Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 120

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

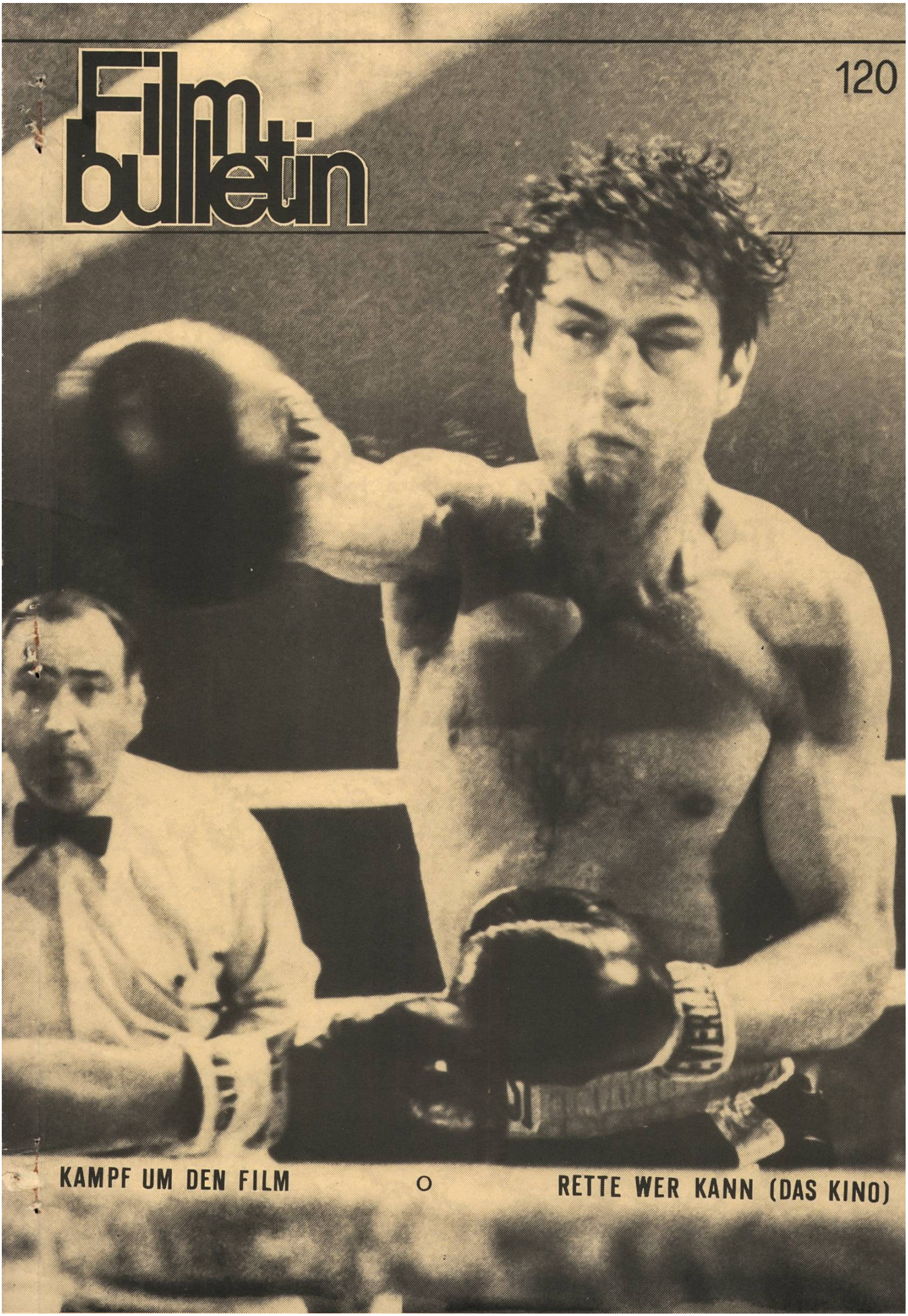
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.08.2025

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

Film bulletin

120



KAMPF UM DEN FILM o RETTE WER KANN (DAS KINO)

KURZ BELICHTET

Filmpodium und Filmkreis:
10. FILMMARATHON: FULLER IN CONTEXT. Zum 10. Mal und darum etwas umfangreicher als sonst - also Freitag, Samstag, Sonntag - voraussichtlich 13., 14. und 15. November mit Filmen von Samuel Fuller im Hauptteil und Filmen, an denen er mitgewirkt, die er beeinflusst hat oder die ihm einfach gefallen im Umfeld. Denkbar sind: PIERROT LE FOU, Godard; UNDERWORLD, Sternberg; SUNRISE, Murnau; THE INFORMER, Ford; LA GRANDE ILLUSION, Renoir; DER AMERIKANISCHE FREUND, Wenders.

AJM -Visionierungstage:
FILME UND DIAS ZUM THEMA SUCHT (2. September in Zürich). Die AJM möchte eine Uebersicht über das Angebot an AV-Medien (Filme, Diareihen) zum Thema Sucht (Alkohol, Drogen, Nikotin, Tabletten...) geben.
Programme/Anmeldung: Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien AJM, Postfach 4217, 8022 Zürich, Tel. 01/ 242 18 96

Experimentalfilme:
"Filme, die wir nicht sehen wollen, oder rauslaufen, weil wir uns nicht aufgeilen können, wenn wir sie nicht sofort sezieren können. Filme, die Filme meinen. Filme, die sich mit den Grundelementen des Mediums beschäftigen. Filme, die uns andere Möglichkeiten eröffnen, wenn wir sie trotzdem anschauen."
Jeweils 17 Uhr, öffentlich und gratis im Kunstgewerbemuseum, Zürich. (Info: Tagblatt, Filmpodium, Filmzentrum)
Donnerstag 10.9. TOM, TOM, THE PIPER'S SON, Ken Jacobs USA 1969, 115 Min. sw, stumm.

Neu im Heyne-Verlag:
WESTERN GESCHICHTE 1540-1894, Joe Hembus. Der Band 2 des schon zum Klassiker gewordenen umfassenden und geradezu mustergültigen "Western-Lexikon" von Joe Hembus ist jetzt als Nachdruck der Hanser Originalausgabe auch im Heyne-Verlag erschienen. Damit wird auch dieser Band für jeden Interessierten erschwinglich, sind doch die 690 Seiten gepackte Information für ganze (DM) 12.80 zu haben.
HEYNE FILMBIBLIOTHEK: "In dieser Taschenbuch-Edition werden die grossen Filmstars und Regisseure vorgestellt. Jeder Band gibt einen Ueberblick über ihr Leben und Werk. Daneben erscheinen auch Themenbände. Jeder Band ist reich illustriert und enthält eine Filmografie." Soweit der "Klapptext". Günstig ist auch hier wieder der Preis, jeder Band unter (DM) 8.--, dass die Bände eher der Populär-Literatur zuzurechnen und natürlich nicht über jede Kritik erhaben sind, soll jeder selbst in Rechnung stellen.
In letzter Zeit herausgekommen sind: "Preussens Glanz und Gloria im Film", "Mae West", "Charlie Chaplin", "Rita Hayworth", "Jane Fonda", "Gary Cooper", "Heinz Rühmann", "Romy Schneider" - auf den einen oder andern Band werden wir bei Gelegenheit noch eingehen.

RAGING BULL

"ICH WAR BLIND UND JETZT KANN ICH SEHEN"

So, for the second time, (the Pharisees)
summoned the man who had been blind and said:
"Speak the truth before God.
We know this fellow is a sinner."
"Whether or not he is a sinner, I do not know,"
the man replied.
"All I know is this:
once I was blind and now I can see."

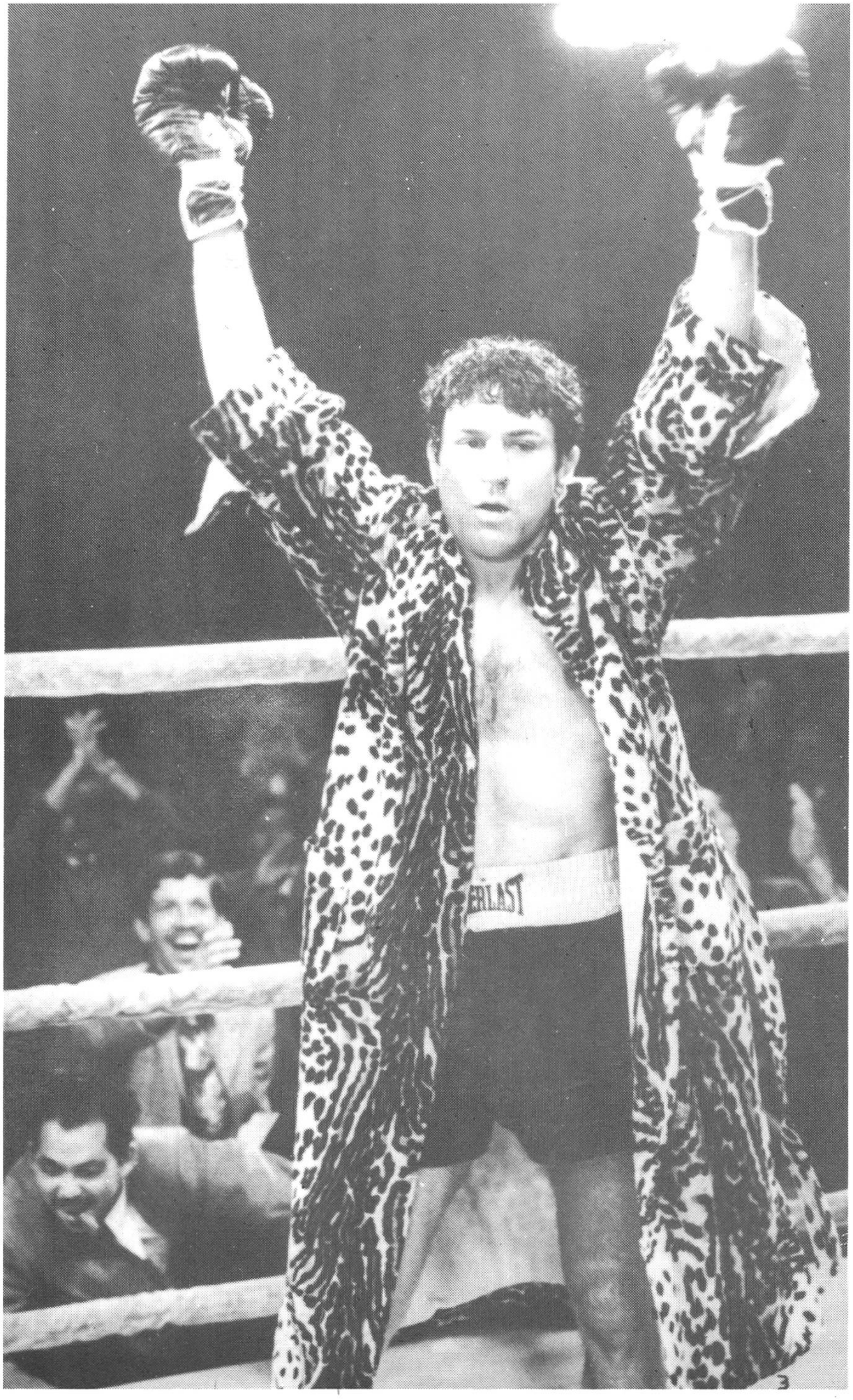
Johannes 9, V. 24, 25
zitiert nach RAGING BULL

Der von Robert De Niro verkörperte Jake La Motta sitzt in seiner Küche. Sein Bruder, Trainingspartner und Manager Joey (Joe Presci) ist auf einen Sprung vorbeigekommen, um sich etwas mit ihm zu unterhalten. Da will Jake plötzlich, dass sein Bruder in schlägt - mit den blossen Fäusten ins Gesicht schlägt.
Gut 10 Jahre später, Jake, jetzt der herausgeforderte Mittelgewichts-Weltmeister, hängt stark gezeichnet in den Seilen. Sein Gegener 'Sugar' Ray Robinson zögert zuzuschlagen, da Jake nicht mehr deckt, sich nicht mehr wehrt. Aber Jake gibt sich auch als Geschlagener nicht geschlagen, im Gegenteil, er fordert seinen Gegner heraus: schlag doch zu.
Und da kommen sie dann, die Schläge: unerbittlich hämmern sie auf den Kopf, der bald schon nichts mehr mit einem menschlichen Antlitz gemein hat, sich aber ebenso unerbittlich immer noch als Herausforderung darbietet - bis die Kampfrichter dem grauslichen Schauspiel ein Ende bereiten. Benom-

men wankt Jake in die Ecke des Siegers, bevor er von seinen Betreuern, auf deren Schultern hängend, weggeschleift wird, tappt diesem ungelenk auf die Achsel und stammelt, als Sugar Ray sich ihm zuwendet: "Du hast mich nicht zu Boden gekriegt, nicht ein einziges Mal bin ich zu Boden gegangen."

Nocheinmal sechs Jahre später wird Jake La Motta, da er angeblich gegen die Prostitution Minderjähriger in seinem Nachtclub in Miami nicht eingeschritten war, ins Gefängnis geworfen. Die Zellentür fällt hinter ihm ins Schloss. Es ist keiner mehr da, dem etwas zu beweisen wäre - es ist aber auch keiner mehr da, der zuschlägt. Und dennoch findet Jake nur eine Möglichkeit, mit der Situation umzugehen: mit seinen Fäustrn und mit seinem Kopf hämmert er gegen die unnachgiebigen Wände seiner Zelle - das ist seine Ausdrucksform, seine Sprache.

Martin Scorseses Film RAGING BULL, der bekanntlich auf einer Autobiografie des wirklichen Jake La Motta beruht, ist sowohl durch "völligen Realismus" als auch durch "totale Subjektivität" geprägt. Was Orte, Umstände und Ereignisse betrifft, so war man auf geradezu dokumentarische Genauigkeit bedacht - wobei dieser Eindruck durch fo rmale Dinge, wie die jeweils eingeblendeten "Orientierungs"-Titel, auch hervorgerufen und bestätigt werden soll. Es ist nun aber nicht etwa so, dass die Laufbahn des Boxers realistisch und das Privatleben La Mottas subjektivistisch geschildert würde, im Gegenteil: der Gegensatz ist in den meisten Szenen direkt enthalten. Als Beispiel seien die Kampfszenen im Ring genannt: die Kampfrituale - Ansage, Rundenglocke, Kommentare des Reporters -, die Farben schwarz/weiss entsprechen dokumentarischer Genauigkeit, aber jede dieser Szenen ist auch durch akustische und visuelle Verformungen - Dröhnen der Hiebe, Wegblenden des Zuschauersgebrülls,Verlangsamung der Bilder - geprägt, die den extrem subjektiven Standpunkt deutlich einbringen.
Man kann diese Verformungen als Ausdruck für Jakes Obsession - im Faustkampf und insbesondere im Einstecken der Schläge des Gegners seine Selbstbestätigung zu finden - nehmen und sieht sie durch ähnliche Verformungen bei Jakes zweiter Obsession - nämlich seiner Eifersucht auf Vicky - bestätigt: wenn Vicky einen andern Mann auch nur grüsst, werden die Umweltgeräusche weggeblendet und die Bilder - synonym für Jakes Empfindung - "schmerzhaft" verlangsamt.
La Mottas Box-Stil wurde von Fachleuten beschrieben als: Aufsaugen aller Schläge, die der Gegenr austeilen kann, dann den ermüdeten Gegenr treffen und dadurch siegen. Das dürfte sein, was Scorsese am Stoff faszinierte: ein Mann, der alle Strafe, die ihm zuteil wird, überwindet - wobei die Kämpfe nur die Chronologie markieren, die schliesslich zur Erlösung führt. In diesem Sinne könnte das Zitat aus dem Johannes Evangelium, das Scorsese seinem Film nachstellt, eigentlich schon als Besprechung von RAGING BULL genügen. Der Film ist, nach Scorseses Absicht, die Illustration des Zitates - RAGING BULL erzählt in Bildern die Geschichte eines Mannes, der "blind war und jetzt sehen kann".
Am deutlichsten wird das wohl in Jakes Beziehung zu seinem Bruder: Jake braucht Joey, als Trainigspartner, Manager, Vermittler und einzigen Freund,


EVERLAST

aber er behandelt ihn schlecht, kommandiert ihn herum und droht ihm mit Prügel. Auf dem Höhepunkt seiner Eifersucht verdächtigt Jake sogar Joey eines intimen Verhältnisses mit Vicky und schlägt seinen kleinen Bruder spitalreif, worauf Joey mit seinem grösseren Bruder bricht. Obwohl Jake Joey jetzt mehr den je brauchen würde, ist Jake noch nicht einmal in der Lage sich (auch nur telefonisch) bei Joey wenigstens zu entschuldigen. Aber Jahre später, als Jake sich eine eigene Existenz aufgebaut hat und seinen Bruder weniger denn je braucht, kann er auf Joey zugehen und ihn bitten - zum ersten mal bitten! - ihn wieder als seinen Bruder anzuerkennen.

Wer den aufgedunsenen Jake da vor dem Spiegel sich zurechtmachen und probeweise seine Zitate - etwa Marlon Brando aus ON THE WATERFRONT: "I could have been a contender, instead of a bum, which is what I am" - abspulen sieht, mag an Sternbergs DER BLAUE ENGEL denken, wo ein heruntergekommener Professor Unrat, in der Garderobe hinter der Bühne sein Spiegelbild betrachtend, die Selbstaufgabe repräsentiert. Die Struktur von RAGING BULL mit dem ganzen Gegensatz bereits in den ersten Bildern, legt aber doch die andere Deutung nahe:
Das rituelle "Warmlaufen" vor einem Auftritt, es ist geblieben, auch Jakes Sprache, seine neue Ausdrucksweise hat noch immer etwas formelhaftes, rituelles: "Give me a stage where this bull here can rage. And althougth I can fight I'd much rather recite... that's entertainment." Nichtsdestoweniger ist Jake einen weiten Weg gekommen: Er hat nicht nur an Gewicht zugenommen - er ist, wenn man das grosse Wort will, auch menschlich gewachsen.

Walt R. Vian

PS. Diese Besprechung wurde eigentlich für Leser konzipiert, die den Film gesehen haben.

DIE WICHTIGSTEN DATEN ZUM FILM

Regie: Martin Scorsese, Drehbuch: Paul Schrader, Mardik Martin, nach einem Buch von Jake La Motta mit J. Carter und P. Savage, Kamera: Michael Chapman, Kameraoperateure: Joe Marquette, Eddie Gold, Schnitt: Thelma Schoomaker, Musik arangiert von Robbie Robertson, Musikausschnitte zusätzlich aus "Cavalleria Rusticana" ua. Songs von "Stornelli Fiorentini", Carlo Buti bis "Bye, Bye, Baby" Marilyn Monroe, Kostüme: Richard Bruno, John Boxer, Tonaufnahme: Les Lazarowitz, Michael Evje, Tonmischung: Donald O. Mitchell, Bill Nicholson, David J. Kimball, Berater: Jake La Motta, Technischer Berater: Frank Tophan, (Boxen) Al Silvani.
Darsteller: Robert De Niro (Jake La Motta), Cathy Moriarty (Vickie La Motta), Joe Pesci (Joey La Motta), Frank Vincent (Salvy), Nicholas Colasanto (Tommy Como), Johnny Barnes ("Sugar" Ray Robinson) u.v.a. einschliesslich Martin Scorsese (Kurzauftritt als Bühnenhelfer).
Produktion: Robert Chartoff, Irwin Winkler (in Association mit Peter Savage) für United Artists. Ausführender Produzent Hal W. Polaire, Produktionsmanager: James D. Brubaker. Schwarz/weiss, Teile farbig, Kopien von Technicolor, Länge 129 Min., USA 1980.

Kleine Filmografie (amerikanischer) BOXER-FILME

1914	THE KNOCK OUT, mit Chaplin, F.Arbuckle	Mac Sennett
1915	THE CHAMPION	Charlie Chaplin
1926	BATTLING BUTLER	Buster Keaton
1926	TELL IT TO THE MARINES	George Hill
1931	THE CHAMP	King Vidor
1932	WINNER TAKE ALL, mit Jimmy Cagney	Roy Del Ruth
1933	PRIZEFIGHTER AND THE LADY, m. Max Baer	W.S. Van Dyke
1937	KID GALAHAD, mit E.G. Robinson, H. Bogart	Michael Curtis
1938	THE CROWD ROARS	Richard Thorpe
1940	CITY FOR CONQUEST, mit James Cagney	Anatole Litvak
1941	RINGSIDE MAISIE	Edwin Marin
1942	GENTLEMAN JIM, mit Eroll Flynn	Raoul Walsh
1943	THE MAN FROM DOWN UNDER, m. Laughton	Robert Z. Leonard
1947	BODY AND SOUL, mit Jack Garfield	Robert Rossen
1947	KILLER MAC COY *	Roy Rowland
1949	THE SET-UP, mit Robert Ryan	Robert Wiese
1949	THE CHAMPION, mit Kirk Douglas	Kramer / Robson
1952	GLORY ALLEY	Raoul Walsh
1953	TENNESSEE CHAMP	Fred Wilcox
1953	THE JOE LOUIS STORY	Robert Gordon
1954	L'AIR DE PARIS, mit Jean Gabin	Marcel Carné
1955	A KID FOR TWO FARTHINGS	Carol Reed
1956	THE HARDER THEY FALL m. Humphrey Bogart	Mark Robson
1956	WORLD IN MY CORNER, mit Audie Murphy	Jesse Hibbs
1957	SOMEBODY UP THERE LIKES ME m.Newman	Robert Wise
1962	KID GALAHAD, mit Elvis Presley (Remake)	Phil Kartson
1963	I MONSTRI, mit Vittorio Gassmann	Dino Risi
1965	THE WALKOVER	J. Skolimovsky
1970	THE GREAT WHITE HOPE	Martin Ritt
1972	FAT CITY	John Huston
1976	ROCKY, mit Silvester Stallone	John G. Avildsen
1979	THE CHAMP (Remake)	Franco Zeffirelli
1979	ROCKY II	Silvester Stallone
1980	RAGING BULL, mit Robert De Niro	Martin Scorsese

* Remake von THE CROWD ROARS

Kein Anspruch auf Vollständigkeit. Auch sind die Grenzen des "Boxer-Films", insbesondere zum Film Noir fliessend. Widmark in THE STREET WITH NO NAME benutzt das Gyn (Trainingshalle der Boxer) als Unterschlupf für seine Gangsterorganisation, Lancaster als der Schwede in iodmaks THE KILLERSwar Boxer, desgleichen Belmondo in Melvilles L'AINE DES FERCHAUX. In Cukors "klassischem" Tracy-Hepburn Film PAT AND MIK spielt Tracy einen Sportreporter, der einen Boxer zum Freund hat und SWINGFEVER ist sogar ein Musival um einen Ex-Champion.

