

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 228

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: 04.05.2025

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



Kino in Augenhöhe - 4.2000 Fr./DM 12.- öS 100.-

B U L L E T E N

> Drehbuch
> Theorie Farbe

Werkstatt Drehbuch: Claude Sautet, Jacques
Fieschi, Philippe Carcassonne

Eric Pleskow – Berufung Produzent

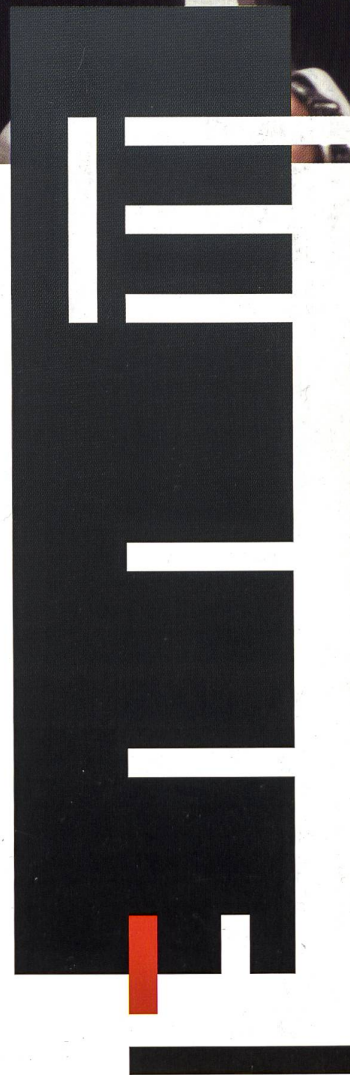
Farbe im Film

GRIPSHOLM von Xavier Koller

DANCER IN THE DARK von Lars von Trier

O BROTHER, WHERE ART THOU? von Joel Coen

HOLLOW MAN von Paul Verhoeven





FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

zeitlos aktuell...

Schreiben für den Film

«Brave Leute sind meist ziemlich langweilig»
Werkstattgespräch mit
Julius J. Epstein
Filmbulletin 6.85

«Liebesverhöre»
Gerhard Midding:
Portrait *Jules Furthman*
Filmbulletin 6.88

«Das Leben hat eine ganz andere Dramaturgie»
Gespräch mit *Steven Zaillian*
Filmbulletin 1.94

«Immerhin hat die Provinz eine andere Sprache als die Stadt»
Gespräch mit *Bruno Moll* und *Otto F. Walter*
Filmbulletin 1.86

«Erzählen in Bildern»
Jochen Brunow: Das Drehbuch als Nahtstelle zwischen literarischer und filmischer Narration
Filmbulletin 6.88

«Die Zäsur in der Sprache evoziert das Bild»
Jürgen Kasten:
Der Filmautor *Carl Mayer*
Filmbulletin 3.94

«Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher»
Werkstattgespräch mit *Jean Gruault*
Filmbulletin 3.87

«Die meisten Filme handeln von Helden, nicht von Themen»
Gespräch mit *Nora Ephron*
Filmbulletin 4.89

«Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens»
Werkstattgespräch mit *David Rayfield*
Filmbulletin 2.96

«Handwerk und Kreativität sind gleichwertig»
Gespräch mit *Robert McKee*
Filmbulletin 4.88

«Du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert»
Gespräch mit *William Goldman* und *Rob Reiner*
Filmbulletin 2.91

«Die Gegenargumente, das Risiko müssen immer so gross wie möglich sein»
Werkstattgespräch mit *Walter Bernstein*
Filmbulletin 5.96

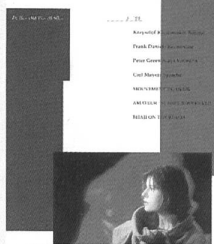
filmbulletin
Kino in Augenhöhe



**film
bulletin**
Kino in Augenhöhe



**FILM
BULLETIN**



Ich bestelle folgende Einzelhefte:

Zum damaligen Einzelheftpreis (zuzüglich Versandkosten)

- ☐ 6.85
- ☐ 1.86
- ☐ 3.87
- ☐ 4.88
- ☐ 6.88
- ☐ 4.89
- ☐ 2.91
- ☐ 1.94
- ☐ 3.94
- ☐ 2.96
- ☐ 5.96

☐ Herr ☐ 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

FB 4'00



4.2000
42. Jahrgang
Heft Nummer 228
Oktober 2000

Titelblatt:
Marcus Thomas als Karlchen,
Heike Makatsch als Lydia
und Ulrich Noethen als Kurt
Tucholsky in GRIPSHOLM
Regie: Xavier Koller

KURZ BELICHTET

2

Kino-Tagebuch
Filmmuseum Berlin
Bologna 2000



KINO IN DER ZEITACHSE

10

Gib mal 'n Kuss auf Lydia
GRIPSHOLM von Xavier Koller

BERUFUNG: PRODUZENT

13

«Loyalität ist schwer zu finden»
Gespräch mit dem Produzenten
Eric Pleskow

WERKSTATT DREHBUCH

22

«Eine Schiene hinter die andere legen»
Gespräch mit Claude Sautet,
Jacques Fieschi und Philippe Carcassonne
Kleine Filmographie Claude Sautet

32

FILMFORUM

34

DANCER IN THE DARK von Lars von Trier

37

O BROTHER, WHERE ART THOU? von Joel Coen

40

HOLLOW MAN von Paul Verhoeven
Gespräch mit Paul Verhoeven

FILMTHEORIE

43

«Mehr Trieb als Bedeutung»
Farbe im Film



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 Ebner
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, Peter W.
Jansen, Jürgen Kasten,
Frank Arnold, Thomas
Rothschild, Gerhard
Midding, Otto Teischel,
Pierre Lachat, Michael
Kohler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurrow, Basel; Buena
Vista International,
Columbus Film, Monopole
Pathé Films, UIP, Zürich;
Jürgen Kasten, Gerhard
Midding, Berlin; WDR,
Köln; Avant-scène Cinéma,
Paris; Viennale, Wien

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

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

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

© 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.

Froschismus und andere Menschheits- plagen – ihre Chronisten Charles Hoy Fort und Paul Thomas Anderson

*«Und der Herr sprach zu Mose:
Sage Aaron: Recke deine Hand aus
mit deinem Stabe über die Bäche
und Ströme und Seen und lass
Frösche über Ägyptenland kommen.*



*Und Aaron reckte seine Hand
über die Wasser in Ägypten,
und es kamen Frösche herauf,
dass Ägyptenland bedeckt ward.»
2. Mose 8 1.–2.*

Die Plage der Frösche, die
den Pharao nicht dazu bewegen
konnte, das Volk Israel ziehen zu
lassen, dauert an bis heute. Von
Jahwe bis Yahoo sind circa 5760
Jahre vergangen, und die
Frösche springen aus dem Nil
geradewegs in die Reagenz-
gläser britischer Weltunter-
gangsvollstrecker: «Schafft ein,
zwei, viele Frösche: Das Klonen
macht die Natur epidemisch.
Der britische Forscher John B.
Gordon hat schon in den sechzi-
ger Jahren bahnbrechende
Erkenntnisse über das Klonieren
gewonnen. Er übertrug Kerne
aus Hautzellen ausgewachsener
Frösche auf entkernte Eizellen.
Daraus entwickelten sich Kaul-
quappen. Diese Experimente
zeigten, dass eine Umprogram-
mierung des Erbgutes in den
ausdifferenzierten Eizellen mög-
lich ist.» (FAZ, 18. 8. 2000) In
den Sechzigern verbannten wir
die Plüschtiere in eine frühere
Kindheit, um unsere garantiert
kuschelsicheren Gefährten aus
heimischen Gewässern mit Tupi-
fex zu füttern, auf dass starke
Frösche aus ihnen würden.

Wir leben in einer Epoche
der epidemischen Verbreitung
von irgendwas: geklonte
Frösche, Killerviren, Ozonlöcher,
Fundamentalisten, die Geiseln
nehmen und sie befreien, ehrlich
gebrochene Versprechen und
verlogene Ehrenworte, vegane
Glaubenstrommler, T-Bone-
Fetischisten, schlechte Filme,
noch schlechtere Musik – eine
cloaca maxima ungefragter Mei-
nungen, die eine Heerschar von
Geist-Schreibern (die Abwesen-
heit jener altmodischen Aus-
zeichnung von Sprache und Witz
ist in diesem Begriff präzise er-
kannt worden) mediokrinen TV-
Hanswürsten in den Mund
legen. Die biblischen Plagen, in
alttestamentarischen Zeiten
naturgegeben oder gottgewollt,
sind einer kulturell induzierten
Superseuche gewichen, vor der
es kein Entrinnen gibt: die Ent-
geistigung der Menschheit durch
Vernunftfinsternis. Jeder ist sich
selbst *big brother*, der Popel in
Nachbars Nase als Tagessensa-
tion mit steigendem Unterhal-
tungswert. Wir wissen alles von
allem und gar nichts. Mit dem
Zuse wick die Muse. Jede aus-
gezählte Schweisssocke unserer
saisonalen Medienliebhaber
durch Feuilletopädagogen ein
verlorenes Phantasma. Geklonte
Kultur im Durchlauferhitzer.
Woher das kniefallende Gejam-
mer vor Replikanten, die über
uns kommen? Werden wir nicht
von ihnen regiert?

Einst, im vergangenen Jahr-
tausend, als das Sammeln von
Hand, gepaart mit Geist und Hu-
mor noch gesetzlich verordnet
war, galten ausserweltliche Phä-
nomene als supra-naturales
Gleichgewicht menschlicher Be-
grenztheit. Und ja, es gab Licht-
gestalten, die ihr Leben der kos-
mographischen Kollekte dieser
ungewöhnlichen Daten ver-
pflichteten. Charles Hoy Fort
(1874–1932) hielt 25 Jahre lang
den Schreibfinger am *cosmic trig-
ger* unseres verdammten Univer-
sums, um uns an die Unmöglich-
keit unserer monadischen
Gewissheit zu erinnern. Seine
Sammelwut war von wahrhaft
biblischer Grösse: 60 000 Notate
und Zeitungsmeldungen des
Dataisten harren bis heute in der
New York Public Library einer
weiteren Exegese und bildeten
die Saat der vier Fortischen
Evangelien, «The Book of the
Damned» (1919), «New Lands»
(1923), «Lo!» (1931) und «Wild
Talents» (1932). Flutwellen, Pol-
tergeistmädchen, Astralkörper,
Blutregen und Schwefeldämo-
nen statt der üblichen Helden
werden in ihnen zu Hauptfigu-

ren erkoren. Dem Schwachsinn der Welt wird Gotthaftigkeit attestiert, aber die Super-Idiotie Gottes angesichts der Hirnschellen Newtons und Einsteins vor den Eingeweiden der Wissenschaft und anderer astronomischer Possen ist nicht ausgeschlossen.

Fort, schwankend zwischen wissenschaftlicher Berufung und dadaistischer Weltschau, schuf seine radikale Variante der Chaostheorie. Der durch den Witzenschriftler beglaubigten Wissenschaftsgeschichte wird immerfort ein Bein gestellt, denn nichts entwickelt sich hier. Im rasenden Fortischen Stillstand überschlagen sich die Paradigmen, statt zu wechseln, oder: leben in frommer Eintracht. Die Idee des Fortschritts wird als «blosse Reinterpretation reinterpretiert», der Schwebezustand des Intermediären in unserem Bindestrich-Dasein zum obersten Prinzip Fortischer Erkenntnistheorie erhoben. Und noch der letzte Berufsskeptiker wird bei fortlaufender Lektüre gewahr, dass auch er sich finalen Glaubenssystemen hingibt, denn die Unantastbarkeit des Wissens ist vor der Dummheit seines Zweifels nicht gefeit.

Wer aber von kapitälem Infotainment nicht schweigen will, sollte auch von «Froschismus» reden. In der Asservatenkammer des extraterrestrischen Geometers lagerten 294 Berichte über Schauer lebender Wesen – Beweismittel wider die stupende Wissenschaftsgläubigkeit des zwanzigsten Jahrhunderts. «Tatsächlich? Nun, für die vom Fleiss Besessenen gibt es keine Grenzen. Die meisten von uns sind zutiefst überzeugt, dass es Schauer lebender Wesen nie gegeben hat ... Verängstigt sich aufbäumende und tänzelnde Pferde, inmitten eines Froschsturms. Wütende Springböcke in verzweifelten Kapriolen gegen das Gekitzel von Fröschen. Londoner Ladenbesitzer glotzen auf Frösche, die gegen die Scheiben klopfen.» (Lo!, 1931) Aber wie gelangen Froschstürme in die tristen Heime des homo californiensis, in die tiefen Täler amerikanischer Langeweile, wo Hollywoods Träume ausgeträumt und doch verzweifelt an ihnen geklammert wird? Schnappen wir nach unerhörten Begründungen und lauschen dem Koax des aristophaneischen Froschchores, der Dionysos ob seiner Beschwerde über den Höllengesang als Klugscheisser beschimpft: «Sind doch die Musen,

die leierfrohen, mir darum so hold und der Gott mit dem Bocksfuss, Pan, der so süß auf dem Rohre flötet. Und auch Apollon, der Gott mit der Zither, ist mir geneigt, weil im Sumpf ich das Schilf ihm hege, daran er die Saiten befestigt – brekekekex koax koax!»

Das musikalische Moment ist Ausgangs- und kathartischer Umschlagpunkt in einem Film, der sich als gleichsam exotische Blüte vor uns entfaltet: *MAGNOLIA*. Jedes Blütenblatt, das von der geschlossenen, noch undurchsichtigen Knospe abfällt, enthüllt eine neue Facette des «zweigeschlechtlichen» Blütenstamms in der komplizierten Anlage des Films. Panisch Getriebene, Verletzte, Enttäuschte – verzweifelt Liebende am Ende sie alle – begegnen sich auf Hollywoods Hinterhof: TV-Studios im Niemandsland des San Fernando Valley, in denen Fossile aus den Glanzzeiten des Mediums öde Abfragespiele modellieren und ein Urenkel des Marquis de Sade seine impoten-

des Films für den «Schönbildschauer» zu einer phantastischen Fokussierung des Hauptthemas: der verzeihenden Liebe. Sie ist das Schwerste im Leben.

Paul Thomas Anderson überliefert, dass die Musik der Aimee Mann ihm die Ideen zu seinem Film eingegeben habe. Als Seelenverwandte «schenkte» sie dem Regisseur das Libretto, als Muse die Melodien für *MAGNOLIAS* vielstimmigen Chor. Selbst Mitglied der bis heute existierenden Fortean Society, sponn Anderson Forts intermediäristisches Seemannsgarn als farcenhafte Klammer und Leitmotiv ein in seine postantike Tragödie. So klingt durch alle irdische Schwere hier und dort das Schellenkostüm Fortischer Narreteien, bricht Lachen die teilnehmende Verzweiflung des Auditoriums. Das sybillinische «Wise up», Klagelied über den denkbar-undenkbaren Verlust von Weisheit, das alle Figuren der Tragödie vereint und von ihnen ganz unsentimental im Gesang von Strophe zu Strophe

sturm am Ende des Films solche, die Mässigung verdient haben, und läutert jene, die willens sind zu lernen, dass nichts erzwungen werden möchte. Periodisch kommen Plagen auf uns nieder. Warten wir gefasst auf den nächsten Sturm der Frösche.

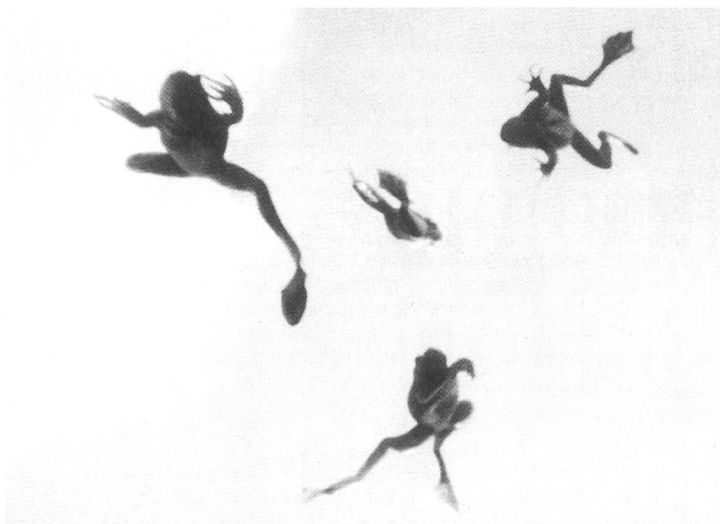
«Aber weshalb diese ewige Suche nach Lösungen? -- wohin gegen unsere Annahme lautet, dass es, in einem endgültigen Sinn, im phänomenalen Bereich nichts gibt -- oder dass es nur einen Zustand des «etwas-nichts» gibt -- so dass alle Probleme lediglich lösbar-unlösbar sind -- oder dass die meisten gesellschaftlichen Probleme, die wir heute haben, einst als Lösungen früherer Probleme konzipiert waren -- oder dass jeder Moses sein Volk aus Ägypten in eine vielleicht beschissene Lage führt -- das Gelobte Land verdünnter Milch und gepanschten Honigs -- weshalb also diese ewige Suche nach Lösungen? Aber Ungepanschtes, ob nun die Nahrung, die wir essen, oder die Luft, die wir atmen, oder ein

Idealismus, oder eine Niederträchtigkeit, ist schlechterdings unauffindbar. Selbst der Ehebruch ist ein Verschnitt. Man hegt Bedenken und sonstige Mixturen. In diesem Dasein des Wünschbaren-Unwünschbaren.» (Wild Talents, 1932) Wir sind kleine Atome in diesem verdammten Universum -- in unserer Bindestrich-Existenz Teil des pantarhei, der ewigen Bewegung des

Seins. Kunst ist, Grösse in den Abhängigkeiten aufzuspüren und Unabhängigkeit diesseits und jenseits des Bindestriches zu demonstrieren. «It's not going to stop. 'Til you wise up.»

Jeannine Fiedler

Als einzige deutsche Übersetzung Fortischer Sphärenisonanzen nur noch über Teleportation aus der Aussenwelt zu beziehen: Louis Kaplan: *Witzenschriftliche Weltbetrachtungen. Das verdammte Universum des Charles Fort*, Berlin, Catza Verlag, 1991



ten Jünger zu chauvinistischen Maniacs trimmt; schäbige Speakeasys zum Austausch homosexueller Niedertracht und Liebkosung; Supermärkte als Erfüllungsgehilfen petitbourgeoiser Bedürftigkeit; Wohnungen und Bungalows, Behältnisse jedweden Zivilisationsmülls, in denen der Holzwurm pocht; endlose Boulevards, gesäumt vom Rapper-Nachwuchs. Wir schauen in ein Kaleidoskop sozialer Kontaktarmut und emotionaler Not, die da am heftigsten ist, wo sie keinen Ort haben sollte, im Hort der Familie. Schauplätze kreuzen sich, Figuren verlieren und finden einander; die Bausteine der einzelnen Handlungssegmente ordnen sich im Laufe

weitergetragen wird, ist reinigender Höhepunkt des Spiels und relativiert die Trauer der Figuren hin zu einer neuen Hoffnung. Fort, der *wise guy*, steht als heimlicher Chorleiter im Hintergrund und schaut laut lachend in das Panoptikum menschlicher Petitesse. Werden sie noch lernen, dass Schmerz teleportierbar ist in diesem Bindestrich-Dasein der Phantom-Bedeutungen. Die wahre Lebendigkeit ist uns abhanden gekommen, doch noch immer sind einige unter uns mit den wilden Talenten der Seher ausgestattet, denen Klassifizierungen nicht wichtiger sind als der Unterschied zwischen Birnen und Äpfeln. In alttestamentarischer Manier straft ein Frosch-

FILTER

F I L M M A G A Z I N

**Dein Leben
ist ein Film
aus Musik:
Dancer In The Dark
Björk
Lars von Trier**

Tom Tykwer • Die feindlichen Heere • Running Out Of Time • Shaft • Fat City

"Dein Leben ist ein Film aus Musik."

FILTER FILMMAGAZIN

das monatliche Magazin für Film und mediale Lebenswelten. Angebot Nr. 1: Halbjahres-Abo 6 Ausgaben für DM 30,-. Angebot Nr. 2: Jahres-Abo 12 Ausgaben für DM 60,-. Angebot Nr. 3: Bestellen Sie drei Exemplare der neuen Ausgabe für DM 10,-. Das Angebot gilt nur für die ersten drei Ausgaben. Das Abonnement (Nr. 1 und Nr. 2) verlängert sich automatisch, solange ich nicht 10 Tage vor Ablauf widerrufe. Sollte die Bestellung im Kinorausch erfolgt sein, so kann sie innerhalb von 7 Tagen widerrufen werden. Abonnement zu bestellen bei: Filter Verlag, Erichstraße 1, 20359 Hamburg, abo@filternetz.de, Bankverbindung: A. Wiegand Postbank München - BLZ 700 100 80 - Konto-Nr. 5488 44-805

Neu erschienen

Matthias Kraus
Bild – Erinnerung – Identität
Die Filme des Kanadiers
Atom Egoyan



256 Seiten, Pb., zahlr. Abb.
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)
ISBN 3-89472-321-1

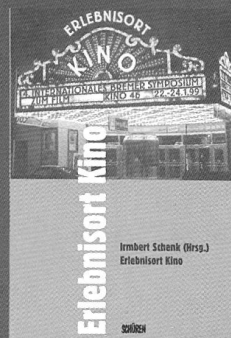
Der 1960 geborene Atom Egoyan wird in der internationalen Presse als der innovativste kanadische Regisseur gefeiert.



Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger
Die bizarre Schönheit
der Verdammten
Die Filme von Abel Ferrara

Bernd Kiefer/ Marcus Stiglegger (Hrsg.)
Die bizarre Schönheit der Verdammten
– die Filme von Abel Ferrara
192 S., Pb., zahlr. Abb.
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)
ISBN 3-89472-317-3

„empfehlenswert“
TV-Spielfilm



Irmbert Schenk (Hrsg.)
Erlebnisort Kino
216 Seiten, zahlr. Abb.
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)
ISBN 3-89472-320-3

„eindrucksvolle Fotos aus
fast 100 Jahren Kinogeschichte“
Börsenblatt

Helmut B. Heller/Matthias Kraus/Thomas Meder
Karl Pörschke/Hartmut Winkler (Hrsg.)
Über Bilder Sprechen
Positionen und Perspektiven
der Medienwissenschaft



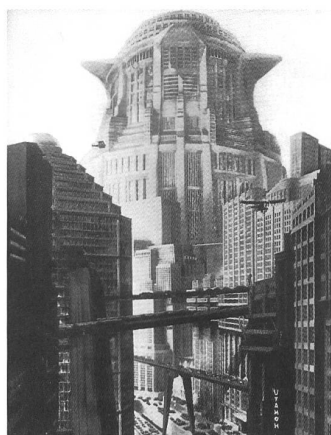
Schriftenreihe der Gesellschaft für
Film- und Fernsehwissenschaft (GFF)

Heller/Prümm/Meder/
Kraus/Winkler (Hrsg.)
Über Bilder Sprechen.
Positionen und Perspektiven
der Medienwissenschaft
272 S., Pb., zahlr. Abb.
DM 36,- (ÖS 263/SFr 34,80)
ISBN 3-89472-315-7

SCHÜREN

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

Lehrreich, verspielt,
unterhaltsam
Filmmuseum Berlin



Ein Telegramm der Western Union liegt da, und daneben eine handschriftliche Notiz, mit Bleistift eher hingeschmiert als geschrieben, wahrscheinlich der Entwurf eines Briefs. Das Telegramm fängt an: «Meine liebe Kleine» und stammt von dem Regisseur, der auch einen Film über die Telegraphengesellschaft Western Union gemacht hat, und gerichtet ist die Botschaft an die Frau, von deren Hand die krakelige Notiz daneben rührt, offensichtlich in grosser Erregung geschrieben. Sie ist der ENGEL DER GEJAGTEN, so jedenfalls lautet der deutsche Titel des Films RANCHO NOTORIOUS, den der Regisseur Fritz Lang Anfang der fünfziger Jahre mit der Schauspielerin Marlene Dietrich in Amerika drehte, und gejagt muss sie sich tatsächlich von ihm gefühlt haben. Weshalb hätte sie sonst notiert, sie hasse ihn, weil er bei ihr – «in my mind and in my body» – die Stelle von Josef von Sternberg einnehmen wolle, und sie wisse es, weil er es ihr gesagt habe.

Fundstücke sind das aus dem gigantischen Nachlass der Marlene Dietrich, aus dem Bruchteile, mehr könnte es nicht sein, integriert sind in die ständige Ausstellung des Filmmuseums Berlin, das unter anderem den Dietrich-Nachlass verwaltet. «Berlin – Hollywood – Deutschland» heisst die Show auf 1500 Quadratmetern Fläche, in 13 Räumen, durch die der Besucher einen knappen halben Kilometer zu wandern hat. Zusammen sechs Millionen Mark hat das Wunderwerk gekostet – Innenausbau, Vitrinen, Technik –, das mit etwa 500 Fotos, 240 Dokumenten, 120 Requisiten, das mit Drehbüchern, Kostümen, Trickmodellen, Kameras und mehr als 200 Filmausschnitten eine kurzgefasste Geschichte des – vor allem – deutschen Films präsentieren will.

Natürlich geht das bei bestem Willen, den man unterstellen darf, nicht, und vielleicht wäre es klüger gewesen, die Dauerausstellung als Wechselausstellung mit Schwerpunktthemen zu organisieren; die Schätze des Filmmuseums am Potsdamer Platz, eines der reichsten Filmmuseen der Welt, lassen das durchaus zu; und es ist nur konsequent, dass Folgeausstellungen schon projektiert sind. Jetzt ist es leicht, Namen und Titel zu nennen, von denen die derzeitige Präsentation nichts weiss. Da hat es Max Ophüls offenbar nie gegeben,

auch Alexander Kluge, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub nicht, MENSCHEN AM SONNTAG, einer der wichtigsten deutschen Filme überhaupt, fehlt genauso wie KUHLE WAMPE oder Bert Brecht oder Slatan Dudow.

Die Geschichte der DEFA, des Films in der DDR, des einzigen Staates der Welt, wie Kulturstatsminister Naumann in seiner Eröffnungsrede feststellte, dessen Geschichte von Anfang bis Ende filmisch dokumentiert ist – die Geschichte der DEFA ist ebenso dünn präsentiert, wie die Distanzierung vom Unterhaltungsfilm der dreissiger Jahre, der Politisierung und faschistischen Indoktrinierung eher verhalten ausfällt und die Riefenstahl-Kritik bestenfalls lau ist. Immerhin fällt damit dem (ja immerhin noch existierenden) Filmmuseum Potsdam eine wichtige Aufgabe zu: eine genauere Geschichte des Babelsberger Studios, das liegt ja weiss Gott vor der Tür, zu dokumentieren (und die Perpetuierung des Riefenstahl-Kults aufzugeben, der, wie es scheint, in Berlin Mitte gut aufgehoben ist).

Nur punktuell kann die Produktion von Alltagsmythen durch das Kino angedeutet werden mit Filmen wie FREDDY, DIE GITARRE UND DAS MEER, DAS BOOT UND DER SCHATTENMANN; auch VERGESST MIR MEINE TAUDEL NICHT wurde nicht vergessen. Dafür muss man sowohl auf den für die jüngere deutsche Filmgeschichte so unentbehrlichen ABSCHIED VON GESTERN wie auf DIE BLECHTROMMEL, den einzigen deutschen Oscar-Preisträger, sowie auf Jahrhundertwerke wie FASSBINDERs BERLIN ALEXANDERPLATZ und HEIMAT VON EDGAR REITZ verzichten.

Nun gibt es, zugegeben, praktisch keine Ausstellung, die nicht auch zu kritisieren wäre. Da immer irgend etwas fehlen muss, muss auch die Frage gestellt werden, ob das, was nicht fehlt, für das Fehlende wenigstens entschädigt. Das ist hier immerhin der Fall, freilich nur für jene Besucher, die sich auch ohne das Filmmuseum prinzipiell auskennen in der Filmgeschichte und sich an den Belegstücken erfreuen. Die Präsentation im Filmmuseum Berlin ist bei allen Mängeln und Gefahren der museumsarchitektonischen Überinszenierung ein schönes Stück Arbeit, an dem der Besucher an verschiedenen Maschinen sogar mitwirken kann. So kann er zum Beispiel

eine Idee davon gewinnen, wie die Ausleuchtung einer Filmszene funktioniert, indem er selber das Licht zu setzen in die Lage versetzt wird.

Diese Schau ist lehrreich, ohne didaktisch sein zu wollen, eher verspielt als professoral, sie ist unterhaltsam und amüsant, und Filmausschnitte in der Gesamtlänge von rund fünf Stunden, die zu besichtigen sind, deuten schon an, dass man durchaus mehrere Tage im Glashaus an der Potsdamer Strasse verbringen kann. Gelegentlich ist dieses Gebäude als Architektur so präsent, zumal wenn die riesigen gläsernen Aufzüge lautlos nach oben oder unten gleiten, dass alles, was man in dieses Bauwerk hineinstellt, klein, ja geradezu winzig wird. Da trifft es sich gut, dass in einem der Räume jenes riesige Prospektgemälde der futuristischen Stadt Metropolis ausgestellt ist, mit Hochhäusern und Hochbahnen, gewaltigen Aufbauten und Zinnen, zwischen denen die Flugzeuge klein wie Moskitos kreisen. Blickt man an diesem haushohen Bild vorbei durchs Fenster in die phantastische und geradezu überwältigende Glas-Aluminium-Stahl-Konstruktion des Sony-Centers, weiss man wieder mit einiger Sicherheit, dass die Zukunft noch vor uns liegt. Die des Kinos hat jetzt immerhin einen neuen Ort.

Peter W. Jansen

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Postdamer Strasse 2, D-10785 Berlin
Di-So 10–18 Uhr, Do 10–20 Uhr
Telefon: +49-30-300 903 0
Fax: +49-30-300 903 13
E-Mail: info@filmmuseum-berlin.de
Website: www.filmmuseum-berlin.de

Publikationen zur Ausstellung:
Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler, Werner Sudendorf (Hg.): *Filmmuseum Berlin / Katalog*. Berlin, Nicolai, 2000. 352 Seiten, Fr. 89.–, DM 98.–, öS 715.–

Rolf Giesen, Claudia Meglin (Hg.): *Künstliche Welten. Trcks, Special Effects und Computeranimation im Film von den Anfängen bis heute*. Hamburg, Europa, 2000. 240 Seiten, Fr. 45.–, DM 48.–, öS 354.–

Eine Aura wie aus Zuckerguss US-Stargeschichte beim Cinema Ritrovato in Bologna

Ein schon recht lang anhaltendes Interesse zeigt das *Cinema Ritrovato*, das alljährlich von der *Cineteca di Bologna* ausgerichtet wird, für die Formen des Startums von Schauspielern. Versuchte man im letzten Jahr der Entwicklungsgeschichte der Stars in Europa (vor allem in Italien und Deutschland) nachzuspüren, so unternahm man heuer ähnliches für die USA. Allerdings begann man nicht mit den zehner Jahren, sondern sprang gleich in die zwanziger. Ohne definierten Entwicklungszusammenhang muss eine Auswahl in einem Filmland, das um die sechshundert Filme jährlich produziert, allerdings etwas sprunghaft und disparat anmuten. Einige der vorgestellten Stars, etwa Pauline Frederick, Lilian Gish und Gloria Swanson, hatten ihren Durchbruch in den zehner Jahren. Bereits hier zeichnen sich grundlegende Spannungsparameter des Frauenbildes und damit der weiblichen Filmstarmodellierung ab: der Kampf um und mit den viktorianischen Sozialnormen und die Versuche einer Befreiung vor allem der Körper. Ein Beispiel dafür ist *Lilian Gish*, die stets jungfernhafte wirkende Heroine einiger grosser Griffith-Filme. *THE SCARLETT LETTER* (1926) und *THE WIND* (1928) sind fast schon Spätwerke und erkennbar von einem europäischen Regisseur geprägt (Victor Sjöström). Doch das Spiel der Gish, kulminierend stets im Umschlag von Ruhe in Renitenz, von Schuld in Unschuld, blieb auch hier unverändert und war eigentlich bekannt. Auch in dem oft sehr klaren, scheinbar natürlich wirkenden Spiel der Gish wird noch etwas von dem synthetischen zuckergussartigen Schmelz sichtbar, der die US-Stars bis heute umgibt.

