

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 113

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.08.2025

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

113

MÄRZ 1980

Film bulletin



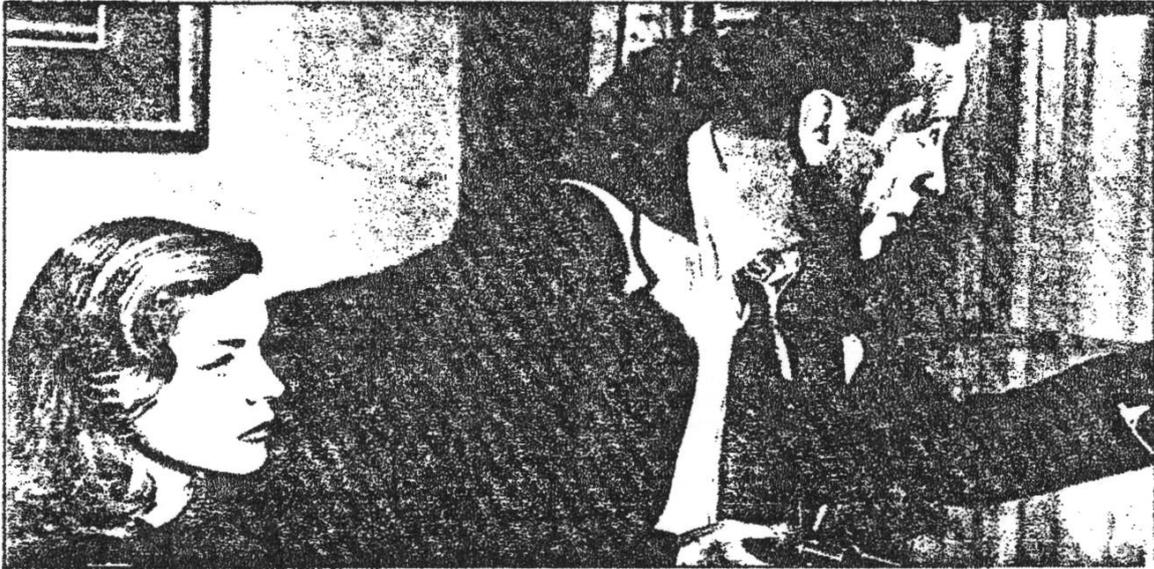
KURZ BELICHTET

Filmpodium der Stadt Zürich:

DER AMERIKANISCHE FILM NOIR (Retrospektive 2. Teil) jeweils Montag, 3, 5, 7, 9 Uhr und Freitag/Samstag 12.15 Uhr und 23.15 Uhr im Kino Movie 1 (*Studio Nord Süd*)

- THE GLASS KEY 1942, Stuart Heisler, B: Jonathan Latimer, nach Dashiell Hammett, D: Brian Donlevy, Alan Ladd, Veronica Lake, W. Bendix (17.3.)
- THE WOMAN IN THE WINDOW 1944, Fritz Lang, B: Nunnally Johnson nach "Once off Guard" von J.H. Wallis, D: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Dan Duryae. (21./22.3.)
- THIS GUN FOR HIRE 1942, Frank Tuttle, B: Albert Maltz, W.R. Burnett nach Graham Green, D: Alan Ladd, Veronica Lake, R. Preston, L. Cregar (24.3)
- KISS OF DEATH 1947, Henry Hathaway, B: Charles Lederer, Ben Hecht nach E. Lypsky D: V. Mature, R. Widmark, C. Cary, B. Donlevy (28./29.3.)
- BORDER INCIDENT 1949, Anthony Mann, D: John Higgins, D: Rivardo Montalban, George Murphy, Howard da Silva, James Mitchell (31.3.)
- THE STREET WITH NO NAME 1948, William Keighley, D: Harry Kleiner, D: Mark Stevens, Richard Widmark, Lloyd Nolan, B. Lawrence (11./12.3.)
- THE BLUE DAHLIA, 1946, George Marshall, D: Raymond Chandler, D: Alan Ladd, Veronica Lake, William Bendix, Howard da Silva (14.4.)
- FEAR IN THE NIGHT 1946, Maxwell Shane, B: W. Irish, M. Shane nach "Nightmore" von C. Woolrich, D: P. Kelly, F. Kelley, A. Doran, K. Scott (*18./19.4.)
- BODY AND SOUL 1947, Robert Rossen, D: Abraham Polonsky, D: John Garfield, Lilli Palmer, Hazel Brooks, William Conrad (21.4.)
- THE SET-UP 1949, Robert Wise, D: Art Cohn nach Joseph Moncure March) D: Robert Ryan, Audrey Totter, George Tobias, Wallace Ford. (*25./16.4.)
- THEY LIVE BY NIGHT 1948, Nicholas Ray, D: Charles Schnee, Nicholas Ray nach "Thieves like us" von Edward Anderson, D: Farley Granger, Cathy O' Donnell, Howard da Silva, Jay C. Filippen (28.4.)
- THE NAKED CITY 1948, Jules Dassin, D: Albert Maltz, Malvin Wald, D: Barry Fitzgerald, Don Taylor, Howard Duff, D. Hart, T. de Corsia. (*2./3.5.)
- THE ASPHALT JUNGLE 1950, J. Huston, B: B. Maddow, J. Huston nach W.R. Burnett, D: St. Hayden, S. Jaffe, L. Calhern, J. Hagen, M. Monroe (5.5.)
- RACE STREET 1948, Edwin L. Marin, B: Martin Rackin nach Maurice Davis, D: G. Raft, W. Bendix, M. Maxwell, H. Morgan (*9.5.)
- THE HITCH-HIKER 1953, Ida Lupino, B: Collier Young, Ida Lupino, D: Edmond O'Brien, Frank Lovejoy, William Talman (*10.5.)
- THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE 1946, T. Garnett, B: H. Rusking, N. Busch nach J.M. Cain, D: J. Garfield, L. Turner, C. Kellaway, H. Cronyn (12.5.)
- KISS TOMORROW GOODBYE 1950, Gordon Douglas, B: Harry Brown nach Horace McCoy, D: J. Cagney, B. Payton, W. Bond, L. Adler (16./17.5.)
- PRIVATE HELL 36 1954, Don Siegel, B: Collier Young, Ida Lupino, D: Ida Lupino, St. Cochran, D. Malone, H. Duff, D. Jagger (19.5.)
- THELMA JORDAN 1950, Robert Didomak, B: Ketti Frings nach M. Holland D: B. Stanwyck, W. Corey, P. Kelly, J. Tetzl (23./24.5.)
- SOUND OF FURY 1950, Regie Cyril Raker Endfield, B: Joe Pagano nach "The Condemnet" D: F. Lovejoy, L. Bridges, K. Ryan, R. Carlson (30./31.5.)
- KISS ME DEADLY 1955, Robert Aldrich, B: A.I. Bezzerides nach Mickey Spillane, D: R. Meeker, A. Dekker, P. Stewart, W. Addy, M. Carr, M. Cooper (2.5.)

FILMPODIUM-RETROSPEKTIVE
FILM NOIR **2. TEIL**



- W: Oh lala -
das lassen wir wohl im veröffentlichten Interview weg.
- B: Vielleicht wäre das gar kein schlechter Anfang, aber er würde eher auf Musicalfilme als auf den Film Noir passen.
- W: Nun ja, reden wir also vom Film Noir, wie...
- B: Woher er kommt und so?
- W: Eher wie du ihn abgrenzen würdest. Es gibt ja den Detektivfilm, den Gangsterfilm -
- B: An sich ist diese Abgrenzung ja fließend. Gestern hab ich noch mit dem Grafiker Paul Brühwiler geredet. Er brachte mir seine Entwürfe für das Plakat dieser Retro. Auf einem war die Figur nach dem berühmten Foto von Edward G. Robinson aus LITTLE CEASAR wo er am Arm angeschossen wird. Das sieht an sich schön aus. Aber das stört mich jetzt auf einem Plakat für den Film Noir, weil das eindeutig Gangsterfilm ist. Die Abgrenzung des Film Noir zu den Gangsterfilmen ist wahrscheinlich noch einfacher als zu den Kriminalfilmen. Kriminalfilm ist durchaus ein Genre in dem man einzelne Szenen immer dem Film Noir zurechnen kann. Das letztjährige Programm, das bekanntlich von Raymond Chandler ausgegangen ist - von dem THE BLUE DAHLIA der damals gefehlt hat jetzt mit

dabei ist - ist ja eindeutig um die Figur des Privatdetektiven zentriert gewesen. Ich glaube, die klassischen Films Noir sind jene - nun halt, was man so als Klassiker bezeichnet - die den Privatdetektiv als Hauptfigur haben und den halt Chandler mit seinem Philip Marlowe geschaffen hat. Also für mich ist nach wie vor THE BIG SLEEP eigentlich ein absolutes Paradebeispiel für einen Film Noir.

W: Wobei diese Filme gelegentlich ja auch als Detektivfilme "eingeordnet" werden.

B: Der Detektivfilm kann durchaus ein Film Noir sein, aber nicht jeder Film Noir ist ein Detektivfilm.

Wir brauchen uns nur an einen anderen Klassiker des Film Noir DOUBLE INDEMNITY - der ja auch bereits im letzten Programm lief - zu erinnern: da gibt's überhaupt keinen Detektiv.

Gut, also Edward G. Robinson als Versicherungsagent - aber es ist keine Detektivgeschichte. Es ist kein Film den man in einer Detektivfilm-Retro zeigen könnte.

LITTLE CEASAR oder SCARFACE dagegen sind eindeutig Gangsterfilme THE WHITE HEAT - er lief ebenfalls im ersten Programm - von Raoul Walsh mit Cagney ist schon ein Grenzfall. Mehrere Kritiker und Filmhistoriker, die sich mit dem Film Noir auseinandersetzten, haben ihn als Apotheose des Film Noir bezeichnet, obwohl WHITE HEAT eigentlich ein Gangsterfilm ist, der zu 99% nur im Gangstermilieu spielt.

Aber - und da kommt jetzt "Film Noir" rein - von der HALTUNG her ist es durchaus ein Film Noir.

Darum passen in diese Genre-Bezeichnung "Film Noir" im Prinzip auch irgendwelche Psycho-Thrillers.

Weil ja der Ausdruck - das müsste man noch untersuchen warum, er kommt von den Franzosen, aber die Amerikaner brauchen ihn, als französischen Ausdruck, auch ein Amerikaner sagt Film Noir - das ist eigentlich doch seltsam von diesen Filmen, so Vierziger Jahre halt herkommt, die eine schwarze Haltung zeigen, einfach eine Grundhaltung, eine pessimistische Haltung eine gewisse Verunsicherung aus der Kriegssituation heraus von Amerika andererseits dann übertragen rein auf den Stil eines Films, also auch auf die Bildgestaltung.

Also der klassische Film Noir, so aus den Vierziger Jahren, spielt einfach immer in der Nacht. Nie scheint die Sonne, weitgehend in geschlossenen Räumen, in schmutzigen Hinterhöfen, in Nebenstrassen und nicht am Broadway der hellerleuchtet ist bei Nacht.

Er spielt im Boxermilieu wo sie ja auch nur immer irgendwie so in Hinterhöfen und Garderoben...

Also so vom Bild und von der Stimmung her ein schwarzer, depressiver gar kein optimistischer Film.

W: In der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts gibt es als Bezeichnung und Gattung für romantische Horrorgeschichten den "Schwarzen Roman" und möglicherweise ist der Erfinder der Wortprägung "Film Noir" ja davon ausgegangen. Andererseits gibt es die Ableitung des Film Noir aus dem Expressionismus - da deutsche Regisseure und Kameramänner, die nach Ameri-



THE KILLERS

BORDER INCIDENT



ka ausgewandert sind, wesentliche Elemente in den Film Noir eingebracht haben.

B: Ja, das ist an sich erstaunlich. Ich habe mal, als ich mir das Programm für diesen zweiten Teil durch den Kopf gehen liess, daran gedacht und es wäre zu machen: ein ganz hervorragendes Programm, nur mit Emigranten - Fritz Lang, Billy Wilder, Preminger, Ulmer ...

W: Man könnte wohl auch Siodmak dazu rechnen, weil er, obwohl er in Amerika geboren wurde, in Deutschland aufwuchs und da seine ersten Filme drehte.

B: Siodmak ist ja ein lustiger Fall - also lustig: interessant - er hat ja relativ viele Filme gedreht. Er ist wahrscheinlich für Hollywood Begriffe ein guter Handwerker gewesen. Er kam als einer der ersten mit einem gewissen Nimbus wieder nach Deutschland zurück und hat dann diesen Film mit Mario Adorf *DES NACHTS WENN DER TEUFEL KOMMT* gemacht - ein grosser "Hit". Dann *DIE RATTEN*. Also soweit ich mich erinnere, hab ich das alles seinerzeit sehr unbedeutend gefunden. Und dann ging es rapide runter: *KAMPF UM ROM*, den er am Schluss noch machte...

Ich hab ihn kurz bevor er starb noch kennengelernt und ihn auch ein-, zweimal in Zürich getroffen. Ich habe eine Vorführung mit *THE KILLERS* gemacht bei der er anwesend hätte sein sollen. Aber am Tag zuvor starb seine Frau und ungefähr zwei, drei Monate später starb er auch. Seine wichtigsten Filme hat er im Film Noir gemacht. Wenn man betrachtet, was da so wichtig ist aus dieser Zeit - *THE KILLERS* ist einer der Klassiker, die erste grosse Rolle von Lancaster, Ava Gardner spielt mit und dann hatte Siodmak einen ganz hervorragenden Produzenten Mark Hellinger der ua. auch *BRUTE FORCE* und *NAKED CITY* von Jules Dassin produziert hat - *PHANTOM LADY*, *THE SUSPECT*, auch ein Film der eher in den Horrorfilm eingeht: *THE SPIRAL STAIRCASE*, das sind in den Vierziger Jahren seine besten Filme gewesen. *THE KILLERS* - ich hab ihn schon lange nicht mehr gesehen, aber so aus der Erinnerung: Das ist also sehr expressionistisch. Auch wenn die Kameraleute nur zum Teil Deutsche waren, haben doch diese Regisseure einen ziemlichen Einfluss gehabt. Das ist ganz klar. Diese Filme sind doch sehr vom Expressionismus beeinflusst. Ich meine auch die Dinge, die Aufnahmen, die einem so bleiben: geschlossene Jalousien wo Licht einfällt, die starken Kontraste von hell und dunkel.

