Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 25 (1983)
Heft: 131

Heft

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

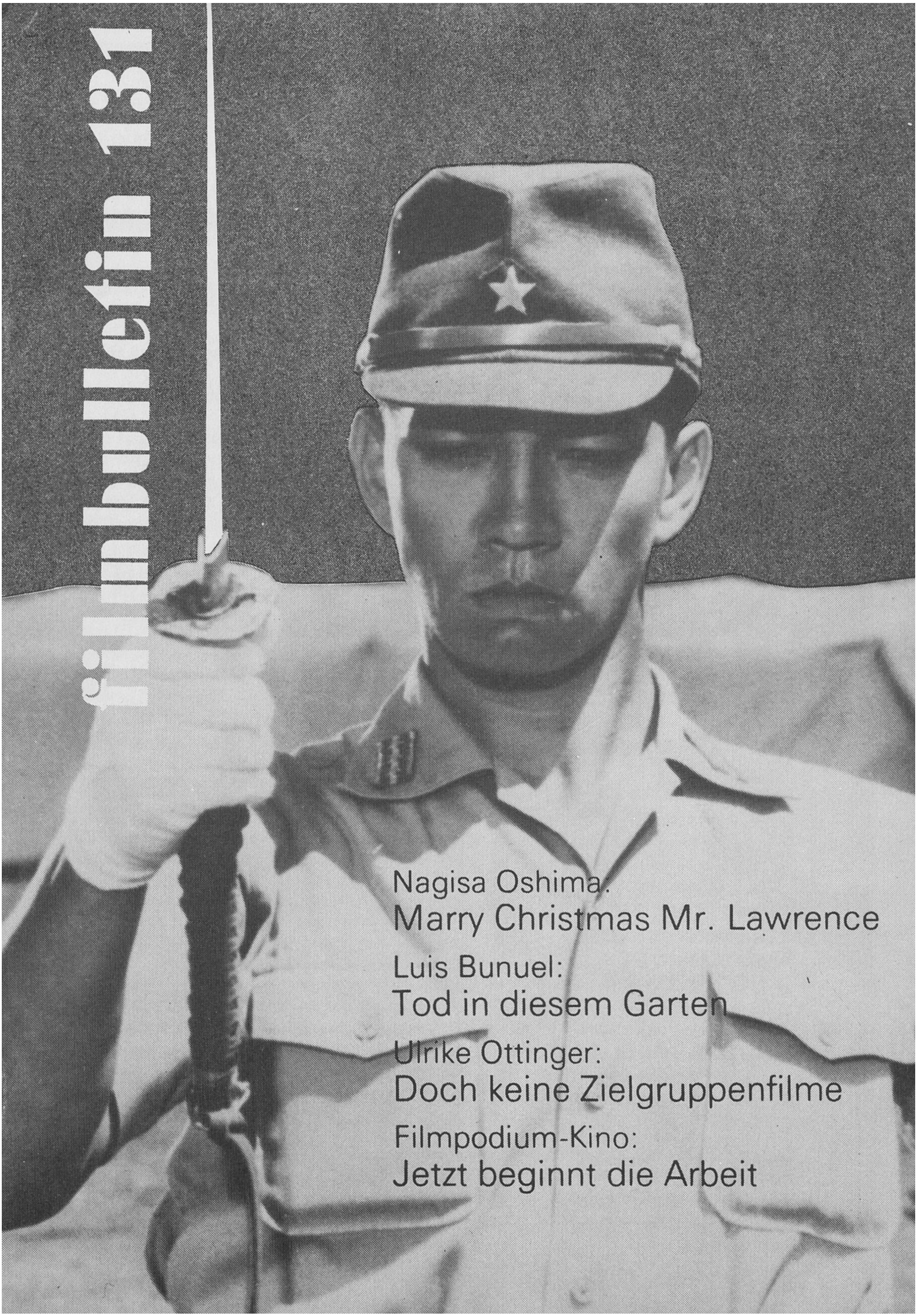
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans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

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

Download PDF: 07.08.2025

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

filmbulletin 131



Nagisa Oshima:
Marry Christmas Mr. Lawrence

Luis Bunuel:
Tod in diesem Garten

Ulrike Ottinger:
Doch keine Zielgruppenfilme

Filmpodium-Kino:
Jetzt beginnt die Arbeit

... kurz belichtet ...

NEUERSCHEINUNGEN

Luis Bunuel:
Mein letzter Seufzer, Erinnerungen
Ein Buch, das man eigentlich gar nicht weiter vorstellen muss: Wer sich für Bunuel interessiert, wird es lesen. (Beitrag Seite 12 ff)
Athenäum Verlag. 250 Seiten, 16 Seiten Fotos, hauptsächlich Aufnahmen aus dem Privatleben, sowie einfache Filmografie und Personenregister. Im Buchhandel erhältlich. Preis 33.10 Fr./ 36.- DM

Robert Bloch: **Psycho II**
»Nicht das Buch zum Film!», heisst es in der Werbung. Bloch soll mehr als unzufrieden darüber gewesen sein, was die Filmer mit «seinem» Alan Bates anstellten, und schrieb deshalb mit «Psycho II» einen Roman, in den er die Filmindustrie gleich miteinbaute. Heyne-Taschenbuch (DM 6.80)
Neu in der Heyne Filmbibliothek: **Dustin Hoffman**, von Jeff Lenburg. 300 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

ZÜRICH

Filmpodium-Kino im Studio 4
Eröffnung Samstag/Sonntag, 1./2. Oktober mit zwei Tagen der offenen Tür. Es werden von 11 bis 23 Uhr Filme gezeigt, die einen Querschnitt durch das künftige Angebot des Städtischen Kinos repräsentieren.
Montag, 3. Oktober Beginn des ersten normalen Programms.
Vorgesehen sind: Mikio Naruse Retrospektive; Länderprogramm mit brasilianischen Filmen, Länderprogramm mit zehn neueren ungarischen Filmen; Retrospektive mit acht Filmen des ungarischen Regisseurs Pal Sandor. Eine Reihe mit Shakespeare-Filmen. Ein Programm mit Schweizer Filmen. «Raritäten» des Filmhistorikers und -sammlers William K.Everson.
Und für die Nocturne (jeweils Freitag und Samstag) eine Reihe von Cinemascope-Filmen aus Anlass des dreissigjährigen Bestehens des Cinemascope-Verfahrens.

BADEN

Schweizer Filme im Orient
Im Anschluss an die 15. Kinowoche in Baden will der «Kinomacher» Peter Sterk eine Saison lang nur Schweizerfilme in seinem Kino Orient programmieren, wobei auch schon Filme vorgesehen sind, die sich noch in Arbeit befinden, andere werden in Erstaufführung in Baden laufen. Im Programm der nächsten Wochen und Monate stehen Filme wie: DIE SCHWARZE SPINNE von Mark M.Rissi, L'AIR DU CRIME von Alain Klarer, GLUT von Thomas Koerfer, CHAPITEAU von Johannes Flütsch, TEDDY BAER von Rolf Lyssy, L'ARGENT von Robert Bresson, DER GEMEINDEPRAESIDENT von Bernhard Giger, DER MANN OHNE GEDAECHTNIS von Kurt Gloor, PRENOM CARMEN von Jean-Luc Godard und eine kleine Retrospektive, die auf die Anfänge des «neuen» Westschweizer Films zu Zeiten der «Groupe 5» zurückblickt.

film-aktiv Bern

Suche nach neuer Filmvermittlung

Noch ein Filmfestival mehr, wird man sich fragen, nachdem man erfahren hat, dass diesen Herbst - voraussichtlich im Alten Schlachthaus - das *2. Berner Filmfest* stattfinden soll.
Was unter diesem Namen bisher einmal über die Leinwand gegangen ist, gehört zu einer Idee neuinterpretierter lokaler Filmarbeit. Uns, den gegenwärtig Aktiven des erst gut anderthalb Jahre alten Vereins *film-aktiv Bern* (kurz fab), geht es um den Schweizer Film, dem, seinem vielfältigen Erscheinungsbild entsprechend, ein nur punktueller, also ungenügender Weg zum vorhandenen Publikum angeboten wird. Dies hängt sicher mit den unbefriedigenden Strukturen der Kinowirtschaft, allgemein von Vorführorten zusammen. Aber auch ausserhalb kommerzieller Programmationsarbeit werden lange nicht alle Chancen genutzt.
Was soll da mit all jenen Filmen geschehen, die aus irgendeinem Grund kommerziell mehr oder weniger uninteressant sind? fab möchte den Filmschaffenden eine lokal fundierte Möglichkeit bieten, ihre Arbeiten, die Aussagen sind, in einem adäquaten Rahmen vorstellen zu können.
Wer gehört zum illustren Kreis der Filmemacher? Eine Frage, die vorerst banal erscheint, für uns als Veranstalter aber grundsätzlichen Charakter hat. Filmemachen auch als Berufsbezeichnung oder das Schaffen von Filmen als breit verstandener und abgestützter Ausdruck für eine bestimmte Kreativität? Beides zusammmen führt zum Programmkonzept der *Berner Filmfeste,* so wie wir sie uns wünschen: keine Einteilung in «Profis» und «Amateure».
Indem wir den Film als einen Ausdruck von Kreativität nehmen, ganz unabhängig davon, unter welchen Umständen, mit welchen Ambitionen und welchem Stellenwert für den Autor der Film realisiert worden ist, sehen wir im Zusammentreffen der Vielfalt eine echte Chance für ein lebendig bleibendes, identitätsreiches Filmschaffen. Die irgendwie definierte Grenze zwischen Profi und Amateur existiert für unsere Programmationsarbeit nicht; eine willkürliche Grenze, die meist nur Hemmschuh ist, entfällt. Höchstens im Bereich technischer und gestalterischer Erfahrung kann von Professionalität im Gegensatz zu Unbeholfenheit gesprochen werden. Das hat aber - obwohl oft miteinander verwechselt - nichts oder nur wenig mit der generell forcierten Unterteilung der Tätigkeit in Beruf und Hobby zu tun.

Unsere Aufgabe haben wir uns primär mit der Vermittlung von Filmen gegeben. Da müsste es neue Formen geben, die eine ungezwungene Begegnung zwischen den Filmen, ihren Autoren und den Zuschauern offerieren. Die Idee des *Ciné-Café*, das jeweils möglichst eng mit den durch die Projektionssituation gegebenen Strukturen des Filmschauens verbunden ist, erscheint uns als echter Versuch, eine Atmosphäre konstruktiver Begegnung zu schaffen. Filmschauen halt nicht als ein anonymer, gar vom stereotypen Programm heutiger Automatenkinos gesteuerter Kulturkonsum.
Konkrekt: Ideen sind eine Sache, deren Verwirklichung oder zumindest der Versuch dazu ist eine andere. Besonders wenn man als junge Organisation über keinen finanziellen Rückhalt verfügt. Was wir bisher getan haben, wurde durch verschiedene Zuwendungen, Defizitgarantien und natürlich den knapp kalkulierten Eintritten möglich.
Zweimaliges Organisieren der *Auswahlschau Solothurner Filmtage* in Bern und Burgdorf liess uns als Veranstalter ein interessiertes Publikum entdecken. Gefreut hat uns natürlich, dass die Auswahlschau in Bern (vor einigen Jahren wurde diese in Bern aus Gründen der Rentabilität von einem andern Veranstalter aufgegeben) dieses Jahr, im Gegensatz zum miserablen Echo im Vorjahr, zu einem erstaunlichen Erfolg geworden ist. Burgdorf ist uns als Idee der Kulturvermittlung wichtig, auch wenn die dortige Auswahlschau ein - nur zahlenmässig - bescheideneres Publikum anzieht. Denn es gilt der Tatsache entgegenzutreten, dass Kulturvermittlung meist oder primär nur in grösseren Zentren angeboten wird. Ein Wunsch von uns wäre es, dass etwa die Auswahlschau - auch in Zusammenarbeit mit ortsansässigen Gruppen - noch in anderen ländlichen Gegenden um Bern stattfinden könnte.

Berner Filmfest 83
Neben dem bereits erwähnten Ort (Altes Schlachthaus Bern) und der Zeit - letztes Oktober- und erstes Novemberwochenende - steht kaum etwas zum Programm bereits jetzt schon fest. Die Anmeldefrist für neue Filme (Produktion der Jahre 82/83) läuft am 10. September ab; danach werden wir das Programm festlegen. Eine Auswahl findet nicht statt - ausgeschlossen sind einzig reine Informations-, Ferien-, Werbefilme und ähnliches. (Ausschliessen wollen wir auch Filme, die in Berner Kinoprogrammen oder fab-Veranstaltungen bereits gelaufen sind.) Ergänzt wird das Filmfest mit einer *Retrospektive* mit Arbeiten eines Schweizer Autors oder über ein Thema des Schweizer Films. Letztes Jahr war sie Clemens Klopfenstein gewidmet, dieses Jahr sollen alle Filme von *Richard Dindo* gezeigt werden, wobei der Autor natürlich anwesend sein wird. Ein genaues Programm der Veranstaltung hoffen wir ab etwa der zweiten Oktoberwoche vorlegen zu können.

Dass wir uns für fab mehr Mitglieder wünschen, hat nicht nur finanzielle Gründe. Wir möchten eine Arbeit mit dem Film leisten, die zusammen mit unsern Vorstellungen auch auf die Wünsche und Anregungen anderer am Film interessierter Leute eingeht. So existiert bei uns etwa die Idee von *Filmtreffs* mit und für Filmschaffende, Zuschauer ... Diese Idee einer regelmässigen, aber einfachen Form von Auseinandersetzung und Ideenaustausch bleibt aber infolge unformulierter Anliegen höchst vage.
In der Hoffnung, den Leser für fab und seine Veranstaltungen, im besondern das Berner Filmfest «gluschtig» gemacht zu haben,

Robert Richter, film-aktiv Bern

Interessierte, die ein adressiertes, frankiertes Retourcouvert C5 einsenden, erhalten das definitive Programm des Berner Filmfests 83 zugestellt.
Filmanmeldungen können - sei es, dass ein Film eben erst fertig geworden oder dass die Neuigkeit vom Berner Filmfest erst spät zum Filmschaffenden vorgedrungen ist - auch in letzter Minute noch eingereicht werden.
film-aktiv Bern, Postfach 1442, 3001 Bern

MERRY CHRISTMAS
MISTER LAWRENCE

von Nagisa Oshima

»Grande illusion à la japonaise»

Opfer kleingläubiger Rechthaberei

Liegt die Obszönität nicht gerade im Verborgenen, in dem was nicht gezeigt wird, was man nicht sehen kann? Obszönität ist etwas, das im Kopf des Betrachters steckt, der auf diese Versteckspiele reagiert.