Gloria Swanson war, nach Statisterie als *Bathing Beauty*, in den Sex-Komödien Cecil B. De Milles der Nachkriegszeit bekannt geworden. Fortan spielte sie mit zunehmendem Manierismus Rollen dynamischer, zur Hysterie neigender Damen, so auch in *ZAZA* (1923, Regie: Allan

Dwan). Eher selten verkörpert sie auch patente Frauen der Arbeiter- und Mittelschicht (etwa in *STAGE STRUCK*, 1925, ebenfalls inszeniert von Allan Dwan). Zu dieser Zeit sind ihr angehobenes (dabei kantig hervorstehendes) Kinn und die gespitzten Lippen (die in der Maske fast grotesk betont werden) ein Markenzeichen, das zur Karikatur reizt. *Marion Davies* legt in *show*



PEOPLE (1928, Regie: King Vidor) ihre Rolle der Kleindarstellerin, die zum Star aufsteigt und meint, sich besonders parfümiert und stilisiert geben zu müssen, genau in dieser mimischen Überartikulation an. Swanson ist eine der wenigen US-Stars, die ihren artifiziellen Stil regelrecht ausstellen. Zu Beginn der Tonfilmzeit ist er nur noch im Dekaden- oder im Divenfach anwendbar. In *TONIGHT OR NEVER* (1931, Regie: Mervyn LeRoy) gibt sie eine Opernsängerin, die zwar die «Tosca» singen will, aber die Liebe noch nie erlebt hat. Melvyn Douglas lehrt sie mit derart unterkühlt und mit derart reduzierten Mitteln, dass man annehmen könnte, zwischen beiden Spielanlagen würde ein Jahrhundert liegen.

Pauline Frederick verkörpert in den zwanziger Jahren bereits Altersrollen. Dies erlaubt ihr, stärker als andere US-Stars, eher psychologisch als physiognomisch zu spielen. Ernst Lubitsch besetzt sie in *THREE WOMEN* (1924) als Dame, die feststellt, dass der faszinierende Hochstapler, dem sie verfallen ist, es auch auf ihre Tochter abgesehen hat. Sie erschießt ihn, angeblich, um ihre Tochter zu schützen. Leider werden die Zweifel an diesem Motiv im Finale dann doch stärker als nötig ausgeräumt. Viel konsequenter ist Lubitsch in seinem frühen amerikanischen Meisterwerk *MARRIAGE CIRCLE* (1924). Hier werden die Verwicklungen mit solch geometrischer Präzision und Schärfe beschrieben, dass der Film wie eine Systemanalyse der Ehe wie der Komödie erscheint. Herausragend in ihr *Florence Vidor*, die eine aufregende dunkelhaarige Mischung aus Leiden-

schaft und Kühle, Herzensgüte und Eifersucht ungewöhnlich «sophisticated» artikuliert. Die darf sie auch in *THE GRAND DUCHESS AND THE WAITER* (1926, Regie: Malcom St. Clair) zeigen. Sehr reizvoll ist hier das souveräne, hierin aber zeitlich verschobene Gegenspiel von Adolphe Menjou als Millionär, der sich als Ober verkleidet, um die Herzogin zu erobern.

Marion Davies zeichnet, bei genauerer Betrachtung, eine erstaunliche Übermotorik aus (vor allem im gestischen Apparat). In Deutschland kannte man dies etwa von Lubitschs Komödienheldinnen wie *Ossi Oswalda*. In *THE PATSY* (1928, Regie: King Vidor) geht diese Spielweise noch auf, denn Davies gibt eine tolpatschige Tochter aus gutem Haus, die mit allen Mitteln bis hin zu Infantilität, Hysterie und daraus erwachsendem Selbstbewusstsein den geliebten Mann aus den Fängen ihrer Schwester zurückerobert. Ziemlich misslungen ist hingegen das Musical *GOING HOLLYWOOD* (1933). Raoul Walsh gelang es trotz der choreographischen Unterstützung von Busby Berkely nicht, einen indisponierten Bing Crosby in eine spannungsgeladene Konstellation zu Marion Davies zu bringen. Fast scheint es, Crosby verweigert die Zusammenarbeit mit Davies, der Geliebten und späteren Ehefrau von Randolph Hearst, dem Medienmogul, der diesen Film finanzierte. Orson Welles spitzt diesen Umstand dann in *CITIZEN KANE* zu.

Es dauerte lange, bis auch die europäische Filmproduktion vollständig begriff, wie wichtig der synthetisch modellierte Auraschmelz für die Kreation weltmarktfähiger Stars ist. Auch europäischen Darstellerinnen, die in die USA gingen, so *Pola Negri* (etwa in *A WOMAN OF THE WORLD*, 1925) oder *Vilma Banky*, wurden hier Typ- und Physiognomiemodellierungen unterzogen. Gut sichtbar ist eine solche bei *Clara Bow*. Ihr *flapper* mit



den kurzen schwarzen Haaren, dem auffordernden Lachen (auch mit den Augen) und einer

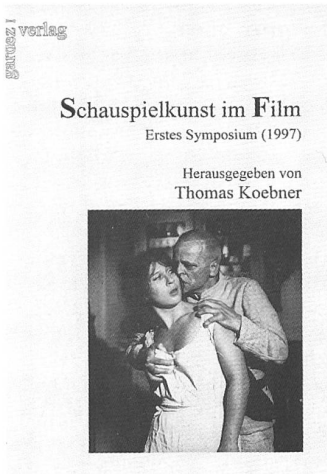
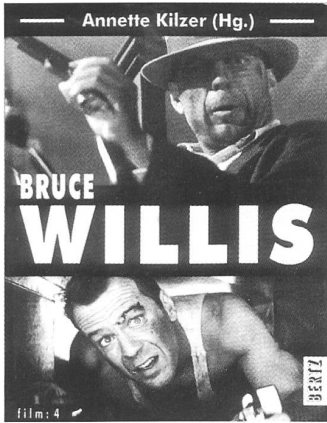
lockeren Körperlichkeit ist eine der populärsten Versionen dieses Typs, ohne allerdings *Louise Brooks'* frappante Natürlichkeit in Blick, Anmut und erotischer Reizphysiognomie zu erreichen. «She could flirt with a grizzly bear» hiess es in der *New York Times* über Bows fast viril anmutendes Geschlechterinteresse in *MAN TRAP* (1926, Regie: Victor Fleming). In *IT* (1927, Regie: Clarence Badger) geht es ebenfalls vor allem um jenen trotz Freud bis heute für Amerikaner mysteriösen Sex-Appeal. *IT* wurde in seiner romantischen Ummantelung und damit fehlenden Es-Abstraktion zum Plädoyer für Unterhaltung und Freizügigkeit im Jazz-Zeitalter. Clara Bow statete damit in der Folge vor allem Sekretärinnen, Schulmädchen oder Friseurinnen aus, was die gesellschaftlichen Tendenzen einer gewissen sexuellen Befreiung auch in der unteren Mittelschicht aufnahm und bestärkte.

Vordergründig noch eindeutiger scheint in dieser Hinsicht *Joan Crawford* zu agieren. Nachgesagt wird ihr ein Karrierebeginn im Sexfilm, und PR-Fotos der zwanziger Jahre zeigen sie auffallend häufig im Badeanzug. In *OUR DANCING DAUGHTERS* (1928, Regie: Harry Beaumont)



wird der Zeitgeist des *jazz age* bereits selbst filmisch thematisiert. Crawford spielt eine junge Frau, die auf den Tischen tanzt, sich dabei überflüssiger Kleidung entledigend. Das reizt den Jungmillionär, aber es stösst ihn auch ab und lässt ihn in den Armen einer kühlen und berechnenden Ehemann landen. Crawford hingegen ist gar nicht so frei(zügig), wie sie sich auf den Parties gibt. Sie sehnt sich in Wirklichkeit nach der romantischen Liebe, die sie dadurch verliert, dass sie ihr selbstbewusst und körperbetont nachjagt. Nur ein unwahrscheinlicher, märchenhafter Dramaturgie-Kunstgriff kann sie ihr zurückgeben, nachdem die Moral dem Publikum noch einmal zeigfingerbewehrt verkündet worden war.

Jürgen Kasten



Annette Kilzer (Hg.): *Bruce Willis*. Berlin, Bertz, 2000 (film: 4). 302 Seiten, 943 Fotos. 29.80 DM
 Heinz B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielern – Darstellen – Erscheinen*. Marburg, Schüren, 1999 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF). 183 Seiten, 29 DM
 Thomas Koebner (Hg.): *Schauspielkunst im Film. Erstes Symposium (1997)*. St. Augustin, gardez!, 1998 (Filmstudien 7). 210 Seiten, 39.90 DM
 Knut Hickethier (Hg.): *Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film: Zweites Symposium (1998)*. St. Augustin, gardez!, 1999 (Filmstudien 11). 268 Seiten, 49.90 DM
 Susanne Marschall, Norbert Grob (Hg.): *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino. Drittes Symposium (1999)*. St. Augustin, gardez!, 2000 (Filmstudien 15). 296 Seiten, 49.90 DM

«Kein Grinsen, kein Stahlblick und kein verdutzter Gesichtsausdruck!» So lautete die Anweisung von Regisseur Terry Gilliam an seinen Star *Bruce Willis* vor Beginn ihrer Zusammenarbeit bei dem Film *TWELVE MONKEYS*. Also der Verzicht auf genau das, was sonst zum Markenzeichen dieses Schauspielers gehört – «schiefes Grinsen, verschmitztes Feixen und lange Blicke». Im Zentrum eines neuen Buches über ihn steht der Kampf eines Stars gegen sein Image. «Beinahe jeder Versuch, dem hartgesottenen Action-Held-Klischee zu entkommen, endete fast zwangsläufig als Desaster», schreibt Annette Kilzer, die Herausgeberin, in ihrem Essay, einem chronologischen Karriereabriss, der elegant Produktionsgeschichten einarbeitet und Willis' Privatleben nicht mehr Raum als nötig einräumt. Nur der überbordende Gebrauch von Anglizismen und Modewörtern der Neunziger macht die Lektüre gelegentlich unnötig anstrengend. Dabei ist das Buch als ganzes zu gut, um es jenen vorzubehalten, die etwa wissen, was «Fishisms» sind.

Das Durchblättern der Bibliographie erinnerte mich daran, über eine ganze Reihe von Willis-Filmen Premierenkritiken verfasst zu haben – ich bin mir sicher, dass er darin keine grosse Rolle spielte. Auch die Texte in der kommentierten Filmographie dieses Bandes betrachten die Filme nicht immer aus der Perspektive der Willis'schen Figuren. Zudem stehen hier analytische, genaue, liebevolle Texte neben solchen, die sich in ausufernden Nacherzählungen und flapsigen Anmerkungen erschöpfen, und manchen, deren Autoren sich wichtiger nehmen als ihren Gegenstand. Aber meistens weckt die Lektüre das Interesse, die Filme erneut zu sehen, ansonsten ist der Band auch ein Bild-Band (mit 943 Abbildungen), dessen Fotosequenzen an ein Daumenkino erinnern, Bewegung evozierend. Schade, dass die Bilder fast ausschliesslich den jeweiligen Filmen zugeordnet sind. Neben der Doppelseite mit Willis' schiefem Grinsen in zwölf Nuancen hätte sich auch eine mit seinen peinlichsten Haarteilen angeboten.

Nach diesem (auch) Bilder-Buch ein Schauspielerbuch aufzuschlagen, in dem sich keine einzige Abbildung befindet, fällt erst einmal schwer. Gerade

wenn es um Vergleiche geht, wie etwa – im ersten Text – den unterschiedlichen Schauspielstil von *Rudolf Forster* einerseits und *Albert Préjean* andererseits. Zumal es sich dabei auch noch um dieselbe Rolle handelt, die des Mackie Messer, einmal in der deutschen Version der *DREIGROSCHENOPER*, das andere Mal in der parallel gedrehten französischen Sprachversion. Gerade weil es heute leichter geworden ist, mit Bildern direkt aus den Film- beziehungsweise Videokopien zu arbeiten, ist es schade, dass dies als sinnvolle Ergänzung für analytische Texte so selten genutzt wird. Womit nichts gegen die Anstrengung sprachlicher Analyse gesagt sein soll. Ansonsten ist die Lektüre von «Schauspielkunst im Film» ein anregendes Vergnügen, gerade durch die Vielfalt der Beiträge, zwischen Stars («*Marilyn und Marlene*») und Nebendarstellern («*Walter Brennan und Armin Rhode*»), zwischen Komödianten (*Woody Allen, John Cleese, Vittorio de Sica, Michel Serrault*) und der Verkörperung des Bösen in Gestalt von *Klaus Kinski* (mit seiner «Neigung zu kurzen performances») und dem DDR-Schauspieler *Herwart Grosse*, der in Filmen wie *RAT DER GÖTTER* den «Typus des kalten, zynischen Machiavellisten» perfektionierte. Besonders spannend fand ich den Beitrag von *Annette Brauerhoch*, der das Spiel von *Harry Hindemith* und *Montgomery Clift* in zwei Nachkriegsfilmen vergleicht und dabei unter anderem dem Paradox nachspürt, warum «gerade seine "schwule Sensibilität" Clift zu einer Idealbesetzung für die Figur des amerikanischen Soldaten macht». Ihre Spannung bezieht die Lektüre dabei aber auch aus zwei Elementen, die über den Text hinausreichen: einerseits, wenn die Verfasserin etwa von der «Wahrnehmung amerikanischer Soldaten vor allem als Körper» spricht – da möchte man den Text gleich zusammenbringen mit dem Dokumentarfilm *FREMD GEHEN. GESPRÄCHE MIT MEINER FREUNDIN*, in der man Annette Brauerhoch von einer anderen Seite kennenlernt. Andererseits, wenn sie vom «Verhältnis erwachsener Männer zu kleinen Jungen, und zwar zu einem historischen Zeitpunkt krisenhafter Männlichkeit» spricht, assoziiert man den jüngsten Film von Bruce Willis, *DISNEY'S THE KID*, und denkt, dass auch populäre Schauspielerbücher von dem Blick der Wissenschaft und einer sich gerade erst entwickelnden Theorie des Schauspiels profitie-

ren könnten. Am Unvermögen, sich verständlich auszudrücken, dürfte es jedenfalls nicht scheitern, wie der vorliegende Band zeigt.

Macht dieser Sammelband seine Überlegungen zur Schauspieltheorie vorwiegend an einzelnen Darstellern fest, so ist ein zweiter, «Der Körper im Bild» betitelt, stärker der Theoriebildung verpflichtet, schlägt darüber hinaus den Bogen zu den anderen Künsten, geht auch weiter zurück in die Filmgeschichte, etwa mit Beiträgen über *Henny Porten* («Zur Veränderung des Schauspiels im stummen Film») oder das «Chargenspiel im deutschen Film» (vor allem am Ende der Weimarer Republik). Eine schöne Ergänzung zu den Hitchcock-Büchern des vergangenen Jahres liefert dabei *Christine Noll Brinkmann* mit ihrer «Skizze» über «Somatische Empathie bei Hitchcock», also jenen Momenten, «bei denen die Zuschauer sich so stark in die Beobachtungen physischer Verwickelungen auf der Leinwand verwickeln, dass ihre eigenen Muskeln mitzuspielen beginnen.»

«Schauspielkunst im Film» hat sich übrigens mittlerweile zu einer eigenen Reihe entwickelt, ein jährlich (abwechselnd in Mainz und Hamburg) stattfindendes Symposium dokumentierend. Den zweiten Band, «Schauspielen und Montage», leitet der Herausgeber mit Überlegungen «zur Technisierung des Schauspiels im Film» ein, einer Erweiterung des Blicks, die sich auch wiederfindet in Texten über *CASABLANCA* («emphatische» Kamera und «Grossaufnahmen-Dramaturgie») und *Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS* und dessen «Kombination seiner Blickperspektiven».

Der gerade erschienene dritte Band, «Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino», ist mit seinem Auswahlprinzip nur scheinbar ein Rückschritt, denn auch hier findet sich die Verbindung von übergreifenden Texten mit solchen, die einzelnen Schauspielerinnen gewidmet sind, der nüchtern-wissenschaftliche Blick (auf die Darstellerinnen eher vergangener Epochen) neben dem mehr emphatischen auf zeitgenössische wie *Jennifer Jason Leigh* oder *Linda Fiorentino*. Die diesmal reichhaltigere Bebilderung hat einmal sogar zu einer aussagekräftigen Gegenüberstellung von fünf mal zwei Fotos geführt.

Frank Arnold

Rarität aus der Cinémathèque suisse

Bernhard Uhlmann präsentiert am Dienstag, 24. Oktober, 18.00 Uhr, im Filmpodium der Stadt Zürich *L'ARME À GAUCHE* von Claude Sautet. Gérard Legrand von «Positif» charakterisierte den Film um eine von Waffenschiebern entwendete Hochseejacht und deren Verfolgung durch die Besitzerin und den von Lino Ventura gespielten Kapitän 1965 folgendermassen: «Nie erläutern die Figuren die Motive ihrer Handlung, so gepflegt auch die Dialoge sind. Eine Handlung entwickelt sich zwingend aus der andern, sie genügen sich selbst und die Charaktere vertiefen sich in der Abfolge der Handlung. Der dichte Erzählrhythmus trägt auch die nahtlosen Registerwechsel, wie sie eine solche kreative und konsequente Beschreibung braucht; seit Hawks und Losey gibt es darin nicht viel Ebenbürtiges.» Filmpodium der Stadt Zürich, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66



L'ARME À GAUCHE von Claude Sautet
Marilyn Monroe in «The Last Sitting» von Bert Stern
NIAGARA von Henry Hathaway
LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT von Jacques Demy

Marilyn Monroe

Als Begleitprogramm zur Ausstellung «Andy Warhol – Series and Singles» der Fondation Beyeler in Riehen zeigt das Stadtkino Basel mit *NIAGARA* von Henry Hathaway (27.10., 2.11., 5.11.), *RIVER OF NO RETURN* von Otto Preminger (3.11., 10.11., 12.11.) und *BUS STOP* von Joshua Logan und Don Siegel (17.11., 19.11., 21.11.) drei der schönsten Marilyn-Monroe-Filme. Die erste Vorführung jedes Films findet jeweils im Rahmen der Ausstellung in der Fondation Beyeler statt.
Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, Tel. 061-272 66 88
Fondation Beyeler, Baselstr. 101, 4125 Riehen/Basel
Tel. 061-645 97 00
Mo–So 10–18 Uhr, Mi bis 20 Uhr

Auch das Deutsche Filmmuseum Frankfurt widmet der Ikone der fünfziger Jahre unter dem Titel «Marilyn Monroe. Augenblicke» eine Ausstellung. Gezeigt werden Aufnahmen aus dem berühmten «The Last Sitting» des Fotografen Bert Stern. Begleitet werden diese Portrait- und Aktaufnahmen, die kurz vor dem Tod von Marilyn Monroe entstanden sind, von Arbeiten zweier Künstlerinnen. Die russische Ikonenmalerin Eugena Gortchakova lässt das Bild der Hollywood-Schauspielerin in einen assoziativen Dialog mit

der klassischen Kunstgeschichte treten, die Videokünstlerin Marikke Heinz-Hoek verbindet in ihren Videoskulpturen Biographisches mit Fiktivem und verwischt Fund und Erfindung. Eine kleine Filmreihe begleitet das Ausstellungsprogramm.
Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main
Tel. +49-69-212 388 30
www.deutsches-filmmuseum.de

Joel und Ethan Coen

Aus Anlass des Starts von *O BROTHER, WHERE ART THOU?* zeigt das Landkino Baselland im November eine Retrospektive der bisherigen Filme von Joel und Ethan Coen (mit Ausnahme von *BLOOD SIMPLE*, dessen *Director's-Cut*-Version erst letzthin in den Kinos lief).
Landkino, im Kino Sputnik, Bahnhofplatz, 4410 Liestal, ab 2. November, jeweils jeden Donnerstag, um 20.15 Uhr

Viktor Sidler

Das Xenix Zürich gibt in seinem Jubiläumsjahr Viktor Sidler eine Carte blanche. Viktor Sidler hat nicht zuletzt auch mit seinen Filmkursekursen am Gymnasium Rämibühl oder seinen Filmvorlesungen an der ETH Zürich einer grossen Anzahl von (nicht nur) Schülern und Studenten seine begeisterte Leidenschaft fürs Kino einpflanzen können und wird deshalb gerne von den Betreibern des Sofakinos «durchaus als geistiger Mitbegründer des Xenix» geehrt.

Ende Oktober werden dort noch die von ihm ausgewählten Meisterwerke *O THIASOS* von Theo Angelopoulos (12.10., 16.10.), *L'ARGENT* von Marcel L'Herbier (22.10., mit Klavierbegleitung) und *THE LADY FROM SHANGHAI* von Orson Welles (30.10.–1.11.) zu sehen sein.
Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Tel. 01-242 04 11
e-mail xenix@swix.ch
www.swix.ch/xenix

Festival

Jacques Demy

Die Retrospektive der diesjährigen französischen *Filmtage Tübingen* (27.10.–4.11.) ist dem Regisseur Jacques Demy gewidmet, der mit Filmen wie *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG*, *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* oder *UNE CHAMBRE EN VILLE* ein eigenes Genre zwischen Musical und Oper kreiert hat: in seinen *films en chanté* werden sämtliche Dia-

loge und noch so banalen Äusserungen gesungen. Er hat «ein filmisches Universum ganz eigener Prägung geschaffen, vollistiger Melodramatik, schwereloser Bilder und schwebender Musikalität. Es wird bevölkert von ruhelosen Weltreisenden, von frivol-sprunghaften, unwiderstehlichen Glückssucherinnen, von Matrosen auf der Suche nach dem *idéal féminin*, von romantischen Prostituierten, treuerhizigen Verkäuferinnen, von attraktiven alleinerziehenden Müttern in den besten Jahren.» (Gerhard Midding in *Filmbulletin* 5.97)

Filmtage Tübingen, Österbergstrasse 9, D-72074 Tübingen
Tel. +49-7071-569 654
Fax +49-7071-569 696, e-mail: filmtage.tuebingen@t-online.de
www.filmtage-tuebingen.de

VIPER 2000

Das zwanzigste Internationale Festival für Film, Video und Neue Medien findet vom 25. bis 29. Oktober dieses Jahr neu in Basel anstatt wie bis anhin in Luzern statt. Mit dem Standortwechsel erhofft sich das wichtigste Medienkunstfestival der Schweiz neue Entwicklungsmöglichkeiten. Spielorte sind die Kinos Stadtkino, Atelier und Club, das Festivalzentrum befindet sich im Theater Basel.

Rund fünfzig experimentelle Film- und Videoarbeiten bestreiten den Internationalen Wettbewerb, die Werkschau Medienkunst Schweiz zeigt zum ersten Mal auch künstlerische Arbeiten im Bereich Internet und CD-Rom, ein TV-Special beschäftigt sich in einer Konferenz mit dem Thema Fernsehen und Internet, begleitend dazu wird eine Werk Auswahl der Arbeiten fürs Fernsehen von Alexander Kluge gezeigt.

Ein dominanter Schwerpunkt bildet das Viper Forum «Quick Times», das sich mit einer Retrospektive, einem Symposium und einer Projektpräsentation mit dem Umgang mit der Zeit in der Mediengeschichte auseinandersetzt. In der Retrospektive werden Arbeiten etwa von Stan Brakhage, Maya Deren, Germaine Dulac, Oskar Fischinger oder Mike Hoolboom, Joris Ivens, Mara Mattuschka und Michael Snow zu sehen sein. Am zweitägigen Symposium sprechen etwa Jürgen Ebert über «Theoretischer Film», Marina Grzanic über «Das virtuelle Bild», Goedart Palm zu «Informationskrieg und Zeitherrschaft», Alexander Rose über «Designing for Longevity» oder

Siegfried Zielinski über «Zeit-Maschinen».
VIPER, Postfach, 4002 Basel,
Tel. 061-283 27 00,
Fax 061-283 27 05
e-mail info@viper.ch; www.viper.ch

Duisburger Filmwoche

Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms, es findet dieses Jahr vom 6. bis 12. November statt, will unter dem Schwerpunktthema «Standorte» «Schnittstellen in der Praxis von Filmemachern aufzeigen, die aus verschiedenen dokumentarischen Disziplinen kommen oder sich dokumentarischer Ästhetiken bedienen». In zwei Podiumsgesprächen werden so etwa Vertreter des ethnographischen Films mit Werbefilmer, Filmessayisten oder Produzenten von experimentellen Kunst-Videoarbeiten in einen Dialog treten.

Die Filmwoche, die ja schon immer dem Gespräch über die gesehen Filme oder zu aktuellen Themen einen grossen Platz eingeräumt hat, lädt dieses Jahr Christoph Schlingensiefel zu einem Gespräch mit Armin Thurnher, Redaktor des Wiener «Falter», ein, Ausgangspunkt ist Schlingensiefels Container-Aktion in Wien und ihre Bedeutung für den politischen Diskurs.

Duisburger Filmwoche, c/o vhs, Am König-Heinrich-Platz, D-47049 Duisburg, Tel.: +49-203-283 41 87
Fax: +49-203-283 41 30, e-Mail: filmwoche.vhs@duisburg.de
www.duisburg.de/filmwoche

Kurzfilmtage Winterthur

Bereits zum vierten Mal finden vom 10. bis 12. November die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur – das einzige Kurzfilmfestival der Schweiz – in der Alten Kaserne und im Kino Palace statt. Das Kernstück des Programms ist der Internationale Wettbewerb, der mit drei Preisen (Gesamtpreissumme 12 000 Fr.) dotiert ist.

Ein Länderblock stellt das Kurzfilmschaffen aus dem Iran vor. Hassan Dezvareh, Dozent für Film und Fotografie in Teheran, wird in das Programm eingeführt. Auch das jüngere österreichische Kurzfilm- beziehungsweise Videoschaffen wird in einem separaten Block vorgestellt, im Zentrum steht dabei insbesondere die enge Zusammenarbeit von Musikern und Videoschaffenden.

Vinzent Hediger hat einen Spezialblock «die Kurzen für die Langen» zum Thema Kino-Trailer zusammengestellt und wird ihn kommentieren. In Zusam-

menarbeit mit der «Zauberlaterne» wird erstmals ein Kurzfilmprogramm für Kinder von sechs bis zwölf Jahren zu sehen sein. Ein historischer Block zeigt, wie ein Kinoabend um 1910 mit französischen Filmen zwischen 1907 bis 1913 ausgesehen haben muss – die «Tonspur» hingegen wird live von Nikolas Neecke aus einer Sammlung von Samples, Klangfragmenten und Zitaten gespielt.

Ein Hörvergnügen besondere Art verspricht auch die Lesung «Script's Digest» von Enzo Scanzi, Jaap Achterberg und Klaus Henner Russius zu werden. Sie werden Ausschnitte aus ausgesuchten Kurzfilmdrehbüchern vortragen.

Die Technikonstrasse, an der die beiden Vorführstätten liegen, wird zum attraktiven «Rahmenprogramm»: Rund zwanzig Kunstschaffende beleben die Geschäftsschaufenster mit kleinen Dia-Kinos. Im Festivalzentrum präsentieren sich im übrigen Kunstschaffende aus La Chaux-de-fonds, die Partnerstadt von Winterthur, mit Installationen.

Kurzfilmtage Winterthur, Postfach 611, 8402 Winterthur,
Tel. 052-212 11 66
Fax 052-212 11 72
E-mail admin@kurzfilmtage.ch
www.kurzfilmtage.ch

The Big Sleep

Claude Sautet

23. 2. 1924–22. 7. 2000

«Die Filme, die ich mache, bauen nicht auf starken Ausgangssituationen oder Intrigen auf, behandeln nicht die grossen Ideen, sondern die kleinen Themen. Nur sie kann ich auf der Leinwand zum Leben erwecken. Mich interessieren die Dinge, die man ausdrücken, aber vielleicht nicht erklären kann. Dabei ist für mich immer ein Klima der Unsicherheit, der Ungewissheit wichtig.»

Claude Sautet in Filmbulletin 1.96

Alec Guinness

2. 4. 1914–5. 8. 2000

«Er studiert Tag und Nacht und speichert die Manierismen des Urfeindes, des Erwachsenen, giesst seine eigenen Gesichtszüge, seine Stimme und seinen Körper in unzähligen Versionen von uns Menschen, während er gleichzeitig die Möglichkeiten seiner eigenen Persönlichkeit auslotet: gefalle ich euch besser so – oder so? – oder so? – ad infinitum. Wenn er einen Charakter komponiert, dann stiehlt er ohne

jeden Skrupel von denen, die ihn umgeben.»

John le Carré in seinem Vorwort zu Alec Guinness: Adel verpflichtet. Tagebuch eines noblen Schauspielers. Berlin, Henschel, 1998

Joseph H. Lewis

6. 4. 1907–30. 8. 2000

«Vielleicht war das auch schon die ganze Kunst von Joseph H. Lewis – das, was verrückt schien, als das Normalste von der Welt zu zeigen, und im Normalen das Verrückte aufzuspüren. Einen Banküberfall zu filmen vom Rücksitz des vor der Bank wartenden Fluchtwagens aus, mehrere bange Minuten lang, wie er es in GUN CRAZY machte – selbst Billy Wilder war perplex.»

Fritz Göttler in «Süddeutsche Zeitung» vom 15. 9. 2000

Curt Siodmak

10. 8. 1902–2. 9. 2000

«Von allen Ideen, die Curt Siodmak je gehabt hat, hat sich eine bei weitem als die profitabelste erwiesen, die der Übertragung von Gedanken und Empfindungen, bis hin zur totalen Kontrolle des menschlichen Gehirns durch ein anderes. Sie schlug sich nieder in drei Romanen und sieben Filmen. Hier verbinden sich das Alte und das Neue, der (verrückte) Wissenschaftler, der aus toter Materie Leben schafft, mit dem Bereich der Biochemie.»

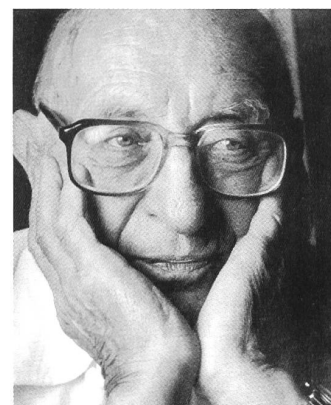
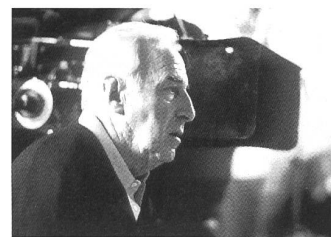
Frank Arnold in Filmbulletin 1.98

Reni Mertens

8. 4. 1918–25. 9. 2000

«Wenn man eine Sache durchdenkt, auch im Kleinen, wenn man die Freiheit hat – sich nimmt, das Experiment durchzuführen bis zur Gewissheit: da liegt der Kern der Frage, so und nicht anders ist das richtig ausgedrückt, dann hat man früher oder später immer auch eine Rezeption. Es ist gar nicht so wagemutig, wie manche glauben, nicht den Kommerzbonzen, sondern dem Publikum zu trauen.»

