

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 45 (1993)
Heft: 8

Artikel: Himmel und Hölle : Anmerkungen zum Spielfilm-Debüt
Autor: Seesslen, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931906>

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: 17.11.2024

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

Himmel und Hölle

Anmerkungen zum Spielfilm-Debüt

Im Wettbewerb des Filmfestivals Locarno konkurrieren erste, zweite oder dritte Filme von Regisseurinnen und Regisseuren um den «Goldenen Leoparden». Gedanken zu Höhenflügen und Abstürzen von Debütant(inn)en, zu Kreativität und Macht, zu einer möglichen Theorie des Spielfilmdebüts.

Georg Seesslen

So etwas wie eine «Theorie des Spielfilmdebüts» zu entwickeln muss solange als ein eher absurdes Unterfangen erscheinen, als man sich von einer Theorie feste Regeln und Zuordnungen verspricht. Wenn es aber um die Bestimmung struktureller Kräfte in der Produktion des Erstlings – als Schlüssel für die Entstehung des Films im Spannungsfeld zwischen Kreativität und Ökonomie – geht, so lassen sich Fragen stellen nach der Entwicklung von Stil, Methode und Thema: Beginnt mit dem Debüt (das ja in der Regel nicht die erste Arbeit in der «Kino-maschine» ist) ein linearer Entwicklungsprozess, der die eine nach oben, den anderen nach unten führen mag? Oder ist, andersherum, im Erstling schon alles angelegt, was in einem mehr oder minder geschlossenen Oeuvre dann nur entfaltet werden muss? Wieviel «Person» und wieviel «Maschine» ist im Erstling? Ist die Entwicklung einer Filmemacherin oder eines Filmemachers Kampf und Dialog zwischen künstlerischer Person und politisch-ökonomischer Maschine, und lassen sich daher vom Debüt aus Prozesse der Reife ebenso wie solche der Korruption verfolgen? Einige Aspekte dieser Fragen lassen sich vielleicht mit einem etwas strukturierten Griff in den Zettelkasten des Filmkritikers näher bestimmen.

*

Im allgemeinen lässt sich der Anfang eines mehr oder minder geschlossenen Werkes auf drei Möglichkeiten zurückführen (ein Modell ist so gut wie ein anderes, solange es bereitwillig seine Vorläufigkeit einräumt): das Debüt als Beginn einer magischen Biografie, als Auseinandersetzung mit Vorbildern, Genres und Autoren und als Suche nach der Methode.

Erste Möglichkeit: das Debüt als Beginn einer magischen Biografie. Hier ist die Art der Annäherung sehr unterschiedlich. François Truffaut hat mit seinem ersten Langspielfilm «Les quatre cent coups» (1959) bereits eine vollendete Ausgangsposition für die Fortentwicklung von Stil, Methode und Thema vorgelegt. Ingmar Bergman, ebenfalls Schöpfer einer magischen Autobiografie, hat sich erst langsam, nach Theaterstück-



ken und fremden Drehbüchern, an seine Motive heranzuarbeiten können. Seine allerersten Filme beinhalten zwar schon eine Reihe der Problemstellungen, die den Filmemacher auch später beschäftigen werden, doch scheint er noch sehr weit entfernt davon, sich selbst als Subjekt ins Zentrum zu stellen.

Bergman gehört zu den vielen Regisseuren und Regisseurinnen, die in der letzten Hälfte ihres Werkes zur entschlüsselten Biografie (in «Fanny und Alexander» (1982) gekommen sind. Nicht wenig Filmschaffende fangen ihre Arbeit damit an. Claude Berri etwa, der in seinem Erstling «Le vieil homme et l'enfant» (1966) von einem jüdischen Jungen in der französischen Provinz erzählt.

Oft genug ist das Spielfilmdebüt eine Befreiung von einem Jugendtrauma. Italienische Regisseure wie Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio und Salvatore Samperi haben nach der

Explosion von 1968 in ihren Debütfilmen ganz sinnlich von der Enge ihrer Jugend erzählt.