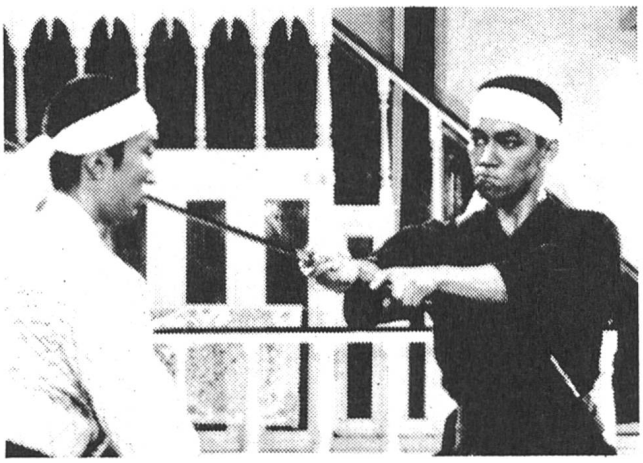
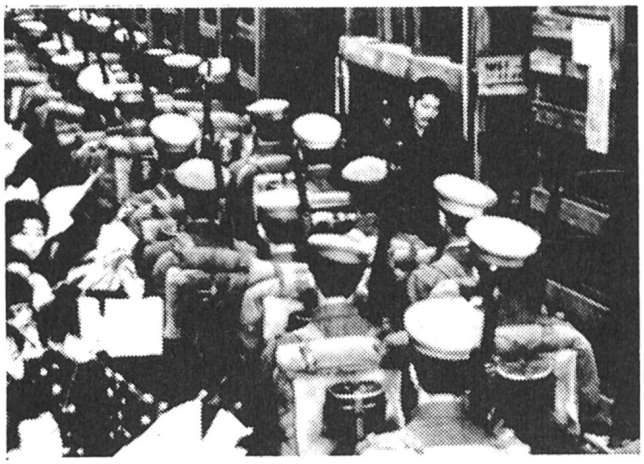
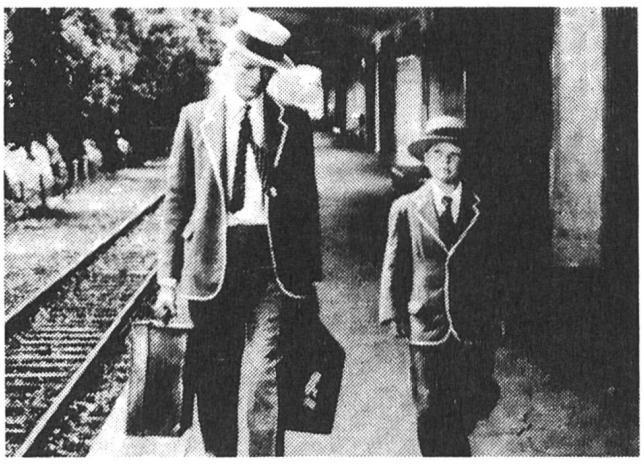
Durch die Kapitulation Japans wurde dem Militarismus, der die Sexualität vollkommen verleugnet hatte, ein Ende gesetzt.

Nagisa Oshima

Wenn ein französischer Bauer mit einem französischen Finanzmann an einem Tisch sitzt, haben sich diese beiden Franzosen nichts zu sagen. Was den einen interessiert, lässt den andern völlig gleichgültig. Aber wenn wir uns ein Zusammentreffen zwischen unserem französischen Bauern und einem chinesischen Bauern vorstellen, hätten die sich eine Menge zu erzählen. Dieses Thema der Vereinigung der Menschen durch den gleichen Beruf oder durch gleiche Interessen ist mir mein Leben lang nachgegangen. Es ist das Thema von LA GRANDE ILLUSION.
Die Nation, Gott hab sie selig. Die Umgebung, die aus mir das gemacht hat, was ich bin, ist das Kino. Ich bin ein Bürger des Kinematographen.

Jean Renoir

In AI NO CORRIDA (IM REICHE DER SINNE, 1976) zeigt Oshima einen Mann, der sich wortwörtlich zu Tode lieben lässt. Erzählt wird da - beruhend auf einer wahren Begebenheit, die sich 1936 in Tokio zugetragen haben soll - die Geschichte von Sada, der Kellnerin einer Herberge, die ihren Arbeitgeber und Liebhaber Ishida Kichiozo er-

AI NO CORRIDA (links): Innen und Aussen - sie zeigt dem Geliebten die Klinge.
Bestimmende soziale Normen (rechts) - von den 'Schwächeren' in Frage gestellt.

würgt und entmannt (um dann mit dem abgeschnittenen Geschlechtsteil Kichis tagelang durch Tokio zu irren, bevor sie die Polizei aufgreift und festnimmt). Die breite Diskussion um die freizügige Darstellung von Sexualität, um die explizit gezeigten Liebesakte, liess die Einbettung der Geschichte von Sada und Kichi in einen - wenn auch mit sparsamen Verweisen - genau situierten historischen Kontext oft allzu sehr in den Hintergrund treten, obwohl sie für das Verständnis des Films von einiger Bedeutung ist. 1936 revoltierte in Tokio das Militär gegen den japanischen Kaiser. Und wenn auch der Versuch zur Etablierung einer Militärdiktatur missglückte, machen die Ereignisse doch den Grad der Militarisierung deutlich, welche das öffentliche Geschehen in allen Lebensbereichen dominiert. Die völlige und *fraglose Hingabe* ist die Norm der Stunde; doch während Kichi sein Leben der *konkreten Liebe zu einer Frau* opfert, verströmen die angepassten jungen Japaner ihr Leben an die *abstrakte Liebe zu Kaiser und Vaterland*. Die beiden Liebenden, die sich in das Reich der Sinne zurückziehen sind - gerade auch in ihrem Verhalten - bei Oshima nicht denkbar ohne die Stimmung, die ausserhalb der vier Wände ihres Liebesnests herrscht. Den wichtigsten Verweis auf diese Aussenwelt liefert Oshima mit einer Einstellung, die den Abmarsch einer japanischen Truppe zeigt: In Zweierkolonne stolzieren die Soldaten an Frauen, Müttern und Kindern vorbei, die enthusiastisch mit Fähnchen winkend ihren Weg säumen, während sich Kochi der Häuserwand entlangdrückt.

Variationen auf ein Thema

Nachdem also Oshima schon in AI NO CORRIDA Herrschaft und Abhängigkeit, Besitzergreifung und Machtausübung, wenn auch «nur» im intimen Bereich einer Liebesbeziehung behandelt hat, wendet er sich nun in MERRY CHRISTMAS MISTER LAW-

RENCE gewissermassen der Kehrseite zu, beleuchtet nach dem Innen das Aussen, rückt nach dem privaten Bereich den öffentlichen in den Vordergrund, richtet sein Augenmerk auf die kriegsbesessene Männergesellschaft. Wie aber kaum anders zu erwarten war, wendet sich Oshima allerdings auch hier wieder einer besonderen Situation zu. Schauplatz seines MERRY CHRISTMAS MISTER LAWRENCE ist nicht der eine oder andere, in Pulverdampf und Kanonendonner getauchte Abschnitt der Kriegsfront, sondern ein aus der Distanz betrachtet fast schon beschauliches Kriegsgefangenenlager. Näher besehen spielen sich da zwar recht grausliche Tragödien ab, aber es gibt wenigstens einen realen Bezug zwischen den Kontrahenden: Wenn Freund und Feind länger auf engem Raum hart nebeneinander leben, müssen Beziehungen zwischen ihnen entstehen - wie immer diese Beziehungen auch geartet sein mögen.
Lagerkommandant Captain Yonoi gibt einmal dem Engländer gegenüber der vergeblichen Hoffnung Ausdruck: wenn man sich doch vor den verhängnisvollen Ereignissen des Jahres 1936 zur Zeit der Kirschblüten begegnet wäre.Mit seiner Sympathie-Referenz zu 1936 gibt Yonoi aber auch einen dezenten Hinweis, warum er als ambitionierter junger Offizier dazu verknurrt ist, ein Kriegsgefangenenlager zu befehligen. (Man erinnert sich unwillkürlich an Eric von Stroheim, der als von Rauffenstein mit Platin und Silber «zusammengeflickt» in LA GRANDE ILLUSION ein Lager leitet und klagt: «Ich war Krieger und nun bin ich Bürokrat, aber es war das Einzige was mir blieb, um meinem Vaterland zu dienen.»)
MERRY CHRISTMAS MISTER LAWRENCE wird zur *spiegelbildlichen Umkehrung* von AI NO CORRIDA: Anstelle einer durch die äusseren Bedingungen mitgeformten und bis zum Exzess ausgelebten Liebesbeziehung im Vordergrund, die gerade auch die Ereignisse im Hintergrund fragwürdig macht, tritt hier eine mit sparsamen Verweisen

Doppeltes Versagen des 'Schwächlichen': zunächst näherte sich der koreanische Wächter einem Gefangenen in sexueller Absicht, dann scheitert er auch noch beim Harakiri.

David Bowie als Jack Celliers / Ausdruck einer geistigen Auseinandersetzung:

präzise angedeutete und bis zum «Exzess» unterdrückte Liebesbeziehung, welche die den Vordergrund bestimmenden sozialen Normen und die geltende Moral in Frage stellt.

Java 1942; ein japanisches Kriegsgefangenenlager

Ein koreanischer Wächter, der sich einem holländischen Gefangenen in sexueller Absicht genähert hat und dabei ertappt wurde, liegt, umstellt von einer Abteilung japanischer Bewacher, seinem Opfer gegenüber. Der Verbindungs-Offizier Lawrence wird herbeigeholt und zum Zusehen gezwungen. Sergeant Hara ist bereit, dem Koreaner «seppuku - hara-kiri» zu gestatten, wenn dieser seine Annäherung an den blonden Holländer vor aller Augen zu wiederholen bereit ist. Soweit kommt es einstweilen allerdings nicht, denn der von Lawrence herbeigeschriene Lagerkommandant Yonoi wird in der Angelegenheit später entscheiden. Zunächst wird Yonoi noch beim Kriegsgericht in Batavia erwartet.

Szenenwechsel. Der Fall, den Captain Yonoi am Kriegsgericht mitzuentscheiden hat, dreht sich um Jack Celliers, der - so bleibt zu vermuten - entweder als Agent zum Tode verurteilt oder als «ordentlicher Kämpfer» und damit als Kriegsgefangener anerkannt in ein Lager gesteckt werden soll. Eine abgewinkelte Kamerafahrt, zunächst seitlich von Celliers weg und damit hinter dessen Rücken hervor, dann in direkter Linie vorwärts auf Yonoi zu, bis dieser in einer Nah-Einstellung aus der umgebenden Gerichtskulisse herausgelöst ist, macht sofort die besondere Beziehung zwischen Celliers und Yonoi deutlich, der sich dann auch zu Celliers Gunsten verwendet.

Szenenwechsel. Colonel Lawrence setzt sich zu Sergant Hara unters Zeltvordach, um für den blonden Holländer den besonderen Schutz von Hara zu erbitten. Ueber die

Frage, ob denn alle abendländischen Soldaten homosexuell seien, lässt sich der japanisch sprechende Japan-Kenner Lawrence in einen philosophischen Disput über Stärken und Schwächen der beiden Kulturen verwickeln.
Diesen drei Szenen zu Beginn des Films kommt, schon von ihrer Stellung her, exemplarische Bedeutung zu in einem «Stück», das dann für vier Personen angelegt ist - mit zahlreichen Statisten, welche eine zugleich imposante wie exotische Kulisse bereichern. Sie legen die Beziehungen - und die Ebenen, auf denen sie spielen - zwischen Feinden fest, die MERRY CHRISTMAS MISTER LAWRENCE dann im wesentlichen bestimmen. Aus dem Lageralltag hinzu kommt, dass Yonoi mit allen Mitteln herausfinden will, wer unter den Gefangenen Waffenexperte ist, ihr ranghöchster Offizier diese Information aber standhaft verweigert. Und im weiteren, dass die Japaner bei einer der Durchsuchungen des Lagers ein in eine Feldflasche eingebautes Radio finden und einen Schuldigen brauchen.
Celliers kommt im Gefangenenlager an und wird auf die Krankenstation gelegt, wo er wieder zu Kräften kommen soll. Dem «sündigen» Koreaner wird Harakiri erlaubt, die Gefangenen werden gezwungen, der Zeremonie beizuwohnen. Da der Koreaner «versagt», wird er enthauptet, der blonde Holländer beisst sich vor Entsetzen die Zunge ab und erstickt daran. Celliers und Lawrence werden nach einem kleinen Aufruhr in der Krankenstation zu Einzelhaft verknurrt. Ihr Fluchtversuch scheitert. Die beiden erzählen sich, nur durch einen Bretterverhau getrennt, was sie am stärksten beschäftigt. Celliers Schuldkomplex gegenüber seinem kleineren Bruder wird in einer Rückblende visualisiert. Wenig später werden die beiden aus der Zelle geholt, weil Weihnachten ist, und weil der besoffene Sergant Hara Weihnachtsmann zu spielen beliebt und sie zu ihren mitgefangenen Kameraden entlässt, was den beiden vorerst das Leben rettet. Sämtli-

Captain Yonoi (Ryuichi Sakamoto) sucht einen den er lieben und bekämpfen kann.

Gefangener
und sein Bewacher:
Aristokraten unter sich

che Lagerinsassen einschliesslich der Kranken und Verwundeten haben auf dem Sammelplatz anzutreten. Yonoi ist gewillt, den ranghöchsten Offizier vor der versammelten Mannschaft zu enthaupten, wenn er ihm weiterhin die benötigten Informationen vorenthält. Celliers tritt aus der Reihe, geht über den Platz, stellt sich vor Yonoi auf, legt die Arme um ihn und küsst ihn - eine raffinierte Slowmotion akzentuiert's - auf beide Wangen. Fassungslos kippt Captain Yonoi in Ohnmacht.
Ein neuer Lagerkommandant lässt Celliers zur Strafe bis zum Hals in die Erde eingraben, was Celliers nicht überlebt. Yonoi schneidet zu nächtlicher Stunde dem verstorbenen Eingegrabenen eine Locke vom blonden Haarschopf. Vier Jahre später, 1946, das Blatt auf den Kriegsschauplätzen hat sich gewendet, besucht Lawrence Hara kurz vor dessen Hinrichtung in der Todeszelle. Hara hat etwas Englisch gelernt, Yonoi soll bereits hingerichtet worden sein, Lawrence würde gern Weihnachtsmann spielen und Hara das Leben schenken, aber das steht nicht in seiner Macht. Die Mächtigen beharren auf ihrem Recht, das auf *ihrer Wahrheit* beruht, obwohl in Wahrheit - so Lawrence - keiner der jeweils Mächtigen Recht hat. Und so bleibt die Erinnerung an eine Weihnacht mit einem verbindenden und versöhnlichen: «Merry Christmas Mister Lawrence!»