Reni Mertens in Pro Helvetia Dossier. Reihe Film 3: Reni Mertens, Walter Marti. Zürich, Bern, Pro Helvetia, Zytglogge, 1983



Gib mal'n Kuss auf Lydia

GRIPSHOLM von Xavier Koller



«Dieser Film verknüpft Elemente aus Schloss Gripsholm mit Momenten aus dem Leben von Kurt Tucholsky.»

Darf man? hätte Tucholsky wohl gefragt und ebenso lapidar geantwortet: man darf. Dürfen darf man. Dürfen muss man. Kuss auf Lydia geben ebenso wie «Schloss Gripsholm» verfilmen (wobei die Vorsilbe *ver* nicht ganz harmlos ist; man beachte ihre Bedeutung etwa in: *verachten*, *versalzen*, oder *Versehen*).

Der Stoff, der schöne

Aber schön mal bei der Reihe nach. «Schloss Gripsholm» ist eine Sommergeschichte, die der Schriftsteller, Texter, Journalist, Gerichtsberichterstatter, Film- und Theaterkritiker, Erzähler Kurt Tucholsky, der seinen Leserinnen und Lesern vor allem, aber natürlich nicht nur, durch «Die Weltbühne» auch unter den Pseudonymen: Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel, Kaspar Hauser

bekannt war, 1931 veröffentlicht hat. Die Handlung in dieser Erzählung, die geht in etwa so: Der Autor fährt mit Lydia, die er auch Prinzessin nennt, nach Schweden; da finden sie ein Schlösschen, das den erdverbundenen Namen «Gripsholm» trägt, und lassen sich nieder; dann kommt Karlchen; Karlchen ist wieder weg und Billie ist da; und dann ist der Urlaub auch schon zu Ende – und die Sommergeschichte aus. In der eingeflochtenen Nebenhandlung hat ein kleines Mädchen schrecklich Angst und leidet furchtbar unter der tyrannischen Erziehung im nahe beim Schloss gelegenen Kinderheim, wird aber ganz legal von den Sommergästen aus den Fängen der herrschsüchtigen Leiterin befreit. Die Handlung ist demnach gerade mal das Gerippe der Erzählung. Kurz: Da ist Raum. Raum für Lebensgefühl, Zeitgeist – *life style*, wie man heute wohl formulieren müsste.

Fliegen über Schweden und viel mit dem Fahrrad unterwegs sein, das bringt Bewegung in die Bilder – und wie sagte doch schon Hitchcock: ein Mord im fahrenden Zug ist besser als nur ein Mord.

Die Zeit schreibt mit

1931. 1963. 2000. Eine geradezu exemplarische Anordnung. 1931 die Erzählung von Kurt Tucholsky. 1963 SCHLOSS GRIPSHOLM, ein Film von Kurt Hoffmann, und jetzt GRIPSHOLM in der Regie von Xavier Koller.

Bei Tucholsky beginnt die Geschichte – so Tucholsky – «da, wo alle besseren Geschichten anfangen: am Bahnhof.» Peter und Lydia fahren (von Berlin) über Kopenhagen nach Schweden. «Die Landschaft wartete auf den Sommer und sagte: Ich bin karg.» Dann mieten sie. «Die Prinzessin batete Probe, und ich musste mich darüber freuen, wie sie nackt durchs Zimmer gehen konnte.» Sie baden im See, liegen nackt am Ufer, rollen «verdöst und trunken von Licht, Luft und Wasser nach Hause; Stille; Essen; Trinken; Schlaf; Ruhe – Urlaub.» In einem Satz, dem bekanntesten aus der ganzen Erzählung: «Wir lagen auf der Wiese und baumelten mit der Seele.»

Auch der Film von Kurt Hoffmann – der im November neunzig wird – beginnt am Bahnhof. Allerdings am Bahnhof Altona in Hamburg. Gleich Schnitt in die Wohnung von Frau Kremser, die Zimmer untervermietet und Lydia ermahnt: «Früher war das ganz anders. Früher, da stimmte die Reihenfolge: Erst Standesamt und dann verreiste man.» Dennoch gab die FSK – einst geläufige Abkürzung für: Freiwillige Selbstkontrolle – den Film damals erst ab achtzehn Jahren frei – man muss sich das mal vorstellen.

Ein Hauch von St. Germain des Prés weht herüber, die Figuren bis auf Frau Kremser und einige andere spiessige Nebenfiguren geben sich in SCHLOSS GRIPSHOLM – moderat kultiviert – existenzialistisch: nonkonform. Und sicherlich wollte Hoffmann den aufgestauten Nierentisch-Mief aus den Fünfzigern mit etwas Frivolität aufmischen. Nun ja, die sechziger Jahre. Reisen war eher wenig verbreitet. Die Kinogeher kannten das Ausland vorwiegend von Postkarten. Kein Wunder, dass Hoffmann seine Zuschauer mit ein paar Postkartenansichten bedient. Selbst weisse Schwäne gibts immer mal wieder im Hintergrund. Die weltgewandte Dame trägt schmucke Handschuhe nebst Handtasche. Man vergnügt sich mit schnittigen Motorbooten und schnellen Cabriolets. Stoff,

aus dem Träume mal waren. ROMAN HOLIDAY lässt grüssen, verstärkt noch dadurch, dass eine längst vergessene Jana Brejchová die Prinzessin möglichst à la manière d'Audrey Hepburn gibt. Das Werk musste ja seine Produktionskosten einspielen.

Zu Zeiten Tuchos war diese Liebesgeschichte mit Lydia im fernen Schweden – die gerade mal 87 von den gegen viertausend Seiten veröffentlichter Arbeiten umfasst, die in den gesammelten Werken von Kurt Tucholsky in der Ausgabe von 1960 vorliegen – *unkonventionell*, zu Zeiten Hoffmanns auch. Heute wirkte sie – nur als solche verfilmt – eher konventionell. Wo läge ihr Reiz, wo das Besondere? Von daher erweist sich der Ansatz in GRIPSHOLM, die Geschichte in ihre Zeit und in das Werk ihres Autors – wie es im Abspann so schön heisst: «Dieser Film verknüpft Elemente aus Schloss Gripsholm mit Momenten aus dem Leben von Kurt Tucholsky» – einzubetten, als klug und richtig.

Tucholsky fliegt

Zwar ist Karlchen im Original «nach Stockholm in einem Flugzeug geflattert», kommt aber ganz konventionell bei den Freunden an, die er in der Sommerfrische besucht. In GRIPSHOLM hängt er plötzlich am Himmel und dreht noch eine Runde, bevor er sanft landet. Aber, dass Tucholsky alsogleich in Karlchens Flugzeug steigt und abhebt, überrascht uns nicht weniger als Lydia. Doch der Gedanke – wer immer ihn hatte, in welcher Phase der Entwicklung des Drehbuchs er auch *herbeigeflattert* sein mag – ist nicht von schlechten Eltern.

Fliegen über Schweden, aber auch Autofahren in Schweden und viel mit dem Fahrrad unterwegs sein, das bringt Bewegung in die Bilder – und wie sagte doch schon Hitchcock: ein Mord im fahrenden Zug ist besser als nur ein Mord.

Kurt Hoffmann benötigte noch eine simulierte Telefonverbindung zwischen Peter und Lydia, um vom Bahnhof in die Wohnung von Frau Kremser umzuschneiden. Heute können die Übergänge zwischen Erinnerung und virtueller Gegenwart *fliessend* gestaltet werden, eine Überblendung zwi-



Vielleicht war die Opferung der Freundschaft tatsächlich der dramaturgische Preis, der für eine angemessene Aktualisierung des Stoffes zu entrichten war.

schen "Berlin" und "Gripsholm" beschleunigt die Bildfolge.

Urlaub in Schweden?

Durch die Verknüpfung mit dem Leben Tucholskys dringen aber auch die beträchtlichen Sorgen des Alltags ins Schloss Gripsholm vor. Und so wird der Aufenthalt in Schweden bei Xavier Koller zur Emigration – was ja den Fakten entspricht. Sorgen kommen auf: Etwa durch die mitgebrachten neusten Zeitungen aus Deutschland. Die gibt es im Original zwar auch, aber diskreter: «Es knisterte. "Steck die Zeitungen weg!" sagte ich. "Habt ihr gelesen ...?" sagte er. Und da war es. Da war die Zeit. Wir hatten geglaubt, der Zeit entrinnen zu können. Man kann das nicht, sie kommt nach.»

Auch die angespielten politischen Meinungsverschiedenheiten mit Karlchen bringen Unruhe in den Urlaub. Bei Tucholsky muss man sich Karlchen ungefähr so vorstellen: «Die grössten Vorzüge dieses Mannes lagen, neben seiner Zuverlässigkeit, im Negativen: was er alles nicht sagte, was er nicht tat, nicht anstellte ... Er rauchte die Welt an, wunderte sich über gar nichts mehr, war ein braver Arbeiter im Aktengarten des Herrn, ohne dabei ein Trockenmieter seiner selbst zu werden. Hier und da fiel er in Liebe und Sünde ... und dann ging es wieder eine Weile.» Ein Freund fürs Leben also. Einer, der die Welt *anraucht*, sympathisiert niemals mit Hitler. Die Charakterisierung in GRIPSHOLM – ein Drehbuch wird verblüffenderweise weder im Vor- noch im Abspann ausgewiesen – gipfelt aber im Anwurf: «Dir läuft die braune Sauce doch schon aus den Ohren.» Zuletzt sehen wir Karlchen zwischen Braunen unter Hakenkreuzen beim nächtlichen Vergnügen im Berliner Kabarett, während Tucho am Billardtisch auf Gripsholm verzweifelt – vielleicht war die Opferung der Freundschaft tatsächlich der dramaturgische Preis, der für eine angemessene Aktualisierung des Stoffes zu entrichten war.

Lebensgefühl

«Rheinsberg, ein Bilderbuch für Verliebte», 1912 veröffentlicht, war mit 24 Seiten gewissermaßen die Skizze, ein Vorentwurf für das spätere

«Schloss Gripsholm», noch kaum durchtränkt von der Zeit: es gibt noch Hoffnung, dass sich das Jahrhundert zum guten wenden wird. Erster und Zweiter Weltkrieg stehen noch bevor, werden noch nicht mal erahnt. Als «Schloss Gripsholm» erschien, spielte die gedankliche Übertragung von *Angst im Heim* und *Angst daheim* sowohl für den Autor wie auch für die geneigte Leserin, den geneigten Leser. Tucholskys Bücher wurden bald öffentlich verbrannt – auch wenn er das eher seinen politischen Kommentaren zu "danken" hatte. Kurt Hoffmann dann blendet die Nebengeschichte mit dem Kind vollständig aus. Jeder Verweis auf die Vergangenheit wäre in den Hoch-Zeiten des Wirtschaftswunders kommerziell mit fatalen Folgen verbunden gewesen. In der Version von Xavier Koller wird ein kleines Blumenmädchen schon in den ersten Minuten gewaltsam aus dem Berliner Nachtklub verdrängt – ihr Judenstern fällt Tucholsky vor die Füsse. Die assoziative Verknüpfung mit dem Kind, das in Schweden leidet, ist gegeben. Obwohl Hoffmann eigentlich näher am Text bleibt, ist er weiter von Tucholsky entfernt als Koller.

Eine Mehrheit hielt das, was Tucho mit und ohne seine Lydia da so alles *liebte* und *lebte*, für *entartet*. In unserer Multioptionsgesellschaft ist das immerhin eine Option. An der Oberfläche haben wir ihn eingeholt – aber im Kern?

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu GRIPSHOLM: Regie: Xavier Koller; nach Motiven von Kurt Tucholskys Erzählung «Schloss Gripsholm»; Bildgestaltung: Pio Corradi; Oberbeleuchter: André Pinkus; Schnitt: Patricia Rommel; Gesamtausstattung: Peter Manhardt; Kostümbild: Birgit Hutter; Maske: Jakob Peier, Grit Kosse; Choreographie: Rhys Martin; Musik: Kol Simcha, Songtexte: Kurt Tucholsky; Ton: Heinz Ebner. Darsteller (Rolle): Ulrich Noethen (Kurt Tucholsky), Heike Makatsch (Lydia, Prinzessin), Jasmin Tabatabai (Billie), Marcus Thomas (Karlchen), Rudolf Wessely (Chefredaktor, Verleger), Sara Föttinger (Ada), Anette Felber (Frau Adriani), Katharina Blaschke (hagere Nichte), Gerlinde Klug (stumme Nichte), Leif Liljeroht (Baron Valberg), Inger Nilsson (Frau Andersson), Horst Krause (Generalkonsul), Giora Seeliger (Kollege), Bernarda Reichmuth (Kollegin), Christiane Brammer (Aushilfe), Karl Hoess (Taxifahrer). Produktion: Thomas Wilkening Filmgesellschaft, Kinowelt Filmproduktion, Dor Film Produktionsgesellschaft, Catpics; in Zusammenarbeit mit ZDF, Studio Babelsberg Independents, SRG/SF DRS, Teleclub; Produzent: Thomas Wilkening; Co-Produzenten: Ulrich Limmer, Rainer Kölmel, Alfi Sinniger, Danny Krausz, Kurt Stocker. Deutschland, Schweiz, Österreich 2000. 35mm Cinemascope; Farbe; Dolby Digital; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, München.



1
Arno Assmann
und Margarete
Hagen in
DER APFEL IST
AB Regie:
Helmut Käutner

2
Jack Nicholson
in ONE FLEW
OVER THE
CUCKOO'S NEST
Regie: Milos
Forman

Eric Pleskow wurde 1924 in Wien geboren und emigrierte 1939 nach den USA. Mit der amerikanischen Armee kehrte er nach Europa zurück und wurde nach dem Krieg Filmoffizier der Militärregierung in Bayern, wo er die Bavaria-Studios wiedereröffnete. Von 1946 bis 1948 war Pleskow Filmberater des War Department. Ab 1951 arbeitete er für United Artists; 1962 wurde er Vizepräsident des Internationalen Vertriebs, 1973 Executive Vice President und neun Monate später Präsident. Unter seiner Ägide entstanden zehn Filme, die den Oscar als bester Film des Jahres erhielten, darunter 1960 Billy Wilders THE APARTMENT, 1975 Milos Formans ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, 1976 ROCKY von John G. Avildsen und 1977 Woody Allens ANNIE HALL. 1978 gründete Eric Pleskow mit mehreren Partnern die Firma Orion Pictures, wo er als Präsident und Chief Executive Officer fungierte. Während seiner Präsi-

«Loyalität ist schwer zu finden»

Gespräch mit dem Produzenten Eric Pleskow

Berufung: Produzent



1



2

dentschaft wurden unter anderem die Oscar-gekrönten Filme **AMADEUS** von Milos Forman, **DANCES WITH WOLFES** von Kevin Costner und **SILENCE OF THE LAMBS** von Jonathan Demme produziert. 1998 hat Pleskow mit dem Schriftsteller (und Filmregisseur) Leon de Winter die Produktionsfirma Pleswin Entertainment Group mit Sitz in Amsterdam gegründet. Für Pleswin arbeitet Sönke Wortmann seit diesem Frühjahr an **THE HOLLYWOOD SIGN**, einer Verfilmung von de Winters Roman *«Der Himmel über Hollywood»*. Seit 1998 ist Eric Pleskow auch Präsident der Vienne.

FILMBULLETIN Herr Pleskow, schauen Sie sich gern neue deutsche Filme an?

ERIC PLESKOW Na ja, ich schau sie mir natürlich gerne an, aber ich habe wenig Gelegenheit dazu. Ich hoffe jedoch, in den kommenden Monaten gewisse Dinge nachzuholen, weil ich in Europa wieder etwas machen will, und da muss man deutsche Filme und deutsche Filmemacher kennen. Immerhin ist Deutschland nach den Vereinigten Staaten der grösste Markt der Welt für Kino.

FILMBULLETIN Sie haben ja durch Ihre Biographie eine besondere Beziehung zum deutschen Film.

ERIC PLESKOW Ich kam mit der amerikanischen Armee im Zweiten Weltkrieg nach Deutschland. Nach Absolvierung meiner anderen Tätigkeiten in der Armee wurde ich Filmoﬃzler in Bayern, und Bayern – wo die Bavaria durch den Krieg nicht

völlig zerstört war – spielte bei der Wiedergeburt des deutschen Films eine wichtige Rolle.

FILMBULLETIN Was muss man sich unter einem Filmoﬃzler vorstellen?

ERIC PLESKOW Die Tatsache, dass ich in der Bavaria stationiert war, war an und für sich nicht das Wichtigste. Das Wichtige war für uns – also für die Amerikaner –, der deutschen Bevölkerung die Möglichkeit zu geben, Filme zu sehen und von der Strasse wegzukommen. Damals waren die Zeiten, was Nahrung und Heizungsmaterial anbelangt, ja furchtbar. Also *bread and circus* sozusagen. Ich habe innerhalb ganz Bayerns rund 800 Kinos lizenziert. Das war Nummer eins. Nummer zwei war, einen Filmvertrieb aufzubauen, der anfangs amerikanische Filme, synchronisiert oder untertitelt, vertrieben hat. Nachdem ich Personen gefunden habe, die damals politisch einwandfrei oder nahezu einwandfrei waren, ging es auch darum, Produktionsfirmen zu lizenzieren, deutsche Filme zu produzieren und den Atelierbetrieb zusammenzuhalten. Das Rohmaterial dazu habe ich aus der Schweiz und so weiter beschafft.

FILMBULLETIN War das eine rein organisatorische Tätigkeit, oder ist das im Zusammenhang mit der *reeducation* zu sehen, also als politische Aufgabe?

ERIC PLESKOW Die Alliierten wollten keine Nachfolge zum Propagandaministerium, und so waren wir quasi diese Nachfolger, ich zum Beispiel für den Film. Es gab *reeducation* durch Dokumentarfilme. Wir machten einen Film, **TODESMÜHLEN**, der hatte die dreihundert Kon-



1

United Artists **התאחדות**



2



3



1
Eric Pleskow

2
Louise Fletcher
und Jack
Nicholson in
ONE FLEW OVER
THE CUCKOO'S
NEST Regie:
Milos Forman

3
Mia Farrow
und Woody
Allen in
HANNAH AND
HER SISTERS
Regie: Woody
Allen

4
Maria Schneider
und Marlon
Brando in
L'ULTIMO
TANGO A
PARIGI Regie:
Bernardo
Bertolucci

zentrationen in Deutschland zum Thema. Zusammen mit den Engländern haben wir auch eine Wochenschau produziert, die in den amerikanischen und englisch besetzten Gebieten gezeigt wurde. Wir haben natürlich auch die Drehbücher gelesen, bevor die Filme gemacht wurden, aber unsere Tätigkeit war politisch nur darauf beschränkt, dass wir keine Neonazifilme zugelassen hätten. Alles andere war frei. Wir wollten für das Filmwesen, besonders in der Nachfolge von Herrn Goebbels, eine demokratische Möglichkeit schaffen.

FILMBULLETIN Hatten Sie damals, unmittelbar nach dem Krieg, noch Kontakt zu den Russen, oder hat sofort der Kalte Krieg zugeschlagen?

ERIC PLESKOW Wir hatten zu Anfang Kontakt. Da gab es auch einen Austausch von Filmen von Zone zu Zone, nicht bedeutend. Wir gaben zwei oder drei Filme dorthin und die Russen gaben uns welche. Die waren natürlich nicht sehr erfolgreich. Wir haben laut Abkommen die Erfolgs- oder Nichterfolgswerte ausgetauscht. Wir haben unsere Zahlen den Russen in Berlin gegeben und erwarteten von ihnen die Erfolgszahlen unserer Filme. Die kamen aber nicht, und die Russen sagten: «Bei uns ist das anders, das ist schwierig.»

FILMBULLETIN In welchem Zustand haben Sie die Bavaria bei Ihrer Ankunft in München vorgefunden?

ERIC PLESKOW Im Vergleich zu dem, was ich auf der Fahrt von Bad Homburg über Franken nach München gesehen hatte, war die Bavaria durch den Krieg nicht so beschädigt. Weil aber Material in den Kriegsjahren schwer zu beschaffen ge-

wesen war, waren die Studios stark vernachlässigt. Die Dächer mussten gerichtet werden und so weiter. Ich fand auch den Ziegelrohbau zur größten Halle Europas vor. Diese Halle haben wir fertig gebaut, haben sie aber unterteilt, weil Filme, die eine so große Halle brauchten, zu dem Zeitpunkt nicht vorzusehen waren. Ich habe dann viele dieser Ateliers instand gesetzt. Als ich reinkam – das spricht für die Besessenheit dieser Leute –, drehte Erich Engel, ein sehr netter, feiner Mann, der dann Intendant der Kammerspiele wurde, noch immer einen Film: WO IST HERR BELLING? Der drehte, und ich übernachtete in einem Panzer auf der Leopoldstrasse und kam morgens rein und sagte: «Hören Sie mal, Sie müssen aufhören, da war ein Krieg, der ist jetzt beendet.» Das fand ich also vor. Nun hörte ich aber auch, dass Goebbels kein Freund der Bavaria war und dass er Babelsberg oder ein kleineres Studio in Tempelhof unterstützt hatte.

FILMBULLETIN Die Bavaria ist also unmittelbar unter die Leitung der amerikanischen Armee gestellt worden?

ERIC PLESKOW Ja.

FILMBULLETIN Konnten Sie überhaupt jemanden aus dem Personal übernehmen?

ERIC PLESKOW Bei den Spitzen war es natürlich schwierig, weil das alles ziemlich engagierte Parteimitglieder waren, aber was Personal der unteren Stufe anbelangt, habe ich fast alle behalten können.

FILMBULLETIN Hatten Sie denn ausser dem Auftrag, das Studio technisch und kaufmännisch in Schuss zu bringen, auch inhaltliche Vorgaben?

«Brot und Zirkus sozusagen»



1
Marlon Brando
und Maria
Schneider in
L'ULTIMO
TANGO A
PARIGI Regie:
Bernardo
Bertolucci

2
Tom Hulce in
AMADEUS Regie:
Milos Forman

3
Sylvester
Stallone in
ROCKY Regie:
John G.
Avildsen

4
Jodie Foster in
THE SILENCE OF
THE LAMBS
Regie: Jonathan
Demme

ERIC PLESKOW Überhaupt nicht.
FILMBULLETIN Wie sind die Entscheidungen in den ersten Jahren gefallen?
ERIC PLESKOW Solange die Stoffe politisch einwandfrei waren, waren die Leute frei, sie zu verfilmen. Ein Problem hatte ich einmal durch ein Missverständnis mit dem Käutner-Film *DER APFEL IST AB*, eine Persiflage auf die Adam-und-Eva-Geschichte. Da wurde ich gebeten, einen Jesuitenpriester aufs Gelände zu lassen, der mal sehen wollte, wie Filme gemacht werden. Ich habe das, unter der Voraussetzung, dass er in Zivilkleidern kommt, gestattet. Er hat die Tatsache, dass er Priester war, ausgenutzt und einen jungen Mann fast gezwungen, ihm ein Drehbuch auszuhändigen, das vertraulich war. Es gab damals undurchsichtige Kunststoffe zur Bekleidung, aber im Drehbuch stand «nackt». Daraus wurde eine Riesengeschichte mit der Kirche in Bayern. Das hat mir viel Scherereien gebracht, bis es beigelegt war. Aber das war keine Einflussnahme von uns, sondern von den lokalen Behörden und der Kirche.

FILMBULLETIN Käutner gehörte ja zu den Regisseuren, die auch im Dritten Reich Filme drehen konnten, die aber nicht, wie zum Beispiel Veit Harlan, politisch belastet waren. Wurden da Überprüfungen vorgenommen?

ERIC PLESKOW Jeder, der im Filmschaffen tätig war, wurde überprüft. Käutner, der einwandfrei war, war kein Problem, aber Veit Harlan war ein Problem.

FILMBULLETIN Konnte man das amerikanische Produktionsmodell übernehmen, oder musste

man sich auf die deutsche Situation einlassen, wo es keine grossen kapitalkräftigen Produzenten gab?

ERIC PLESKOW Die Tatsache, dass das heute noch so ist, beweist, dass wir uns auf das System eingelassen haben. Ich finde das schade. Den UFA-Konzern aber, wie er damals war, konnte man nicht mehr aufbauen. Der war ja eine rein politische Sache geworden im Vergleich zu dem, was die UFA früher mit Pommer und anderen war.

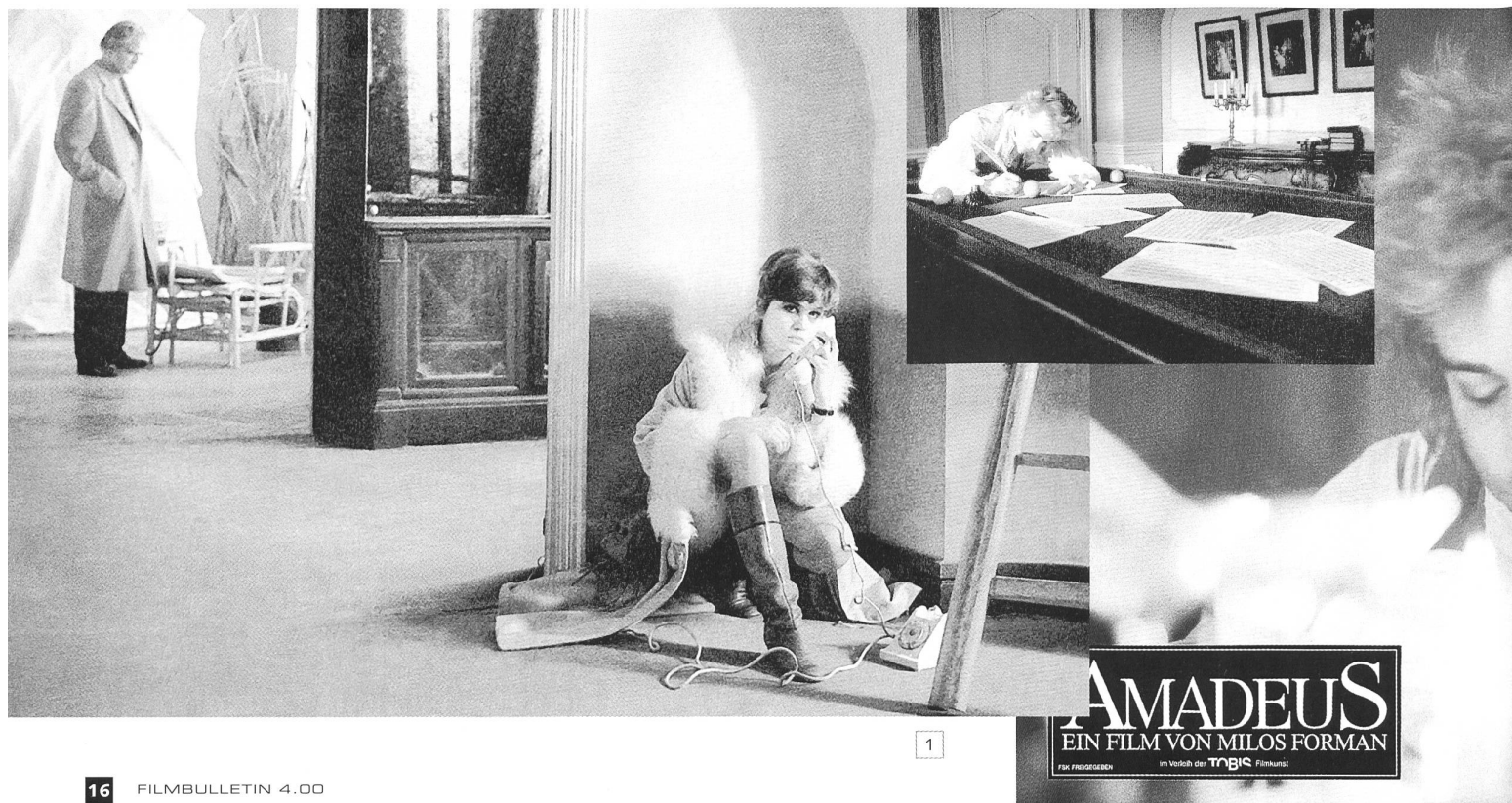
FILMBULLETIN Wie sind Sie persönlich zum Film gekommen?

ERIC PLESKOW Durch Zufall. Meine Mutter hatte, als wir nach New York emigriert sind, einen Vorführraum entworfen, die Vorhänge gemacht und so weiter. Ich habe dort mit einem Sommerjob begonnen, lernte Filmschnitt, bekam dann einen festen Posten und ging nachts zur Universität. Dann kam ich zum Militär und wurde auch beim Film eingesetzt. Ich war sehr jung und hatte alle Möglichkeiten, die von einem Schritt zum anderen führten. Ich war einundzwanzig, als ich die Bavaria übernommen habe.

FILMBULLETIN Wie sind Sie 1939 aus Österreich herausgekommen?

ERIC PLESKOW Rein durch Zufall. Mein Vater war von der SA in Gänserndorf interniert. Heute will in Österreich niemand gewusst haben, dass es dort ein KZ gab. Wir konnten ihn herausbekommen und sage und schreibe drei Tage vor Kriegsbeginn über Kehl nach Strassburg und Paris fliehen. Das Problem war dann, auf ein Schiff zu kommen. Es war nicht leicht.

Berufung: Produzent



FILMBULLETIN Es ist Ihnen wohl nicht schwer gefallen, die amerikanische Staatsbürgerschaft anzunehmen, als sich die Möglichkeit ergab?

ERIC PLESKOW Überhaupt nicht. Im Gegenteil, ich konnte es gar nicht erwarten.

FILMBULLETIN Dass man Sie nach Bayern geschickt hat, hing wahrscheinlich mit Ihren Sprachkenntnissen zusammen?

ERIC PLESKOW Durch die Sprachkenntnisse kam ich zur Abwehr, wo ich Gefangene verhörte. Ich hatte vom *secretary of war*, dem heutigen Verteidigungsministerium, eine Auszeichnung bekommen für einen Film, den ich geschnitten hatte, und das wurde in meinen Akten festgehalten. Die Sprache war weniger wichtig als die Tatsache, dass ich schon vier Jahre mit Film gearbeitet hatte.

FILMBULLETIN 1951 sind Sie zu *United Artists* gekommen.

ERIC PLESKOW Ich habe damals in der Auslandsabteilung begonnen und ging 1952 nach Afrika. Afrika südlich des Äquators war mein Gebiet. Ich war in Johannesburg stationiert. Was mir das Leben dort schwer machte, war die Einführung der Apartheid, eines Polizeistaats, der mich an viele Dinge erinnerte, von denen man nach dem Zweiten Weltkrieg gehofft hatte, dass sie sich nicht wiederholen würden. Dann kam ich nach Deutschland und habe die *United* hier aufgenommen.

FILMBULLETIN Sie hatten also vor allem mit dem Vertrieb zu tun, nicht mit der Produktion?

ERIC PLESKOW In Afrika mit dem Vertrieb, in Deutschland auch, aber dann ging ich nach Paris, und dort hatte ich mit der Produktion zu tun. Da

habe ich viele europäische Filme in Bewegung gesetzt, und zwar vor allem in Italien, Frankreich und England. Dann wurde ich Europachef und habe Drehbücher gelesen. *United Artists* war die erste Firma, bei der der Auslandsvertrieb mehr eingebracht hat als die USA und Kanada.

