schüfftan den Bildraum in einen autonomen Lichtraum transformiert, dessen Zentrum nicht mehr notwendig das menschliche Gesicht ist. Schüfftan gelangt zu einem reflexiven,



...neue Sinnlichkeit d



1

1  
DER MANN MIT  
DER KAMERA  
(TSCHELOWEK S  
KINOAPPARA-  
TOM) Regie: Dziga  
Vertov, Kamera:  
Michail Kaufman

2  
DRÔLE DE DRAME  
Regie: Marcel  
Carné, Kamera:  
Henri Alekan

konstruktiven Sehen, das demjenigen Cézannes vergleichbar ist. Eine autonome Bildordnung tritt hervor, in der die "Materialität" des Filmbildes – seine Lichteffekte, Formen und Farben – eine neue sinnliche Qualität gewinnen. Dasjenige "Material" des Bildes, das zuvor in der Semantik eines scheinbar naturalistischen Abbildes verschwand, zeigt sich selbst, wird "sichtbar" in einer veränderten Ästhetik des Filmbildes: als neue Sinnlichkeit der Bildwerte.

In *MENSCHEN AM SONNTAG* (1929/30; Regie: Robert Siodmak, Edgar Ulmer) verbindet sich Schüfftans reflexives Sehen mit der Selbstreflexion des Mediums.<sup>1</sup> Die Bilder der Wirklichkeit werden selbst zum Thema des Films, werden Teil einer filmischen Reflexionsbewegung, die den Stilbruch nicht scheut. Schüfftan versammelt verschiedene Bildtypen – Postkarten, Portraitstudien, flüchtige Momentaufnahmen und inszenierte Passagen –, schafft einen offenen Bildraum, in dem das Zufallsbild zu einem sinnlichen "Material" neben anderen Bildtypen werden kann. Schüfftan erastet Oberflächen im Sinne der *Neuen Fotografie* der zwanziger Jahre (etwa eines Umbo oder

Helmar Lerski), lässt zugleich das Sonnenlicht Räume auch in ihrer Tiefe ausloten, so dass der Film auf eine neue Bildlichkeit der Schärfentiefe vorausweist. Schüfftan erweist sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* als Vertreter eines neuen filmischen Sehens, mit dem das Filmbild einen sinnlichen Eigensinn und Eigenwert entwickelt, der es – jenseits der Abbildlichkeit – zu einer Bildkonstruktion im Sinne der modernen Malerei werden lässt.

Henri Alekan (geboren 1909) hat als Kameramann (in den vierziger Jahren etwa in *LA BELLE ET LA BÊTE* von Jean Cocteau) wie als Theoretiker Schüfftans Vorstellung eines intermedialen Filmbildes neu akzentuiert. Alekan betont den engen Zusammenhang von Film und Malerei, sieht insbesondere auch eine Verbindung von Film und moderner Kunst, gerade wenn es darum geht, neue Stile zu erfinden – etwa mit «Lichtspielen», die «keinerlei Reliefs» zeigen, wie in *ICI ET MAIN-TENANT* von Serge Bard (1968), wo er mit Hilfe von Überbelichtungen die Personen zu blossen Formen reduzierte.<sup>2</sup>

Da ist der Praktiker Alekan, der – in den achtziger Jahren etwa in seiner Zusammenarbeit



ldwerte... Schärfentiefe... expressives Filmlicht... Wahrnehmungsebenen... Stilbruch...

2

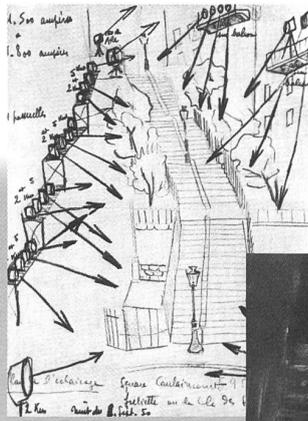
ARBEIT MIT DER KAMERA



mit Wim Wenders – die sinnliche Oberfläche des Filmbildes als eigene Wahrnehmungsdimension in Szene setzt. Da ist jedoch auch der Theoretiker Alekan, der dazu neigt, dieses "moderne" Element seiner Bildkonstruktionen in den Kontext eines konventionellen Bildverständnisses zu integrieren. Expressives Filmlicht transformiert das Alltagslicht, erzeugt mit der «Aura» ein «mystisches» Licht, das – so Alekan – als «Figuration eines philosophischen oder religiösen Gedankens» lesbar wird. So nähert der Theoretiker Alekan das «ästhetisierende» Filmbild dem Sinnbild an – und damit einer traditionellen Vorstellung von Bild, mit der dessen «freigesetzter» sensueller Eigensinn tendenziell wieder in eine konventionelle piktorale Hierarchie hineingeholt wird: in die übergeordneten Bedeutungskonstruktionen einer «Metaphysik des Lichts».

Traditionelle und "moderne" Bildidee – verwiesen ist damit auf eine Problematik, die für eine avancierte Arbeit mit der Kamera zunehmend wichtiger wird; diejenige des Umgangs mit verschiedenen Wahrnehmungsebenen beziehungs-

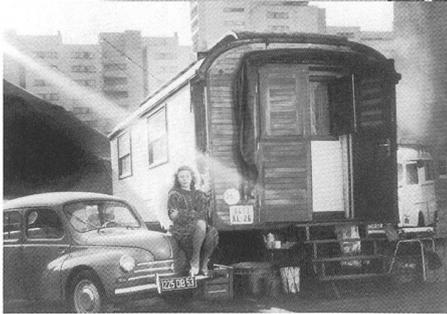
weise -ordnungen. Für die moderne Kunst zeigten sich im Gemälde neue Wahrnehmungsebenen in dem Masse, wie das Bild nicht mehr einfach ein Fenster auf die sichtbare Welt war: wie das Bild zunehmend auch als "materielle" Oberfläche wahrnehmbar wurde, mit neuen Schichten von Visualität, die etwa mit konstruktiven, expressiven oder seriellen "Lesarten" der Abstraktion nach und nach freigelegt wurden. Für den Film als Medium deutet sich mit Schüfftans «ästhetisierendem Licht» ein Typus von Bildkonstruktion an, in dem mit der dezentrierten sinnlichen Oberfläche des Bildfeldes eine neue Wahrnehmungsordnung auch in das filmische Bild eindringt. In Schüfftans Bildkonstruktionen – verstärkt in den französischen Exilfilmen wie *QUAI DES BRUMES* (1938) – ist die Durchsicht auf die sichtbare Welt nicht mehr der sinnlichen Visualität des Bildes übergeordnet. Ihre spezifische Sichtbarkeit konstituiert sich im Zusammenspiel gleichwertiger Wahrnehmungsebenen, deren Bildwerte zuvor aufgehoben waren in der übergeordneten Funktion der Referentialität und Bedeutung.



3



2



1



Meilenstein der Bildästhetik... Dualität

1  
DER HIMMEL  
ÜBER BERLIN  
Regie: Wim  
Wenders, Kamera:  
Henri Alekan

2  
DER MANN MIT  
DER KAMERA  
(TSCHELOWEK S  
KINOAPPARA-  
TOM) Regie: Dziga  
Vertov, Kamera:  
Michail Kaufman

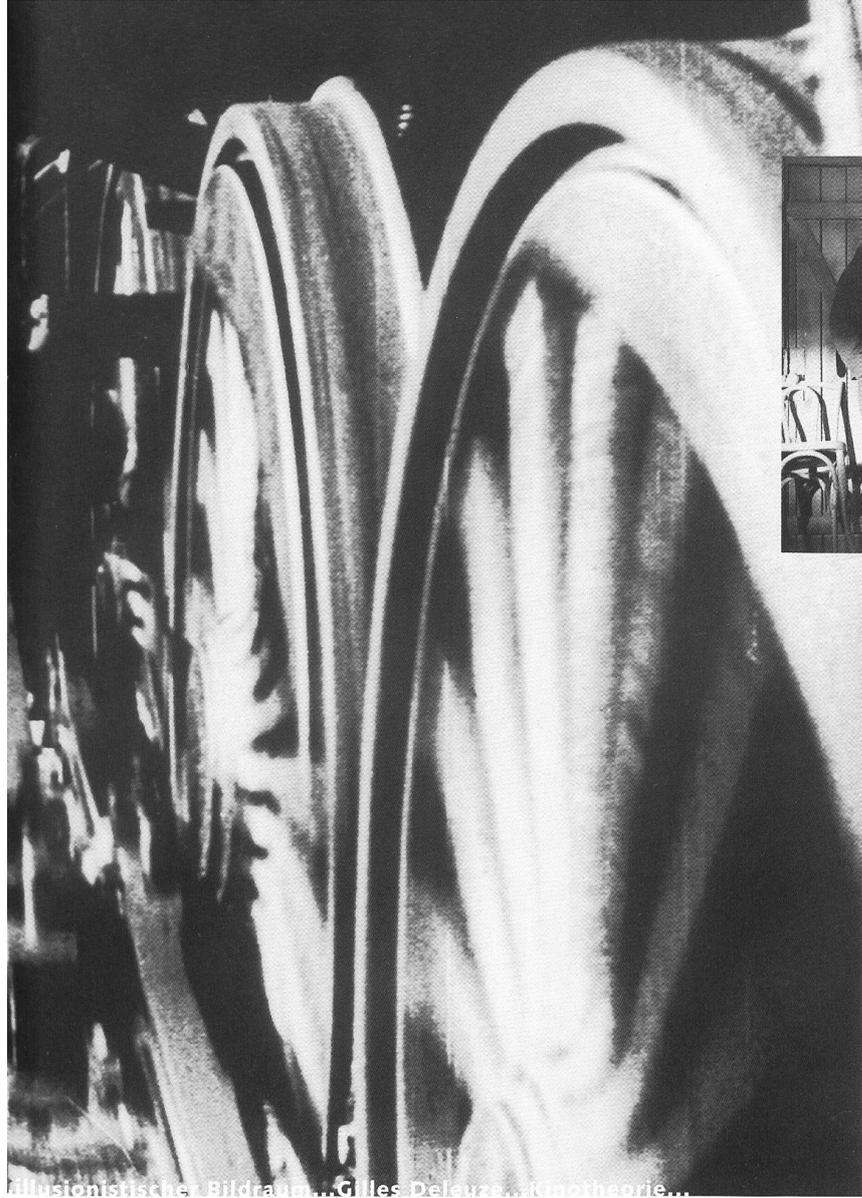
3  
Beleuchtungs-  
skizze zu und  
Szenenfoto aus  
JULIETTE OU LA  
CLEF DES SONGES  
Regie: Marcel  
Carné, Kamera:  
Henri Alekan

4  
Beleuchtungs-  
skizze zu und  
Szenenfoto aus  
DER HIMMEL  
ÜBER BERLIN  
Regie: Wim  
Wenders, Kamera:  
Henri Alekan

Alekans Selbstinterpretation stellt demgegenüber noch einmal die Veranschaulichung «metaphysischer» Bedeutungen in den Vordergrund – und vernachlässigt damit, was sich in seinen eigenen Filmen sowie in den Bildwelten Schüfftans als Dekonstruktion des illusionistischen Bildraumes andeutet. In Schüfftans Exilfilmen ist es insbesondere das Seitenlicht als Dynamisierung des Bildes, mit dem dessen sinnliche «Materialität» als gleichwertige Wahrnehmungsebene hervortritt. Schüfftan führt in seinen Filmen einen «Diskurs» des Lichts, mit dem sich die filmische Bedeutungskonstruktion auf den Bildprozess selbst verlagert: auf eine Bewegung in und zwischen den Bildern, in der die Bedeutungseffekte des Wiedererkennens sogleich wieder übergehen in die konkrete Erfahrung komplexer, vieldeutiger Bildräume. So zeigen sich Bilder gewissermaßen selbst in einem filmischen Prozess, mit dem sich die Dualität der beiden grundlegenden Wahrnehmungsordnungen, der Referenz und Bedeutung einerseits und der technisch-visuellen Mittel dieser Bedeutungsproduktion andererseits, auflöst und als Bildsprache jeweils neu strukturiert.

Arbeit mit der Kamera wäre so gesehen auch Arbeit an immer neuen Versionen eines sich dekonstruierenden Filmbildes: einer Bildgestaltung, die sich nicht mehr nur auf der Ebene von «Stil(en)» abspielt.

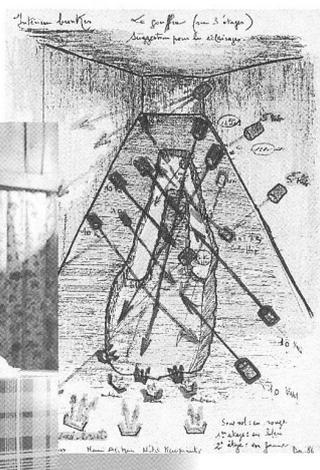
«Seit BARRY LYNDON wusste ich nicht mehr, wie man das hätte noch steigern können», sagt der Kameramann und -professor Axel Block. Gemeint ist jener Illusionismus oder Naturalismus der filmischen Wahrnehmung, der mit technischen Mitteln – in BARRY LYNDON auch mit NASA-Objektiven bei Kerzenlicht – der menschlichen Wahrnehmung möglichst nahe zu kommen sucht. Für Block war Stanley Kubricks Film von 1975 ein Meilenstein der Bildästhetik, in der das scheinbar «natürliche» Licht von Kameramann John Alcott umschlägt in eine visuelle Künstlichkeit: Meilenstein der Lichtregie und für Block zugleich Wendepunkt zu einer Arbeit mit der Kamera, die die filmtechnischen Effekte auch «sichtbar» hält, sie transformiert in ästhetische Phänomene einer jeweils spezifischen filmischen Sichtbarkeit. So wurde Thomas Braschs Spielfilm DER PASSAGIER



Illusionistischer Bildraum... Gilles Deleuze... Kinotheorie...



5



4



6

2

ARBEIT MIT DER KAMERA

5  
**QUAI DES BRUMES**  
 Regie: Marcel  
 Carné, Kamera:  
 Henri Alekan

6  
**MENSCHEN AM  
 SONNTAG** Regie:  
 Robert Siodmak,  
 Edgar Ulmer,  
 Kamera: Eugen  
 Schüfftan

7  
**Studie zum Licht  
 in LA BELLE ET LA  
 BÊTE** Regie: Jean  
 Cocteau, Kamera:  
 Henri Alekan

7



(1987) für ihn zu einer Art Experimentalfilm: ein Film in Schwarzweiss und Rot, der seine ästhetischen Vorgaben konsequent durchhält. Der Begriff der «Ästhetisierung» – versteht man ihn in einem positiven Sinn – dient der Kamerazunft als Verständigungsbegriff für Phänomene einer Bildästhetik, die – gegen den Perfektionismus der Technikerhersteller – den vermeintlichen Naturalismus unterläuft, um die Bildfläche selbst in einen Ort ästhetischer Visualität zu transformieren. «Ästhetisierung», das wäre jedoch in einer bildtheoretischen Perspektive auch ein veränderter Blick auf die Geschichte des Films – ein Blick, der im Falle der Arbeit mit der Kamera zum bewussten Umgang mit den in dieser Geschichte sich differenzierenden Wahrnehmungsordnungen führen könnte.

«Was zeigt das Bild?» So formuliert der französische Philosoph Gilles Deleuze in seiner Kinotheorie die Grundfrage des modernen Kinos<sup>3</sup>: ein Bild, das nicht mehr die vertrauten «Aktionsbilder» hervorbringt, die sich zur Illusion einer kontinuierlichen Handlung verdichten. Ein «rein

optisch-akustisches Bild» vielmehr, mit dem – vor allem in der französischen Nouvelle vague – die Kamera zum Medium der visuellen Beschreibung wird. Kamerafahrten sowie die Flächigkeit des Bildes sind zwei Möglichkeiten, mit denen dieses neue «Zeit-Bild» hervortreten kann. Das Phänomen der Schärfentiefe, das der französische Filmtheoretiker André Bazin vor allem am Beispiel von **CITIZEN KANE** (1941, Regie: Orson Welles) als neue Form “realistischer” Bildräumlichkeit analysiert hat – Deleuze deutet es neu als Zeit-Bild, das mit räumlichen Bildschichten zugleich eine neue filmische Erforschung von Vergangenheitsschichten ermöglicht. So liesse sich die Schärfentiefe auch als neue filmische Wahrnehmungsordnung verstehen: als Raum- oder Zeitbild, das neue sinnlich-sensomotorische Wahrnehmungserfahrungen in Gang bringen kann – eine Differenzierung filmischer Bildlichkeit, die sich im Kino der fünfziger und sechziger Jahre unter anderem fortsetzt als Ausdifferenzierung neuer Wahrnehmungsebenen der Alltäglichkeit oder der pikturalen Farbräumlichkeit.



...caméra-pinceau...Endprodukt Bild...Pluralität der Sehweisen...Zeitalter der Simulation...



1



3

2

1

BARRY LYNDON  
Regie: Stanley Kubrick, Kamera: John Alcott

2

DER PASSAGIER  
Regie: Thomas Brasch, Kamera: Axel Block

3

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER Regie: Peter Greenaway, Kamera: Sacha Vierny

4

ROSSINI Regie: Helmut Dietl, Kamera: Gernot Roll

5

DER MANN MIT DER KAMERA (TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM) Regie: Dziga Vertov, Kamera: Michail Kaufman

«Es gibt keine Gesetze fürs Licht», sagt der Kameramann Gernot Roll. Arbeit mit der Kamera definiert sich aus dem «Zusammenspiel der Kräfte», die am «Endprodukt Bild» beteiligt sind. In Helmut Dietls *ROSSINI* (1997) zeigt er das gleichnamige Restaurant immer wieder auch als unauslotbaren Bildraum – ein dichter Lichtraum als Ort, der Handlung zusammenführt, in dem die Kamera ein Spiel der Wahrnehmungsordnungen zwischen Oberfläche und Tiefe inszeniert: ein autonomer piktoraler Bildraum, der sich der Festlegung als homogener Raum entzieht. «Bilder müssen vorher im Kopf entstehen», formuliert Roll sein Arbeitsprinzip und betont damit das interpretatorische Element der Bildregie; eine Vorstellung von Arbeit mit der Kamera, bei der – wie in den Denkbildern Eugen Schüfftans – die Kamera gewissermaßen «kinematographisches Bewusstsein» (Deleuze) erlangt, indem der Kameramann innere und äussere Bilder synthetisiert – etwa, wie in *ROSSINI*, zum “Bild” eines Ortes, der mehr ist als blosses Kulisse.

Die Kamera als Form von «Bewusstsein»: Der Vergleich von Deleuze verweist auf eine Filmtheorie und -analyse, die das Filmbild nicht als

Spiegel von Wahrheit und Bedeutung isoliert, sondern – mit der beständigen «Bewegung» dieses «Bewusstseins» auch durch die Kadrate – als Teil eines Bildprozesses betrachtet, in dem sich die Bedeutungskonstruktion immer wieder aufschiebt im Spiel der verschiedenen Wahrnehmungsebenen. Die Idee einer dynamischen filmischen Schrift, die Alexandre Astruc Ende der vierziger Jahre mit der Vorstellung einer *caméra-stylo* entwickelt hat, verschiebt sich im avancierten Kino der Gegenwart tendenziell in Richtung einer *caméra-pinceau*, einer malenden Kamera, deren visuelle Beschreibungen zu immer neuen Spuren von Bedeutung gerinnen.<sup>4</sup> Bildschichten und deren Übergänge im (digitalen) Simultanraum treten – etwa bei Peter Greenaway – neu hervor, lenken den Blick verstärkt auf die intermedialen Bezüge eines Filmbildes, das eine *caméra-pinceau* weniger als Zeit- denn als Raumbild neu auslotet.<sup>5</sup>

Siegfried Kracauer hat in den sechziger Jahren mit der Vorstellung von Film als «Errettung der physischen Realität» die Suggestivkraft der «materiellen Phänomene» hervorgehoben – ein am Abbild orientierter traditioneller Bildbegriff hin-



4

#### ARBEIT MIT DER KAMERA

dert ihn jedoch daran, dieses «Material ästhetischer Wahrnehmung» auch als mediales «Material» der Bildkonstruktion zu fassen. Kracauer setzt auf die Filmkamera als Medium, das die Schranken überwinden kann, die uns von der Umgebung trennen – eine Vorstellung, die sich mit einem „modernen“, medientheoretischen Bildbegriff über die Schnittstelle eines medialen «Materials» vermittelt, das sich im Spiel der Wahrnehmungsebenen immer wieder neu und anders organisiert, um so eine Pluralität filmischer Sehweisen hervorzubringen, die etwa auch Robby Müllers „naive“ Kamera in *BREAKING THE WAVES* (1996, Regie: Lars von Trier) einschliesst.

Bezugspunkt für eine avancierte Arbeit mit der Kamera wäre jedoch – neben der Möglichkeit neuer „Naivitäten“ – die Differenzierung von (filmischer) Bildlichkeit in der Moderne: eines Bildes, das sich selbst reflektiert; das nicht mehr einfach nur Bildfenster ist, sondern sich zugleich auch als *Bildschirm* zeigt, dessen Sichtbarkeit aus der jeweils spezifischen Verflechtung von Wahrnehmungsordnungen hervorgeht; das sich insofern als *pikturale* Ausdrucksfläche zu sehen gibt, die

zwischen fiktionaler Dreidimensionalität und der Zweidimensionalität der Oberfläche changiert; und das auf diese Weise eine prozessuale Wahrnehmung in Gang bringen kann, die ein «Verhalten» im Sinne Merleau-Pontys darstellt: eine sensuell-prozessuale Anbindung an das filmische Bild, mit der die Kamera – gerade im Zeitalter der Simulation – visuelle Erfahrungen im anspruchsvollen Sinn eröffnen kann.

Reiner Bader

<sup>1</sup> Bei der Darstellung von *MENSCHEN AM SONNTAG* halte ich mich weitgehend an die Interpretation von Karl Prümm: «Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit», in: *Kamerastile im aktuellen Film*, herausgegeben von Prümm, Bierhoff und anderen, Marburg, Schüren, 1999

<sup>2</sup> Die Zitate von Henri Alekan entnehme ich dem Band «Die Metaphysik des Lichts: Der Kameramann Henri Alekan», herausgegeben von Heidi Wiese, Marburg, Schüren, 1996

<sup>3</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989; *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991

<sup>4</sup> siehe dazu: Laura R. Oswald: «Cinema-Graphia, Eisenstein, Derrida and the sign of cinema», in: *Deconstruction and the visual arts*, edited by Peter Brunette, Cambridge, 1994

<sup>5</sup> siehe dazu: Yvonne Spielmann: «Bausteine einer Theorie intermedialer Bildgestaltung», in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, herausgegeben von Hans Belting, Stuttgart, 1996

5



# Vergangenheit ans Licht geholt

MAGNOLIA von Paul Thomas Anderson



**Die Filme von Anderson sind Studien fehlgeschlagener menschlicher Beziehungen, handeln von der Schuld der Väter, für die deren Söhne und Töchter bezahlen müssen.**

Ein Kraftakt ist dieser Film: Drei Stunden lang, in denen er mehrere Geschichten miteinander verknüpft, die sich am selben Ort innerhalb von nur vierundzwanzig Stunden abspielen; ein Film der schauspielerischen Bravourleistungen und einer souveränen Inszenierung; mit einer Ouvertüre, die allein schon drei wahnwitzige Geschichten skizziert, und einem apokalyptischen Ende, das gleichwohl nicht den Charakter einer Katharsis hat. *MAGNOLIA* fasziniert, überwältigt, provoziert. Die raffinierte Erzählweise weist ihren Regisseur als Modernisten aus, während seine den Figuren zugeneigte und humanistische Haltung überrascht, wenn man bedenkt, dass Paul Thomas

Anderson gerade erst dreissig Jahre alt ist.

