

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **43 (2001)**

Heft 232

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

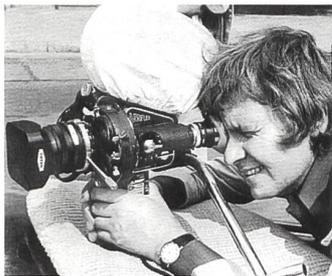
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

• • •

Kamerapreis Vacano Laudatio Von Günter Rohrbach



Auf diese Möglichkeit habe ich lange gewartet. Es gibt im beruflichen Leben von uns allen Wendepunkte, an denen sich etwas in eine Richtung entwickelt, die man sich vorher erträumt hat. Das ist meistens mit Menschen verbunden. Und einer der Menschen, ohne den ich mir mein berufliches Leben nicht vorstellen kann, ist *Jost Vacano*.

Als ich im Jahr 1965 von dem damaligen Fernsehdirektor Hans-Joachim Lange mit der Leitung des Fernsehspiels beim Westdeutschen Rundfunk beauftragt wurde, hatte ich ziemlich genaue Vorstellungen von dem, was ich machen wollte, aber nicht die geringste Ahnung, wie das ging. Das Unglück war, dass das die Menschen, die um mich herum waren, auch nicht so richtig wussten.

Ich hatte, was meine Vorstellung von Kino anging, mir meine Bilder aus italienischen Filmen des *Neoverismo* und aus französischen Filmen der *Nouvelle vague* geholt. Und meine Vorstellung vom Kino habe ich auf das Fernsehen übertragen. Aber diese Bilder kamen komischerweise in unseren Fernsehspielen nicht zustande. Das mag daran gelegen haben, dass die Regisseure damals teilweise vom Theater oder vom Hörspiel kamen und dass die Kameramänner noch von der alten Ufa waren, wo sie auf ihre Weise wunderbare Arbeit geleistet haben, es jedoch unter ihrer Würde fanden, eine Kamera überhaupt nur anzufassen.

Dann kam der Film *MORD IN FRANKFURT*. Das war 1967. Der Regisseur und Autor dieses Films war *Rolf Hädrich*, der im vergangenen Jahr gestorben ist. Rolf Hädrich hat mir zum ersten Mal den Namen *Jost Vacano* genannt, und ich war einfach schon fasziniert davon, dass dieser Kameramann einen italienischen Namen hatte. Ich dachte, vielleicht kann der solche Bilder machen.

In *MORD IN FRANKFURT* ging es um einen polnischen Juden, der aus Polen nach Frankfurt kommt, um dort im Auschwitz-Prozess auszusagen. Dabei gerät er in eine sehr hysterische Situation. Es waren damals ein paar sogenannte Taximorde geschehen. Frankfurt war irgendwie aus den Fugen geraten. Das ist das Milieu, in dem der Film spielt.

Vacano, der bei diesem Film die Kamera gemacht hat, hat uns gezeigt, wie man ein solches Milieu fotografiert. Plötzlich geriet die Welt in Bewegung. Die Bilder tanzten. Die Räume lösten

sich auf und setzten sich wieder zusammen. Die Wirklichkeit bekam in diesen Bildern eine ganz eigene Authentizität.

Der Film wurde ein grosser Erfolg. Er hat im In- und Ausland eine Menge Preise bekommen. Einer dieser Preise ging verdierweise an einen Mann, der ganz besonders Anteil daran hatte, dass dieser Film so gut war: *Jost Vacano*. Das war auf dem Fernsehfestival in Prag. Damals dachte ich: Vacano müssen wir für möglichst viele Filme gewinnen.

Aber nicht alle Regisseure wollen mit so eigenwilligen Kameramännern arbeiten. Ich erinnere mich an den von mir sehr geschätzten *Peter Beauvais*, der zu der Zeit auch einen Film mit Vacano machte und danach sagte: «Ich weiss nie, wo der mit der Kamera ist. Ich arbeite mich mit den Schauspielern ab, und er macht seine Bilder. Dann frage ich mich: Hat er jetzt die Schauspieler drauf oder ist er irgendwo anders?»

Vacano bestand eben darauf, dass er bestimmte, wie die Bilder aussahen. Er hat dann auch später durchgesetzt, dass er im Nachspann nicht für *Kamera*, sondern für *Bildgestaltung* verantwortlich zeichnete. Er hat sich diese Klassifizierung auch wirklich verdient.

Fünfzehn Jahre später bin ich zur Bavaria gekommen, um dort mit *Wolfgang Petersen* ein Boot flottzumachen, das ziemlich festgefahren war. Petersen hatte einen Kameramann*, mit dem er viele Jahre hindurch zusammengearbeitet hatte und mit dem er auch *DAS BOOT* machen wollte. Auch dieser Kameramann hätte wahrscheinlich einen guten Film gemacht. Aber aus meiner Sicht und erst recht von einem heutigen Standpunkt aus betrachtet war es ein Glück, dass dieser Kameramann seeuntüchtig war. Das war der Moment, in dem ich den Namen *Jost Vacano* ins Spiel bringen konnte und damit einen Kameramann, der sich dann ebenfalls als seeuntüchtig erwies.

Dennoch hat er Bilder gemacht, die weltberühmt wurden. Wir hatten die Möglichkeit geschaffen, die Wände des Boots zu entfernen, wodurch die Spielräume für die Kamera grösser gewesen wären. Aber Vacano hat darauf verzichtet. Er wollte das nicht, sondern hat hartnäckig darauf bestanden, in der gleichen Situation zu drehen, die auch sein Gegenstand war. Er hat die Enge des Boots aus der eigenen Beengung heraus foto-

grafiert. Das machte dann die Intensität der Bilder aus.

Wir hatten manchmal die Sorge, ob das überhaupt sichtbar sein würde. Damals litten wir unter einem *Alexanderplatz-Trauma*. Kurz vorher war *Rainer Werner Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ* im Fernsehen gezeigt worden, und es hatten sich Leute aufgeregt, das sei alles zu dunkel. Auch Vacanos Bilder waren oft sehr dunkel. Wir fragten immer wieder: «Geht das?» Und er sagte: «Das geht. Wir holen das aus dem Material heraus. Das steckt da noch drin.» Dass es drinksteckte, hat er uns auch gezeigt. Aber er hat uns auch wahnsinnig gemacht mit seiner Korrektheit, seiner Hartnäckigkeit, seiner Intensität. So hat er bei den Aufnahmen des Aufbruchs darauf bestanden, dass das wieder und wieder gedreht werden musste, obwohl wir alle meinten, das sei doch schon ganz wunderbar. Er hat immer noch irgendwo etwas gesehen, das nicht in Ordnung war und von dem er meinte, es müsste noch in Ordnung gebracht werden.

Vacano hat dann natürlich nach dem grossen Erfolg von *DAS BOOT* Angebote aus Hollywood bekommen. Es ist halt unser Schicksal in Deutschland, dass uns diejenigen, die herausragende Leistungen im Spielfilm zuwege bringen, verlorengehen. So ist auch er uns auf diese Weise über viele Jahre verlorengegangen. Er hat auch grosse Filme in Amerika gemacht. Aber ich bleibe dabei: Sein grösster Film war *DAS BOOT*.

Die Laudatio wurde am 27. Juni 2001 in Köln gehalten anlässlich der Verleihung des Deutschen Kamerapreises an Jost Vacano für sein Lebenswerk.

* Mit dem Kameramann *Jörg Michael Baldenius* drehte *Wolfgang Petersen* zwischen 1966 und 1978 fünfzehn Filme.

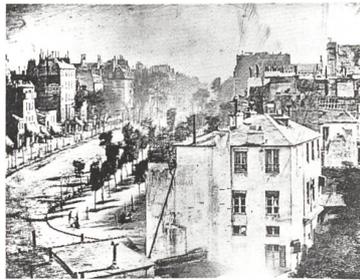
Lutetia Parisiorum – Lieblingsmodell von Fotografen und «Auteurs»

«O Paris, du Stadt der Freuden», besang sie Jean Renoir auf den wenigen Heimaturlauben, die ihm als Flieger im Ersten Weltkrieg vergönnt waren. Paris! Geheimer Ort der Liebenden und grenzenlose Freiheit verheissende Metropole, in deren urbanem Triebwerk der Mensch sich gleichwohl im Verborgenen halten kann. Die Schöne, aus Sümpfen erstandene Lutetia Parisiorum – Generationen von Flaneuren hat diese Stadt in ihren Bann gezogen, hat für sie ihre Boulevards, Passagen und Kaufhäuser, ihre Cafés, Parks und Bahnhöfe im scheinbar alten, stets anmutig frischen Gewand geöffnet.

Wer Ohren hat zu sehen, wird sie erkennen: die Seufzer von Verliebten und Verzweiferten auf den Brücken von Paris. Unter ihnen werden die Seineufer dem Phantasiebegabten Orte so zahlloser Schicksalsanrufungen wie schicksalhafter Begegnungen. Paris, Stadt der nie zu stillenden Sehnsucht, wer einmal von ihr gekostet hat. Selbst wer sie nicht kennt, spürt sie in sich und wird sie entdecken als etwas in der Vergangenheit Erlebtes, von dem er schon immer wusste. «Warum aber war die Freude meiner Rückkehr nach Paris so überschwänglich, dass es mich fast bedrückte, als beträte ich den süßen Boden der Heimat ...? Warum übt Paris einen solchen Zauber auf Fremde, die in seinem Weichbild einige Jahre verlebt?», staunte einer der ersten Parissüchtigen – Heinrich Heine. Arkadien oder letzte Zuflucht? Ein Jahrhundert lang war Paris der Nabel der Welt: für Glücksucher wie Vertriebene, Dichter und Denker, Künstler und Sänger. Im neunzehnten Jahrhundert gründete sich ihr Mythos, sinnfrohe und elegante Hauptstadt Europas zu sein, mit der es an Stil, Weltoffenheit und vermeintlich libidinöser Ausstrahlung keine andere Metropole der alten Welt aufnehmen konnte. Und diesen Ruhm erwarb sie wohlgerne, bevor ihr glanzvolles Antlitz, bevor ihr Zauber durch Fotografie und Film Verbreitung fand.

Doch es fügte sich, dass ausgerechnet die weisse Stadt an der Seine zur Geburtsstätte der die Neuzeit formenden Massenmedien werden sollte. Am 19. August 1839 wurde am Institut de France das Verfahren der Daguerreotypie der Pariser Öffentlichkeit vorgestellt. Zwar sollte William Henry Fox Talbot 1840 im Vervielfältigungsprozess mit dem Negativ-Positiv-Verfahren der Kalotypie den Grundstein für den Siegeszug der Fotografie legen; dennoch gebührt Louis-Jacques-Mandé Daguerre das Verdienst, mit seinen irisierenden Metallplatten die ersten dauerhaften Abbilder der Wirklichkeit geschaffen zu haben.