FILMBULLETIN Wenn man in Europa nach Drehbuchautoren oder Regisseuren gesucht hat – war das in Hinblick auf den amerikanischen Markt, oder hat man schon bewusst für Europa produziert?

ERIC PLESKOW Die Leute, die da tätig waren, hatten immer die Hoffnung, dass sie auch in Amerika Fuss fassen könnten. Ich habe mir da allerdings nichts vorgemacht und habe die Projekte nur auf europäischer Basis beurteilt. *L'ULTIMO TANGO A PARIGI* zum Beispiel: Ich war überzeugt, dass dieser Film in den USA trotz Marlon Brando nicht gespielt werden wird, und habe ihn budget- und besetzungsmässig total auf Europa ausgerichtet. Dass er dann in Amerika grosses Aufsehen erregte, war wunderbar. Dasselbe war der Fall mit *LA CAGE AUX FOLLES*. Ich habe mir auch da nichts vorgemacht für Amerika, obwohl er dann zum bis vor kurzem erfolgreichsten Auslandsfilm in Amerika wurde. Manchmal klappt es, manchmal nicht. Die Fellini-Filme *SATYRICON* und *ROMA* fanden zum Beispiel drüben nur ganz wenig Anklang.

FILMBULLETIN Hat sich die Situation seit den fünfziger, sechziger, siebziger Jahren geändert? Ist Europa heute für amerikanische Produzenten interessant?

«aber im Drehbuch stand 'nackt'»

3



4

1
Shirley
MacLaine und
Jack Lemmon
in THE
APARTMENT
Regie: Billy
Wilder

2
Ugo Tognazzi in
LA CAGE AUX
FOLLES Regie:
Edouard
Molinaro

3
Jon Voight und
Dustin Hoffman
in MIDNIGHT
COWBOY Regie:
John Schlesinger

4
Jack Nicholson
in ONE FLEW
OVER THE
CUCKOO'S NEST
Regie: Milos
Forman

5
Tom Hulce in
AMADEUS Regie:
Milos Forman

ERIC PLESKOW Sehr interessant, besonders heute. Die Kosten sind ja von damals bis heute so wahnsinnig gestiegen. Man kann sich ja nicht absprechen, wegen der Kartellgesetze, aber das hätte man nie zulassen dürfen. Da wird natürlich jedes Land wichtig. Ich weiss nicht, ob heute Filme finanziert werden, wo man sagt: wie wird das in Europa laufen?, weil ein grosser Teil der entscheidenden Menschen drüben nicht soviel gereist ist und keine Kenntnisse hat über New York und Los Angeles hinaus. Das war mein grosser Vorteil, dass ich beide Kulturen im Griff hatte.

FILMBULLETIN Es kommt ja immer wieder vor, dass Regisseure, die Erfolg haben in Europa, dann nach Hollywood eingeladen werden. Wenn heute ein deutscher, italienischer, französischer Regisseur zu Ihnen käme und sagte: Ich habe ein Angebot aus Hollywood, soll ich hingehen? – was würden Sie ihm raten?

ERIC PLESKOW Das ist sehr schwer zu beantworten. Das kann gut gehen, das kann schlecht gehen. Das weiss man vorher nie. Ich habe jetzt eine Firma mit Leon de Winter, die heisst *Preswin Entertainment* und ist in Holland angesiedelt, weil wir holländische Gelder haben und viel mit Europäern arbeiten wollen. Der erste Film wird eine Verfilmung von de Winters «Der Himmel über Hollywood» sein, mit Sönke Wortmann als Regisseur, aber der Film wird in Englisch gedreht, weil hier kann man synchronisieren oder untertiteln, aber in den Vereinigten Staaten und in England wird das nicht so akzeptiert. Wir haben die Hoffnung, dass der Film reisen wird. Es ist ein

europäischer Film, der drüben gemacht wird, weil er dort drüben gemacht werden soll und muss. Ich hätte auch einen amerikanischen Regisseur finden können, es ist eine amerikanische *Ambiance*, aber ich will sie aus der Sicht eines Europäers sehen. *AMADEUS*, ein amerikanischer Film, aber hier gemacht von Milos Forman, einem Regisseur, der drüben auch Schwierigkeiten hatte und bei mir seinen zweiten Film *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* und drei weitere Filme gemacht hat. Ich habe ihm ganz andere Möglichkeiten schaffen können. *AMADEUS* hätte man ohne einen europäischen Regisseur schwer machen können. Ein europäischer Regisseur, aber der auch das Leben drüben kennt. *MIDNIGHT COWBOY* habe ich mit einem englischen Regisseur gemacht, der meines Erachtens New York ganz anders sieht als ein Einheimischer. Und das ist hoffentlich auch für den «Himmel über Hollywood» zutreffend.

FILMBULLETIN Sie haben 1978 eine eigene Produktionsfirma gegründet, *Orion Pictures*. Warum haben Sie das getan? Waren Sie unzufrieden mit den Möglichkeiten bei United Artists, was war der Grund?

ERIC PLESKOW 1951 hat eine Gruppe von fünf Männern die United Artists von der Pickford und Chaplin übernommen. Sie wurden im Laufe der Jahre die Hauptaktionäre und gingen dann an die Börse. Bei diesen Leuten habe ich angefangen. Ich war damals noch zu jung und unerfahren und verfügte auch über keine eigenen Geldmittel, um eine eigene Firma zu gründen. Mit der Zeit wurde ich Chef der Firma. Die letzten fünf Jahre meiner

Berufung: Produzent



1



2

Ein Käfig
oder Narren

Tätigkeit – ich war sechsundzwanzig Jahre da – wurden die erfolgreichsten Jahre in der Geschichte von United Artists, die bereits 1919 gegründet worden war. Als ich die Firma übernahm, waren wir die vorletzte oder drittletzte unter den grossen Firmen, und danach waren wir an der Spitze, das ist mir gelungen. Die Transamerica-Leute wollten dann zunehmend Einfluss nehmen und schliesslich die beiden Teilhaber, die mich 1951 engagiert hatten, rausschmeissen und mich behalten. So lebe ich nicht. Das ist unethisches Benehmen. Heutzutage passiert das zwar dauernd, aber ich wollte mit ihnen nichts mehr zu tun haben. Ich konnte weggehen, weil mein Vertrag ausgelaufen war. Als ich wegging, gingen andere mit mir, und wir haben die Orion gegründet.

FILMBULLETIN Sie sind einer der wenigen Produzenten, die sowohl kommerziell wie künstlerisch erfolgreich sind. Zehn Filme, die Sie produzierten, haben den Oscar für den besten Film des Jahres bekommen. Milos Forman war ja schon in der Tschechoslowakei erfolgreich gewesen, er gehörte zu der Neuen Welle der fünfziger und frühen sechziger Jahre, die den tschechischen Film sehr geprägt hat. Wie haben Sie ihn als Mensch erlebt?

ERIC PLESKOW Der Stoff von *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*, der uns zusammenbrachte, ging vierzehn Jahre in Hollywood rum. Keiner wollte das machen. Ich kannte Forman nur durch die tschechischen Filme, *TAKING OFF* hatte ich nicht gesehen. Und die haben mir sehr gefallen, *DIE LIEBE EINER BLONDINE* und *FEUERWEHRBALL*.

Nachdem ich die Wahl getroffen habe, lasse ich die Leute immer frei arbeiten, immer mit der Hoffnung, dass sie meine Intelligenz hoch genug einschätzen, um Bemerkungen, die ich zu machen habe, zu akzeptieren. Das ist mir mit Milos immer gelungen. Wir sind sehr gut miteinander ausgekommen.

FILMBULLETIN War Jack Nicholson seine Wahl oder Ihre Wahl?

ERIC PLESKOW Ich glaube, es war seine Wahl.

FILMBULLETIN Jack Nicholson war ja damals noch nicht der Superstar, der er heute ist.

ERIC PLESKOW Nein. Die Rolle als McMurphy war sein Durchbruch. Er hat auch den Oscar dafür bekommen. *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* war der zweite Film in der Oscar-Geschichte, der die fünf Hauptpreise gewonnen hat: bester Film, beste Regie, bestes Drehbuch, bester Hauptdarsteller, beste Hauptdarstellerin. Nicholson hat dadurch Karriere gemacht.

FILMBULLETIN Wäre der Film bei den heutigen Gagenforderungen Nicholsons überhaupt noch finanzierbar?

ERIC PLESKOW Es wäre schwierig. Für mich bedeutete der Film damals eine Kombination aus Stoff und Milos. Nicholson bedeutete, was Kasse anbelangt, damals nicht so viel. Ich weiss nicht, ob das heute noch so sein würde. Aber wenn ich das Geld hätte, würde ich es riskieren.

FILMBULLETIN Ich nehme an, es gibt viele Menschen auf der Welt, die Mozart über *AMADEUS* kennengelernt haben. Haben Sie den Erfolg dieses Films vorausgesehen?

«*AMADEUS* hätte man ohne europäischen Regisseur schwer machen können»



1
Anthony
Hopkins in *THE
SILENCE OF THE
LAMBS* Regie:
Jonathan
Demme

2
Woody Allen
und Jonathan
Munk in *ANNIE
HALL* Regie:
Woody Allen

3
Kevin Costner
in *DANCES
WITH WOLVES*
Regie: Kevin
Costner

4
Jodie Foster und
Harry Connick
jr. in *LITTLE
MAN TATE*
Regie: Jodie
Foster

ERIC PLESKOW Ich habe das Stück gesehen. Ich hatte mit Lumet schon ein Shaffer-Stück gedreht, *EQUUS*, das nicht so gut ging, aber von der Kritik ganz gut aufgenommen wurde. Ich habe mir «Amadeus» angeschaut und fand es schwierig einzuschätzen, weil ich aus Wien komme und mit der Musik aufgewachsen bin. Dass Milos wieder involviert war, das war für mich entscheidend. Wenn ich den Stoff ohne Milos genommen hätte: wer kann eine Regie über Mozart machen, die von der amerikanischen und der nichtamerikanischen Welt gleichermassen akzeptiert wird? Das kann nur ein junger Billy Wilder oder ein Milos Forman – jemand, der in beiden Kulturen gelebt hat. Trotzdem: als der Film fertig war, hat einer in der Fachpresse geschrieben, dass ich offensichtlich von allen guten Geistern verlassen sei: zu lang, Kostüm, kein Mensch kenne Mozart. Ich bin einer, der sich immer irgendwie auf der anderen Seite fand. Ich fand den Film grossartig, aber ich wusste natürlich nicht, wie das ankommt, und in den Vereinigten Staaten war es nicht leicht, den Film zu lancieren. Selbst die jungen Leute wollten nicht hineingehen. Wenn sie aber einmal drinnen waren, haben sie sich den Film drei, vier Mal angesehen, weil sie sich identifizieren konnten mit dem Mozart, den wir zeigten. Das war der Rock'n'Roller der damaligen Zeit, der im Widerstand zum Bischof von Salzburg war und zu Kaisern und Königen, ein richtiger Rock-Star seiner Zeit. Das konnten sie verstehen. Mozart wurde dadurch wieder interessant. Aber der Film ging im Ausland viel besser als in Amerika. Wir haben damit viel Geld gemacht.

FILMBULLETIN Sie haben noch mit einem anderen Regisseur gearbeitet, der in Interviews gesagt hat, dass er in Europa sehr viel besser verstanden wird als in den Vereinigten Staaten: Woody Allen. Es war ja auch nicht von vornherein voraussehbar, dass er erfolgreich sein würde?

ERIC PLESKOW Am Anfang unserer Arbeitsbeziehung waren seine Filme nicht sehr teuer und sehr geistreich, sehr frisch und sehr neu. Was mich verwunderte, war, dass er im Lauf der Jahre im Ausland grösseren Erfolg hatte als in den Vereinigten Staaten. Ich schickte ihn ans Filmfestival von Taormina auf Sizilien, und Italien wurde das erfolgreichste Land für Woody Allen. Dann folgte Frankreich, auch dass sich Deutschland so sehr für Woody Allen begeistert hat, war verwunderlich, aber sehr erfreulich. In diesen Ländern ist er noch immer die grosse Masche. In den Vereinigten Staaten ist es in den letzten Jahren ein bisschen schwieriger geworden, aber ich hatte viel Freude mit ihm.

FILMBULLETIN Woody Allen ist ja ein sehr eigenwilliger Künstler, der sicher bis ins letzte Detail mitreden will. Ist er eigentlich schwierig, wenn man mit ihm arbeitet?

ERIC PLESKOW Wir hatten ein stillschweigendes Übereinkommen. Ich habe das Drehbuch über Nacht gelesen und liess ihn dann machen, was er wollte. Er hat mich mit einem Medici verglichen, der nur die Schecks unterschrieben hat. Er macht seine Sachen genau wie Chaplin. Der Unterschied war nur: Chaplin hat sie selber finanziert. Schwierig ist Woody nicht. Man kann mit ihm reden. Er kriegte auch alle Leute, die er als

Berufung: Produzent



1



3

Besetzung haben wollte, zu den niedrigsten Preisen, weil sie alle aus irgendwelchen Gründen das Gefühl haben, in einem Woody-Allen-Film zu spielen sei prestigemässig wichtig für sie.

FILMBULLETIN THE SILENCE OF THE LAMBS ist durch das ungewöhnliche Sujet aufgefallen. Das war ja wohl ein Wagnis, einen Kannibalen in einem Film vorzuführen?

ERIC PLESKOW Das war der dritte Film in der Geschichte des Oscars, der die fünf Hauptpreise gewonnen hat. Fast jeder Film hat eine Geschichte. Meine Frau hat diesen Roman gelesen. Sie sagte mir, das sei ein interessanter Stoff, und ich habe es wieder vergessen. Eines Tages kam ein Anruf von meiner Produktionsabteilung in Los Angeles, dass Gene Hackman diesen Stoff machen möchte. Ich habe das Buch noch einmal gelesen und war einverstanden. Gene Hackman wollte den Ankauf des Stoffes mitfinanzieren. Das haben wir auch getan, und er wollte das erste Mal Regie führen. Nun ist es kein Problem für mich, einem Menschen, der so viele Filme gemacht hat, eine Chance zu geben. Viele haben bei mir begonnen, Regie zu führen, Costner zum Beispiel mit DANCES WITH WOLVES, für den er den Oscar bekam, oder Jodie Foster mit LITTLE MAN TATE. Ich musste auch einmal anfangen und weiss, wie das ist. Also Hackman: kein Problem. Sechs Wochen später kam er – wir hatten schon das Drehbuch in Auftrag gegeben – und sagte, seine Tochter sei etwas bestürzt. Sie fand den Stoff brutal und der Vater, der viele Filme mit Brutalitäten gemacht hat, möge das bitte nicht noch einmal machen. Er war sehr verlegen und wollte dem

Wunsch seiner Tochter nachkommen, aber – er ist ein ehrenhafter Mann – er wollte sein Geld drinnenlassen. Ich habe das Angebot nicht angenommen, um frei entscheiden zu können, und habe dann den Stoff Jonathan Demme gegeben. Er fand ihn interessant. Dann sind wir an die Besetzung gegangen, da war ich sehr aktiv. Für die Hauptrolle kamen nur zwei, drei Schauspieler in Frage, Nicholson, De Niro, aber ich wollte etwas Frisches. Hopkins, den ich in A BRIDGE TOO FAR hatte und der in der Versenkung verschwunden war, trank nicht mehr und war wieder auf der Bühne tätig. Ich schickte Demme nach London, um sich das anzuschauen und mit ihm zu sprechen. Er war auch meiner Meinung, und so haben wir Hopkins engagiert. Ich wollte auch die Jodie haben. Der Rest ist Geschichte. Dieser Erfolg war nicht zu erwarten. Man kann sich die Gefühle Hackmans danach nur vorstellen. Aber zeigen sie mir jemanden, der nicht einmal im Leben etwas gemacht hat, was sich später als Fehler herausgestellt hat. Ich habe auch Fehler gemacht. Zum Beispiel habe ich mit Leuten gearbeitet, die einen sehr enttäuscht haben. Das kommt leider in unserem Geschäft sehr oft vor. Loyalität ist heutzutage schwer zu finden.

Das Gespräch mit Eric Pleskow
führte Thomas Rothschild

«Woody Allen sah mich als Medici, der nur die Schecks unterschrieb»



4

1



2



3



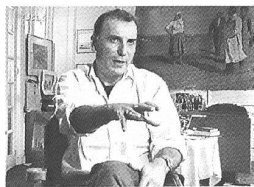
4



5



6



7

Werkstatt Drehbuch

«Eine Schiene hinter die andere legen»

Claude Sautet, Jacques Fieschi,
Philippe Carcassonne:
QUELQUES JOURS AVEC MOI, UN CŒUR
EN HIVER, NELLY ET M. ARNAUD
eine Gesprächsmontage

FILMBULLETIN Monsieur Sautet, fast alle Ihre Drehbücher seit *LES CHOSES DE LA VIE* sind in enger Zusammenarbeit mit drei Autoren entstanden: *Jean-Loup Dabadie*, *Claude Néron* und zuletzt *Jacques Fieschi*. Wie schätzen Sie das jeweilige Temperament der Autoren ein?

CLAUDE SAUTET Dabadies Entwürfe waren zunächst einmal Skizzen des Alltäglichen. Er redigierte sehr charakternah und doch epigrammatische Dialoge. Nérons Sicht der Dinge war viel düsterer, er brachte eine pessimistische Seite in mir hervor. Während Dabadie etwas Euphorisches, Lebensbejahendes schreiben wollte, suchte er nach der dunkleren Seite der Figuren. Seine Figurenzeichnung ist eine Mischung aus Wut und Ironie, es gibt Heftigkeit, aber auch Mitleid.



8

«Die erzählerische Phantasie sollte einer gewissermassen musikalischen Ordnung gehorchen.»

1
Jean-Pierre Marielle und
Daniel Auteuil in
QUELQUES JOURS AVEC MOI

2
Michel Serrault und
Emmanuelle Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

3
Emmanuelle Béart in UN
CŒUR EN HIVER

4
UN CŒUR EN HIVER

5
Claude Sautet

6
Philippe Carcassonne

7
Jacques Fieschi

8
Dreharbeiten zu GARÇON!
mit Yves Montand

Jacques Fieschi besitzt, genau wie ich, die Phantasie des Skeptikers. Ich glaube, wir stimmen beide darin überein, dass die erzählerische Phantasie einer gewissermassen musikalischen Ordnung gehorchen sollte. Es gibt ein Thema, ein Motiv, die man dann in verschiedenen Variationen zum Leben erwecken will. Dieser Sinn für die Variationen ist für meine Filme sehr wichtig, denn sie beruhen auf einigen wenigen, womöglich sogar nichtigen Ereignissen. Es können ihnen also nur die atmosphärischen Variationen Anziehungskraft und Vitalität verleihen.

FILMBULLETIN Gestaltete sich die praktische Arbeit mit den Autoren sehr unterschiedlich?

CLAUDE SAUTET Das ist selbstverständlich jedesmal ein Prozess des Kennenlernens, der Anpas-

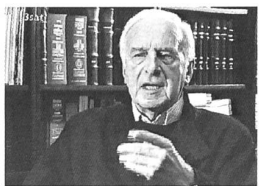
sung, der wenigstens einige Wochen braucht. Jacques Fieschi ist zum Beispiel immer wieder von der Frage besessen, wer die jeweiligen Rollen spielt. Ich hingegen will nur an die Figuren denken, will meine Phantasie nicht sofort durch die Besetzung eingrenzen. Die Art, wie er und ich die Dialoge lesen, die er geschrieben hat, unterscheidet sich beispielsweise sehr. Gerade aus dieser Differenz entsteht die Präsenz der Figuren, ihre Unsicherheit, wenn sie einander gegenüberstehen und ja auch nicht wissen, was der andere sagen oder antworten wird. Man muss sich einander annähern, aber auch in der Gegensätzlichkeit der Partner steckt ein schöpferisches Potential.



1

1
Emmanuelle
Béart in UN
CŒUR EN HIVER

2
Daniel Auteuil
in UN CŒUR EN
HIVER



Werkstatt Drehbuch

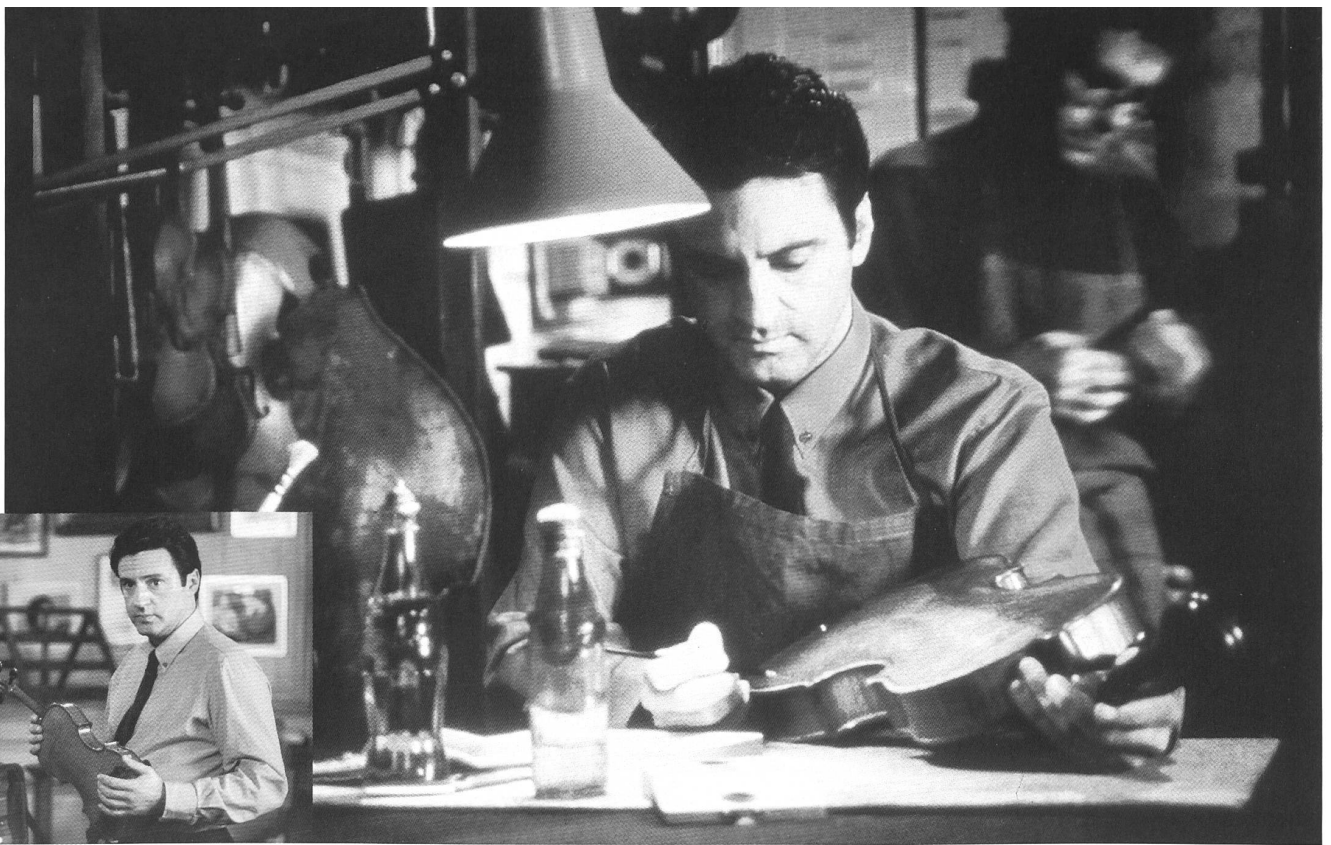
Auf einer anderen Ebene ist das Metier des Szenaristen, wenn man es ernsthaft betreibt, sehr schwer. Es kann sehr frustrierend sein: Der Autor steht meist im Schatten der Schauspieler und Regisseure. Ich denke, dass Dabadie sich aus Enttäuschung von der Drehbucharbeit zurückgezogen hat. Im übrigen stehen alle Drehbuchautoren vor den gleichen Problemen. Man diskutiert gemeinsam, dann ermutigt man sie, die besprochenen Szenen allein zu schreiben. Wenn sie die fertig haben, empfinden sie oft die gleiche Angst wie ein Schauspieler auf der Bühne: sie wissen nicht, wie ihre Arbeit aufgenommen werden wird. Manchmal ist man sehr zufrieden mit dem, was sie aus unseren Gesprächen entwickelt haben. Und manchmal steckt in sechs, sieben Seiten vielleicht nur ein einziger interessanter Satz. Ich verstehe natürlich, dass das sehr demütigend sein kann. Aber Fieschi ist zum Beispiel jemand, der die Analyse eines Themas – unsere Diskussionen – sehr genau von der eigentlichen Ausarbeitung trennen kann.

Natürlich fürchtet er wie alle Autoren, dass man ihm etwas wegnimmt, wenn man eine Passage kürzt. Aber ein guter Szenarist begreift bald, dass manche Szenen stärker werden, wenn man sie kürzt. Es ist normal, dass ein Szenarist so viel wie möglich geben will. Das ist seine Aufgabe. Meine ist es dann zu entscheiden, was zuviel ist. Das Gegenteil wäre ja viel schlimmer: ein Autor, der einem gar nichts bringt, nur flache Szenen oder Klischees.

FILMBULLETIN Die Zusammenarbeit mit den Autoren hat unterschiedliche Phasen Ihres Œuvres geprägt. Zwischen GARÇON!, dem letzten Buch mit Dabadie, und QUELQUES JOURS AVEC MOI, dem ersten mit Fieschi, gibt es eine längere Zäsur. Haben Sie das als bewussten Neuanfang empfunden?

CLAUDE SAUTET Ich war sehr dankbar, dass der junge Produzent *Philippe Carcassonne* seinen Vorschlag, gemeinsam einen Film zu machen, ausdrücklich an die Forderung knüpfte, dass ich nicht die gleiche Equipe wie zuvor verpflichten sollte. Irgendwann fällt es einem schwer, sich weiterzuentwickeln, wenn man immer mit den gleichen Leuten zusammenarbeitet. Da ich keine Idee für ein Drehbuch hatte, fragte er mich, mit wem ich arbeiten wolle. Ich nannte Jacques Fieschis Namen, der bis dahin zwar meines Wissens nach noch kein komplettes Drehbuch geschrieben hatte. Aber ich schätze seine Arbeit als Herausgeber der Zeitschrift «Cinématographe», als Journalist sehr. Ich fand den Geist, die Haltung dieser Zeitschrift höchst interessant. Sie unterschied sich von den anderen institutionellen Zeitschriften wie den «Cahiers du Cinéma» oder «Positif», denn sie scherte sich wenig um Moden und Aktualität. Sie beschäftigte sich viel gründlicher mit Fragen der Erzähldramaturgie im Allgemeinen.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, Sie kannten Fieschi aus Ihrer gemeinsamen journalistischen Arbeit. Deshalb habe ich vermutet, Sie hätten ihn als Autor vorgeschlagen?



2



«Ein guter Szenarist begreift bald, dass manche Szenen stärker werden, wenn man sie kürzt.»

PHILIPPE CARCASSONNE Nein, aber ich habe dieses Zusammentreffen sehr begrüßt, da ich mir sicher war, dass das besondere Talent zur Teamarbeit, das Jacques bereits als Redakteur ausgezeichnet hat, ihn auch zu einem guten Szenaristen machen könnte. Er ist jemand, dem es gelingt, seinen eigenen Standpunkt zu behaupten, obwohl er es versteht, auf die Bedürfnisse der anderen einzugehen. Schon als Journalist empfand ich seine Cinéphilie als überaus dynamisch und offen: er interessierte sich für das Universum einer ganzen Reihe von Filmemachern und war dabei von dem Wunsch getrieben, den Regisseur ganz genau zu verstehen. Und er hat die merkwürdige Situation genau verstanden, in der sich Claude zu diesem Zeitpunkt, Ende der achtziger Jahre, befand. Er war berühmt, stand auf einem Podest, aber zugleich befand er sich in einer schöpferischen Krise. Jacques war genau der Richtige, um Sautet in dieser Situation zu stimulieren.

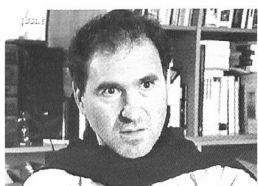
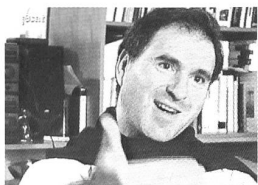
Schauen Sie, Drehbuchautoren teilt man gewöhnlich in zwei Kategorien ein. Es gibt solche, die ein starkes eigenes Universum haben, eine eigene Weltsicht, eigene Obsessionen. Die weigern sich häufig, dieses Universum einem Regisseur zur Verfügung zu stellen. Und es gibt solche, die technische Qualitäten haben, die auf Empfang eingestellt sind, aber die Vision des Regisseurs nicht bereichern. Jacques befindet sich an der Schnittstelle der beiden Arbeitsweisen. Er besitzt seine eigenen Bilder und Neurosen. Aber er ist auch in der Lage, die Bedürfnisse des anderen zu verstehen, selbst wenn der sie nicht

oder nur schlecht ausdrücken kann. Dieses doppelte, widersprüchliche Talent machte ihn für Sautet sehr wertvoll.

FILMBULLETIN Jacques Fieschi, schon als Journalist haben Sie sich mit der *politique des auteurs* auseinandersetzen müssen. Wie stehen Sie nun als Drehbuchautor dazu?

JACQUES FIESCHI Die Idee ist im französischen Kino schon lange vor der Nouvelle vague verankert gewesen, man denke an Leute wie Renoir, Bresson oder Becker. Aber mit der Nouvelle vague ist die Vorstellung polemischer, dogmatischer geworden. Darin steckt etwas Naïves und Missbräuchliches. In der Realität ist das natürlich alles etwas komplizierter. Ich glaube zwar auch, dass der Regisseur zum Autor des Films wird, indem er sich das Drehbuch aneignet. Das ist aber das Paradoxon der Drehbucharbeit: dass es zugleich Alles und Nichts ist. Es ist das Herz, die Seele eines Films, es formuliert die Notwendigkeit des Themas aus. Es verlangt ebenso viel Arbeit und Engagement vom Autor wie ein Roman. Aber es besitzt keine eigenständige Identität, es ist nur eine Voraussetzung des Films. Diesen inneren Widerspruch muss man akzeptieren, andernfalls erwarten einen schmerzhaften Enttäuschungen. Die Inszenierung verabschiedet sich vom Drehbuch. Am Ende, wenn der Film gemacht wird, sticht das Schiff in See und der Szenarist bleibt am Quai zurück.

CLAUDE SAUTET Seit der Nouvelle vague ist es in Europa aus der Mode gekommen, von den Szenaristen zu sprechen. In Hollywood misst man





1

2

Werkstatt Drehbuch

1
André Dussollier und Daniel Auteuil in
UN CŒUR EN HIVER

2
Sandrine Bonnaire, Dominique Lavanant,
Jean-Pierre Marielle und
Daniel Auteuil in *QUELQUES
JOURS AVEC MOI*

3
*QUELQUES
JOURS AVEC
MOI*

4
Emmanuelle Béart und
Daniel Auteuil in *UN CŒUR EN
HIVER*

ihrem Beitrag viel grössere Bedeutung bei. Ich finde den Kult um die Persönlichkeit des *auteurs* nicht sehr gesund. Ein Film sollte nicht die ausschliessliche Autobiographie einer Person sein. Bei der Filmarbeit ist der Austausch der Beteiligten viel wichtiger. Wenn man das nicht versteht, wird man weder ein guter Drehbuchautor, noch ein guter Regisseur werden.

