Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 12 (1970)
Heft: 64

Heft

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

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

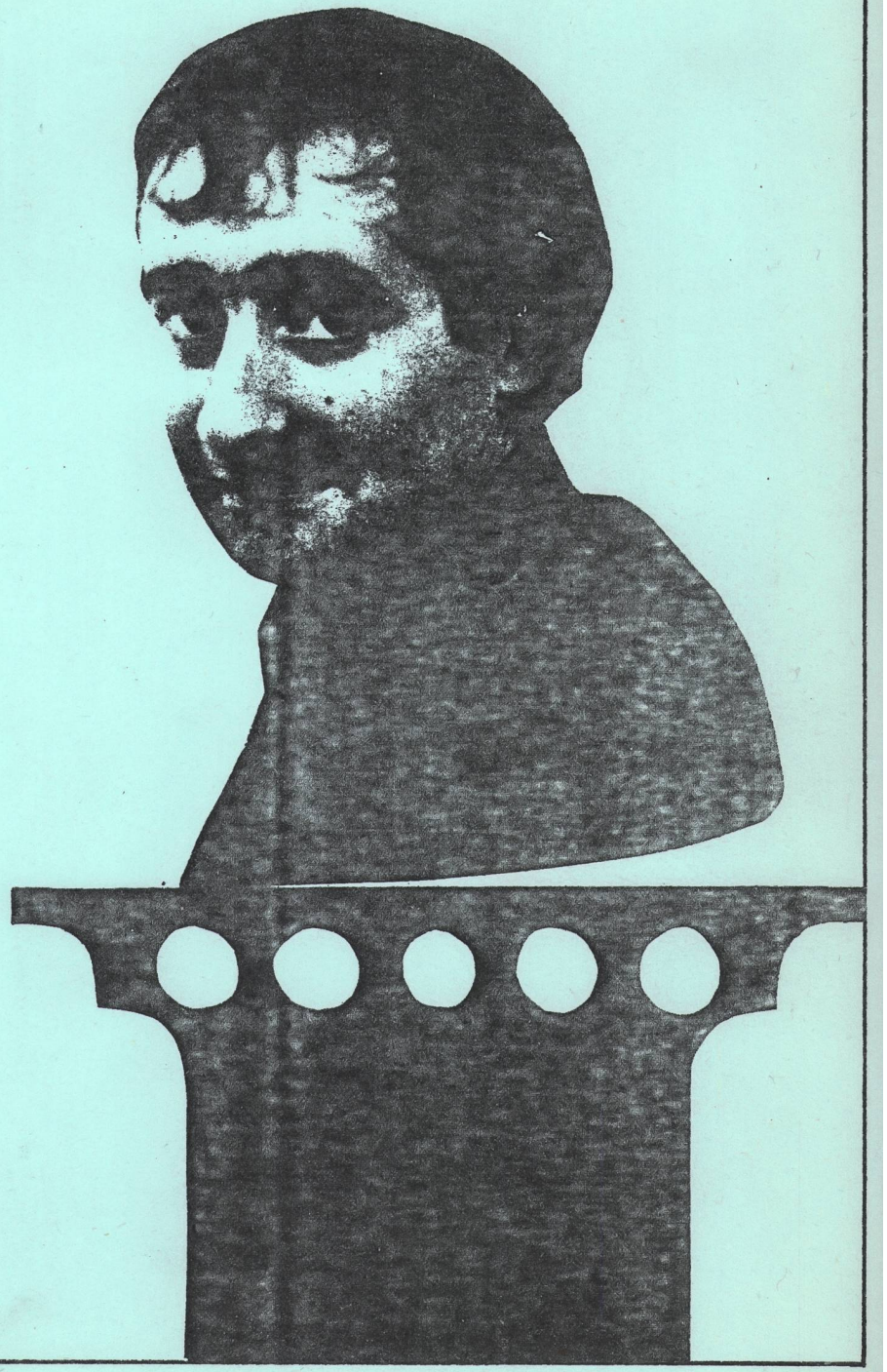
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 21.05.2025

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

FILM bulletin

1/70



FILMbulletin

12. JAHRGANG NO. 1 MÄRZ 70
NO. 64 DER GESAMTFOLGE
KATH. FILMKREIS ZÜRICH

Redaktion/Gestaltung	Walter VIAN
Grafik	Leo Rinderer
Schriftsatz	Maria-Liese Binzegger
Druck	Rotag AG
Herausgeber und Absender	KATH. FILMKREIS ZÜRICH Postfach / 8023 Zürich
Postcheck	80 - 49249

	Unpassende Gedanken	2
Thema der Nummer	Fredi M. Murer	
	King oder Clown	3
	Filmographie	6
	Interview	8
Ausgewählter Film	La vie, l'amour, la mort (Claude Lelouch)	14
Filmkritik	if ... (L. Anderson)	20
	Satyricon (F. Fellini)	22
	hell in the pazifik (J. Boorman)	24
	La Sirène du Mississipi (F. Truffaut)	25
Magazin	if ... - ein Plagiat?	26
	Die geheimen Zensoren	27
	5. Solothurner Filmtage	28
	Akademisches Filmforum 69	29

UNPASSENDE GEDANKEN ZUR UNZEIT AM FALSCHEN ORT UNPASSEND FORMULIERT

DIESE LEUTE SIND EINFACH UNBESCHREIBLICH: "GEMIETETE FRAGEZEICHEN"
KOENNTE MAN SIE NENNEN.

Charlie Chaplin über die Reporter

REPORTERIN: Guten Tag verehrter Meister! Darf ich Sie um eine Unterredung bitten?

Filmregisseur JOHNNY X: Unterredung?

REPORTERIN: Nun ja - ich bin Mitarbeiterin einer Filmzeitschrift und wir möchten dieses Gespräch publizieren.

JOHNNY X: Ahhh, mmm, soso. Von einer Filmzeitung sind Sie, mein Fräulein?

REPORTERIN: Ich bin übrigens Frau - ähh

JOHNNY X: Seit -? Wenn ich fragen darf.

REPORTERIN: Sieben Jahre schon - aber

JOHNNY X: Haben Sie Kinder?

REPORTERIN: Eines. Aber jetzt -

JOHNNY X: Und was haben Sie sich dabei gedacht? - ich meine ...

REPORTERIN: Aber ich bitte Sie-

JOHNNY X: Sie haben Ihre Flitterwochen verbracht. Womit?

REPORTERIN: Geht das nicht etwas zu weit - verehrter Meister?

JOHNNY X: Schön. Nun, haben Sie sich als Mädchen glücklicher gefühlt, als jetzt?

REPORTERIN: O gewiss - aber eigentlich

JOHNNY X: Gehen Sie oft mit fremden Männern aus?

REPORTERIN: Aber um Gotteswillen -

JOHNNY X: Glauben Sie an Gott?

REPORTERIN: Wie soll ich Ihnen darauf so schnell antworten?

JOHNNY X: Wieviele Künstler haben Sie schon interviewt?

REPORTERIN: Viele - sehr viele! Aber -

JOHNNY X: Und wie sind Sie sich dabei vorgekommen? Nicht etwas äähm -?

REPORTERIN: - -

JOHNNY X: Ja, und Verhältnisse, mit Berufskollegen - haben Sie ...?

REPORTERIN (will sich erheben): Verehrter Meister, Ihr Interess für mich ist zwar schmeichelhaft, aber -

JOHNNY X (sieht auf die Uhr, springt auf) auf): Donner und Toria! Man erwartet mich ja längst am Drehort. Sie entschuldigen doch, nicht wahr, liebe Frau, Frau - -, aber ich weiss ja noch nicht einmal Ihren werten Namen -

REPORTERIN: Dolly - Dolly Manzini

JOHNNY X: Also -, auf Wiedersehen Dolly!

frei nach Morgenstern

F.M. MURER

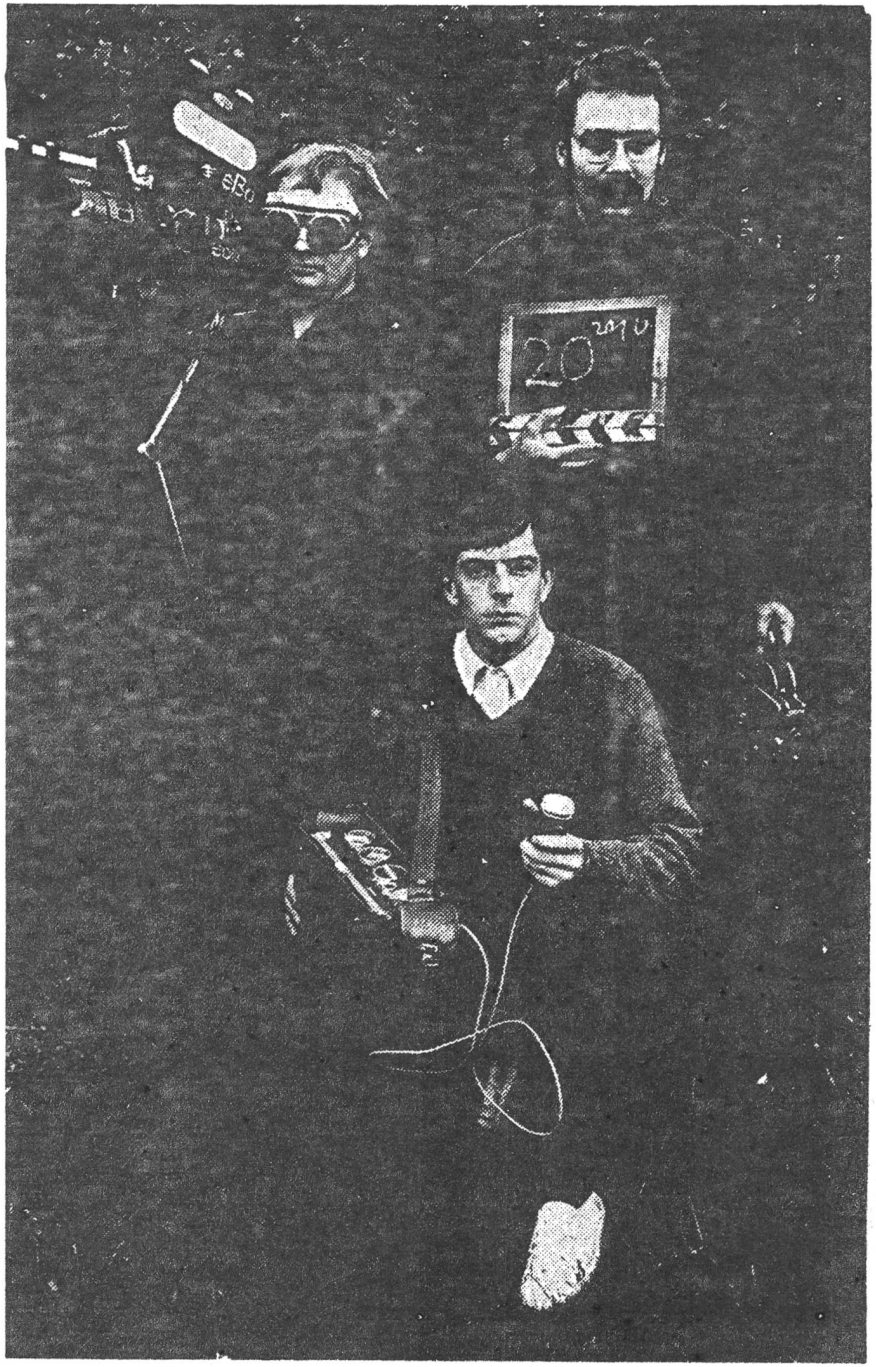
KING ODER CLOWN

MELCHIOR (CHICOREE)

KRITIKEN NACH
«SWISSMADE»

FREDI M. MURER IST BESCHEIDEN; ES KOMMT IHM NICHT DARAUF AN, BERÜHMT ZU WERDEN - ER MÖCHTE NUR SEINE FILME MACHEN. VIELLEICHT IST ER INSOFERN HOFNARR, ALS ER NOCH NICHT ERNST GENOMMEN WIRD; MIR SCHEINT ABER, DASS ER DORT, WO ES UM SEINE ARBEIT GEHT, KÖNIG IST.

WALTER VIAN



Dreharbeiten für VISION EINES BLINDEN

"...acht, vier." --

"Murer - "

"Ja. Guten Tag, Herr Murer! Wir ... wir möchten gern ..."

Das Atelier - so nennt man doch den Arbeitsraum eines Künstlers - befindet sich im Parterre eines alten, verwitterten Häuschens am verkehrsreichen Zeltweg in Zürich. So leicht allerdings findet man es nicht:
leicht übersehbar, von der Strasse her beinahe verdeckt durch halbmannshohe Hecken, die eine kleine Grünfläche umschliessen: das kleine Häuschen liegt da, wirkt baufällig und passt so gar nicht in seine Umgebung. Ueber einen ausgetretenen Kiesweg, der - wie es zunächst scheint - ebensogut anderswohin führen könnte, wird die Haustür erreicht. Der Flur ist stockfinster, auch wenn es draussen erst einzudämmern beginnt. Im Schein der Flamme eines Feuerzeugs wird vorerst ein an der Tür befestigtes Ablagebrettchen sichtbar: "Zeitungen"; dann ein Namensschild: "Fredi M. Murer" - den Filmschaffenden dazu, kann sich jeder, der will, selbst denken.

"Ein Interview mit dem Filmregisseur Federico Fellini zu machen ist leichter, als Fredi M. Murer auszufragen." Dies war unlängst in einer Illustrierten zu lesen - na denn ...
Mit einem Tonbandgerät und einigen Notizen (Meiers kleinem Fragenkatalog "Dumme Fragen an grosse Leute - für den Hausgebrauch"), also recht gut ausgerüstet und vorbereitet, stehen wir vor Murers Tür - und haben gemischte Gefühle.
Wir klingeln.
Ein paar Geräusche - es kommt jemand! (Kein Wunder, wir sind ja 'telefonisch angemeldet'.)
Vorsichtig, beinahe zaghaft öffnet sich die Tür.
Licht fällt in den Flur.
Fredi M. Murer - unter 'Kennern' als KING

MELCHIOR OF SCHWEIZERFILM bekannt - äugt aus seinem Bau hervor. Aeugt ist treffend: ängstlich und doch pfiffig ist sein Blick; er ist gewappnet, kann sich jederzeit bei der geringsten Gefahr zurückziehen.

Wir treten in einen langen, schmalen Raum; funktional getrennt - noch unterstrichen durch das Reststück einer, scheinbar einmal vorhandenen, Zwischenwand - in Arbeits- und Diskussionsteil: Murers Atelier.

Im Arbeitsteil steht ein auffallend grosser Tisch: übersäht mit Papieren, Notizen, Zeitungsausschnitten ...; vom 'Deckenanschluss' fällt ein Kabel zum Telefon; einige Blechbüchsen, Filmrollen liegen herum. Auch neben und unter dem Tisch, aufgeschichtet: stapelweise Zeitungen - Stapel, die vom Fussboden bis zur Tischplatte reichen. Ausserdem in diesem Teil des Zimmers noch ein Stuhl; etwas Platz - ein Gang, der noch als Zugang zum Gestell frei bleibt, welches die ganze, dem Fenster gegenüberliegende Wand ausfüllt. Es ist, wohl selbstgebastelt, äusserst einfach, aber wiederum prallvoll mit 'Material', abgelegt in Registern - sie scheinen ihrerseits beinahe zu platzen! - die sehr praktisch und leicht zugänglich darin aufgehängt sind. Da und dort, an die Wand gesteckt, einzeln und in Gruppen: Bilder aus seinen Filmen, von sich und von - oder mit - seinen Freunden.