Der konzentrierte und eben auch begrenzte Blick der Kamera in diesen Filmen verlangt förmlich nach dem Ausbruch, der Erweiterung. Im Sinne von Goethes Phantasie vom «Atmen» der Kunst müsste nach der Darstellung der Beengung eine Ausbreitung gelingen. Nehmen wir also das Debüt als Beginn einer Kette von ästhetischen Prozessen der Konzentration (auch: der Ich-Darstellung) und der Ausbreitung (auch: der Welt-Darstellung), dann mag über das Gelingen eines Werkes entscheiden, ob auf das konzentrierte Debüt das Werk der Erweiterung folgen kann oder nicht. Darüber entscheiden nicht nur die kreative Energie des Filmkünstlers oder der Film-

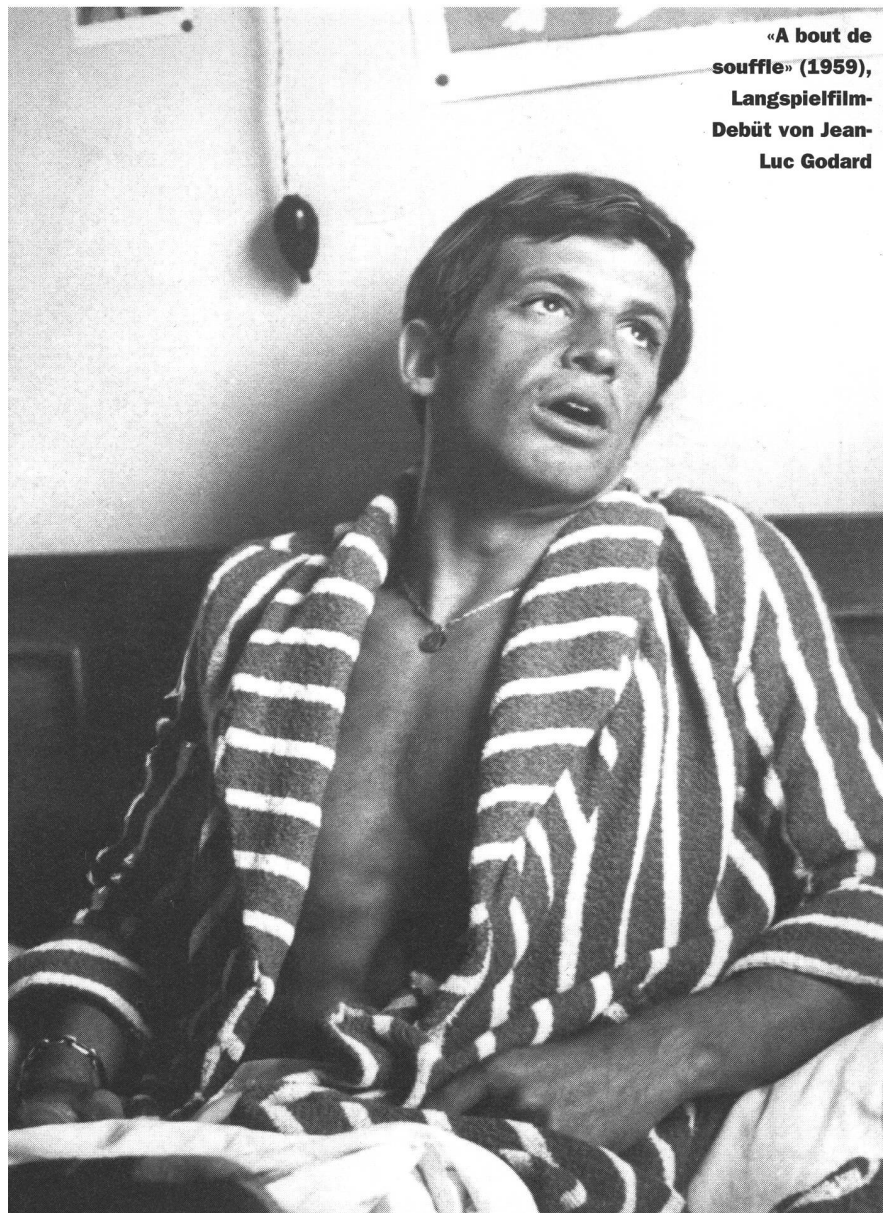
künstlerin, sondern auch die Machtverhältnisse in der «Kinomaschine». Was also bei Bertolucci so grandios gelang, scheiterte bei Bellocchio und Samperi: der Schritt vom Ich auf die Welt, ohne den Verlust des autobiografischen künstlerischen Subjekts.