PHILIPPE CARCASSONNE Das Kino Claude Sautets ist zwar auch ein kommerzielles – seine Filme erzielen regelmässig hohe Besucherzahlen –, aber letztlich eben doch ein Autorenkino. Es spiegelt die Vision des Regisseurs wider. Da sucht man bei einem Drehbuchautor die Fertigkeiten einer Hebamme, eines Geburtshelfers. Er muss einen Regisseur dazu bringen, das Beste von sich zu geben. Und darin liegt für mich genau die Stärke Jacques Fieschis: in dieser exakten Entsprechung von Biegsamkeit, Wendigkeit einerseits und einer Geschlossenheit andererseits.

Wenn ich ein amerikanischer Produzent wäre, würde ich bei einem Drehbuchautor sicher stärker nach den technischen Qualitäten suchen, nach dem Talent für Konstruktion, Rhythmus und narrative Vereinfachung.

CLAUDE SAUTET Jacques ist sehr aufmerksam und besitzt ein Gespür dafür, eine Ordnung in der Unordnung dessen, was man sagt, zu finden. Und zugleich sucht er ständig danach, woher bei einem bestimmten Stoff seine Inspiration herkommen könnte. Bei *QUELQUES JOURS AVEC MOI* sind es vor allem die Szenen satirischen Humors, die ihn begeisterten, bei denen er Verve entwickelte.

Zugleich ist seine Zeichnung von einer grossen moralischen Rigorosität.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, worin besteht für Sie Fieschis Beitrag zu den letzten drei Sautet-Filmen? Worin hat er ihn stimuliert?

PHILIPPE CARCASSONNE Ganz offensichtlich ist ja der Generationsunterschied: die Helden der berühmten Sautet-Filme der Siebziger waren in Claudes Alter und wurden von Michel Piccoli, Yves Montand oder auch Serge Reggiani verkörpert. Mit *QUELQUES JOURS AVEC MOI* kommt eine neue Dynamik in sein Kino, weil Jacques ihm das Vertrauen darin gab, dass er sich auch mit jüngeren Figuren auseinandersetzen kann. Ein zweiter Wendepunkt ist, dass der neue Co-Autor ihn ermutigt hat, eine Mischung der Genres zu wagen. Das wollte Claude eigentlich schon immer versuchen. Aber da er das Kino genau kennt, weiss er, wie gefährlich das sein kann. In *QUELQUES JOURS AVEC MOI* funktioniert diese Stilmischung jedoch sehr gut. Der erste Teil ist eine Provinzkomödie – die Figuren, die Jean-Pierre Marielle und Dominique Lavanant spielen, bringen ein stark satirisches Element hinein –, während der zweite Teil eher philosophisch wirkt, was mit dem Weg, der emotionalen Passage des Helden Martial zu tun hat.

Ein dritter Punkt ist, dass Claude von seinem neuen Co-Autor einen Spiegel vorgesetzt bekam und sich darüber klar werden konnte, dass er einige Charakteristika besitzt, die viel komplexer sind, als seine früheren Filme vermuten lassen. Das soll kein abfälliger Kommentar über



«Bei der Filmarbeit ist der Austausch wichtig: Wenn man das nicht versteht, wird man weder ein guter Drehbuchautor, noch ein guter Regisseur werden.»

seine früheren Arbeiten sein, aber dennoch entdecke ich hier eine grosse Bereicherung. Mein Eindruck seit *QUELQUES JOURS AVEC MOI* ist, dass Claude mit grösserer Bereitschaft seine dunklen, abgründigen Seiten akzeptiert. Die Figuren, die Daniel Auteuil für ihn spielt, definieren sich ja zunächst in der Negation – «Ich liebe Sie nicht!» –, im Rückzug von der Welt und dem aktiven Leben.

FILMBULLETIN Können Sie mir aus Ihrer Erfahrung als Produzent erläutern, wie die Zusammenarbeit aussah?

PHILIPPE CARCAILLON Ein Regisseur besitzt ja oft auch eine kindische Seite. Man muss ein Kind geblieben sein, um sich mit einer Spielzeugeisenbahn vergnügen zu können! Da wünscht man sich, dass der Drehbuchautor die Tugenden eines guten Lehrers besitzt. Er muss verstehen, was das Kind will, aber womöglich noch nicht sagen kann. Zugleich muss er ihm gewisse Barrieren und Grenzen setzen. Jacques kennt die Leute genau, mit denen er arbeitet – besonders das Kino und die Figuren von Sautet. Er weiss, was Claude machen kann, machen will, nicht machen kann, nicht machen will. Er ist wie geschaffen dafür, aus all den Zutaten einen Cocktail zu mixen.

Er weiss, dass sich Claude in dieser Art von Dekor und Situation wohl fühlt, und strukturiert die Szenen mit Blick auf die Stärken Sautets. Er setzt die Elemente ein, die Claude beherrscht und die ihm Vergnügen bereiten. Die Metapher der Spielzeugeisenbahn erscheint mir gerade im Fall Sautets sehr passend. Der Drehbuchautor muss nun also zusehen, dass sie in Fahrt kommt; er legt

die Strecke aus, plant die Tunnels, Brücken und Bahnhöfe ein. Konkret weiss Jacques Fieschi also genau, dass Claude gern im Studio dreht, dass er gern Spiegel und lange Brennweiten einsetzt.

Zugleich fügt er aber auch etwas Eigenes, Neues hinzu. Man spürt seinen Wunsch, über das hinauszuweisen, was der Regisseur ihm explizit oder unbewusst vorgibt. Er deplaziert die bekannten Sautet-Motive ein wenig. Schliesslich ging es ja nicht darum, die Thematik und Dramaturgie der Szenarien zu wiederholen, die Claude früher zusammen mit Jean-Loup Dabadie geschrieben hat. Der Spieleinsatz in den Büchern hat sich verändert, die Beziehungen der Figuren sind nicht mehr dieselben. Die Psychologie Stéphanes in *UN CŒUR EN HIVER* nimmt in dieser Periode Sautets eine ganz einzigartige Rolle ein.

JACQUES FIESCHI Als ich mit Claude an *UN CŒUR EN HIVER* arbeitete, habe ich gelernt, dass man bei der Zeichnung einer Figur nicht alles vorherbestimmen kann. Die Figuren sind für mich ohnehin immer eine Mischung aus Nähe und Rätsel. Nähe, weil man sie kennen muss, ihre Gesten verstehen muss. Schliesslich werden sie von einem Schauspieler verkörpert, dem man etwas geben muss, was er entfalten kann. Zugleich gibt es immer etwas, was sich auch dem Autor entzieht.

Stéphane ist freilich besonders rätselhaft. Er ist inspiriert von einer Figur aus Lermontovs «Ein Held unserer Zeit», aus dem Kapitel «Prinzessin Mary». Eine befremdliche, manipulierende Gestalt, die am Ende zu der jungen Frau





1

2

3

1
Michel Serrault
und Emmanuelle
Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

2
André Dussol-
lier, Jean-Luc
Bideau,
Emmanuelle
Béart, Maurice
Garrel in UN
CŒUR EN HIVER

3
Sandrine
Bonnaire und
Daniel Auteuil
in QUELQUES
JOURS AVEC
MOI

4
Michel Serrault,
Claire Nadeau
und Emmanuelle
Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

sagt: «Ich liebe sie nicht!» Wir haben zu Beginn der Arbeit lange gezögert und schwer mit dieser Figur gerungen, wir wussten nicht, weshalb sie das macht. Für Sautet muss es jedoch eine ganz klar strukturierte Erzählung geben, auch wenn er weiss, dass die Figuren ein Geheimnis besitzen. Wir hätten beispielsweise Gefahr laufen können, ihn zu einem Manipulator wie in «Les Liaisons Dangereuses» werden zu lassen, einer dämonischen Figur. Es dauerte eine Weile, bis uns klar wurde, dass Stéphane eine Figur sein muss, die sich für frei hält, die aber zum Handeln getrieben wird, die unter Einfluss steht. Er weiss nicht genau, was er tut, weiss nicht, dass sein Verhalten schädlich und manipulierend ist, er folgt vielmehr seinen destruktiven Impulsen.

CLAUDE SAUTET Anfangs haben wir zu dritt an dem Drehbuch gearbeitet, aber bald stellte sich heraus, dass Jérôme Tonnerre weder an die Figur noch an das Drehbuch glaubte. Das hat uns zunächst demoralisiert. Ein solch fundamentaler Zweifel gleich zu Beginn kann fatal sein. Doch dann wurde uns überraschenderweise klar, dass gerade dieser Zweifel ein Garant für die Einzigartigkeit der Figur und unseres Themas war.

FILMBULLETIN Der Ausgangspunkt Ihrer Filme scheint immer etwas sehr Fragiles zu sein.

CLAUDE SAUTET Nun, ich bin von meinen eigenen Ideen erst wirklich überzeugt, wenn sie ein anderer, also mein Co-Autor, interessant findet. Nur so finde ich meine "kleinen" Themen und kann sie zum Leben erwecken. Wenn die Grundidee zu stark ist, gelingt mir das nicht. Ich

will vielmehr von Gefühlen erzählen, die man ausdrücken, aber nicht erklären kann. Für mich ist diese Atmosphäre der Unsicherheit sehr wichtig.

Das Sujet von NELLY ET M. ARNAUD ist beispielsweise sehr dünn. Ein älterer Herr ohne finanzielle Sorgen, der sich langweilt und eine junge Frau trifft. So eine Ausgangssituation wird erst durch die Entwicklung interessant. Zunächst wussten wir nicht, wer Monsieur Arnaud ist, was er macht, wie sein Charakter aussieht. Da hatten wir anfangs unterschiedliche Auffassungen. Jacques' Einwände haben mich überzeugt, da die Figur andernfalls vielleicht berührend, aber langweilig geworden wäre. Wenn man sich auf ein Motiv festlegt, kann man unendlich vielen Spuren folgen. Für mich ist die grundlegende Struktur wichtig, aber Jacques gelingt es immer wieder, mich auch von Ideen zu überzeugen, die ich zunächst für zweitrangig halte. Das Nebensächliche ist oft aufschlussreicher als die Grundlinien der Erzählung. Also fügt man Nebenfiguren wie Dollabella hinzu, die man im Auge behalten muss. Man kann sie nicht einfach nur einführen, man muss sich auch später um sie kümmern.

JACQUES FIESCHI Man muss eine Affinität zu einem Thema spüren, selbst wenn sie zunächst vage ist. Es gibt auch Themen, die ich nicht behandeln kann, weil ich sie nicht genug erträumt habe. Ich muss ein Echo in mir spüren, damit ich mir sage: «In diese Richtung will ich gehen.» Ich brauche einen Köder. Das kann etwas Nebensäch-



4

«Das Nebensächliche ist oft aufschlussreicher als die Grundlinien der Erzählung.»

liches sein, manchmal tritt man nicht durch die Tür, sondern durch ein Fenster in die Geschichte ein. Vor allem ist es jedoch der Wunsch, sich mit einer Figur zu beschäftigen. Mir gefiel die Ausgangssituation von *NELLY ET M. ARNAUD*, weil ich mich fragte: Wodurch kann der ältere Mann für die junge Frau interessant sein? Seine Attraktivität liegt darin, dass er ein bestimmtes Bild der Vergangenheit verkörpert und deshalb auch eine bestimmte Sprache spricht, die für sie anziehend ist. Sie ist befremdet und verwirrt durch seine Sprache. Diesem Gegensatz zwischen den beiden wollte ich folgen. Das war ein Thema, zu dem ich eine Affinität entwickeln konnte.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, haben Sie als Produzent (und als ehemaliger Journalist) Überschneidungen der jeweiligen Vorlieben und Stärken der beiden entdeckt? Geht nicht beispielsweise Fieschis Technik, eine Szene aus mehreren Ebenen aufzubauen, nahtlos in den für Sautet so typischen Bistro-Szenen auf?

PHILIPPE CARCASSONNE Tatsächlich, in den meisten Drehbüchern von Jacques gibt es eine Spiegel-Struktur, bei der das, was im Vordergrund gespielt wird, vom Hintergrund erklärt wird – und umgekehrt. In manchen Filmen findet das auf der Ebene der Zeit statt – in *LE FILS PRÉFÉRÉ* und *PLACE VENDÔME*, die er zusammen mit Nicole Garcia geschrieben hat, reichen die Erklärungen für das, was auf der Leinwand geschieht, manchmal jahrzehnteweit in die Vergangenheit zurück. Bei Sautet ist das ein Spiel mit dem Raum, wo es

einen Vorder- und einen Hintergrund gibt, vielleicht sogar einen Hinter-Hintergrund.

JACQUES FIESCHI Es geht einfach darum, etwas Zusätzliches zu erzählen. Die erste Begegnung zwischen Auteuil und Béart in *UN CŒUR EN HIVER* ist ein gutes Beispiel dafür. Da musste Claude den Dialog zwischen den beiden Männern nicht in einer einfachen Schuss-Gegenschuss-Folge auflösen, denn Auteuil kann sie im Spiegel betrachten, während André Dussollier über sie spricht. Dieser Spiegel reflektiert die Blicke und Reaktionen. Es gibt einen Anreiz, der die Aufmerksamkeit ablenkt und sie zugleich wieder zum eigentlichen Thema zurückführt. Es gibt in der Szene also eine Diagonale, kein einfaches Gegenüber. Andere Elemente kommen hinzu. In einer anderen Cafészene in *UN CŒUR EN HIVER* – das ist Tradition bei Sautet, das Café –

CLAUDE SAUTET Ich kann nichts dafür! Selbst Jacques sagt oft zu mir: «Schon wieder eine Cafészene?» Ich mache das ständig. Da haben wir wieder das Moment der Variation, denn Cafészenen sind für mich unerlässlich, da meine Vorstellungskraft zu gering ist: Autos, Appartements, Cafés und die Szenen auf dem Land, ich kann dem nicht entinnen, das ist eben mein Leben!

JACQUES FIESCHI In der späteren Cafészene hören Auteuil und Béart einem Paar am Nebentisch zu. Es ist ein anonymes Paar, das in ein heftiges Gespräch verwickelt ist. Die Frau macht dem offensichtlich schwächeren Mann Vorwürfe. In der letzten Einstellung haben sie sich versöhnt.



1

1
Emmanuelle
Béart und
Michel Serrault
in NELLY ET M.
ARNAUD

2

2
Emmanuelle
Béart und André
Dussollier in UN
CŒUR EN HIVER

Sie hält seine Hand, sie schweigen. Diese leidenschaftliche, vielleicht gar infernalische Beziehung nehmen die beiden als eine Art Echo wahr – davon, was eine Liebesgeschichte sein könnte. Das ist zweitrangig, aber trotzdem präsent.

CLAUDE SAUTET Ich weiss nicht, ob das von Jacques oder mir stammt. Aber ich mag so etwas. Und ich glaube, dass Jacques sich gern an einem solchen Spiel mit den szenischen Ebenen beteiligt. Während man das streitende Paar sieht, beschreibt Stéphane sich als verhinderten Einzelgänger. Er hat Angst vor einer Beziehung, versucht aber, sie zu verführen. Diese Spiegelung half uns zu zeigen, wie zwiespältig sein Zustand ist. Wir konnten so ein Klima der Unruhe und Unsicherheit schaffen. Am Ende der Szene weiss Stéphane nicht mehr genau, was er denkt und fühlt. Diese Atmosphäre der Ungewissheit, Unbestimmtheit ist für mich wichtig.

FILMBULLETIN In Ihren gemeinsamen Filmen gibt es immer ein Medium, das die Beziehungen herstellt, das Milieu, die Arbeit oder ein Requisit.

CLAUDE SAUTET In QUELQUES JOURS AVEC MOI spielt die Supermarktkette, die Martials Familie gehört, diese Rolle: seine Arbeit führt ihn nach Limoges, zu Monsieur Fonfrin, dem Besitzer des dortigen Supermarktes, über den er die anderen Figuren kennenlernt. In UN CŒUR EN HIVER ist es natürlich der Geigenbau, und in NELLY ET M. ARNAUD ist es das Buch, das er ihr diktiert.

JACQUES FIESCHI Die Violine, die Auteuil für Emmanuelle Béart baut, ist vielleicht das beste

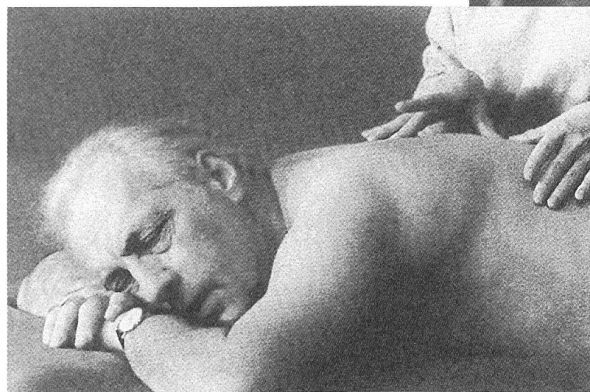
Beispiel für dieses Prinzip. Er will ihr, einer Virtuosin, die perfekte Violine in die Hand geben. Dabei wird sie zum vermittelnden Objekt der Liebe, einer bizarren Liebe. Ganz allgemein nutze ich die Beschreibung eines Milieus oder Handwerks gern, um den Figuren näher zu kommen. Die Recherche ist ungemein hilfreich, sie schafft eine Art mentaler Struktur. Das ist durchaus mit der Arbeit eines Journalisten vergleichbar. Das hat mich schon bei «Cinématographe» fasziniert, da haben wir einzelne Nummern bestimmten Metiers gewidmet, etwa der Arbeit von Filmkomponisten oder Kameralauten.

Für ein Drehbuch befragt man die Leute, die in einem Metier arbeiten, und hofft, dass sie einem den Schlüssel dazu geben werden. Wie sprechen Sie? Was für Gesten müssen Sie bei der Arbeit ausführen? Plötzlich entsteht also die Figur aus etwas Konkretem, Physischem. Das stellt die Figuren und Situationen auf einen Sockel der Realität. Die Ereignisse wirken nicht so, als seien sie vom Himmel gefallen. Zugleich muss man den Figuren ihr Geheimnis lassen, man darf nicht alles über sie wissen.

FILMBULLETIN Monsieur Arnauds Buch war für Sie beide vorrangig ein Transportmittel und nicht etwa eine Gelegenheit, aus eigenen Erfahrungen zu schöpfen?

CLAUDE SAUTET Ich hatte wirklich nicht die Absicht, mein eigenes Metier zu beschreiben. Es scheint mir unmöglich und letztlich auch uninteressant, die Arbeit an einem Drehbuch als Parameter einer Geschichte zu nehmen.

Werkstatt Drehbuch



1



«Man muss den Figuren ihr Geheimnis lassen, man darf nicht alles über sie wissen.»

JACQUES FIESCHI Ich glaube, die Arbeit an seinem Buch entstand aus der Frage: Was kann sie zusammenführen? Ich glaube, ich habe das vorgeschlagen. Aber es war völlig klar, dass er ein Amateur sein sollte. Er bringt seine Memoiren zu Papier, seine jungen, exotischen Jahre als Richter in Ozeanien. Das ist keine grosse Literatur.

FILMBULLETIN Dadurch haben Sie gewissermassen eine dritte Figur geschaffen – den jungen Monsieur Arnaud – und vielleicht sogar ein Moment der Eifersucht hineingebracht.

JACQUES FIESCHI Das stimmt, selbst wenn es keine intime Biographie ist. Sie macht die Bekanntschaft des jungen Mannes, der er einmal war. Wichtiger war für uns jedoch, dass er kein professioneller Schriftsteller sein durfte – das wäre ein ganz anderes Thema, bei dem man sich unweigerlich dafür interessiert, was der Schriftsteller ausdrücken will, was seine moralischen und ästhetischen Prinzipien sind. Wir haben das Buch Arnauds vielmehr so behandelt wie Hitchcock den MacGuffin. Die Arbeit am Computer stellt die Voraussetzung für ihre Beziehung, ihre Kommunikation her. Und Nelly beginnt zu intervenieren, sie äussert ihre Meinung, kritisiert ihn.

CLAUDE SAUTET Die Empfindlichkeit, die sich bei einer solchen Zusammenarbeit offenbart, fand ich interessant. Zunächst nimmt Arnaud das Buch ja nicht wirklich ernst, aber wenn Nelly später zu ihm sagt, dass ihr diese oder jene Passage nicht gefallen hat, ist er gekränkt. Er ist in seine eigene Falle getappt! Dabei ist klar: wenn sie sich nicht

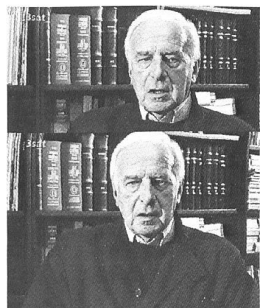
für das Buch und somit letztlich für ihn interessieren würde, würde überhaupt kein Verhältnis zwischen ihnen entstehen. Mich hat diese Situation allerdings doch an meine eigenen Anfänge als Drehbuchautor erinnert. Da gab ich meine Bücher auch jedesmal einer Schreibkraft zum Abtippen. Und natürlich wollte ich von ihr wissen, was sie davon hält.

FILMBULLETIN Zur musikalischen Struktur Ihrer gemeinsamen Drehbücher gehört auch, dass es Variationen, Entsprechungen gibt. Ich denke beispielsweise an die Szene, in der Nelly seinen Rücken massiert, zu der es später ein Pendant gibt, als Arnaud sie beinahe im Schlaf berührt.

JACQUES FIESCHI Ja, es gibt da eine Korrespondenz, die übrigens auch über die Konkrektion des Momentes hinausgeht. Die plötzlichen Schmerzen, seine körperliche Verletzbarkeit sind für den alten Mann demütigend.

CLAUDE SAUTET Bezeichnend ist auch, dass diese Berührung keine sinnlichen Gefühle in ihm weckt. Die vermiedene Berührung in der Nacht jedoch schon. Wie die Nachtszene entstanden ist, ist sehr interessant. Tatsächlich habe ich zu Anfang, als wir eine Struktur, eine gewisse Ordnung für das Buch entwarfen, zu Jacques gesagt: «Es wäre gut, wenn sie zu einem bestimmten Zeitpunkt bei ihm schläft und er sie im Schlaf betrachtet.»

Das habe ich später völlig vergessen, bis wir alle Szenen und Kapitel gemeinsam rekapitulierten. Da war er es, der mich darauf hinwies: «Du hast das Entscheidende vergessen: die Szene, in



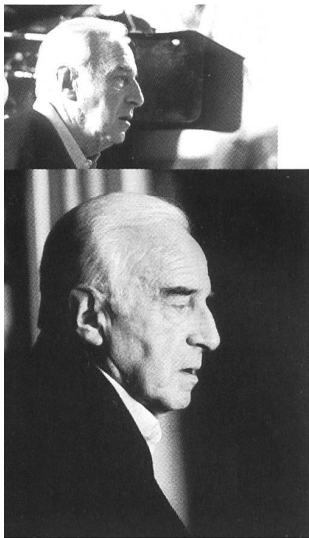
Claude Sautet

Geboren am 23. Februar 1924 in Montrouge; 1946 Eintritt ins IDHEC; von 1949 bis 1950 Musikkritiker bei *Le Combat*; arbeitet langezeit als «*ressemeleur de scénarios*» (François Truffaut), also Co-Drehbuchschreiber, Script doctor und Drehbuchberater; gestorben 22. Juli 2000

- 1955 **BONJOUR SOURIRE**
Buch: Pierre Tarcali, Yves Robert, Jean Maran; Darsteller: Henri Salvador, Annie Cordy, Christian Duvalleix
- 1959 **CLASSE TOUS RISQUES**
Buch: C. Sautet, José Giovanni, Pacal Jardin, nach einem Krimi von José Giovanni; Darsteller: Lino Ventura, Jean-Paul Belmondo, Sandra Milo
- 1964 **L'ARME À GAUCHE**
Buch: C. Sautet, nach einem Roman von Charles Williams; Darsteller: Lino Ventura, Silva Koscina, Leo Gordon
- 1969 **LES CHOSES DE LA VIE**
Buch: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, C. Sautet, nach dem Roman von Paul Guimard; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Léa Massari, Gérard Lartigau, Jean Bouise
- 1971 **MAX ET LES FERRAILLEURS**
Buch: C. Sautet, Claude Néron, Jean-Loup Dabadie, nach dem Roman von Claude Néron; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Bernard Fresson

- 1972 **CÉSAR ET ROSALIE**
Buch: Jean-Loup Dabadie, C. Sautet; Darsteller: Yves Montand, Romy Schneider, Sami Frey, Umberto Orsini, Isabelle Huppert
- 1974 **VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES**
Buch: Jean-Loup Dabadie, Claude Néron, C. Sautet, nach dem Roman «*La Grande Marrade*» von Claude Néron; Darsteller: Yves Montand, Michel Piccoli, Serge Reggiani, Gérard Depardieu, Stéphane Audran
- 1976 **MADO**
Buch: C. Sautet, Claude Néron; Darsteller: Michel Piccoli, Ottavia Piccolo, Jacques Dutronc, Charles Denner, Julien Guio-mar, Nathalie Baye, Romy Schneider
- 1978 **UNE HISTOIRE SIMPLE**
Buch: C. Sautet, Jean-Loup Dabadie; Darsteller: Romy Schneider, Bruno Cremer, Claude Brasseur, Arlette Bonnard
- 1980 **UN MAUVAIS FILS**
Buch: C. Sautet, Daniel Biasini, Jean-Paul Torok, nach einer Erzählung von Daniel Biasini; Darsteller: Patrick Dewaere, Yves Robert, Brigitte Fossey, Jacques Dufilho, Claire Maurier
- 1983 **GARÇON!**
Buch: C. Sautet, Jean-Loup Dabadie; Darsteller: Yves Montand, Nicole Garcia, Jacques Vil-

- 1988 **QUÉLQUES JOURS AVEC MOI**
Buch: C. Sautet, Jérôme Tonnerre, Jacques Fieschi, nach Jean-François Josselin; Darsteller (Rolle): Daniel Auteuil (Martial Pasquier), Sandrine Bonnaire (Francine), Jean-Pierre Marielle (Monsieur Fonfrin), Dominique Lavanant (Madame Fonfrin), Danielle Darrieux (Madame Pasquier)
- 1992 **UN CŒUR EN HIVER**
Buch: C. Sautet, Jacques Fieschi, Jérôme Tonnerre; Darsteller (Rolle): Daniel Auteuil (Stéphane), Emmanuelle Béart (Camille), André Dussollier (Maxime), Elizabeth Bourguine (Hélène), Brigitte Catillon (Régine), Maurice Garrel (Lachaume), Myriam Boyer (Madame Amet), Jean-Luc Bideau (Oslende)
- 1995 **NELLY ET M. ARNAUD**
Buch: C. Sautet, Jacques Fieschi, Yves Ullmann; Darsteller (Rolle): Michel Serrault (Monsieur Arnaud), Emmanuelle Béart (Nelly), Jean-Hugues Anglade (Vincent), Claire Nadeau (Jacqueline), Michael Lonsdale (Dollabella), Françoise Brion (Lucie, geschiedene Frau von M. Arnaud), Charles Berling (Jérôme)



der er ihr beim Schlafen zusieht!» Diese Szene hat sich dann sehr interessant entwickelt. Anfangs dachte ich, es würde genügen, dass Monsieur Arnaud sie nur anschaut. Aber Jacques sagte: «Nein, sie muss sehen, dass er da ist.» Dadurch wird der nächtliche Pakt zwischen ihnen nämlich erst besiegelt. Das ist ein enormer Beitrag, um menschlichen Beziehungen ihr Geheimnis zu geben.

JACQUES FIESCHI Er geht nachts ins Zimmer und betrachtet sie im Schlaf. Er macht diese verzweifelte Geste, streift diesen verbotenen Körper. Die Idee, auf der ich bestand und für die Claude sich anfangs nicht begeistern konnte, war, dass sie ihn bemerkt. Aber sie jagt ihn nicht erschrocken aus dem Zimmer, wie in einem Roman aus dem neunzehnten Jahrhundert. Das ist auf eine Art noch viel demütigender, ihr Narzissmus, wenn sie zu ihm sagt: «Sie dürfen hier bleiben, aber es wird nichts geschehen. Sie dürfen mich betrachten, als Objekt der Begierde. Das stört mich nicht. Im Gegenteil, es gefällt mir.»

Unsere unterschiedliche Auffassung von dieser Szene zeigt vielleicht ganz gut, dass das Drehbuchschreiben zwar eine einsame Träumerei ist, wie das Verfassen eines Romans. Obwohl man natürlich von der gleichen Sache sprechen muss, kann man oft eigene Wege beschreiten. Die Dinge können sich dadurch ausgleichen, es muss nicht unbedingt die gleiche Träumerei sein.

CLAUDE SAUTET Unsere Zusammenarbeit funktioniert sehr gut, weil Jacques mit den erzählerischen Traditionen und Regeln vertraut ist. Aber

nicht auf akademische Weise, was ja nicht sehr interessant wäre. Er hat sich vielmehr ein Gespür für das Wesen der Dramaturgie und deren Poesie bewahrt. Er weiss zum Beispiel, dass expositorische Szenen immer das grösste Problem sind. Wie verdeutlicht man etwas ohne erklärende Dialoge? Im Dialog wird etwas anderes gesagt als das, was man ausdrücken will. Diese Fähigkeit ist in Frankreich sehr selten.

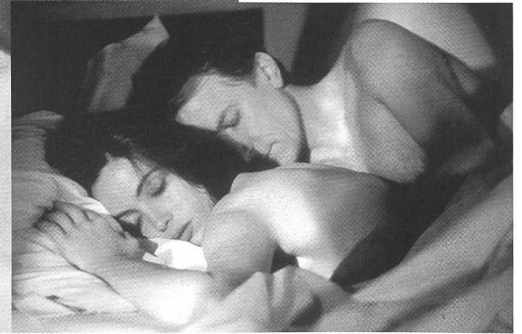
JACQUES FIESCHI Bei *UN CŒUR EN HIVER* hatten wir beispielsweise das Problem, dass man anfangs gar nicht wusste, was für ein Charakter unsere Hauptfigur ist. Deshalb habe ich Claude die Idee des Voice-Over vorgeschlagen, bei dem Auteuil sein Verhältnis zu Dussollier beschreibt, der angeblich sein bester Freund ist.

CLAUDE SAUTET Jacques' Idee war es, Stéphane nur über Maxime sprechen zu lassen. Ohne von sich zu sprechen, liefert er also erste Aufschlüsse über seinen eigenen Charakter.

JACQUES FIESCHI Es war wichtig, dass sich da bereits eine Doppeldeutigkeit, Zwiespältigkeit in seinem Blick auf ihn ankündigt. Durch wenige Minuten Kommentar haben wir viel Zeit gespart, haben das Milieu, die Figuren und ihr Verhältnis eingeführt.

FILMBULLETIN Dabei ist der Off-Kommentar ein schon aus früheren Sautet-Filmen vertrautes Element, das er bereits in *CLASSE TOUS RISQUES* verwandt hat, um die Erzählstränge wieder zusammenzuführen.

JACQUES FIESCHI Diese handwerkliche Seite der Arbeit hat Claude nie unterschätzt. Sie wissen



«Expositorische Szenen sind immer das grösste Problem: Wie verdeutlicht man etwas ohne erklärende Dialoge?»