Im verbleibenden zweiten Teil des Ateliers gibt es mehr freien Raum. Im Zentrum ist Platz für eine Diskussionsrunde (oder ein Interview): ein altes Wrack von Kanapee (wohl aus dem Brockenhaus) zwischen zwei Fenstern an die Wand gestellt; andeutungsweise ein Tischchen, darüber baumelt nackt eine Glühbirne; ein wakkeliger Stuhl und ein, mit einem einmal weissen Fell ausgelegter, Korbsessel. Auch hier steht und liegt allerlei herum. Etwa in einer Ecke der kleine Holzofen und darauf ein zerbeultes Blechkesselchen - so zum Leimanrühren?

Bei den Dreharbeiten zu SWISSMADE

CHICOREE

FILMOGRAPHIE

1960	MARCEL 8mm, 30min, schwarz/weiss stumm
1961	DER FALLENDE TURM VON PISA 16mm, 13min, sw, stumm
1964	PAZIFIK - ODER DIE ZUFRIEDENEN 16mm, sw+coloriert, Magnetton Original 3h (2.Fassung 60min) Qualtätsprämie
1966	BERNHARD LUGINBUEHL 16mm, 23min, farbig, Licht/MT Qualitätsprämie
1966	CHICOREE 16mm, 27min, fa, L/MT Qualitätsprämie, Preise: Oberhausen 66, Cinestud Amsterdam
1967	Neufassungen von Episoden aus Pazifik: METEORIT 16mm, 14min, sw, MT BALANCE 16mm, 12min, sw, MT
1967	CENTRE LE CORBUSIER (mit J.Gasser) 16mm, 31min, fa, L/MT
1968	VISION EINES BLINDEN (Experiment) 16mm, 6omin, fa, MT
1969	Swissmade, 3. Episode 2069 - ODER DORT, WO SICH FUTUROLOGEN UND ARCHEOLOGEN GUTE NACHT SAGEN 35mm, 38min, Eastmancolor, LT
1969	SAD - IS - FIKTION 16mm, 63min, fa, MT

SWISSMADE

An den Wänden grossflächig Graphiken, die sofort an SWISSMADE erinnern; einige Collagen - vermutlich von Murers Freund Renzo Schraner. Und an der langen, freien Wand ein Montageplan - wohl für einen Film, an dem King Melchior gerade arbeitet.

Wir richten uns ein, hängen das Mikrophon auf und machen unser Tonband startklar; setzen uns umständlich, zünden noch eine Zigarette an - Ton ab!, Tonband läuft: das Gespräch kann von uns aus beginnen.

KURZBIOGRAPHIE

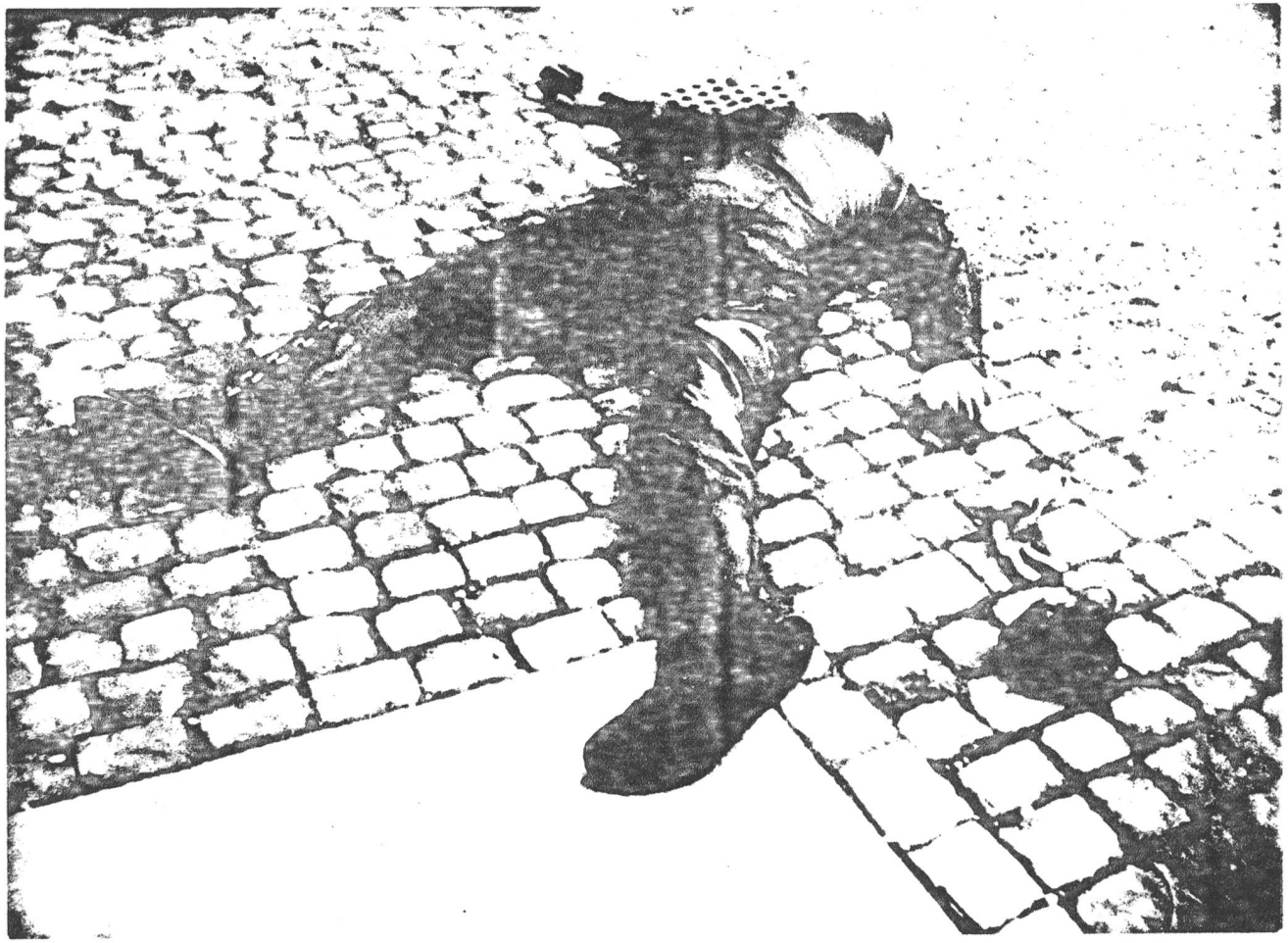
FREDI M. MURER WURDE AM 1. OKTOBER 1940 IN BECKENRIED GEBOREN. 1961 ERWARB ER SICH DAS DIPLOM DER FACHKLASSE FÜR FOTOGRAPHIE AN DER KUNSTGEWERBESCHULE ZÜRICH.

1964 ENTSTAND SEIN FOTOBUCH "JUGEND 13 - 20". SEIT 1961 MACHT FREDI MURER FILME. 1965 GELANG IHM DER EIGENTLICHE DURCHBRUCH MIT DEM FILM "PAZIFIK".

INTERVIEW MIT F. M. MURER

GESPRÄCHSPARTNER:

E.P. FROMM + W. VIAN



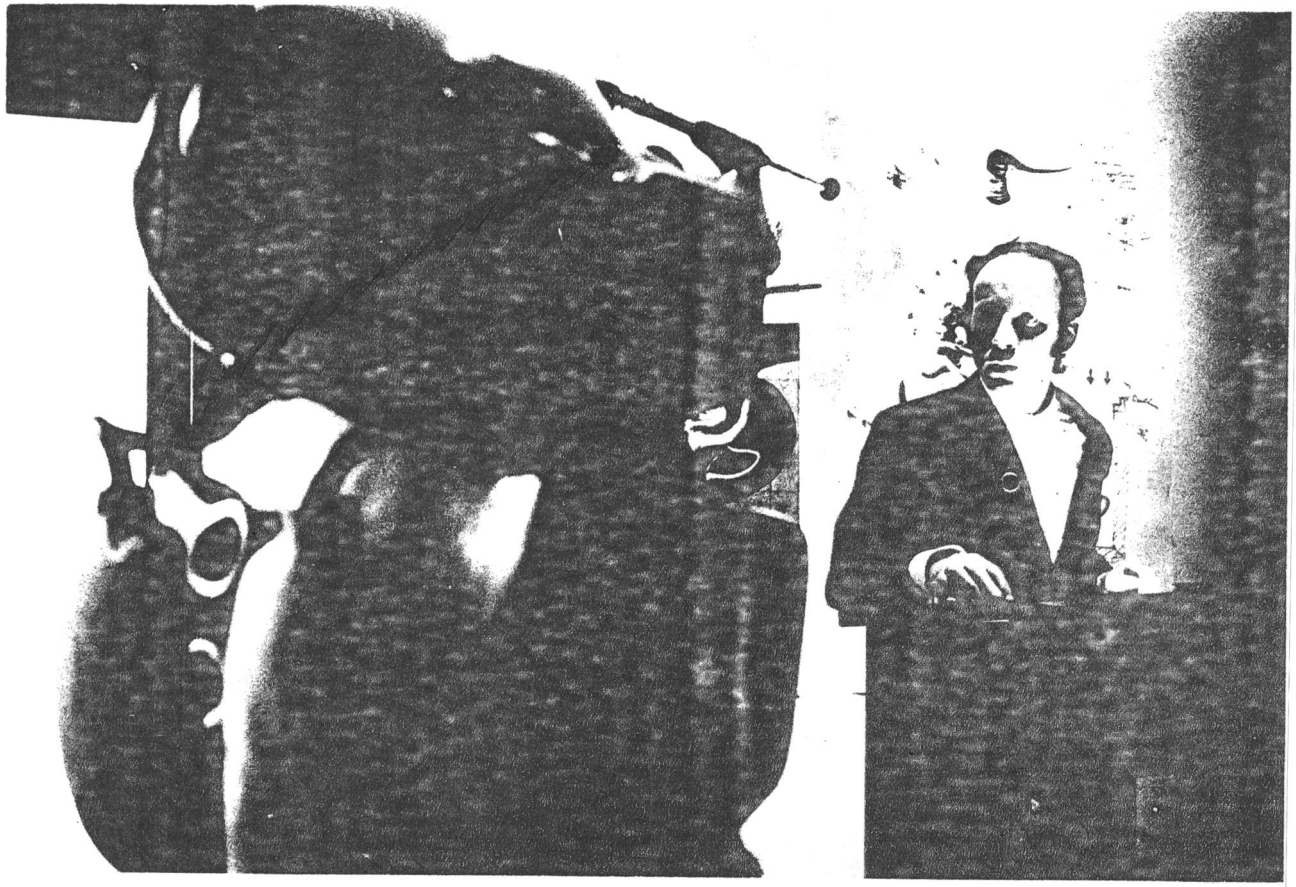
BULLETIN: Herr Murer, angenommen, jemand sagt zu ihnen: "Ich möchte einen Film drehen." Was raten sie ihm?

MURER: Welche Voraussetzungen bringt er mit? Hat er einmal geträumt, er wolle Filme machen und kommt nun zum mir? Wenn mir jemand diese Frage stellt, muss ich mit Gegenfragen antworten. Solange ich nicht genau weiss, was dieser Typ eigentlich machen will, kann ich ihm auch keinen Rat erteilen. Am besten: "Mieten sie eine Kamera!" Ob ihm dies wohl genügen wird..?

BULLETIN: Nehmen wir an: Er hat gewisse Erfahrungen im Filmen, er hat vielleicht einen Filmkurs besucht oder selbst schon einige Filme gedreht. Nun 'kommt er nicht ins Geschäft'. Was soll er tun?

MURER: So einer kommt nicht zu mir. 'Ins Geschäft kommen'.... Ich selbst bin auch nicht 'drin'. Eigentlich bin ich ein Aussenseiter im schweizerischen Filmschaffen, ein Einzelgänger. Meine Filme habe ich - von "swissmade" einmal abgesehen - selbst finanziert; auch die Drehbücher sind von mir geschrieben worden. Lassen sie es mich so formulieren: Ich bin ein Vertreter des "Autorenfilms": Projekt und Realisation sind sehr eng miteinander verbunden, ja gehen ineinander über. Ich gehöre also nicht zu jenen Regisseuren, die ihre Filme nach einem vorliegenden Drehbuch realisieren - was ja einer

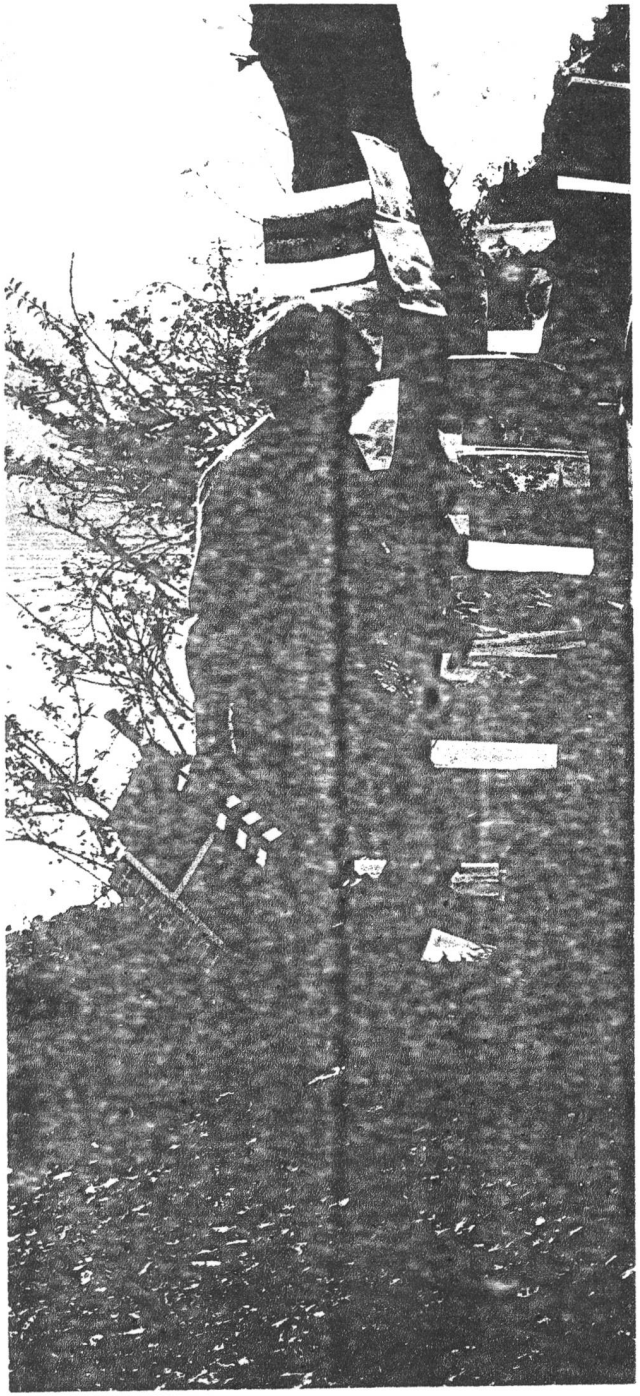
Theater-Inszenierung vergleichbar ist.
Beim Filmen gibt es - so glaube ich - kein Rezept, keinen eigentlichen Lehrweg. Man kann eine Filmschule besuchen und mit einer selbständigen Arbeit abschliessen.... Damit hat man vielleicht Chancen, in die Produktion zu kommen. Einen Rat erteilen? Ich kann bestenfalls meinen eigenen Weg schildern: Um etwas weit - vielleicht zu weit - auszuholen: Als ich in der vierten Klasse der Primarschule war, sah ich den Spielfilm von Chaplin "The Kid". Die Folge: Ich identifizierte mich ein paar Wochen lang mit dem darin vorkommenden Kinderstar, was sich schliesslich auf meine Noten im Zeugnis auswirkte. Nach der Schule absolvierte ich die Fotoklasse der KGS Zürich (= Kunstgewerbeschule). Unsere Klasse musste an den Vorbereitungen für eine Filmausstellung in Zürich mitarbeiten. Auf diese Weise lernte ich die verschiedensten Filme kennen: Werke von Méliès, Flaherty und anderen Klassikern - insgesamt wohl über hundert Filme. Unsere Aufgabe bestand darin, mit dem Photoapparat einzelne Bilder direkt von der Leinwand zu "kopieren". Während dieser Arbeit hat es bei mir zum zweiten Mal geschaltet...
An die Klassiker ranzukommen, ist bei uns sehr schwierig: In Zürich gibt es keine Cinémathèque. In Paris können die Cinéasten den Film "am Film" studieren. Wir dagegen müssen warten, bis ein Reprisenkino wieder einmal einen alten Film zeigt.



