

Objektyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **18 (1976)**

Heft 98

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>



KURZ BELICHTET

ROBERT ALDRICH plant für 1977, als Co-Produzent und Regisseur den Film THE CHOIR BOYS.

SIDNEY POLLACK soll die Regie bei GRAND HOTEL übernehmen - ein Re-make des MGM-Klassikers gleichen Titels aus dem Jahre 1932.

JOSEPH LOSEY hofft, dass er - nach dem ganz in Frankreich gedrehten und in Cannes aufgeführten MR. KLEIN - endlich sein langgehegtes Projekt REMEMBRANCE OF THINGS PAST, nach Proust, verwirklichen kann.

FRANCIS FORD COPOLA, mit Dreharbeiten zu APOCALYSE NOW (mit Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen in wichtigen Rollen) auf den Phillipinen beschäftigt, ist zu den realistischen Sturm-Sequenzen, die für den Streifen geplant waren, gekommen. Was allerdings nicht geplant war: der Taifun 'Olga' beschädigte oder zerstörte etwa die Hälfte des aufgestellten Decors und schnitt gegen 100 Mitarbeiter der Equipe für Tage von der Umwelt ab. Die Dreharbeiten mussten unterbrochen werden.

FRANCO ZEFFIRELLI hat in Tunesien die Dreharbeiten zu JESUS VON NAZARET beendet. Er soll nun rund 100 Stunden belichtetes Zelluloid haben; aus diesem Berg Material will er in London diverse Fassungen des Films für verschiedene Fernsehstationen montieren, etwa für die RAI in Italien, die NBC in den USA, wo sechs Episoden von je einer Stunde Dauer geplant sind, sowie für die kommerzielle Kette Grossbritanniens. Eine Kino-Fassung ist ebenfalls geplant - aber dies dürfte noch dauern; Zeffirelli dürfte bis dahin eine Weile beschäftigt sein.

GORDON PARKS war in London, um seinen neuen Film LEADBELLY vorzustellen. Parks war der erste schwarze Regisseur, der Filme mit Unterstützung der Studios machen konnte. Mit seinem 'schwarzen James Bond' in den SHAFT-Filmen buchte er kommerzielle Erfolge. Sein Erstling als Regisseur aber war der autobiografische THE LEARNING TREE und eher autobiografisch gefärbt ist nun auch wieder LEADBELLY, der das Portrait des 'gleichnamigen' Gitarristen, Songwriters, Komponisten und Sängers zeichnet.

FRANCO ROSSI beginnt Dreharbeiten an THE WAYS OF THE LORD ARE INFINITE mit Monika Vitti in der Hauptrolle.

LINA WERTMUELLERS QUESTA VOLTA PARLIAMO DI UOMINI ('Für einmal lasst uns über die Männer reden') ist, nachdem der Film bereits 11 Jahre alt wurde, nun doch noch für die USA und Kanada in den Verleih übernommen worden! (Man ist fast versucht zu sagen: es geschehen noch Wunder.)

CLAUDE CHABROL soll im Herbst die Dreharbeiten zu THE PETERSBURG-CANNES EXPRESS beginnen, eine Peter Rawley Produktion. Drehbuch von Allan Scott und Chris Bryant. Für die Hauptrollen sind vorgesehen Julie Christie und Donald Sutherland.

FRANCOIS TRUFFAUT hat einen Auftritt im Spielberg-Film CLOSE ENCOUNTER OF THE THIRD KIND. Abgesehen von einem kleinen Auftritt in Clements LE CHATEAU DE VERRE, 1950, müsste es die erste Rolle von Truffaut in einem Film sein, bei dem er nicht selbst Regie führt.

UNTERSCHIEDE

PRE-VIEW, die Technik der Amerikaner, einen Film auf seine kommerziellen Erfolgchancen zu testen und allenfalls vor der eigentlichen Premiere noch Veränderungen am Film vorzunehmen, erreicht einen neuen Höhepunkt: 20th Century Fox testet seinen neuen Thriller THE OMEN in 550 Kinos verteilt über ganz USA gleichzeitig.

Die Werbekosten für die Eröffnung des Streifens sind mit 2'800'000 Dollars budgetiert (850'000 Dollar allein für die Pre-views)!!! Vergleiche: Filmförderung für die Schweiz pro Jahr: 2'000'000 sFr.; Kosten für die Produktion eines Schweizer Spielfilms im Schnitt unter einer Million - mit den geplanten Werbeausgaben allein für die Eröffnung von THE OMEN könnten fünf schöne Tanner-Filme entstehen!

Aldrich war Regieassistent bei Renoir an THE SOUTHERNER und William Faulkner hat bei diesem Film am Drehbuch mitgearbeitet; Faulkner hat unter anderem auch am Script für THE BIG SLEEP mitgeschrieben, der Humphrey Bogart in der Hauptrolle sieht - und Bogart wird wenigstens einmal erwähnt in HUSTLE, dem neuen Film von Robert Aldrich.

Neben den offensichtlichen Zusammenhängen ('Kriminalfilme' usw) in dieser Nummer, gibt es also noch ein paar, die sich erst bei genauem Hinsehen erschliessen. Das liegt in der Natur der Sache - nach beiden Seiten hin: selbstverständlich gewinnt derjenige mehr Einsichten in eine Sache, der sich stärker mit ihr befasst; die Wahrscheinlichkeit ist gross, dass Leute, die jahrelang in der Filmindustrie arbeiten, mal miteinander (irgendwie) in Berührung kommen.

Das mit den (nicht immer auf den ersten Blick sichtbaren) Zusammenhängen ist eigentlich in jeder Filmbulletin-Nummer so - ein wenig auch, weil wir sie immer mit hineinpacken; für einmal aber will ich noch ein paar solche 'unscheinbare' Zusammenhänge aufzeigen: John Huston hat sieben Filme mit Bogart gemacht, sein MOBY DICK (ohne Bogie) kommt als Film im Film vor in HUSTLE; Godard liess sich (in seinen frühen Jahren) stark von Samuel Fuller beeinflussen, bei Godard kommt Bogart als 'Filmplakat' vor und Fuller tritt selber auf; Fuller hat eine Homage an Godard in der BEETHOVENSTRASSE und Howard Hawks spielt eine Rolle im Text - ausserdem hat Fuller ein Drehbuch für Hawks geschrieben, das dann von Phil Karlson verfilmt wurde; Hawks hat zwei seiner schönsten Filme mit Bogie gedreht, Lauren Bacall (die dann Bogarts vierte Frau wurde!) zum Film geholt und eigentlich als einziger Regisseur erfolgreich über längere Zeit mit William Faulkner zusammengearbeitet.

Um die Reihe der Beispiele abzuschliessen, noch eines, das mehr Seiten überspringt als die bisherigen: Bogart verdankt es Leslie Howard, dass er die für seine Filmkarriere entscheidende Rolle in THE PETRIFIED FOREST erhielt und Leslie Howard war auch der Partner in Ingrid Bergmans erstem amerikanischen Film INTERMEZZO (A Movie-Goer's Notebook).

-an

Filmbulletin



Katholischer Filmkreis Zürich
Postfach
8023 Zürich

Nr. 98 / September 1976 (Red. abgeschlossen: Ende Juni)
Redaktion Walter Vian
Gestaltung Leo Rinderer-Beeler
Druck Rotag AG, Langstr. 94, 8050 Zürich

kurz belichtet	1
Tendenzen - eine Glosse	3
Bücher:	
William Faulkner und das Kino	4
Here's looking at me, Kid	10
Thema:	
Everybody Hustles	16
Ein ganz gewöhnlicher Gangsterfilm verstanden als Dokument einer Wirklichkeit	22
Spuren eines Professionellen	26
Gegenpol:	
'Kriminelle Gesellschaft'	28
Anhang:	
A Movie-Goer's Notebook	32

TENDENZEN - EINE GLOSSE

Gelegentlich - es kommt selten genug vor! - wird mann/frau aufgefordert, zu einer bestimmten Sache, einem Thema, einen Text zu verbrechen ...

Gelegentlich - es kommt vor! - ist dann das (selten genug gestellte) Ansinnen unsinnig ...

Ein Beispiel - einmal war das gestellte Ansinnen: 'Tendenzen im schweizerischen Dokumentarfilmschaffen'; was lässt sich dazu schon auf zwei, drei Seiten sagen? was lässt sich in diesem Rahmen schon zu einzelnen Filmen sagen?

Es gab zwei Reaktionen auf das Ansinnen - eine aus dem Bauch und eine 'vernünftige'. Die vernünftige: er hat den Text wie von ihm erwartet geschrieben - schliesslich muss er gelegentlich essen (was vermutlich Geld kostet, das vermutlich verdient sein will - Sie werden vermutlich erraten, was damit gemeint sein könnte). Die Reaktion aus dem Bauch, die steht hier.

Jener Text, mit dem Essen 'erschwindelt' wurde, war (vermutlich) genauso aussagekräftig wie der vorliegende; es war allerdings (wohl) weniger offensichtlich. (-an)

EIN VORTRAG ZUM THEMA: DIE TENDENZEN IM SCHWEIZERISCHEN DOKUMENTARFILMSCHAFFEN

Tendenzen gab es schon immer, und das bedeutet im allgemeinen nichts gutes. Im Besonderen aber, und dies ist hier der Fall, bedeutet es aber zum vornherein auch noch nichts schlechtes.

Wenn wir nun gleich in des Löwen Höhle eintreten, oder wie wir Lateiner zu sagen pflegen: in Medias Res Kameraden, so stellen wir auf den ersten Blick fest, dass bislang Ausgeführtes mit der Sache an sich überhaupt noch nichts zu tun hat. Bei genauerer Analyse des Sachverhaltes allerdings, kann es einem kritisch geschulten Auge kaum entgehen, dass diese Ausführungen - möge der Schein noch so sehr dagegen sprechen - sehr wohl schon mit unserer Sache zu tun haben.

Da ich wohl mitdenkende Zuhörer voraussetzen darf, brauche ich kaum gesondert zu betonen, dass der Titel unseres Themas selbstverständlich in weiser Voraussicht so gewählt wurde, wie er sich heute präsentiert.

Fassen wir erstmal kurz zusammen und sagen wir's in einem Wort: die Tendenzen im schweizerischen Dokumentarfilmschaffen haben sehr wohl etwas mit den Tendenzen zu tun. Aber, wir wollen auch dies nicht länger unerwähnt lassen, sie haben sehr wohl auch etwas mit dem Dokumentarfilm zu tun. Der mitdenkende Zuhörer wird natürlich sogleich fragen: was? Gestatten Sie mir aber, dass ich diese zentrale Frage des heutigen Abends noch ein wenig zurückstelle und mich vorangehend mit einem nicht ganz unwesentlichen Nebenaspekt des Themas unseres heutigen Vortrages befasse. Sartre bereits hat es ausgesprochen - wie es durch die liebenswürdige Vermittlung der hochverehrten Zeit- und Lebens- um nicht in gut existenzialistischer Tradition zu sagen: Bett-Genossin des existenziell denkenden Denkers, Simone de B. erhalten geblieben ist - und ...

äää (verdammte ich hab den Faden verloren) ääähm ich darf feststellen, Sie wissen, worauf ich anspielen wollte und darf deshalb gleich weiterfahren, indem ich nunmehr zu den zahlreichen zentralen Themen des Themas übertrete und sage:

mir ist heiss.

Um Sie nicht länger unnötig auf die Folter zu spannen, komme ich nun gleich zu Schluss:

- die TENDENZEN SIND EINDEUTIG

- die TENDENZEN SIND GEFÄHRLICH

EIDGENOSSEN, WIR MUESSEN ETWAS DAGEGEN TUN!

Ich darf Sie nun, um den Abend würdig zu beenden, alle bitten, sich zu erheben und mit mir einzustimmen in das schöne Lied: "Allongs enfang de la patriä, le jour"

Boris K.

WILLIAM FAULKNER UND DAS KINO

*1) detebe 54 - Diogenes Verlag AG Zürich, 1973, Tb 205 Seiten

ÜBER WILLIAM FAULKNER

Herausgegeben von Gerd Haffmans

Der Band enthält, in den zwei Teilen 'Ueber William Faulkner' und 'Ueber einzelne Werke von William Faulkner', eine (so der Einführungstext des Herausgebers) 'Materialsammlung, die von den Beständen der bisherigen Faulkner-Rezeption ausgeht. Neben interpretativ bedeutsamen Essays, ist die Wirkungsgeschichte durch Kritiken und Aeusserungen vor allem europäischer Schriftsteller dokumentiert.' Unter anderen enthaltene Autoren: William Faulkner, Gottfried Benn, Frank O'Connor, Siegfried Lenz, Jean-Paul Sartre, Ingeborg Bachmann, André Malraux, Cesare Pavese, Hermann Hesse, Albert Camus.

Einen dritten Teil bildet das Jean Stein-Interview mit William Faulkner - es ist ziemlich berühmt, weil es eines der wenigen Interviews mit Faulkner ist, ursprünglich erschienen: Writers at Work - The Paris Review Interviews (1957).

Im Anhang bringt der Band neben Zeichnungen von William Faulkner eine Bibliographie und eine (kleine) Chronik. Auf rund neun Seiten stellt diese den Daten zu Leben und Werk Faulkners ein paar allgemeine Daten gegenüber, die vorwiegend aus dem politischen oder literarischen Weltgeschehen stammen.

Von Film ist nur im Interview die Rede, knapp vier Seiten lang. Faulkner beantwortet fünf Fragen dazu und erzählt noch eine Hollywood-Cocktail-Geschichte - wie solche eben erzählt werden: im Kern nicht ganz falsch, im Detail aber nicht auf Wahrheit sondern nur auf Wirkung ausgerichtet.

Als Schriftsteller ist er bekannt -

auch durch das Kino, denn einige seiner Werke sind verfilmt worden. Auf der Leinwand heisst es dann: "NACH William Faulkner", denn Faulkner selbst hat zum Film nicht mehr beigetragen, als eine Unterschrift unter einen Vertrag, der irgendwem das Recht gab, ein Werk Faulkners als Vorlage für einen Film zu benützen.

Weniger bekannt ist, dass Faulkner auch fürs Kino gearbeitet hat - als Drehbuchautor. In einem Interview mit Faulkner (enthalten im Diogenes Taschenbuch 'Ueber William Faulkner' *1) ist zwar kurz von seiner Arbeit in Hollywood die Rede - aber eben, nur ganz kurz, nur so nebenbei. Die erste Frage zu diesem Thema lautet bezeichnenderweise auch: "Kann Filmarbeit Ihre eigentliche Arbeit beeinträchtigen?" (Als ob es eigentliche Arbeit gäbe und andere; als ob Filmarbeit keine 'eigentliche Arbeit' wäre.) In einer demselben Buch beigelegten Chronik wird zwar zweimal eine Tätigkeit als Drehbuchautor verzeichnet - auch dies aber nur so nebenbei! So lapidar wie "Jagdausflüge mit Clark Gable" oder "Abbruch des Studiums, Lektüre, Jagd, Fischfang, Müssiggang" etwa: "wieder in Hollywood, für zwei Jahre Drehbuchautor bei der 20th Century Fox" - keine Werkangabe, nichts!

2

Faulkner, es ist bekannt, hat sich mit allerlei Gelegenheitsarbeit durchgeschlagen; seiner Meinung

nach war die beste Beschäftigung, die ihm je angeboten wurde, Wirt eines Bordells zu werden; "gute schriftstellerische Arbeit können - wenn sie's können - auch Einbrecher, Schwarzhändler und Pferdediebe machen" (Faulkner, zitiert nach dem erwähnten Interview) -

wer wollte ihm da seine Arbeiten für Hollywood übel nehmen?

Das wirft ein Bild: so ernst nehmen ernsthafte Leute, Leute die sich mit Literatur, mit William Faulkner befassen, den Film (den Film als Kunst - man wagt es kaum mehr auszusprechen! - den Film als Kulturgut). Dass Film in breiten Kreisen, die etwas von Kultur verstehen oder zu verstehen vorgeben (zweitere sind die angepassten Mitläufer und selbstverständlich nicht nur die schlimmeren, sondern auch in der Mehrzahl), noch immer nicht zur Kultur gerechnet wird - ausgenommen da vielleicht, wo Filme 'Kultur' im Titel führen oder heilige Kulturgüter zur Darstellung bringen, wo die Filmemacher Bergman und Fellini heissen -, mag sich auch an den angeführten Details zeigen: nicht nur an der Tatsache, dass die Aufwendungen etwa der Stadt Zürich für das Theater bedeutend höher sind, als die gesamtschweizerischen Aufwendungen für das heimische Filmschaffen insgesamt (oder in Zahlen - nach dem 'Weltwoche-Report: Kulturausgaben der zehn grossen Schweizer Städte im Jahr 1975' - 29 Millionen die Stadt Zürich für Theater, 3 Millionen der Bund für Film; sowie 81 Millionen für Theater entgegen 0,3 Millionen für Film, nimmt man die zehn Städte zusammen.)

Noch immer ist es so, dass auch noch die lausigste Adaption etwa eines Werkes von Tolstoi (nichts gegen Tolstoi!) mehr Leute hinter der Fernsehröhre oder sonstwo hervorzulocken vermag, als etwa ein Film von Alain Tanner (auf JONAS darf man sich inzwischen freuen!)!!! Wer Faulkner nicht lesen mag oder nach den ersten paar Seiten aufgibt, in kulturellen Dingen aber doch auf dem laufenden sein und

mitreden will, der schaut sich halt den Film 'nach Faulkner' an - es soll ja gut sein und: die 'Kultur' steht ja im Titel! E. Murray kommt allerdings in seinem Buch 'The Cinematic Imagination' (Seite 158) zum Schluss, dass bei THE SOUND AND THE FURY "gerade ungefähr alles (aus dem Roman im Film) verschwunden ist, ausser Faulkners Titel und einige Namen der Romanfiguren". Aber eben: die Adaptionen von Faulkner-Werken für die Leinwand sind in der Chronik angeführt, die Filme, an denen er wirklich mitgearbeitet hat, nicht.

Dazu passt auch noch die Stelle im Interview, wo Faulkner selbst zwei Filmtitel nennt: "Wir arbeiteten zusammen an TO HAVE AND HAVE NOT (nach Ernst Hemingway) und THE BIG SLEEP (nach Raymond Chandler)." Man, aller Wahrscheinlichkeit nach der Herausgeber, fand es also notwendig, hinter den Filmtiteln die Autoren der Buchvorlagen, nicht aber den Regisseur der Filme in Klammer nachzutragen. Und dies, obwohl das Buch 'To have and have not' als eines der schwächsten von Hemingway gilt, der Film TO HAVE AND HAVE NOT hingegen zu den besten des Regisseurs Howard Hawks zählt - und obwohl Buch und Film eigentlich gar nichts mehr gemein haben (vom Buch auch nicht viel mehr als der Titel und die Namen einiger Figuren geblieben sind); Hawks' Film liegt viel näher beim Michael Curtiz Film CASABLANCA als bei der Buchvorlage.

HERR DIOGENES, EINE MEHRBAENDIGE FELLINI-AUSGABE
MACHT NOCH KEINEN FRUEHLING!

3

Immerhin, dass Faulkners Filmarbeit so wenig wichtig genommen wird, hat nicht nur Gründe, es hat sogar Methode: unsere Kultur ist nicht besser als unsere Gesellschaft. Das Faulkner-Interview selbst enthält den Schlüssel. "Frage: muss ein Schriftsteller, wenn er für den

Film arbeitet, Zugeständnisse machen?

Faulkner: ja, da gibt's nichts anderes. DER FILM IST SEINEM WESEN NACH EINE KOLLEKTIVARBEIT, UND JEDE KOLLEKTIVARBEIT WIRD ZUSAMMENGEHALTEN VOM KOM-PROMISS. DAS EBEN MEINT DIESES WORT JA AUCH - GEBEN UND NEHMEN."

Wenn man sich einen Film anschaut, an dem Faulkner mitgearbeitet hat, dann ist man nie so ganz sicher, was nun von Faulkner ist und was nicht - was er gegeben und was er genommen hat.

Sieht man hingegen einen Film NACH Faulkner, so bleibt einem die Illusion, Faulkner zu kennen, ohne sich der Anstrengung des Lesens zu unterziehen - mag die Adaption noch so verwässert sein - man kann sich so schön im Glauben wiegen, den ganzen Faulkner zu haben.

Und darauf kommt es an: der einzelne Grosse, das Genie, das in einsamem Kampf eine wunderbare Leistung vollbringt - das ist vorbildlicher, 'sympatischer', auch in der Kunst.

4

Es wäre falsch zu behaupten, Faulkner habe Hollywood gemocht - er hat es gehasst; er hat vor allem die Arbeit nach festen Bürostunden gehasst. Aber immerhin, er hat da seinen Lebensunterhalt verdient als es am notwendigsten war, er hat da überlebt.