1
Sandrine
Bonnaire und
Daniel Auteuil
in QUELQUES
JOURS AVEC MOI

2
Emmanuelle
Béart und André
Dussollier
in UN CŒUR EN
HIVER

sicher, dass er ein gefragter *script doctor* war. Er weiss, dass man Drehbücher nicht in einem unaufhörlichen Fluss der Ideen schreibt. Es gibt Pannen, man verpatzt etwas, man landet in Sackgassen, aus denen man irgendwie herauskommen muss. Von Zeit zu Zeit ist das wie ein Bilderrätsel, für das man eine Lösung finden muss. Und die kommt nicht immer von den Figuren, ihrem Verhalten oder ihrer inneren Wahrheit. Manchmal muss man schlicht erzählerische Kniffe finden, damit die Erzählung wieder in Gang kommt.

CLAUDE SAUTET Oft braucht es da grosses Geschick, damit diese Lösung dann auch elegant aussieht. Das Telefongespräch, das man gegen Ende von *NELLY ET M. ARNAUD* hört, während man sie über die Strasse gehen sieht, ist so ein Über-einandergreifen. Ich fragte mich, wie kriegen wir es bloss hin, dass Arnaud ihr erzählt, er habe sich entschlossen zu verreisen, ohne allzuviel Zeit zu verlieren. Durch das Voice-Over mussten wir die Ereignisse nun nicht mehr auswalzen. Diese Eleganz der Lösungen verdankt Jacques seiner genauen Kenntnis und seinem grossen Respekt vor den dramaturgischen Konventionen. Ich denke beispielsweise an den Auftritt von Arnauds geschiedener Frau. Das fand ich genial. Eigentlich ist das fast eine Vaudeville-Situation: man bringt die Verflossene ins Spiel, um die Karten neu zu mischen. Aber Jacques hat genau verstanden, dass darin etwas beinahe Tragisches steckt, denn der Auftritt verdeutlicht die Einsamkeit, in der

Arnaud seither lebte. Das Essentielle wird durch eine indirekte Herangehensweise ausgesagt.

JACQUES FIESCHI Ich glaube, diese rein hanwerkliche Seite der Drehbucharbeit sollte man nicht verheimlichen. Es gibt bei jedem Film dieses Verhältnis zwischen dem Imaginären eines Sujets, der Nähe und Undurchsichtigkeit einer Figur und den ganz konkreten Aspekten der Konstruktion. Das ist ein bisschen wie die Arbeit der Chinesen, die im (vor-)letzten Jahrhundert die Eisenbahnstrecken durch Amerika gelegt haben: eine Schiene hinter die andere, und immer solide befestigt. Das ist eine Seite der Drehbucharbeit, die einen durchaus mit Demut erfüllen kann.

Die Gespräche mit Claude Sautet, Jacques Fieschi und Philippe Carcassonne führte Gerhard Midding. Das Interview ist eine Montage aus drei verschiedenen Gesprächen.

In «*L'Avant-Scène Cinéma*» Heft 453 (Juni 1996) und Heft 458 (Januar 1997) sind die «*découpages complets*» von *UN CŒUR EN HIVER* beziehungsweise *NELLY ET M. ARNAUD* nachzulesen.

Twin Peaks, 42nd Street

DANCER IN THE DARK von Lars von Trier



Das Musical entschädigt Selma für alles, was sie entbehren muss, gibt ihr den Lebensmut, den sie braucht.

Selma ist mit ihrem jetzt zehnjährigen Sohn Gene vor einigen Jahren aus Tschechien nach Amerika gekommen. Dort lebt sie in einer Kleinstadt, die etwa in der Gegend von David Lynchs Twin Peaks liegen muss. Es gibt dort eine Highschool, eine Bank, einen Drugstore, eine Fabrik und einen Polizisten. Er heisst Bill und seine Frau heisst Linda, und beide haben Selma und Gene den Trailer auf dem Grundstück ihres Hauses zu einem geringen Mietpreis als Wohnung überlassen. Gelegentlich macht Bill sich nützlich, indem er Gene aufgreift, wenn der nicht zur Schule gegangen ist.

Ausser Bill hat Selma die Freundin Kathy, die Selma aus unerfindlichen Gründen Calva nennt und die mit ihr in der Fabrik arbeitet, in der Blechschüssel und -tröge hergestellt werden. Vor der Fabrik, wenn dort ihre Schicht zuende geht, wartet jedesmal Jeff mit seinem Truck, in der Hoffnung, dass er Selma nach Hause fahren darf. Selma aber zieht ihr Fahrrad vor, das sie auch mal in den Kofferraum von Bills Auto legt, oder sie geht zu Fuss nach Haus. Jeff lässt sich nicht entmutigen, auch wenn

Selma ihm zu verstehen gibt, dass sie ihn zwar möge, aber zurzeit keinen Freund haben möchte.

Jeden Dollar und jeden Cent, die sie in der Fabrik verdient, legt Selma auf die Seite, angeblich um sie dem darbenenden Vater, dem einst berühmten Musicalstar Oldrich Novy, nach Tschechien zu schicken. Sie verweigert Gene sogar ein Geburtstagsgeschenk, ein Fahrrad, das dem Jungen dann die freundlichen Vermieter, Bill und Linda, schenken. Da Selma allmählich blind wird, kann sie nur mit Tricks, indem sie zum Beispiel vor der augenärztlichen Untersuchung die Ziffern und Buchstaben der Sehprobentafel auswendig lernt, ihre Stelle an der Maschine in der Fabrik behalten. Als ihre Fehler sich häufen und den ganzen Produktionsprozess zum Erliegen bringen, muss der Vorarbeiter Norman sie, so leid es ihm auch tut, entlassen.

Inzwischen hat Bill Selma gestanden, dass er nicht so vermögend ist, wie er seiner ausgabenfreudigen Frau Linda immerzu vorgemacht hat; er ist im Gegenteil bankrott und muss um den Verlust seines Hauses und von Linda

fürchten. Da vertraut auch Selma ihm ihr Geheimnis an: dass es den Vater in Tschechien nicht gebe und sie all ihr Geld nur für eine Operation von Gene zur Seite lege, der die Krankheit von ihr geerbt habe und ohne Operation erblinden werde. Als Bill sie um ein Darlehen angeht, weist sie ihn freundlich, aber entschieden zurück. Sie kann aber nicht verhindern, dass der verzweifelte Polizist ihr Geldversteck ausspioniert und ihre ganzen Ersparnisse an sich nimmt. Als sie sich ihr Geld zurückholen will, kommt es zum Streit, in dessen Verlauf Selma den vermeintlichen Freund tötet. Bevor sie verhaftet wird, kann sie mit Hilfe von Jeff – endlich nimmt sie sein Angebot, sie zu fahren, an – ihr Geld noch in die Klinik bringen, in der Gene operiert werden soll.

Zum Prozess erscheint auch Oldrich Novy – aus Hollywood, wo er inzwischen lebt, und bezeugt, nie eine Tochter gehabt zu haben und Selma nicht zu kennen. Zum Tod durch den Strang verurteilt, wird sie in der Todeszelle von der gutherzigen Wärterin Brenda liebevoll betreut. Brenda begleitet sie auch zur Hinrichtung, die sich

Die Fabrikhalle verwandelt sich, ohne dass auch nur ein Gegenstand oder ein Kostüm sich veränderte, in das Terrain einer mustergültigen Broadway-Inszenierung.

eine Weile hinzieht, weil der Scharfrichter sich bei seiner ihm vorgesetzten Behörde die Erlaubnis einholen muss, die Delinquentin, die, inzwischen vollkommen blind, die obligatorische Augenbinde ablehnt, auch unverblendet aufhängen zu dürfen. Aus dem Zuschauerraum dringt Kathy zum Galgen vor und sagt Selma, dass Gene inzwischen erfolgreich operiert worden sei. Dann drückt sie ihr ein Geschenk von Gene in die Hand. Als sich endlich die Bodenklappe unter Selma öffnet und die Frau am Strick hängt, fällt aus ihrer Hand das Abschiedsgeschenk ihres Sohnes zu Boden: es ist seine Brille.

Ein Rührstück, ein sentimentaler Roman, ein Melo ohne Happy End – wenn man den Film so liest. Aber er ist auch noch ein anderer Film, und der spielt nicht nur in Twin Peaks, der spielt auch in der 42nd Street.

Selma hat sich ihren Vater nicht von ungefähr als Musicalstar erfunden, Selma liebt das Musical über alle Massen. Denn im Musical, sagt sie, gibt es nichts Böses. Also ist sie voller Begeisterung und Hingabe mit von der Partie bei einer Laienspielschar, die das Musical «The Sound of Music» einstudiert, und auch hier steht Kathy ihr zur Seite, die Freundin, die nachts in der Fabrikhalle auftaucht, um mitzumachen, wenn Selma gegen ihren Rat eine zusätzliche Nachtschicht eingelegt hat, um schneller die Summe zusammen zu bringen, die sie für Genes Operation braucht.

Das Musical ist Selmas Traum, im Musical, in dem sie sich auskennt, vor allem im amerikanischen, findet sie Er-

quickung und das Glück, findet sie alles, was der Alltag einer erblindenden Fabrikarbeiterin ihr verwehrt. Einer Frau, die sich eigentlich keine Illusionen über ihre Zukunft machen kann. Das Musical entschädigt sie für alles, was sie entbehren muss, gibt ihr den Lebensmut, den sie braucht. Kein Wunder, dass ihr schier alles zum Musical werden kann. Mit dem rhythmischen Stampfen der Maschinen in der Fabrik fängt es an, dass Selma sich, bevor sie sich, was ihre finanzielle Situation, ihre Sorge und ihre Hoffnung angeht, Bill offenbart, dem Zuschauer anvertraut, indem sie ihn einweiht in ihr Geheimnis. Der Lärm der Maschinen scheint von einem grossen Percussions-Orchester zu kommen, und die Fabrikhalle verwandelt sich, ohne dass sie etwas anderes würde, als sie ist, und ohne dass auch nur ein Gegenstand oder ein Kostüm sich veränderte, in das Terrain einer mustergültigen Broadway-Inszenierung, mit Solonummern und Pas de deux und mit einer Chorus-Choreographie von brillanter Perfektion.

Die Kamera von Robby Müller, der für Lars von Trier schon *BREAKING THE WAVES* fotografierte, die Kamera, die schon mit Schüssen und Querschüssen grammatikalisch unerlaubter Art auf ihre anarchistische Organisation aufmerksam gemacht hat, löst sich vollends aus dem quasi-realistischen Diskurs und steht und fährt und schwebt nur da, wo der Tanz sie braucht. Wenn nicht alles täuscht, kann man, mit ein bisschen Phantasie, den Schatten von Busby Berkeley auf dem Set erkennen, und irgendwo blickt auch Jacques

Demy, Jacquot de Nantes, um die Ecke. Sein Blick ist vor allem auf Kathy gerichtet, auf Catherine Deneuve, die jetzt neben Björk spielt wie vor bald vierzig Jahren neben ihrer Schwester Françoise Dorléac in *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*. Wahrscheinlich hat Lars von Trier sie sich bei ihm nur ausgeliehen, wie das zwischen Hollywood-Studios noch bis heute ebenso üblich ist wie in der Fussballindustrie, es muss nicht mal die Champions' League sein.

Norman hat Selma gesagt, dass er sie feuern muss. Wieder wartet vor dem Fabriktor der getreue Jeff, und jetzt darf er die tief Verzweifelte begleiten, die zu Fuss gehen will, auf dem Gleis einer Eisenbahntrasse, die an Bills Haus und ihrem Trailer vorbeiführt. Sie geht diese Strecke nicht zum erstenmal, denn die eignet sich nicht nur für Züge, die blind durch Nacht und Tag fahren, sie eignet sich vorzüglich auch für die Blinde, die sich ihren Weg mit den Füßen den Schienen entlang ertastet. Aber den Zug sieht sie nicht kommen. Jeff muss sie zur Seite reissen, und während sie singt «I've seen it all», gleitet der Güterzug mit den Flachwagen vorbei, und auf den Pritschen und Brettern tanzen die Arbeiter als Corps de ballet in diversen Formationen.

Stets ist *DANCER IN THE DARK* dem "europäischen" Musical Demys näher als den Choreographien Berkeleys und deren perfekten wertfreien Mischung aus Körper- und Filmbewegungen, wo jeder Schritt dem Schnitt dient und jedes Bild dem Ausdruck des Körpers vorgegeben ist. *DANCER IN THE DARK* meidet alles rein Dekorative und die



Wie bei Jacques Demy entsteht das Musical nicht aus dem Artistischen, sondern aus dem Alltag der Gefühle.

Verlockungen der Arabeske. Wie nahe muss die Versuchung gewesen sein, den Musical-Diskurs des Films aus den Proben zum Laiendarsteller-Musical «The Sound of Music» zu entwickeln. Aber nichts da; die so naheliegende Möglichkeit wird geradezu rüde zurückgewiesen. *DANCER IN THE DARK* ist weniger die 42ND STREET von Bacon und Berkeley als *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG*, denn wie bei Demy entsteht das Musical nicht aus dem Musical in jener eleganten hollywoodesken Reduplikation, die der Selbstaufhebung so gefährlich wie reizvoll nahe kommt, nicht aus dem Artistischen, sondern aus dem Alltag der Gefühle.

Zu immer neuen Höhepunkten wagt sich der Film vor, wird immer tollkühner in der Verwandlung des (Melo-)Dramatischen und Tragischen zu geradezu frechen und trotzigsten Belustigungen. Da folgt aus der mörderischen und tödlichen Auseinandersetzung Selmas mit Bill genauso eine Musical-Nummer wie die Zeugenaussage des Oldrich Novy darin gipfelt, dass der alte Tänzer auf dem Richter-

tisch einen Steptanz von astairescher Eleganz und kellyischer Kraft produziert. Danach, nach soviel Vorbereitung und Einstimmung, kann selbst das Risikanteste gewagt werden, das je ein Film, ob Musical oder Melodram, probiert hat. Der Gang Selmas zum Schaffott – und unübersehbar wird jedes Happy End ausgeschlossen – gerät unter dem Takt, den Brenda, die Selmas Geschichte und Leidenschaft kennt, mit ihren Füßen vorgibt, zu der Nummer von den 107 Schritten zum Galgen.

So konsequent und unerbittlich *DANCER IN THE DARK* ein elendes Leben, ohne es zu romantisieren, in die Heiterkeit des Kinos überführt, so folgerichtig fügt der Film sich ein, «Dogma 95» hin oder her, in das Œuvre des Lars von Trier. *THE ELEMENT OF CRIME* und *EUROPA, RIGET (THE KINGDOM)* und *IDIOTERNE* erscheinen (auch) als notwendige Schritte auf diesen Film zu, dessen Überhöhung ohne die Erfahrung von *BREAKING THE WAVES* kaum denkbar ist.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu DANCER IN THE DARK: Regie und Buch: Lars von Trier; Kamera: Robby Müller, Lars von Trier; Schnitt: Molly Malene Stensgaard, François Gedigier; Produktionsdesign: Karl Juliusson; Art Director: Peter Grant; Kostüme: Manon Rasmussen; Choreographie: Vincent Paterson; Musik: Björk; Liedtexte: Lars von Trier, Sjon Sigurdsson; Sounddesign: Per Streit. Darsteller (Rolle): Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Jean-Marc Barr (Norman), Cara Seymour (Linda), Jens Albinus (Morty), Katherine Falkenberg (Suzan), Reathel Bean (Richter), John Randolph Jones (Kriminalbeamter), TJ Rizzo (Boris), Vincent Paterson (Samuel), Vladica Kostic (Gene), Joel Grey (Oldrich Novy), Udo Kier (Dr. Pokorny). Produktion: Zentropa; Produzentin: Vibeke Windeløv; ausführender Produzent: Peter Aalbaek Jensen; ausführende Co-Produzenten: Lars Jönsson, Marianne Slot. Dänemark 2000. 35mm, Farbe; Format: 1:2.35; SR-Dolby; Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Monopole Pathe Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Filmverleih, München.



Homer light

O BROTHER, WHERE ART THOU? von Joel Coen



Die wahnwitzige Geschichte von der Flucht dreier einfältiger kleiner Ganoven im Mississippi der dreissiger Jahre erzählt auch von einer Hoffnung wider alle Vernunft.

Die Filme der Coen-Brüder sind, ganz gleich wie man zu ihrer Art absurder, doppelbödiger Komik stehen mag (und vermutlich kann man sie nur schätzen oder ablehnen), noch in jedem Fall einfallsreiche, überraschend neu und phantasievoll erzählte Geschichten, die sie, mit grosser Liebe zum Detail, in ihrer immanenten Logik stimmig und formal oft brillant umzusetzen verstehen. Und auch diesmal werden wir nicht enttäuscht, im Gegenteil: noch keiner ihrer Filme kam so spielend leicht, voll beschwingter Ironie, unangestrengt komisch und philosophisch zugleich daher, noch nie fügten sich Inhalt, Darstellung und Glaubwürdigkeit zu einer so perfekten Einheit. Mag das zum einen an der glänzend aufgelegten Schauspielerriege liegen – allen

voran George Clooney, der hier sichtlich begeistert sein eigenes Image persifliert – oder an der meisterhaften Drehbuchvorlage, die, wie der Vorspann stolz verkündet, auf Homers «Odyssee» zurückgreift – sicher hat doch mindestens ebenso sehr auch die lebendige Phantasie der beiden so kreativen Brüder die Zusammenarbeit aller Mitwirkenden befruchtet und zur Höchstform angestiftet.

Glückliche Heimkehr

Im Vergleich zur völlig abstrusen und kaum nacherzählbaren Story ihres letzten Geniestreichs *THE BIG LEBOWSKY*, der sich ganz auf die Charakterzeichnung dreier hochneurotischer, abgedrehter Freunde irgendwo im L.A. der

Gegenwart verlegte und sie wie beiläufig in haarsträubende Verwicklungen geraten liess, aus denen sie letztlich unbeschadet verschoben wieder hervorgingen – der Film gleichsam ein einziges Plädoyer für Individualität und Nonkonformismus war –, geraten die Protagonisten diesmal (und wieder sind es drei) in ein Abenteuer, das sie am Ende verwandeln und läutern wird. Den Gedanken der glücklichen Heimkehr nach zahlreichen Gefahren, Versuchen und Irrtümern bereits mit dem Odyssee-Bezug vorgehend, konzentrieren sich Drehbuch und Regie ganz auf die Weg- und Umwegbeschreibungen, die Situationen der gemeinsamen Reise, die zwar jeder der drei auf seine Weise erlebt und beantwortet, wobei er jedoch zugleich mit den anderen Teil einer

Homer weissagt den Dreien einen verschlungenen, leidgeprüften Schicksalspfad mit gutem Ausgang, aber den Hintersinn seiner Rede werden alle erst ganz zuletzt verstehen.

höheren, schicksalhaften Ordnung ist, die sich an ihnen und durch sie vollzieht. Das allerdings wird den Protagonisten – ebenso wie den Zuschauern – wenn überhaupt, dann erst allmählich oder im nachhinein klar, und darin gerade besteht die Kunst der Coens, dass sie sogar grosse Weisheit noch in scheinbare Belanglosigkeiten kleiden oder in Nebensätzen und flüchtigen Gesten "verstecken" können, auf dass sie um so nachhaltiger und irritierender wirken. Die Coolness des "Dude" (Jeff Bridges in *THE BIG LEBOWSKI*), hinter der eine wahrhaft stoische Gelassenheit aufblitzte, die warmherzige Schlusszene in *FARGO*, da die sture Polizistin und ihr gutmütiger Ehemann inmitten der moralischen Verkommenheit ihrer Umgebung wie auf einer eigenen kleinen Insel des Glücks zu leben scheinen – und jetzt sogar die grossen Menschheitsmythen von der Suche nach Erlösung, vom Scheitern, von Sünde und Verblendung und einer Hoffnung wider alle Vernunft, verpackt in eine wahnwitzige Geschichte von der Flucht dreier einfältiger kleiner Ganoven im Mississippi der dreissiger Jahre.

Die Ausbrecher erleben, ganz wie Odysseus und seine Gefährten, etliche aufregende Abenteuer – tatsächlich heisst auch die Hauptfigur mit zweitem Namen wie sein antikes Vorbild, und die Frau, zu der er am Ende zurückkehren wird, ist Penelope alias Penny, von

Holly Hunter in einer Nebenrolle souverän und resolut gespielt. Sie ist der eigentliche Grund für den Ausbruch der drei Kettensträflinge, über den Ulysses – dem sie geschrieben hatte, dass sie jetzt einen anderen heiraten werde – seine Mitgefangenen, wie auch den Zuschauer, allerdings lange im unklaren lässt. Zunächst lockt er sie mit dem Versprechen eines Goldschatzes, dessen Versteck er zu kennen vorgibt und den die Prophezeiung eines blinden Alten namens Homer (!), der ihnen gleich zu Beginn begegnet, rätselhaft zu bestätigen scheint.

Er weissagt den Dreien einen verschlungenen, leidgeprüften Schicksalspfad mit gutem Ausgang, aber den Hintersinn seiner Rede werden alle erst ganz zuletzt verstehen.

Bis dahin halten sie und uns unglaubliche Verwicklungen auf Trab, die einzeln zu schildern grotesk und konstruiert anmuten muss, aber sich in der Logik dieser Geschichte so folgerichtig ineinander fügen wie die alltägliche Absurdität des Lebens selbst.

Wege des Schicksals

Der eitle, grosssprecherische Ulysses (herrlicher Drehbucheinfall: sein Haarcrème-Fetischismus als *running gag*), der einfältige Delmar (Tim Blake Nelson gibt ihn überaus echt) und der aufbrausende Pete (John Turturro unter

der Regie der Coens einmal mehr sein ganzes komödiantisches Talent entfaltend) stolpern von einer chaotischen Situation in die nächste: werden von einem entfernten Verwandten, bei dem sie Unterschlupf suchen und der sie von ihren Ketten befreit, an die Polizei verraten, der sie nur knapp entkommen; nehmen mit einem jungen farbigen Blues-Gitarristen, der sich ihnen anschliesst, eine Schallplatte auf, die ihnen zuletzt zu Ruhm und Reichtum verhelfen wird; machen sich unfreiwillig zum Komplizen des berüchtigten Bankräubers Babyface Nelson; lassen sich von drei Sirenen und deren Gesang betören; werden Opfer des einäugigen Bibelverkäufers Big Dan Teague (John Goodman gibt den Homerschen Zyklopen als gemeinen weltlichen Fiesling), der sie mit Versprechungen in einen Hinterhalt lockt und dann brutal ausraubt; befreien ihren farbigen Freund aus den Fängen des Ku-Klux-Klan, der ihn als Opfer eines Ritualmordes auserwählt hatte – ebenso doppelbödig als grotesk komische und beklemmend grausame Veranstaltung dargeboten, wie man es so nur bei den Coens zu sehen bekommt – und geraten schliesslich in den Gouverneurswahlkampf von Mississippi, wobei sie, in einem furiosen Finale, Korruption und Verschwörung aufdecken helfen und zuletzt, dank ihrer inzwischen überaus populär gewordenen Schallplatte, be-



gnadigt werden und einer sorgenfreien Zukunft entgegensehen können.

Aber kurz vor dem guten Ende schlägt das Schicksal noch einmal gefährliche Kapriolen: Der Sheriff weiss nichts von ihrer Begnadigung und will auch nichts davon wissen. Als er mit seinen Männern die Flüchtlinge in der Nähe von Ulysses' Haus stellt, lässt er umgehend ihre Hinrichtung vorbereiten. Wie ihnen dabei im letzten Moment die Vorsehung zu Hilfe kommt, sei hier nicht verraten; aber am Ende wird selbst der überhebliche Ulysses, der meinte, sein Schicksal aus eigener Kraft meistern zu können, eines anderen belehrt: sie erhalten ein bestimmtes Zeichen, das der blinde Seher ihnen genau so prophezeit hatte, und erleben dadurch die überreiche Gnade, die ihnen gewährt worden ist.

Schlüssel zum Glück

Dass seine Penelope Ulysses noch einmal erhört, obwohl sie gerade einen anderen auserwählt hatte, der ihr und den Töchtern ein fürsorglicherer Ehemann sein würde als dieser Taugenichts, und dass auch die beiden Mitgefänglinge schliesslich Erfolg haben, verdanken sie im Grunde einzig ihrem gemeinsamen Gesangstalent. Dass sie davon Gebrauch machen, geschieht ursprünglich aus reiner Freude an der Musik und ohne auch nur im Traum an

den grossen Erfolg zu denken (dass sie zuerst ein paar Dollar dafür bekommen, ist schon mehr, als sie zu hoffen wagten), und gerade deshalb vielleicht wird ihre Kunst am Ende der Schlüssel zum Glück.

Die Musik spielt quasi eine weitere Hauptrolle in der Geschichte, und jedesmal, wenn die Flüchtlinge unterwegs allein oder gemeinsam ein Lied anstimmen, scheinen sie wie verwandelt, wirken ernst und ergriffen, selbst der vorlaute Ulysses wird dann still und nachdenklich.

So ist der wahre Schatz am Ende nicht das vermeintliche Gold auf dem Grund eines Sees, sondern liegt als Geschenk in jedem von ihnen, und weil sie ihren Weg trotz aller Anfechtungen unbeirrt weitergegangen sind – Ulysses mit dem Ziel, seine Familie zu vereinen, und die Gefährten im guten Glauben an seine Versprechungen –, werden sie alle zuletzt noch so unverhofft belohnt.

Wie augenzwinkernd, leicht, komisch und feinsinnig zugleich die Geschichte dieser drei Schicksalsgefährten erzählt wird, lässt sich nicht angemessen beschreiben, es will mit eigenen Augen wahrgenommen sein: etwa die Farbgebung des ganzen Films, die blassen und doch warmen Gelb- und Brauntöne, die einen vom ersten Moment an in die entsprechende Zeit zurückversetzen, die überraschenden und oft grotesken Regieeinfälle, die

zahllosen mimischen und gestischen Finessen der drei Hauptakteure – zum Beispiel ihre Tanzeinlage während der Wahlkampfveranstaltung, bei der sie sich mit umgehängten Bärten maskiert haben – lebendige Einzelheiten, die unsere Sinne erfreuen und dabei, wie in einem kunstvollen Mosaik, zusammen betrachtet erst die jeweiligen Charaktere deutlich machen und den Sinn des Ganzen aufscheinen lassen.

Otto Teischel

Die wichtigsten Daten zu O BROTHER, WHERE ART THOU? Regie: Joel Coen; Buch: Ethan und Joel Coen, nach der «Odyssee» von Homer; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Roderick Jaynes, Tricia Cooke; Production Design: Dennis Gassner; Kostüme: Mary Zophres; Musik: T Bone Burnett. Darsteller (Rolle): George Clooney (Everett), John Turturro (Pete), Tim Blake Nelson (Delmar), John Goodman (Big Dan Teague), Holly Hunter (Penny), Chris Thomas King (Tommy Johnson), Charles Durning (Pappy O'Daniel), Del Pentecost (Junior O'Daniel), Michael Badaluco (George Nelson), Wayne Duvall (Homer Stokes), Ray McKinnon (Vernon T. Waldrip), Daniel Von Barga (Sheriff Cooley), Royce D. Applegate (Mann mit Stierhorn), Frank Collison (Wash Hogwallop). Produktion: Working Title; Produzent: Ethan Coen; ausführende Produzenten: Tim Bevan, Eric Fellner; Co-Produzent: John Cameron. USA 2000. Farbe: DeLuxe; SDDS; Dauer: 106 Min. Verleih: UIP, Zürich; Frankfurt M.



Sie kann ihn nicht mehr sehen

HOLLOW MAN von Paul Verhoeven



Gerade als eigentliches Gespenst gewinnt der Protagonist, der durchgeknallte Wissenschaftler Sebastian Caine, eine besonders auffällige Präsenz.

Sowie es die Leinwand darauf anlegt, das Unsichtbare sichtbar zu machen, tut sie das häufiger im figurativen, nur selten im materiellen Sinn des Ausdrucks. Und sie tut es am liebsten dann, wenn es gilt, zum Beispiel Bilder für psychische Vorgänge, Landschaften der Seele zu finden. *HOLLOW MAN* ist jetzt einer der ersten Filme, denen es technisch vergönnt ist, den Aggregatzustand der physischen Unsichtbarkeit mit perfekter Anschaulichkeit heraus zu modellieren. Noch bis vor kurzem schien diese besonders heikle, phantastische Form der Abbildung für das Kino unerreichbar. Entweder war da etwas zu sehen, oder man sah nichts.

Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, dieses neuartige optische Paradox, kommt auf einem einleuchtenden und bequem zu verfolgenden Weg zustande: indem sich die Metamorphose, die vom Normalzustand in die bewusste Verfassung hinüber führt (und wieder von dort zurück), nun bis ins kleinste artikulieren lässt. Die Verwandlung spielt sich lücken- und fugenlos ab, in beliebig vielen einzelnen Schritten und mit frei wählbarer Geschwindigkeit.

Geister tot, ich lebendig

Gewiss, es gab schon 1933 in *THE INVISIBLE MAN* von James Whale nach dem Roman von H.G. Wells eine klassi-

sche Szene. Der Titelheld wickelt einen Deckverband von Gesicht und Kopf, und da, wo eine Person zum Vorschein kommen müsste, taucht dann ganz einfach nichts auf. Und es kamen in der Folge mehrere Serien für Kino und Bildschirm zustande, die in ähnlicher Weise mit dem Motiv der Unsichtbarkeit operierten und die überwiegend trivialer Art geblieben sind.

Aber anders als in den historischen Beispielen wird jetzt im Science-fiction-Thriller von Paul Verhoeven die Unsichtbarkeit nicht einfach hauruck herbei montiert, mittels Zaubertrick, oder bloss angenommen. Sondern die Bilder zeigen generös, mit der lustvollen Genauigkeit eines Anatomie-Dozen-

Absence is the highest form of presence. So wusste schon James Joyce zu argumentieren, als er die Schule schwänzte.

ten, wie die Lagen des menschlichen Körpers Schicht für Schicht von aussen nach innen abgetragen werden bis auf das Gerippe, und selbst das Skelett löst sich bis ins Mark hinein in lauter nichts auf.

Das Ergebnis dieses Vorgangs, den man in so fein aufgegliederter (und selbstverständlich: fließender, weil ungeschnittener) Form selten bis nie auf der Leinwand gesehen hat, ist die veritable, die ausgewachsene Unsichtbarkeit des Helden oder hohlen Mannes. Das heisst, sie ist mehr als nur hinproduziert oder supponiert, sondern man wähnt, sie mit Händen zu greifen: so, wie man glaubt, auch ihn selbst haschen zu können, wie immer blind sich der Zuschauer vorkommt dabei.

Denn gerade als eigentliches Gespenst gewinnt der Protagonist, der durchgeknallte Wissenschaftler Sebastian Caine, eine besonders aufsässige Präsenz. Ein Geist, der ist tot, ich aber bin am Leben, hört man ihn sagen. Er tut es allerdings mit einem Gesichtsausdruck, den man sich nur denken kann.

Umkehr der Perspektive

Und natürlich läuft dann das Protokoll auch nach der Gegenrichtung hin ab: aus der scheinbaren Leere heraus materialisiert sich eine Gestalt in den Raum hinein (und beginnt sofort, sich zu bewegen). Und schon ist man versucht zu sagen: am Ende dieses Prozesses gewinnt selbst die vertraute alte Sichtbarkeit eine ungewohnt aufdringliche Gegenwart. Anwesenheit und Abwesenheit werden austauschbar. *Absence is the highest form of presence.* So wusste schon James Joyce zu argumentieren, als er die Schule schwänzte.