WO SIND SIE ZU SEHEN: EXCHAMPIONS DES KINOS

... Ich setze fort meine Serie mit
Billie Papke
Billies grösster Kampf
War der berühmte Revanchekampf gegen Stanley Ketchel
Der Kampf aller Kämpfe
Damals wurde zum ersten Male gehört
Der Name: menschliche Kampfmaschine.
Wie eine Maschine
Schlug der rauhe Ketchel
Billie das Herz aus dem Körper.
Aber Billie war an diesem Tage gross
Eine Klasse für sich, unschlagbar.
Selbst auf schwankenden Füssen
Stehend, schlug er den ehernen Ketchel k.o. ...

Aus: "Gedenktafel für 9 Weltmeister"
von Bertolt Brecht

"Diesen Film kann man nicht vergleichen mit Produktionen wie etwa ROCKY," - so Martin Scorsese über RAGING BULL -: "Er spielt zwar im gleichen Milieu, nutzt die Elemente dieses Genres, aber er ist - und das unterscheidet ihn fundamental - ein realistischer Film. Es geht hier weniger um ausgeklügelte Kampfszenen, als vielmehr um ein sozialpsychologisches Porträt. Mein Ziel war es, die Veränderungen, die in diesem Menschen stattfinden, deutlich zu machen. Gezeigt werden soll, wie die sozialen Bedingungen aus dem Menschen Jake La Motta eine skrupellose Kampfmaschine machen, wie er zum Aussenseiter wird, weil er sich seine eigene Gesetze schafft. Insofern ist er verwandt mit Charlie aus MEAN STREETS, mit Travis Bickle aus TAXI DRIVER. Sie alle kämpfen mit dem Rücken zur Wand, haben sich in diesem System verloren".
RAGING BULL erscheint wie eine Synthese aus Scorseses bisherigem

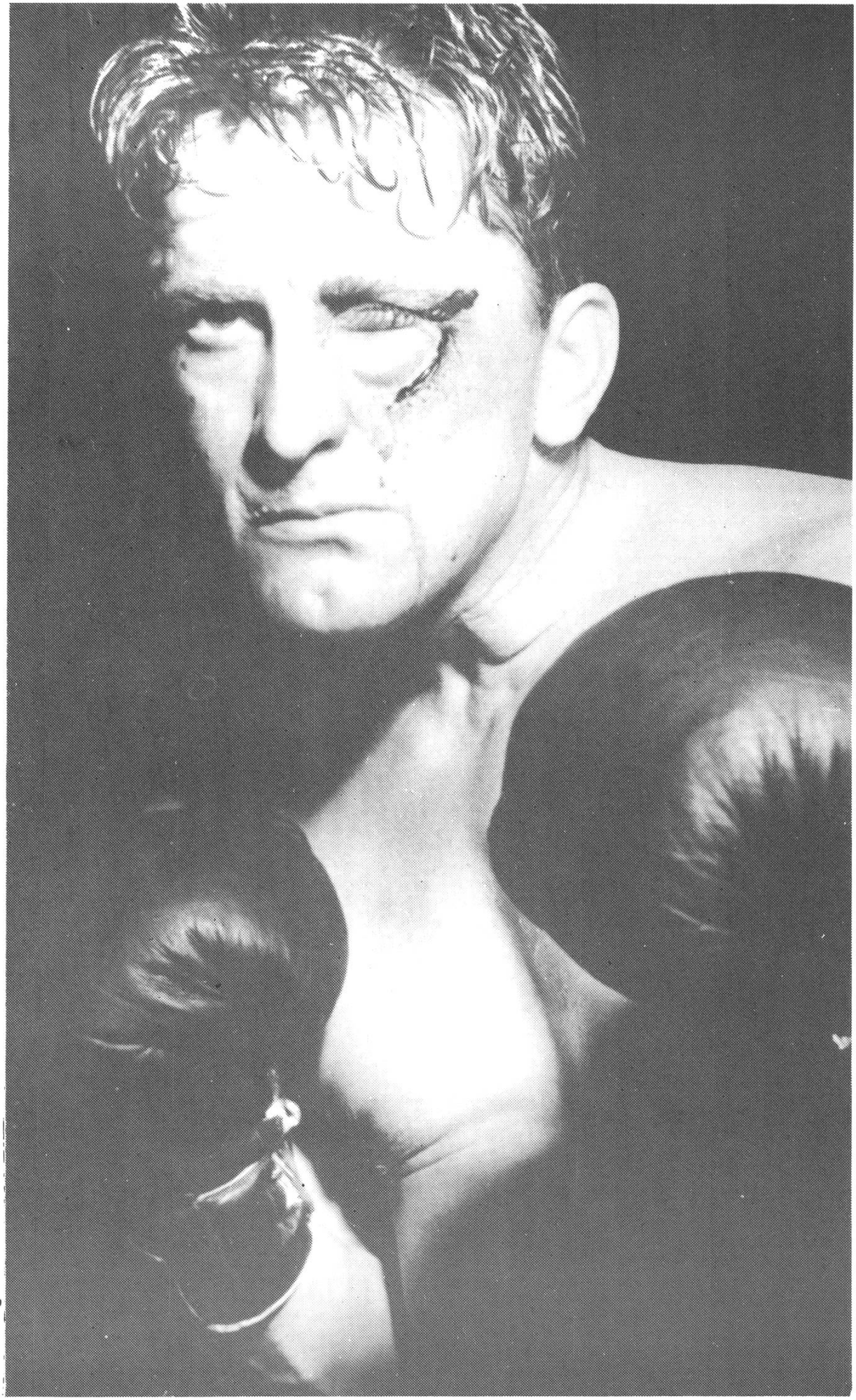
Schaffen, einer Kreativität, an der seit einigen Jahren auch der Drehbuchautor Paul Schrader beteiligt ist, der daneben bereits seine ersten, von starkem Gefühl für Sünde und Gnade geprägten Filme, wie etwa HARDCORE und AMERICAN GIGOLO (Filmbulletin No. 115) inszeniert hat. Wieder taucht in RAGING BULL die mythisierte Kindheitswelt der Italo-NewYorker auf, die zerstörerische Bruderbeziehung aus MEAN STREETS, die Einsamkeit des Amokläufers aus TAXI DRIVER. Wieder werden die Rituale und Manierismen der Mafiosi im New Yorker Stadtteil "Little Italy" zelebriert. Martin Scorsese arbeitet aus einer starken Bindung an jenen gesellschaftlichen Hintergrund, dem er selber entstammt. Seine Filme, von MEAN STREET bis RAGING BULL verweisen auf den sozialen und ethnischen Schmelztigel New York, eine Stadt, die für Scorsese alle Widersprüche eines gesellschaftlichen Systems in sich zu vereinigen scheint, spiegeln jeweils auch die Gewalt in dieser Stadt wider.
Ein New York der Gegenwart also, wie es der Einwanderersohn Martin Scorsese erlebt. Etwas andere Empfindungen mögen vierzig Jahre zuvor den gebürtigen Russen Anatole Litvak (1902 bis 1974) bewegt haben, als er in CITY FOR CONQUEST (1940) ein gefühlvolles, dank der bulligen Präsenz des Hauptdarstellers James Cagney jedoch eindrückliches Drama um den sozialen Aufstieg, Ruhm und Erfolg entwarf. Bei Litvak waren es zwar ebenso die sozialen Bedingungen, die einen Menschen zur Kampfmaschine werden liessen; im Gegensatz zu Jake La Motta wird der von Cagney dargestellte Boxer in CITY FOR CONQUEST nicht von Egoismus getrieben, sondern vom Willen, seinem mittellosen, aber hochbegabtem Bruder das Studium der Musik zu ermöglichen. Die Stadt wird "erobert", indem das Opfer des einen die Entfaltung des anderen ermöglicht. So steht zum Schluss der nach üblen Machenschaften der Box-Mafia halbblinde Ex-Champion fast verinnerlicht in seinem Zeitungskiosk und erkennt in den pathetisch aufklingenden Melodien seines Bruders die Verwirklichung seines einstigen, amerikanischen Traums: CITY FOR CONQUEST eine Vision des russischen Emigranten Litvak, der zwischen 1937 und 1941 zehn Filme für die Warner Bros. drehte, die zumeist von seinem sicheren Sinn für dramatische Stoffe zeugten, deren Sozialkritik jedoch regelmässig von kommerzieller Dramatik übertüncht und verharmlost wurde.
Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs hat immer wieder bei der Karriere grosser Boxer entscheidende Impulse verliehen. In den Vereinigten Staaten, wo sich der Boxsport im neunzehnten Jahrhundert ausbreitete, wurde diese Möglichkeit für viele zur Hoffnung, dem tristen Dasein in den Slums der Grossstädte zu entkommen. Das Thema der Filme über diese Hoffnung ist damit vorgezeichnet: der soziale Aufstieg als Preis des erfolgreich bestandenen Kampfes, die Rücksichtslosigkeit dieses Kampfes, der zum Symbol des Existenzkampfes im Grossstadtdschungel wird und damit die Kritik am Aufbau und am Verhalten der urbanen Gesellschaft in sich trägt, an ihren Lebenslügen und Illusionen. Der Mensch droht schliesslich, wie Jake La Motta in RAGING BULL an seinen eigenen ungezügelten Kräften, die ihn beherrschen, zu zerbrechen, da er nur gelernt hat, sich in der Sprache der Fäuste zu artikulieren.
Seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts war das Boxen in den Verei-

nigten Staaten ein Teil der Unterhaltungsindustrie, die das städtische Leben in gewisser Weise widerspiegelte. Unsummen konnten beim Wetten verloren oder gewonnen werden, und schon bald stand der Boxsport in enger Verbindung mit dem aufkommenden Gangstertum. Es mag deshalb kaum erstaunen, dass zahlreiche Filme im Boxer-Milieu, die Hollywood vor allem in den dreissiger und vierziger Jahren produzierte, der Struktur und dem Stil nach Gangsterfilme waren: Der arme, aber redliche Junge aus den Slums, den skrupellose Manager mit eleganten Anzügen und mässigen Tischmanieren in mörderischen Ringschlachten zum Champion aufbauen und dann fallenlassen: Das ist das Standardthema zahlreicher klassischer Boxerfilme, von Michael Curtiz KID GALAHAD (1937) bis zu Mark Robsons THE HARDER THEY FALL (1956), dem letzten Film mit Humphry Bogart. Der grosse, damals bereits von schwerer Krankheit gezeichnete Schauspieler verkörpert darin einen ehemaligen Sportjournalisten, der sich mit einem verbrecherischen Box-Promoter darauf einlässt, einen naiven Kraftprotzen durch eine Reihe manipulierter Kämpfe ganz nach oben zu bringen, um im entscheidenden Moment gewaltige Wettsummen einzustreichen. Das Boxgeschäft hat dabei im Bezugssystem des Gangsterfilmes den gleichen Stellenwert wie etwa verbotenes Glücksspiel, Prostitution oder Rauschgifthandel: eine Möglichkeit ausserhalb der Legalität grosse Profite zu machen.
In Filmen dieser Art wurde ein von der Realität zwar inspiriertes, nicht aber in jedem Falle auch Wirklichkeit darstellendes, spezifisches Action-Kino entwickelt, das eigene Welten schafft und den Zuschauer eine andere Realität, jene des filmischen Spiels erleben lässt, die nicht unbedingt nur eine kämpferische zu sein braucht: so fasste beispielsweise Franco Zeffirelli in seinem 1977 gedrehten Remake von King Vidors THE CHAMP aus dem Jahre 1931 in einer umfassend melodramatischen Gebärde gleich alles zusammen, was das Genre an Dramatik und Emotionen herzugeben hat. Ein alternder, ehemaliger Champion steigt noch einmal in den Ring, um seinen ihn vergötternden Sohn, den er an die von ihm getrennt lebende Mutter zu verlieren glaubt, nicht zu enttäuschen und um vor seiner Frau, die er im Grunde immer noch liebt, wieder zu bestehen. Das Comeback des von zahlreichen Kopftreffern gezeichneten "Champs" endet wohl siegreich, aber dennoch tragisch. Doch ist es gerade diese Tragik, die schliesslich im Sinne einer Katharsis menschliche Grösse bewirkt und zur Versöhnung führt.
Nicht weniger phantasievoll und gefühlsschwanger, zum Teil aber präziser in Bezug auf ihre boxgeschichtliche Verwendbarkeit, präsentieren sich eine Anzahl Filme, welche die Biographien berühmter Boxer nachzeichnen und mehr auf das eigentliche sportliche Geschehen eingehen, etwa THE JOE LOUIS STORY (1953) von Robert Gordon, THE GREAT WHITE HOPE (1970) von Martin Ritt - dies vor allem ein kritischer Film über das Rassenproblem - oder Raoul Walshs 1942 entstandener GENTLEMAN JIM mit Eroll Flynn, eines der schönsten Beispiele des Genres.
Raoul Walsh, ein Mann von grosser Arbeitskraft, Beharrlichkeit und Standvermögen - Tugenden, die er in seinen Filmen stets verherrlicht hat, weil er sie als Tugenden des echten Amerikaners betrachtete, hat die Realität stets aufgefasst als eine Möglichkeit - eine dramtische und tragische - die-

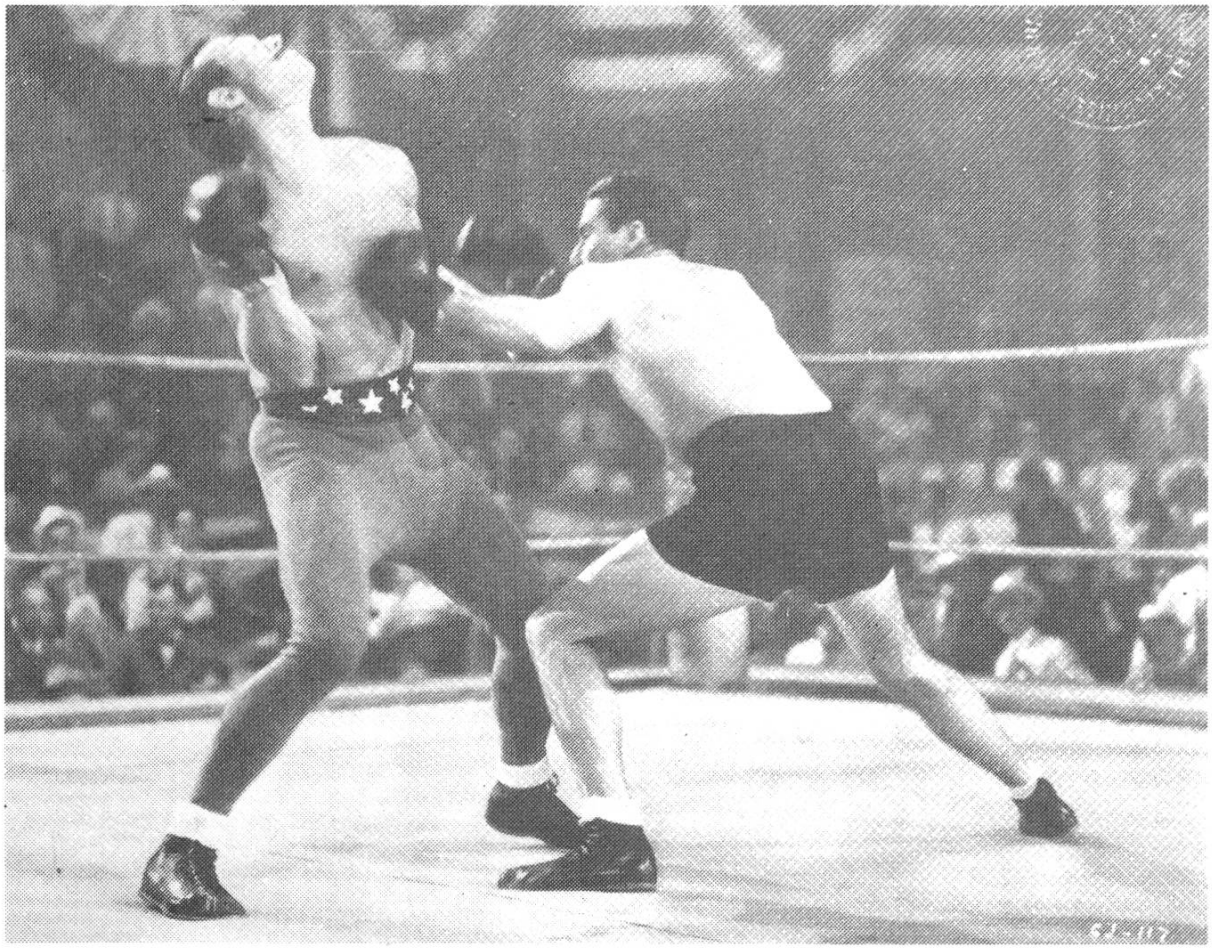
se Tugenden darzustellen, die einerseits die des Mannes, anderseits die des Republikaners sind. Seine Helden sind nicht Helden des Alltags, obwohl ihr Heldentum aus einer Alltagsbeschäftigung entspringen kann. Es sind vorab Helden, die in Situationen stehen, die von ihnen heldisches Verhalten verlangen.
Zunächst wirken Walshes Menschen als Gradlinige, denn ihre Beharrlichkeit scheint sie unempfindlich zu machen für Menschen und Haltungen, die ausserhalb gefestigter ethischer Normen existieren, aber sie sind so gradlinig, dann eben doch nicht, sie brechen auf, wenn sie auch nie zerbrechen, auch dann nicht, wenn sie allenfalls untergehen. Sie erweitern ihren Horizont, ihr menschliches Verständnis, aber sie weichen ihrer Verantwortung, zu der sie sich einmal bekannt haben nicht aus. Das bringt in die Filme von Raoul Walsh einen Zug von Pessimismus, und es tritt dabei ein, dass dieser Pessimismus auch wohlgemut, dass er sogar luzid wird. Der Pessimismus ist auch der Ursprung, dass Walshs Helden lachen können, ihr Lachen ist ebenso vital wie ihr Mut und beides zusammen macht sie, in den besten Fällen, elegant, generös, grossartig. So ist es zu verstehen, dass Eroll Flynn, der einer der bevorzugten Schauspieler von Walsh war, in der Figur des Boxers Jim Corbett, der am 17. März 1897 seinen Weltmeistertitel im Schwergewicht gegen Bob Fitzsimmons verlor, die Tugenden des redlichen Sportlers, seine persönlichen und die sozialen Tugenden verkörperte.

Obwohl in diesen Filmen mit unterschiedlichem Erfolg versucht wurde, in der sportlichen Rekonstruktion der Kämpfe, in der bis ins Detail gehenden Darstellung zumeist fanatischer Zuschauermengen, in einer stimmungsvollen Schwarzweiss-Photographie die spezifische Athmosphäre in einer Sporthalle herzustellen, blieben manche dieser Filme in ihrer inszenatorischen Uebersteigerung zumeist recht unempfindlich gegenüber der Athmosphäre eines wirklichen Boxkampfes, was zum Teil wohl auch an der Unmöglichkeit liegt, einen solchen Kampf schauspielerisch zu rekonstruieren. So beschränkten sich die Kampfszenen zumeist auf hart geschnittene Aufnahmen von Kopftreffern und Niederschlägen, was diesen Szenen den Charakter eigenlicher Schlachten verleiht, in denen Gesichter durchpflügt werden von Fäusten, die einschlagen wie Granaten in wirklichen Schlachtfeldern. Zu kurz kommt dabei die technische Seite des Boxsportes, die Bein- und Körperarbeit, das lauernde Tänzeln um den Gegener herum, die blitzschnelle Abwehr- und Angriffsreaktion. In der Hektik dieser auf Dramatik und zumeist auch Brutalität hin für das Kino inszenierter Boxkämpfe wird zudem leicht übersehen, wieviele vermeintliche Treffer in wirklichen Boxkämpfen von der gegnerischen Deckung abgefangen werden, wieviele Schläge an den gegnerischen Fäusten verpuffen.