Die magische Biografie kann freilich auch von hinten, vom Portrait eines alten Menschen aus geschehen. Eine bemerkenswerte Anzahl von Debütfilmen handelt von Alten, von Behinderten, von Todgeweihten. Zum Beispiel erzählt Claude Goretta in seinem Spielfilmdebüt «Le fou» (1970) von einem älteren Angestellten in der Krise.

*

Zweite Möglichkeit: das Debüt als Auseinandersetzung mit Vorbildern, mit Genres und Autoren, die in besonderem Mass das eigene Fühlen und Denken bestimmt haben. Ein typisches Beispiel dafür ist etwa Rainer Werner Fassbinders «Liebe ist kälter als der Tod» (1969), in dem der Regisseur seine eigentlichen Themen, die Abhängigkeiten in einer Gruppe, mit der Hommage an den Gangsterfilm, an seine Konventionen und Bilder, verbindet. Wie Fassbinder und Jean-Luc Godard in seinem Spielfilmerstling «A bout de souffle» (1959), befreien sich zahlreiche Debütantinnen und Debütanten von Obsessionen im Spannungsfeld zwischen Kino und Leben.

Im Debüt mag hier und dort die ästhetische Radikalität – als Befreiung und Neuanfang – so heftig sein, dass die Revolte an die Grenzen der Fähigkeiten von Filmemachern und Zuschauern geht. John Cassavetes hat in seinem ersten Film «Shadows» (1958) seinen dokumentarischen Stil der Schauspielführung sehr radikal eingeführt. So radikal, dass man im nachhinein



«A bout de souffle» (1959),
Langspielfilm-
Debüt von Jean-
Luc Godard

TITEL ERSTLINGSFILME

den Eindruck haben kann, Cassavetes habe, nach einem Fehlversuch mit Hollywood, einen zweiten Ansatz gebraucht, um zu seinem späteren, reifen Werk zu gelangen.

*

Dritte Möglichkeit: das Debüt als Suche nach der Methode, deren Darlegung insbesondere bei Regisseurinnen und Regisseuren mit einem stärkeren theoretischen Hintergrund eine bedeutende Rolle spielt. Michelangelo Antonioni beispielsweise, der eine Reihe von realistischen Dokumentarfilmen geschaffen hatte, setzte sich mit seinem ersten Spielfilm «Cronica di un amore» (1953) bewusst gegen den Neorealismus und seine Konventionen ab. Er arbeitete, angelehnt an amerikanische Thriller, bereits seine eigene Bildwelt aus, das Essentielle betonend.

Vielleicht ist gerade dieser Film ein Beispiel dafür, dass die drei Elemente der Konstruktion des Debüts dann doch wieder nicht vollständig zu trennen sind: «Cronica di un amore» ist zugleich eine Erklärung der Methode, eine Auseinandersetzung mit den Vorbildern (positiv im Bezug auf den amerikanischen Genrefilm, negativ in Bezug auf den Realismus all'italiana) und schliesslich der Beginn jener magischen Autobiografie, in der der Regisseur immer wieder das Geheimnis zwischen die schöne Frau und den ratlosen Mann setzt.

