

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 24 (1982)  
**Heft:** 128

**Heft**

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 19.05.2025

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

# filmbulletin 128



# ... kurz belichtet ...

## ZÜRICH

### 75 JAHRE KINO RADIUM

Das älteste Kino von Zürich, das immer noch Filme spielt, hatte am 4. Dezember sein 75jähriges Jubiläum und startete bei dieser Gelegenheit C. Reiners Spielfilm DEAD MEN DON'T WEAR PLAID (Besprechung Seite 46) - eine Homage an den Film Noir der 40er Jahre.

Dazu bringt das Filmpodium ein SONDERPROGRAMM: SPEZIALNOCTURNES mit Filmen, die in DEAD MEN DON'T WEAR PLAID ausschnittsweise zitiert werden. Jeweils Freitag und Samstag um 23h kommen von 3. Dez bis 15. Jan 1983 folgende Filme zur Vorführung: THE BIG SLEEP, THE KILLERS, WHITE HEAT, NOTORIOUS, DOUBLE INDEMNITY.

## RORSCHACH

### FILM MATINEEN

Die Bildungsgemeinschaft Rorschach bringt jeweils am zweiten Sonntagmorgen des Monats einen Film zeitkritischen Inhalts zur Vorführung. Gezeigt werden zum Thema Behinderung: ICH MÖCHTE BUNDESRAT WERDEN, Tula Roy/Christoph Wirsing (12. Dez) Tourismus: SONNE DER HYÄNEN, Ridha Behi (9. Jan); Gewerkschaft: HARLAN COUNTY USA, Barbara Kopple (13. Feb) und zum Thema Faschismus: AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN, Theodor Kotulla (13. März). Es handelt sich um einen Versuch in einer Region, die mit anspruchsvollen Filmprogrammen nicht gerade verwöhnt wird - bei Erfolg soll das Programm in Zukunft ausgebaut werden. (Bildungsgemeinschaft, Postfach 83, 9400 Rorschach)

## VERANSTALTUNGEN

25. - 30. Januar 1983:

SOLOTHURNER FILMTAGE

18. Februar - 1. März 1983:

INT. FILMFESTSPIELE BERLIN

## AUSZEICHNUNGEN

### KEIN LUBITSCH-PREIS:

Die deutschen Filmjournalisten beschlossen an ihrer Sitzung in Berlin 1982 keinen Ernst Lubitsch-Preis - der alljährlich am 28. Januar, dem Geburtstag des Regisseurs übergeben wird - zu vergeben, da ihnen keines der in Frage kommenden Werke auszeichnungswürdig erschien.

## BERICHTIGUNG / NACHTRAG

Wie uns Hans-Ulrich Jordi von der T&C Film und Produktionsleiter des Films von Daniel Schmid HECATE mitteilt, hat sich in der Wiedergabe des Gesprächs mit Daniel Schmid in FILMBULLETIN 127 'ein nicht unwesentlicher sprachlicher Verständnisfehler eingeschlichen: Nicht "l'erreur règne partout ..." sondern "l'horreur".'

## NEUERSCHEINUNGEN

### AJM 16mm VERLEIHKATALOG 1982

Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien hat eine Zusammenstellung aller neuen in der Schweiz verfügbaren 16mm-Filme herausgegeben. Der Katalog nennt in alphabetischer Reihenfolge gegen 250 Filme und kann zum Preis von 6 Franken (plus Versandkosten) bei der AJM bezogen werden. Zu jedem Film werden Inhalt, technische Daten, Verleiher und Preis genannt; die Broschüre enthält überdies ein Themenregister.

### Heyne Filmbibliothek:

"Brigitte Bardot: Ihre Filme - ihr Leben" ist in der üblichen Art als Band 50 der Reihe erschienen. Was man nicht unbedingt alles schon wusste über die BB, für wenig Geld. Selbstverständlich ist E.T., der Roman zum Film, bei Heyne auch schon erschienen.

## Wer kennt den Unterschied zwischen Brigitte Bardot und dem Schweizer Verleih?

Seit wir für Filme Vorleistungen erbringen in Millionenhöhe, besitzt die Schweiz den mitleiderregenden Ruf, das einzige Land zu sein, wo der Importeur das Exportrisiko finanziert. Darum offenbar wird in Paris die Scherzfrage gestellt nach dem Unterschied zwischen Brigitte Bardot und dem Schweizer Verleih - es besteht keiner: beide geben für den französischen Film das Letzte.

Es wäre fortzufahren mit Satire und Ironie, gäbe die Filmeinkaufspolitik nicht Anlass zu tiefer Sorge: zur Besorgnis, woher, durch wen und zu welchem Preisdiktat wir künftig unsere Filme beziehen. Müssen wir uns an die Tarifphantasie gewöhnen, 'film de fiction, prix de fiction'?

Bei geschätzten Verleiheinnahmen in der jährlichen Grössenordnung von 60 Millionen Franken und einem Jahresbedarf von mehr als 400 neuen Filmen, bei 6 Millionen Einwohnern und einer landesweiten Fernsehversorgung mit mehreren Programmen lassen sich sechs- oder gar siebenstellige Garantiezahlungen wirtschaftlich nicht vertreten.

Um Missverständnisse zu vermeiden: meine kritischen Anmerkungen beziehen sich nicht auf die Gesamtheit, sondern auf einen Teil der Verleiher. Diesbezüglich aber sind offene Worte geboten, weil sich Entwicklungen abzeichnen, die die Filmszene Schweiz insgesamt negativ beeinflussen. Ein rundes Drittel der 29 Verleiher befindet sich in finanzieller Bedrängnis, programmiert zwischen DER LETZTEN CHANCE und TITANIC, sieht in seinen Büchern mehr rot als schwarz und ist täglich mit der Paradoxie konfrontiert, dass bewegte Bilder Stillstand bedeuten. Ein weiteres Drittel der Verleiher bilanziert zwischen Hoffen und Bangen und müsste mit GmbH firmieren: Gesellschaft mit beschränkter Haltbarkeit. Lediglich ein Drittel arbeitet in wirtschaftlichen Verhältnissen, die sich als stabil bezeichnen lassen, durch Risiken belastbar und abgesichert aus eigener Kraft. (Dies hat weniger zu tun mit den 'risques du métier' als mit der 'maitrise des risques', weniger mit der branchenüblichen Spekulations-Notwendigkeit als mit der branchenbeliebten Spekulations-Freudigkeit. Die Verleihzusammenbrüche der letzten Zeit beleuchten deutlich genug die These vom Ueberschuss an 'Hau-Ruck' und vom Mangel an 'Know-how'.)

Angesichts des knappen Angebots an interessanten, aussergewöhnlichen Filmen zwingt der erste, der übersetzte Garantien akzeptiert, seine Mitkonkurrenten zum gleichen Verhalten. Der 'Ausverkauf nach oben', der Teufelskreis wird perfektioniert. Er verführt zur Solidarität im Va-banque-Spiel, in der Spekulation a la hausse, die in die Tiefe reisst. Das Ergebnis ist eine Film-Schweiz, die ausländischen Produzenten als Paradies auf Erden erscheinen muss: dem Meistfordernden offen, vom Meistbietenden umarmt. Die Umarmung wird eine tödliche sein. Wenn ein Drittel der Verleiher nicht weiss, wie er und ob er dieses und allenfalls das nächste Jahr übersteht, also wieder auf die Beine fällt, dann ist gleicherweise ein Drittel aller Filmeinfuhren in Gefahr - theoretisch. Die praktische Rechnung sieht freilich wesentlich ungünstiger aus, weil sich die existenzbedrohte Verleihergruppe ausschliesslich aus Unabhängigen zusammensetzt. Dies heisst, dass rund die Hälfte der von den unabhängigen Verleihern jährlich neu angebotenen Filme künftig unter schlechten Umständen ausbleibt: es sei denn, dass durch andere Verleiher eine Kompensation stattfindet.

Die Ausführungen zeigen, dass der schweizerische Filmmarkt nicht als frei charakterisiert werden kann, sondern als eingeschränkt und in weitgehender Abhängigkeit vom Ausland. Doch beobachten lässt sich nicht bloss eine Ausland-Abhängigkeit in neuen Formen und in neuer Intensität, sondern auch eine zunehmende Abhängigkeit des Verleihs von branchenfremden Dritten. Sie werden als Geldgeber des letzten Aufgebots benötigt und sind oft die berühmten Geister, 'die man rief'. Kreditsicherung durch Drittkontrolle einerseits und verleihmässige Fortsetzung des Geschäfts andererseits enden häufig im Zielkonflikt, der lähmt. Auch von daher lassen sich für die Filmversorgung der Schweiz kaum andere als skeptische Prognosen stellen.

Ausgehend von der Tatsache, dass einerseits die Kinos die Filmeinkäufe der Verleiher massgeblich mitfinanzieren und andererseits die aktuelle Belieferungssituation zahlreiche Mängel aufweist, wird die Schaffung einer kinoeigenen Verleihfinanzierungsgesellschaft ernsthaft zu prüfen sein. Der kinointegrierte Verleih könnte geeignet sein, den Einfluss auf das Filmangebot zu mehren und die Verluste mit Filmabschlüssen zu mindern. Dies wäre die gebotene wirtschaftliche Antwort auf wirtschaftliche Probleme, bevor diese drückend und schliesslich erdrückend werden.

Alex Bänninger, Chef der Sektion Film im EDI

(Auf einen Teilaspekt reduzierter Auszug aus einem Vortrag, gehalten an der Generalversammlung des Schweizerischen Lichtspieltheaterverbandes, Juni '82)

# PASSION von Jean-Luc Godard

## Leidenschaft ohne Vorstellungskraft

Ich hab keine Imagination,  
ich komponiere Bilder.

Jean-Luc Godard

Erschaffe das Meer ... hinzu kommt das Licht: Fiktion, Bewegung, Kino, Arbeit.

Am Anfang ist der Himmel - ein tiefes, klares Blau. Ein Strich, weiss: ein Flugzeug hinterlässt im Kondensstreifen Teil seiner Geschichte. Kann man das verstehen? "Kann man einen Sonnenuntergang verstehen?" (Godard), kann man Kino, kann man Filme - kann man Godards Filme verstehen?

Godard macht's einem nicht gerade leicht. Er sieht zunächst und erzählt später keine Geschichte: aber zwei oder drei. "Den Leuten fehlt der Mut, die Geschichten, die sie erleben, zu erzählen, und dazu bin ich da" (Godard). Mag sein. Geschichte: ein Lichtstrahl fällt auf ein Blatt Papier. Geschichte: eine Hand fährt zärtlich über ein ihr fremdes Gesicht. Mag sein, es bräuchte Mut, solche Geschichten zu erzählen; wohl eher halten die wenigsten derartiges für Geschichten - und schon gar nicht für erzählenswerte.

"Ein Tisch ist ein Tisch": Peter Bichsel hat die traurige Geschichte vom alten Mann, der "von nun an dem Bett 'Bild' sagte", erzählt: "Dem Bett sagte er Bild. / Dem Tisch sagte er Teppich. / Dem Stuhl sagte er Wecker. / Der Zeitung sagte er Bett. / Dem Wecker sagte er Fotoalbum. / Dem Schrank sagte er Zeitung. / Dem Teppich sagte er Schrank. / Dem Bild sagte er Tisch. / Und dem Fotoalbum sagte er Spiegel. Also: Am Morgen blieb der alte Mann lange im Bild liegen, um neun läutete das Fotoalbum, der Mann stand auf und stellte sich auf den

Schrank, damit er nicht an die Füße fror, dann nahm er seine Kleider aus der Zeitung, zog sich an, schaute in den Stuhl an der Wand, setzte sich dann auf den Wecker an den Teppich und blätterte den Spiegel durch, bis er den Tisch seiner Mutter fand." Und so weiter. Angefangen aber hat in Bichsels Geschichte alles damit, dass "den Mann eine grosse Wut überkam," weshalb er "immer wieder: 'Es muss sich ändern!' schrie".

Godard findet, die Geschichten müssten sich ändern; die Geschichten wie sie im Kino, die Geschichten wie sie im Fernsehen und vor allem die 'Märchen', wie sie in den Informationssendungen erzählt werden, müssten sich ändern.

Und begann allsogleich selbst damit. Das aber wiederum glauben viele Zuschauer (je länger je mehr?) nicht zu verstehen - es könnte auch eine traurige Geschichte werden. Daher und darum die Frage: Kann man einen Sonnenuntergang verstehen?

Generäle schreiben Drehbücher -  
brauchen dann Darsteller dazu

und wenn sie welche finden: ist Krieg!

Das Bild macht, Bilder machen Godard weniger Angst. Die Macht scheint sich nicht auf das Bild zu konzentrieren. Aber: Am Anfang war das Licht. Zuerst kommt die Wahrnehmung. Zuerst sehen - nicht: zuerst schreiben. Sogar das Gesetz wurde einstmals erst gesehen, bevor es niedergeschrieben wurde. Godard möchte ein Drehbuch nicht schreiben, sondern 'sehen', und dazu fällt ihm ein Beispiel aus der Filmgeschichte ein: Mack Sennett schrieb nicht, er zog mit seiner Gruppe los und drehte. Erst mit der Zeit stellte sich heraus: ein Polizist pro Tag 50 Franken. Dann wurde aufgeschrieben ein Polizist, zwei Polizisten ... soviel Franken. Je mehr Geld die Filme verschlangen, um so besser war zu begründen; warum man zwei Polizisten braucht: das berechnete Drehbuch, das geschriebene Gesetz. Godard möchte zurück - befreit von den Fesseln des Budgets der Ambition leben: Nichts-zu-Tun.

Was das mit PASSION zu tun hat? Alles und nichts.

Man könnte an den Geschichten - des Lichts, das Schatten wirft, der Hände, die arbeiten, der Wiesen, die grün sind, den Augen, die ... - vorbei zusammenfassen: eine kleine Arbeiterin verliebt sich in den Regisseur, der in der Region einen Film dreht, die Patronne des Hotels, in dem die Film-equipe wohnt, verliebt sich ebenfalls in ihn, er findet keine Geschichte für seinen Film - c'est tout.

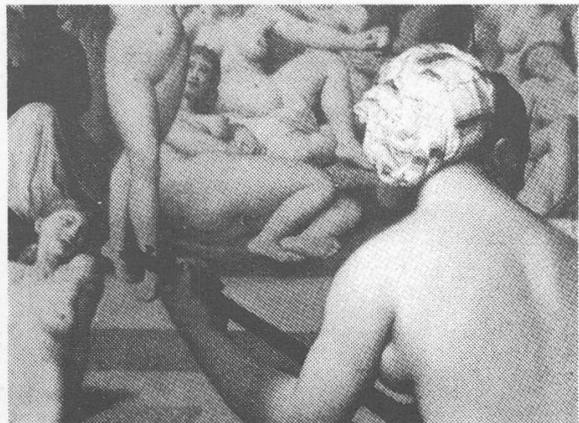
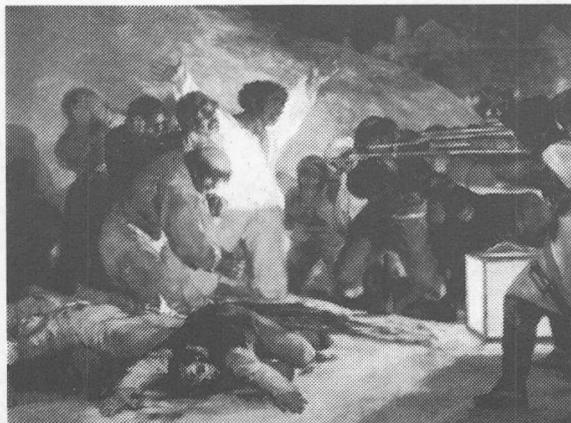
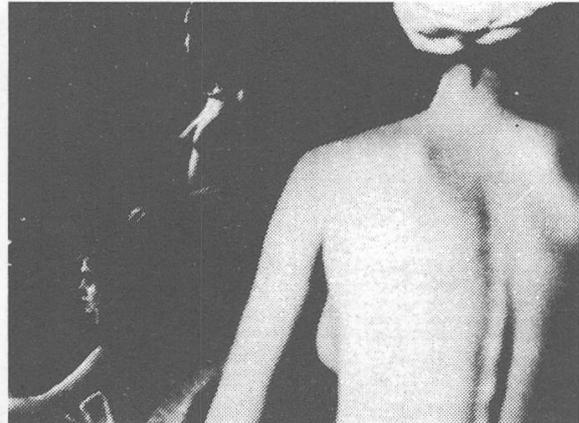


Jean-Luc Godard und Hanna Schygulla bei einer Besprechung / Arbeit am Detail als Leidenschaft: wo die Bewegungen der Arbeit mit den Bewegungen der Liebe übereinstimmen / Jerzy Radziwilowicz, als Regisseur im Film, mit seiner Kamera





Jerzy, der Regisseur in *PASSION*, inszeniert berühmte Gemälde, ohne dabei vom Fleck zu kommen - Godard analysiert die Lichtführung alter Meister und überträgt sie dann auch auf seine Bilder (Vorschläge für originale Bildvorlagen)



(Aber das ist nur eine von ungezählten Möglichkeiten.)

Mit vergleichbarem Recht liesse sich zusammenfassen:

PASSION erzählt von der 'passion', der Leidenschaft ZWISCHEN den Dingen - dazwischen: zwischen Arbeit und Liebe, zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen, zwischen Schwarz und Weiss, zwischen Wirklichkeit und Metapher, zwischen Dokumentarischem und Fiktivem. Paradies; Katastrophe.

### Freude, Leid - Leidenschaft

Oder: PASSION zeigt eine Bewegung, die gefunden wurde, macht einen Ton hörbar, der sich eines Tages eingestellt hat; zeigt Gesten der Liebe und Gesten der Arbeit - komponiert Bilder, komponiert Bewegungen. PASSION handelt von den grossen Themen der Menschheit: von der Liebe, vom Geld, vom Krieg.

der Patron - seine Frau

die Fabrik - das Hotel

arbeiten - schlafen

- und die 'Bewegung der Demokratie'

Etwas genauer, an einem Beispiel wenigstens: Hanna spricht deutsch, wenn sie wütend ist, Jerzy polnisch. Isabelle stottert, denn die Mächtigen verfügen über die Sprache, die kleine Arbeiterin muss sie erst noch lernen. Michel hustet, während er spricht, denn er kann es sich leisten, nicht wörtlich verstanden zu werden - Macht wird intuitiv verständlich. Hanna, die Hotelbesitzerin, die im Film von Jerzy mitwirken soll, bespricht sich mit ihrem Regisseur: "Was für mich schwierig ist, ist so mit Dir zu sprechen, wie Du es möchtest. Selbst wenn wir dieselbe Sprache sprechen, versteh ich nicht, wie Du sprichst." - "Profitier doch davon." - "Was?" - "Profitier davon, dass die Sätze noch nicht geformt sind, um selber zu sprechen, um mit dem Leben zu beginnen."