P. T. Anderson nennt er sich im Vorspann dieses, seines dritten, Films, eine Abkürzung, die die Assoziation an P. T. Barnum heraufbeschwört, jenen legendären Showman der amerikanischen Entertainment-Industrie. *MAGNOLIA* ist voller Kabinettstückchen, insofern ist diese Assoziation sicherlich gewollt, aber der Film ist eben keine Aneinanderreihung von Kraftakten und Höhepunkten, sondern zeigt seine Qualitäten gerade auch in der Verknüpfung der Erzählstränge. «Ghoulardi» hat Anderson seine Produktionsfirma für *MAGNOLIA* getauft, auch das steht in der *showmanship*-Tradition, denn Ghoulardi

war einer der in den USA so bekannten *Horror Hosts*, die in den *late late shows* regionaler Fernsehsender einer Fangemeinde Horror- und Science-fiction-Trash präsentierten, den sie mit launigen Anmerkungen einrahmten. Ausserdem war Ghoulardi der Vater von Paul Thomas Anderson.

Mit den eskapistischen Vergnügungen des Jahrmarkts allerdings haben die Filme von Anderson nichts zu tun, sie sind vielmehr Studien (fehlgeschlagener) menschlicher Beziehungen, handeln von der Schuld der Väter, für die deren Söhne und Töchter bezahlen müssen.

Wenn es bei ihm "funktionierende" Familien gibt, dann sind es Ersatzfamilien: der alternde Spieler, der einen jungen Drifter unter seine Fittiche nimmt, zu dem sich später eine ebenfalls junge Frau gesellt (in Andersons Debütfilm *HARD EIGHT*, der in Deutschland und der Schweiz ohne Verleih blieb – aber im Fernsehen und auf Video unter dem Titel *LAST EXIT RENO* zu sehen war). Oder das Team um den – von Burt Reynolds gespielten – Pornofilmregisseur in *BOOGIE NIGHTS*, dessen Auf- und Abstieg Andersons zweiter Film durch die Dekade der siebziger Jahre verfolgte.

In *MAGNOLIA* aber gibt es den Trost einer Ersatzfamilie nicht mehr. Wer sich hier in Gemeinschaft begibt, der erfährt nur Konkurrenz, Anfeindungen und Versagungen – sei es das gealterte «Quiz Kid» Donnie Smith am Tresen einer Kneipe oder sein kindlicher Gegenpart Stanley Spector, bei dessen beiden Quizteamkollegen sich Unfähigkeit mit Überheblichkeit paart.

*MAGNOLIA* wird geprägt von der Einsamkeit seiner Protagonisten, jeder ist gefangen in seiner eigenen kleinen Privathölle. Manch einer ist dabei eins geworden mit seiner Charaktermaske, wie Frank T. J. Mackey, der "Sexguru", während am anderen Ende des Spektrums jener Mann steht, der genau dafür mitverantwortlich ist, Mackeys Vater, sterbenskrank an sein Bett gefesselt und kaum noch in der Lage zu kommunizieren.

In der Konfrontation mit anderen Menschen jedoch werden die Probleme der Protagonisten unübersehbar. Und alle treiben geradewegs auf einen Zusammenbruch hin, das ist nur eine Frage der Zeit.

Der eine liegt bereits auf dem Totenbett: Krebs lautet die Diagnose bei dem Fernsehmagik Big Earl Partridge.

Seine junge Frau Linda ist von dieser Situation hoffnungslos überfordert, umso mehr als erst jetzt ihre Liebe zu jenem Mann erwacht, den sie jahrelang betrogen hat. So bleibt die Erfüllung von Big Earls letztem Wunsch an seinem Pfleger Phil hängen: dessen verlorene Sohn Frank ausfindig zu machen, der vor Jahren mit seinem Vater gebrochen hat (aus guten Gründen, wie wir später erfahren werden) und ihn heute verleugnet. Als T. J. Mackey ist er ein populärer Sex-Guru, der in Seminaren Männern ihr verlorengegangenes Selbstbewusstsein zurückgeben will. «Seduce & Destroy» lautet seine Erfolgsformel im Umgang mit dem anderen Geschlecht, oder auch: «Respect the cock and tame the cunt!»

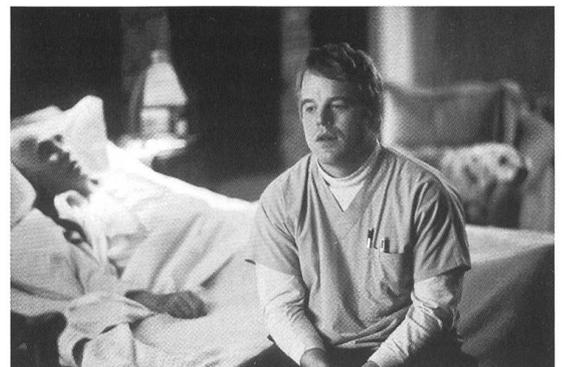
Wie Big Earl ist auch sein langjähriges Zugpferd, der Game-Show-Moderator Jimmy Gator, von Krebs gezeichnet, was er allerdings vor allen verborgen hält. Auch sein Kind hat mit ihm gebrochen: Claudia lebt ihr Leben zwischen Kokainkonsum und One-Night-Stands. Beim Polizisten Jim Kurring, der eines Tages vor ihrer Tür steht, hängt dagegen eine Jesusstatue über dem Bett, zu der er betet.

Und während das einstige Quiz-Wunderkind Donnie Smith vom Ruhm vergangener Zeiten zehrt und seinen mageren Angestelltenlohn für eine (gar nicht benötigte) Zahnspange opfern will, um dem angeschmachteten hühnerhaften Barkeeper auf der anderen Seite des Tresens seine Liebe zu zeigen, leidet sein junger Gegenpart Stanley Spector unter einem Vater, den er nur als Mittel zu Reichtum und Berühmtheit sieht und seinen egoistischen Teammitgliedern.

Es sind die Schicksale dieser Menschen, die im Verlauf eines Tages und einer Nacht im San Fernando Valley

von Los Angeles dramatische Wendungen nehmen werden.

Eingerahmt werden die Geschehnisse in *MAGNOLIA* von zwei Sequenzen, die das Thema Schicksal & Zufall auf originelle Weise illustrieren. In einer Ouvertüre werden gleich drei – höchst bizarre, aber historisch verbürgte – Vorkommnisse geschildert: die Geschichte von der Ermordung eines Apothekers durch drei Männer namens Green, Berry und Hill in einem Ort namens Greenberry Hill, die Geschichte vom toten Taucher, der in einem Wald hoch oben in einem Baumwipfel entdeckt wird, und die Geschichte eines Selbstmörders, der vom Dach eines Hauses springt, zwar unten von einem Sicherheitsnetz aufgefangen wird, aber während des Sturzes von einer tödlichen Kugel getroffen wurde, abgefeuert in der elterlichen Wohnung im Streit von seiner Mutter auf seinen Vater aus einem Gewehr, das der Sohn selber geladen hatte. Nebenbei werden diese Vignetten auch in verschiedenen Erzählstilen vorgeführt, die erste in Schwarzweiss, an zeitgenössische Filmbilder erinnernd, die dritte in einem Reportagestil, komplett mit angehaltenem Bilderfluss, um Details kenntlich zu machen. Diese drei Vorfälle basieren im übrigen auf dem Werk von Charles Fort, einem lange Zeit vergessenen Autor, der unter anderem Zeitungsmeldungen über solche bizarren Geschehnisse sammelte (auf der Homepage zum Film: [magnoliamovie.com](http://magnoliamovie.com) kann man mehr über Fort erfahren, bezeichnenderweise, wenn man das Zentrum der abgebildeten Magnolie anklickt). Von Fort – und nicht aus der Bibel – stammt auch die Idee für das apokalyptische Finale, den grandiosen Froschregen, den man sehen muss, um es zu glauben (und – mindestens – ein zweites Mal, wenn man weiss, dass nur drei



**Anderson zeigt eine tiefe Zuneigung für seine Figuren, sonst wäre deren selbstzerstörerisches Verhalten, das er ohne Beschönigung darstellt, wohl auch kaum zu ertragen.**

richtige Frösche benutzt wurden, der Rest dagegen digital im Computer erschaffen wurde). Aufmerksam gemacht auf Fort wurde Anderson von Michael Penn, der die Musik für seine ersten beiden Filme geschrieben hat. Penn wiederum ist verheiratet mit Aimee Mann, deren Songs in *MAGNOLIA* eine zentrale Rolle spielen.

Es ist die Musik, durch die die Erzählstränge in *MAGNOLIA* verbunden werden. Das beginnt schon bei der atemberaubenden Titelsequenz, die bruchstückhaft die Protagonisten vorstellt, unterlegt mit Aimee Manns Cover-Version von Harry Nilssons «One (is the loneliest number)», und kulminierend in jenem Moment, wo ihr Song «Wise Up» von den Protagonisten angestimmt wird und sie in einer Montage miteinander verbindet, zwei Stunden Filmerzählung später, in jenem Moment, wo sie einsehen, dass sie ihr Schicksal in die eigenen Hände nehmen müssen. «It's not going to stop, 'til you wise up» (wie es im Refrain heisst).

Beschleunigen und verlangsamen: Die Dynamik der Titelsequenz, komponiert aus aufregend-rasanten Kamerabewegungen, kontrastiert den Stillstand in der «Wise Up»-Sequenz. Beides zusammengenommen zeigt nicht nur die Leere, die sich hinter der Betriebsamkeit der handelnden Personen verbirgt, sondern funktioniert auch als eine Reflexion über das Erzählen selber – der Regisseur als Zeremonienmeister, als Herrscher über die Erzählzeit. Aber Anderson nutzt dies nicht zur Demonstration seiner Virtuosität, sondern stellt es in den Dienst der Erzählung. Denn in der «Wise Up»-Sequenz zeigt sich eine Haltung, die Ausdruck eines Glaubens ist – des Glaubens, dass die Menschen ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen können und müssen. Und der Weg dazu führt über die Auf-

arbeitung ihrer Vergangenheit. «Facing the past is an important way not to make progress!» lautet einer der Lehrsätze von T. J., der die Fragen der Journalistin, die anfängt, die Widersprüche seiner Vergangenheit ans Licht zu zerren, mit dem Satz «What is it good for?!» abtut. Dem hält Anderson jenen Satz entgegen, der gleich von mehreren Personen zitiert wird: «... we may be through with the past, but the past is not through with us.»

Kaum eine Kritik, in der *MAGNOLIA* nicht mit Robert Altman's Arbeiten und speziell mit *SHORT CUTS* verglichen wurde: was naheliegend ist, wegen der parallelen und sich überkreuzenden Schicksale einer Anzahl von Menschen, wegen der raffinierten Erzähltechnik, diese Geschichten miteinander zu verknüpfen. Und auch wegen der Schauspieler: Julianne Moore war in *SHORT CUTS*, Philip Baker Hall verkörperte Richard Nixon in Altman's Filmversion der Ein-Mann-Performance *SECRET HONOR* (Moore war allerdings schon in *BOOGIE NIGHTS* dabei und Hall in beiden vorangegangenen Anderson-Filmen). Und als sei er sich dieser Parallelen durchaus bewusst, arbeitet Anderson in *MAGNOLIA* auch erstmals mit zwei Altman-Veteranen zusammen, mit Henry Gibson und Michael Murphy. Und die sind hier so gut wie bei Altman, wie denn überhaupt *MAGNOLIA* auch ein Schauspieler-Film ist. «Auch», weil diese Bezeichnung häufiger zur Ehrenrettung von Filmen verwendet wird, die ausser den darstellerischen Leistungen nicht viel zu bieten haben. Es mag unfair sein, Tom Cruise als Frank T. J. Mackey hervorzuheben, aber seine Selbstentblössung ist wirklich respekt-einflössend, umso mehr, wenn man bedenkt, dass seine ausufernden Ansprachen vielfach ohne Schnitte in Szene gesetzt wurden.

Während bei Altman – dessen Haltung gegenüber seinen Protagonisten höchst wechselhaft ist, distanziert wie im kalten Science-fiction-Spiel *QUINTET*, bössartig karikierend wie in *PRET-À-PORTER*, von liebevoller Zuneigung im Spielfilm *CALIFORNIA SPLIT* – eine Sequenz wie die «Wise Up»-Montage heute nur noch als spöttischer Kommentar denkbar wäre, zeigt Anderson eine tiefe Zuneigung für seine Figuren (sonst wäre deren selbstzerstörerisches Verhalten, das er ohne Beschönigung darstellt, wohl auch kaum zu ertragen). Weil er die Vergangenheit dieser Menschen ans Licht holt, wird verständlich, warum sie so sind, so enervierend wie Linda Partridge und Claudia, so faszinierend-abstossend wie T. J., so unbeholfen wie Jim Kurring, so mitleiderregend wie Donnie Smith. Das Fortschreiten der Erzählung erlaubt uns, sie in einem anderen Licht zu sehen.

Paul Thomas Anderson hat den Kritikererfolg von *BOOGIE NIGHTS* (ein Kassenerfolg war er wegen seines Themas ebenso wenig wie *MAGNOLIA* wegen seiner Länge) für einen so mutigen wie grandiosen Film genutzt. Ein schöner Abschluss (für die Amerikaner) des ersten Jahrhunderts der Kinematographie, ein exzellenter Auftakt (für uns Europäer) für das neue Jahrtausend: ein Film der Hoffnung, in mehrfacher Hinsicht.

Frank Arnold

*Die wichtigsten Daten zu MAGNOLIA: Regie und Buch: Paul Thomas Anderson; Kamera: Robert Elswit; Schnitt: Dylan Tichenor; Spezialeffekte: Lou Carlucci; Ausstattung, Kostüm: Mark Bridges; Co-Ausstattung: William Arnold; Musik: Jon Brion; Songs: Aimee Mann. Darsteller (Rolle): Jason Robards (Earl Partridge), Julianne Moore (Linda Partridge), Philip Seymour Hoffman (Phil Parma), Philip Baker Hall (Jim Gator), John C. Reilly (Jim Kurring), William H. Macy (Donnie Smith), Jeremy Blackman (Stanley Spector), Tom Cruise (Frank T. J. Mackey), Melora Walters (Claudia Wilson Gator), Michael Murphy (Alan Kligman, Esq.), Henry Gibson (Thurston Howell), Don McManus (Doctor Landon), Felicity Hoffman (Cynthia), Michael Bowen (Rick Spector). Produktion: USA 1999. Joanne Sellar/Ghoulardi Film Company Production; Produzentin: Joanne Sellar; Co-Produzent: Daniel Lupi; ausführende Produzenten: Michael De Luca, Lynn Harris. Farbe: DeLuxe, Dolby digital; 189 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, München.*



## «Ein Dreistundenfilm kann nicht überleben ohne etwas, das ihn vorwärts treibt»

Gespräch mit  
Paul Thomas Anderson



**FILMBULLETIN** Glauben Sie an das Schicksal?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Das ist ja gleich eine schwerwiegende Eröffnungsfrage. Ich denke, ja. Es ist mir vorherbestimmt, niemals sicher zu sein. Ja, ich glaube an das Schicksal. Es ist mein Schicksal, Filme zu machen.

**FILMBULLETIN** Die Frage nach Robert Altman und speziell *SHORT CUTS* können Sie sicherlich schon nicht mehr hören?

**PAUL THOMAS ANDERSON** (lächelt): Wenn jemand sagt, *MAGNOLIA* sei «Altman on Acid», korrigiere ich: vielleicht nicht on Acid, aber on Speed. Als ich *BOOGIE NIGHTS* drehte, schaute ich mir *NASHVILLE* und *SHORT CUTS* an, beschäftigte mich viel mit Altman und der Art, wie er Geschichten erzählt. Das war aber auch schon in meiner DNA, denn als Kind sah ich diese Filme, sie inspirierten mich. Als ich *MAGNOLIA* drehte, habe ich dagegen nie an *SHORT CUTS* gedacht. Ich frage mich, wie viele Leute Altman vorgehalten haben, als *SHORT CUTS* herauskam, das sei doch wie in *LA RONDE*. Für mich sind *SHORT CUTS* und *MAGNOLIA* verschwisterte Filme.

**FILMBULLETIN** Was war Ihr erster Gedanke, was stand am Anfang von *MAGNOLIA*?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Das Bild von Melora Walters als Claudia am Ende, ihr Gesicht, wie sie in die Kamera lächelt – ein hoffnungsvolles Lächeln. Das und Aimee Manns Musik standen am Anfang. Ich fragte mich, wie könnte ich sie adaptieren? Viele von ihren Texten sind einfach so schön, so präzise in der Darstellung menschlicher Befindlichkeiten, dass ich fand, das sei ein guter Ausgangspunkt. Das andere, was ich hatte, war der Regen von Fröschen am Ende und die drei Geschichten am Anfang. Was ich

brauchte, war eine Möglichkeit, sie miteinander in Beziehung zu setzen. Ich dachte mir, ich schreibe etwas Kleines, Schnelles und Billiges – so steht es in den Produktionsnotizen. Nach *BOOGIE NIGHTS* verwandelte es sich dann in etwas anderes, Episches.

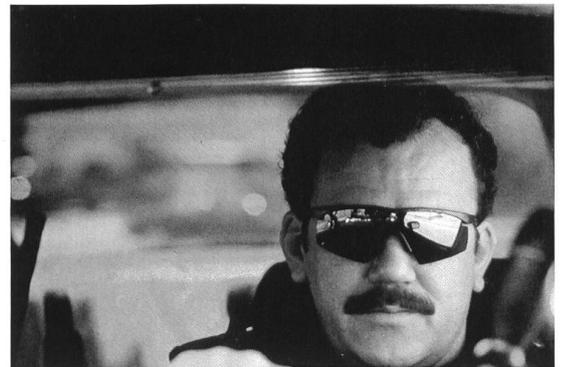
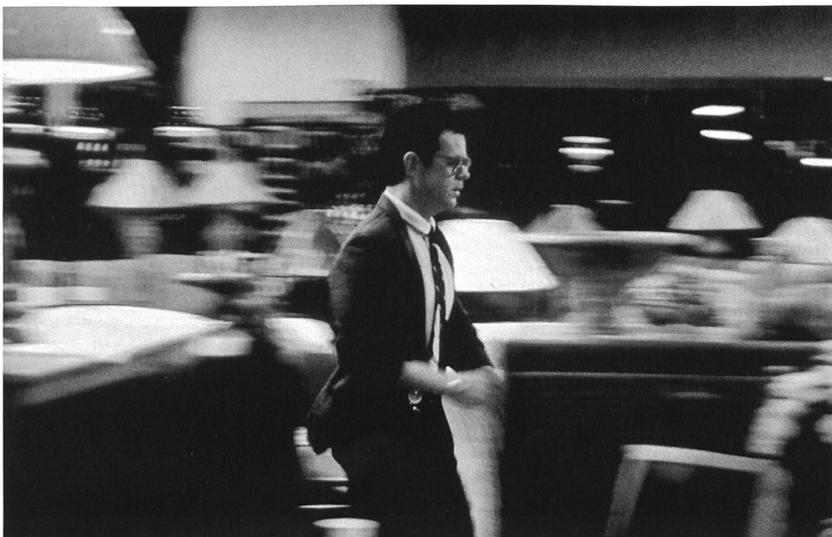
Diese Länge ist ja normalerweise reserviert für so etwas wie *DANCES WITH WOLVES* oder Kriegsfilme. Wieso können wir nicht Drei-Stunden-Filme machen, in denen es um menschliche Beziehungen geht? Für mich ist dieses Sujet episch – ob ich mich verliebe oder nicht, ist episch. Ich kann dazu viel eher eine Beziehung herstellen als zum Krieg. An einem bestimmten Punkt habe ich mir gesagt, ich mache jetzt ein Drei-Stunden-Epos über dieses "kleine" Thema.

**FILMBULLETIN** War die Komposition, das Ineinandergreifen der verschiedenen Geschichten so schon im Drehbuch ausgearbeitet oder haben Sie im Schneiderraum verschiedene Möglichkeiten ausprobiert?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Ich würde sagen, achtzig Prozent stand im Drehbuch. Einiges schiebt man noch im Schneiderraum hin und her, wie das so üblich ist, aber bei einem Film von dieser Größe kann man nicht – kann ich das nicht – erst am Drehort entscheiden; ich muss das im Voraus planen, sonst fühle ich mich verloren.

**FILMBULLETIN** Aber die Musik wurde im Nachhinein komponiert? Oder hatten Sie sie schon vorher und konnten sie den Schauspielern vorspielen?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Die Songs existierten schon vorher, vom Score hatte ich den Rhythmus in meinem Kopf, ich benutzte ein Metronom bei einigen Szenen, um den Beat zu halten, damit die Kamerabewegungen dazu passten. So habe ich es dann auch der Komponistin erklärt. Das hat aber auch



mit der Länge des Films zu tun: ein Dreistundenfilm kann nicht überleben ohne etwas, das ihn vorwärts treibt. Er braucht einen Teppich von Musik. Ich habe das ganz selbstverständlich benutzt.

**FILMBULLETIN** Mit der Location sind Sie offensichtlich vertraut, wie eine Reihe von Details zeigt?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Ja. Ich lebe im San Fernando Valley, so konnte ich die Locations genau bestimmen. Manchmal bestimmen sie, wie man die Kamera aufstellt. Das ist die reinste Huhn-und-Ei-Situation.

**FILMBULLETIN** Ist es schwierig, mit jemandem wie Tom Cruise zusammenzuarbeiten?

**PAUL THOMAS ANDERSON** He is a fucking amazing actor and nobody can take that away from him. Er rief mich an, nachdem er *BOOGIE NIGHTS* gesehen hatte. Er liebt diesen Film wirklich – und ich liebe die Arbeit, die er vorher gemacht hatte. Was ich in der Arbeit mit ihm herausfand, ist, dass er der Traum eines jeden Regisseurs ist. Wenn Sie ihn vorher in einem Film gesehen haben und er Ihnen nicht gefallen hat, machen Sie nicht ihn verantwortlich, machen Sie den Regisseur verantwortlich! Denn Tom Cruise ist in der Lage, *alles* zu machen, wozu Sie ihn auffordern! Und er macht das bis zum letzten! Sie fragten nach der Szene, wo er sich bis auf die Unterwäsche auszieht? Da zog er zunächst nur sein Hemd aus, um ein anderes anzuziehen, und ich sagte zu ihm: «Ziehen Sie Ihre Hosen runter!» Und er machte es. Er ist ein Schauspieler, der eine so grosse Bereitschaft und eine so grosse Fähigkeit mitbringt, alles zu machen, dass ich hoffe, ich werde eine Million Filme mit ihm drehen! Einer der nettesten Menschen, die ich je kennengelernt habe. Und natürlich hat

er nicht sein normales Honorar verlangt.