*

Die Entdeckung des persönlichen Stils und die Initialzündung für eine cineastische Bewegung fallen oft zusammen. Jack Claytons heftiger «Room at the Top» (1958) entwickelte seine Privatmythologie vom Aufstieg und der Fassade und brachte zugleich den Durchbruch für das «Neue englische Kino». Claude Chabrols Debüt «Le beau Serge» (1958) entwirft nicht nur die in seinem Werk vorherrschende Konzeption des mörderischen Melodrams als Folie der Gesellschaftsbeobachtung, sondern konstituiert auch einige der Gestaltungsmerkmale der «Nouvelle Vague». Vera Chytilová legte mit «Strop» (1962), ihrem mittellangen Abschlussfilm der Filmhochschule Prag, schon jene bemerkenswerte Mischung aus strenger Stilisierung und direkter Beobachtung an, die für ihre späteren Filme so charakteristisch sind. «Strop» gehört zu den Schlüsselwerken der Prager «Neuen Welle».

*

Gelegentlich mag das Filmdebüt einer Art kontrollierter Rückkehr in die verlorene Heimat entsprechen. Gerade die regional geprägten Filmemacher in Deutschland, der Schweiz und Österreich zeigen in ihren ersten Filmen oft einen Zugriff auf die verlorene Heimat. Ein ganz ähnliches Verhältnis spiegelt sich auch in der internationalen Film-Emigration. Filmemacher aus der sogenannten Dritten Welt sehen in ihren Erstlingswerken ihre Heimat oft mit der Technik (und hier und dort auch mit den handwerklichen Konventionen), die sie sich in den Metropolen des Westens aneignen mussten.

Die Umkehrung dazu ist das «One-Film-Wonder», der auf den Festivals gepriesene «exotische» Erstling, dem keine kon-

tinuierliche Arbeit folgen kann. Zu den Opfern dieses Syndroms gehört etwa der mexikanische Regisseur Benito Alazraki, dessen Debüt «Raices» (1955), ein Film über das Schicksal mexikanischer Indianer, bei den Festspielen in Cannes preisgekrönt, kritische Resonanz erfuhr. Oder auch Lima Barreto: Er hatte, nach einer Anzahl von Dokumentarfilmen, mit seinem ersten Spielfilm «O cangaceiro» 1953 einen weltweiten Erfolg, der allen seinen späteren Film versagt blieb.

*

In einer Reihe von Fällen hat sich der kritische Erfolg eines Erstlingswerkes als extreme Belastung und gar als Behinderung für die Entwicklung einer eigenen Thematik und Methode erwiesen. Dafür können mehrere Komponenten (neben dem Umstand eines «grossen Wurfes») verantwortlich sein. So ist etwa schwer aus dem Schatten eines Filmes hervorzutreten, der in sich so etwas wie ein Abschied oder ein Resümee ist. Auf der anderen Seite tut sich ein Regisseur oder eine Regisseurin auch schwer, wenn das erfolgreiche Debüt sehr stark von der Persönlichkeit eines Hauptdarstellers oder einer Hauptdarstellerin abhängig war. Beide Elemente kommen etwa im Debüt von René Allio, «La vieille dame indigne» (1964), zusammen, einem enormen Erfolg bei der Kritik, den Allio nicht mehr wiederholen konnte.

Auf der anderen Seite gibt es auch Regisseure, die das in ihren Erstlingswerken gezeigte Talent verkümmern liessen oder in den Dienst des Genrekinos stellten, weil sie das konstante Motiv für ihre Arbeit nicht fanden und keine magische Autobiografie zu erzählen haben.

Die Geschichte der schrittweisen, auch politischen Vernichtung eines grossartigen Filmtalents lässt sich vielleicht am besten anhand von Marco Bellocchios Debüt «I pugni in tasca» (1966) erzählen, jenem furiosen Zeitbild über die hoffnungslose Situation der italienischen Nachkriegsgeneration, das offensichtlich erheblichen Widerstand auslöste.