Von amerikanischen Filmen kann man ungeheuer viel lernen. Aber nicht nur von den Klassikern: Gerade an Serienproduktionen lässt sich studieren, wie ein Film in bestimmter Weise aufgebaut wird. Das anspruchslose Thema, die banale Fabel, lenkt den Blick nicht vom Formalen ab. Die Western mit dem immer gleichen Ritual: Clichés werden aufgebaut, verwendet und verbraucht. Gerade diese Filme beinhalten meist den Extrakt einer langjährigen Erfahrung in der Anwendung der Dramaturgie. Godard zitiert solche Clichés permanent. Er hat dabei auch entdeckt, dass es "Zweit- und Drittklassregisseure gibt, die zu Schöpfern von eigentlichen Filmgattungen geworden sind - ohne dass sie es allerdings selbst bemerkt hätten.

BULLETIN: Wird aber nicht gerade von ihnen gesagt - und geschrieben - , dass sie sehr selten ins Kino gingen?

MURER: Ja, das stimmt schon. Trotzdem - diejenigen Filme, die mir als wichtig erscheinen, sehe ich mir an. Allerdings brauchen es dann nicht unbedingt Filme zu



sein, die in den Bewertungen mit vier Sternchen versehen sind.

BULLETIN: Sie sind gelernter Photograph. Glauben sie, ganz allgemein, dass dieser Beruf für einen Filmer von Vorteil ist?

MURER: Sicher ist er keine notwendige Voraussetzung; im Gegenteil, ich sehe sogar eine gewisse Gefahr darin... Allzuleicht klammert man sich an bestimmten formalen Vorstellungen fest: das schöne Bild, der richtige Ausschnitt, "goldener Schnitt". Ich verstehe, dass viele Leute, die Kameramann werden oder Filme machen wollen, im Moment aber keine Möglichkeit zum "Einstieg" sehen, sich sagen: Ich schlage zunächst den Weg eines Photographen ein. Mir ging es ähnlich. Ich habe schon während der Jahre an der Kunstgewerbeschule Filme gedreht, weil ich nach einer Möglichkeit suchte, "alles" miteinander zu kombinieren. Ich habe ein paar Jahre lang gearbeitet und gespart, um mir eine 16-mm-Kamera und Filmmaterial zu kaufen. Erst dann fing ich an, "richtig" zu filmen. Ich habe viel Kapital und Energie investiert - nie jedoch in der Hoffnung, etwas dabei "herauszuholen". Für denjenigen aber, der die ernste Absicht hat Filme zu drehen, lohnen sich solche Investitionen bestimmt. Er muss allerdings wissen, dass ihn sein "Vergnügen" rund Fr. 10'000.-- kosten kann, etwa für einen Kurzfilm von zwanzig Minuten.

Mein erstes (30-seitiges) Drehbuch stellt, auch wenn es nie verwirklicht wurde, in einer gewissen Weise das Inhaltsverzeichnis meines ganzen bisherigen Schaffens dar: Bis heute waren alle meine Filme Portraits. Sie stellen meine Freunde vor. Portrait-Filme - im Extremfall handelt es sich ja immer um ein Selbstportrait des Autors oder um eine "Reproduktion" desjenigen, der vor der Kamera steht. In der Praxis wird daraus aber meist eine Synthese von beiden Möglichkeiten, eine Synthese, die ich anstrebe.
Ich drehe also einen Murer-Film (von den Stilmitteln und der Gestaltung her) etwa über Luginbühl. Aber auch CHICOREE und PAZIFIK sind Portraits meiner Freunde. Ich bezeichnete meine Art Filme herzustellen als Cinéma privé - eine Bezeichnung, die man nicht allzu wörtlich nehmen darf. Sie deutet aber doch an, dass ich alle meine damaligen Filme sehr stark aus einem privaten Kreis heraus entwickelte. Im Gegensatz etwa zu Yersin ist es nicht mein Ideal, möglichst breite, grosse und lange Filme zu drehen. (Ich möchte das nicht als Werturteil verstanden haben.) Meine Filme mache ich so, wie etwa ein Maler seine Bilder malt: im Einmannbetrieb.

BULLETIN: Greifen wir noch einmal zurück: Glauben sie nicht auch, dass ein Film, der zum eigenen "Vergnügen" hergestellt wird, leichter, gelöster wirken

kann und gerade deshalb auch besser ist?

MURER: Ja, das ist wahr. Aber irgendwie hab' ich dies auch so gemacht: meine ersten Filme sind praktisch aus reinem Spieltrieb entstanden! Ich dachte am Anfang nie daran, meine Filme öffentlich vorzuführen. Mein erster grösserer Film wurde für mich beinahe zur Zerreissprobe: mein Talent musste sich bestätigen. In anderen freien Berufen mag dies ja ähnlich sein; wieviele Leute ändern ihre Tätigkeiten solange, bis sie gefunden haben, was ihnen wirklich entspricht. Gerade bei den Schriftstellern gibt es doch die verrücktesten Geschichten darüber, weshalb sie zu schreiben begannen. Jedoch, ihnen genügen Papier und Bleistift, um sich zu testen - ein Filmer braucht Geld.. Hinzu kommt noch: Die Chance, einen ersten abendfüllenden Spielfilm zu realisieren, wird von vielen Regisseuren verpatzt, weil sie den kommerziellen Erfolg suchen, deshalb ihren eigenen Weg verlassen und auf ausgetretenen Pfaden weiterschreiten. Jeder Filmer stent einmal vor diesem Problem, und nur durch ehrliches Auseinandersetzen mit sich selbst kann es überwunden werden.

BULLETIN: Sie sprachen einmal davon, dass sie mit SWISSMADE die erste Phase ihres Schaffens abgeschlossen hätten. Was wird sich nun ändern? Worin werden sich ihre künftigen Filme von den bisherigen unterscheiden?

MURER: Die bisherigen Filme sind eigentlich alle aus dem Cinéma privé heraus entstanden. Auch SWISSMADE hat - mindestens von der Form her, zum Teil sogar thematisch - eine sehr starke Beziehung zu PAZIFIK. Obwohl auch SWISSMADE nicht durchwegs nur gespielt ist, kommt bei diesem Film hinzu, dass nicht mehr allein die subjektiven Probleme der Darsteller behandelt werden; er hat ein übergeordnetes Thema, in das die einzelnen Spieler integriert sind. Ich glaube, dass ich mich nun vom Cinéma privé löse, vom Subjektiven und Privaten weggehe und die Probleme allgemeingültiger behandle: so betrachtet, ist SWISSMADE eigentlich ein Bindeglied zwischen zwei Phasen. Zur praktischen Arbeit: Bisher habe ich alle Projekte selbst entworfen. Ich denke, dass ich in Zukunft vermehrt Mitarbeiter hinzuziehen werde: einen Schriftsteller oder Journalisten als Drehbuchautor; einen Kameramann... Dennoch - meine Arbeit wird wahrscheinlich immer experimentellen Charakter

haben, so dass das Endprodukt bei Drehbeginn niemals feststehen wird.

BULLETIN: Werden sie also allgemeine Probleme, die von aussen kommen, behandeln?

MURER: Bisher waren es persönliche Probleme; in Zukunft werden es wahrscheinlich gesellschaftliche Probleme sein.

BULLETIN: Diese waren doch schon in SWISSMADE da!

MURER: SWISSMADE - das ist eine Schwelle. Ich weiss...

BULLETIN: Andersherum gefragt: Wie sieht ihr nächstes Projekt aus?

MURER: Ich weiss noch nicht, wie es konkret weitergehen soll. Verstehen sie mich richtig: es handelt sich nicht um Resignation - es ist dies vielmehr eine schöpferische Leere.
Das wäre mein Ideal: Filme zu machen, die, obwohl sie sehr privat sind, eine Verbindlichkeit besitzen, welche auch ein breiteres Pbulikum anspricht. Ich zweifle allerdings daran, ob zur Zeit das Filmbewusstsein schon so weit entwickelt ist, dass auch sehr eigenwillige Arbeiten akzeptiert werden und jenes Publikumsinteresse finden, welches dem Filmschaffenden erlaubt, weitere Projekte zu realisieren.

BULLETIN: Damit haben sie uns wohl in groben Zügen ihren Weg geschildert, wie sie ihn auch einem Ratsuchenden...

MURER: Ja, und nun müsste er selbst entscheiden: liegt ihm dieser Weg, will er Autorenfilme machen oder nach anderen Möglichkeiten suchen.

BULLETIN: Konkrete Möglichkeiten - etwa für die Realisierung eines geplanten Projektes - können sie uns keine nennen?

MURER: Doch. Man kann beim Bund ein Exposé oder ein Drehbuch einreichen und um Produktionsbeteiligung nachsuchen. Von der Jury als gut befundene Projekte werden mit einem Beitrag, der bis zu 50 % der Produktionskosten betragen kann, gefördert - für unbekannte Leute dürfte es allerdings äusserst schwierig sein eine solche Unterstützung zu erhalten.
Die ersten Gehversuche sollten eigentlich an einer Filmhochschule gemacht werden (können). Doch bei uns gibt es nur einen Ansatz dazu: Die Filmkurse an der Kunstgewerbeschule. Daneben - wie gesagt - gibt es praktisch nur: Selbststudium im Alleingang.
Wir haben in der Schweiz in letzter Zeit verschiedene Tendenzen. Von allen Seiten beginnen junge Leute, Filme zu machen - mit unterschiedlichen Voraussetzungen, verschiedenen Absichten und widersprüchlichen Ansichten 'über Film'. Doch gerade dies scheint mir richtig zu sein - persönlich bin ich weder gegen Papas noch gegen Bubis Kino - , ein jeder soll doch seine Filme machen, und jeder, der Filme dreht, sollte SEIN Publikum finden. Dabei versteht es sich von selbst, dass derjenige, der billigere Filme macht, mit dem kleineren Publikum auskommt, als jener, der Monsterfilme...
Aufwendige Filme müssen nun einmal so gemacht werden, dass sie ein sehr breites Publikum erreichen. Aber eben, jeder kann einmal 'über die Schnür hauen'...., so dass der Film weniger einspielt, als er gekostet hat.

BULLETIN: Also jeder sein Publikum... aber, meinen sie damit ein ANDERES, oder werden sie sich vermehrt nach dem VORHANDENEN Kinopublikum richten?

MURER: An sich tendiere ich mehr auf die zweite Version. Ein Publikum muss man ja erreichen, aber ich möchte keine indifferente Masse, sondern Zuschauer, die ich auch ansprechen kann - ich möchte mein Publikum finden. Sehen sie, Godard ist das gelungen. Seine Filme werden als Godard-Filme gesehen. Man (sein Publikum) kennt seine früheren Filme, man kennt seine Weltanschauung und seine politische Haltung, man weiss, wie er denkt und was er in seinen Interviews sagt. Seine Filme werden als Produkt persönlicher Auseinandersetzung mit seiner Zeit, der Welt und ihren Problemen verstanden.
Beim Filmen ist leider noch selten, was bei der Literatur selbstverständlich ist. Man kauft □

Lesen Sie
bitte weiter
auf Seite 30

W. VIAN

BESPRECHUNG EINES AUSGEWÄHLTEN FILMS

Anmerkung zu dieser neuen Rubrik:

Es gibt verschiedene Ansichten darüber, wie ein bestimmter Film besprochen werden sollte; es gibt verschiedene Arten - von mir aus Methoden - einen Film zu besprechen - und neue Filme erfordern auch neue Wege der Kritik.
Ausserdem gibt es immer wieder ganz eigenwillige Meinungen zu einem Film, die sich sehr wohl begründen lassen.
In den 'üblichen' Kurzbesprechungen gelingt es jedoch nur selten, solches genügend zum Ausdruck zu bringen;von nun an hat jeder Gelegenheit, einen Film auszuwählen und auf seine persönliche Weise zu besprechen! (Beiträge bitte an die Redaktion senden)

CLAUDE LELOUCH

LA VIE, L'AMOUR, LA MORT

1

Schriftsteller leiten manchmal, vor allem kritisch betrachtende Artikel mit einem Zitat ein, einem Motto, das bereits den Kern der folgenden Gedanken enthält. Kurt Tucholsky etwa, hat einmal einem Beitrag, in dem er sich über die Wiedereinführung der Prügelstrafe mokiert, ein paar Zeilen, die das Publikum während eines Stierkampfes beschreiben, vorausgehen lassen ...
Ein Stierkampf, grausam - aber faszinierend mit der Kamera eingefangen und 'stierkampfgerecht' montiert; das Mörderspiel, die brutale Quälerei: ein Stier, bereits tödlich verletzt, beumt sich nocheinmal - ein letztes Mal! - auf, das Publikum ist begeistert, es kreischt ..., aber nun fällt der Getötete endgültig in den Sand und es wird ruhig in der Arena: diese Szene bringt der Vorspann des neusten Films von Lelouch - dies ist sein Motto.