Der Wissenschaftler John Herschel, dessen Eingebung die Fotografie ihren Namen verdankt, entdeckte 1819 das Natriumthiosulfat. Diese Chemikalie besitzt die Eigenschaft, das unter Lichteinwirkung geschwärzte Silber auf Platte wie auf Papier durch Auflösung der Restsalze zu fixieren, um damit den Erscheinungen des Lichts zur sichtbaren Emanation zu verhelfen. Beim Anblick von Daguerreotypien, deren «Geburtsheifer» er gewesen war, musste der dem Landsmann Talbot näher stehende Herschel dennoch «die wundervolle Präzision der Tonwerte und feinen Abstufungen von Licht und Schatten» auf den Unikaten des Franzosen notieren, «die bei weitem alles in der Malerei Erreichte überreffen».



Obschon Daguerreotypien nurmehr eine Belichtungszeit von drei Minuten bei Sonnenlicht erforderten, reichten diese aus, die ersten fotografischen Ansichten von Paris – von je einer Stadt überhaupt – gänzlich zu entvölkern. Als hätte der Apparat jedes Leben von Strassen und Plätzen verbannt, um steinernen Zeugen den Vortritt zu lassen. Das tumultuöse Treiben der Jahrhundertmetropole, die Menschen und ihre Gefährten in Bewegung sind bis auf geisterhafte Schatten ausgelöscht. Der Boulevard du Temple – von Daguerre 1838 aus seiner Woh-

nung aufgenommen – repräsentiert das Urbild urbaner Ansichten. Auf ihr entzifferbar ist die Erscheinung eines Mannes, der vor einem Schuhputzer innehält. Eingefroren in der metallischen Platte ahnt er nichts davon, die erste menschliche Spur auf einem fotografischen Abbild hinterlassen zu haben. Das Rauschen der Grossstadt «brandet» an diesem verlorenen Vertreter seiner Gattung ab. Als *flaneur éternel* steht er, eingesponnen in einen Kokon von Zeitlosigkeit, für immer auf dem Boulevard. Und vielleicht, wer weiss, passiert ihm gerade der junge Baudelaire, den Zylinder vor ihm ziehend. Erstmals verdichtet sich hier ein Augen-Blick zur Ewigkeit des fotografischen Abbildes und macht deutlich: Die Anwesenheit des Menschen schöpft die «Gegenwart» einer Fotografie.



Ein halbes Jahrhundert später nimmt der Schauspieler Eugène Atget aus Geldnot (oder aus Langeweile) seine Arbeit am fotografischen Kaleidoskop von Paris auf. Atget schafft aus aber tausenden poetisch-melancholischen Blicken auf eine schwindende Epoche das fiktive Dokument seiner Stadt. Selten nur beleben fliegende Händler, Musikanten oder Prostituierte als Staffage seine Vision der *temps perdu*. Sie ergreift den Betrachter in ihrer gefühlten Distanz und erzeugt neue, ganz und gar phantastische Räume: Kompositionen von Schaufenstern und Hinterhöfen, Brunnen und Brücken, Skulpturen und Parks – schwebend zwischen Traum, Wirklichkeit und anklingender Zukunft – transzendieren auf der Schwelle zur Unzeitigkeit der Phantasmagorie die Heimat zur Fremde, in deren Geheimnissen der Betrachter sich verliert. Das Werk Atgets, wie auch die magischen Gemälde des Zöllners Henri Rousseau

bilden den Wurzelstock nachfolgender surrealistischer Blüten.

Wie anders begreift da das Wunderkind Jacques-Henri Lartigue, das schon mit sieben Jahren spielerisch die erste Kamera zu bedienen lernt, den Anbruch der Moderne zum *fin de siècle!* Zweibeiner und Vierbeiner, neu-

este Fortbewegungsmittel wie Auto, Flugzeug, Veloziped laufen und springen, starten und landen mitunter in fatal-komischem Bruch. Für Lartigue ist die Welt ein rasantes Bewegungsgefüge und Perpetuum mobile, mit dessen fotografischem Abbild er



beweist, dass sich Schwerkraft fröhlich überwinden liesse. Und sein Schnappschuss, mit dem er laufenden Filmbildern so nah kommt wie kein anderer vor ihm, wird ihm geniale Methode zur Demonstration einer vor Dynamik berstenden Epoche. Selbst seine *dames du Bois de Boulogne* schreiten zielbewusst in eine moderne Zeit: ihre Hüte, schwalbengewappnet und turbogetrieben, signalisieren eine Energie, die bereit ist zum Abheben. Tempo und Fortschritt als existenzielle Vektoren ins zwanzigste Jahrhundert erfahren hier – vor dem Sündenfall der Technik, da Zukunft noch Hoffnung und nicht Bedrohung hiess – ein letztes Mal ihre Wendung in den permanenten Glücksrausch des technik-begeisterten Kindes. Dessen wunderbare Fotografien bestaunen wir heute so unglaublich wie verzückt.

Zwischen den grossen Kriegen erobern Fotografen das «Muttertier Paris aus seinem Bauch» heraus. Selber Mitglieder der Bohème oder als Zaungäste haben sie direkten Kontakt zu Künstlern und dem Variété, zu den Damen- und Herrschaften der *demi monde*, die sich nach den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges verwegen und vielleicht ein wenig verbittert dem Abgang auf die Belle Époque hingibt. Die Prostituierten und ihr angestammtes Terrain, Kaskhemmen, Bars, Ateliers werden aus «intimer Anschauung» abgelichtet. Man Ray, einer von vielen «ex-patriates» aus der amerikanischen Kolonie in Paris, macht die stadtbekannteste Hure, Kiki de Montparnasse, zu seiner Weggefährtin und zum berühmtesten Gesicht (und Kontrabass-Rücken) der zwanziger Jahre. Ihr

folgen Lee Miller, Meret Oppenheim, Dora Maar, Nusch Eluard und andere als zauberische Feengestalten und Fetisch-Maskottchen der Surrealisten. Exilierte Paradiesvögel die meisten von ihnen, prägten sie dennoch unsere Vorstellung von «der Pariserin» (nach den Wünschen ihrer Männer).

Das "echte" Paris aber, jenes ungehübschte Bild der Viertel und ihrer Bewohner – bar jeden Talmis oder elitären Kunstanspruchs – gehört Brassai. Der rumänische Immigrant nähert sich der Stadt mit dem wachen, unsentimentalen Auge des Zuregeristen und einer mitfühlenden Sympathie für den Alltag des *homme de la rue*. Bescheiden lebt Brassai unter den kleinen Leuten und wird als ihresgleichen akzeptiert. In diesem Vertrauen schafft er ein authentisches



Portrait der *petite bourgeoisie*, das in Realismus und poetischer Kraft den fotografischen Protokollen Heinrich Zilles verwandt ist. *Quartier parisien* oder Berliner Kiez – der verzweifelte Mut zur Kunst des Überlebens hat hier wie dort eine ähnliche Farbe und die ist Schwarzweiss – mit grellen Tupfern grossstädtischen Humors.

Paris erging es in der Folge wie einem begehrten Filmstar. «Zu Tode fotografiert» nannte Marlene Dietrich ihre maskenhafte Schönheit und verbat sich jeden weiteren fotografischen Kommentar – um an der Seine zu sterben. Doch der Leib der prachtvollen Lutetia ist gefügig und verweigert sich keinem: weder dem Heer von hochambitionierten Sehnsuchtsknipsern (jeder ein kleiner Atget, Brassai oder Robert Doisneau), dem nur schwarzweisse Nostalgie-Makulatur gelingen möchte, noch den Sehnsuchtsprofiteuren, deren lukrative Kitschkarten-Kultur aus derselben Vorlage einen taghellen Eiffelturm hinter Geranien und einen nächtlichen vor

Feuerwerksfarben zaubert. Und wer will es gar dem amateurfilmenden Familienvater verdanken, der seinen Sprössling in gekonnter Perspektivenverzerrung vor Notre Dame dämonisch grimassieren lässt? Victor Hugos Romane werden zwar nicht mehr gelesen, seine Helden leben trotzdem weiter auf den Musicalbühnen dieser Welt. *Si misérable!*

Die Filmer, ja auch die Filmer verliebten sich in die Stadt und ihre Möglichkeiten. Die erste davon war, den Film und seine Projektion einem Publikum vorzustellen. Zahlreiche fotografiebesessene Wissenschaftler und Fototechniker des neunzehnten Jahrhunderts arbeiteten am bewegten Bild, der logischen Konsequenz aus dem

Medium Fotografie. Aber die Brüder Lumière durchschritten 1894 mit ihrem Kinematographen die Zielgerade. (Ist eine herrlichere Korrespondenz denkbar als jene zwischen dem Namen des Erfinders Louis Jean «Lumière» und seines Lichtreflexe auf eine

Leinwand werfenden Apparates?) Und im Jahr darauf fand im Untergeschoss des Grand Café am Boulevard des Capucines die erste Kinovorführung statt. Das grösste Massenspektakel in der Geschichte der Menschheit hatte das Dunkel des Vorführsaales erblickt! Charles Pathé und Léon Gaumont wurden mit ihrer Produktionsgesellschaft frühe Giganten der Filmindustrie; und Georges Méliès, der erste Magier der



Filmgeschichte, geleitete sein Publikum sogar auf den Mond und in submarine Welten. Dass diese aus Pappwaren, an Fäden hingen und von üppigen Damen manövriert wurden, tat der Begeisterung des Publikums keinen Abbruch.



Doch die meisten Regisseure erzählten ihre Geschichten lieber auf den Strassen oder unter den



Dächern von Paris, den Körper der Stadt als kostbare Kulisse nutzend. Louis Feuillade schickte 1913 seinen maskierten Verbrecher «Fantômas» durch eine mysteriöse Stadtlandschaft, und die Surrealisten berauschten sich an diesem Paris als einem Panoptikum abgründiger Triebe. Erst der Poetische Realismus der dreissiger Jahre schenkt die

Stadt samt ihren kleinbürgerlichen Mikrokosmen den profanen Figuren, die sie ständig neu erschaffen und beleben: den Clochards in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX*, 1932, und den Angestellten in *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE*, 1936 – beide Satiren auf die bürgerliche Moral von Jean Renoir; den verzweifelt Liebenden in *SOUS LES TOITS DE PARIS*, 1930, von René Clair und *HÔTEL DU NORD*, 1938, von Marcel Carné, dessen Meisterwerk *LES ENFANTS DU PARADIS*, 1945, den geneigten Leser zurück führt auf jenen Boulevard du Temple Daguerres – das Schattenreich aus der Frühzeit der Fotografie nun erfüllt von den Abenteuern der Gaukler, Schausteller und Anarchisten im Frankreich des Bürgerkönigs Louis Philippe.