Ich bin eigentlich insofern glücklich, dass ich einen Film von Anthony Mann aus den Vierziger Jahren im Programm habe. Das war gar nicht so einfach. Ich hätte ganz gerne andere Mann-Filme gehabt als *BORDER INCIDENT* - wobei *BORDER INCIDENT* ein ganz interessanter Film sein muss. Es gibt ja noch ein ganz grundlegendes Werk über den Film Noir "Le film noir américain" von Berde und Chaumeton, zwei Franzosen. Und die haben über *BORDER INCIDENT* geschrieben - ausser dass er gut gemacht und ein richtig harter Film Noir ist - dass es ein sehr engagierter Film im Sinne von *SALT OF THE EARTH* von Bibermann ist, weil es um den Schmuggel von mexikanischen Arbeitern über die Grenze in die Staaten geht, mit einem Polizisten der dann da eingreift. Aber die andern Filme, so *T-MAN*,

RAW DEAL und was weiss ich die Mann gemacht hat - die ich leider nie gesehen habe - John Alton hat fotografiert, müssen schon ein Paradebeispiel sein, für den Bildstil des Film Noir. Nun, dieser BORDER INCIDENT war ein Film, wo Mann noch ein wenig ein grösseres Budget, aber dieselbe Equipe hatte, wie bei den andern billigeren, so RKO und Republic Filmen - also auf den bin ich sehr gespannt.

W: Das andere Merkmal des Film Noir, das eher inhaltlich geprägte, dürfte sein, dass sie in einem Klima der Korruption spielen.

B: Ja, ja, FORCE OF EVIL. Ueberhaupt die Titel der Filme. Sie allein sind schon interessant, das ist schon sehr bezeichnend. Das Wort Korruption kommt nicht gerade vor, aber es ist alles so ... ASPHALT JUNGE, PRIVATE HELL, SOUND OF FURY, KISS OF DEATH, STREET WITH NO NAME. So namenlose Strassen, wo das Uebel wächst, wuchert und gedeiht - die Korruption genau wie du sagst. Wobei FORCE OF EVIL das Wunder-Beispiel da für bleibt.

W: Man könnte natürlich auch sagen, dass du mit der Auswahl die du getroffen hast, deine Vorstellung von Film Noir einbringst und definierst.

B: Ja klar. Wobei es natürlich so ist, dass es immer eine ideale Auswahl gibt, die dann doch nicht zu realisieren ist. Das jetzige Programm enthält für mich zu etwa 80 Prozent die Filme, die ich wirklich wollte. Ein paar Filme die mir am Herzen lagen, mussten leider wegfallen, andererseits hat es einiges dabei - gut am Fernsehen war das in einem dritten Programm in einer deutschen Synchronisation zu sehen, aber gerade bei dieser Art von Filmen finde ich es halt doch wichtig - ein Muss! - sie im Original zu hören. Die Stimmung, die Atmosphäre, die bei diesen Filmen wichtig ist, hat halt viel mit den Stimmen der Schauspieler und mit den Dialogen, die zum Teil von hervorragenden Leuten geschrieben wurden, zu tun. Das bringt es einfach mit sich.

W: Im ersten Programm gab es den klaren Aufhänger mit Chandler, um den sich die Filme gruppieren. Im zweiten Programm fehlt jetzt dieser "Aufhänger".

B: Ja, es ist eben noch schwierig. Also man hätte das Programm auch Chandler, Hammett, Caine, Burnett - was weiss ich, so ein paar Namen - nennen können, wobei ich im gedruckten Programm dann schon erwähnen werde, nach welchen Romanen die Filme entstanden sind.

THE GLASS KEY ist Dashiell Hammett THE KILLERS entstand nach einer Kurzgeschichte von Hemingway - gut das ist kein spezieller Krimiautor, aber es ist eine literarische Vorlage -, THIS GUN FOR HIRE ist Graham Green, THE BLUE DAHLIA ist Chandler, der einzige Stoff den Chandler direkt fürs Kino schrieb, ohne dass es zuvor eine Romanvorlage gab, THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE ist auch Caine, KISS ME DEADLY ist Mickey Spillane - die andern hab ich nicht im Kopf.

Auch wenn man die Liste der Drehbuchautoren betrachtet, ist das natürlich recht gut, was da alles dabei ist. KISS OF DEATH ist glaub ich Ben Hecht - wenn ich mich nicht täusche. BODY AND SOUL ist Polonsky, THEY LIVE

BY NYGHT von Nicholas Ray - das was Altman dann als THIEVES LIKE US wieder verfilmt hat - ist auch ein literarischer Stoff. Aber es hat viele: William Riley Burnett, Irish - ah, FEAR IN THE NIGHT, das war noch ein Grund warum ich fand das sei auch noch ein interessanter Film, ist William Irish, Cornell Woolrich - also da, Truffaut LA MARIEE ETAIT EN NOIR usw - da könnte man schon....

W: Eben dieser Woodrich. Ich hab gelesen, dass von ihm in der grössten Zeit des Film Noir, also zwischen 1942 und 1950, etwa 15 Filme nach seinen Büchern entstanden.

B: Ja in "The Monthly Filmbulletin" kam da mal was. Und es ist ganz klar, da wär ein Programm möglich gewesen.

W: Hast du bewusst darauf verzichtet?

B: Ich habe jetzt ziemlich bewusst auf einen Autor verzichtet. Irgendwie hätte sich nach Chandler vor allem Hammett noch angeboten. Aber, da gibt es zwei Versionen von THE GLASS KEY. Ausser derjenigen von 1942 die wir jetzt zeigen, gibt es noch eine aus den Dreissiger-Jahren mit George Raft, ich glaube von Frank Tuttle -, dann gabs ein Projekt auf das ich ausserordentlich gespannt war: Bertolucci wollte "The Red Harvest" - wie ich meine der wahnsinnigste Roman von Hammett - verfilmen, das gibt es glaub ich noch nicht, Bertolucci jedenfalls macht ihn nicht und ob das noch kommen wird, weiss ich nicht. Dann gibts: Den "MALTESER FALKEN" welches ja der berühmteste Film nach Hammett ist, - den haben wir letztes Jahr gezeigt.

Für viele bezeichnet der Film von Huston ja auch den Beginn des Film Noir - wobei man sicher auch zurück gehen könnte bis in die Anfänge des Gangsterfilms THE MUSKETEER OF PIG ALLEY von Griffith, den man als bekanntes Beispiel anführen kann.

W: Nicht zu vergessen sind aber die früheren Versionen des "MALTESER FALKEN"

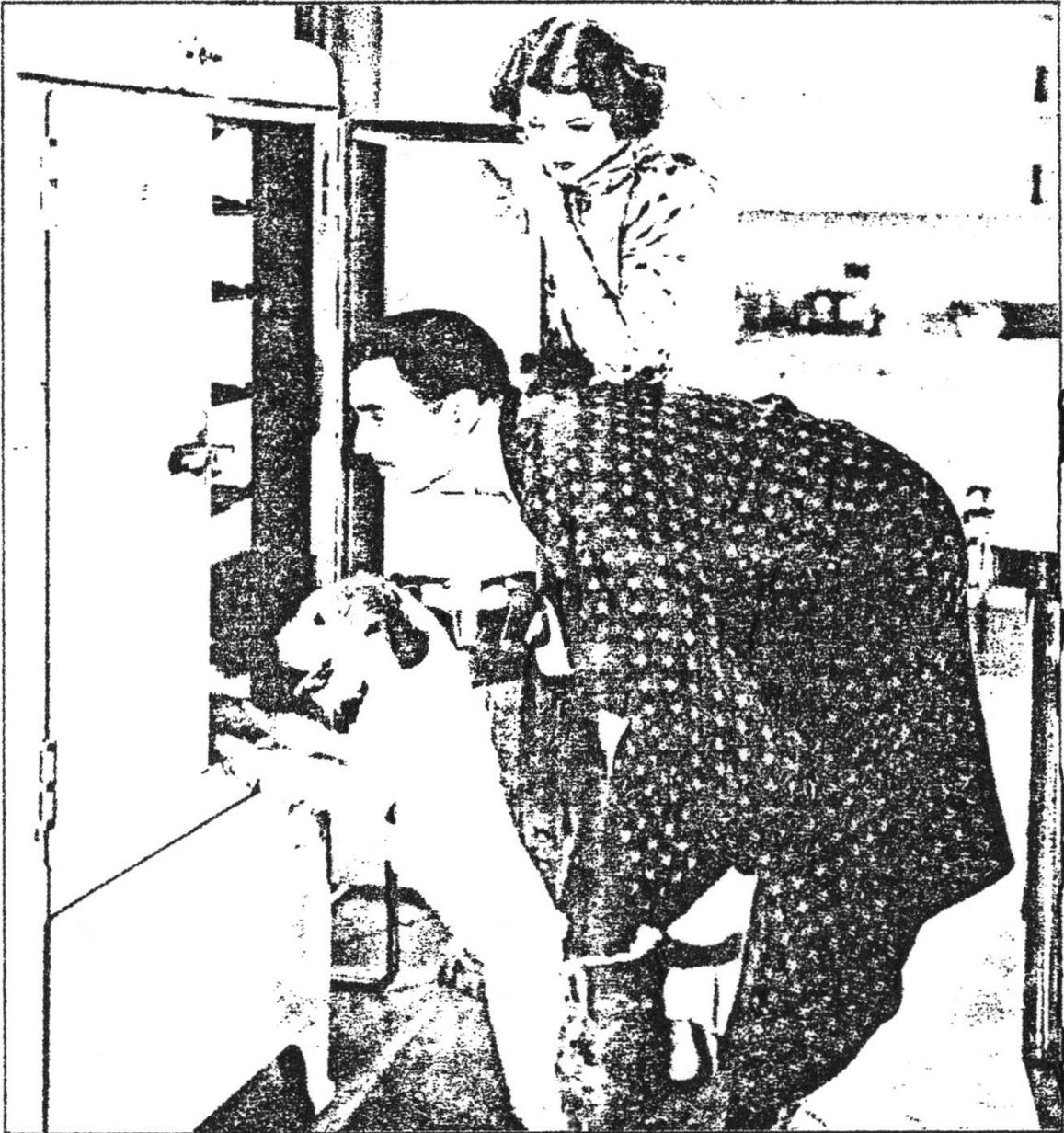
B: Ja ja, also es gibt den von Dieterle und Roy del Ruth hat glaub ich einen gemacht - wobei die eben nicht so denkwürdig sein dürften.

Es hat sicher Filme gegeben, die man dem Film Noir zurechnen könnte - aber - richtig angefangen hat es wohl doch 1942 mit THE MALTESE FALCON von Huston.

Um auf Hammett zurückzukommen, sonst gibt's halt nicht allzu viel. Meine Kollegen vom Kommunalen Kino in Frankfurt, haben letztes Jahr, nachdem sie Chandler auch gespielt hatten, im Herbst noch ein Hammett Programm angeführt - da liefen noch zwei, drei THIN MAN-Filme, wobei die von ganz unterschiedlicher Qualität sind.

W: Ja, das sind ja auch eher Komödien, Nick Charles als Detektiv mit kluger Frau und vorwitzigem Pudel...

B: Ja, es gibt ein paar lustige, also ich hab einen oder zwei gesehen, die ganz lustig sind, aber das ist dann eigentlich nicht gross Film Noir - wie du sagst, es sind eigentlich Komödien.



W: Es ist auch eher wohlbehütete Welt.

Nun - ich hab mal in der deutschsprachigen "Filmbibel", also im Bucher nachgeschlagen und festgestellt, dass doch einige der Filme aus deinem Programm gar nicht verzeichnet sind, beziehungsweise einige der Regisseure keinen Eintrag haben. Ist daraus zu schliessen, dass man deinen zweiten Teil Film Noir auch als Programm der weniger oder gar der unbekannteren Filme bezeichnen könnte?

B: Jaaaa..., einesteils ja. Andernteils würde ich eben meinen, es sei auch bezeichnend für das Lexikon! Sowa muss ja auch ein wenig populär sein, also es müssen die Filme, die man ein wenig kennt, verzeichnet sein. Aber, da muss ich dann sagen, unter anderm ist das gerade auch eine der Aufgaben des Filmpodiums, zu zeigen, dass es noch andere Filme gibt, als diejenigen über die in sämtlichen Büchern immer geschrieben wird. Zum Teil sind die Filme, die wir von diesen Regisseuren zeigen ganz und gar nicht unbedeutende, unwichtige Werke. Robert Wise, der sicher in den Vierziger Jahren ganz hervorragende Filme gemacht hat, mag im Lexikon erwähnt sein wegen THE SOUND OF MUSIC, weil das ein Klassenschlager war, aber

THE SET-UP, der in unserm Programm läuft, das ist natürlich ein Meilenweiter Unterschied, das ist dann wirklich ein bedeutender Film.

Es geht mir natürlich schon auch darum die wichtigeren unbekannteren Filme zu zeigen.

Tay Garnett, dessen THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE sicher einer seiner besten Filme ist, ist halt ein wenig eine vergessene Grösse, von der kein Mensch redet. Don Siegel, PRIVATE HELL 36, hat es jetzt geschafft, aber seinerzeit 1954? - im Film spielt übrigens Ida Lupino mit, deren Mann den Film produziert hat. Robert Aldrich hat sich inzwischen auch einen Namen gemacht, aber seinerzeit als er KISS ME DEADLY machte, hat ausser



den Leuten von dem "Cahier du Cinema" praktisch niemand gemerkt, was das für ein apokalyptischer Film ist - darum beenden wir ja auch das Programm damit: der Film endet mit einer Atombombenexplosion - das ist doch noch schön.

Ich hab gefunden, das sei noch ein schöner Abschluss, dieser KISS ME DE DEADLY.

Findest Du nicht?

W: Jaja: gewaltig. Ich finds noch nen hervorragenden Film.

B: Du, das ist halt einer meiner Lieblingsfilme, ich find ihn halt wirklich wahnsinnig.

Da kommen wir dann ja wieder auf den Privatdetektiven zurück. George Marshall, der THE BLUE DAHLIA gemacht hat, war sicher kein bedeutender Regisseur, aber dieser Film gehört nun mal in diese Reihe über den Film Noir.

W: In diesen Zusammenhang könntest du vielleicht die Filme erwähnen, die lange nicht mehr gelaufen sind, wenn sie überhaupt je in unsern Kinos waren.

B: Was soll ich sagen? Einfacher wäre die Filme zu nennen, die oft gespielt wurden.

W: Beschränken wir uns also auf die "Ausgrabungen".

B: "Ausgrabungen" - BORDER INCIDENT ist glaube ich auch in den dritten Programmen des deutschen Fernsehens nicht gelaufen. BODY AND SOUL, da diese Boxer Geschichte von Robert Rossen, Drehbuch Abraham Polonsky, ist wahrscheinlich auch eher eine Sensation - also ich hab den weder am Fernsehen noch in den Kinos in den letzten 20 Jahren gesehen, was eigentlich etwas heißen müsste.

W: Da kommt die Kopie direkt aus New York.

B: Ja, das ist die Kopie die wir gekauft haben.