Oshima und Renoirs LA GRANDE ILLUSION

Oshima sagt in einem Interview mit Max Tessier (Positif, Mai 83): «Als ich mein Projekt ankündigte, rieten mir alle Verleiher etwas ähnliches wie David Lean mit THE BRIDGE ON THE RIVER KWAY zu machen, während ich eher an Renoirs LA GRANDE ILLUSION dachte.» Leans Film liegt natürlich nahe, sowohl vom Thema, wie auch vom Handlungsort her. Aber David Lean behandelt - wie eigentlich alle Kriegsfilme - den Feind, die Gegner lediglich als Komparsen auf deren Buckel die Heldentaten der «Guten» umso strahlender erscheinen, während Renoir und Oshima genau darauf verzichten.
Neben dem offensichtlichen Bezug, dass LA GRANDE ILLUSION zu wesentlichen Teilen in Kriegsgefangenenlagern spielt, wo die Frauen abwesend sind, zeigen sich aber noch entscheidendere Affinitäten zwischen den beiden Filmen. In Renoirs Film bedau-

ern die Figuren, dass die vaterländische Pflicht, private Beziehungen zwischen Gleichgesinnten unter missliche Vorzeichen setzt, den Freund zum Feind deklariert. Oshima deutet letztlich ein Gleiches an, auch wenn sich der kulturelle Hintergrund seiner Figuren natürlich stärker voneinander unterscheidet. Auch Renoirs These einer Zusammengehörigkeit nach Gesinnung, nicht nach Nation, zeichnet sich bei Oshimas MERRY CHRISTMAS MISTER LAWRENCE deutlich ab, wobei die soziale Schichtzugehörigkeit bei Renoir prägender ist als bei Oshima. De Boeldieu ist wie von Rauffenstein in erster Linie Aristokrat. Yonoi und Celliers, aber auch Hara und Lawrence, stehen nicht im selben Rang; was sie verbindet sind eher Temperament, Lebensauffassung (soweit sie spontan, nicht durch kulturelle Prägung verfärbt ist) - Geistesverwandschaft eben.

Die revolutionäre Kraft der Schwachen

Nagisa Oshima vertritt die These, dass die Schwachen die wahren Veränderer der Gesellschaft sind. Ganz einfach, weil der Starke und Mächtige gar kein Interesse an einer Veränderung haben kann, wogegen dem Schwachen, unfähig den gesellschaftlich an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden - deshalb wird er ja für schwach gehalten, als Schwacher bezeichnet - als Unangepasstem gar keine Wahl bleibt, als auf Veränderung hinzuwirken.

Yonois Adjudant will Celliers töten, weil er nicht mit ansehen kann, wie Celliers Yonois «Geist zerstört». Da Celliers bei diesem Mordversuch der Ausbruch gelingt, begeht der Adjudant Harakiri. Er, der Starke, bringt dieses Zeremoniell, im Gegensatz zum schwächlichen Koreaner, problemlos hinter sich. Yonoi muss als Lagerkommandant ersetzt werden, weil er sich in einen Gegner verliebt. Lawrence wird angefeindet und die eigenen Leuten misstrauen ihm, weil man ihn für einen Freund der Japaner hält. Das sind einige Zeichen «der Saat», von der Lawrence und Hara.in der letzten Szene des Films hoffen, dass sie aufgehen wird. Oshima, der den japanischen Titel des Films für weniger befriedigend hält als den englischen, meint den auch: «Der allerletzte Satz des Films: 'Merry Christmas Mister Lawrence', den Hara Lawrence nachruft, fasst die Geschichte zusammen.»

In der Tat: Frohe Weihnacht, Mister Lawrence.

Walt R.Vian

UN CHIEN ANDALOU

Don Luis und der Tod in diesem Garten

Leuten ins Auge schneiden

« Die Leute wollen immer eine Erklärung für alles. Das ist das Resultat einer jahrhundertelangen bürgerlichen Erziehung. Und für alles, was sie nicht verstehen, laufen sie dann zu Gott. »

Luis Bunuel

Der gute Don Luis ist tot. Ich hab' seinen letzten Seufzer eben noch mit Freuden vernommen, das Buch, das diesen Titel trägt, genüsslich verschlungen, als wäre es selbst ein Szenario zum nächsten letzten Film des grossen spanischen Verrückten, jenes alten Fantasten, der nicht locker liess und die ach so kleine Welt immer wieder von neuem schockte. (Luis Bunuel: «Der letzte Seufzer», 1983) Ich hab', wie mir dies gelegentlich geschieht, rezensierend von dieser atemlosen Reise in die Vergangenheit geschrieben, einen Text zu einem Wundertütenbuch verfasst, der von der Aktualität rasch eingeholt wurde. Eines allerdings bin ich mir sicher: Bunuel wird so rasch nicht zu *den Vergessenen* gehören wie die Aktualität, die ihn bereits wieder aufgegeben hat. Das Gewesene wird sogleich ins Imperfekt gesetzt.
Von seinem letzten Seufzer hat sich Luis Bunuel seine eigene Szene ausgedacht: «Ich bitte alle meine alten Freunde zu mir, die wie ich überzeugte Atheisten sind. Betrübt versammeln sie sich um mein Bett. Dann kommt der Priester, den ich habe rufen lassen. Zum Entsetzen meiner Freunde beichte ich, bitte um Vergebung aller Sünden und empfange die letzte Oelung. Dann drehe ich mich zur Wand und sterbe.» Er kann es nicht lassen; immerhin fragt er sich noch, ob er in jenem Augenblick noch die Kraft zum Scherzen hätte, und bedauert einzig die Tatsache, nicht mehr zu erfahren, wie es weitergeht.
Die Freunde hat Bunuel auch zum Begräbnis nicht rufen lassen, aber seine Frau und die Söhne Rafael und Juan-Luis waren dabei, als er sich nach knapp einmonatigem Spitalaufenthalt der Wand zukehrte. Bis zum letzten Moment habe er jenen Humor ausgestrahlt, der sein Leben und sein Werk auszeichnete. Die Diagnose seiner Krankheit hat er gleich selbst gegeben: ich bin alt. Wer Glück hat, wird Bunuel alle zehn Jahre einmal antreffen können, dann nämlich, wenn er sein Grab verlassen und sich zu

UN CHIEN ANDALOU / Illusion - hautnah an einem Leben, das geprägt ist von mystischen

Erscheinungen, wo die Tatsachen fliessend in die Uebertreibungen übergehen / VIRIDIANA

einem Kiosk schleichen wird, um ein paar Zeitungen zu kaufen. Mehr hat er am Ende seines Lebens nicht verlangt. Nur zu gerne würde sich *der grosse Totenkopf* dannzumal wieder in seine Gruft verkriechen, um dort von allen Katastrophen der Welt zu lesen und beruhigt weiterzuschlafen. Ein wenig Neid mag hier schon aufkommen, denn ich werde das Gefühl je länger je weniger los, er habe zu Recht gelacht, als er abtrat. Bleibt zu hoffen, dass das Jenseits, sollte es einem Atheisten wie Bunuel überhaupt offenstehen, genügend Raum bereithält für Zufälle, an denen er sich laben kann. Seine irdischen Vertreter haben sich ja zunehmend die Mühe genommen, ihm einen Platz zuzugestehen, nachdem sie festgestellt hatten, dass einer, der sich so intensiv und unermüdlich mit «ihrer» Materie auseinandersetzt, letztlich auch einen Bewusstseinsbeitrag liefert, und bestünde der nur darin, dass er sie aufregt. «Würde mir durch irgendein Wunder mein Hörvermögen wiedergegeben, wäre mein Alter gerettet. Ich glaube, die Musik wäre ein ganz sanftes Morphium, von dem ich fast furchtlos in den Tod geleitet würde. Als letzte Rettung bleibt mir wohl doch nur eine Wallfahrt nach Lourdes.»

Ich könnte mir eine himmlische Geschichte vorstellen, wo zwei junge Engelmädchen von einem älteren Engelwüstling (nehmen wir mal an, es gibt ihn doch) mit eindeutigen Gesten Fotos geschenkt erhalten, die sie später zu Hause abgeben. Engelmutter und Engelvater betrachten dann die Bilder und entrüsten sich sichtlich über all die Obszönitäten der Darstellung, und noch während diese Szene sich abspielt, erkennt man, dass es sich um Aufnahmen aus der paradiesischen Hauptstadt handelt, um lauter exemplarisch hochgehaltene himmlische Werke. Bunuel stünde schmunzelnd daneben, erinnte sich daran, dass ihm dieses *Gespenst der Freiheit* einstmals, als er eine nicht ganz freiwillig zusammengewürfelte Gruppe gesellschaftlicher Exponenten (Hure,

Luis Bunuel (1900 - 1983) Dreharbeit zu CET OBSCUR OBJET DU DESIR: Träume sind ein zentrales Moment in seinen Filmen. Ueberall tauchen sie auf, heben die Filme ab in eine Traumwelt, oder werden von ihr eingeholt: die Fantasie übernimmt die Macht.

Pfarrer, Gangster, Taube und Vater) auf einen ziemlich ausweglosen Urwaldtrip geschickt hatte, auch schon auftauchte. Aus der seltsamen Schicksalsgemeinschaft heraus, die Hitze musste es gewesen sein, schien da eine mitgeführte Postkarte der Champs Elysées für Sekundenschnelle zu leben, kurz vor dem *Tod in diesem Garten.* «Um zur Schönheit zu gelangen, sind (...) drei Bedingungen unerlässlich: Hoffnung, Kampf und Eroberung.» Im Garten übrigens ging alles rundherum im Kreise vorwärts, auswegslos, die Situationen definierten laufend die Gesetze des Umgangs um.
Bei Luis Bunuel *fuhr die Illusion mit der Strassenbahn,* und sie tat dies bereits Jahre vor 1933. Er bezahlte für sie stets den vollen Preis. Wer in seinem Leben zurückblättert, der spürt rasch, wo das ganze seinen Ursprung nahm. Das beginnt mit den «Erinnerungen ans Mittelalter», an die Jugendzeit des kleinen Luis im Hause wohlhabender Eltern in Calanda, in der spanischen Provinz Aragonien. Und wer Bunuels eigenen Erinnerungen folgt, ein erlebnisreiches, lohnendes Unterfangen, der kriegt immer wieder von neuem das Gefühl, in der Schilderung dieser Kindheit einer Erzählung Gabriel Garzia Marquez' zu lauschen, hautnah an einem Leben, das geprägt ist von mystischen Erscheinungen, wo die Tatsachen fliessend in die Uebertreibungen übergehen. «Ich habe das Glück gehabt, meine Kindheit im Mittelalter zu verbringen», schreibt Bunuel, «in einer leidvollen und köstlichen Zeit. (...) Leidvoll in der materiellen Existenz und köstlich in der geistigen. Das genaue Gegenteil von heute.» Noch bevor er in «Der letzte Seufzer» zu erzählen beginnt, macht er einen kurzen Exkurs über das Gedächtnis, stellt dessen Vergänglichkeit fest und relativiert scheinbar das folgende, wo «trotz meiner Wachsamkeit vielleicht noch ein paar falsche Erinnerungen übriggeblieben» sind. Letztlich ist alles ein *grosses Casino.* «Man muss erst beginnen, sein Gedächtnis zu verlieren, und sei's nur stückweise, um sich darüber klar zu werden, dass das Gedächtnis unser ganzes Leben ist.»
Noch als Kind, in der *Morgenröte* seines Lebens, machte Bunuel 1908 die erste Bekanntschaft mit dem, was als Kino, «als vollkommen neues Element in unsere mittelalterliche Welt» einbrach, zu einer Zeit, da es in der ganzen Gegend ein einziges Automobil gab. Der sicherste Weg zum Atheismus führt über die klerikale Schulung, bei Bunuel war es eine jesuitische. Während der sieben Madrider Studienjahre hat er dann seine Liebe zu Bars, Alkohol und Tabak entwickelt und Freunde gewonnen wie Fédérico Garcia Lorca und Salvador Dali. Mit letzterem unternahm er 1929 eine erste und wegweisende Reise ins wenig begangene Gebiet des filmischen Surrealismus! Wie *Robinson Crusoe* versuchten die beiden ihre Welt aufzubauen, indem sie von der Insel ihres Geistes all das ernteten, was im Bereich realer Fantasien nicht existierte. Ihrem *andalusischen Hund* mochten sie kein Bild, keine Idee gönnen, zu denen es eine rationale, psychologische oder kulturelle Erklärung gegeben hätte. Der erste Film entstand aus der Begegnung zweier Träume, und allein in Paris wurde Bunuel an die fünfzig Mal für seine fotografierten Träumereien angezeigt: man forderte ein Verbot des «obszönen und grausamen» Filmes. Bunuel in verdankenswerter Konsequenz: «Nach dem andalusischen Hund war es für mich natürlich undenkbar, so etwas wie einen 'kommerziellen' Film zu machen. Ich wollte um jeden Preis Surrealist bleiben», ein Sohn neben der *Tochter der Täuschung.* Wer sich, wie Dali einmal schrieb, «nicht ein Pferd auf einer Tomate galoppierend vorstellen kann, ist ein Idiot». Dass das nun folgende *goldene Zeitalter* fünfzig Jahre lang verboten bleiben sollte, liegt genaugenommen und logischerweise auf der Hand. Bunuel hatte seiner Zeit immer etwas voraus, und bis die Fantasie dereinst einmal an die Macht gelangt, wird noch mancher *Simon in der Wüste* beten müssen. Schliesslich hat auch *Archibaldo de la Cruz* festzustellen gehabt, wie einfach der irdischen Dinge Lauf sich erweist: «Ich könnte ein Krimineller sein oder ein grosser Heiliger.» Oder versuchen wir's mit der Brechtschen Frage, was denn schlimmer sei, eine Bank zu gründen oder eine auszurauben. In *Tristana* hält Don Lopez dem

BELLE DE JOUR / So einfach erweist sich der irdischen Dinge Lauf: "Ich könnte ein

stummen Saturno eine kurze Predigt: «Arme Arbeiter! Betrogen und obendrein geschlagen! Die Arbeit ist ein Fluch, Saturno. Nieder mit der Arbeit, die man nur tut, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Diese Arbeit macht uns keine Ehre, wie man uns erzählt. Sie dient nur dazu, die Wänste der Schweine zu füllen, die uns ausbeuten. Dagegen adelt die Arbeit, die man aus Vergnügen, aus Berufung macht. So müssten alle arbeiten können. Sieh mich an: Ich arbeite nicht. Und wenn man mich aufhängt, ich arbeite nicht. Und du siehst, ich lebe, ich lebe schlecht, aber ich lebe, ohne zu arbeiten.»