*

Regie-Debüts konnten immer auch aus bestimmten Kunstszene heraus entstehen oder Fortsetzungen anderer künstlerischer Ausdrucksweisen sein. Herbert Achternbuschs Debüt als Regisseur, «Das Andechser Gefühl» (1974), ist eine direkte Übertragung seiner literarischen Arbeit. Auch die Nähe zu einer bestimmten Musikszene (so wie man heute auch über VideoClips zum Film kommen kann) kann das Debüt tragen.

*

Eines der melancholischeren Kapitel in der «Theorie des Spielfilmdebüts» liesse sich überschreiben mit «das verlorene Talent». Jean-Louis Bertuccelli gab mit seinem Film «Rempart d'argile» 1968 ein Debüt, das wegen der Schönheit der Kompositionen gefeiert wurde; schon mit «Paulina 1880» (1972) begann sich diese Schönheit ins Leere zu entwickeln, und Film um Film enttäuschte der Regisseur die Erwartungen, weil er immer mehr konventionelle Motive aufgriff. Frank Perrys Debüt «David and Lisa» (1962), für den Oscar nominiert,

weckte ebenso grosse Erwartungen wie das von Arthur Barron («Jeremy», 1973), das in Cannes als Erstlingswerk ausgezeichnet worden war. Der eine bemühte sich, der andere weniger, an die grossen Erwartungen anzuknüpfen.

Nicht minder melancholisch stimmt das Kapitel über die Debütanten und Debütantinnen, die nach dem viel beachteten ersten Wurf über Jahre hinweg keine weiteren Arbeiten verwirklichen konnten – manche sind daran zerbrochen. André Téchiné musste nach seinem Erstling «Pauline s'en va» (1969) ganze sechs Jahre warten, bevor er einen weiteren Spielfilm realisieren konnte. Der Ruhm seines Erstlings «L'assassin musicien» (1974) half Benoit Jacquot nicht gegen das schnelle Vergessenwerden.

*

Es ist offenbar von hoher Bedeutung für das Gelingen eines Spielfilmdebüts als «Schlüssel» für ein Gesamtwerk, auf welche Weise die Ausgangsposition erreicht wurde. Im klassischen Hollywood-Film war es die Regel, dass sich ein Regisseur durch die verschiedenen Departements eines Studios hochdiente – über Assistenz, Drehbucharbeiten etc., um irgendwann in einem B-Film sein handwerkliches Geschick beweisen zu können, bis dann, oft nach einer ganzen Reihe von kleinen Filmen, die Chance für den grossen «eigenen» Film kam. Diese Aufstiegsgeschichten sind beliebt, weil sie das Äquivalent zur Biografie eines «Autoren» scheinen. Das moderne Hollywood funktioniert nur noch in Ausnahmefällen so. Stärker sind nun bestimmte Produktionseinheiten damit beschäftigt, junge Leute – oft direkt von den Universitäten – mit der ersten Chance auch an bestimmte Stile von Arbeit und Produktion zu gewöhnen. Signifikantes Beispiel ist etwa die «Spielberg»-Factory, in der eine Reihe von Debütanten wie Robert Zemeckis oder Lawrence Kasdan ihre Filme realisieren konnten, dabei aber unter einen gewissen Zwang gesetzt waren, dem Spielberg-Stil zu huldigen.

Für amerikanische Regisseure gibt es überdies stets die Möglichkeit eines «zweiten» Debüts; nachdem in einem Independent-Film der persönliche Stil entwickelt wurde, kann beim Debüt für ein grosses Studio die handwerkliche Fähigkeit und die Eignung für das Arbeiten in diesem System unter Beweis gestellt werden (oder auch nicht). Nicht alle Regisseurinnen und Regisseure haben dabei so viel Glück wie etwa Susan Seidelman, der mit «Desperately Seeking Susan» (1984) nach dem Erfolg ihrer unabhängigen Low-Budget-Produktion «Smithereens» (1981) eine beinahe verlustfreie Übertragung ihrer Methode und ihres Themas von einem System ins andere gelang.