THE SET-UP von Robert Wise, das ist auch ein Film, den man ganz selten sieht - THE HITCH-HIKER von Ida Lupino, THE NAKED CITY von Dassin und auch noch andere. Was wahrscheinlich DIE Ausgrabung ist, ist natürlich SOUND OF FURY von Cyril Raker Endfield. Das ist eine Kopie, die ich in New York gefunden habe und ich finde, das ist der beste Film den es über Lynchjustiz gibt.

W: Du hast ihn gesehen.

B: Den hab ich in der Tat mal am Fernsehen gesehen, vor vielen, vielen Jahren.

Wenn man sagt Lynchjustiz, dann denkt man sofort an FURY von Fritz Lang oder an OXBOW INCIDENT von Wellmann - wobei das beides hervorragende Filme sind, ganz ohne Zweifel.

Aber irgendwie hat mich immer gestört, dass es zu einfach ist, weil Unschuldige gelyncht werden. Man müsste doch das Problem der Lynchjustiz auch an zwei Schuldigen exemplifizieren können und genau das ist bei SOUND OF FURY der Fall. In einer amerikanischen Kleinstadt kommt der Mob und lyncht einfach zwei kleine Verbrecher. Von der Geschichte und der Grundhaltung her jedoch passt SOUND OF FURY durchaus in das Film Noir Programm hinein.

Wenn ich aber aus den 21 Filmen einige als besondere auswählen müsste, so ganz persönlich: absolut an der Spitze: THEY LIVE BY NIGHT und KISS ME DEADLY. Nachher würde es dann schwierig. Dann gibt es zuviel hervorragende.

Die andern Filme kennt man ein wenig. THE KILLERS kennt man. THE ASPHALT JUNGLE ist ja auch sicher ein Klassiker. Erfreulicherweise. THE

GLASS KEY, THIS GUN FOR HIRE, THE POSTMAN....., THE BLUE DAHLIA sind im SWF 3 gelaufen.

W: Wobei Stuart Heisler auch eher ein unbekannter Regisseur ist.

B: Ja. Ich hab zwar verschiedene Filme von ihm gesehen, aber er ist ein Unbekannter, eindeutig - Frank Tuttle auch. Es gibt übrigens noch einen "lustigen" Film von ihm von Ende der fünfziger Jahre, auch mit Alan Ladd - THIS GUN FOR HIRE (Tuttle) war ja die erste grosse Rolle von Ladd, mit der er zum Star wurde.

W: Veronica Lake ist glaub ich auch noch eine von den besten Besetzungen - auch wieder die Doppelbesetzung Ladd/Lake wie in THE GLASS KEY



B: Ganz genau - ja und in THE BLUE DAHLIA auch, da ist auch Ladd und Veronika Lake. Das hat sich also ganz unbewusst ergeben. Also die Reihenfolge THIS GUN FOR HIRE, THE GLASS KEY und THE BLUE DAHLIA. Alan Ladd, Veronica Lake - das war schon ein wichtiges Paar im Film Noir, jener Zeit.

STREET WITH NO NAME war eine der ersten grossen Rollen von Richard Widmark, neben KISS OF DEATH - das waren grosse Rollen, in denen er so ekelhafte Gangstertypen gespielt hat. In KISS OF DEATH stösst er zum Beispiel eine alte Frau die Treppe runter.

W: Wobei William Keighley auch wieder ein unbekannter Regisseur ist.

B: Ja, das ist halt einer aus der grossen Zeit der Warner-Filme, aus den Dreissiger Jahren - oder. Wenn auch tatsächlich ein Unbekannter.

Du es hat immerhin Leute wie Fritz Lang. Also Anthony Mann wird dir sicher bekannt...

W: Hallo, also bitte.

B: Nein, nein ich will nur sagen ein paar - es ist mir schon klar was du meinst -

Wenn man die Filme des Programms durchgeht ist es eindeutig so, dass man das Gefühl hat es seien mehrheitlich weniger bekannte Leute - und das ist auch so.

Ich meine Jules Dassin, obwohl der heute noch Filme macht, das ist alles nicht mehr so furchtbar interessant. Huston hat überlebt, Fritz Lang ist halt gestorben, Anthony Mann ist auch zu früh gestorben, Hathaway ist alt und macht keine Filme mehr, Rossen ist gestorben, Wise macht immer noch so Schinken, alle fünf Jahre mal.

W: Wobei gerade Mann und Hathaway eigentlich eher als Western Regisseure einen Namen haben. Und die "schwarzen Filme" von ihnen, die du jetzt bringst, zu ihren weniger bekannten Werken gehören.

B: Hathaway hat halt viele Western gedreht in den Fünfziger und Sechziger Jahren, hat aber in den Vierziger Jahren einiges an Kriminalfilmen gemacht.

Anthony Mann ist klar. Die Bedeutung von Mann - abgesehen von diesen drei oder vier Films Noir aus den Vierziger Jahren - kam mit seinen Western aus den Fünfziger Jahren. Das ist ganz klar.

Was noch interessant ist, wenn ich jetzt das Programm so durchsehe: da sind noch einige Opfer des Mc Carthy dabei.

W: Ja das ist mir auch aufgefallen. Garfield, der Schauspieler, Polonsky der immerhin an einem der Filme als Drehbuchautor mitgearbeitet hat, Jules Dassin, bei den Produzenten etwa John Hausmann.

B: Ja also bei BODY AND SOUL ist Polonsky, Garfield, Rossen - das sind dieselben, die bei FORCE OF EVIL mitgewirkt haben - von McCarthy betroffen.

W: Willst du einen Zusammenhang sehen zwischen Film Noir und McCarthy? Beziehungsweise, dass McCarthy gerade auf die Leute abgefahren ist die bedeutendes beim Film Noir schufen.

B: Wart schnell: Endfield war auch einer der betroffenen, der ist zur gleichen Zeit wie Dassin und Losey nach England ausgewandert. Ich glaube sogar, dass SOUND OF FURY sein letzter amerikanischer Film war. Er hat lustigerweise, wie Losey, mit Stanley Baker ein oder zwei Filme gemacht. Endfield hat ein paar, auch eher sozial engagierte Filme gemacht.

Nun, ich glaube halt - so läppisch das mit McCarthy war, was diesem Mann alles als unamerikanisch vorgekommen ist!! - dass, jetzt ganz extrem ausgedrückt, die linke, nihilistische oder was weiss ich Grundhaltung und die Kritik an der amerikanischen Gesellschaft, die zum Teil in Films Noir drin war, diesen Leuten um McCarthy total in den falschen Hals geraten ist - das hat sicher damit zu tun.

Im ersten Film Noir Programm hatten wir noch Dmytryk - MURDER MY SWEET ist ja auch ein Paradebeispiel: Da war der Produzent Adrian Scott eines der Opfer, Dmytryk und der Drehbuchautor. Und damit haben wir längst noch nicht alle Opfer aufgezählt.

Es ist klar, da häuft es sich eben mit diesen Trieb-Hetzerein gegen "anti-amerikanisches". Ich glaube halt, so von der kritischen Haltung her, waren die Leute, die beim Film Noir mitgemacht haben, "anfällig" - und es war ja so, solange diese engagierten Leute in Hollywood arbeiteten und im Rahmen von Genre-Filmen tätig waren, ist das den Hexenjägern gar nicht so aufgefallen - nur hat man das alles wieder ausgegraben und hat gesagt: aha der Herr XY ist Kommunist - was hat der für Filme geschrieben?, was hat der für Filme inszeniert? Und dann wurden die Filme angeschaut und da wurde dann auch das Kleinste registriert und verwendet. Dabei war das sicher ein Engagement dieser Drehbuchautoren und Regisseure sich kritisch mit der amerikanischen Wirklichkeit auseinander zu setzen.

Aber das war natürlich Wasser auf die Mühlen des Herrn McCarthy und Nixon.

W: Wobei ihnen wohl allein schon die Tatsache nicht passte, dass es in "ihrem sauberen Amerika" auch Korruption und dunkle, düstere Seiten geben sollte - und das auch noch sichtbar gemacht wurde.

Ich muss noch die scheinbar widersinnige Frage nach dem Verhältnis von Film Noir und Farbe aufwerfen. Sind überhaupt Farbfilme mit im Programm?

B: Nein, es hat keine Farbfilme dabei. Zuerst wollte ich noch diesen Film von Frank Tuttle - wie heisst der jetzt? - HELL ON FRISCO BAY, 1956 oder so, mit Alan Ladd und Edward G. Robinson dazunehmen. Aber irgendwie hatte ich Hemmungen. Ich hab dann gesagt, jetzt lassen wir das bewusst 1942 bis 1955 und mit KISS ME DEADLY ist Schluss: nur Schwarz/weiß Filme.

Nun, es muss im nächsten Jahr einen 3. Teil der Film Noir Retrospektive geben. Im Prinzip muss man anfangs Sechziger Jahre weitermachen mit THE HUSTLER von Robert Rossen. Den hätte ich schrecklich gern noch in diesem Programm gehabt, weil da schon sein BODY AND SOUL läuft und dies einen interessanten Vergleich zugelassen hätte - aber ich musste einfach Grenzen ziehen.

Im 3. Teil müsste man dann bis in die Siebziger Jahre hineingehen. Vom Privatdetektiven her, THE LATE SHOW von Benton - so "end of the line" vom Private Eye.

W: Wobei es ja auch die Variante DIRTY HARRY gibt, wo der Polizist zur selben Methode greift wie der Verbrecher.

B: Da hab ich einfach etwas Mühe den Film in einem Film Noir Programm zu sehen. Also ich finde, es gibt typische Filme, die in der Fortsetzung der Filme aus den Vierziger Jahren liegen. Letztes Jahr war das NIGHT MOVES von Penn, mit Gene Hackmann als Privat-Detektiv, THE FRIENDS OF EDDIE COYLE - wobei ich furchtbar glücklich war, dass ich den zeigen konnte, weil da einige Leute merkten, dass das ein ganz hervorragender unterschätzter Film ist, der von der Stimmung her in den Film Noir reinpasst -, CHINA TOWN, der ist natürlich klar.

W: CHINA TOWN lehnt sich natürlich an die alten Filme an, ist nostalgisch rückwärtsgewandt, während etwa die Siegel Filme insofern eine Weiterentwicklung versuchen, als sie die jetzige Zeit und heutige Situation umsetzen.

B: Ja EDDI COYLE auch.

Also für mich ist NIGHT MOVES natürlich viel mehr das Ende des Privatdetektiven als THE LATE SHOW von Benton. THE LATE SHOW ist auch noch so ein wenig nostalgisch, verbrämt, verklärt - wenn der Alte da hinkt und kaum Schnauf kriegt wenn er einen verfolgen muss. Aber am Schluss von NIGHT MOVES wo Hackmann mitten im Meer einfach in diesem Boot im Kreis rum fährt. Er ist völlig neben der Geschichte hergegangen, überfordert und zerstört und orientierungslos, allein treibt er im Meer: also das ist schon das Ende des Privat-Detektiven, das mit Bogart als Sam Spade (THE MALTESE FALCON) angefangen hat.

Filme wie THE PARALLAX VIEW oder KLUTE, auch CONVERSATION von Coppola, sind Filme aus den Siebziger Jahren die ich schon als Nachfolger des klassischen Film Noir sehe. Oder THE DROWNING POOL mit Paul Newman oder MOVING TARGET, wo Newman den gleichen Detektiven spielt - solche Sachen müssten dann in dieses Programm: und die sind farbig.

In den Vierziger Jahren kann man sich das farbig gar nicht vorstellen, in den Sechziger, Siebziger Jahren gab es dann doch einige Leute, die das geschafft haben, finde ich, auch in Farbe einen Film Noir zu machen. Von der Zeit her - Watergate, Vietnam usw. war für die Amerikaner natürlich auch ein Trauma - und aus dem heraus haben doch viele eine Geisteshaltung eingenommen, die mit jener der Vierziger Jahre durchaus ihre Aehnlichkeit hatte.

W: Aber eben, diesen Polizisten, der Durchdreht und zum Verbrecher in Uniform wird, den würdest du nicht im Film Noir sehen.

B: DIRTY HARRY?

W: Oder auch der kleine Verbrecher, der dann gegen das grosse, organisierte Verbrechertum antritt, wie etwa CHARLEY VARRICK.

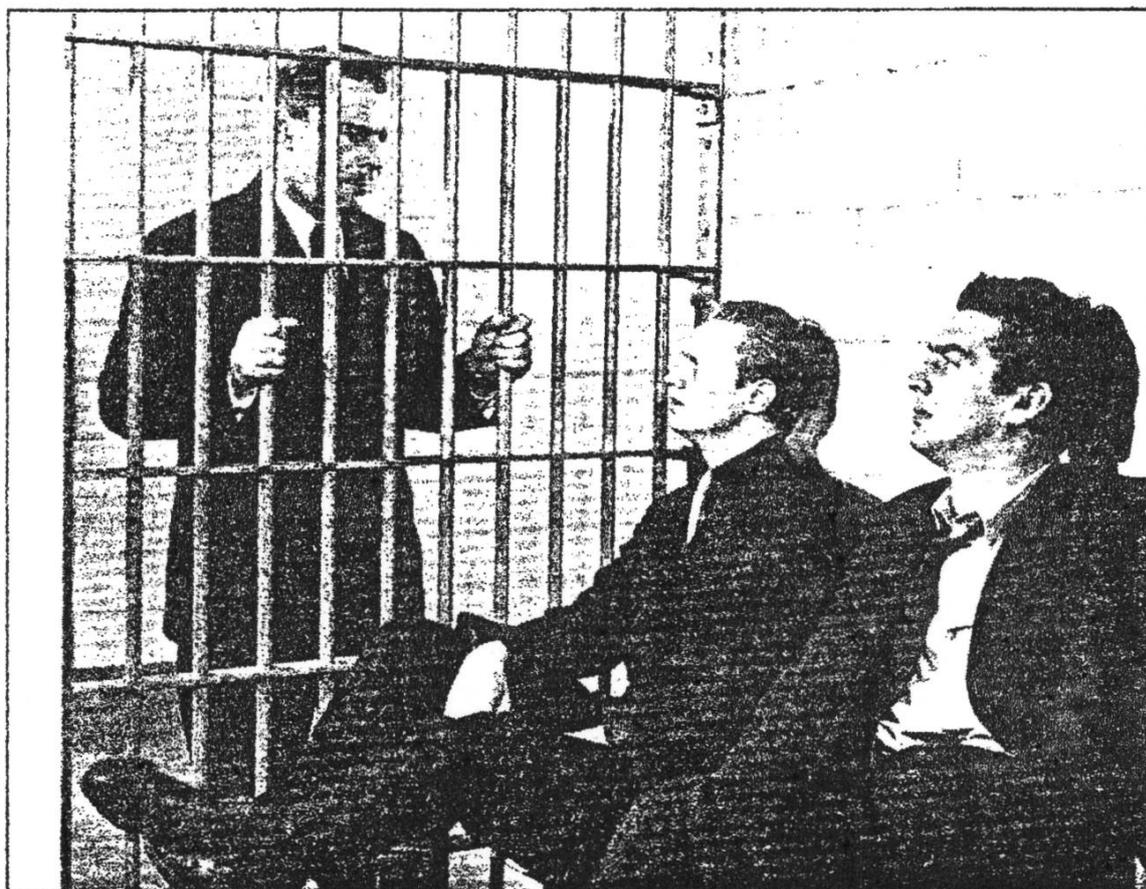
B: Doch, doch, der müsste durchaus da rein.