Filme, die eine realistische Athmosphäre um den Boxsport zu evozieren wussten und auf die üblichen Klischees des Genres verzichteten, waren beispielsweise WALKOVER (1965), in dem der polnische Regisseur Jerzy Skolimovsky eigene Erfahrungen als Amateurboxer verarbeitete und in gewisser Weise auch John Hustons 1972 gedrehter FAT CITY, der über die Darstellung des Kampfes die Einsamkeit des Menschen in der urbanen Gesellschaft einging und im Scheitern des Helden das persönliche Weltbild

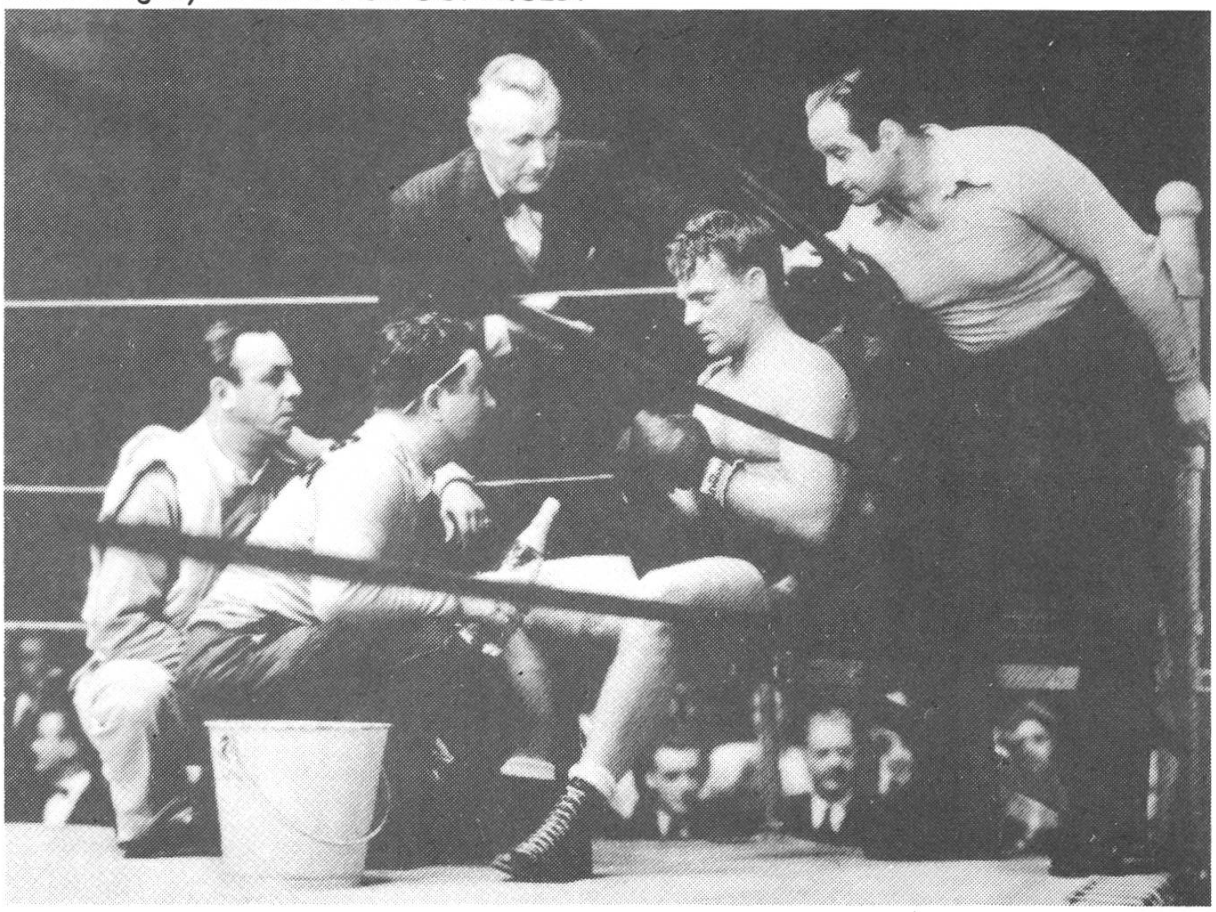


Kirk Douglas in THE CHAMPION



Eroll Flynn in GENTLEMAN JIM

James Cagney in CITY FOR CONQUEST



des Regisseurs sichtbar werden liess: der Gefahr, dem Ausgesetztsein mit Mut und Fatalismus zu begegnen.
Hier beginnt in den besten Filmen des Genres, zu denen FAT CITY ebenso gehört wie RAGING BULL, jene Dimension, die hinausreicht über die blosse Darstellung von Trill und Action und hineinführt in die Bereiche von Tragik und Leiden, aber auch von Erkenntnis und Hoffnung. Wenn Jake La Motta in Scorceses und Schraders Interpretation in einem letzten verzweifelten Kampf gegen die steinernen Mauern seines Gefängnisses hämmert und dabei eine verzweifelte Wahrheit über sich selber erfährt, eine Wahrheit, die er in einem Augenblick der Erniedrigung und des Elends gleichsam aus sich heraustrommelt, geschieht dasselbe, was andere vor ihm ebenfalls erfahren haben: die Erkenntnis von der schliesslichen Wirkungslosigkeit ihrer Gewalt, von der Vergeblichkeit ihrer Kämpfe, die nichts anderes waren, als Vernichtungsfeldzüge gegen sich selber. In BODY AND SOUL (1947) von Robert Rossen droht der von Jack Garfield dargestellte Box-Champion sich selber und seine Beziehungen zur Umwelt noch vollends zu zerstören, in WORLD IN MY CORNER (1956) von Jesse Hibbs verstrickt sich der von Audie Murphy gespielte Faustkämpfer immer tiefer in Kriminalität und Korruption.
Der Vorstadtjunge in BODY AND SOUL wird Boxer, weil er sich von der Wohlstandsgesellschaft ausgeschlossen fühlt. Sein Kampf um den Meistertitel ist auch ein Kampf um Geld und soziale Anerkennung, um Wohlstand - der Traum und das Ideal Amerikas vom "self-mad man", der seinen Platz an der Sonne aus eigener Initiative erreicht. Die Gewalt aber, die implizit in diesem Ideal steckt, wird in BODY AND SOUL nur allzu bildlich: Freunde werden betrogen, die netten Frauen werden verlassen, die Menschenwürde korrumpiert, Charley funktioniert, endlich oben, nur noch als Geldmaschine. Und als er sich schliesslich gegen das System stellt, das ihn kaputt gemacht hat, ist das auch wieder nur möglich durch einen Akt der Gewalt.
Die Selbstbestätigung, die in den Fäusten zu stecken scheint, ist trügerisch: sie zerstört nicht nur die Gesichter der Gegner, die im Ring zu Feinden werden, sie zerstört am Ende die Freundschaften, die Liebe, schliesslich die menschliche Seele, den Geist, wie das in bitterster Konsequenz Stanley Kramer und Mark Robson 1949 in THE CHAMPION dargestellt haben. Der Boxer, diesmal verkörpert von einem fast animalischen Kirk Douglas, zerschlägt nach seinem letzten Kampf, dem Wahnsinn verfallen, sich selber am Eisen der Garderobekästen; ein Akt der Selbstvernichtung.
Rettung jedoch erscheint, nicht nur in RAGING BULL, indem der Glaube an die Allmacht der Fäuste, der zur eigenen Zerstörung geführt hat, dem Gewinn einer eigenen inneren Freiheit weicht: dank der Kraft der Erkenntnis, als einer aus Leiden erwachsenen Rettung aus tiefer Verzweiflung, die das Ueberleben ermöglicht. Wenn die letzten Bilder von Scorseses Film einen fett gewordenen Jake La Motta an der Seite einer Stripperin als Drittklass-Entertainer in billigen Nachtclubs zeigen, so ist der einstige Champion nicht einfach zum Hampelmann und Hanswurst heruntergekommen, zur aufgeschwemmten Parodie seiner selbst geworden; er hat sich auch zu einem Menschen gewandelt, der eine gewisse Ruhe und Selbstbescheidung erlangt, der die rohe Kraft der Fäuste überwunden hat, der versucht, wenn auch mit

bescheidenen Mitteln, eine neue Sprache zu sprechen, die Umwelt neu zu sehen.
"Wir haben beide gewonnen" flüstert die Schauspielerin Andrey Totter in THE SET-UP, dem 1949 entstandenen Meisterwerk von Robert Wiese. Er, Stoker Thompson (Robert Ryan), der alternde Boxer, der sich aufgelehnt hat gegen die Machenschaften der Box-Mafia und nun zur Strafe mit gebrochenen Händen zerschlagen auf dem Asphalt liegt, weil er den Anweisungen der Drahtzieher getrotzt und im Glauben an die sportliche Fairness dennoch gewonnen hat; Sie, die den Mann eigentlich verlassen wollte, nun aber doch zurückgekehrt ist, zu einem Mann, der am eigenen Leibe nicht nur Gewalt und Korruption gefühlt hat, sondern auch das unendliche Gefühl der Einsamkeit und des Ausgesetztseins, des Schmerzes und des Leidens und der daraus hervorgegangen ist mit dem Verlust der Kräfte, die in seinen Fäusten steckten, aber dem Gewinn einer neuen menschlichen Beziehung. Er hat, - so die religiöse Interpretation - gleichsam seine Seele gerettet.

Rolf Niederer

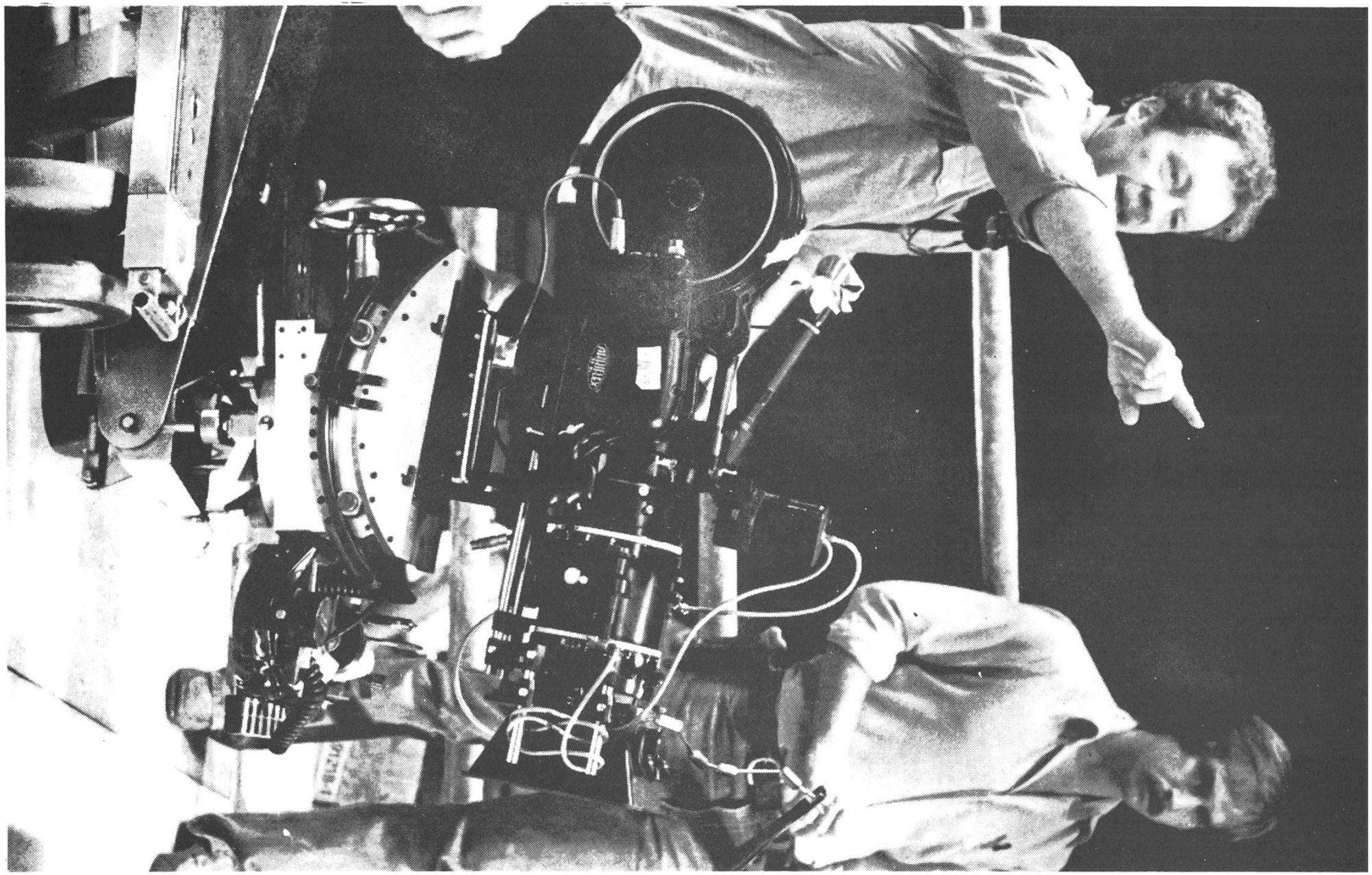
Werkstattgespräch

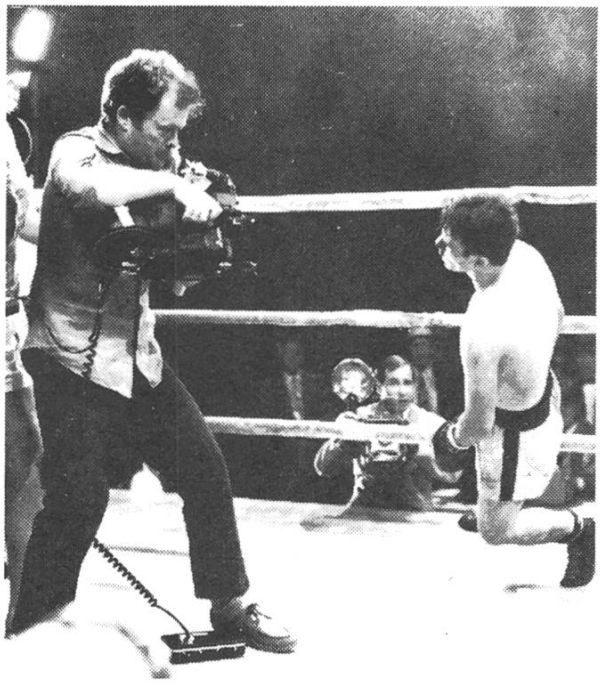
WISE, KRASNER: THE SET-UP

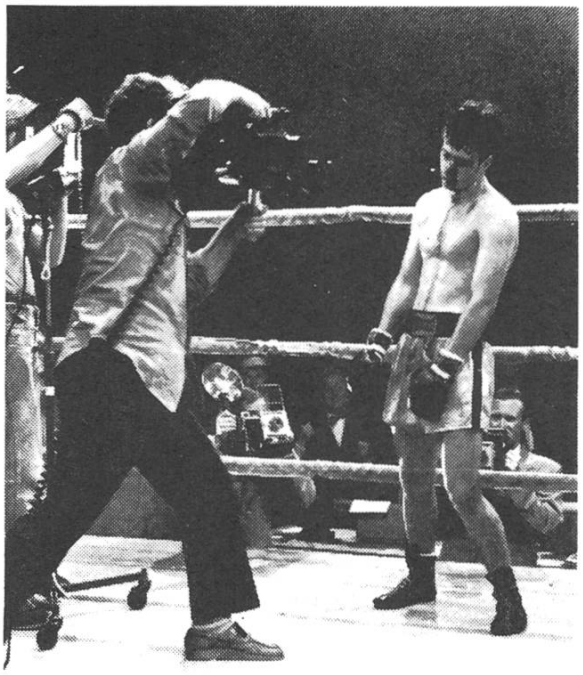
Auszüge aus einem Gespräch zwischen Howard Schwartz (Gesprächsleiter), Robert Wise, (Regisseur) und Milton Krasner (Kameramann) mit Fragen aus dem Publikum, das im Rahmen eines Seminars am "American Film Institute" nach einer Projektion von THE SET-UP stattgefunden hat.

Schwartz: Ich war Assistent am Film, damals. Ich erinnere mich an die Einstellung am Anfang, wo wir durchs Fenster gehen. Sie hatten gerade den neuen Academy Kran. Wir hatten keine Fernbedienung der Schärfeeinstellung, ich musste mit der Kamera durch's Fenster gehen. Es gab auch noch keine Zoomlinsen und die grossartige Einstellung mit Andrey Totter, die am Ende aus dem Zimmer rennt, runter zu Bob Ryan, der zusammengeschlagen in der Strasse liegt, wurde mit dem Kran gedreht. Das war ein grossartiger Timing-Job, in diese Grossaufnahmen reinzufahren. Eddie Pyle war Operateur und die RKO-Kamera, die damals als gute Kamera galt, hatte einen Sucher, über den man heute lachen würde. Nach heutigen Masstäben, wo Zoomlinsen und Reflex-Kameras zu Verfügung stehen, mag man sowas für selbstversändlich halten, stellt man aber die antiquierte Ausrüstung in Rechnung, so war das ein Super-Job der Kameraführung.
Ich wurde damals auch mit den "story boards" bekannt. Ich erinnere mich, wie Milt die Einstellungen gemäss den Zeichnungen der "story boards" (eine Folge von Zeichnungen, die die Geschichte des Films Einstellung für Einstellung "erzählt") auslegte, die von Maurice Zuberano angefertigt waren.

Chefkameramann Michael Chapman im Ring für RAGING BULL



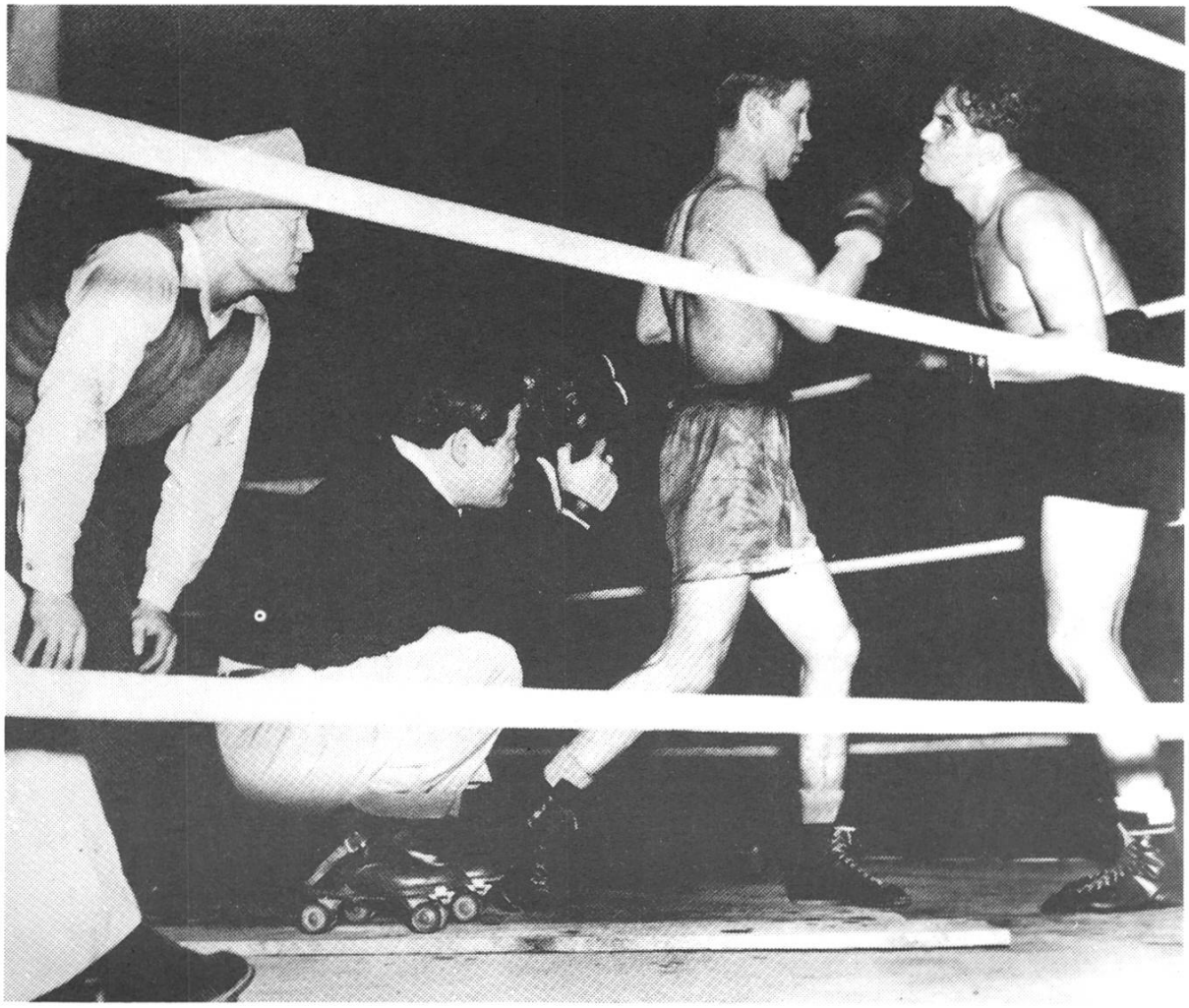




im Ring für RAGING BULL

James Wong Howe (Kameramann):

"Bei BODY AND SOUL hab ich mir selbst die Rollschuhe angeschnallt, um die Box-Szenen zu drehen. Ich wollte den Effekt, wo der Boxer k.o. geht, rauf schaut in das Lichtergewirr - mit einer schweren, fixierten Kamera ist das nicht hinzukriegen."