*

Das Problem des Debüts als Chance und Gefahr gibt es keineswegs nur im Bereich des ambitionierten Autorenfilms. Auch auf dem Gebiet des Genrefilmes gibt es Regisseure und Regisseurinnen, die mit dem allerersten Film ihr ganzes Können zeigen und an die Kraft des Erstlings später nur annähernd



«Les quatre cent coups» (1959) von François Truffaut: vollendete Ausgangsposition für die Fortentwicklung von Stil, Methode und Thema



«Le vieil homme et l'enfant» (1966) von Claude Berri: entschlüsselung der Biografie



«Shadows» (1958) von John Cassavetes: radikale Einführung eines Stils

wieder herankommen. Dazu gehört etwa Mario Bava, der mit «La maschera del demonio» (1960) einen der stimmungsvollsten Horrorfilme dieser Jahre brachte, die Summe seiner Erfahrungen als Kameramann, Assistent und Second Unit-Regisseur in italienischen und gelegentlich amerikanischen Produktionen und mehr. Bava ist ein Regisseur, der mit seinem Debüt der «Kinomaschine» ein Schnippchen schlägt, dann aber immer wieder von ihr eingeholt wird.

*

Insbesondere jene Debüts, die eine radikalere Erneuerung einer Cinematografie begleiten, entstehen oft innerhalb von Gruppenprozessen. Zu den Regisseuren, die im Team debütierten, gehören etwa Luis García Berlanga und Juan Antonio Bardem, die 1951 – als Filmemachen unter den Bedrohungen der Franco-Diktatur ein schwieriges Unterfangen war – «Esa pareja feliz» realisierten. Sie entwickelten eine eigene Art des spanischen «Neorealismus», der seine Botschaften in satirischen Alltagsgeschichten zu verstecken gezwungen war.

Das Debüt ist freilich auch in Zusammenarbeit mit einem bereits etablierten Filmschöpfer denkbar. Grigori Alexandrow etwa gestaltete sein Debüt als Ko-Regisseur von Sergej M. Eisenstein bei «Oktjabr» (1927). Norman Jewison hat den Film «The Landlord» (1970) seinem langjährigen Mitarbeiter und Cutter Hal Ashby sozusagen während der Dreharbeiten geschenkt, um ihm den Einstieg in die Regie zu ermöglichen.

*

Je geringer die Anzahl der produzierten Kinofilme wird, je höher der Einsatz des Kapitals dabei, desto bedeutender wird das Debüt. Es entscheidet über den Marktwert von Produkt und Produzent, wo nicht der Studio-Stil wie bei Spielberg bestimmend ist, oder die Autorität einer Serie wie bei den Kameramännern, Drehbuchautoren, Schauspielern und Make-Up-Artisten, die im Verlauf langer Filmserien wie «Psycho» oder «Halloween» ihre Chancen bekommen. Anthony Perkins wurde für die Darstellung im dritten Teil von «Psycho» mit dem Angebot geködert, sein Regiedebüt zu bekommen.

Für die US-amerikanische Kinomaschine ist es zum einen ein Problem, das Risiko bei einem Spielfilmerstling so gut es geht zu mindern, auf der anderen Seite aber geht es auch darum, Regie-Stars aufzubauen.

Ganz anders stellt sich die Situation in einer von Förderung, Gremien und starker Einbindung der Ausbildung in die Produktion bestimmten Cinematografie wie etwa der deutschen oder der schweizerischen dar. Debütantin und Debütant haben hier besonders grosse Chancen, und in der Ausbildung kann bezüglich des Abschlussfilms sogar von so etwas wie einer Debüt-Garantie gesprochen werden. Es debütieren sehr viel mehr Regisseurinnen und Regisseure als der gestützte Markt aufnehmen kann, während in der kommerziellen «Kinomaschine» das Risiko des Debüts eher klein gehalten werden muss.

