

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 25 (1983)  
**Heft:** 132

## 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>**

Kino in Augenhöhe

# filmbulletin



Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

filmbulletin Heft Nummer 132

# filmland presse

Europas größte Buchhandlung für Filmliteratur

**Filmland Presse, Inh. H.K.Denicke, Aventinstr. 4, D-8000 München 5**

Die inzwischen größte Filmbuchhandlung der Welt befindet sich in München: auf 300 qm<sup>2</sup> Ladenfläche finden Sie mehr als 14 000 verschiedene Filmbücher, sowie zahllose Filmplakate, -programme und -zeitschriften. Im Verlag der Filmland Presse ist jetzt in diesen Tagen neu erschienen:

## **Internationale Filmbibliographie 1982**

Damit liegt der dritte Band dieses Jahrbuchs der Filmliteratur vor. Enthalten sind über 1600 Neuerscheinungen des Jahres 1982 zum Thema Film, nach Sachgebieten gegliedert, sowie ein ausführlicher Index. Der gebundene Band kostet bei Vorauszahlung DM 25.00 zzgl. Versandkosten DM 3.50. (Bei Lieferung gegen Rechnung zum Buchhandelspreis von DM 39.00). Band 1 und 2 der Internationalen Filmbibliographie sind noch lieferbar!

## **Das Filmjahr 1982/83**

'Das konkurrenzlose Handbuch für jeden Kinofan' (Stern). In diesem aktuellen Lexikon sind alle Filme enthalten, die jetzt neu in den Kinos und im Fernsehen laufen, oder auf Video erhältlich sind. Die ersten drei Bände "Filmjahr '79, '80/81, '81/82" sind noch lieferbar. Jeder Band (ca. 400 S.) ist reich illustriert und kostet DM 39.00 zzgl. Versandkosten DM 3.50.

Für alle Freunde der Filme von François Truffaut! Im Verlag der Filmland Presse sind drei seiner schönsten Filme in Buchform erschienen:

- Jules und Jim** (Filmtext mit 32 Bildtafeln) DM 19.80 (+ DM 3.00 Versand)  
**Fahrenheit 451** (Dieser Band enthält neben Filmtext und 32 Bildtafeln auch das komplette Drehtagebuch) DM 29.80 (+ DM 3.00 Versand)  
**Die letzte Metro** (Filmtext, 32 Bildtafeln) DM 29.80 (+ DM 3.00 Versand)

## Empfehlenswerte Neuerscheinungen aus unserem Sortiment:

- All About Alfred - Hitchcock-Bibliographie** Ein vollständiger Wegweiser zur Literatur über den größten Filmregisseur! DM 28.00 (DM 3.50 Versand)  
**Buster Keaton: Der Augen-Blick des Schweigens** von Robert Benayoun (Albumformat, zahlreiche Illus., Filmographie) DM 58.00 (DM 3.50 Versand)  
**Orson Welles** Enthält einen einsichtsvollen Text von Maurice Bessy und zahlreiche, zT seltene Photos (Albumformat) DM 48.00 (DM 3.50 Versand)  
**Kubrick** von Michel Ciment Sicher das schönste Buch über Kubrick! (Farbig und schwarzweiß ill., Albumformat) DM 48.00 (DM 3.50 Versand)

Fordern Sie unseren Lagerkatalog an! (DM 5.00 in Briefmarken oder auf Postscheckkto. Mchn 12288-809 / Schweiz und Österreich: fügen Sie 5 internationale Antwortscheine bei!) oder besuchen Sie unsere Buchhandlung.

Lieferung nur gegen Vorauszahlung!

# *Marx-ismen!*



*Do I want your money?  
Suppose George Washington's soldiers  
had asked for money?  
Where would this country be today?*

*Groucho Marx in COCOANUTS*

**ZÜRICH**

Voranzeige  
 Filmpodium der Stadt Zürich  
 und  
 Kath. Filmkreis Zürich präsentieren  
**Filmmarathon Raoul Walsh**  
 Freitag bis Sonntag 2. - 4. Dezember 1983 zum erstenmal nun im «Filmpodium-Kino» im Studio 4

Voranzeige:  
**Retrospektive Leo T. Hurwitz**  
 Anfang Dezember im Filmpodium-Kino; der Autor von **DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED** wird für eine Veranstaltung anwesend sein. (Kleine Hurwitz-Filmografie in *filmbulletin* No. 125)

**FILMPODIUM-KINO**

Das Filmpodium bringt monatlich eine acht Seiten starke Programm-Zeitschrift heraus, die im Studio 4 gratis aufliegt. Interessenten erhalten sie auch regelmässig zugestellt, wenn sie ihre Adresse beim Filmpodium, Stadthaus, Postfach, 8022 Zürich hinterlassen.