Und: zu sagen, er habe die Bürostunden, die Büros, das ganze 'Writers Department' und Hollywood gehasst, ist noch nicht gleichbedeutend wie zu sagen, Faulkner habe seine Arbeit für die Filme gehasst. Das hat er bestimmt da nicht getan, wo man ihn arbeiten liess; er hat es vielleicht da getan, wo Vorgesetzte, die etwas von Kultur zu verstehen glaubten - wie haben sich doch die Zeiten nicht geändert! - ihm widersinnige Auflagen und Vorschriften machten. Aber was beweist das schon: dass Filmkultur trotz der Kulturbanausen möglich ist.

5

William Faulkner und das Kino - dazu gehört auch folgendes:

- ▶ Kopfschütteln aller (?) Literaten, als Faulkner 1954 kurz vor dem Erscheinen von A FABLE nach Europa fliegt, um Hawks bei einem sehr (!) mittelmässigen Film weiterzuhelfen.
- ▶ A FABLE, für den Faulkner den Pulitzer-Preis und den 'National Book Award' erhielt, begann 1943 als FILMPROJEKT von Regisseur Henry Hathaway, Produzent William Bacher und Drehbuchautor William Faulkner.

Walter Vian



W. FAULKNERS ARBEITEN FÜRS KINO

CREDITS *) ALS DREHBUCHAUTOR:

für MGM:

- 1933 TODAY WE LIVE Regie: Howard Hawks
Drehbuch: Edith Fitzgerald, Dwight Taylor
Dialoge: William Faulkner
nach William Faulkners Kurzgeschichte 'Turnabout'

für 20th Fox:

- 1935 THE ROAD TO GLORY Regie: Howard Hawks
Drehbuch: William Faulkner, Joel Sayre
nach dem französischen Film LE CROIS DE BOIS (R. Bernard)

6

1937 SLAVE SHIP Regie: Tay Garnett
Drehbuch: Sam Hellmann, Lamar Trotti, Gladys Lehman
Adaption: William Faulkner
nach einem Roman von George S. King

für Warner Bros:

1943 BACKGROUND TO DANGER Regie: Raoul Walsh
Drehbuch: W.R. Burnett, (Hugh Cummings / William Faulkner)
nach Eric Ambler's 'Uncommon Danger'

1944 TO HAVE AND HAVE NOT Regie: Howard Hawks
Drehbuch: Jules Furthman, William Faulkner
nach Ernst Hemingway's 'To have and have not'

1945 THE BIG SLEEP Regie: Howard Hawks
Drehbuch: William Faulkner, Leigh Brackett, J. Furthman
nach Raymond Chandler's 'The big sleep'

für Jean Renoir:

1945 THE SOUTHERNER Regie: Jean Renoir
Drehbuch: Jean Renoir, Hugo Butler, (William Faulkner)
nach Georg Sessions Perry's 'Hold Autumn in your Hand'

für Howard Hawks:

1955 LAND OF THE PHAROHS Regie: Howard Hawks
Story und Drehbuch: Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom,
William Faulkner

*) Credit: auf der Leinwand, in Vor- oder Nachspann des Films festgehaltene, erwähnte Mitarbeit an einem Film. Sie entsprechen im Hollywoodfilm selten genau der Wirklichkeit, einfach weil wie in einer Fabrik gearbeitet wird. Da schreibt einer beispielsweise ein paar Tage/Wochen an einem Projekt, ein anderer schreibt alles um, ein dritter und vierter schreibt etwas dazu ... - es gab laufend Auseinandersetzungen um die Credits, die die Gewerkschaften und Anwälte beschäftigten. Aber grobe, erste Hinweise auf eine Mitarbeit vermitteln Credits schon. Um die Credits nachzusehen, nachzuprüfen, benutzte ich die Möglichkeiten, die das Archiv des 'British Film Institute' bietet.

Einzelheiten: BACKGROUND TO DANGER; unbestritten ist, dass William Faulkner daran gearbeitet hat, einen Credit für Faulkner

weist aber nur L'Avant Scene, No 168 aus. THE SOUTHERNER weist keinen Credit für Faulkner auf; dass er allerdings wesentliches zum Drehbuch beigetragen hat ist unbestritten - "der Einfluss von Faulkners Genie hat sicher viel zum Gelingen des Films beigetragen" -, aber William Faulkner war zu der Zeit bei Warner Bros. unter Vertrag und Renoir hat privat für United Artists produziert - William Faulkner hat wohl 'privat' mit Renoir gearbeitet - "mit Ratschlägen von Faulkner machte ich mich an die Arbeit". (Jean Renoir, zitiert nach 'Mein Leben und meine Filme' Seite 212). SLAVE SHIP, nicht alle Quellen vermerken, dass Faulkner die Geschichte adaptiert hat, ob der Filmvorspann den Hinweis enthält, liess sich nicht feststellen.

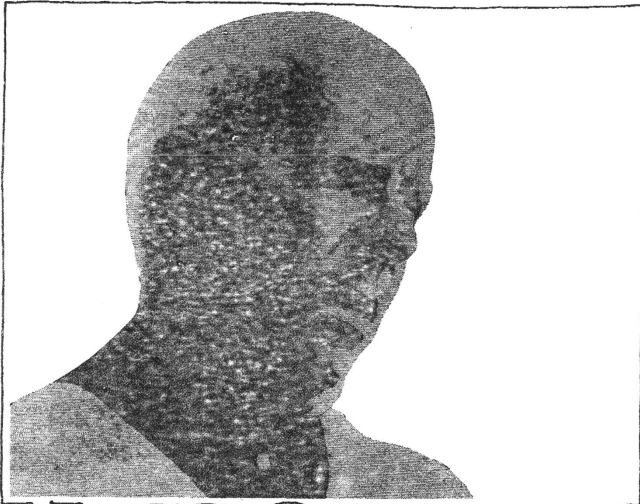
UNTER VERTRAG ALS DREHBUCHAUTOR:

Faulkner hat, über eine Zeit von 22 Jahren verteilt, wohl etwa vier Jahre lang als Drehbuchautor gearbeitet - an 40 bis 50 Projekten war er beschäftigt: Storyideen, Notizen, Entwürfe ... bis zum vollausgearbeiteten Drehbuch (gelegentlich zweihundert Seiten und mehr). Viele dieser Projekte wurden schliesslich gar nicht realisiert, viele in einer Form, die mit Faulkners Beitrag dazu nichts mehr zu tun hat; in einigen Filmen stecken seine Einfälle und Ideen - ein Feld für jahrelange Forschung, um das im Detail auszumachen.

William Faulkner hat nicht gern nach festen Regeln und Arbeitszeiten im Büro gearbeitet; folglich hat er - sogar wenn er unter Vertrag war - so oft er sich das leisten konnte, Urlaub genommen. (Die Tage und Wochen, die er in einem Arbeitsverhältnis stand sollen deshalb nicht in jeder Einzelheit genannt werden.)

► MGM

- Dezember 1931: Sam Marx, Chef Story Department eröffnet Verhandlungen mit William Faulkner
- 15. April 1932: Faulkner unterschreibt 6-Wochen-Vertrag (500 Dollar die Woche)
- 16. Mai: Faulkner beginnt für MGM zu arbeiten; nach 3 Tagen ist er verschwunden - die Arbeit passte ihm nicht; wird anderen Projekten zugewiesen (fünf)
- 26. Juni: Vertrag mit Faulkner wird nicht verlängert
- 26. Juli: erneut unter Vertrag mit MGM (250 Dollar die Woche)



H. HAWKS

The Big Sleep



To Have and Have Not



Humphrey Bogart als Privatdetektiv Philip Marlowe

- William Faulkner schreibt in fünf Tagen das erste Drehbuch für Hawks, nach seiner Kurzgeschichte - der Star Joan Crawford ist frei für den Film, also wird eine Rolle für sie in den Film hineingeschrieben. Faulkners Vater stirbt, kann zu Hause weiterarbeiten. Wird bezahlt bis 22. Oktober 1932.
- 28. November 1932 bis 13. Mai 1933: erneut unter Vertrag. (In diese Zeit fällt die Episode, die Faulkner im Interview erzählt.) Er arbeitet zu Hause an vier Projekten, die unrealisiert bleiben.
 - Am 26. April kommt aus Culver City (Sitz der MGM) der Auftrag, an einem Drehbuch für Tod Brownig 'Luisiana Lou' weiterzuarbeiten; am 5. Mai war Faulkner am Drehort in New Orleans - aus Culver City kam die Anweisung, dass das Drehbuch in Culver City zu Ende zu schreiben sei; William Faulkner konnte es sich gerade leisten, nicht im Büro zu arbeiten - für 6000 Dollar hatte er die Rechte an seinem Roman 'Sanctuary' der Paramount verkaufen können, die daraus THE STORY OF TEMPLE DRAKE (1933) machte - am 13. Mai war er zu Hause und nicht länger im Gehaltsregister der MGM.
 - ▶ UNIVERSAL, im Mai 1934 (1000 Dollar die Woche)
 - ▶ RKO, April, Mai 1936
 - ▶ 20th FOX
 - Dezember 1935 bis Mitte August 1937, mit Unterbrüchen; zuerst für Hawks Drehbuchmitarbeit an THE ROAD TO GLORY (für 1000 Dollar die Woche). Gearbeitet hat William Faulkner unter anderem an: BANJO ON MY KNEE, SUBMARINE PATROL und DRUMS ALONG THE MOHAWK. An letzterem hat Faulkner ganze 12 Wochen geschrieben - Credits gingen an Lamar Trotti, Sonya Levin für Drehbuch nach Roman von Walter D. Edmonds; Regie: John Ford und herausgekommen ist der Film 1939.
 - ▶ 1938 verkauft William Faulkner Filmrechte am Roman 'The Unvanquished' für 25000 Dollar an die MGM.
 - ▶ 1942 machen die Tantiemen für Faulkner 300 Dollar aus.
 - ▶ WARNER BROS.
 - 26. Juli 1942: Faulkner unterschreibt den Vertrag, der ihm anfänglich 300 Dollar die Woche bringt (soviel machen die Jahrestantiemen aus!) und mit der Zeit auf 500 Dollar die Woche steigt; der, mit allen Optionen, die Warner Bros. offen sind, 7 Jahre laufen kann; Büroarbeit: Drehbuchschreiben täglich von 9 Uhr 30 bis 17 Uhr 40 (Samstags bis 13 Uhr) - pünktlich jeden Freitag um 15 Uhr 30, so heisst es, liefert William Faulkner 40 Seiten Drehbuch ab, sein Wochenpensum.
 - Vom Juli bis November schreibt Faulkner an einem Projekt, das später fallen gelassen wurde 'The deGaulle Story'. Er arbeitet auch an BACKGROUND TO DANGER, LIFE AND DEATH OF A BOMBER und NORTHERN PURSUIT (Regie: Raoul Walsh, Drehbuch: Frank Gruber, Alvah Bessie). Die beiden Projekte 'Country Lawyer' und 'Battle Cry' bleiben unrealisiert.
 - Zwischendurch nimmt Faulkner Urlaub vom Studio wann immer es geht; beispielsweise vom August 1943 bis Februar 1944. Er lässt sich mit dem Produzenten William Bacher und dem Regisseur Henry Hathaway auf ein Unternehmen ein, dass die drei unabhängig realisieren wollen. Nach gemeinsamen Ideen soll Faulkner eine Geschichte schreiben (sein Vertrag mit Warner Bros. erlaubt es Faulkner nicht, ein Drehbuch zu schreiben - deshalb mal eine Geschichte, das darf er). Als er nach Hollywood zurückkehrt, ist der erste Entwurf fertig. Aus dem Film wurde dann nichts, stattdessen wurde der William Faulkner Roman A FABLE daraus, der, 11 Jahre später erst, 1954 erschien.
 - Ab Februar 1944 wieder schreiben für Hawks, Drehbuch für TO HAVE AND HAVE NOT. Nach verschiedenen anderen 'Büro-Arbeiten' wiederum für Hawks: THE BIG SLEEP. William Faulkner beginnt im August damit und schreibt - da er im November für 6 Monate in Urlaub gehen kann - zu Hause fertig.
 - Der Vertrag mit Warner Bros. wäre bis 1949 gelaufen, im Juni 1945 kommt William Faulkner noch einmal nach Hollywood - hat aber bereits mehr als genug! Am 24. September 1945 läuft er davon!
 - Am 28. März 1946 macht Warner Bros. eine Geste - William Faulkner wird aus dem Vertrag entlassen. Fertig Hollywood!
 - ▶ William Faulkner verbringt aber den Februar 1951 damit, ein Drehbuch für 'The Left Hand of God', ein Hawks Projekt, zu schreiben. Und im März 1954 fliegt Faulkner kurz vor Veröffentlichung von A FABLE - zum Unverständnis aller Literaten - nach Europa, um Hawks beim Drehbuch für einen mittelmässigen Film LAND OF THE PHARAOS zu helfen. ■

HERE'S LOOKING AT ME, KID

*1) Reihe Film im Hanserverlag, Nummer 8

HUMPHREY BOGART

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Taschenbuch mit zahlreichen Filmbildern; 192 Seiten, ca. Fr. 17.-)

Abweichend von der (bisherigen) Regel der kommentierten Filmographie - die bei einem Regisseur ja auch ganz anderes Gewicht hat als bei einem Darsteller -, wird der filmgeschichtliche Text zum Wichtigsten:

► HANS C. BLUMENBERG: 'RISE AND FALL'

Des weiteren sind im Band enthalten:

► FRANCOIS TRUFFAUT: 'PORTRAIT'

Persönliches und Filmgeschichtliches, Anekdote und Legende hinzugemischt zur echten Homage - ein herrliches, kleines Portrait. Ebenso, aber weiter ausgreifend und stärker das Privatleben einbeziehend die grossformatige Skizze

► PETER BOGDANOVICH: 'BOGIE IN EXCELSIS'

Einen ganz anderen Gesichtswinkel bringt

► YAAK KARSUNKE: 'ARE YOU REAL? MARGINALIEN ZU MYTHEN DER MASENKULTUR'

er stellt die Wirklichkeit der Schwarzen Filme der Wirklichkeit der 'Unterwelt' gegenüber und zitiert Zahlen aus der Kriminalstatistik, beleuchtet auch die Funktion des Kino-Gangsters.

Wie immer gewissenhaft und so umfassend wie möglich hat

► HANS HELMUT PRINZLER: 'DATEN'

die Credits für die 75 Bogart-Filme zusammengetragen und wie immer werden sie durch Biographie und Bibliographie ergänzt.

(Ferner enthält der Band einen kurzen Text von Truman Capote 'Bum', ein Gedicht von Charles Bukowski 'Bogart in der Welt der Toten' und einen Text von Urs Widmer 'Die Verlässlichkeit eines stetig geführten Lebens'. Ganz knappe Bemerkungen zu den Autoren gehen dem Band voraus.

Humphrey Bogart starb am 14. Januar 1957 in Hollywood. Ich wusste nichts davon, ich hatte noch nicht einmal seinen Namen gehört; ich wusste nicht, dass es Hollywood gibt und hatte vielleicht noch nicht einmal einen Film gesehen. Vielleicht - ich weiss es nicht mehr. Aber wenn ich etwas gesehen hatte, dann allenfalls - brav an der Hand meiner Mutter - Trickfilme von Walt Disney; meinen allerersten Spielfilm HEIDI UND PETER (Franz Schnyder, 1954). Heute, ein halbes Jahr vor dem 14. Januar 1977: ein paar-mit-Nullen-dran Filme gesehen; ein paar-ohne-Nullen-dran davon mit Bogart als Darsteller.

Anbeten gar nicht! Kult hin oder her - nicht einmal besondere Verehrung. Aber besonders mögen tue ich einige Filme schon, in denen er mitgespielt hat. Und auf Bogart das Glas erheben, das würde ich auch, jederzeit: zum Wohl!

"Here's looking at me, kid" - im Augenblick steht es auf Posters, die über ganz London verteilt sind und wirbt für Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett. In Aldrichs HUSTLE betrinken sich die beiden Polypen im Büro, Sgt. Belgrave hebt das Glas und lallt "Here's looking at you, kid" (Bogart alias Rick in CASABLANCA wörtlich zitiert), worauf Lt. Phil Gaines herausplatzt: "Das war jetzt die schlechteste Bogart-Imitation, die ich je gesehen hab." Godard/Belmondo zollen Tribut auf ihre Weise:

Belmondo steht in Godards A BOUT DE SOUFFLE vor einem Kinoausgang, schaut zu Humphrey hinauf, streicht sich in bogartscher Geste mit dem Daumen über die Oberlippe und murmelt "Bogie" - here's looking at you, Bogart.

*

Dieses Humphrey Bogart Plakat da in A BOUT DE SOUFFLE dürfte das erste gewesen sein, was mir bewusst von Bogart untergekommen ist - und auch das erst, als der Film schon gegen zehn Jahre alt war. Spätes Erwachen? Vielleicht. Ich würde mich schon zu den spät Erwachenden rechnen - doch das nebenbei. "Vorbildlich" für spätes Erwachen: Bogart - er wurde vierzig, bevor er etwas spielte, das den Hanser Verlag dazu bewegen konnte, eine BOGART-MONOGRAFIE *1) herauszugeben; fünfundvierzig, bevor er in seiner vierten Ehe erst, - sagen wir - "richtig glücklich" wurde; fünfzig, bevor er Vater wurde. Und erst nach seinem Tod wurde Bogie zur Kultfigur (aber das gehört wohl schon nicht mehr hierher).

Aber - ganz abgesehen "vom Erwachen" -: was bleibt einem schon übrig, als die Vergangenheit allmählich auszuloten? Der Verfasser des Hauptbeitrages in der Hanser-Monografie wurde 1947 geboren (ab 1966 Filmkritiker), kann also höchstens verbotenerweise einen Bogart noch zu dessen Lebzeiten gesehen haben. Was bleibt, um die Vergangenheit zu ergründen: vereinzelte Neuaufführungen alter Filme, Retrospektiven, Filmarchive - Reisen an 'Schauplätze' für Reisen in die Vergangenheit. Die meisten Zuschauer in den Vorführsälen der Cinematheken sind heute jünger als die gezeigten Filme; um aber wesentliche Teile der Filmgeschichte zu sehen, muss einer oft und lange genug hingehen. Für zunehmende Zahl und zunehmendes Wissen auch über alte Filme: zunehmendes Alter!

Es wurde ein bisschen Weg von OBERSTADTGASSE (Kurt Früh, 1956) - eines meiner frühen und doch schon

verspäteten Kino-Erlebnisse - bis zu beispielsweise THE BIG SLEEP (Howard Hawks, 1945): vorn gab es ja die neuen, seitlich die nicht kommerziellen und darunter den 'Underground'. Aber 1972 etwa hab ich THE BIG SLEEP dann doch noch gesehen - und inzwischen immer gelegentlich mal wieder. Sogar für Archie Mayo's THE PETRIFIED FOREST (1935) hat's inzwischen gereicht.

Den ältesten Film mit Bogart, den ich gesehen hab, habe ich - lustigerweise? - ohne Bogart gesehen: WOMEN OF ALL NATIONS (Raoul Walsh, 1931), der sechste Film, in dem Bogie mitspielte. Auf dem Szenenfoto (Abbildung Hanser Monografie, Seite 148) sieht man Bogart ganz deutlich, ist er ganz leicht zu erkennen; aber im Film, da war er nicht - ?! In den Kopien, die heute noch von WOMEN OF ALL NATIONS vorhanden sind, fehlen die Szenen mit Bogart - wie L'avant scene (im zweiten Teil ihrer Raoul Walsh Filmografie, No 168, Seite 28, April 76) bestätigt. Das zeigt: wie gross die Bogart-Rolle gewesen sein kann; wie vergänglich die Vergangenheit.

*

Die Legende, die Anekdoten und Cocktail-Geschichten beginnen schon gleich mit Bogarts Geburtsdatum: 24. Dezember 1900; 24. Dezember 1899 - oder ganz gewöhnlich 23. Januar 1899. "Ich hatte nie einen Geburtstag, ich wurde von allem Anfang an um einen eigenen Geburtstag betrogen", so zitiert der autorisierte Bogart Biograf, Joe Hyams, Humphrey. François Truffaut schreibt in seinem 'Porträt': "Humphrey Bogart hat sich immer einen Spass daraus gemacht zu erzählen, er sei am Weihnachtstag eines Jahres geboren, in dem alle Tage Weihnachten war: 1900". Die einleuchtende Erklärung zu den Geburtsdaten-Geschichten führt H.H.Prinzler in den 'Daten' des Hanserbüchleins an: "Offenbar haben sich dieses Datum (24.Dez) die PR-Manager der Firma Warner Bros. ausgedacht, denn bis Mitte der Dreissiger Jahre ist in biografischen Quellen deutlich der 23. Januar 1899 ausgewiesen."