Er hat oft mit Bob (Wise) gearbeitet nicht wahr ?
Wise: Es war das erste Mal, dass ich "story boards" verwendete und meine erste Zusammenarbeit mit Zuby. Wir arbeiteten viel und lange daran, anständige "story boards" zu bekommen. Er hat alles ausser dem Kampf gezeichnet. Wir verwendeten etwa 90% des "story boards" und ich glaube, dass ich nie mehr einen Film hatte, der so nahe bei den Entwürfen des "story board" blieb.
Schwartz: Da kamen dann auch einige der grossen Bildkompositionen her, die Gestaltung der Tiefe und die Platzierung der Darsteller. Wie gehst du da vor? Vermittelst du ihm die ganze Vorstellung von den Stimmungen? Denn Zuby's Zeichnungen drücken bereits die Stimmung aus.
Wise: Wir hatten meist eine Sitzung im Büro, in der wir eine bestimmte Sequenz gründlich diskutierten, die auch verschiedene Handlungs- und Bewegungsabläufe umfassen konnten. Zuby kam später mit seinen Entwürfen zurück, ich sah etwas, das die Sache besser machte - und so überarbeiteten wir jede Sequenz zwei- oder dreimal, bevor der definitive Entwurf erstellt wurde. Das wurde alles im Büro durchgesprochen, wir hatten noch keine Studioaufbauten oder sowas, alles was wir hatten, waren die Entwürfe für die sets.
Frage: Macht es einen Unterschied, ob ein story board vorliegt, wenn die Arbeit mit den Darstellern beginnt? Wird das einfacher?
Wise: Ja, es ist immer einfacher und besser, wenn man einen Ausgangspunkt hat, ob man sich dann an die Vorlage hält oder nicht. Oft plant man im Büro etwas, was dann in den Proben mit den Schauspielern auf dem set nicht so wirkt, wie man es sich vorgestellt hat. Mag sein, die Darsteller bringen etwas ein, das man nicht vorausgesehen hat. Eine Scene entsteht immer erst, wenn sie gespielt wird, man muss da flexibel und auch fähig sein, das was die Darsteller entwickeln in das umzuarbeiten, was man ausdrücken wollte. Mit einem story board hat man es besser im Griff.

Wenn man vorbereitet ist und diese Vorbereitung gut ist, hat auch der Kameramann mehr womit er arbeiten kann, was mir wiederum mehr Zeit gibt mit den Schauspielern zu arbeiten und mich auf das zu konzentrieren, was auf die Leinwand kommt.
Schwartz: Es scheint auch, dass man so direkter der Handlungslinie der Geschichte zu folgen vermag. Man geht zielstrebiger auf das los, was man braucht und vermeidet das überflüssige eher. Man spart viel Drehzeiten ein.

Wise: Ich glaube nicht, dass ich je bei einem Film beteiligt war, wo wir mehr Zeit zum Planen, Diskutieren und Festen hatten als bei THE SET-UP. Wir waren fest entschlossen das echte Realitätsgefühl dieser Geschichte und des Stoffes in den Griff zu bekommen. Das lässt sich in schwarz/weiss verflucht viel besser machen als in Farbe. Milt und ich zogen verschiedene Objektive und unterschiedliches Filmmaterial heran und probierten es aus -

Krasner: Wir hatten ein gutes Verhältnis bei diesem Film. Ich wusste, was du willst und du wusstest, was ich machen kann.
Frage: Da das Material, das die Kämpfe zeigt, nicht entworfen wurde, möchte ich wissen, wie sie zu den ausgezeichneten Aufnahmen kamen? Welches war ihr Vorgehen?
Wise: Nun, es wurde Choreografiert. Da gab es einen Fachmann, Johnny In-

drisano. Er machte die Kämpfe für BODY AND SOUL, vermutlich all die besseren Kämpfe überhaupt. Er war selber Boxer gewesen. Johnny hat mit Ryan und dem andern, der kein Schauspieler ist sondern Boxer, gearbeitet. Da seine Rolle sehr klein war und er nur wenige Sätze zu sagen hatte, hielt ich es für vorteilhaft einen echten Boxer einzusetzen. Ryan war während seiner College-Zeit Schwergewichtschampion bei den Schulmeisterschaften gewesen, also kam er gut zurecht. Johnny hat jede Runde entworfen und mit den beiden im Ring eingeübt. Ich hab mir das angesehen, gab meinen Kommentar dazu und wir änderten ein paar Kleinigkeiten. So wurde also der ganze Kampf choreografiert. Das war einige Wochen vor den Dreharbeiten. Mit Milt sprach ich über die Kameras. Wir hatten drei im Einsatz, zwei ausserhalb des Rings. Wir probten Teile einer Runde, weil man kaum mehr als 20, 30 Sekunden Kampf auf einmal machen kann. Dann nahmen wir das auf, dazu hatten wir auch eine Handkamera im Ring. Zufälligerweise, habe ich da zum letzten Mal eigenhändig geschnitten. Ich war ja seit 43 als Regisseur beschäftigt und das war 48. (Anm.: Wise war Cutter bei RKO gewesen und hat als solcher etwa an CITIZEN-KANE gearbeitet.) "Butch" Gross war der Cutter am Film und er machte seine Sache ausgezeichnet, aber ich konnte einfach die Hände nicht davon lassen und so montierte ich, im Schneideraum nebenan, den ganzen Kampf.
Milt sagte; "Lasst es nur kommen, lasst es wirken, lasst alles zu, was geschieht, geht da rein und haltet es fest." Dick Duvall war derjenige, der die Handkamera machte. Ich wusste, dass ich da nicht durch den Sucher sehen konnte und so überliess ich das ihm.
Wir hatten übrigens das Problem, das wir nur eine Ecke der Tribue mit allen Rängen aufgebaut hatten, die etwa 250 Personen Platz bot. Bevor der Kampf beginnt, sind die Lichter an - wir mussten also alle Szenen vor und zwischen den Runden drehen solange uns die 250 Statisten zur Verfügung standen und wir hatten die eine Ecke für beide Ecken zu verwenden.

Krasner: Wir mussten alles versetzen, umformen.
Wise: Wir mussten deshalb auch die Kontinuität verlassen, was vor allem bei Ryans make-up eine Rolle spielte, da der ja all die Schläge einsteckte. Ein Skizzenzeichner hatte das auszuarbeiten, damit ich wusste, wie Bob (Ryan) am Ende jeder Runde aussieht und der Maskenbildner hatte das auszuführen. All die Szenen mit dem Licht an wurden vor dem Kampf gedreht. Solche Dinge kommen eben vor, wenn das Budget knapp ist. Für den Kampf, wo das Licht nur auf dem Ring ist, hatten wir etwa 60 Personen in zwei Reihen rund um den Ring. Der Rest ist schwarz mit etwas Rauch und kleinen Lichtern "als Zigaretten". Das funktioniert, weil man auf den Kampf achtet.
Frage: Farbe stand damals wohl nicht zur Diskussion, aber heute, würden Sie immer noch schwarz/weiss drehen?
Wise: Ja, ich glaube man kriegt in Farbe immer weniger Realität. Die Fotografie stellt die Dinge sowiso heraus. Die Lichter werden heller, die Schatten dunkler. Armut zu zeigen ist in Farbe schwieriger. Es gab zwar Fortschritte, die Farben lassen sich heute abschwächen, so dass sie weniger satt wirken, aber die Stimmung und der Geschmack von so einem Umkleideraum lässt sich wohl in Farbe nicht einfangen.

"American Cinematographer", März 1980 ■

FARBSCHWUND MATERIALZERSETZUNG

BALD NICHT MEHR ANZUSEHEN:

In zehn Jahren werden die Filme die ich gemacht habe verschwunden sein. Die künftigen Museen werden eine ganze Menge gut erhaltener schwarz/weiss Filme haben, aber nichts aus unserer Zeit.

Nestor Almendros (Kameramann)

Film, das grosse Medium der Illusion, kann scheinbar die Zeit anhalten oder gar rückwärts laufen lassen. Aber das ist nur eine Illusion. Was man da durchs Stundenglas rieseln sieht, ist "sein" feines braunes Pulver.

Jean Firstenberg, Direktor des "American Film Institute"

Martin Scorsese, der der Meinung ist, man müsse nicht nur MIT den Filmen leben, sondern auch DURCH die Filme, ist ausser Filmemacher auch noch professioneller Film-Seher und sieht sich als solcher eine bestimmte Szene aus einem Film der ihm gefällt leicht 50 Mal am Tage an. Solches Vorgehen bringt eine Vertrautheit mit bestimmten Filmen mit sich, die einen unauslöschlichen Eindruck hinterlässt.
Im Kino vor einem Film sitzend, den er ein paar Jahre nicht mehr gesehen hat, stellt Scorsese plötzlich fest, dass, was da über die Leinwand flimmert mit dem Eindruck der ihm tief eingeschrieben ist, nicht übereinstimmt. Scorsese geht der Sache nach und stellt fest, das dies nicht einmalig sondern die Regel ist - er ist dem FARBSCHWUND auf der Spur. Marilyn Monroes blonde Haare färben sich rötlich, James Deans blaue Jeans werden "rot", jedes und alles wird von einem scheusslichen rosa überzogen und der Tag ist absehbar, wo gar nichts mehr zu sehen ist, als die weisse Leinwand. Die Pyramiden aus Howard Hawks LAND OF THE PHARAOHS, noch nicht einmal dreissig Jahre alt, werden verblichen sein, wenn die fünftausend Jahre alten "Vorbilder" noch immer Touristenströme anlocken.
Martin Scorsese entdeckte also, was Fachleute seit längerem wissen und andere auch schon beobachtet haben. Aber Scorsese ist doppelt betroffen: als

Filmfreund, der viele seiner Lieblingsfilme entschwinden sieht und als Filmemacher, der sein eigenes Werk der Zerstörung ausgesetzt sieht - er reagiert ungebrochen und vehement.

Freddy Buache, Leiter der Cinémathèque Suisse, antwortete auf die Frage, was er von den Appellen und Aktionen des Martin Scorsese hält: "Ich meine, dass der Farbschwund tatsächlich ein sehr ernstes Problem darstellt, das dringend einer Lösung zuzuführen ist, aber für uns ist es nicht das vordringlichste Problem. Unser vordringlichstes Problem ist immer noch, unsere Nitratfilme umzukopieren - wir haben in diesem Bereich noch nicht einmal alles geschafft, was wir im Bereich des Schweizerfilms tun wollen."
Und in der Tat kommt das Problem des Farbschwundes zu einem Zeitpunkt auf die Fachleute der Filmarchivierung zu, wo ein altes, anstehendes Problem höchste Dringlichkeit erreicht: alte Nitratfilme zerfallen stündlich, lösen sich buchstäblich in Staub auf, es bleibt nichts als ein braunes Pulver - wo sie nicht gar durch Selbstentzündung explodieren.
Bis 1951 wurden alle Filme auf Nitratmaterial gedreht. Mit Sicherheit über zwanzigtausend Spielfilme und jede Menge Dokumentarfilme, Kurzfilme, Wochenschauen... Die Hälfte davon muss als endgültig verloren gelten, 80% der andern Hälfte existieren auch heute noch nur auf Nitrat und sind weiterhin der Zerstörung ausgesetzt - und die Fälle, wo Tage darüber entscheiden, ob ein Film noch gerettet und restauriert werden kann häufen sich. Die Spezialisten vom National Film Archive in London haben über Monate hinweg Ueberzeit gearbeitet und weitgehend ihre Weihnachtsferien geopfert, um möglichst viel von der "Sammlung Abbé Joye" zu retten. Die Sammlung ist, was man "weltberühmt" nennt und wurde in Basel aufgebaut. Ihre Rettung hätte spätestens in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg eingeleitet werden müssen - was immer die Gründe sind, die heute den verzweifelten Kampf mit der Zeit in London notwendig machen: das ist kein Einzelfall. Archiv-Direktor Firstenberg brachte das auf die Formel: "Für jeden NAPOLEON bleiben zahllose andere Filme unentdeckt und ungeschützt."
Abel Gance's Film NAPOLEON wurde im April 1927 in der Pariser Oper vorgeführt und dann erst wieder im November 1980 im Rahmen des London Film Festivals, wenigstens was eine Fassung, die in etwa den ursprünglichen Absichten Gances entspricht, betrifft. Kevin Brownlow hat ein Viertel-Jahrjundert unermüdlich alle denkbaren Archive und privaten Sammlungen überall in der Welt durchforscht - das letzte Jahrzehnt mit der aktiven Unterstützung der Internationalen Vereinigung der Filmarchive, FIAF - um weitere Teilstücke des originalen Films wieder zu finden, denn NAPOLEON, der bei seiner Wiederaufführung fünfeinhalb Stunden auf drei nebeneinanderstehenden Leinwänden lief, wurde nach seiner triumphalen Erstaufführung vorwiegend in "Normal"-Fassungen von etwa einer Stunde Dauer vertrieben. Brownlow darf denn auch sagen, er habe wesentlich mehr Zeit zur Restauration NAPOLEONS aufgewendet, als Abel Gance zu dessen Produktion.
Vor diesem Hintergrund wird denn auch, sogar für schweizerische Verhältnisse, folgende Feststellung relativiert, die am 18. Juni 1981 in der "Basler Zeitung" stand: "Eine halbe Million Franken wurde bisher für diese Restaurierung (von Nitratfilmen) aufgewendet, mit einer weiteren halben Mil-

lion könnte der ganze Bestand der noch vorhandenen Nitro-Filme gerettet werden." Es handelt sich da gewissermassen um "die Spitze eines Eisberges" um ein Minimalprogramm, was den zweiten Teil der Festellung nur noch um so dringlicher macht: "Wenn diese halbe Million weiterhin in Raten kommt, wird es bald einmal nichts mehr zu retten geben."
"Eh bien, das Problem der Rettung des Farbfilms" fährt Freddy Buache mit einem Lachen - ein Lachen dem inzwischen wohl auch der Leser Verständnis entgegenbringen kann - in seiner Antwort fort: "Wir sind ein wenig auf dem Punkt, wo wir etwas entmutigt und hoffnungslos sind beim Gedanken dass die Farbfilme ausbleichen und dass man heute nicht sehr viel dagegen unternehmen kann."
Details sollen den Spezialisten überlassen bleiben, erste Versuche mit Farbfilm gab es bereits in den Anfangsjahren der Filmgeschichte, aber eine einigermassen "natürliche" Wiedergabe des Farbspektrums gelang erst 1932 mit der Einführung des sogenannten "Dreistreifen Technicolor Verfahrens". Da liefen denn drei Filmstreifen durch eine entsprechend monströse Kamera und auf jedem Negativ wurde eine der drei Primärfarben (rot, blau, grün) aufgezeichnet. Beim Kopieren wurden die Filme in getönte Bilder umgewandelt und zusammen auf ein Positiv kopiert. Ab 1941 brachte das sogenannte Monopack-Technicolor-Verfahren den Vorteil, dass die drei Farbschichten auf einem Streifen untergebracht waren, sodass für die Dreharbeiten wieder normale Kameras eingesetzt werden konnten. Bei der Entwicklung aber wurden immer noch drei Farbauszüge hergestellt und nach dem Farbübertragungsprinzip kopiert. Um 1952 etwa setzte sich dann Eastman Color am Markt durch, das billiger war, weil es auch beim Entwicklungsvorgang mit einem Streifen auskommt - heute ist eigentlich jeder Film im Westen auf Eastman Color Negativ aufgenommen und auf Eastman Color kopiert ("Color by Technicolor" verweist eigentlich nur noch darauf, dass das Material in Technicolor Labors bearbeitet wurde.)
Eastman Color ist nun aber vom Farbschwund betroffen, die Farben bleichen aus, der Rot-Anteil, der sich als stabiler erweisst, beginnt zu dominieren - und damit hat die Filmindustrie zur gleichen Zeit als sie das "Nitratproblem" löste ein neues geschaffen. So kommt es, dass in älteren Farbfilmen, Dreistreifen- aber auch Monopack-Technicolor-Filmen die Farben besser erhalten sind, als bei neueren.
Alle Verfahren zur Rettung der Farbfilme sind teuer, einige bei den Spezialisten umstritten, als "sicher" gilt eigentlich nur die Aufbewahrung in drei schwarz/weiss Kopien wo je eine Primärfarbe aufgezeichnet ist - das ist am teuersten und braucht erst noch entsprechend mehr Lagerraum.
"Was also soll ich machen?" ist eine berechtigte Frage von Freddy Buache, mindestens 25'000 Franken kostet ein Negativ, das erst noch nur einen Zeitaufschub für die Rettung eines vom Farbschwund betroffenen Films bringt.
"Den Film an ein anderes Archiv senden, damit die den Film erhalten? Diese Archive haben dieselben Probleme, sind in der gleichen Lage: das Ganze kostet ein paar Vermögen."
Wahrscheinlich brauchte es die Unbefangenheit von Martin Scorsese, um so vehement reagieren zu können.
Der Bericht der FIAF zur Situation des Farbfilms ist ausserhalb der Fachkrei-

se zur Filmarchivierung kaum zur Kenntnis genommen worden, Scorseses Appell hat wenigstens die am Film interessierte Oeffentlichkeit aufhorchen lassen.
Scorsese hat RAGING BULL in schwarz/weiss gedreht.
Er hat auch die Filmemacher aufgefordert, dafür zu kämpfen, dass bereits in ihren Verträgen mit den Produzenten, die bestmögliche Konservierung ihrer Filme garantiert wird. Das kostet allerdings Geld und nicht jeder Filmemacher wird auf Anhieb in der Lage sein, das bei seinem Produzenten durchzusetzen. Oft ist der Kampf einen Film erst in Produktion zu bringen so gross, dass verständlich scheint, wenn nicht auch gleich noch um seine Konservierung gekämpft wird - langfristig betrachtet erweist sich dies allerdings als fatal.
Die Konservierung von Filmen gesetzlich zu verordnen müsste sich erst durchsetzen lassen und finanziert ist die Konservierung damit noch nicht. Freddy Buache ist deshalb der Meinung, dass Scorsese auf einer rein theoretischen Ebene argumentiert, findet aber selbstverständlich die Tatsache, dass Oeffentlichkeit für dieses Problem hergestellt wird, sinnvoll. Entscheidend aber ist, auch für Freddy Buache, "dass Filme als Werke und nicht mehr nur als Ware betrachtet werden" und dies in breitester Oeffentlichkeit.

Walt R. Vian

SCORSESES
APELL AN EASTMAN-KODAK

12. Juni 1980

Mr. Walter Fallon, Vorsitzender des Verwaltungsrates
Mr. Colby Chandler, Präsident
Eastman Kodak Company, Rochester, New York 14650

Sehr geehrte Herren,

das Problem des Verblassens der Originalfarben bei Filmen hat ein kritisches Stadium erreicht, und das in einem Ausmass, dass es niemand mehr ignorieren kann. Die fragwürdige Qualität der Farben bei Kodakmaterial verursacht unseren Filmen nicht wieder gutzumachenden Schaden, während früher gedrehte Filme unwiderruflich an Qualität verlieren bzw. irreparable Verluste erleiden. Nicht nur um die Bedrohung von den gegenwärtig in Arbeit befindlichen Filmen abzuwenden, sondern auch um bei den früher hergestellten Filmen zu retten, was zu retten ist, müssen wir dieses Problem lösen. Da die Eastman Kodak weltweit die grösste Herstellerfirma von Farbfilmen und der wichtigste Lieferant der Filmgesellschaften ist, müsste sie sich für den Verlust an Farbqualität bei dem von ihr hergestellten Filmmaterial verantwortlich fühlen. Obwohl die Preise in den letzten Jahren

beträchtlich gestiegen sind, ist nichts unternommen worden und wird auch nichts unternommen, um das Problem des Farbschwundes zu lösen. Dies ist ein Problem, das unsere Arbeit zunichte macht. Wir, die Unterzeichneten des Appells sind entschlossen, mit allen Mitteln eine Lösung zu finden. Wir sind der Meinung, dass es im eigensten Interesse der Kodak liegen müsste, sich nicht nur des Ernstes der Situation bewusst zu sein, sondern, und das ist das Wichtigste, mit gezielten Massnahmen schnellstens zu reagieren damit das Problem binnen Zehnjahresfrist aus der Welt geschafft wird.
Wenn die Kodak keine geeignete Lösung finden sollte, werden wir selbstverständlich bereits vorbereitete Initiativen ergreifen.
Wir sind nach alledem überzeugt, dass die Kodak sich ihrer Kundschaft gegenüber verantwortungsbewusster zeigen und sich eigentlich als Vorkämpferin für die Erforschung eines farbbeständigen Filmmaterials verstehen müsste. Wir sind nicht bereit, uns mit Behelfslösungen zufrieden zu geben. Wir bitten Sie, unseren gemeinsamen Einfluss, der bis in die Medien reicht, nicht zu unterschätzen. Wir bauen auf die Solidarität von Produzenten und Verleihern. Sollte es sich als notwendig erweisen, hätten wir sogar die Möglichkeit, uns an andere Filmhersteller zu wenden. Diese Frage ist für uns von lebenswichtiger Bedeutung, und wir zögern nicht, alle uns zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zur Lösung dieses Problems einzusetzen, weil es existenzbedrohend für unsere Arbeit ist.
Wir wissen, dass es einen Ausweg gibt. Wir haben zu lange auf ihn gewartet. Wir vertrauen auf eine positive und zufriedenstellende Antwort von Seiten der Eastman Kodak in der Gewissheit, dass sie in ihrem wie auch in unserem Interesse die gleiche Richtung einschlagen wird.

gez. Martin Scorsese

Unterzeichnet unter anderen auch von:
Nestor Almedros (Kameramann), Michelangelo Antonioni, John Alonzo (Kameramann), Ingmar Bergman, Ingrid Bergman, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Georges Delerue (Komponist), Federico Fellini, Sam Fuller, Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Elia Kazan, Willy Kurant, Josef Losey, Sergio Leone, Liza Minelli, Ossie Morris (Kameramann), Robbie Müller (Kameramann), Sven Nyquist (Kameramann), Owen Roizman (Kameramann), Jacques Rivette, Francesco Rosi, Alain Resnais, Amelie R. Rothschild (Regisseurin), Volker Schloendorff, Francois Truffaut, Jacques Tati, Luciano Tovoli, (Kameramann), Wim Wenders, Lina Wertmüller, William Wyler, Vilmos Zsigmond (Kameramann).

Antwort von Martin Scorsese an die Unterzeichner der an Kodak gerichteten Petition.

23. Juli 1980

Lieber Kollege,
am 12. Juni 1980 richteten wir unsere Petition bezüglich Versorgung mit farbbeständigem Filmmaterial und eine Bitte um Information an die Eastman Kodak.
Kopien gingen an: Fuji Photo Company, Ciba Geigy Film Company und Ilford, Inc. zur Information.