W: Was ich noch anschneiden möchte, ist die Frage nach den Produktionsfirmen. Du hast die Warner Bros. erwähnt, die Film Noir gemacht haben. Dann in einem etwas andern Stil, fast schon halbdokumentarisch, im Reportagestil, die Fox. Wieder etwas anders RKO.

B: Es hat glaub ich einen einzigen Warner-Film im Programm - ich bin nicht mal ganz sicher. Die hatten ihre grosse Zeit natürlich in den Dreissiger Jahren, Gangsterfilm SCRAFACE, LITTLE CAESAR, WHITE HEAT - sozial engagiert, so in der Richtung. Lustigerweise ist der grosse Teil von den Filmen hier, also so alles was ein wenig aus den Anfängen ist, Paramount: THE GLASS KEY, THE KILLERS - nein KILLERS ist Universal - THIS GUN FOR HIRE ist Paramount, THE BLUE DAHLIA auch.

THE ASPHALT JUNGE ist immerhin Metro Goldwyn Mayer - erstaunlicherweise noch. THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE auch. Ich glaube nicht mal, dass man sich da gross auf eine Produktionsfirma festlegen kann. Ich glaube, wir hätten noch Mühe. Die RKO hat natürlich einiges gemacht. Da hatten wir letztes Jahr OUT OF THE PAST, MURDER MY SWEET - Warner hat immerhin THE BIG SLEEP produziert - das genügt eigentlich schon.

W: Bei Fox wurden Filme von Hathaway produziert, von denen du ja KISS OF DEATH zeigst.



B: Da gibt's ein Western Remake von Gordon Douglas nach Ben Hecht - dieses Western Remake von KISS OF DEATH ist schwarz/weiss und Cinemascope - das müsste man sich wieder mal ansehen.

W: Hast du auch KISS OF DEATH gesehen?

B: Ja, Hauptfigur ist Victor Mature, so ein Italo Amerikaner,

W: Bekannt aus MY DARLING CLEMENTINE als Doc Holliday.

B: Ganz genau.

mit Frau und Kind, arbeitslos. Er macht mit ein paar Kollegen in einem grossen Warenhaus, so im Weihnachtsrummel - da stehlen sie also Schmuck und werden gefasst, und - also ich hab den Film vor 10 Jahren zum letzten Mal gesehen, also ich red jetzt aus der Erinnerung - der Staatsanwalt sagt: wir lassen dich laufen, wenn du uns hilfst, den berüchtigten Gangster Tommy Udo zu fangen, der von Richard Widmark gespielt wird - seine erste grosse Rolle.

Und Mature ging eben mal mit dem zur Schule oder war in seiner Bande, hat ihn jedenfalls gekannt. Zwar ehrbar geworden trieb ihn die Arbeitslosigkeit doch wieder zum Diebstahl - und nun hilft er also der Polizei diesen Tommy Udo zu fangen. Das ist dann die Geschichte. Also dieser Widmark spielt einen totalen Psychopaten mit einem irren hysterischen Lachen und die berühmte Szene ist eben die, wo er eine alte Frau im Rollstuhl die Treppe herunter stösst. Kurze Zeit darauf spielte er eine ähnliche Rolle in STREET WITH NO NAME. Das war also die Zeit wo ihn die Leute - ich hab das mal gehört in einem Interview - da haben ihn also Leute auf der Strasse angespuckt, weil sie ihn so identifizierten mit den Rollen die er in den Filmen spielte.

W: Gerade etwa von Hathaway gäbe es noch weitere Filme, die ins Programm passten CALL NORTHSIDE, DARK CORNER - hast du die Filme einfach nicht bekommen oder wolltest du sie nicht?

B: CALL NORTHSIDE 777, und DARK CORNER, da hab ich mit der Beschaffung von Kopien Mühe gehabt - ja. Wobei KISS OF DEATH natürlich ein Klassiker des Film Noir ist, der auch hier schon sehr lange nicht mehr gelaufen ist. Auch bei Fritz Lang gab es - ausser bei WOMAN IN THE



WINDOW, den ich zeige - vor allem rechtliche Schwierigkeiten. Das ist ganz kompliziert diese Rechte zu beschaffen - und da bin ich ganz schlicht noch auf keinen grünen Zweig gekommen. Der ideale Lang Film für mich - wobei WOMAN IN THE WINDOW nicht etwa ein schwacher Ersatz ist - Ws den kennt man halt, das ist der bekannteste

B: - ich hätte gerne THE BIG HEAT gezeigt. Zwei Filme die ich streichen musste sind THE BIG HEAT und WHILE THE CITY SLEEPS - ich hab ge-

funden, so ein Film aus dem Zeitungs-Milieu gehöre auch dazu - aber eben beim einen Film hatte ich mit den Rechten Schwierigkeiten, beim andern hab ich die Rechte gehabt, aber keine Kopie gefunden.

W: Abschliessend vielleicht noch etwas zur Gewichtung des Film Noir.
Ich meine du willst bereits ein drittes Programm vorbereiten.

B: Nun, das wissen wir ja jetzt noch nicht, ob das wirklich kommt. Es ist sicher etwas heavy wenn man drei Programme macht über Film Noir. Andererseits ist es eine Art von Film, die mich auch persönlich fasziniert. Das schwergewicht der Programme des Filmpodiums liegt auf den grossen Filmhistorischen-Retrospektiven. Ich glaube, das kann ich schon sagen. Da haben wir uns etwas darauf spezialisiert. Wir machen da im Rahmen des möglichen doch einiges. Es hat sich bisher von den Genre her - ich meine, ich habe noch selten Genre-Retrospektiven gemacht - noch nichts angeboten. Wenn ich mal beginne Western Retrospektiven zu mache, dann werden es dann vielleicht fünf Teile. (Lachen) Aber abgesehen davon, dass es unter allen diesen vielen Filmen von den Vierziger Jahren bis in die Siebziger Jahre so hervorragende Filme gibt, die zum Teil sehr unterschätzt werden, finde ich es legitim und angemessen, dass man halt auch einmal eine dreiteilige Retro macht.

W: Ja und gerade weil Film Noir eine nachträglich aufgesetzte Bezeichnung ist und ein Begriff, der sich nicht scharf abgrenzen lässt, ist die mögliche Auswahl natürlich breit.

B: Es ist beinahe ein Fass ohne Boden - das ist ganz klar. Für einen dritten Teil kämen aber eigentlich wirklich nur in Frage, die Filme der letzten fünfzehn Jahre noch zu zeigen. Und das gäbe auch kein so umfangreiches Programm. Ich glaube aber, dass mit Chandler und dem Programm dieses Jahres - man kann sagen, dass wer den grössten Teil dieser Filme gesehen hat, einen guten Ueberblick, sicher über den Film Noir, aber auch sonst ein wenig über das amerikanische Filmschaffen der Vierziger und Fünfziger Jahre gewonnen hat.

W: Ja und jetzt vor allem im zweiten Teil noch mit ein paar wenig bekannten

B: mit unbekanntem Filmen

W: in Originalfassung

B: NUR in Originalfassung.

Das Gespräch führte Walt R. Vian

Gesprächspartner war Bernhard Uhlmann, der verantwortliche Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich.

Das Gespräch wurde in Mundart geführt und aufgezeichnet - die "Uebersetzung" will das nicht verschleiern.

ABENTEUERFILME ODER DAS KINO ALS MUMMENSCHANZ



Als charmanter Tor mit einem kaum zu zügelnden Erlebnisdrang reist er vom Land in die verführerische Stadt - und rempelt sogleich mit drei edlen Herren an. Der unsterbliche Guy d'Artagnant, Held der Dumas'schen "Drei Musketiere", ist wohl die klassischste Figur einer Literatur- und Filmgattung, die zwar zu den beliebtesten gehört, aber kaum je so recht definiert wurde.

Der amerikanische Film griff schon - kaum hatten die Bilder das Laufen gelernt - zu den berühmten Romanen, in denen der Leser für etwas entschädigt wurde, was er im Alltag vermisste, die bekräftigten, was ihm im Alltag zustieß und die erklärten, was ihm im Alltag als unbegreifbar vorkam. Der Abenteuerroman mit seiner Veranschaulichungstendenz, mit seinem verlockenden Ziel, eine restlos greifbare und begreif-

bare Welt darzustellen, in der sich vollständige Menschen durchsetzen und von allen Hemmungen und Trübungen befreien – das war die richtige Vorlage für ein Medium, das Handlungs- und Erzählprozess so anschaulich wie nur möglich darstellen wollte und musste: der Film.

Der Abenteuerfilm ist das Kino der unbegrenzten Wahrnehmungsmacht, das durchdringt und erhellt, und die finstersten Umstände und Machenschaften bewältigt. Spielend erkennt man den Charakter einer Person aus deren Physiognomie und Gebärden. Alles ist sichtbar, weil die zwischenmenschlichen Verhältnisse so simpel sind. Vergangenes oder unterirdisch Verborgenes wird ans Tageslicht geholt und beherrscht auch noch die Zukunft, wenn im einzig richtigen Augenblick erlauscht wird, was demnächst hereinbrechen soll. Der Abenteuerfilm gewinnt seiner Welt die letzte Evidenz ab.

Abenteuer, das ist ein magisches Wort, mit dem das Wunderbare gleichermaßen assoziiert wird wie das Ausserordentliche. Sein Aufenthaltsort ist die Grenze der Wahrscheinlichkeit, der schmale Grad des gerade noch Glaubhaften; seine Bewegung ist die Begegnung mit dem Fremden; seine Sehnsucht, die der Bewährung. Das Individuum, das sich auf das Abenteuer einlässt, ist ein Mensch, der sich nach unabsehbaren Ereignissen sehnt, der die Heimat verlässt, um in der Fremde zu bestehen.

"Melancholie war etwas, das er nicht kannte", schreibt Joseph Conrad über seine "Freibeuter", "fremd war ihm diese innere Ueberzeugung, dass alles eitel sei, diese innere Zweifel an seiner eigenen Kraft." Und Hermann Melville lässt seinen MOBY DICK beginnen wie einen Gongschlag zur ersten Boxrunde: "Nennt mich Ismael. Vor einigen Jahren – wie viele es sind, tut nichts zur Sache –, als mein Beutel so gut wie leer war und an Land mich nichts Besonderes hielt, kam mir der Gedanke, ich könnte ein bisschen zur See fahren und mir den wässrigen Teil der Welt ansehen. Das ist so meine Art, den Trübsinn zu verjagen und die Säfte wieder in Fluss zu bringen."¹

So alt wie die Literatur, so alt ist die Abenteuerliteratur: Gilgamesch zieht aus und muss ein Abenteuer nach dem anderen bestehen, Odysseus, die Arturritter oder Sindbad, der Seefahrer desgleichen. Zu einer eigenständigen Gattung aber entwickelte sich der Abenteuerroman erst im Zeitalter der Industrialisierung. Weil der Bürger die Voraussetzung und Regeln der Macht nicht mehr durchschaute, sich ihm die kapitalistischen Verkehrsformen entzogen, übernahm diese Literatur eine katalysierende Funktion: denn hier wird noch handgreiflich zugepackt, und das Wesen kann aus den äusseren Erscheinungen abgelesen werden.

Heute hat das Abenteuer keineswegs an Faszination eingebüsst, im Gegenteil: vom Abenteuerspielplatz über Abenteuerurlaub, von Heftchenproduktion bis zur Werbung wird der Begriff wie kein anderer ausgebeutet, denn die Abenteuerlust verkümmert nicht einfach wie ein nutzlos gewordenes Organ, sondern entspringt den Tiefen des menschlichen Gemüts. Trotz unsrem Wohlstandszoo, unserem spannungslosen Behagen sucht sich die Sehnsucht nach Abenteuern ihren Weg. Wenn sie kein reales Betätigungsfeld mehr findet, tobt sie sich in Spielen aus – und dazu gehört auch das Kino.

Die Amerikaner haben von Anfang an mit vitaler Lust ihre Träume auf die Leinwand projiziert, gesellschaftliche Schwierigkeiten damit sublimiert und



am verführerischsten aufs Zelluloid gebannt, was zu ihrer Vorstellungswelt des Abenteurers gehört: Verfolgungsjagden, Fechtscenen, Folterungen, Tötungen, Befreiungen, prunkvolle Feste und leidenschaftliche Liebesgeschichten. Ob man sie nun Piratenfilme, Mantel- und - Degen - Filme, Reisefilme oder Dschungelfilme nannte, trotz dieser Subgenre-Namen, ist eine Einigung dieser verschiedenartigsten Kostüm- und Spannungsfilme - auch als Abgrenzung gegenüber anderen Gattungen, wie etwa dem Western - nur auf seinem kleinsten Nenner möglich: der Abenteuerfilm ist ein Action-Film mit romantischem Ueberbau.

Dem Satz: "Und er hub an zu erzählen" entsprechen die ersten Bilder: ein Dreimastschoner schlingert durch ein aquamarinblaues Meer; eine Kutsche nähert sich einem exotischen Städtchen, halb naives Oelgemälde, halb Jahrmarktstube, oder - wie in IVANHOS (1952) - ein fahrender Sänger nähert sich der Ritterburg, schön wie die Miniaturburgen aus Papier, die man ausschneiden und zusammenkleben kann. Die Abenteuerwelt beginnt wie ein idyllisches Märchen und wird zu Zirkus, zum Karneval und zur Technicolor-Fantasia - das Kino wird zum Mummenschanz. In keiner anderen Gattung tobten sich die Amerikaner so ausgelassen in einer grellen Kostümwelt aus, blendeten mit Gold und Silber, spielten mit Völlereien und leidenschaftlichen Romanzen.

Auf golddurchwirkten Seidenkissen räkeln sich gazellenäugige Frauen, schön wie Rubine, mit lüstern aufgeworfenen Lippen, so grell rot wie aufplatzende Pfefferschoten, und durch die barocken Prunksäle schreiten die lederbewarnten Männer, herablassend lächelnd, ihre verwegenen Federbusch-Hüte schwenkend. Der Abenteuerfilm ist wie die Kinderabteilung aller Kaufhäuser dieser Welt.