Godard war schon immer ein Mann der Analyse, nicht der Synthese. Einzelheiten liegen ihm mehr als das Ganze. Godard Kritiker: der besprochene Film interessiert ihn kaum, er verwendet seine ganze Kraft auf eine einzelne Szene. Die Anekdote geht, er habe in jener Zeit an einem Tag quer durch Paris in zwanzig Filme reingeschaut, aber keinen ganz durchgestanden; er habe bei Freunden und auf Parties Büchergestelle durchwühlt, aber kein Buch gelesen. Godard 'Jungfilmer': ganze Bildfolgen, bestimmte Szenen haben alles

mit seinen Vorbildern Fuller, Lang ... zu tun, der Faden, an dem sie aufgereiht werden, ist dünn. L'objet trouvé als Schlüssel zu seinen Filmen. Er findet 'vie' in 'ri-vie-ra', die 'SS' in 'Esso', seine Figuren schlagen Bücher auf und lesen daraus vor. Godard Schmal- und Video-Filmer: die Lust, die Dinge zu zer-le-gen und nur teilweise neu zusammenzubauen verstärkt sich noch und wendet sich immer entscheidender auch aufs eigene Medium, die eigene Arbeit. Endpunkt, von dem es nur das Zurück gibt: Godard (ich glaub es war in VENT DE L'EST) zerkratzt sein Filmmaterial bis zur Unkenntlichkeit. Godard Wieder-Kino-Filmer: er zerlegt (mit den technischen Möglichkeiten, die sich ihm bieten) Bewegungen - legt sie aber, in neuen zeitlichen Abläufen, als (Teil-)Ganzes, wieder vor.

Wenn Godard HISTOIRE liest, dann sieht er TOI und stellt es auf seinem Videoband so dar, dass es jeder erkennen muss - ganz lustig und anregend, als Spiel: bloss, was ist damit gewonnen? (Auch wenn man das nie fragen soll.) Die Geschichte hat also mit "Dir" zu tun. Verblüffend? Ich kann das auch, denn die GeschICHte hat auch mit mir zu tun.

Der eine Blume in ihre beliebig atomisierten Bestandteile zerlegt, mag vorwärtsdringen, hinter der Blume Geheimnis kommt er nicht. (Fraglich allerdings, ob derjenige das so ganz begreift, der es selber nie mit dem Zerlegen versucht hat.)

Skizzen, Entwürfe sind Godard nach eigener Aussage lieber als fertige Werke. (Das ist angenehm, weil es die Gefahr der Dogmatik unterläuft. Das ist schade weil die Vision so nicht ihre volle Kraft entfalten kann.) Der Sonnenuntergang bietet sich weder als Entwurf noch als Skizze dar.

PASSION - und das ist ne' Menge; jedenfalls genug, um sich mehr und noch besseres zu wünschen - regt zum Nachdenken an, bringt auf Ideen, weisst, gerade auch optisch und akustisch: sinnlich, auf Dinge hin, visionär ist er im Detail - die Kraft eines Sonnenaufgangs hat er (noch) nicht.

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten:

Film von Jean Luc Godard, mit Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Jean-Francois Stevenin, Lazlo Szabo, Patrick Bonnel, Sophie Lucatchevsky, Ezio Ambrosetti. Fotografiert von Raoul Coutard, Ton von Francois Musy, Musik von Mozart, Dvorak, Beethoven, Fauré (Editions Costallat-Disques Erato). Laboratoires LTC, Eastmancolor 1-33. Produziert von: Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions SSR

# STEVE MARTIN



# DEAD MEN DON'T WEAR PLAID

TOTE TRAGEN  
KEINE KAROS

EINE ASPEN FILM SOCIETY

WILLIAM E. MCEUEN

DAVID V. PICKER PRODUKTION

EIN CARL REINER FILM STEVE MARTIN IN

"DEAD MEN DON'T WEAR PLAID"

MIT RACHEL WARD • RENI SANTONI UND CARL REINER

DREHBUCH: CARL REINER • GEORGE GIPE • STEVE MARTIN

KAMERA: MICHAEL CHADMAN MUSIK: MIKLOS ROZSA KOSTÜME: EDITH HEAD

SCHNITT: BUD MOLIN BAUTEN: JOHN DeCUIR PRODUKTION: DAVID V. PICKER

UND WILLIAM E. MCEUEN REGIE: CARL REINER EIN UNIVERSAL-FILM IM VERLEIH DER  

Originalfassung mit deutschen Untertiteln

© 1981 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.



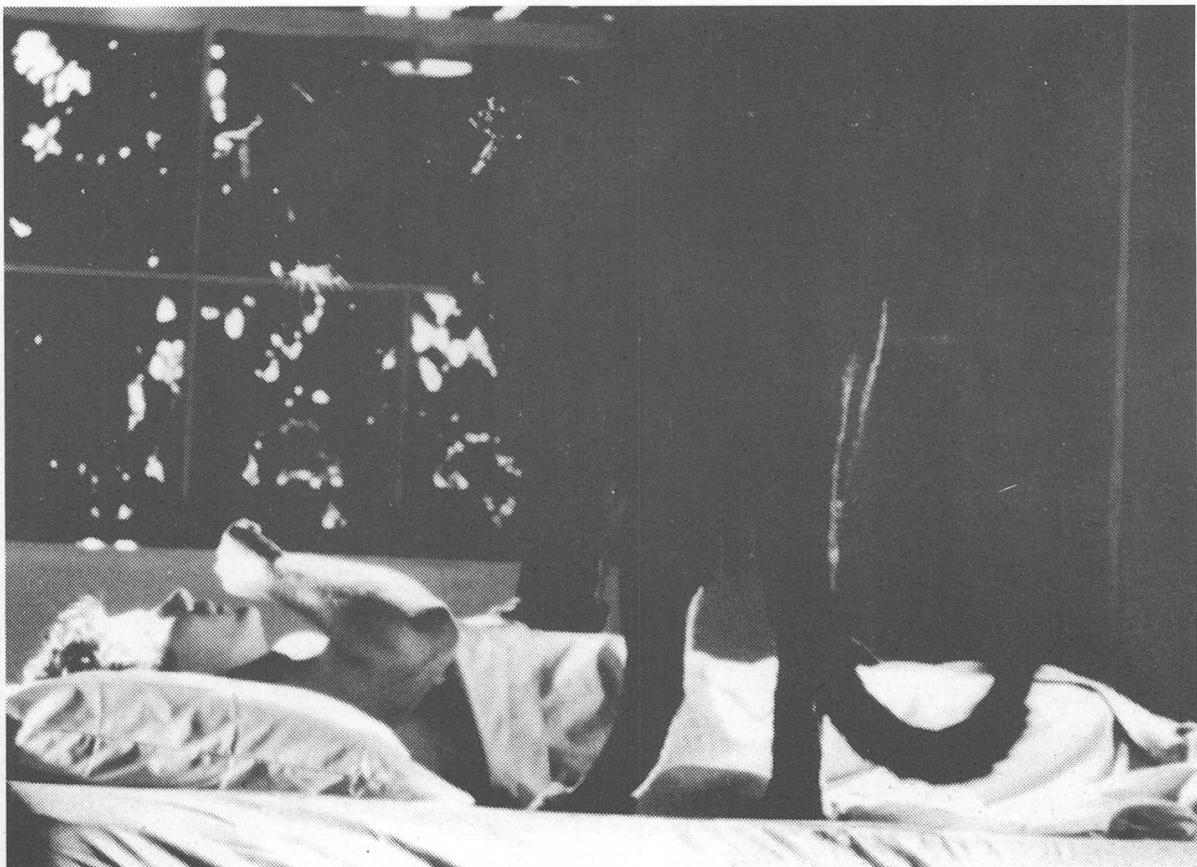
Schattenlichtknistern

# GOTISCHES GRAUEN ÜBER DER GRUFT





Tückisch genug unterscheiden sich die modernen Monstern zunächst überhaupt nicht von unseresgleichen – erst wenn sie in Aktion treten, entpuppen sie sich als ...  
Nastassia Kinski als Irena (und) die Raubkatze in Paul Schraders CAT PEOPLE (82)



## WO DEIN GRAUEN LAUERT!

Von der Poesie zur Deformierung des Menschen

Das Phantastische entsteht aus der Verstörung der Vernunft. Es entspringt dem Traum, dem Aberglauben, der Angst, der nervlichen oder geistigen Ueberanspannung, dem Rausch und allen krankhaften Zuständen. Der französische Publizist und Autor Roger Caillois definierte das Phantastische als reale Aggression. Dabei schrieb er - auch wenn er sich dabei freilich auf die Literatur bezog -, dass das Wesentliche des Phantastischen die Erscheinung sei: "Das, was nicht geschehen kann und dennoch geschieht, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit, in einer total geordneten Welt, aus der man glaubte, das Geheimnis für immer verbannt zu haben. Alles sieht aus wie heute und wie gestern: ruhig, banal, ohne etwas Befremdliches, und dennoch schleicht sich allmählich das Unzulässige ein oder entfaltet sich plötzlich und brutal."

Diese Definition, entstanden in den 50er Jahren, trifft gleichwohl auch auf den Film zu, dessen ureigenster Charakter die Verblüffung ist. Der Film will mit seinen technischen Möglichkeiten demonstrieren, zu welchen Realisierungen von Träumen oder Illusionen er fähig ist. Je raffinierter die Möglichkeiten, um so verblüffender die Wirkung. Lumieres berühmter Film vom fahrenden Zug, der scheinbar über die Leinwand (und damit über die Köpfe des Publikums) rast, war zwar aus einer naiven Entdeckung heraus entstanden, in seiner Wirkung jedoch folgenswer. Er öffnete dem Medium schier grenzenlose Möglichkeiten, den Zuschauer mit Hilfe von phantastischen Situationen zu verunsichern, in Schrecken zu versetzen - zu verblüffen. Keine Gattung war und ist so prädestiniert für derartige technische Experimente wie der Horrorfilm.

Die heute viel geäußerte Meinung, der moderne Horrorfilm habe seine Poesie zugunsten der technisch herstellbaren Schocks verraten und sei deshalb kein wahrer Horrorfilm mehr, sondern eine Gattung des blossen Zuschauer-Terrors, ist sicherlich richtig. Aber aus dieser Tatsache ableiten zu wollen, die alten Filmregisseure und Autoren seien deshalb auch noch Kreative mit Stilwillen gewesen, darf angezweifelt werden. Dass ihre Filme, aus der heutigen Sicht, so viel subtiler und phantasievoller waren, lag ganz gewiss nicht an einem bewussten Verzicht: Ihnen blieb vielmehr, aufgrund der arg begrenzten technischen Möglichkeiten, gar keine andere Wahl. Wären die Filmemacher schon damals im Besitz der heutigen tricktechnischen Möglichkeiten gewesen, so wären ganz gewiss schon in

den 30er Jahren Filme entstanden, wie sie heute von der Kritik so vehement abgelehnt werden.

Aus diesem Grund, so meine ich, sollte man vorsichtig sein im allzu raschen Aburteilen neuer Horrorfilme. Das Phantastische entsteht, wie erwähnt, aus der Verstörung der Vernunft. Je unsicherer die empirischen Grundlagen unserer rationalen Welt werden, je grösser die nervlichen und geistigen Ueberanspannungen des Menschen sind, um so heftiger die kulturästhetischen Reaktionen darauf - und zwar nicht nur im Film, auch in Malerei, Musik und Belletristik. (Stephen King, der die später verfilmten Romane "Carrie" und "Shining" schrieb, wird heute als neuer Edgar Allen Poe bezeichnet. Dieser Vergleich hat manchen Literatur-Puristen entsetzt, weil King mit ungleich rüderen und brutaleren Mitteln arbeitet. Dass King aber damit genauso adäquat verfährt wie Poe für seine Zeit, scheint man zu übersehen oder zu ignorieren.)

Vorbei sind die Zeiten, da im Horrorfilm Vampire für Gänsehaut sorgten, die verrückten Professoren mit ihren affenhaften Labormonstern aus der weitverzweigten Frankenstein-Sippschaft die Gesellschaft in Atem hielten und Saurier linkisch Wolkenkratzer vom Globus jäteten wie der Gärtner das Unkraut aus 'm Garten. In den jüngsten Werken dieses uralten Genres werden sie alle von Monstern in Durchschnittsmenschengestalt überundet, die - tückisch genug - sich zunächst von unseresgleichen überhaupt nicht unterscheiden. Erst wenn sie in Aktion treten, entpuppen sie sich entweder in hirnloser Fleischfassung als Zombies, Psychopathen oder in fleischloser Hirnfassung als Superbegabte, meistens Kinder, bzw. als tierähnliche Mediziner-Pannen. Die einen verfügen über paranormale Kräfte, die andern über paranormale Erkenntnisfähigkeit; die frischeste Spezies verfügt über beides.

Wurde in den alten Filmen noch in einer schwarz-romantischen Aura, umwölkt von Seelen-Qualen, gemordet, so ist in den modernen Filmen die Aura ersetzt worden durch die Drastik der Darstellung: der Mutant, das Ungeheuer, die Scheintoten und Verrückten werden mit den Mitteln der Technik ins Bild gerückt - so realistisch, wie es Trick-Techniker und Maskenbildner vermögen. Die Tötungswerkzeuge der Höllenkreationen sind neben Gehirn und Kraft Sägen, Maschinenpistolen oder andere Gegenstände aus unserer hochtechnisierten Werkzeugwelt.

Man kann es sich leicht machen und sagen, hinter allem stecke ganz einfach die Zwangsvorstellung der modernen Filmemacher, die der Konkurrenz erfahrung entspricht: zeigt der eine, wie ein Stahlpfeil einen Kopf vom Rumpf reisst, dann muss der andere den Kopf des Opfers platzen lassen wie einen vollreifen Kürbis. Kein Trumpf, der nicht übertrumpft werden könnte. Sind den Fäusten, Revolvern und Messern keine Reize mehr abzugewinnen,

müssen Operationsinstrumente her. Auf jeden Brutalitätskammer folgt der nächste, brandneue, superbrutale Sadisten-Gag. Mit dieser Einstellung zur Permissivität des Kinos kann man diese Entwicklung jedoch höchstens ignorieren, kaum aber erklären. Die neuen Horrorfilme mit ihren tricktechnischen Brau-our-Leistungen sollen natürlich auch ein Geschäft sein, ein Reizmittel, um die Konkurrenz Fernsehen auszuschalten, aber sie sind eben auch eine nicht zu unterschätzende Reaktion auf Ohnmacht und Unsicherheit des Bürgers, der schon lange sein Leben als Kriegsschauplatz empfindet und mit Umwelt, Familie und Beruf einen immer aussichtsloseren Kampf austrägt. Nicht nur durch permanente Bedrohung im Leben und durch die Medien abgestumpft, auch durch permanente Neuerungen in Industrie und Wissenschaft verunsichert, braucht er heute schon eine solche Ueberdosis an Brutalität, damit er die Absurdität des Verbrechens begreift, das in seinen bizarren Formen in kein menschliches Schema mehr einzuordnen ist.

Kein Wunder, dass viele Filme dieses Entmündigungsgefühl, das mit Angst aufgefüllt wird, ausnutzen und ihren Horror gezielt aus den Irrenanstalten beziehen. Da schleichen sich, einzeln oder in Gruppen, die für neurotisch erklärten Mörder aus den geschlossenen Anstalten, um Angst und Schrecken in friedliche Bürgergegenden zu bringen. Wenn dem braven Hausbesitzer der feste ethische Boden von Schuld und Sühne entzogen wird, dann fühlt er sich auch in seiner verschliessbaren Wohnung nicht mehr sicher.

Kein Geringerer als John Carpenter hat dieses elementare Unbehagen als erster rigoros umgesetzt in seinem gespenstischen Reisser ASSAULT ON PRECINCT 13. Eine einsam gelegene Polizeistation wird von lemurenhafte Stadtguerillas grundlos überfallen. Fremdenangst paart sich mit der Sehnsucht nach Gruppennorm, die auch auf 'ne magisch-heroische Weise vollzogen wird: Angesichts der draussen lauenden Gefahr finden Gesetzesvertreter und einsitzende Verbrecher zusammen. In HALLOWEEN, der als originelle Neuschöpfung ein ganzes Schmarotzer-Heer von Nachahmern mobilisiert hat, formuliert Carpenter seine Bürgerängste noch deutlicher. Eine schmucke Vorortvillen-Gegend wird von einem gesichtslosen Mörder heimgesucht. Der Clou: zwar wird deutlich gesagt (und gezeigt), dass er aus einem Irrenhaus ausgebrochen ist, aber als Person bleibt er völlig profillos, rastlos wie ein Roboter, den man abzustellen vergass.

Regisseure wie Carpenter, Brian De Palma (CARRIE), John Landis (AN AMERICAN WEREWOLF), George A. Romero (CREEP SHOW), Ridley Scott (THE BLADE RUNNER), Paul Schrader (CAT PEOPLE), Tobe Hooper (POLTERGEIST) und Stanley Kubrick (THE SHINING) setzen ganz bewusst die neuen technischen Verfahren und tricktechnischen Möglichkeiten als dramaturgisches Mittel ein, um den Horror

der 70er und 80er Jahre evident zu machen. Am interessantesten für diese These sind die Filme Steven Spielbergs (der POLTERGEIST nicht nur produzierte, er schrieb auch das Buch). Die 1. Hälfte von POLTERGEIST entfaltet ein erstaunlich genaues, liebevolles Bild des amerikanischen Mittelstandsbürgertums.

Dieses Bürgertum ist geprägt von den technischen Errungenschaften in Haushalt und Freizeit. Der hochelektrifizierten Küche entspricht das fernbedienbare Spielzeug der Kinder. Das Kinderzimmer als Refugium oder Bühne, als Ort, wo das Kind wohnt oder spielt - das Kinderzimmer als Kirche und Laboratorium, Zentrum der Träume. Und diese Träume entsprechen nun einmal nicht mehr dem Zeitalter der Holz- und Stoffspielsachen. Bezeichnenderweise beginnen einige der interessantesten neuen phantastischen Filme in Kinderzimmern: so Terry Gilliams TIME BANDITS, George A. Romeros CREEP SHOW und auch Spielbergs E.T. Der Horrorfilm als überdimensioniertes Spielzimmer.