2

Ein verliebtes Paar fährt an einem sonnigen Nachmittag über Land. Zwei andere, schwarze Wagen - übers Autotelefon miteinander in Verbindung - verfolgen sie, unauffällig und unbemerkt. Bei einem Motel biegen die Wagen von der Strasse ab: das Paar mietet ein Zimmer und schliesst sich darin ein; die Verfolger - hastig, nervös - besetzen je zu zweit Tür und Fenster des fraglichen Raumes, der fünfte, scheinbar ihr Chef, gibt Anweisungen ... Die Männer auf ihren Posten lauschen angespannt; später trinken sie etwas und kauen belegte Brote, bleiben aber aufmerksam - sie warten ... Plötzlich, aufgescheucht wie eine Vogelschar, stieben sie davon: die Tür wird geöffnet, das junge Paar tritt ins Freie, der Mann, Francois Toledo, bezahlt die Zimmerrechnung und fährt mit seiner Geliebten in die Stadt zurück - beschattet von den schwarzen Wagen.
An einer Kreuzung steigt Toledos Begleiterin, Caroline, aus, und er, nun noch von einem Auto verfolgt, fährt nach Hause. In seiner Wohnung macht er sichs bequem, isst einen Apfel, liesst die Zeitung ... Seine Frau kommt von der Arbeit nach Haus und mit ihr die etwa zehnjährige Tochter: gemeinsam essen sie, plaudern und necken sich und gehen später zu Bett.
Am andern Tag sitzen die Verfolger, also jene fünf Männer aus den schwarzen Wagen, in einem Café und reden von Toledo, seiner Frau,Jeanne, und von seiner Geliebten. Dieses Gespräch wird untermalt durch Bilder von den Besprochenen: wie sie den Tag verbringen, wie sie arbeiten - Francois in einer Autofabrik, er poliert mit einer Schmirgelscheibe Karosserien; Jeanne fertigt Spielzeugpuppen an - serienmässig -, Augen einstanzen, Haare aufkleben, frisieren ...; beim Essen in der Kantine se-

AMIDOU, der 29jährige Hauptdarsteller, ist der Sohn eines französischen Rechtsanwaltes, der in der marokanischen Stadt Rabat lebt. Amidou liess sich am Pariser Centre de la Rue Blanche zum Schauspieler ausbilden und erhielt seine erste aufsehenerregende Theaterrolle von J.L. Barrault. Mit einer Rolle in "Les Paravents" wurde der junge Schauspieler in ganz Paris bekannt und dies führte zu seiner Verpflichtung für Lelouchs Film "Un fille et des fusils". Nun stand er zum zweiten Male vor der Kamera.

hen sich die Geliebten (weil auch Caroline in der Autofabrik arbeitet), sie zwinkern einander und lächeln; in den Menschenfluten, die sich nach Arbeitsschluss aus den Fabriktoren ergiessen ...
Francois und Caroline treffen sich in einem Hotelzimmer - um sich zu lieben; wiederum stehen Männer vor ihrer Tür. Zwei andere durchsuchen inzwischen Toledos Wohnung; sie finden eine Eintrittskarte zu einem Stierkampf. Der Chef - er hat im Wagen scheinbar auf diesen Anruf gewartet - läuft die Hoteltreppe empor und schreit: "Wir greifen ein!" - "Oeffnen! - öffnen, Polizei!" Wie die Dedektive durch die aufgebrochene Tür eindringen, liegen die beiden noch im Bett - sie sind erstaunt. Widerwillig, aber bedroht durch einige Revolver doch ohne grossen Widerstand, ziehen sie die Kleider an ... Handschellen schnappen ein; sie werden die Treppe hinunter bugsiert, in die Wagen gezerrt - ihre Gesichter fragen: warum?
Die ganze Nacht über dauert das Verhör auf dem Polizeirevier an - nur Gesichter, Gesten! In den Bildern diese Andeutungen, die aber alles besagen: Kampf, Erschöpfung, Gefühlsausbruch, Verzweiflung ... Die Fragen hängen in der Luft, die Argumente bleiben uns unbekannt - und gerade darum betrachten wir die Sache anders: menschlicher - die Aufschreie verhallen tonlos, nichts nimmt ihnen die Kraft - Lelouch hat diese hart und dramatisch geschnittene Sequenz optisch gestaltet und ihr, als Kontrast, einen leichten Schlagerrhytmus unterlegt.
Am Morgen wird Caroline entlassen. "Toledo hat gestanden", bemerkt ein Dedektiv beiläufig, der sie hinausführt. Francois wird in einem vergitterten Wagen ins Gefängnis überführt. Und hier ergeht über ihn die ganze, unmenschliche Prozedur - Routineangelegenheit: Taschen leeren,

ZUM REGISSEUR DIESES FILMS:

Bereits 1961 - 23 Jahre alt - brachte der gebürtige Pariser, CLAUDE LELOUCH, seinen ersten abendfüllenden Spielfilm LE PROPRE DE L' HOMME heraus. Er hatte ihn nicht einfach 'bloss' inszeniert, sondern auch selbst das Drehbuch geschrieben, den Film finanziert und in der eigenen Produktion - "FILMS 13", benannt nach den 13 Buchstaben seines Namens - hergestellt. Obwohl bereits dieser Streifen einigen Pariser-Filmkritikern auffiel, brachte er Lelouch an den Rand des finanziellen Ruins. Trotzdem machte er weiter: 1964 fand L' AMOUR AVEC DE SI... (Kurzbesprechung FILMBULLETIN 1/69), der zweite Spielfilm des jungen und begabten Filmenthusiasten bei einem breiteren, internationalen Kreis von Fachleuten Beachtung.
Aber erst sein sechster Langfilm UN HOMME ET UNE FEMME (1966) - ausgezeichnet mit dem grossen Preis von Cannes - brachte Lelouch den Publikums-Erfolg. Ein finanzieller Erfolg wurde auch VIVRE POUR VIVRE, der darauf folgte.
Doch nach den beiden Letztgenannten - man hat sie oft als artistischen Balanceakt zwischen Kunst und Kitsch bezeichnet - legt Lelouch nun mit seinem neuesten, dem achten, wieder einen engagierten Film vor (und es ist ganz einfach falsch, dies als einen neuen Zug von Lelouchs Schaffen hinzustellen!), der inhaltlich das Format seiner ersten Werke erreicht - die filmischen Mittel aber noch besser, gekonnter nutzt: LA VIE, L' AMOUR, LA MORT.

Claude
LELOUCHE

Schnürsenkel abgeben ... nur das Bild seiner Tochter und den Kamm darf er behalten.
Sein Verteidiger bringt ihm ein frisches, weisses Hemd, eine Kravatte; diese bindet Toledo um - dann wird er abgeführt.
Der Angeklagte, Francois Toledo, vor Gericht - das ganze Prozessverfahren ist wiederum äusserst gerafft, verdichtet dargestellt. Gesichter, Gesichter der Zeugen, Gesichter der Richter, der Zuschauer ... Gesten, ein paar Gesprächsfetzen - Impressionen, zusammengehalten von einer Schlagermelodie, die bewirkt, dass dieses Geschehen für den Zuschauer in jene Ferne rückt, in der es der Angeklagte - seinem Gesichtsausdruck nach zu schliessen -, ohne zu begreifen über sich ergehen lässt.
Die Richter; nur fällen sie ihr Urteil; nun vernimmt es der Angeklagte - stehend: "Schuldig. Keine mildernden Umstände. Der Angeklagte wird zum Tode verurteilt."
SCHWARZ/WEISS - was sollen die lebensfrohen Farben?
Toledo in seiner Zelle. Er sitzt da und wartet, wartet in der Hoffnung auf Begnadigung - auf den Tod. Seine Wärter sind freundlich. Todeskandidaten dürfen vieles: Todeskandidaten dürfen rauchen; Todeskandidaten dürfen täglich im Gefängnishof spa zieren ... Doch, in ihren Zellen brennt immer Licht. Nur vom Samstag auf den Sonntag können die meisten etwas schlafen - am Sonntag werden keine Urteile vollstreckt.

3

Der Zuschauer im Kino sieht dies alles und weiss immer noch nicht, was den eigentlich los ist; bisher gab ihm der Film keine Anhaltspunkte - nur Tatsachen: ein Mann wird verfolgt, verhaftet, verhört und zum Tode verurteilt.
Lelouch hat - mit grossem Geschick - seinen Film dramaturgisch so aufgebaut, dass sich die Geschichte zwar fortlaufend entwickelt, dem Betrachter aber trotzdem jeder Hinweis auf die eigentlichen Fakten vorenthalten wird. Der Anlass, welcher den ganzen Mechanismus zum ablaufen brachte, bleibt systematisch ausgespahrt - alles bleibt fremd, unwirklich, - gespenstisch. Dies ist mehr als Spielerei! Dies ist deshalb grosser Stil, weil alle, brillianten, formalen Mittel eine inhaltliche Funktion erfüllen: SIE SORGEN DAFUER, DASS DIE VERURTEILUNG ZUM TODE ALS EIN MIT UNMENSCHLICHER HAERTE, NACH FESTEN NORMEN ABLAUFENDES RITUAL - vergleichbar demjenigen eines Stierkampfes - DURCHSCHAUBAR WIRD.
Einverstanden, was und wie Lelouch hier Ton, Farbe und Dramaturgie als Stilmittel einsetzt, war alles schon einmal da:
Die Handhabung des Tones (asynchron) beim Verhör und bei der Gerichtsverhandlung, welche wesentlich dazu beiträgt, dass diese Sequenzen zu den stärksten, je dagewesenen zu zählen sind - etwa in VIVRE POUR VIVRE, aber als Spielerei.
Das Absetzen der Atmosphäre (vor und nach dem Urteil: farbig - schwarz/weiss), das Kraft hat und wie ein Schlag ins Gesicht wirkt - etwa in UN HOMME ET UNE FEMME, aber ohne eine entsprechende Wirkung zu erziehlen.
Das eigenwillige Ausrichten der ganzen Dramaturgie auf ein Grundanliegen - etwa in L' AMOUR AVEC DE SI..., dies allerdings hatte damals schon Format.
Trotzdem -, in LA VIE, L' AMOUR, LA MORT wirken diese Stilmittel unverbraucht, kraftvoll: Lelouch gelang es, eine diesen formalen Mitteln adäquate Aussage zu machen. Diese Verschmelzung von Form und Inhalt - vielzitierte Voraussetzung für

ein Kunstwerk - macht diesen einfachen, aber starken Film zum Erlebnis.

4

Der Rest des Filmes ist Bestätigun, Ergänzung . In der Todeszelle bäumt sich Toledo nocheinmal auf: seine Gedanken kehren zurück zu Leben und Liebe. Und hier erst flicht Lelouch - wiederum farbig - die Fakten ein: glückliche Jahre mit Jeanne; dann besucht Francois auch Prostituierte, versagt aber und bringt sie, weil sie ihn auslachen oder ihm nahelegen einen Arzt aufzusuchen, um. Nach dem dritten Mord lernt Francois Caroline kennen; bei ihr findet er sexuelle Erfüllung - weil er sie liebt. Die Polizei jedoch hat inzwischen seine Spur gefunden ...
Wie immer man nun Toledos Verhalten beurteilen mag - es hat keinen entscheidenden Einfluss mehr: EIN MENSCH geriet in die UNMENSCHLICHE MASCHINERIE, deren letzte Bewegung die Guillotine ausführt. Dies macht Lelouchs Film bewusst und er lässt uns auch erleben, dass ein Mörder eben doch ein Mensch ist - "Aber, er war doch eine Bestie!" rechtfertigt (sofern dieser Ausruf überhaupt zutrifft) ein unmenschliches Verhalten noch lange nicht.

Schwarz/weiss: der Tod. Das Begnadigungsgesuch ist abgelehnt. Die Guillotine steht bereit. Toledo wird aus seiner Zelle geholt. Ein Geistlicher ist da. Verteidiger und Gefängnisdirektor auch. Toledo schreibt seinen letzten Brief. Er hat keinen letzten Wunsch. Die Henker - sind auch da. Die Arme werden Toledo auf den Rücken gebunden. Der Kragen seines Hemdes wird abgetrennt. Toledo raucht seine letzte Zigarette. Die Tür zum Hof wird geöffnet - Toledo starrt, starrt auf die Guillotine. Das Fallbeil - fällt ...

FILMKRITIK

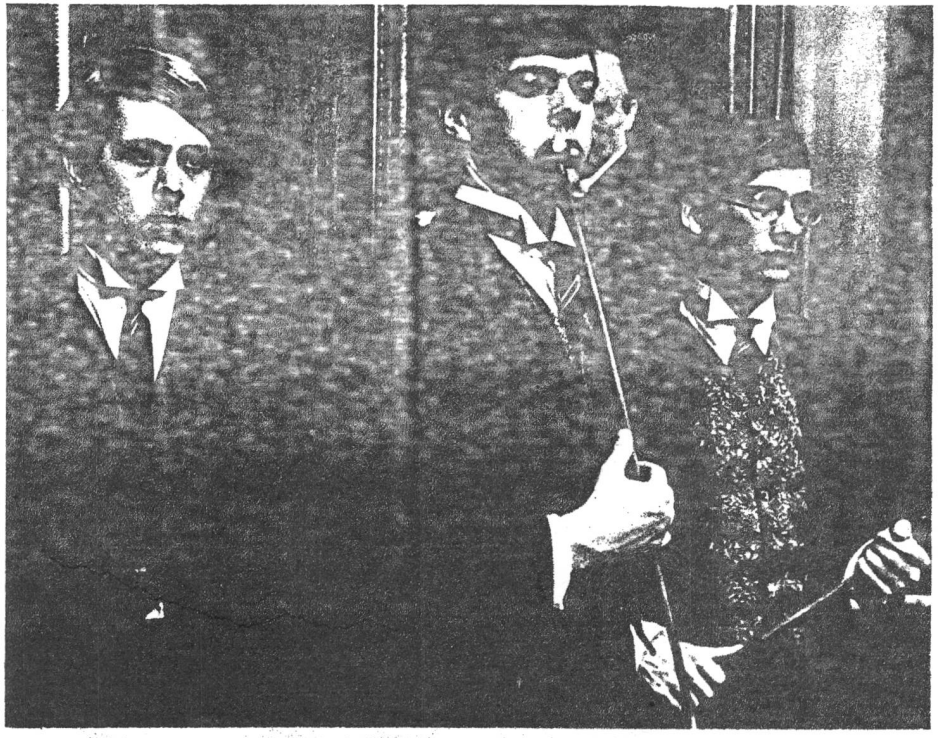
LINDSAY ANDERSON

IF...

oder:

WENN DAS WOERTCHEN IF NICHT WAER' - SO WAER'
DER REKTOR REVOLUTIONAER.

Für den Regisseur Lindsay Anderson, der (neben Tony Richardson und Karel Reisz) Mitbegründer der dokumentarischen englischen Free-Cinema-Bewegung war, ist "if" der zweite Spielfilm. Seit seinem Film "This sporting Life" (1963) hat sich Anderson stark gewandelt. Die in "if" verwendeten filmischen Mittel erinnern ein wenig an Lelouch und Godard. Es ist spürbar wie Anderson versucht, nach 5 Jahren wieder den Anschluss an das "moderne" Filmschaffen zu finden.



Steht auf, steht auf fürs
College!
Jedes Mannes Stimme erhebe
sich;
Ergreift Eure Hände brüder-
lich,
Erfüllt das Haus mit Jubel.

Und wenn diese Tage des
Lernens vorübergehn,
Ob nah wir oder fern sind,
Wollen immer wir fürs Col-
lege einstehn,
Weil es aus uns machte,
was wir sind.

Ich glaube an Schauspieler. Ich liebe die Arbeit mit Schauspielern, und ich fühle keine Verbundenheit mit jenen Regiseuren, die Schauspieler als notwendiges Uebel betrachten. Für mich drückt sich der Wert einer Story am besten durch die Persönlichkeit der Schauspieler aus. Und vielleicht ist in diesem Fall die tatsächliche Arbeit damit getan, die richtigen Schauspieler auzuwählen.