Als Bunuel 1970 der *Bourgeoisie* liebenswürdigerweise *diskreten Charme* attestierte, da motzte prompt drei Jahre später einer auf der Titelseite einer ewig neuen Zürcher Zeitung auf und stürzte ein und dieselbe Nummer besagten Blattes in einen erquicklichen Widerspruch. «Die chic angetanen jungen Leute, die sich in einem Zürcher Kino amüsiert den neusten Film des Exilspaniers Bunuel ansehen», war auf der ersten Seite zu erfahren, «sind vermutlich mehr oder weniger im Bild darüber, dass da eine höchst unrepräsentative 'Bourgeoisie' angeprangert wird. Es mag am einen oder anderen Mittelmeerstrand noch salonblödsinniges Pack solchen Schlages geben.» Der sich da am 11.Februar 1973 so furchtbar betroffen fühlte, den vorgehaltenen Spiegel offenbar nicht ertrug, hatte es wohl unterlassen, sich mit der Filmredaktion zu unterhalten, denn diese befand nur wenige Seiten weiter hinten: «Luis Bunuel stellt den glanzvollen Lebenswandel und die geheimen Träume der 'besseren' Gesellschaft dar. Kaum je ist 'savoir vivre' so präzis und ätzend in seiner ganzen Falschheit und Widerlichkeit entlarvt worden. Ein liebenswürdig sich gebender Film, der bis ins Mark erschaudern lässt.» Die Titelseite gab der Filmredaktion Recht. Nicht mancher hat wie Bunuel all die

Krimineller sein oder ein grosser Heiliger." / LA VOIE LACTEE

armselig sich am Irdischen klammernden so oft am Lebensnerv gestochen. Wie *Würgeengel* stehen sie vor offenen Türen und schaffen es nicht, hindurchzugelangen. Für jedes noch so *obskure Objekt der Begierde* hächeln sie sich ein Leben lang ab. Das Gitter zum *jungen Mädchen* ihrer Träume bleibt verschlossen, am Keuschheitsgürtel können sie sich ihre Finger wund reiben. Oder rufen wir uns jene herrliche Sequenz am Flugzeugwrack vor dem LA MORT EN CE JARDIN in Erinnerung, wo sich die Verlorenen um jede mögliche Beute streiten, Modeschauen abhalten und dann doch die Diamanten wegschmeissen, weil sie eben lediglich unter künstlich geschaffenen Bedingungen von Neid und Habgier einen grösseren Wert erhalten - schon Stroheim hatte davon sein Liedchen gesungen. Was nützt der grösste Schatz in der Wüste?
In einem der nach wie vor stärksten 'Dokumentarfilme' hat Bunuel eine *Erde ohne Brot* gezeigt, eine Welt, die ganz nahe am *Weg, der zum Himmel führt,* liegt. Da hat *Er* seine späteren lateinamerikanischen Erfahrungen im südlichen Europa schlagend vorweggenommen. Im mexikanischen Exil, wo er 1949 eingebürgert wurde, gelang ihm die Vermittlung einer Lebenshaltung, vom scheinbar belanglosen Alltäglichen ausgehend bis tief ins Metaphysische hinein, ohne dass er letzteres eigentlich gesucht hätte. Aber wer den Kern des Lebens, des gesellschaftlichen Seins erfasst, der weist damit auch schon darüber hinaus. Bunuel wagte sich vor an die *Abgründe der Leidenschaft,* liess *das Fieber nach El Pao steigen* und begab sich an den *Fluss des Todes.* Das europäische Publikum lachte dann darüber, wenn sich die Figuren seines Filmes reihenweise umbringen, in scheinbarer Absurdität. Dabei hat sich Bunuel an authentische Fälle gehalten - in lateinamerikanischen Ländern begleitet einen der Tod auf Schritt und Tritt, man lebt beständig in Transzendenz, und Bunuel illustriert dies während dem letzten Seufzer an einem konzentrierten Beispiel, das er kurz nach seiner Ankunft

LA CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE ich lebe schlecht, aber ich lebe, ohne zu arbeiten

in Mexiko gelesen hatte: «Ein Mann geht in die Nummer 39 einer Strasse und fragt nach einem Herrn Sanchez. Der Hausmeister versichert ihm, dass er keinen Herrn Sanchez kenne und dass er sicher in der Nummer 41 wohne. Der Mann geht nach Nummer 41 und fragt nach Herrn Sanchez. Der Hausmeister von Nummer 41 antwortet, dass Sanchez doch auf 39 wohnen und der andere Hausmeister sich geirrt haben müsse. - Der Mann geht wieder nach 39 und erklärt dem Hausmeister, was er gehört hat. Der Hausmeister bittet ihn, doch un momento zu warten, geht in einen Nebenraum, holt seinen Revolver und schiesst den Besucher über den Haufen.» Die Geschichte stand in der Zeitung unter dem lakonischen Titel: Getötet, weil er zuviel fragte.

Von allen Filmen, die Bunuel in Mexiko gedreht hat, gehört *Nazarin* zu seinen Lieblingen und zusammen mit *Viridiana,* dem ersten Spielfilm, den er 1961 in Spanien realisierte, zu seinen bekanntesten. Er selbst liebte PATHS OF GLORY von Kubrick, Fellinis ROMA, den PANZERKREUZER POTEMKIN von Eisenstein und Ferreris GRANDE BOUFFE, GOUPI MAINS ROUGES von Becker und Cléments JEUX INTERDITS. Eine ganze Reihe von Filmen zählt er in seiner Abrechnung Pro und Kontra - dem besonders amüsanten Teil seines Buches - auf, und er gibt auch offen zu, dass er FROM HERE TO ETERNITY, der leider einen grossen Erfolg gehabt habe, nicht ausstehen konnte. Dass Vigos ATALANTE ihm gefiel, scheint ebenso klar wie dass ihm DEATH OF THE NIGHT gefiel, während er anderseits mit ROMA, CITTA APERTA nichts anzufangen wusste. Mit Ausnahme von CRIA CUERVOS gefielen ihm die Filme seines Landsmannes Carlos Saura, der wie Bunuel Aragonier ist. Am Schluss konnte sich Bunuel allerdings längst nichts mehr ansehen, weil er schlicht nichts mehr sehen konnte.
Eigentlich war es ja bereits surreal, dass er in seiner Arbeit ausgerechnet mit einem Bild

berühmt wurde, in dem ein Auge mit der Klinge eines Rasiermessers durchschnitten wird, einem Messer, das später wieder aufgenommen unheimliche Dimensionen erhält. «Rasieren Sie sich elektrisch», meint der Kommissar in ARCHIBALDO DE LA CRUZ.
Pierre ist Chirurg und verheiratet mit Sine, die als *Schöne des Tages* Erfüllung sucht. Pierre überlebt einen Anschlag, aber er ist nun blind. Wenn er am Schluss geheilt auf dem Balkon steht, bleibt unklar, ob dies Traum oder Wirklichkeit darstellt. Die Träume sind ein zentrales Moment in Bunuels Filmen. Ueberall tauchen sie wieder auf, heben die Filme ab in eine Traumwelt, oder werden von ihr eingeholt: die Fantasie übernimmt die Macht. Die Grenzen sind fliessend. Hier ist Bunuel der Marquez des Films - oder altersbedingt umgekehrt: Marquez ist der Bunuel des Wortes. Geträumt wird auch auf der *Milchstrasse,* und so bleiben nur noch das *Tagebuch der Kammerzofe,* die *Frau ohne Liebhaber* und *Susanna, die Tochter des Lasters,* denen er, *der Starke,* seine Aufmerksamkeit geschenkt hat.
Das Ende von Bunuels Filmreihe fand für mich mit LE FANTOME DE LA LIBERTE statt; CET OBSCUR OBJET DU DESIR war lediglich - und dies nicht abwertend - ein geniales Nachspiel. In LE FANTOME DE LA LIBERTE hat sich Don Luis in letzter Konsequenz den Zufällen, seinen Lieblingen hingegeben, hat hineingeblendet in irdische Geschichtchen, und noch bevor eine beobachtete Figur eine Chance hatte, einen Charakter anzunehmen, liess sie der radikale Anekdotenlieferant auch gleich schon wieder hocken. Sollen die doch ihre Probleme haben: was kümmert das mich. Die Figuren am Rand sind ohnehin interessanter als jene im Zentrum, und wenn man zuviel über eine Person erfährt, wird sie uninteressant. Nach all den wüsten Träumen, der Sprechstundenhilfe, die zu Grossvaters Tod unterwegs ist und dabei dem Panzer begegnet, der

LE FANTOME DE LA LIBERTE - Entrüstung über die Obszönität der Darstellung

nach Füchsen Ausschau hält, den pokernden Mönchen und dem Sado-Maso-Paar, gelangt er zum Polizistenlehrer. Die Reihe ist endlos wie in tausendundeiner Nacht, doch scheinbare Absurditäten sind so weit hergeholt gar nicht. Der Amokschütze, der vom Pariser Hochhaus herab wahllos Leute erschiesst, wird zum Tode verurteilt, was bei Bunuel nichts anderes heisst als: freigelassen in die Welt. Und was bleibt da am Schluss noch übrig? Das lange ruhende Bild eines Strausses, der sich mit Bunuel zu fragen scheint, was denn der Mensch noch soll - vielleicht kommt es zur Rückeroberung, wer weiss.

Walter Ruggle

Das besprochene Buch: Luis Bunuel «Mein Letzter Seufzer, Erinnerungen», Athenäum Verlag, 1983. (Siehe auch «kurz belichtet») Ausserdem gibt es: Reihe Film Band 6 bei Hanser eine «Luis Bunuel» Monografie mit einer kommentierten Filmografie und den vollständigen Daten zu allen Filmen.

Luis Bunuel (1900 - 1983) Filme als Regisseur:

UN CHIEN ANDALOU	(France 1928)	Ein andalusischen Hund
L'AGE D'OR	(France 1930)	Das goldene Zeitalter
LAS HURDES - TIERA SIN PAN	(S32)	Erde ohne Brot
GRAN CASINO	(Mexiko 1946)	Grosses Casino
EL GRAN CALVERA	(Mexiko 1949)	Der grosse Totenkopf
LOS OLVIDADOS	(Mexiko 1950)	Die Vergessenen
SUSANA - CARNE Y DEMONIO	(M 1950)	Susanna-Tochter des Lasters
LA HIJA DEL ENGANO	(Mexiko 1951)	Tochter der Täuschung
UNA MUJER SIN AMOR	(Mexiko 1951)	Frau ohne Liebhaber
SUBIDA AL CIELO	(Mexiko 1951)	...Weg der zum Himmel führt
EL BRUTO	(Mexiko 1952)	Der Starke
ROBINSON CRUSOE	(M/USA 1952)	Robinson Crusoe
EL	(Mexiko 1952)	Er
ABISMOS DE PASION	(Mexiko 1953)	Abgründe der Leidenschaft
LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA		...Illusion fährt ...Strassenbahn
EL RIO Y LA MUERTE	(Mexiko 1954)	Der Fluss des Todes
ARCHIBALDO DE LA CRUZ	(M 1955)	Archibaldo de la Cruz
CELA S'APPELLE L'AURORE	(F/I 55)	Morgenröte
LA MORT EN CE JARDIN	(F/M 56)	Der Tod in diesem Garten
NAZARIN	(Mexiko 1958)	Nazarin
LA FIEVRE MONTE A EL POA	(M 1959)	Das Fieber steigt in El Pao
THE YOUNG ONE	(Mexiko/USA 1960)	Das junge Mädchen
VIRIDIANA	(Spanien 1961)	Viridiana
EL ANGEL EXTERMINADOR	(M/S 62)	Der Würgeengel
LA JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE		Tagebuch einer Kammerzofe
SIMON DEL DESIERTO	(Mexiko 1965)	Simon in der Wüste
BELLE DE JOUR	(France 1966)	Schöne des Tages
LA VOIE LACTEE	(F/Italien 1969)	Die Milchstrasse
TRISTANA	(F/S/Ital. 1970)	Tristana
LA CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE		...diskreten Charme der..
LE FANTOME DE LA LIBERTE	(F 74)	Das Gespenst der Freiheit
CET OBSCUR OBJET DU DESIR	(F 77)	..obskure Objekt der Begierde

Ulrike Ottinger und FREAK ORLANDO

»Ich mache doch meine Filme nicht für Zielgruppen!»

Ulrike Ottinger zählt zu den Exponenten des deutschen Autorenkinos. Ihre extremen, stark verschlüsselten Filme gehören mit denjenigen von Achternbusch, Schroeter und Praunheim in jene Kategorie von Autorenfilmen, welche der neue deutsche Innenminister Zimmermann staatlich nicht mehr unterstützen möchte. Dieser kulturpolitische Entscheid, der dem unangepassten, neue Wege suchenden deutschen Film den Todesstoss versetzen könnte, ruft Solidarität aufs Papier, darf aber kritische Anmerkungen zu den Filmen nicht ausschliessen.
Ulrike Ottinger wurde 1942 in Konstanz geboren. Nach einem Kunststudium lebte sie als Malerin und Fotografin in Paris. 1966 schrieb sie ihr erstes Drehbuch, drei Jahre später gründete sie den Filmklub «Visuell». Heute lebt Ulrike Ottinger in Berlin.
Nach den beiden etwa fünfzigminütigen 74 LAOKOON & SOEHNE (1972) und DIE BETOERUNG DER BLAUEN MATROSEN (1975) entstand 1977 Ottingers erster Langfilm MADAME X - EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN im Rahmen des Kleinen Fernsehspiels im ZdF. 1979 folgte dann BILDNIS EINER TRINKERIN, das «Psychogramm zweier ungewöhnlicher, aber auch extrem unterschiedlicher Frauen, erschlossen in einer grotesken Berlin-Sightseeing (Trinkerinnengeographie)», und inzwischen hat sie auch in Zürich ihr neustes Werk FREAK ORLANDO vorgestellt.
Ulrike Ottinger hat eine fast völlige Kontrolle über ihre Filme. Für FREAK ORLANDO entwarf sie das Drehbuch, führte Regie, bediente die Kamera und war auch noch für die Ausstattung zuständig. Da sie als Autorin jeweils ein ausführliches Story-board entwirft, in dem jede Einstellung auf dem Schreibtisch schon vorgezeichnet wird, bleiben ihr Zufälle oder die Notwendigkeit zur Improvisation weitgehend erspart, was dann auch den ungeheuren Reichtum an Gegenständen und Symbolen in ihren Filmen ermöglicht.

Orlando, eine Kunstfigur, die sich Ulrike Ottinger bei Virginia Woolf entlehnt hat, wandert als geschlechtsloses Wesen durch die Jahrhunderte der Unterdrückung. Seine Tagesreise in die Abgründe des Elends beginnt an jenem Tor, an dem sie auch enden wird: Freak City heisst die Stadt, welche alle Aussenseiter und Freaks aus jeder Epoche beheimatet. Diese Reise in die Vergangenheit, die - da die Menschheit nichts aus ihren Fehlern gelernt hat - immer auch eine Reise durch die Gegenwart ist, führt durch eindrückliche, aber wirre, mit Symbolen überfrachtete Tableaus, Bilder, die in ihrer Komposition an Gemälde erinnern. Die neuen Formen, die Ottinger fordert und entwirft, stellen sich quer zu unsern Sehgewohnheiten und passen in keine bekannte Erzähldramaturgie. Assoziationsketten, welche für den Zuschauer nicht immer einsichtig werden, reichen sich die Hände; Sprünge transponieren die an sich schon reichlich konfuse Handlung vollends ins Reich der Fantasie und der (Alp-)Träume. FREAK ORLANDO funktioniert nie auf einer logisch nachvollziehbaren Ebene. Der Film ist eher ein sinnliches Abenteuer, eine Aneinanderreihung schöner Bilder, deren grosse Faszination jedoch mit der Zeit nachlässt, da sich aus dem Durcheinander von Bildeinfällen (gepaart mit einer nicht weniger einfallsreichen Geräuschkulisse) immer weniger ein roter Faden, eine «Geschichte» herauslesen lässt - deren Zusammenhang leider im Dschungel der Einfälle erstickt.
Der sozialkritische Aspekt geht weitgehend verloren, da die neuen Formen kaum noch Platz für Inhalte lassen; die Bilderwelt erschlägt für einmal den intellektuellen Anspruch - eine Umkehrung der Misere, die Ulrike Ottinger zu Recht in vielen neueren Filmen anprangert.
Möglichkeiten und Grenzen dieser Art Autorenkino werden an FREAK ORLANDO sehr deutlich. Die Absage an traditionelle Kinoformen ermöglicht zwar einen freieren, vielleicht kreativeren Umgang mit dem Medium, was sich in der hervorragenden visuellen Gestaltung äussert. Doch da, wo es darum ginge, kritische Inhalte zu vermitteln, versagt die neue Sprache. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Aussenseiter wird zur Bilderorgie, die eine rein sinnliche Wahrnehmung provoziert.
Mag sein, dass meine an filmdramaturgischen Umsetzungen von Geschichten geschulten Sinne schon zu beschränkt sind, um diese Formen problemlos aufzunehmen und zu verarbeiten. Falls dem so ist, käme Filmen wie FREAK ORLANDO die wichtige Rolle von Augenöffnern zu - mögen sie uns mitnehmen auf Reisen ins Ungewisse, zurück zu den Träumen und Mythen einer vom Fernsehen und Hollywood unberührten Zeit.