Der erste, der diese Paradiese erstellte, der in der Karibik nach Schätzen suchte, im Orient um Frauen focht und sich an den französischen Königshöfen mit Galanterien bewährte, war der Beau Douglas Fairbanks. Mit schmalen Oberlippenbärtchen und ewig strahlendem Gesicht eilte er mit dem Kreislaufsystem eines Marathonläufers durch die opulente Welt Alexandre Dumas', Sir Walter Scotts, Robert Louis Stevensons.

"Man muss die Handlung vergessen und den Film wie ein Ballett oder Märchen betrachten", empfahl der junge Filmemacher René Clair, nachdem er Fairbanks in ROBIN HOOD gesehen hatte: "Man muss ihn mit Kinder Augen erleben. Diese Vollkommenheit der Bewegung gibt es nur auf der Leinwand." Und Fairbanks, der von 1920 bis 1929 die Leinwand beherrschte, verstand es auch, diese Vollkommenheit mit Besessenheit herzustellen. Sein 1926 entstandener BLACK PIRATE war der erste Farbfilm der Filmgeschichte, der in einem experimentierfreudigen Zweifarben-Technicolor-System entstand, und sein ROBIN HOOD (1922) übertraf an Komparserie-Aufgebot, Monumentalbauten und Trickverfahren selbst den legendären und viel berühmteren Film INTOLERANCE von D.W. Griffith. An machen Special-effects liess Fairbanks monatelang basteln, um - wie etwa für den DIEB VON BAGDAD - das Tänzerische zu perfektionieren und die Ueberwindung der Schwerkraft vorzutäuschen. Fairbanks war es schliesslich auch, der das Bild des nachfolgenden Helden bis heute prägte.

Ob sie Errol Flynn hiessen, Tyrone Power, Stewart Granger, oder Clark Gable. Ob sie als Barockfiguren auftraten, Schmuggler oder Piraten - der Held war immer eine Mischung aus Dandy und Draufgänger, Parvenü und Pragmatiker. Mit seinem rüschenbesetzten Hemd, den engen schillerenden Beinkleidern und den gespornten, gut gewichsten Lederstiefeln, seinem galanten Benehmen und seinem cholerischen Verhalten, verkörperte er - ob als Zorro, Robin Hood, d'Artagnant, Graf von Monte Christo - jenen Spättypus, der in der Ablehnung von Umwelt und Natur in der Form aufgeht, einen Kult des herausgelösten Ich betreibt und sich aus dem normativen Lebenszusammenhang löst. Als Komödiant gerät er ständig an die Grenzen des grotesken Entsetzens und als Heros relativiert er sich durch Ironie. Er will nicht verwirklichen; er wünscht nichts als Selbsterhaltung und Schutz vor entfremdeter und feindlich gewordener Aussenwelt.

Solche Mischung aus Freiheitsbedürfnis und Sehnsucht nach Sinnerfüllung, solche traurigen Wonnen der Selbstzerfleischung und des arroganten Wagemuts den anderen gegenüber kann sich freilich nur in kultivierter bürgerlicher Umgebung artikulieren. Der Degen mit seinem eleganten Peitschengeräusch ist denn auch das Handwerkszeug.

Am Ueberzeugendsten und Lustvollsten wird diese Figur bezeichnenderweise von einem Star verkörpert, der in einem ganz anderen Genre eigentlich zu Hause war: von Gene Kelly. In George Sidneys 1948 entstandenem Streifen THE THREE MUSKETEERS spielt er den wilden Draufgänger D'Artagnant: der Fechter wird zum Tänzer. Und eben nicht von ungefähr, denn der Roman braucht - durch seine wilden Intrigen-Labyrinth - Leichtigkeit und Grazie, um überhaupt noch "ernst" genommen zu werden. Man arbeitet den wahren Gehalt des Romans heraus, wenn man ihn so verfilmt wie es Sidney tat: spöttische Schnelle, Kraft und Eleganz. Der Roman als lang anhaltender Tanz in Bildern. Der Film ist von inspirierter Leichtigkeit und Verve, vorwärtsstürmend, derb und elegant in einem, naiv und beherzt wie der Ruf seiner Helden: "All for one and one for all !" Hier wird die Geschichtsszenerie zur Schaubühne, der Held zum zappenden Trapezkünstler.

Diese Figur ist schliesslich auch die Klammer, mit der man den Abenteuerfilm als Genre zusammenfassen kann. Die Amerikaner fanden - wie so oft - den präziseren Namen dafür: s w a s h b u c k l i n g f i l m. Der Name leitet sich her aus swash (plantschen) und buckler (Prahlhans). Der swashbuckler ist der romantische Schaumschläger, der nie erwachsen wird und sich in seiner pubertären Phase austobt. Kein Wunder, dass dieser Held wie kein anderer Kino-Typus die Jugendliche stärker zur Identifikation einlud, als etwa der rauhe Western-Held.

Der swashbuckler bewältigt alle Schwierigkeiten mit einem Salto mortale; er fliegt wie Peter Pan über Dächer und Takelagen, turnt wie Fred Astaire über Treppen, durch Paläste und über Mauern, und wirft sich - g a l l a n t a n d f a i r - vor blutroten Sonnenuntergängen den Damen vor die rüschenrauschenden Reifröcke. Der Kampf mit dem Gegener (meistens sind es ja gleich ein halbes Dutzend) wird zur luziden Prahlerei, zum Kasperle-Theater, in dem man dem Gegener mit dem Degen eine Nase dreht.

Freilich entwickelte sich auch der Gegentyp. So setzte ihm vor allem R a o u l W a l s h ein Denkmal mit G r e g o r y P e c k in seinem 1951 entstandenen CAPTAIN HORATION HORNLOWER, in dem Peck einen britischen Seeoffizier der napoleonischen Epoche spielt. Hornblower, eine abenteuerliche Figur, gekettet an die Geschichte. Er ist kein heiterer, sondern ein einsamer Charakter: Störrisch und spröde, in sich gekehrt und schwierig.

Die Seeschlachtsequenzen, Bilder von Breitseiten, Explosionen, splitternden Takelagen, Handgemenge im Kanonenrauch (alles gedreht auf See und an Bord einer eigens für den Film gebauten Fregatte) erinnern an Navygemälde der Nelson-Zeit und zählen zu den aufregendsten des Genre. Fünf Jahre später spielte Peck, noch in sich gekehrter und verzweifelter, den Käpt'n Ahab in J o h n H u s t o n s MOBY DICK, und wie seine radikaleren Kollegen H u m p h r y B o g a r t THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE, 1948) und E d w a r d G. R o b i n s o n (in Michael Curtiz' THE SEA WOLF, 1941), gehört auch Peck bereits zu jenem Abenteuer-Typus, dessen Aura keine Heiterkeit mehr zulässt.

Der romantische Putz ist abgefallen, der Abenteurer nurmehr ein Besessener, dessen Verlorenheit und Einsamkeit ihn aufzehrt. Das Abenteuer wird zur trotzigen Irrfahrt, die Suche nach dem Glück zum erbitterten Ueberlebenskampf. Der Held ist nicht mehr pubertär.

Obwohl sich der Abenteuerfilm aufgrund seines ihm innewohnenden Humors eigentlich nur sehr schwer persiflieren lässt, erwies sich schon zu Zeiten Fairbanks der Stummfilmkomiker M a x L i n d e r mit seinen Filmen als intelligenter und phantasievoller Persifleur der Mantel-und-Degen-Filme. Einen der interessantesten Wege auf diesem Gebiet ging in den vergangenen Jahren der Engländer R i c h a r d L e s t e r mit seinen beiden DREI MUSKETIER-Filmen und seinem grossartigen, weit unterschätzten ROBIN AND MARIAN. Dieser Mantel-und-Degen-Film, in dem S e a n C o n n e r y als Robin Hood zu sehen ist, bezieht seine Komik nicht aus den Uebertreibungen, sondern aus dem nenauen Gegenteil: dem fast naturalistischen Versuch, die romantischen Helden in ihren realen Verhältnissen zu zeigen, nach dem Motto: was wäre, wenn man zwei Fechtpartnern bei der tatsächlichen Arbeit hätte zusehen können? Lester versucht es zu zeigen: Das Fechten wird zur Schwerarbeit.

Was in den Ritter-, Piraten- und Degen-Filmen der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre leichtfüssige Tänzerarbeit war, schrumpft hier zur wilden, martialischen Hackerei zusammen. Schwitzend und stinkend gehen die Gegner aufeinander los, ohne zu treffen; geschafft vom Leben im Wald, kratzen sie sich am Morgen das Ungeziefer vom Leib. Die hinter sinnige Komik der Lester-Filme beruht auf dem augenzwinkernden Einverständnis mit dem Zuschauer, das Märchenhafte und Zauberische von den Abenteuerhelden genommen zu haben. Folglich ist Sean Connery als Robin Hood nur noch ein alternder Abglanz des einstmalig strahlenden Errol Flynn. Seine Versuche, gegen die Legende anzurennen sind so absurd wie Don Quijotes Kampf gegen die Windmühlen. Die pubertären Helden sind alt geworden - nur wollen sie es nicht wahrhaben und sich zurück in die Legende flüchten. Darüber lacht man.

Wolfram Knorr



DATEN ZU DEN GEZEIGTEN FILMEN:

SINDBAD THE SAILOR

Regie: Richard Wallace; Drehbuch: John Twist, George Worthmington Yates; Kamera: George Barnes (Technicolor); Musik: Roy Webb; Constantin Bakaleinikoff; Bauten: Albert S. d'Agostino, Carroll Clark; Schnitt: Sherman Todd, Fran Doyle, D
Darsteller; Douglas Fairbanks Jr. (Sindbad), Maureen O'Hara (Shireen), Walter Slezak (Melik), Anthony Quinn (Emir), George Tobias (Abbu), Jane Greer (Pironze), Mike Mazurki (Yusuf), Sheldon Leonard (Anctioneer), Alan Napier (Aga), John Miljan (Moga), Barry Mitchell (Muallin), Glenn Strange (Slane Master), George Chandler (Commoner), Louis-Jean Heydt (Merzenany, Cy Kendall (Kahn of Barra)...
Produktion: Stephen Ames / RKO 1947, Dauer 117 Min.

THE THREE MUSKETEERS

Regie: George Sidney; Drehbuch: Robert Ardrey (nach Alexander Dumas); Kamera: Robert Planck (Technicolor); Musik Herbert Stothart; Bauten: Cedric Gibbons, Malcolm Brown; Schnitt: Robert J. Kern, George Boenter
Darsteller: Gene Kelly (D'Atagnan), Lana Turner (Lucky Winter), June Allyson (Constance), Van Heflin (Athos), Angela Lansburg (Queen Anne), Frank Morgan (Louis XIII), Vincent Price (Richelieu), Keenan Wynn (Planchet), John Sutton (Duke of Buckingham), Gig Yonny (Porthos), Robert Cook (Aramis), Reginald Owen (Treville), Ian Keith (Rochefort), Patricia Mechina (Kitty).
Produktion: Pandro S. Berman /MGM, 1948, Dauer: 126 Min.

THE FLAME AND THE ARROW

Regie: Jacques Tourneur; Drehbuch: Waldo Salt; Kamera: Ernest Haller (Technicolor); Musik: Max Steiner; Bauten: Edward Carrere; Schnitt: Alan Crosland Jr.
Darsteller: Burt Lancaster (Dardo), Virginia Mayo (Anne de Hesse), Nick Cravat (Piccolo), Robert Douglas (Alessandro), Aline McMahon (Nonna Bartoli), Frank Allenby (Ulrich de Hesse), Lynne Bagett (Francesca), Gordon Gerbert (Rudi), Norman Lloyd (Troubadour), Victor Kilian (Apotheker).
Produktion: Harold Hecht / WB, 1950, Dauer: 88 Min.

CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER

Regie: Raoul Walsh; Drehbuch: Ivan Goff, Ben Roberts, Aeneas Mackenzie (nach dem Roman von C.S.Forester); Kamera: Guy Green (Technicolor); Musik: Robert Farnan; Bauten: Tom Morahan; Schnitt: Jack Harnis.
Darsteller: Gregory Peck (Capt. Horatio Hornblower), Virginia Mayo (Lady Barbara Wellesley), Robert Beatty (Lt. William Bush), Terence Morgan (Lt. Gerard), Moultrie Kelsall (Lt. Crystall), James Robertson Justice (Quist), Richard Hearne (Powlheal), Michel Dolan (Gundarson), Stanley Baker (Harrison), Sam Kydd (Garvin), Richard Johnson (Macrae), Christopher Lee (Spanish Captain)...
Produktion: Gerry Mitchell / WB, 1951, Dauer 117 Min.

THE DARK AVENGER

Regie: Henry Levin; Drehbuch: Denniel B. Ullman; Kamera: Guy Green (Eastmancolor); Musik: Cedric Thorpe Davis; Bauten: Terence Varity; Schnitt: E.B. Jarvis.
Darsteller: Errol Flynn (Prince Edward), Joanne Dru (Lady Joan Holland), Peter Finck (Comt de Ville), Yvonne Furneaux (Marie), Patrick Holt (Sir Ellys), Michael Horden (King Edward III), Moultrie Kelsall (Sir Bruce), Robert Urquhart (Sir Philip), Vincent Winter (John Holland), Noel Willman (Du Gnesclin), Frances Rowe (Geneviève), Alastair Hunter (Libean), Rupert Davis (Sir John), Ewald Solon (D'Estell), Richard O'Sullivan (Thomas Holland), Jack Cambert (Dubois)
Produktion: Walter Mirisch / Alheda Artists 1955 (USA-Titel: THE WARRIORS), Dauer: 85 Min.

ROBIN AND MARIAN

Regie: Richard Lester, Drehbuch: James Goldman, Kamera: David Watkin, Schnitt: John Victor Smith, Ausstattung: Gil Parrondo, Effekte: Eddie Fowlie, Musik: John Barry, Kostüme: Yvonne Blake, Ton: Don Sharpe, Paul Smith, Roy Charman, Gerry Humphreys, Stunt: Miguel Pedegosa.
Darsteller: Sean Connery (Robin Hood), Audrey Hepburn (Marian), Robert Shaw (Nottingham), Richard Harris (König Richard), Nicol Williamson (Little John), Denholm Elliott (Will Scarlett), Kenneth Haigh (Sir Ranulf), Ronnie Barker (Friar Tuck), Ian Holm (König John) ua.
Produktion: USA. 1976, Rastar für Columbia, Richard Shepherd, Produzent: Denis O'Dell, Produktionsleiter: Apolinar Rabinal. Technicolor, Länge: 107 Min.