Kurzhinweise:  
**Indische Filme**  
 2.-10.11. und 14.-22.11. insbesondere in der 1. Periode **COMPANY LTD** und **THE BIG CITY** von Satyajit Ray (in Zusammenarbeit mit der Kulturstelle der Studentenschaft der Uni Zürich)

**Brasilianische Filme**  
 ab 14.11. werden brasilianische Filme aus dem Länderprogramm gezeigt, das am Filmfestival von Locarno lief.  
 Fortgesetzt werden im November ferner die Reihen: **Shakespeare und Film**, **Ungarische Filme**, **Neuer Schweizer Dokumentarfilm** sowie **Bürger und Staat: Un cinéma civique?**

**30 Jahre Cinemascope**  
 Nocturne jeweils Freitag und Samstag um 23h: **HEAVEN KNOWS, MR. ALLISON**, John Huston; **MANHUNT**, Henry Hathaway; **COMPULSION**, Richard Fleischer und **LET'S MAKE LOVE**, George Cukor - richtig, der mit Marilyn Monroe und Yves Montand.

**WINTERTHUR**

Technorama  
**Ausstellung «Kino: Geschichte der bewegten Bilder»**  
 Realisiert von der Cinémathèque Suisse. Ab 1. November

**ZÜRICH**

Filmclub Xenix  
**Kleine Nagisa Oshima Retrospektive**  
**NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN**; **TAGEBUCH EINES SHINJUKU-DIEBES**; **TOD DURCH ERHÄNGEN**; **DIE RÜCKKEHR DER TRUNKENBOLDE**; **DIE ZEREMONIE** im November

**Cinema alba**  
 Vierzig Filme in dreissig Tagen  
 Ein Filmfestival aus Anlass des 25jährigen Bestehens als Kino, welches das alba am 15.11. feiert.

**AJM**

**Visionierungstag**  
 9.11.83 in Zürich: Zu den verschiedensten Themen, die in Schule, Jugendgruppe und Erwachsenenbildung diskutiert werden können, während sechs Stunden eine Auswahl neuer 16mm Filme. Weitere Auskunft und Anmeldung  
 Tel 01/242 18 96

**Neue Filme im 16mm Verleih 1983**  
 Der Katalog der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) nennt in alphabetischer Reihenfolge ca. 200 Filme mit Inhaltsangabe, Daten, Verleiher, Preis und umfasst eigentlich alle neueren in der Schweiz verfügbaren 16mm Filme. Bezug zum Unkostenpreis von Fr. 9.-  
 AJM, Postfach 4217, 8022 Zürich

**GENF**

C.A.C. Voltaire  
**Cinéma Français des années 30**  
 Jeden Dienstag bis auf weiteres im Rahmen eine «ciné-club cinéma français. 8.11. CAFE DE PARIS, Georges Lacombe; LA REGLE DU JEU, Jean Renoir

**WOHLEN**

**Filmklubprogramm 1983/84**  
 Einmal im Monat, jeweils um 20.30h im Kino Rex, werden in dieser Saison noch bis 11. April Filme wie **THE LADYKILLERS**, **COAL MINERS DAUGHTER**, **DER MANN AUS EISEN**, **LA DENTELLIÈRE** oder **THE FRENCH LIEUTENANTS WOMAN** gezeigt. (Infos: Dieter Kuhn, Rigistr. 10, 5610 Wohlen)

**BADEN**

Filmkreis Baden zeigt in der Reihe  
**Film am Sonntag**  
 Jeweils 17 Uhr im Studio Royal (ab 6.11.) **SWEET MOVIE**, Dusan Makavejev; **WHAT?**, Roman Polanski; **MONTY PYTHON 'LIFE OF BRIAN'**, Terry Jones; **BETWEEN THE LINES**, Joan Micklin Silver und **CARNAL KNOWLEDGE**, Mike Nichols.  
 Leute aus der Region, die das Filmkreisprogramm regelmässig zugestellt erhalten möchten, senden ihre Adresse an: Filmkreis, Geissbergstr. 13, 5400 Ennetbaden.