Ich habe drei Bücher über Bogart gekauft, zwei gelesen: an einem Kiosk in der Londoner Victoria-Station Hyams 'BOGIE', als Lektüre für die U-Bahn, weil es haufenweise herumlag und nur einen knappen Franken kostete; 'HUMPHREY BOGART' von Alan G. Barbour, weil es im Ausverkauf sogar für weniger als einen Franken zu haben war und dies allein schon der Bilder wegen wert sein musste (eine Zeitung, die man auch nur mal schnell durchblättert, kostet ja ebensoviel); und eben die Hanser-Monografie, diese allerdings für Franken 16.60. (Um es mit der Wahrheit genauer zu nehmen als in Cocktail-Geschichten: Hansers Bogart wurde mir geschenkt - von einer Buchhändlerin, die mich ein wenig mag und mir immer mal wieder Bücher schenkt.)

Wenn das teuerste das beste ist, dann müsste Hanser ... - von den genannten ist es das auch: die einzelnen Autoren beleuchten Bogart von verschiedenen Seiten; es bringt das Wesentlichste auf knappem Raum, enthält sachliche Information und ist dennoch von Cocktail-Geschichten durchtränkt. Aber Anekdoten erzählen, das tun sie alle; vielleicht ist es gar nicht möglich, anders über Bogie zu schreiben.

"Für mich hat Bogart auch schon geschrieben" - flocht der Filmproduzent Walter Wagner gern einmal in seine Konversationen ein, als Bogie berühmt war. Geschrieben allerdings hat Bogart die Geschichte - die nur irrtümlich bis zu Wagner vordrang und dann direkt im Papierkorb landete - in jener Zeit, als es ihn Nachmittag für Nachmittag nach Greenwich Village trieb, wo er versuchte, wenigstens wie ein Schriftsteller auszusehen.

1929 ging Bogart nach Hollywood, in der Absicht, die Hauptrolle im Film THE MAN WHO CAME BACK zu spielen. Seine Freunde, die ihn am Bahnhof begrüßten, lachten, als sie das hörten: sie waren mit demselben Angebot in die Filmstadt gelockt worden. Schliesslich aber übernahm wenigstens Bogarts Stimme die Hauptrolle im Film; er lieh sie dem Stumm-



filmstar Charles Farrell - 750 Dollar die Woche zahlte Fox dem Gelegenheitsschauspieler, der es in New York auf 50 Dollar pro Woche gebracht hatte.

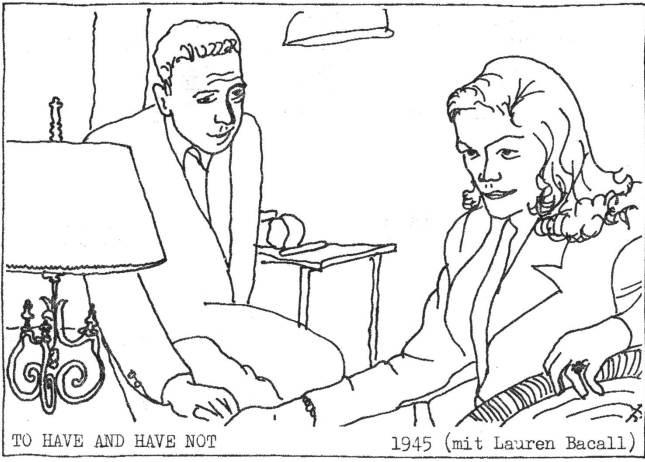
Arbeitslos zurück in New York, verdiente Bogart sich seinen Lebensunterhalt mit Schachspielen - einen Dollar für den Sieger! - während er erfolglos an die Türen von Theaterproduzenten klopfte. Eine Reihe von Zufällen (in verschiedenen Quellen unterschiedlich erzählt) brachte ihm schliesslich eine Rolle im Stück THE PETRIFIED FOREST, gerade als Bogart sich damit abzufinden begann, dass seine Karriere als Schauspieler beendet sei.

*

Gebirge, über die Einstellung läuft der Vorspann; in ganz kurzen Einstellungen die Einführung: Capitot, juristische Abteilung, eine Begnadigung wird unterschrieben, Gefängnis - das Tor öffnet sich, schwarze Schuhe, schwarze Hose, kommt einer raus, dreht sich um, die Kamera zieht hoch, der Mann wendet sich vom Gefängnis ab: Bogart als Roy Earle. So fängt HIGH SIERRA (1940) an. Raoul Walsh zeichnet für die Regie, John Huston und W.R. Burnett für das Drehbuch und für die Kamera Tony Gaudio. Es ist Bogarts erste (bedeutende) Hauptrolle in einem Film Ida Lupino - nebenbei: jene Ida Lupino, die später auch als Regisseurin hervorgetreten ist! - spielt die weibliche Hauptrolle; ihr Name steht auf der Leinwand (anders als in Hanser's Dokumentation) noch vor demjenigen Bogarts, aber Bogie kommt in gleicher Grösse, unmittelbar als Zweiter. Während Roy sich versichert, dass ein Rasen immer noch grün ist, Bäume immer noch blühen, kehrt ein Parkwächter den Unrat zusammen, er sticht einen Zeitungsfetzen auf: "Berühmter Gangster begnadigt". Earle's nächste Schritte gelten der Wiederaufnahme seines Berufs. Die Organisation hat schon einen Plan ausgeheckt und alles vorbereitet, seine Mitarbeiter erwarten ihn schon ungeduldig - und die Juwelen warten auch. Spätestens jetzt wird klar, dass das böse enden

wird. Hollywoods Kodex kann nicht zulassen, dass so ein Subjekt überlebt. Aus diesem Grund hat George Raft, für den die Rolle vorgesehen war, abgelehnt: er wollte den Kino-Tod nicht sterben - er starb ihn dann in der bescheidenen Nebenrolle als Spats Columbo in SOME LIKE IT HOT (Billy Wilder, 1959). Paul Muni, der Raft noch in SCAREFACE (Howard Hawks, 1932) umgelegt hatte, bevor er als Gangsterboss im Kugelregen der Polizei selber starb, wollte die Rolle nicht mehr, da sie zuerst Raft angeboten worden war. Aus dem gleichen Grund lehnten sie Edward G. Robinson und James Cagney ab - Cagney hatte das Vergnügen, Bogart in THE ROARING TWENTIES (Raoul Walsh, 1939) zu erschiessen, bevor er selber starb und Robinson spielte 1959 dann auch eine bescheidene Nebenrolle in SOME LIKE IT HOT. Aber so bekam Bogart seine Chance!

Die Juwelen und Schmuckstücke sollen aus einem Hotelresor geklaut werden; Roy Earle nimmt den Ort in Augenschein: beiläufig mischt er sich unter die Feriengäste, greift sich irgendwo einen Tennisschläger und promenierte zur Anmeldung - der Vorschlag mit dem Tennisschläger dürfte von Bogart stammen, im Theater war das jahrelang seine Rolle: mit dem Tennisschläger unterm Arm in die Szene schlendern und die Dialogzeile "Wer kommt zum Tennis?" sprechen, immer dann - wie Bogart zu witzeln pflegte -, wenn der Stückeschreiber zuviele Leute auf der Bühne hatte und nicht wusste, wie er sie für die folgende Liebesszene zwischen den Hauptdarstellern loswerden sollte. Sonst aber spielt er ganz die raue-Schale-weiche-Kern-Figur, die ihm schon in THE PETRIFIED FOREST zum Erfolg verholfen hat: dort allerdings dominiert die Bette Davis/Leslie Howard-Romanze das Feld (Bogart's Gangsterboss Duke Mantee macht die Geschichte bloss noch romantischer!), hier stiehlt im Keiner mehr die Show. Aber hätte Leslie Howard nicht darauf bestanden, dass Bogart auch im Film den Duke Mantee spielt, so wäre die Rolle an E.G. Robinson gefallen und Bogart wohl ein völlig Unbekannter ge-



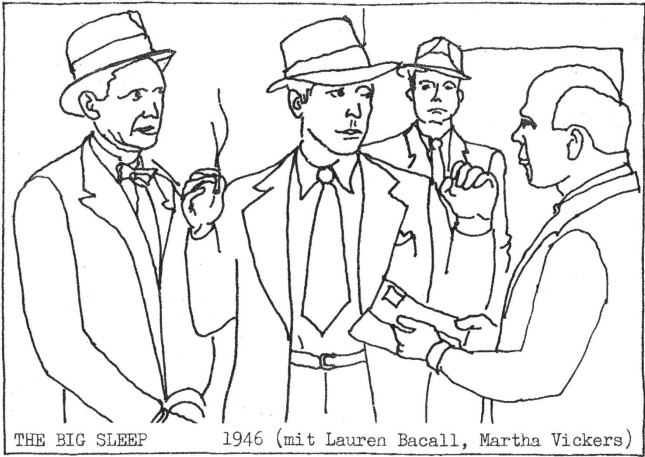
TO HAVE AND HAVE NOT

1945 (mit Lauren Bacall)



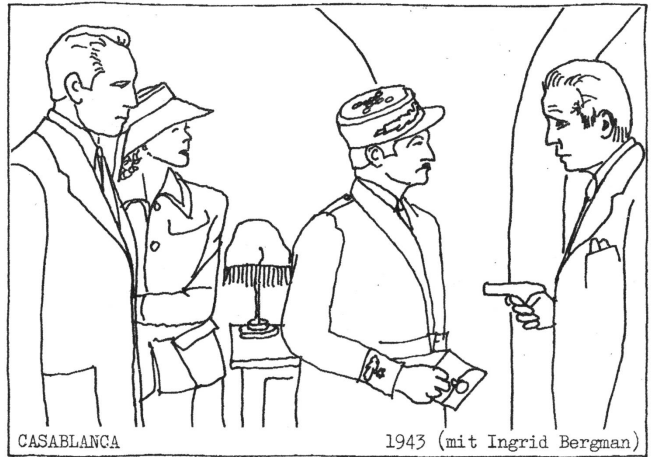
THE MALTESE FALCON

1941 (mit Mary Astor)



THE BIG SLEEP

1946 (mit Lauren Bacall, Martha Vickers)



CASABLANCA

1943 (mit Ingrid Bergman)

blieben - "nicht umsonst erhielt meine Tochter den Namen Leslie" (Bogart).

In HIGH SIERRA endlich weiss Bogie alle die Antworten, löst er nebenbei auch noch die Probleme anderer Leute: er hilft einer Farmerfamilie, der er unterwegs begegnet, bei einem Autounfall aus der Patsche, später ermöglicht er es, dass deren Tochter's Klumpfuss operiert wird; er beendet Streitigkeiten unter seinen jüngeren 'Mitarbeitern', löst (vorübergehend) die Probleme von Marie (Ida Lupino) und kümmert sich sogar noch um einen herrenlosen Hund. Noch im unmittelbar davor liegenden Film THEY DRIVE BY NIGHT (Raoul Walsh, 1940) musste Bogart "all the answers" Georg Raft überlassen: er steht daneben, wenn Raft die Sache in Gang hält, er ist gar nicht da, wenn man ihn braucht, er sitzt immer nur daneben und schläft, während Raft den Lastwagen fährt, und als Bogart mal das Steuer übernimmt, schläft er ein und lenkt den Karren in einen Abgrund - den Rest des Films steht Bogart auch visuell hilflos da: einarmig. Eigentlich hat er nur eine gute Zeile im Film - sie sitzen in einem Lastwagenfahrer-Spunten, Bogart schaut die (neue) Bedienerin nicht aufdringlich aber eingehend an, bis diese ihn anfährt: "He! Genug der Durchleuchtung jetzt!" - "Versteh mich nicht falsch Schwester, ich wollte nur sehen, was ich wiedermal misste, all die se Tage und Nächte auf der Strasse." Andere bestätigen, der sei verheiratet. Wie er das aber hinsagt, dieses "Don't get me wrong, sister" - da ist schon der ganze Bogie, wie er zum Kult wurde, drin.

Zwar kriegt er das Mädchen, das er will, auch in HIGH SIERRA noch nicht, die Farmerstochter hat, von ihrem Klumpfuss befreit, ganz anderes im Sinn; auch wird er am Ende des Films wie ein rüdigiger Hund abgeknallt - aber die Rolle hat doch Format, ganz andere Dimensionen als seine bisherigen und es braucht nur noch ganz wenig und er wird das Mädchen kriegen; ganz wenig, und er wird auch in den Filmen

überleben. Eigentlich hat er nur noch den falschen Beruf; seine Persönlichkeit ist stärker als die jeder andern Figur im Streifen, sogar moralisch ist er allen Figuren überlegen, bindet man Moral nicht nur an Paragraphen fest - das letzte Wort im Film ist "frei" und der Blick gleitet in die High Sierra hinauf.

*

Raft hat die Rolle des Same Spade ausgeschlagen, weil er nicht mit einem unerfahrenen Regisseur zusammenarbeiten wollte - und das genügte, es war das wenige, das es noch brauchte: Bogart übernahm die Hauptrolle als Privatdetektiv Spade in John Hustons erstem Spielfilm THE MALTESE FALCON (1941).

In 75 Filmen hat Humphrey Bogart mitgespielt. "Verschiedenen Arbeiten dieses Bandes liegt eine mehrtägige Sichtveranstaltung mit 30 Humphrey-Bogart-Filmen zugrunde", Schlussbemerkung des Hanser-Bändchens. Ich habe bei der Durchsicht der Filmografie mal mitgezählt: 20 hab ich mit Sicherheit gesehen, bei 5 weiteren lässt sich das nicht mehr eindeutig entscheiden - also 20 bis 25.

Ob das eine Basis ist oder nicht, die schönsten Filme mit Bogart, find ich, sind TO HAVE AND HAVE NOT und THE BIG SLEEP; gleich danach kommen CASABLANCA und THE MALTESE FALCON.

Walter Vian

PS. "Als die Hexenjagd gegen vermeintliche und echte Linke in der amerikanischen Filmindustrie begann, schloss sich Bogart dem 'Committee for the first amendment' an und nahm 1947 an einem Trip nach Washington teil, um gegen die verfassungswidrigen Umtriebe des 'House Un-American Activities Comitee' zu protestieren." Hans C. Blumenberg, zitiert nach Hanser Monografie, Seite 61. ■

EVERYBODY HUSTLES

HUSTLE (REGIE: ROBERT ALDRICH)

USA 1975 Produktion: Ro Burt Productions für Paramount
Associated Producer: William Aldrich

Productions Manager: Eddie Saeta

Regieassistenten: Malcolm Harding, Phil Ball

Drehbuch: Steve Shagan

Bildregie: Joseph Biroc; Eastman Colour

Schnitt: Michael Luciano

Ausstattung: Hilyard Brown Dekors: Raphael Bretton

Musik: Frank De Vol Lieder: 'Yesterday When I Was Young' von Charles Aznavour, Herbert Kretzmer gesungen von Charles Aznavour; 'So Rare' von Jerry Herst, Jack Sharpe; 'A Man and a Woman' von Francis Lai; 'Begin the Beguine' von Cole Porter; 'Mission Impossible' von Lalo Schifrin

Ton-Aufnahmen: Jack Solomon Nach-Aufnahmen: John Wilkonson

Ton-Mischung: Gordon Daniel

Ausschnitte aus den Filmen: MOBY DICK von John Huston; UN HOMME ET UNE FEMME von Claude Lelouch

Darsteller: Burt Reynolds (Lt. Phil Gaines) - Catherine Deneuve (Nicole Britton) - Ben Johnson (Marty Hollinger) - Eileen Brennan (Paula Hollinger) - Sharon Kelly (Gloria Hollinger) - Paul Winfield (Sgt. Louis Belgrave) - Eddie Albert (Leo Sellers) - Ernst Borgine (Santoro); und andere.

Spieldauer: 118 min.

Was dem Film HUSTLE den Titel gibt, Star Burt Reynolds alias Polizei-Leutnant Phil Gaines sagt es irgendwo als Erklärung oder eher noch als Entschuldigung: "Everybody hustles."

'Hustle' steht für 'rege Betriebsamkeit' - umgangssprachlich für 'etwas beschaffen/vertreiben in hektischer (im besonderen auch mit betrügerischer Absicht) Betriebsamkeit', also etwa für 'mischeln', 'etwas mischeln', 'mitmischeln'.

Alle wollen etwas mitmischeln.

Jeder mischelt etwas, denn jeder will nach oben -! Was immer das im einzelnen Fall heissen mag: oben ist das Traumland, wo man sich die eigenen Wünsche erfüllen kann, wo die Sorgen und Nöte kleiner sind, und ganz oben, wo es sie nicht mehr gibt.

Für jene die unten sind, bedeutet oben vor allem materielle Güter besitzen, in der Welt der 'Peter Steuvesand', in der Wirklichkeit der täglichen Werbespots leben.

Der Koreakriegs-Veteran Marty Hollinger - im Glauben, dass die Welt dem Tüchtigen gehöre - versuchte es mit Arbeit, und da dies ihn kaum weiterbrachte, vor allem mit Ueberstunden. Nicht so sehr für sich selbst wollte er mehr, als vielmehr für seine Tochter Gloria, von der er meint, dass sie eben "Dinge

haben will und sieht, was in der eigenen Familie alles fehlt". Hollingers Frau Paula versucht es gelegentlich in den Armen eines anderen, erfolgreicherer Mannes (Gloria ist genau genommen gar nicht Martys Tochter, bloss weiss er das nicht). Und die Tochter, halbwegs erwachsen auf dem 'Weg nach oben' von zu Hause davon gelaufen, versucht es mit dem, was sie halt hat: ihrem Körper. Sie verdient Geld (aber nicht das wirklich grosse) mit Striptease, hard core Pornofilmen und wilden Sex-Parties - wo sie auch die richtigen Leute, Leute die sie 'nach oben' bringen (so hofft sie wenigstens) kennenlernt. Nebenher berauscht sie sich mit Drogen; hascht, wie alle, ein bisschen.

Für jene, die sich die materiellen Güter leisten können, die die Werbung für das 'schöner leben' anpreist, bedeutet oben eher der Traum von einer Welt, in der der Preis für den Wohlstand weniger hoch ist, wo Ruhe und Frieden zu finden sind - wo auch 'psychischer Wohlstand' geboten wird.

Irgendwie sind sie in der Mitte und können sich Romantik leisten: der Polizei-Leutnant Phil Gaines und seine Freundin Nicole Britton. Sie bewohnen am Hang über der Stadt einen jener 'schöner-wohnen'-Bungalows; Phil leistet sich einen jener roten Mustangs, Nicole leistet sich Kleider und Schönheit. Aber wenn sie sich nach einem nervenaufreibenden Tag in ihrem Schöner-Wohnen auf dem Divan kuscheln und er ihr zum unzähligsten Male seine Abenteuer "in Rom damals" vorschwärmt, wenn sie sich dann in den Armen liegen, kommt (kurz bevor die Kamera ausblendet) von ihren Lippen der Wunsch: "Lass uns anderswo erwachen."

Anderswo! - anderswo, wo es keine Kunden gibt, die auf die telefonisch verabreichten erotisch-sinnlich-perversen Gutnachtgeschichten des Call-Girls Nicole warten; anderswo, wo es keine Anrufe gibt, die Phil an den Schauplatz eines weiteren Blutbades beordern. Rom. Phils Blick wandert im dreckig-braunen Hinter-

hofbüro immer mal wieder auf den Kalender mit den Bildern von Rom - "Rom, wo man, wenn es Abend wird, Afrika riechen kann."

Es ist nicht sehr wirklich dieses Rom, es ist das erträumte Anderswo und steht für das 'oben', das die in der Mitte anstreben - 'Rom' lässt sie genauso ausharren und weitermachen wie jene weiter unten die 'Dinge-die-man-alle-kaufen-kann'. Irgendwie sind sie in der Mitte und können sich Romantik leisten; aber noch sind sie gezwungen hinunterzusteigen und dreckige 'Arbeit' zu verrichten.

Mehr oder weniger 'oben' sind der Polizeichef Santoro und der Rechtsanwalt Leo Sellers - und sie sind vor allem damit beschäftigt, oben zu bleiben. Väterlich erteilen sie aller Welt unerbetene Ratschläge; im Grunde aber wollen sie sich damit nur selbst beruhigen: öfters mal Fischen gehen (gemeint ist Hochseefischfang auf der eigenen Yacht), Fruchtsäfte trinken - vor allem sich nicht aufregen und gesund bleiben. Sie sind auch darauf bedacht, keinen Fehler zu machen. Sie würden ihn ja kennen, den Vater des toten Mädchens, wenn das jemand wäre, den man kennen muss. Aber zur Sicherheit erkundigen sie sich doch noch - "Ist das jemand, den wir kennen sollten?"; "Nein, nur ein Herr Niemand" - bevor sie die Angelegenheit vergessen.