Lindsay Anderson

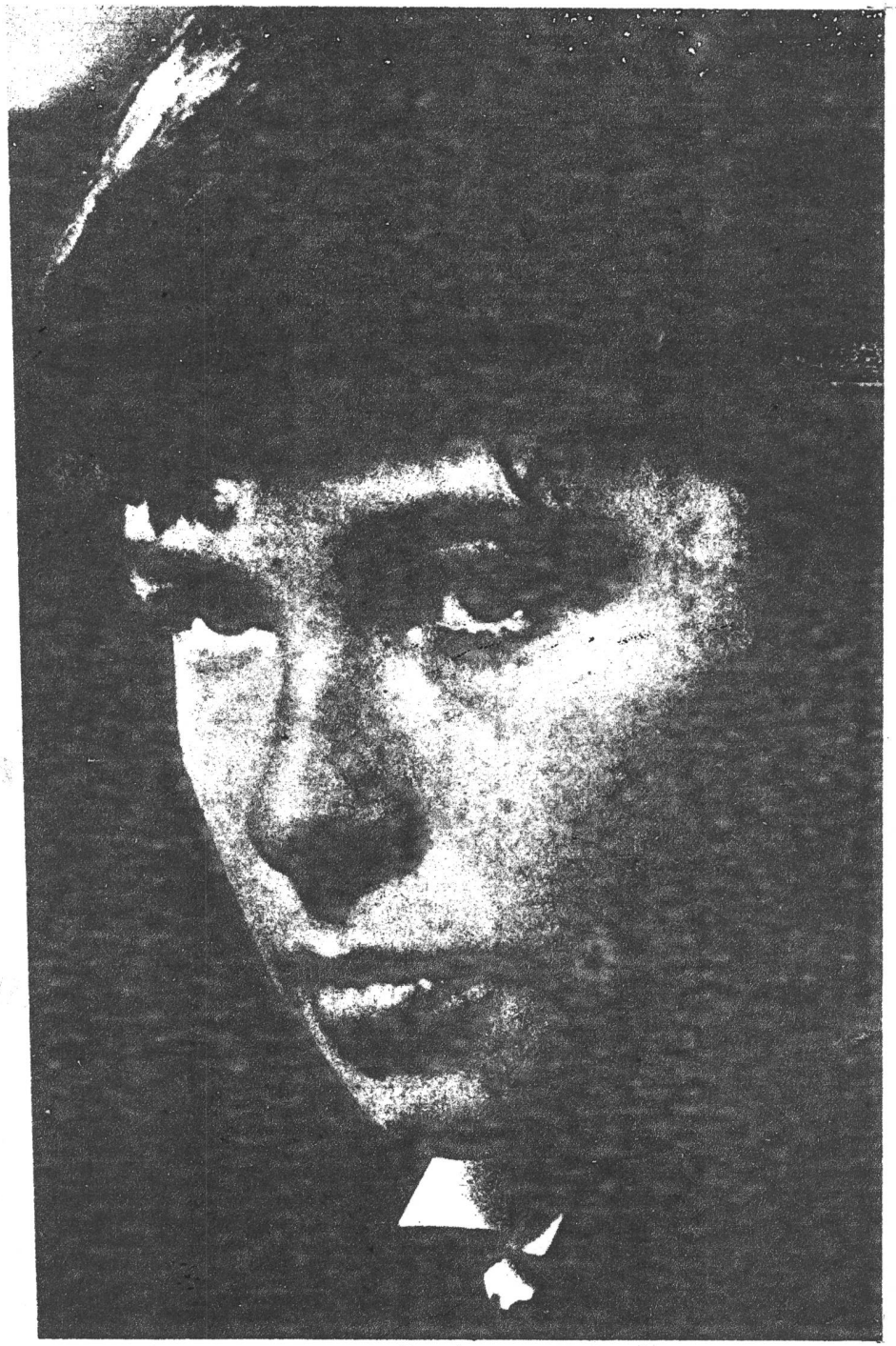
"if..." beginnt eigentlich ganz harmlos: Ein ehrwürdiges englisches College, Kirchenmusik - Frieden. Doch der Schein trügt. Das Semester beginnt. Das Treppenhaus des Wohnhauses gleicht einem Ameisenhaufen. Das heitere Durcheinander dauert nicht lang. Zucht und Disziplin treten an seine Stelle. Untertänigkeit, Kirchenzwang, Autoritätsmissbrauch der Schulleitung, Prügelstrafen und Repressionen aller Art gehören zum Alltag dieser kleinbürgerlichen Schulinstitution.

Mike, Johnny und Wallace, drei Primaner des Colleges, sondern sich ab und beginnen den "friedlichen Schulbetrieb" zu stören. Die Opposition reicht aber nicht bis zur durchdachten Revolution. Sie bleibt stecken in einem "Reagieren" auf die mannigfaltigen Druckmittel. Die Sanktionen seitens der "whips" (Oberprimaner in der Funktion als Präfekten) bleiben nicht aus. Sie machen ihrem Namen alle Ehre und verurteilen die Drei wegen ihrer Haltung zu einer Prügelstrafe. Gewalt fordert wieder Gewalt. Die Reaktion ist eine spontane Verzweiflungstat.

Während eines "Speech Day" (Zusammenkunft von Ehemaligen, Eltern und Mitgliedern aus Militär und Kirche) setzen die drei "Abtrünnigen" die Schule in Brand und mähen mit Maschinenpistolen und Handgranaten die flüchtenden "Spiessbürger" nieder.

Die letzten Sequenzen sind übertrieben und lächerlich - machen die Revolte zur Farce. Dadurch gehen leider die eigentlichen Probleme im Spektakel unter. Dennoch, Anderson hat versucht den Problemkreis in den Griff zu bekommen und er präzisiert sein Anliegen in einem Interview folgendermassen: "Das Internat ist das Abbild einer hierarchisch organisierten Gesellschaft. In ihr spielt sich das Drama ab: Jugend gegen die Erfahrung der Erwachsenen, Drang nach Freiheit gegen disziplinären Zwang, Freiheit gegen Konformismus. Ich glaube, das ist ein wichtiges Thema in unserer heutigen Welt."

Werner Fäh



F. FELLINI

SATYRICON

Wie im Trauma ziehen die Gestalten in Fellinis Sayricon vorbei. Angeeckelt und gleichzeitig fasziniert steht man vor diesem Meisterwerk. Die Bilder gehen unter die Haut und ihre Intensität vermögen auf weiter Strecke die Reflektion auszuschalten. Erschüttert und fragend verlassen die Zuschauer den Kinoraum. Fellinis Bestandesaufnahme des "kollektiven Schattens" findet seinen Niederschlag in jedem der Zuschauer. Es wäre falsch, wollte man den Film im herkömmlichen Sinn interpretieren. Das Verständnis des Films wird zu stark vom Erlebnis her geprägt, so dass ein Einordnen in rationale Begriffe kaum möglich sein wird.

Die Vorlage zum Film entnahm Fellini dem Roman "Saturae" von Titus Petronius Arbiter. Der Autor schildert darin die Abenteuer des jungen Encolpius in der dekadenten Gesellschaft des neronischen Roms.

Encolpius befindet sich andauernd auf der Wanderschaft durch das, an Dantes "Göttliche Kommödie" erinnernde, römische Reich. Ascyltus, sein Zimmergenosse streitet mit ihm um die Liebe zum Knaben Giton, den er vorher an einen Schauspieler verkauft hat.

Zusammen mit dem Dichter Eumolpus nimmt Encolpius an einem prunkvollen Mahl des Trimalchio teil. Die Geschmacklosigkeit gipfelt in einer Hauptprobe des Begräbnisses von Trimalchio. Als Sklaven auf einer Galeere begegnen sich Encolpius, Ascylus und Giton wieder. Der Schiffsführer verliebt sich in Encolpius und heiratet ihn. Das Schiff wird von Rom's Feinden erobert. Encolpius und Ascylus treffen sich später in einer verlassenen Villa, in der sie zusammen mit einer zurückgebliebenen Sklavin eine orgienreiche Nacht verbringen. In der Wüste lässt sich Encolpius mit einer Nymphomanin ein. Später entführen die beiden Weggefährten mit einem Schurken zusammen einen Hermaphrodit. Als Scherz zu Ehren des Lachgottes und ohne sein Wissen muss Encolpius gegen einen Minotaurus kämpfen. Als Lohn für seine durchstandene Angst erhält er vom Lachgott ein Weib zum Beischlaf. Doch Encolpius erweist sich als impotent und wird von der zuschauenden Menge verhöhnt. Er wird durch die Zauberin Enotea geheilt. Ascyltus gerät unter die Räuber und stirbt. Angeeckelt von Ascyltus Testamet, in dem er verlangt, dass seine Leiche von den Erben "aufgefressen" werden soll, wendet sich Encolpius ab und zieht in die Ferne, neuen Abenteuer zu.

Wer auf Grund dieser Inhaltsangabe einen Monumentalfilm im herkömmlichen Sinn erwartet, wird nicht unbedingt auf die Rechnung kommen. Vergleichbar wäre lediglich die Kulissen und der Konparsenaufwand. Fellini versteht es vortrefflich zu charakterisieren und zu varieren. Er schreibt seinen Darstellern die Gestik und die Bewegung genau vor. Manchmal spielt er dem Interpreten eine Rolle vor und freut sich wie ein Kind, wenn es geklappt hat. Warum kommt Fellini dazu, einen solchen Film zu drehen? Die Beantwortung kann nur auf Hypothesen abgestellt werden. Fellini wurde am 20. Jan. 1970 50-jährig. Die Erreichung der Lebenswende mag ein Grund für einenmöglichen Billanzkonflikt sein, indem Fellini zurückschaut und erschaudert. So ist sein Werk ein Akt der Selbstbefreiung geworden. "Filmen hindert mich vor dem Verrücktwerden", sagte einmal Jean Luc Godard. Vielleicht gilt das gleiche auch für Fellini.

Werner Fäh

In der ersten Lebenshälfte schreibt der Mensch sein Lebensbuch, in der zweiten Lebenshälfte fügt er den Kommentar dazu.

Schopenhauer

Fellini: "Satyricon" ist das Dokument eines Traumes.

Bilder:
Die Portagonisten

JOHN BOORMAN

HELL IN THE PACIFIC

Der englische Titel erinnert an die farbenprächtigen Blutorgien in 70-mm-Panavision, der deutsche - genauer, treffender - an Jean-Paul Sartres Einakter "Huis Clos" (Beigeschlossenen Türen), in dem gesagt wird: "Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les autres." Verglichen mit den Alpträumen Kafkas, sind die Visionen des Hieronymus Bosch - rein äusserlich betrachtet - hübsche Arabesken. Die Hölle kann sich als existenzieller Zustand entpuppen - eine Erkenntnis, die dem Verzweifelten den Mut zum Selbstmord gibt... Im Film bleibt alles an der Oberfläche, muss alles an der Oberfläche bleiben, denn die Story von den beiden Soldaten, die auf einer einsamen Insel aufeinanderstossen, schildert einen Extremfall und beschränkt sich darauf, das Tier im Menschen zu entlarven. Sartres allgemeingültige Aussage über das menschliche (Zusammen-)Leben wird - im besten Fall - zur Episode reduziert. Die Handlungen der beiden Akteure wirken psychologisch glaubhaft, sind nicht "aufgesetzt". Aber der Film bleibt dort stehen, wo es eigentlich erst interessant zu werden beginnt. Von ihm zu behaupten, er verwandle den Schauplatz des Geschehens in einen Mikrokosmos des Universums, ist zu vage: "Hell in the Pacific" zeigt nur einen Ausschnitt, einige Facetten davon... (Eine Feststellung, die mehr neutrale Aussage als Kritik sein möchte!)

Was "Hell in the Pacific" vor allem auszeichnet, ist - neben den formalen Qualitäten - die Ehrlichkeit, mit der die Sinnlosigkeit des Krieges aufgezeigt wird. Man hat den Film schon als "grosse Anti-Illusion" bezeichnet - ein Vergleich, dem eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden kann. (Treten bei Re-

"Hell in the Pacific" erzählt die Geschichte zweier Männer, die der Krieg auf eine kleine Insel im Pazifik verschlagen hat: der US-Marine-Jagdflieger und der japanische Marine-Offizier. Für sie ist der Krieg beendet; für sie geht es nur darum, von der Insel wegzukommen. In der Wildnis der Insel können sie nicht vergessen, dass sie Feinde von gestern sind. Hass ist in ihren Herzen. Sie jagen und verfolgen sich, machen sich das Leben zur Hölle.

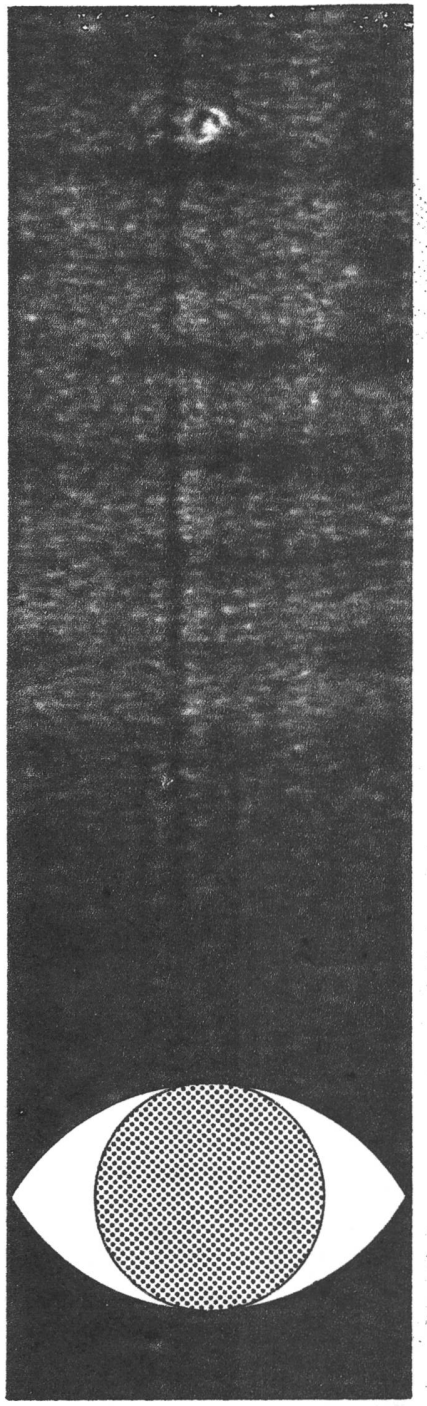
noir in "La Grande Illusion" die ehemaligen Feinde am Schluss gemeinsam den Heimweg an, so gehen hier die Protagonisten wieder als Gegner auseinander.)

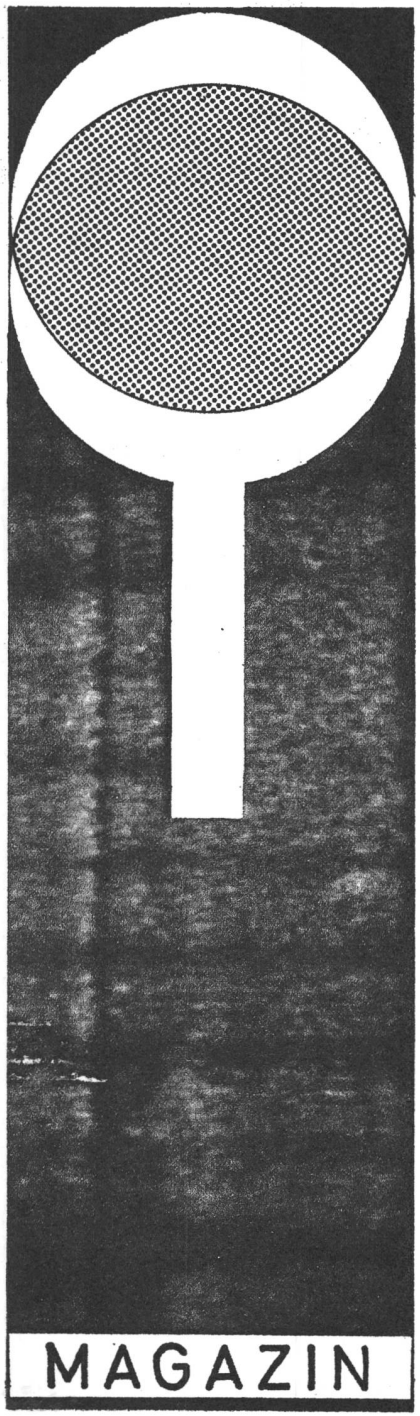
"Hell in the Pacific" ist - auf den ersten Blick - ein "künstlerisch vollendeter" Film; aber er ist fast zu perfekt, zu glatt. Etwas mehr Improvisation, eine etwas rauhere Oberfläche hätten ihm ganz gut getan. Ansonsten kann man nur loben: die umsichtige Regie; die herrliche Farbphotographie (damit hebe ich die Qualität einzelner Einstellungen hervor, nicht die eher herkömmliche Kameraführung); die beiden Akteure (Lee Marvin/Toshiro Mifune).

Ein Film, der mit zwei Schauspielern auskommt: Inhaltlosigkeit braucht nicht mit Lärm und prunkvoller Ausstattung kaschiert zu werden.

Erich P. Fromm

Die Kritik LA SIRENE DU MISSISIPI war leider bis zur Drucklegung noch nicht auf der Red. eingetrofen.





"JF..." EIN PLAGIAT?