Jacques Becker, Renoirs Schüler, sendet seine Ganoven im Kampf um eine Schönheit mit

dem Namen «Goldhelm», *CASQUE D'OR*, 1952, zurück in die Belle Époque am Montmartre oder lässt sie letzte Kämpfe vor ihrer "Pensionierung" in einem Pigalle-

Cabaret des Paris der fünfziger Jahre ausfechten: *TOUCHEZ PAS AU GRISBI*, 1954. Wer französische Filmkunst schliesslich mit Hollywood vereint, ist der in-

geniöse Ausstatter Carnés und Schöpfer vieler fiktiver Parise, Alexandre Trauner. In *IRMA LA DOUCE*, 1963, Billy Wilders bitter-süßer Romanze zwischen einem Flic und einer niedlichen Hure, errichtet Trauner das perfekte Film-Paris. *ZAZIE DANS LE MÉTRO*, 1960, von Louis Malle begleitet den *homme de la rue* auf eine aberwitzige Pariser Rolle, und Jacques Tati zelebriert die Hauptstadt als tückisches, fortschrittsgläubiges Terrain, das sein Monsieur Hulot unter roboterhaften Angestellten in *PLAY-TIME*, 1967, als nur zu fliehendes menschliches Notstandsgebiet erfährt.

Dort, wo Robert Bresson aus Paris einen den Bewohnern fremden Stadtplaneten macht – *PICKPOCKET*, 1959, oder *LE DIABLE PROBABLEMENT*, 1977 – ver-söhnen die Auteurs der *Nouvel-*

le vague die Stadt mit ihren unheroischen Helden, von deren Geschichten episodenhaft-beiläufig berichtet wird. In *À BOUT DE SOUFFLE*, 1960, Jean-Luc Godards

erstem Kinofilm, sind die Strassen von Paris Hauptdarsteller. Unvergessen der Spurt seiner *BANDE À PART*, 1964, durch die Säle des Louvre. Ohne Paris gäbe es keinen Antoine Doinel und ohne François Truffauts Alter ego, Jean-Pierre Léaud, wäre die konsequenteste Verkörperung des Parisers in der Filmgeschichte undenkbar: der lebenswert verschrobene Kleinbürger gibt den Bohémien und Flaneur. Der Doinel-Zyklus, zwischen 1959 und 1979 entstanden, wie auch Jean Eustaches *LA MAMAN ET LA PUTAIN*, 1972, offenbaren den Schlüssel zum Körper der Stadt: Seine Aneignung erfolgt, indem er erwandert und "rhetorisch" durchmessen wird. Das Gespräch – und wenn es, wie so oft bei Léaud, sich monologisiert an den Zuschauer richtet, reflektiert Schritt für Schritt den urbanen Raum. – *Traverser Paris par les paroles.*

Jeannine Fiedler



• • •

«Wenn es nicht regnet, finden Sie keine Pilze»

Gespräch mit Irene Bignardi, der neuen Direktorin des Festivals von Locarno



FILMBULLETIN Was ist Ihre Hoffnung für Locarno?

IRENE BIGNARDI Meine Hoffnung für Locarno ist, das bestmögliche Filmfestival in der Tradition von Locarno zu machen. Ich hoffe, Locarno ändere sich nicht, und falls es sich doch ändert, dann nur zum Besseren. Vielleicht erhofft sich jemand ein Festival mit mehr Glamour. Ich aber finde es wichtig, dass der Geist von Locarno lebendig bleibt.

FILMBULLETIN Was ist Ihr persönlicher Ehrgeiz?

IRENE BIGNARDI Ich möchte gerne das Programm mit den besten für Locarno geeigneten Filmen füllen. Wir halten Ausschau nach neuen Sichtweisen auf die Welt, nach neuen Stimmen, neuen Tönen. Ich hoffe, das Beste, was es in dieser Richtung gibt, nach Locarno zu bekommen.

FILMBULLETIN Und wovor haben Sie andererseits am meisten Angst?

IRENE BIGNARDI Meine grösste Angst? Nicht genügend von diesen Filmen zu bekommen. Ein Filmfestivaldirektor kann die Filme ja nicht selbst produzieren. Sie können nicht zeigen, was nicht existiert – oder was Ihnen verweigert wird. Als Gillo Pontecorvo Direktor von Venedig war, pflegte er zu sagen: «Wenn es nicht regnet, können Sie auch keine Pilze finden.» Ich

meine, Sie können Pilze suchen, aber wenn das Wetter zu heiss ist, dann werden Sie keine finden. Meine grösste Furcht ist also: keine Pilze zu finden.

Wir sind jetzt bei der Auswahl der Filme kurz vor der Mitte. Wir haben schon gutes Material, aber alles hängt noch am Rest. Wenn wir nach unten gehen, bin ich unglücklich. Wenn wir auf dem gleichen Niveau bleiben, bin ich zufrieden. Wenn wir sogar noch zulegen können, dann bin ich glücklich.

FILMBULLETIN Wieviel Freiheit haben Sie bei der Gestaltung Ihres Programms? Nicht vom Organisatorischen, sondern vom Markt her?

IRENE BIGNARDI Von präsidialer Seite habe ich die totale Freiheit, aber vom Markt her habe ich kaum eine Freiheit. Auf dem Markt gibt es einen sehr starken Wettkampf und viel Konkurrenz. Es gibt Filme – das heisst Produzenten, Regisseure, Filmemacher –, die genau wissen, dass Locarno der beste Ort für sie ist. Es gibt andere, die davon nicht so überzeugt sind und die möglicherweise insbesondere von den Meerjungfrauen von Venedig verführt werden könnten. Nach uns kommen auch gleich die Filmfestivals von San Sebastian, Montreal und Toronto – es ist ein sehr vollgestopfter Zeitraum. Meine Freiheit wird begrenzt durch den Wettbewerb mit den andern Festivals. Es gibt Filme, die auf eine natürliche Art wie für uns geboren sind. Aber es gibt andere, die wir sehr gerne hätten, die aber den Begehrlichkeiten des Wettbewerbs unter den Festivals ausgesetzt sind. Freiheit in diesem Sinn existiert also nicht. Es ist ein Kampf, bei dem der Stärkere überlebt – wir werden sehen.

FILMBULLETIN Ihre beste Chance ist demnach, die Leute davon zu überzeugen, an ein schönes Festival zu kommen, weil es ein schönes Festival ist.

IRENE BIGNARDI Es gibt da zum Beispiel einen kleinen Film, den ich sehr schön finde, delikate, zerbrechlich. Der Produzent des Films möchte nach Venedig, weil es sich besser macht, wenn Sie Venedig auf Ihr Filmplakat schreiben können. Aber der Regisseur würde lieber nach Locarno kommen, weil er ganz klar weiss, dass sein Film hier verwöhnt, im Zentrum einer gewissen Aufmerksamkeit stehen, jedenfalls anders behandelt würde als in einer Nebensektion von Venedig.

In diesen Tagen mache ich fast nichts anderes, als all den Leuten zu erklären, was wir für

ihre Filme machen können. Es ist eine komplizierte Arbeit, die sehr diplomatisch gemacht werden muss. Ingeheim rufe ich manchmal: Fahrt doch alle zur Hölle. (lacht) Und doch muss man diese Überzeugungsarbeit leisten. In diesem Sinne ist es ein bisschen härter, in Locarno zu arbeiten als an einem Ort wie Venedig. Frei heraus gesagt, glaube ich aber wirklich, dass es für einige Filme eine besseres Schicksal gibt, wenn sie zu uns kommen. Und so kämpfe ich weiter.

FILMBULLETIN Wo sehen Sie Ihre Position zwischen Kultur und Business?

IRENE BIGNARDI Gibt es eine Business-Seite? Ich will so wenig wie möglich von der Geschäftsseite wissen. Ich habe genug damit zu tun, meine Position als Filmkritikerin verlassen und damit das Recht aufgegeben zu haben, Dinge über andere zu sagen, wie es mir beliebt. Ich verfolge ein kulturelles Projekt, will ein Festival machen, an dem ich Filme zeige, die ich liebe oder die mir interessant erscheinen. Es gibt ja auch Filme, die man vielleicht nicht liebt, die aber wichtig und interessant sind oder zu einer Debatte führen. Was ich also machen will, ist ein Festival, auf dem jeder Film entweder geliebt oder als interessant betrachtet wird, weil er für etwas steht, weil er eine Tendenz, ein Land, eine Idee, ein Problem repräsentiert.

FILMBULLETIN Das ist wunderbar. Aber es gibt auch Realitäten.

IRENE BIGNARDI Auch im Filmbusiness gibt es wunderbare Leute, die sehr genau verstehen, welche Filme richtig für diese und für jene Sektion sind, die uns helfen, das grosse Puzzle, das ein Festival-Programm darstellt, zusammenzusetzen. Andererseits gibt es natürlich die Leute, die nichts verstehen und nur versuchen, uns dazu zu zwingen, die falschen Filme am falschen Ort zu zeigen – oder den richtigen Ort mit dem falschen Film zu besetzen.

FILMBULLETIN Nicht nur Locarno, alle Festivals sind in den letzten zwanzig Jahren gewaltig gewachsen. Ist es, um überleben zu können, notwendig geworden, immer grösser zu werden?

IRENE BIGNARDI Ja und nein. Ich denke, es gibt eine physiologische Grenze. Strukturell ist Locarno an seine Grenzen angelangt. Ich werde nicht einen einzigen Film mehr zeigen als in den vergangenen Jahren. Ich denke, wir können an Qualität noch wachsen, aber nicht an Um-

fang. Locarno hat seine Grösse erreicht, aber was wir sicher machen können, ist, an jedem einzelnen Film, an jedem einzelnen Ereignis zu arbeiten und es zu verbessern. Ich will nicht klagen, denn ich liebe Locarno, wie es war – aber man kann die Dinge immer verbessern.

Paradoxerweise kann der Erfolg sozusagen auch gegen die Qualität arbeiten. Ich meine, es gibt einen Punkt, wo ein Festival aufhören sollte zu wachsen und damit beginnen sollte, tiefer zu graben.

FILMBULLETIN Sie erinnern sich an die Zeit, als Locarno noch im kleinen Park des Grand Hotels stattfand. Seither wurde es grösser und grösser. Fürchten Sie nicht, Locarno könnte seinen Charme verlieren?