2

Während der Vorspann abläuft, fährt ein Bus Kinder für einen sonntäglichen Badeausflug an den Strand. Kaum sind sie am noch menschenleeren Strand, entsteht ein Geschrei - da liegt doch tatsächlich die angeschwemmte Leiche einer jungen Frau. Die Kamera zieht nach hinten hoch. Schnitt. Wir sehen zur noch verschlafenen Bungalow-Siedlung am Hang über der Stadt hinauf. (Die Verbindung von unten nach oben.) Schnitt. Die Kamera erfasst Nicole, die im Morgenrock auf den Balkon tritt und verträumt in die Welt schaut. Die Kamera zieht nach hinten hoch.

('Anderswo', das erhofft sich Nicole von diesem Sonntag.)

Drinne fragt der noch im Bett liegende Phil nach einem Glas Milch. "Warum macht es dich immer durstig?" will Nicole wissen, aber sie bringt ihm die Milch. "Es war schön, sehr professionell, aber schön", sagt Phil und Nicole lächelt. ("Es": sie sagen "es" im Film, aber ich hatte nicht den Eindruck, dass man/frau im Kino nicht verstand, wofür "es" steht.) Dann läutet das Telefon: die Leiche am Strand, schliesslich ist Badesaison, Phil muss sich darum kümmern, Sonntag hin oder her. Die enttäuschte Nicole will wenigstens noch wissen, wie er den Sonntag geplant hatte - nun, Phil wäre mit ihr zum Football-Play gegangen, wäre mit ihr am Arm in den Pausen durch die Menge geschlendert, hätte beobachtet, wie all-die-Männer-Blicke Nicole folgten und hätte sich beim Gedanken amüsiert: "Meine Herren, sie ist käuflich."
Schnitt ins Football-Stadion: Hollinger wird über Lautsprecher ausgerufen - man sieht Hollinger auf die Polizeistation gehen, wo seine Frau auf ihn wartet; auch die Polizei interessiert sich für den Football, überall laufen die Transistorradios, die wenigstens eine Reportage vom Spiel vermitteln; Marty Hollinger wird in die Leichenhalle geführt, wo er seine Tochter identifizieren muss.

Im Grunde ist der Fall gar kein Fall. Der Polizeibericht schliesst auf Selbstmord, man hat eine Überdosis Drogen und "eine aussergewöhnliche Menge Spermien in allen Körperöffnungen der Leiche" gefunden, aber keinerlei Spuren von Gewaltanwendung. Der Alltag geht weiter.
Nur - Hollinger glaubt nicht an den Selbstmord seiner Tochter, er ist davon überzeugt, dass da irgendwer - "ein grosses Tier" - gedeckt werden soll. Er stellt eigene Ermittlungen an, findet "seinen Mann" und ...

3

Ein Action-Knüller müsste den Vater, den Privaten-Ermittler zur Hauptfigur des Streifens machen - Ben Johnson ist aber nur ein Nebendarsteller, Star des Films ist Polizei-Leutnant Burt Reynolds. Diese Feststellung allein zeigt schon, dass der Action geringe Bedeutung zukommt.

Hollingers private Ermittlungen führen nur über drei Stationen und verlieren sich fast im Rest des Films: von einer Freundin seiner Tochter erfährt er wo seine Tochter gearbeitet hat; der Versuch, in dieser Strip-Bude weiteres in Erfahrung zu bringen, trägt ihm ein blaues Auge und ein paar zerquetschte Rippen ein; als er, zurück bei der Freundin seiner Tochter, handgreiflich wird, rückt diese mit dem Namen des 'grossen Tieres' heraus: Leo Sellers, Hollinger hat seinen Mann.

Phil Gaines ist die Hauptfigur des Streifens, das ergibt sich schon durch die Besetzung der Rolle mit Burt Reynold - und Phil ist Polizei-Leutnant. Seine Ermittlungen sind aber noch unbedeutender als jene Hollingers - sie werden im Film sogar ausgespart. (Der Schnitt vom Telefon ins Footballstadion: es gibt etwas zu ermitteln, Schnitt, die Ermittlungen sind praktisch abgeschlossen.)

4

Was den 'Fall' dennoch in gang hält - und damit natürlich auch den Film -, ist Phil Gaines: Phils Mitarbeiter, Belgrave redet vom Football, als sie Hollinger in die Leichenhalle begleiten, Phil ist aus Rücksicht auf den Vater des toten Mädchens ruhig. Er zeigt auch Verständnis, als ihn Hollinger niederschlägt, weil niemand die Leiche bedeckt hat - Belgrave will ihn wegen Tötlichkeit gegen einen Polizisten einlochen. Phil nimmt sich Zeit, Frau Hollinger anzuhören, Marty sei etwas komisch, seit er aus dem Korea-Krieg zurück sei und vielleicht werfe ihn jetzt das Leid mit dem Tod seiner Tochter

Gloria ganz aus der Bahn. Phil gibt ihr seine Karte sie solle sich an ihn wenden falls ... Später, als sie die Sachen von Gloria abholen, macht Phil eine Ausnahme und gibt Hollinger von-Mann-zu-Mann ein paar Aufschlüsse, hält aber mit Rücksicht auf die väterlichen Gefühle mit 'der-ganzen-Wahrheit' über Gloria zurück. Von Paula informiert, lässt sich Phil beim Besuch des zusammengeschlagenen Hollingers auf den Handel ein, er werde privat nochmals Ermittlungen anstellen, wenn Marty bloss sich ruhig verhalte und zu Hause bleibe. Da die Ermittlungen - ein Gespräch mit Sellers - aber eben nichts ergeben, jedenfalls keinerlei strafbaren Tatbestand, keinerlei Hinweis auf Mord, und Hollinger je länger je mehr davon überzeugt ist, dass da wer gedeckt werden soll, glaubt Phil schliesslich, dass ihm nichts weiter übrig bleibe, als dem Vater zu zeigen, dass seine Tochter so unschuldig nicht war: er zeigt Hollinger Glorias Pornofilm. Später wird Phil sagen: "Wir machen alle die falschen Sachen für alle die richtigen Gründe" - vielleicht.

Als Sellers vor Hollingers Revolverlauf sitzt und beteuert, dass an Gloria nichts mehr zu verderben war, als er sie kennengelernt habe, und warum denn jetzt ausgerechnet er bestraft werden solle, antwortet ein desillusionierter Hollinger, der nicht länger glaubt, dass die Welt dem Tüchtigen gehöre: jeden Schuldigen könne er leider nicht umbringen, er könne nur ein Exempel statuieren.

5

Polizei-Leutnant Phil Gaines ist in einem Zwiespalt: er sieht, dass nicht alles in dieser Welt in Ordnung ist, aber er sieht nicht, wie er das ändern könnte - deshalb seine 'Flucht-nach-Rom'. Privat ist Phil der Ansicht, nicht dass Sellers Gloria ermordet hat, dass aber Leute wie Sellers sie in den Tod getrieben haben. "Kommt drauf an,

was du überleben nennst", hält er Louis Belgrave entgegen, als dieser findet, der Selbstmord wäre nicht nötig gewesen. Privat weiss Phil auch, dass Sellers ein ganz gerissener Schurke ist, er hat sogar die Aufzeichnung eines Anrufes auf Band, wo Sellers telefoniert, um sich die Explosion eines Autos mit sechs missliebigen Gewerkschaftern anzuhören, die er angeordnet hat. Als Polizei-Leutnant aber weiss er, dass er den gerissenen Rechtsanwalt nicht festnageln kann.

Was das Privatleben betrifft, ist Phil der - im amerikanischen Film nicht seltene - Mann, der einmal von einer Frau 'tief-verletzt' wurde: er hat seine Frau einmal mit einem anderen im Bett gefunden. Als 'gebranntes-Kind' ist er nur noch für die freie Liebe und entschieden gegen feste Bindungen. Trotz seiner Ansichten aber macht ihm Nicole's Arbeit je länger je mehr zu schaffen - er leidet. Nicole hätte nichts gegen Sicherheit (darunter versteht sie, unausgesprochen zwar, wahrscheinlich Heirat), aber die will (oder kann?) ihr Phil nicht bieten - später einmal, wenn sie 'anderswo-erwacht-sind', bleibt der Trost. Nicole, von Phil in ihrer Arbeit gestört (er bricht eine ihrer telefonisch verabreichten Gutenachtgeschichten ab), packt ihre Koffern; die Szene artet in eine handfeste Schlägerei aus - aber noch einmal schmilzt ihre Wut in seiner Umarmung, unter seinem Kuss dahin, ihre Fäuste trommeln immer hilfloser gegen die männliche Brust ...

Einem Anwalt, den Phil in einem Restaurant wiedererkennt (einst wurde ein von Gaines geschnappter Drogendealer "allein schon deswegen freigesprochen, weil sein Verteidiger von allen Anwesenden im Gerichtssaal den weitaus teuersten Anzug trug"), macht er ein Kompliment für dessen gute Kleidung, um ihm dann den vollen Teller über den teuren Anzug zu kippen - das ist Phils Protest, so überbrückt er (zeitweilig) seinen Zwiespalt.

Hollingers Protest geht weiter: er drückt tatsächlich ab. Polizei-Leutnant Gaines, der von Marty's erneutem Alleingang Wind bekommen hat, eilt zum Tatort - wo er eintrifft, gerade als der Schuss fällt. Von Hollinger mit diesem Schuss zu einer Entscheidung gezwungen - privat findet er ja, dass Hollinger recht hat, aber offiziell besteht er darauf, dass man Sellers nichts nachweisen kann -, rearangiert Phil die Sache so, dass Hollinger Sellers in Notwehr umgebracht hat.

6

"Ein Amerikaner stirbt an Enthusiasmus" - aus einer Geschichte, die Phil einmal Nicole erzählt. Und so stirbt er auch. Nachdem er sich einmal entschieden hat, ruft er Nicole an: sie werden wegfliegen, das 'anderswo' wird Wirklichkeit werden. Schon auf dem Weg zum Flughafen, tritt Phil als Privatmann in einen Laden - der Laden wird 'zufällig' gerade überfallen, Phil kann es nicht lassen, es juckt ihn in den Fingern: Schusswechsel ... Nicole wird vergeblich auf ihn warten.

Zweifellos ist Phils Tod eine filmische Konvention.

- ▶ Es geht wohl nicht an, dass ein Polizei-Leutnant, der einen Mord aus Rache in einen Todschatz aus Notwehr umbiegt, ungeschoren ins Happy-End entlassen wird.
- ▶ Phils Traum vom 'anderswo' kann nicht Wirklichkeit werden, dazu ist es zu sehr: bloss ein romantischer Traum.
- ▶ Vielleicht haben Leute wie Phil, die zwar sehen was alles falsch ist, sich aber doch nicht entschliessen können etwas dagegen zu tun - nicht einmal, es wenigstens zu versuchen! -, sondern sich mit einem romantischen Traum trösten, in der Welt (wie sie der Film HUSTLE zeigt) wirklich keinen Platz mehr.

Walter Vian

ROBERT ALDRICH

FILME ALS REGISSEUR; 1953-1975

- | | | | |
|------|---------|---|---|
| (1) | 1953 | THE BIG LEAGUER | (für MGM) |
| (2) | 1954 * | WORLD FOR RANSOM | (auch Prod., co-p: B. Tabakin) |
| (3) | 1954 | APACHE | |
| (4) | 1954 | VERA CRUZ | |
| (5) | 1955 | KISS ME DEADLY | (auch Produzent) |
| (6) | 1955 | THE BIG KNIFE | (auch Produzent) |
| (7) | 1956 | Autum Leaves | |
| (8) | 1956 * | ATTACK! | (auch Produzent) |
| (9) | 1959 | THE ANGRY HILLS | (für MGM; in GB) |
| (10) | 1959 | TEN SECONDS TO HELL | (in BRD; auch Drehbuch ⁰¹) |
| (11) | 1961 | THE LAST SUNSET | |
| (12) | 1962 | SODOM AND GOMORRAH | (in Italien) |
| (13) | 1962 | WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? | (auch Prod. ⁰²) |
| (14) | 1964 | FOUR FOR TEXAS | (auch Prod; auch Drehb. ⁰²) |
| (15) | 1964 * | HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE | (auch Produzent) |
| (16) | 1965 * | THE FLIGHT OF THE PHOENIX | (auch Produzent) |
| (17) | 1967 | THE DIRTY DOZEN | (für MGM; in GB) |
| (18) | 1968 * | THE LEGEND OF LYLAH CLARE | (auch Prod., für MGM) |
| (19) | 1968 ** | THE KILLING OF SISTER GEORGE | (auch Produzent) ⁰³ |
| (20) | 1970 ** | TOO LATE THE HERO | (auch Prod; auch Drehb. ⁰³) |
| (21) | 1971 ** | THE GRIMSSOM GANG | (auch Produzent) |
| (22) | 1972 * | ULZANA'S RAID | |
| (23) | 1973 * | THE EMPEROR OF THE NORTH POLE | |
| (24) | 1974 * | THE LONGEST YARD (auch: THE MEAN MACHINE) | |
| (25) | 1975 * | HUSTLE | (auch Produzent) |

* Bildregie, Director of Photographie: Joseph F. Biroc

** in Aldrichs eigenem Studio gedreht

01) mit Drehbuchautor: Teddi Sherman; nach dem Roman THE PHOENIX von Lavrence Bachmann

02) mit Drehbuchautor: Teddi Sherman; nach einer Story von Robert Aldrich

03) mit Drehbuchautor: Lukas Heller; nach einer Story von Aldrich und Sherman

FILME ALS REGIE-ASSISTENT; 1945-1952

1945	THE SOUTHERNER	Regie: Jean Renoir
1946	THE STORY OF G.I. JOE	Regie: William Wellman
1947	THE PRIVATE AFFAIRS OF BEL AMI	Regie: Albert Lewin
1947	BODY AND SOUL	Regie: Robert Rossen
1948	ARCH OF TRIUMPH	Regie: Lewis Milestone
1948	SO THIS IS NEW YORK	Regie: Richard Fleischer
1949	FORCE OF EVIL	Regie: Abraham Polonsky
1949	THE RED PONY	Regie: Lewis Milestone
1949	RED LIGHT	Regie: Roy del Ruth
1949	A KISS FOR CORLISS	Regie: Richard Wallace
1950	THE WHITE TOWER	Regie: Ted Tetzlaff
1951	THE PROWLER	Regie: Joseph Losey
1951	M	Regie: Joseph Losey
1951	OF MEN AND MUSIC	Regie: Irving Reis
1951	NEW MEXICO	Regie: Irving Reis
1952	ABBOT AND COSTELLO: MEET CAPTAIN KIDD	Charles Lamont
1952	LIMELIGHT	Regie: Charles Chaplin

ARBEITEN FÜR DIE TELEVISION

- 1952 17 Episoden von THE DOCTOR, eine NBC-Serie
Regie; 3 Episoden nach eigenem Drehbuch
- 4 Episoden von CHINA SMITH, Regie
- und einige der FOUR STAR PLAYHOUSE - Programme

VERSCHIEDENES

- Aldrich schrieb die Geschichte für THE GAMMA PEOPLE, die 1955 in England hergestellt wurde
- Aldrich arbeitete ungenannt (uncredited) als Regisseur an THE GARMENT JUNGLE (1957); vor Beendigung der Dreharbeiten wurde er durch Vincent Sherman ersetzt
- Aldrich arbeitete auch das Projekt TARAS BULBA aus, verkaufte es aber, da er es nicht realisieren konnte; Harold Hecht produzierte für United Artists, Regie: Lee Thompson
- 1973 wurde Aldrich seiner Mitarbeit an der Produktion von YAKUZA, einem Film über die japanische Unterwelt, enthoben
- Aldrich stellte auch den 30Minuten Film THE GREATEST MOTHER OF THEM ALL her, gedacht als 'Trailer' für einen Spielfilm

über einen ehemaligen Hollywood-Regisseur
(THE BIG KNIFE, THE LEGEND OF LYLAH CLARE befassen sich ebenfalls mit Hollywood und dem dortigen Filmemachen)

ROBERT ALDRICHS LAUFBAHN

- geboren 9.8.1918 in Cranstone (Rode Island) USA
University of Virginia
- 1941 - 1944 bei R.K.O. Radio Pictures
arbeitet sich vom Produktionsgehilfen zum 2. Regie-Assistenten hoch; wirkt als 2. Regieassistent an einigen ZANE GREY WESTERN mit
- ab 1944: arbeitet unabhängig als 1. Regie-Assistent
- 1946 - 1948 Vertrag mit Enterprise Studios als Regie-Assistent, Unit Production Manager, Studio Manager und Drehbuch-Autor
1. Assistent von Leslie Fenton und Mervyn Le Roy
- 1951 Director of Production an WHEN I GROW UP
- 1951 Associate Producer an TEN TALL MEN
- 1952 Associate Producer an THE FIRST TIME (Frank Tashlin)
- 1952 Arbeiten für die Television (NBC)
- 1953 erster Spielfilm als Regisseur
- 1955 gründet eigene Produktions-Gesellschaft 'The Associates and Aldrich'
- 1956 überwacht die Produktion seiner Firma THE RIDE BACK
(Regie: Allen Miner)
- 1967 kauft sein eigenes Studio 'Polmar Picture Int.'
(bis) Der kommerzielle Erfolg von DIRTY DOZEN machte den Kauf 1971 möglich. Das Unternehmen erwies sich aber als Desaster: nach vier Produktionen, drei davon in eigener Regie, die kommerzielle Misserfolge brachten, musste er das Studio wieder verkaufen
- 1968 Produziert im eigenen Studio WHAT EVER HAPPENED TO AUNT ALICE (Regie: Lee H. Katzin)
- 1972 bewirbt sich wieder am 'offenen Markt'
- 1974 eigene Produktions-Gesellschaft 'Ro Burt Productions'

AUSZEICHNUNGEN

- Silberner Löwe Venedig für THE BIG KNIFE
- Silberner Bär Berlin 1956 für Regie an AUTUM LEAVES
- Auszeichnung der italienischen Kritiker für ATTACK! ■

EIN GANZ GEWÖHNLICHER GANGSTERFILM VERSTANDEN ALS DOKUMENT EINER WIRKLICHKEIT

Der Text dürfte vor drei, vier Jahren zu einem Film, der damals schon zwanzig Jahre alt war, geschrieben worden sein - ausserdem zu einem Film, der gemeinhin keineswegs zu den Klassikern gerechnet wird!

Aktuell ist der Text, weil er gut ist - das jedenfalls ist meine Auffassung von der oft-bemühten Aktualität.

Nebenbei: der Text ist besser als der Film, den er zum Anlass nimmt - und deshalb ist es auch ganz gleichgültig, ob man den Streifen gesehen hat.

-an

PHIL KARLSON

geboren 1908 unter seinem wirklichen Namen Philip P. Karlstein in Chicago Illinois.

Bereits während seiner Universitätszeit arbeitete er nebenbei für Buster Keaton als 'gag man'. 1928 trat er bei Universal Pictures ein und arbeitet als zweiter, beziehungsweise erster Regieassistent, sowie je ein Jahr lang als Film-Editor (1932) respektive Manager des Bryan Foy studios (1933).

1944 drehte er seinen ersten Spielfilm als Regisseur A WAVE, A WAC AND A MARINE - seinen vierten Spielfilm THE SHANGHAI COBRA fertigte er erstmals unter dem Künstlernamen PHIL KARLSON.

Neben Arbeiten für die Television führte er inzwischen Regie an etwas mehr als weiteren fünfzig Spielfilmen - von denen allerdings keiner besonders bekannt wurde; angeführt seien deshalb nur die 1951 entstandenen THE TEXAS RANGERS und MASK OF THE AVENGER.

Immerhin: Phil Karlson muss als alter Routinier gelten.

Schon mal was von Phil Karlson gehört? Nun, mir war der Name bis zwanzig Sekunden vor Filmbeginn unbekannt. Der Film selbst trug den Titel DER VIERTE MANN (Originaltitel: KANSAS CITY CONFIDENTIAL) und wurde 1952 gedreht, zu einer Zeit also, da ich gerade begann, auf die Windeln zu verzichten. (Den letzten Nebensatz habe ich nur geschrieben, um aufzuzeigen, dass ich ein sehr persönliches Verhältnis zu amerikanischen Gangsterfilmen der fünfziger Jahre habe, was ja nicht unbedingt jedermanns Sache zu sein braucht: ich versuche, sie immer chronologisch mit meinem Lebenslauf abzustimmen.)