ERSTE ERGEBNISSE: Die Reaktion auf unsere Aktion war in allen Medien und bei der gesamten Industrie auserordentlich stark. Leider können wir nicht alle Briefe und Artikel, die geschrieben wurden, hier anführen. Bis heute haben über 300 amerikanische und europäische Zeitungen Artikel über unsere Aktion veröffentlicht.
Am 14. Juli trafen sich Kennet Mason und Tony Bruno, Repräsentanten der Eastman Kodak, mit mir und meinen Mitarbeitern, um über die Petition und andere damit zusammenhängende Dinge zu diskutieren. Das Treffen verlief in angenehmer Atmosphäre. Es wurden zwar nur wenige technische Daten ausgetauscht und wir erhielten auch keine Antwort auf unsere Bitte um Informationen, doch versicherte uns Mr. Mason, sie wären in Vorbereitung. Wir sind der Meinung, dass eine gute Basis für einen Austausch von Informationen geschaffen wurde. Ein weiteres Gespräch ist für August vorgesehen, bei dem ganz besonders auf unsere Probleme eingegangen werden soll. Unsere Meetings mit der Eastman Kodak werden sich solange fortsetzen, bis wir nicht nur Antworten auf unsere Fragen, sondern auch eine unwiderrufliche Zusage für Filmmaterial von unzerstörbarer Qualität erhalten.
DAS WAHRE PROBLEM: Konservierung des laufenden Filmmaterials. In den kommenden Monaten wird wieder etwas für das grundlegende Symposion unternommen, das als Vorbild für die zukünftigen Schritte der Industrie gegenüber gelten soll, die diese Frage immer wieder aufgreifen und zu einer Lösung gelangen muss.
Die Mitarbeit aller Beteiligten auf höchster Ebene ist notwendig, um den so wichtigen Austausch von lebensnotwendigen Informationen zu gewährleisten. Wir werden Sie benachrichtigen, sobald Projekte spruchreif sind.

ZIELSETZUNG: Die Bildung einer ständigen Organisation, wie in dem Text "Elemente der Strategie der Konservierung" beschrieben.
LA PRESA: Wir sind keine Organisation, die Gelder sammelt. Wir sind keine Stiftung. Wir sind keine Lobby. Wir sind Filmliebhaber. Wir haben kein Geld. Unsere Kosten steigen immer höher, je komplexer dieses Problem wird. Es handelt sich hier nicht um eine isolierte Aktion, sondern um langandauernde Bemühungen. Wir sind gewillt, eine Lösung dieses Problems herbeizuführen. Bitte tun Sie Ihr Möglichstes. Bitte tun Sie alles, was möglich ist.

ZUKÜNFTIGE AKTIONEN:
- "Color Preservation Benefit" im Museum of Modern Art, New York, mit der vorgezogenen Premiere von RAGING BULL.
- "Color Preservation Benefit" in Los Angeles, mit der vorgezogenen Premiere eines neuen Films.
- "Color Preservation Presentation", beim Filmfestival in New York.
- "Festival der Geschichte der Farbe" im Museum of Modern Art, New York.
- Präsentation beim Kongress S.M.P.T.E. (Vereinigung von Film- u. Fernsehhing.) New York.
- "Festival der Geschichte der Farbe" in den wichtigsten nordamerikanischen und europäischen Museen, Instituten und Kinos. ■

FILME IN ZUSAMMENHÄNGEN SICHTBAR MACHEN

VORPOSTEN DER FILMKULTUR

Nichtgewerbliche Spielstellen, kommunale Kinos, alternative Spielstellen... wie immer man sie bezeichnen mag, tragen sich - meines Wissens, und das ist vernünftig so - nicht mit der Absicht, die normalen, angestammten und kommerziellen Kinos zu konkurenzieren: vielmehr sind sie, gewissermassen, als "Vorposten der Filmkultur" zu betrachten. Sie sollen und müssten gerade das leisten, was der gewerbliche Kinobetrieb nicht leistet - nicht leisten will oder kann. Der Aufgabenbereich solcher Spielstellen wird sich demgemäss auch immer im Hinblick auf das kommerzielle Angebot definieren und kann regional durchaus verschieden sein - (ein tägliches Vollprogramm ist ohnehin nur in grösseren Städten denkbar).
Neue Filme, die aus guten oder auch aus undurchsichtigen Gründen nicht in die Kinos gelangen, aufzuführen kann ohne weiteres sinnvolle (Teil-) Aufgabe einer nichtgewerblichen Spielstelle sein. Sollte aber, vielleicht gerade weil solche Aktivitäten den Boden bereitet, das Risiko herabgemindert haben, der kommerzielle Betrieb diese Filme schliesslich selbst übernehmen, so bleibt die Aufgabe die Grenzen weiter hinauszuschieben.
Aufgabe einer nichtgewerblichen Spielstelle könnte es aber auch sein - um nur EIN Beispiel zu nennen - zur Premiere von RAGING BULL eine Retrospektive mit Boxer-Filmen zu spielen: der Fantasie und Initiative sind für weitere Beispiele (theoretisch) noch keine Grenzen gesetzt.
Letztlich wird es immer darauf hinauslaufen müssen mit konzipierter Programmierung Zusammenhänge aufzuzeigen und sichtbar zu machen - mögen dies nun thematische, stilistische filmhistorische, gattungsspezifische oder werkimmanente Zusammenhänge sein, denn auch Filmkunst wird am Einzelwerk, ohne Kenntnis von Zusammenhängen, kaum wirklich einsichtig.
Solche Zusammenhänge in gestalteten Filmprogrammen zu entdecken und zu verfolgen kann durchaus unterhaltend sein. Dennoch wird es von Fall zu Fall mehr oder weniger populär sein - und hier wiederum gehört es gerade zu den Zweckbestimmungen eines "kommunalen Kinos", dem weniger populären allenfalls einen Boden zu bereiten. Es könnte dies erreichen,

weil es in der Lage ist grössere Risiken einzugehen, als ein mit Rendite zu führender Betrieb. Dass Risiken eingehen nicht gleichzusetzen ist mit der Absicht in leeren Sälen zu spielen, versteht sich von selbst.
Wer sich aber - und sei's in einer nichtgewerblichen Spielstelle - zum begeisterten Filmfreund entwickelt, wird diese Leidenschaft wohl nie wieder ganz los.

Lausanne: Eröffnung am 19. Oktober 1981

NEUE RÄUME FÜR DIE CINEMATHEQUE

Im Casino de Monbenon, Lausanne, sind zwar noch die Handwerker tätig, aber die Umbau- und Restaurantionsarbeiten nähern sich bereits deutlich ihrem Abschluss. Und hier also, im Ostflügel des Baus aus dem letzten Jahrhundert, wird die Cinémathèque Suisse demnächst neue Räumlichkeiten beziehen, die am 19. Oktober offiziell mit zwei Filmen über Lausanne, die die Stadt eigens dazu bei Yves Yersin und Jean-Luc Godard in Auftrag gegeben hat - eröffnet werden.
Das kleine Kino, das ausschliesslich der Cinémathèque zur Verfügung stehen wird, ist bereits fertig gestellt. Ab 19. Oktober soll hier ein tägliches Filmprogramm gespielt werden und zweimal in der Woche steht der Cinémathèque auch der im Zentralblock gelegene, grosse Konzert- und Theatersaal für ihre Filmvorführung zu Verfügung. In der ersten Betriebswoche wird der kleine Saal ein Kolloquium der Internationalen Filmkritiker-Verinigung, FIPRESCI, beherbergen und der grosse Saal die Weltpremiere des neusten Films von Michel Soutter sehen.

Die Filmsammlung des Schweizerischen Filmarchivs wird, auch nach dem Umzug, weiterhin in verschiedenen, über die Stadt verteilten Depots lagern. Die neuen Räume in Monbenon, dienen eben vor allem der Verwaltung, der wissenschaftlichen Arbeit und der interessierten Oeffentlichkeit: ausser den bereits erwähnten Vorführsälen, geräumigen Büros ud Arbeitsräumen, wird es in der "neuen" Cinématèque auch noch einen permanenten Austellungsraum, eine Bibliothek mit Leseraum und diverse Schneideräume bzw. "Visionierungskabinen" geben.
Wer aus den engen, überfüllten und düsteren Räumen, die heute die Cinémathèque an der Place de la Cathédrale 12 beherbergen, kommt und in die neuen grosszügigen, sonnigen Räume mit Blick über den Genfersee tritt - die Freddy Buache dem interessierten Besucher zu Recht nicht ohne einen gewissen Stolz zeigt -, kann auf einen Blick etwas von der Bedeutung ermessen, die der bevorstehende Umzug für unser Filmarchiv hat.
Wir haben Freddy Buache, der ja seit 1951 offizieller Leiter der Cinémathèque Suisse ist - die demnach auch etwas als sein "Lebenswerk" gelten darf - dennoch gefragt, was der Umzug in die neuen Räumlichkeiten, für ihn und die Cinématèque bedeuten.

Freddy Buache, Leiter der Cinémathèque Suisse

Bernhard Uhlmann, Leiter des Filmpodiums Zürich

Blick in eines der diversen Filmlager der Cinémathèque Suisse

Freddy Buache: Ich meine, das bedeutet allerdings etwas - also, es gab ja bereits zwei wichtige Etappen in der Geschichte der Cinémathèque. Damals, in den Jahren 1949 als das Filmarchiv in Basel gegründet und 1950, 51, 52 nach Lausanne überführt und da eingerichtet wurde, war es ganz einfach wichtig, so eine Einrichtung, so ein Museum auch in der Schweiz zu schaffen. Das andere wichtige Datum markiert das Jahr 1963, wo wir zum ersten Mal Bundes-Subventionen erhielten. Es ist auch zu betonen, dass wir immer mit sehr bescheidenen Mitteln und in schlecht geeigneten Räumlichkeiten gearbeitet haben - schliesslich (er deutet auf das enge, mit Gestellen und Karteikasten vollgestopfte Büro) kann man hier schlecht Leute empfangen, ist man zu zahlrich im selben Büro, gibt es keinen Leseraum für die Besucher und keine Möglichkeit - wie in allen normalen Filmarchiven - regelmässig Filmprogramme in den eigenen Räumlichkeiten zu zeigen. Nun, ich halte für wichtig einerseits die Leute, die unsere Dokumentation konsultieren müssen, besser empfangen zu können, und anderseits die Filme, die wir sammeln und andere die uns wichtig scheinen, in eigenen Räumen zu Vorführung bringen zu können. Sagen wir also, dass dieser Umzug in neue Räumlichkeiten immerhin den Uebergang in ein Stadium darstellt, das ich, in der Domäne der Dienstleistung für die Oeffentlichkeit - die wir ja erbringen sollen -, für etwas besser an die Anforderungen angepasst bezeichnen möchte.

Was sind die wichtigsten Probleme, die auch nach dem Umzug noch bleiben?

Freddy Buache: (Befreiendes Lachen) Das Problem der Finanzen. Ich muss dazu sagen, dass es weniger um das Problem der Geldsumme an sich geht, als darum, dass wir als eine Institution anerkannt werden, die relulär subventioniert wird - und nicht als eine Institution, deren Subventionen aus den Geldern entnommen ist, die der Bund für die Filmförderung zur Verfügung stellt. Die 10% dieser Förderungsgelder, die wir erhalten, sind ein bescheidener Betrag, werden aber gleichzeitig dem kreativen Filmschaffen entzogen. Deshalb müssen wir dahin gelangen, als Institution ins Budget des Bundes mit einer fixen Subvention, die indexiert ist, aufgenommen zu werden - wobei die 10%, die wir heute von der Filmförderung abzweigen, dieser wieder voll zu Gute kommen. Es ist übrigens auch sehr schwierig, eine Cinémathèque mit Subventionen zu leiten, von denen man nie vor dem Dezember weiss, wie hoch sie für das kommende Jahr sein werden.
Um also diese Verbesserung in unseren Beziehungen zum Bund zu erreichen - um denselben Status wie etwa die Nationalbibliothek oder das Landesmuseum zu erhalten-, werden wir unsern juristischen Status umwandeln müssen: aus einer einfachen Vereinigung eine Stiftung schaffen. Die Statuten für diese Stiftung, die mir schon seit einiger Zeit, vielzulange wahrscheinlich, vorschwebt, sind jetzt in Vorbereitung.
Ausserdem hoffe ich natürlich, dass uns die Stadt Lausanne weiterhin unterstützen wird, um sich unsere Aktivitäten zu erhalten und dass der Kanton Waadt, weil dies ja der Kanton ist, der uns beherbergt, etwas grössere Anstrengungen unternimmt als bisher.
Schliesslich ist es offensichtlich, dass die Cinémathèque nur ungefähr die Hälfte der finanziellen Unterstützung erhält, die sie haben müsste, wenn sie

normal arbeiten will. Heute arbeiten sechs, sieben Leute in der Cinémathe-que Suisse, die ein Gehalt beziehen. Da unten in Monbenon werden wir vielleicht mit der Zeit bei zehn festen Mitarbeitern angelangen - das Film-archiv in Dänemark beschäftigt 35, Belgien 28, Finnland 30, Schweden mehr, um gar nicht vom British-Film Institut zu reden, das über 200 Mitarbeiter hat. Zehn Personen vermögen einfach nicht die ganze Arbeit zu leisten. 30 Leute mögen viel sein, aber 15 Angestellte sind in jedem Fall absolut not-wendig, wenn man alle Gebiete, die in unsern Zuständigkeitsbereich fallen, bearbeiten will. Das heisst, wenn man ein Apparatemuseum einrichten, die Dokumentationsarbeiten zu den Kritiken, über die Cinéasten, zu den Filmen, für die nationale Cinématografie angemessen ausführen will, die entspre-chenden Artikel aus den Zeitungen ausschneiden und geordnet ablegen, die Fachzeitschriften durchsehen und auswerten will, eine Bibliothéque, die für die Oeffentlichkeit zugänglich ist, führen will, wenn man Filme restaurie-ren können will - hierbei lacht Buache, als hätte er etwas ganz und gar un-mögliches genannt -, wenn man die gesammelten Filme einer interessierten Oeffentlichkeit, etwa Cineclubs, zur Verfügung stellen will, wozu erst oft komplizierte Probleme mit den Rechten zu klären und zu regeln sind, und dazu noch die dem Zerfall ausgesetzten Nitratfilme auf Azetat umkopieren will, ist es nötig über ein grösseres Budget zu verfügen - das sieht man so-fort.

Zürich: Konkrete Pläne

EIGENES KINO FÜR DAS FILMPODIUM

In Zürich sind öffentliche, nichtkommerzielle Filmvorführungen weitgehend deckungsgleich mit den Veranstaltungen des Filmpodiums. Die Aktivitäten des "Filmpodiums der Stadt Zürich" sind indessen umfangreich und vielfältig; pro Jahr (im Durchschnitt der letzten acht Jahre) wurden mit 120 Filmen in 354 Vorführungen 24000 Zuschauer erreicht. Eine Ausweitung dieser Aktivi-täten ist nur noch möglich, wenn das Filmpodium zu einer festen "Heimat" kommt. Die Forderung nach einer filmpodiums-eigenen Spielstelle ist denn auch -ebenso wie die filmkulturelle Leistung, die das Filmpodium erbringt - im Prinzip unbestritten. Zur Zeit liegt ein konkretes Projekt vor und das be-deutet, dass das Filmpodium der Stadt Zürich - vorbehältlich der Sanktio-nierung durch die Organe des Souveräns der Gemeinde - bereits Anfangs 1982, nach Abschluss der notwendigen Umbauarbeiten, mit einer eigenen Spielstelle seine Programme besser koordinieren, seine filmkulturelle Arbeit kontinuierlich und konsequent gestalten könnte.

Anstehender Entscheid

Das ausgearbeitete Projekt, das den Behörden zur Entscheidung vorliegt heisst "Filmpodiumseigene Spielstelle im Kino Piccadilly". Die einmaligen

Uebernahme- und Umbaukosten, die mit gut 900'000 Franken voranschlagt werden, können vom Stadtrat in eigener Kompetenz bewilligt werden. Ueber die jährlich wiederkehrenden Betriebsmittel, die bei einem errechneten Bruttoaufwand von 970 000 Franken einen städtischen Beitrag von 670 000 Franken vorsehen, hat der Gemeinderat zu beschliessen.
Von den beiden Projekten, die in den letzten Monaten näher geprüft wurden, hat sich damit die kleinere, realistischere Lösung durchgesetzt; der Traum vom Filmhaus mit Begegnungszentrum beim "Capitol" blieb - leider - auf der Strecke. (Bei zu erwartendem Widerstand des Lichtspieltheater Verbandes, Mietverhältnissen, die sich in der Phase der Prüfung nicht eindeutig klären liessen und Umbaukosten, welche wahrscheinlich die 2 Millionengrenze überstiegen hätten, hatte das "Capitol" wohl auch nie eine echte Chance auf Verwirklichung.)
Die Veränderungen im Kino "Piccadilly" betreffen vor allem den Umbau der Projektionskabine, nebst kleineren Massnahmen zur Verbesserung der Raumakustik im Saal. Die verbreitete, schlechte Angewohnheit bei den technischen Einrichtungen zu sparen, würde sich als fatal erweisen. Wenn schon Filme als Kulturgüter vorgestellt werden sollen, so wird es zwingend, sie auch in der denkbar besten Qualität und unter optimalen Projektionsbedingungen zu zeigen. Die vorhandene Teller-Projektionsanlage ist ausserdem betrieblich für ein Kino mit täglich mehrfach wechselndem Programm völlig ungeeignet. Vorgesehen sind deshalb vollständig neue Projektionseinrichtungen, die sowohl die Vorführung von 35mm, 16mm, Super 8, nebst Doppelband 16/35 Kopien erlauben - die Geschwindigkeit wird stufenlos regulierbar sein, was die Projektion von Stummfilmen in der jeweils richtigen Geschwindigkeit ermöglicht. Auch die Tonanlage soll neu ausgelegt werden und neben Dolby-Stereo selbstverständlich auch die Verstärkung von Vorträgen und Diskussionen zulassen. Sodann soll im Kellergeschoss sowohl ein Visionierungsraum für 15-20 Personen und ein Raum mit Schneidetisch eingerichtet werden. Beides soll, neben dem Eigenbedarf an solchen Einrichtungen, im Sinne einer Dienstleistung auch Filmemachern, Seminarien, Filmhistorikern usw. dienen.
Bedenkt man, dass in der im gleichen Haus befindlichen Galerie zeitweilig auch filmkundliche Ausstellungen geplant sind, fallweise die Galerie auch für kleinere Empfänge zur Verfügung steht, so zeigt sich, dass die Variante "Piccadilly" doch noch einiges vom "grossen Traum" eines "Filmhauses" rettet.
Da berechtigte Hoffnung besteht, dass der "kleine Traum" Wirklichkeit wird, scheint auch der Zeitpunkt gegeben, die bisherige Entwicklung des Filmpodiums kurz zu skizzieren.

Rückblick auf die Entwicklung

Schweizerfilme die nicht in die Kinos gelangen konnten, sollten im Rahmen einer grösseren Veranstaltung der interessierten Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden; die "Arbeitsgemeinschaft Schweizerisches Filmzentrum" - wie das im Jahre 1968 noch hiess - wendete sich an die Stadt Zürich, die Hand bot, worauf ein umfangreiches Programm im Theater am Hechtplatz gezeigt werden konnte. Auf diese - eigentlich private - Initiative hin ent-

Eigeninserat JETZT NOCH FÜR 1981 ABONNIEREN!

No. 119: Thema "Film im Film" mit drei Hauptbeiträgen und einer Dokumentation zu 26 Filmen zum Thema. Filmkritiken zu BELLISSIMA und ANATOMIE EINER HUNGERSNOT, Buchbesprechung von STARDUST MEMORIES und OTTO E MEZZO, Festivalbericht aus Berlin.

No. 118: Die Solothurner Filmtage 1981 im Spiegel der Meinungen, ua. ein Gespräch mit Thomas Koerfer; Jean Luc Godard: 8 Seiten und eine Bemerkung zu einer Retrospektive sowie die Besprechung zu SAUVE QUI PEUT LA VIE.

Einzelverkaufspreis sFr. 3.--
Die Hefte 114 "Filmmusik" und 117 "Bruno Ganz, Schauspieler" sind nur noch in wenigen Exemplaren vorhanden und werden deshalb nur noch an Abonnenten, die nachträglich den ganzen Jahrgang 1980 (No. 112-117: sFr. 15.--) ausgeliefert.
Die Preise verstehen sich für das Inland. Ausland zuzüglich Porto- und Versand-Kosten. Filmbulletin kostet im Abonnement sFr. 15.-
Für weiter zurückliegende Nummern Informationen auf Anfrage.
Bestellungen, Anfragen: Filmbulletin, Kath. Filmkreis Zürich, Postfach, CH-8023 Zürich

schloss sich die Stadt im Rahmen ihrer Präsidialabteilung, nebst Literatur- und Musikpodium, die bereits seit Jahren etabliert waren, auch ein Filmpodium einzurichten. Anfangs der siebziger Jahre wurde dann aus dem allgemeinen Kulturkredit der Stadt Zürich der sogenannte Filmkredit herausgezogen, in den sich allerdings nebst Filmpodium auch noch die Produktionsförderung und der "Zürcher Filmpreis" zu teilen haben. Nichtsdestoweniger wurde dadurch die Einrichtung "Filmpodium" gewissermassen förmlich etabliert.