«Mit zwanghafter Regelmässigkeit», erklärt der deutsche Filmemacher Lutz Konermann, «bringt die Filmförderungs-

Vergabe-Praxis Erstlingsfilme in die Welt». Der Geburtshilfe indes folge kein System des Lebens. Das Privileg des Debüts geht auf Kosten der gesamten Filmkultur. So entsteht, vielleicht als Reflex auf die lähmende Gerontokratie, die in der kommerziellen Filmindustrie einst geherrscht hat, das Durcheinander, welches man die ästhetische Ökonomie nennen könnte. Hans Günther Pflaum, selbst hier und dort Gremienmitglied, konstatiert: «Ich habe schon Budgets von Erstlingsfilmen gesehen, die mehr kosteten als alle acht Filme von Achternbusch zusammen, und doch kann ich mich an keine von ihm inszenierte Einstellung erinnern, die, hätte er mehr Geld dafür bekommen, anders ausgesehen hätte.» Da nun aber die Förderung vor allem über den «Autor» oder die «Autorin» läuft, kommt es beim Debüt nicht darauf an, das handwerkliche Geschick unter Beweis zu stellen, sondern darauf, zu zeigen, dass man «etwas zu sagen» hat. Die einzige Chance für Debütantinnen und Debütanten ist es also, die ganze magische Biografie, den politischen Zorn, die Selbstentäusserung, die regionale Rückbindung und ästhetische Kraft in einen Film zu legen. So ist gleichsam mit einem Film alles gesagt. Er oder sie bekommt eine zweite Chance für die Realisation eines Films, der nicht selten so etwas ist wie ein Remake des ersten. Die Krise, so bestätigen es deutsche Regisseure immer wieder, kommt definitiv mit dem dritten Film: Die Bereitschaft der Gremien zur Förderung, die Rückendeckung durch die Ausbildungsstätten und nicht zuletzt das Wohlwollen der Kritik fehlen ebenso wie die Möglichkeit zur Fortentwicklung eigener Themen und Methoden.

Der «Normalfall» einer Karriere in einer Cinematografie wie der schweizerischen oder deutschen gestaltet sich immer mehr nach diesem Modell. Einem vielbeachteten Debüt folgt ein zweiter Film, der vom Zuwachs handwerklicher Fähigkeiten und vom ersten Verlust ästhetischer Authentizität kündigt; der dritte Film wird ein Fiasko, kommt gar nicht zustande oder wird verrissen. Danach ist der Regisseur bereit, sein Einkommen beim Fernsehen zu suchen. Stellt man dieses Modell noch einmal auf den Kopf, so wird aus dem Regiedebüt nicht mehr Beginn und Schlüssel eines geschlossenen Werkes (von einem Stadium des Experimentierens ganz zu schweigen), sondern zu einer Art Visitenkarte für den Eintritt in die Bildervernichtungsmaschine Fernsehen.

*

Das Kino wird immer wieder durch Regisseure und aus dem Schauspielbereich als eine Kunst belebt. Viele Schauspieler haben in den kommerziellen Cinematografien Regie geführt, ohne gross Spuren zu hinterlassen; sie konzentrierten sich naturgemäss zunächst stets auf die vorzügliche Präsentation der Darstellungskunst und weisen oft eine durch Erfahrung erworbene handwerkliche Geschicklichkeit auf, die sie bei Produzenten beliebt macht, allerdings den Zugang zum eigenen Stil nicht gerade erleichtert. Während etwa Alain Delon in seinem Regie-Debüt «Pour la peau d'un flic» (1981) ganz dem Stil seines verehrten Vorbilds Jean-Pierre Melville verhaftet blieb, kon-

zentrierten sich andere wie Paul Newman und Robert Redford zunächst ganz bewusst auf einfache, realistische Sujets, in denen sich die Frage von Stil und Methode von einem Punkt der Wahrheit aus entwickeln liess.