IRENE BIGNARDI Ich werde nicht mehr Filme programmieren als bisher, auch keine neue Sektion hinzufügen. Manchmal denke ich zwar, dass uns in der genauen Aufteilung zwischen den drei Sektionen «Piazza grande», Wettbewerb und «Cineastes du présent» ein Label für eine Anzahl von interessanten Filmen fehlt, die entweder zu klassisch oder zu traditionell sind. Ich musste einige interessante Filme auf der Seite lassen, weil sie in keine unserer Schubladen passten, und das bedaure ich. Aber sicher lasse ich das Programm nicht wachsen. Es ist unmöglich, es ist eine physische Unmöglichkeit und andererseits würde es auch zuviel.

Vielleicht, ich sage vielleicht, definiere ich die faszinierende Sektion «Cineastes du présent» etwas um, denn es ist auf jeden Fall diese Sektion, mit all den Videos und Digitals von ganz unterschiedlicher Länge, die etwas unkontrollierbar wächst. Manchmal fühlt man sich überschwemmt von der Quantität der Vorschläge, und man nimmt zuviele.

Aber, wie dem auch sei, Locarno wird für eine Weile so bleiben, wie es ist. Wir werden besser arbeiten und werden versuchen, uns in allen Teilen zu verbessern.

Das Gespräch mit Irene Bignardi führte Walt R. Vian

Es wurde anfangs Juni aufgezeichnet

• • •

Kurz belichtet Locarno 2001

Das 54. *Festival Internazionale del film Locarno* findet vom 2. bis 12. August statt – zum ersten Mal unter der Ägide von *Irene Bignardi*, künstlerische Direktorin, und *Marco Solari*, Präsident. Eröffnet wird das Festival mit *FINAL FANTASY – THE SPIRITS WITHIN* von *Hironobu Sakaguchi*, dem Vernehmen nach «state of the art» der Verschmelzung von Spielfilm- und Video-Game-Kultur.

Am 3. August wird *Chen Kaige*, einem der wichtigsten Vertreter der fünften Generation des chinesischen Film, der *Pardo d'onore* verliehen.

Die Retrospektive unter dem Titel «*Out of the Shadows*» gilt dem Thema «*Asians in American Cinema*». Vor dem Hintergrund des aktuellen Durchbruchs asiatischer Regisseure wie John Woo, Ang Lee oder Wayne Wang in Hollywood will die Filmreihe den bisher unbeachteten Beitrag der Asian-Americans (sowohl der in Amerika geborenen Asiaten wie auch der erst kürzlich eingewanderten) zum amerikanischen Film beleuchten. Aus der Stummfilmzeit werden etwa Werke mit *Sessue Hayakawa*, einem in Japan geborenen Schauspieler, zu sehen sein. Zur ersten Generation der asiatischen Filmschauspieler zu zählen ist etwa auch der in den USA geborene Koreaner *Philip Ahn* (*THE GOOD EARTH* von *Sidney A. Franklin*, 1937, oder *CONFESSIONS OF AN OPIM EATER* von *Albert Zugsmith*, 1962) oder *Anna May Wong* (etwa *SHANGHAI EXPRESS* von *Josef von Sternberg*).

Ein ganzes Kapitel gilt auch den «asiatischen Schurken» oder «gelben Gefahr» mit Filmen wie *THE MASK OF FU MANCHU* (*Charles Brabin*, 1932) oder *THE BITTER TEA OF GENERAL YEN* (*Frank Capra*, 1933).

Eine Reihe von Spiel- und Dokumentarfilmen beschäftigt sich aber auch mit den Lebensbedingungen der Asian-Americans, so etwa das Musical *THE FLOWER DRUM SONG* (1960), das die Geschichte von Chinatown in San Francisco erzählt, oder *JAPANESE WAR BRIDE* von *King Vidor*, der den Rassismus gegenüber der japanischen Ehefrau eines Korea-Kriegs-Veteranen zum Thema hat. Ein Film wie *CHAN IS MISSING* von *Wayne Wang* zeigt innovativ in Form wie Inhalt die Fragen bei der Suche nach einer asiatisch-amerikanischen Identität.

Selbstverständlich dürfen aber auch Werke der jüngsten Generation «Asian-Americans»

wie Ang Lee, Jackie Chan oder eben Wayne Wang nicht fehlen. Die von *Roger Garcia* in Zusammenarbeit mit der *Cinémathèque suisse* organisierte *Retro* wird von zwei Publikationen begleitet.

Eine dieser Publikationen wird von den «*Cahiers du Cinéma*» herausgegeben. Ihnen wird – aus Anlass ihres fünfzigjährigen Bestehens – ein *Spezial-Ehrenleopard* überreicht, der zweite dieser *Spezial-Ehrenleoparden* geht an das *Sundance Institute*, das sich mit dem *Sundance Film Festival* seit zwanzig Jahren um den jungen, unabhängigen Film verdient gemacht hat.

Am Abend des 10. Augustes wird *Nicola Piovani*, Oscarpreisgekrönter Musiker, mit den Solisten des *Ochesters Aracoeli* sein «*Concerto Fotogramma*» auf-führen, eine «Reflexion auf offener Bühne über Musikstücke, die als Begleitmusik zu Filmsequenzen und zweitweise auch Theaterstücken entstanden sind».

In der Sektion «*Pardi di domani*» werden einerseits neuere schweizerische Produktionen von kurzer und mittellanger Dauer gezeigt, andererseits wird das Kurz- und Trickfilmschaffen *Belgiens* von den Anfängen (einem Film über die Entführung von *Manneke-Pis* vom Anfang des letzten Jahrhunderts) bis zur Gegenwart (respektlose Provokationen von Autoren wie der Gebrüder *Dardenne* oder *Olivier Smolders*) vorgestellt. *Festival internazionale del film Locarno*, *Via Luini 3a*, 6600 Locarno, *Tel. 091 756 21 21*, *Fax 091 756 21 49*, *www.pardo.ch*

Semaine de la critique

Zum zwölften Mal führt der *Schweizerische Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* im Rahmen des Internationalen Filmfestivals von Locarno eine Filmkritikerwoche durch. Vor fünf, sechs Jahren noch konzentrierte man sich bei der Suche nach geeigneten Filmen auf kinematographische «Grenzüberschreitungen». Unter dem Motto «*Cinéma sans frontières*» wandte man sich all dem zu, was genreübergreifend war oder thematisch mutig erschien. Die rasanten Innovationen im Bereich der Filmtechnik und der elektronischen Datenverarbeitung sowie die parallel dazu verlaufende Entwicklung des Fernsehens Richtung «Reality TV» haben die Dokumentarfilmszene

in den letzten Jahren radikal verändert. Was vor kurzem noch streng privat und für die Leinwand tabu war, ist heute TV-Alltag. Also gilt es in der Filmkritikerwoche nach dem neuen Status des heutigen Dokfilms zu tasten: Wo das Fernsehen live über die Arbeit der Polizei berichtet, reale Gerichtsverhandlungen und Verfolgungsjagden zum Schlummerlied bald aller Nationen werden, muss sich ein Kino, das nicht der täglichen Berichterstattung dient, auf andere Werte und Qualitäten besinnen: Reflexion, formale Eigenständigkeit und Intensität. Im besten Falle resultiert dabei aus der Auseinandersetzung mit Themen und Menschen ein Film, der sinnlich und intellektuell fesselt.

Unter diesen Überlegungen wurden für die diesjährige Kritikerwoche sieben Filme ausgewählt, deren gemeinsamer Nenner die «Erregung» ist. Ob man vor Rührung weint, wenn der Beluga in *DER WEISSE WAL* von *Stephan Koester* nach seiner Bonn-Mission entkräftet zurück ins Meer findet, oder ob man sich ekelt, wenn in *ORLAN*, *CARNAL ART* von *Stephan Oriach* sich eine gesunde Frau in obsessiver Selbstdarstellung unters Operationsmesser legt: Hier wie da löst kinematographisches Geschehen Gefühle aus.

Emotionen auslösen und Anlass zu Diskussionen sein dürften aber auch die weiteren Filme der diesjährigen Kritikerwoche: *MEIER 19* von *Erich Schmid* ist ein brisanter Schweizer Polit-Krimi mit Sprengkraft. *VENUS BOYZ* von *Gabriel Baur*, der zweite Schweizer-Beitrag der Filmkritikerwoche, lotet die Befindlichkeit von Frauen, die zeitweise oder immer Männer sind, aus. In *MISSING ALLEN* von *Christian Bauer* macht sich ein Regisseur aus Deutschland in den USA auf die Suche nach seinem verschollenen Filmemacher-Freund und entdeckt dabei eine Leiche. In *PROMISES* von *BZ Goldberg*, *Justine Shapiro* und *Carlos Bolado* erzählen sieben Kinder von ihrem Alltag und Leben im zweigeteilten Jerusalem. Und *RABELADOS* von *Torsten Truscheit* und *Ana Rocha Fernandez* berichtet von gewaltlosen Rebellen, die auf den kapverdischen Inseln leben.

Irene Genhart
Thomas Schärer

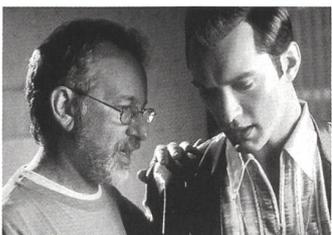
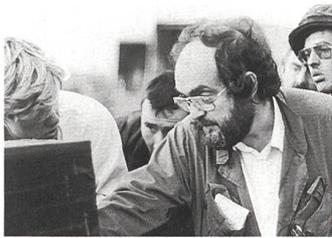


MEIER 19

Regie Erich Schmid

• • •

«Kubrick war zu intelligent, um arrogant zu sein» Gespräch mit Jan Harlan



Stanley Kubrick

Steven Spielberg bei Dreharbeiten zu A. I.

Christiane Harlan spielt 1957 in *PATHS OF GLORY* und heiratet in der Folge Stanley Kubrick. Ihr Bruder Jan Harlan, in Freiburg im Breisgau aufgewachsen und ein Neffe des umstrittenen Regisseurs Veit Harlan, übernimmt von 1970 an die Aufgaben eines ausführenden Produzenten bei allen folgenden Filmen seines Schwagers und jüngst auch bei A. I. von Steven Spielberg. In diesen Tagen erscheint von Jan Harlan der 142-minütige biographische Dokumentarfilm *STANLEY KUBRICK, A LIFE IN PICTURES*. Dessen Autor lebt in St. Albans nördlich von London, wo auch sein verstorbener Schwager einen stattlichen Teil seines Lebens verbracht hat.