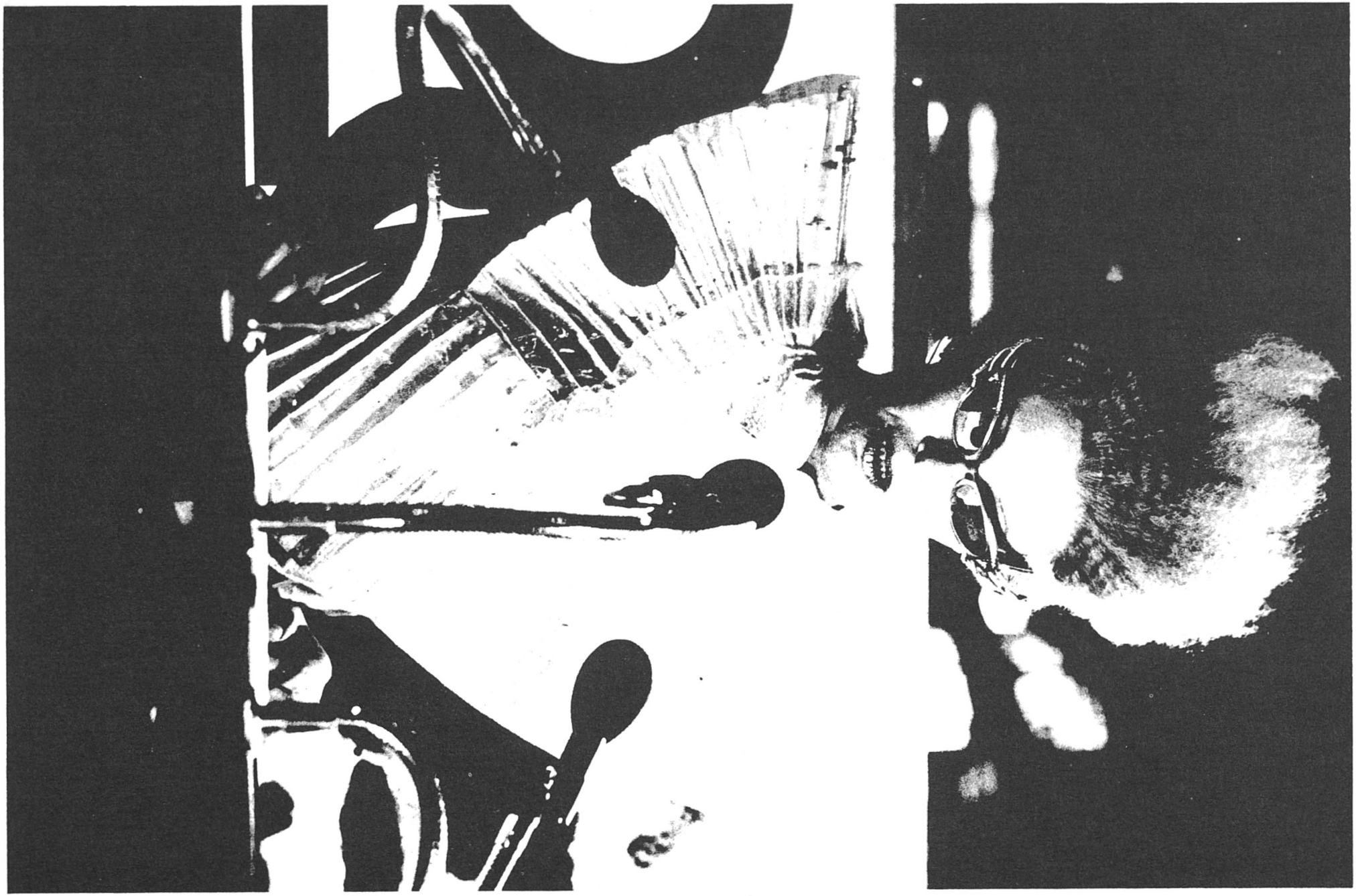
Roger Graf

Gespräch mit Ulrike Ottinger

FILMBULLETIN: Was war die Grundidee für FREAK ORLANDO? Wolltest Du einen Film über Aussenseiter machen oder einen über Macht und Unterdrückung?

ULRIKE OTTINGER: Das gehört zusammen, denn unterdrücken kann man immer nur Minoritäten oder Gruppen, die man zu Minoritäten macht. Die Gesellschaft zwingt die unterdrückten Minoritäten, auch andere Lebensformen zu erproben, und profitiert

FREAK ORLANDO von Ulrike Ottinger



schliesslich davon, weil sie diese dann irgendwann übernimmt. Mein Film soll eigentlich das sehr komplexe Verhältnis der Gesellschaft zu ihren Minoritäten in Teilaspekten des sehr komplizierten Zusammenlebens darstellen.

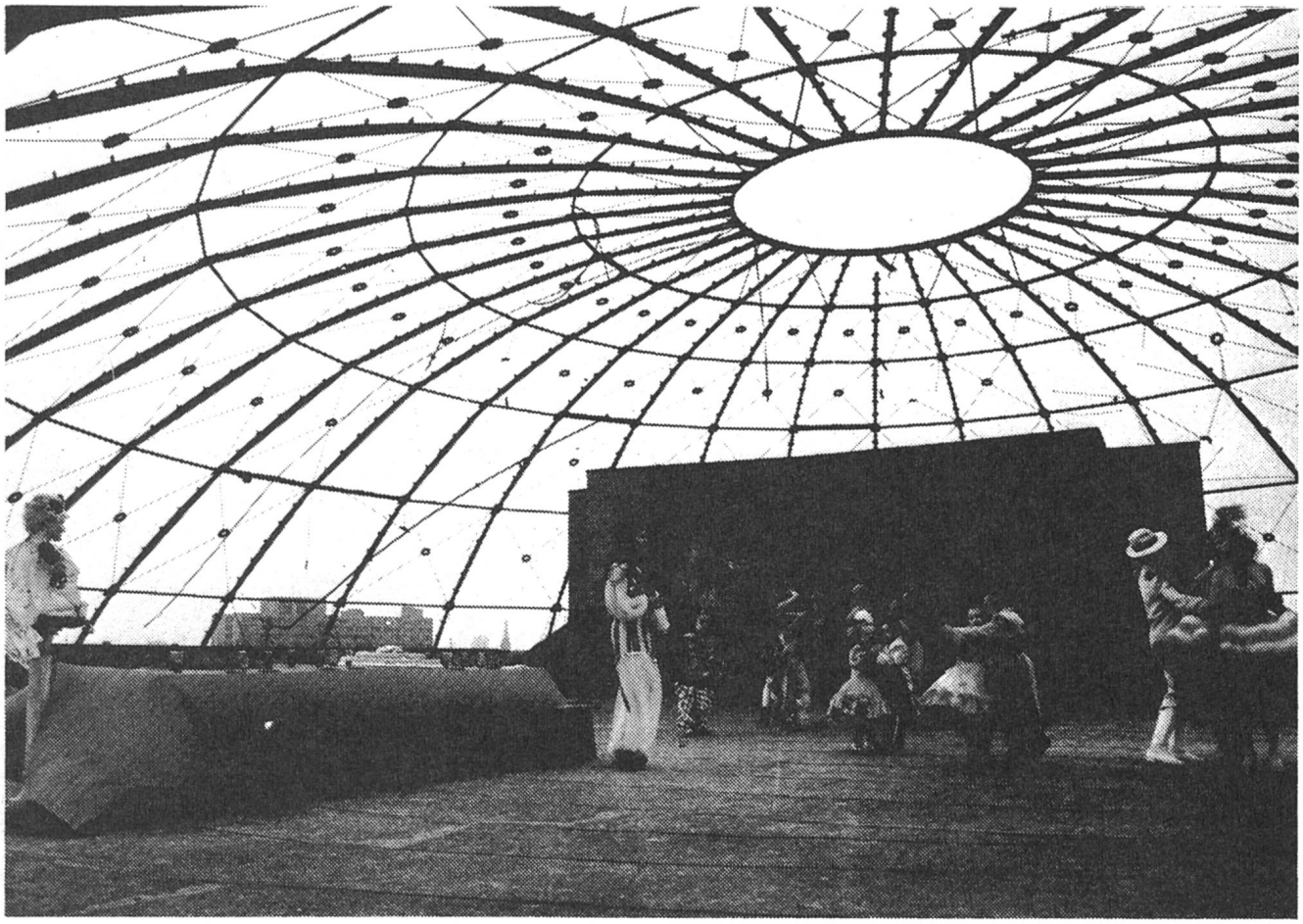
FILMBULLETIN: Ein Warenhaus, wo wahllos verramscht wird und der Ausverkauf der Mythen stattfindet, ist Hauptschauplatz von FREAK ORLANDO. Machst Du aber nicht etwas Vergleichbares, indem Du unzählige Mythen, Aussenseiter und Freaks in schöner visueller Verpackung «verkaufst»?

ULRIKE OTTINGER: Man muss schon die Symptome einer Gesellschaft und deren künstlerische Umsetzung auseinanderhalten. In der Regel verramschen jene, die Geld machen wollen, und das kann bei mir nicht der Fall sein, denn ich bringe etwa alle zwei Jahre einen Film heraus, obwohl ich im Jahr sechs, sieben Fernsehproduktionen machen könnte.
Ich hab mir ziemlich lange überlegt, welche Bilder ich zeigen will. Nicht nur Schauspieler, Menschen oder Freaks, auch Gegenstände spielen eine sehr wichtige Rolle, und das Wesentliche liegt in der Kombination dieser beiden Elemente. Der Film enthält zwar kurze ironische Zitate auf die Vermarktung der Geschichte, wie diese religiöse Aktionswoche etwa, aber es werden nicht die Leute «verkauft», sondern es wird mit diesen Leuten der Ausverkauf der Mythen *dargestellt*.

FILMBULLETIN: Ich konnte zu keiner Figur ein emotionales Verhältnis finden und sah mich immer in der Position des Voyeurs. Vielleicht kommt dies daher, dass Du bewusst keine Identifikationsfigur anbietest.

ULRIKE OTTINGER: Meine Figuren, Orlando etwa, wandern höchstens stellvertretend für den Zuschauer durch die Jahrhunderte. Da wir nur aus der Geschichte wissen, welche Erfahrungen wir machen könnten, ist es wichtig, dass man mit solchen Erfahrungen nicht nur als Analogien arbeitet, sondern auch die Umstände zeigt, die zu Entscheidungen führten, die wir heute für falsch halten. Dadurch werden diese Entscheidungen zwar nicht besser, aber verständlicher. Man kommt recht schnell dahinter, dass man solche Entwicklungen und Ereignisse auch strukturell angehen kann - und da wird's für mich erst richtig spannend. Ich arbeite gerne mit Prototypen, weil man mit ihnen viel mehr zeigen kann als mit «realistischen» Figuren.
Mit den üblichen Formen kann man nicht mehr arbeiten, ohne sofort wieder in die alten Fallen zu tappen. Sozialkritik in die üblichen Schemen des sozialkritischen Films zu verpacken bringt uns im Augenblick überhaupt nicht weiter. Mit Protagonisten, die viel stilisierter sind und deshalb nicht mehr zur Identifikation einladen, hat man eine ungleich grössere Freiheit, auch andere Dinge zu integrieren, radikaler zu sein, Erfahrungen umzusetzen und über eine einfache Beschreibung der Realität hinauszukommen. Schon in der Romantik hat man erkannt, dass auch normale Protagonisten, «Menschen wie du und ich», im Kunstwerk formalen Gesetzen unterworfen sind, und deshalb wurde oft auf mythologische Figuren zurückgegriffen. Auch um die Jahrhundertwende kam man darauf zurück - «Orlando» von Virginia Woolf ist so eine Figur, die aus der Romantik entlehnt ist.
Wenn das nach perfekter Theorie klingen sollte, muss ich sagen, dass ich letztlich doch sehr intuitiv arbeite.

FILMBULLETIN: Der Geschichte von Orlando, der eine Tagesreise in die Vergangenheit macht, fehlt ein gewisser Zug nach vorn. Deine Bilder sind zwar sehr eindrücklich und schön, bleiben aber allzuoft ohne irgendeinen dramaturgischen Zusammenhang. Man



Die Bilder, die Ulrike Ottinger entwirft, stellen sich quer zu unseren Sehgewohnheiten

betrachtet ein Bild - und wartet aufs nächste.

ULRIKE OTTINGER: Mag sein, dass antrainierte Sehgewohnheiten den einen und andern nach neuen Bildern schreien lassen. Meine Filme basieren auf Assoziationsketten, die Sprünge erfolgen mit System. Indem man Dinge zusammenbringt, die man normalerweise nicht miteinander assoziiert, können der Verstand, aber auch die Sinne geschärft werden, für ganz bestimmte Strukturen von Macht.
Ich kenne eine Geschichte von einem Leprahaus, das im Laufe der Zeit sehr unterschiedliche Funktionen hatte, aber immer Obdach für die Unterdrückten war. Das ist ein wichtiges Bild: Die Macht hat ein Haus. Wenn man dieses Haus angreift, setzt man sich zu vielem in Widerspruch, aber nur wenn man es angreift, kann man verhindern, dass immer wieder neu Unterdrückte in dieses Haus kommen.
Aehnlich verhält es sich mit Formen, die Hülle für Inhalte sind. Wenn man die Formen erstarren lässt und nur noch tradierte Formen verwendet, besteht eben die Gefahr, dass man in Worten und Bildern spricht, die nichtssagend sind. Die Entwicklung in den Medien tendiert ganz eindeutig zu einer stark reduzierten Bildsprache - da sind alle Formen von Kulturwiderstand geboten, selbst auf die Gefahr hin, dass man dadurch gewisse Schwierigkeiten bekommt.

FILMBULLETIN: Näherst Du Dich mit Deiner Bildsprache nicht einfach der Malerei?