Seit 1931 bereits gibt es einen Film, der mit einem Insert etwa folgenden Wortlautes beginnt: "Ende der Ferien. Rückkehr der Schüler ins College." Und er endet damit, das Schüler, welche Steine von den Dächern auf die Erwachsenen werfen, eine feierliche Veranstaltung der Schule sabotieren. Dieser Film heisst ZERO DE CONDUITE, sein Regisseur: Jean Vigo.
Aber nicht nur Anfang und Ende von IF... erinnern an ZERO DE CONDUITE, auch im Aufbau und in der Tendenz gibt es eine Analogie - Vigos eigentümliche Poesie ging natürlich verloren. Aber weder die Szene auf der Toilette noch die Verschwörung der Schüler fehlt. Zugegeben, Andersons Darsteller benutzen Maschinenpistolen, währen bei Vigo noch Steine genügen; bei Anderson gibt es eine Motorradfahrt - und ausserdem ist sein Film zum Teil farbig! Da IF... eine gute halbe Stunde länger dauert finden auch neue ... Vielleicht hat Anderson ZERO DE CONDUITE nie gesehen - vielleicht! Aber - mir scheint - der Zufall für eine so weit gehende Uebereinstimmung müsste doch zufällig gross sein. Falls IF... aber nur ein modernisierter und mässig überarbeiteter ZERO DE CONDUITE sein sollte, so hat er den grossen Preis von Cannes und die Bezeichnung "Bestes ausländisches Werk" bei der Mitgliederumfrage der Vereinigung schweizerischer Filmjournalisten nicht verdient!

IF... profitiert eindeutig von der gesellschaftlichen Situation, von den "Dingen die in der Luft lagen", kurz nach der Zeit, in welcher dieser Film zufällig gerade fertig wurde. Ohne den "heissen Sommer", die Weltweite "Studentenrevolte", wäre If... unbeachtet geblieben.
Der bessere von den - sagen wir einmal - sehr ähnlichen Filmen hatte diesen Vorteil nicht - ZERO DE CONDUITE wurde vorerst von der Zensur verboten.

-an

Ist ER ein Zensor?

DIE GEHEIMEN ZENSOREN

Zensur ist jeder Versuch, über die Kritik einer Sache hinaus, durch Machtmittel zu verhindern, dass sich andere Meinungen als diejenigen der Zensoren öffentlich bemerkbar machen können. ZENSUR HEISST MACHT GEGEN ARGUMENTE EINSETZEN

Da es aber bequemer ist zu DIKTIEREN - etwa was gut oder böse sei - als zu ARGUMENTIEREN, neigen wir alle mehr oder minder zur Zensur. Wir alle sind die geheimen Zensoren. Und, hier liegt der entscheidende Punkt: gefährlich sind nicht die offiziellen Zensoren, die oft nur die Handwerker, die getreuen Diener (welche die Dreckarbeit leisten) der jeweiligen Autorität sind; gefährlich sind nicht die moralisch empörten Bürger und gläubigen Christen, die fassungslos vor dem Zusammenbruch ihrer Vorstellungen von wahr und gut stehen; gefährlich sind die lachenden Dritten, denen sich angesichts sozialer und moralischer Umwälzungen nicht die Gewissens-, sondern die Machtfrage stellt. Politiker und Funktionäre etwa sind diejenigen, die kaum einmal eigenhändig zum Zensurstift greifen, aber die Voraussetzung zur Zensur zu schaffen wissen - immer da, wo sie damit ihre Macht vergrössern können. Gefährlich sind sie deshalb, weil sie in Wahrheit UNDEMOKRATISCH sind, weil sie Missbrauch mit der Freiheit treiben.

Aber, um mich endgültig zwischen die Stühle zu setzen: nicht nur die konservativen Geister und Funktionäre der Macht sind Zensoren. Es ist keine Frage, dass auch linke Studenten, welche andersgesinnten Rednern in einer Diskussion das Wort (durch Gebrüll) abschneiden, Zensur ausüben. Adorno (einer der geistigen Väter der Linken) etwa, trat sogar ganz entschieden für eine Art Gegenzensur ein. (Auch ANTI-AUTORITAERE Bewegungen sind nach Freud auf die AUTORITAET fixiert.)

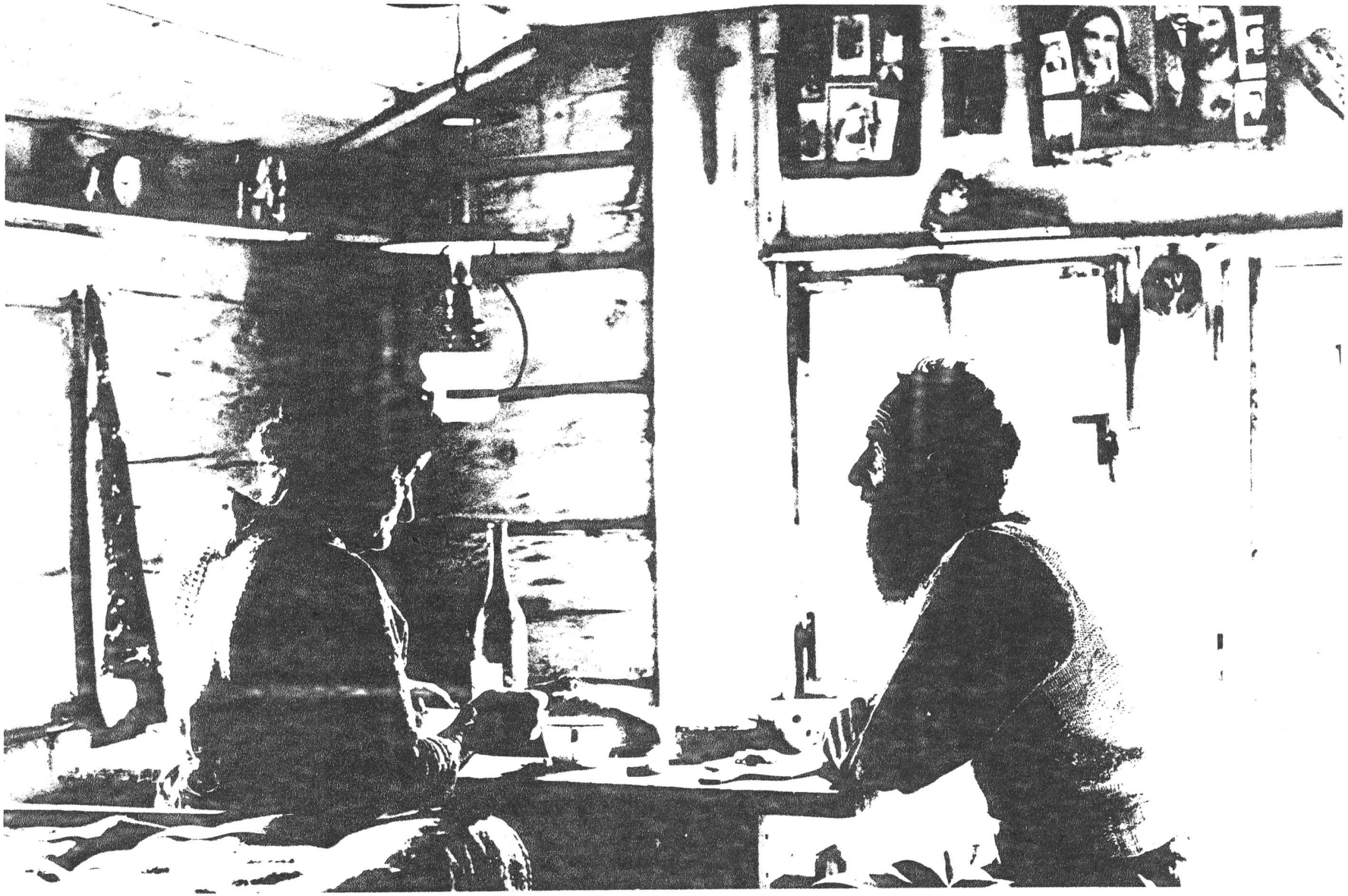
Mit Vorliebe klammern sich Zensoren an unüberprüfbare Autoritäten, die sich jeder Kritik entziehen. Auf diese Weise statten sie ihre eigenen Wünsche und Lebensformen mit einer Autorität aus, die sie selber als einzelne Personen nicht hätten, die sie aber gewinnen, wenn sie sich mit der Mehrheit des Volkes allen Revolutionären dieser Erde, mit Gott, dem Gesetz, identifizieren.

Hans Mettler, Zürich

Während weiterhin die Diskussion um die Filmzensur, bald in Deutschland, dann in Lichtenstein, einmal in Bern, einmal in Luzern, erneut aufflackert; während im Kanton Zürich die Dinge noch im Fluss sind - es liegt inzwischen der umstritene Vorschlag des Regierungsrates vor -, hat ein Leser zu unserem Artikel im FILMBULLETIN 3/69 "Filmzensur" Stellung genommen. Genauer: durch einige grundsätzliche Gedanken ergänzt.

Dass wir solche Zuschriften schätzen und erstnehmen, belegen wir damit, dass diese nicht einfach wie üblich in einer Rubrik der Narrenfreiheit "Leserbriefe" unterbringen, sondern in den redaktionellen Teil aufnehmen.

5. SOLOTHURNER-FILMTAGE



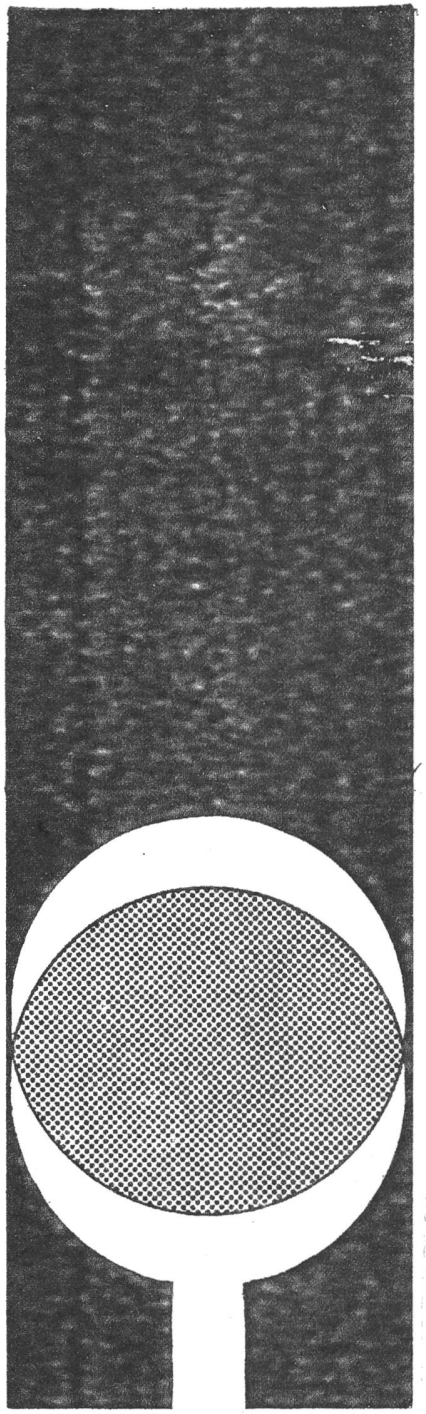
LANDSCHAFTS-
GAERTNER

Die Solothurner Filmtage sind eine Werkschau des schweizerischen Filmschaffens - es liegt also nicht in der Hand des Veranstalters zu bestimmen, was es wert ist gezeigt zu werden. Es wird alles gezeigt. Eine solche Schau ist strapazierend, vielleicht ärgerlich, aber es wird einem bewusst - falls es dies nicht schon war -, dass Filmen ebenso vielfältig ist wie Schreiben. Es wird ja nicht nur Literatur gedruckt - es gibt auch Leitartikel, Sachbücher, Nachrichten, Essays ... Die Zeiten wo alle engagierten Filmemacher künstlerische Filme schaffen wollten, sind vorbei. Ein politisch wirksamer Film, ein Agitationsfilm ist für viele Filmer heute erstrebenswerter als ein künstlerischer. Die Marote mangelndes Talent hinter scheinpolitischer Argumentation verbergen zu wollen gehört nicht unbedingt dazu - sie wird eine Randerscheinung bleiben.
Eine Werkschau bringt aber auch ein anderes mit sich: Filme von beinahe schon professionell arbeitenden Regisseuren stehen unmittelbar neben ersten Gehversuchen. Eine Bilanz zu ziehen, die dahin geht, die besten Werke aufzuzählen muss ungerecht ausfallen. Gesamthaft aber darf man feststellen: die 52 unter den gegenwätigen Bedingungen im schweizerischen Filmschaffen hergestellten und in Solothurn gezeigten Filme belegen eindrücklich wieviel Energie und Vertrauen in das eigene Talent vorhanden ist. Dabei suchen die Filmer aus der welschen Schweiz eher nach einem persönlichen Stil, dem künstlerischen Ausdruck; die deutschschweizer mehr nach Methoden ihre politischen Inhalte so darzustellen, dass sich beim Zuschauer eine Bewusstwerdung einstellt.

AKADEMISCHES FILMFORUM 22.,23.Nov.69
SERGEJ MIKAILOWITSCH EISENSTEIN

Der Leitfaden dieses Filmforums ist "die Revolution". Jeder gezeigte Film (Alexander Nevski, Oktober, Streik, Panzerkreuzer Potemkin, Iwan der Schreckliche) behandelt in irgend einer Weise die Revolution - sei es in Form von Streik, Aufstand oder Krieg. Betrachtet man das Leben von Sergej Eisenstein, so wird verständlich, warum er in all seinen Filmen das Thema "Revolution" behandelt: In Riga an der Ostsee geboren (1898), erlebte er erst 2ojährig die russische Revolution (1917); von 1918 bis 192o schliesst er sich der roten Armee an.
Wie gesagt, das Problem der Revolution und deren Hintergründe beschäftigt S. Eisenstein sehr. In jedem der vorgeführten Filme revoltieren sie - eine bestimmte Gruppe von Leuten oder das ganze Volk.
Die Mehrzahl der Filme von Eisenstein stammt aus der Stummfilmzeit (Streik, Oktober wurde ohne jeglichen Ton vorgeführt). Dennoch sind seine Filme lebendig und gut verständlich. Eisenstein eilte in Technik und Filmkunst seiner Zeit weit voraus. Die Kameraführung ist hervorragend. Er lässt ganze Szenen spielen ohne den kleinsten Schwenker mit der Kamera zu machen. Viele Grundeinstellungen sind diagonal. Jede einzelne Szene wird durch und durch organisiert, nichts bleibt dem Zufall überlassen. Das Chaos von Menschen mag noch so gross scheinen, es ist organisiert.
Das Interesse am Filmforum 1969 war nicht sehr gross. Die Besucherzahl war geringer als an den Filmforen 66 und 67.

rg



Fortsetzung von Seite 13:
INTERVIEW MIT FREDI M. MURER

ein bestimmtes Buch und nicht einfach eines, das als Roman gekennzeichnet ist - man achtet auf den Autor. Der Autorenfilm- eine Tendenz, die sich übrigens schon mit dem "Neorealismus" in Italien abgezeichnet, vor allem aber mit der "Nouvelle Vague" in Frankreich durchgesetzt hat. Und bei uns? - der grössere Teil des Publikums geht nur zur Unterhaltung ins Kino. Dabei gibt es doch nicht nur Unterhaltungsfilme! Welche Erwartungen stellt ein Kinopublikum an einen bestimmten Film? - diese Frage wird entscheidend, sobald man auf den kommerziellen Erfolg angewiesen ist. Gerade das Publikum ist wohl (wenigstens neben Produzenten und Verleihern) etwas vom schwierigsten, denn es ist ganz Zeitboom, wie etwa die Pop-Aera, macht ihn aktuell; ein anderer fällt ganz unvermutet durch. Ich versuche zur Zeit, das Debakel mit SWISSMADE zu analysieren und zu ergründen, weshalb er auf so widersprüchliche Reaktionen gestossen ist. (...dabei könnte mir die Filmkritik etwas helfen, schriebe sie nicht nur Dinge, die weder begründet noch fundiert sind. Die vorhandenen Ressentiments nützen niemandem etwas - sie vergiften nur die Atmosphäre.)
Wir (die Autoren von SWISSMADE) waren von Anfang an in einer Konfliktsituation:
Kinobesitzer sowie potentielle Geldgeber erwarteten einen Publikumserfolg, das heisst einen finanziellen Erfolg. Kennt man aber die Wünsche des grossen Publikums, so müsste man einen sehr kommerziellen Film herstellen. Trotzdem wählten sie uns, drei Autoren, die (besonders Yersin und ich) bisher nur eigenwillige und sehr persönliche Filme machten. Sollten wir nun einen Film drehen, wie er vor allem dem Publikum gefällt oder sollten wir - da der junge Schweizer Film langsam eine eigene Richtung, eine eigene Linie findet, - unseren Weg weitergehen, auch auf die Gefahr hin, dass SWISSMADE kein Publikumserfolg wird?
Vor SWISSMADE habe ich nur mein eigenes Geld 'auf's Spiel gesetzt' - ich war niemandem Rechenschaft schuldig. Hier hatte ich Fr. 100'000.-- zu verantworten, das spielt schon eine Rolle, und es brauchte einiges an Ueberwindung bis feststand: "Ich gehe keinen Kompromiss ein, zu dem ich nicht stehen kann."
Dies ist übrigens auch ein Grund, weshalb ich noch nichts Neues konzipiert habe. Ich schenke der Reaktion des Publikums auf SWISSMADE grosse Aufmerksamkeit, da sie mich zur Auseinandersetzung zwingt. Ich will studieren, wer das Publikum ist, was es will, wie es reagiert und empfindet. Manchmal wartete ich auch vor dem Kinoausgang, sprach die Leute an und befragte sie über ihren Eindruck, den ihnen meine Episode vermittelt hatte. Ich möchte einen eisern notwendigen Film machen, der die Zeitprobleme - mit den gestalterischen Elementen des Films - reflektiert. Deshalb ist ein Dialog, den ich mit meiner Generation, mit meiner Umgebung und meinem Publikum führe, für mich sehr wichtig. Vorerst einmal lasse ich die Ausstrahlung von SWISSMADE auf mich wirken. Ich lese auch die Kritiken, denn alle Reaktionen sind für mich wichtig: Ich bin kein Eisenpanzer, der einfach stur seinen Weg geht; stosse ich auf Widerstand, so muss ich ihn überwinden, weil ich ihn nicht ignorieren kann.