Etwa um die selbe Zeit herum übernahm mit Bernhard Uhlmann ein Mann die Leitung des Filmpodiums - wofür er auch heute noch zuständig ist -, der die vorhandenen Ansätze entschieden ausweitete und vertiefte, der auch vielseitige und fruchtbare Kontakte sowohl zur Schweizerischen Filmszene, wie auch zu dem Filmpodium vergleichbaren Institutionen im Ausland knüpfte - was für interessante und informative Programme eben absolut unerlässliche Voraussetzung ist.

Vor Gründung des Filmpodiums und in dessen Anfangsjahre gab es auf dem Platze Zürich selbstverständlich auch Bestrebungen, die kommerziellen Vorführungen der Kinos mit dem einen und andern nichtkommerziellen Programm zu ergänzen. Zum Teil waren das verstreute oder gar einmalige Aktionen, zum Teil aber auch Aktivitäten, die über Jahre hinweg entfaltet wurden, wogegen heute nur noch das Filmpodium ins Gewicht fällt. Daraus aber schon den Schluss zu ziehen, das Filmpodium habe die andern, meist kleineren Veranstalter ganz einfach verdrängt, wäre zumindest voreilig. Im Grunde dürfte eher das Gegenteil der Fall sein, denn das Filmpodium hat sich nebenbei auch, wenn man so will, zu einem Instrumentarium herangebildet, das von andern Veranstaltern benutzt werden kann und benützt wird. Schaut man sich die gedruckten Programme genauer an, so heisst es da etwa in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Filmzentrum, oder mit der Filmstelle VSU/VSETH, oder mit dem Kath. Filmkreis Zürich, usw. Wobei eben die Initiative für eine Veranstaltung des öftern von diesen Institutionen ausgeht und das Filmpodium "nur" mit seiner Erfahrung, etwa in der Filmbeschaffung, und seiner Infrastruktur wesentlich zum Gelingen und reibungslosen Ablaufen eines solchen Programms beiträgt. Wie selbstverständlich laufen auch offizielle Länder-Austauschprogramme des von Pro Helvetia abgewickelten internationalen Kulturaustausches in Zürich über die Kanäle des Filmpodiums und es ist, um nur noch dieses eine Beispiel anzuführen, weitgehend das Verdienst des Filmpodiums, wenn grosse Ausstellungen im Kunsthaus - etwa "Amerika 1920-1940" oder "Kunstschätze aus China" - inzwischen durch ein Filmprogramm sinnvoll ergänzt werden.

Schweizerisch gesehen hat das "Filmpodium der Stadt Zürich" längst seine feste Stellung im Rahmen eines - glücklicherweise zunehmenden - Programmaustausches mit vergleichbaren Institutionen und Einrichtungen in Städten wie Basel, Bern, Bern, Genf und einigen andern.

Alles in allem hat sich in Zürich im Laufe der Jahre mit dem Filmpodium eine unscheinbare, aber äusserst dynamische und wendige, weitgehend informelle Infrastruktur herausgebildet, die durch ein breitangelegtes Geflecht von Beziehungen, aus denen heraus sich immer wieder erneut aktives Zusammenarbeiten entwickelt, mitgetragen wird - und das zusammengommen ermöglicht, was heute filmkulturell in Zürich geboten wird.

Notwendig werdende Verbesserungen

Im vergangenen Jahr gelangten in Veranstaltungen des Filmpodiums rund 180 Filme zur Vorführung - wobei ein erheblicher Teil davon mit aus dem Ausland eingeführten Filmkopien bestritten wurden, die demnach als-ohne Filmpodium-schwer oder nicht zugänglich einzustufen sind. Dabei beliefen sich die Kosten der Programme für die Saison 1979/80 auf 148 000 Franken, aber nur 52 000 Franken mussten durch den Filmkredit abgedeckt werden, da rund zwei Drittel der Aufwendungen durch eigene Einnahmen aus dem Billet-Verkauf beigebracht werden konnten.
Man könnte demnach eigentlich meinen, alles sei bereits zum Besten bestellt. Dass dem nicht so sein kann, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass sich die umfangreichen Aktivitäten auf die verschiedensten Vorführsäle verteilen müssen. Zur Zeit mehr oder minder regelmässig genutzt werden vom Filmpodium die Kinos Movie und Walche sowie die Säle in Kunstgewerbemuseum und Kunsthaus, weitere Oertlichkeiten kommen von Fall zu Fall hinzu. Die Hauptspielstelle steht nur zu Randzeiten zur Verfügung, wodurch unliebsame Ueberschneidungen der eigenen Programme unvermeidbar werden. Aber auch von den technischen Einrichtungen her gesehen ist keine der Spielstellen den Anforderungen des Filmpodiums voll gewachsen. Sind etwa in einem Programm sowohl alte Nitrat-, wie auch neu gezogene 16mm-Kopien zu zeigen, so muss die Veranstaltung bereits auf zwei Kinos verteilt werden, weil keines der jetzt zur Verfügung stehenden beide Kopiearten spielen kann. Weitere Schwierigkeiten kommen hinzu, sollen etwa Stummfilme in der richtigen Geschwindigkeit und auch noch mit dem richtigen Bildausschnitt (da die Tonspur wegfällt, nutzen Stummfilme ein breiteres Bildfeld!) gezeigt werden.
Fragt man Bernhard Uhlmann, den kompetenten Leiter des Filmpodiums,nach den wichtigsten Gründen, die eine filmpodiumseigene Spielstelle notwendig machen, so nennt er als den wesentlichsten: unter den heutigen Bedingungen sind die Veranstaltungen des Filmpodiums eher als sporadisch denn kontinuierlich zu bezeichnen, eine permanente Spielstelle des Filmodiums würde eine grössere Konsequenz in der Programierung ermöglichen, die eigentlich, sowohl für die Aufarbeitung der Filmgeschichte, wie auch für die Aufzeichnung neuer Entwicklungen, notwendig ist.

Salsomaggiore Terme: Modellvorstellungen

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

"Incontri Cinematografici die Salsomaggiore Terme - Parma": auf den ersten Blick nichts weiter als nocheinmal eines der bereits unzähligen und ungezählten kleinen Filmfestivals; bei genauerem Hinsehen aber ein "Treffen Filminteressierter", das insofern Modell-Charakter hat - der ausstrahlen könnte - als es zeigen, gewissermassen vordemonstrieren will, was im Rah-

men lokaler und regionaler Filmkultur-Pflege möglich wäre und möglich werden müsste. Zu Grunde liegt der Veranstaltung ein Filmverständnis, das nicht alte Filme von neuen, oder auch Dokumentarfilme von Fiktion fein säuberlich trennen will und Filme immer nur als Einzelwerk präsentiert, sondern eben eines, das Filme im Kontext sieht, sie in einem solchen sichtbar und aus diesem heraus auch einem tieferen Verständnis zugänglich machen will. Angesprochen und angeregt werden sollen durch diese "Begegnung mit Film" vor allem junge Leute, die filmkulturell tätig sind oder werden möchten, und finanziert wird die Veranstaltung mit lokalen Geldern aus der Region.

Salsomaggiore Terme liegt, von der Po-Ebene her, auf einer der ersten Anhöhen des nördlichen Apennin und ist einer der grösseren Badekurorte und eines der Ausflugsziele der Region Parma. Und da fanden eben die - im April 1981 bereits zum vierten Mal durchgeführten - "Incontri Cinematografici" nun neu im Kongresszentrum und in einem der beiden örtlichen Kinos ihren festen Austragungsort - wobei das Städtchen ein ruhiges, angenehmes und gepflegtes Umfeld für das Filmtreffen darstellt, dem lokalen Gastgewerbe ein Zustupf in der Zwischensaison willkommen sein dürfte.

Hervorgegangen ist dieses Treffen Filminteressierter in Salsomaggiore Terme aus einer Bewegung für das "club-cinema". Die Wortumstellung soll den Gegensatz zu den traditionellen "cine-clubs" betonen, denn während die "cine-clubs" für gewöhnlich höchstens einmal in der Woche ihre Filme in einem geeigneten Kino als Untermieter zeigen, strebt die "club-cinema-Bewegung" eigene Spielstellen mit täglichem und dabei täglich wechselndem Programm an, da ihr nur so eine kontinuierliche und konsequente filmkulturelle Arbeit möglich erscheint. (Dieser Bewegung komme gerade deshalb noch erhöhte Bedeutung und Dringlichkeit zu, weil sich in Italien - wie Adriano Aprà, der Direktor des Filmtreffens von Salsomaggiore, betont - das sogenannte Studiokino, das "Cinéma d'Art et d'Essai", in einem äusserst desolaten Zustand befinde.)

Solche unabhängigen und von der Natur der Sache her nichtkommerzielle, mehrheitlich wohl auch subventionsbedürftige Spielstellen fallen selbstverständlich nicht vom Himmel, auch wenn es eine Bewegung gibt, die sich dafür einsetzt. Und genau da haben eben die "Incontri Cinematografici" ihren Ansatz und Ausgangspunkt: auf der Ebene des Programms wollen sie in gewissem Sinn ein Modell vorstellen, einen Eindruck davon vermitteln, was getan werden kann; im Rahmen der Begegnung, der breiten Raum eingeräumt ist, sind sie Forum für Gespräche und Diskussionen - die durch Podiumsveranstaltungen sinnvollerweise etwas Steuerung und Zielausrichtung erfahren -, Gedanken- und Erfahrungsaustausch. Angesprochen sind natürlich die Engagierten und Interessierten, sowohl Kulturbeauftragte der Gemeinden und Regionen, als auch Journalisten, die weitere Oeffentlichkeit herstellen, vor allem aber Jugendliche, die sich für Film interessieren, junge Leute, die sich bereits filmkulturell betätigen oder, und sei's nur nebenbei, in dieser Richtung tätig werden möchten. "Wir suchen nicht nur Filme für unser Treffen, wir suchen auch immer geeignete junge Leute,

die teilnehmen, Anregungen aufgreifen und weitertragen", sagte mir Adriano Aprà dazu - und solche Leute werden denn auch konsequenterweise im Rahmen der Möglichkeiten des sehr beengten Budgets, bevorzugt eingeladen.

An dieser Stelle kann nicht näher auf die "club-cinema-Bewegung" und ihre Gespräche in Salsomaggiore, die eben doch stark durch italienische Verhältnisse geprägt sind, eingegangen werden. Es soll aber noch versucht werden, eine Vorstellung vom Programm, das in diesen Apriltagen in Salsomaggiore über die Leinwände gegangen ist, zu vermitteln.
Das Filmangebot wurde unter vier Titeln präsentiert:

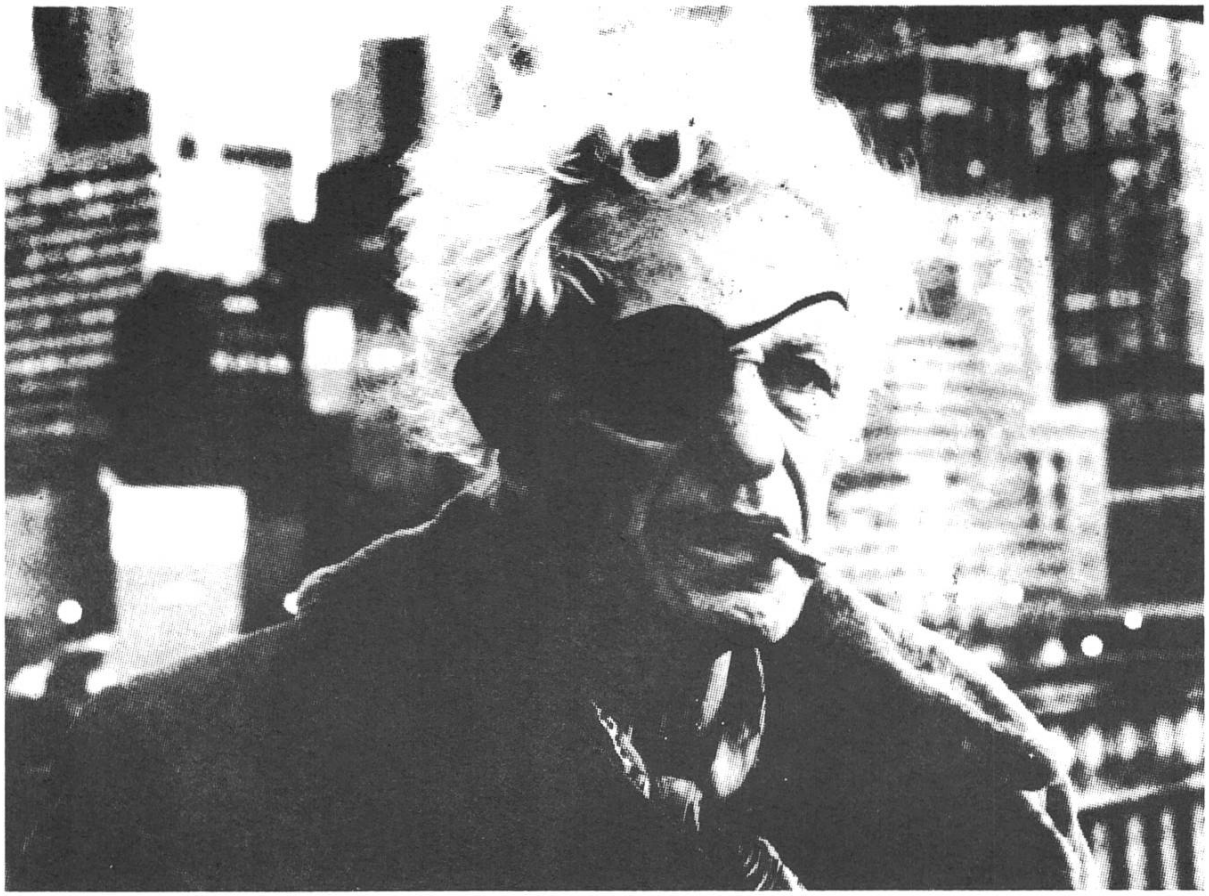
- CINEMA D'OGGI - SELEZIONE '81, eine Auswahl neuerer Filme, die ein breites Spektrum vom experimentellen bis zum bedingt kommerziellen abdeckten; genannt sei Eric Rohmers LA FEMME DE L'AVIATEUR, der erste Film seiner neuen Serie 'Comédies et proverbes' mit der er formal wie inhaltlich an seine 'Moralischen Geschichten' anzuknöpfen scheint, Jacques Rivettes MERRY-GO-ROUND, Dennis Hoppers in Kanada realisierten OUT OF THE BLUES oder, warum nicht, die unabhängige Produktion aus Berlin TAXI ZUM KLO von Frank Ripploh, aber auch AMY das experimentelle Porträt einer Fliegerin die 1930 von London nach Australien flog und WERNER HERZOG EATS HIS SHOE, der auf eine Wette Herzogs, er würde seine Schuhe essen zurückgeht, die er verlor.

- ANTEPRIME, lokale Vorpremieren von Filmen aus dem Verleih, gedacht auch als Angebot an die Kinogänger des Ortes, mit Filmen wie Truffauts LE DERNIER METRO, Hustons WISE BLOOD aber auch Fassbinders FAUSTRECHT DER FREIHEIT aus dem Jahre 1975, der erst jetzt in die italienischen Kinos zu gelangen scheint.

- FLASHBACK-FLASHFORWARD: NOUVELLES VAGUES DEGLI ANNI '60 ein überaus interessanter Versuch, Filme aus den sechziger Jahren, die damals als "Erneuerer" des jeweiligen nationalen Filmschaffens eingestuft wurden, einander gegenüberzustellen und gemeinsam einer Diskussion im Rückblick, aber auch im Bezug auf ihre Einwirkungen ins Filmschaffen im Ausblick, zu unterziehen. Vertreten waren Länder wie Japan, Brasilien, Frankreich, Polen, England, Kanada, Italien, Namen wie Godard, Pasolini, Rocha, Bertolucci, Skolimowski, Kramer und Filme wie SCENES FROM UNDER CHILDHOOD, DAVID HOLMAN'S DIARY, LOLA, oder gar BWANA TOSHI NO UTA.

- NICHOLAS RAY: IL CINEASTA BENEAMATO mit einer beinahe vollständigen Retrospektive, die dem grossen Lyriker des amerikanischen Kinos gewidmet war. (Sollte der "Traum" von der filmpodiumseigenen Spielstelle Wirklichkeit werden, so wird ausführlich darauf zurückzukommen sein, wenn diese Retro auch in Zürich läuft.)
Alles in allem doch ein recht bemerkenswerter Vorschlag, was eine "club-cinema-Spielstelle", zwar nicht innerhalb einer Woche, aber doch im Laufe der Zeit leisten, beziehungsweise anbieten könnte.

Walt R. Vian



Nicholas Ray in Wim Wenders DER AMERIKANISCHE FREUND

Nicholas Ray inszeniert
Robert Ryan und Ida Lupino für ON DANGEROUS GROUND

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN

INGMAR BERGMAN
AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN

Ingmar Bergmans Filme haben so reges Interesse gefunden, dass sich vor einigen Jahren der deutsche Hoffmann und Campe Verlag entschloss, zumindest die Dialoge dieser Filme in Buchform herauszugeben. Bereits erschienen sind: "Szenen einer Ehe", "Von Angesicht zu Angesicht","Das Schlangenei", "Herbstsonate". Und jetzt liegt auch "Aus dem Leben der Marionetten" nach dem gleichnamigen Film vor. Die Rezension des Buches gibt uns Gelegenheit, auch auf den Film zurückzukommen.

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN, der vor einiger Zeit im Kino wie im Fernsehen gezeigt wurde, ist der zweite Film - DAS SCHLANGENEI war der erste - den Bergman in Deutschland gedreht hat. In 13 diverses überschrifteten Kapitel, z.B. "Gespräch mit Cordelia Egerman", "Peters Mutter"; "Peter Egerman schreibt an Professor Jensen", schildert der Regisseur einen psychiatrischen Fall, wobei sich die Handlung auf mehreren zeitlichen Ebenen abspielt.
Im Mittelpunkt der Geschichte steht der hochbegabte, pflichtbewusste Peter Egerman, der mit einer tüchtigen und schönen Karrierefrau verheiratet ist. Seit zwei Jahren quält ihn der Gedanke, seine Frau Katarina töten zu müssen. Sie spürt zwar, dass Peter von Sorgen und Problemen belastet wird, aber ihm ist es nicht möglich über seine Aengste mit ihr zu reden. Der Psychiater dagegen, dem er seine Seele öffnen kann, zeigt weder Verständnis, noch nimmt er Peter ernst."Du glaubst ja nicht an deine eigenen Qualen. Ich bin beinahe überzeugt davon, dass du eine Tat vorhast, die dich in deiner Einbildung in der Wirklichkeit oder in einer besonderen Art Wirklichkeit manifestieren soll, die es nur in deinen Träumen gibt. Ich weiss nicht. Wenn du willst, kann ich dafür sorgen, dass du in meine Klinik aufgenommen wirst. Dort geben wir dir alle möglichen Injektionen,bis dir am Ende völlig scheissegal ist, ob du Peter Egerman oder der Kaiser von China bist. Mach dir keine Sorgen." Mit solchen Worten lässt der Psychiater seinen Klienten allein

und bietet ihm keine Hilfe an. Er empfiehlt ihm nur einen ordentlichen Spaziergang, eine Tasse Kaffee und ein Paar Cognacs. Doch Peters Zustand verschlechtert sich immer mehr.
In einer Kurzschlussreaktion tötet er dann statt seine Frau eine Zufallsbekannte, die Prostituierte Ka(tarina).
Der Film tastet also der Frage nach, warum ein angepasster, gutbürgerlicher Mann eine solche Kurzschlusshandlung zu begehen vermag. Weder der Psychiater, noch Peters Mutter, noch ein homosexueller Freund, noch der Untersuchungsrichter, vermögen die Tat zu klären. Aber sie geben wenigstens Einsichten und bringen je einen Aspekt zur Sprache, der die Figur Peters anleuchtet. Der Psychiater verfasst ein Gutachten. Doch dieses beruht auf recht losen Annahmen ohne wissenschaftliche Relevanz. Letztlich wird von jedem Zuschauer eine eigene Deutung verlangt.
Ich finde es schade, dass durch die Mattheit und Oberflächlichkeit (z.B. Vorurteile gegenüber Homosexuellen) dieses Werks der Zuschauer oder Leser sich viel weniger - als z.B. im SZENEN EINER EHE - zu einer persönlichen Auseinandersetzung gedrängt fühlt. Denn es würde sich lohnen, nach den psychischen und gesellschaftspolitischen Motiven des Täters zu fragen. Katarinas verzweifelte Worte, so meine ich, gelten nicht nur für ihren Mann, sondern für viele Menschen von heute und für unsere Welt. "Warum zerschlagen wir nicht eine Gesellschaft, die so tot, so unmenschlich, so wahnsinnig, so demütigend, so vergiftet ist? Menschen versuchen zu schreien, aber man stopft ihnen den Mund mit Floskeln, die Bomben explodieren, die Kinder werden in Stücke gerissen, und die Terroristen werden bestraft, aber für jeden getöteten Terroristen stehen neue bereit; sie sind unbesiegbar, weil sie sich mit einer Kraft verbündet haben, mit der wir nicht zu Rande kommen. Sie sind Opfer wie ihre Opfer, Opfer wie wir selbst."
Der Film ist in Farbe und Schwarzweiss gedreht. In Farbe werden nur Peters sogenannt erlöste Zustände gezeigt: Peters Zusammensein mit der Prostituierten, und der Mord, sowie die Ruhe in seiner krankhaften Gespaltenheit in der psychiatrischen Klinik, in die er nach der Tat eingeliefert wird.
AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN heisst der Film, weil Bergman alle Menschen als von Kräften gesteuert und manipuliert darstellt. "Nicht nur politisch, sondern auch menschlich und auch sonst noch... Von Arztneien und vom Fernsehen und dem, was wir essen und trinken, und vom Föhn, also von Kräften, die wir nicht beherrschen." (Ingmar Bergman im Interview mit Joe Hembus). Da die deutschen Schauspieler - im Unterschied zu einer Liv Ullmann - hinter ihren Worten und Gesten nichts zusätzliches auszudrücken vermögen, habe ich vom Buch den bedeutend besseren Eindruck gewonnen als vom Film. Die 15 Illustrationen geben einen guten Einblick in den Film. Wünschenswert wäre dennoch, wenn solche Bücher einerseits mehr bringen würden als nur die reine Dialogliste, und anderseits die Daten zum Film erwähnt würden. Nach der Lektüre des Buches, lohnt sich ein Filmbesuch hauptsächlich für Bergman-Liebhaber.