**FILMBULLETIN** Ich war überrascht, dass er gar keine Probleme mit dieser Rolle hatte. Denn die meisten seiner Filme beuten sein Charisma nur aus, während Sie zu ergründen versuchen, was dahinter steht.

**PAUL THOMAS ANDERSON** Als ich *EYES WIDE SHUT* gesehen hatte, sagte ich zu ihm: «Kein Wunder, dass Sie diese Rolle in *MAGNOLIA* spielen wollten» – nachdem er zwei Jahre mit Stanley Kubrick verbracht hatte, in einer Rolle, wo Stanley ihn bewusst "leer" haben wollte, diese unterdrückte Figur, die keinen Sex haben konnte, die ihre Emotionen nicht ausdrücken konnte. Die amerikanische Presse hat ihn natürlich auch gefragt, «Warum spielen Sie nicht mehr solche Rollen?» Worauf er nur antworten konnte: «Wann ist mir (oder irgend einem anderen Schauspieler) zuvor schon einmal eine solche Rolle angeboten worden?!» (das war ein Kompliment für mich), «... denn diese Rolle existiert nicht! Es ist nicht so, dass ich sie spielen könnte, wenn ich wollte – sie existiert einfach nicht!» Das stimmt wirklich, denn diese Figur ist ziemlich verrückt – und so etwas kommt einfach nicht oft vor.

**FILMBULLETIN** Hatten Sie die Schauspieler für die Rollen schon vorher im Kopf?

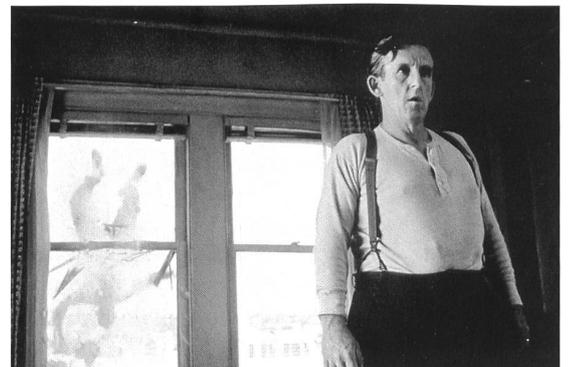
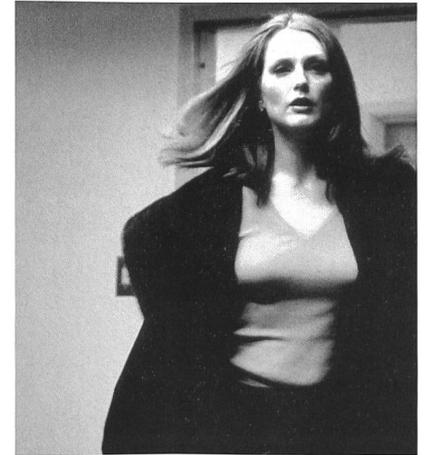
**PAUL THOMAS ANDERSON** Ja, vollkommen, neunzig Prozent! Nur kleinere Rollen nicht.

**FILMBULLETIN** Sie schreiben also schon mit den Schauspielern im Kopf?

**PAUL THOMAS ANDERSON** Genau. Denn sie sind alle meine Freunde. Wenn ich anfangen zu schreiben, rufe ich sie an und sage, «Du solltest in ungefähr neun Monaten diese Zeit reservieren, um diesen Film mit mir zu drehen.»

Der einzige, bei dem ich nicht wusste, ob es klappen würde, war Tom Cruise. Ich hatte ihn zuvor nur ein paar Mal getroffen.

Das Gespräch mit Paul Thomas Anderson führte Frank Arnold



# Live-Bericht vom Nachbarstern

MAN ON THE MOON von Milos Forman



**Was Andy Kaufman unter Komik und guter Unterhaltung versteht, deckt sich nicht mit dem, was das zahlende Publikum von ihm erwartet.**

Andy Kaufman, der 1984 erst fünf- unddreissigjährig in Los Angeles, der Hauptstadt des Showbusiness, gestorben ist, muss in Sachen Komik schon als Kind eigenwillige Vorstellungen gehabt haben. Zu Beginn des Films, den Milos Forman diesem merkwürdigen Helden der amerikanischen Fernsehgeschichte widmet – es ist nach *AMADEUS* und *LARRY FLINT* das dritte sogenannte «Biopic» in Folge –, unterhält der knapp schulreife Andy jedenfalls im elterlichen Haus auf Long Island die Tapete seines Kinderzimmers mit einer eigenen TV-Show.

Forman hält sich nicht lange mit der Kindheit und deren unschuldigen Vergnügen auf. Ein einziger, harter

Schnitt, der zwanzig Lebensjahre aufs Mal hinter sich bringt, versetzt den Helden auf die Bühne eines Nachtclubs, wo er mit den schlichten Nummern aus Kindertagen nicht mehr ankommt und wirkt, als hätte es ihn nur durch einen bösen Zufall in die Welt der Erwachsenen verschlagen. Dort macht sich kindliche Einfalt nicht bezahlt. Andy wird gefeuert und bekommt vom wohlmeinenden Clubbesitzer mit auf den Weg, was es mit dem Begriff «Showbusiness» auf sich hat: «Without business there is no show. It's hard to sell booze when people walk out.»

Zum ersten Mal macht sich an dieser Stelle der Konflikt bemerkbar, der im fertigen Film mehr noch als im

Drehbuch die Geschichte vorantreibt: Was Andy Kaufman unter Komik und guter Unterhaltung versteht, deckt sich nicht mit dem, was das zahlende Publikum und später eine breite Öffentlichkeit von ihm erwartet. Seine Bemühungen, diesen Konflikt zu lösen, entwickeln eine Eigendynamik und bestimmen Auswahl und Anordnung des dokumentarischen Materials, das Scott Alexander und Larry Karaszewski, die bereits zu *LARRY FLINT* das Buch geliefert haben, bei ihren Recherchen im Archiv von George Shapiro, dem ehemaligen Manager des «wirklichen» Andy Kaufman, und in zahlreichen Gesprächen mit dessen Eltern, den Geschwistern, Freunden und Kollegen

**Die kontrollierte Eskalation, die zu den wirksamsten Mitteln der (Film-)Komik zählt, richtet sich bei Forman gegen das Medium, in dem diese Aktionen sich abspielen.**

gesammelt haben. Sie gibt dem auf den ersten Blick losen episodischen Wechsel von Bühnenauftritten und den back- oder off-stage-Szenen aus dem Alltagsleben des Filmhelden jene dramatische Konsequenz und Stimmigkeit, die das Biopic als Genre braucht, weil es höchstens zwei Stunden und nicht fünfunddreissig Jahre lang Zeit hat und es mit der biographischen Richtigkeit deswegen auch nicht allzu genau nehmen kann.

Der zweite Auftritt ergibt sich unter diesen Umständen im Film folgerichtig aus dem erfolglosen ersten: Andy hat sich die Ratschläge des Barbesitzers offenbar zu Herzen genommen und greift auf der Bühne des renommierten New Yorker «Improv Clubs» auf das anempfohlene komödiantische Standardrepertoire zurück («Take my wife, please!») – aber nur, um sich darüber lustig zu machen. Wenig später geht er sogar noch einen Schritt weiter. Als der Fernsehsender ABC ihm eine führende Rolle als komischer Charakter in der Sitcom «Taxi» anbietet, nimmt Kaufman an, obwohl er das Format als «niedrigste Form von Entertainment» («stupid jokes and canned laughter») verabscheut – unter der Bedingung, dass er eine eigene Sondersendung und ein gewisser Tony Clifton vier Gastauftritte in der Serie zugesichert bekommt.

Clifton ist, was niemand weiss, eine von Kaufman selbst kreierte Figur, ein widerwärtiger, grosskotziger und völlig unfähiger Barsänger, der sich unentwegt mit seinem Publikum anlegt und ihm keine Geschmacklosigkeit erspart. So lässt er aus Rücksicht auf seine angegriffene Stimme im Saal das Rau-

chen verbieten, um im pfirsichfarbenen Anzug mit Sonnenbrille und Backenbart selbst rauchend die Bühne zu betreten. Die Dreharbeiten zu «Taxi» lässt er in Begleitung zweier Prostituierten gleich bei seinem ersten Gastauftritt platzen. Je grössere Erfolge Kaufman in der Rolle des gutmütigen Automechanikers Latka in der Sitcom feiert, desto aggressiver reagiert das alter ego Clifton. Die «böse» Komik seiner Auftritte bildet das notwendige Gegengewicht zur harmlosen Komik der Serie.

Als durchsickert, dass Clifton und Kaufman ein und dieselbe Person sind, finden sich umgehend gewiefte Veranstalter, die bei Shapiro den geschmacklosen Rüpel als kassenträchtige Attraktion buchen. Der Publikumsschreck verliert dadurch ein Stück weit die Funktion, die Kaufman ihm zgedacht hat. Als das alter ego durchschaut, wird er zur halbwegs berechenbaren Grösse. Dass Andy seinen Partner Bob Zmuda in die Rolle Cliftons schlüpfen lässt, um dann als Andy Kaufman dessen Show zu sprengen, sorgt kurzzeitig für neue Verwirrung, ändert aber im Grunde wenig. Um die verstörende Wirkung der «bösen» Komik aufrechtzuerhalten, die Clifton verkörperte, und das notwendige Gleichgewicht zum harmlosen Humor der immer erfolgreicher laufenden «Taxi»-Serie wiederherzustellen, schafft Kaufmann fortwährend neue Charaktere, von denen jede die vorangehende an Boshaftigkeit noch übertrifft. Die kontrollierte Eskalation erreicht ihren Höhepunkt, als Kaufman in einem (getürkten) Ringkampf mit dem Wrestlingkönig Jerry Lawler den Part des «bad guy» übernimmt.

Indem Formans Held jedem Schwindel gleich einen noch grösseren folgen lässt, macht er sich stillschweigend die Funktionsweise des Showbusiness zu eigen. Zumal das Fernsehen, wo er vorzugsweise auftritt, lebt davon, dass es Illusionen – und Skandale – erzeugt und sich dabei ständig selbst zu überbieten versucht, um das Publikum bei der Stange zu halten. Der «böse» Andy Kaufman trickst das Medium mit dessen eigenem Erfolgsrezept aus. MAN ON THE MOON wird dadurch zu einer Art umgekehrter TRUMAN SHOW. Während Truman Burbank ahnungslos das Opfer der ungeheuerlichen Manipulation eines Fernsehunternehmens wird, das sein Leben zum Spektakel umfunktioniert, führt Kaufman die Verantwortlichen der TV-Sender hinters Licht, indem er sich in Live-Shows plötzlich vom Script löst, einem Mitspieler ein Glas Wasser ins Gesicht kippt oder eine Schlägerei anzettelt. Die kontrollierte Eskalation, die zu den wirksamsten Mitteln der (Film-)Komik zählt, trifft bei Forman anders als etwa bei Oliver Hardy und Stan Laurel nicht die Requisiten und Schauplätze der komischen Handlung, Häuser, Autos und bürgerliche Interieurs, die aus einem nichtigen Anlass heraus mit eiserner Konsequenz schrittweise vollständig demoliert werden. Sie richtet sich gegen das Medium, in dem diese Aktionen sich abspielen. Kaufmans Komik ist gewissermassen eine Komik zweiter Potenz. Kein Wunder, kommen den Verantwortlichen der Sender und selbst seinem Manager George Shapiro bei den Wrestlinggeschichten allmählich Zweifel, ob Andys Auftritte noch zum Lachen sind. Nicht ohne Grund lässt



Forman seinen Protagonisten, den er im Nachwort zur Ausgabe des Scripts mit einer treffenden Wendung als «comedian's comedian» beschreibt, mehrfach betonen, er sei gar kein Komiker, sondern ein «song and dance man». Tatsächlich ist Kaufman, wie Michael Shamberg, der den Film zusammen mit Danny DeVito produziert hat, einmal bemerkt, weniger ein herkömmlicher Komiker als ein «Performancekünstler, der statt Literatur und klassischer Kunst als Bezugspunkt zu benutzen, sich auf die Klischees und das Drumherum der Unterhaltungsbranche bezog».

In dem Mass, wie Formans Held sich auf die Gesetze des Showbusiness einlässt, setzt er sich auch dessen Zwängen aus. Er muss mit den Erwartungen des Publikums mithalten und sich daran gewöhnen, dass die Sender, die dankbar sind für jede neue Sensation, versuchen, seine Provokationen für ihre Zwecke zu vereinnahmen; heute gehören inszenierte Raufereien und abgesprochene Talkshows längst zum Fernsehalltag. In einer Szene stellt Kaufman nach einer Vorstellung halbwegs verzweifelt fest, er habe, um weiter «one step ahead of the audience» zu bleiben, bald keine andere Wahl mehr, als den Zuschauerraum anzuzünden oder sich auf offener Szene umzubringen. Für Augenblicke verwandelt sich an Stellen wie dieser Formans Held vom «bösen» Geist des Showbusiness zu dessen Erlöser, der bereit ist, die Last auf sich zu nehmen und bis zum bitteren Ende zu gehen.

Als «comedian's comedian» ist Kaufman in *MAN ON THE MOON* trotz aller Widrigkeiten auf das Medium

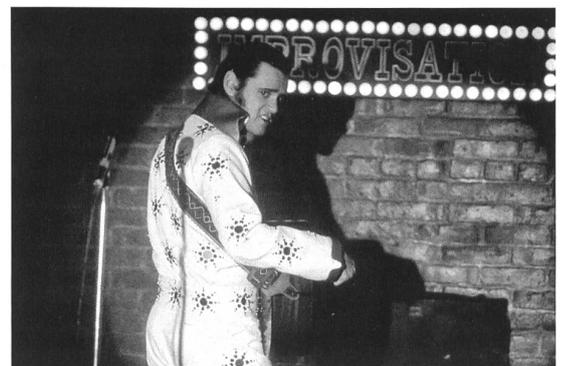
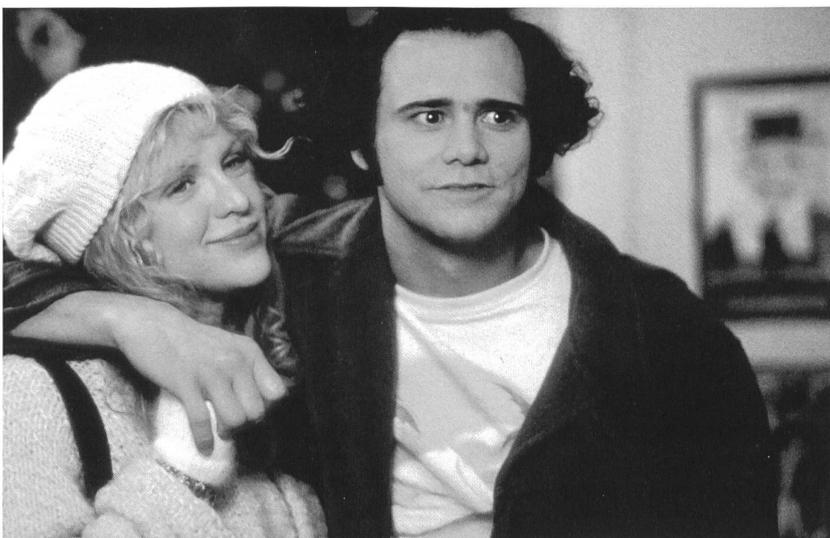
Fernsehen angewiesen. Wie sehr, wird deutlich, wenn die Verantwortlichen unter Hinweis auf eine Publikumsbefragung beschliessen, ihn vom Bildschirm verschwinden zu lassen. In einer älteren Drehbuchfassung versucht sich Kaufman sogar mit einer aufwendig in Szene gesetzten religiösen Bekehrung sein Comeback zu sichern – vergeblich. Noch härter als der Verlust «seines» Mediums trifft den Protagonisten allerdings, wenn ihm in der unmittelbar daran anschliessenden Szene der Wrestlinggeschichte wegen auch der Zutritt zu den Kursen in «Transzendentaler Meditation» verwehrt wird, die er regelmässig besucht hat. Die von den Lehren Maharishi Mahesh Yogis inspirierte Überzeugung, dass die Welt eine Illusion sei und «that therefore you shouldn't take yourself so seriously», ist das geheime Credo von Kaufmans eigenwilliger Komik.

Während Filme wie Scorseses *KING OF COMEDY* oder Peter Chelsoms *FUNNY BONES*, beides Werke, die nicht so sehr komisch sind, als dass sie die Komik zum Thema machen, klar zwischen der Bühnenrolle und der – ernsten – Persönlichkeit ihres Helden trennen, verfließen in *MAN ON THE MOON* die Grenzen. Getreu der Maxime, wonach die ganze Welt eine Art komödiantischer Schwindel ist, macht Formans Figur zwischen Bühne und «wirklichem» Leben keinen Unterschied. Selbst seine engsten Vertrauten, Bob Zmuda, seine Lebensgefährtin Lynne Margulies und seinen Manager, hält er wiederholt zum Narren. Das Publikum im Kino weiss selten mehr als sein Pendant im Film. Statt die Zuschauerinnen und Zuschauer einzuweihen, zeigt ihnen die Kamera

immer wieder in Nahaufnahmen die verblüfften Reaktionen, die Kaufman auslöst, und trägt so das Ihre bei zur allgemeinen Verunsicherung.

Wie die Clownerien seines Helden lebt auch Formans Film davon, dass er sich direkt an sein Publikum wendet und die unsichtbare vierte Wand durchstösst: Bevor die Handlung einsetzt, erklärt Jim Carrey als Andy Kaufman in einem schwarz-weiss gehaltenen Vorspann, er habe, weil die Drehbuchautoren die biographischen Fakten «for dramatic purposes» heillos durcheinandergebracht hätten, so viel herausgeschnitten, dass nichts mehr übriggeblieben sei, und lässt zur Musik von einem mitgebrachten Kinderplattenspieler die Schlusstitel abrollen.

Selbst in der Stabliste gehen Wirklichkeit und Fiktion nahtlos ineinander über. Eine ganze Reihe von Freunden und Bekannten des historischen Andy Kaufman haben bei der Entstehung des Films mitgewirkt. Bob Zmuda hat die Coproduktion und eine kleine Rolle als Regisseur einer Comedysendung übernommen. George Shapiro, Andys ehemaliger Manager und ausführender Produzent des Films, spielt den Barbesitzer, der zu Beginn den Helden entlässt, weil dessen kindliche Spässe zu wenig einbringen, während sein eigener Part von Danny DeVito verkörpert wird, der in den siebziger Jahren mit Andy Kaufman zusammen in «Taxi», einem der grössten Publikumserfolge des Senders ABC, aufgetreten ist. Selbst Andys leiblicher Vater kommt einmal ins Bild. Jim Carrey, der Hauptdarsteller, soll sich für die Zeit der Dreharbeiten nicht nur vor der Kamera voll und ganz mit seiner Rolle identifiziert haben



**Die Show, zu deren Abschluss das Publikum mit Milch und Keksen verköstigt wird, soll die Zuschauerinnen und Zuschauer in Kinder verwandeln.**

(anders ist das fast unheimliche Mass an Präsenz auch kaum zu erklären, das er auf der Leinwand entwickelt).

Als Person verschwindet Andy Kaufman in *MAN ON THE MOON* unweigerlich in der Fülle der von ihm kreierten Rollen; nur schon deswegen wäre es verkehrt, von dem Film eine "wahre" Lebensgeschichte zu erwarten. Nicht umsonst bestreitet Carrey die Eröffnungsszene in einer Paraderolle seines Vorbildes als «foreign man». Andy Kaufman ist wie Larry Flint, Mozart oder McMurphy in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* einer jener schwer fassbaren Outsider, für die Formans Filme eine Vorliebe haben. Nur andeutungsweise zeigt sich in *MAN ON THE MOON* gegen Ende jenes «real me», das selbst seine engsten Freunde vermissen, an dem Punkt nämlich, wo mit dem (nahen) Tod seines Urhebers der Schwindel an eine unüberwindliche, physische Grenze stösst.

Als Formans Held erfährt, dass er sterbenskrank ist, inszeniert er eine letzte, grosse Show. Der Abend in der Carnegie Hall, den die Autoren vom Jahr 1979 ans Ende von Kaufmans Leben verlegen, bildet nach dem skandalträchtigen Kampf gegen den König des Wrestling den zweiten dramatischen Höhepunkt und markiert, auch nach dem erklärten Willen des Helden, eine Wende. Die Show, zu deren Abschluss das Publikum mit Milch und Keksen verköstigt wird, soll die Zuschauerinnen und Zuschauer in Kinder verwandeln. Dennoch kehrt Formans Andy damit nicht einfach zu einer ursprünglichen, "unschuldigen" Form von Unterhaltung zurück. Kurz vor Ende des Abends treibt er nämlich mit

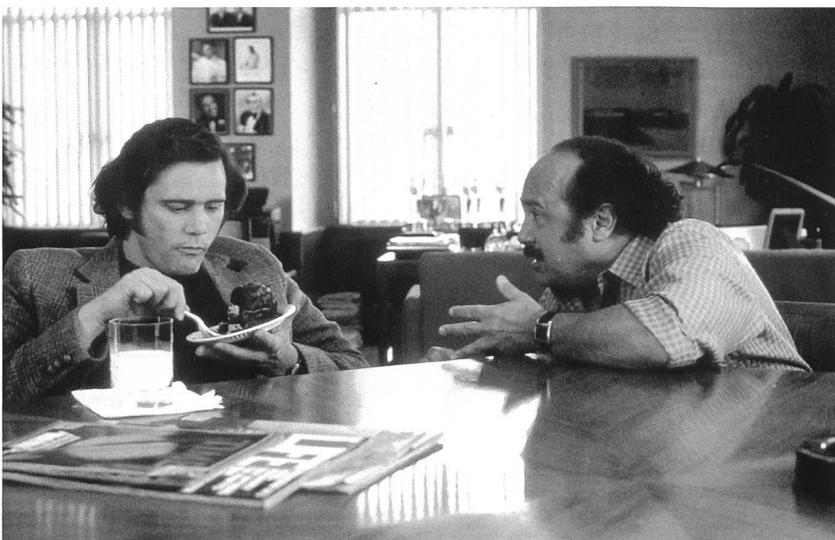
dem Taktstock auf der Bühne eine neunzigjährige Frau mit ihrem Hottepferdchen so lange an, bis sie tot umfällt, um sie anschliessend als indianischer Mediziner verkleidet ins Leben zurückzuholen – zur Erinnerung daran, dass ein bittererster Kern selbst in der kindlichen Illusion steckt.