Der Fahrer eines Blumengeschäftes wird zum Detektiv, weil ihn die Polizei verdächtigt, an einem Raubüberfall teilgenommen zu haben. Ähnliches hat man schon gehört, das gibt's in allen Variationen: der Mann der auszieht, seine Unschuld zu beweisen. Nehmen wir an, das wäre als Aufsatzthema gestellt, es liesse sich so manche recht komplexe Geschichte zusammenbasteln, mit Querverbindungen und grosser Linie, mit einem Spannungsdiagramm, das in der zehnten Zeile vor Schluss seinen Höhepunkt erreicht, um dann in ein flaves, honigsüßes Happy-End abzuflachen.

Karlson macht das dann auch so, nur immer mit einer Dimension weniger: der Kampf mit der Polizei findet

seine Fortsetzung im Kampf mit den Gangstern, läuft nicht parallel nebenher; für den Zuschauer allerdings bleibt das Damoklesschwert des Gemiedenwerdens über dem Unschuldigen hängen: wenn einer antritt, den Gegenbeweis zu erbringen, und wenn er sich dabei jener Mittel bedient, deren Anwendung man ihn beschuldigt hat, dann handelt er manchmal (und in diesem Falle) offenbar richtig, doch kann der Schuss auch hinten hinausgehen ... Die Polizei - das ist eine Sache für sich: dass sie korrupt ist, dass es unter den Kommissaren Schläger und Säufer gibt, dass die Bullen kein Hirn haben und jeder Verdächtige für sie auch gleich schuldig ist (es sei denn, er tritt - aus eigener Kraft - den Gegenbeweis an), wir wissen es - auch ohne Kino.

Karlson zeigt den Unschuldigen, wie er zweimal in die Zelle gebracht wird und sich den Unterleib hält. Schliesslich hat man ihn ja gerade verhört. Und einmal sagt ein Kommissar zum andern: "Du bist ja schon wieder betrunken ..." Nur nebenher natürlich. So bestehen denn Gesetze, aber ein Recht gibt es nicht, ausser dem des Stärkeren. Was bleibt, heisst Gerechtigkeit. Die ist der Motor allen Handelns: der Boss der Bande - ein ehemaliger Polizist, den man (offenbar ungerechterweise) aus dem Dienst entlassen hat und der - so gegen Ende hin erfährt man es - nun mit unrechten Mitteln Rache - als seine Form der Gerechtigkeit - übt. Der Unschuldige - ein 'good guy', der einmal aus Leichtsinne in eine Spiel-affaire verwickelt war, sonst aber ein integerer Typ ist (mehr noch: ein typisch amerikanischer Bürger, wie ihn sich, meiner Meinung nach, die typisch amerikanischen Bürger vorstellen) und der mit den Gangstern nun wie ein Gangster umspringt - um die Gerechtigkeit wiederherzustellen. Da gehen denn amerikanischer Pioniergeist und Law-and-Order-Mentalität eine gegläckte Sythese ein, so schön im Stil brasilianischer Todeskommandos, die ja auch aus Gerechtigkeit massakrieren. Da wird filmisch eine Ideologie transportiert, die nur von

einer kranken Gesellschaft hervorgebracht werden kann, von einer Gesellschaft, die weiss, dass sie krank ist, es nur nicht wahrhaben will und gewissermassen mit Vitaminkuren gegen bösartige Geschwulste anzukämpfen versucht.

Wenn einer ein ungebrochenes Verhältnis zum Film hat, dann denkt er sich vielleicht: Selbsthilfe müsste man üben ... und spricht von Schutz, von Familie, von grosser Nation. We are fighting in Vietnam - aus Gerechtigkeit, um der Gerechtigkeit willen, mit Recht. Ein paar Rowdys haben die Indianer umgebracht, und wenn mal ein Neger aufgehängt wird, dann macht das eben der Pöbel.

Manchmal entlarven sich Filme selber. Einstellungen: Pete steht im Flughafengebäude und hantiert am Zigarettenautomaten ... Die Tür schwingt auf und ein paar Bullen kommen herein. "Das ist doch Pete. Was macht denn der hier?" Griff zum Schulterhalfter ... Pete steht noch immer vor dem Automaten, Rücken zur Kamera. "Hau ab!" Pete fährt herum und hebt den Arm. Schüsse. Pete sackt zusammen. Dabei war sein Schulterhalfter leer. So einfach geht das!

Das WILDE TIER IM DSCHUNGEL: der Film hat kräftig mitgeholfen, ein Image aufzubauen: "der Gangster". Für mich ist das so eine Art von Sport, Mythos und Realität miteinander zu vergleichen, nicht um danach Qualitätsurteile abzugeben: beim Film-Besprechen kann ich, wenn's sein muss, auf Soziologie und Psychologie verzichten. Karlson zeigt uns zwei Charaktere von Gangstern: den Mann, der zum Gangster wird, weil er sich bestätigen muss und weil - das allerdings nur nebenher - auf legale Art und Weise das Gangstertum nicht zu überwinden ist, und den infantilen Typ, der einfach Gangster ist, weil er offenbar als Gangster geboren wurde. Vom Gangsterboss erfährt man denn einiges mehr als von seinen drei Gehilfen: dass er den Dienst quittieren musste,



weil mal was schiefgegangen ist (obwohl er doch ein guter Polizist war; also sind doch andere schuld), dass er eine Tochter hat, die vor dem Anwalts-Examen steht, dass er gerne angelt ... Individualität wird sichtbar, weil sie konstruiert werden darf - schliesslich handelt es sich ja nicht um einen Gangster, nur um einen Mann, der tut wie. Da sind die drei anderen Typen schon Klischee-verdächtiger, aber - was Wunder! - sie kommen der Realität näher. Am nächsten Pete, der am Flughafen gekillt wird. Ein armer Teufel mit einem Augenleiden, 'Under-Dog' der immer mit der Kanone zur Hand ist, weil er damit beweisen möchte, dass auch er wer ist. Kettenrauchen und Spielen als Triebersatz - Pete lässt sich in die Wirklichkeit einordnen. Die beiden andern: ein Polizisten-Killer mit pickligem Gesicht, phlegmatisch und brutal, ein Rauschgiftthändler mit dem Aussehen einer Hyäne, Frauenheld, immer schick und elegant, ein Schuss Homoerotik wohl auch, aber nur latent. Stilisiert? Ja nun, warum nicht ...

Einen Gangster-Typ enthält uns Karlson vor: den cleveren Geschäftsmann. Enzensberger beschreibt ihn in seinen 'Politischen Kolportagen': "Capone verdankte seinen Erfolg nicht einer Attacke auf die gesellschaftliche Ordnung seines Landes, sondern seiner rückhaltlosen Zustimmung zu deren Prämissen." Und: "Er gehorchte dem allmächtigen Gesetz von Angebot und Nachfrage. Er nahm den Konkurrenzkampf blutig ernst. Er glaubte inbrünstig an das freie Spiel der Kräfte. Was gut fürs Geschäft ist, ist gut für Amerika: Capone war überzeugt davon. Frei Bahn brach er dem Tüchtigen - sich selber. Das Geheimnis des Erfolges lag, zwischen ein paar Leichen, auf der Strasse."

In der Geschichte, die uns Karlson erzählt, geht es um 1,2 Millionen Dollars (ein Pappenstil, verglichen mit den Umsätzen auf dem Rauschgiftmarkt

in Los Angeles, zum Beispiel), die durch vier geteilt werden sollen. Aber der Gangster-Polizist hat anderes im Kopf: hintenherum versucht er seine Kompagnons zu liquidieren, um dann als Super-Dektiv aufzuspielen und die 1,2 Millionen Dollars an die Eigentümer zurückzugeben. Dann ist er rehabilitiert und kann eine saftige Altersversorgung kassieren - die Belohnung in der Höhe von 300'000 Dollar, was ja - Welch ein Zufall! - seinem Anteil an der Beute entspricht. Der Nutzeffekt: die USA sind um drei Gangster ärmer und um einen guten Polizisten reicher geworden. (Nur an die Versicherungsgesellschaft, die die Belohnung bezahlen muss, denkt keiner.)

So einfach ist das!

Denkste! Da ist ja noch unser Blumenlieferant. Er macht alles kaputt, das heisst: er stellt über die Gerechtigkeit noch eine Super-Gerechtigkeit. Und die 300'000 bekommt natürlich er. Am Schluss bleibt er allein übrig. Und damit sich die Gerechtigkeit fortpflanzen kann - die angehende Rechtsanwältin. Happy-End.

Rechnen wir 'mal nach, so dürften sich die männlichen Kinder aus dieser Ehe heuer gerade in Vietnam aufhalten; sie sterben für eine gerechte Sache (heute also: inzwischen in Vietnam für eine gerechte Sache gefallen sein).

Letzthin habe ich mir einen alten Schinken mit der Monroe angesehen. Ein paar Leute haben darüber den Kopf geschüttelt: ich habe ihnen nicht begreiflich machen können, warum ich diesen Monroe-Film für ein besseres Dokument über die Möglichkeiten der Emanzipation, über Massenmedien und -psychose und über die menschliche Ausbeutung halte als 95 Prozent dessen, was sich unter dem Namen 'Sachliteratur' oder 'Dokumentarfilm' verkauft.

Erich P. Fromm

SPUREN EINES PROFESSIONELLEN

SAMUEL FULLER

Geboren 12. August 1912, Worcester USA. Mit 17 Jahren Kriminal-Reporter in New York. Reisen durch die USA, um über Prozesse zu berichten; daneben Kurzgeschichten und Bücher. Kam zum Film um 1941. Von 1942-44 Militärdienst mit Auszeichnung, nachher veröffentlicht Fuller den Roman 'The Dark Page' (erstes Drehbuch davon für Howard Hawks, 1952 schliesslich von Phil Karlson verfilmt: SCANDAL SHEET). Macht seinen ersten Film als Regisseur 1948. Schreibt weiterhin Drehbücher, eigene und andere und Romane. Heiratet 1965 Christa Lang, eine Schauspielerin, die er in Paris kennengelernt hat.

Filme:

1948	I SHOT JESSE JAMES	Regie, Drehbuch
1949	THE BARON OF ARIZONA	R, D
1950	THE STEEL HELMET	R, D, Produzent
1951	FIXED BAYONETS	R, D
1952	PARK ROW	R, D, P (auch eigene P-Firma)
1952	PICKUP ON SOUTH STREET	R, D
1953	HELL AND HIGH WATER	R, Mitautor D
1955	HOUSE OF BAMBOO	R
1956	RUN OF THE ARROW	R, D, P
1957	CHINA GATE	R, D, P
1957	FORTY GUNS	R, D, P
1958	VERBOTEN	R, D, P
1959	THE CRIMSON KIMONO	R, D, P
1960	UNDERWORLD USA	R, D, P
1961	MERRILL'S MARAUDERS	R, Mitautor D
1963	SHOCK CORRIDOR	R, D, P
1963	THE NAKED KISS	R, D, P

Samuel Fuller hat fürs erste deutsche Fernsehen 1973 einen 100min Tatort-Krimi gedreht - weil er Deutschland und Beethoven liebe. Jener Fuller, der in Godards PIERROT LE FOU auf einer Party herumsteht und, von Pierrot danach gefragt, den Film als ein Schlachtfeld definiert. Es ist kein ungewöhnlicher, aussergewöhnlicher Streifen geworden; amerikanischer als andere Tatort-Krimis ist TOTE TAUBE IN DER BEETHOVENSTRASSE allerdings - und leichter, weniger ernst, nicht verkrampft aber spielerisch, auch.

Fuller gehörte nie zu den ganz grossen Regisseuren - wenn man unter gross jene Regisseure versteht, die die teuren Produktionen gemacht haben, oder die, deren Namen schrecklich berühmt sind. Die berühmtesten 'B-Serials' waren sein hauptsächlichstes Feld. Talent, einen ausgeprägten Sinn für 'Filmisches', sowie handwerkliches Können und Routine aber, wird ihm niemand absprechen - manche schätzen ihn sogar sehr viel höher ein; Godard etwa, in seinen Tagen als Kritiker mit einer verehrenden Besprechung zu FORTY GUNS und als Filmemacher mit der Widmung von MADE IN USA für Fuller "dessen Schüler in Sachen Licht und Ton ich bin" (Godard). Fuller ging das Projekt 'Beethovenstrasse mit leichter Hand an, vernachlässigte die Logik der Erzählung weitgehend - und, er konnte sich das leisten! Fullers Tatort verhält sich zu den übrigen Filmen dieser Serie etwa wie Hawks THE BIG SLEEP zu den 'Privat Eye Krimis'. Howard Hawks darf von seinem THE BIG SLEEP sagen: "Wie gesagt wissen weder Autor, Drehbuchverfasser noch ich selbst, wer wen umge-

bracht hat. Wir richteten uns ganz nach dem, was die entsprechende Szene noch besser machte; ich kann der Geschichte nicht folgen." Und dennoch, wenn nicht gerade deshalb, ist THE BIG SLEEP einer der besten, schönsten, brillantesten, amüsantesten und und ... Kriminalfilme der Geschichte.

Fuller weniger, aber auf seine Art auch. Da jagt ein amerikanischer Privatdetektiv in Köln einen internationalen Erpresser; von deutscher Seite behandelt die Zollfahndung den Fall, weil Rauschgift in der Geschichte sein soll - man wird es nie erfahren. Da wird einer gewürgt - warum und ob ihm das schadet bleibt unklar. Ob die Hauptakteurin den Privatdetektiven liebt oder reinlegen, ihren Boss verraten oder nur überlisten wollte - ein jeder darf annehmen, was ihm beliebt. An der Ecke Beethovenstrasse läuft einer, es wird geschossen, er fällt: das ist der Anfang; an der Ecke Beethovenstrasse läuft einer, es wird geschossen, er fällt: das ist das Ende.

Dazwischen liegt Fullers Schlachtfeld. Es gibt Liebe, Tränen, Erpressung, Gewalt, Tod; Spannung, Action, Film. Es gibt Einstellungen, die einem den Atem raubten, wenn das (Fernseh)Bild nicht so minkerig wäre, und verspielte Reminiszenzen: nett und erwähnenswert.

Fuller mag Beethoven; Beethovenstrasse klingt gut. Der Detektiv muss im fremden Köln eine Frau beschatten. Sie geht ins Kino. Er trinkt einen Whisky und folgt ihr. Er setzt sich, schaut auf die Leinwand und -: John Wayne steht mit einer Flinte herum / "Aha, John Wayne, der Hurensohn!" / "Mmm, und Dean Martin" - fühlt sich, ist zu Hause.

Fuller mag John Wayne nicht, das wirft er so hin. Und Nixon kommt auch vor im Krimi. "Was hat Nixon den Russen von Peking erzählt?", fragt der Detektiv die Erpresserin; und "Was hat Nixon den Russen von Peking erzählt?", öffnet sie ihn ein andermal nach, als er etwas von der Organisation wissen will - eine Homage an seinen 'Schüler' Godard, der in DEUX OU TROIS CHOSES zwei Männer einander wieder-

holen lässt, wie Johnson die Bombardierung Nord-Vietnams begründet.

Wayne als Sheriff: "Ich will keine Hilfe; wozu sollte ich Männer, die nicht mit Gewehren umzugehen gewohnt sind, den Gefahren im Kampf mit den Verbrechern aussetzen - ich werde schliesslich dafür bezahlt." Schön, das wieder einmal gehört zu haben -; der Schatten reissst sich los und nimmt die Spur der Dame, die wegzugehen sich anschickt, wieder auf: keine Gefahr wird er scheuen, der Profi, - schliesslich wird er dafür bezahlt.

Warum sollte Fuller darauf verzichten, Ausschnitte aus einem Hawks-Film - RIO BRAVO - in seinen TV-Krimi einzublenden, wo doch Bogdanovich RED RIVER für seine LAST PICTURES SHOW ausbeutete? In einem Dancing tritt dann einmal Stéphane Audran, als kaltgestellte Mitarbeiterin des Erpresserrings, auf - "Darf ich vorstellen, Doktor Bogdanovich" (!) - und gibt ein Gastspiel mit ihrer Rolle aus Chabrols LES BICHES, als Freundin, selbstverständlich.

Köln, Kölner Dom, Karneval und Fuller der Amerikaner, mit den Augen des Touristen auch wenn er zur Arbeit kam. Karneval und Film: LES ENFANTS DU PARADIS von Carné. Kann es da einen Krimi, der Beethoven im Titel führt, ohne Karneval geben? Nicht bei Fuller. Flugs ein Kostüm her, ein Gesicht weiss geschminkt: Harlekin ist da. Der Detektiv taucht auch schon auf, selbstverständlich mit ihr ... 'Harlekin wird gewürgt, bleibt liegen, wird von der ausgelassenen Menge aufgehoben, mitgeschaukelt; die Figuren verschwinden im undurchdringlichen Gewühl - der Karneval blendet aus.

Nachbemerkung: Gute Jazz-Musiker improvisieren manchmal. Sie spielen, diese Lust zu musizieren, die Stimmung des Publikums, leiser, ganz leiser Uebermut, die Einfälle überpurzeln, Themen fliegen zu, da ein kleiner Flirt, dort ein Scherz, ein wohlgefälliges Lächeln ... ein spöttisches Aeffen des Saxaphones.

Manchmal sind Filme Musik.

Walter Vian

"KRIMINELLE GESELLSCHAFT"

WER EINMAL LUEGT oder VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG (Schweiz, 1974)

Regie: June Kovach
 Buch: June Kovach, Alexander J. Seiler
 Kamera: Sebastian C. Schroeder
 Produktionsleitung: Alexander J. Seiler
 Realisation, Schnitt: June Kovach
 Mitarbeit: Hans U. Jordi, Iwan P. Schumacher
 Verleih (16 mm): Filmpool des Schweizerischen Filmzentrums
 Spiegelgasse 7, Postfach, 8025 Zürich
 Tel 01 / 47 28 60 (Dauer 73 min, farbig)

THE JAIL (DAS GEFAENGNIS) (USA, 1972)

Regie: Paul Jacobs, Michael Anderson, Saul Landau, Bill Yahraus
 Kamera: Michael Anderson, Bill Yahraus
 Ton: Saul Landau
 Musik: Santana, Don Penn & Chip Bowhan, Morris Medeiros
 Uraufführung: 5. Januar 1973, San Francisco
 Dauer: 80 Minuten, schwarz/weiss

In verdienstvoller Arbeit haben die Arbeitsgruppen 'Film-in' und 'Aktion Strafvollzug' Filme zum Thema 'Strafvollzug und Film' einem ininteressierten Publikum vorgestellt. Ebenfalls liegt eine Dokumentation dazu vor und eine umfassende Filmografie zum selbigen Thema. (Erhältlich bei der 'Arbeitsgruppe für Film und Information', Postfach 191, 8026 Zürich.)

Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett. Nach einem arbeitsreichen Tag fühle ich wie Mimi; auch ich entspanne mich bei einem Fernsehkrimi. Nach einstündiger Spannung gehe ich beruhigt zu Bett, denn der 'Verbrecher' wurde gefasst und sitzt jetzt sicher hinter Schloss und Riegel - die Gerechtigkeit hat wieder einmal zugeschlagen. Ich danke den Produzenten der Krimiserien, dass sie mich mit unnötigen Hinweisen auf die tieferliegenden sozialen Beweggründe des Täters verschonen und mir damit nicht meinen verdienten Krimigenuss verderben.

Durch zwei Filme etwas aufgerüttelt, möchte ich den Fragen nachgehen, die in den geläufigen Krimiproduktionen ausgespart bleiben: Wie wird einer zum Kriminellen und was geschieht mit ihm nach der Verhaftung?

1. WER EINMAL LÜGT oder VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG

Mit Fotos, Interviews und Aufnahmen von 'Original-Schauplätzen' wird der triste Lebenslauf von Viktor nachgezeichnet. (Instruktiv sind auch jene 'Aufnahmen', die durch Verbote der kantonalen Erziehungsdirektion gar nicht zustandekamen!) Es handelt sich bei Viktor um einen absolut normalen, geradezu klassischen Fall, dessen Stationen bekannt sind: Eltern in dauernden finanziellen Nöten, Kind wird bei den Grosseltern erzogen, mehrere Wohnortwechsel, dadurch schulische Anpassungsschwierigkeiten, kindliches Lügen und Stehlen, Schulschwänzen, Einweisung in Erziehungsheim, Son-

derklasse, Aufenthalt auf einem Bauernhof als Verdingkind, Auflösung des Lehrverhältnisses, Arbeitserziehungsanstalt, Ausbrüche aus den Arbeitsanstalten, Vorbestrafung, häufiger Stellenwechsel - und alles zusammengerechnet ergibt: einen Kriminellen.