BULLETIN: Kommen wir nun - wenn es ihnen recht ist - ausführlicher auf ihren bisher grössten Film, die Episode "2069 - oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen" für SWISSMADE zu sprechen. Haben sie ihn nur aufgrund des einmaligen Angebotes der Bank gedreht, oder hätten sie diesen oder einen ähnlichen Film auch sonst geschaffen?

MURER: Ja und nein. Ich hatte - bevor ich etwas von der Bank wusste - einen Zukunftsfilm (eine Art Sience fiction, aber nicht im Hollywood-Sinn) geplant.

BULLETIN: Sie hätten also auch sonst diesen Film realisiert?

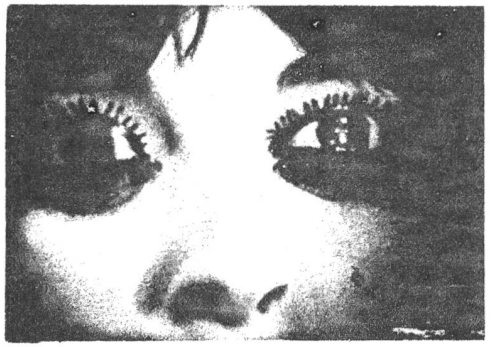
MURER: Richtig ist, dass ich den Film gemacht habe, den ich sowieso einmal machen wollte. Vor SWISSMADE habe ich noch einen anderen Film abgedreht (Sad-is-fiction), den ich nun noch nicht montiert habe, weil

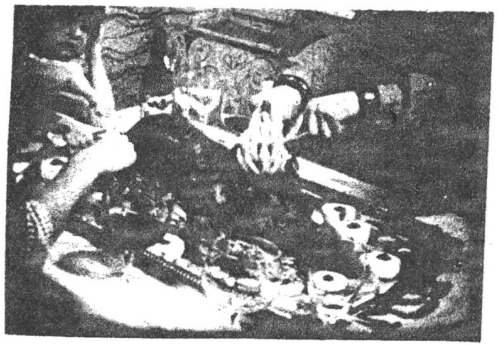
das Angebot der Bank dazwischenkam. Der Film, den ich für die Zeit danach plante - obwohl ich noch keine Ahnung hatte, wie ich ihn finanzieren sollte - wäre dieser futuristische Streifen geworden. Nun habe ich das latente Projekt mit der Aufgabe, welche uns die Bank stellte, zu kombinieren versucht. Grundsätzlich geändert hat sich nur, dass die Handlung, die sonst in irgendeinem Land, an einem imaginären Ort, abgelaufen wäre, sich nun in der Schweiz abspielt.

BULLETIN: Da eine Bank den Film finanziert hat, drängt sich die Frage auf: Mussten sie ihr Drehbuch vorlegen, welche Bedingungen gingen sie ein - wurden sie direkt von der Bank beeinflusst?

MURER: Das nicht - das überhaupt nicht. Es war so: Die Bank verlangte einfach einen Beitrag zum Generalthema der Aktion "DIE SCHWEIZ NACH UNS". Gut, das ist eine gewisse Auflage; darüber hinaus war das Budget fixiert, die Dauer und das Format festgelegt, sowie bestimmt, dass es ein Farbfilm sein müsse. Dies war der vorgesehene Rahmen. Absolute Freiheit ist schwieriger zu überwinden als geringfügige Einschränkungen und - das ist ja selbstverständlich - wir waren nicht gezwungen, das Angebot anzunehmen. Die genannten Bedingungen waren mir bekannt. Obwohl ich sie nicht als Einschränkungen empfand, haben sie mich bestimmt beeinflusst. Negativ oder positiv... meinen Stoff jedenfalls musste ich wahnsinnig kürzen. In der Kinofassung dauert meine Episode 40 Minuten; 30 Minuten lang hätte sie werden sollen - aber, als ich mein Projekt zum ersten Mal 'tim-te' (die zeitliche Länge der einzelnen Einstellungen festlegte), ergab sich als Gesamtzeit eine gute Stunde. Ich musste deshalb verschiedenes streichen, kürzen. Dies hat die endgültige Fassung negativ beeinflusst: Es fehlen Querverbindungen; der Film wirkt gestutzt. Eigentlich ist dies ein Vorwurf an mich, ich habe falsch disponiert - mich 'verhauen': dazu stehe ich in jedem Fall. Dies ist mein Fehler, der auf mangelnde Erfahrung zurückzuführen ist. Ich habe an dieser Aufgabe viel gelernt. Etwa wie man einen Film überhaupt 'timen' kann. Gerade bei meiner Arbeitsweise ist dies besonders schwierig, da ich nicht nach einem fixen Drehbuch filme, sondern nach einem Prinzip, das im Entwurf nur die einzelnen Themen festhält. Innerhalb dieser Themenkreise improvisiere ich frei. Trotzdem, ein mit demselben Geld hergestellter, in seiner Länge nicht festgelegter Film, wirkte wahrscheinlich viel geschlossener.

Die ganze Montage von SWISSMADE beruht eigentlich auf dem Prinzip der Ellipse. Ich erkläre ihnen an einem frei erfundenen Beispiel, was ich unter Ellipse verstehe: Gezeigt wird ein Rennauto, das durch eine Passstrasse heraufrast und um die Kurven

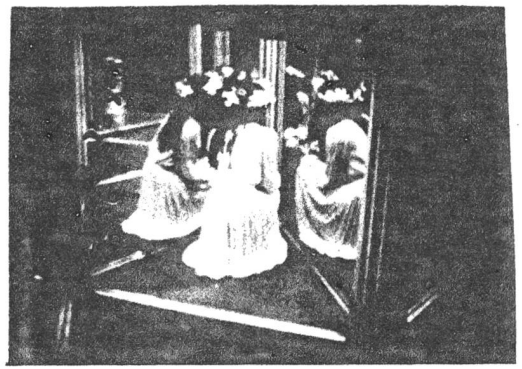




quietscht. Nun ein Schnitt. Man sieht das Auto um einen Baum gewickelt, brennend, total zerstört, etwas Blut läuft herunter. Wie das Unglück geschieht, wird ausgespart. Ich zeige nur Voraussetzung und Resultat. Der Zuschauer muss diese Lücke mit eigenen Vorstellungen, mit seiner Phantasie ausfüllen. Diese Methode ist, sofern die Phantasie der Zuschauer mitmacht, viel wirkungsvoller als jene, die das ganze Geschehen dramatisch zeigt. Bei SWISSMADE arbeitete ich praktisch ausschliesslich mit dieser Methode; sobald eine seiner verschiedenen Ebenen wieder aufgenommen wird, hat sich die Situation um eine Nuance verändert. Eigentlich müsste man bei meinem Film fast den Montageplan (der einer Partitur vergleichbar ist) vor sich haben, um ihn fortlaufend 'lesen' zu können. Obwohl der Film eine ganz klare Konzeption hat, wird er wohl aus diesem Grund erst beim zweiten oder dritten Sehen richtig verstanden. Auf jeden Fall wird mir langsam klar, dass ich mit SWISSMADE das Erfassungsvermögen des ungeübten Kinogängers einfach überschritten habe. In welchem Fall muss man die formalen Mittel zugunsten der Verständlichkeit des Filmes beschränken und in welchem den eigenen Stil durchsetzen? - diese Entscheidung richtig zu treffen, ist sehr schwierig.

BULLETIN: Könnte dies auch ein Grund sein, weshalb ihr Film bei der Filmkritik so schlecht wegkam?

MURER: Es gibt, so scheint mir, verschiedene Gründe dafür. Da ist einmal die VORREKLAME für SWISSMADE. - Sie hat bestimmt ganz falsche Erwartungen geweckt. Jede Erwähnung der Bank im Zusammenhang mit einem kulturellen Ereignis ist für sie natürlich



Reklame. Wir Autoren von SWISSMADE hatten zwar alle Freiheiten inbezug auf diesen Film; wir hatten aber praktisch keinen Einfluss auf die Publicity. Ich meinerseits war äusserst zurückhaltend im Veröffentlichen von Informationen. Trotzdem - oder vielleicht gerade deshalb - sickerte einiges durch. Die Gerüchte wurden zu immer grösseren Phantasieprodukten ausgebaut. So konnte ich Dinge hören und lesen, die ich weder gesagt noch gemacht hatte und die auch gar nicht in meiner Episode vorkommen.
Ein anderer Grund: Als wir noch kleine und billige Filme machten, nahm man uns und diese Filme noch nicht ernst. Die Filmkritik lobte oder tadelte - einmal mehr, dann wieder weniger; sie schrieb: "Der hat noch Talent!" oder: "Man sollte dem 'mal eine Chance geben." Vielleicht sind wir nun dadurch, dass wir er wagten 'ins Kino zu kommen', zu Rivalen der Kritiker geworden; vielleicht h alten sie uns noch nicht für würdig, um mit uns auf gleicher Ebene zu diskutieren.
Die etablierten Filmkritiker sind noch sehr für traditionelle Formen. Mir ist bewusst, dass ich auch in diesem Sinn keinen bequemen Film gemacht habe: er kann filmhistorisch nicht eingereiht werden! Verfolgt man aber meine Filme, so wird man doch eine Entwicklung und eine gewisse Linie feststellen - auch etwas, das in keiner Kritik registriert wurde.

BULLETIN: Es fielen Schlagworte. Eine richtige Auseinandersetzung war nicht zu finden.

MURER: Wirklich nur Schlagworte! "Bodenlos schlecht, nichtssagend ..." - das interessiert mich nicht, schon gar nicht bei einer Auflage von 100'000 Exemplaren. Aber auch das Gegenteil wäre schlimm gewesen: alle Zeitungen des Lobes voll - das wäre genau so unbegründet wie jetzt diese miesen Kritiken. Wenn man ein halbes Jahr an einem Film gearbeitet hat, der eine gute halbe Stunde dauert, und es kommt jemand, sieht sich den Film ein einziges Mal an und schreibt drei Stunden später innerhalb von zehn Minuten eine Kri-

tik, so ist er einfach nicht kompetent zu urteilen - man sollte seine Kritik weniger ernst nehmen. Ich glaube, auch Filmschaffende dürfen etwas von ihren Kritikern erwarten - ein Film ist doch noch ein wenig wichtiger, als die Kritik, die nachher über ihn geschrieben wird. Und dies wäre das Mindeste: der Versuch einer objektiven Darstellung. Seine persönliche Ansicht kann ja jeder trotzdem noch anbringen; aber, er soll doch wenigstens zu erklären versuchen, weshalb er diese, seine Ansicht vertritt - auch wenn es eine kleine Anstrengung im Kopf braucht.

BULLETIN: Da ihre Episode stellenweise hochpolitisch ist, glauben sie, dass bei der Beurteilung auch Fragen der Ideologie eine Rolle spielten?

MURER: Ich habe schon das Gefühl. Alles wird durchwegs so bagatellisiert... Behauptet einer: "Das ist die letzte Idee, banal, so etwas...", dann kann ich ihm das - die Texte liegen hier vor - einfach widerlegen: Wissenschaftler behaupten, sie sähen auf längere Sicht kein Hindernis mehr, ein selbständig denkendes Elektronengehirn zu konstruieren. Davon - "Ich, Robo (-ter) denke - also bin ich." - gehe ich aus und stelle die Fragen: Sind wir imstande, eine solche Maschine zu unser aller Wohl zu programmieren, oder wird sie von einer Machtgruppe an sich gerissen und dazu missbraucht, die Gesellschaft zu terrorisieren? Ist die Menschheit in der Lage - also den Anforderungen gewachsen - Computer zu programmieren, welche quasi das Bundeshaus ersetzen? Auch wenn ich diese Fragen nicht allein beantworten kann, so löst doch das Bewusstsein, dass grundsätzlich solche Dinge möglich wären, ein Unbehagen bei mir aus - ein Unbehagen, das ich nur bewältigen kann, wenn ich mich damit befasse.
In meiner Episode wird zum Beispiel gesagt: "Jeder integrierte Staatsbürger wird geplant, ist dank einer biologischen Wachstumsbeschleunigung mit 7 Jahren

volljährig und hat mit 41 Jahren die oberste Altersgrenze erreicht." - eigentlich eine wahnsinnige Grausamkeit. Doch auf die Zuschauer scheint solches nicht zu wirken. Boshaft, aber nicht plump genug? Wahrscheinlich hätte man die Holzhammermethode anwenden sollen: Leute, wie sie auf Rollstühlen in die Gaskammer geführt werden, zeigen sollen - aber mir widerstrebt das.

BULLETIN: Eigentlich ist doch die 'feinere' Art - Hiebe beiläufig auszuteilen - viel gemeiner.

MURER: Klar, aber wenn es nur wenige bemerken? Einerseits habe ich mich viel zustark auf die Phantasie der Zuschauer verlassen; anderseits habe ich ihnen vielleicht zu wenige Clichés geliefert, um ihre Phantasie anzukurbeln.

BULLETIN: Unklar blieb etwa die Sequenz mit den 'Schläuchen'. Wie war das gedacht?