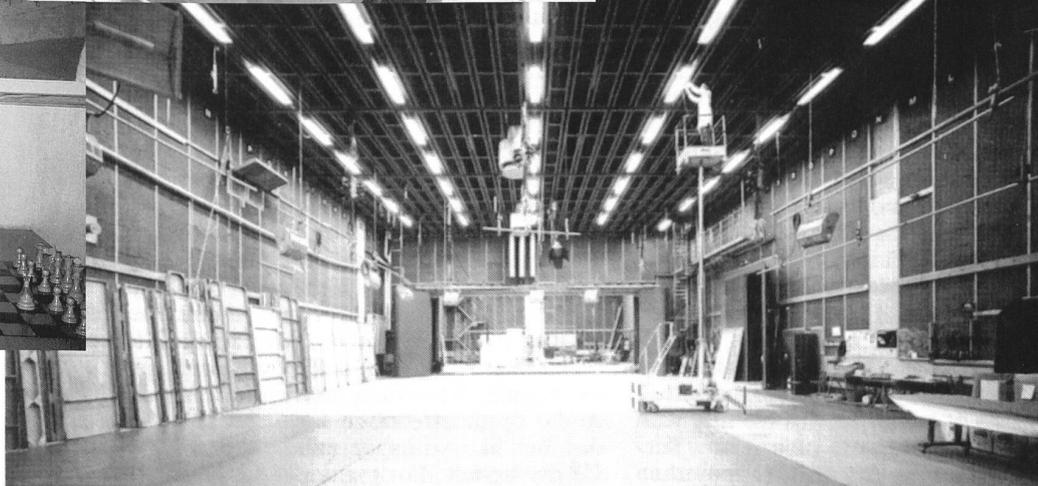
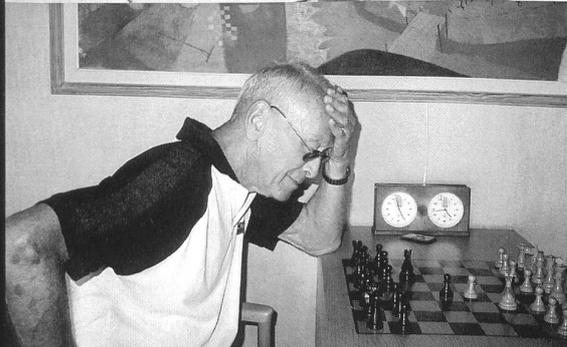
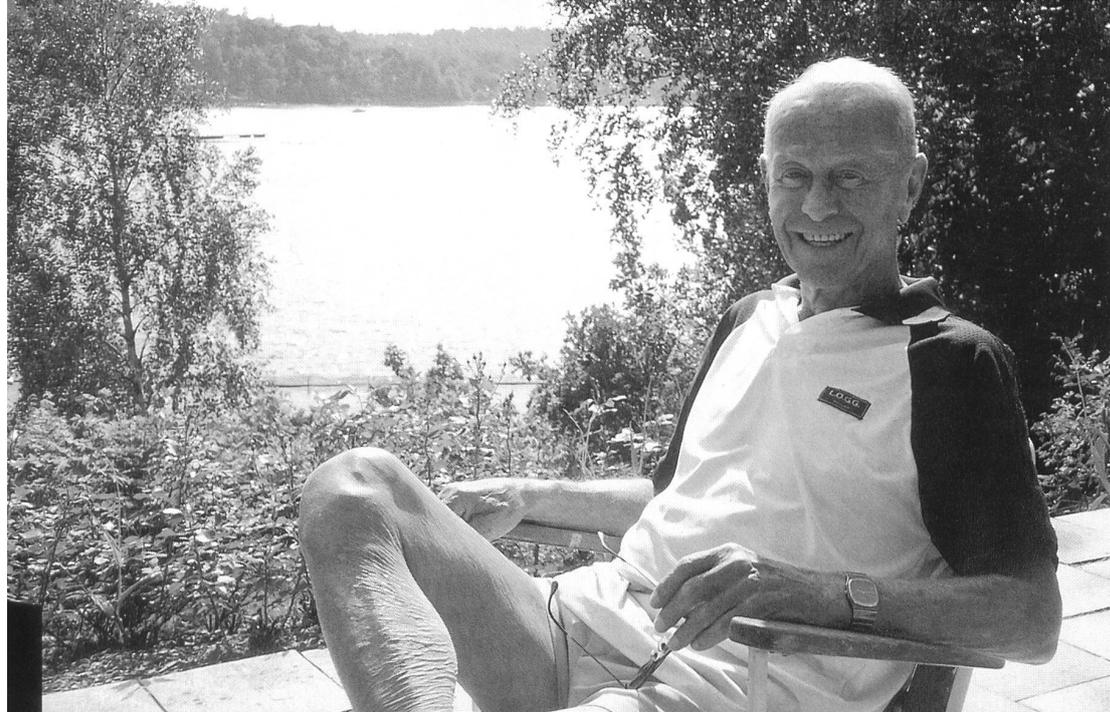
Forman lässt keinen Zweifel daran, dass Andy Kaufmans Tod kein weiterer Schwindel ist, wie einige eingeschworene Fans das bis heute wahrhaben wollen. Von den Momenten des grössten Glücks in der Carnegie-Hall-Sequenz, in denen der Fluss der Bilder sich für einen winzigen Augenblick verlangsamt, wechselt ein harter Schnitt in das kalte Interieur einer Krebsstation. Dennoch meldet sich zum Schluss des Films, ein Jahr nach Andys Tod, sein alter ego Tony Clifton mit dem Song «I will survive» in einem hinreissenden Auftritt auf der Bühne eines Comedy Clubs zurück. Schon einmal, in Fellinis *CLOWNS*, haben sterbende Spassmacher ihren eigenen Tod überlebt und fröhlich ihre Auferstehung gefeiert – als komische Charaktere, nicht als Menschen von Fleisch und Blut. Im Takt der Musik reiht die letzte Sequenz von *MAN ON THE MOON* in rascher Folge die aus bunten Neonröhren geformten Komikerporträts aneinander, die an den Wänden des Clubs hängen – Charles Chaplin, Harpo Marx, Stan Laurel, Oliver Hardy –, um schliesslich beim Bild von Andy Kaufman stehen zu bleiben. Formans Film ist damit am Ziel: Er hat den ewigen Aussenseiter Andy Kaufman zu einer der unsterblichen Figuren der (Film-)Komik gemacht.

Matthias Christen

Das Drehbuch ist in der Reihe «The Shooting Script» erschienen: *The Man on the Moon. Screenplay and Notes by Scott Alexander & Larry Karaszewski. Afterword with Milos Forman. A Newmarket Shooting Script Series Book. New York, Newmarket Press, 1999 (ISBN 1-55704-400-7), \$ 16.95.*

Die wichtigsten Daten zu *MAN ON THE MOON* (DER MONDMANN): Regie: Milos Forman; Buch: Scott Alexander, Larry Karaszewski; Kamera: Anastas Michos; Schnitt: Christopher Tellefsen, Lynzee Klingman; Ausstattung: Patrizia von Brandenstein; Kostüme: Jeffrey Kurland; Musik: R.E.M. Darsteller (Rolle): Jim Carrey (Andy Kaufman), Danny DeVito (George Shapiro), Courtney Love (Lynne Margulies), Paul Giamatti (Bob Zmuda), Tony Clifton (er selbst). Produktion: Jersey Films/Cinehaus Productions, in Zusammenarbeit mit Shapiro/West Productions; Produzenten: Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher; ausführende Produzenten: George Shapiro, Howard West, Michael Hausman; Co-Produzent: Bob Zmuda; assoziierte Produzenten: Scott Ferguson, Pamela Abby. USA 1999. Farbe, Cinemascope, Dolby SR/SRD; Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Film, Zürich; A/D-Verleih: Concorde Filmverleih, München, Wien.

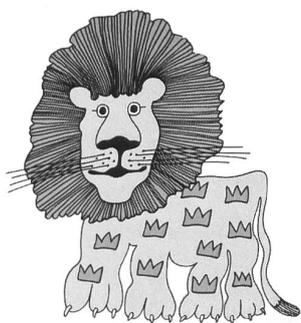




## Harry Schein – Erfinder der schwedischen Filmreform

Portraitskizze

**Dank der Filmreform erlangte der schwedische Film nicht nur künstlerischen, sondern auch ökonomischen Erfolg im In- und Ausland.**



In den sechziger und siebziger Jahren war Harry Schein in Schweden eine der renommiertesten Persönlichkeiten des kulturellen Lebens. Auch in der Wirtschaft und Politik genoss Harry Schein einen respektablen Ruf. Schein ist ein Mann der Superlative, was immer er beruflich ausrichtete wurde ein exorbitanter Erfolg. Als Filmmann und Kulturreformer, als Buchautor und Filmkritiker, als Ingenieur, Erfinder und Geschäftsmann und als Bankdirektor machte er eine brillante Karriere. Die schönste Zeit seines Lebens, so sagt er, seien die Jahre am Schwedischen Filminstitut gewesen. 1963 hatte er *Svenska Filminstitutet* (SFI) gegründet und als Managing Director fünfzehn

Jahre lang geleitet. Die Gründung des Institutes war das Resultat eines kulturpolitischen Abkommens zwischen dem schwedischen Staat und der schwedischen Filmbranche, wonach die Kinobesitzer zehn Prozent von jeder verkauften Kinokarte an eine Stiftung abzuführen hatten, deren Aufgabe es war, künstlerisch ambitionierte Filme zu fördern. Genial an Harry Scheins Idee war, dass auch die Einnahmen von ausländischen Filmen den schwedischen Film subventionierten. Dank der Filmreform erlangte der schwedische Film nicht nur künstlerischen, sondern auch ökonomischen Erfolg im In- und Ausland. Zu der neuen Generation von Regisseuren wie Jan Troell, Vilgot Sjö-

**Einer der kommerziell erfolgreichsten Filme, den das Institut unter der Leitung Harry Scheins coproduzierte, war der Ingmar-Bergman-Film SCHREIE UND FLÜSTERN (1973), in dem die Schauspielerin Ingrid Thulin, mit der Schein seit 1956 verheiratet war, eine der Hauptrollen spielte.**

1  
KÄRLEK 65  
(ROULETTE DER LIEBE)  
Regie:  
Bo Widerberg  
(1966)

2  
Christina  
Frambäck und  
Tommy  
Berggren in  
KVARTERET  
KORPEN (DAS  
RABENVIERTEL)  
Regie:  
Bo Widerberg  
(1965)

3  
Harriet  
Andersson und  
Tommy  
Berggren in  
EN SÖNDAG I  
SEPTEMBER  
(EIN SONNTAG  
IM SEPTEMBER)  
Regie:  
Jörn Donner  
(1963)

4  
ÄLSKANDE  
PAR (LIEBENDE  
PAARE)  
Regie:  
Mai Zetterling  
(1964)

man und Bo Widerberg gehörten auch Frauen, wie Mai Zetterling, Marianne Ahrne, Louise De Geer Bergenstrahle und Gunnel Lindblom, die als Schauspielerinnen in Filmen Ingmar Bergmans berühmt geworden war. Harry Schein agierte als Direktor des Schwedischen Filminstituts wie ein Geschäftsmann. Seine Ambition war nicht nur, den Film als Medium der modernen Gesellschaft zu fördern, sondern auch zu beweisen, dass man mit Qualitätsfilmen Geld verdienen kann. So begann das Filminstitut, selbst Filme zu produzieren. Die wirtschaftlichen Ressourcen dazu waren vorhanden, denn nicht alle Einnahmen, die das Filminstitut von den Kinobesitzern erhielt, konnten ausgegeben werden. Es blieb immer noch Geld übrig. Einer der kommerziell erfolgreichsten Filme, den das Institut unter der Leitung Harry Scheins coproduzierte, war der Ingmar-Bergman-Film *SCHREIE UND FLÜSTERN* (1972), in dem die Schauspielerin Ingrid Thulin, mit der Schein seit 1956 verheiratet war, eine der Hauptrollen spielte. Als Direktor von Svenska Filminstitutet und Ehemann der international erfolgreichen Schauspielerin Ingrid Thulin besuchte Schein Filmfestivals auf der ganzen Welt und war auch inmitten erlesener Filmprominenz oft eine Zelebrität. Bewunderung für seine couragierte Kreativität, seinen analytischen Verstand und seinen intellektuellen Charme zollten ihm auch die schwedische Filmbranche und das Schwedische Filminstitut. Aber in den siebziger Jahren wurde Schein mehr und mehr wegen seines autokratischen Führungsstils kritisiert. Aus der linksorientierten Kultur war eine neue, eine politisierte Generation von Filmemachern hervorgegangen, die der überzeugte Sozialdemokrat Harry Schein nicht verstand oder nicht verstehen wollte. Dieser Konflikt provozierte eine Aktion, die Schein in seinen Kompetenzen als Direktor des Instituts massiv in Frage stellte. Die sogenannte Regisseursaktion war ein Grund dafür, dass Schein im September 1978 das von ihm gegründete Filminstitut verliess. 42 Regisseure – so viel sollen es gewesen sein – hatten eine Petition unterschrieben, in der sie Harry Schein aufforderten, das Filminstitut zu verlassen. Während einer regulären Sitzung im Filminstitut legte man dem leitenden Direktor des Hauses die Petition vor. Schein las das Papier nichtsahnend eher beiläufig, dann wurde er leichenblass. Er legte nicht sofort sein Amt als leitender Direktor des Filminstituts nieder. Erst als sich die Kontroversen mit

der liberalen Partei, die 1978 die Staatsgeschäfte übernommen hatte, nicht beilegen liessen, kündigte Schein alle Direktorenposten, die er im Institut innehatte, und ging. Weihnachten begann er, seine Autobiographie zu schreiben.

Das Filminstitut, das seit 1969 seinen Sitz im Filmhaus hat, leistet noch immer eine wertvolle Arbeit im Bereich der Filmgeschichte und auf dem Gebiet der Filmförderung. Das Filmabkommen wurde inzwischen mehrfach ergänzt und erweitert. Partner des Abkommens sind jetzt auch die Videobranche und die schwedischen Fernsehgesellschaften. Mit Filmrestaurationen sichert das Institut das historische Erbe. Die grosse Bibliothek und das umfangreiche Archiv sind den Studenten des Filmwissenschaftlichen Institut und der Hochschule für Film, Theater, Rundfunk und Fernsehen besonders leicht zugänglich, da sich sowohl das Institut für theoretische Filmforschung als auch die Schule für praktische Filmbildung im Filmhaus befinden. Das Verdienst von Harry Schein ist unumstritten. Ein grosses Portrait in der Eingangshalle des Filmhauses erinnert an den Kulturpolitiker Harry Schein, der die Filmreform erfand, den schwedischen Film aus der Krise hinausführte und ihm zu neuer Geltung verhalf.

Ökonomische Sicherheit und soziale Respektabilität hatte Schein schon erlangt, noch bevor er Direktor des Filminstituts wurde. Beides waren Werte, die er in seinem Leben schnell zu verwirklichen suchte. Als Kind Wiener Eltern mit jüdischer Herkunft musste er nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland allein fliehen. Mit nur vierzehn Jahren verlor er sein Zuhause, sämtliche familiären Bindungen und jede materielle Sicherheit. Der junge Schein kommt in die Provinz nach Südschweden, später nach Uppsala in ein Flüchtlingsheim für jüdische Kinder. In einem Artikel der Zeitung, die Kinder des Flüchtlingsheimes herausgeben, träumt der Junge davon, nach New York zu gehen, da für ihn ohnehin nur ein städtischer Beruf in Frage käme. Schein erarbeitet sich ein Studium; an der Universität in Stockholm studiert er Chemische Technologie und bekommt nach einiger Zeit endlich eine Anstellung als Ingenieur für Wasser- und Abwasserreinigung. Mit einer Erfindung für Schwimmbeckenreinigung wird Harry Schein auf diesem Gebiet einer der grössten Spezialisten der Welt und

ein wohlhabender Mann. Schein aber interessierte sich eigentlich gar nicht für den Beruf eines Ingenieurs. Er erlernte ihn, um wirtschaftlich unabhängig zu sein. Nachdem ihm das gelungen war, suchte er eine neue berufliche Herausforderung.

Er war erst Mitte dreissig, als er schon eine Karriere hinter sich hatte und sich eine neue zu entwickeln begann. Das war in den fünfziger Jahren, als Schein anfang, sich beruflich mit Film zu befassen. Er begann als Filmkritiker, schrieb unter anderem für amerikanische Fachzeitschriften und für die ambitionierte schwedische Literaturzeitschrift *BLM* (*Bonniers Litterära Magasin*). Später, als er Direktor des Filminstituts war, und auch noch in den darauffolgenden Jahren, verfasste er Bücher über Kulturpolitik, nicht weniger als zehn insgesamt.

Zweifellos war es für Harry Schein ein grosser Schock, als man ihm nahelegte, das Filminstitut zu verlassen. Aber Schein genoss in Finanzkreisen einen ausgezeichneten Ruf als Geschäftsmann und Wirtschaftsexperte. Die Investitionsbank in Stockholm, die die grösste staatliche Bank in Schweden ist, steckte in finanziellen Schwierigkeiten und bot Harry Schein einen Direktorenposten an. Schein nahm das Angebot an. Nicht ohne Stolz erzählt er, dass die Bank bereits nach einem Jahr keine roten Zahlen mehr schrieb.

Seit Jahrzehnten lebt Harry Schein in Stockholm, in einem beinahe bescheidenen Haus mit Blick auf den See. Nach Wien zurückkehren wollte er nie. Unfreiwillig hat er sich vor einigen Jahren aus dem Berufsleben zurückgezogen. In Schweden sei es unmöglich, mit mehr als siebzig Jahren in der Berufswelt noch eine bedeutende Aufgabe zu bekommen. Aber noch immer wird er zu repräsentativen Kulturveranstaltungen eingeladen, wo er Freunde von früher trifft, wie Bibi Andersson, Erland Josephson oder den ehemaligen Regierungschef Ingvar Carlsson. Bewundert wird Harry Schein in Schweden noch immer, nicht nur wegen seiner filmpolitischen Arbeit, sondern wegen seiner aussergewöhnlichen Lebensleistung.

Renata Helker

## «Die Herausforderung war zu beweisen, dass man auch mit anspruchsvollen Filmen Geld verdienen kann»

Gespräch mit Harry Schein



ZWISCHENDURCH  
FILMPOLITIK



**FILMBULLETTIN** Wie sind Sie auf die Idee gekommen, ein Filminstitut zu gründen, und was waren Ihre Intentionen?

**HARRY SCHEIN** Ich möchte biographisch antworten. Schon als Kind interessierte ich mich für das Kino. 1946 kam ich nach Hollywood, mein Aufenthalt war eigentlich eine Geschäftsreise, aber ich bin dort mit Leuten der Screenwriter-Gilde in Kontakt gekommen, und als ich nach Schweden zurückkam, habe ich für eine Filmfachzeitschrift einen langen Artikel über Hollywood geschrieben, und so wurde ich plötzlich zu einem Filmexperten, denn damals reisten noch sehr wenige Leute nach Amerika und Hollywood. Dann las ich *Von Caligari zu Hitler* von Siegfried Kracauer, ein Buch, das grossen Eindruck auf mich gemacht hat. Ich begann als Filmkritiker für *BLM – Bonniers Litterära Magasin*, eine eigentlich literarische Zeitschrift, zu schreiben und habe, inspiriert von Kracauer, gewissermassen die schwedische Filmkritik erneuert. Ich habe den Film nicht nur als Kunstwerk gesehen, sondern auch als Spiegel der Zeit und der Gesellschaft. Schliesslich habe ich Ingrid Thulin geheiratet und bekam durch diese Ehe sehr viel Kontakt mit Schauspielern und Regisseuren.

Als 1956 das schwedische Fernsehen aufkam und die Besucherzahlen der Kinos drastisch sanken, dachte ich, dass der Staat sich irgendwie dazu verhalten müsste. Ich sprach mit Krister Wickman, einem sehr guten Freund, der mein Interesse teilte. Wir haben zehn oder zwanzig Regisseure zu einem Gespräch eingeladen, und ich habe ihnen erzählt, was ich vorhatte. Die Idee war, dass der Staat die Filmproduktion subventionieren sollte, um den schwedischen Film künstlerisch zu fördern. Es fand dann eine Sitzung mit Gunner Lange, dem damaligen Staatssekretär im Finanzdepartement, statt; aber er hat uns nach fünf Minuten hinausgeworfen mit dem Argument: man könne nicht sagen, welcher Film gut oder schlecht sei, das sei eine sinnlose Idee. Dies war der Schluss des ersten Aktes.

Der zweite Akt begann damit, dass ich meine Gesellschaften verkaufte und mit Ingrid Thulin nach Hollywood fuhr, wo sie mit Vincente Minnelli *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1962), ihren ersten grossen Hollywood-Film, drehte. In Amerika kam ich sehr viel mit Agenten, Produzenten und Regisseuren zusammen und lernte so sehr viel über Film als kommerzielles Phänomen. Ingrid fühlte sich aber nicht wohl in Hollywood, und so fuhren wir zurück nach Schweden. Da ich nun keine Arbeit hatte, nur einige Sitze in Aufsichtsräten, begann ich ein Buch über die Kulturpolitik in Schweden zu schreiben mit dem Titel *Can we afford culture?* Wir hatten damals in Schweden eine Vergnügungssteuer von fünfundzwanzig Prozent, und Krister Wickman erzählte mir, dass der Finanzminister Gunnar Sträng daran dachte, die Vergnügungs-

steuer abzuschaffen, da die Einnahmen wegen des Fernsehens massiv gesunken waren. «Bitte deinen Chef, nichts darüber verlauten zu lassen», habe ich zu Krister gesagt, und ich initiierte eine Verhandlung mit führenden Leuten aus der Filmbranche und bluffte: «Wenn ihr jetzt auf meinen Vorschlag eingeht, dann gibt es vielleicht eine Möglichkeit, den Finanzminister zu überzeugen, die Vergnügungssteuer abzuschaffen.»

**FILMBULLETTIN** Worin bestand Ihr Vorschlag?

**HARRY SCHEIN** Mein Vorschlag bestand darin, einen Vertrag zwischen dem Staat und der Filmbranche auszuhandeln. Falls der Staat die Vergnügungssteuer von fünfundzwanzig Prozent abschaffte, sollten sich die Kinobesitzer im Gegenzug bereit erklären, zehn Prozent vom Erlös jedes verkauften Kinotickets an eine neu zu gründende Stiftung abzuführen. Gunnar Sträng bat mich, die Verhandlungen zu führen, denn ich hatte wenig anderes zu tun. Als dann das Geld von den Kinos überwiesen werden sollte, fragte man: «Wohin soll das geschickt werden?» Das Filminstitut war ja nur ein Begriff im Reichstagsprotokoll, einem staatlichen Papier. Da sagte man zu mir: «Kannst du nicht irgendein Büro beschaffen und Mitarbeiter besorgen?» Dies sollte eine Aufgabe für drei Monate sein, aber ich leitete das Filminstitut dann fünfzehn Jahre.