DER AMERIKANISCHE ABENTEUERFILM 1920 - 1960

1920	THE MARK OF ZORRO	Fred Niblo
1922	ROBIN HOOD	Allan Dwan
1926	THE BLACK PIRATE	Al Parker
1929	THE IRON MASK	Allan Dwan
1930	MOROCCO	Josef von Sternberg
1932	TIGER SHARK	Howard Hawks
1932	TARZAN THE APE MAN	Willard S. Van Dyke
1933	THE BOWERY	Raoul Walsh
1934	TARZAN AND HIS MATE	Cedric Gibbons
1934	TREASURE ISLAND	Victor Fleming
1934	THE COUNT OF MONTE CRISTO	Rowland V. Lee
1935	CALL OF THE WILD	William Wellman
1935	CAPTAIN BLOOD	Michael Curtiz
1935	LIVES OF A BENGAL LANCER	Henry Hathaway
1935	MUTINY ON THE BOUNTY	Frank Lloyd
1938	THE ADVENTURES OF ROBBIN HOOD	Michael Curtiz
1939	GUNGA DIN	George Stevens
1939	ONLY ANGELS HAVE WINGS	Howard Hawks
1939	BEAU GESTE	William A. Wellman
1940	THE MARK OF ZORRO	Rouben Mamoulian
1941	THE SEA HAWK	Michael Curtiz
1941	THE SEA WOLF	Michael Curtiz
1942	THE BLACK SWAN	Henry King
1942	THE JUNGLE BOOK	Zoltan Korda
1948	THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE	John Huston
1950	KING SOLMONT'S MINES	Compton Bennet
1951	THE AFRICAN QUEEN	John Huston
1951	ANNE OF THE INDIES	Jacques Tourneur
1952	THE WORLD IN HIS ARMS	Raoul Walsh
1952	IVANHOE	Richard Thorpe
1952	THE CRIMSON PIRATE	Robert Siodmak
1952	SCARAMOUCHE	George Sidney
1952	BLACKBEARD THE PIRATE	Raoul Walsh
1953	BEAT THE DEVIL	John Huston
1953	THE MASTER OF BALLANTRAE	William Keighley
1955	MOONFLEET	Fritz Lang
1956	MOBY DICK	John Huston
1960	NORTH TO ALSASKA	Henry Hathaway

HINWEISE AUF PUBLIKATIONEN ZUM ABENTEUERFILM

ABENTEUER "ROMANTIK UND GEWALT"

Wer zum Stichwort "Abenteuer-Film" Literatur sucht, wird erstaunt sein, wie wenig deutschsprachige Publikationen sich zu diesem wichtigen Thema der Unterhaltungsindustrie finden lassen. Einige Literaturhinweise zu Büchern und Zeitungsartikeln, die sich mit "Abenteuerfilm" beschäftigen, finden sie am Schluss dieser Buchbesprechung. Hier soll das Kapitel - Abenteuer und Geschichte (Seite 15-97) des Buches "Romantik & Gewalt" aus dem Lexikon der Unterhaltungsindustrie (Band II) nach Inhalt und Aufbau dargestellt werden.

Um sich einen Ueberblick über das riesige Angebot der medienübergreifenden Unterhaltungsindustrie zu verschaffen, hat der Manz Verlag München 1973 ein dreibändiges Lexikon mit dem Titel "Romantik & Gewalt" herausgegeben. Der Inhalt des Lexikons ist in "Genres" und innerhalb des Genres alphabetisch nach "Stichworten" gegliedert.

Genres in

- Band I: Der Western, Science-Fiction, Horror und Fantasie, das Kriminalgenre
- Band II: Abenteuer und Geschichte, Komödie, "funnies" und Grotteske, Romanze
- Band III: Heimat, Familie und Natur, Sex und Erotik, Sport Spiel und Quiz, Musik

Im ersten Band findet sich noch eine "Einführung in die Medien" (Unterhaltungspresse, Kioskliteratur und Comics - das Kino - Rundfunk und Fernsehen) und im dritten Band ein Essay über "Populäre Mythologie", eine kommentierte Bibliographie der Medienliteratur, ein dokumentarischer Anhang und ein Personen- und Sachregister.

ABENTEUER UND GESCHICHTE - GENRE

In einem einleitenden Artikel zum Genre wird das sich in der Geschichte wandelnde Erscheinungsbild des "Helden" nachgezeichnet. Der "Held" löst sich aus seinen mythologischen Bewährungskämpfen und tritt zunehmend als

aufgeklärter Welteneroberer und Beherrscher der Natur in Erscheinung. Mit und durch die Technik beherrscht er die (Science-Fiction) Zukunft. Dieser historischen Zusammenschau des Heldenmythos folgen die alphabetisch geordneten Stichworte des Genres, welche sich wie Mosaiksteine zum Bild des Helden/Abenteurers fügen.

Die einzelnen Stichworte werden auf ihre meist literarische Grundidee und dessen Autor zurückdatiert. Es folgen Angaben über die Umsetzung der Grundeinfälle in die verschiedenen Medien wie Roman, Fortsetzungsgeschichte, Comic-Strips-Serien, Film und Fernseh-Serien. Die erfolgreichsten Adaptionen, deren Realisatoren und Darsteller sind namentlich aufgeführt. Der Abschluss einer jeden Stichworterklärung bildet eine kritische Betrachtung über die historisch fixierbare Notwendigkeit und kommerzielle Ausbeutung des jeweiligen Heldenmythos(-bedarf). Die zahlreich eingestreuten und gut ausgewählten Bilder ergänzen den Textteil anschaulich. Unter folgenden Sammelbegriffen lassen sich die einzelnen Stichwörter subsumieren:

Sammelbegriffe:	besprochene Stichwörter:
Geschichte	Antike Helden, Historische Romane, Rittercomics, Mantel- und Degenfilme, Abenteuerliteratur, Geheimbünde, Political-Fiction, Wochenschau
Krieg	Kriegsfilme, Kriegscomics, Landserhefte, Kosalik, technische Abenteuer
Reisen/fremde Kulturen Kolonialisierung	Reiseabenteuer, Jack London, Dschungelabenteuer, Tarzan, völkerkundliche Romane, Robinson Crusoe, Indianer, Karl May, chinesische Action-Filme
Schriftsteller	Abenteuerliteratur, Cooper, London, May Traven, Kosalik
Helden	Tarzan, Robinson, Crusoe, Robin-Hood, Batman, James Bond, Mafia
Film-Regisseure	Fuller und DeMille
Action	Action-Magazine, Motorradfilme und -Comics

Für den "nur oder einseitig" Filminteressierten ist es eine wertvolle Bereicherung, der Herkunft und den Ausformungen zeit- und bedürfnisgebundener Themen in den verschiedenen Medien nachzuspüren. Menschliche Grundbedürfnisse wie Unterhaltung, Liebe, Freiheit, Sicherheit etc. finden sich als kommerzialisierbare Stoffe in allen Genres/Stichwörtern wieder. Dieser Tatsache trägt das Lexikon durch seine genreübergreifenden Verweise Rechnung. So lässt sich im Blick auf die Produkte der Unterhaltungsindustrie in Umrissen eine sozialkulturelle Geschichtsschreibung erkennen, die sich entlang den Wünschen, Illusionen, Ängsten und Nöten des "einfachen Mannes von der Strasse" formulieren.

Josef Erdin



BÜCHER- UND ARTIKEL-BIBLIOGRAPHIE ZUM THEMA ABENTEUERFILM

KLEINE BIBLIOGRAPHIE ZUM THEMA ABENTEUERFILM

- "THE GREAT ADVENTURE FILMS", Tomy Thomas, Citadel Press, 1976
"SWORDSMEN OF THE SCREEN", Jeffrey Richards, Rutledge + Kegan Paul, 1977
"ROMANTISCHE SCHAUMSCHLAEGER", Wolfram Knorr, Weltwoche Magazin, Nr. 50/12.12.79
"TRÄUME VON WAGNIS UND GLUECK", Harry Tomicek, Neue Zürcher Zeitung 28.12.79

Ergänzungen (nur teilweise das Thema betreffend):

- "THE FILMS OF GENE KELLY", Tomy Thomas, Citadel Press 1974
"GEORGE SINDNEY", Patric Brion in "Dossier du Cinéma", Cinéastes 3 Castermann, 1974
"RAOUL WALSH", Phil Hardy (Hrsg.), Edinburgh Film Festival, 1974
"GREGORY PECK", Tomy Thomas, Pyramid Illustrated History of the Movies, 1977
"THE FILMS OF ERROL FLYNN", Tomy Thomas/Rudy Behlmer/Clifford McCarty:, Citadel Press, 1969
"THE FILMS OF ANTHONY QUINN", Alvin H. Manill, Citadel Press, 1975
"RICHARD LESTER", Anne Villelaur, in "Dossier du Cinéma", Cinéast 1, Casterman 1971
"JACQUES TOURNEUR", Cláir Johnstron/Paul Willemen (Hrsg.), Edinburgh Film Festival, 1975
"BURT LANCASTER", Tomy Thomas, Pyramid Illustrated History of the Movies, 1975

MÄNNERROLLE - ÜBERDENKEN? KRAMER VS KRAMER

(GESEHEN VON IHR:)

"- die emotionalste Geschichte des Jahres" (TIME)

Im Halbdunkel am Bettrand ihres Sohnes sitzend, streicht SIE Billy übers Haar. Ihr Gesicht ist traurig, wenn sie sagt: "Ich liebe Dich, Billy", denn sie hat beschlossen, Ihren Sohn und Ihren Mann zu verlassen, um sich selbst wiederzufinden.

ER: beim Gespräch mit dem Chef im Büro. Sie reden über die neue Werbekampagne. Die grosse Chance für ihn. Der Erfolg ist sicher. Zwischendurch: "Eigentlich sollte ich heim, sie wartet - aber immerhin: der grösste Tag meines Lebensbens."

Dies ist die Ausgangslage des amerikanischen Films KRAMER vs KRAMER von Robert Benton (Buch u.a. von BONNIE AND CLYDE, Regie und Buch von THE LATE SHOW).

Ted Kramer (Dustin Hoffmann) kann es kaum glauben, dass seine Frau Joanna (Meryl Streep) wirklich weg ist. Alles was bis anhin - auf Kosten der Identität von Joanna - funktioniert hat, nicht nur Ehe und Familie, auch seine herrliche berufliche Karriere, ist in Frage gestellt. ("Sie versaut mir den schönsten Tag meines Lebens.")

Obwohl ihm der Chef anrät, den Sohn wegzugeben, versucht Kramer jedoch mit dieser Situation zu leben und beginnt langsam, eine Beziehung zu Billy aufzubauen. Die Entstehungsgeschichte dieser Vater-Sohn-Beziehung nimmt viel Raum ein innerhalb des Films: anhand von immer wieder kehrenden Alltagsszenen wie Aufstehen, Frühstück, der Weg zur Schule etc. zeigt der Regisseur in subtilen Schritten wie sich die anfängliche Gleichgültigkeit und Ungeduld des Vaters sich langsam in echte Anteilnahme und Beziehung entwickelt. Neben, oder vielleicht gerade durch die Beziehung zu Billy be-

ginnt sich für Kramer auch etwas in seinem Rollenverständnis als Mann, seinem Selbstverständnis als Geschäftsmann zu verändern. Seine Wertvorstellungen verschieben sich zu Gunsten der entstehenden Beziehung, was zu Konflikten am Arbeitsplatz führt und mit der Entlassung von Kramer endet. Zu diesem Zeitpunkt (1 1/2 Jahre sind verstrichen) taucht Joanna wieder auf und will ihren Sohn zurück. Das gemeinsame Leben von Ted und Billy ist in der Zwischenzeit für beide so wichtig geworden, dass die Forderung von Joanna auch auf den Zuschauer zerstörerisch wirkt. Die "emanzipierte Frau" und der "nicht mehr arbeitsbesessene Mann" (R. Benton) stehen sich in der Gerichtsverhandlung gegenüber. Zwischen den irgendwie brutal und kalt wirkenden Wortgefechten der Rechtsanwälte fängt die Kamera subtil Bilder von zwei Menschen ein, die neu erwachsen geworden, eine neue Identität gefunden haben und wieder zu Kommunikation fähig sind.

Zwischenbemerkung: Was hier bei der Gerichtsverhandlung besonders hervorsteicht, ist mir während dem ganzen Film aufgefallen: die für mich "unamerikanische" Art der Kameraführung mit vielen und langen Grossaufnahmen und einem langsamen Rhythmus der Bewegungen. Sicher Mit-Schuld daran trägt der Kameramann Nestor Almendros, der häufig für Truffaut und Rohmer hinter der Kamera stand.

Nun, das Gericht spricht der Frau das Sorgerecht zu. Dass dies keine Lösung ist, versteht auch Joanna, die am Schluss von diesem Recht zurücktritt und damit alles - ja, wirklich alles - offenlässt.

Man tut es oft und gern: sich die Frage stellen ob und wie real ein Film ist. Für mich ist eine andere Fragestellung viel wichtiger, nämlich die nach den Möglichkeiten, die ein Film aufzeigen kann oder eben nicht.

Um beim Film zu bleiben: Ted Kramer nimmt die eigentliche Produktion der Frau - nämlich sich nicht mehr mit der traditionellen Frauenrolle abzufinden - auf, indem er beginnt, seine Rolle als Mann zu reflektieren und zu verändern. Eine Möglichkeit, oder nicht?

Eine Möglichkeit, die Folgen hat.

Eine Folge davon ist die Reaktion der Arbeitswelt, die (natürlich!?) nicht erfreut ist von der Veränderung der männlichen Wertvorstellung.

Eine weitere Folge zeigt der Film in den Szenen der Gerichtsverhandlung und dann auch in der sehr emotionalen Schlusszene: erst jetzt, nachdem sie sich beide, Mann und Frau, eine neue Identität erarbeitet haben, sind sie wieder zu Kommunikation fähig.

Der Film lässt am Schluss alles offen: vielleicht auch Wege, die wir uns noch gar nicht denken können.

Regula Waldner

(GESEHEN VON IHM:)

"Ich liebe dich, Billy, Du darfst das nie vergessen." Aber der kleine Junge, der da von seiner Mutter in den Armen gehalten wird schläft eigentlich schon. Und natürlich liebt er "seine Mami" auch.





Leise, Tränen in den Augen, geht die Frau aus dem Raum. Dann rappelt sie sich zusammen, packt ein paar Sachen in einen Koffer, stellt den Koffer neben die Tür - und wartet.

Als ihr Mann wiedereinmal sehr spät - schliesslich werden die wichtigsten geschäftlichen Dinge nur zu oft bei einem späten Drink in einer Bar entschieden - nach Hause kommt, sagt die Frau, sie werde ihn und das Kind verlassen. Wenn sie bleiben würde, würde sie früher oder später aus dem Fenster springen.