Alois Schmidlin

Daten zum Buch:
Ingmar Bergman, Aus dem Leben der Marionetten, 107 S., 15 Abbildungen, DM 18.--, Verlag Hoffmann und Campe. Zu beziehen durch den Buchhandel.

HELLMAN / NICHOLSON
THE SHOOTING
RIDE IN THE WHIRLWIND

Die beiden Filme THE SHOOTING und RIDE IN THE WHIRLWIND von Monte Hellman kamen 1977 mit gut zehnjähriger Verspätung in unsere Kinos. Jetzt sind sie auch im 16-mm-Verleih, für nichtkommerzielle Vorführungen, zugänglich.
Viel Erfolg war - sieht man einmal von der Beachtung ab, die sie bei der internationalen Filmkritik fanden - den beiden Filmen nicht beschieden. In den USA, wo sie produziert wurden, oder etwa in Deutschland sind sie bis heute überhaupt nicht in die Kinos gelangt. Und vor diesem Hintergrund erweist sich der Versuch, die Filme wenigstens mit zehnjähriger Verspätung noch in unsere Kinos zu bringen, sogar als mutiger Schritt. Aber auch ihm war - wiederum abgesehen von der Presse - wenig Erfolg beschieden. Wahrscheinlich vermögen die Filmfreunde, die da oder dort Schmalfilme ihren kleineren oder grösseren Gruppen vorführen, das Blatt auch nicht zu wenden - aber sie haben immerhin jetzt die Möglichkeit, dazu beizutragen, dass diese Filme nicht ganz der Vergessenheit anheim fallen.

Monte Hellman und Jack Nicholson baten damals in den 60er Jahren den Produzenten Roger Corman um Unterstützung für eines ihrer Projekte. Aber Corman lehnte ab mit der Begründung, er brauche was kommerzielleres. Die beiden fragten: "Was ist kommerziell?" - "Nun, ein Western ist kommerziell. Mein erster Film war ein Western und ich glaube noch immer an die Western." Hellman und Nicholson erklärten sich einverstanden. Was sie vor allem machen wollten, waren Filme. Corman meinte: "Nun, wenn ihr einen Western machen werdet, dann könnt ihr ja auch gleich zwei machen."
Für 75 000 Dollars das Stück und je drei Wochen Drehzeit filmten sie im Sommer 1965 mit Freunden und ein paar lokalen Helfern zunächst THE SHOOTING und danach RIDE IN THE WHIRLWIND. Nach den Dreharbeiten - während denen keiner der Equipe auch nur einen Meter belichtetes Material zu sehen bekam, was besonders den Kameramann Gregory Sandor etwas beunruhigte - verbrachte Hellman sechs Monate damit, die Filme zu schneiden, und zeigte sie dann Roger Corman. Es wurde nicht bekannt, was er von den abgelieferten Filmen hielt - aber es scheint (bis auf den heutigen Tag), die beiden haben bewiesen, dass es auch nicht-kommerzielle Western gibt.
Obwohl THE SHOOTING nach einem Drehbuch von Adrien Joyce und RIDE IN THE WHIRLWIND nach einem von Jack Nicholson entstanden ist, gibt es wesentliche Gemeinsamkeiten in beiden Filmen: die Figuren haben keine Vergangenheit und keine Psychologie. Die Figuren existieren nur in den Situationen, in denen man sie in der Spieldauer der Filme sehen kann. Sie haben zwar Motive für ihre Handlungsweise, aber diese werden nicht aufgedeckt. Gerade das aber eröffnet einen breiten Spielraum für manigfaltige

Interpretationen der Filme. Monte Hellman hat übrigens nichts dagegen - "Wir waren beim Drehen nicht darauf bedacht, eine Interpretation herauszustreichen. Wir merkten, dass es Mehrdeutigkeiten in unserm Material gab, und das gefiel mir gerade. Es ist mir gleichgültig, wie das Publikum die Filme interpretiert, weil ich glaube, dass jede Interpretation ihre Gültigkeit hat, für das Individuum, das sie macht. Es ist übrigens eine der besten Möglichkeiten ein Publikum zu bewegen, wenn man ihm Material anbietet, das seine eigenen Fantasien und seine eigenen Bedürfnisse in Bezug auf dieses Fantasie-Leben stimuliert. Es macht mir nichts aus, wenn das Publikum nicht mit der Geschichte meines Films zurecht kommt, weil sie, angeregt durch meinen Film, wegdriften und ihren eigenen Film erfinden, statt sich den meinen anzusehen." Es sollen hier deshalb auch keine Interpretationen angeführt werden - wofür sich THE SHOOTING noch stärker anbietet, als RIDE IN THE WHIRLWIND. Es soll aber ein wenig der Frage nachgegangen werden, wie das mit der eingangs gemachten Behauptung zusammenhängt. (Ein Protokoll der Filme finden Sie übrigens im Anhang dieser Zeilen.)
Gashade kommt in THE SHOOTING zurück ins Camp, wo ihm ein verstörter Coley eine wirre Geschichte, aus vielen Vermutungen verfertigt, erzählt. Könnte sein, der Bruder von Gashade, der weggeritten ist, hat den Tod eines Kindes verursacht. Etwas später taucht eine Frau im Camp auf, welche die beiden als Führer anheuert. Im Laufe der Reise macht es den Anschein, als folge sie einer Spur. Sie treibt ihre Begleiter so scharf an, dass der Verdacht aufkommt, sie werde von Rachegefühlen getrieben. Die Sehgewohnheiten und die Erfahrungen, die der Zuschauer aus andern Filmen mit sich bringt, können ihn nun dazu verleiten - obwohl Hellman dies in keiner Weise untermauert, sondern immer wieder bricht - daraus die Geschichte zu formen, indem er unterstellt: die wirren Vermutungen Coleys seien wahr, die Frau sei auch die Mutter des Kindes und die Spur, der sie folgen, sei keine eingebildete. Nichts wäre für Hellman leichter gewesen, als dem Zuschauer Gewissheit zu geben. Ein Satz wie: "Diese Frau ist die Mutter des getöteten Kindes", hätte genügt. Dass er es unterlassen hat, muss auf Absicht beruhen. Er gab der Frau keine Vergangenheit. Wir wissen nur, was wir sehen - und dürfen vermuten, was uns beliebt.
Wer sich etwa aus solch vordergründigen Versatzstücken keinen Sinn in einer simplen Geschichte zusammenreimen will, kann gerade in der Sinnlosigkeit den Sinn des Films entdecken. Die Spur, der sie folgen, führt zu keinem Ziel. Der Ritt in die Wüste verläuft für alle Beteiligten tötlich. Es gibt keinen ersichtlichen Grund, warum sie der Spur dennoch oder überhaupt folgen. Existenzialistische Deutungen sind möglich. Da uns Vergangenheit und Psychologie - und damit auch die Motive - der Figuren vorenthalten werden, sind wir in der Lage, sie von aussen zu betrachten, womit sie als absurde Gestalten, die sich in ein absurdes Schicksal verstrickt haben, erscheinen.
Als Zuschauer von RIDE IN THE WHIRLWIND wissen wir, dass die Cowboys nichts mit dem Ueberfall auf die Postkutsche zu tun hatten, dass sie nur zufällig am selben Ort wie die Banditen übernachten. Die Verfolger der Banditen dagegen wissen das nicht, und ihre Vermutung über die Vergangenheit der Cowboys wird diesen zum Verhängnis. Die Tatsache, wie wichtig

Vergangenheit und psychologische Motivation gehalten werden,wird gerade durch die Parallele einsichtig, dass wir eben auch nicht mehr von den Beteiligten kennen, als ihre Gegenwart. Ein "normaler" Western gäbe dem Zuschauer Informationen,an denen etwa die Verhältnismässigkeit der Reaktionen der Bürgerwehr beurteilt werden könnte. Er würde uns vielleicht dazu verleiten die Reaktion,weil sich eben die Ueberfälle zu sehr häufen, gnädiger einzustufen, oder uns mit dem Hinweis,dies sei der erste Vorfall in Jahren,dazu aufrufen, sie als übermässig zu verurteilen. Hellman lässt uns, indem er uns diese Interpretationshilfe verweigert, uns Vergangenheit und Psychologie seiner Figuren vorenthält, auf dem Trockenen. Die Farmersleute, bei denen die Cowboys auf der Flucht vor ihren Verfolgern eindringen, sind in derselben Situation: sie kennen nur deren Gegenwart.
Die Geschichte,von Jack London übrigens, die Adrien Joyce heranschleppte und auf der die Handlung von THE SHOOTING in groben Zügen basiert, beginnt damit, dass ein paar Typen ein Bild betrachten, das hinter der Bar hängt, und darüber reden, wie interessant es sei,so einen im Bild festgehaltenen Augenblick anzusehen,ohne zu wissen, was vorher geschehen sei und was sich nachher zuträgt... und wie ähnlich dies doch dem Leben sei.
(Vielleicht noch dies als Information: "Bevor ich Filme machte,verlor Roger Corman 500 Dollars, die er in meine Theaterproduktion von Samuel Beckett's "Warten auf Godot" investiert hatte, und da dachte ich mir,es wäre wohl besser, ihm das Geld zurückzuzahlen,indem ich Filme für ihn machte".Der erste Hellman Film für Roger Corman: BEAST FROM HAUNTED CAVE.)

Walt R. Vian

THE SHOOTING
Protokoll des Films in Stichworten

Ein Pferd wiehert, ein Mann zuckt zusammen, später entdeckt er Spuren im Sand.
Vorspanndaten
Der Mann, Willet Gashade, ist mit Proviant und Material unterwegs zu der einsamen Mine. Er kommt an, doch nichts regt sich. "Wer lädt ab? Ich bin hundemüde!" - doch niemand antwortet. Er findet ein frisches Grab mit der Inschrift "Leland Drum". Plötzlich ein Schuss, eine Kugel pfeift an seinem Kopf vorbei, er rennt in Deckung. Als Schütze stellt sich dann Gashade's Helfer Coley heraus,der ihm total übermüdet und verängstigt eine wirre-irre Geschichte erzählt: In der Stadt soll sein Bruder Coigne im Suff einen andern, möglicherweise sogar ein Kind getötet haben; sein Bruder sei dann, nach einem Ueberfall auf die Mine, geflüchtet und der andere Helfer, Leland Drum, von einem Unbekannten erschossen - "und ich sitze nun schon zwei Tage halbverrückt hier!" Am andern Morgen Gashade: "Bring die Vorräte ins Zelt"!
Gross: Pferdebeine stolpern über Steinbrocken. Ein Pferd liegt am Boden, ein Revolver wird an seinen Kopf gehalten. Gashalde und Coley hören einen Schuss, Coley flüchtet in die Mine. Eine Gestalt - der unbekannte Reiter - taucht am Horizont auf, zu Fuss. Coley taumelt ungläubig aus seiner Deckung hervor "Eine Frau!" Als die Frau im Camp angelangt ist: "Könnt ihr mir ein Pferd verkaufen? Meines brach sich das Bein. Ich bezahle gut." Offenbar kennt sie bereits Gashade's Namen. Sie reiten zum erschossenen Pferd,um das Gepäck zu holen. Gashade: "Das war ein schöner Gaul. Sie haben ihn zu Tode geritten." Die geheimnisvolle Frau bietet Gashade eine grosse Summe, falls er sie durch die Wüste nach Kingsley bringe: "500 jetzt und 500, wenn wir ankommen."

Gashade fordert einen höheren Preis und stellt zu Bedingung, dass sein Helfer Coley ebenfalls mitgenommen wird. Sie willigt ein, übernimmt das Kommando und befiehlt sofortigen Aufbruch. Nachts, am Lagerfeuer. Sie "heizt" den kindischen Coley an und lässt ihn dann stehen.
Am Morgen erwachen die beiden Begleiter an ihren Schiessübungen. Die Frau befiehlt einen Umweg nach Crosstree, 70 km. In diesem Nest kaufen sie neue Tiere. Gashade versucht, etwas über die Frau in Erfahrung zu bringen. Ohne Erfolg, obwohl ein Indio auf einen bärtigen Mann verweist. Eine Auseinandersetzung darüber, wer welches Pferd reitet, verdeutlicht wiederum die Rivalität zwischen Gashade und der Frau. Er will wissen, womit er das Geld wirklich verdient. Sie weist ihn darauf hin, dass sie sich auch einen andern Führer verpflichten kann.
Gashade riecht an einem verkohlten Holzstück: "Etwa zwei Tage alt". Er glaubt, gewisse Zusammenhänge zu erahnen: Sie folgen keinem Weg sondern einer Spur, die Frau, die so bestimmt ihre Befehle gibt, könnte eine Rächerin sein. Aber hat es etwa etwas mit Coigne und der Schiesserei in der Stadt zu tun?
Die Dame macht wieder Schiessübungen. Rast. Gashade und Frau: "Ich kenne nicht mal Ihren Namen" - "Was hat das für einen Sinn?" - "Keinen". "Wie ist die Spur?" - "Ziemlich kalt". Gashade merkt, dass auch ihnen jemand folgt. Wieder Hufspuren im Sand, ein Nagel. "Die Spur ist frischer. Sie führt in die Folterwüste, nicht nach Kingsley." "Wir folgen der Spur!", befiehlt sie. Erneut Schiessübungen der Dame. "Was soll die Schiesserei!? Geben Sie etwa jemandem Zeichen?" Coley gesteht Gashade, er sei verliebt in die Frau und er möchte nicht, dass sie sich ihretwegen streiten.
Rast. Coley bringt der Frau Tee. Gashade in Abwesenheit Coley's: "Er folgt Ihnen vielleicht wie ein Hündchen, aber er kann Sie nicht führen". Coley ballert herum; sie fährt auf, scheint nervös und gibt auch ein paar Schüsse ab. Gashade: "Hat er vielleicht ein falsches Zeichen gegeben?!" Und in der Tat, ein finsterer Geselle taucht auf: "Was ist?" - "Es war ein Missverständnis" - "Ein Missverständnis?" Er steigt vom Pferd, bleibt aber auf Distanz. Die Frau geht zu ihm hin, unterhält sich mit ihm. Dann wird er Coley als Billy Spear vorgestellt. - Typ Berufskiller, kalt, zynisch. Billy: "Ich hoffe, wir vertragen uns."
Zu viert brechen sie auf. "Guter Schuss, schlecht gezogen" - kommentiert Billy eine Schiessübung der Frau. "Diese Spur ist frisch, vermutlich nehmen sie's gemütlich". Da die Spur deutlich ist, kann sie ihr selbst folgen und hat es eilig und treibt ihr Pferd an, bis es lahmt. Coley nimmt trotz Warnung Spears ihren Tee aus dem abgeworfenen Gepäck und bietet ihr sein Pferd an, damit sie nicht zu Fuss gehen muss. Gashade ist wütend darüber, nimmt aber Coley zu sich auf sein Pferd. Die Frau verliert die Spur und Gashade soll wieder führen. Da ein Pferd, das zwei Männer trägt, langsamer vorankommt, entwaffnet Spear die beiden und zwingt Gashade, Coley allein in der Wüste zurückzulassen. Gashade gibt ihm eine Wasserflasche, den Rat Schatten zu suchen und das Versprechen, er werde zurückkommen und ihn holen. Coley gibt der Frau noch ihren Tee und bleibt zurück. Billy warnt ihn, wenn er sich von der Stelle rühre, werde er ihn erschiessen: "Dein Gehirn soll braten, Junge."
Zu dritt reiten sie weiter durch die Wüste. Inzwischen findet Coley eine der weggeworfenen Waffen. Am Horizont wird etwas sichtbar. Ein Reiter? Die Frau reitet hin. Gashade zu Spear: "Wer ist das?" - "Frag sie" - "Du kennst ihn?" - "So gut wie du" - "Wenn ich dir das Doppelte biete?" - "Sie mag mich" - "Kennst du ihren Namen?" - Frag sie". Sie kommt zurück, es sei ein Freund mit gebrochenen Beinen. Billy: "Warum ihn nicht erschiessen?" Gashade: "Liessest du je einen Freund zurück, Billy?" - "Ich hatte nie einen". Coley folgt torkelnd der Spur der dreien. Billy erschiesst einen Hasen. Coley stösst auf eine älteren, bärtigen Mann. Er schenkt ihm etwas von dem was er noch hat, Süssigkeiten und ein Geschicklichkeitsspiel. Nimmt, da der Alte nicht mehr reiten kann, sein Pferd und verspricht ihn später zu holen.
Den dreien bleibt wenig Wasser. Gashade, der noch die letzte Flasche hat, versucht das Wasser gerecht zu verteilen, aber nur noch in Rationen abzugeben. Billy setzt sich mit vorgehaltener Waffe darüber hinweg und nimmt die Flasche an sich. Dann fol-

RIDE IN THE WHIRLWIND

THE SHOOTING

gen sie wieder ihrer Spur, um dann plötzlich Coley, der ihnen folgt und jetzt auch abdreht, zu verfolgen. Coley bleibt stehen, zieht auf Spear, fällt aber getroffen vom Pferd, bevor er zum Schuss kommt. "Er zog zuerst, er hätte nicht ziehen sollen" - und Gashade buddelt ein Grab für seinen Freund... Zu dritt gehts nun mit vier Pferden weiter. Aber die Folterwüste setzt den Menschen und den Tieren zu. Die Pferde gehen ein und werden zurückgelassen... Mühsam schleppen sie sich dahin: die Frau auf dem noch verbliebenen Pferd, gestützt von Gashade, da sie sich nicht mehr allein im Sattel halten kann, Billy in einigem Abstand stolpernd und torkelnd. Als er zusammenbricht, ergreift Gashade seine Chance und eilt hin, entwaffnet ihn, überwältitigt ihn im Zweikampf und zerschmettert mit einem Stein Billys Schusshand. Weiter. Ein Mann im Canyon. Die Frau eilt mit sich aufbäumender Kraft auf ihn zu, Gashade folgt ihr, holt sie ein - die Bilder werden gebrochen, gehen in Zeitlupe über. Schüsse, vielfaches Echo, die Frau stürzt zu Boden, Gashade ruft: "Coigne", bevor er neben ihr in den Wüstensand fällt...

Leo Rinderer-Beeler

RIDE IN THE WHIRLWIND
Protokoll des Films in Stichworten

Zwei Kerle kommen den Hügel herunter, nun sind sie zu dritt. Einer gibt Zeichen. "Es kann losgehen". Sie maskieren sich, warten offensichtlich auf eine Postkutsche. Die Leute in der Kutsche: mehrere Männer, Reisende. Die Outlaws laden ihre Gewehre. Ueberfall. Einer der Gangster wird dabei von einer Kugel verletzt, einer der Reisenden wird getötet. Ohne grosse Beute zieht die Bande ab, mit der Anweisung an die Ueberfallenen: "Verschwindet!"
Titel und Vorspann.
Drei Cowboys, Verne, Wes und Otis (Cameron Mitchel, Jack Micholson, Tom Filer), treffen in einer verlassenen, unwirtlichen Gegend auf einen Erhängten. "Zwei bis drei Tage hängt der", "Unerwünschte werden aufgehängt". Sie reiten weiter. "Ist die Gegend dir nun gottverlassen genug?" Die drei werden beobachtet: die Postkutschenräuber halten sich auch in dieser Gegend versteckt. In einer Hütte liegt der Verletzte. Die drei Cowboys kommen zur Hütte. Gegenseitiges Misstrauen, Abtasten: Wer sind die andern? Seit zwei Wochen sind die arbeitslosen Cowboys nun unterwegs nach Waco. Die drei lassen sich widerstrebend einladen, die Nacht hier zu verbringen. Die Cowboys schlagen draussen, die Outlaws in der Hütte. Bohnenessen am Abend. "Weder sie noch wir möchten Schwierigkeiten. Aber mir gefallen sie auch nicht, wir brechen früh auf", sagt einer der Cowboys. Am Morgen rüsten die drei ihre Pferde. Plötzlich zerreisst ein Schuss die Stille! "Ihr seid umstellt, werft die Waffen weg und ergebt euch!" Eine Bürgerwehr, die nach den Outlaws sucht, hat den Platz umstellt. Eine Schiesserei beginnt; die drei Cowboys versuchen zu flüchten, doch Otis erwischt's. Erneute Aufforderung, sich zu ergeben: "Wir zünden Euch die Hütte an, das ist eure letzte Chance!" Fackeln werden auf die Hütte hinuntergeworfen; das Dach fängt zu brennen an, Balkenstücke fallen herunter. Die beiden Ueberlebenden aus der Hütte ergeben sich. Am nächsten Baum werden die beiden aufgeknöpft. "Habt ihr etwas zu sagen? Nein?" Ein Kopfnicken des Bürgerwehranführers, die Peitsche knallt - letzte Zuckungen der Baumelnden.
"Höher steigen ist sinnlos, wir müssen hinunter", jammert Wes, doch Verne ermuntert ihn: "Die Mentalität dieser Bürgerwehr ist ausräuchern und hängen". Weiter. Eine kleine Farm. Der Farmer beim Holzhacken. Die Tochter kommt und ruft ihn zum Mittagessen. Er wäscht sich noch draussen und kommt dann rein. Alle, Vater, Mutter, Tochter am Mittagstisch. Kurzes Tischgebet. Essen.
Nachts. "Ich darf meine Füsse nicht ansehen", jammert Wes. "Wir müssen weiter; wenn wir Pferde auftreiben, sind wir gerettet. Wir müssen vor Sonnenaufgang ein Versteck gefunden haben. Besser Blasen an den Füssen, als Schwielen am Hals". - "Frohlocke nicht zu früh!"
Zwei von der Bürgerwehr unterrichten den Farmer und bedanken sich für den gereichteten Drink "Wir müssen weiter, die letzten Flüchtigen aufspüren". Dem einen hats die

Tochter des Farmers angetan, und so meint er zum andern: "Auf dem Rückweg muss ich hier wieder vorbei."
Am andern Morgen. Der Farmer macht sich mit seinem Beil wieder am Baumstrunk zu schaffen, seine Tochter melkt die Kuh und bringt die Milch ins Haus. Dort aber warten bereits Wes und Verne ... Tochter und Mutter als Geiseln. "Bleibt schön sitzen, dann geschieht euch nichts" und "verzeiht unsere Gier, wir haben seit gestern früh nichts mehr gegessen".
Die Tochter soll ihren Vater hereinrufen zum Essen. Vater wird "empfangen".
Die Bürgerwehr, trotz Uebermüdung weiter auf der Suche.
Im Haus des Farmers: Wes will mit der Tochter nach draussen, er wolle die Pferde anschauen. Drinnen Verne: "Wir sind keine Verbrecher, verhalten sie sich ruhig, in ein paar Stunden verschwinden wir". Draussen: Wes erklärt der Tochter, er bekomme drinnen Platzangst und habe es nicht mehr ausgehalten. Quälendes Warten. Alle wieder im Haus: Damit nichts auffällt, wird der Farmer wieder zum Holzhacken hinausgeschickt. Wes ruht sich auf dem Bett aus, Verne hälts nicht aus ohne zu reden. Später spielen sie Dame. "Er hat aufgehört, sieh mal nach!" Es gelingt dem Farmer, die beiden an den zurückkehrenden Vigilanten zu verraten, aber die beiden schöpfen Verdacht und kriegens mit der Angst zu tun. Panikartig versuchen sie zu flüchten. Beim Versuch, die Pferde des Farmers zu stehlen, kommts zur Schiesserei - der Farmer kommt um, Verne wird angeschossen. Flucht zu zweit auf einem Pferd.
Die Farmersfrau ermuntert die Bürgerwehr zur Lynchjustiz. Parallel-Aufnahmen der Flüchtenden und der Vigilanten. "Lass mich runter, Wes, zu zweit schaffen wir das nicht, mich hat's erwischt, nütze die Zeit." Wes lässt Verne zurück und dieser hält mit letzter Kraft die Verfolger, bis er im Sand stirbt. Wes gewinnt so Zeit, und reitet in die Weite der Ebene...