**FILMBULLETTIN** Wie wurde das Geld verwendet?

**HARRY SCHEIN** Ein Drittel wurde für kulturelle Zwecke, für die Cinemathek, für Filmkopien und so weiter eingesetzt. Zwei Drittel wurden für die Unterstützung von Qualitätsfilmen bereitgestellt. Das ganze System sollte die Filmindustrie stimulieren, Qualitätsfilme, also künstlerisch wertvolle Filme, zu produzieren. Wir hatten von Anfang an eine Filmjury beim Filminstitut, in der nur Filmkenner waren. Aber wir haben nicht über die Filme diskutiert, damit wir einander nicht beeinflussten. Wir hatten ein Punktesystem, mit dem wir die Filme beurteilten. Die Ziffer 0 besagte, dass kein Geld vergeben wurde, der beste Film erhielt die Ziffer 3, Ziffer 1 bedeutete akzeptabel. Das hat gut funktioniert. Die Besucherzahlen der Kinos gingen aber immer noch weiter zurück, und allmählich zeigte sich, dass die finanziellen Stimulantia, die die Produzenten nach der Fertigstellung eines Films erhielten, nicht ausreichten. Die Produzenten wollten sicher sein, zumindest etwas Geld zu bekommen. Da gründeten wir eine zweite Gruppe, und wenn eine Gruppe «nein» zu einem Film sagte, dann gab es immer noch die Chance, dass die andere Gruppe, die im Voraus das Filmprojekt beurteilte, eine Garantie für die Produktion des Films gewährte. Die einzigen Filme, die von vornherein kein Geld bekamen, waren pornographische Filme oder idiotische Komödien. Das war ziemlich grosszügig und hat einige Jahre funktioniert. Aber allmählich reichte nicht einmal diese

I sin sista artikel om den svenska filmpolitiken går **Harry Schein** till hårt angrepp på den politik och den ledning som styr filminstitutets verksamhet. Den negativa utvecklingen har lett till att kvaliteten på svenska biograffilmer ha försämrats påtagligt, skriver han bland annat

## «Harry Schein war der beste Managing Director, den Svenska Filminstitutet je hatte»

Gespräch mit Bengt Forslund



**FILMBULLETTIN** Mr. Forslund, ich habe das Schwedische Filminstitut um ein Interview über Harry Schein gebeten, aber der Direktor Jan Erik Billinger hat mich an Sie verwiesen. Sie könnten mir besser Auskunft geben, da Sie mit Harry Schein zur selben Zeit im Filminstitut gearbeitet haben. Erzählen Sie mir bitte, worin das Verdienst Harry Scheins besteht, bezogen auf die Gründung und Leitung des Filminstituts und auf die Entwicklung des schwedischen Films?

**BENGT FORSLUND**

Harry Scheins Verdienste bezüglich der Gründung und Führung des Filminstitutes sind unumstritten. Er hatte die richtigen Ideen, die richtigen politischen Beziehungen zum rechten Zeitpunkt und er war ein brillanter Verwalter. Die Art, wie er das Filminstitut aufbaute, wurde Vorbild und Inspiration für alle nordischen Filminstitutionen. Aber ich weiss gar nicht, ob ich die richtige Person bin, um Ihre Fragen über Harry Schein zu beantworten. Wir begannen beinahe als Feinde, zumindest von seiner Seite. Ich war der Herausgeber der Zeitschrift *Chaplin*, und ich schrieb einen Artikel, in dem ich sagte, dass Harry seine Frau Ingrid Thulin nach Hollywood verkauft. Sie spielte eine schlechte Rolle in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1962), und Harry versuchte, mich daraufhin mit Hilfe der Presse zu verurteilen. Er hatte Schwierigkeiten, mir zu vergeben, und als er mit dem Schwedischen Filminstitut begann, bestrafte er mich, indem er mich nie zu Parties oder Ereignissen einlud, die vom Filminstitut organisiert wurden. 1972 lud er mich dann plötzlich ein, in der Troika der Direktoren des Filminstituts als Working Director of the Board zu arbeiten. Es gab zwei Gründe für die Veränderung in seinem Verhalten. Ich war zu dieser Zeit der erfolgreichste Produzent in Schweden und hatte unter anderem die Filme von Jan Troell *DIE AUSWANDERER* (1971) und *DIE SIEDLER* (1972), der mit sechs Oscars nominiert wurde, produziert. Sie werden verstehen, dass mein Verhältnis zu Harry recht ambivalent

ist, aber ich werde versuchen, Ihre Fragen ehrlich zu beantworten, vor allem, weil ich einer der wenigen bin, der mit allen fünf Direktoren des Instituts gearbeitet hat.

**FILMBULLETTIN** Was waren die Stärken und Schwächen Harry Scheins als Direktor des Instituts?

**BENGT FORSLUND** Er wurde kritisiert, weil er gleichzeitig Managing Director und Director of the Board war. Ich war sechs Jahr verantwortlich für die Produktion, zusammen mit Jörn Donner, der die Cinemathek leitete, und Lennart Segerlund, der für die Finanzierung zuständig war, aber verantwortlich für das Ganze des Schwedischen Filminstituts war immer noch Harry Schein. Das war für uns drei in Ordnung. Wir alle bewunderten Harry, wegen seiner Visionen, seiner Intelligenz und seines Wissens. Einmal sah ich ihn, wie er auswendig 34 Seiten einer offiziellen Stellungnahme an die Regierung diktierte. Irgend jemand sagte einmal: «Der beste Führungsstil ist der diktatorische, solange man ein neues Geschäft aufbaut», und das trifft auf Harry zu. Aber er wurde zu sehr ein Gott. Das grosse Problem mit Harry war, dass er nie zugeben konnte, Unrecht zu haben. In den siebziger Jahren, die durch die achtund-sechziger Bewegung noch stark geprägt waren, war dieser Führungsstil ein rotes Tuch für alle Linken, und das Problem mit Harry war, dass er überhaupt nichts Gutes in der linken Bewegung sah. Ich versuchte, mit ihm zu reden, aber er war überzeugt, im Recht zu sein. Er war Sozialdemokrat und ein enger Freund Palmes, wie könnte er im Unrecht sein. Als eine grosse Gruppe von Regisseuren eine Petition unterschrieb, um ihn zu veranlassen, seine Arbeit niederzulegen, dachte Harry, ich würde dahinter stecken, weil ich mit vielen eng befreundet war. Er entliess mich, obwohl mein Vertrag noch ein Jahr länger lief. Das nahm ich sehr übel, weil ich in der Tat nichts mit der Petition zu tun hatte. Aber wenn ich zurückschaue, so war die Entlassung ein Segen für mich. Ich erhielt mein Gehalt für ein Jahr und ergriff die Gelegenheit, meine Doktorarbeit über Victor Sjöström zu schreiben. Später wurde ich sogar mehrmals gebeten, dem Filminstitut wieder beizutreten.

**FILMBULLETTIN** Wieviele und welche Regisseure hatten die Petition unterschrieben?

**BENGT FORSLUND** Ich erinnere mich nicht mehr daran, wieviele Regisseure die Petition unterschrieben hatten, aber es waren sehr viele. Harrys Freunde Ingmar Bergman, Erland Josephson und Kjell Grede unterschrieben nicht. Ingmar schritt nie in den Konflikt ein, was Harry sehr enttäuschte, aber Ingmar hatte immer ein Gespür für praktische Politik.

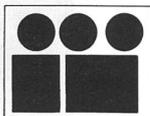
**FILMBULLETTIN** Waren die Politiker der bürgerlichen Regierung oder waren die Mitarbeiter des Filminstituts gegen Harry Schein?

**BENGT FORSLUND** Die Menschen im Institut waren nicht gegen ihn. Er war ihr Vater und kümmerte sich gut um sie. Solange die Sozialdemokraten die Leitung innehatten, war Schein seiner Sache sicher. Viele Menschen der Regierung waren seine engen Freunde, aber als wir plötzlich eine rechts-liberale Regierung bekamen, ergriff man die Gelegenheit, ihn loszuwerden. Sie boten ihm an, Managing Director oder Director of the Board zu sein, aber beides konnte er nicht sein. Daraufhin verliess Schein das Institut. Er konnte nicht akzeptieren, unter einer liberalen Kommission zu arbeiten.

**FILMBULLETTIN** Welche Veränderungen im Filminstitut hat es nach Harry Scheins Weggang gegeben?

**BENGT FORSLUND** Wenn man einen sehr starken Director gehabt hat, dann passiert es sehr oft, dass man anschliessend einen völlig anderen Typ auswählt. Genau das geschah mit Jörn Donner, der eine starke Laissez-faire-Haltung hatte. Er blieb drei Jahre und hinterliess im Filminstitut grosse finanzielle Probleme. Donner wurde abgelöst von Klas Olofsson, der ein sehr guter Verwalter war und Film schnell begriff. Er verliess das Institut in einer finanziell guten Situation wie Harry. Olofsson ging, um die Führung von Sandrew, der zweitgrössten Filmfirma Schwedens, zu übernehmen. Dann kam Ingrid Edström. Sie wollte alles selbst tun, hatte aber Schwierigkeiten, Entscheidungen zu treffen. Zwei verheerende Voraussetzungen für einen Boss. Der Politiker Lars Engquist, jetzt Sozialminister unserer

Usher kanton är här jag bara uttalar mig offentligt om filmpolitiken vid tre tillfällen. Första gången för kunde tis är sedan när historieföraktningen om filminstitutets ekonomier blev för skamlös, andra gången i ett nummer av tidskriften *Filmskolan* som ingår i gav efter för dåvarande kulturminister Bertil Zachrissons önskemål att med en statlig insats för hanfilmen. Jag beklades dock handla två politiker att påverka ledningen för denna verksamhet. Den skötes överlämnat av filminstitutet. Formerna för detta förhållande vid min andra stora mötet. De "demokratiska" gesoms två kommittéer, den ena utsedd i filmbranschen, den andra av teaterförbundet. Produktionsfunktionerna kan varken skematisera eller kollektivisera.



Regierung, war auch eine Enttäuschung. Er wusste überhaupt nichts über Film und hatte keine Visionen. Während der letzten zehn Jahre hat sich die Atmosphäre im Filminstitut sehr verschlechtert. Aber jetzt wird hoffentlich alles anders; wir haben neue Leute und bekommen mit Ase Klevealand, der früheren Kulturministerin von Norwegen, sicherlich einen exzellenten Managing Director.

**FILMBULLETIN** Wie ist das Verhältnis heute zwischen Harry Schein und dem Filminstitut?

**BENGT FORSLUND** Eine Beziehung existiert fast nicht. Jahrelang weigerte sich Harry, einen Fuss ins Filmhaus zu setzen, das er gebaut hat. Bis heute akzeptiert er nur selten eine Einladung. Er ist immer noch extrem verbittert. Als er vor einigen Wochen eingeladen war, vor der Schwedischen Filmakademie zu sprechen, konnte er von nichts anderem reden als von seiner Enttäuschung mit dem SFI.

**FILMBULLETIN** Welche Rolle spielt Harry Schein heute im kulturellen Leben Schwedens?

**BENGT FORSLUND** Harry Schein gilt immer noch als der beste Managing Director, den das SFI je hatte. Ein dynamischer Visionär, der so oft Recht hatte, dass er vergass zuzuhören – vielleicht sein einziger Fehler als Boss und Mensch. Heute bewundert jeder seine Stärke, sogar seine früheren linken Feinde, aber unglücklicherweise kann Harry nicht vergeben und vergessen. Deshalb, so fürchte ich, ist er heute ein sehr einsamer Mensch, aber er schreibt immer noch brillante Kolumnen in der Tageszeitung *Dagens Nyheter*, meistens über Politik, aber auch persönliche Chroniken über das Leben, die Zeit und den Tod. Ich lese, schneide sie häufig aus und fühle mich traurig, weil Harry nicht realisiert, wie sehr er für seine Leistung bewundert wird.

Das Gespräch  
mit Bengt Forslund  
führte Renata Helker

ZWISCHENDURCH  
FILMPOLITIK

Stimulans. Wir hatten ganz einfach Geld übrig.

Damit begann der dritte Akt. Das Filminstitut sollte nun selbst Filme produzieren, und das haben wir auch gemacht. Innerhalb dieses Rahmens wurde zum Beispiel *FANNY UND ALEXANDER* (*FANNY OCH ALEXANDER*, 1981/82) produziert. Das ging soweit gut, allerdings stellte sich nun die Frage: Wer soll die Filme, die wir produzierten, distribuieren? Damals gab es drei grosse schwedische Gesellschaften, die auch viele Kinos hatten. Ich sah keine andere Möglichkeit, als die Filme ganz schematisch zu verteilen – der erste Film ging an den ersten Verleih, der zweite an die zweite Firma, der dritte an die dritte, der vierte wieder an die erste und so weiter. Das war aber sehr gegen das Interesse der grössten Filmgesellschaft, die bisher immer wählen konnte, welche Filme sie haben wollte.

Dann kam das Jahr 1976 – wir bekamen eine bürgerliche Regierung. Was ich jetzt sage, habe ich erst viele Jahre später gehört, aber es ist mir von dem damaligen bürgerlichen Regierungschef, den ich vor einem Jahr zufällig traf, bestätigt worden. Eins der ersten Dinge, die der Leiter der Konservativen Partei verlangte, war, mich zu entlassen. Dass ich ein guter Freund Olof Palmes sei, war sein Argument. Dazu haben der damalige Kulturminister und der damalige Regierungschef «nein» gesagt. Dass der Vorsitzende der liberalen Partei gern die Politik verlassen und Chef des Filminstituts werden wollte, ist aber nur ein Teil der Wahrheit. Der andere Teil betrifft Svensk Filmindustri (SF), die grösste Filmgesellschaft Schwedens, die nicht mehr soviel Filme verleihen konnte wie früher. Dann startete, was ich eine «Regisseursaktion» nannte, sie beruhte auf einer Initiative zweier Angestellter von SF. Ziel dieser Aktion war, dass das Filminstitut nicht mehr selbst produzieren sollte. Man hat gesagt, es hätten 42 Regisseure eine Petition unterschrieben. Aber viele hatten gar nicht unterschrieben, ihr Name stand nur mit der Schreibmaschine geschrieben dort. Viele haben mich angerufen und gesagt, «das ist ein Skandal, ich habe «nein» gesagt zu dieser Aktion.» Das wirklich Interessante an dieser Aktion aber war, dass dieser liberale Parteileiter mein Nachfolger wurde. Ich war bis dahin Chef und Vorsitzender des Vorstandes. Als dieser liberale Politiker, der vom Film nichts verstand, Vorsitzender des Vorstandes wurde, habe ich gesagt, «leckt mich am Arsch», und bin gegangen. Das Unglückliche ist, dass die ganze Reform zerstört worden ist. Man kann das zwar verschieden beurteilen, aber zu meiner Zeit, als die ursprünglichen Verträge mit den zwei Vertragsordnungen gegolten haben, war Schweden meines Wissens auf den A-Festivals, also Cannes, Venedig, Berlin, jeweils mit zwei Filmen im Wettbewerb vertreten, in den letzten zwanzig

Jahren nahmen vielleicht insgesamt drei Filme an diesen Wettbewerben teil. Zu meiner Zeit hat sich das Filminstitut mit zehn Prozent der Kinobillet-Erlöse selbst versorgt, arbeitete wirtschaftlich erfolgreich und erhielt keine einzige Krone vom Staat. Jetzt bekommen sie dreihundert Millionen Kronen. Die internationale Beurteilung des schwedischen Films und die Subventionen, die sie benötigen, zeigt, was ich meine, wenn ich sage, dass die ganze Filmreform eigentlich verloren ist.

## II.

**FILMBULLETIN** Ich möchte gern einige Phasen und Aspekte der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Filminstituts präzisieren. War die künstlerische Krise des schwedischen Films Anfang der sechziger Jahre eine Motivation für Sie, ein Filminstitut zu gründen? Bo Widerberg schrieb damals den provozierenden Satz: «Jeder schwedische Film ist ein Desaster, weil er keinen Bezug zur modernen schwedischen Gesellschaft hat.»

**HARRY SCHEIN** Ja und nein. Bo Widerberg war eine sehr eigentümliche Person, und ich fand ihn nicht sehr sympathisch. Ingmar Bergman war die dominante künstlerische Figur im schwedischen Film, und es ist klar, dass eine jüngere Person gerade angesichts der enormen internationalen Erfolge Bergmans protestierte. Der Protest richtete sich nämlich hauptsächlich gegen Bergman, und das Argument, dass seine Filme sich nicht mit den gesellschaftlichen Problemen befassen, war nur vorgeschoben. Obwohl man tatsächlich nicht sagen kann, dass Ingmar Bergmans Filme ein nennenswerter Spiegel der schwedischen Gesellschaft sind.

**FILMBULLETIN** Immerhin haben die Kritiker der *Cahier du Cinéma* beziehungsweise die Regisseure der Nouvelle vague zur gleichen Zeit Bergman als einen modernen Regisseur geschätzt.

**HARRY SCHEIN** Die meisten Filme von Bergman waren von ihm selbst geschrieben worden, und sie waren ausserordentlich originell im Vergleich zum allgemein kommerziellen Film. Darin bestand eine Gemeinsamkeit zwischen Bergman und den Regisseuren der Nouvelle vague. Aber wenn man die Gesellschaft in den sechziger Jahren mit den Ideologien der extremen Linken definiert – die Forderung nach Engagement in Vietnam, die Studentenrevolte – darüber hat Ingmar nichts gemacht.

**FILMBULLETIN** Haben Sie sich als Filmkritiker an der Diskussion um die Erneuerung des schwedischen Films beteiligt?

**HARRY SCHEIN** Nein, ich habe ja 1956 aufgehört, als Filmkritiker zu arbeiten. Durch die Ehe mit Ingrid war ich zu nahe an den Dingen und mit den schwedischen Filmleuten zu gut bekannt. Ich war befangen. Ausserdem hatte ich die Firmen, bei denen ich früher als Ingenieur angestellt war, übernommen und



1



2



3



4

hatte da eine grössere Verantwortung und andere Probleme.

**FILMBULLETIN** In dem Aufsatz *The case of Ingmar Bergman* erteilten Sie der schwedischen Filmindustrie eine Lektion. Können Sie mir etwas darüber erzählen?

**HARRY SCHEIN** Kann ich überhaupt nicht. Ich glaube, dieser Aufsatz wurde vor 1963 geschrieben und war Teil der Vorarbeit zur Filmreform. Die Grundidee der schwedischen Filmreform war, den künstlerisch wertvollen Film zu unterstützen. Das bedeutete eine Umorientierung der Filmproduzenten. Dass Ingmar Bergman damals aufkam, beruhte allerdings nicht darauf, dass man in den künstlerischen Film investierte, sondern darauf, dass Bergman einen ziemlich grossen Export-Erfolg hatte. Andererseits konnte man am Beispiel Bergman sehen, dass es sich lohnt, nicht nur dumme, sondern auch künstlerisch ambitionöse Filme zu machen.

**FILMBULLETIN** Was waren die ersten Aufgaben des schwedischen Film-instituts?

**HARRY SCHEIN** Zuerst mussten wir ein Büro finden. Und jemand, der das Telefon bedient, also eine Sekretärin. Und eine Organisation aufbauen, die die Qualität der Filme beurteilt. Am Anfang galt es auch, das historische Erbe zu sichern. Wir hatten in Schweden eine private Stiftung, die alte Filme sammelte und die sehr wenig Geld hatte. Wir haben diese Stiftung von Anfang an unterstützt, und später haben wir die Filmsammlung übernommen. Damit wurde damals der erste und wichtigste Teil der filmkulturellen Arbeit gemacht. Wir hatten eine riesige Filmbibliothek und ein Fotoarchiv. Es gab auch eine Filmzeitschrift, die Verlust machte, und wir haben diese Zeitschrift übernommen. Das wirklich Interessante aber war zu beweisen, dass man auch mit anspruchsvollen Filmen Geld verdienen kann. Da die finanzielle Förderung, die wir den Filmproduzenten in Aussicht stellten, nicht Stimulans genug war, Qualitätsfilme zu produzieren, waren wir gezwungen, den Vertrag zu ändern, kurz, wir mussten selbst Filme produzieren. Wir hatten in Schweden bis 1970 drei Filmgesellschaften mit eigenen Ateliers, *Sandrew*, *Europa-Film* und *SF*. Das Atelier von Sandrew wurde Ende der sechziger Jahre als Folge der Fernsehkrise, aber auch weil es immer üblicher wurde, im Freien zu drehen, geschlossen. Allmählich wurde auch Europa-Film niedergelegt. Da ich immer davon überzeugt war, dass das Film-institut selbst produzieren muss, wenn das Stimulans nicht ausreicht, brauchten wir ein Atelier. Dies wiederum war einer der Gründe, ein Filmhaus zu bauen. Das Grundstück war aber für unsere Bedürfnisse viel zu gross. Da wir zu dieser Zeit auch eine Filmprofessur gegründet und finanziert hatten, schlug ich vor, eine Filmschule zu etablieren. Das war bereits 1964. Mit dem Bau des Filmhauses wurde 1969 begonnen, die Einweihung war 1972.

**FILMBULLETIN** Wie hat sich der schwedische Film unter der Förderung des Film-instituts entwickelt?

**HARRY SCHEIN** Sehr positiv. Ein Grund ist, dass wir alles ohne die Unterstützung des Staates gemacht haben. Ein anderer ist der Erfolg bei den Festivals. Und der dritte ist der Exporterfolg des schwedischen Films. Die Filme von Vilgot Sjöman, Bo Widerberg, Kjell Grede oder Mai Zetterling sind im Ausland sehr gut gelaufen.

**FILMBULLETIN** Wie war Ihr Verhältnis zu den linken Filmemachern?

**HARRY SCHEIN** Wir hatten eine Filmschule, und beinahe alle Studenten wurden ganz maoistisch, vollkommen verrückt. Mit diesen Idioten wollte ich nichts zu tun haben. In der Zeit von 1968 bis 1973 wurde ich von linken Filmemachern mehr gehasst als die reichsten Familien in Schweden. In gewissen kleineren, unbedeutenden Filmkreisen hatte ich einen ausserordentlich schlechten Ruf.

**FILMBULLETIN** Spielte der ideologische Konflikt zwischen Ihnen und den linken Filmemachern beim Bruch mit dem Film-institut eine Rolle?

**HARRY SCHEIN** Nein, dieser Konflikt hatte nichts damit zu tun. Ich war Vorsitzender des Vorstandes, aber ich war nicht nur formal Vorsitzender, sondern auch in Wirklichkeit der Chef, bis 1978. Die Ursache für den Bruch war: Erstens sollte das Institut keine Filme mehr produzieren. Und zweitens wollte der Leiter der liberalen Partei, Per Ahlmark, meine Arbeit und meine Position.

**FILMBULLETIN** Im Film-institut spricht man mit sehr viel Achtung und Bewunderung über Sie. Ich habe aber auch gehört, dass Ihr autokratischer Führungsstil im Film-institut damals heftig kritisiert worden ist und ein Grund für Ihre Entlassung war.

**HARRY SCHEIN** Die Kritik war eine politische, sie kam von aussen, von den – ich nenne sie Maoisten. Als klar wurde, dass ich gehen sollte, protestierte die Gewerkschaft im Institut, das waren zehn Leute. Von den Angestellten bekam ich eine sehr grosse Unterstützung. Ausserdem bin ich nicht entlassen worden.

**FILMBULLETIN** Wie legte man Ihnen nahe zu gehen?

**HARRY SCHEIN** Das war ein Prozess, offiziell hat der Prozess mit der sogenannten Regisseursaktion begonnen. Die Kraft hinter dieser Aktion war SF. Wir konnten Svensk Filmindustri aber nicht bevorzugen, denn wir mussten ja gerecht zu allen drei Filmgesellschaften sein.