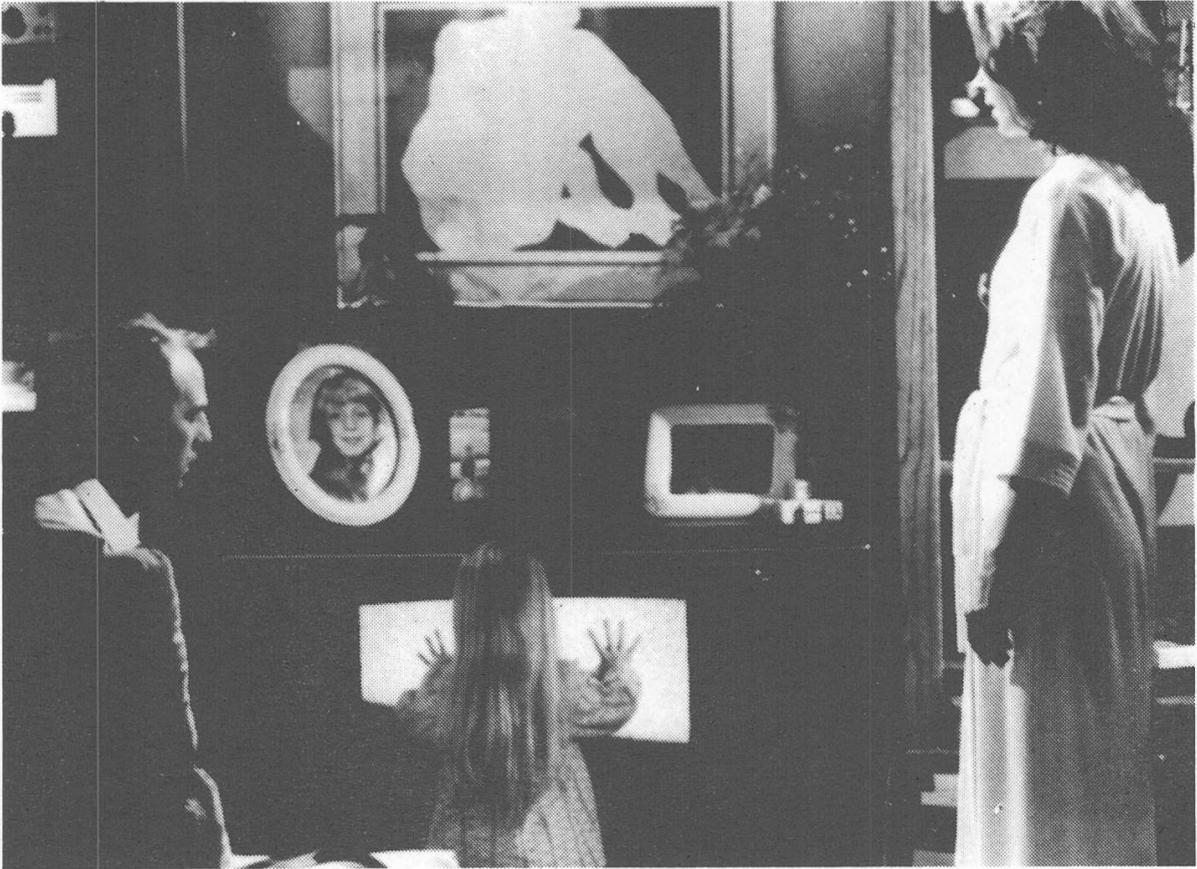
Wenn Roger Caillois in dem anfangs erwähnten Zitat schreibt, dass alles so aussieht wie heute (in der Phantastik): "ruhig, banal, ohne etwas Befremdliches", so entspricht diese Behauptung noch ebenso exakt den neuen Horrorfilmen. John Landis überprüft in seinem AMERICAN WEREWOLF genau diese Situation: was wäre, wenn ich den alten Werwolf-Mythos in einem modernen London aussetzen würde? Je hektischer, chaotischer die Realität, um so krasser die Verwandlungssorgie des jungen Amerikaners zum Werwolf. Bezeichnenderweise spielt eine zentrale Szene in einem billigen Porno-Kino: vor dem armen Werwolf-Kranken hocken seine Opfer, schrecklich entstellt.

Im Jahre 1964 proklamierte Herbert Marcuse den "eindimensionalen Menschen", jenes vom Konsum reduzierte Individuum; die alle Bereiche durchdringende Macht technischer Rationalität duldet keine Zuneigung, keine Spontaneität, keine Leidenschaft, keine produktive Irritierung, kein Gespräch mehr. Die psychische Verelendung durch die Sachsysteme führt zu Fremdorientierung: Alle werden gelebt, anstatt zu leben. Der neue Horrorfilm trägt der mentalen Verelendung Rechnung, indem er immer rüder zur Darstellung menschlicher Deformationen greift.

Ob in POLTERGEIST am Ende das Gespenst als gigantischer Orkus den Film beherrscht und alles in seinen gefräßigen Schlund zieht, ob in John Carpenters THE THING das Alien in immer neuen, schrecklichen Verwandlungen auftritt, im Vordergrund steht der sichtbar gemachte Horror - und der ist nicht nur eine tricktechnische Sensation, sondern eben auch ein Äquivalent für unsere Zeit, die alles, aber wirklich alles zu veröffentlichen, auszubreiten und auszuschlachten pflegt.

Der englische Maler Francis Bacon stellte das zur Horror-Fratze entstellte Individuum schon in den fünfziger Jahren in den Mittelpunkt seines Schaffens.

Wolfram Knorr



POLTERGEIST von Tobe Hooper entfaltet zunächst ein liebevolles Bild des amerikanischen Mittelstandsbürgertums. Horrorfilm als überdimensioniertes Spielzimmer – bezeichnenderweise beginnen einige der interessantesten Neuen im Kinderzimmer.

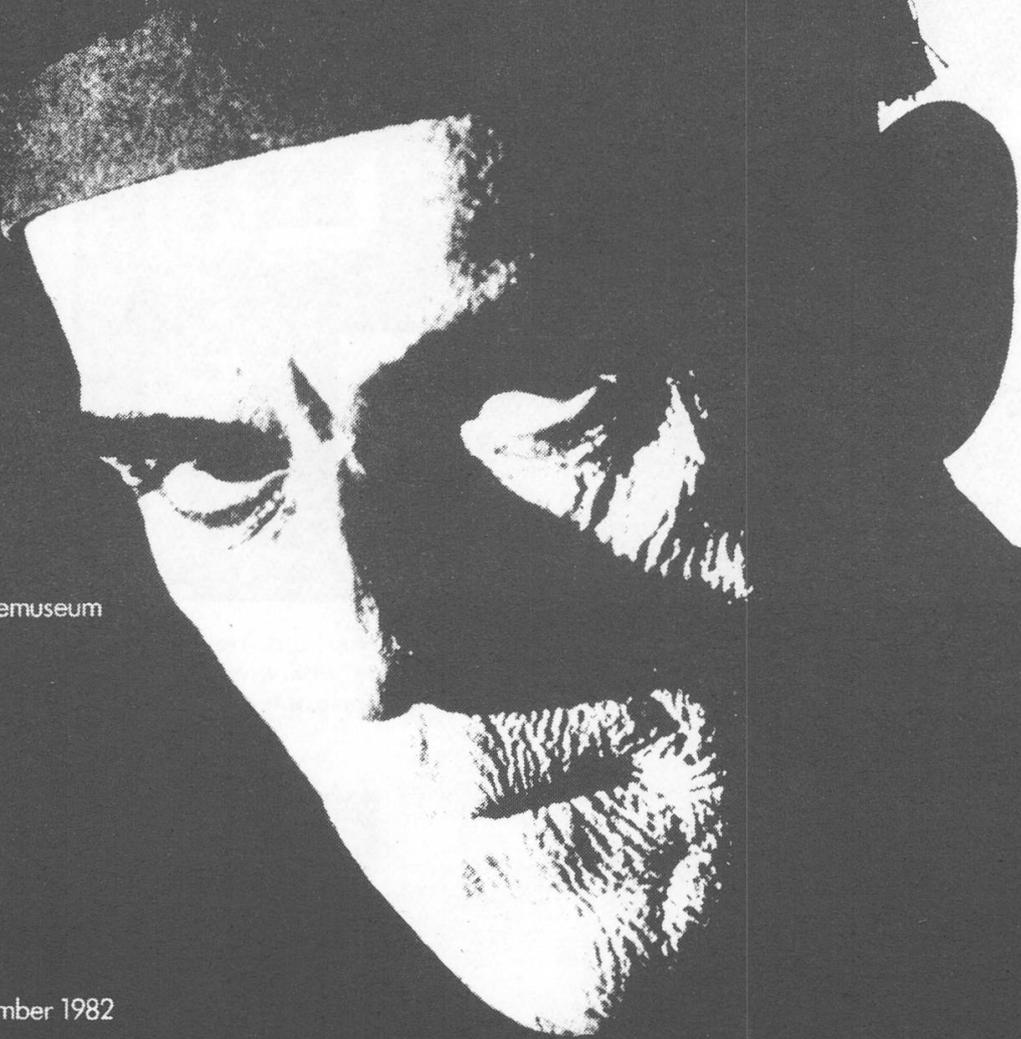


# horror film marathon

Kunstgewerbemuseum

19./20. November 1982

Filmpodium der Stadt Zürich  
Katholischer Filmkreis Zürich  
Detailprogramm im Stadthaus  
erhältlich



## WO KNARRENDE SCHATTEN DIE VORSTELLUNG BEFLÜGELN

FILMBULLETIN: Wenn man heute klassische Horrorfilme sieht, so wirken sie harmlos. Haben sie die Zuschauer damals wirklich in Schrecken versetzt?

WILLIAM K. EVERSON: Die Filme hatten eine viel grössere Wirkung, als man heute glaubt - das Publikum jener Tage liess sich von ihnen durchaus das Fürchten beibringen. Fernsehen gab's nicht; man hatte keinen Zugang zum Horror, den wir gewohnt sind, und mit dem wirklichen Horror, wie er heute tagtäglich im Fernsehen gezeigt wird - Unfälle, Morde, Massaker - war man auch nicht so konfrontiert.

Der Tonfilm war neu! Die frühen Tonfilme galten als sehr realistisch (heute mögen sie anders erscheinen, aber sie waren so gedacht) - das gesprochene Wort verlieh ihnen den realistischen Anschein. Sie entstanden zur Zeit der Depression, als Hollywood glaubte, der Tonfilm habe zeitgenössische Themen aufzugreifen. Der Horrorfilm war eigentlich das einzige Fantasieprodukt, das damals in Hollywood gemacht wurde.

Viele Leute sahen sich nie Horrorfilme an, weil sie fürchteten, noch für Wochen Alpträume zu haben. Als ich etwa 10 Jahre alt war, sah ich (obwohl Kinder keine Horrorfilme sehen durften) unter anderem THE DEVIL COMMANDS mit Boris Karloff und hab mich ganz schön gefürchtet. Weil er sich um Spiritualismus dreht und viel näher bei der Realität liegt, ist er haarsträubender als KING KONG und andere grosse Monsterfilme. Die Vorstellung, mit dem Tod in Kontakt zu treten, ist ja auch furchterregender als die, mit einer Maschine ein Monster wie Frankenstein zu schaffen.

Verglichen mit Horrorfilmen unserer Tage wirkt einer von 1932 natürlich sehr zahm. Jede einzelne Schockszene in POLTERGEIST hätte vor dreissig Jahren einen Horrorfilm zum Klassiker gemacht. Aber die heutigen Horrorfilme sind so vollgepfropft mit 'special effects', dass sich die Effekte - so grossartig sie im einzelnen auch sind - gegenseitig eigentlich aufheben. Wenn man POLTERGEIST unvorbereitet als ersten Horrorfilm sieht, mag man sich zwar fast zu Tode fürchten, sonst aber nicht.

FILMBULLETIN: Was zeichnet die klassischen Horrorfilme aus?

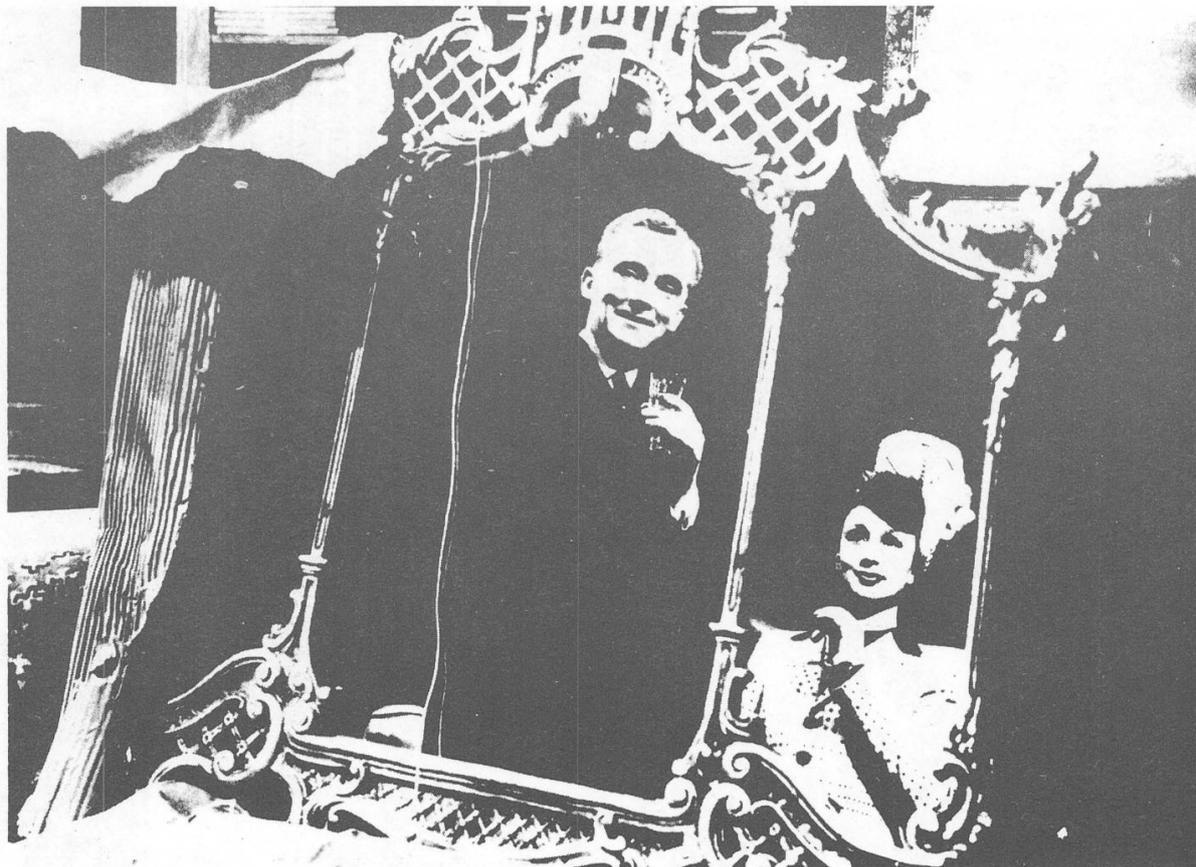
WILLIAM K.EVERSON: Sie wurden zwischen 1925 und sagen wir 1950 gedreht: Horrorfilme, wie sie nicht mehr gemacht werden, die zurückhaltender, gebändigter, stilisierter sind. Hollywood versuchte nie, einen grimmigen Horrorfilm herzustellen; es gab wenig Blut - simuliertes Blut natürlich -, wenig tatsächliche Gewalt, alles wurde nur angedeutet, man arbeitete mit Atmosphäre, nicht mit Schockwirkung. Beim wirksamen Horrorfilm ist man versucht, über die Schulter zu sehen, weil man sich so unwohl fühlt. Bei den heutigen Horrorfilmen ist alles auf der Leinwand, das Publikum lehnt zurück und genießt, läßt sich schütteln oder lacht - aber die Leute werden nicht hineingezogen, brauchen sich nicht in die Filme einzufühlen.

Die Spiegel-Sequenz in DEAD OF NIGHT (1945, ein Episoden-Film mit kurzen Geistergeschichten) jagt mir noch immer Schauer über den Rücken. Der Held, gespielt von Ralph Michael, hat einen Spiegel, in dem er nicht sein Ebenbild, sondern die Reflexion des Raumes vor Jahren sieht, und Stück für Stück wird er zum Mann, der vor hundert Jahren vor diesem Spiegel Selbstmord beging. Eine grausliche Sequenz, aber alles, was man sieht, ist das falsche Spiegelbild - unterstützt von einer sehr wirksamen Musik von George Auric. Das wirkt, wogegen alle Schocks und Sensationen von POLTERGEIST nicht einen einzigen, ebenso schauerlichen Moment produzieren.

In den 30er Jahren war die Zensur viel strenger. Weil die Filme physisch nicht gewalttätiger werden durften, aber mehr suggerieren konnten, musste jeder Film, der den vorangehenden übertreffen wollte, stärker auf die Vorstellungskraft des Zuschauers bauen. Die jeweils besten Horrorfilme wurden so tatsächlich immer besser. Heutzutage versucht jeder, den vorangehenden technisch zu übertreffen, denn die Technik eröffnete ungekannte Möglichkeiten. So gesehen sind sie auch gut - wenn aber ein Regisseur einen atmosphärischen Horrorfilm in der alten Tradition - wie Robert Wise das 1977 mit AUDREY ROSE versuchte: ein Meisterwerk! - macht, so hat er kommerziell keinen Erfolg. Das Publikum will den subtilen Horror nicht mehr, der mit dem Einfühlungsvermögen des Zuschauers arbeitet, es will CARRIE II, HALLOWEEN III, einen weiteren EXORCIST - den Regisseuren kann man da kaum einen Vorwurf machen. Unglücklicherweise wechselte die Mode stark, heute ist alles gewalttätiger: den einfachen, unkomplizierten Western gibt es nicht mehr, genauso wenig wie den schlichten Horrorfilm.

FILMBULLETIN: Wie definieren Sie den Horrorfilm als Genre?

WILLIAM K.EVERSON: Man kann zwar die Grundzüge ihrer Geschichten herausgreifen und ihre Themen vergleichen (im traditionellen Horrorfilm gibt es das 'Verrückter-Doktor'-Thema; auch Vampire, Monster, Werwölfe lassen sich leicht als Themen ausmachen) - aber ich glaube nicht, dass man den Horrorfilm so



Verhexter Spiegel in DEAD OF NIGHT (Episode: Robert Hamer, mit Ralph Michael, Georgie Withers): Eine grausliche Sequenz, aber alles, was man sieht, ist das falsche Spiegelbild – unterstützt von einer wirksamen Musik von George Auric





... Regisseur konnte realistisch gestalten oder völlig exotisch ... (THE WOLF MAN, 1940, von George Wagener; oben) / THE MAGICIAN (1926) von Rex Ingram mit Paul Wegener als verrückter Magier - ein Meilenstein des Horrorfilms!



klar und eindeutig definieren kann wie etwa den Western, der einen gegebenen Handlungsraum, eine klassifizierbare Handlungsperiode und eine spezifische Handlung hat, welche immer so ziemlich dieselbe ist. Jeder Horrorfilm sollte wieder anders sein, schon weil er weniger wirksam ist, wenn man zu vertraut mit ihm wäre.

Was die Horrorfilme aber verbindet und sie nahezu einzigartig macht: ein guter Regisseur kann wirklich zeigen, was er kann. Dieses Genre gibt ihm grosse Möglichkeiten, die Emotionen der Zuschauer zu manipulieren - sie wollen ja das Fürchten lernen! Der wirklich gute Regisseur konnte im Horrorfilm Farbe verwenden, mit der Musik arbeiten, gezielt Toneffekte einsetzen ..., er konnte realistisch gestalten oder völlig exotisch - der Horrorfilm gab ihm mehr Spielraum als fast jede andere Art Film. Es gibt denn auch viele Top-Regisseure, die Horrorfilme gedreht haben: Murnau, Dreyer, Whale, Mamoulian - alle Spitzen-Regisseure haben tatsächlich zum einen oder anderen Zeitpunkt einmal auf diesem Feld gearbeitet.