ULRIKE OTTINGER: Filme bestehen natürlich aus Bildern, hinzu kommt aber der Ton, den ich vor allem kontrapunktisch einsetze. Ich arbeite vorwiegend mit Alltagsgeräuschen, montiere oft sehr unterschiedliche Originaltöne, die manchmal noch zusätzlich

Bild 26 ✓

EINSTELLUNG	DARSTELLER	KOMPARSEN	ORT/ZEIT	KOSTÜM	MASKE	REQUIS
(Totale) Orlando und ~~die~~ 7 Zwerge mit Helena Müller gehen auf den Hügel mit der Säule zu. ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~. Viele Menschen in der Landschaft, die entweder auf den Hügel mit der Säule oder die Stadt zugehen. Um die Säule viele SChaulustige, auf der Säule der Säulenheilige.	Orlando Helena Müller ~~7 Zwerge~~ Galli Säulenheiliger	~~5 Komparsen~~ ~~[illegible]~~ Komparsen (Einheimische) ~~[illegible]~~ ~~+ 4 Frauen~~ ~~[illegible]~~ Säule: Springbrunnen Pfauenimel ~~[illegible]~~ Teufelsberg ~~[illegible]~~ ~~Pfauenimel~~	Morgendämmerung Ausland hügelige Landschaft mit Felsen im Hintergrund mittelalterliche Stadt. Im Vordergrund ein Hügel mit einer Säule. ~~Auvergne~~	Säulenheiliger ~~entweder~~ ~~Religiöser~~ ~~kitschig~~ oder neuzeitliche Verfremdung mit Neon-Herz ~~[illegible]~~ + Stirne Zuschauer: ~~Kontrast zum [illegible] Kostüm des Säulenheiligen~~ Plastik-Umhänge in diesem Plastik verschiedene Turbane + 18	Säulenheiliger ~~Religiöser/wager, lunger~~ ~~[illegible]~~ ~~alternativ~~ → klare Farben blau mit gelb Stirnmaske	
TEXT	**MUSIK/TON**	**GERÄUSCHE**	**TECHN. HILFSMITTEL**	**SONSTIGES**		
	O-Ton + entfernter Stimmengewirr	~~Galli solle Säule verlassen, auf Säule gehen~~ werden		= Neon.		

Schreibtischarbeit und Dreharbeiten: Da Ulrike Ottinger als Autorin jeweils ein genaues Storyboard entwirft, in dem jede Einstellung am Schreibtisch schon vorgezeichnet wird, bleiben ihr Zufälle oder die Notwendigkeit zur Improvisation am

1 Totale Helena Orlando

2 Blick von Säule oben auf Anbeter und ankommende Helena + Orlando – Gesprächsanbeter Orlando's Blick nach oben

3 Schwenk nach oben (subjektiv) Orlando Säulenheiliger bewegt sich öffnet die Augen

4 Adolie Text

Drehplatz weitgehend erspart - "auch was improvisiert wirken mag, wurde sehr genau ausgearbeitet und vorbereitet. Ich habe präzise, bis ins Detail festgelegte Vorstellungen was die Kameraführung oder die Lichtgestaltung betrifft."

verfremdet werden, und verwende den Ton, dem ich ebenso grosse Aufmerksamkeit schenke wie den Bildern, im Grunde fast wie eine Musik.
Der Tonfilm brachte auch den «Dialogfilm» hervor, der sich schliesslich zu diesen Serien entwickelte, bei denen man im Grunde gar nicht mehr hinsehen muss, weil alles verbal präsentiert wird - die absolute Vernachlässigung der Bildsprache! Dabei kann die Bildsprache unter Umständen sogar präziser sein als die gesprochene Sprache. Das ist aber auch eine Frage der Sensibilisierung der Zuschauer: Wer hauptsächlich solche Dialog-Serien gewohnt ist, mag die Feinheiten der Bildsprache leicht übersehen.
Hollywood, so läppisch die Inhalte oft sind, hat wunderbare Filme hervorgebracht - da waren bei Licht, Kamera, Dekor noch echte Künstler am Werk. Da wurde trotz beliebiger Inhalte oft Kunst hergestellt, deshalb sehen wir diese Filme heute noch sehr gern. Das hat sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten aber sehr stark verändert. In der Regel wird das Niveau der Bilder immer schlechter. Tempo und Bewegung haben die Aussagekraft des einzelnen Bildes abgelöst; das Fernsehen hat eine ganz andere Schnittechnik nach sich gezogen, auch Kamerabewegungen werden immer beliebiger eingesetzt - endlose Fahrten werden unter dem Motto gedreht: viel Technik ist gut.
Mich stört es nicht, wenn jemand lange Einstellungen nicht mag. Ich bestehe aber darauf, dass in meinen Filmen ein Bild so lange zu sehen ist, dass man in der Bildtiefe hinter den Protagonisten etwa auch noch den Gasometer erkennen kann. Das ist man sich kaum mehr gewohnt. Dennoch möchte ich, dass der Zuschauer die Bilder in ihrer Komplexität erkennt, und lasse ihm deshalb die dazu notwendige Zeit.

FILMBULLETIN: Viele Symbole, alle möglichen Assoziationsketten machen Bilder aber eben auch beliebig. Deine Bilder sind so vollgepackt, dass man sich leicht in ihnen verliert.

ULRIKE OTTINGER: Auch ich kann meine Filme nicht in jedem Detail interpretieren, aber das muss schon so sein, denn es hat ja keinen Sinn, die Augen zu verschliessen und so zu tun, als ob es nur eine Wahrheit gäbe. Das tun zwar viele Leute, und offensichtlich ist das Bedürfnis nach Klarheit bei den Menschen sehr gross. Dennoch: Wir leben in Unsicherheit, mit Widersprüchen, in einer sehr komplexen Welt, und wenn man künstlerisch, wissenschaftlich oder politisch tätig ist, muss man von der Realität ausgehen.
Ich finde es übrigens viel fatalistischer, wenn man so tut, als ob man mit etwas gutem Willen leicht alles unter einen Hut bringen könnte - leider eine Tendenz von vielen Filmen.

FILMBULLETIN: Hast Du alle Figuren schon im Kopf, wenn Du das Drehbuch schreibst, oder ergeben sich einzelne Szenen erst, wenn Du die Darsteller kennenlernst?

ULRIKE OTTINGER: Es kommt vor, dass ich jemanden kennenlerne, der zwar ganz anders aussieht, als ich's mir ausdachte, aber dennoch ganz genau für die Rolle passt, und es gibt Figuren, die ich bis ins Detail im Kopf habe, ohne dass ich den Menschen je gesehen hätte. Für DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE etwa, den ich im September zu drehen beginne, hab ich noch keinen Hauptdarsteller - er wird sich aber bestimmt finden.

FILMBULLETIN: Improvisierst Du auf dem Drehplatz?

ULRIKE OTTINGER: Ich habe ganz präzise Vorstellungen, was die Kameraführung

Filmförderung: "Und jetzt krieg ich gar nichts mehr! Aber das hat mit Politik zu tun."

oder die Lichtgestaltung betrifft, und das ist alles bis ins Detail festgelegt. Auch Stellen, die improvisiert wirken, sind bei mir immer sehr genau ausgearbeitet und vorbereitet worden.

FILMBULLETIN: Du arbeitest mit Totalen, machst wenig Grossaufnahmen und kaum Kamerabewegungen. FREAK ORLANDO wurde aber vom ZdF co-produziert. Gab's da keine Schwierigkeiten?

ULRIKE OTTINGER: Aerger verursachen eigentlich immer nur Details, wie etwa die «heilige Bartfrau am Kreuz», denn die Verantwortlichen beim ZdF wissen inzwischen natürlich, worauf sie sich mit mir einlassen. Sie zeigen meine Filme ja auch nicht um acht, sondern nach zehn Uhr. Das wirkt sich allerdings auf die Summen aus, die ich von ihnen erhalte - 300'000 Mark war der höchste Beitrag, während andere für ihr erstes Drehbuch, das sie völlig idiotisch realisieren, unter Umständen mit 600'000 rechnen können. Und jetzt krieg ich gar nichts mehr! Aber das hat mit der neuen politischen Situation in Deutschland zu tun. Die Fernsehanstalten haben inzwischen die Wende nach rechts mitvollzogen.

FILMBULLETIN: Innenminister Zimmermann poltert ziemlich und möchte die Filmförderung umpolen ...

ULRIKE OTTINGER: ...in seine und seiner Freunde persönlicher Geschmacksrichtung. Die wollen in Zukunft kein Geld an das deutsche Autorenkino verlieren, sondern einfach mehr Unterhaltung. Ich glaube noch nicht einmal, dass sie echt moralisch empört

"Aerger verursachen eigentlich immer nur Details bei den Verantwortlichen des ZdF."

sind - das ist nur Vorwand, um die Leute hinter sich zu ziehen. Das hat wirtschaftliche Gründe und hängt mit der Veränderung der ganzen Medienlandschaft zusammen. Die BRD wird verkabelt, und sie wittern das grosse Geschäft.

FILMBULLETIN: In der BRD ist das Publikumsinteresse am Kino und speziell am Autorenfilm in den letzten zwei, drei Jahren drastisch gesunken ...

ULRIKE OTTINGER: Nein, das stimmt nach neusten Statistiken überhaupt nicht. Die meisten Kinos haben zwar noch immer Verträge mit amerikanischen Verleihern, und nur einige Programmkinos können regelmässig Autorenfilme zeigen, aber das Interesse am Autorenkino hat nicht nachgelassen. Es gibt einen festen Abnehmerkreis, der mit der Zeit eher noch grösser wird.
Anderseits war früher diese Aufteilung in Kultur- und Unterhaltungsfilm nicht so streng, und es wäre besser, wenn die neuen Filme ohne grosses Gerede in die Kinos gelangten, denn es gibt ja viele Leute, die abstellen, wenn sie den Begriff Kulturfilm nur schon hören, obwohl die unter Umständen spannender sind als irgendein Unterhaltungsfilm.

FILMBULLETIN: Sind die Autoren nicht mitschuldig an dieser Polarisierung? Gerade Du wehrst Dich doch sehr stark gegen die herkömmlichen Fernsehfilme.

ULRIKE OTTINGER: Dieses Problem diskutiere ich nun schon seit 1966. Damals sagte man schon, die Künstler seien schuld - ich hab das damals geglaubt und auch selber noch Plakate gemalt -, doch das ist völliger Unsinn. Schuld hat allein eine völlig ver-

fehlte Kultur- und Unterhaltungspolitik. Die Leute würden in ihren Sehgewohnheiten nie so einseitig trainiert, wenn die Mediengewaltigen auch andere Sachen zulassen würden.
Kultur ist für alle da! Ich mache doch meine Filme nicht für Zielgruppen, ich mache meine Filme für alle Leute und hoffe, dass sie vielen gefallen.
Die Arroganz liegt eindeutig bei den Medien und den Vermittlern, die nicht einmal bereit sind, ein ABC anzubieten. In Amerika ist Film ein Unterrichtsfach, in Deutschland gibt es meines Wissens ganze drei Filmtheoretiker. Da muss man sich nicht wundern, wenn der Film beinahe sowas wie eine unentdeckte Landschaft ist, und man muss sich auch nicht wundern, wenn Leute glauben, sie wüssten alles über Film, bloss weil sie täglich zwei Stunden in die Röhre gucken.
Die Folge von all dem ist, dass jene, die noch lernfähig wären, mit der Zeit auch unfähig werden, sich mit neuen oder ungewohnten Formen auseinanderzusetzen. Die Bedeutung dieser antrainierten Sehgewohnheiten wird sstark unterschätzt. Die Autorenfilmer sind noch die letzten - Dinosaurier vielleicht, die bald aussterben -, die sich an anderes heranwagen und sich auch ständig mit dem Medium auseinandersetzen.

FILMBULLETIN: Lebt aber das Kino nicht von einer breiten Palette, die das Triviale ebenso einschliesst wie das Künstlerische?

ULRIKE OTTINGER: Sicher, aber das Triviale in dieser Palette ist doch schon voll abgedeckt, deshalb ist es ja auch so enorm wichtig, dass man auch die andern leben lässt und sie finanziell unterstützt. Mir persönlich ist völlig egal, ob Film zur Kunst, zur Wirtschaft oder sonst zu was gerechnet wird. Aber diese Diskussionen haben natürlich Folgen: Theater werden als anerkannte Kulturträger subventioniert. Und so wie es jetzt mit der Filmförderung aussieht, läuft alles darauf hinaus, dass das Autorenkino nichts mehr erhalten soll.
Ob da aber 2'000 Meter irgendeines Unterhaltungsfilms oder 2'000 Meter von mir entwickelt werden, bleibt sich wirtschaftlich gleich - im Gegenteil, ich zahle wahrscheinlich sogar noch etwas mehr als grosse Firmen, die Riesenrabatte erhalten. Es stimmt auch sonst nicht, dass ich - was viele immer behaupten - völlig unwirtschaftlich bin. Die Einspielergebnisse meiner Filme liegen prozentual zum Budget bei etwa 60% und damit laut Statistik weit über dem Durchschnitt, während wahnsinnig viel Schrott, den sie produziert haben, überhaupt kein Geld einspielte.

FILMBULLETIN: Während der Berliner Filmfestspiele wurden dieses Jahr über 100 neue deutsche Filme gezeigt, von denen aber die meisten gar nie ins Kino gelangen, sondern sofort auf den Gestellen verschwinden. Da fragt man sich doch nach dem Sinn dieser Totgeburten.

ULRIKE OTTINGER: Es gibt zwar reine Abschreibungsprojekte, aber die haben mit dem Autorenkino nichts zu tun. Jeder Filmautor hat ein vitales Interesse daran, dass sein Film auch gezeigt wird. Obwohl gerade die Filmemacher seit langem sehr stark für die Verleihförderung plädiert haben, gibt es in der Tat noch immer ein Verleihproblem. Dennoch, ich kenne die Filmemacher in Deutschland ziemlich gut und darf sagen: wir arbeiten alle sehr hart.

Das Gespräch mit Ulrike Ottinger führte Roger Graf

Das Drehbuch «FREAK ORLANDO, Kleines Welttheater in fünf Episoden erzählt von Ulrike Ottinger» ist zusammen mit Fotos aus dem Film und andern Materialien 1981 im Medusa Verlag Berlin erschienen und im Buchhandel erhältlich.

PSYCHO II
von Richard Franklin

Verlorene Unschuld

PSYCHO II beginnt mit dem berühmtesten Mord in der Filmgeschichte. Janet Leigh wird unter der Dusche in Bates' Motel brutal von einem schemenhaft weiblichen Wesen erstochen. Die Wirkung, welche diese «Duschszene» auch heute noch hat, ist verblüffend. Selbst wenn man über die Entstehungsgeschichte dieser virtuos montierten Sequenz bis ins Detail informiert ist, erweist sie sich auch nach wiederholtem Sehen noch als packend. Sieben Tage lang hat Alfred Hitchcock damals an den siebzig Einstellungen gedreht, die nun fünfundvierzig Sekunden lang das Auge berauschen. Was Hitchcock an präzise gewählten Einzelheiten vorgibt, setzt sich im Kopf des Zuschauers zu einem beeindruckend sinnlichen und furchtbaren Ganzen zusammen. Glaubt man Janet Leigh splitternackt zu sehen, so wurde in Wirklichkeit, was man eh nicht sieht, sicherheitshalber auch noch gedoubelt; verspürt man das neurotisch zwanghafte Zerfleischen des Opfers als besonders brutal, so kann hier versichert werden, dass das mechanisch zustechende Messer dem Körper in Wahrheit nie sehr nahe kommt.
Verblüffend ist auch die Wirkung der Sequenz, die sie als Vorspann zu einem Film hat, der zweiundzwanzig Jahre später in Eastmancolor gedreht wurde. Der Mord wird hier zum Dokument, das Schwarz/Weiss macht ihn authentisch, und die makabere Schlussfolgerung dieses Ausflugs in die «Realität der Illusion» ist klar: Janet Leigh starb 1960 unter der Dusche. Die Geschichte von Norman Bates erscheint uns realer als manches filmische Dokument, und so ist es auch weiter nicht erstaunlich, dass Bates nach zweiundzwanzig Jahren wieder zurückkehrt in unser Leben - und in unsere Alpträume. Hitchcock, der sich nicht um die Wahrscheinlichkeit seiner Geschichten gekümmert hat, wurde so zu einem der Produzenten neuer Wirklichkeit, die sich nahtlos ins reale Leben integrieren lässt.

