

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 34 (1992)  
**Heft:** 180

## Inhaltsverzeichnis

### **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:** 01.04.2025

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

«Die Ausstattung eines Films ist in dem Masse unsichtbar, in dem auch seine Musik unhörbar ist: am ehesten wird sie wahrgenommen als Mangel oder als Überfluss», formuliert Gerhard Midding in seinem «Porträt von Alexandre Trauner». Für uns eine Selbstverständlichkeit, im Rahmen der erklärten *politique des collaborateurs* auch einmal einen genaueren Blick auf *die unsichtbaren Objekte der Inszenierung*, die Dekors, die gebauten Sets, die Hintergründe zu werfen und einige der Persönlichkeiten, die dafür verantwortlich zeichnen, in den Vordergrund zu stellen. «Die grossen, komplexen Sets sind nicht notwendigerweise auch die am schwersten zu bewältigenden Aufgaben. Dazu zählt Trauner», schreibt Midding, «vielmehr Räume, die ihrem Wesen nach bar jeder Individualität sein müssten, denen er aber immer wieder einen persönlichen Charakter einzuhauchen vermag: Hotelzimmer.» Und Henry Bumstead bestätigt im Gespräch: «Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen *look* zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Deshalb bemühe ich mich, jeden Dekor anders aussehen zu lassen. Er muss natürlich realistisch wirken, aber gleichzeitig auch unterscheidbar von den anderen.»

«Rosi», erzählt Andrea Crisanti, «mag es nicht besonders, im Studio zu arbeiten. Im Gegensatz zu Fellini, der seine Filme vollständig in Cinecittà dreht, geht Rosi nur dann ins Studio, wenn es unumgänglich ist. Er liebt es, in Wohnungen einzudringen und sie zu seinem Studio zu machen. Das bedeutet für mich jedoch keineswegs weniger Arbeit, vielmehr muss ich häufig aufwendige Dekors für die Aussenaufnahmen entwerfen und bauen. Die Hauptschwierigkeit bei Aussen-Dekors liegt darin, dass man sie der vorhandenen Landschaft und Architektur anpassen muss. Bei Rosi kommt jedoch hinzu, dass er keinen rein dokumentarischen Ansatz hat. Man spricht bei ihm zwar immer von natürlichen Dekors, doch er nimmt sich die Freiheit, die Wirklichkeit zu verfremden. Selbst die Regisseure, die sich dem Neorealismus verpflichtet fühlen und das Leben auf der Strasse einfangen wollen, stellen nicht einfach nur ihre Kamera auf, fangen sofort an zu drehen und übertragen die Realität im Massstab Eins zu Eins in den Film.»

Ausstatter schaffen *Ansichten von Schauplätzen*, die gewissermassen *geduldig auf das Schauspiel warten*: «Die Dekors», sagt Andrea Crisanti, «schaffen eine bestimmte Atmosphäre und stecken den szenischen Raum ab, in dem die Schauspieler ihre Figuren zum Leben erwecken. Andererseits sollte auch in den Dekors selbst die Persönlichkeit der betreffenden Figur auf die eine oder andere Weise zum Ausdruck kommen. Wenn ein Schauspieler einen Raum durchquert, wird seine Figur also auf zwei Arten charakterisiert: durch seine eigenen Bewegungen und durch die Dekors.» «Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem,» bringt es Gerhard Midding auf den Punkt, «indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person, zu ihrem Geschmack und zu ihrer Psychologie verschafft. Das Dekor vermag Spannungen zu visualisieren, die im Drehbuch angelegt sind.»

Entdecken Sie für einmal den *Hintergrund* im Film.  
Walt R. Vian

FILM  
B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

1 '92  
34. Jahrgang  
Heft Nummer 180  
April 1992

---

Kurz belichtet	
Gespräch mit H. R. Giger	4
Babelsberg: Beschwörung eines Studios	12

---

Kino in Augenhöhe	
CAPE FEAR von Martin Scorsese	17

---

Politique des collaborateurs	
<b>Ansichten von Schauplätzen, die geduldig auf das Schauspiel warten</b>	21



Porträt von Alexandre Trauner	
<b>Träume aus Gips, Licht und Wind</b>	22
Kleine Filmographie von Alexandre Trauner	26
Gespräch mit Henry Bumstead	
<b>«Die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann»</b>	28
Kleine Filmographie von Henry Bumstead	38
Gespräch mit Andrea Crisanti	
<b>«In den Dekors sollte die Persönlichkeit der be- treffenden Figur auch zum Ausdruck kommen»</b>	41
Kleine Filmographie von Andrea Crisanti	45

---

Filmbulletin	
SHADOWS AND FOG von Woody Allen	46
BILLY BATHGATE von Robert Benton	49

---

Perspektiven	
<b>Das Motiv der Stadt im Schweizer Film</b>	51

---

Hommage	
<b>Jacques Prévert: Décors</b>	60

Titelblatt: Entwurf von Henry Bumstead für TOPAZ von Alfred Hitchcock  
Heftmitte: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von Alfred Hitchcock