FILMBULLETIN: Werfen wir einen Blick auf die Geschichte des Horrorfilms. Kann der 1926 von Rex Ingram realisierte THE MAGICIAN als erster Horrorfilm gelten?

WILLIAM K. EVERSON: Damals wurde er bestimmt nicht als Horrorfilm bezeichnet, aber THE MAGICIAN ist mit Sicherheit einer der ersten des Themenbereichs 'verrückter Doktor', 'wahnsinniger Wissenschaftler'. Er entstand nach einem Roman von Somerset Maugham, der auf dem Leben von Aleister Crowley basiert, einem berühmten schwarzen Magier, der auch dem Bösewicht im Karloff-Lugosi-Film THE BLACK CAT Modell stand. NIGHT OF THE DEMON gründet ebenfalls auf Crowleys Leben, der in den späten 40er Jahren starb und sicher nicht so schlecht war, wie ihn die Filme darstellen.

THE MAGICIAN ist ein wichtiger Film - auch wenn die vorhandenen Kopien die Qualität von Ingrams Stil, die pastell weichen Schattierungen, kaum noch zeigen - ein Meilenstein des Horrorfilms, von dem in gewissem Sinne MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, alle Frankenstein-Filme und andere abstammen, der viele Filme und Regisseure beeinflusste, insbesondere James Whale. Harry Lachman arbeitete am Film, auch Michael Powell, der 'Mädchenfür-alles'-Assistent bei Ingram war und kleinere komische Rollen spielte (in THE MAGICIAN den kleinen Mann mit der Melone). Powell war kein besonders lustiger Komödiant, aber er lernte eine Menge von Ingram. Wenn man etwa THE ELUSIVE PIMPERNEL (1950) mit Ingrams SCARAMOUCHE (1923) - der ebenfalls eine Geschichte aus der Französischen Revolution erzählt - vergleicht, erkennt man leicht die Einstellungen, Bildkompositionen und Ideen, die Powell von Ingram entlieh, und ich vermute, wenn man Powells PEEPING TOM (1960) sorgfältig

durchginge, könnte man wohl Spuren aus THE MAGICIAN finden (da ich die beiden Filme aber nie unmittelbar miteinander verglichen habe, will ich keine dogmatische Aussage machen).

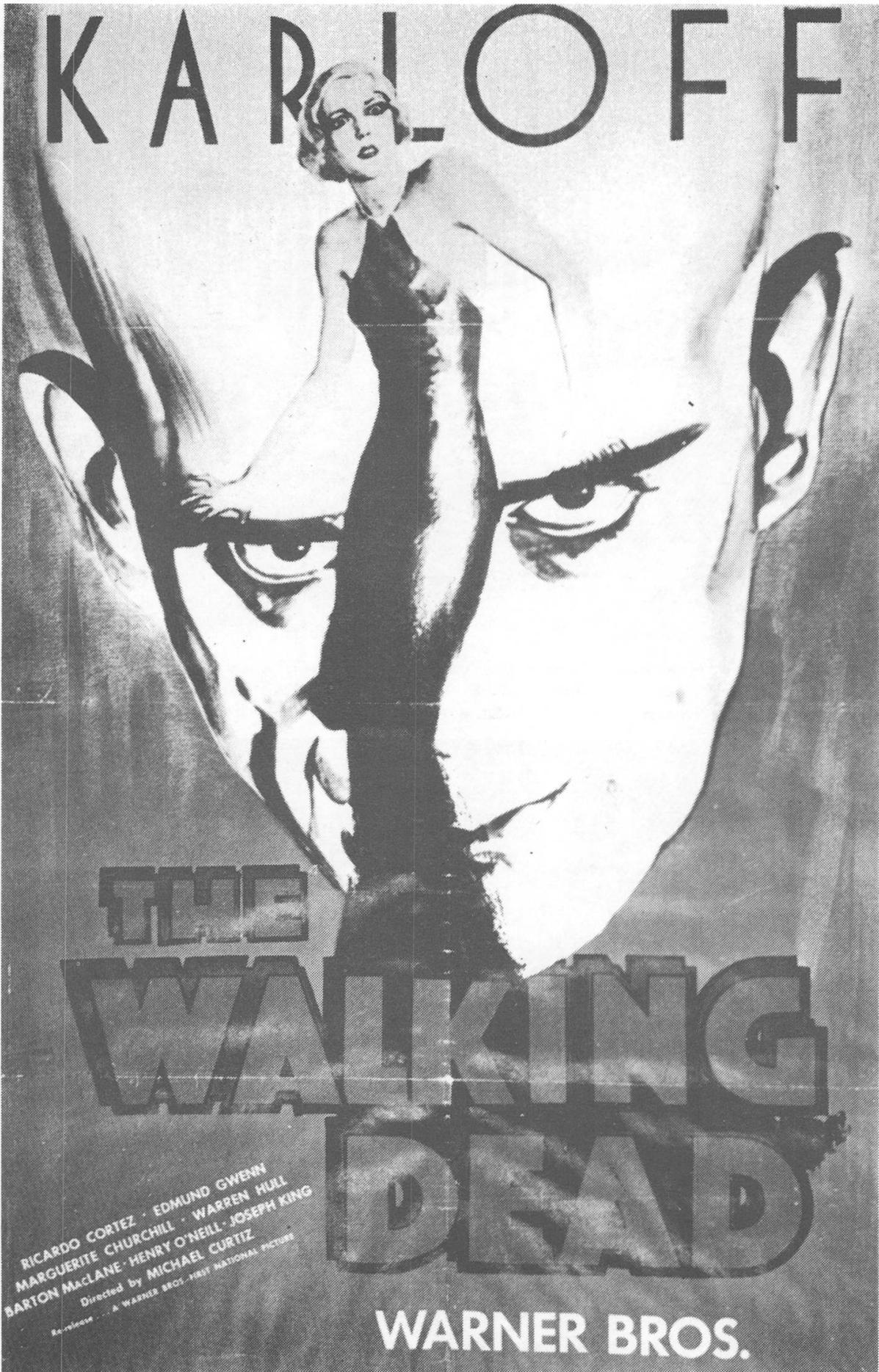
FILMBULLETIN: Wie wurde THE MAGICIAN aufgenommen?

WILLIAM K. EVERSON: Er wurde von der Kritik scharf angegriffen. Einerseits hatte Rex Ingram einen Ruf als grosser Regisseur, von dem man eher epische, poetische Filme erwartete, Prestige-produktionen wie THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1921) oder MARE NOSTRUM (1926). In jenen Tagen machten Regisseure meist Filme, wie man sie von ihnen kannte und erwartete; die Regisseure waren stärker auf Rollen festgelegt als heute, wo Sidney Lumet zwei so total verschiedene Filme wie ORIENT EXPRESS und DOG DAY AFTERNOON hintereinander drehen kann. Man wusste immer, was Lubitsch oder DeMille liefern würde, und THE MAGICIAN entsprach nicht dem, was man von Ingram erwartete. Andererseits hatten die amerikanischen Kritiker in den 20er Jahren das Gefühl, es sei ihre Pflicht, vor Material zu warnen, das ihnen nicht für die ganze Familie geeignet schien. Es kam nicht so sehr darauf an, dass die Kinder all die Filme mochten, aber es war nicht geraten, Filme zu machen, die Kinder ängstigten, und genau davon war zuviel in THE MAGICIAN. Da sich viele Kinobesitzer vorsichtig nach den Besprechungen richteten, wurde THE MAGICIAN auch finanziell kein grosser Erfolg - und es gab keine Nachfolger bis zum Tonfilm.

FILMBULLETIN: Haben aber nicht Leute wie Tod Browning oder Lon Chaney stumme Horrorfilme gemacht?

WILLIAM K. EVERSON: Tod Browning hat die Angewohnheit, seine Filme mit einer grossartigen Sequenz zu eröffnen, scheint dann aber das Interesse zu verlieren, und die Filme quälen sich dahin. Schon die Stummen enden ohne Variation mit Personen, die in einem Raum zusammengeführt werden und die Auflösung im Gespräch herbeiführen (wobei die notwendigen Informationen in den Zwischentiteln nachgetragen werden). Etwas interessanter sind seine Tonfilme, weil sie nicht immer so rigide auf eine Stil beschränkt blieben wie die stummen. Einer seiner besten, THE DEVIL DOLL (1936), hat zumindest einen sehr starken Plot - Erich von Stoheim hat am Drehbuch mitgearbeitet -, der nicht mit einem Höhepunkt beginnt und dann versandet. Der Held und Bösewicht, gespielt von Lionel Barrymore, rächt sich an Mitarbeitern, die ihn reingelegt und für Jahre hinter Gitter gebracht haben. Dabei übertritt er zwar das Gesetz - aber die Sympathien des Publikums liegen dennoch bei ihm. Da THE DEVIL DOLL gemacht wurde, als der 'production code' den Höhepunkt erreicht hatte, gibt es viele Mehrdeutigkeiten im Plot: die Implikation ist etwa, dass Barrymore, nachdem er seine Rache vollendet und seine Tochter gut versorgt hat, Selbstmord begehen wird. Weil die Zensur Selbstmord nicht als Lösung zu-

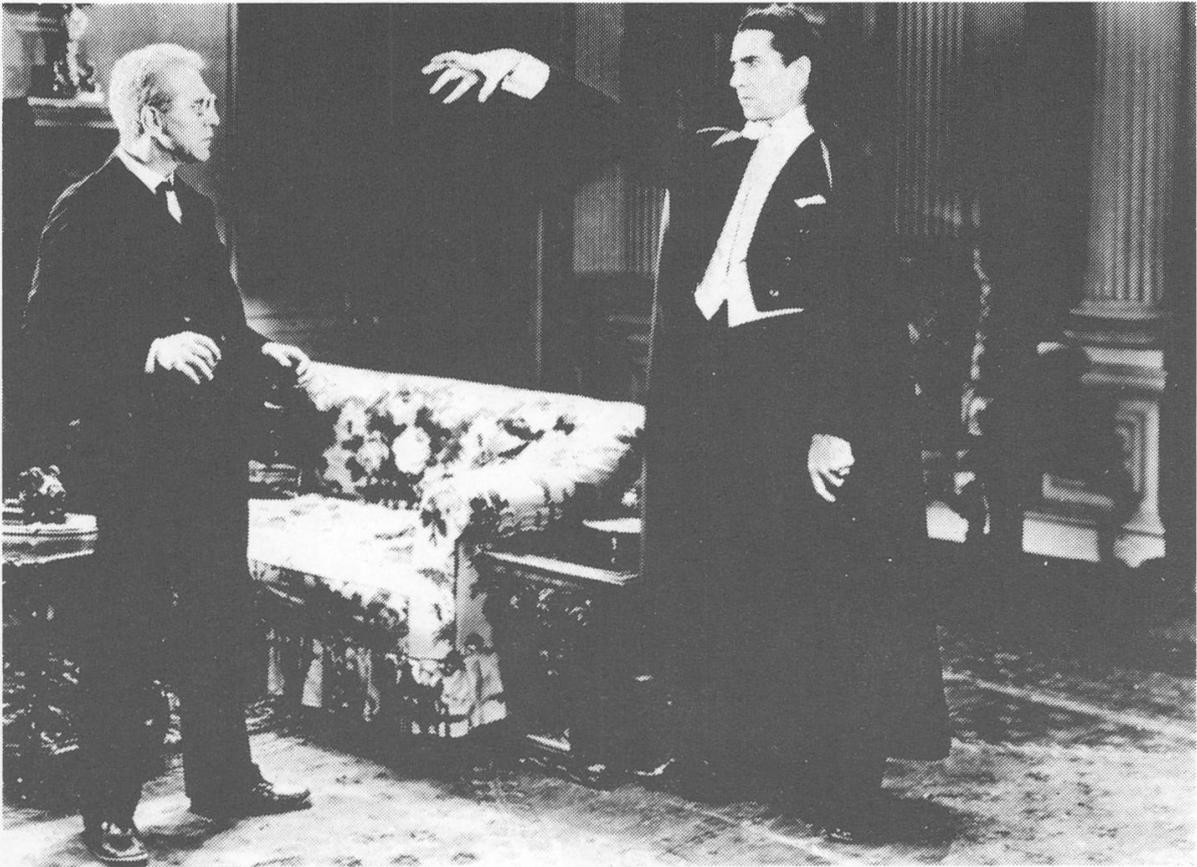
# KARLOFF



ein zeitgenössisches Plakat

RICARDO CORTEZ · EDMUND GWENY  
MARGUERITE CHURCHILL · WARREN HULL  
BARTON MACLANE · HENRY O'NEILL · JOSEPH KING  
Directed by MICHAEL CURTIZ  
Re-release . . . A WARNER BROS. FIRST NATIONAL PICTURE

**WARNER BROS.**



Ab 1925 waren die meisten Stummfilme von Tod Browning auch Chaney-Filme - Lon Chaney, der sehr populär war, in *THE BLACK BIRD* (1926; oben) / *DRACULA* (1930) wird durch Bela Lugosi, sehr wirkungsvoll in seiner theatralischen Art, gerettet



liess, konnte das aber nicht präzise gesagt, sondern nur vage angedeutet werden. Wäre THE DEVIL DOLL 1932 gedreht worden, wäre er ein stärkerer, aber weniger ausgefeilter Film geworden - was man so auf eine Art verliert, wird an anderer Stelle gewonnen. MARK OF THE VAMPIRE, das Remake eines Stummfilms, ist ganz ansprechend. DRACULA ist ziemlich langsam, aber für 1930/31 ist das verständlich. Bei allen Fehlern und Schwächen halte ich DRACULA für einen Film, der durch den Anfang - so die erste Rolle, die eine superbe Atmosphäre aufbaut - und durch Lugosi, der sehr wirkungsvoll ist in seiner theatralischen Art, gerettet wird. (FREAKS, der einen alptraumhaften Höhepunkt hat, aber kein Horrorfilm ist, bleibt ein liebenswerter Film - einer von denen, die nie wirklich veralten.)

Ab 1925 waren die meisten Stummfilme von Browning auch Lon Chaney Filme, die sehr billig gemacht und ganz und gar um Chaney aufgebaut wurden. Weil Chaney sehr populär war, machten seine Filme Geld - was immer Chaney auch spielte. Soweit die Filme eine Handlung haben, dient sie eigentlich nur als Vorwand, damit Lon Chaney mit einem grossartigen Einsatz von make-up seine Verwandlungskünste entfalten kann. In THE UNKNOWN (1927) spielt Chaney einen scheinbar armlosen Freak, der sich in Joan Crawford verliebt, die es nicht erträgt, von Männern angerührt zu werden; dann lässt er die Arme amputieren, weil er glaubt, dass sie ihn liebt, sie aber verliebt sich in einen mit Armen, und Chaney wird wahnsinnig als physischer Krüppel zurückgelassen: Eine sehr unerfreuliche Geschichte, aber recht typisch für die Filme von Brownig und Chaney. Weil Chaney grossartig war, kommen sie mit sowas davon, aber es waren - ausgenommen THE PHANTOM OF THE OPERA - keine sehr guten, keine subtilen Filme, und keiner funktionierte wirklich als Horrorfilm.

Es gibt keine wichtigen stummen Horrorfilme - jedenfalls nicht in den USA, und deutsche Filme wie ORLACS HÄNDE (1922, Robert Wine) oder MORGENSCHATTEN gehen in ihrer Psychologie und Fantasie wiederum weit über den Horrorfilm hinaus. Während der Stummfilm in gefühlsbetonten Filmen extrem subtil sein konnte, war ihm das beim Action-Film oder Thriller einfach nicht möglich. Erst der Ton machte den Horrorfilm möglich. Um effektiv zu sein, muss der Horrorfilm Information zurückhalten, den Zuschauer 'reinlegen', Dinge vortäuschen - für subtile Anspielungen braucht es da einfach die Manipulation des Tons. In THE BODY SNATCHER (1945, Robert Wise) oder ISLE OF THE DEAD (1945, Mark Robson) gibt es Augenblicke, in denen der Horror fast ausschliesslich durch Toneffekte erzeugt wird, und in THE ISLE OF THE DEAD (kein schrecklich guter Film) findet sich die grossartige Stelle, wo eine alte Frau lebendig begraben wird: Die Kamera fährt sehr langsam auf

den Sarg zu, und der Zuschauer, der die Filmtechnik kennt, erwartet einen Schrei, wenn die Kamera in einer Grossaufnahme des Sargs stoppt - der kommt aber nicht. Dann zieht die Kamera zurück, das Publikum entspannt sich, und genau in diesem Augenblick, wenn jeder denkt, dass sie nicht schreien wird, erfolgt der Schrei. Wie hätte man das im Stummfilm realisiert? Die Kamera fährt zum Sarg, der dann von innen heraus geschüttelt wird oder sonstwas, das nicht gerade subtil genannt werden kann. Stumme Horrorfilme mussten zu sehr überreiben, um deutlich zu sein.

FILMBULLETIN: Was ist die wichtigste Periode des Horrorfilms?

WILLIAM K.EVERSON:Ohne Zweifel 1931 bis 1934 - aber nicht nur für den Horrorfilm! Die Western LAW AND ORDER (Edward L.Cahn) oder BILLY THE KID (King Vidor), die Komödie TROUBLE IN PARADISE (Lubitsch), das Musical LOVE ME TONIGHT (Rouben Mamoulian), der Gangsterfilm SCARFACE (Howard Hawks) - diese grossartigen Filme wurden alle in dieser Periode hergestellt.Viele der Regisseure waren jung und unverbraucht (sogar Lubitsch, seit 1917/18 beim Film, war noch relativ jung), andere wie Mamoulian waren eben erst vom Theater zum Film gestossen - aber: diese Leute waren nicht nur erfinderisch und sehr kreativ, sie hatten auch das grossartige neue Spielzeug 'talking pictures' erhalten. Sie versuchten Neues und machten Dinge, die das Publikum noch nie gesehen hatte - alles war frisch, deshalb ist es eine wunderbare Periode, in der sogar die ganz und gar unwichtigen Filme verschiedentlich herrliche Momente aufweisen. 1929 markierte den Uebergang mit vielen Experimenten (die manchmal schon um ihrer selbst willen faszinierend sind); 1930 hatte man gelernt,was mit Ton gemacht werden kann und was nicht - man begann aufzubauen und zu feilen: die technische Expertise wuchs. SON OF FRANKENSTEIN ist eine viel ausgereifere Produktion als BRIDE OF FRANKENSTEIN drei vier Jahre früher - als Film allerdings ist er dennoch schlechter, weil ihm die Frische und die Kombination von Humor mit einem sehr persönlichen Regiestil fehlt.

Einen weiteren Höhepunkt des Horrorfilms - mit einem neuen, unterspielten approach - gab es ab 1942,mit all den subtilen, nicht gewalttätigen Horrorfilmen, wie CAT PEOPLE, I WALKED WITH A ZOMBIE, THE BODYSNATCHER aus der Val Lewton Produktion und Filmen wie DEAD OF NIGHT oder die herrliche amerikanische Geistergeschichte THE UNINVITED - sie haben diese Frische wieder, weil neue Regisseure Neues versuchten.

FILMBULLETIN: James Whale hat einen guten Ruf als Regisseur von Horrorfilmen ...