*

Neben der Bestimmung der Struktur des Debüts wäre immer auch eine Geschichte der eigenwilligen und unerwarteten Erstlinge zu schreiben. André Delvaux' spätes Debüt «De man die zijn haar kort liet knippen» (Der Mann, der sein Haar kurz schneiden liess, 1965) über einen verliebten Lehrer und eine Wasserleiche gehört dazu oder Philip Ridleys «Reflecting Skin» (1990). Juzo Itami («Tampopo») drehte seinen ersten Spielfilm «Ososhiki» (Beerdigungszeremonie, 1984) erst im Alter von 50 Jahren, weil er sich vor seinem berühmten Vater, einem Drehbuchautor und Filmpionier, fürchtete: «Der Beruf des Vaters ist wie ein riesiger Berg, der vor einem aufragt. Ich habe 50 Jahre gebraucht, um mich davon zu überzeugen, dass auch ich diesen Berg ersteigen kann.» Damit sind wir beinahe wieder am Anfang, beim Filmdebüt als Teil einer magischen Autobiografie.

*

Als Postscriptum ist vielleicht die Frage zu stellen, ob es für die Filmkultur Sinn ergibt, Debüts besonders zu fördern und mit besonderen Preisen zu bedenken. Die pragmatische Frage zuerst: Zahlt sich für die Erstlingsregisseurinnen und -regisseure eine solche Förderung aus? Ein Blick auf die Preisträgerinnen und Preisträger des Wettbewerbs in Locarno lässt die Frage unbeantwortet. Die filmkulturelle Förderung des Debüts setzt im Wesen die Filmförderung mit ihren Stärken und mit ihren Schwächen fort.

*

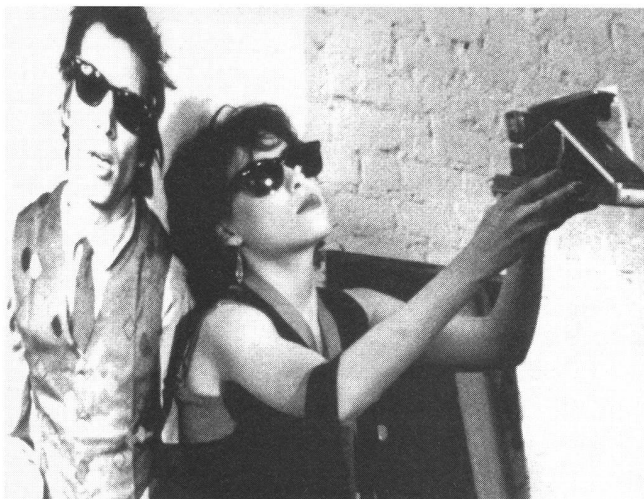
Das Durcheinander aus dem Zettelkasten will noch lange nicht zur Theorie werden. Neue Fragen tauchen auf: Worin unterscheiden sich Spielfilmdebüts von Menschen, die vorher Bücher geschrieben haben, von solchen die Dokumentarfilme gedreht haben, die Schauspieler waren, die bei verehrten Meistern assistierten? Ergeben diese Widersprüche eine nützliche Struktur im gegenwärtigen System der Filmproduktion?

Offenbar eröffnet das Debüt indes einen Diskurs, zwischen der «Person» und der «Maschine» einerseits, zwischen dem (ästhetischen) Ich und der (abbildbaren) Welt andererseits. Daher wird der Erstling nicht nur als besonderer Teil einer künstlerischen (oder immerhin handwerklichen) Laufbahn interessant, sondern auch als Bild dieser immer neuen Konfrontation in sich.

Mit der Veränderung von Ökonomie und Politik in der Filmkultur verändert sich freilich auch die Funktion des Debüts. Schon zeichnet sich die Frage nach dem «postmodernen Spielfilmdebüt» ab, das sich in jedem Fall ganz entschieden von dem Debüt der jungen und so oder so «revolutionären» Filmemacherinnen und -macher der vergangenen Jahrzehnte unterscheiden muss. ■ ►



«I pugni in tasca» (1966) von Marco Bellocchio: furioses Zeitbild, das die Vernichtung eines Film-talents einläutete.



«Smithereens» (1981) von Susan Seidelman: Entwicklung eines persönlichen Stils in einem Independent-Film.



«David and Lisa» (1962) von Frank Perry: erweckte grosse Erwartungen.