Unsichtbar werden wäre demnach eine aufregende, sogar erotische Eskapade, eine Art Schule schwänzen von

der Natur, liesse sich dann bloss alles wieder ungeschehen machen. Doch besteht die Vermessenheit der Wissenschaftler (wohl nicht nur) in der Science-fiction darin, dass sie den Fluss ohne Wiederkehr überschreiten und das Schicksal herausfordern. Allerdings liegt bei Sebastian Caine noch etwas Wichtigeres auf dem untersten Grund des Wahnsinns als der Umstand, dass er sich für Gott hält. Vollends zum Äussersten treibt ihn nämlich erst eine enttäuschte (possessive) Liebe für seine Kollegin Linda, die sich gerade einen Neuen anlacht.

Unsichtbar, wie er ist, glaubt der hohle Mann, er könne den Lauf der Dinge wenigstens im Bereich seines Privatlebens aufhalten oder er könne, widrigenfalls, Rache nehmen. Elegant versteht es Verhoeven, die Fabel im selben Durchgang auch aus der Umkehr-Perspektive zu erzählen: als die Geschichte einer Frau, die einen klettenhaft anhänglichen Liebhaber abzuschütteln hat. Für sie, Lin, ist Caine auch im übertragenen Sinn unsichtbar: hohl, ein Verfloßener geworden: einer, der sich herausnimmt, über ihr Leben zu bestimmen. *Mit einem Satz, sie kann ihn nicht mehr sehen.*

Die Bilder in unseren Köpfen

Schon Claude Rains, der in dem Klassiker *THE INVISIBLE MAN* die Titelrolle spielte, wurde dank ihr zum Star, obwohl er kaum länger als ein paar Minuten effektiv im Bild zu sehen war. Kevin Bacon nun als Sebastian Caine prägt *HOLLOW MAN*, indem er konsequent in jeder Szene persönlich vor der Kamera erschien: gerade auch immer dann, wenn geplant war, ihn anschliessend wieder aus der Aufnahme heraus zu kopieren. Namentlich wurde so dafür gesorgt, dass sich bei Bedarf seine

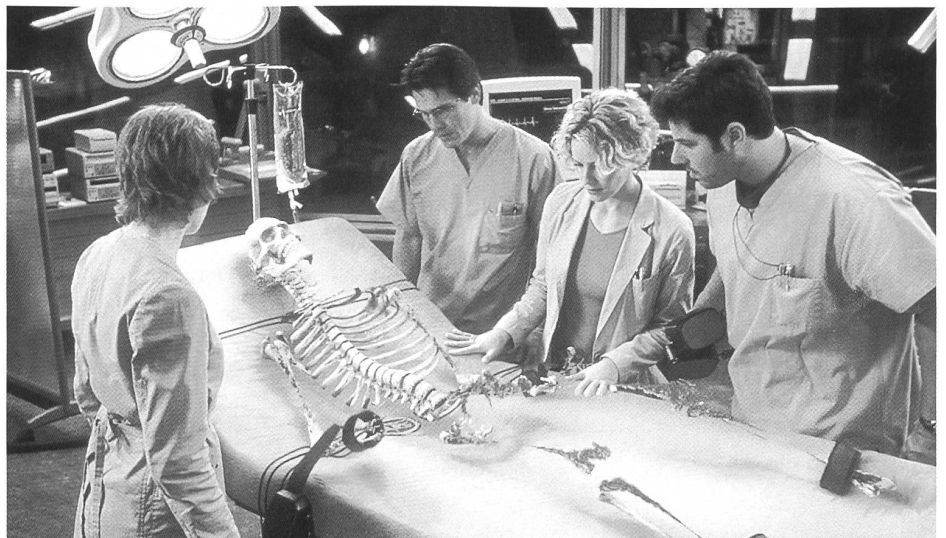
Umriss hinterher wieder nachzeichnen liessen. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sollten beliebig aufgeteilt werden können.

Schon nur diese pedantisch befolgte Methode allein legt den Gedanken nahe, der der ganzen Geschichte vom hohlen Mann zugrunde liegt: die Geister sind unsichtbar, aber sie sind da, ganz lebendig (und keineswegs etwa tot), und sie lassen sich nachweisen, so, wie dieser Schauspieler phantomatisch weiter spielt, selbst nachdem er aus einer Szene entfernt worden ist. Es sind die Bilder in unsern Köpfen: zum Beispiel, vor dem inneren Auge einer Frau, das Profil eines einstigen Geliebten. Sie kann und will ihn zwar nicht mehr sehen, dennoch bleibt er, wie im Schattenwurf, noch für eine Weile in ihrem Gedächtnis haften.

Ein Film wie *HOLLOW MAN* bringt sozusagen die Abdrücke in unsern Hirnen zur Anschauung: so, wie sie eben sind, halb wirklich, halb unreal.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu *HOLLOW MAN* (UNSICHTBARE GEFAHR): Regie: Paul Verhoeven; Buch: Andrew W. Marlowe, nach einer Idee von Gary Scott Thompson und Andrew W. Marlowe; Kamera: Jost Vacano; Schnitt: Mark Goldblatt; Ausstattung: Allan Cameron; Kostüm: Ellen Mirojnick; Leitung Visual Effects: Scott E. Anderson; Special Visual Effects: Sony Pictures Imageworks; Musik: Jerry Goldsmith. Darsteller (Rolle): Elisabeth Shue (Linda McKay), Kevin Bacon (Sebastian Caine), Josh Brolin (Matthew Kensington), Kim Dickens (Sarah Kennedy), Greg Grunberg (Carter Abbey), Joey Slotnick (Frank Chase), Mary Randle (Janice Walton), William Devane (Dr. Kramer), Rhona Mitra (Sebastians Nachbarin), Pablo Espinosa (Lagerhallenwache), Margot Rose (Mrs. Kramer), Patrick McCormack (General Caster), Darius A. Sultan (Torwache), Tom Woodruff jr. (Isabelle der Gorilla). Produktion: Douglas Wick; Produzenten: Douglas Wick, Alan Marshall; ausführende Produzentin: Marion Rosenberg; Co-Produzent: Stacy Lumbrezer. USA 2000. 35mm, Farbe Dauer 110 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia TriStar Film, Berlin.



Auf dem Weg zum virtuellen Schauspieler

Gespräch
mit Paul Verhoeven

FILMBULLETIN HOLLOW MAN enthält ein seltenes Maximum an Bildern, die mit Tricktechnik erzeugt wurden. Was haben Sie da als Regisseur noch zu tun, wo Sie doch die Animation nicht selber ausführen?

PAUL VERHOEVEN Es beginnt damit, dass ich ein komplettes Storyboard des Films zusammenstelle. Ich zeichne alles, es entstehen Tausende von Entwürfen, die dann an einen professionellen Zeichner gehen. Er verschönert sie dann erheblich, und zumal verleiht er den Skizzen mehr Klarheit, als ich ihnen geben kann, denn ich bin ja kein bildender Künstler. So kommen als Erstes meine Vorstellungen von jeder einzelnen Einstellung des Films zu Papier, und erst dieses Storyboard geht dann weiter an die eigentlichen Animationstechniker.

FILMBULLETIN Mit andern Worten: Sie behalten die Übersicht über das Ganze?

PAUL VERHOEVEN Ja, und so kommt eine künstlerische Gesamtschau des Films zustande, die absolut unerlässlich ist, gerade etwa wenn es um die Kern-Szenen geht: wenn etwa der Held, Sebastian Caine, sich verwandelt oder wenn das gleiche mit einem Gorilla geschieht. Wir sehen, wie ein unsichtbarer Gorilla sichtbar wird, wie die verschiedenen Schichten des Körpers zum Vorschein kommen, beziehungsweise wie sie, bei Sebastian Caine, verschwinden: die Haut, die Muskeln, die Sehnen, das Gerippe. Das Herz schlägt noch, dann verschwindet auch das Herz, und alles wird unsichtbar.

FILMBULLETIN Haben Sie zu diesem Zweck in die Anatomielehrbücher geschaut?

PAUL VERHOEVEN Die sind viel zu kompliziert. Den Anstoss gab etwas, was meine Tochter zufällig entdeckt hat. In Florenz gibt es ein Museum, es heisst «La Specula». Es ist ein Wachs-

figurenkabinett aus dem späten achtzehnten Jahrhundert, das von hervorragenden italienischen Künstlern kreiert wurde. Sie taten genau das, was wir jetzt auch im Film machen. Man sieht die Muskeln und wie sie am Knochen kleben: die Sehnen und das Skelett.

FILMBULLETIN Und weiter, wie wurden dann die eigentlichen Tricks produziert?

PAUL VERHOEVEN Es stellte sich heraus, dass es leichter ist, dreitausend Insekten in ein Filmbild hinein zu kopieren als jetzt eine einzelne Figur aus einem Filmbild heraus. Aber wir haben's nicht zuletzt darum gemacht, weil ich den physischen und psychologischen Kontakt zwischen den Schauspielern auch dann wahren wollte, wenn Sebastian Caine unsichtbar ist. Darum musste Kevin Bacon alle seine Szenen selber spielen und sämtliche Bewegungen konkret ausführen. Wir hüllten ihn in Grün, Blau oder Schwarz, um ihn nachher leichter wegzuretuschieben zu können.

Zuerst entsteht ein schwarzes Loch, wo er zuvor im Bild war, das man dann wieder ausfüllen muss: je nachdem mit jenen (wechselnden) ganz bestimmten Teilen seiner Figur, die jeweils nicht unsichtbar sind. Wenn er zum Beispiel durch den Regen geht, sieht man seine Umrisse im Wasser. Wenn er in ein Schwimmbecken taucht, sieht man eine Art Luftblase, die die Gestalt des Schauspielers Kevin Bacon hat. Und wenn ihn Lin, seine gewesene Freundin, mit Blut überschüttet, zeichnet er sich unter Blut ab. Nachträglich wird also Kevin Bacon sozusagen durch einen dreidimensionalen, digitalen Klon seiner selbst ersetzt, der ihn als Wasserfigur, als Rauchfigur oder als blutüberströmte Figur zeigt.

Ohne die Auftritte Kevin Bacons hätten wir so etwas nicht tun können, weil die Szenen steif und unnatürlich herausgekommen wären. Der Kontakt mit den andern Darstellern wäre verloren gegangen. Sie hätten an eine Stelle blicken müssen, wo niemand gewesen wäre, und sie hätten dann einen ganz leeren Gesichtsausdruck bekommen.

Die Pantomime, die Kevin Bacon zu spielen hatte, wurde samt Gesichtsausdruck – mit den Mundbewegungen, den Augenbrauen, den Wangen –, in die Animation übernommen: von ihm, vom Original.

FILMBULLETIN Das alles klingt, als wären Sie bei diesem Film, vielleicht

als erster, der Technik des virtuellen Schauspielers schon sehr nahe gekommen.

PAUL VERHOEVEN Wenn wir jetzt dahinter gehen und uns von einem bestimmten Moment an vornehmen: ja, wir arbeiten mit virtuellen Schauspielern, wie das James Cameron und andere in Hollywood tun, selbst dann müssen wir uns fragen: werden wir nicht in jedem Fall noch Schauspieler brauchen? Die Bewegungen des menschlichen Körpers beim Gehen, Springen oder Küssen sind von so eigentümlicher Art, dass sie sich nur schlecht "erfinden" und dann animieren lassen.

FILMBULLETIN HOLLOW MAN greift das alte Motiv des verrückten Wissenschaftlers auf. Wie ernst ist es Ihnen mit den ethischen Implikationen des Themas?

PAUL VERHOEVEN Zuerst schmeissen wir die Bombe, dann bereuen wir's. Wir erzeugen Klons, dann finden wir's bedenklich. Und mit der gesamten Gentechnik überhaupt wird es dasselbe sein. Hinterher erst werden wir sagen: das hat jetzt aber sehr unangenehme ethische Folgen. Wir sind immer etwas im Rückstand mit der Ethik.

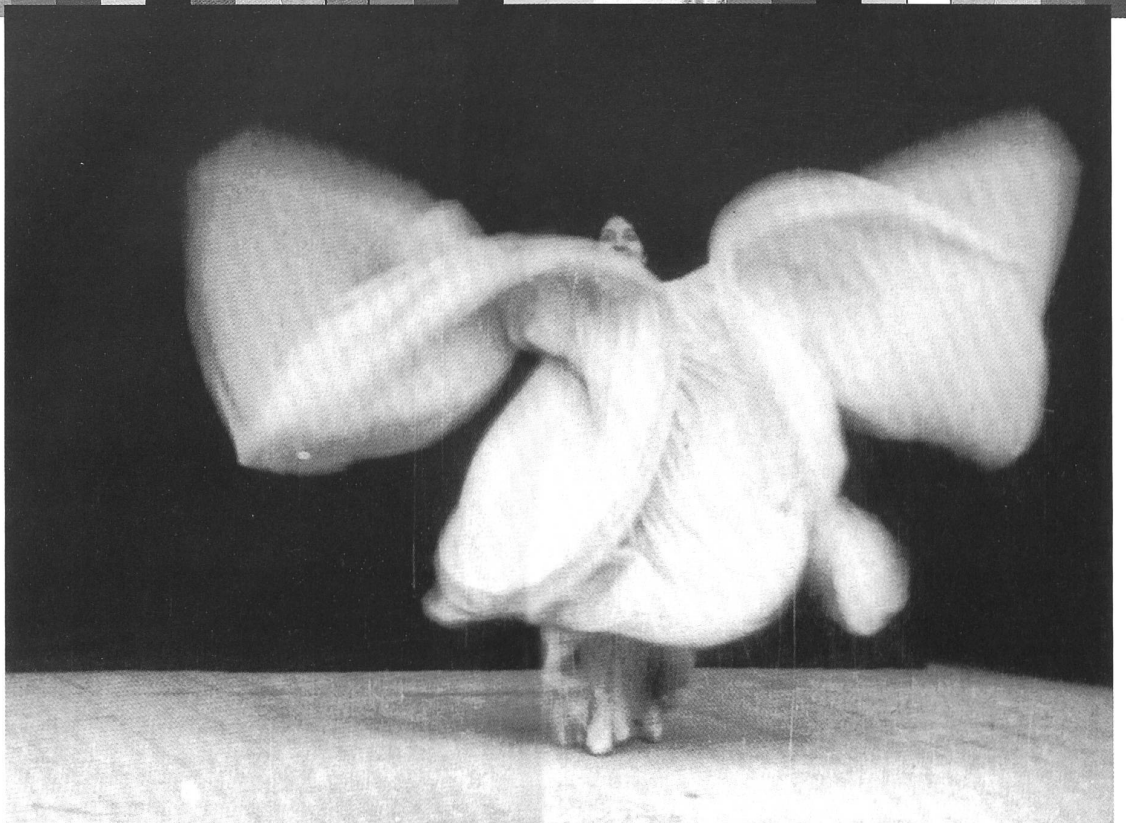
FILMBULLETIN Wenn nun aber das Labor am Ende von HOLLOW MAN in die Luft fliegt – ist das dann die Lösung des Problems?

PAUL VERHOEVEN Das glaube ich persönlich nicht. Ich bin gegen derartige Zerstörungen, auch wenn mein Film jetzt eine solche zeigt. Aber von einem narrativen Gesichtspunkt aus gesehen funktioniert die Sache auf diese Weise eben ganz leidlich. Der Unterschied zwischen meiner Ansicht und der Aussage des Films bleibt einfach bestehen. Es geht schliesslich in den Hollywood-Filmen immer zuerst um eines: funktioniert etwas im Sinn einer Story?

Wissen Sie, die ganze Geschichte von HOLLOW MAN geht auf Plato zurück, der schon vor ein paar tausend Jahren sagte: wenn ein Mensch unsichtbar wird, wird er kriminell, weil ihn die Gesellschaft nicht mehr bremsen kann. Er kommt mit allem davon, und weil er mit allem weg kommt, wird er alles Üble, das ihm in den Sinn kommt, auch wirklich tun.

Das Gespräch mit Paul Verhoeven führte Pierre Lachat





«Mehr Trieb als Bedeutung» Farbe im Film

Farbe ist ein Aberglauben. Ein vergangenes, liegengelassenes Rätsel, das nur noch verführt, den Blick zurück ins nunmehr Beschauliche zu wenden. All die überlieferten Sprichwörter und seltsamen Begebenheiten, die es mit der Farbe zu tun haben, erzählen heute davon, wie aus dem Schauspiel der Natur Dramolette des Alltags gefertigt wurden. Entfernte Dinge schimmern bläulich durch die Luftschichten, fern und transparent ist das Blau des Himmels: Das kultivierte Auge durchwandert diese Landschaft, um mit ihr menschliches Verhalten zu bebildern. Das Blau verallgemeinert es zur unbestimmten Ferne, auf die sich Sehnsüchte norden lassen: Die Treue beweist sich in der Trennung, als Pfand bleibt ein Ring mit blauem Stein zurück. Sehnsüchtig fährt der Blick einen Horizont ab, über dem sich ein Himmel voller Geigen ins Unendliche wölbt. Die Perlen solcher Erfahrungsschätze gleiten aber von der Schnur; die Farbe lässt stets ein Ende

lose, an dem die bunten Kiesel des Aberglaubens aufgezogen sind: Am Finger eines/einer Ungetreuen, geht die Sage, verliert der Saphir seinen Glanz. Heute verramschen die Farben ihr geheimes Wissen in den Ratgeberbüchern. Sie leuchten einem heim zu allerlei praktischen Anwendungen. Doch man sollte sich nicht täuschen: An den symbolischen Formen, die Farbeindrücke des Alltags abprägen wollen, stillt sich ein Hokuspokus, der noch untergründig murmelt.

Die Namen der Farben

Wie wird etwas, das sich mit Worten nur ungenügend beschreiben lässt, beredt? Verstockt und stumm von Haus aus müssen die Farben nicht einmal auf Namen hören. Sie nehmen von den Dingen, auf denen man sie angetroffen hat, deren gleich mit: orange, türkis, bronze, oliv ... Eigene haben nur das Rot, das Blau, das Grün, das Gelb.

Überhaupt verfehlen Namen das Sinnliche, die Betonung des Gefühls in den Farben. Im «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens» steht es so: Dass man Farben unabhängig von den Gegenständen haben kann, denen sie erst ihre Namen verdanken, macht sie unheimlich. Wie eine Haut lässt Farbe sich abziehen. Eine Haut aber, die sich nicht ertasten lässt, die durch die Finger rinnt. Verfolgt man als etymologischer Spürhund das papierne Geäst hin zum deutschen Wortstamm, findet sich eben diese Metapher für Farbe: Hülle, Haut.

Die Farbnuancen zählen in Tausend, und keine Retina gleicht der anderen; die Wissenschaft liefert Durchschnittswerte und keine *mots justes*. Die Farben fesseln den forschenden Blick an die Oberfläche der Dinge, sie hüllen sie in ihre Sichtbarkeit. Seit der Antike ist die Farbe ein Sinnbild der Naturanschauung. Empedokles machte sich über die Entstehung der Farben diese Vorstellung: Das Auge sendet eine Wel-



le aus, die sich mit denen der Dingwelt trifft, und diese Bewegung wirbelt die Farben und Formen auf wie der Wind welches Laub. Die Farbe wird ein Medium der generellen Wandelbarkeit der Welt. Im Mittelalter stand die Färberei immer im Ruch der Alchemie, und die Alchemisten wollten das Gold gleichsam in die Gegenstände einsickern lassen. Farbe und färben gehören zusammen. Das Tuwort zeigt die Bewegung an, die in ihr rumort.

Vom Sprechen der Farben

Vom Sehen zum Wissen führen nur die verschlungenen Wege einer Stillen Post. Zum Sehen gehört verschluckte Sichtbarkeit hinzu: im blinden Fleck des Auges, im Gesichtsfeld mit seinen Wahrnehmungsschwellen und Filtern und in den Gegenständen, die, selbst nicht leuchtend, vom Licht Farbe verschlucken, um Farbe zu reflektieren. Zum Auge gehört die Bewegung, das rapide Zucken und Hin- und Herrollen, das Auf- und Zuschnappen der Pupille, der Lidschlag. Wie das Auge in seiner Höhle, ruht das Sehen im Leiblichen, es ist ein Tun, das sich Metaphern des Tastsinns bedient: Blicke berühren sich, Augen tasten ab. In dieser Sphäre des Sinnlichen kommt Sehen einem müssigen Erkundungsgang gleich, statt als Registriermaschine des Geistes Inventur zu machen.

Unsere Welt aus Farben lässt sich nicht dauerhaft auf den Begriff bringen. Die Farben behalten ihr Wissen für sich. Auf diese Weise steht ihr Geheimnis für das Geheimnis der Welt ein. Farbsymboliken entstehen und wandeln sich innerhalb kultureller Systeme, sie variieren in der Zeit und mit dem Ort. Das Grün der Mitteleuropäer, das Grün einer Landschaft, die mit jedem Frühling neu erblüht, mag für eine Hoffnung stehen, die sich der Frostdürre gewachsen zeigt, in Wüstenregionen wird es zur Farbe des Paradieses. Als Gewicht der Welt ermöglichen die symbolischen Formen so etwas wie Gemeinsamkeit, Zurechtfinden, Erfahrung und verhindern, dass wir ins All fehlender Manieren und formloser Gestalten trudeln würden. Umgekehrt wäre diese Ordnung ohne das Schwindelgefühl persönlicher Erfahrung ein Malen-nach-Zahlen, in dem ein Schöpfungsplan von langer Hand nur ausgetuscht würde.

Mit den Farben haben wir die Welt am Zipfel gepackt, deshalb ist es so verführerisch, sie uns nach dem Mund reden zu lassen. In der Sprache entsteht die Welt aufs neue, in der Beschreibung

versuchen wir, ihrer habhaft zu werden. Eine Wissenschaft der Farbe ohne die Beimengung von Metaphysik oder Anti-Metaphysik hat es dann auch nie gegeben. Die Malerei und später der Film stechen die Wissenschaften in der Kenntnis der Farbe aus. Sie sind Medien der Sichtbarkeit.

Die Geometrie der Farben

Wenn die Definitionen sich erschöpfen, heisst die Farbe kennen, gekonnt von ihr Gebrauch zu machen. Die Malerei versprach, mit der Farbe vertraut zu sein, denn den Malern ging sie zur Hand. Sie rundeten die Farbe in ihren Farbkreisen ab oder komponierten ihre Bilder nach dem Vorbild des Regenbogens. Der Kreis steht für das Ebenmass der Welt, die runde Erde in idealer Form, in der alles zur Ruhe kommt. Der Halbkreis langt an den Himmel an, er ist natürliches und überirdisches Schauspiel zugleich. Er scheint im Nu auf, wie aus dem Nichts gekommen.

In der Geschichte der Malerei gibt es einen ewig jungen Zank darum, was die Dinge zusammenhält. Lange fehlt der Farbe in den Augen der akademischen Maler die Kontur. Für Charles de Prun war es die Zeichnung, die die Dinge umreisst, sie in ihren Grenzen beschliesst und sich einer sinnlichen Welt erst versichert. Die überbordende Farbe wird stets gegen den Strich gelesen. Unter den Naturansichten sind die Ebenmasse der Geometrie versteckt, gerade so wie die Naturgesetze im Blumenbeet. Das Fleisch der Figuren wird vom Gerüst der Proportionen gehalten. Für die braucht der Maler die Anschauung nicht, er weiss um die Gesetze der Malerei wie um die Gesetze der Natur. In seinem Kopf ist die Zeichnung schon vollendet, die ordnende Hand des Geistes führt ihm die seine. Der Farbe fehlt dieses Projektionsvermögen. «Man kann mit Rot nicht ein Grün malen, wohl aber mit roter wie mit grüner Farbe eine Figur zeichnen.» (Max Imdahl) Der Farbe ist es vorbehalten, den Idealen ein Gepräge zu verleihen.

Mit der Verbindlichkeit der akademischen Malerei schwindet auch die des Sujets. Der Goldgrund des Ideals verblasst, und die Umrisse einer sinnlichen Welt treten hervor, an deren Tageslicht die strengen Züge der Kontur gemildert scheinen. Die Gegenstände der Malerei sind nicht mehr erhaben. Das Medium dieses Wandels ist die Farbe, sie rückt die Natur näher ans Auge heran. Im Impressionismus meint

man dann, die Bilder blinzeln zu sehen. Von fließenden und vibrierenden Farben schwärmt Jules Laforgue, von Flüchtigkeit und von Augenblicken. Die Farbtupfer auf der Leinwand eines Claude Monet fließen ineinander und schwappen über den gewussten Gegenständen zusammen. Es gibt keine Linie mehr, nur noch Striche. Das ungebundene Sehen löst die Farben aus.

Auf gegenstandslosen Bildern sehen wir, ohne etwas zu sehen: Die in begrifflicher Gewissheit gegebene Welt wird dekomponiert, die farblichen Sensationen sind allein einem begriffslosen Sehen zugänglich, dem sich die Dinge wie blutend preisgeben. Die Abkehr vom Gegenständlichen bedeutet ein Aussetzen des Blicks, ein Atemholen – und erinnert an eine Flucht (zurück) in die Ideen. (Bernhard Waldenfels) Die Malerei wird rein – rein von Begriffen und Konventionen, die scheeläugig machen. Die Farbe, das Material ist schiere Präsenz. Als Fluchtpunkt des Sichtbaren öffnet die Farbe einen Horizont, der anrühren soll, was nicht mehr von dieser Welt ist. Robert Delauney spricht von Farbinteraktion einer selbst unsichtbaren Wirklichkeit. Wenn in der modernen Malerei von einer Sprache der Farbe die Rede ist, dann als Sesam-öffne-dich. Immer geht es darum, ihnen Harmonien und eine Tendenz zu Höherem zu geben. Gibt es ein Esperanto der Farben? All die theoretisierenden Maler gemahnen einen an Dr. Dolittle.

Flimmern, Flackern, Leuchten

Das Erscheinen des Kinos sieht die Malerei im Farbrausch. Die neue Kunst tritt deren Erbe an, ohne es zu wollen. Der Film konnte sich die Farbe nicht neu erfinden, sie war vor ihm da; es ist dennoch frappierend zu sehen, wie auf den verschlungenen Bahnen des Kamera-Apparates die Fragen der Malerei im Film wiederkehren. Die Erinnerungsstücke an den frühen Farbfilm sind noch der Malerei entliehen. Die Einzelbilder wurden ausgemalt oder je in eine Farbe getaucht. Letzteres liess gerade die Konturen hervortreten. Später kamen die Kameraklötze und Entwicklerungetüme, zu denen es kein Geschick brauchte, weil die Geschehnisse in ihnen rotierten, angeschoben von Maschinenhand. Selbst die Kolorierung ging mit der Massenproduktion in diese über: Eiserne Prothesen strichen über das Zelluloid, um Schablonen auszumalen.

Was der Farbe des Films fehlt, ist die Handschrift. Eine Hand, die Farben

mischt, sie vors Auge hält und sie setzt. Der Automat schnappt nur nach den Dingen. Auf festen Grund schlägt sich die Farbe erst nach einem Säurebad, in dem chemische Prozesse immer gleich ablaufen, nach dem Ziehen von Kopien und der Projektion auf eine Leinwand, auf der nichts haften bleibt. Heute haben wir die «freie Konkurrenz von Apparat und Hand» (Beat Wyss) vor Augen: «Ohne Fixierung auf ein Negativ bleiben die Lichtdaten der Kameralinse im Speicher des Computers beweglich.» (Wyss)

Wenn vom Farbfilm gesprochen wird, heisst das meistens: die Zeit nach 1930, als die Farben aufhörten, zu flackern und den Augen weh zu tun; als sie anfangen, sich den gewohnten Eindrücken des Alltags anzupassen. Da viele Farbkopien verloren oder zerstört sind, war es nur bequem, die frühen Filme zu vergessen. Farben und Farbemulsionen wandeln sich mit der Zeit und mit der Reproduktion. Verglichen mit dem beständigeren Schwarzweiss sind sie ein Flimmern oder ein Feuerwerk, das verglimmt. Vom Bild des Feuerwerks nährt sich aber die Vorstellung, die Farbe selbst fülle zuletzt die romantische Zeichnung vom genialischen Maler aus, der als Stern aufgeht, und im hellen Gleissen sich verbrauchend, schnell verglüht.

Zur Kostbarkeit reift Farbe heran, solange sie kaum zu beherrschen oder herbeizuschaffen ist. Im Mittelalter kamen die seltenen Farbstoffe über die Weltmeere. Im frühen, noch ungelenken Film kommt die Farbe aus entlegenen Exilen geflimmert. Sie war den unerhörten Begebenheiten der Historie vorbehalten, den süßen Geheimnissen der Feenwelt, Schleiertänzen und phantastischen Reisen. Das Schmachten und Äugeln vor und auf der Leinwand gehört zu ihnen wie das Flickern der Bilder. Die Farben leuchten falsch und deshalb intensiver. *DANSE SERPENTINE* (1906) aus der Produktion der Gebrüder Lumière zeichnet Bild für Bild die Farbeffekte eines Tanzes nach. Die rauschenden Stoffe werden als kinemographische Effekte inszeniert, die Kolorierung animiert die Schleier erst. Sie heben sich vom Körper der Tänzerin ab, der im Schwarzweiss der Aufnahme belassen wird. Die Farben fließen mit der Bewegung der Tücher in- und auseinander, und die Bewegung des Tanzes verschmilzt mit der Choreographie der Farben zu einem Farbenkörper, der über den realen Körper wischt. Das Material des Films, die Farbe, wird zur Haut der Tänzerin. Aus ihrer stofflichen

Bewegung entsteht das bewegte Bild. (Philippe Dubois)

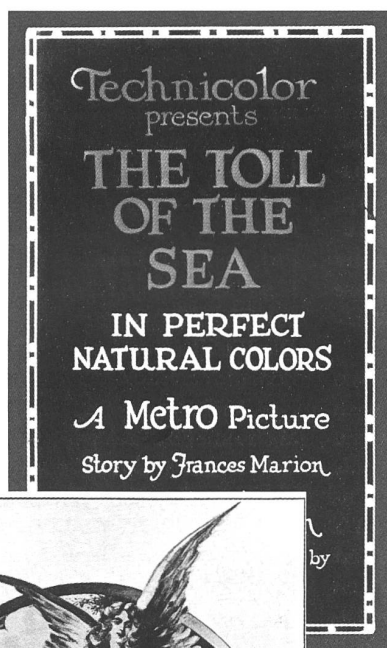
Aus den Apparaten konnte man Funken schlagen. Die Farbwüsten von Virage und Färbung liessen die Bilder mitunter wie eine gewaltsame Erscheinung aus dem Fluss der Erzählung auftauchen. Die Regel aber waren die gemütlichen Orientierungshilfen: Rot für Gefahr, Blau für die Nacht und so fort. Diese Symbolschlüssel gaben dem Kino immerhin unverwechselbare Farben, obgleich sie nur Ausflucht waren. Die Einfaltspinsel filterten oft weitere Bedeutungen aus.

Nicht von ungefähr erinnert der abstrakte Film gelegentlich an die Irrlichter des frühen Kinos, sie suchen nach unschuldigen Sichten, die uns «das Licht der Welt mit Farben» (Frieda Grafe) noch einmal erblicken lassen. In den Bild-Legenden der Avantgardefilmer, die sie zu ihren Werken spinnen, ist immer von Bewusstseins- und Datenströmen die Rede. Der bezeichneten Welt, den Schnittmustern Hollywoods, stehen so die Schemen des abstrakten Experimentalfilms entgegen. Sie sträuben sich gegen alle Dekoration, alles Narrative und Metaphorische, die Sprache meiden sie wie die Pest. Was bleibt, ist das Licht der Projektion und eine Grammatik der Farben: die Formen, die Bewegungen, das Leuchten.