WILLIAM K.EVERSON:Whale war einer der wirklich grossen Regisseure, der noch immer nicht so anerkannt ist, wie er es verdiente - und nicht nur von Horrorfilmen! Er hatte nie das



FRANKENSTEIN (1931, James Whale; oben) ...um 1930 hatte man gelernt, was mit Ton gemacht werden kann und was nicht – man begann aufzubauen und zu feilen: die technische Expertise wuchs... THE MUMMY (1932 von Karl Freund, mit Boris Karloff)





... James Whale war einer der wirklich grossen Regisseure, der noch immer nicht so anerkannt ist, wie er es verdiente – nicht nur von Horrorfilmen, die allerdings zeigen, was er am besten konnte ... FRANKENSTEIN (1931 mit Boris Karloff)



Prestige eines Murnau oder Hitchcock, machte aber wahrscheinlich mehr mit den Filmen als beinahe jeder andere Regisseur. Whale kam vom Theater und versuchte (anders als Cukor und andere, die sehr geschmackvolle Adaptionen von Theaterstücken realisierten) Theater und Film auf ganz eigene Art zu verbinden - Film zum vollkommenen, endgültigen Theater werden zu lassen, allerdings mit der ganzen Grammatik des Films. Seine Kamera bewegt sich praktisch ständig, der Einsatz der Musik, der Schnitt ist perfekt, gleichzeitig aber sind seine Filme sehr theatralisch, und die Darsteller haben grosse dramatische Auftritte und Abgänge. Von 1929 (JOURNEY'S END) bis 1937 (THE ROAD BACK) experimentiert er fortwährend mit seiner Technik und baut sie aus. Ab 1937 ging es mit Whale aus verschiedenen Gründen bergab, aber die Anfangsjahre seiner Karriere waren geradezu unglaublich, und die Horrorfilme zeigen, was er am besten konnte, weil er da ohne Beschränkung alles auf die Leinwand werfen kann: nicht dass er disziplinos wäre, aber er brauchte kein realistisches Milieu zu schaffen. Whales Filme erinnern immer daran: das ist nicht wirklich, das ist nicht das Leben, das ist eine Art Theater - eine hochklassische Art von Theater. Er fährt mit der Kamera oft 'durch' die Wände, so dass man das Gefühl einer völlig künstlichen Szene erhält, oder dreht eine Einstellung aus dem Innern eines Cheminees - eine in Wirklichkeit unmögliche Szene, aber ein netter Effekt und ein eindrückliches Bild. Wenn das Monster in FRANKENSTEIN geschaffen wird, setzt er Leute vor das Experiment fast wie ein Theaterpublikum.

Eigentlich sollte Robert Florey bei FRANKENSTEIN Regie führen, wurde aber vom Film genommen, was schade ist. Andererseits hat James Whale so grossartige Arbeit geleistet, dass man sich schwerlich vorstellen kann, Florey (der übrigens in Genf zum Film stiess) hätte es besser gemacht. Quasi als Kompensation wurde ihm MURDERS IN THE RUE MORGUE übertragen. Ein merkwürdiger, faszinierender, nicht völlig gelungener Film mit grossartigen Momenten, der 1932 gedreht aussieht, wie wenn er 1930 gedreht worden wäre. Ein amerikanischer Film, der - was hier in Europa interessant sein müsste - sehr deutlich von DAS KABINETT DES DR. CALIGARI beeinflusst wurde. Die Sets sind direkt nach CALIGARI, und sogar die Grundzüge des Plots richten sich mehr nach CALIGARI als nach Edgar Allen Poe.

Florey war ein wirklicher Meister im Herstellen von billigen Filmen, der in den 30er und 40er Jahren in Hollywood einige absolut wunderbare kleine B-Filme machte. Offensichtlich liebte er Filme und verwendete extrem grosse Sorgfalt darauf, das wenige Geld optimal auszugeben, gute Sets zu konstruieren, den richtigen Aufnahmewinkel zu finden und den richtigen Schnitt. Merkwürdigerweise gelang ihm das weniger gut, wenn

ihm mehr Geld zur Verfügung stand. Seine grösseren Filme, etwa THE DESERT SONG oder GOD IS MY CO-PILOT, wirken wie aufgeblähte kleine Filme, die kleinen aber wie erstklassige Produktionen. Bei THE BEAST WITH FIVE FINGERS (1946, mit Peter Lorre und Victor Francen) wollte Florey scheinbar etwas völlig anderes machen als die Warner Bros. Aber er hatte soviel Zeit auf das Projekt verwendet, dass er es dennoch realisierte. Hätte Florey den Film nach seinen Plänen herstellen können, wäre's wohl ein grossartiger Horrorfilm geworden - so wie er jetzt vorliegt, ist er immerhin interessant.

FILMBULLETIN: Welches sind die ganz raren Horrorfilme?

WILLIAM K. EVERSON: Weil die Horrorfilme so populär sind, werden sie sehr oft gezeigt, sobald man einen Film wiedergefunden hat. Vor wenigen Jahren noch hätte ich THE OLD DARK HOUSE von James Whale genannt, der lange Jahre als verloren galt. THE LADY AND THE MONSTER (1944 von George Sherman, die erste Version einer guten Geschichte nach "Donovan's Brain" von Curt Siodmak, die drei-, viermal verfilmt wurde) scheint in Europa völlig unbekannt zu sein, vermutlich weil der Vertrieb der Republic Film nicht so weit reicht wie derjenige der Major Companies. Als Film zwar überproduziert, weil die Republic sehr angestrengt versuchte, A-Filme zu drehen und Vera Ralston als grossen Star zu verkaufen, aber es ist schön, Stroheim wieder in einer angemessenen Rolle zu sehen. Sehr gut fotografiert von John Alton, einem brillanten Kameramann, aber unglücklicherweise inszeniert von einem Regisseur, der auf Action-Filme spezialisiert war: Der Film ist schnell und sehr effizient, hat aber wenig Atmosphäre.

MAD LOVE von Karl Freund mit Peter Lorre in der Hauptrolle, geschrieben von Hermann Mankiewicz - der auch für das Drehbuch von CITIZEN KANE zeichnet - wurde in Amerika sehr häufig gezeigt, weil die amerikanische Kritikerin Pauline Kael quasi auf den Film sprang, da Orson Welles' Make-up in CITIZEN KANE Lorres in MAD LOVE so gleiche, und jede Menge wichtiger Beziehungen zwischen den beiden Filmen fand, die ich alle nicht für sehr zutreffend halte. Vor zwanzig Jahren aber wurde MAD LOVE noch zu den verlorenen Filmen gerechnet, DR. JEKYLL AND MR. HYDE von Rouben Mamoulian ebenfalls. Jetzt gibt es kaum noch alte Horrorfilme, die verschollen sind. Der Film, der eine echte Entdeckung sein könnte, wenn er je gefunden wird, ist die 1925 er Version von THE BAT von Roland West. Es ist eine Art OLD-DARK-HOUSE-Film, von dem West - ein wunderbarer Regisseur mit einem ausgezeichneten visuellen Gefühl - 1931 das Remake THE BAT WHISPERS machte, der so hervorragend ist, dass man annehmen darf, der stumme sei superb.

FILMBULLETIN: Sehen Sie - auch wenn der Horrorfilm also kaum sehr streng als Genre zu definieren ist - dennoch stilisti-



THE BEAST WITH FIVE FINGERS (1946, mit Peter Lorre und Victor Francen) / Robert Florey (der übrigens in Genf zum Film stiess) wurde MURDERS IN THE RUE MORGUE übertragen: ein merkwürdiger, faszinierender Film mit guten Momenten (1932 unten)





Dreharbeiten zu DR. JEKYLL AND MR. HYDE (1932, Rouben Mamoulian) in den MGM-Studios

sche Gemeinsamkeiten?

WILLIAM K. EVERSON: Die klassischen Horrorfilme haben sowas wie einen übergreifenden gotischen Stil; die besten haben ihre Wurzeln im deutschen Stummfilm und viel von dessen Qualitäten. Das ist nicht weiter erstaunlich, denn sie wurden von Leuten wie etwa dem deutschen Kameramann Karl Freund gemacht, der bei uns in den USA auch als Regisseur arbeitete. Horrorfilme sind eher kurz, denn es ist schwierig, einen überzeugenden 'Terror' über lange Zeit aufrechtzuerhalten - die besten wie MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (1932, Michael Curtiz), MURDERS IN THE RUE MORGUE (1932, Robert Florey) oder BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935, James Whale) dauern zwischen einer Stunde und 75 Minuten. SON OF FRANKENSTEIN (1939, Rowland V. Lee) etwa überzeugt nicht, weil er fast 100 Minuten dauert.

Trotz Gemeinsamkeiten im Stil kann die Behandlung der Stoffe allerdings recht unterschiedlich sein. Jacques Tourneurs CAT PEOPLE von 1942 und sein NIGHT OF THE DEMON (1958) haben zwar Gemeinsamkeiten im Plot, aber sie packen die Sache ganz verschieden an: der eine schürt beim Publikum den Verdacht, dass es Katzenmenschen gibt, spricht es aber nie offen aus, der Film beutet eher die Angst des Zuschauers aus, als dass er seine Neugierde befriedigt; der andere dagegen zeigt den Dämon sofort, und das Publikum ist damit dem Helden, der nicht glaubt, dass es den Dämon gibt, immer etwas voraus. Sogar der Ton wird unterschiedlich eingesetzt. In CAT PEOPLE führt er das Publikum in die Irre beziehungsweise zu neuen Vorstellungen, weil man oft etwas ganz anderes hört als sieht; in NIGHT OF THE DEMON hört man zwar, was man hören sollte, aber der Ton wird ziemlich unerwartet eingesetzt, beinahe um das Publikum zu schocken.

FILMBULLETIN: Gab's herausragende Drehbuchautoren des Genres?

WILLIAM K. EVERSON: Herausragend würd' ich nicht sagen - sie lieferten Vorlagen, welche die notwendigen Zutaten enthalten, aber Kameramänner wie James Wong Howe oder Arthur Edson und Art Directors wie Anton Grot sind in der ersten Periode des Horrorfilms viel wichtiger. Es gab zwar gute Autoren wie John Balderston (der auch ein guter Theaterautor war), aber es machte kaum einen Unterschied, ob man einen guten oder schlechten Autor hatte, weil ein guter Regisseur, ein guter Kameramann, ein guter Art Director, ein guter Star den ganzen Film retten konnte. Die meisten Horrorfilme stehen oder fallen eigentlich mit ihrem visuellen Stil.

Wichtiger wird der Drehbuchautor in der Periode von 1940-45. Da gibt es Filme - nicht immer streng als Horrorfilme zu kategorisierende Filme wie THE UNINVITED - die extrem gut geschrieben sind. Und natürlich ist der Dialog nun nicht mehr so gleichförmig wie in der ersten Phase. In den alten Filmen

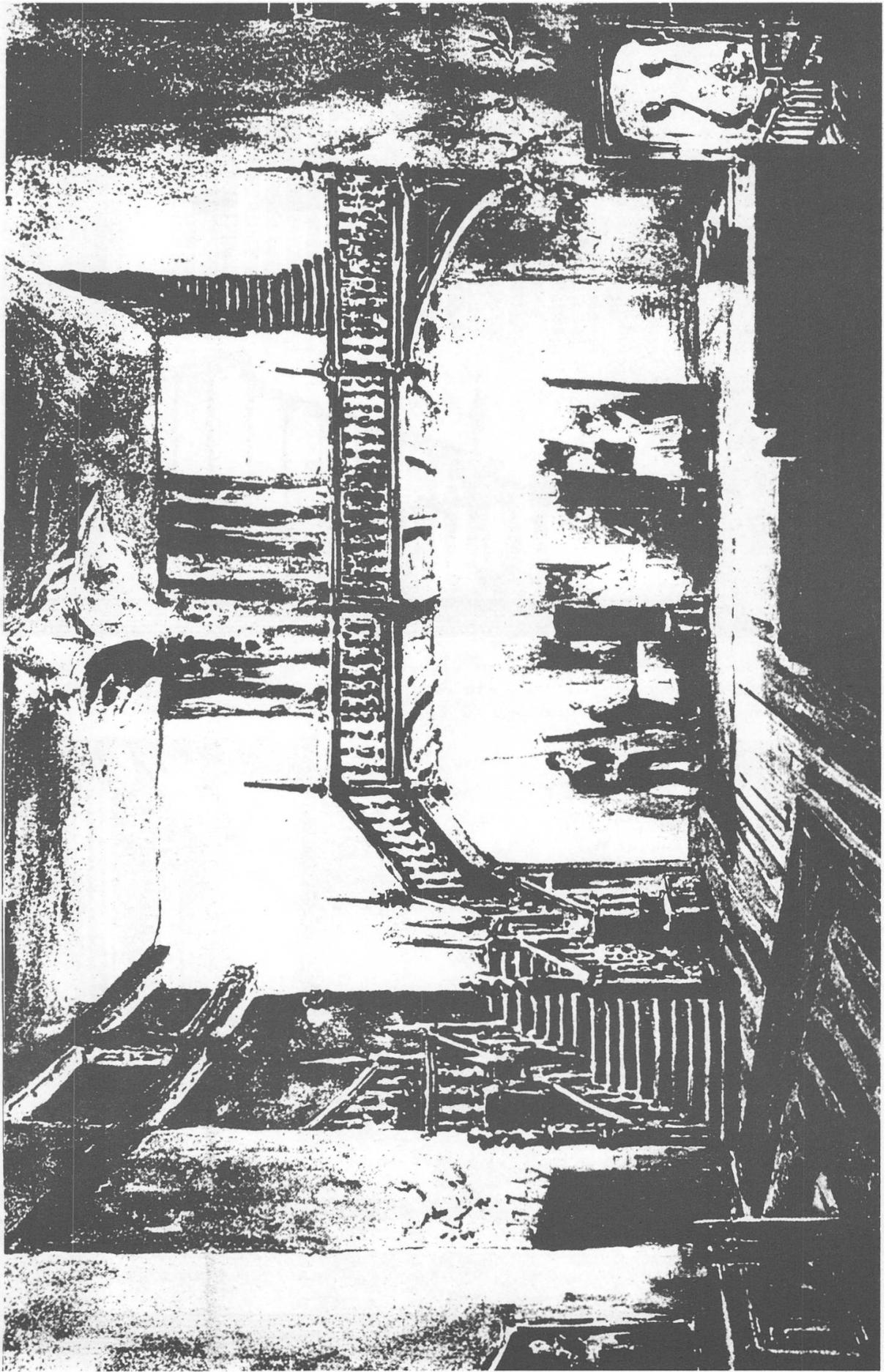
wie WHITE ZOMBIE und THE BLACK CAT waren die Dialoge ganz speziell auf Stars wie Karloff und Lugosi oder Atwill zugeschnitten, die sie zum Leben erweckten. DEAD OF NIGHT dagegen basiert auf Geschichten von H.G. Wells und wurde von Leuten wie Robert Hamer, Angus MacPhail (der für die Drehbücher einiger englischer Hitchcock-Filme zeichnete) geschrieben. NIGHT OF THE DEMON wiederum basiert auf dem Roman "The Runes" und entstand nach einem Drehbuch von Charles Bennett (ebenfalls ein bewährter Mitarbeiter Hitchcocks), das subtil gemacht ist und einen ausgefeilten, intelligenten Dialog aufweist. THE BODY SNATCHER ist einer der literarischsten Horrorfilme, die ich kenne - die Dialoge für Karloff und Henry Daniel sind superb und haben beinahe Oscar-Wilde-Qualität.

FILMBULLETIN: Gab es eine Produktionsfirma, die sich auf Horrorfilme spezialisierte?

WILLIAM K. EVERSON: Nun, Universal. Sie machten DRACULA, FRANKENSTEIN, THE MUMMY, MURDERS IN THE RUE MORGUE, WEREWOLF OF LONDON, THE INVISIBLE RAY, THE RAVEN und so viele andere. Bei Universal waren die Spezialisten: sie hatten Stars wie Lon Chaney (in der Stummfilmzeit, bevor er zur MGM ging), Boris Karloff und Bela Lugosi unter Vertrag, Darsteller wie Lionel Atwill und später Lon Chaney jr., die dazu kamen, und Leute wie Karl Freund, der inszenierte oder fotografierte. Sie hatten dieselben Kameraleute und Art Directors, die an vielen Filmen arbeiteten, und sie hatten eine wunderbare Sammlung von Sets, welche sie neu dekorieren und immer wieder verwenden konnten - Universal machte bei weitem die poliertesten und erfolgreichsten Horrorfilme, aber es waren Massenprodukte. THE MUMMY, so grossartig er auch ist, ist beinahe ein Remake von DRACULA. Das Monster tritt an die Stelle des Vampirs, aber es ist im Grunde dieselbe Geschichte, sie hat sogar denselben Quasi-Doktor-Philosophen und dieselbe beinahe religiöse Opposition zwischen gut und böse. Die Universal-Filme gleichen sich alle: sie haben aber ein paar gute Leute in den Filmen und einen so wunderbar malerischen Stil, dass man ihnen das nicht wirklich verübelt.