Die Kindheitsfotos zeigen Viktor als einen feinen und sensiblen Knaben. Durchschnittliche Intelligenz wird ihm attestiert. Unstabiles Elternhaus und Schulwechsel führen zu Schulversagen und da Viktors Mutter 'ihn einfach nicht erträgt' (er sei zu laut und lüge!), bleibt nur noch eine Heimeinweisung, um aus dem Schulversager, Lügner und Dieb noch etwas 'Rechtes' zu machen. Je mehr Heime und Anstalten Viktor durchläuft, desto schwieriger wird er. Die auf Disziplin und Arbeit basierenden Wiedereingliederungsversuche erweisen sich als konterproduktiv und werden von Viktor nur noch als Zwang und Schickane empfunden. Flucht wird somit zum einzigen Ausweg aus dieser Spannung und dass er dabei in 'schlechte Gesellschaft' gerät, ist fast unvermeidlich.

Wer hat nun versagt: die Erziehung oder Viktor? Auffallend ist, wie Dutzende von verschiedenen sozialen Stellen und Aemtern sich um Viktor kümmern und wie unpersönlich, trocken und kalt die 'Führungsberichte' abgefasst sind und wie sich keiner so richtig an Viktor erinnern kann - eben ein Fall wie viele andere.

Ohne Nestwärme und festen Halt wird er h a l t l o s , was ihm nachher noch zum Vorwurf gereicht. Die Kritik gilt nicht sosehr den Sozialämtern und ihren Beamten, sondern vielmehr einer Gesellschaft, die ihr höchstes Ideal in Disziplin und pünktlichem Arbeitsbeginn sieht.

Die einzigen Personen, die Zeit für Viktor finden, sind die Grossmutter, bei der er nur verwöhnt und verzärtelt worden sei, eine Barmaid - sogenannt schlechte Gesellschaft -, die ihn nachts von der Strasse mit nach Hause nahm, und ein Heimerzieher,

an den sich Viktor mit Freude erinnert, dessen Experimentierfreude aber gestoppt wurde. Eine Heirat brachte auch nicht das gewünschte Resultat, obwohl Viktor anfänglich bereit war 'Ueberstunden' zu leisten, um ein geordnetes Familienleben zu garantieren.

Wenn er trotz aller guten Vorsätze immer wieder ausflippt, sind wir gerne bereit, ihn als labil, haltlos, arbeitsscheu, liederlich und als Taugenichts, Dieb, Lügner oder Kriminellen hinzustellen. Und es geht nicht lange, bis sein Amtsvormund oder Fürsorger unzweideutige Telefonanrufe erhält: "Versorgt den endlich!"

Seit frühester Kindheit litt Viktor an Beziehungsstörungen (Mutter kann ihr eigenes Kind nicht ertragen, fehlende Geborgenheit über längere Zeit an einem Ort), was zu einer seelischen Verwahrlosung führte. Diese Schwierigkeiten werden in der Folge durch die häufigen Heim- und Anstaltsaufenthalte nur noch verstärkt (er sei immer schwieriger geworden), sodass wir am Schluss einen zurückgebliebenen infantilen Erwachsenen vor uns haben. Seine Identität bezieht er heute vom Film: "Ich bi de Viktor vom Film!" Die einseitige und sture Arbeitserziehung hat eindeutig versagt und die spätere Beziehungsunfähigkeit mitbedingt. Viktor ist heute auch seelisch isoliert.

War Viktor schon immer so, oder wurde er zu dem gemacht? Der Film gibt viele Gedankenanstösse.

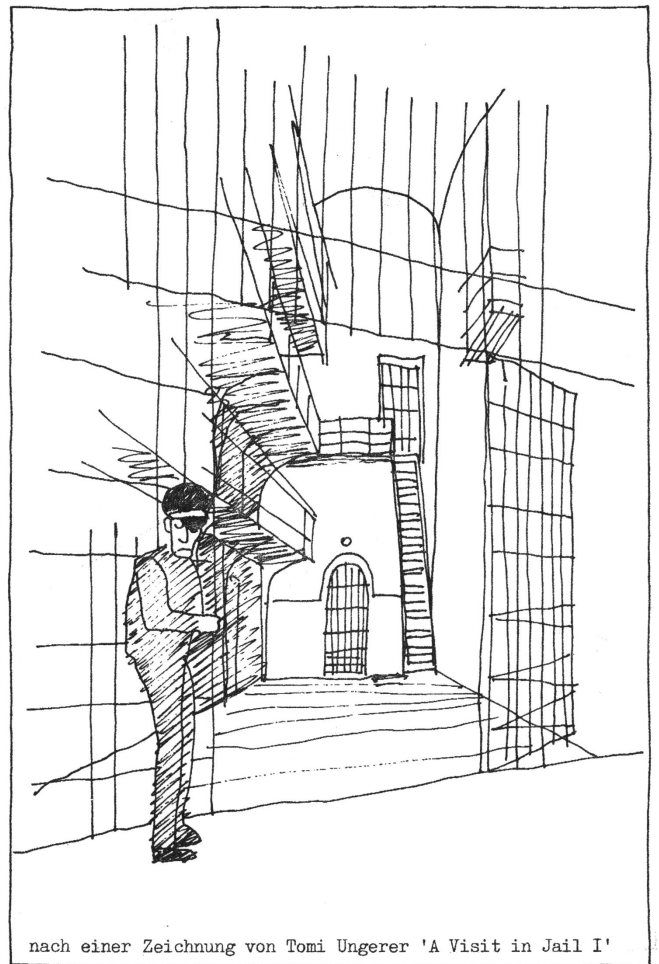
2. THE JAIL (DAS GEFÄNGNIS)

Paul Jacobs war bereits durch seine kritischen Fernsehsendungen, Artikel und Bücher zum Thema Strafvollzug in San Francisco bekannt geworden, als er 1972 vom neugewählten und liberalen Distrikt-Sheriff die Erlaubnis erhielt, sich mit einem Filmteam während neun Wochen in einem Gefängnis aufzuhalten. Mit bescheidensten Mitteln (8000 Dollar!)

wurde der Film THE JAIL hergestellt. Er wurde dann durch die Nixon-Administration scharf boykottiert und Paul Jacobs verlor in der Folge seine Anstellung bei der Fernsehanstalt.

Es handelt sich um einen Dokumentarfilm, in dem nur die Aussagen der Gefangenen und Wärter den Kommentar abgeben, während die Kamera in die hintersten Winkel des Gefängnisses vordringt. Lange, stockwerkartig angeordnete Zellentakte, Metalltreppen und -brücken, Eisentüren und immer wieder Gitter und Eisenstäbe, die einem das Gefühl von Gefangensein physisch vermitteln. Der Ton wird zur konstanten und nervenaufreibenden Belästigung: das Zuschlagen von Eisentüren, Lautsprecheranweisungen, scheppernde Blechnäpfe, Geflüche und Streitigkeiten, all dies hört sich an wie die Fütterung von Raubtieren im Zoo. Aber immer wieder durchbrechen Gesang und rhythmische Bongogetrommel den Gefängnisalltag. Diese fast poetischen Töne wirken wie eine wohlthuende Befreiung von der beklemmenden Grundstimmung des Films.

Die Gefangenen, zu 90% aus Schwarzen und Mischlingen bestehend, wurden während ihrer 'Bewährungsfrist' wegen kleineren Vergehen eingebuchtet. So fühlen sich viele Gefangene wegen Kleinigkeiten nachträglich zu langen und ungerechten Haftstrafen verurteilt. Zuerst müssen sie mit dem Freiheitsentzug und dem neuen Lebensrhythmus fertig werden. Da es sich in der Mehrzahl um vitale und hartgesottene Knastbrüder handelt, entstehen untereinander unweigerlich Rivalitäten und Machtkämpfe. Geradezu überlebenswichtig erweist sich in dieser Situation für den Neuling, die Ein- und Unterordnung in dieses interne Häftlingssystem. Die überfüllten Zellen verstärken das aggressive Klima, in dem überhaupt keine Rückzugsmöglichkeit oder Intimsphäre mehr übrigbleibt, als die Einzelhaft oder die Isolierzelle. In den Träumen der Gefangenen offenbaren sich ihre unterdrückten Wünsche und Ängste. Die M ü t e r bilden den Hauptteil der unbewussten Träume,



nach einer Zeichnung von Tomi Ungerer 'A Visit in Jail I'



nach einer Zeichnung von George Grosz 'In der Zelle', 1917

dazu kommen die Ängste bezüglich der eigenen Familie oder Freundin. Sexualität und Homosexualität sowie das Essen werden während der Haft zu einer wahren Obsession. Bei 2-3jährigen Haftstrafen, überfüllten Zellen und mangelnden Räumlichkeiten ist an Rehabilitation einfach nicht zu denken. Im Film wird nur einmal auf dieses Problem hingewiesen: die Kamera schwenkt auf eine geschlossene Tür mit der Aufschrift 'Rehabilitations-Officer', dann auf das Schild darunter 'No-Entrance'. Eine weitere Erklärung war wirklich nicht mehr nötig.

Die Wärter (90% davon Weisse) verfügen über keine Ausbildung - als eben Türen schliessen. Desillusioniert und abgestumpft, rassistisch und konservativ verrichten sie ihren Dienst. Jüngere, initiativere Wärter wurden zusammengestutzt oder resignierten mit der Zeit von selber. Viele von ihnen begannen privat zu trinken. Die Wärter behandeln die Häftlinge wie eine Ware, die für eine bestimmte Zeit sicher und rationell gelagert werden muss. Das Gefährlichste für einen resozialisierenden Strafvollzug aber ist die Beschränktheit einiger Wärter, was sich in ihrem rechtsradikalen Denken äusserte. Der zu milde Strafvollzug, der zögernde Zugriff von Ordnungskräften, Kommunismus und mangelndes Schuldbewusstsein der Gefangenen, die alle Schuld auf die Gesellschaft abwälzten, seien Schuld an der zunehmenden Kriminalität. Ein Wärter träumt gar von einem grossen Gefängnis in der Wüste, wo sich alle Probleme von selber lösen würden...

Der Film deckt die äusseren und inneren Strukturen eines Gefängnisbetriebes auf. Dabei entsteht fast automatisch ein Spiegelbild der 'freien' Gesellschaft, wo Aufpasser und Beaufsichtigte, Unterdrückter und Unterdrückte in ständiger Angst ebenso einander gegenüberstehen. Angst ruft nach einer starken Hand, zunehmende Repression ist die Folge und der 'schleichende Prozess von Entmenschlichung' ist eingeleitet. Der Film macht diesen Prozess anhand einer Gefängnis-Gesellschaft sichtbar. Josef Erdin

A MOVIE-GOER'S NOTEBOOK

AMERIKANISCHES: INGRID BERGMAN'S ERSTER, 2MAL SAM PEKINPAH, 8 FILME VON ARTHUR PENN / WENIGER BEKANNTE FRANZÖSISCHE PRODUKTIONEN: VON BARATIER BIS VARDA, IN SCHWARZ-AFRIKA REALISIERTE VON ALASSANE BIS GANDA / FILMKLASSIKER: BRESSON, DREYER, EISENSTEIN, DIE JAPANER OZU UND KUROSAWA / SOWIE: ENGLISCHE MUSICAL DER 30ER JAHRE, EXPERIMENTE VON MICHAEL SNOW, UNABHÄNGIGER MIKE LEIGH.

17. Mai

JUNIOR BONNER Regie: Sam Peckinpah
USA 1972

Bildregie: Lucien Ballard, Musik: Jerry Fielding
Darsteller: Steve Mc Queen, Robert Preston, Ida Lupino,
Ben Johnson

Mehrfachbilder, ein Bild weitet sich aus, überschiebt das andere - eine (TV)Technik, wie sie auch Godard in NUMERO DEUX benutzte; hier allerdings nur im Vorspann verwendet. Slow motion, in den gewaltsamen Szenen aus dem Kampf mit dem wilden Stier im Rodeo; Slow motion beim Niederreißen des alten Hauses. Die Song-Einlagen bei den weichen, romantischen Stellen. Schnitte, die die üblichen Faustregeln ausser acht lassen, sowohl gelegentlich in der Montage einer Szene als auch in der Szenenfolge.

Die Geschichte eines Verlierers, der nur von Siegen leben kann. Man kennt die Geschichten des alternden Boxers und dessen Abstieg ins Elend aus vielen Filmen. Hier ist es die Geschichte eines Rodeo-Champions, der noch siegen kann, aber bereits nicht

mehr so gut ist, wie er einmal war, mit Namen Bonner. Junior Bonner, um ihn von seinem Vater Ace Bonner zu unterscheiden, dessen Lebensinhalt es ebenfalls war, Rodeos zu gewinnen, solange das ging. Heute einer, der von geborgtem Geld, von Erinnerungen und Träumen lebt und sich bei Gelegenheit betrinkt. Zu den Siegern hingegen zählt der andere Sohn von Ace, Curly Bonner, der sich als Geschäftsmann versteht und der guten alten Wild-West-Romantik nicht nachtrauert, sondern mit ihr Geschäfte macht.

18. Mai

BLEAK MOMENTS Regie: Mike Leigh
Grossbritannien 1971

Es ist der erste Spielfilm von Mike Leigh, der hauptsächlich fürs Fernsehen und Theater arbeitet, weil es in England mindestens ebenso schwierig ist, unabhängige Filme zu machen, wie in der Schweiz. Der Film, zu dem Mike Leigh auch das Drehbuch geschrieben hat, wurde hergestellt mit einem Förderungsbeitrag des Britischen Film Instituts.

Lange, flüchtig wirkende Einstellungen; keinerlei Action; kaum Verbindungen zwischen den Szenen: Momentaufnahmen aus einem deprimierenden Alltag.

Der Stil unterstreicht den Inhalt: es gibt keine Kommunikation und deshalb keine Beziehung zwischen den Leuten, sie sind so isoliert, dass sie nicht einmal mehr miteinander reden können - sogar da, wo sie für einmal geschwätzig sind. Traurig, aber nicht so fern der Realität, wie man zunächst glauben möchte.

AU HASARD, BALTHAZAR Regie: Robert Bresson

Frankreich, Schweden 1966

Bildregie: Ghislain Cloquet, Musik: Jean Wiener, Ton: Antoine

Archimbaud, Art Director: Pierre Charbonnier

Darsteller: Anne Wiazemsky

Wenn ich mich nicht täusche, der erste Spielfilm der Wiazemsky, die es schliesslich über Godard und Passolini bis zu vonGuntens DIE AUSLIEFERUNG gebracht hat.

Bresson, so er nicht Dostojewski adaptiert, brütet lange über seinen Filmen - sein LANCELOT DU LAC etwa ist das Produkt zwanzigjährigen Bemühens. Entsprechend komplex gerät denn auch die Struktur seiner Filme. BALTHAZAR verfolgt den Lebensweg eines Esels dieses Namens von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Es ist dies mehr oder minder ein Leidensweg, ertragen in stoischer Geduld. Darin eingewoben sind Bilder aus dem Leben der jeweiligen Besitzer des Tieres: insbesondere aus demjenigen der Marie, das bezeichnende Parallelen zu jenen ihres vierbeinigen Freundes aufweist.

19. Mai

BRING ME THE HAED OF ALFREDO GARCIA Regie: Sam Peckinpah

USA, Mexiko 1974

Slow motion in den gewaltsamen Szenen, wo geschlagen, geschossen und gestorben wird; Songeinlagen bei den weichen, romantischen Stellen.

Wiederum die Geschichte eines Verlierers - eines Verlierers, der für einmal Sieger bleibt und doch alles verliert. Eine Million wird ausgesetzt auf den Kopf des Alfredo (ironischerweise ist Alfredo zu diesem Zeitpunkt bereits tot). Das durchorganisierte Syndikat, mit Managern in weissen Hemden, denen

sogar ein Buchhalter zur Verfügung steht, gegen den heruntergekommenen, schlechtrasierten Einzelkämpfer.

20. Mai

LE DESORDRE A VINGT ANS Regie: Jacques Baratier

Frankreich 1967

Fotographie: Etienne Becker, mit: Boris Vian, Juliette Greco, Antoine Artaud, Jean Cocteau, Roger Vadim, E. Riva.

Langer Dokumentarfilm (enthält grosse Teile des Kurzfilms DES-ORDRE von Baratier), gewidmet: Ursula Kubler.

Dokumentiert Saint Germain de Pres, damals und 'heute'. Simone de Beauvoir steigt über die Ruinen, Jean Paul Sartre diskutiert mit Freunden im Quartier, Cocteau grüsst im Vorbeigehen zur Kamera herüber ...

Hauptsächlich aber wird, durch die Aussagen von Freunden und Zeitgenossen, sowie durch Bild- und Tondokumente, je ein Portrait von Boris Vian und Antoine Artaud entworfen: Artaud deklamiert mit heiser, krächzender Stimme seine revolutionären Texte; Boris ist im 'Tabou' und am Ufer der Seine, seine Kleinst-Trompete (Trompinette) spielend, zu sehen und ausserdem gibt er auf der schneebedeckten Terrasse seines Hauses hinter dem Moulin Rouge ein absurdes Interview 'in englisch' zum besten.

PIECE Regie: Jacques Baratier

Frankreich 1970

Darsteller: Jean-Baptiste Thieree, Bernadette Lafont,

Bulle Ogier

Kurz-Spielfilm

Ein absurdes Theater im besten Sinne - und ein würdiger Nachfolger von L'AGE D'OR oder ähnlichem. Bulle und die Lafont ergeben ein herrliches Einbrecherpaar im Hause des Mannes, der überall Fallen aufstellt. (Nebenbei: zwei Nonnen auf Fahrrädern, noch vor Fellini!)

21. Mai

INTERMEZZO: A LOVE STORY Regie: Gregory Ratoff

USA 1939

Selznik International Produktion, mit Ingrid Bergman, Leslie Howard, Edna Best; Bildregie: Gregg Toland

(Jener Leslie Howard, der Bogart zum Durchbruch verhalf!)

Remake des schwedischen Films mit Ingrid Bergman INTERMEZZO, 1936; Bergmans erster englischsprachiger Film, ihre erste Filmrolle in den USA.

Ein Beispiel für Hollywood: Selznick kauft den schwedischen Film INTERMEZZO, in dem Ingrid Bergman mitgespielt hat und holt Bergman in die Staaten, um den Film nochmals herzustellen. 'Hollywood' stellt etwas her, das es schon gibt, weil es so billiger herzustellen ist und deshalb einen höheren Profit verspricht.

Die Geschichte im übrigen ist simpel: ein berühmter Konzertviolinist kehrt von einer Tournee zurück, der Zufall will es, dass er für eine neue Tournee ohne Begleiter am Klavier ist, der Zufall will es, dass die Klavierlehrerin seiner Tochter ausgezeichnet spielt ... Nicht der Zufall, aber der Film will es, dass sich die beiden verlieben, die nächste Tournee gemeinsam bestreiten und die glücklichste Zeit ihres Lebens verbringen. Aber was nicht sein darf, darf nicht sein - sie wird sich in Paris weiterbilden, er kehrt zur Familie zurück: Intermezzo. (Ingrid Bergmans privates, italienisches Intermezzo: von 1950 bis 57 war der Filmregisseur Roberto Rossellini ihr zweiter Ehemann.)

THE LEFT-HANDED GUN Regie: Arthur Penn
USA 1958

Paul Newman als Billy Bonney alias Billy the Kid



Meines Wissens der erste Spielfilm von Arthur Penn. James Dean wollte damals die Rolle des Billy spielen - aber er starb dann zuvor.

Mythos und Legende von Billy the Kid werden zerstört. "Du bist es nicht", sagt der Mann aus dem Osten, um ihn dann aus Enttäuschung zu verraten. Zunächst hatte er ihm Bücher aus dem Ost-

die sein Leben beschreiben, ins Gefängnis gebracht, aber als er ihm nach dem Ausbruch wieder begegnet, hält der verängstigte Flüchtling den Vergleich mit seiner Legende nicht aus.

NOTRE DAME, CATHEDRALE DE PARIS Regie: Georges Franju
Frankreich 1956
Bildregie: Marcel Fradetal, Musik: Jean Wiener (dirigiert von G. Delerue)
Dokumentarfilm

LA PREMIER NUIT Regie: Georges Franju
Frankreich 1957
Bildregie: Eugen Schuftan, Musik: Georges Delerue
Kurz-Spielfilm

Zwei der kurzen Filme Franjus, die in der Zürcher Retrospektive fehlten. NOTRE DAME, ein Auftragsfilm wohl, in Farbe und Breitleinwand - und dass sie mal von innen, mal von aussen gezeigt wird, dies wäre wohl bei keinem Film über die Kathedrale anders. Bei Franju, dem Regisseur des Innen und des Aussen aber, ist es strenger gehalten, als bei einem Zufallsregisseur: aussen, innen, aussen im Wechsel des Tageslichtes und der Jahreszeit - drei etwa gleiche Teile. Die auserlesenen und teilweise ausgefallenen Kamerawinkel und Einstellungen, den meisten Filmern wären sie wohl zu ästhetischer Spielerei geworden; bei Franju führen sie zum Thema seines Gesamtwerkes: das Unwirkliche in der Wirklichkeit - weil die Einstellungen so von sicherer Gelassenheit sind.