So erinnert sich Jan Harlan an seinen ersten Kontakt mit dem Stoff von A. I..

JAN HARLAN Wir begannen 1995 mit den Vorbereitungen. Kubrick hatte die Kurzgeschichte von Brian Aldiss zu einem Drehbuch erweitert, es dann aber beiseite gelegt. Es gab Schwierigkeiten, da er in England drehen wollte, wo man Kinder im Alter des Helden nur beschränkt beschäftigen darf. Wir erwogen zwei Alternativen: entweder Computer-Grafik, die uns aber noch zu plump schien, oder wir bauen selber ein Roboterkind. Und das haben wir versucht, aber es war eine Pleite. Das Resultat war inakzeptabel.

Schon damals telefonierte Kubrick oft mit Steven Spielberg. Er war sehr angetan von den 650 Zeichnungen, die das Projekt veranschaulichten. Kubrick bot an, die Regie an Spielberg abzutreten, was etwas Einmaliges für ihn war. Für diesen Stoff, meinte Stanley, habe Spielberg eher die richtige Handschrift. Jedenfalls entschied er sich, *EYES WIDE SHUT* vorzuziehen, auch um zu sehen, wie schnell sich die Computer-Grafik verbessern würde.

Vor zwei Jahren starb Stanley, der Schock war unglaublich. Als dann *EYES WIDE SHUT* beendet war, habe ich A. I. wieder hervorgeholt und fand Spielberg immer noch interessiert. Inzwischen war die Zahl der Zeichnungen auf 1100 angewachsen. Heute kommt mir A. I. vor wie ein *déjà-vu* meiner ersten Visionierung von 2001, *A SPACE ODYSSEY*.

FILMBULLETIN Ist A. I. so märchenhaft, wie Kubrick es sich vorstellte, oder stammt das Märchenhafte von Spielberg?

JAN HARLAN Es war bei Kubrick im Drehbuch, der aber erkannte: Spielberg müsste es besser liegen als mir. Der Film wäre bestimmt ebenso gut ge-

worden, wenn ihn Kubrick selber gemacht hätte, aber anders, schwärzer. Seine Farben waren Schwarz und Rot, wo Spielberg den Regenbogen durchmisst.

FILMBULLETIN In welchem Mass ist nun A. I. auch ein postumer Film von Kubrick geworden?

JAN HARLAN Es ist seine Geschichte, mehr als eine Geschichte von Brian Aldiss. Trotzdem ist es kein Kubrick-Film. Entscheidend war, dass Spielberg (und niemand sonst) sich den Stoff angeeignet hat, weil er als einziger die Autorität dafür besass, von Kubrick selbst.

FILMBULLETIN Sprach Kubrick oft von seinen früheren Filmen, etwa von 2001, *A SPACE ODYSSEY*?

JAN HARLAN 2001 war eine Verbeugung vor dem unbekanntem Schöpfer des Weltalls. Kubrick war nicht religiös, aber er wusste, dass wir keinesfalls das Ende aller Dinge sein konnten. Ich selber war glücklich, als die katholische Kirche uns kürzlich einlud, den Film im Vatikan vorzuführen, wo einer der Kardinäle sehr respektvoll Kubrick als einen bedeutenden Agnostiker bezeichnete. Aber viel häufiger sprachen wir über die alten Filme wegen technischer Probleme. Schlechte Projektionen machten Stanley unglücklich.

FILMBULLETIN Er war also jemand, der sich mehr in die Zukunft projizierte und weniger auf die Vergangenheit besann?

JAN HARLAN Ja, und doch verbindet ein Thema alle seine Arbeiten: die menschliche Schwäche. In *PATHS OF GLORY* geht es um die Eitelkeit namentlich der Mächtigen. Oder denken Sie an 2001, wo der Computer Hal bestens funktioniert, bloss wird er von denen, die ihn programmiert haben, dazu verleitet, Informationen zurückzuhalten. Das macht den Computer kaputt. Er darf im entscheidenden Punkt nicht richtig funktionieren.

FILMBULLETIN Liess Kubrick die Produktion von 2001, *A SPACE ODYSSEY* gegen die Möglichkeit versichern, dass während der Herstellungszeit Ausserirdische landen würden?

JAN HARLAN Diese Berichte halte ich für völligen Unsinn, obwohl meine Zusammenarbeit mit ihm erst später, 1970 begann. Ich wohnte zur Zeit von 2001 in Zürich, und meine einzige berufliche Verbindung zu ihm war klassische Musik. Für diesen Film suchte er etwas mit heldischem Ton und hatte sich Bruckner, Sibelius, Holst angehört, aber alles war ihm zu lang. Mein Freund Till Haberfeld machte mich auf «Also sprach Zarathustra» von Richard Strauss auf-

merksam, und ich schlug Stanley diesen Titel vor. Das Stück wurde berühmt.

Kubrick hat den Medien nie widersprochen. Ich habe ihn oft darauf angesprochen: Willst du denen nicht schreiben, das sei alles falsch? Er sagte: Wozu, ist doch nicht mein Problem! Mit den Medien wollte er nichts zu tun haben, so intensiv er die Zeitungen las.

FILMBULLETIN Sie bringen jetzt Ihren Film *STANLEY KUBRICK, A LIFE IN PICTURES* heraus, zunächst als DVD. Müssen Sie die entsprechenden Kapitel revidieren, jetzt, da A. I. fertig ist?

JAN HARLAN Nein, ich habe darin ein langes Interview mit Steven Spielberg, der erzählt, wie Stanley ihn für A. I. zu interessieren versuchte und wie er, Spielberg, reagierte, nämlich mit: *I flew into his kitchen the next day*. Als das Interview gefilmt wurde, hatte ich das endgültige Drehbuch schon gelesen.

FILMBULLETIN Ihr Film zeigt, in wie hohem Mass Kubricks öffentliche Biographie mit seinen Filmen zusammenfiel. Sein Leben bewegte sich in Bildern, das vollziehen Sie nach. Was kann ein solcher Film tun, was eine geschriebene Biographie nicht tun kann?

JAN HARLAN Wichtig ist, dass man die Bilder zeigt, statt zu theoretisieren. Aber ich verzichtete bewusst auf eine Analyse der Filme. Erstens bin ich nicht kompetent, zweitens ist es auch sonst keiner, und drittens hätte Kubrick gesagt, er sei es selber auch nicht. Er war scheu, wenn er etwas zu seinen Filmen sagen sollte. Er meinte, er hätte genau so wenig eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung von 2001 wie ein beliebiger Kinogänger, niemand wüsste letztlich Bescheid. Darin war er ein bescheidener Mann, wenn auch völlig bestimmt in dem, was er wollte. Er war viel zu intelligent, um arrogant zu sein.

FILMBULLETIN Wieso sind Filme wie der Ihre so selten? Man sollte meinen, sie müssten häufiger sein.

JAN HARLAN Sie sind schwierig zu machen. Ich hatte das Glück, die Unterstützung nicht nur von Warner Bros. zu haben, sondern von so vielen, die mit Kubrick zu tun hatten, und natürlich auch von der Familie. Und nach dreissig Jahren gemeinsamer Arbeit kannte ich ihn wirklich gut.

Gleichzeitig war mir bewusst, dass ich keine umfassende Biographie liefern konnte. Es gibt keine solche, nur viele Bücher aus zweiter Hand. Keiner von den Autoren hat Kubrick gekannt, fast keiner von ihnen

hat je mit ihm gesprochen. Die Ausnahme (und das weitaus Beste über Kubrick) ist das, was Michael Herr geschrieben hat. Er war ein Freund, ein Vertrauter. Aber sein Buch ist, richtigerweise, eher eine Impression.

FILMBULLETIN Sie insistieren sehr auf dem Aspekt der Familie. Betonte sie Kubrick darum so stark, weil es half, die Öffentlichkeit auszuschliessen?

JAN HARLAN Die Familie war der zentrale Punkt bei ihm. Man fragt mich oft: Was machte ihn glücklich? Ich sage immer: in seinem Büro sitzen, ein schönes Buch haben, nachsehen, ob eine Sportreportage im Fernsehen war, seiner Frau im Garten zusehen mit allen Hunden zusammen und gelegentlich malen – völlige Ruhe. Sein Hobby ausser Musik und Filmen war Sport. In der zweiten Woche Wimbledon war unser Büro geschlossen. Nach einem Match zwischen John McEnroe und Boris Becker sagte er zu mir: Kein Film kann je so aufregend sein.

FILMBULLETIN A CLOCKWORK ORANGE war 1971 der erste Film, bei dem Sie in aller Form mit Kubrick arbeiteten.

JAN HARLAN «Napoleon» kam zuerst. Ich lebte immer noch in Zürich und hatte bereits Verbindung mit der Regierung in Rumänien. Wir hatten Kavallerie unter Vertrag: 5000 Pferde mit Soldaten. Doch dann kam der erfolglose WATERLOO in die Kinos, wonach sich United Artists und MGM zurückzogen. Die Seifenblase platzte, dabei war Kubrick ein Experte, was Napoleon anging. Auch dieses Projekt thematisierte die menschliche Schwäche. Napoleon sollte als jemand Begabter erscheinen, der aber versagt, weil ihn seine Emotionen leiten. Und wenn Kubrick vor etwas Angst hatte, dann davor, selber solche Fehler zu machen. Das ist vielleicht ein Grund, warum er so lange brauchte, um sich für einen Stoff zu entscheiden.

Für jeden, mit dem er telefonierte, gab's im Übrigen eine Liste. Mein letztes Telefongespräch mit ihm betraf das Stück von Ligeti in EYES WIDE SHUT: *Did Dominik get the score, did he select a Steinway; make sure you don't record this with a film recording engineer, I want a classical music guy, talk to Decca, make sure, you take their man; record it in a place with a natural acoustic, I don't want any studio and artificial sound.* Und ich antwortete jedesmal: *yes, yes, yes.* Er fuhr weiter: *Oh, and make sure Dominik plays a bit slower, and when this one note comes in, I want it to hammer in like a snake bite.* Domi-

nik übrigens ist mein mittlerer Sohn. Und so wurde Ligeti nach 2001, A SPACE ODYSSEY und THE SHINING zum dritten Mal bei Kubrick untergebracht. Ligeti erzählt in meinem Film, wie er dieses Stück 1950 in Ungarn komponiert hat, das nur aus drei Tönen besteht. Dieses «g», das da hereinplatzt, sei für ihn gewesen wie ein Messer im Herzen Stalins.

FILMBULLETIN PATHS OF GLORY, DOCTOR STRANGELOVE und FULL METAL JACKET befassen sich alle mit dem Krieg und wenden sich gegen jede Form des Militarismus. War Kubrick Pazifist?