MURER: Dies wurde durch das Doppelkopieren nicht deutlich. Vielleicht hole ich am besten etwas weiter aus: der HUMANOID, der da auftaucht - er ist nicht oft im Bild, aber alles, was durch das Oval gefilmt wurde, ist von diesem Wesen abhängig - nimmt Interviews auf und wird als ausserplanetarisches Wesen angesprochen. (Im Fernsehinterview, in Mäders Episode, spreche ich aber von einem wahrscheinlich ausserplanetarischen Wesen.) Stimmt die Spekulation - ausserplanetarisch - so handelt es sich beim Humanoid um einen Wissenschaftler, der sich für unseren Planeten interessiert; stimmt die andere Spekulation - Wesen aus dieser Welt - so könnte ich der Erfinder sein. Die 'Schläuche' sind TRAUMSCHLAEUCHE. Man sieht sie schon dort, wo die Familie in einer Reihe sitzt, um auf einen Spaziergang (Elektronen-Trip!) zu gehen -

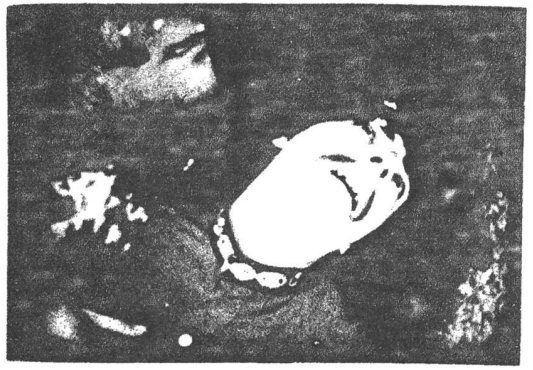
eine Erfindung, die es ermöglicht, sich im Wachzustand in eine andere Welt zu versetzen. Eine märchenhafte Erfindung - die wissenschaftlich richtige Erfin-

dung interessiert mich in diesem Zusammenhang gar nicht so sehr.
Am Anfang meiner Episode sieht man einen Typ, der an irgendetwas arbeitet; hinten an der Wand hängen Bilder, welche in ihrer Struktur mit dem Humanoid verwandt sind. Später setzt sich dieser Typ auf den Stuhl und schliesst sich an den Traumschlauch an. Aber am Ende dieser 'Traumreise' sitzt ein anderer auf dem Stuhl. (Zwischendurch sieht man einmal die andere Konstellation, ein überkopiertes Bild in Blau mit H.R. Giger - effektiver Konstrukteur des Humanoids - also jenen Mann, den man am Pult mit einer Schmirgelscheibe arbeiten sah.) Man sollte H.R. Giger wiedererkennen - denn dies ist das Indiz dafür, dass der Humanoid eine geheime Erfindung eines INTEGRIERTEN Staatsbürgers ist, welcher damit die Verbindung zwischen den beiden in sich abgeschlossenen Menschengruppen ('integrierte' und 'nicht-integrierte') herstellt. Weil diesem Wesen am Ende von drei Integrierten die Optik - Optik verstehe ich hier als Objektivität! - ausgeschaltet wird, wird die letzte Verbindung zwischen der kleinen Minderheit der Individualisten und der grossen Mehrheit der vom 'Brain-Center' erfassten unterbrochen.
Die gesellschaftlichen Beziehungen zu den Aussenseitern sind damit abgebrochen. Zurück bleibt ein Volk, dessen Individuen dermassen im Staat integriert sind, dass es keine Freiheit mehr gibt - Freiheit auch gar nicht mehr erwünscht wird, weil die Leute geistig tot sind.

Ein ganz kleiner Beitrag zum Bewusstwerden - und in diesem Sinn habe ich meine Episode verstanden. Ob es mir gelungen ist, die möglichen Tendenzen und Probleme mit meinem Film bewusst zu machen? Wenn nicht, so muss ich die Unfähigkeiten dort suchen, wo sie sind: beim Publikum, weil es nicht vorbereitet ist, darauf einzugehen; bei mir, weil ich mich nicht klarer ausdrückte.
Das Ganze erscheint mir wie ein neues Spiel: man muss abstecken, langsam die Spielregeln finden. Auch hier könnte die Filmkritik einen Beitrag leisten, kämen die Leute, welche sich nur gegenseitig die Augen auskratzen, an einen Tisch und zu einer gemeinsamen Zielsetzung. Jeder könnte seine persönliche Ansicht beitragen. Bekämpft man sich aber permanent, erschöpft man sich in Streitereien, so braucht es einfach zuviel Energie, bis man nur mit einer Arbeit beginnen kann. Das kommt bei uns noch zum ewigen Problem mit dem Geld hinzu - die Leute glauben, ich hätte an SWISSMADE verdient, dabei hab' ich mich verschuldet. --

BULLETIN: Wie arbeiten sie eigentlich? Drehen sie einen ganzen Film in möglichst kurzer Zeit ab, oder arbeiten sie während der Drehzeit bereits an der Rohmontage und wiederholen einzelne Einstellungen verändert?

MURER: SWISSMADE habe ich während dreier Monate gedreht. Zwischenhinein wurden Drehplätze gesucht oder andere, notwendige Vorbereitungen getroffen. Eigentliche Drehtage hatte ich nur etwa dreissig - Drehzeit aber, wie gesagt, drei Monate.



Dann habe ich ihn in zehn Monaten geschnitten und montiert - es gibt eben viel Kleinarbeit: sortieren, auswählen ... und dann vor allem den Synchronton. In diesem Fall war alles ein wenig neu für mich. Vorher hatte ich noch nie mit 35 mm zu tun. Ich war auch manche Stunde in der Kopieranstalt, um zu lernen und zu sehen wie man dort arbeitet.

CHOCOREE habe ich in 3 Wochen, LUGINBUEHL in einer gedreht; es gibt da Unterschiede von Fall zu Fall.

BULLETIN: Wird die Dreh- und Montagezeit nicht auch dadurch verlängert, dass sie viel improvisieren?

MURER: Bei SWISSMADE hatte ich ein Drehbuch, das heisst: ich hatte ein eigenes Konzept entwikkelt, in welchem ich alle Figuren - was sie tun und was sie sprechen - sehr gut überblicken konnte. Nur waren in meinem Drehbuch nicht die Einstellungen registriert, sondern die Figur,

ihr Text, die Umgebung und Atmosphäre. Meist war ich dann vor dem Drehen nur mit dem Sucher an den Drehorten bestimmte Kamerastandpunkte und Ausschnitte.

BULLETIN: Folglich war die Montage weitgehend im voraus festgelegt?

MURER: Sie liess sehr vieles offen. Mit demselben Material hätte man auch einen ganz anderen Film zusammenstellen können - ja, jedes Thema, jede Gruppe für sich allein hätte ein kleines Filmchen ergeben. Ich habe den Film assoziativ gedreht und montiert; Schnitt und Gegenschnitt finden sich nur selten - man könnte auch sagen: der Gegenschnitt liegt in der Ellipse.
Diese 'Handorgel', Kärtchen an Kärtchen, war mein Montageplan: jede Einstellung, habe ich, nachdem sie gedreht war, auf ein solches Kärtchen gezeichnet - in der Mitte eine Inhaltsangabe, oben eine Kennziffer, unten eine Skizze -, dann hab ich sie nebeneinandergelegt, hier am Boden, und verschoben ... bis mir ihre Anordnung gefiel. Für mich ist der Film absolut klar - aber wahrscheinlich weiss ich nur zuviel über ihn.
Ich gebe zu, diese assoziative Montage ist heute noch ungewohnt - in einigen Jahren aber, nachdem ich noch weitere produziert habe, werden sie vielleicht besser verstanden.

BULLETIN: Ihre Darsteller sind immer Ihre Freude oder Bekannten - hat dies tiefere Gründe?

MURER: Ja, sie spielen sich selbst. Ich lasse mich bereits beim Entwerfen meiner Projekte durch sie inspirieren - sie sind also massgeblich am Endprodukt beteiligt. Weil ich meine Darsteller kenne, kann ich sie auch improvisieren lassen und mein Werk wird doch etwa so, wie ich es mir gedacht habe. Wähle ich einen bestimmten Typ aus, so weiss ich genau: er hat lange

Haare, einen Schnauz, trägt diese Kleider, macht solche Bewegungen ... - setze ich Ihn ein, erspare ich mir damit die Umstände, einen Darsteller mit all diesen Attributen auszustatten.
Doch hier in Zürich sind diese Leute bekannt; das scheint sich eher negativ auszuwirken ...

BULLETIN: Hr. Murer, sie haben da noch ein Experiment durchgeführt. (Gemeint ist der Film: VISION OF A BLIND MAN) Könnten Sie uns zum Abschluss noch darüber etwas berichten?

MURER: Ja, dies war im besten Sinne des Wortes ein reines Experiment. Diesen Film werde ich nicht öffentlich zeigen - obwohl er kein Privatvergnügen ist, sondern filmische Grundlagenforschung, die mir ein grosses Anliegen ist.
Sehen Sie: Bisher habe ich alle meine Filme optisch konzipiert und auch optisch geschnitten - also nach den Bildern, dem Bild-

rhytmus, wie beim Stummfilm. Musik oder Geräusche kamen erst nachträglich hinzu. (Bei CHICOREE wurde der Ton von Musikern beim ersten Sehen frei improvisiert; bei LUGINBUEHL haben sie so lange geprobt, bis sie den Film wie eine Partitur vor sich sahen. Wir diskutierten: zu diesem und jenem Bild - Klavier, dann hier Trompeten ...) Die Musik, der Ton, ist also ganz auf den Film zugeschnitten.
Nun kam der Punkt in meiner Entwicklung, da ich den Ton als ebenbürtige Ebene des Filmes nicht länger vernachlässigen wollte. Ein Anliegen dieses Blindenfilmes war es, das Problem umzukehren: ich verband mir die Augen und filmte nach dem Gehör - dazu rapportierte ich laufend, was ich filmen wollte oder zufilmen glaubte.
Es kommt aber noch etwas anderes hinzu: Auch die Bildausschnitte waren immer ganz vom Auge kontrolliert. Das ist ein Geschmacksterror. Das schöne Bild kommt wohl von der Malerei her, braucht also nicht unbedingt filmgerecht zu sein. Bisher hatte ich aus der 36o-Grad-Umwelt einen Ausschnitt immer so ausgewählt, dass im Rechteck des Suchers ein Ganzes entstand.
Eigentlich ganz zufällig - ich lasse jeweils die letzten Meter einer Kassete, wie die Kamera gerade auch stehen mag, einfach noch durchlaufen - fand ich, dass Bilder denen etwa der goldene Schnitt fehlt, stärker wirken können. Die 'neue Sicht' faszinierte mich. Im Film VISION EINES BLINDEN sollten nun solche Bilder absichtlich - nicht mehr wie bis anhin bloss zufällig - entstehen.
Also verband ich mir die Augen, liess mich an Drehorte führen, die ich nicht kannte und filmte; aufs Tonband schilderte ich, was zu hören war - ich versuchte ein Roboterbild zu entwerfen: hier muss eine Allee sein, eine lange, gerade Strasse, denn Autos fahren mit grosser Geschwindigkeit vorbei; hier muss eine Mauer sein, denn ich vernehme ein leichtes Echo der Stimmen; aus dem Rauschen zu schliessen, stehen hier Bäume; ich versuche nun den Vogel der da zwitschert ins Bild zu bringen ...
Die Spulen mit diesen Aufnahmen wurden einfach aneinander gehängt und auf der Leinwand sah ich dann zum ersten Mal, wo ich drehte. Manchmal filmte ich ganz exakt, was ich schilderte; manchmal fast das Gegenteil.
Damit betrieb ich Grundlagenforschung: ein Experiment, dessen Ausgang nicht feststand, das aber nicht Selbstzweck ist - ich werde das Resultat noch weiterhin studieren und sehen, was daraus abzuleiten ist.
Sowieso möchte ich längst auf 2 Ebenen arbeiten: Werkstattarbeit, also weitere Grundlagenforschung; sowie ganz bewusst konzipierte Werke, in denen die gewonne Erkenntnis Anwendung findet.

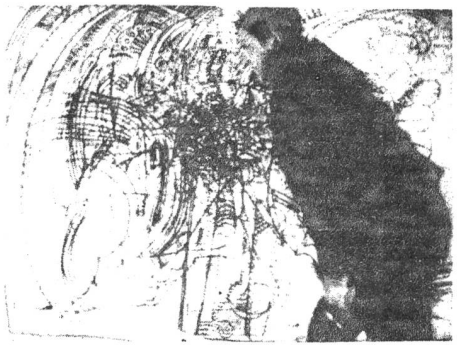
BULLETIN: Sehen Sie für die Zukunft schon ganz konkrete Veränderungen in ihren Filmen, die sich aus diesem Experiment ergeben?

MURER: Bestimmt wird der Ton in

meinen Filmen an Bedeutung gewinnen; ich werde weniger vom Bild her arbeiten. Bei SWISSMADE und SAD-IS-FIKTION hat sich dies übrigens bereits etwas ausgewirkt.

BULLETIN: Werden Sie in ihren folgenden Filmen auch etwa ganz andere Einstellungen wählen?

MURER: Das ist möglich. Bisher



führte ich die Kamera immer selber, in Zukunft werde ich sie vielleicht einmal anderen überlassen. Es ist aber auch möglich, dass ich Bilder für einen Film, bei verklebtem Sucher und ohne Stativ, mit der Kamera 'aus den Hüften schiesse'. Doch alle diese Dinge werden vom konkreten Projekt abhänig sein.
Wieweit dieses Experiment von Allgemeinem Wert ist, vermag ich nicht zu beurteilen, mich aber hat es weiter gebracht: es kostete ja auch 6'ooo Franken - und kommerziell auswerten kann ich es nicht.

Zur Belohnung wird man als Formalrebell abgetan! Doch mich interessieren solch kurzsichtige Urteile langsam nicht mehr.

BULLETIN: Glauben Sie nicht, man sollte VISION OF A BLIND MAN wenigstens einem interessierten Publikum zeigen? Ja, dass er auch für das Publikum wichtig sein könnte?

MURER: Ich habe ja eine Vorführung gemacht, für Mitglieder des Werkbundes. Ein Psychologe sagte mir anschliessend: "Dies war ein ganz elementares Erlebnis. Mir ist durch diesen Film bewusst geworden, welchem Geschmacksterror wir ganz allgemein ausgeliefert sind; wie verfremdet die scheinbare Realität ist; wieviel stärker alles verfälscht ist, als man gemeinhin annimmt."
Doch, ich glaube schon, dass es Leute gibt, die sich für dieses Experiment interessieren. Aber ein Vergnügen ist es nicht, sich diesen Film anzusehen. Er dauert eine Stunde und ist fast eine Zumutung. Man muss alles mit einem wachen Auge verfolgen - wie ein Fachbuch. An sich würde ich ganz gern Grundlagenforschung betreiben (lieber sogar als Kinofilme drehen!) - aber davon kann ich nicht leben. Zu einem Kompromiss Dasein bin ich folglich verurteilt.

BULLETIN: Es scheint aber doch, dass man solche Filme einem Publikum einfach einmal zumuten muss. Man kann doch das eine und andere aus solchen Streifen ersehen - auch Undergroundfilme sind ja, so gesehen, aufschlussreich, mögen noch so viele davon ganz einfach schlecht sein.

MURER: Diverse Leute wurden bereits bei der Werkbundvorführung 'stocksauer und verstopft' - "uns soetwas zuzumuten!" Dabei erklärte ich im vornherein, dass es kein Schauvergnügen werden würde. Sobald es im Kino dunkel wird, sobald sich auf der Leinwand etwas bewegt, erwarten die Leute ein Vergnügen - da es sich nicht einstellte, waren viele frustriert. Aber vielleicht hat das Nachwirkungen: die Leute müssen so - auf unangenehme Weise dazu gedrängt - über elementare Probleme des Filmes nachdenken. ■

KORREKTUR:
Auf Seite ., in der 1.Spalte, in der Mitte etwa, sollte es heissen: Gerade das Publikum ist wohl (wenigstens neben Produzenten und Verleihern) etwas vom schwierigsten, denn es ist ganz unberechenbar in seinen Reaktionen. Manchmal ist ein Film gerade 'reif' - ein politisches Ereignis oder ein Zeitboom, wie etwa die Pop-Aera, macht ihn aktuell; ein anderer fällt ganz unerwartet durch. Ich...