DIE ERSTE NACHT führt den kleinen Jungen in die Gänge und Gewölbe der Untergrundbahn. Er ist auf der Suche nach seiner kleinen Freundin, seiner ersten Liebe, kann sie aber nicht finden. Die letzten Fahrgäste eilen auf die Züge - er ist allein, schliesslich schläft er auf einer Rolltreppe ein und träumt ... Und nach dieser ersten Nacht enteilt er der Unterwelt, geht durch die Baumallee davon.

Innen und aussen, auch hier. Das Unwirkliche in der Wirklichkeit und umgekehrt: die Wirklichkeit im Unwirklichen, auch hier. Der Altmeister der Schwarz-weiss-Photographie E. Schuftan leistet genau die Arbeit, die Franju verlangt, sie evoziert zusammen mit dem Ton eindrücklich die Mischung aus Angst und Staunen des Jungen.

DU COTE DE LA COTE Regie: Agnes Varda
Frankreich 1958

Bildregie: Q. Albicocco, Schnitt: H. Colpi, Musik: G. Delerue
(englische Version: THE RIVIERA - TODAY'S EDEN)

Vardas satirischer Dokumentarfilm erinnert in vielem an Vigos knapp 30 Jahre älteres Vorbild A PROPOS DE NICE: das geht vom Einbezug des Karnevals bis zu den frechen Schnitten, die falsche Assoziationen hervorrufen und Touristen, Spaziergänger, Badegäste ihrer Lächerlichkeit preisgeben. Dem geht voraus ein nicht ganz ernster historischer Abriss und es folgt, im dritten und letzten Teil, die Suche nach dem Paradies. Der Garten Edens wird auch gefunden, in den herrlichen; menschenleeren, stillen Parks und Villen - aber die Gitter, die schmiedeeisernen Tore schliessen sich hinter der Kamera: das Paradies - an der Riviera zumindest! - bleibt den Reichen vorenthalten.

PARIS LA BELLE Regie: Jacques + Pierre Prévert
Frankreich 1960

Aufnahmen 1928: Marcel Duhamel, Man Ray, 1960: Sacha Vierny
Text, Songs: Jacques Prévert, Schnitt: Henri Colpi
Kurzer, poetischer Dokumentarfilm

1928 machten die Gebrüder Prévert zusammen mit Freunden Filmaufnahmen an verschiedenen Plätzen und Strassen in Paris; 1960 drehten sie an den gleichen Stellen nochmals. Entsprechend zusammengefügt, zeigt das Bildmaterial anschaulich, was sich verändert hat und wie - noch bleibt der Schreck weitgehend aus, dazu wären wohl Bilder aus dem Jahre 1978 notwendig!

LA PASSION DE JEANNE D'ARC Regie: Carl Theodor Dreyer
Frankreich 1928

Bildregie: Rudolf Maté, Architekten: Hermann Warm, Jean Hugo
Darsteller: Marie Falconnetti (und erstaunlich oder unerwartet Antoine Artaud in der Rolle des Massieu)

Der Film, meist als Film der Grossaufnahmen bezeichnet, enthält neben diesen Grossaufnahmen noch ne Menge anderes. Zunächst: Kamerafahrten, die Gesichter der Richter und Ankläger gross, aber nicht in einzelnen Einstellungen sondern zusammenhängend, seitlich gefahren. Grosse Tiefe in den Einstellungen - oft kaum merklich, da das Dekor so spärlich, so reduziert ist. Hermann

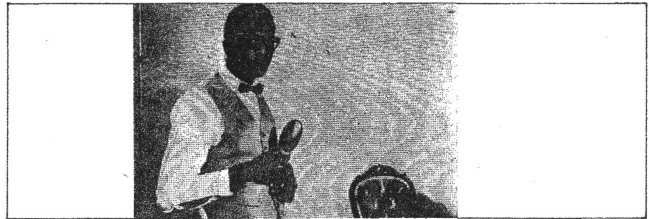
Warm, der sich schon durch die Mitarbeit an DAS CABINET DES DR. CALIGARI einen Namen gemacht hat, bestätigt hier sein Können erneut: die Atmosphäre des Gerichtssaals, der Kirche, des Gefängnisses ist da, gerade durch die spärlich gesetzten Zeichen. Die Mehrzahl der Aufnahmen ist von einem extrem tiefen Kamerastandpunkt aus gefilmt, Maté hat wohl meist auf den Knien gearbeitet, gelegentlich sogar in Löchern, die ins Aufnahmegelände gegraben wurden; seine spröden Aufnahmen spiegeln die spröde Atmosphäre.



Marie Falconnetti hat, soweit mir bekannt ist, ausser der Jeanne, keine grosse Filmrolle mehr gespielt.

22. Mai
CONCERTO POUR UN EXIL Regie: Désiré Ecaré
Frankreich 1968

A NOUS DEUX LA FRANCE Regie: Désiré Ecaré
Frankreich 1969



Zwei Kurzspielfilme über das Leben von Afrikanern in Paris. Ein bisschen lustig, ein bisschen traurig, ein bisschen ironisch. Sie

sind da, schlagen sich die Zeit um die Ohren und wissen nicht so recht, was sie tun sollen; sie haben Dinge gelernt, die sie zu Hause nicht brauchen können und sie haben sich Dinge angewöhnt, die nutzlos sind. Sie gehören nirgendwo mehr hin, fühlen sich nicht zu Hause und missen trotzdem weiter leben. Folgen des subtilen Imperialismus?

23. Mai

LUCKY GIRL Regie: Gene Gerrard Frank Miller
England 1932

Einer der zahlreichen Musical-Filme, die in den 30er Jahren in den Ealing Studios, am Rande von London, produziert wurden. Uebernommen aus einem der Musical Theaters in Westend, mit den Stars, die es da zum Publikumserfolg führten - heute Zeitdokument für die einen, hübsche Erinnerung für andere. Gesungen wird für ein Musical wenig, getanzt überhaupt nicht, Busky Berkley etwa hatte überhaupt keinen Einfluss; hauptsächlich ist es eine der unzähligen Verwechslungskomödien, die happy enden.

DANCE BAND Regie: Marcel Varuel
England 1935



Weitgehend dasselbe. Buddy Rogers, einer jener 'Stars', die aus Hollywood geholt wurden um das englische Showbusiness zu verstärken, in der Hauptrolle als Bandleader und Playboy. Er stösst auf die Frau, die ihm die kalte Schulter zeigt, wie sich herausstellt, im Bandleader eines Frauentanzorchesters. Nun ja, und da ist auch noch ein Wettbewerb für die Dancebande des Jah-

res. Die andern Orchester zählen ohnehin nicht; die beiden Favoriten liegen Punktgleich an der Spitze und - nun, das wird keine Probleme geben, der erste Preis bleibt sowieso in der Familie und die beiden Orchester vereinigen sich zu einem einzigen.

YES, MADAM? Regie: Norman Lee

England 1938

Drehbuch: Clifford Grey, Bert Lee und William Freshman, Bildregie: Walter Harvey, Schnitt: Walter Stokius, Ausstattung: Cedric Dawe, Musik: J. Waller, J. Tunbridge, H. Weston, Darsteller: Bobby Howes, Diana Churchill, Willie Watson, Bertha Belmore

Noch einmal ein englisches Musical aus den 30er Jahren, mehr eine Komödie mit ein paar Song- und Showeinlagen. Zwei Erben können ihr Erbe nur dann antreten, wenn sie als Hausangestellte eine Probe bestehen. Ein dritter möglicher Erbe wird alles erben, wenn die beiden ihre Aufgabe nicht zur Zufriedenheit der Herrschaft erfüllen oder eben gar nichts, wenn ... Selbstverständlich wissen die Zuschauer immer alles und die Beteiligten immer zu wenig und mit etwas Fantasie kann man sich vorstellen, welche Verwicklungen das alles nehmen kann. Aber: das Happy End kommt bestimmt.

Ein Zeitdokument, ohne besondere Bedeutung für die Filmgeschichte weltweit.

24. Mai

THE MIRACLE WORKER Regie: Arthur Penn
USA 1962



Drehbuch: William Gibson, Bildregie: Ernst Caparros, Schnitt: Aram Avakian, Art Director: G. Jenkins, Musik: L. Rosenthal, Darsteller: Anne Bancroft, Victor Jory, Inga Swenson

Truffaut hat sich um die Rechte beworben, er wollte die Erziehung und Entwicklung der blinden und taubstummen Helen Keller auf Film bannen - es ist ihm nicht gelungen - dafür hat er dann in L'ENFANT SAUVAGE einen vergleichbaren Stoff gefunden. L'ENFANT SAUVAGE lässt auch ahnen, wie Truffaut den Film angepackt hätte - ganz anders als Penn. Bei Penn ist es keine stille innere Entwicklung, bei ihm ist es die gewaltsame Bändigung eines wilden Tieres, in ein zahmes, folgsames 'Tier' - erst in der allerletzten Sequenz bricht bei Helen das Verständnis für das Eingedrilte durch (was den Menschen ja irgendwo ausmacht). Und dieser gewaltsamen Bändigung gemäss ist der Film auch inszeniert: rasch, hart, laut, voll auf Action. Der Zweikampf zwischen Helen und ihrer Erzieherin ist so spannend wie ein Box-Match - und eher mehr wird dabei kaputt geschlagen. Kommunikation ist nicht möglich, Gesten und Handlungen sind die einzige Möglichkeit für Helen sich auszudrücken, und weil sie nicht versteht, nicht verstehen kann, was man ihr beibringen will, leistet sie Widerstand, der sich bis zur Zerstörung steigert.

Auch Billy in THE LEFT HANDED GUN konnte sich eigentlich nur durch Gesten, Handlungen, Taten ausdrücken, und wie ein Kind versuchte er alles zu bekommen, was er wollte - und er wollte (im Wilden Westen) Rache.

25. Mai
CABASCABO Regie: Oumarou Ganda
Frankreich/Niger 1969

Cabascabo war als Soldat für die Franzosen in Indochina, jetzt kehrt er mit etwas Geld in sein afrikanisches Heimatdorf zurück - bewundert und beliebt, da er Geld nur so um sich wirft, lebt er das Leben des grossen Mannes, des Mannes von Welt. Aber das Geld geht alle, noch ein paarmal kann er seinen 'Abstieg' durch den Verkauf von Anzügen, Schuhen aufhalten, verzögern. Arbeit ist nicht so leicht zu finden. Polizist werden kann er nicht, da er sich in der Armee was eingebrockt hat ... Schliesslich beschliesst er, allein im Dschungel als Jäger weiterzuleben: das Überleben scheint ihm im natürlichen Dschungel leichter.

(Aus Lateinamerika sind 'ähnliche' Filme gekommen; Kampf gegen den Imperialismus, auch den unterschwellig, subtilen, von der Wurzel her.)

LE WAZZOU POLYGAME Regie: Oumarou Ganda
Nigeria 1971

Eine Geschichte, mit ironisch distanzierenden Zwischentiteln erzählt, wie sie in einem Wazzou-Dorf vorkommen kann: Ein reicher Dorfbewohner, der schon in Mekka war und seinen Zuhörern moralischen Nachhilfeunterricht gibt, heiratet eine dritte Frau. Seine zweite Frau ist damit nicht einverstanden und bezahlt den Mediziner dafür, dass die Heirat nicht zustande kommen soll. Ebenfalls nicht einverstanden ist ein armer Jüngling, der sich dasselbe Mädchen zur Braut erhoffte. Er liefert eine Schlägerei mit dem Sohn seines Konkurrenten. Geheiratet wird aber dennoch, wie es die Alten unter sich aushandeln. Aber die Jungen verlassen das Dorf, jeder für sich und unabhängig voneinander und suchen das Glück in der Grossstadt. Auch die junge Frau verlässt den alten Knacker. Nichts weiter. Eine Schilderung des Dorflebens und ein Aufzeigen der Kräfte und Einflüsse, die das Leben bestimmen.

LE RETOUR D'UN AVENTURIER Regie: Mustapha Alassane
Nigeria 1967

Ein Afrikaner kehrt in sein Dorf zurück - und was hat er mitgebracht? Cowboy-Ausstattungen. Und nun spielen sie Wild-West in Afrika, er und seine Freunde. Stehlen Pferde, schiessen Leute nieder und bringen sich schliesslich gegenseitig selber um. Der Kurz-Spielfilm ist auch im Stil der Western gedreht - distanzierend wirkt allein der afrikanische Hintergrund. Eine Satire in jedem Fall und symbolisch könnte er das Aufeinanderstossen unterschiedlicher Kulturen meinen.

TOKYO STORY Regie: Yasujiro Ozu
Japan 1953
Bildregie: Yushun Atsuta, Schnitt: Yoshiyasu Hamamura, Art Director: Tatsuo Hamamura

So gut wie keine Kamerabewegung, aber dennoch recht lange bis sehr lange Einstellungen mit grosser Tiefenschärfe - ein klassischer 'Tiefenschärfe-Film', so klassisch wie Wyler in seiner

'tiefenschärfsten Zeit', klassischer noch als CITIZEN KANE, da er bedeutend weniger Montage und meist deutlich längere Einstellungen aufweist.

Da er ausserdem keinerlei Action aufweist, ist er auf einer ersten Ebene völlig undramatisch. Dialog wird an Dialog gereiht - das Montieren dürfte Hamamura keine Probleme gemacht haben, da sich meist nur eine Lösung anbot, aber dennoch schwer gefallen sein, da elegante Lösungen - die eine bessere Orientierung im Raum ermöglicht oder Sprünge über die optische Achse (mit Zwischenschnitten) verdeckt hätten - mit dem vorhandenen Material nicht möglich waren. Solche 'eleganteren' Lösungen hätten allerdings auch Bedeutungsloses unnötig dramatisiert und damit falsche Akzente gesetzt.



Und schliesslich ist es die bohrende Ruhe, die besticht; das lange, aufmerksame Beobachten, das unter die glatte Oberfläche dringen lässt und - auf einer zweiten Ebene - die Dramatik des Lebens schlechthin sichtbar werden lässt. (Ein Sprung über die optische Achse wird da so bedeutungslos wie ein Grammatik-Fehler bei Tolstoj!) Der Stil verschmilzt völlig mit dem Thema. Die 'Geschichte', wenn man so will: alt gewordene Eltern machen sich auf die Reise, um ihre längst erwachsenen Kinder in Tokyo zu besuchen; nach einigen Tagen fahren sie zurück mit dem Wissen, dass ihre 'Kinder' anders leben, als sie sich das eigentlich für Jahre vorgestellt haben. Die Frau stirbt, und man trifft sich noch einmal in dem Haus, wo man aufgewachsen ist; nicht für lange: Tokyo wartet.

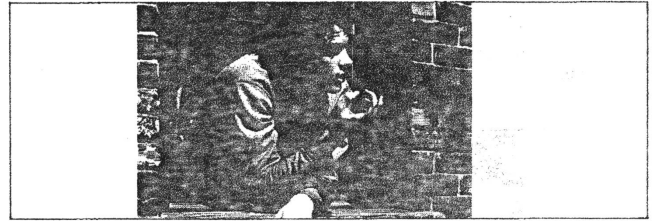
26. Mai

MICKEY ONE Regie: Arthur Penn

USA 1965

Drehbuch: Alan Sargal, Bildregie: Ghislain Cloquet, Schnitt:

A. Avakian, Art Director: George Jenkins, Musik: Eddi Sauter
Darsteller: Warren Beatty, Alexandra Stewart



Die Geschichte eines Flüchtling - nur ist nicht so klar, ob er Grund hat unterzutauchen, sich zu verstecken, zu fliehen, oder ob er sich alles nur einbildet. Eigentlich ist Mickey one, so wird er einmal genannt und so nennt er sich nun fortan selbst, Komiker, der in Nachtclubs seine Sprüche klopft und die Leute lachen macht. Er ist sogar erfolgreich, er könnte nach oben, aber da war er schon und da blieben ihm aus lauter Angst die Witze im Halse stecken.

Auf der Bühne versucht er genau der zu sein, den die Zuschauer haben wollen. Aber das ist dann eben nicht er selbst; die Person, die er darstellt, mit Worten zum Leben erweckt, stimmt mit seiner Identität nicht überein. Im Grunde hat er dasselbe Problem wie Helen Keller, bloss seitenverkehrt; und im Grunde reagiert er gleich: mit Gewalt, mit Gewalt allerdings, die sich nicht nach aussen richtet, sondern nach innen, gegen sich selbst, die als Angst und Bedrohung erlebt wird.

Und Penn, beziehungsweise Cloquet ist es gelungen, diese Bedrohung in Bildern sichtbar (also für den Zuschauer nachvollziehbar) zu machen - mit Licht und Schatten, mit Aufnahmewinkeln und den richtigen Objektiven (die allerdings nie so extrem sind, dass sie offensichtlich werden). Es sind auch kaum Montage-Effekte, von denen die empfundene Bedrohung ausgeht, als viel mehr Bilder wie diese: der Kran der Autoverwertungsmaschine, die Schrottwagen frisst und als Blechkuben ausstösst, schwebt über Mickey und wirft seine Schatten auf ihn, dieser beginnt zu laufen, aber der Schatten bleibt.

Penn zeigt Chicago auch nicht als moderne Grossstadt, er zeigt mehr die Hinterhöfe, Schutthaufen, die billigen Clubs, die Tramps und die billigen Hotelzimmer.

27. Mai
THE CHASE Regie: Arthur Penn

USA 1965
Drehbuch: Lillian Hellman, Bildregie: Joseph La Shelle, Schnitt
Gene Milfond, Art Director: R. Luthardt, Dekors: Frank Tuttle,
Musik: John Barry
Darsteller: Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford, Angie
Dickinson



Die Verfolgungsjagd setzt natürlich auch einen Flüchtling voraus - aber er ist nicht so wichtig, Redford spielt diese Nebenrolle: aus dem Gefängnis ausgebrochen, nähert er sich eher zufällig seinem Heimatort, einer Provinzstadt in Texas. Und da setzt der Gedanke, dass er auftauchen könnte, dass mal was passiert, so einiges in Gang. Hellman's Drehbuch verknüpft die verschiedenen Fäden - Sheriff, der Vorkehrungen trifft, ein Schulkamerad, der es mit der Angst zu tun kriegt, die Eltern, die unruhig werden, seine Frau, die noch gar nichts weiss - geschickt und webt auch die Charaktereigenschaften der Figuren ein. So entsteht in etwa das Bild einer Kleinstadt und deren Bewohner während das Finale gleichsam vorbereitet wird: in einem Volksfest beinahe wird der Flüchtling zur Strecke gebracht und dann erschossen, während der Sheriff machtlos zusehen muss. (Fritz Lang hat, wenn ich mich richtig erinnere, in FURY einen gleichen Stoff behandelt.)

Wenn in MICKEY ONE die Bedrohung von innen kommt und auch nur eingebildet sein kann (und äusserlich durch die Bilder des Films nur sichtbar gemacht wird), so kommt die Bedrohung in dem im selben Jahr entstandenen THE CHASE von aussen. Gleichsam wird die innere Frustration, eine zufriedenstellende Identität zu finden, wiederum nur von aussen sichtbar, in den Handlungen,

den Aktionen der Leute - und wie bei Helen Keller drückt sich die Frustration in Gewalt aus, die zerstört.

Die Legende, die Penn - manche werden sagen überzogen - aufbricht, aufzubrechen versucht, ist jene von der schweigenden, wohlstandständigen Mehrheit.

WAVELENGTH Regie: Michael Snow
Canada 1967
Experimentalfilm

Die übliche Beschreibung lautet etwa: ein Zoom aus fixierter Kameraposition in einem Raum auf die Fensterfront zu. Falsch ist das gerade nicht.

Der Film dauert 40 Minuten.

Grundsätzlich wird der Zoom nach vorn - von ganz weit, fast der ganze Raum sichtbar bis ganz eng, nur noch ein Bild, das am Fensterstock aufgehängt ist, sichtbar - gefahren und die Kameraposition bleibt im wesentlichen gleich, aber der Zoom wird nicht ganz gleichmässig gefahren und die Kamera wird zumindest für den Bildausschnitt mit Nachschwenken korrigiert. (Auch nach Spulenwechsel, das mag ungewollt sein!, geht es nicht immer vom genau gleichen 'Punkt' aus weiter.)