Für Ted Kramer, der gerade einen entscheidenden Schritt in seiner Karriere feiern will, kommt das aus dem heiteren Himmel. Er kann es aber nicht verhindern und versucht es erst einmal gelassen zu nehmen.

Der Film KRAMER GEGEN KRAMER begründet auf dieser Stufe das weggehen der Frau nicht weiter. Der Zuschauer kann aber im weiteren Verlauf der Geschichte die Veränderungen beobachten, die Ted Kramer nun notwendig vollzieht - und dies macht es ihm möglich, die Frau zu verstehen.

Der erste Morgen allein mit dem Jungen ist eine Katastrophe. Dieser Ted Kramer hat keine Ahnung von einem Haushalt - er weiss eigentlich noch nicht einmal, wie ein Frühstück zubereitet wird. Aber der kleine Junge ist nicht so geduldig und nachsichtig, wie es Kramers Frau war: er reklamiert und wehrt sich auf seine Weise. Billy toleriert es nicht, dass sein Vater zu spät aus dem Büro nach Hause kommt und will, dass man für ihn da ist und Zeit hat sich um ihn zu kümmern. Billy will, dass man ihm Geschichten vorliest und seine Fragen beantwortet. Und er gibt keine Ruhe, wenn der Vater Zeitung lesen, oder arbeiten will. Früher hat Kramer das alles gar nicht wahrgenommen - dazu war ja die Frau, halt die Mutter von Billy da. Die hat er wohl auch nicht (mehr) wahrgenommen, aber die hat eben geschwiegen, bis sie es dann gar-nicht-mehr aushielt.

Einen entscheidenden Schritt in seiner Entwicklung macht Ted Kramer, als er wahrnimmt, dass sein Sohn glaubt, die Mutter sei weggegangen, weil er ein "böser" Junge war. Dies gibt Ted zu denken und bringt ihn dazu, was er inzwischen mit einigem Talent, aber doch noch eher widerwillig für seinen Sohn tut, nun aus ganzem Herzen zu machen.

Das Engagement für seinen Sohn, die Mehrbelastung durch den Haushalt und die nicht mehr von sich zu schiebende Vaterpflichten, bringen Kramer allerdings in seiner Firma in immer grössere Schwierigkeiten. Das führt soweit, dass er schliesslich entlassen wird. Da deutet sich denn auch ein Konflikt an, in dem heute viele Väter - mehr oder minder stark, mehr oder weniger bewusst - stehen: wenn es das Geschäftsleben und die Karriere heute erfordern, dass man beruflich eigentlich jederzeit verfügbar sein muss, so muss sich dies auch auf die Familie und die Beziehung zu ihr auswirken. Da wäre eigentlich eine Wahl zu treffen - aber diese Wahl lässt die Gesellschaft in den wenigsten Fällen zu. Dies ist denn auch einer der entscheidenden Punkte, die der Film vorbringt und kritisiert. Es ist keine Liebesaffäre etwa, welche die Kramers auseinander treibt. Die Kramers sind auch keine besonderen Leute mit besonderen Schwierigkeiten oder speziellen Problemen; im Gegenteil. Sie sind allenfalls etwas sensibler und halten ein Leben, in dem eigentlich am Leben vorbei gelebt wird, etwas früher nicht mehr aus.

Ted Kramer findet zwar in kürzester Zeit - und da grenzt der Film leider schon (fast) an ein Märchen - eine neue, wenn auch wesentlich schlechter bezahlte Stelle. Aber, jetzt taucht auch schon ein neuer Konflikt auf - wird ein weiteres Thema angeschnitten.

Die Mutter von Billy, hat inzwischen ihre seelische Krise überwunden, sich aufgefangen, eine Arbeit gefunden und möchte nun eigentlich ihren Sohn wieder bei sich haben. Wir haben nun also ganz anders als zu Beginn des Films: eine gute Mutter und einen guten Vater - ein erneutes Zusammenleben ist aber insofern nicht unproblematisch, als damit allzu leicht die alten Gewohnheiten wieder zu spielen beginnen. (Womit wir dann wieder einen schlechten Vater und eine schlecht, unausgefüllte Mutter hätten.)

Die Gerichte treten also in Aktion. Wo behutsame Gespräche notwendig wären um zu einer menschlichen Lösung zu kommen, wird mit juristischen Spitzfindigkeiten gefochten unnötiges Geschirr kaputt geschlagen und das Leid aller Betroffenen gehäuft anstatt gemildert. Auch dies arbeitet der Film von Robert Benton stark und sehr eindringlich heraus.

Um nur ein Beispiel herauszugreifen, das die Absurdität eines solchen Verfahrens deutlich zeigt: als sein Kind mit hohem Fieber krank lag, ist der Vater zu Hause geblieben und hat deshalb einen wichtigen geschäftlichen Termin verpasst. Obwohl dies für jeden vernünftigen Menschen anzeigt, dass Kramer ein verantwortungsbewusster Vater ist, wird diese Handlungsweise vor Gericht gegen ihn verwendet. Die Argumentation ist etwa so: ein Mann, der einen so wichtigen Termin einfach verpassen kann, kann auch kein zuverlässiger Vater sein. Die Frage WARUM er denn den Termin verpasst habe interessiert den Ankläger natürlich nicht.

Nun, der Film KRAMER GEGEN KRAMER lässt das Ende, den Ausgang der Geschichte offen. Aber er deutet noch an, dass die Beteiligten klüger sind, als das Gericht und schliesslich doch keine juristische, sondern eine menschliche Lösung suchen.

KRAMER GEGEN KRAMER stellt jedenfalls eines der wesentlichen Probleme unserer Zeit zu Diskussion. Und er tut dies, ohne grelle Töne, sehr sachlich und sehr ernst. Manchmal - etwa wenn sich Kramer in wenigen Wochen zum "perfekten" Vater und Hausmann wandelt, eine Sache, die sich in der Realität wohl doch nicht so schnell vollzieht - ist der Film (vielleicht) zu schön um wahr zu sein. Aber dies tut ihm keinen Abbruch. Er gewinnt damit Zeit sein Thema in voller Breite anzupacken - und er kann seiner positiven Grundhaltung, dass die anstehenden Probleme in den Griff zu bekommen sein müssten, treu bleiben.

Walt R. Vian

DATEN ZUM FILM

Regie: Robert Benton, Buch: R. Benton nach einem Roman von Avery Corman, Kamera: Nestor Almendras, Musik: Henry Purcell, Antonio Vivaldi, Darsteller: Dustin Hoffmann, Meryl Streep, Jane Alexander, Justin Henry, Howard Duff, George Loe u.a.
Produktion: USA 1979, Stanley R. Jaffe, Verleih: 20th Century Fox, Genf, Länge: 105 Min.

FRAUENROLLE - ÜBERDENKEN?

1+1=3

Die Logik der Mathematik braucht der Logik des Lebens nicht zu entsprechen. Diese Erfahrung jedenfalls macht Katarina, als sie sich eines Tages, schwanger geworden, entschliesst: das Kind zu bekommen, gleichzeitig aber ihre Beziehung zum Vater des Kindes zu lösen.

Im Titel $1 + 1 = 3$ scheint mir bereits ein Vorwurf zu liegen - an wen?, an die Gesellschaft? Der Vorwurf, dass es einer Frau nicht (oder nur schwerlich) möglich ist, ein Kind das sie will zu bekommen, ohne sich damit auch noch etwas anderes einzuhandeln - etwa einen Mann, den sie nicht will. Der Standpunkt ist einigermassen neu und mag stellvertretend für das gewachsene Selbstvertrauen der Frauen sprechen. (Bisher wurden jedenfalls eher die andern Seiten des Themas betont: "Recht auf Abtreibung" und die mit Kind sitzengelassene Frau "als Problem".) In diesem Sinn ist der neue Spielfilm von Heidi Genée ein weiterer Diskussionsbeitrag zu einem aktuellen Thema - siehe auch KRAMER VS KRAMER (in dieser Nummer von FILMBULLETIN).

Man kann es auch anders herum sagen: mit Katarina steht eine Frau im Zentrum des Films, die zwar noch nicht genau weiss, was sie will, dafür aber ganz genau weiss, was sie nicht mehr will.

Bernhard ihr langjähriger Freund und Vater des werdenden Kindes versteht das nicht - kann das wohl auch nicht verstehen. Katarina, die Schauspielerin ist, wollte mit ihm über die Aufführung reden. Bernhard gibt schliesslich zu, dass er sie gar nicht gesehen hat sondern in einer Beiz wartete. Nach der Premiere hat er das Stück nicht mehr gesehen, liess Katarina aber im Glauben, er habe ihr regelmässig bei der Schauspielerei zugesehen. Das etwa will Katarina nicht mehr. Sie schnürt die Sachen von Bernhard, die noch in ihrer Wohnung herumliegen, zu einem Bündel und drückt ihm das Bündel nach einem Abschiedsessen - von dem aber nur sie weiss, dass es das Abschiedsessen sein soll - in die Hand. Eine nächtelange Diskussion zwischen den beiden bringt nichts: Bernhard will nur wissen, was sie denn nun eigentlich will und Katarina kann ja eben nur sagen, was sie nicht will. Sie will nicht so leben wie ihre Schwester, die schweigt und hinnimmt - aber ihre Situation eigentlich auch schon nicht mehr erträgt.

Sie will ihr Kind nicht abtreiben, wie es der Arzt, den sie konsultiert in ihrer Situation für selbstverständlich hält, und wie es ihre Theateragentin 'aus eigener Erfahrung' dringend rät.

Sie will ihren Beruf nicht aufgeben. Die Frauen einer Frauengruppe aber, bei denen sie auf Verständnis zu stossen hofft, wollen ihr auch nur die Pro-

bleme verdeutlichen, die auf sie zukommen werden - "man kann ja ein Kind nicht einfach in der Garderobe liegen lassen". Mit sanfter Entschlossenheit aber bleibt Katarina dabei alles, von dem sie genau weiss, dass sie es nicht will von sich zu weisen und das was sie will erst noch zu suchen. Der Ausgang bleibt selbstverständlich offen. Immerhin endet der Film von Heidi Genée so, dass man es dieser Katarina zutraut, dass sie ihren Weg irgendwie und sei's mit Rückschlägen eben finden wird.



Wie - das ist auch nicht die Frage des Films. Und möglicherweise ist in der Tat die entscheidendere Frage, die Frage auf die es erst einmal ankommt und die Frage die weiterbringt die Frage: WIE NICHT? Mit der kompromisslosen Antwort
SO NICHT !
SO NICHT MEHR.

Walt R. Vian

DATEN ZUM FILM

Regie und Drehbuch: Heidi Genée, Kamera: Gernot Roll, Schnitt und Kostüme: Helga Bayer, Musik: Andreas Köbner, Ton: Ed Parente
Darsteller: Adelheid Arndt (Katarina), Dominik Graf (Bernhard), Christoph Quest, Dietrich Leiding, Helga Storck, Hark Bohm, ua.
Produktion: Heidi Genée Filmproduktion, Produzent: Peter Genée, Format 1:1,66, farbig, Länge: 85 Min.

SPIELE GEGEN "POLIZEILICHE" ABSICHTEN
REALITÄTEN IN MEINEM KOPF - BEI DEN 30. INT.

FILMFESTSPIELEN BERLIN

"Je näher man ein Filmfestival ansieht,
desto ferner sieht es zurück."

Gedankenstrich. Fragezeichen.

Wortspiel, in Anlehnung an ein Insert aus Alexander Kluges DIE PATRIOTIN, die an den Filmfestspielen in Berlin, in einem Nebenprogramm, einem Informationsprogramm über neue deutsche Produktionen, gelaufen ist.

Das Insert:

"Je näher man ein Wort ansieht,
desto ferner sieht es zurück."

Zum Insert: ein Wort näher ansehen - was ich mir darunter vorstellen kann: Geschichte. Ge - SCHICHT - e, ge - SCHICHT - ete Zeit, geschichtet Zeit, Zeitschichten: achthundert-vor-Christus, neunzehnhundertachtundsechzig - Ausgrabungen, in DAS Geschichte eindringen. Historisch. Erzählerisch. Ge - SCHICHT - ete Erfahrung, geschichtete Erfahrung - Lebenserfahrung, Umwelterfahrung, Zeiterfahrung-: "Der Wolf und die sieben Geisslein", "Gruppenbild mit Dame" DIE PATRIOTIN. Ein Wort ansehen und sich nicht durch Etymologie begrenzen lassen. Jean Luc Godard. Geschichte. GE(sc)H - ICH(te), geh - ich, ich gehe gleich: Geschichte Zuerst spielen, nicht zuerst fragen, ob es einen Sinn hat.

"Das vollständige Verstehen von Filmen ist Begriffsimperialismus, kolonisiert die Gegenstände. Wenn ich alles verstanden habe, ist etwas leergeworden." (Alexander Kluge, "Rohstoffe, Nachrichten" Seite 301 "Die Patriotin", Buch das nicht direkt mit dem Film zu tun hat, Verlag 2001.)

"Eine Pfütze, auf die es regnet, verstehe ich nicht. Ich kann sie sehen. Das Wort, dass ich sie verstehe, ist unsinnig. Entspannung heißt, dass ich für einen Moment selber lebe, d.h. die Sinne laufen lassen: einmal nicht Wächter sein, mit der polizeilichen Absicht, dass mir nicht entgeht." (Kluge, ebenda.) Ein Filmfestival-Bericht nach dem Modell von Kluges DIE PATRIOTIN und "Die Patriotin". Fragezeichen.

"Ueber Filmfestivals kann man schreiben wie über Kriege: Reports von Siegen und Niederlagen, Rückzugsgefechten und Frontbegradigung. Kriegsberichterstatter verlieren wohl gelegentlich Uebersicht und klaren Kopf im Schlachtgetümmel; Filmkritiker, die Festivals besuchen, geht es, fürchte ich, nicht anders. Kein Mensch ist in der Lage, über einen Zeitraum von knapp zwei Wochen pro Tag vier bis fünf Filme zu sehen und gleichzeitig,

frisch von der Kino-Front, halbwegs differenziert darüber zu schreiben. So retten wir uns in starke Posen, loben und verreissen schriller noch als sonst: Standgerichte in Sachen Film. Pardon wird nicht gegeben, oder erst, wenn es wieder mal zu spät ist." (Hans C. Blumenberg, in einem ersten Bericht über die Berliner Filmfestspiele 1980, "Die Zeit" No. 10, 29.2.1980 Seite 46)

Der Kritiker als Wächter - "mit der polizeilichen Absicht, dass ihm nichts entgeht" - muss auf einem Filmfestival, insbesondere von der Grösse Berlins, scheitern. Aber auch das vollständige Verstehen wollen, wenigstens jener Filme, die er sehen kann, wird zur Ueberforderung.

Ueberforderung kann Aggression heraufbeschwören, Aggression die schrillen Töne, "die Standgerichte in Sachen Film."