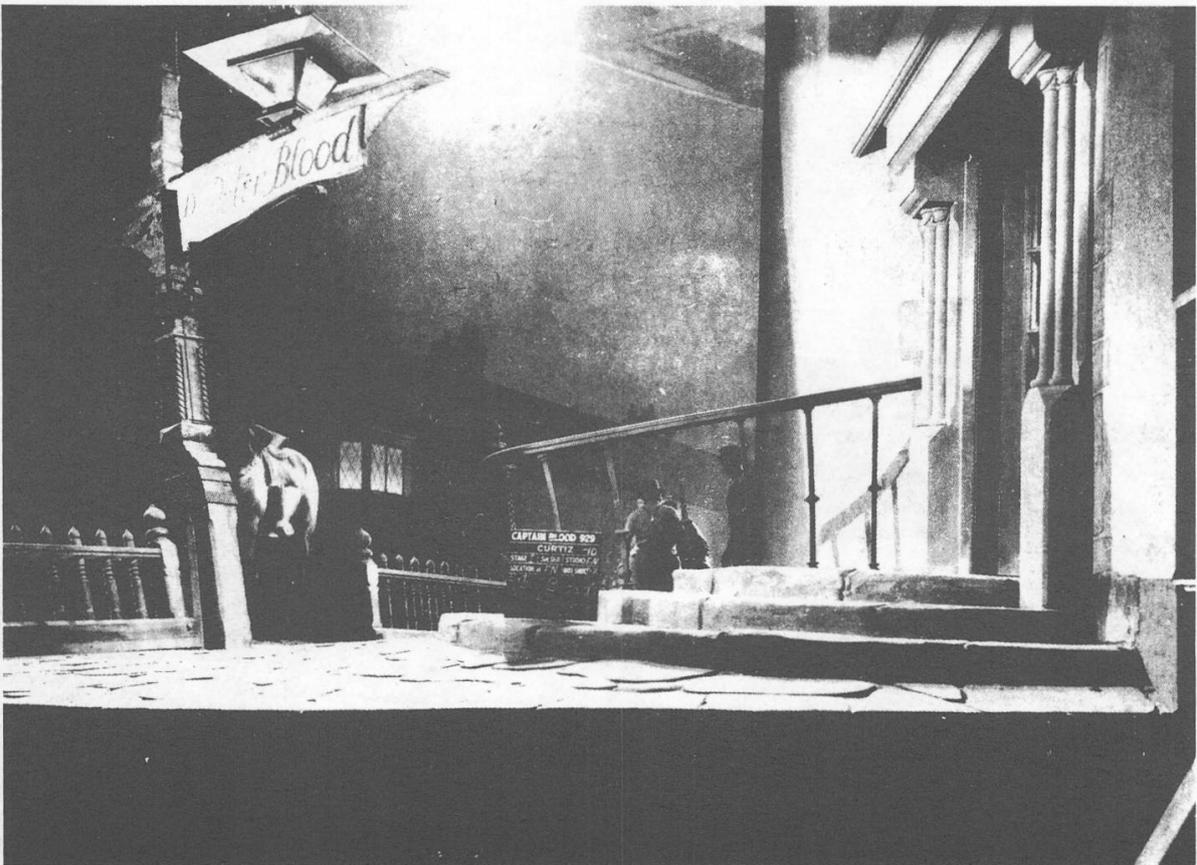
Obwohl Universal also die Nummer eins des Horrorfilms war, scheinen die besten Horrorfilme ausserhalb der Universal produziert worden zu sein. WHITE ZOMBIE, zwar ein ziemlich kruder Film - stark beeinflusst durch VAMPYR von Carl Th. Dreyer - hat eben Individualität und kommt nicht mit zehn andern Filmen einher, wie es mit Universal-Filmen der Fall ist. Warner Brothers machte wenig Horrorfilme wie THE WALKING DEAD, THE BEAST WITH FIVE FINGERS oder MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, aber die waren dann wirklich gut. MGM hat sich des Horrorfilms immer ein bisschen geschämt; sie machten sie mit Widerständen, weil sie verlangt wurden, besorgt, das glänzende MGM-Im-

Set design von Charles D.Hall zu THE OLD DARK HOUSE (1932 von James Whale)





Anton Grot kreierte mit den Sets den visuellen Stil der Filme, oft lange bevor ein Regisseur beigezogen wurde – wie Grot mit dem Raum arbeitet, ist schlicht genial! (Vergleich: Entwurf und Set zu CAPTAIN BLOOD, 1935 von Michael Curtiz)



mage der teuren Dekors nicht zu verraten.

Den stärksten Kontrast zu den eher aufwendigen Filmen der grossen Studios bilden wirkliche B-Filme wie STRANGLER OF THE SWAMP, der höchstens 20 000 Dollar gekostet haben dürfte (was auch 1945 schon sehr wenig für einen Spielfilm von 60 Minuten war) und vermutlich einer der billigsten Horrorfilme ist, die jemals gemacht wurden. PRC war eine der sehr kleinen Firmen, die ihre Filme in drei, vier Tagen abdrehen, die nur ganz kleine Sets und sehr wenige Talente involviert hatten. Interessant ist, wie viele gute Regisseure da tätig waren, Leute wie Edgar G. Ulmer und Frank Wisbar, die mit wirklich überhaupt nichts zum Arbeiten dank ihrem Einfallsreichtum fast persönliche und beinahe poetische Filme kreierte. Praktisch der ganze STRANGLER OF THE SWAMP - im wesentlichen eine Art Remake seines FAEHRMANN MARIA, den Frank Wisbar 1936 noch in Deutschland gemacht hatte und der eher eine Fantasie, eine Art Kombination von DER MÜDE TOD von Fritz Lang und ORPHEE von Jean Cocteau, aber sicherlich kein Horrorfilm ist -, wurde in einigen wenigen Sets gedreht; das Raumgefühl wurde allein durch häufigen Wechsel der Aufnahmewinkel im gleichen Set und die gemalten Hintergründe vorgetäuscht, sogar gemalte Bäume im Set wurden verwendet, um den Aufnahmen mehr Tiefe zu geben, und es ist erstaunlich, was Wisbar mit diesen Mitteln zustande brachte.

FILMBULLETIN: Stichwort visueller Stil, Lichtführung.

WILLIAM K.EVERSON: Das variiert mit dem Studio. Anton Grot etwa, der bei Warner Bros. die Dekors entwarf, kreierte mit den Sets den visuellen Stil der Filme, oft lange bevor ein Regisseur beigezogen wurde, so dass vielfach seine Vision (nicht nur bei den Horrorfilmen) die Warner-Filme bestimmt, ob das nun MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, LITTLE CAESAR, DR. X, THE SEA HAWK oder MILDRED PIERCE ist. Michael Curtiz, zwar ein sehr guter Regisseur, erhielt viel Lob für den visuellen Stil seiner Filme, das in Wirklichkeit Anton Grot zustände. Nicht dass es wichtig ist, aber zu beweisen wäre es leicht, man braucht nur zu den Stummfilmen zurückzugehen, die Grot, bevor er für Curtiz tätig war, für DeMille machte, die exakt denselben visuellen Stil aufweisen. Wie Grot mit dem Raum arbeitet, ist schlicht genial. Um etwa die perfekte Vorstellung einer Gefängniszelle zu erzeugen, genügt ihm ein leerer Raum mit ein paar Stäbe im Vordergrund. Der Hauptset in MYSTERY OF THE WAX MUSEUM besteht aus Laufsteg, dem Kessel mit dem siedenden Wachs und sehr viel leerem Raum. Die Lichtführung wird hier selbstverständlich so entworfen, dass soviel wie möglich im Dunkeln bleibt, um den Mangel an Details und Props zu verdecken; die Lichter werden auf den Laufsteg und den blubbernden Wachs gesetzt, damit man sieht, was man

auch sehen soll.

Bei Universal andererseits gab es sehr ausgetüftelte Sets, die dann auch gezeigt sein wollten. Die Lichtführung bei Universal ist tendenziell reicher, freundlicher und heller, aber nicht gerade sehr atmosphärisch - jede Einstellung ist so sauber ausgeleuchtet, dass weniger Horrorstimmung aufkommt.

FILMBULLETIN: Art direction?

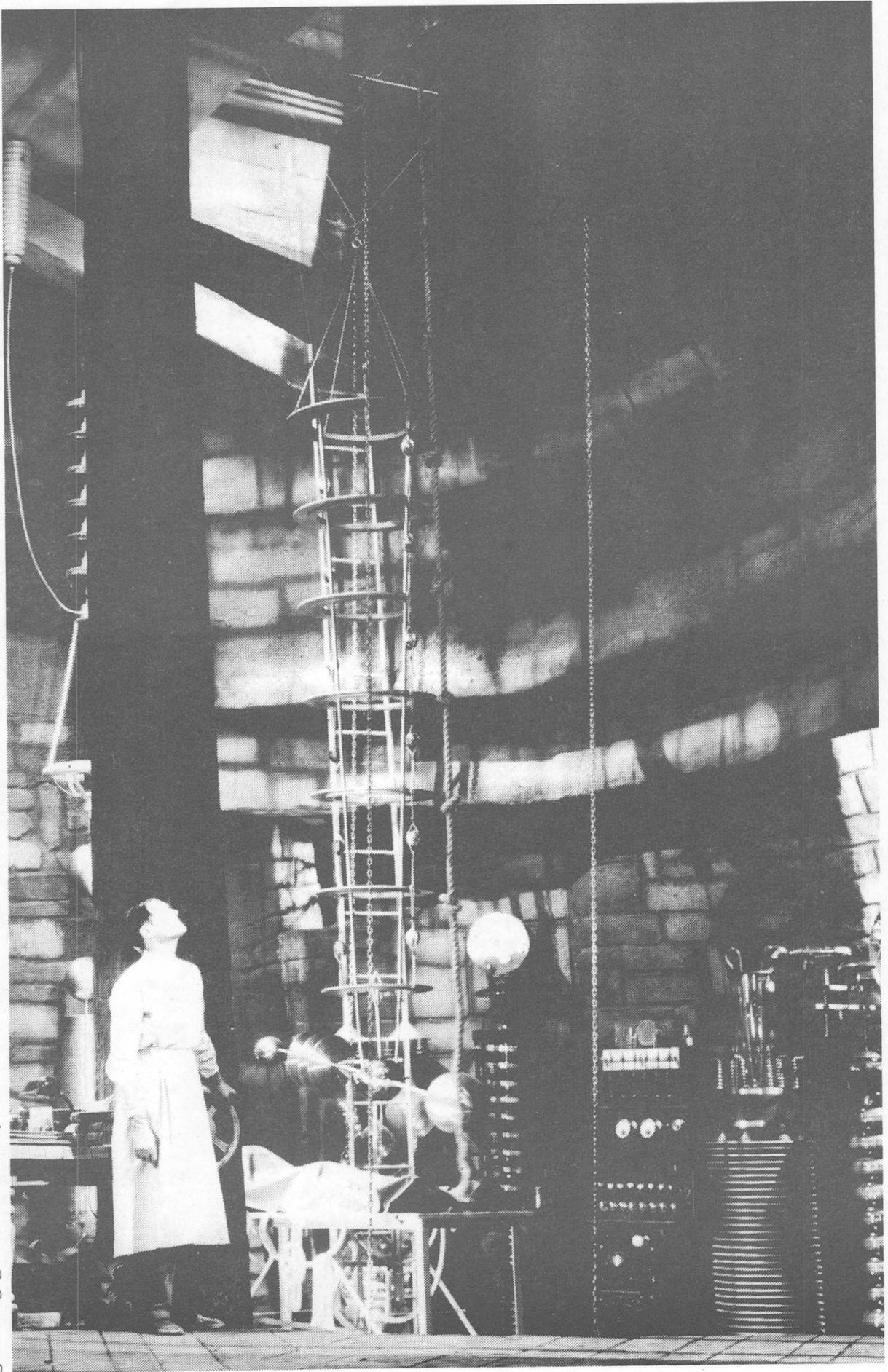
WILLIAM K.EVERSON: Universals Art direction hatte ihre grossartigen Sets jahrelang herumstehen. Sie zerstörten den PHANTOM-OF-THE-OPERA-Set nie, er war immer da, um, sehr grosszügig neudekoriert, wiederverwendet zu werden. Die Krypten, die sie für DRACULA bauten, nutzten sie wieder für FRANKENSTEIN und viele andere Filme.

Für THE BLACK CAT (1934) von Edgar E.Ulmer, mit Karloff und Lugosi - ein eigenartiger alter B-Film, interessant in seiner Literarität und seinen Sets, aber kein echter Horrorfilm -, der nach einem völlig anderen Design verlangte, weil er weitgehend in einem verdreht modernistischen Haus in den Karpaten handelt, wurden eigenständige Dekors entworfen und fast wie ein Film Noir ausgeleuchtet - aber das war ein Einzelfall. Meist war die Universal Art direction wie auch die Kameraarbeit durchgehend standardisiert. Es lag wirklich am Regisseur, aus der allgemein gespenstischen Atmosphäre noch etwas Zusätzliches herauszuholen. Es ist die Kameraarbeit und die Inszenierung, die THE INVISIBLE RAY das gotische Aussehen gibt, verwendet wurden die Standard-Sets.

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielt die Farbe im Horrorfilm?

WILLIAM K.EVERSON: Bei den frühen Warner-Filmen wie DR. X und MYSTERY OF THE WAX MUSEUM ist sie sehr effektiv, weil sie nicht realistisch war. Man arbeitete noch mit einem Zweifarben-Technicolor-System, das aber nur im Horrorfilm und im Musical verwendet wurde, weil die Produzenten dachten, das seien die Fantasiefilme, die das auch vertragen könnten. Bis um 1937, als das Zweifarben zu einem Dreifarben-System weiterentwickelt war, das eine viel realistischere Farbwiedergabe ermöglichte, versuchten sie nie, zeitgenössische Grossstadtgeschichten wie NOTHING SACRED oder A STAR IS BORN in Farbe zu drehen. Aber in MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, der mit allen diesen Wachsfiguren ohnehin ein sehr unrealer Film ist, macht sich diese Farbe sehr gut. Die grosse Action-Szene, wo das Wachsmuseum brennt, all die Wachsfiguren schmelzen und ihre Farben zerfliessen, ist recht schauderlich. Ähnliches gilt für DR.X. (von dem allerdings keine Farbkopien in Umlauf sind). Ansonsten macht Farbe spätere Horrorfilme wie DOCTOR CYCLOPS (1940, Ernst B.Schoedsack - ein weiterer Verrückter-Doktor-Film) zu freundlich, so dass kein echtes Gefühl von Bedrohung aufkommen will. Der spätere Terence-Fisher-Film THE

Universals Art direction hatte ihre grossartigen Sets jahrelang herumstehen, um, grosszügig neudekoriert, wiederverwendet zu werden ('Krypte' FRANKENSTEIN)





...leider ist es so leicht, hinter die Tricks der Cutter zu kommen: sie wissen, was für die grosse Mehrheit des Publikums funktioniert und deshalb durchaus genügt... ('Schnittfolge' aus THE BRIDE OF FRANKENSTEIN, 1935, James Whale)



DEVIL RIDES OUT setzt die Farbe so beiläufig ein, dass er ebensogut schwarz/weiss sein könnte, aber da arbeitet die Farbe wenigstens nicht gegen den Film. Ich ziehe Horrorfilme in schwarz/weiss vor, wenn es nicht sehr stilisierte Farben sind.

FILMBULLETIN: Gibt es Montagetechniken des Horrorfilms?

WILLIAM K.EVERSON: Einige der besten Regisseure von Horrorfilmen waren Cutter, bevor sie Filme inszenierten, Robert Wise zum Beispiel. Seine Filme, ob nun THE CURSE OF THE CAT PEOPLE, THE BODY SNATCHER, THE HAUNTING oder AUDREY ROSE, sind hervorragend montiert.

Leider ist es so leicht, hinter die Tricks der Cutter zu kommen. Sie wissen, was funktioniert, und machen in den meisten neuen Filmen genau das, was man erwartet. In THE FOG von John Carpenter zum Beispiel ist eigentlich jeder Schnitt von jedem, der Filme kennt und studiert hat, voraussagbar. Wenn die rechte Seite der Leinwand völlig dunkel, die linke hell ist und sich jemand auf die dunkle Seite zubewegt, weiss man, dass etwas passieren wird, dass eine Hand aus dem Dunklen kommt oder so. Zugegeben, 90% der Zuschauer lassen sich dennoch überraschen, aber gute Leute wie Whale und Wise wissen, was intelligente Zuschauer erwarten, und machen es anders. In THE BODY SNATCHER sucht der Held den Bösewicht Boris Karloff in der Nacht in einem Stall und wird durch ein Pferd verblüfft, das schnaubt. Es ist logisch, dass ein Pferd im Stall steht und schnaubt; es ist nichts Ungewöhnliches an dieser Situation: es ist die Art, wie die Einstellung geschnitten ist - normalerweise würde das Pferd plötzlich seinen Kopf ins Bild werfen und schnauben. In diesem Fall aber tappt der Held sehr beiläufig im Dunkeln ins Pferd, das dann schnaubt. Das Publikum erwartet den Schock also nicht, wenn der Ton des Schnaubens kommt. Gute Regisseure finden solche Effekte, wenn sie nicht mit orthodoxen Mitteln gestalten. Leider wird aber sehr wenig in dieser Richtung gemacht, weil es soviel einfacher ist, das Naheliegende zu realisieren, von dem man weiss, dass es für die grosse Mehrheit des Publikums durchaus funktioniert und deshalb genügt.

Die Fragen an William K.Everson stellte Walt R.Vian

WILLIAM K.EVERSON, der renommierte Filmhistoriker und Filmsammler wurde 1929 in England geboren. Er lebt und arbeitet seit 1950 in New York. Seine Privatsammlung von Filmen, die in seinem Appartement gelagert sind umfasst über 5 000 Titel. William K.Everson ist heute Dozent für Filmgeschichte an der New York University und an der New School of Visual Arts in New York sowie Co-Direktor des Filmfestivals von Telluride (Colorado).

BUCHHINWEIS: Das Buch "Classics of the Horror Film" von William K.Everson ist 1980 unter dem Titel "Klassiker des Horrorfilms" im Rahmen der Citadel-Filmbücher bei Goldmann auch auf deutsch erschienen.

# DEAD MEN DON'T WEAR PLAID

von Carl Reiner

Privatdetektiv Rigby Reardon sitzt, Füße auf seinem Schreibtisch, im Büro und liest die Zeitung, als es klingelt und: eine fremde Schönheit steht in der Tür, als wolle sie es Lauren Bacall aus TO HAVE AND HAVE NOT gleichtun. Man könnte versucht sein, sich an den Hinterkopf zu greifen und zu fragen, ob man diesen alten Film nicht schon gesehen haben müsste. Die Süsse in der Tür, die sich als Juliet Forrest vorstellt, fällt allerdings, wie sie einen Blick auf die Schlagzeile von Reardons Zeitung geworfen hat, allsogleich in Ohnmacht. Rigby, allzeit bereit, schleppt die geheimnisvolle Fremde kurzentschlossen in sein Büro und legt sie sich auf dem Sofa zurecht. Wer an den Hinterkopf gegriffen hat, mag sich nun fragen: sowas? wer hat zu Zeiten des Film Noir denn SO inszeniert? Inzwischen hat die Schöne aber ihre nussbraunen - man vermutet, da die Leinwand nur Schwarz und Weiss hergibt - Augen aufgeschlagen und fragt ihrerseits: "Aber.. was machen Sie denn?" Privatschnüffler Reardon meint, er habe "ja nur versucht, ihre Busen in die richtige Lage zurückzuschaffen", und wer mit dem Hinterkopf in Verbindung stand, kommt zum Schluss, dass sich die Zeiten doch sehr geändert haben müssen.

Reardon lässt sich also engagieren - zum einen hat er ohnehin nichts anderes vor, und zum andern steht auch bei ihm nicht jeden Tag eine solche Frau in der Tür - und macht sich an die Arbeit, was bei einem Private Eye nicht viel anderes bedeuten kann als auf den Weg. Forrests Büro ist für einen Schnüffler

nicht schwer zu finden, denn Juliets Vater erforscht und experimentiert mit Käse, einem, der ganz abscheulich stinkt, notabene. Aber kaum hat der Schnüffler den Käse gerochen, da läuft ihm auch schon ein Kerl mit Trenchcoat, Ledermappe in der einen Hand und wenig später Pistole in der andern, über'n Weg. Film Noir Kenner erkennen unschwer Alan Ladd - der Hinterkopf meldet, wenn der Gelegenheit hatte, mit den richtigen Daten gefüttert zu werden: THIS GUN FOR HIRE.