**FILMBULLETIN** Was bedeutet Ihnen das Film-institut in Ihrem Lebenswerk?

**HARRY SCHEIN** Jetzt kommen wir zu einer ganz anderen Frage, die natürlich auch mit meinem Alter zu tun hat. Ich habe keine Kinder, und ich habe in meinem Leben immer «die Wurzeln abschneiden müssen». Ich bin in Österreich geboren, aber als ich mit vierzehn Jahren nach Schweden kam, ist die österreichische Wurzel im Prinzip abge-

«Die Grundidee der schwedischen Filmreform war, den künstlerisch wertvollen Film zu unterstützen. Das bedeutete eine Umorientierung der Filmproduzenten.»

schnitten worden. Ich bin Diplom-Ingenieur und habe mich fünfzehn Jahre lang mit Wasserreinigung beschäftigt; das ist für alle Menschen bedeutend, denn niemand kann ohne reines Wasser leben. Dann habe ich meine Gesellschaften verkauft – das ist auch weg. Das Filminstitut – das ist weg. Die Investitionsbank, für die ich gearbeitet habe, ist auch ein abgeschlossenes Kapitel. Im Gegensatz zu den meisten Leuten, die ich kenne, deren Leben eine Kontinuität hat, wo man sich mit Kindern und Kindeskindern trifft, hat mein Leben keine Kontinuität. Beinahe alles, was ich in meinem Leben ausgerichtet habe, ist zerstört worden.

**FILMBULLETIN** Gestern haben Sie gesagt, die Zeit am Filminstitut sei die wunderschönste in Ihrem Leben gewesen.

**HARRY SCHEIN** Aber es ist nicht das, wie ich es heute erlebe. Ich rekonstruiere, wie ich mich damals gefühlt habe, und ich habe mich damals besser gefühlt. Als ich bei der Bank war, es waren nur acht Jahre, da habe ich mich gefreut, weil die Bank, die vorher Verluste machte, vom ersten Jahr an, als ich da war, Gewinne machte. Wenn man einen so konkreten Beweis des Erfolges bekommt, ist das natürlich angenehm. Aber das subjektive Wohlgefühl kam mit der Filmzeit. Ich war zuvor teilweise eine öffentliche Figur, aber plötzlich war ich eine grosse Zelebrität, nicht nur in Schweden, sondern auch in Deutschland. Ich war bei der deutschen, der dänischen und der australischen Filmreform dabei und wurde überall hin eingeladen. Wie heisst das, wenn man sehr eitel, und teilweise exhibitionistisch ist, sich exponiert? – es gab und gibt solche Kräfte auch in mir, und beim Filminstitut hatte ich eine ausserordentlich zufriedenstellende Aufgabe.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie Ihren Abschied vom Filminstitut empfunden?

**HARRY SCHEIN** Das letzte Mal war ich an einem Vormittag dort. Ich bin dann irgendwie in ein Restaurant gegangen, habe Lunch gegessen, und plötzlich habe ich zu mir gesagt, das ist das erste Mal, dass ich allein Lunch esse. Es kam aber nicht als plötzlicher Schock, denn die Differenzen hatten ja einige Monate gedauert. Damals hatte ich auch einen Tennisarm, und ich dachte, jetzt solltest du ihn operieren lassen. Unter den Leuten, die mich im Krankenhaus aufsuchten, war Bibi Andersson und der frühere Leiter der liberalen Partei, der mein Nachfolger wurde. Ich habe dann vor Weihnachten begonnen, eine grosse Autobiographie zu schreiben. Das war kein langes Leiden, ich hatte an andere Sachen zu denken.

**FILMBULLETIN** Nehmen Sie heute Anteil an der Arbeit des Filminstitutes?

**HARRY SCHEIN** Überhaupt nicht.

**FILMBULLETIN** Wie sehen Sie die Entwicklung des Institutes nach Ihrem Weggang?

**HARRY SCHEIN** Na, fürchterlich. Und das wissen die Leute nicht einmal. Plötzlich erhalten Sie Hunderte Millio-

nen von Steuergeldern – und was ist das Resultat? Künstlerische Verarmung und ökonomischer Wahnsinn. Wir hatten neue Organisationen aufgebaut und geglaubt, man könne den Film retten. Das ist Unsinn. Man kann die Leute nicht zwingen, gute Bücher zu lesen. Man kann sie auch nicht zwingen, ins Kino zu gehen. Ich habe aus unpersönlichen Gründen meine Auffassung über den Film geändert. Damals gab es das Schlagwort «Film ist am besten im Kino» und das Fernsehen war der Feind. Aber der Feind hat ja schon lange gewonnen, es gibt viel weniger Kinos als früher. Und eine staatliche Kulturpolitik muss natürlich in erster Linie Rücksicht auf das Fernsehen nehmen. Wir haben heute die bizarre Situation, dass das Filminstitut Dokumentarfilme, Kurzfilme und Kinderfilme finanziert, aber kein Kino Kurzfilme, Dokumentarfilme und Kinderfilme zeigt. Und das staatliche Fernsehen in Schweden ist eine Katastrophe, politisch hat es seine Bedeutung, aber kulturell ist dort selten etwas zu sehen.

**FILMBULLETIN** Welche Bedeutung hat dann das Filminstitut heute für den schwedischen Film?

**HARRY SCHEIN** Keine! Keine nennenswerte. Es ist ein Kulturzentrum, es gibt das grosse Filmarchiv und die Cinemathek. Aber die Produktion funktioniert schlecht. Das Filminstitut arbeitet nicht kommerziell, es braucht mehrere hundert Millionen Kronen Unterstützung.

**FILMBULLETIN** Wenn Sie heute zurückblicken, gibt es etwas, von dem Sie sagen, das hätte ich anders machen sollen?

**HARRY SCHEIN** Ich weiss, dass man immer sagt, «ich habe immer das Beste gemacht». Aber offen gesagt, was hätte ich anders machen sollen? Ich habe den Staat nie um Geld gebeten. Die Antwort beruht allerdings auch auf den Werten, die man hat. Und das ist natürlich eine andere Frage: «Waren meine Werte, meine Ziele richtig?» Und aus einer längeren Perspektive betrachtet, muss ich sagen «nein». Ich war damals der Meinung, das Wichtigste sei der künstlerische Film und das Fernsehen sei unser Feind. Wäre ich heute Kulturpolitiker, würde ich das ganz anders sehen. Wenn der Staat heute etwas bestimmen sollte in Bezug auf Movie-Pictures, dann käme das Filminstitut an dritter oder vierter Stelle. Wenn ich heute Kulturminister wäre, würde ich mich auf das staatliche Fernsehen konzentrieren.

**TITL**

**FILMBULLETIN** Sie haben in den fünfzig Jahren Filmkritiken geschrieben. Hatten Sie eine bestimmte thematische Präferenz?

**HARRY SCHEIN** Ich bin ziemlich breit orientiert. Einer meiner berühmten Artikel befasst sich mit *HIGH NOON* (1952). Der Film von Fred Zinnemann war aber nur der Anlass, einen grossen Essay über den Westen, über die Beziehung der Western-Mythen und die Geschichte der USA beziehungsweise den Mythos

der Vereinigten Staaten zu schreiben. Das ist noch immer eine «Erbschaft» von Kracauer. Wenn man politisch interessiert ist und sich mit Film beschäftigt, dann interessiert man sich für Kracauer.

**FILMBULLETIN** Wo ist der Text erschienen?

**HARRY SCHEIN** Ich habe den Namen der Zeitung vergessen. Neulich hatte ich einen Artikel in der Hand, wo dieser Text, *The Olympic Cowboy*, zitiert wird. Ich habe viel für die Zeitschrift *BLM* geschrieben, es waren ziemlich gebildete Leute, die diese Zeitschrift lasen. Ich suchte nicht systematisch nach Themen, natürlich habe ich etwas mehr über schwedische Filme geschrieben, über die meisten Bergman-Filme, die zwischen 1948 und 1956 Premiere hatten.

**FILMBULLETIN** Welche Leute haben Sie aus der internationalen Filmwelt getroffen?

**HARRY SCHEIN** Ich war immer selbstbezogen, wollte, dass ich Eindruck auf jemanden mache und nicht der andere auf mich. In Schweden habe ich alle getroffen. In Deutschland die Gruppe in München. Ich habe die Namen alle vergessen. Rossellini habe ich getroffen, er war hier bei mir zu Hause, mit Ingrid Bergman. Er hat um Geld gebettelt für einen Dokumentarfilm, er wollte einen Film über Stahlwerke machen. Aber er hat nicht formell angefragt, und ich habe nicht formell «nein» gesagt. Das war ein nettes Gespräch. Und dann natürlich alle führenden italienischen Regisseure, angefangen von Luchino Visconti bis, wie heisst er, das grosse Genie, Michelangelo Antonioni. Federico Fellini, Antonioni, Monica Vitti. Alberto Moravia war oft dabei. Sehr oft waren wir mit Paul Kohner, dem Agenten von Ingrid, zusammen. Ich habe es so arrangiert, dass Ingmar Bergman, Max von Sydow und Bibi Andersson auch Klienten von Kohner wurden.

**FILMBULLETIN** Bergman sagt, Sie seien seinen Filmen gegenüber immer sehr kritisch gewesen.

**HARRY SCHEIN** Er sagte auch, ich hätte den Film *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* (*SOMMARNATTENS LEENDE*, 1955) sehr kritisiert. Ich hab mit ihm gewettet. Dann habe ich den Text geholt und ihn vorgelesen, er war ausserordentlich enthusiastisch. Sehr kritisch war ich nur bei *AN DIE FREUDE* (*TILL GLÄDJE*, 1950), und ich weiss noch immer, was ich einzuwenden hatte. Der Film hat eine ausserordentlich komplizierte Dramaturgie, und Bergman wusste offenbar nicht, wie der Film enden sollte. Eine kleine Petroleumlampe sollte explodieren. Ich sagte, dass alle Menschen plötzlich sterben, das ist der letzte Ausweg, wenn man nicht weiss, wie man einen Film beenden soll. Das hat er als unerhört böse empfunden. Wahrscheinlich, weil er selbst eingesehen hat, dass es nicht gut war. Das letzte Mal, als wir uneinig waren, war es mehr theoretisch. Ingmar hat vor einigen Jahren ein ausserordentlich selbstkritisches Buch

1  
MITT HEM ÄR  
COPACABANA  
(MEINE HEIMAT  
IST COPA-  
CABANA)  
Regie: Arne  
Sucksdorff  
(1965)

2  
Gudrun Brost  
und Eddie  
Axberg in HÄR  
HAR DU DITT  
LIV (HIER HAST  
DU DEIN LEBEN)  
Regie: Jan Troell  
(1966)

3  
HUGO OCH  
JOSEFIN (HUGO  
UND JOSEFINE)  
Regie: Kjell  
Grede (1968)

4  
Pia Degermark  
und Thommy  
Berggren in  
ELVIRA  
MADIGAN  
Regie: Bo  
Widerberg  
(1967)

«Die Beziehung zwischen dem Medizinalrat und Max von Sydow erinnert an die Beziehung zwischen Ingmar Bergman und mir. Ingmar ist der Künstler, und ich kann rechnen, weiss etwas über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung.»

1

Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu FANNY OCH ALEXANDER (FANNY UND ALEXANDER)

2

Harry Schein und Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu ANSIKTET

3

Max von Sydow als Magier Vogler und Gunnar Björnstrand als Medizinalrat Vergéus in ANSIKTET (DAS GESICHT) Regie: Ingmar Bergman (1958)

4

Liv Ullmann in VISKNINGAR OCH ROP (SCHREIE UND FLÜSTERN) Regie: Ingmar Bergman (1972)

5

Åke Grönberg und Annika Tretow in GYCKLARNAS AFTON (ABEND DER GAUKLER) Regie: Ingmar Bergman (1953)

6

SOMMARNATTENS LÄENDE (DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT) Regie: Ingmar Bergman

über seine Filme geschrieben. Er war oft kritisch gegenüber eigenen Filmen, die ich ganz ausgezeichnet fand. Und es war ganz zwecklos, dass ich sagte, dein Film ist viel besser, als du ihn jetzt in deinem Buch beschreibst. Ich habe nicht nur versucht zu verstehen, warum wir verschiedener Meinung sind, sondern auch versucht zu verstehen, welche Meinung besser fundiert ist. Und wie gewöhnlich bin ich zum Ergebnis gekommen, dass meine Meinung besser begründet ist. Nein, ein Regisseur bestimmt ja nie allein. Das Wetter spielt eine Rolle, er wählt einen Schauspieler, und der Schauspieler bringt nicht das, was der Regisseur will, der Film kostet mehr, was bedeutet, dass er sich einschränken muss. Ich glaube, alle Regisseure, egal ob sie gut oder schlecht sind, haben eine Vorstellung von dem, was sie machen wollen. Und es kommt beim Film viel öfter als in der Literatur vor, dass das Resultat nicht der ursprünglichen Vorstellung entspricht. Dann sind sie unzufrieden. Aber ich als gewöhnlicher Zuschauer habe ja keine Ahnung, was die Absicht war, ich nehme nur Stellung zum Resultat. Ich habe ein sehr gutes Beispiel für diesen Sachverhalt – das Fernsehspiel NACH DER PROBE (EFTER REPETITIONEN, 1984). Die Rolle von Ingrid wurde vom Schicksal einer Schauspielerin inspiriert, mit der Bergman viel gearbeitet hat und die einige Jahre früher gestorben ist. Diese Gertrud Frid wurde allmählich zur Alkoholikerin, beging Selbstmord oder ist im Wald gestorben, also eine sehr ernste und tragische Rolle. Ingrid hat während der Probe zu diesem Fernsehspiel, und deshalb war Erland Josephson so böse mit ihr, nicht gezeigt, wie sie sich die Rolle gedacht hat. Bei den Aufnahmen fürs Fernsehen hat sie dieser Rolle eine komische Dimension gegeben, mehr als Ingmar es wollte. So war auch Ingmar fürchterlich böse. Ich wusste nichts von dieser Auseinandersetzung, als ich die Vorstellung sah. Es gab darin drei Rollen, Lena Olin, Erland Josephson und Ingrid. Ingrid hatte die kleinste Rolle, sagen wir zwanzig Prozent, aber sie bot die absolut beste Präsentation. So, was war besser? Bergmans Absicht, die Ingrid sabotierte, oder das Resultat?

**FILMBULLETIN** Welchen Film von Ingmar Bergman schätzen Sie besonders?

**HARRY SCHEIN** Das ist schwer zu sagen. Ich glaube, es ist SCHREIE UND FLÜSTERN (VISKNINGAR OCH ROP, 1972), aber ich habe ein schlechtes Gedächtnis. Ich habe SCHREIE UND FLÜSTERN produziert, das heisst das Filminstitut hat ihn produziert. Viele sprechen von FANNY UND ALEXANDER, aber ich war etwas enttäuscht, ich hatte mir etwas Neues erhofft, aber es war eine Zusammenfassung. ABEND DER GAUKLER (GYCKLARNAS AFTON, 1953) war der erste ausserordentliche Film von Ingmar. Dann ein Film, der nie populär gewesen ist, Ingrid ist darin sehr schön, LICHT IM WINTER (NATTVARDSGÄSTERNA, 1962), das ist in einer schmalen Dimension

einer der besten Filme Bergmans. Ich kann mich noch erinnern, als ich meinen fünfzigsten Geburtstag hatte und von Ingmar ein Geschenk bekam – das war die längste Naheinstellung der Filmgeschichte, elf Minuten, aus LICHT IM WINTER mit Ingrid. Diese Einstellung ist nicht nur historisch interessant – ich verwende jetzt grosse Worte, weil es die längste Nahaufnahme ist – sie ist vor allem deshalb interessant, weil sie zeigt, was Ingrid in einer solch statischen Einstellung mit ihrem Gesicht machen kann. Das war also Bergmans Geburtstagsgeschenk für mich. Das war ein nettes Geschenk.

**FILMBULLETIN** Warum ist SCHREIE UND FLÜSTERN für Sie einer der besten Filme?

**HARRY SCHEIN** Niemand wollte den Film produzieren und finanzieren, ich war der Produzent. Er wurde ein enormer kommerzieller Erfolg. Der Film zeigt vier sehr unkonventionelle Bilder von Frauen, es handelt sich nicht um eine Analyse, sondern um ein Erlebnis, das intensiver ist als jedes andere Erlebnis.

**FILMBULLETIN** In dem Ingmar-Bergman-Film DAS GESICHT (ANSIKTET, 1958) gibt es die Figur des Medizinalrates Vergéus. Man hat gesagt, es sei eine Karikatur von Ihnen. Möchten Sie das kommentieren?

**HARRY SCHEIN** Es ist keine Karikatur von mir, aber die Beziehung zwischen dem Medizinalrat und Max von Sydow erinnert an die Beziehung zwischen Ingmar Bergman und mir. Wir sind zwei sehr verschiedene Personen. Ingmar ist der Künstler, und ich kann rechnen, weiss etwas über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung. Als ich Ingmar traf, hatte er grosse Schulden. Er wohnte hier in der Nähe in einem Haus, das Svensk Filmindustri gehörte, die viel Geld an ihm verdient hatte. Ich kann mich noch an einige Ziffern erinnern, mein Gedächtnis für Ziffern ist viel besser als das für Menschen. SF hatte seit vielen Jahren die amerikanischen Rechte bis PERSONA (1966) an eine Firma in Cambridge/ Massachusetts mit einer Garantie von 50 000 Dollar verkauft. Ich sagte zu Ingmar und dem damaligen Chef von SF, «ihr seid Idioten, ich werde den Film PERSONA verhandeln», und dann betrug die Garantie 950 000 Dollar. Ausserdem riet ich Ingmar, dreissig Prozent der Einnahmen für sich zu beanspruchen. So wurde der Start für Ingmars persönliches Vermögen von mir geschaffen. Ich habe keine Provision genommen, aber Ingmar hat eingesehen, dass eine Persönlichkeit wie dieser Medizinalrat etwas hat oder geben kann, das ein Künstler nicht hat oder geben kann.

Wir hatten in Schweden viele politische Auseinandersetzungen, ich war Sozialdemokrat, Ingmar war unpolitisch und hat nichts verstanden. Ein Streit galt der Pensionsreform, ein anderer den Aktionen der Gewerkschaften. Das waren erbitterte öffentliche Debatten, und Ingmar hat nichts davon verstan-

den, er hat mich gefragt, und ich habe es ihm erklärt.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie Ingmar Bergman kennengelernt?

**HARRY SCHEIN** Das erste Mal trafen wir uns bei der ersten Sitzung, als der Vorschlag des Filmvertrages diskutiert wurde und wir hinausgeworfen wurden, das war 1956/1957, aber wir sprachen kein Wort miteinander. Dann hat er Ingrid nach Malmö ans Theater engagiert. Er lebte damals mit Bibi Andersson zusammen. Ich habe Ingrid besucht, wir vier trafen uns oft. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, lange bevor ich ihm half. Anfang der sechziger Jahre bildete sich eine kleine Gruppe, in der Bergman die dominierende Persönlichkeit war, es waren zehn, zwölf Leute, Erland, Bibi, Gunnel Lindblom, Ingrid, ich und einige andere. Bergman zeigte jeden Donnerstag einen Film bei SF im Kino. Es war eine sehr nette Zeit. Ich war beinahe jeden Sommer auf Färö und wohnte in einem der Häuser bei Ingmar. Die Beziehungen waren später, nachdem ich das Filminstitut verlassen hatte, nicht mehr so eng, aber immer noch gut. Es war so eine Sitte, dass Bergman mich jeden Sonntag anrief. Ich glaube, er sass den ganzen Sonntag am Telefon. Vor vier, fünf Jahren, als Bergmans Frau starb, kam dann eine sehr radikale Änderung. Er war dem Selbstmord sehr nahe, sagt er. Er erzählte, dass er ein Gewehr besass und dass dieses Gewehr eines Tages verschwunden war. Das Hausmädchen hatte es mitgenommen. Es hatte offenbar gespürt, dass ein Risiko bestehe. Dann wollte er keine Leute mehr sehen, ausser wenn er arbeitete. Aber er rief noch immer an, doch die Anrufe wurden immer weniger. Ich hasse es zu telefonieren. Ich rufe nie an, wenn ich nicht etwas Bestimmtes will. Die letzte Begegnung im vorigen Sommer war sogar etwas peinlich. Ingmar hasst Überraschungen. Ich war auf dieser Insel und wohnte bei Freunden. Eine Freundin, die abends bei Ingmar sein wollte, sagte zu mir: «Willst du uns heute Abend nicht überraschen?» Ich kam also um halb neun zu Bergman zum Abendessen, und da sass Ingmar – der Überraschungen hasst. Ich sagte nur «hi» und bin nach fünf Minuten wieder verschwunden. Seitdem haben wir nicht mehr miteinander gesprochen. Das Letzte habe ich vor einigen Wochen gehört, Bibi erzählte, dass Ingmar sagte, «der Harry hat Zigaretten viel lieber als mich.» Ich habe seinen enormen Antinikotismus stets respektiert, wenn wir im selben Zimmer sassen, aber nicht draussen auf der Promenade. Aus früheren Gesprächen mit ihm weiss ich, dass ich sein liebster Freund war. Es kann sein, dass ich zu Ingmars Vergangenheit gehöre – ein Kritiker, den er einmal hasste, der dann mit Ingrid verheiratet war, allmählich ein guter Freund wurde, das Pensionssystem und Steuersystem erklären konnte, und dann mit Film aufhörte – wir leben ein anderes Leben.

**FILMBULLETIN** Wie hat Bergman Ihre Arbeit am Filminstitut beurteilt?

**HARRY SCHEIN** Er war nicht kompetent, das zu beurteilen. Wenn du sagst, dass ich ein Genie bin, dann muss ich sagen, dass du auf einem anderen Gebiet natürlich auch ein Genie bist. Das gehört zur Routine. Ich bin etwas zynisch. Er hat andere Verdienste.

**IV.**

**FILMBULLETIN** Sie haben zehn Bücher geschrieben, die sich mit Fragen der Kulturpolitik beschäftigen. Was haben Sie noch für Bücher geschrieben?

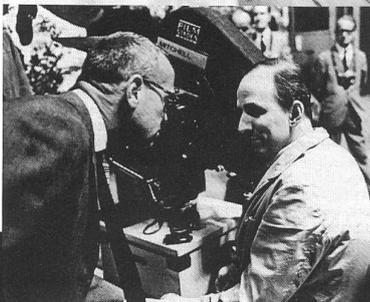
**HARRY SCHEIN** Zweieinhalb Biographien. Zwei Bücher über Filmpolitik. Ein Buch über den Unterschied zwischen privaten und öffentlichen Gesellschaften und wie man sie am besten besteuern soll. Das ist nicht sehr spannend. Das erste Buch über Kulturpolitik schrieb ich 1962, *Can we afford culture? Kulturattitüden* ist eine grosse Untersuchung über das schwedische Volk und dessen Verhältnis zur Kultur, die ich mit jemand anderem geschrieben habe. Das dritte Buch ist ein Spiel mit Worten, eine Beschreibung der Situation des Filminstituts, die 1970 ziemlich kritisch war. *Vor einer neuen Medienpolitik* war ein Auftrag, den ich 1972 vom damaligen Kulturminister, der ein guter Freund von mir ist, bekam. Dann kam eine Autobiographie, die heisst sehr phantasievoll *Schein*.