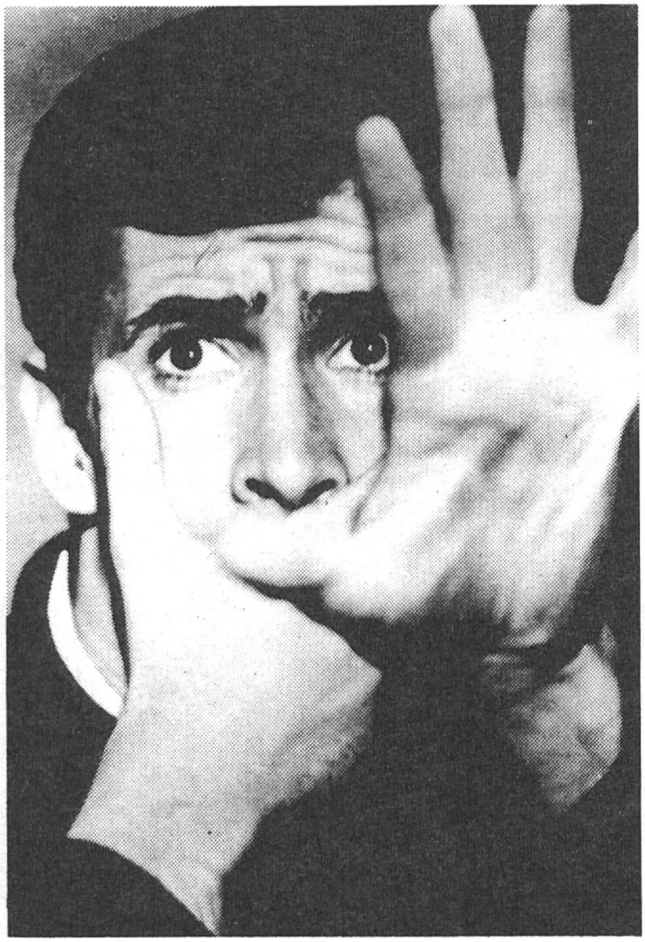
Richard Franklin hat den Versuch gewagt, Hitchcocks Fabel weiterzuspinnen; und er zieht sich noch erstaunlich gut aus der Affäre, mit einem Film, der trotz Zitaten und Plagiaten überraschend eigenständig ist und Lust macht auf eine Wiederholung - denn Franklin schliesst mit seinem PSYCHO II den Kreis: was

zweiundzwanzig Jahre danach beginnt, endet da, wo Hitchcocks PSYCHO einst begonnen hat.

Psychothriller ...

PSYCHO II ist kein Remake, sondern eine Fortsetzung. Die Ausgangsidee ist dabei von zwingender Originalität; der Film beginnt nicht da, wo Hitchcock seinen Helden verliess: er beginnt in der Gegenwart. Norman Bates (wiederum Anthony Perkins) ist gealtert, sein Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik hat Spuren hinterlassen, Bates ist ein Mann mit Vergangenheit, ein alter Bekannter, dessen Rückkehr ins zivile Leben uns nicht kalt lassen kann. Die ersten Einstellungen nach dem Vorspann zeigen dann auch eine Gerichtsszene, in welcher Bates die Heilung attestiert wird, zeigen auch Lila Crane (auch sie wiederum dargestellt von Vera Miles), die Schwester der Ermordeten, die vehement gegen die Resozialisierung des Massenmörders Bates eintritt.
Regisseur Franklin und Drehbuchautor Tom Holland spielen zu Beginn gekonnt mit den Erwartungen des Publikums. Wir sind hin und her gerissen: wir sind Bates Verbündete, kennen seine Vorgeschichte und empfinden Sympathie für den leidenden Bates, der sich nur mühsam wieder zurechtfindet, der gegen Argwohn und Vorurteile seiner Umwelt kämpft, aber sich seiner Heilung offensichtlich nicht so ganz sicher ist; andererseits spüren wir ein geiles Verlangen nach neuen Gewalttaten, wünschen uns den Nervenkitzel herbei, den Hitchcock so brillant zu inszenieren wusste. Mit einer Rückblende in Bates' Kindheit, jener Schlüsselszene, welche den kleinen Norman auf dem metallenen Türknauf an Mutters Zimmertür visualisiert, oder einer Duschszene, welche den Zuschauer zum Voyeur und heimlichen Messerstecher werden lässt, wird der Augenblick, in dem das Morden von neuem losgeht, zwar sehr schön hinausgezögert, das Unvermeidliche aber muss dann zwangsläufig enttäuschen, denn keine noch so grosse Brutalität kann die Fantasie des Zuschauers übertreffen. Die Momente des *suspence* werden - nachdem Franklin zu Beginn einige schöne Beispiele gelungen sind - rarer. Der Zuschauer wird in die Rolle des Detektiven gedrängt, das berühmte «Whodoit», das Hitchcock als tragendes Element für seine Filme immer ablehnte, rückt zusehends in den Mittelpunkt, intellektuelles Gespür muss die ausbleibenden Emotionen aufwiegen.

22 Jahre Unterschied:
Anthony Perkins als Norman Bates



Was folgt, sind Szenen des Schreckens. Was bei Hitchcock evoziert wurde, wird hier knallig inszeniert - etwas gar blutig und brutal. Der «Verlust an Stil» (Martin Schaub) dürfte aber auch damit zusammenhängen, dass das Genre des Thrillers, wie auch der Zuschauer, seine Unschuld verloren hat. Die zunehmend groteske Allmacht der Massenvernichtungsmittel führte zu ganz andern, neuen Aengsten, welche die lustbetonten, erotischen Thrills - wie sie ein PSYCHO noch 1960 vermittelte - um ein Vielfaches übertreffen. Die in den vergangenen Jahren veranstalteten Blut- und Gedärmeorgien in den «Brutalos», welche die Fantasie der Zuschauer mehr prügeln als herausfordern, sind wohl nichts anderes als pervertierte Thriller in einer pervertierten Welt des atomaren Schreckens. Bezeichnenderweise verschmolzen die Genres Thriller und Horrorfilm in den siebziger Jahren immermehr. Der Thriller mit realistischem Hintergrund (was mit der Wahrscheinlichkeit der Story nichts zu tun hat!) wurde paradoxerweise in einer Welt des ständigen Thrills unglaubwürdig. Das märchenhaft synthetische Grauen der Maskenbildner allein bot noch eine Fluchtmöglichkeit für die kalkulierbare zweistündige «Lust an der

Auch Vera Miles wiederum als Lila Crane / Das Genre des Thrillers hat, wie auch der Zuschauer, seine Unschuld verloren: die groteske Allmacht der Massenvernichtungsmittel führte inzwischen zu realen Aengsten, die jene des Kinos um ein Vielfaches übertreffen

Angst». Der Filmthriller alten, klassischen Stils erinnert eigentlich nur noch an unschuldigere Zeiten.
Mag sein, dass ein Kino der Andeutungen, eine Rückkehr zur Unschuld gewissermassen, den Thriller vor dem Niedergang bewahren könnte. Dazu wären aber risikofreundliche Produzenten nötig, welche nach dem Motto *»weniger ist mehr»* die modischen Blutlachen aufwischten, und natürlich nicht zuletzt Regisseure, welche die unzähligen, arg verstümmelten Leichen im Schrank beliessen und dafür atmosphärische Spannung erprobten.

... und schwarze Komödie

Richard Franklin hat sich da ganz offensichtlich nicht so recht entscheiden können. Den Hitchcock hat er zwar sehr gründlich studiert, davon zeugen viele Zitate und Kamerapositionen, die Franklin direkt übernommen hat, aber auch viele Einstellungen, die Hitchcock als geistigen Vater verraten. Doch so ganz ist ihm PSYCHO II nicht gelungen: Das prallvolle Drehbuch, in das etwas gar viel hineingepackt wurde, ist für einen Thriller reichlich kompliziert. Dies trifft vor allem für den zweiten Teil zu, der in einer sich überstürzenden Abfolge von scheinbarer Enträtselung mit immer neuen Kehrtwendungen - eine Mutter ersetzt die andere - schon beinahe eine Parodie des originalen PSYCHO darstellt und am Schluss ganz nach den Gesetzen einer schwarzen Komödie funktioniert. Während bei Hitchcock Spannung, Erotik und Humor - «für mich ist PSYCHO ein ausgesprochen komischer Film» (Hitchcock) - fliessend ineinander übergehen und zu einer Einheit verschmelzen, wirkt bei Franklin vieles aufgesetzt und übertrieben. PSYCHO II ist kein komischer, aber ein grotesker Film - eigentlich ist es ein Film in zwei Teilen, die sich gegenseitig aufheben.
Grotesk ist das Finale, wo Bates seine echte Mutter mit der Schaufel erschlägt und wieder soweit ist wie vor zweiundzwanzig Jahren. Die Verwirrung ist total: besser haben den makaberen Spass auch THE LADYKILLERS nicht zustande gebracht.

Fernsehkrimis und eine blaue Lagune

Richard Franklin, ein Australier, der eine amerikanische Filmschule besuchte, dann in Australien als Regieassistent an einer Fernsehkrimi-Serie arbeitete und bald schon deren Regisseur wurde, ist einer der ungezählten angloamerikanischen Regisseure, die ihr Handwerk vorerst in Routineproduktionen lernten. Ein Umstand, der sich in seinem Kinoerstling bemerkbar macht, denn PSYCHO II ist von hervorragender handwerklicher Qualität.
Mit Alfred Hitchcock verbindet Franklin folgende hübsche Geschichte: Als junger Student arrangierte Franklin an seiner Filmhochschule eine Hitchcock-Retrospektive. Um die Rechte für die Vorführung von ROPE zu erhalten, schrieb er an Hitchcocks Büro. «Eines Morgens wurde ich dann ins Büro gerufen, um einen Anruf entgegenzunehmen. Die Stimme auf der andern Seite war unverkennbar. Er sagte: 'Guten Morgen Mister Franklin.' Ich war damals erst 19 Jahre alt und total geschockt. 'Wir würden uns riesig freuen, wenn Sie mit uns Studenten reden und diskutieren würden', sagte ich zu ihm. Er war damit einverstanden, und ich teilte die Bühne mit meinem Idol, da ich die Diskussion über seine Filme leitete.» Bald darauf erhielt Franklin auch eine Einladung zu den Dreharbeiten von TOPAZ.
Franklin, der auch den kindlich-romantischen Kassenknüller THE BLUE LAGOON produzierte, ist mit seinem ersten Kinofilm ein grosses Wagnis eingegangen. Hitchcock, dieses «Denkmal der Filmkunst» herauszufordern braucht Mut. Franklin hat an diesem «Denkmal» gerüttelt, ohne Schaden anzurichten. Das «Denkmal» hat den Hitchcock-Jünger aber auch nicht erschlagen.

Roger Graf

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Richard Franklin; Drehbuch: Tom Holland; Kamera: Dean Cundey; Musik: Albert Whitlock.
Darsteller (Rollen): Anthony Perkins (Norman Bates); Vera Miles (Lila Crane); Meg Tilly (Mary); Robert Loggia (Dr.Raymond); Dennis Franz (Toomey); Hugh Gillin (Sheriff Hunt); Claudia Bryar, Robert Alan Browne, Ben Garlington, Tim Maier, Jill Carroll.
Produktion: Universal-OAK, Hilton A.Green; Executive Producer: Bernhard Schwartz; USA 1982, 113 min; Verleih: CIC, Zürich.

Jetzt beginnen wir zuerst einmal mit der Arbeit!

Am Freitag, den 30.September erfolgt die offizielle Eröffnung des Filmpodium-Kinos mit Ansprachen und einem Filmprogramm für geladene Gäste; Samstag/Sonntag, 1./2.Oktober werden - allen Interessierten gratis zugänglich - von 11 bis 23 Uhr Filme gezeigt, die einen Querschnitt durch das künftige Angebot des Städtischen Kinos repräsentieren; und am Montag, den 3.Oktober 1983 wird dann das erste normale Programm gestartet. Soviel steht nun fest, nachdem innert der gesetzten Frist keine Einsprachen gegen die Beschlüsse von Stadt- und Gemeinderat der Stadt Zürich betreffend einen dreijährigen Versuchsbetrieb eines Filmpodium-Kinos (Städtisches Kino) im «Studio 4» erfolgt und diese Beschlüsse damit rechtskräftig geworden sind.

FILMBULLETIN: Wie fühlt sich der Leiter des Städtischen Kinos jetzt, da endlich die konkrete Programmplanung anläuft?

BERNHARD UHLMANN: Eigentlich aufgestellt - endlich. Ich leite nun das Filmpodium bereits seit 1971, und schon damals versuchten wir eigene Räumlichkeiten für unsere Vorführungen zu finden. Wenn man also 12 Jahre lang mit mehr oder weniger Nachdruck hinter einer Sache her war, dann stellt sich schon ein etwas eigenartiges Gefühl ein, wenn sie dann plötzlich Wirklichkeit ist. An meiner Arbeit wird sich allerdings nur ändern, dass sie umfangreicher wird - statt dass ich pro Monat ein paar Filme irgendwo in Untermiete zeigen kann, werden es jetzt im Filmpodium-Kino halt zwischen zwanzig und dreissig Filme sein.

FILMBULLETIN: Wie beurteilst Du selber das Projekt «Studio 4» - nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Träume und die andern Pläne, die es einmal gab?