Schnüffler schnüffeln - mal da und mal dort, aber sie schnüffeln: da gehört nicht allzuviel Drehbuchkonzept dazu. Zwei geheimnisvolle Listen, "Freunde von Carlota" und "Feinde von Carlota", die Reardon in die Hände geraten, reichen aus, um ihn vom einen Ende der Stadt zum andern zu hetzen, mit ungezählten Leuten Kontakt zu suchen; als Freund Marlowe dann noch den heissen Tip einbringt, Carlota sei eine Insel in Südamerika, darf Rigby sogar ab in die Exotik. Schnüffler Reardons Schnüffelei ist Vorwand, DEAD MEN DON'T WEAR PLAID schnüffelt im Film Noir und Private Eye Zuschauer macht bald Spass, herauszufinden, zu wissen oder allenfalls zu raten, welche Stelle aus welchem Film nun gerade wieder auf der Leinwand ist und wie die Stars da alle heissen - ein echter Kinospass für Kenner und solche, die es werden wollen (man kann ja die Filme, die einem 'fehlen', bei nächster sich bietender Gelegenheit nachholen).

"DEAD MEN DON'T WEAR PLAID war Edith Heads letzter Film. Ihr und allen andern, die zum Entstehen der Filme der 40er und 50er Jahre beigetragen haben, ist dieser Film herzlichst gewidmet", heisst es im Nachspann. Und in der Tat sind am Kino eine Menge ganz hervorragender Leute beteiligt, deren Namen, kaum einmal genannt wird. Edith Head (1907 - 1982) hat schon in den 30er Jahren Kostüme für Filme entworfen,

war lange bei Paramount tätig, hat viele Oscars für ihre Arbeit erhalten, und es gibt kaum einen (Hollywood-) Regisseur, den sie nicht gekannt, kaum einen Star, den sie nie eingekleidet hat; um nur drei ihrer Filme zu nennen: I MARRIED A WITCH, SORRY, WRONG NUMBER, FAMILY PLOT. John DeCuir, verantwortlich für die Dekors, ist ebenfalls ein alter Hase, der u.a. auch die Bauten zu BRUTE FORCE und THE NAKED CITY entworfen hat. Gleiches lässt sich von Miklos Rozsa sagen, der die Musik etwa zu DOUBLE INDEMNITY, LOST WEEKEND, SPELLBOUND, THE KILLERS oder THE ASPHALT JUNGLE geschrieben hat. Weniger alt, aber dennoch ein Meister seines Fachs ist Chefkameramann Michael Chapman, der Aufnahmewinkel und Lichtführung der alten Filme sorgfältig studiert hat und hervorragend umsetzt - aufgefallen ist seine schwarz/weiss Fotografie bereits in RAGING BULL. Sie (und weitere ungenannte) haben auch für DEAD MEN DON'T WEAR PLAID wieder so gearbeitet, dass die zitierte Widmung durchaus berechtigt ist. Schade ist eigentlich nur, dass der Film vom Konzept her seinen Stil nicht so ganz findet, auf die Länge immer schwächer wird und mit dem Klamauk, den die Paarung Steve Martin/Rachel Ward bietet die Stimmung der Filmausschnitte nicht immer ansprechend trifft. Ernst erwartet ja niemand.

Wenn Juliet Reardon Kugeln aus Rigbys Schulter saugt und nachher anzüglich meint: "Gelernt hab ich's von einer Indianerin, als Mittel gegen Schlangenbisse, aber seither weiss ich, dass es auch in anderen Fällen nützlich sein kann", bleibt dies nicht ohne Charme - aber es kommt auch schlimmer. Und wenn die Ward eine Zeile bringt, deren Original unschwer auszumachen ist: "Wenn du mich brauchst, telefonier einfach; du kannst doch telefonieren? Du steckst den Finger ins kleine Loch und bewegst ihn" - dann fehlt der Szene doch die Sinnlichkeit einer Bacall.

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Carl Reiner; Drehbuch: C. Reiner, George Gipe, Steve Martin; Bildregie: Michael Chapman; Kameraführung: Eric Anderson; special effects: Glen Robinson; VTR-Operateur: John McCoy; process: Bill Hansård; Production Design: John DeCuir; Set desing: Sig Tingloff; Set Decoration: Ric Goddard; Costume Desing: Edith Head; Kostüme: Ron Archer (Männer), Michele Ditt-rick (Frauen); Schnitt: Bud Molin; Musik: Miklos Rozsa; Song: "Dead Men's Bolero" von Miklos Rozsa, Steve Goddman; Sound Mixer: James L. Klinger; Sound recording: Bud Alper; Sound Re-Recording: Bill Varney, Steve Maslow, Kevin O'Connell; Stunt Kordinator: Ernie Orsatti.

Filmausschnitte: THIS GUN FOR HIRE (1942) SORRY, WRONG NUMBER (1948), DOUBLE INDEMNITY (1944), THE LOST WEEKEND (1945), THE KILLERS (1946), THE BIG SLEEP (1946), IN A LONELY PLACE (1950), DARK PASSAGE (1947) SUSPICION (1941), NOTORIOUS (1946), THE GLASS KEY (1942), DECEPTION (1946), JOHNNY EAGER (1942), THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (1946), I WALK ALONE (1948), WHITE HEAT (1949), HUMORESQUE (1946).

Darsteller (Rollen): Steve Martin (Rigby Reardon), Rachel Ward (Juliet Forrest), Carl Reiner (Field Marshal Von Kluck), Reni Santoni (Carlos Rodriguez), George Gaynes (Dr. Forrest), Frank McCarthy, Adrian Ricard ua.

sowie in den Filmausschnitten (Rolle, wo übernommen): Alan Ladd (THIS GUN FOR HIRE) Barbara Stanwyck (Leona, SORRY, WRONG NUMBER, DOUBLE INDEMNITY), Ray Milland (THE LOST WEEKEND), Ava Gardner (Kitty Collins THE KILLERS, THE BRIBE), Burt Lancaster (Swede, THE KILLERS), Humphrey Bogart (Philip Marlowe, THE BIG SLEEP, IN A LONELY PLACE, DARK PASSAGE), Cary Grant (SUSPICION), Ingrid Bergman (Mrs. Huberman, NOTORIOUS), Veronika Lake (THE GLASS KEY), Bette Davis (DECEPTION), Lana Turner (JOHNNY EAGER, THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE), Edward Arnold (JOHNNY EAGER), Kirk Douglas (I WALK ALONE), Fred McMurray (Walter Neff, DOUBLE INDEMNITY), James Cagney (Jarrett, WHITE HEAT), Joan Crawford (HUMORESQUE), Charles Laughton, Vincent Price (THE BRIBE), William Conrad, Charles McGraw, Jeff Corey, John Miljan (THE KILLERS), Brian Donlevy und Norma Varden (THE GLASS KEY), Edmond O'Brien (WHITE HEAT).

Produziert von: David V. Picker, William E. McEuen; Associate Producer: Richard F. McWhorter; eine Aspen Film Society production für Universal; USA 1982; 88min; im Verleih der CIC, Zürich

# DEATHTRAP

von Sidney Lumet

Einen Film "bebildertes Hörspiel" zu schimpfen oder "gefilmtes Theater" ist mitunter beliebte Kritikerschelte, wenn in ihnen der Purist erwacht. Herrühren mag solcher Vorwurf aus dem Legitimationszwang, den Film als eigenständiges Medium gegenüber andern darstellenden Künsten natürlich nicht ohne Grund gehabt hat und noch immer hat. Selbstverständlich läuft die Argumentation dort zu kurz, wo sie die Funktionalität des Wortes oder des "Theatralischen" in bezug auf das Filmische ausser acht lässt, wo - wie Sidney Lumet einmal angemerkt hat - Kino und Szenerie verwechselt werden: "Wir haben es mit Film zu tun, wenn eine Kamera die Szenerie zu definieren und zu erwecken vermag, wie es einem anderen Medium nicht möglich wäre." Lumet wird es wohl wissen: der Vorwurf, abgefilmtes Theater zu liefern, ist ihm bekannt.

Tatsächlich gehört der heute 58jährige New Yorker zu jenen Filmemachern, die zum Theater stets eine innige Beziehung gehabt und mehrere Bühnenwerke für die Leinwand adaptiert haben: von Tennessee Williams "Orpheus steigt herab" als THE FUGITIVE KIND (1959), von Arthur Miller VU DU PONT (1962), von Tschechow THE SEAGULL (1968), von O'Neill A LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (1962) von Peter Shaffer EQUUS (1977). Umgekehrt allerdings gilt Lumet als einer der besten Kenner New Yorks und hat wiederholt, namentlich in einem Film wie DOG DAY AFTERNOON, demonstriert, wie weit er die Realität der Strassen, des Alltags im Grossstadtdschungel zum Hauptdarsteller zu machen vermag, wie weit er Naturalismus zu treiben imstande ist, bis die Grenze zum Dokumentarischen sich verwischt; 70% von DOG DAY AFTERNOON sollen nach Lumet auf Improvisation und Spontaneität beruhen.

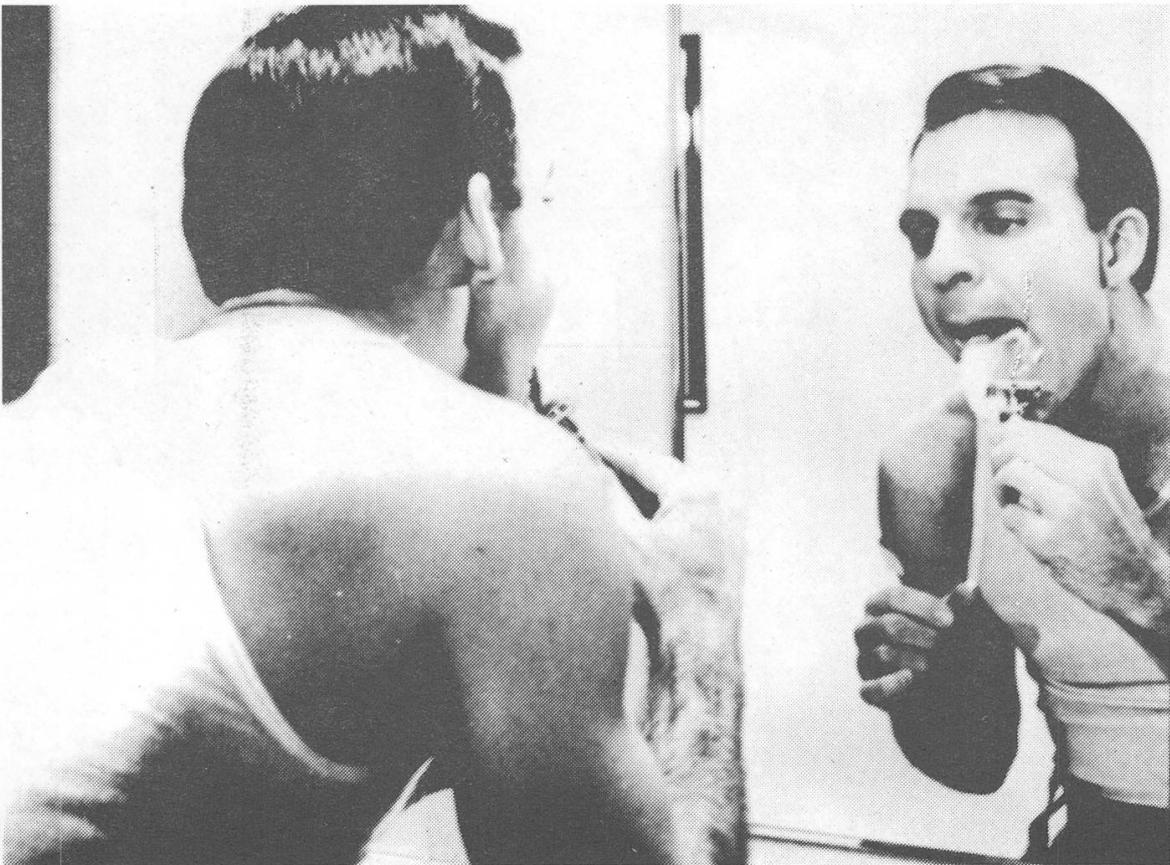
rischen sich verwischt; 70% von DOG DAY AFTERNOON sollen nach Lumet auf Improvisation und Spontaneität beruhen.

Dieses Jahr nun sind gleich zwei neue Filme dieses Regisseurs hier ins Kino gelangt - zwei Filme, die Lumets Spannweite als Filmemacher verblüffender und imponierender kaum belegen könnten: PRINCE OF THE CITY, die moderne Tragödie eines Aussteigers aus der mächtigen Spezialeinheit der New Yorker Drogenpolizei, baut sich dem Entschaid eines Einzelnen über Reaktion und Gegenreaktion zahlloser involvierter Personen diesseits und jenseits der Legalität folgerichtig auf zu einem zweidreiviertelstündigen minutiösen Filmmosaik mit 130 Sprechrollen und 122 Schauplätzen (!). Demgegenüber DEATHTRAP: praktisch ein Set und nur fünf Charaktere, die vom Plot streng kontrolliert werden, wie Lumet sagt. DEATHTRAP ist erneut ein Theaterfilm, nämlich die Adaptation des gleichnamigen Broadway-Dauerbrenners von Ira Levin.

Sträflich wäre freilich, ein Wort über die Handlung von DEATHTRAP zu verlieren - die Ausgangssituation muss bereits genügen: Sidney Bruhl (Michael Caine), Autor von 'comedy thrillers', hat eben seinen dritten oder vierten aufeinanderfolgenden Flop auf dem Theater hinter sich gebracht, als ihm das Manuskript eines seiner ehemaligen Studenten (Christopher Reeve) in die Hände kommt, das er - soweit ist er durchaus noch auf der Höhe - als meisterlich erkennt. Um nicht gänzlich der recht mühsamen Gattin (Dyan Cannon) auf der Tasche zu liegen, reift der Plan, den Meisterschüler ins Windmühlenhaus nach East Hampton zu locken, ihn aus dem Weg zu schaffen und mit dem Stück unter eigenem Namen den Ruhm neu zu begründen - und den Haushalt zu sanieren. Bruhls Landsitz ist dazu wie geschaffen - antike Waffen von Rapiere, Handschellen usw. bis zu geladenen und ungeladenen Pistolen gehören zum Inventar ebenso wie wallende Vorhänge und knarrende



Steve Martin und Rachel Ward geben in DEAD MEN DON'T WEAR PLAID von C.Reiner zwischen Filmausschnitten aus echten Film Noir Streifen die Klamaukpaarung ab - sie mit einschlägiger Saugerfahrung, er mit Haar auf den Zähnen, das er rasiert





Psychologisch nachvollziehbarer Realismus wird in DEATHTRAP immer genau so weit aufgebaut, dass sich der Zuschauer vom Einbruch des theatralisch Unwahrscheinlichen, aber Wirklicheren überrumpeln lässt: gekonnt doppelbödig Komödiantik!





THE WALL von Alan Parker mag etwas bestechend Logisches an sich haben, bis man merkt, dass das vermeintliche Seelenmosaik gar keines ist: es werden nur ein paar mitternächtliche Gedanken bombastisch zur bedeutsamen Mauer emporstilisiert





Don Bluth, einst Chefzeichner bei den Walt Disney, bringt mit THE SECRET OF NIMH einen eigenen Animationsfilm 'für die ganze Familie' ins Kino - das schöne Märchen um eine Mäusefamilie mit ihren Freunden und Feinden in Freud und Leid



Verandaturen: ein nettes SM-Kabinett zum Spielen.

Ira Levins Grundeinfall nun, die Ereignisse UM das Stück mit dem Titel "Deathtrap" und das Stück selber zueinander in Konfusion geraten zu lassen, ermöglicht ein feines mörderisches Spiel über mehrere Ebenen und erörtert nebenher sarkastisch die Frage, ob literarisch genial erfundener und als Bühnenerfolg kommerziell geadelter Mord nicht moralischer Mord wäre in den Augen der öffentlichen Meinung. So oder so müsste sich eine Veröffentlichung und Aufführung des Stückes "Deathtrap" als Risiko, als Todesfalle entpuppen - und wird dies selbstverständlich, wenn auch anders als erwartet, tun ...

PRINCE OF THE CITY - DEATHTRAP: eine völlig andere Aufgabe für die Drehbuchautorin Jay Presson Allen, die einst bei Hitchcock(MARNIE) gelernt hatte, unter anderem für die Bücher von CABARET und FUNNY LADY zeichnete und nun nach der in Amerika nicht erfolgreichen Verfilmung ihres eigenen Romans JUST TELL ME WHAT YOU WANT zum dritten Mal mit Lumet zusammenarbeitet. Nach der weitgehend auch recherchierenden, dokumentierenden Tätigkeit in PRINCE OF THE CITY stellte sich das Problem, mit möglichst wenigen Veränderungen ein erfolgreiches Bühnenstück dem Film zu gewinnen, genauer gesagt: den überaus theatralischen und haarsträubend unwahrscheinlichen Plot dieses 'comedy thrillers' den veränderten Erwartungen an 'Realismus' in diesem Medium anzupassen: Ein 'comedy thriller' wie dieser sei auf der Bühne viel leichter zu realisieren als im Film, meint Jay Presson Allen, "so hatte ich das Drehbuch real genug zu halten, um die Zweifel des Publikums zu unterdrücken".

Es ist dies wohl ein Schlüsselsatz, um die Qualität des brillanten Films zu verstehen, der psychologisch nachvollziehbaren 'Realismus' immer genau so weit aufbaut, dass der Zuschauer vom Einbruch des theatralisch Unwahrscheinlicheren,

aber Wirklicheren überrumpelt wird - und dies nicht nur das erste Mal, sondern - obwohl wir nun scheinbar gewitzt und aufmerksam im Kinosaal sitzen - gleich mehrmals! Kein retrospektives 'whodunit'-Schema mit programmierten Sackgassen eben, sondern vor unserer Zeugenschaft, gewissermassen 'live' ein rasantes Katz-und-Maus-Spiel, wer wohl was warum und womit wem antun könnte. Dabei ist gesichert, dass uns der Film immer die entscheidende Nasenlänge voraus ist ...

Sidney Lumets Reputation als Schauspieler-Regisseur kann sich in DEATHTRAP aufs neue bestätigen. Das Darsteller-Team, das auf der Bühne zwei Wochen lang geprobt hat, balanciert auf Messers Schneide zwischen Täuschung und Ent-täuschung - innerhalb der Handlung, und für den Zuschauer ohnehin. Derart gekonnte doppelbödig Komödiantik ist stets hohe Kunst; dazu nur soviel: wer am Anfang zur Ansicht gelangen mag, der hervorragende Darsteller Michael Caine mime den Komplott haarscharf unter seinem Niveau, darf gewiss sein, völlig richtig zu liegen ...

Martin Walder

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Jay Presson Allen, nach dem Bühnenstück von Ira Levin; Bildregie: Andrzej Bartkowiak; Kameraführung: William Steiner; Kameraassistent: Richard Reis, Michael Green; Visuelle Effekte: Bran Ferren; Steadicam: Garrett Brown; Production/Costume Design: Tony Walton; Art Director: Edward Pisoni; Set Decoration: George DeTitta Sr; Set Dresser: George DeTitta Jr; Schnitt: John J. Fitzstephens; Musik: Johnny Mandel; Sound Mixer: James Sabat; Sound Editor: Al Nahmias, Rick Shaine, Jess Soraci; Re-Recording Mixer: Lee Dichter.