Leo Rinderer-Beeler

DATEN ZU DEN FILMEN

THE SHOOTING USA 1966

Regie: Monte Hellman. Buch: Adrien Joyce. Kamera: Gregory Sandor. Musik: Richard Markowitz.
Darsteller: Waren Oates (Willet Gashade), Will Hutchins (Coley), Millier Perkins (Die Frau), Jack Nicholson (Billy Spear), B.J. Merholz (Leland Drum), Cuy El Tsosie (Indianer), Charles Eastman (Bärtiger Mann). 81 Min.

RIDE IN THE WHIRLWIND USA 1966

Regie: Monte Hellman. Buch: Jack Nicholson. Kamera: Gregory Sandor. Musik: Robert Drasnin.
Darsteller: Cameron Mitchell, Jack Nicholson, Millie Perkins, Tom Filer, Kathrine Squire, Georges Mitchell, Dean Stanton, Rupert Crosse, B.J. Merholz, Peter Cannon. 90 Min.

INSERAT

NEUE NORDISK FILMS CO. AG. ZÜRICH

Verlangen Sie unseren ausführlichen
Schmalfilm-Katalog
mit über 200 Filmangeboten

NEUE NORDISK FILMS CO. AG.
Abt. Schmalfilm-Verleih
Ankerstrasse 3, Postfach
CH-8036 ZÜRICH
Telefon 01 - 242 51 24

GRENZLANDFILMTAGE IN SELB

Gibt es Filmkultur in Nordbayern?
Wahrscheinlich haben Sie mal was von den "Hofer Filmtagen" gehört - die sich beinahe schon zum Kult-Festival gemausert haben. Nun, Hof liegt in Nordbayern. Nach Hof gefahren sind, 1972 schon, auch einige junge Leute aus der Region. Das cinéastische Interesse dieser Mitarbeiter des evangelischen Jugendzentrums Wunsiedel erhielt dabei zusätzlich Auftrieb.
1977 verwirklichten sie dann ihren Traum und zeigten ihre Lieblingsfilme in Wunsiedel. 1978 wagten sie es, in Alexandersbad eigentliche Filmtage durchzuführen. In einem Mehrzweckraum entstand trotz heterogener, fast schon chaotischer Filmauswahl eine derart aussergewöhnlich-ansprechende Atmosphäre, dass Zuschauer, die jahraus jahrein kaum einen Kinofilm sehen, stundenlang sitzenblieben.
1979 wurde bereits ein stärker strukturiertes Programm zusammengestellt. Nachdem erstmals einige initiative "Grenzländer" in Solothurn den neuen Schweizer Film kennen und schätzen gelernt hatten, erlebten an den 79er "Grenzland-Filmtagen" nicht nur die SCHWEIZERMACHER ihre deutsche Erstaufführung, sondern es wurden auch Schweizer Filme zur Jugendproblematik - z.B. Peter von Guntens KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER - deutschen Filmen, wie DIE ABFAHRER und DER SCHLUCHTENFLITZER, gegenübergestellt - und als nach Ende des SCHLUCHTENFLITZERS eine schwere Suzukimaschine in den Kinosaal gefahren wurde, kannte die Begeisterung des vorwiegend jugendlichen Publikums keine Grenzen mehr. 1981 fanden die Filmtage erstmals in Selb statt. Selb, berühmt für das Rosenthal Porzellan, liegt knapp 30 km von Hof entfernt, nahe der ostdeutschen und der tschechischen Grenze - im Grenzland also gewissermassen, was dereinst der Veranstaltung ihre Bezeichnung gab.
Im Filmangebot liessen sich meiner Meinung nach dieses Jahr fünf Kategorien ausmachen:
Den Schwerpunkt bildete zweifellos eine Goretta-Retrospektive mit den Kinofilmen LE FOU (1970), L'INVITATION (1972), PAS SI MECHANT QUE CA (1974), LA DENTELLIERE (1976), LA PROVENCIALE (1980), die ergänzt wurde durch den Kurzfilm NICE TIME, den Goretta 1956 zusammen mit Alain Tanner gemacht hat.

Neuere in- und ausländische Spiel- und Dokumentarfilme, die in grösseren deutschen Städten ganz normal laufen, aber eben nicht von selbst in die Provinz gelangen, fanden im Rahmen der Filmtage bei den Kinogängern des Ortes, sowie der näheren und weiteren Umgebung, starken Anklang. Aus dem Inland liefen DER WILLI-BUSCH-REPORT von Niklaus Schilling, DIE REINHEIT DES HERZENS von Robert van Ackeren, DER NEGER ERWIN von Herbert Achternbusch und DER AUFSTAND von Peter Lilienthal. Aus dem Ausland kamen CRISTO SI E' FERMATO A EBOLI von Francesco Rosi, STALKER von Andrej Tarkowski, AMATOR von Krzyslof Kiaslowski, LE CHEMIN PERDU von Patricia Moraz und POURQUOI PAS von Coline Serrau.
Für die Kinder standen, gewissermassen in der dritten Abteilung, einige Kinderfilme auf dem Programm. Darunter DER ROTE STRUMPF, der bereits bei den diesjährigen Filmfestspielen von Berlin einen ungeheuren Publikumserfolg errungen hat. Der Film erzählt die Geschichte einer ungewöhnlichen Freundschaft zwischen einem elfjährigen Mädchen und einer alten Frau, die einen roten und einen schwarzen Strumpf trägt und sich auch sonst recht unkonventionell benimmt. Die Kleine ist fasziniert von der Andersartigkeit der Alten, die sie zufällig in einem Park kennenlernt. Rasch entwickelt sich zwischen den ungleichen Protagnoisten eine menschlich ergreifende Beziehung, die die eine wachsen und reifen lässt und der anderen Mut und Lebensfreude zurückgibt.
Im Übrigen möchte ich noch die Studenten- und Fernsehfilme auseinanderhalten - obwohl sie natürlich keine eigentlich eigenen Kategorien darstellen. Einige Studentinnen und Studenten der Filmhochschulen von Berlin und München zeigten ihre Dokumentar- oder Spielfilme. Auf zwei Beispiele werde ich näher eingehen und dann noch ein sozialkritisches Beispiel aus dem Angebot an Fernsehfilmen kurz vorstellen:

DAS LEBEN NACH DER WOLKE - SEVESO
Der Film wurde 1978 in Seveso (Oberitalien) gedreht, wo im Juli 1976 bekanntlich eine Giftgaswolke aus einer Chemiefabrik entwich und vier Gemeinden verseuchte. Sabine Fröhlich, Studentin an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, hat die Spuren der Aus- und Nachwirkungen dieser Katastrophe verfolgt. Der Film zeigt auch wie schwer es gelingt, das unsichtbare Gift Dioxin zu greifen, zu begrenzen und zu bekämpfen. Einige Politiker und Bevollmächtigte des Chemiekonzerns (Icmesa in Seveso gehört zu Hoffmann La Roche) unternehmen alles, um die Gefahren zu verharmlosen, zu verschweigen oder zu leugnen - was ihnen allerdings nicht gelingt. Allein schon die umzäunten Sperrgebiete weisen auf das Unglück hin. Trotz der verseuchten Gebiete sind allerdings mehr als die Hälfte der Familien in die als entseucht geltenden Häuser zurückgekehrt. Zurückgeblieben aber ist - wahrscheinlich nicht nur bei den direkt Betroffenen - die Angst vor dem unsichtbaren Gift, das Gefühl der Hilflosigkeit und Ohnmacht beim Versuch das Gift zu begrenzen und das Misstrauen gegenüber Chemikonzernen.

ICH HAB'S GESCHAFFT, DASS ALLE FENSTER OFFEN SIND
Der 24-jährige Wolfgang hat Krebs. Im Spital werden ihm ein Hoden und die Lymphknoten aus dem Bauchraum entfernt. Aufgrund dieser medizini-

schen Fehlbehandlung - die Lymphknoten waren gesund! - hat er das Vertrauen in die ärztliche Kunst verloren und lehnt jede weitere medizinische Behandlung ab. Stattdessen versucht er sich mit fleischloser Ernährung und sportlicher Betätigung fit zu halten. Der Film ist eigentlich Protokoll von Gesprächen, in denen sich die Filmmacherin Ulrike Isenberg Wolfgang's Leben nähert. Seine Anliegen und seine Probleme sind ihr vertraut, denn, so führt sie selber aus: "Auch ich hatte gerade dem Krankenhaus den Rükken gekehrt. 5 Jahre Krankenschwester, Hilfsarbeiter für eine Medizin, die mehr quält, als dass sie hilft, waren genug. Ich habe so viele Menschen erlebt, die sich hilflos der Schulmedizin ausliefern, dass ich froh war Wolfgang zu treffen, der versuchte anders mit seiner Krankheit zu leben. Ich wollte keinen Sensationsfilm und keinen Wissenschaftsfilm drehen, sondern Wolfgangs persönliche Erfahrungen mit den Aerzten, seinen Freunden und sich selber - seinen Träumen, waren mir wichtig."

HEIMATLOS IM EIGENEN LAND

Heimatlos sind in diesem formal wie inhaltlich überzeugenden, menschlich zutiefst ergreifenden Film die Nichtsesshaften, Obdachlosen, Strafentlassenen und Alkoholiker, die für einige Zeit in einer Arbeitskolonie leben (müssen), bevor sie wieder auf die Strasse ziehen. Der Regisseur Ulf von Mechow hat 8 von 28 deutschen Arbeitskolonien besucht und die Kolonie Simonshof in der bayerischen Rhön "be-wallrafft", das heisst sich als Hilfesuchender aufnehmen lassen. Der Simonshof ist eine Einrichtung des diözesanen Caritasverbandes Würzburg. Arbeit statt Almosen lautet der Grundsatz der Kolonie. Für 220 Arbeiter sind zwei Sozialarbeiter angestellt. Die sozialen und psychischen Schädigungen der Heiminsassen vermögen sie nicht mal oberflächlich zu therapieren. Die Hilflosigkeit der Insassen führen zu einem unüberbrückbaren Graben. Nach dem 8 Stunden Arbeitstag - Arbeit als Therapie?! - bleiben die Männer sich selbst überlassen. Es ist bedrückend, im Bild und im Kommentar zu erleben, wie entmündigte, isolierte, entmutigte und psychisch leidende Männer an ihrer Rat- und Ausweglosigkeit zerbrechen, denn für sie gibt es nur die Alternative Kolonie oder Strasse. "Es war einmal ein Mahl und dessen Träger hatte Qual", schrieb einer der Insassen auf ein eindrückliches Bild. Diese Qual und Not muss eine wohlmeinende katholische Caritas übersehen und leugnen, damit sie jährlich 12 Millionen Umsatz erwirtschaften kann und zugleich an der autoritären, anachronistischen und unmenschlichen Institution nichts zu verändern braucht.

Abschliessend und zusammenfassend lässt sich sagen: Die Filmkultur in Nordbayern lebt zumindest an den Hofer Filmtagen und an den Grenzland-Filmtagen. Da während des Jahres in Oberfranken so wenig geboten wird, sind einige Leute - alle Jahre wieder - unheimlich aktiv und leben 8 Wochen ausschliesslich für die Grenzland-Filmtage. Dann geschieht es, dass anspruchsvolle Filme den langen Weg in die Provinz finden und das Publikum aus nah und fern mit grossem Interesse sich einige Tage der Filmkunst hingibt.

Alois Schmidlin

Film bulletin

August 1981
Heftpreis sFr. 3.--
23. Jahrgang/Nummer 120

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

Kurz belichtet 2

Das Licht der Welt erblicken...
RAGING BULL 3

Kleine Filmografie: Boxer-Filme 8

... Zeugnis einer Tradition geben...
EX-CHAMPIONS DES KINOS 9
Werkstattgespräch: THE SET-UP 16

... sich in Staub auflösen:
FARBSCHWUND, MATERIALZERSETZUNG 21
Dokument: Scorseses Appell 24

Filme in Zusammenhängen sichtbar machen:
VORPOSTEN DER FILMKULTUR 27
Cinémathèque Suisse Lausanne 28
Filmpodium Zürich 32
Incontri Cinematografici Salsomaggiore 36

Filmbibliothek:
Bergman's AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN 41

Clubkino:
Hellman/Nicholson
RIDE IN THE WHIRLWIND/THE SHOOTING 43

Festivalbericht:
Grenzlandfilmtage in Selb 51

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 3.--, das Abonnement im Jahr sFr. 15.-- (Ausland zuzüglich Versandkosten), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

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

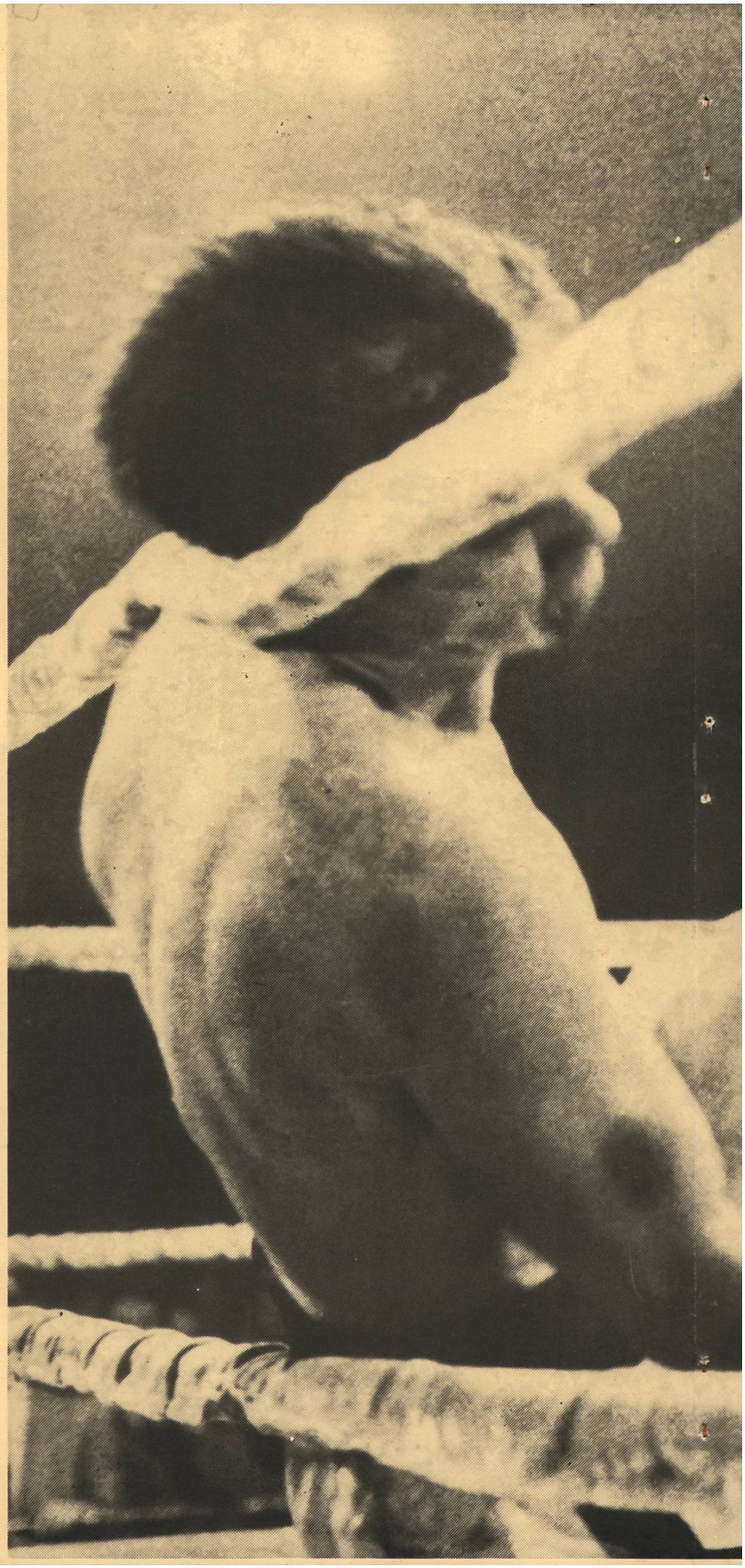
Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Unartisco Zürich, Monopol Film Zürich, Idealfilm Zürich, Filmbüro SKVV Zürich, Cinémathèque Suisse.

IN EIGENER SACHE

Wir leben in einer Zeit, in der die Konsumgüter des täglichen Gebrauchs datiert sind. Wir haben uns unmerklich an Aufschriften wie "zu verkaufen bis...", "zu verzehren bis...", "haltbar bis..." gewöhnt. Moderne Kinder prüfen Geniessbarkeit, etwa von Milchprodukten, längst nicht mehr mit den Sinnesorganen, sondern, Errungenschaft unserer Zivilisation, mit dem sicheren Blick auf die Kontrolldata.
Aus Gebrauchsgütern werden Verbrauchsgüter - das steigert den Umsatz. Autos werden auf einen programmierten Zerfall hin konstruiert: Konsequenz und Sinnerfüllung der bei uns Tatsache gewordenen Wegwerfgesellschaft.
Dass Filme - von den meisten Produzenten wenigstens, ohnehin nur als Produkte gehandelt, als eine Ware im breiten Warenangebot - davon nicht gefeit sind, ist nur folgerichtig und deshalb, leider, nicht weiter erstaunlich. Eine wirkliche Veränderung zum Besseren dürfte also nur in dem Masse möglich werden, indem wir insgesamt die "Wegwerfgesellschaft" überwinden.

Es ist übrigens gar nicht notwendig, die sogenannte Kultur, von den Gebrauchsgütern abzukoppeln - im Gegenteil! Kultur hatte immer schon etwas mit Gebrauchsgegenständen und Gebrauchsgütern zu tun.

***

Es geht auch hier - wo nicht? - um Zusammenhänge. Filme die mehr sind als Verbrauchsgüter, sollten - das leuchtet ein - der Menschheit erhalten bleiben, das heisst in Filmarchiven gesammelt und gegen den "Zahn der Zeit", der an ihrem natürlichen Zerfall arbeitet, geschützt werden. Solche Sammlungen verlören aber ihren eigentlichen Sinn, wenn das, was in sicheren Bunkern lagert, auch dem interessierten Zeitgenossen unzugänglich bleibt. Deshalb müssen auch Kopien der gesammelten Filme zur Verfügung stehen, die man sehen kann und darf. Von Vorteil sind da nichtgewerbliche Spielstellen, die Filmkultur pflegen, sich um das Aufzeigen von Zusammenhängen, Entwicklungen, Traditionen bemühen und solche Filme auch einer breiten Oeffentlichkeit zugänglich machen, (aus rechtlichen Gründen wird eine kommerzielle Wiederaufführung alter Filme immer einer verschwindenden Minderheit von Werken vorbehalten bleiben). Schliesslich - und da kommen wir zum Ausgangspunkt zurück - werden die Summen, die zur Erhaltung der Filmkultur notwendig sind, nur dann aufgebracht werden können, wenn mehr Leute, als eine Minderheit von Spezialisten, sich an der Sache interessiert zeigt.

Walt R. Vian