JAN HARLAN Krieg beschäftigte ihn. Die Star-Wars-Pläne hielt er für unsinnig und war überzeugt, dass sich die Militärs ändern müssten. Er hielt gar nichts von Lastwagen und Panzern. Das sei alles überholt. Jeder Machtmissbrauch entsetzte ihn.

FILMBULLETIN Kubrick traf 1957 Ihren Onkel Veit Harlan, einen der führenden Regisseure des Dritten Reichs. Wie belastet war dieses Zusammentreffen?

JAN HARLAN Es war kaum belastet. Stanley war interessiert am Dritten Reich, ihm schwebten zwei Filme dazu vor. Der eine gelangte fast bis zur Produktionsreife: «Aryan Papers» (nach «Wartime Lies» von Louis Begley), den wir im tschechischen Brno drehen sollten. Das andere Projekt erzählte aus dem Alltag in einem deutschen Studio unter Goebbels beim Realisieren eines Unterhaltungsfilms. Ein richtiges Drehbuch kam aber nie zustande. Und Veit Harlan konnte dazu nicht das Erhoffte beisteuern. Er war so eingebunden und scheu geworden, enttäuscht, ein gebrochener Mann.

FILMBULLETIN «Wartime Lies» ist in seiner rätselhaften Konstruktion eine typisch Kubrick-sche Romanvorlage. Müsste sich nicht jemand ihrer annehmen?

JAN HARLAN Ich habe mich bemüht. Offenbar ist Walter Salles interessiert, der brasilianische Autor von CENTRAL DO BRASIL, doch liegen die Rechte bei Warner. «Napoleon» hingegen gehört uns (der Familie). Stanley meinte allerdings selber, das wäre etwas fürs Fernsehen, weil es acht Stunden lang werden könnte.

Theoretisch sollten sich die Franzosen dahinter klemmen. Aber darauf warten wir noch, mit unsern fünf, sechs Laufmetern Bücher zum Thema.

Das Gespräch mit Jan Harlan führte Pierre Lachat am 28. Juni 2001 in St. Albans

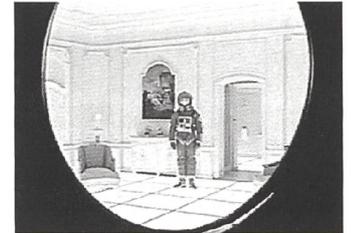


FULL METAL JACKET

A CLOCKWORK ORANGE

BARRY LYNDON

PATHS OF GLORY



2001, A SPACE ODYSSEY

Stanley Kubrick

Neuerscheinungen



Georg SeeBlen
Ein unschuldiger Blick auf die Welt?
Steven Spielberg
und seine Filme

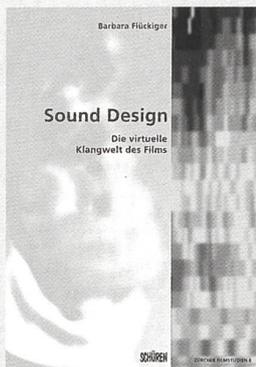
Zum Start von A.I. – Artificial Intelligence

360 Seiten, Pb., über 300 Abb.
€ 19,80 (DM 38,73/ÖS 283)
SFr 35,70
ISBN 3-89472-335-1

Steven Spielberg scheint das Geheimnis zu kennen, wie man das Publikum rührt. Das – und sein eigener Ehrgeiz – haben ihn zum erfolgreichsten Filmregisseur aller Zeiten gemacht.

312 S., Klappbroschur, zahlr. Abb.
€ 24,80 (DM 48,-/ÖS 350)
SFr 46,-
ISBN 3-89472-505-2
mit zahlreichen Trailer-Beispielen auf CD

„Eine Filmgeschichte der besonderen Art“
SonntagsBlick



Sound Design

Die virtuelle Klangwelt des Films



Verführung zum Film

Vinzenz Hediger

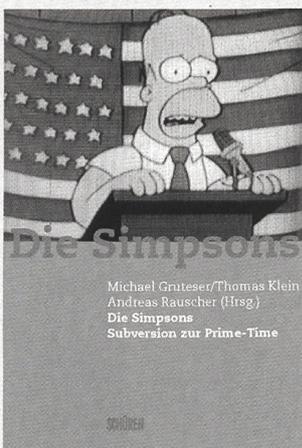
Der amerikanische Kinotrailer seit 1912

520 S., Klappbroschur, zahlr., z.Teil farbige Abbildungen
€ 24,80 (DM 48,-/ÖS 350)
SFr 44,30
ISBN 3-89472-506-0

Sound Design eröffnet den Zugang zur komplexen Architektur der Tonspur

224 Seiten, Pb., zahlr. Abb.
€ 14,80/DM 29,-/ÖS 212)
SFr 27,-
ISBN 3-89472-332-7
Mit komplettem Episodenguide

„Oh, wie schön das endlich mal jemand an uns denkt.“
Homer Simpson



Die Simpsons

Michael Gruteser/Thomas Klein
Andreas Rauscher (Hrsg.)
Die Simpsons
Subversion zur Prime-Time

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

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich

Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Buchhandlung Rösslirot
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Pep No Name
Unterer Heuberg 2, 4051 Basel

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg

SCHÜREN
www.filmbuch.de

Handwerk & Kunst Das Kino aus unterschiedlichen Perspektiven

Was bleibt von der Filmliteratur, zieht man die Monographien über Schauspieler und Regisseure ab? Ziemliche Lücken im Bücherregal, würde ich meinen. Also sollen heute einmal Drehbuchautoren, Produzenten und ein Studioboss zu Wort kommen.

Zu den fragttesten Drehbuch-Dozenten gehört Syd Field. «Filme schreiben» suggeriert ein Handbuch, aber in Wirklichkeit analysiert der Autor in diesem bereits 1994 unter dem Originaltitel «Four Screenplays» erschienenen Werk vier Drehbücher (THELMA & LOUISE, TERMINATOR 2, DANCING WITH WOLVES und THE SILENCE OF THE LAMBS), wobei er seine naive Faszination als Zuschauer mit dem analytischen Blick des professionellen Schreibers verbindet. Er folgt dabei dem Handlungsverlauf, arbeitet die Struktur mit ihren plot points und die Entwicklung der Figuren heraus – und lässt auch mit gezielten Fragen die Autoren selber zu Wort kommen. So gewinnt der Leser einen ziemlich guten Einblick, warum diese Filme zu modernen Klassikern werden konnten (und welche Feinarbeit dazu notwendig war). Damit ist das Buch auch für jene mit grossem Gewinn zu lesen, die nicht selber ein Drehbuch in der Schublade haben.

Mit «Wer hat hier gelogen?» legt der Drehbuchautor William Goldman eine Art Fortsetzung seines Buches «Das Hollywood-Geschäft» vor, eine Mischung aus autobiographischen Reflexionen, Nachdenken über das Handwerk anhand einzelner Filmszenen und dem Versuch, den eigenen Erfolgen und Misserfolgen auf die Spur zu kommen (wobei Goldman zugeben muss, dass er manchmal selber nicht weiss, warum ihm etwas so gut gelungen ist).

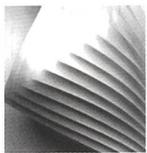
Das ist manchmal schon ein bisschen selbstverliebt («da meine Neurosen nicht Gegenstand dieses Buches sind – oder doch?»), oft erfrischend sarkastisch («Um aus dem schlechtesten Drehbuch aller Zeiten das beste Drehbuch aller Zeiten zu machen, reicht allein die Nach-

richt, dass Tom Cruise es verfilmen möchte»), aber fast immer aufregend (etwa in der Darstellung des Bemühens, aus David Baldaccis umfangreichem Roman das Drehbuch für den Clint Eastwood-Film ABSOLUTE POWER zu machen). Blicke nur noch anzumerken, dass leider auch dieses Filmbuch durch mangelnde Fachkenntnis bei Übersetzern beziehungsweise Lektorat den Leser verärgert: so wird der Schauspieler Mandy Patinkin zu einer Schauspielerin, Kevin Costners Flop THE POSTMAN mit dem italienischen Erfolg IL POSTINO verwechselt und John Sayles' THE RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN mit dem Western RETURN OF THE SEVEN von Burt Kennedy gleichgesetzt.

Wo Goldman (und in gewisser Weise auch Field) immer wieder das Zusammenspiel der Faktoren Drehbuch, Regie und Darsteller betonen, da postulieren die Herausgeber des Sammelbandes «Jenseits von Hollywood», die Drehbuchautoren seien «die wahren Urheber der Werke». Das wird den hier versammelten Texten von insgesamt 22 deutschen Autoren (die teilweise auch ihre eigenen Regisseure sind) allerdings nicht unbedingt gerecht. Manche der Texte (zwischen vier und zwanzig Seiten lang) hätte ich mir ausführlicher gewünscht, gerade die ersten beiden (von Richard Hey und Wolfram Witt), die eine historische Perspektive skizzieren. Die im Titel angesprochene Auseinandersetzung mit vermeintlich universalen Modellen zieht sich wie ein roter Faden durch die (meist direkt von eigenen Erfahrungen ausgehenden) Texte und ist auf jeden Fall der Diskussion wert, nicht nur in Thomas Brussigs expliziter Kritik am Dreiaktmodell nach Syd Field.

«Bernd Eichinger ist die Nummer eins unter Deutschlands Filmproduzenten» heisst es im Klappentext einer Monographie über ihn. Dem ist kaum zu widersprechen, aber auch wenn man nicht unbedingt ein Fan von Eichingers internationalen (DAS GEISTERHAUS) und deutschen (DER CAMPUS) Bestsellerfilmen ist, hätte man ihm doch ein besseres Buch gegönnt. Nicht nur, dass jemand, der als «Literatur-Professor und Journalist» vorgestellt wird, einen Satz schreibt wie «In der vorliegenden Veröffentlichung äussert der Autor ausschliesslich seine persönliche Meinung, also weder die der deutschen

Jenseits von Hollywood



Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk

Herausgegeben von Christiane Altenburg und Ingo Fliess

Verlag: dtg

Bundesregierung beziehungsweise mit ihr verbundener Institutionen ...» und mit der deutschen Sprache einige Probleme hat («das ist eben nicht das Ding jedes Regisseurs», «da man einfach total durchlachen muss»), stehen die ausufernden Filmbeschreibungen zu den (ausgewählten) Eichinger-Produktionen in einem krassen Missverhältnis zu der Darstellung der konkreten Produktionsumstände. Platitüden, Verallgemeinerungen und Wiederholungen zeichnen den Band aus, in dessen Register Eichingers Partner und Geldgeber Leo Kirch nicht einmal vorkommt (im Text wird er zweimal erwähnt, aber eher vage). Der Band, der bereits 1998 endet (also den von Eichinger selber inszenierten Film *DER GROSSE BAGAROZY* nur in einem Satz erwähnt), wurde offensichtlich für die (mittlerweile eingestellte) Heyne-Filmbibliothek verfasst, zudem «unter Mitwirkung von Bernhard Matt» (dem dafür zuständigen Redakteur), ist aber jetzt in einem Kleinverlag erschienen – die Geschichte dieses Buches wäre möglicherweise interessanter als das Buch selber.