Darsteller (Rollen): Michael Caine (Sidney Bruhl), Christopher Reeve (Clifford Anderson), Dyan Cannon(Myra Bruhl), Irene Worth(Helga ten Dorp), Henry Jones (Porter Milgrim), Joe Silver (Seymour Starger) ua. Jenny Lumet (Stage Newsboy).  
Produziert von: Burt Harris für Warner Bros. Executive Producer: Jay Presson Allen; Associate Producer: Alfred de Liagre Jr. USA 1982; 117 min; im Verleih der Warner Bros. Zürich

# THE WALL

(PINK FLOYD - THE WALL)

von Alan Parker

Der neueste Streich des englischen Regisseurs Alan Parker, der sich mit pseudo-gesellschaftskritischen Filmen wie MIDNIGHT EXPRESS, BUGSY MALONE oder FAME einen Namen geschaffen hat, heisst schlicht THE WALL. Gemeint ist keine Mauer vor den Kinoeingängen, sondern die mit grossem Aufwand - wie alles, was diese Gruppe in die Finger nimmt - hergestellte Verfilmung der gleichnamigen Pink-Floyd-LP.

Nach der zweifelsohne hörenswerten Platte und der weltweit rund zwanzigmal aufgeführten, wahnwitzig teuren Bühnenshow (ua. in Los Angeles, London und Dortmund) kommt nun also auch noch der Film auf den Markt. Das (wohl nächtliche) Gekritzel des Pink-Floyd-Bassisten Roger Waters, niedergeschrieben 1977 (!) irgendwo in einer luxuriösen Hotel-Suite, lässt sich zumindest leicht in Geld umsetzen. Das Rezept ist einleuchtend: man nehme brillante, ohrenkonforme Musik, versehe sie mit gesellschaftskritischem Touch (der niemand weh tut), überzuckere sie mit Vulgär-Psychologie - und fertig ist der Goldesel.

Pink Floyd, eine der ältesten Rockgruppen überhaupt (immerhin 1965 gegründet, nur drei Jahre nach den Rolling Stones), hat nun also eine ihrer erfolgreichsten Platten verfilmen lassen. Ein Musikfilm ist es dennoch nicht geworden. Im Gegensatz zu reinen Musikfilmen wie THE BAND, JANIS JOPLIN, JIMI HENDRIX PLAYS BERKELEY oder ROCKS OFF tritt die Gruppe selber nie auf. Aber auch mit Musikfilmen wie TOMMY von den Who oder YELLOW SUBMARINE (Beatles) hat THE WALL nicht viel gemeinsam, denn der Film ist ein blosses Buch mit laufenden Bildern zum Text der gleichnamigen LP, das durch effekt-hascherische, aber durchaus gekonnte Zeichentrickfilm-Passagen des ehemaligen "Sunday Times"-Cartoonisten

Gerald Scafre aufgelockert wird.

Die mehr als dürftige Story handelt von einem abgefuckten Rock-Star, der völlig ausgebrannt und sich selber fremd ist, dessen Show ein genaues Spiegelbild seines Zustands darstellt: Statt kreativer Gedanken (ob soviel Selbstmitleid sind sie wohl nicht mehr möglich) liefert er eine inhaltsleere Show. Pink, so sein Name, hat sich von der Umwelt zurückgezogen und baut fleissig an seiner inneren und äusseren Mauer. Damit der Zuschauer das auch mitbekommt, lebt er isoliert in einem Wolkenkratzer hoch oben über L.A. - der Elfenbeinturm des ach so kaputten Rock-Stars. Um seine Entfremdung von den Massen und seine seelischen Defekte zu übertünchen, säuft, kifft und snifft er, was das Zeug hält. Sex, drugs and Rock'n' Roll! Doch im Gegensatz etwa zu Mark Rydells Film THE ROSE wird nun nicht das Show-Business durchleuchtet, sondern der Zuschauer darf direkt an den seelischen Verirrungen und -wirrungen des einsamen Helden teilhaben: Stars sind schliesslich auch Menschen, die Eltern und Lehrer hatten.

Pink, die arme Sau, muss Kriegsfilme sehen, weil Vater als RAF-Pilot im 2. Weltkrieg gefallen ist; durchlebt die bösartigsten Liebesträume, in denen er ständig einverleibt wird, weil Mutter ihn mit ihrer Liebe erstickte; schleppt immer ein abgewetztes Buch mit sich herum, in dem seine poetischen Ergüsse aufgezeichnet sind, weil ihn sein Lehrer ob seiner Neigung vor der Klasse lächerlich machte...

Auf den ersten Blick mag diese Trivial-Psychologie etwas bestechend Logisches an sich haben, bis man merkt, dass das vermeintliche Seelenmosaik gar keines ist. Da werden einfach ein paar mitternächtliche Gedanken mit bombastischen Bildern aufgemotzt und zur bedeutungsschwangeren Fassade, pardon Mauer emporstilisiert. Pinks Ausbruchversuche sind von ebenso 'starkem' Kaliber: zuerst wird die Zimmereinrichtung kurz und klein geschlagen,

dann erträumt man sich einen Auftritt als Demagoge in einer Art "Rock'n'Roll-Nürnberg" - im Faschisten-Look, notabene. Faschismus als logische Beruhigungsspiel für ein konfuses Hirn, das sich im Grunde genommen nur nach der kleinbürgerlichen, heilen Welt, nach Ruhe und Ordnung sehnt. Na ja, das martialische Gehabe ist allemal showintensiv und rettet auch über plumpste Banalitäten hinweg. (Ein Phänomen übrigens, das man zur Zeit auch innerhalb der deutschen Neuen Welle beobachten kann. Am deutlichsten bei der belanglosen Gruppe - mit Big-Hits, versteht sich - namens "The Wirtschaftswunder", die in

uniformähnlicher Kleidung, mit pomadisiertem, kurzgeschorenem Haar, wie Pink, im Stehschritt über die Bühne marschiert.)

Eines ist bei THE WALL jedenfalls sicher: die Kassen werden klimpern. Hauptdarsteller Bob Geldorf, Leadsänger der englischen Kommerz-Band "Boomtown Rats", den man bereits als Nachfolger von Mike Jagger emporgejubelt hat, wird bald wieder in irgendeinem hitverdächtigen Filmchen zu sehen sein - und damit mich nicht das grosse Kotzen heimsucht, leg ich schnell eine Janis-Joplin-Platte auf: sie war wohl kaum die Mutter von Pink.

Marcel Strassburger

## THE SECRET OF NIMH

(MRS. BRISBY  
UND DAS GEHEIMNIS VON NIMH)

von Don Bluth

Don Bluth war Chefzeichner bei den Walt Disney Productions, bevor er beschloss, eigene Animationsfilme zu realisieren, und sich mit einigen Freunden selbständig machte. Den Mäusen ist er in seinem ersten eigenen Spielfilm allerdings treugeblieben, auch wenn aus Mickey eine Mrs. Brisby wurde, die mit ihrer Familie in einem Acker wohnt, der gepflügt wird. Wohnungswechsel sind in solchen Fällen die Norm, bloss stellt sich diesmal das Problem, dass Mutter Brisbys Jüngster mit einer Lungenentzündung darniederliegt und sein Bett auf keinen Fall verlassen darf. Und wie die Witwe gleich das ganze Haus an einen neuen Standort verfrachten soll, da ist guter Rat teuer.

N.I.M.H. steht für "National Institute for Medical Health" ("Institut für medizinische Gesundheit"), ein Forschungsinstitut, das sich als Versuchstiere u.a. Ratten und Mäuse hält. Das Geheimnis von NIMH: Tiere,

denen eine neuartige Substanz gespritzt wurde, sind plötzlich intelligent geworden; fähig, die menschliche Sprache zu entziffern, haben sie ihre Käfige geöffnet und sind geflohen. Auf der gleichen Farm wie Frau Brisby haben die intelligenten Ratten eine moderne Zivilisation aufgebaut, die allerdings von innen wie aussen bedroht ist: Einerseits sind die Forscher hinter ihren entflohenen Tieren her, und andererseits tobt ein Machtkampf zwischen 'Gut und Böse' in der komplexer gewordenen Rattengesellschaft.

Aber es ist schliesslich die zarte Mrs. Brisby, die sich erst ratsuchend an die gescheiterten Ratten gewandt hat, welche die Rattengesellschaft vor ihrem Zerfall, nebst eigenem Haus und Sohn in einem Aufwasch rettet - dank der überirdischen Kraft, die ein geheimnisvolles Medaillon einem tapferen Herzen verleiht, denn wer hätte ein tapfereres Herz als eine Mutter, die um das Leben ihres Kindes kämpft.

Ein Familienfilm, der etwas viele, auch widersprüchliche Teilgeschichten an einem etwas schwachen 'roten Faden' aufreicht, mit technisch perfekten Bildfolgen - in geschicktem Wechsel von Komik und Schauder - aber verhindert, dass sich Langeweile breitmacht. (-an)

## Oesterreichische Filmtage:

# ENDE ODER NEUER ANFANG?

Die Oesterreichischen Filmtage, die vom 22. bis 25. September 1982 in Kapfenberg (Steiermark) stattfanden, standen heuer - im 6. Jahr ihres Bestehens - von vornherein unter keinem guten Stern: nachdem die Festivalleitung in den Medien verlautbaren liess, dass drei Spielfilme von ihren Verleihern für Kapfenberg nicht freigegeben wurden, kam es prompt zu zahlreichen Absagen in- und ausländischer Journalisten. Eine offizielle Stellungnahme des Leiters der Filmtage gipfelte in der Forderung, die Filmschaffenden vom Filmförderungsgesetz her zu verpflichten, geförderte Filme auf jeden Fall im Rahmen der Filmtage zu zeigen. Gerhard Schedl vom Filmförderungsfonds (durchführendes Organ des seit 1981 gültigen Filmförderungsgesetzes) stellte zum angeblichen Boykott der Verleiher fest, dass es an jenen, die ein Festival

machen, läge, alle anderen von der Bedeutung desselben zu überzeugen. Für die Produzenten bzw. Verleiher sind aber die Filmtage längst keine repräsentative Gelegenheit mehr, und auch von seiten der Filmemacher war keine besondere Eile zu erkennen, den Kapfenberg-Termin zu erreichen; etliche österreichische Filme wurden knapp nach Festivalende fertig und liefen auf der Viennale (29. Okt. - 11. Nov.) bzw. in den heimischen Kinos.

Gründe für die Absenz von Filmen? Technisch mangelhafte Vorführungen, wachsendes Desinteresse der Organisatoren, fehlende Informationen und unzureichende Gelegenheiten zu Gesprächen und Diskussionen, chaotische Organisation und nicht zuletzt Unterdotierung durch die Subventionsgeber führten "... in der Folge zu einem Vertrauensschwund ...", wie zB. die in Gründung befindliche 'Kinokooperative' (eine Vereinigung alternativer Spielstellen) im Verlauf der Filmtage feststellte. Die 'Kinokooperative' und andere Interessengruppen arbeiten deshalb in Zusammenarbeit mit den zuständigen staatlichen Stellen schon an neuen Konzepten für künftige österreichische Filmtage. Denn in einem Punkt sind sich alle am neuen österreichischen Film Interessierten einig: Zusperrern wäre keine Lösung.

Die Filmtage sollen zu einem wichtigen Aushängeschild vor allem im Ausland werden - zu einer Filmmesse, die die Szene der Filmschaffenden in Oesterreich aus ihrem Getto von Skandalen und Histörchen weg und endlich in ein Umfeld ernsthafter Präsentationsmöglichkeiten und professioneller Kritikerbereitschaft rückt. Der Grabgesang, der schon vor Beginn von den Organisatoren angestimmt wurde, darf nicht in einen stillen Tod übergehen.

Reinhard Pyrker, Wien

Wanderkino  
Schweizer Film:

## SPIEGEL FÜR ALLE

Wenn der Schweizer Film ein Spiegel sein soll, dann sollen sich auch alle gleichermaßen darin betrachten können, Stadt- wie Landbewohner, in Zentren wie in Randgebieten.

Der Anfangserfolg, den eine im März 1982 in Davos durchgeführte Auswahlchau Solothurner Filmtage hatte, zu der 197 Besucher kamen, war Ausgangspunkt für die Idee, mit Filmen und einem Projektor - wie in alten Zeiten - auf die Walz zu gehen und damit der Bevölkerung in entlegeneren Regionen eine Möglichkeit zu bieten, mit dem schweizerischen Filmschaffen direkter in Kontakt zu kommen. Das gemeinsame Filmenerlebnis sollte zudem dasjenige des Pantoffelkinos ersetzen.

Mit Unterstützung des Schweizerischen Filmzentrums unternahmen wir deshalb vor kurzem eine kleine Reise ins Bündner Vorderrheintal und veranstalteten während einer Woche in den Ortschaften Uors, Vals, Waltensburg und Breil sowie im Safiental Filmabende, die auf ein reges Interesse in der Bevölkerung stießen - über Kontaktpersonen in den einzelnen Gemeinden hatten wir aus sechs Vorschlägen den jeweiligen 'Wunschfilm' eines Dorfes ermittelt, den im Durchschnitt dann 27%

der vorgängig mit einem Informationsblatt angeschriebenen Einwohner besuchten. Neben Imhoofs DAS BOOT IST VOLL kamen auf diese Art auch Christian Schochers DIE KINDER VON FURNA und Kurt Gloors DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER zur Aufführung.

Diese Filmabende waren - vor allem in den kleineren Gemeinden - ein gesellschaftliches Ereignis. Man traf sich im improvisierten Dorfkino, plauderte und erlebte gemeinsam einen Film, der mit der Realität im eigenen Land etwas zu tun hatte - im Fall der KINDER VON FURNA war es gar die Realität im eigenen Dorf. Kino ist hier wirklich noch ein Erlebnis. Der Wunsch, dass derartige Veranstaltungen wiederholt durchgeführt würden, wurde denn auch mehrfach geäußert.

Veranstaltungen wie diese Fahrt ins Vorderrheintal müssen aber koordiniert durchgeführt werden können, damit sich der unvermeidliche Aufwand in erträglichen Grenzen hält. Gleichzeitig sollte man von zentraler Stelle aus auch einmal versuchen, eine Bestandsaufnahme der bereits vorhandenen Infrastruktur in Randregionen zu machen. Mehrmals wurde uns während der Veranstaltungswoche nämlich klar, dass neben dem Interesse teilweise auch Vorführungsmöglichkeiten und zumeist attraktive Räumlichkeiten vorhanden sind, dass sie aber mangels Kenntnis der Möglichkeiten, Filme zu beschaffen, ganz einfach zu wenig oder überhaupt nicht genutzt werden. Die Tatsache, dass das nächste Kino bis zu vierzig Minuten entfernt gelegen ist, sollte nicht zum Kurzschluss verleiten, dass in kleineren Gemeinden kein Bedürfnis nach gelegentlichen Vorführungen insbesondere von Filmen, die ihren Weg kaum in die nächstgelegenen Kinos finden besteht. Und eine grosse Projektion - und sei's ein rattender-knatternder 16mm-Projektor - ist halt immer noch der Fernseh-Mini-Ausgabe vorzuziehen; sie ist auch kommunikativer.

Wanderkino-Betreiber  
Boris Madjeric, Walter Ruggle

# filmbulletin 128

Dezember 1982 / 24. Jahrgang

Heftpreis sFr. 3.-

Filmbulletin 128 / eins / die Erste

Unterschied - Brigitte Bardot und Schweizer Verleih? ..... 3

PASSION von Jean-Luc Godard:

Leidenschaft ohne Vorstellungskraft ..... 5

GOTISCHES GRAUEN UEBER DER GRUFT ..... 13

Wolfram Knorr zum neueren Horrorfilm:

Von der Poesie zur Deformierung des Menschen

WO DEIN GRAUEN LAUERT! ..... 15

Gespräch mit dem Filmhistoriker

William K. Everson zum klassischen Horrorfilm:

WO KNARRENDE SCHATTEN DIE VORSTELLUNG BEFLÜGELN ..... 21

Aktuelle Filme:

DEAD MEN DON'T WEAR PLAID von Carl Reiner ..... 46

DEATHTRAP von Sidney Lumet ..... 48

THE WALL von Alan Parker ..... 54

BRISBY ..... 55

Kurz-Berichte:

Oesterreichische Filmtage: ENDE ODER NEUER ANFANG? ..... 56

Wanderkino Schweizer Film: SPIEGEL FÜR ALLE ..... 57

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Warner Bros, Unartisco SA, Cinema International Corporation, Zürich; Citel Films, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Cinémathèque Municipale, Luxemburg.

Für die Uebernahme des Plakats (Seite 20) danken wir Paul Brühwieler.

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

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle;

Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich;

Druck: Rotag AG, Langstr.94, Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller,

Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach.



Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach 6887, Zürich;  
Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

## ... in eigener Sache

GRÜNE SCHEINE - NUR ENGEL HABEN FLÜGEL

wäre ein deutscher Titel für den 1939 von Howard Hawks realisierten Film, der im Original ONLY ANGELS HAVE WINGS heisst. Cary Grant schmeisst da an der Grenze zur Zivilisation als Held vom Dienst eine kleine Fluggesellschaft, die mit unzulänglichen Mitteln bei jedem Wetter pünktlich die Post über eine sich auftürmende Bergkette ausfliegen soll. Mit Radar und Blindflug wär das weiter kein Problem, nur kann davon keine Rede sein. Es grenzt schon an Wunder - Kino eben! -, dass die alten Kisten immer wieder startklar zu kriegen sind und sich überhaupt vom ruppigen Kleinst-Flugfeld abheben.

So heldenhaft der Cary auch in der Gegend steht: allein könnte er gar nichts ausrichten - er hat noch nicht einmal Streichhölzer, um sich die wohlverdienten Zigaretten anzuzünden. "Got a match?", ist seine Standardfrage, und immer reicht man ihm Feuer! - filmträchtiges Zeichen für den bedingungslosen Rückhalt, den er hat.

Engels-Flügel oder (da Engel werden ja ausfällt) soviel Geld, um wenigstens unser Flugfeld auszuebnen und allwettertaugliche Maschinen anzuschaffen (von Radar und Blindflugeinrichtungen nicht zu reden), müsste man auch haben, um FILMBULLETIN zu machen. Einstweilen ziehen wir Schrauben nach und versuchen halt, die alten Kisten vom Boden wegzukriegen um die Post dennoch rauszufliegen ... Unsern Normal-Service bieten wir weiterhin für Fr. 15.-; wer sich mit unserem Unternehmen 'Filminformation über die Berge ins Ziel zu fliegen' solidarisieren will, zahlt 25.- Franken - von Gönnern lassen wir uns mit Fr. 50.-, von Mäzenen mit Fr. 100.- beflügeln. (Willkommen sind alle, in jeder Abteilung!)

"SOS Feuer an Bord" - der zeitweilige deutsche Verleihtitel missinterpretiert den Film, auch wenn eine Szene vorkommt, wo Feuer an Bord eines Flugzeuges ausbricht: wir haben diese Episode (Grund, warum das Heft mit einiger Verspätung auf den Terminplan 'ausgeflogen' wird) einstweilen schon hinter uns.

Got a match?

Walt R. Vian

AZ 8023 ZÜRICH

uf  
Wiederluege im '83gi?