«Damit man mehr sieht als man weiss» (Grafe), sind den experimentellen Bildern die gewohnten Ordnungselemente entzogen. Die Rahmung fehlt, wenn das Zelluloid, statt mechanisch belichtet, mit der Hand beschichtet wird; fehlende Perspektive und Schärfe, Einzelbilder, die aufblitzen, lassen die Gegenstände zu Farbe ausbluten. Der klassische Illusionsraum ist ausgeschaltet, nur die optischen und chemischen Prozesse bleiben auf dem Zelluloid haften. An den Grenzen des Mediums angelangt, lassen sich die Farben kaum noch unterscheiden, sie sind von allen kulturellen Werten abgenabelt. Der Farbfilm hat schon eine lange Wegstrecke zurückgelegt, und die Experimentalfilme ziehen die Summe: Seine Geschichte ist eine der Filmmaterialien.

Das Material der Farbe

Wie kommt die Farbe in den Film? Das technische Problem ist auch ein ästhetisches. Auf Zelluloid wird ein Häutchen aus Gebräu gezogen, das auf Licht empfindlich – nämlich in Farbnancen – reagiert. Nach der Entwicklung sind die Farben mit ihren Komplementärwerten vertauscht. Eine



Kontaktkopie verkehrt die Vorzeichen wieder. Dieses Negativ/Positiv-Verfahren ist heute übriggeblieben, versucht hat man sich an dutzenden. Knifflig machten es vor allem die Emulsions-schichten. Sie waren entweder nicht lichtempfindlich genug, oder sie reagierten nicht auf alle Farbnuancen gleich. Ihnen fehlten die Farbkuppler. Die einäugigen Kameras nahmen dem, was sie sahen, nicht die Spitze, sie rundeten Grelles nicht wie das ausgleichende menschliche Sehen. Das Licht etwa hat eine Temperatur, je nach Tageszeit verschieden, und Zelluloid bekommt fiebrige Farbverschiebungen davon. Das Material verbessern, hieß die Farben ausbleichen, ihnen das Gut-Wetter-Machen austreiben. Die Farbe sollte nicht mehr Hauptdarsteller sein.

Es geht im farbbewussten Erzählkino weniger um Naturtreue als um Kohärenz. Um getreue Anschlüsse und eine Palette, die hilft, Charaktere zu nuancieren. Dem filmischen Raum verleiht die Farbe Strukturen; sie fängt und leitet diskret die Blicke, verknüpft die Dinge und Orte, die sie ergreift, oder treibt sie auseinander. Eine Farbe lässt sich zurückhalten, dann – mit einem Mal – flackert sie auf und mit ihr ein Motiv. Man kann Kostüme und Schau-platz in abgestimmten Tönen halten, als wären die Figuren wie natürlich in einen Raum gekleidet; werden Liebende einander vermählt, verneigen sich die Farben der Natur. Die floristischen Farben des St. Louis von MEET ME IN ST. LOUIS (Regie: Vincente Minnelli, 1944) lassen der grossen Stadt, in die die Familie umziehen soll, schon in der Vorstellung nur noch das Grau übrig. An dieser Silhouette scheidet sich ums Haar das Familienglück.

Das Gedächtnis der Farbe

Als Leitmotiv hat Farbe ein Gedächtnis. Der erste Farbtupfer macht vielleicht stutzen, beim zweiten merke ich: Ich habe eins im Sinn, addiere, und in diesem Gespinnst reift Bedeutung heran. Souleymane Cissés FINYE (THE WIND, 1982) beginnt mit dem Bild einer Frau, die ein orangefarbenes Gefäß trägt, während dazu der Wind durchs Laub raschelt. Später, in einer Traum-Sequenz, bringt ein Junge einem Paar in einer orange-braunen Schüssel Wasser; ein Magier zaubert im orangenen Gewand vor einem Feuer. Das Ende des Films zeigt den Jungen, wie er seine Schüssel jemandem ausserhalb des Bildes reicht. Das Orange verknüpft den Wind mit Magie, dem Feuer und einer

Geste, die einlädt, das Gespräch zu eröffnen. Eine Farbe geht von Hand zu Hand, bis sie vertraut geworden ist. Der Wind, wie das Feuer ein Symbol für Wandel, hat die Geste aus dem Traum aufgeweht. Das Gespräch zu eröffnen, ist eine magische Handlung geworden, die von der Leinwand übers Land verstreut werden soll.

Die Farbe ist für gewöhnlich Teil eines Ensembles, das zudeckt. Das Zelluloid ist geschnitten und geklebt, der realistische Eindruck ganz genauso. Um die Wunde im Material zu schliessen, hat sich ein Stil entwickelt, der die Bilder sacht fließen lässt und die Zuschauer davonträgt. Ein Bild zieht das andere nach sich, ein Blick verlangt einen Gegenblick, so wie Ursache und Wirkung einander bedingen. Die Farbe soll sich in die Sprache des Films eingliedern und die Bilder zum Reflex einer bekannten Aussenwelt fügen. Das Farbbewusstsein, das dazu nötig war, liess sich auch in Stil ummünzen.

Farbe tanzt ...

Obwohl seine Dominanz nur ein Jahrzehnt währte, ist Technicolor der Eigenname für Filmfarben überhaupt geworden. «Glorious Technicolor» war mehr Glanz als Farbe, die Bilder zu satt, um sie zu glauben. In geschlossenen Filmräumen wie den Dekorlandschaften des Musicals setzte sich Technicolor durch, die artifiziellen Genres machten sich seine Künstlichkeit zunutze.

Das Musical scheint immer ein wenig kindisch. So raffiniert es auch ist, will es doch nur, dass alle herumtollen dürfen. Es ist wie im Zeichentrick mit seinen Warnschildern «Here ends Technicolor»: Einmal lang hinschlagen, und du bist aschfahl im Gesicht, während an deinen Füßen bunte Schellen klingen. Von Zauberhand wurde im frühen «backstage musical» die Farbe über die Musikknummern geworfen, um aus ihnen vollkommene Illusionen zu machen. Sie markiert die Fallhöhe. Statt des Schweisses, den die Probenarbeit kostet, rinnt, sobald die Bühnenrampe genommen ist, die Farbe an der Tanzmeute.

Auch als die Musicals ganz in Farbe aufgenommen wurden, blieb dies vornehmstes Mittel, um Übergänge zu inszenieren. Die Figuren treten nun in die Rahmen der Malerei ein, oder sie geraten in Landstriche, die noch nach Farbe riechen. IN THE BELLE OF NEW YORK (Regie: Charles Walters, 1952) posieren Astaire und Vera-Ellen vor einer Leinwand, die man von der Decke

herunterschnarren liess, die Kamera fährt auf sie zu, schneidet den realen Raum ab, und in einer Überblendung wird das gemalte Bild lebendig. Die beiden schreiten den Bildraum aus, sie animieren ihn zu Tagträumen vom glücklichen Leben.

SINGIN' IN THE RAIN (1952) von Stanley Donen und Gene Kelly verrät einmal, wie seine Illusionen aufgezogen werden. Im Tageslicht stocken Filmstar Don Lockwood (Gene Kelly) die Liebesworte. Er öffnet ein Studiotor, nimmt seinen Schwarm Kathy Selden (Debbie Reynolds) bei der Hand, und aus einem Streifen hellen Lichts treten sie ins Dunkel. Die nachtschwarze Studiohalle wird aber durch die Licht- und Windmaschinen, die Lockwood anwirft, zum Leben erweckt: Ihre Sonnen teilen die Nacht über einer eigenen Welt. Man sieht Kathy in die künstlichen Farben eintauchen, in die Welt Lockwoods und der Musical-Illusion. Die Rede wird zum beircenden Gesang, das Schlendern zum Tanz, zur angedeuteten Umarmung.

Musicalstars wird es im Schlaf gegeben: Die Träume oder Wachträume befeuern farbenfroh die Begierden und treiben die Liebenden einander endgültig in die Arme. «I Used to Be Color Blind» heisst so ein Traumtanz im schwarzweissen **CAREFREE** (Regie: Mark Sandrich, 1938). Tanzen heisst glauben machen, es ist ein "make-believe", in dem sich die Figuren schon umarmen und in Liebe wiegen können – und in Träumen wird immer getanzt. Jede Bühne ist ihnen recht und für Fred Astaire in **THE BELLE OF NEW YORK** der Himmel gerade gut genug: Vom Gesang einer Heilsarmistin (Vera-Ellen) aus seiner Droschke gezupft, schreitet er alsbald verliebt ins Blau einer amerikanischen Nacht hinauf. Er tanzt sein Solo über den Dächern im luftigen Blau, jenem Blau, aus dem auch die Uniformen der beiden geschneidert sind, wenn sie später tanzend zum Paar werden. In seinem letzten Solo hält Astaire, der Müssiggänger, der sich seiner Braut nicht wert glaubt, auf der Bühne den Hut hin. Das ist Astaires Art, in ihr Gewerbe zu schnuppern. Er verdient sich tanzend sein Geld – und damit seine Geliebte. Der blaue Prospekt, vor dem er sich dreht, wird nur vom Himmel aufgewogen, in den das versöhnte Paar schliesslich hineintanzte.

Die Liebe ergreift die Menschen und macht ihnen die Welt selbst zur Bühne. Das Musical braucht diese künstlichen Liebesnester für seine Sirenenklänge, und die Farbe übernimmt

den Part des Baumeisters. Sie macht unwirklich und unbestimmt, sie symbolisiert nichts, sie ist nur anders und begrüsst das Auge in der neuen alten Welt. Das Anderswo der Farbe nimmt das Musical als Konvention.

... und halluziniert

Die Farbe geht so gut mit dem Gefühl, weil dieses meist zu tief vergraben ist, um es in Worte zu fassen. Im Melodram gibt es keine phantastischen Welten, aber einen Überschwang an Sehnsüchten. Erst im Angesicht des Todes löst sich den Menschen die Zunge, und die Stricke aus Missverständnissen und Täuschungen reissen. Man sieht im Melodram, dass der (filmische) Realismus zu limitiert ist, sie auszumalen. Die Bilder sind ansteckend. Exzesse im Melodram gelten als Symptome. Die Figuren können nicht aus ihrer Haut, die zu eng ist für ihre Sehnsucht. Was sie antreibt, ist unsagbar, aber zu sehen. In dieser Welt der überwältigenden Präsenz wird die Farbenkarte zum Kompass der Gefühle.

Im Gruselfilm gängelt die melodramatische Farbe die Blicke vor eine Farbwüste, in der sich jede Bedeutung verliert. Es ist nun der Schrecken, der unsagbar ist, sich durch die Pupille in die Menschen hineinwindet und die Zunge belegt. Der Grusel, der sich sonst im Dunkeln entfaltet, kommt auch mit den Farben. Sie lassen das milde Licht der gewohnten Welt verlöschen und werden zu Effekten des Unbekannten. Zu einem Käfig wölbt sich in **MARNIE** (1964), einer Regie von Alfred Hitchcock, die Farbe. Als Kind tötet Marnie einen Freier der Mutter. Als Erwachsene erträgt sie den Anblick von Rot, der Farbe des Blutes, nicht. Erinnerungen an die Nacht des tödlichen Unfalls tränken das Bild rot, rote Gegenstände überfluten den Kader. In einer Szene gewittert es, und Marnie halluziniert das Weiss der Blitze als Rot und Blau: Als Kugelblitz traumatischer Erinnerungen füllen die Farben den Raum auf. In eine Art Trance gefallen, nimmt sie im Rot Zuflucht, das sie sich halb prismatisch, halb mediumistisch aus dem Licht geholt haben muss. Das Rot streicht das Symbolische heraus: das Blut, das Marnie um den Preis des Traumas vergossen hat, und das Begehren, das in ihr Trauma als Drohung eingelassen ist. Zugleich verdeckt es das Symbolisierte. (Raymond Bellour) Die Halluzinationen wehren die Erinnerungen ab, saugen sie auf und ersetzen sie. Die Farbe spart das aus, was über

die Vorstellungskraft hinausgeht und sich nicht zeigen lässt. Die Sichtbarkeit der Farbe macht unsichtbar, sie verschleiert und verweist auf eine beängstigende Realität jenseits der (Bild-) Sprache.

Farbe pulsiert und strömt

Im Film gibt es immer eine verhängliche Illusion von Realismus. Als wären die Phantome der sinnlichen Welt gebannt, und die Wirklichkeit liesse sich ohne den Umweg einer Zeichensprache anschauen. Der Kinoapparat schafft sich einen filmischen Raum und eine filmische Zeit. Als «Spiegel in der Gegend des Sichtbaren» (Platon) schneidet er sich Stücke heraus, die er zur Fläche herunterdrückt, aneinanderreihet, zur Bewegung in der Zeit animiert und wieder auffaltet. Auf der flächigen Leinwand werden die Dinge zu graphischen Elementen einer Bildkomposition, die sich vielfältiger Effekte verdanken kann: den stürzenden Linien einer gekippten Kamera, den Verwischungen eines Schwenks, der Körnigkeit des Filmmaterials, den fließenden Fahrten der Kamera, der Brennweite ... Diesem Antlitz des Sichtbaren entsteigen die Raumstrukturen, und an ihm lassen sich Bedeutungen erst ablesen. Statt einer klareren Sicht bietet der Film eine potenzierte Sichtbarkeit. Er schöpft aus dem Sichtbaren, ohne es zu erschöpfen, und fügt ihm ein eigenes Bild hinzu. Die Farbe kann als Raumbildnerin das Verstehen erleichtern, aber es auch mit falschen Ansichten verzögern. Die Gänge in den Raum hinein, zu denen sie das Auge einlädt, lassen sich umbiegen, die Blicke anhalten und auf die Fläche projizieren.

Farbe lässt sich also nicht ohne Verlust als schlichter Baustein abschreiben, der nach Massgabe der Wahrnehmungsphysiologie nur einen glaubhaften Schauort sichert, auf dessen Bühne sich das eigentliche Geschehen dann vollziehen kann. Farbe ist ein Strahlungsherd im Bild. Sie pulsiert, strömt und zieht die Blicke auf sich. «Mehr Trieb als Bedeutung» (Grafe), lässt sie sich in Leitmotiven oder Symbolen nicht erschöpfen. Eher bindet sie die Gegenstände an sich als umgekehrt.

Diese Absorption durch die Farbe beraubt den Raum mitunter seiner Konkretheit. Als grossformatige Fläche, mit Lichtkegeln farbig getupft und gescheckt im Dekor, büsst er in der Kumpanei von falschen Anschlüssen und verwinkelten Kamerabewegungen seine metrischen Verhältnisse ein – dem

Zuschauer werden die Augen seitlich gerichtet. Oder die Farben erfinden einen eigenen Raum, weniger einen der Agierenden als einen des Sehens. Das Erzählte ist im Erzählen vielfach gespiegelt, das Gezeigte im Zeigen, und die Agenten der Fabel sind wie im Spiegelkabinett gefangen.

Ein Rot ist ein Rot

Die klassische Konzeption des Zeichens lautet: etwas, das für etwas anderes steht. Wofür steht die absorbierende Farbe? Sie zeigt sich *vor* aller Zeichengebung. In einem konventionellen Film würde Blut den Tod eines Menschen bezeichnen und so eine Kette von Ereignissen anstossen. Aus dem Blut liessen sich andere Zeichen ableiten, wie aus dem Rauch das Feuer. Dagegen unterbricht das unbestimmte Rot das Spiel der Zeichen. Es lässt sich nicht auf eine Zeichenquelle zurückführen. Ein Rot ist ein Rot und nichts anderes. Die absorbierende Farbe entzieht den Gegenständen ihre Charakteristika, sie legt keine Spuren aus, sondern sie ist selbst eine Spur: Sie kehrt dasjenige am Zeichen hervor, das es erst sichtbar werden lässt. Sie lässt die Dinge in ihrer Sichtbarkeit verstummen.

Wenn es ganz still ist, kann man sich hören hören: es gibt ein Rauschen im Ohr, das sonst in der Geräuschkulisse untergeht. In diesem Sinne erlebe ich auch mein Sehen vor einem in sich versunkenen Bild. Ich fasse mit einem Seitenblick das Sehen selbst ins Auge. «Das Bild ist dann nicht in erster Linie etwas, *was* ich sehe, sondern etwas, *demgemäß* und *womit* ich sehe.» (Bernhard Waldenfels) Es lenkt meine Aufmerksamkeit auf das Auge der Kamera. Weil die absorbierende Farbe sich der Bezeichnung entzieht, ist der bezeichnende Apparat nicht mehr von den Zeichen verdeckt. Der Realismus ist für jeden Film, entgegen allen Effekten der Gewöhnung, eine eigene Erfindung. Das Orange in *FINYE* wandert umher und verkuppelt, gerade weil es von symbolischen Verknüpfungen isoliert ist. Es beharrt nicht auf einer längst bekannten Aussenwelt, sondern reiht die Gegenstände neu aneinander.

Farbe inszenieren

Jean-Luc Godard setzt Farbe in Szene, um sie von ihren kulturellen Zuschreibungen zu unterscheiden. In *LETTE À FREDDY BUACHE* (1981) versucht er, in den Rhythmen der Natur, den Strömungen der Luft und des Was-

sers, die Entstehung der Farben einzufangen. Die Kamera ahmt den Blick eines Malers nach, während der hohe Ton von Godards Kommentar in Frage stellt, was zu sehen ist. Er spricht die Farben ein. Farbe sehen und Farbe sagen ist nicht dasselbe. Eine Kritik der Farbe setzt an den symbolischen Formen an, die das Eigenleben der Sprache unterschlagen wollen. Wenn Godard einen Farbkleck aus einem Gemälde in den Dekor seiner Laufbilder springen lässt wie in *PASSION* (1982) oder Werbetafeln einfarbig bepinselt, zeigt er, dass seine Farben schon gerahmt sind, bevor sie sich auf der Kinoleinwand verteilen. In *PIERROT LE FOU* (1965) wirft Godard die französische Geschichte bunt durcheinander und verteilt die Farben der Trikolore, Blau, Weiss und Rot, über den Dekor. Die Farbe springt von rein graphischen zu kulturell bedeuten den Formen und wieder zurück.

Die Laufbilder in *LE BONHEUR* (1964) von Agnès Varda bewegen sich in Stop-motion: Die Gefühle werden animiert und von der Reflexion wieder angehalten. Die Farbe, die im Kino sonst mit den Gefühlen verbandelt ist, wird nach und nach von ihnen geschieden. Zunächst richten sie noch dem Glück ein Versteck ein. Wir sehen eine Familie beim Waldpicknick. Die Farben des Frühlings wiederholen sich auf dem geblühten Kleid der Ehefrau. Sie geht in der Natur auf. Die Kinder sind reizend und die Eltern verliebt; die Farben jubilieren dazu. Als der Film in einen blauen Kader überblendet, intoniert er einen neuen Anfang: Der Ehemann durchquert vor dem Hintergrund einer blau bemalten Werbetafel das Bild. Er trägt ein blaues Hemd. Ein Seitenblick der Kamera zeigt eine blaue Wand auf der gegenüberliegenden Strassenseite. Im Vordergrund wischt ein blauer Lieferwagen durchs Bild. Dann betritt der Mann ein Postamt: Die Frau am Schalter trägt eine blaue Uniform. Wenn sie sich verabschieden, sind sie insgeheim schon ein Paar. Die Farbe nimmt die Figuren und geleitet sie zueinander. Nach einer Weile denkt man sich: Vorsicht! Frisch gestrichen.

Nach dem Tod der Ehefrau wird diese in den Bildern des Glücks durch die Geliebte ersetzt. Agnès Varda holt einfach die Einstellungen mit der Ehefrau wieder hervor, schneidet sie aus und klebt die Geliebte hinein. *LE BONHEUR* endet, wie er begonnen hat: mit dem Bild einer Familie, die in die Farben der Natur eingefasst ist. Die Idee der Wiederholbarkeit ist so eine Sache. Ein Ereignis ist im Nu vorüber. Es kann

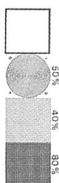
nicht einmal von seiner Vergänglichkeit sprechen. Einmal ist keinmal. Die Wiederholung ist mit dem Gedanken der Rettung verknüpft: Ein Augenblick beginnt noch einmal von neuem, und ich, der ihn durchlebe, werde in ihm wiedergeboren. Ich übergehe den Tod. Die Bilder in *LE BONHEUR* sprechen also von einer Sehnsucht, wenn sie das Glück meinen. Das Glück verheisst Rettung. Unter dieser Bürde zerspringen die Momente des Glücks in allgemeine Zeichen. Wenn die Dinge sich nicht voneinander unterscheiden, so deshalb, weil es ihnen nicht gelingt, individuell zu sein. Dass die Bilder des Glücks den Tod der Ehefrau überdauern, zeigt: Der Tod ficht sie nicht an. Sie sind vor und nach den Figuren: vorfabriziert. Die Farben der Jahreszeit werden zur Fiktion. In dieser Kopie, die sich als solche zeigt, ist der Gedanke an ein Original, also eine natürliche Vorlage, verloren gegangen. Das Glück lässt sich nur erleben, aber nicht nachstellen.

LE BONHEUR erscheint wie ein Rückgriff auf die Bilder Jean-Antoine Watteaus (1684–1721). Watteau malte in der Form der *Fête galante*, gefühlbetont und arabeskenhaft. Er entnahm die Vorbilder seiner Figuren einem Vorrat an farblosen, figürlichen Zeichnungen, einem Katalog unbestimmter Gesten und Haltungen, die für sich bestehen. Die farbig ausgemalten Figuren stehen wie in sich versunken im Bild. Sie schlagen den Blick nieder und halten nachdenklich-träumerisch Konversation über mögliche Handlungen. Sie scheinen abgelenkt – absorbiert. Nach einer Definition der *Encyclopédie* der Zeit heisst das, sie sind von einer höheren Idee ergriffen. *LE BONHEUR* ist eine Gabe, die weder besessen noch abgelehnt werden kann. Ihr Glücksversprechen versetzt uns mitsamt den Sehnsüchten, von denen wir leben, in ein Puppenhaus. Werden Farben schreiend, ist es immer Warn- und Lockruf zugleich.

Michael Kohler

Literatur zum Thema

- Jacques Aumont: *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Paris, Armand Colin, 1994
- Jacques Aumont (dir.): *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 1996
- Frieda Grafe: *FarbFilmFest*, Berlin, 1988
- Gert Koshof: *Color. Die Farben des Films*. Berlin, Volker Spiess, 1998



Die Gammler und der Protest gegen die atomare Wiederaufrüstung, wieder einmal Woodstock und Jimi Hendrix' Maschinengewehrversion der US-Hymne, Anti-Vietnamkriegsbewegung, die friedliche Nelkenrevolution mit den Blumen in den Gewehrläufen, die Posters, auf denen Atompilze und sterbende Soldaten mit einem »Why?« befragt wurden, und die Mauer, auf der steht: »Stell Dir vor es ist Krieg, und keiner geht hin!«; Yoko Ono und John Lennon (»Make Love, not War«), Joseph Beuys (»Wir wollen Sonne statt Reagan, ohne Rüstung leben!«), Nicole (»Ein bißchen Frieden«) und natürlich die Bots, überhaupt die Friedensbewegung, das Friedenszeichen und Picassos weiße Taube, und so weiter. Doch die Symbolik der Popkultur ist nur augenscheinlich eine des Friedens: Bereits die frühen Jugendbewegungen zogen 1914 begeistert in den ersten Weltkrieg; eine – wie auch immer codierte – Adaption militärischer Accessoires gehört zu fast allen Popkulturen, von den Fliegen Lederjacks bis zu den Parkas der Mods und der derzeitigen Camouflagebekleidung. Ihren Protest gegen den Krieg setzt die Popkultur nicht selten mit den Mitteln des Krieges um – diesen Zynismus hat zuerst der Punk erkannt, allen voran Gruppen wie Crass, die dann auch richtig stellten: »Fight War, not War!«.

Die testcard zum Thema »Pop und Kriege« hat zwar einen gegebenen Anlaß – den Jugoslawienkrieg 1999 und die Frage der kulturellen Verarbeitung –, versucht aber wie immer die Thematik so umfassend und vielfältig wie möglich zu fassen. Sofern die Popkultur wesentlich eine urbane Kultur ist, gilt es in aller Konsequenz die Autonomienparole der Achtziger zu überdenken, der Krieg finde auf den Straßen statt. Spätestens seitdem kriegsführende Soldaten als Friedenstruppen unterwegs sind, ahnt man, daß »Frieden« nicht das Gegenteil von »Krieg« ist – der Krieg gehört zur »Dialektik der Aufklärung«. Die Rede von einem halben Jahrhundert Frieden war bis zum letzten Jahr sowieso eurozentristischer Zynismus. Am Ende des Jahrhunderts, in dem der Kriegszustand zur Normalität wurde, stellt sich heraus: Die Moderne hat ihren Ursprung in der Erfindung der Handfeuerwaffe, der Kapitalismus ist keine Wirtschaft des Friedens, sondern konstitutiv Kriegswirtschaft. Somit liegt die These nahe: Kein Pop ohne Krieg.

testcard

Beiträge zur Popgeschichte



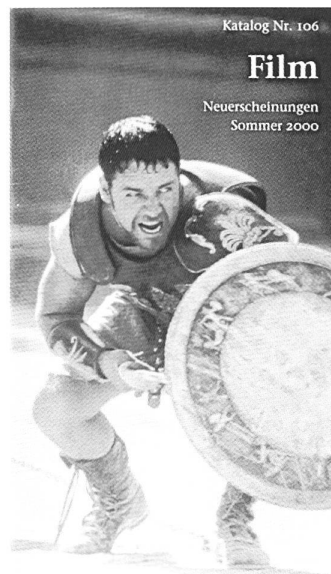
AUS DEM INHALT: Susann Witt Stahli: Musik als Inszenierung des Krieges. Luigi Russolo: Die Geräusche des Krieges (Auszüge aus dem futuristischen Manifest von 1916). Johannes Ullmaier: Die Lärmbegeisterung der Futuristen. Dietmar Dath: Black Metal zwischen Avantgarde und Faschismus. Keith Harris: Deathmetal in Israel. Christine Braunerreuther/Marcus Malda: Gespräch mit Ammer/Enthelt über deren Hörspiel »Deutsche Krieger«. Martin Büsser: Härte-

Inszenierung von Punk bis Rammstein. Marcus Malda: Im Gespräch mit Alec Empire. Frank Apunkt Schneider: Sakropop – christliche Popmusik. Johannes Ullmaier/Carsten Jacobi: South Park – der Film – Krieg im Cartoon. Martin B. Münch: Die Entwicklung des Katastrophenfilms von den 70ern bis heute. Elma Lange: Deutsche Propaganda während des NATO-Angriffs auf Jugoslawien. Außerdem wieder zahlreiche Rezensionen neuer Platten und Bücher.

testcard
Beiträge zur Popgeschichte
Band #9: Pop und Krieg

292 S., 28 DM, ISBN 3-931555-00-9
Im Handel ab 25.10.2000
Infos unter www.testcard.de
VENTIL VERLAG
Augustinerstr. 18, D-55116 Mainz
Tel. (06131) 2260-78, Fax -79,
mail@ventil-verlag.de,
www.ventil-verlag.de

Was Sie schon immer über Film wissen wollten ...



Katalog Nr. 106

Film

Neuerscheinungen
Sommer 2000

Dieser handliche Katalog listet deutschsprachige und internationale Neuerscheinungen auf

Gratisexemplar anfordern bei:

Buchhandlung
Walther König
Ehrenstr. 4

D-50672 Köln

Tel: 0049-221-20596-25

Fax: 0049-221-20596-40

www.buchhandlung-walther-koenig.de

Buchhandlung Walther König

Ehrenstr. 4 50672 Köln T 0221/20 59 6-25 F -40
<http://www.buchhandlung-walther-koenig.de>

INTERNATIONALE

10.- 12. November 2000

KURZFILMTAGE

WINTERHUA

www.kurzfilmtage.ch • admin@kurzfilmtage.ch • T ++41 +52 2121166

mo>e



wettbewerb



experimente



stummfilme



installationen



iran



script-lesung



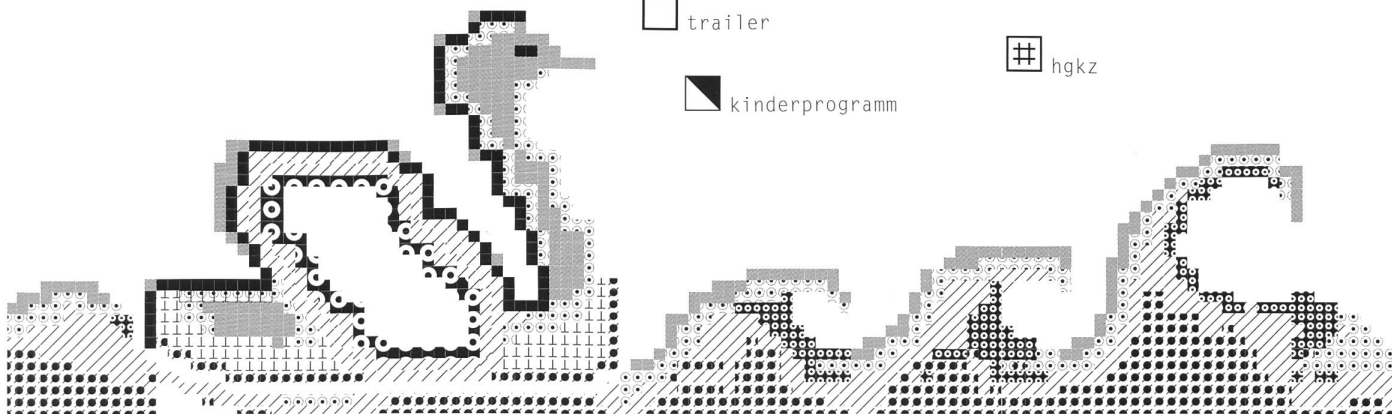
trailer



hgkz



kinderprogramm





das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
6.–12. november 2000 **STANDORTE**
24. duisburger filmwoche

www.duisburg.de/filmwoche



NRW.

arte

3sat



film-büro

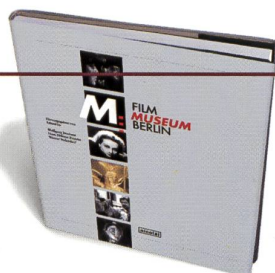
nicolai film

Der Katalog ist ein Pendant zur Präsentation im Filmmuseum, das der deutschen und internationalen Filmgeschichte gewidmet ist. Seine opulente Bebilderung und die inspirierenden film- und kulturgeschichtlichen Essays machen Filmgeschichte von den Anfängen bis heute erfahrbar. Der Ausstellungsführer geleitet durch die Räume und Themenwelten des Filmmuseums Berlin.

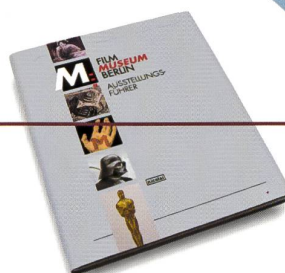
Das schönste Filmbuch des Jahres und ein informationsreicher Guide durch die Filmgeschichte!

Filmmuseum Berlin

Katalog und Ausstellungsführer



Wolfgang Jacobsen,
Hans Helmut Prinzler,
Werner Sudendorf (Hg.)
Filmmuseum Berlin/Katalog
352 Seiten
218 farbige und 256 s/w-Abb.
DM 98,00/SFr 89,00/£S 715,00
deutsch/englisch



Filmmuseum Berlin/Ausstellungsführer
104 Seiten
17 farbige Abb. und 95 s/w-Abb.
Broschur
DM 9,80/SFr 9,80/£S 72,00
deutsche und englische Ausgabe