Wenig bekannt dürfte der Name eines anderen deutschen Produzenten sein, *Harald Müller*, der sich mit seiner Firma Artus-Film seit dreissig Jahren auf anspruchsvolle Literaturverfilmungen vor allem fürs Fernsehen («Haus ohne Hüter», «Der Trinker») spezialisiert hat. Gerade diese selbstgewählte Nische hätte eine analytische Betrachtung verdient, doch mit seinem Buch will Müller «doch lieber zum Schmunzeln verführen» wie *Thilo Wydra* (der im Impressum auch als Bearbeiter genannt wird) in seinem Nachwort schreibt. Aber wo Wydra darin «ein assoziatives, facettenreiches Erinnerungsgeflecht» erblickt, sehe ich vorwiegend «Heiteres und Ernstes bunt gemischt» (wie der zweite Untertitel des Buches lautet), unterhaltsam zu lesende Plaudereien und Anekdoten, die der Arbeit des Produzenten Müller nur sehr bedingt gerecht werden.

Er hat «Debütanten auf den Weg gebracht» umreisst ein Regisseur das Verdienst des Berliner Produzenten Joachim von Vietinghoff, zu dessen Arbeiten seit 1972 unter anderen mehrere Filme mit Peter Lilienthal und Thomas Brasch gehören. Anhand der Arbeiten von Vietinghoffs könnte man eine Geschichte des Neuen Deutschen Films schrei-

ben, ist er doch schon seit 1966, zuerst als Produktionsassistent, in dieser Branche tätig. Schade, dass die vorliegende Publikation, parallel zu einer Ausstellung und einer Filmreihe in Berlin erschienen, sich über weite Strecken mit «Miniaturen» begnügt. So bleibt – als Herzstück der Veröffentlichung – ein fünfzehnseitiges Gespräch, in dem man immerhin mehr über die konkrete Arbeit des Produzenten erfahren kann als in den anderen beiden Büchern zusammen.

William Goldman sprach in seinem Buch einmal von den «unzähligen schleimscheissenden Analphabeten in den Chefetagen». Dazu gehört Disney-Chef *Michael Eisner* sicherlich nicht. Sein autobiographischer Bericht «Von der Micky Maus zum Weltkonzern» ist ein mit erstaunlicher Offenheit (auch was eigene Fehler anbelangt) geschriebenes Buch, das fasziniert durch Gegensätzlichkeiten – einerseits der Beschreibung wohlkalkulierten strategischen Handelns, das andererseits immer wieder durch persönliche Animositäten und Irrationalitäten unterminiert wird. Ein aufschlussreicher Blick auf das Filmgeschäft von ganz oben.

Frank Arnold

Syd Field: Filme schreiben. Wie Drehbücher funktionieren. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2001. 438 S., 43.30 Fr.

William Goldmann: Wer hat hier gelogen? Oder: Neues aus dem Hollywood-Geschäft. Bergisch-Gladbach, Bastei Lübbe (Reihe: Buch & Medien), 2001. 525 S., 34.90 DM

Christiane Altenburg, Ingo Fliess (Hg.): Jenseits von Hollywood. Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk. Essays und Gespräche. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2000. 224 S., 26 Fr.

Andreas M. Rauch: Bernd Eichinger und seine Filme. Frankfurt a. M., Haag + Herchen, 2000. 224 S., 24.– Fr.

Harald Müller: Die Traumfabrik. Erlebnisse eines Filmproduzenten. London, Gryphon Publishing (ISBN 3-89811-143-1), 2000. 199 S., 19.90 DM

Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Gabriele Jatho (Red.): Bilder / Stories / Filme. Der Produzent Joachim von Vietinghoff. Berlin, Filmmuseum Berlin, 2001. 87 S., 15 DM

Michael D. Eisner in Zusammenarbeit mit Tony Schwartz: Von der Micky Maus zum Weltkonzern. Der Disney-Chef über sein Erfolgsrezept. München, Wilhelm Heyne (Heyne Sachbuch 19/726), 2000. 589 S., 18.50 Fr.

Machbares Marketing

«Eine Marketingstrategie beginnt mit einem Selbstfindungsprozess», sagt der Werbetexter Fritz Iversen. Gerade Filme mit einem *no-name* Label im Gegensatz zur Hollywood-Marke haben die Chance, ihr Publikum zu erreichen durch eine konsequente Selbstbefragung der Macher, also der Autoren, Produzenten, Verleiher, Filmförderer und Kino: Was will ich eigentlich? Für wen ist der Film gedacht? Welche Gelder habe ich zur Verfügung? Denn das Publikum suche verzweifelt nach Orientierung im grossen Angebot der Filme, der Kinos und der Freizeitmöglichkeiten.

Auf dem Workshop «Sehen und gesehen werden», der bereits letztes Jahr unter Beteiligung von FOCAL in Zürich stattfand, wurden Strategien von Finanzierungen, Festivals, Märkten, Internet und Public Relations für kleine europäische Filmländer vorgestellt, die nun dokumentiert vorliegen. Die aufschlussreichen Diskussionen über Schweizer, österreichische und dänische Filme stellen im Grunde den unabhängigen Nischenfilm oder Film mit kulturellem Anspruch ins Rampenlicht. Beim Vermarkten dieser Filme ist gerade die Mundpropaganda eine billige und effektive Lösung. Zu diesem Fazit kommt auch eine beigefügte Studie über die Motivationen zum Kinobesuch in Österreich, die die Herausgeberinnen – wenn auch nicht repräsentativ durchführten. Danach orientieren sich österreichische Besucher in der Informationsflut vor allem über die Filmtips durch Freundin und Freund. Interessantes Detail: Die Befragten wünschen sich mehr Aufmerksamkeit in den Medien für den österreichischen Film, den sie zu zwei Drittel einem Hollywood-Film vorziehen würden. Ähnliches könnte für andere Nischenfilme oder Nischenländer auch gelten.

Barbara Obermaier

Lucie Bader, Barbara Haberl, Isabella Urban und Christine Weingartner (Hrsg.): Sehen und gesehen werden. Wien, PVS Verleger, 2000 ISBN 3-901196-412

Hingehen! Nachlesen!



SOSTIENE PEREIRA von Roberto Faenza

Kino im Kunstmuseum Bern
20.–22. August, 19.00 Uhr

«Pereira, das ist Marcello Mastroianni in seiner vorletzten Filmrolle: nachdenklich und behäbig zuerst, in sich versponnen, weltfremd, ein Kleinbürger, bürgerlich kultiviert und sozialisiert. Ohne Mastroianni, der privat nie und nimmer ein Pereira war, wäre die politische Naivität dieses ganz und gar undialektischen Films kaum zu ertragen.»

Peter W. Jansen
in *Filmbulletin* 5.98



BAMBOOZLED von Spike Lee

Jetzt im Kino

«Was sich von BAMBOOZLED am nachhaltigsten in der Erinnerung festsetzt, ist die Fülle dessen, was der Film an historischem Material zusammenträgt, schwarze Gliederpuppen und andere Spielsachen, kleine, aber verräterische Zeugen der alltäglichen, subtilen Unterdrückung, vor allem aber eine umfangreiche Sammlung von Filmausschnitten aus der klassischen Zeit Hollywoods. Seine intensivsten Momente erreicht er, wenn Spike Lee diese Fundstücke am Endeunkommentiert aneinanderreicht.»

Matthias Christen
in *Filmbulletin* 2.2001

Kurz belichtet François Truffaut

Un homme qui aimait les femmes

Lange vermisste man sie im Kino, die Filme von François Truffaut. Seit Juni bis Ende Oktober gibt es nun die Möglichkeit, in verschiedenen Schweizer Städten sich wieder in das Werk des so früh Verstorbenen zu vertiefen, es zu geniessen, wiederholt die Eleganz und Grazie zu bewundern, die Motive von Liebe und Tod, von Buch und Kino zu verfolgen.

Die Filmcoopi Zürich hat unter dem Titel «François Truffaut – un homme qui aimait les femmes» ein Paket von zwölf Filmen in neu untertitelten Kopien zusammengestellt, das während mehrerer Wochen in diversen Studiokinos der Schweiz läuft. Dank der Initiative der städtischen Kinos von Zürich und Basel, die weitere Filme zeigen, besteht die Chance das Gesamtwerk von Truffaut integral zu sehen.

Zur Filmcoopi-Reihe gehören die Filme JULES ET JIM und LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR, beide mit Jeanne Moreau, LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI und LE DERNIER MÉTRO mit Catherine Deneuve in der Hauptrolle. Truffaut selbst übernahm die Hauptrolle des Pädagogen in L'ENFANT SAUVAGE und eine Nebenrolle in L'HISTOIRE D'ADÈLE H., während in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT Jean-Pierre Léaud die Rolle des jungen Schriftstellers zwischen zwei Frauen spielte. Charles Denner ist L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES, während in LA FEMME D'À CÔTÉ und VIVEMENT DIMANCHE! Fanny Ardant fasziniert. Schliesslich gehören aus der Reihe um Antoine Doinel LES QUATRE CENTS COUPS und L'AMOUR EN FUITE zum Paket.

Als Spielstätten stehen fest in Basel die Kinos *Camera*, *Royal* und das *Stadtkino*, das zusätzlich noch FAHRENHEIT 451, UNE BELLE FILLE COMME MOI, TIREZ SUR LE PIANISTE und BAISERS VOLÉS im August und September zeigt. In Bern zeigt das Kino *Movie* bis 5.9. die Reihe, in Luzern das *Stadtkino* (ab 27.9. bis 31.10.). Der *Freie*

Film *Aarau* übernimmt einzelne Filme aus dem Paket und in *St. Gallen* zeigt das *KinoK* die Reihe. In Zürich läuft die Reihe bis Ende August im *Arthouse Movie*, das *Filmpodium* zeigt in Ergänzung noch LE DERNIER MÉTRO, UNE BELLE FILLE COMME MOI, FAHRENHEIT 451, L'ARGENT DE POCHE, LA PEAU DOUCE, LA NUIT AMÉRICAINE und LA CHAMBRE VERTE.