Der Zoom wäre schön gleichmässig in 10 - 30 Sekunden zu fahren; Snow dehnt ihn auf 40 Minuten aus - und da nichts passiert, ist man 'gezwungen' hinzusehen und jede Veränderung zu registrieren.

Nun, der Zoom ist zwar da, aber er ist nicht unbedingt das dominierende Element. In der Aufnahmezeit (die wesentlich länger ist als 40 Minuten, aber das spielt nicht unbedingt eine Rolle, auch 40 Minuten würden genügen) wechselt das Licht im Raum ganz wesentlich. Im täglichen Leben registriert man das kaum, aber: eine Wolke zieht vorbei und die Lichtverhältnisse sind ganz anders. Ja, und von diesem LICHT könnte auch der Titel WELLEN-LAENGE herkommen.

Abgesehen davon, dass das Licht sich im Laufe der Aufnahmezeit ganz natürlich ändert, spielt Snow mit dem Licht: er dreht an der Blende! Der Raum wird etwa ganz dunkel, so dass kaum mehr etwas zu erkennen ist, aber dafür werden die Häuser vor dem Fenster auf der andern Strassenseite gut sichtbar. Er dreht die Blende zurück und die andere Strassenseite, alles vor dem Fenster, löst sich in weiss auf, aber dafür wird der (Innen)Raum wiederum sichtbar.

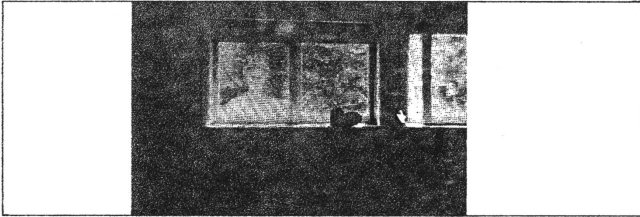
Zwischendurch färbt er das Material auch mal ein, alles erscheint in rot, oder er bringt Negativ-Film, und die Hell-Dunkel-Verhältnisse sind umgekehrt.

Dann gibt es noch Leute, die mal in den Raum kommen, rumstehen und wieder hinausgehen, und gegen den Schluss hin experimentiert Snow noch mit Ueberblendungen und Doppelbelichtung.

Der Film ist noch nicht so klar und streng strukturiert wie spätere Werke von Snow - er spielt noch zwischendurch mit Einfällen und Möglichkeiten.

Was zunächst paradox erscheinen mag: Snow zwingt den Zuschauer aus der Konsumhaltung heraus! Zu konsumieren sind die Bilder, die er bringt, nicht mehr, man muss denkend, die Beobachtungen registrierend, mitgehen, sonst überlebt man die vierzig Minuten nicht. 'Arbeitet' man aber mit, vergehen die vierzig Minuten im Flug.

BACK AND FORTH Regie: Michael Snow
Canada 1969
Experimentalfilm



Der Streifen dauert ebenfalls vierzig Minuten. Die Kamera schwenkt von links nach rechts und von rechts nach links; sie bestreicht einen Winkel von etwa 140 Grad und überwacht so die Hälfte eines Schulraumes. (Die Bilder, die die Kamera liefert, müssen jenen gleichen, die von einer 'Sicherheitskamera' in einer Bank aufgezeichnet werden.) Die Fenster des Raumes werden geputzt, jemand kommt in den Raum, schreibt was an die Tafel, geht wieder weg, andere turnen im Raum, eine Party findet statt - ungerührt gleichmässig zeigt die Kamera auf, das heisst: die Kamera ist nur zufällig aber nicht unbedingt da, wenn jemand eintritt, aber sie zeichnet mit Sicherheit auf, dass jemand eingetreten sein muss in der Zeit, wo die Tür nicht im Bild war.

Hier strukturiert Snow schon klarer. Er setzt ein Tonsignal zu jedem Wechsel der Bewegungsrichtung - es ist wie das Ticken eines Metronoms. Mit Ueberblendungen überspringt er Zeiträume, die nicht festgehalten sind. (Beispielsweise: 3 min um 9.00 Uhr überblenden 3 min um 9.30 Uhr usw.) Und ganz unmerklich zunächst steigert er das Tempo der Schwenkbewegung. Das Ticken wird schneller, die Kamerabewegung geht in eine Raumbewegung über - das heisst: man hat nicht mehr den Eindruck, eine Kamera bewege sich hin und her in einem feststehenden Raum, sondern den einer beweglichen Kulisse, die an einer feststehenden Kamera vorbeigezogen wird (eines der optischen Wahrnehmungsgesetze) Die Kamera bewegt sich noch schneller, nur das Ticken versichert dem Zuschauer, dass es sich immer noch um dieselben Hin- und-Her-Kameraschwenks handelt, das verwischte Bild selbst gleicht mehr einem rasch vorbeifahrenden Zug.

Und plötzlich passiert etwas, verändert sich etwas - aber es dauert Sekunden, bis man sich klarmachen kann, was sich denn nun eigentlich in der Struktur des aufs Auge zuflutenden Lichts verändert hat: die Bewegung ist nicht mehr horizontal, die Grundbewegung ist vertikal. Der Gedanke eilt der Wahrnehmung voraus: die Kamera bewegt sich nun nicht mehr von links nach rechts und von rechts nach links, sondern von oben nach unten und von unten nach oben.

Und tatsächlich, wie das 'Ticken' langsamer wird, wird aus der Rotationsbewegung zunächst ein Auf- und Ab-Vorbeigleiten einer Kulisse und schliesslich das bereits gedachte Auf- und Ab-Schwenken der Kamera (vom Boden über die Wand zur Decke und umgekehrt) im selben Schulraum.

Der Film gliedert sich nun klar in drei Teile: hin- und her-Schwenken aussen; hin- und her-Schwenken innen mit zunehmendem Tempo; auf- und ab-Schwenken innen mit abnehmendem Tempo.

(Noch einmal zwei Jahre später, 1971, hat Michael Snow den 3-stündigen LA REGION CENTRAL realisiert: Kamerabewegungen mit entsprechenden Tonsignalen von einem festen Punkt aus, in der Region Central, einem Stück kanadischer Wildnis.)

28. Mai

L'AMOUR C'EST GAI, L'AMOUR C'EST TRISTE R: Jean-Daniel Pollet
Frankreich 1968

mit Chantal Goya, Bernadette Lafont, Marcel Dalio, Jean-Pierre Marielle, Claude Melki

Ein herziges Stück Film; man hat Chantal Goya ausser in den Hauptrollen zu MASCULIN, FEMININ und hier, kaum auf der Leinwand gesehen im Gegensatz zu Bernadette Lafont, die nach ihrem Debut im Truffaut-Kurzfilm LES MISTONS immer mal wieder zu sehen war; ja, und Marcel Dalio gibt nach seinen grossen Rollen in Renoirs REGLE DU JEU und LA GRANDE ILLUSION hier noch einmal ein Gastspiel.

Der Film erhebt wohl keinen grösseren Anspruch als den, angenehm zu unterhalten. Und das tut er!

BONNIE AND CLYDE Regie: Arthur Penn

USA 1967

Drehbuch: David Newman, Robert Benton; Bildregie: B. Guffey

Schnitt: Dede Allen

Darsteller: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman



Bonnie und Clyde promenieren die Hauptstrasse des Dorfes hinunter; sie haben einander gerade erst kennengelernt und das Gespräch ist stockend: für bewaffneten Ueberfall sei er gesessen. Die Ungläubigkeit in den Augen Bonnies und sein Bedürfnis, einen Eindruck zu machen, veranlassen Clyde, ihr seine Kanone zu zeigen. Bonnie noch immer ungläubig: "Du wirst das Ding nicht wirklich benutzen." Und ob er es benutzen wird! Sie braucht nur kurz zu warten und ...

Eigentlich ist dieser Ueberfall nichts anderes, und von Clyde aus nichts weiter, als eine Liebeserklärung. Und Bonnie versteht das auch genau so: als sie sich im geklauten Wagen davonmachen, überhäuft sie ihn mit Küssen, dass er kaum mehr fahren

kann. Einmal mehr hat eine von Penns Figuren keine andere Möglichkeit sich auszudrücken - insbesondere Gefühle auszudrücken - als die Aktion, die Tat.

Hintergrund der Geschichte ist die Zeit der Depression, Arbeitslosigkeit und Hunger für die 'Kleinen'. Penn lässt sein 'eigenes Thema', seine Interpretation von der Welt einfließen, wenn er einen dieser Kleinen, die aus der sozialen Situation heraus in die Illegalität abgedrängt werden, um einer Liebeserklärung und einer Liebesgeschichte willen, einen professionellen Bankräuber werden lässt. Aber der Zusammenhang zwischen Unfähigkeit zur Kommunikation und Gewalt - wie ihn Penn immer wieder ausarbeitet - ist einleuchtend.

Der Farmer, der mit Clydes Pistole auf das Haus schießt, das ihm gehörte, bevor es die Bank aufkaufte, ist bloss eine weitere Faszette des Themas: Ausdruck von Gefühlen durch Tat, Umschlagen von Frustrationen in Gewalt.

Den Mythos, die Legende von BONNIE AND CLYDE - Penn lässt sie eigentlich gar nicht aufkommen: die Ironie den Bankräubern gegenüber ist zu gross. Nicht nur C.W.Moss, der gutmütige Trottel, auch Clyde selbst ist keineswegs ein Held, ja er ist schwachsinnig genug, darüber erstaunt zu sein, dass ein Kolonialwarenhändler sich gegen den Ueberfall wehrt und sich auf Clyde stürzt.

29. Mai

DIE VERBORGENE FESTUNG Regie: Akira Kurosawa

Japan 1958

Ein Märchen - schon der Titel könnte darauf hinweisen. Da gibt es neben der verborgenen Festung einen verborgenen Schatz, eine Prinzessin in einem fremden, feindlichen Land in der Tarnung eines taubstummen Landmädchens, einen General mit Armee und der ganzen Macht des Herrschers, der sie sucht und töten will und einen General ohne Armee, Macht und Ansehen, der sie nur mit eigener Kraft und Geschicklichkeit beschützt und rettet. Und das Happyend gibt es auch: die Prinzessin kommt auf den ihr zustehenden Thron und wird dem Land bis ans Ende ihres Lebens eine weise und gütige Herrin sein. Wenn das kein Märchen ist - . Filme dieser Art soll es in der japanischen Produktion so viele geben, wie etwa Western in der Amerikanischen. Was es im einzelnen ist, das den Kurosawas über den Durchschnitt dieser Filme hebt, zum weltweit applaudierten Meisterwerk macht, ich

weiss es im Augenblick nicht. Aber gefangennehmen und faszinieren, das tut dieser Film auf jeden Fall.

PANZERKREUZER POTESKIN Regie: S.M.Eisenstein
UdSSR 1925
Bildregie: Edvard Tisse

'Der sprechende Stummfilm' (Gegensatz: Tonfilm, dem der Ton noch fehlt), Bazin und andere würden ihn wohl so einreihen und es ist leicht zu sehen weshalb: Eisenstein versucht Bilder (Einstellungen) hier so zu montieren, wie Worte zu Sätzen zusammengefügt werden.

In eine so einfache Handlung wie Arm heben und zuschlagen werden noch ein bis zwei Reaktions-Einstellungen (Grossaufnahmen von Gesichtern etwa) hineingeschnitten. Selbstverständlich verlangsamt das die Handlung und wenn solche Einschnitte noch in Szenen erfolgen, die selbst schon Teile von Parallelmontagen sind, erschwert das die Verständlichkeit. Ueber die Brillanz von Eisensteins Montage ist soviel geschrieben und gesagt worden: des Gegenstandpunktes bedarf es hier nicht. Es gibt daneben aber auch einige tiefenscharfe und durchkomponierte Totalen mit Bild-Vordergrund, Mittel- und Hintergrund - etwa das Zelt auf der Hafenanlage, die Schiffe im Hafen und die ruhende Stadt im Hintergrund. Die Massenszenen wirken sehr stark gelenkt.

TIME IN THE SUN Regie: S.M.Eisenstein *
Mexico 1933

* Material von Eisensteins unbeeendetem Film QUE VIVA MEXICO zusammengestellt und mit Kommentar versehen von Marie Seton, Paul Burnford

(anderes Material aus Eisensteins Mexico-Film wurde unter dem Titel THUNDER OVER MEXICO versammelt)

Bildregie: Edvard Tisse

Das Material, das hier versammelt ist, wäre geradezu schon als Vorläufer für den 'modernen Film' à la CITIZEN KANE zu klassieren: tiefenscharfe Einstellungen, lange Fahrten, Schwenks. Jedenfalls hat Eisenstein die sich anbahnende Beziehung eines Liebespaares auf einer Hängematte nicht in der seiner Theorie entsprechenden Montage von Einzel-Bildern gedreht, sondern in einer einzigen, ununterbrochenen Aufnahme. Er muss gespürt ha-

ben, dass sich das Spiel der Augen und der Gesten, die Spannung die in der Distanz und im langsamen sich Näherkommen der beiden Verliebten liegt, nicht in einem z e r s t ü c k e l t e n Raum- und Zeit-Kontinuum einfangen lässt. Ob Eisenstein dies noch theoretisch erörtert hat oder nicht, Bildmaterial, das seiner Montagetheorie widerspricht, hat er für QUE VIVA MEXICO geschaffen.

(Ich frage mich, was Tisse/Eisenstein aus einem Zoom herausgeholt hätten.)

30. Mai
ALICE'S RESTAURANT Regie: Arthur Penn
USA 1969

nach dem Song 'The Alice's Restaurant Massacre' von Arlo Guthrie, der auch die Hauptrolle spielt.



Irgendwo hat Penn auch in MIRACLE WORKER einen Mythos (eine Legende) in Frage gestellt - jenen, dass Bildung etwas edles sei, etwas ruhiges und angenehmes; Penn hat es als erbarmungslosen Kampf, als recht gewalttätiges Unternehmen gezeigt. Eigentlich ist immer etwas in Frage stellen von Legenden und Zerstören von Mythen in Penns Filmen. In ALICE'S RESTAURANT ist dieses Element sogar stärker als das Kommunikations/Gewalt-Thema.

Der Versuch, mit Liebe, Blumen und auch mal ein bisschen mit Hasch die neue Welt wenigstens im Freundeskreis zu realisieren, der Versuch ein kleines Paradies zu schaffen - er scheitert tragisch und kläglich. Und, er scheitert nicht von aussen (da gehts ab mit Nasenbluten, einer zerbrochenen Scheibe und ein paar Beulen der langen Haare wegen - was nicht gerade sehr ermunternd und schön ist) er scheitert von innen heraus.

Der Anfang ist ja schön, eine ganze Kirche zum Bewohnen und so, ein traumhaft lässiges Restaurant, freundlich und gemütlich, um den Lebensunterhalt zu bestreiten; aber die erste Krise wird spürbar, wenn Alice ein paar Teller hinknallt, weil alle zum Baden gehen, während sie arbeitet. Und eines Tages hat sie genug von der pausenlosen Belastung, während die andern happy sind und ihr nur mehr Arbeit machen und knallt nicht die Teller hin, sondern alles. Zwar kommt es zur grossen Versöhnungsfeier mit gespielter Heirat - man gibt sich Mühe, glücklich und frei zu sein, aber die Party wirkt recht traurig (die dreckigen Farben, in denen das fotografiert wurde, unterstreichen den ERFEKT noch), und der völlige Tiefpunkt kommt da (für den sensiblen Zuschauer), wo der Pseudo-Bräutigam den Vorschlag macht, die Kirche wieder zu verkaufen und es mit dem 'Paradies' auf einer Farm zu versuchen.

Die letzte Einstellung: eine lange Fahrt weg von Alice mit einem leichten Zoom auf sie zu. Alice ist die wichtige Figur in dem Film, obwohl sie gar nicht die Hauptrolle spielt; auf sie konzentriert sich Penn, obwohl er auch noch die Geschichte des Songs (wie einer nicht in den Vietnamkrieg musste) erzählt.

LITTLE BIG MAN Regie: Arthur Penn
USA 1970

Drehbuch: Calder Willingham nach dem Roman von T. Berger
Bildregie: Harry Stranling Jr; Schnitt: Dede Allen
mit Dustin Hoffman, Faye Dunaway



Penn erzählt hier - wie bei BONNIE AND CLYDE - eine Legende, aber auch hier ironisiert er so stark, dass man gar nicht in Versuchung kommt, das nicht ernst zu Nehmende ernst zu nehmen. Ausserdem kehrt er die Legende recht radikal um - nicht die Weissen bringen die Zivilisation zu den Wilden; die 'wilden'

Indianer leben mit einer höheren Ordnung in Glück und Frieden, und was die weisse Zivilisation bringt, ist Gewalt, Unrecht und Zerstörung. Die zivilisierten Weissen leben in ständiger Angst und Spannung und projizieren ihren Hass und ihre Unsicherheit auf jeden andern, den sie immer auch als Feind betrachten und speziell natürlich auf die Andersartigen, die Indianer, die sie kollektiv als den Feind bezeichnen. (Und das wäre ja dann wieder das Kommunikations/Gewalt-Thema.)

31. Mai
NIGHT MOVES Regie: Arthur Penn
USA 1975

Drehbuch: Alan Sharp; Bildregie: Bruce Surtess; Schnitt: Dede Allen; mit Gene Hackman, Jennifer Warren



Der Privatdetektiv Mosbey beobachtet, kombiniert, deckt auf und findet heraus - darauf versteht er sich, das hat er geübt, aber das ist alles, sogar da wo's persönlich wird. Damals hat er seinen Vater gesucht und gefunden - aber er hat ihn nicht angesprochen; jetzt findet er heraus, dass seine Frau einen Liebhaber hat - aber er kann nicht mit ihr darüber reden, obwohl sie das möchte: er fährt davon, um einem andern Fall nachzugehen. Zur Gewalt kommt es nicht, aber Penn lässt ihn in der letzten Einstellung draussen auf dem Meer in einem Boot schwer verwundet im Kreis treiben -

PARIS NOUS APPARTIENT Regie: Jacques Rivette
Frankreich 1958 - 1960

Nachtrag und Korrektur zur im Filmbulletin No 94 geäusserten Vermutung bezüglich Suzanne Schiffman und ihrem Namen auf der Leinwand: sie hat hier (1960) ein 'CREDIT' und zwar für etwas 'Rivettsches': als Drehbuch-Koordinatorin. ■

noch lieferbare Publikationen des Kath. Filmkreises Zürich:

- KLEINE DOKUMENTATION ZUM UNGARISCHEN SPIELFILM (1971)
(ca. 130 Seiten, reich illustriert, sFr. 12.- excl. Porto)
enthält einen allgemeinen Teil mit einem Gespräch mit Istvan Nemeskuerty, Hinweise zu den Ausbildungs- und Produktionsbedingungen, Interviews mit Regisseuren (Miklos Jancso, Sandor Sara, Istvan Gaal), dreizehn Spielfilmbesprechungen und eine Filmografie (1948-70).
- 'A CLOCKWORK ORANGE' (Sondernummer Filmbulletin 81/1973)
(53 Seiten, illustriert, sFr. 5.- excl. Porto)
zusammengetragen wurde reichhaltiges Material zu Stanley Kubricks Film A CLOCKWORK ORANGE, das der Auseinandersetzung mit diesem Werk dienlich ist: Kritiken, Zeitungsmeldungen, Fotos, Gegenüberstellung von Bild und Ton usw. Der Anhang enthält Daten zum Film, eine Filmografie und die Biografie des Regisseurs und Hinweise zum Buchautor Anthony Burgess.
- DOKUMENTATION WERNER HERZOG (1972)
(26 Seiten, sFr. 4.- excl. Porto)
enthält im wesentlichen dasselbe Material wie das etwas später erschienene 'Cinema' - wurde als Dokumentation für unser Herzog-Weekend benutzt. Bringt Texte über Werner Herzog und ein Interview, Filmografie und Besprechungen seiner Filme.
- INGMAR BERGMAN'S SCHREIE UND GEFLUESTER (Sondernummer Filmbulletin 84/1973)
(16 Seiten, mehrere Grossfotos, sFr. 4.- excl. Porto)
ausführliche Behandlung von Ingmar Bergman's Film (Text, Fotos, grafische Darstellungen) und Filmografie.
- TRUFFAUT'S L'HISTOIRE D'ADELE H. (Sondernummer Filmbulletin 94/1975)
(26 Seiten, davon 6 Grossfotos, sFr. 4.- excl. Porto)
Nummer zu François Truffaut's Film über eine "Frau des 19. Jahrhunderts, die sich ans zwanzigste wendet". Die drei Kapitel bringen eine ausführliche Filmbesprechung, den historischen Hintergrund und Anmerkungen zum bisherigen Werk Truffaut's