**FILMBULLETIN** War es wichtig für Sie nach Ihrer Entlassung aus dem Filminstitut, eine Autobiographie zu schreiben?

**HARRY SCHEIN** Nein, ich hatte nichts anderes zu tun. Ich schreibe nur, wenn ich Lust dazu habe. Dann kam die grösste Dummheit, die ich gemacht habe. Ich bin ein Kolonnist. Einige Leute, inklusive mein Verleger, sagten, «warum machst du nicht eine Anthologie deiner besten Sachen, die du geschrieben hast.» Aber wenn man in einer bestimmten Zeit, für ein gewisses Medium schreibt, dann kann man das später nicht in einem ganz anderen Medium publizieren, das passt nicht. 1990 dann ein sehr gutes Buch, *Die Macht*, in Anführungszeichen. Es handelt davon, dass Macht eine Illusion ist. Ein Viertel ist autobiographisch in einer speziellen Hinsicht. Ich bin im Vorstand von ungefähr sechzig Unternehmen gewesen, von denen zirka zwei Drittel privat und ein Drittel öffentlich waren. Ich kenne also den Unterschied zwischen einer öffentlichen und privaten Verwaltung. Man glaubt ja immer, dass die Chefs bestimmen – genau davon handelt dieses Buch. Dann habe ich einen Roman geschrieben, *Der Schluss der Ewigkeit*, das ist ein lustiges Buch. Ich bin der erste, der in diesem Roman die Frage beantwortet, wie es sein kann, dass Gott allmächtig und gut ist – ein klassisches Problem seit zweitausend Jahren. Ebenfalls ein Spiel mit Worten. Ich bin nicht Jude, meine Mutter war Jüdin – ich könnte sagen, ich bin der



1



2



3



4



6



5



«Was Ingrid Thulin machte, beruhte auf Initiative von anderen. Sie weiss nicht, wie man mit anderen Leuten umgeht. Für sie war es ein Glück, Ingmar Bergman zu treffen, und ich glaube, Ingmar war sehr an Ingrid interessiert.»



Ehrendoktor, der Karrierist, der Pedant, das Kind, der Österreicher, der Filmpolitiker, die Zelebrität, der Sozialdemokrat, der Schwede, der Körper, die Seele.

**FILMBULLETIN** Hatten Sie keine Ambitionen, Drehbücher zu schreiben und Filme zu machen?

**HARRY SCHEIN** Nein, nie. Ich bin sehr egoistisch, nein, nicht egoistisch. Wenn wir vom Privatleben einmal absehen, dann will ich der Beste sein, wenn es eine Konkurrenz gibt, die ich ernst nehmen – und der Beste bin ich immer gewesen. Vielleicht hätte ich einen guten Film machen können, aber das wäre dann möglicherweise nicht der beste geworden.

**FILMBULLETIN** Sie haben während unseres Gespräches schon oft über Ingrid Thulin gesprochen. Wie haben Sie sie kennengelernt?

**HARRY SCHEIN** Ich hatte ein Verhältnis mit einer anderen Schauspielerin. Wir sassen in einem Restaurant, und da habe ich Ingrid gesehen. Ingrid war ja fürchterlich schön. Ich kann mich erinnern, dass ich damals in einer kleinen Wohnung wohnte und ungefähr zwanzig, dreissig Leute eingeladen hatte, man tanzte.

Und da waren auch Ingrid und ihr damaliger Mann. Ich habe diesen Mann mit Ingrid betrogen, sie haben sich scheiden lassen und ich habe Ingrid bald geheiratet.

**FILMBULLETIN** Ingrid Thulin gehört zu den grossen Schauspielerinnen im Ensemble Ingmar Bergmans. Sie hat nicht nur in seinen Filmen oft neurotisch-intellektuelle Frauen gespielt und war möglicherweise irgendwann auf dieses Rollenfach festgelegt. Haben Sie Ihre Frau bei der Auswahl Ihrer Rollen nicht beraten?

**HARRY SCHEIN** Nein, niemals. Jedenfalls nicht, wie sie etwas spielen sollte. Es kann sein, dass sie mir ein idiotisches Manuskript gezeigt hat und ich gesagt habe, «das kannst du nicht machen.» Ich habe mein Privatleben mit Ingrid nie mit den Rollen, die sie gespielt hat, verwechselt. Das waren für mich immer zwei verschiedene Wirklichkeiten.

**FILMBULLETIN** Welche Filme mit Ingrid mögen Sie besonders?

**HARRY SCHEIN** Einige habe ich genannt, die Filme Ingmar Bergmans. Ich habe nicht alle ihre italienischen und französischen Filme gesehen, sie selbst hat sie nicht alle gesehen. Ich habe mich sehr distanziert von dem Visconti-Film *DIE VERDAMMTEN* (1969), denn ich weiss so viel von der Geschichte, der Film hat sehr wenig mit Krupp zu tun. Ausserdem glaube ich, dass der Film sehr stark von Viscontis Homosexualität und dem Verhältnis zu Helmut Berger geprägt ist.

**FILMBULLETIN** Wie erklären Sie sich, dass Ingrid mit so wenig herausragen-

den Regisseuren gearbeitet hat? Sie wohnt in Rom, warum kam es nie zu einer Zusammenarbeit mit Antonioni?

**HARRY SCHEIN** Sie waren gut befreundet, aber er hatte ein Verhältnis mit Monica Vitti. Nein, das hat mindestens zwei Ursachen. Ingrid hat sich stets selbst versorgt, seit wir uns kennen. Um sich selbst zu versorgen, muss man manchmal «ja» sagen. Man bekommt nicht immer die tollen Angebote. Entscheidend war oft auch nicht das Renommee des Regisseurs, denn Ingrid kannte es in der Regel nicht. Sie ist an dieser Wirklichkeit nicht interessiert, sondern daran, was das Manuskript verspricht, und gewissermassen auch an Lohn und Brot. Das Interessante ist, dass Ingrid in der letzten Zeit verschiedene Angebote bekommen hat, und sie hat «nein» gesagt. Ich glaube, dass sie keine eigene Vorstellung von ihrem Renommee hat. Aber wenn ein bedeutender Regisseur mit einem Angebot käme – Ingrid geht ja noch immer ins Kino – würde sie «ja» sagen. Aber wenn kein Angebot kommt.

**FILMBULLETIN** Warum hat sie Schweden verlassen?

**HARRY SCHEIN** Das erste Mal, als sie wegging, hatte es mit mir zu tun. Aber sie ging ja nicht weg, sie hat viel Geld von Minnelli bekommen. Die Angebote, die sie vor der Filmreform, hauptsächlich aus Frankreich und Italien, bekam, waren sehr interessant und viel besser bezahlt. Von Alain Resnais, mit dem sie *LA GUERRE EST FINIE* (1966) machte, war sie sehr beeindruckt, und Yves Montand war eine grosse Persönlichkeit. Sie hat auch fünf- oder zehnmal mehr bekommen als in Schweden. Sie hat eine kleine Wohnung in Paris gekauft, und allmählich kamen mehrere Angebote aus Italien. So hat sie Schweden nicht verlassen, sondern hat Angebote bekommen, die bedeutend attraktiver waren, künstlerisch und ökonomisch. Sie hat ziemlich viel Geld verdient. Zuerst kaufte sie eine Wohnung an der Piazza Navona, dann baute sie ein Sommerhaus in Sacrofano. Das war eine idiotische Idee, ein Haus mit neunzehn Zimmern.

Ingrid ist sehr scheu, so scheu, dass sie sich beinahe lächerlich macht, wenn sie auf die Presse trifft. Sie macht einen unverständlichen Spass nach dem anderen. Erland Josephson sagt: «Es ist wunderbar mit Ingrid, sie lacht die ganze Zeit und man hört die Pointe der lustigen Geschichte nicht, aber man fühlt sich wohl mit ihr. Ein sehr pressewirksames Auftreten ist das aber nicht.» In Schweden ist sie im Prinzip vergessen.

**FILMBULLETIN** Sie hat als Regisseurin zwei Filme gemacht, *EINS UND EINS* (EN OCH EN, 1978) mit Erland Josephson zusammen und *ZERBROCHENER HIMMEL* (BRUSTEN HIMMEL, 1982). Warum hat sie nicht weiter als Regisseurin gearbeitet?

**HARRY SCHEIN** Auch das ist typisch für Ingrid. Als wir die Filmschule gründeten, gab es viele Sitzungen. Wir diskutierten darüber, welche Kriterien wir für

die Ausbildung der Schüler entwickeln sollen. Ingrid hat nie einen Satz gesagt, um sich selbst hervorzutun, das ist nicht ihre Natur. Was sie machte, beruhte auf Initiative von anderen. Das Buch, das sie geschrieben hat, das war nicht ihre Idee, sondern die des Verlages. Ingrid weiss nicht, wie man mit anderen Leuten umgeht. Für sie war es ein Glück, Ingmar Bergman zu treffen, und ich glaube, Ingmar war sehr an Ingrid interessiert.

V.

**FILMBULLETIN** Ich möchte gern mit Ihnen über Ihre österreichische Herkunft sprechen.

**HARRY SCHEIN** Wir wohnen in Wien, im zweiten Bezirk, in der Rustenbacher Allee. Es gibt nur Villen auf der einen Seite und auf der anderen ist der Prater. Als mein Vater starb, sind wir in die Weissgärberstrasse übersiedelt. An der Ecke steht jetzt das teuerste Restaurant von Wien, aber damals war es eine sehr billige Kneipe, wo man Bier trank. Mein Vater besass eine Speditionsfirma. Er hatte in Manchester Ökonomie studiert. Wir waren verhältnismässig gebildete Leute. Ich war sechs oder sieben Jahre alt, als ich das erste Mal in der Oper war, bei Mozarts Zaubergeflöte. Es begann mit drei Engeln oder so, die sangen: «Weckt ihn nicht, weckt ihn nicht, weckt ihn nicht!», während er dort liegt und schläft. Meine einzige Reaktion war: wenn sie ihn nicht wecken wollen, warum singen sie so? Meine Ingenieurs-Mentalität gab sich schon damals zu erkennen.

**FILMBULLETIN** Erinnern Sie sich gern an Ihre Wiener Kindheit?

**HARRY SCHEIN** Ich habe eigentlich keine Erinnerung. Fussballspielen war das beste, glaube ich. Ein alter Schulfreund hat mir das Manuskript seiner Autobiographie geschickt, und dort stand, dass ich das *enfant terrible* der Klasse war. Ich war verhältnismässig stark und habe mich immer gerauft. Das war die einzige Möglichkeit, Autorität zu haben. Als Zehnjähriger kam ich aufs Gymnasium. Meine Eltern wollten, dass ich Arzt werde. Man glaubte, dass ich sehr begabt sei. Aber ich schlug einen Rekord in Rechtschreibung, als ich sieben Jahre alt war. Das Wort, in dem ich sieben oder acht Fehler machte, hiess Rehledertüchlein.

Als ich elf Jahre alt war, starb mein Vater. Wir waren in der Premiere von «Axel an der Himmelstür» (1936), die Hauptrollen spielten Max Hansen und Zarah Leander. Als wir nach Hause kamen, war mein Vater tot. Er hat zu wenig geraucht und zu wenig getrunken, das ist meine einzige Erklärung.

**FILMBULLETIN** Wie hat sich Ihr Leben nach dem Tod Ihres Vaters verändert?

**HARRY SCHEIN** Ich war schon etwas älter, interessierte mich für Mädchen und las viel, zuerst Karl May, das habe ich mit Hitler gemeinsam.

**FILMBULLETIN** Und wie ging es dann weiter?

«Dass in Wien mit dem Anschluss Österreichs etwas passiert war, war ja offenkundig, aber mein Leben war eigentlich nicht davon beeinflusst.»

1  
Ingrid Thulin in  
NATTVARDS-  
GÄSTERNA  
(LICHT IM  
WINTER) Regie:  
Ingmar Bergman  
(1962)

2  
Ingrid Thulin in  
TYSTNADEN  
(DAS  
SCHWEIGEN)  
Regie: Ingmar  
Bergman (1963)

3  
Ingmar Bergman  
und Ingrid  
Thulin bei den  
Dreharbeiten zu  
VISKNINGAR  
OCH ROP  
(SCHREIE UND  
FLÜSTERN)

4  
Ingrid Thulin  
und Toivo Pavlo  
in ANSIKTET  
(DAS GESICHT)  
Regie: Ingmar  
Bergman (1958)

5  
Gunnar Björn-  
strand und  
Ingrid Thulin in  
NATTVARDS-  
GÄSTERNA  
(LICHT IM  
WINTER) Regie:  
Ingmar Bergman  
(1962)

**HARRY SCHEIN** Ja, dann kam ja der Anschluss Österreichs an Deutschland, und meine Mutter war Jüdin. Ich selbst bin kein Jude.

**FILMBULLETTIN** Aber, wenn die Mutter Jüdin ist ...

**HARRY SCHEIN** Das sagen die Juden, aber die Juden bestimmen, Gott sei Dank, nicht alles in der Welt.

**FILMBULLETTIN** Sind Sie in der jüdischen Religion erzogen worden?

**HARRY SCHEIN** Nein nein, ich bin getauft worden. Damals gab es die kollektive Beichte; wir waren in der Klasse vielleicht sechs Juden und gleichviel Protestanten, und wir wurden gezwungen zu beichten. Die Beichte hat vielleicht eine halbe Minute gedauert. Onanie durfte man nicht einmal als Sünde angeben, so gross war die Angst vor der Sexualität in Österreich.

**FILMBULLETTIN** Sie haben also nicht wahrgenommen oder gewusst, dass Sie jüdischer Abstammung sind?

**HARRY SCHEIN** Doch, durch meine Mutter. Aber in den Kreisen, in denen ich aufgewachsen bin, war die Religion der Mutter uninteressant. Das mit Mischlingen und Halbmischlingen und Viertelmischlingen, das kam ja erst später im Zusammenhang mit der Rassen-theorie. Es gibt übrigens einen wichtigen Unterschied zwischen dem Hitler-Antisemitismus und dem österreichischen. Der österreichische Antisemitismus hat ja sehr alte Wurzeln und war kirchlich bedingt. Einer der berühmtesten Lokalpolitiker in Österreich, der Bürgermeister von Wien Lueger, war ein gewaltsamer Antisemit, aber sobald sich ein Jude taufen liess, war er vollkommen respektabel.

**FILMBULLETTIN** Wie haben Sie den Anschluss Österreichs erlebt?

**HARRY SCHEIN** Das war ein ganz phantastisches Erlebnis. Am Abend des 13. März 1938 war ich auf der Ringstrasse, dort waren mindestens zwei-, dreihunderttausend Menschen – es war wie ein kollektiver Orgasmus. Zwei Tage später war ich am Heldenplatz. Es sollen fünfhunderttausend Leute dort gewesen sein, Hitler hat eine Rede gehalten und erzeugte einen phantastischen Enthusiasmus. In seiner Autobiographie schätzt Kreisky die Anzahl der Nazisympathisanten auf dreissig Prozent, das ist vollkommen lächerlich. Da habe ich eine andere Auffassung. Es waren viel mehr, ich übertreibe vielleicht etwas, wenn ich sage, es waren über neunzig Prozent der Österreicher, die den Anschluss an Deutschland wollten, denn die Lage in Deutschland in Bezug auf die Arbeitslosigkeit hatte sich seit 1935 radikal verbessert und in Österreich verschlechtert.

**FILMBULLETTIN** Haben Sie als Jugendlicher die Dimension dessen, was da auf dem Heldenplatz vor sich ging, verstanden?

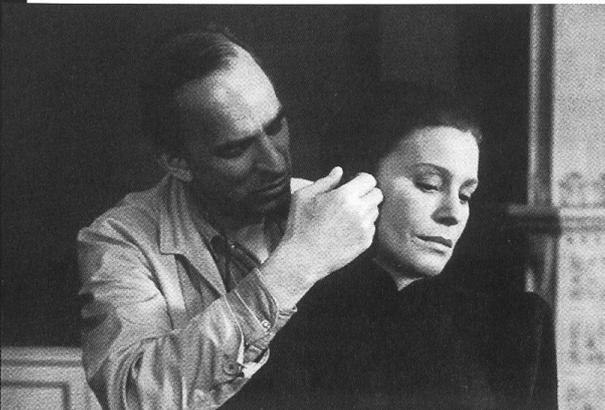
**HARRY SCHEIN** Ja, das habe ich. Dass in Wien etwas passiert war, war ja offenkundig, aber mein Leben war eigentlich nicht davon beeinflusst. Wenn der Vater stirbt, bekommen die Kinder einen Vor-



1



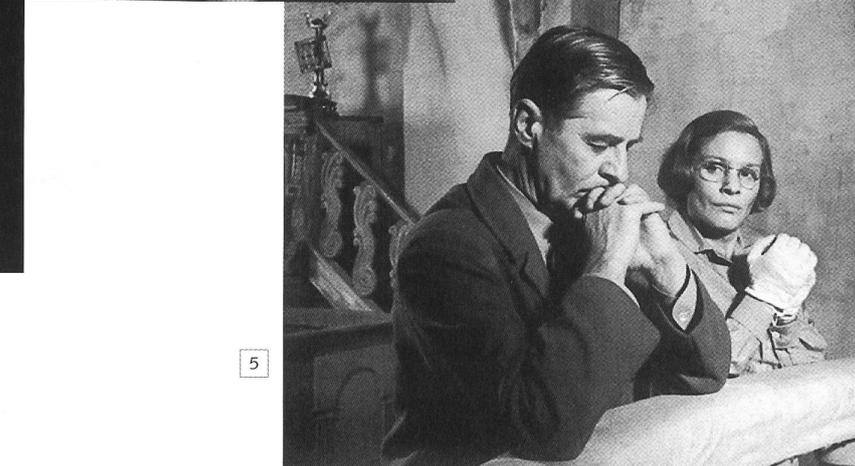
2



3



4



5

ZWISCHENDURCH  
FILMPOLITIK



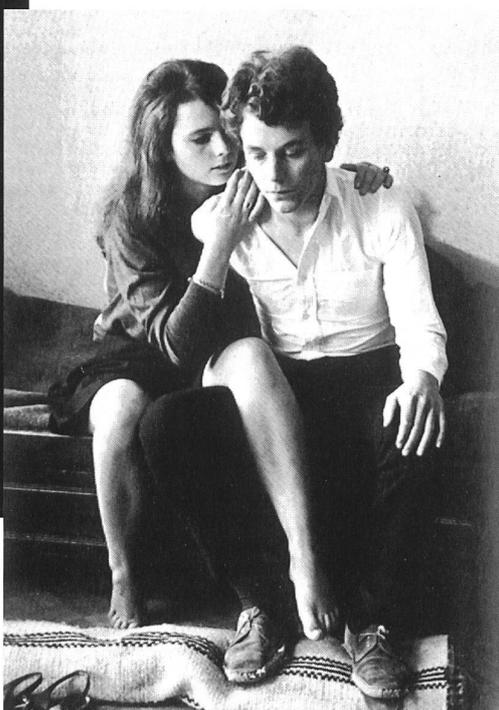
1



2



3



4

mund. Bei mir war das der Advokat der Familie. Er hat meiner Mutter gesagt – und das war sehr intelligent von ihm – «ich glaube, es ist am besten, wenn Ihre Kinder wegkommen.» Das war damals allerdings leichter gesagt als getan. Meine Schwester wehrte sich, denn sie war im Gegensatz zu mir sehr religiös und in irgendeiner katholischen Organisation, die zum Katholizismus getauften Juden helfen sollte, tätig. Es war auch nicht so leicht, ein Land zu finden, das einem Asyl gab.

**FILMBULLETTIN** Wie sind Sie nach Schweden gekommen?

**HARRY SCHEIN** Ich glaube, dass dieser Advokat irgendwie eine Beziehung zu der Schwedischen Botschaft hatte, aber davon weiss ich nichts.

**FILMBULLETTIN** Sind Sie allein nach Schweden gegangen?

**HARRY SCHEIN** Ja, allein.

**FILMBULLETTIN** Warum ist Ihre Mutter nicht mitgegangen?

**HARRY SCHEIN** Das habe ich erst später erfahren. Sie hat einen Mann geheiratet, den ich nie getroffen habe – dumm genug: einen jüdischen Bankier. Wir schrieben einander einige Briefe, und dann hörte alles auf. Eines Tages bekam ich vom Roten Kreuz einen kurzen Brief, dass die Familie Langbank, so hiess dieser Bankier, nach Osten deportiert worden ist. Meine Mutter hatte offenbar jemandem vom Roten Kreuz meinen Namen und meine Adresse gegeben. Das war das Letzte, das ich gehört habe.

**FILMBULLETTIN** Sind Ihre Mutter und deren Mann in Theresienstadt umgekommen?

**HARRY SCHEIN** Nein, nicht in Theresienstadt, im Osten. Die ganze Familie. Das war so ein Beispiel, wie zivilisiert die ganze deutsche Organisation war.

**FILMBULLETTIN** Wie war es für Sie unter den gegebenen Umständen, allein in ein fremdes Land zu gehen?

**HARRY SCHEIN** Ich kam zu einem ganz gewöhnlichen Bauern. Ich konnte ja an und für sich nichts, aber ich habe gelernt, Kühe zu melken. Man denkt, die Situation sei eine Katastrophe, aber so war es nicht. Irgendwie empfand ich es sogar als eine Befreiung von einem sehr disziplinierten Leben, «du darfst das nicht machen und das nicht.» Für neun Monate Arbeit bekam ich ausser Essen und Schlafen zwei schwedische Kronen, das war alles. Da ich keine Zigaretten hatte, habe ich Stumpen aus den Autos gestohlen.

**FILMBULLETTIN** Hatte Ihnen Ihre Familie kein Geld mitgegeben?

**HARRY SCHEIN** Man durfte damals nicht mehr als zehn Reichsmark mit hinausnehmen.

**FILMBULLETTIN** Sie haben für zwei Kronen im Monat gearbeitet?

**HARRY SCHEIN** Nein, nicht im Monat, für neun Monate. Allmählich fand ich das selber nicht richtig. Eine soziale Behörde verschaffte mir eine Arbeit als Laufjunge bei einer Apotheke. Dann habe ich mit einem Fernstudium, wir

nennen das Korrespondentenstudium, begonnen. Damit erwarb ich das Abitur.

**FILMBULLETTIN** Wie haben Sie die schwedische Sprache erlernt?

**HARRY SCHEIN** Das kam ziemlich schnell. Ich war gezwungen einzusehen, dass ich etwas lernen muss, denn ich hatte keine Familie oder Geld zum Zurückfahren. Da wird man plötzlich begabt, auch wenn man vorher unbegabt war. Ausserdem hatte ich Hilfe vom Apotheker und von einem Bibliothekar. Beide waren irgendwie Mentoren. Nach einem Jahr habe ich eine Arbeit an der agronomischen Universität bekommen. Aber ich glaubte, dass Uppsala für mich nicht das Richtige war. Ich wollte die Gewissheit, mich versorgen zu können, deshalb wollte ich Ingenieur werden, und damals war die nächste Technische Hochschule in Stockholm. Aber ich hatte ja noch immer kein Geld. Ich bekam eine Arbeit als Laboratoriums-assistent, an einem Institut für experimentelle Biologie. Dort habe ich gearbeitet und gleichzeitig studiert. Ich wohnte die ganze Zeit in einem Pensionat mit einigen norwegischen Flüchtlingen, die zwei, drei Jahre älter waren als ich. Wir diskutierten die ganze Zeit über den Krieg.