BERNHARD UHLMANN: Viele Leute haben das Projekt kritisiert, es als Sparkino bezeichnet, aber wenn wir nur weitergejammert hätten, dass die Vorlage nicht optimal sei, dann hätten wir auch in weiteren zehn Jahren noch kein eigenes Kino.
Als Kino finde ich das «Studio 4» besser als das im gescheiterten Projekt vorgesehene «Piccadilly», weil es mehr Sitzplätze, und vor allem weil es ein geräumiges Foyer hat. Man

darf auch nicht ganz vergessen, dass dieses Kino - das 1948 eröffnet wurde und eines der schönsten Kinos in diesem Stil ist - wahrscheinlich eingegangen wäre, wenn es nicht die Stadt übernommen hätte.
Weil auch geschrieben wurde, dass im «Studio 4 Projekt» vieles abgestrichen worden sei, muss ich um so mehr betonen: Was Programm und Angebot des Filmpodium-Kinos betrifft, wird alles *haargenau* so gemacht, wie wenn das «Piccadilly» zustande gekommen wäre - das Filmangebot bleibt dasselbe, die Programmstruktur bleibt dieselbe. Es sind mehrere Vorführungen pro Tag vorgesehen und Dokumentationen, die zu unsern Programmen erstellt werden; es werden Regisseure eingeladen - wenn dieser Posten im Budget etwas kleiner ist, so bleibt denkbar, dass sich Sponsoren für solche Veranstaltungen finden -, und auch die Zusammenarbeit mit andern Institutionen wird im vorgesehenen Rahmen erhalten bleiben. Wir haben inzwischen im «Studio 4» noch einen Raum entdeckt, wo man einen Schneidetisch unterbringen und ein kleines Archiv einrichten kann. Ausserdem hat sich auch schon jemand gefunden, der uns einen Schneidetisch überlässt. Somit bleibt eigentlich das einzige, was gegenüber dem «Piccadilly» definitiv wegfällt, ein zusätzlicher Visionierungsraum, der sicher zur Belebung des Betriebs im städtischen Kino beigetragen hätte. Aber jetzt beginnen wir mal mit der Arbeit in diesem Versuchsbetrieb, und dann wird man ja sehen können, wie das läuft.
Was den «Traum eines Filmhauses» betrifft, so scheint es mir sinnvoller, an zwei, drei kleinere «Filmhäuser» zu denken als an ein riesengrosses, wo einfach alles aus der Filmszene untergebracht werden muss, und auch daran arbeiten wir, obwohl da bestimmt erst längerfristig etwas zu realisieren sein wird.

Ich möchte aber noch etwas anderes klarstellen: Es ist nicht zutreffend, dass die Stadt nun für die Produktionsförderung von Filmen weniger Mittel zur Verfügung stellt als bisher, wie auch geschrieben wurde. Der Filmförderungskredit von 100'000 Franken wird zwar auf 50'000 Franken reduziert, steht nun aber voll für Aktivitäten, die nicht direkt mit dem Städtischen Kino zu tun haben, zur Verfügung - also insbesondere für die Produktionsförderung. Bisher flossen 60'000 bis 70'000 Franken dieses Kredits ins Filmpodium, der Durchschnitt der Produktionsförderung der Stadt Zürich lag in den letzten Jahren sicher nicht wesentlich über 20'000 Franken, in den Jahren des Zürcher Filmpreises waren es jeweils gut 30'000 Franken. Jetzt stehen im Prinzip 50'000 Franken zur Verfügung, also mehr als bis anhin. Ausserdem ist im Gemeiderat eine Einzelinitiative hängig, welche - falls sie positiv entschieden wird - der Stadt plötzlich ziemlich viel höhere Beträge, sowohl für die Produktionsförderung wie auch fürs Städtische Kino, in die Hände gibt. Und im übrigen wird durch das Städtische Kino nicht zuletzt und in Einklang mit der Konzeption schweizerischer Filmförderung auch die Abspielmöglichkeit für solche Filme vermehrt gefördert.

FILMBULLETIN: Welche Veränderungen werden im Kino bis zur Neueröffnung noch vorgenommen, und wie wird es mit Deinen Mitarbeitern aussehen?

BERNHARD UHLMANN: Im Kino werden nur die Bühne vergrössert und die vordersten paar Sitzreihen entfernt, um etwas Platz zu gewinnen für Podiumsdiskussionen, Referate, allfällige Pressekonferenzen und dergleichen. Dagegen wird die Projektion oben in der Kabine völlig erneuert. Stummfilme etwa sollen (stufenlos regulierbar) in der jeweils richtigen Geschwindigkeit vorgeführt werden können. Neu hinzu kommen Super8 und 16mm Projektion - wahrscheinlich ist sogar auch eine Doppelbandprojektion noch möglich.
Die bisherigen Mitarbeiter und das Personal, Operateur, Kassiererin des Kinos bleiben. Den neuen Posten des stellvertretenden Leiters wird ab November Rolf Niederer übernehmen, der zurzeit noch als Filmkritiker und Redaktor bei der «Neuen Zürcher Zeitung» beschäftigt ist. Hinzu kommen wird auch eine neue Sekretärin.

FILMBULLETIN: Lasst Ihr Euch eine neue Bezeichnung, einen Namen für die «städtische Spielstelle» einfallen?

BERNHARD UHLMANN: Dazu besteht keine Absicht, es wird wohl *»Filmpodium-Kino im Studio 4»* heissen. Das Filmpodium ist seit zehn Jahren ein Begriff, und auch das «Studio 4» hatte als Kino lange Jahre einen guten Namen.

FILMBULLETIN: Um auch noch auf, sagen wir, «das Fleisch am Knochen» zu kommen: mit welchen Programmen wird im Oktober der Betrieb gestartet, und in welcher Form werden sie präsentiert?

ZOOM
Film • TV • Radio

Die interkonfessionelle Medienzeitschrift im handlichen A5-Format, mit einer Fülle von aktuellen Informationen über die Welt der Medien auf 40 Seiten pro Ausgabe und 24mal pro Jahr. Medienfachleute schätzen die Sachkompetenz. Die übrige Leserschaft auch. ZOOM-Kenner würdigen das überlegte Urteil, den weiten Interessenhorizont und die Berücksichtigung weltanschaulicher Werte. ZOOM – Film • TV • Radio fasst zusammen, verdichtet, schafft Überblick und Transparenz. Für wenig Geld schöpfen Sie aus jahrzehntelanger Erfahrung.

Verlangen Sie eine Probenummer oder ein Abonnement.

☐ ab sofort für 1 Jahr Fr. 48.–*
☐ ab sofort für ½ Jahr Fr. 26.–*
☐ Probenummer

* Studenten und Lehrlinge erhalten eine Ermässigung

Genaue Adresse _____

_____

Unterschrift _____

Einsenden an: ZOOM, Postfach 1717, 3001 Bern

BERNHARD UHLMANN: Vorgesehen ist ein Programmraster mit jeweils bestimmten Filmen, die zu bestimmten Zeiten laufen. Einzelheiten arbeiten wir noch aus, sie können auch von Monat zu Monat etwas variieren, aber es wird ein Monatsprogramm geben, aus dem ersichtlich ist, wann was läuft. Ein Handicap werden für einige Zeit noch Bauarbeiten sein, die in der unmittelbaren Nähe des Kinos ausgeführt werden und ziemlich grossen Lärm verursachen. Deshalb beginnen wir unter der Woche zunächst wahrscheinlich mit der ersten Vorstellung erst am späteren Nachmittag. Denkbar sind die Spielzeiten 5, 7, 9 und Samstag/Sonntag eine vierte Vorstellung um 3 Uhr sowie eine Nocturne am Freitag- und Samstagabend.
Wie oft ein Film gespielt wird, möchte ich nicht generell festlegen. Sicher wird es Filme geben, die nur einmal gezeigt werden; in der Regel werden sie wohl einmal, in einzelnen Fällen aber auch bis zu fünfmal, vielleicht, wiederholt werden - das soll sich schon auch etwas nach «Angebot und Nachfrage» richten, wobei es aber niemals unsere Aufgabe sein kann, irgendeinen Film kommerziell auszuwerten.
Für den Oktober ist die Uebernahme der Naruse-Retrospektive, die schon am Filmfestival von Locarno gezeigt wurde, geplant. Auch das Länderprogramm mit brasilianischen Filmen, das in Locarno lief, wollen wir wiederholen. Vorgesehen ist ferner ein weiteres offizielles Länder-Austauschprogramm, das zehn neuere ungarische Filme nebst einer Retrospektive mit acht Filmen von Pal Sandor umfassen wird. Dann wollen wir eine Reihe von Shakespeare-Filmen zeigen, welche die Hamlet-Inszenierung von Benno Besson am Schauspielhaus sinnvoll ergänzen soll. Ein Programm von Schweizer Filmen stellen wir in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Filmzentrum zusammen, und einige sehr rare alte Filme, die uns der Filmhistoriker und -sammler William K.Everson zur Verfügung stellt, werden unser erstes Monatsprogramm abrunden. Die Nocturne wird zunächst mit einem Programm von Cinemascope-Filmen bestritten, die an die Einführung von Cinemascope vor nunmehr dreissig Jahren erinnern soll.

Da dies eigentlich schon viel zu viele Filme für einen einzigen Monat sind, wird die eine oder andere Reihe also auch noch in den November hineingezogen werden, wo einstweilen schon ein Programm mit indischen Filmen, das in Zusammenarbeit mit den beiden Filmstellen der Hochschule durchgeführt wird, vorgesehen ist. Und dann soll auch eine umfassende Retrospektive mit den Filmen von Fritz Lang angefangen werden, die sich über mindestens zwei Monate hinziehen wird.

FILMBULLETIN: Wird es Schwerpunkte in der Zusammenarbeit mit andern Institutionen geben, bei der Filmbeschaffung einerseits und bei der Durchführung der Veranstaltungen anderseits?

BERNHARD UHLMANN: Was sich im Verlauf der letzten Jahre eingespielt und bewährt hat, soll weitergeführt und allenfalls intensiviert werden, sowohl was das eine, wie auch was das andere betrifft. Darüberhinaus aber sind alle, die in Zusammenarbeit mit dem Filmpodium-Kino ein Filmprogramm zeigen wollen, herzlich zu dieser Zusammenarbeit eingeladen. Gerade kürzlich kam eine Anfrage von der städtischen Koordinationsstelle für Ausländerfragen, die Ende Oktober einen Aktionstag durchführen und dazu im Filmpodium-Kino eine Reihe von Schweizerfilmen zeigen möchten, welche das Thema Gastarbeiter behandeln; mit der Reihe Shakespeare-Filme werden wir zum ersten Mal sehr eng mit dem Zürcher Schauspielhaus zusammenarbeiten.

FILMBULLETIN: Denkt der Leiter des Filmpodium-Kinos bereits daran, dass dieses Kino nach rund zweieinhalbjähriger Versuchsphase vor eine Volksabstimmung muss?

BERNHARD UHLMANN: Nein, jetzt beginnen wir zuerst einmal mit der Arbeit.
Generell aber finde ich diesen Versuchsbetrieb gerade deshalb sinnvoll, weil wir dabei sehen werden, wie es läuft, wieviel Geld für solch einen Betrieb benötigt wird - das wird uns dann auch in die Lage versetzen, nach zweieinhalb Jahren den Zürcher Stimmbürgern eine fundierte Vorlage zu unterbreiten.

Das Gespräch mit Bernhard Uhlmann
führte Walt R.Vian

filmbulletin 131

September 1983 / 25.Jahrgang Heftpreis sFr. 3.-

Filmbulletin 129 / eins / die Erste
film-aktiv Bern: **Suche nach neuer Filmvermittlung** 3

MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE von Nagisa Oshima
Opfer kleingläubiger Rechthaberei 5

Don Luis und der Tod in diesem Garten
Leuten ins Auge schneiden 12
Luis Bunuel: Kleine Filmografie 22

FREAK ORLANDO von Ulrike Ottinger
"Ich mache doch meine Filme nicht für Zielgruppen!" 23
Gespräch mit Ulrike Ottinger 24

Filmbesprechung:
PSYCHO II von Richard Franklin 34

Filmpodium-Kino im Studio 4
Gespräch mit dem Leiter des Filmpodiums, Bernhard Uhlmann
"Jetzt beginnen wir zuerst einmal mit der Arbeit!" 38

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Commercio Movie AG, Cinema International Corporation, Film Kollektiv, Zürich; Monopol Pathe Films, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Oesterreichisches Filmmuseum,Wien. Titelblatt: Ryuichi Sakomoto in MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE

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,Roger Graf; Gestaltung:Leo Rinderer-Beeler, COBRA-Lichtsatz:Silvia Fröhlich/Unionsdruckerei Luzern; Druck und Fertigung: Unionsdruckerei AG, Luzern.

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

... in eigener Sache

Wir wissen, dass wir die Geduld der Abonnenten von filmbulletin - Ihre Geduld, lieber Leser, liebe Leserin - des öftern arg auf die Probe stellen. Wir tun dies aber nicht aus Lust und Laune oder gar aus schierer Bösartigkeit, sondern weil wir noch immer glauben, dass sich über kurz oder lang ein Weg finden muss, unsere Hefte so zu präsentieren, wie wir uns eine richtige Filmzeitschrift vorstellen. Und weil wir noch immer glauben, dass dieses Ziel unsere Anstrengungen, aber schon auch manchmal die Strapazierung Ihrer Geduld und Solidarität wert ist.
Wir möchten Sie aber mit Ihrer Geduld und Solidarität nicht einfach «im trockenen sitzen lassen». Darum, und nicht um zu jammern reden wir auf dieser Seite in der einen oder anderen Form auch immer wieder von den kleinen und grösseren Problemen mit unseren Heften - eh bien.
Es soll uns recht sein, wenn die kleinen Schritte, die wir zur Verbesserung unserer Hefte machen, dem Leser nicht weiter ins Auge springen und vom Abonnenten höchstens am Rande registriert werden. Druckverfahren, Papierqualität, Spaltenbreiten oder gar Schriftgrösse und Zeilenabstand brauchen nun wirklich nicht des Lesers Sorge zu sein, auch wenn er als erster von ihnen betroffen wird. Könnten wir Mitarbeiter zur Ausarbeitung eines Konzepts für eine Null-Nummer freistellen, so würde die normale Produktion von filmbulletin natürlich auch nicht solchen «Testläufen» unterliegen - Ihre Geduld dadurch nicht auf die Probe gestellt. Aber wir haben eben noch nicht einmal Mitarbeiter, die sich ausschliesslich mit der Herstellung der normalen Hefte beschäftigen können. Und jeder Schritt, den wir wagen, könnte der letzte werden, weil wir den Ausgleich zwischen Mehrkosten und Mehreinnahmen mit vollem Risiko kurzfristig «schon einmal» gefährden - gerade auch, um Ihre Geduld möglichst bald einmal nicht länger strapazieren zu müssen.
Wer die Möglichkeit hat, weil er entsprechend lange Abonnent ist und sich die Hefte fein säuberlich aufgehoben hat, ein Heft von 1979 mit dem vorliegenden, etwa filmbulletin Nummer 106 mit 131, zu vergleichen, dem wird der Unterschied dann doch recht augenfällig. Immerhin dies - denn seit damals arbeiten wir konsequent auf unser Ziel, 'ne richtige Filmzeitschrift zu machen, hin. Wobei der für uns grösste und schwierigste, von Aussenstehenden aber wohl am wenigsten registrierte Schritt zwischen den Nummern 128 und 129 lag, der die Umstellung auf ein einheitliches Druckverfahren brachte. Nach der in Heft 130 angekündigten, aus 'betriebstechnischen' Gründen eingelegten Pause geht es nach einem weiteren kleinen Schritt wieder «mit voller Kraft voran»: zwei Nummern sollten es dieses Jahr eigentlich noch werden.
Die Entwicklung zwischen Nummer 106 und 131 zeigt, so meinen wir, dass wir einen längeren Atem haben, als uns auch schon zugetraut wurde - ein wenig Geduld von seiten unserer Abonnenten aber wird dennoch und für einige Zeit noch von nöten sein.

Walt R.Vian

AZ 8023 ZÜRICH

**Wer filmbulletin liest,
hat mehr vom Kino!**