Kritik als Bewachung, mit der kritischen Absicht, das dem Kritiker nichts entgeht, ist aber nicht nur Anspruch des Kritikers an sich selbst: es ist dies auch der Anspruch des Lesers an "seinen" Kritiker. (Wahrscheinlich: Wenn sich der Kritiker diesem Anspruch entzieht, wird er nicht mehr gelesen. Wenn er nicht mehr gelesen wird, wird er nicht mehr gedruckt, nicht gedruckt, wird er nicht mehr bezahlt, nicht bezahlt kann er nicht leben und Filme sehen. Demnach auch wahrscheinlich: er nimmt den Anspruch auf, macht ihn zu seinem eigenen - und wo dem Anspruch nicht zu genügen ist, weiss er wenigstens den Anschein zu wahren. Das System reguliert sich selbst.)

Also doch: "Je näher man ein Filmfestival ansieht, desto ferner sieht es zurück" - Gedankenstrich, Fragezeichen.

"Die meiste Zeit ist Gabi Teichert verwirrt. Das ist eine Frage des Zusammenhangs." DIE PATRIOTIN

Am ersten Festivaltag gibts nur einen Film, am zweiten bereits so viele, dass sie einer allein schon nicht mehr alle sehen kann. Ich sitze über den Programmen und sinne nach Möglichkeiten, möglichst viele Filme vollständig zu sehen. Sehr weit komme ich damit nicht, aber immerhin, am zweiten Tag bin ich, zeitig aufgestanden, einen langen Weg hinter mir, gerade zur Stelle, als mitgeteilt wird, aus welchen Gründen der vorgesehene Film nicht gezeigt werden kann. Anstelle des Films dann ein Gespräch mit den Film-machern im nahen Kaffee. Während des Gesprächs kurz die Ueberlegung: wenn ich jetzt nicht aufstehe verpasse ich den Anfang des Films der Alternative eins war - ich entscheide gegen den Film und für das Gespräch. Als wir wieder auf der Strasse stehen, Blick auf die Uhr, es reicht gerade noch zum Anfang von Film-Alternative zwei. Der Titel kommt mir zwar bekannt vor, aber das kann's schon mal geben. Die erste Einstellung kommt mir auch bekannt vor und die zweite bestätigt, dass ich den Film schon gesehen hab. Raus, Kinowechsel, langer Marsch und ich schaffe gerade noch die letzten zwanzig Minuten (Film Alternative eins):

ich sehe Bilder und Szenen, die ich nicht verstehe.

Nachträgliche Befragung von Kollegen, bringt auch keinen Aufschluss. Die

fraglichen Szenen werden nicht durch vorangegangenes, verpasstes, erhellt
- verständlich.

Godards Videobänder sind in Berlin, sie wären "am Rande" der 30. Internationalen Filmfestspiele zu sehen: 6 FOIS 2 und FRANCE TOUR DETOUR DEUX ENFANTS - die Vorführzeiten sind ungünstig, die Vorführung ist abgelegen. Die Filmfestspiele sind nicht der Ort, sich das in der vollen Länge in Ruhe anzusehen.

Das vollständige Verstehen
von Filmen
ist Begriffsimperialismus,
kolonialisiert die Gegenstände.

Wenn ich alles verstanden habe,
ist etwas leergeworden.

Alexander Kluge

Ein Band von 6 FOIS 2 - SUR ET SOUS COMMUNICATION seh ich mir aber dennoch an. Wer will mag denken, "mit der polizeilichen Absicht, dass mir nichts entgeht", allerdings entgehen mir dadurch andere Filme.

Zwei Tassen Kaffee, mit Unterteller, auf einer Fläche, zwei Löffel, ein Aschenbecher, zwei angebrochene Pakete Gauloise blau, zwei Hände, eine davon mit brennender Zigarette, die gelegentlich von unten ins Bild geraten, bzw von oben.

Deutung: zwei Personen, die vor einem Tisch sitzen, einander gegenüber sitzen, Kaffee trinken, rauchen - miteinander reden.

Ein einfaches Bild, ein viel-sagendes Bild, ein Bild das die Länge des Bandes beibehalten wird. (Dazwischen geschnitten sind "optische Erläuterungen" zu den Gesprächen.)

Das Bild ist nicht zu verstehen, es ist nur zu sehen. Der Zuschauer kann, so er sich nicht ärgert, dass er nichts versteht, sich über diesem Bild entspannen. Das Bild ist ebensowenig langweilig wie die Pfütze auf die es regnet. Wohltuend: das Bild überfordert nicht.

Ich beschliesse auf diesem Festival Bilder zu sammeln. (Andere sammeln auch: mögliche Preisträger, möglichst viele Filme, gesehene Stars, seltene Filme, letzte Vorführungen von Kopien, die danach nicht mehr spielbar sind - warum also nicht: "Bilder"?) Die Preisgabe der Wächter-Funktion macht mir zwar noch zu schaffen. Der Anspruch ist dermassen verinnerlicht, dass sich Schuldgefühle breit machen. Die Preisgabe des Anspruchs lässt aber neue Erfahrungen zu.

"Alles dies verkehrt sich ineinander, geht miteinander um. Sachlich daran ist gar nichts. Mimikry: 'So tun als wäre es sachlich'." (Kluge, Rohstoffe "Die Patriotin" Seite 269)

Oder:

"Sprachlich ist es in gewisser Hinsicht ein Durcheinander, liest man nicht-sprachlich, ist es unser Alltag." (Kluge "Die Patriotin" Vorwort Seite 7.)

Allein macht das auch nicht seelig.

Allein bringt das auch nicht weiter.

Als Gegensatz aber -

Ohne Gegensätze gibt es keine Wahrnehmung. Ein weisser Punkt in einer weissen Fläche ist denkbar, aber nicht wahrzunehmen, eine schwarze Fläche in einer schwarzen Fläche ist nicht zu sehen. Wir brauchen Gegensätze um überhaupt etwas zu erkennen.

" 'Wenn Sie ein Kind etwas lehren, so hindern Sie es daran, es selber zu entdecken'. So hat Piaget in Washington, auf einem Kongress von US-Behavioristen, ruhig und passiv der Erscheinung nach, referiert. Das Bild des Kristallsplitters (eigenes Lernen). Und jetzt meldet sich einer der Behavioristen: 'Herr Piaget, das leuchtet mir ein, aber wie könnte man lernen, es zu beschleunigen?' Und so behält Piaget, ohne viel gesagt zu haben, recht, da eben der US-Pädagoge aus dem Referat mit seiner Fragestellung bewaffnet, nichts hatte lernen können. Es lässt sich nichts beschleunigen, wenn ich das Aufblitzen eines Einfalls beobachte, oder ihn habe, oder ich träume usf." (Kluge, Umgang mit Sümpfen, Ruinenkunde, "Die Patriotin" Seite 224) Kinobilder auch mal abgelöst von der Geschichte, die sie illustrieren, betrachten.

Es muss ja Gründe geben, warum die Bilder schön oder hässlich sind, wie aus den fünfziger Jahren wirken usf. Es muss ja Gründe geben, warum bestimmte Bilder vorkommen, andere Bilder fehlen. Zwei Kaffeetassen, ein Aschenbecher, Zigaretten -

Spiele.

Gedankenspiele.

Zuerst spielen, dann nach dem Sinn fragen. "Wenn ich die Fallgesetze weiss und vorher als Drehbuch aufschreibe, um sie genehmigen zu lassen, so müsste ich mich ja nicht in den Turm von Pisa stellen und Bälle nach unten werfen." (Kluge "Die Patriotin" Seite 285)

(Uebrigens auch beim Schreiben:

Es gibt nicht nur die Möglichkeit gewonnene Erkenntnis schriftlich festzuhalten.

Möglich ist auch Schreibend aufzubrechen

- ins Ungewisse.)

Das Risiko, dass beim "runterwerfen von Bällen" gar nichts weiter rauskommt, muss man eingehen.

DIE PATRIOTIN dann, traf - bei mir wenigstens - genau ins Schwarze.

Walt R. Vian

PS: Von Filmen, die ich - trotz allem natürlich auch - gesehen habe, wird bei Gelegenheit noch die Rede sein.

sechs mal
jährlich etwa
je 40 Seiten
(Abo. Fr. 12.-)

110

OKTOBER 1979

Film
bulletin



Bestellungen an
Kath.
Filmkreis Zürich
Postfach 2394
8023 Zürich

Nr. 109: Aus meinen Notizbüchern . NOSFERATU . MESSIDOR .
REMEMBER MY NAME . BROT UND STEINE . Aus unserer Arbeit:
MEDIENWOCHE OLTEN

Nr. 110: Kleine Vorstösse zur Selbstverwirklichung - oder: NICHT
MEHR NUR DEN MIST VOR AUGEN HABEN (LES PETITES FUGUES)
Die anonymen Wohnsilos am Rande der Städte - oder: DER DRANG
INS FREIE ZU GEHEN (GRAUZONE) . THE HARDER THEY COME .
Oh Schnecke! Mit einer Schnecke bei den Marx Brothers . (u.a.)

Nr. 111: Kleine Dokumentation zum Filmmarathon Jean-Pierre Mel-
ville: LE SAMOURAI . 22 Seiten Interview: Rui Nogueira im GE-
SPRÄCH MIT JEAN-PIERRE MELVILLE . Werkstatt: BEI DEN DREH-
ARBEITEN ZU VÖLLEREI ODER DAS INSELFEST

Nr. 112: Schweizerische Filmförderung - oder DAS SCHWEIZER-
(FILM)MACHEN . Xavier Koller und seine Filmgroteske DAS GE-
FRORENE HERZ . Carlos Saura: LOS OJOS VENDADOS . Neue
Spielfilme im 16-mm-Verlei: BAKO - L'AUTRE RIVE und SONNE
DER HYANEN . Dossier: ZÜRCHER FILMPREIS 1979 (u.a.)

IN EIGENER SACHE

Es ist mittlerweile auch schon zur Tradition geworden, dass wir die Dokumentation zum FILMMARATHON in unser FILMBULLETIN einbauen. Bisher wurde dies dann immer auch gleich der Hauptbeitrag einer Nummer - die "Titelgeschichte" sozusagen. Dass dies aber keine unumstössliche Maxime ist, zeigt der Beitrag zum 8. FILMMARATHON: "ABENTEUERFILME oder das Kino als Mummenschanz" ist ein Beitrag dieser Nummer unter anderen.

Das war eigentlich schon immer unser Ziel. Die Dokumentationen wurden dann aber jeweils so umfangreich, dass für anderes wenig Platz blieb - vorgesehene wegfallen musste, um den Umfang einer Nummer nicht zu sprengen.

Unsere Mittel und Möglichkeiten sind begrenzt. Das dürften wir selbst am besten wissen. Dass wir unter diesen Voraussetzungen Schwerpunkte, dennoch eher auf Ausgefallenes, Experimentelles richten, mag taktisch falsch sein. Andererseits scheint es mir aber gerade eine wesentliche Aufgabe, in Freiräume vorzustossen, diese auszunützen und nötigenfalls auch bis zum äussersten zu verteidigen. Dabei mag einiges daneben gehen - wer etwas wagt kann auch auf die Nase fallen.

Wir müssen dabei in Kauf nehmen, dass dies für den Leser nicht immer sehr attraktiv sein dürfte. Andererseits - so meinen wir wenigstens - müsste es doch letztlich auch im Interesse des aufgeschlossenen Lesers sein, dass wir nicht nur auf Erprobtes und bewährte Methoden setzen.

(Leser-Reaktionen sind jederzeit willkommen und werden so oder anders bestimmt in die Auseinandersetzung mit einbezogen.)

Es geht dabei nicht darum klüger sein zu wollen als andere - oder sonst so nen' Quatsch.

"Filme, die den Filmemacher nicht mehr überraschen, werden im Zweifel immer schlechte Filme sein. Sie werden auch den Zuschauer nicht überraschen." (Kluge)

Es geht allenfalls darum neue Erfahrungen zu machen, das "gesammelte Erfahrungsgut der Menschheit selber zu erproben - auch: selbst Ueberraschungen zu erleben.

Nicht ausgewogen, aber mit Mass. So wie's gerade Spass macht und förderlich scheint.

Das Gespräch über den Film Noir ist eine - eher zurückhaltende, vorsichtige - Variante. Der Beitrag zu den Filmfestspielen Berlin wahrscheinlich ein Versuch, der den meisten schon zu weit zu gehen (oder ganz einfach: unmöglich) scheint.

Sei's drum

Walt R. Vian

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

KURZ BELICHTET (Hinweise auf Veranstaltungen)	2
Plauderei am Nachmittag: Filmpodium Retrospektive FILM NOIR (2. Teil)	3
Dokumentation zum 8. Filmmarathon	
ABENTEUERFILME oder DAS KINO ALS MUMMENSCHANZ	19
Daten zu den gezeigten Filmen	24
Liste mit einigen wichtigen AMERIKANISCHEN ABENTEUERFILMEN (1920-1960)	27
Hinweise auf Publikationen ZUM ABENTEUERFILM	28
Filmbesprechungen: KRAMER VS KRAMER (gesehen von Ihr)	31
KRAMER VS KRAMER (gesehen von Ihm)	
EINS PLUS EINS GLEICH DREI	37
Spiele gegen "polizeiliche" Absichten Realitäten in meinem Kopf bei den 30. INTERNATIONALEN FILMFESTSPIELEN BERLIN	39

Fotos: Cinemathèque Suisse, Lausanne . Oesterreichisches Filmmuseum, Wien . 20th Century Fox Film Corporation, Genf . Bilderdienst Filmfestspiele, Berlin.

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian, Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: Ruth Hahn, Druck: Rotag AG, Langstrasse 94, 8026 Zürich, End-Fertigung: Werkstatt für Behinderte, Bülach, Abonnemente und Vertrieb: Peter Müller, Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich, Postfach 2394, CH-8023 Zürich.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 2.50, das Abonnement im Jahr sFr. 12.-- (Ausland inklusive Versandkosten sFr. 18.--). Preis für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

Heute hat das Abenteuer keineswegs an Faszination eingebüsst, im Gegenteil: vom Abenteuerspielplatz über Abenteuerurlaub, von Heftchenproduktion bis zur Werbung wird der Begriff wie kein anderer ausgebeutet, denn die Abenteuerlust verkümmert nicht einfach wie ein nutzlos gewordenes Organ, sondern entspringt den Tiefen des menschlichen Gemüts. Trotz unserem Wohlstandszoo, unserem spannungslosen Behagen sucht sich die Sehnsucht nach Abenteuern ihren Weg. Wenn sie kein reales Betätigungsfeld mehr findet, tobt sie sich in Spielen aus - und dazu gehört auch das Kino.

Wolfram Knorr