**FILMBULLETTIN** Hatten Sie die Vorstellung, nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches, nach Österreich zurückzugehen?

**HARRY SCHEIN** Nein.

**FILMBULLETTIN** Sie hatten schon als junger Mann entschieden, in Schweden zu bleiben?

**HARRY SCHEIN** Nein, ich hatte manchmal an die USA gedacht und später an Italien. Österreich und Deutschland waren für mich vollkommen uninteressant. Ich fand Schweden auf vielen Gebieten, kulturell und innenpolitisch, viel sympathischer. Und ich habe hier in Schweden studiert und ein schwedisches Examen gemacht. Aber auch nach meinem Examen war es nicht so leicht, eine Stelle zu finden. Man war nicht gewohnt, Ausländer als Ingenieure einzustellen. Ich will nicht überreiben, aber es hat vielleicht zwei Monate gedauert, bis einer «ja» sagte, aber nur für vier Stunden am Tag. Das war eine verhältnismässig kleine Gesellschaft, zehn, fünfzehn Angestellte. Meine Aufgabe war, Wasseranalysen zu machen. Es dauerte aber nicht mehr als zwei oder drei Jahre, bis ich Oberingenieur wurde. Dazu hatten auch ein paar Erfindungen beigetragen, die ich gemacht hatte und von denen eine zumindest in den meisten zivilisierten Ländern ziemlich erfolgreich war. Später, als die Gesellschaft pleite ging, fragte man mich, ob ich sie leiten wollte. Das war mein erster sehr wichtiger Schritt in die Selbständigkeit. Ich konnte mich noch erinnern, wie schwer es war, eine Anstellung zu bekommen, deshalb habe ich 1955 die Gesellschaft für eine Krone gekauft. Als ich fünf Jahre später die Gesellschaft *Merkantiles Ingenieursbüro*

«Olof Palme kam ins Restaurant und sagte, "so essen also die Reichen." Das war sehr komisch, denn Olof kam aus aristokratischen Kreisen, aber er hatte bis zu diesem Zeitpunkt noch nie in einem so teuren Restaurant gegessen.»

Stockholm verkaufte, da hatte sie mehr als hundert Angestellte.

**FILMBULLETIN** Sie haben mir erzählt, dass Sie sehr viel Literatur über den Nationalsozialismus lesen. Auf welche Weise beschäftigt Sie das Thema heute?

**HARRY SCHEIN** Mein Verhältnis zu Deutschland ist ganz unkompliziert. Mit Österreich war es anders, und da hat sich meine Auffassung geändert. Heute habe ich viel mehr Respekt, aus verschiedenen Gründen. Meine erste Kritik an Kreisky war, dass man das Problem unter den Teppich kehrt. Aber allmählich habe ich verstanden, dass, wenn man sehr hart mit der Vergangenheit aufräumt, «wer würde dann die Züge fahren und die Post austragen?» Man kann nicht alle bestrafen.

## VI.

**FILMBULLETIN** Sie haben in den höchsten politischen Kreisen verkehrt, waren mit Bruno Kreisky und Willy Brandt bekannt. Hatten Sie nie Ambitionen, in die Politik zu gehen?

**HARRY SCHEIN** Nein, ich bin einmal zu etwas gewählt worden, und das hat mir überhaupt kei-

nen Spass gemacht. Ich war nie beim Staat angestellt. Aber ich hatte viele Freunde in der Politik. Olof Palme habe ich 1951 getroffen, wir sind bald gute Freunde geworden und haben zweimal in der Woche Tennis gespielt.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie Olof Palme kennengelernt?

**HARRY SCHEIN** Ich hatte ungefähr 1950 in einem Artikel in einer sozialdemokratischen Zeitschrift einen sehr starken Angriff gegen die sozialdemokratische Kulturpolitik unternommen. Das schwedische Radio wollte eine Diskussion darüber machen und hat die schwedische Parteiorganisation angerufen, die Olof geschickt hat. Ich hatte nie von Olof Palme gehört, aber da ich ja selbst, trotz meiner Kritik, Sozialdemokrat war, habe ich gesagt: «Können wir nicht zusammen Essen gehen?» Schon damals war ich es gewohnt, in sehr teure Restaurants zu gehen. Olof kam ins Restaurant und sagte, «so essen also die Reichen.» Das war sehr komisch, denn Olof kam aus aristokratischen Kreisen, aber er hatte bis zu diesem Zeitpunkt noch nie in einem so teuren Restaurant gegessen.

**FILMBULLETIN** Was hatten Sie für ein Verhältnis zueinander?

**HARRY SCHEIN** Es war natürlich ein Schock, als er ermordet wurde. Und irgendwie bedeutet er für mich heute fast mehr als zu der Zeit, als er lebte. Ich hatte vor einem Jahr ein grosses Seminar über Olof Palme. Bei Olof gab es eine extraordinary Dimension, die ausserordentlich schwer zu definieren ist. Als Mensch und als Politiker hatte er

seine Vorteile und Nachteile. Ich glaube zum Beispiel, dass er einen Fehler gemacht hat, so optimistisch in die Dritte Welt zu investieren. Er hatte auch einen, ich sage, menschlichen Fehler. Er war ausserordentlich wettbewerbsbewusst und war, im Tennis zum Beispiel, ein sehr schlechter Verlierer, aber ein sehr generöser Gewinner. Ich bin das Gegenteil. Ich prahle, wenn ich gewinne, wenn ich verliere, kümmert mich das nicht. So hat ein Tennismatch, das ich gewann, die schlechtesten Seiten von uns beiden hervorgekehrt. Zwischen uns hat eine enorme Empathie bestanden. Eines Morgens um sechs Uhr kam meine Haushälterin, die damals hier wohnte, plötzlich zu mir und sagte: «Olof Palme ist hier.» Ich habe mich nie um meinen Geburtstag gekümmert. Er war auf dem Weg, eine Rede zu halten, und sagte: «Ich muss dir noch ein Geschenk bringen.»

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie von dem Tod Olof Palmes erfahren?

**HARRY SCHEIN** Das war in gewisser Weise etwas peinlich. Ich habe mit Erland Josephson im Restaurant zu Abend gegessen. Meine Liebhaberin, die ich sehr liebte und die mich zwang, mich von Ingrid scheiden zu lassen, war auch da. Dann haben wir uns um halb zwölf verabschiedet. Normalerweise habe ich bei mir geschlafen, aber an diesem Abend sollte ich bei ihr schlafen. Im Fernsehen lief eine Retrospektive mit Filmen von Visconti und an diesem Abend lief DIE VERDAMMTEN. Die posthume Eifersucht meiner Geliebten auf Ingrid bewirkte, dass sie sich das nicht anschauen wollte, sie ging in ihr Schlafzimmer, ich nach einer Stunde in mein Bett im Nebenzimmer. Um halb zwei weckt sie mich plötzlich. Der damalige Kulturminister hat mich dort angerufen und mir die Nachricht übermittelt. Er fühlte eine Empathie für mich, er wollte nicht, dass ich in der Zeitung vom Tod Olofs lese – wie er wusste, dass ich bei meiner Geliebten war, weiss ich nicht. Es war ein fürchterlicher Schock, ich wollte sofort allein sein, habe ein Taxi genommen und bin nach Hause gefahren. Dann hat mich der damalige Finanzminister angerufen, seine Frau und er hatten Mitleid mit mir, sie wollten, dass ich zu ihnen komme. Ich bin am nächsten Tag hingefahren, und da hatte der Minister plötzlich zwei Sicherheitspolizisten bei sich. Wir haben über die Situation geredet. Aber wer Olof Palme eigentlich war und was er für mich bedeutet hat, habe ich erst viel später verstanden.

**FILMBULLETIN** Wer hat ihn umgebracht? Was ist Ihre Theorie über seine Ermordung?

**HARRY SCHEIN** Die ist sehr einfach. Einfacher als die der schwedischen Polizei. Es gab Gruppen in der Hochfinanz, beim Militär, bei der Polizei, die Olof hassten und die keine Schwierigkeiten hatten, einen Mörder zu engagieren. Einige Wochen vorher hatten zwölf leitende Marineoffiziere einen Artikel über Palme geschrieben und ihn bei-

nahe zum Landesverräter erklärt. Wenn die Marineoffiziere wirklich geglaubt haben, was sie geschrieben hatten, so wäre es ihre patriotische Pflicht gewesen, Olof umzubringen. Die Polizei hat das nie untersucht.

**FILMBULLETIN** Sie meinen, es waren die Marineoffiziere?

**HARRY SCHEIN** Es gab Nationalisten bei der Polizei, es gab leitende Finanz- und Industrielleute, die Olof vorwarfen, sich in Vietnam zu sehr engagiert zu haben. Die diplomatischen Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und Schweden waren deshalb sehr schlecht, und das hat einigen Leuten nicht gepasst.

**FILMBULLETIN** Sie haben auf vielen Gebieten eine brillante Karriere gemacht. Was war Ihre Triebkraft?

**HARRY SCHEIN** Einige Triebkräfte sind sehr einfach und deutlich. In Österreich habe ich eine Form von Sicherheit, ökonomischer Sicherheit und sozialer Respektabilität, gefühlt. In Schweden war ich ein Ausländer in einem fremden Land. Dann kam noch eine Sache dazu. Warum habe ich meine ersten Artikel unter meinem Namen publiziert? Wenn man in jungen Jahren seinen Namen unter seinem Artikel sieht, ist das eine Form von Exhibitionismus, etwa «bin ich nicht tüchtig?» Der andere Antrieb war meine Pedanterie. Alles soll unendlich sein. Die Ökonomie war nicht mehr so wichtig, nachdem ich die Selbständigkeit hatte. Ich habe nie mit meinem Geld gespielt, aber seitdem ich nicht mehr bei der Bank bin, habe ich nichts anderes zu tun. Heute habe ich ungefähr zehnmal soviel Geld wie vor zehn Jahren. Ich habe keinen Nutzen von diesem Geld. Ich mache das als Sport. Als Herausforderung ist es gut, es ist bequem, ich sitze zu Hause und sehe mir die Börse an. Wenn ich besser bin als die Börse im Durchschnitt, dann bin ich tüchtig.

**FILMBULLETIN** Was steckt hinter dem Ehrgeiz?

**HARRY SCHEIN** Ich habe nicht «Ehrgeiz» gesagt. Ich habe gesagt, Prahlen und Exhibitionismus. Ehrgeiz strebt immer nach einer längeren Perspektive. Die habe ich nicht. Ich trinke ja ziemlich viel und habe ausserordentlich hohe Taxirechnungen, denn ich will nicht, dass ein Polizist sieht, dass ich betrunken bin. Dann gibt es grosse Berichte in den Zeitungen. Ich will mich nicht schämen müssen.

**FILMBULLETIN** Was war Ihr grösster Fehler?

**HARRY SCHEIN** Fehler? Massenhaft! Aber, was meint man mit Fehlern? Fehler, die mich weniger erfolgreich gemacht haben, in der Liebe, in der Wirtschaft, als sozialer Mensch, oder Fehler, die eigentlich nichts mit meiner Person zu tun haben, die sachlich begründet waren. Einer meiner grössten Fehler betrifft ein Projekt über ein neues Verfahren der Energieproduktion hier in Schweden mit einer Bank und einer Gesellschaft, die Gas produziert. Das Projekt kostete vier Milliarden, wir



5

1  
Max von Sydow,  
Martin Ljung  
und Tage  
Danielsson in  
ÄPPELKRIGET  
(DER APFEL-  
KRIEG) Regie:  
Tage Danielsson  
(1972)

2  
BALTUTLÄM-  
NINGEN (DIE  
AUSGELIEFER-  
TEN) Regie:  
Johan  
Bergenstråhle  
(1970)

3  
ÅDALEN 31  
Regie: Bo  
Widerberg  
(1969)

4  
HARRY MUNTER  
Regie: Kjell  
Grede (1969)

5  
Olof Palme  
übergibt an  
Arne Sucksdorff  
einen Preis für  
MITT HEM ÅR  
COPACABANA.  
Im Hintergrund  
Harry Schein.



1



2



3



4



5

1  
*Mona Seilitz in  
GILIAP Regie:  
Roy Andersson  
(1975)*

2  
*Anita Ekström  
in EN  
HANDFULL  
KÄRLEK (EINE  
HANDVOLL  
LIEBE) Regie:  
Vilgot Sjöman  
(1974)*

3  
*Sven Wollter in  
MÄNNEN PÅ  
TAKET (DER  
MANN AUF DEM  
DACH) Regie:  
Bo Widerberg  
(1976)*

4  
*Liv Ullmann  
und Max von  
Sydow in  
UTVANDRARNÄ  
(DIE AUS-  
WANDERER)  
Regie: Jan Troell  
(1971)*

5  
*BRÖDERNA  
LEJONHJÄRTA  
(BRÜDER  
LÖWENHERZ)  
Regie: Olle  
Hellbom (1977)*

haben zwei oder drei Jahre daran gearbeitet, und es ist nicht gelungen. Man kann sagen, dass es ein Fehler war, aber wir wissen nicht, welchen Fehler wir gemacht haben. Ich habe auch schlechte Filme produziert. Es gibt andere Fehler, die meine Persönlichkeit betreffen, aber da sollte man mich nicht fragen.

**FILMBULLETIN** Was war Ihr grösster Erfolg?

**HARRY SCHEIN** Auch das ist schwer zu sagen. Objektiv war mein grösster Erfolg das Geschäft mit Ericsson. Als L. M. Ericsson grosse Schwierigkeiten mit seiner Telefongesellschaft hatte, gab es zwei Banken, die die Gesellschaft kontrollierten, und beide hatten «nein» gesagt. Dann sind sie zu mir gekommen, zu einer staatlichen Bank also. Banken sehen gewöhnlich auf die ökonomische Solidität der Gesellschaft, während ich versuchte, die Potentiale zu untersuchen. Dann habe ich «ja» gesagt, das war ein Milliardenbetrag. Objektiv ist das natürlich viel wichtiger als das, was ich beim Film gemacht habe. Das waren Erfolge, die eigentlich lächerlich sind.

**FILMBULLETIN** Sie haben erzählt, dass Sie Ihre Wurzeln so oft haben abschneiden müssen. Denken Sie mit Trauer an bestimmte Dinge in Ihrer Vergangenheit?

**HARRY SCHEIN** Im Gegenteil. Ich fand das Begräbnis von Greta Garbo hier in Stockholm lächerlich. Zehn Jahre nach dem Tod – für mich ist mit dem Tod Schluss, nicht nur bezogen auf mich, sondern auch bezogen auf das, was übrigbleibt. Okay, einige Freunde sagen vielleicht: «Kannst du dich an Harry erinnern, den mit den Schwimmbecken.» Ich habe eine ganz illusionslose Auffassung.

**FILMBULLETIN** Was ist heute wichtig für Sie?

**HARRY SCHEIN** Nichts ist wichtig. Solange ich leben muss, will ich gern etwas Zärtlichkeit haben, auch körperlich. Nette Gespräche, aber nicht zu oft und nicht so lang. Gute Bücher. Ich werde später das Schwimmbecken reinigen, nein, da ist nichts besonders wichtig.

**FILMBULLETIN** Sie sprachen von Mentoren, die Ihnen viel ermöglicht haben. Haben Sie Ambitionen, als Mentor aufzutreten?

**HARRY SCHEIN** Es gibt viele Leute, die mich in der Vergangenheit als Mentor aufgefasst haben. Es war aber nie mein Bestreben, ein Mentor zu sein. Ich bin wie ich bin. Da bin ich sehr arrogant, ich bin kein Schauspieler. Das Wichtigste ist, dass ich nie versucht habe, ein Mentor zu sein. Teilweise deshalb, weil ich keine eigenen Kinder habe und deshalb sehr wenig mit den jüngeren Generationen verkehre.

**FILMBULLETIN** Sie haben in Ihrem Leben immer neue Herausforderungen gesucht. Ich kann nicht glauben, dass Sie sich einfach zur Ruhe setzen.

**HARRY SCHEIN** Dass in Schweden ein alter Mann Regierungschef wird, wie Adenauer in Deutschland zum Beispiel, das ist hier ganz unmöglich. Nur Künstler, Schauspieler, Komponisten, Schrift-

steller, die können in höherem Alter noch arbeiten.

**FILMBULLETIN** Wenn Sie also weiter arbeiten wollten, wäre es Ihnen gar nicht möglich?

**HARRY SCHEIN** Ich habe ja genug Geld, ich könnte mir eine Gesellschaft kaufen, aber das geht gegen meine Eitelkeit. Eine Gesellschaft, die ich mir zu kaufen leisten kann, nein. Ich hatte mir bei meinen drei Arbeiten immer eingebildet, es seien die wichtigsten Arbeiten der Welt – beinahe.

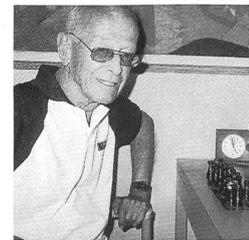
**FILMBULLETIN** Die Arbeit fehlt Ihnen also?

**HARRY SCHEIN** Ich kann keine Arbeit finden, für die ich engagiert werde. Ich kann nicht einmal genug Ideen für mein Schreiben finden. Es kommen noch immer viele Leute zu mir, jetzt weniger, aber nach Olof Palmes Tod waren es besonders viele. Besonders vom Auswärtigen Amt. Einige aus der Filmbranche. Zuletzt das schwedische Fernsehen. Die Boulevardpresse ruft an. Sie haben gefragt, «was machst du am nächsten Neujahr», da habe ich gesagt, «da bin ich tot.»

**FILMBULLETIN** Empfinden Sie Schweden gegenüber Dankbarkeit?

**HARRY SCHEIN** Ich habe gegenüber Schweden gemischte Gefühle. Natürlich bin ich dankbar, dass man mich hier in Schweden aufgenommen hat. Was wäre sonst passiert? Andererseits hat Schweden sich sehr zu schämen, weil es zu so vielen, die hier rein wollten, «nein» gesagt hat. Warum durfte ich hinein in dieses Land, vielleicht weil der Advokat eine Beziehung nach Schweden hatte. Warum für mich eine Ausnahme? Bleibt die interessante Frage: Bin ich es oder ist es das Glück, dem ich dankbar sein muss? Ich hatte Glück, an den Mann zu geraten, bei dem ich die Gesellschaft für eine Krone kaufen konnte. Man kann sagen, es ist meine Begabung, dass ich etwas daraus gemacht habe, aber ich glaube, das Glück spielt eine grosse Rolle. Und ausserdem: man kann sehr begabt sein, aber früher oder später, oder zu einer anderen Zeit, in einem anderen Land, funktioniert die Begabung vielleicht überhaupt nicht. Ich glaube an Zufälle.

Das Gespräch mit Harry Schein führte Renata Helker



*Oliver Krens: Schwedische Filmpolitik der sechziger bis frühen achtziger Jahre. Voraussetzungen, Inhalte und Folgen der Reformbestrebungen seit 1963. Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Band 54, Bochum, Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, 1988*

# Filmbulletin

proudly presents



Vorpremiere

## «ADIEU, PLANCHER DES VACHES»

### von Otar Iosseliani



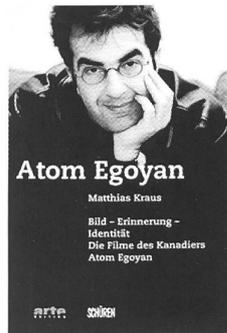
Mittwoch, 3. Mai 2000, 21.00 Uhr  
Türöffnung 20.45 Uhr  
im Kino Morgental, Zürich  
Albisstrasse 44, 8038 Zürich  
(Tram Nr. 7 ab Hauptbahnhof Zürich  
bis Haltestelle Morgental)

Als Abonnentin oder als Abonnent  
erhalten Sie Ihr Gratis-Billet  
bei Filmbulletin, Postfach 68,  
8408 Winterthur

Telefon 052 226 05 55  
Fax 052 222 05 51  
e-mail: info@filmbulletin.ch

Wir danken ganz herzlich  
für die Zusammenarbeit:  
Filmverleih Fama Film, Bern  
Kino Morgental, Zürich

# arte bei Schüren



In Vorbereitung  
320 Seiten, Pb.  
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)  
ISBN 3-89472-321-1  
Erscheint im August 2000

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



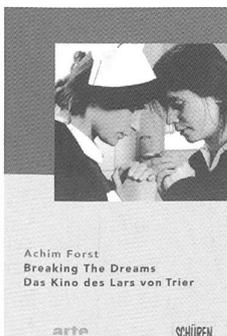
4. Auflage  
240 S., Pb., zahlr. Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,80)  
ISBN 3-89472-316-5

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



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

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

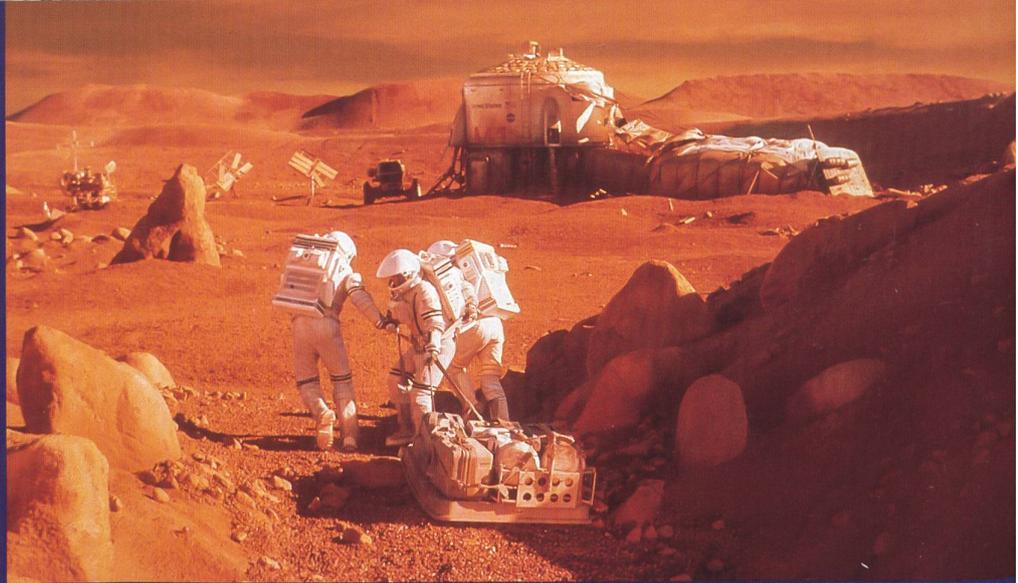


240 S., Pb., über 200 Abb.  
DM 34,- (ÖS 248/SFr 31,50)  
ISBN 3-89472-309-2

„sehr informativ, spannend, aufschluß-  
reich und einfühlsam“  
film-dienst

SCHÜREN

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



«Metaphysik  
des Lichts»