Wir empfehlen, die Lokalpresse zu studieren, Termine an die Wohnungstüre zu heften, die Halbtax-Abos zu amortisieren (Aarau, Basel, Bern, Luzern, St. Gallen, Zürich liegen schliesslich nicht so weit auseinander), bref: allez voir ou revoir.



Truffaut lesen

François Truffaut: Die Filme meines Lebens. Übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas, herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999

François Truffaut: Die Lust am Sehen. Übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1999

Beide Bände versammeln Texte von Truffaut als Kritiker aus den Cahiers du Cinéma oder Arts und anderswo. Die Besprechungen, Hommagen, aber auch Polemiken zeichnen das Bild des Kinoenthusiasten und engagierten Kämpfers für ein Kino fern von der «tradition de la qualité». Sehr nützlich die Anmerkungen von Robert Fischer.

Der schöne Band mit den Briefen von François Truffaut bei vgs ist leider vergriffen.

Robert Fischer (Hg.): Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur. Mit einer Filmographie von Robert Fischer und einem Vorwort von Jean Collet. München, Wilhelm Heyne (Sachbuch 2460), 1993

Der Band dokumentiert die Fernsehsendung «La leçon de cinéma de François Truffaut» von 1981, ein äusserst interes-

santes Gespräch mit Truffaut über Arbeitsweisen, Themen, Ideen und kreativen Prozess anhand von ausgewählten Filmausschnitten aus seinem ganzen Werk bis 1981.

Antoine de Baecque, Serge Toubiana: François Truffaut. Biographie. Köln, vgs, 1999

«Gestützt auf umfangreiches Aktenmaterial, von Truffaut selber zu Lebzeiten unterteilt in Ordner mit Aufschriften wie «Ma vie», aber auch «Archives très privées» sowie Interviews mit zahlreichen seiner Mitarbeiter zeichnen die Autoren ein detailreiches von Leben und Arbeit dieses Regisseurs, verfasst in einem angenehmen nüchternen, schnörkellosen, doch nie trockenen Stil.» (Frank Arnold in *Filmbulletin* 2.2000)

Und schliesslich ist nicht zu vergessen die wunderbar aufgemachte und vollständige Fassung des Gesprächs von Truffaut mit Hitchcock:

Robert Fischer (Hg.): Truffaut/Hitchcock. Vollständige Ausgabe. François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München, Zürich, Diana, 1999

Filmbulletin zu Truffaut

«Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter» – Gespräch mit François Truffaut aus dem Jahre 1983 *nachgedruckt in Filmbulletin* 3.95 Nr. 200, S. 18–30

«Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit Bedeutung» – Gespräch mit Nestor Almendros aus dem Jahr 1983 *nachgedruckt in Filmbulletin* 3.95, Nr. 200 S. 31–39

Die Lust am Sehen – Filmkritiken und Aufsätze von François Truffaut in den Cahiers du Cinéma von 1953 bis 1959 von Thomas Aigner in *Filmbulletin* 1.94, S. 39–51

Blondinen bevorzugt! Filmbesprechung von VIVEMENT DIMANCHE! von Walt R. Vian in *Filmbulletin* Nr. 133, Dezember 1983 S. 28–31

Found Footage

Der Vorläufer des Films war eine Herde in Bewegung; im Zittern ihrer Tritte lag schon das Flimmern der Leinwand.

Ramón Gómez de la Serna: Greguerías

Auszeichnungen

Jacqueline Bisset

Im Rahmen des Münchner Filmfestes erhielt die englische Schauspielerin Jacqueline Bisset den diesjährigen *CineMerit Award*. Sie spielte so unterschiedliche Rollen wie Julie Baker in *LA NUIT AMÉRICAINE* oder Jacqueline Onassis (neben Anthony Quinn) in *THE GREEK TYCOON* von Jack Lee Thompson. Zu ihrer Karriere gehören etwa eine Nebenrolle in *CUL DE SAC* von Roman Polanski wie auch unvergessliche Starrollen in *RICH AND FAMOUS* von George Cukor oder *UNDER THE VOLCANO* von John Huston.

György Ligeti

Der Komponist György Ligeti erhält dieses Jahr den *Kyoto-Preis*. Ligeti ist einer der wenigen E-Musik-Komponisten, dessen Musik auch als Filmmusik verwendet worden ist (2001, *A SPACE ODYSSEY* und *EYES WIDE SHUT* von Stanley Kubrick). Mit diesem Preis, dotiert mit der Gesamtsumme von rund drei Millionen Franken, werden seit 1984 Künstler und Wissenschaftler für ihr herausragendes Lebenswerk ausgezeichnet.

Hark Bohm

Im April ist Hark Bohm (*YASEMIN, VERA BRÜHNE*) für sein langjähriges und vielfältiges Engagement um die Anerkennung von Film als wichtiges Element des Kulturlebens mit dem *Montblanc Arts Patronage Award 2001* ausgezeichnet worden. Der mit 15 000 Euro dotierte Preis wurde dem Filmemacher insbesondere in seiner Eigenschaft als Initiant und Gründer des Aufbaustudiengangs Film an der Universität Hamburg verliehen. Zu den bisherigen Preisträgern gehören Personen wie Susan Sontag, Simon Rattle oder Alan Ayckburn.

Berichtigung

Metropolis revidiert

Martin Koerber, Restaurator der neuen Edition von Fritz Langs *METROPOLIS*, kritisierte an der in *Filmbulletin* 2.01 publizierten Printfassung seines Interviews zu Recht, dass sich bei der redaktionellen Bearbeitung seiner Darlegungen an einer Stelle leider eine bedauerliche Verkürzung und damit Fehlinformation eingeschlichen habe, die selbstverständlich korrigiert werden muss. So hat das *Filmmuseum*

Berlin – Deutsche Kinemathek zwar die in ihrem Archiv aufbewahrten Materialien zur Einsicht und zum Gebrauch zur Verfügung gestellt, doch die Arbeit an der Rekonstruktion des Films war ein Projekt der Arbeitsgruppe Restaurierung des deutschen Kinemathekenverbands, an dem in diesem speziellen Fall als wesentliche Partner das *Bundesarchiv-Filmarchiv*, das *Filmmuseum München*, das *Deutsche Filminstitut* und als Initiator die *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung* beteiligt waren.

Peter Kremksi

Berufung

Alexander Horwath

Der Filmpublizist und ehemalige Direktor der Viennale ist zum neuen Leiter des «Österreichischen Filmmuseums» bestellt worden. Die Gründer und bisherigen Leiter *Peter Konlechner* und *Peter Kubelka* treten nach 37 Jahren als Leiter dieses Juwels der Kinomanie auf Ende Jahr in den Ruhestand.

Berufung

Sacha Vierny

10. 8. 1919–15. 5. 2001
«In *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* erreicht Sacha Viernys Behandlung der Schauplätze eine Selbstreflexion und Autonomie, die an die Surrealisten Delvaux und Magritte denken lässt: So ambivalent wie Resnais' Mutmassungen über Gegenwart und Vergangenheit, Wahrheit und Falschheit der Erinnerung ist auch die Frage, ob es um das Abgebildete oder das Bild selbst geht.»
Daniel Kothenschulte in «*filmdienst*» 14.2001

Anthony Quinn

21. 4. 1915–3. 6. 2001
«Es ist nicht wahr, dass ich eine Rolle oder einen Charakter auf mich zurechtbiege. Ich muss mich in den Part hineindenken. Ich weiss, was Schauspieler, Produzenten und Regisseure über mich sagen. Sie sagen, ich bin grob, ungehobelt, selbstsüchtig ... und furchtbar jähzornig. Aber in mir müssen die Dinge gären. Da kommt manches langsam, aber ich muss den Charakter, den ich spielen soll, ganz auseinandernehmen. Ich bin dafür verantwortlich, wie er läuft, aussieht, handelt und spricht. Das kann ich nicht mit mir alleine abmachen, denn ich

langweile mich mit mir allein. Es muss einfach von aussen kommen, denn sonst wäre ich ja wie eine Hyäne und frässe meine eigenen Eingeweide.»
Anthony Quinn in seiner *Autobiographie* «*The Original Sin*»

Suzanne Schiffman

1929–5. 6. 2001
«Sans Suzanne, François était perdu»

«Sur *L'ENFANT SAUVAGE*, elle a fait un travail hallucinant: elle a étudié les enfants autistes, elle a trouvé l'enfant, elle s'en est occupé, elle a pris tous les contacts, notamment avec les sourds-muets. C'est aussi elle qui était derrière la caméra quand Truffaut était acteur. Pour un film comme *L'ENFANT SAUVAGE*, il y a une part de moi, une autre de Truffaut, mais 50 % revient à Suzanne.»
Jean Gruault in «*Cahiers du Cinéma*» 559, Juli/August 2001

Henri Alekan

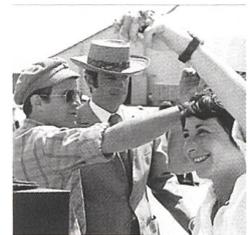
10. 2. 1909–15. 6. 2001
«Henri erfindet das Licht.»
Wim Wenders in «*Filmbulletin*» 5.87

Margrit Winter

13. 11. 1917–18. 6. 2001
«... die allerstärkste Darstellerin, die wir je in einem Schweizerfilm gesehen haben. Die ganze Auffassung ihrer Rolle bedeutet Verzicht auf äusseren Glanz und äussere Wirkung; nie zerstört sie auch durch die geringste Kleinigkeit den Schleier der Poesie, der von Anfang an über ihrer Erscheinung liegt.»
Hans Laemmel in «*Die Tat*» vom 10. 11. 1941 zu *Margrit Winter* in *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE*, Regie: *Hans Trommer*

Jack Lemmon

8. 2. 1925–27. 6. 2001
«Ich schätze Lemmon, weil er eben ein wunderbarer Schauspieler ist. Der wurde mit einem Riesentalent geboren und hat sein Metier hinterher immer weiter perfektioniert. Ein geborener Schauspieler, der eine wunderbare Technik besitzt, die er dann aber schön versteckt, damit nicht alles so mechanisch aussieht. Es ist einfach eine Freude mit Lemmon zu arbeiten, weil er alles spielen kann und weil er sehr intelligent ist.»
Billy Wilder in «*Filmbulletin*» 116, November 1980



L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD
Kamera: *Sacha Vierny*
Anthony Quinn in *LA STRADA*
François Truffaut und *Suzanne Schiffman*
LA BELLE ET LA BÊTE Kamera: *Henri Alekan*
Margrit Winter in *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE*
Jack Lemmon
in *THE APARTMENT*