**BASEL**

Le Bon Film  
**Retrospektive Leo T. Hurwitz**  
 ebenfalls Anfang Dezember 1983. Initiiert wurde die Retro durch die Filmkritikerin Verena Zimmermann, die auch an einer Dokumentation arbeitet, die Le Bon Film aus Anlass der Retrospektive herausgeben wird.

**PS**

Wenn Zürich hier ein Übergewicht hat, so deshalb, weil da die Informationen vorliegen. Gerne bringen wir auch vermehrt Hinweise auf Filmveranstaltungen in andern Städten. Die Informationen müssen allerdings vier bis sechs Wochen vorher bei uns eingehen.

**FILMBULLETIN**  
 Postfach 6887  
 CH-8023 Zürich

Redaktion:  
 Walt R. Vian

Mitarbeiter:  
 Walter Ruggie  
 Roger Graf

Korrespondenten:  
 Norbert Grob, Berlin  
 Michael Esser, Berlin  
 Reinhard Pyrker, Wien

Kolumne:  
 Wolfram Knorr

Gestaltung:  
 Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:  
 Silvia Fröhlich und  
 Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:  
 Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von:  
 Filmbüro SKVV, Cactus Film, Bruno Hubschmid, Rolf Lyssy, Bernard Lang AG, Filmcooperative, Zürich; Sadfi SA, Parkfilm SA, Alpha Films SA, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne.

Abonnemente:  
**FILMBULLETIN** erscheint ca. sechsmal jährlich.  
 Die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 4.-  
 Das Abonnement kostet im Jahr sFr. 22.-  
 Solidaritätsabo. sFr. 30.-

Ausland:  
 zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb in Berlin:  
 Michael Esser  
 Vertrieb in Wien:  
 Reinhard Pyrker

Preise für Anzeigen auf Anfrage.  
 Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

 Herausgeber:  
 Katholischer Filmkreis Zürich

# filmbulletin

Heft Nummer 132 / November 1983

Preis Fr. 4.-

Wir freuen uns, Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, das «neue» filmbulletin vorstellen zu können, und hoffen, dass auch Sie am neu gestalteten Heft im grösseren Format Gefallen finden - dass Ihnen filmbulletin jetzt noch besser gefällt.

Wir haben uns zu diesem Schritt entschlossen, weil wir nicht länger nur von einer Filmzeitschrift träumen und reden wollten. Mehr können wir von uns her eigentlich nicht mehr tun. Jetzt wird sich zeigen müssen, ob filmbulletin erwünscht ist.

Sicher ist diese Ausgabe noch nicht «der Weisheit letzter Schluss»; eine Zeitschrift hat sich von Nummer zu Nummer und mit jeder Ausgabe neu zu bewähren. Das Spektrum der Themen und das Gewicht der Beiträge dürfte erst im Rückblick auf einen längeren Zeitraum deutlich werden. Wir sind aber optimistisch, das mit diesem «Probelauf», dieser Nullnummer angedeutete und in Aussicht gestellte Versprechen einlösen zu können.

Filme - so unsere Überzeugung - finden nicht nur am Tage ihrer Premiere statt. Zusammenhänge sind uns wichtig. Es wird uns hier nie nur um neue und neuste Filme gehen - Filme, die im Kino «abgespielt» sind, werden von uns nicht automatisch «abgeschrieben». Dennoch werden wir uns in künftigen Ausgaben bemühen, Filme möglichst dann vorzustellen, wenn sie in den Kinos laufen (Beiträge zu den neuen Filmen von Truffaut, Bresson, Bergmann und Woddy Allen mussten aufs nächste Heft verschoben werden). Sobald nach ein, zwei Nummern das Neue Gewohnheit geworden ist, die Abläufe bei der Herstellung wieder eingespielt sind, wird das auch leichter möglich sein.

Sollten wir gut gelaunt und fröhlich den Eindruck erwecken, als wären wir «über den Berg», so kann hier versichert werden, dass dies nicht der Fall ist - im Gegenteil! Wir haben nur die Grenze des Möglichenscheinenden und Machbaren noch *einmal* weiter hinaus gezwängt, nichts weiter. Moralische, ideelle und materielle Hilfe ist weiterhin dringend erforderlich, sofern die Stellung gehalten werden soll.

Wir freuen uns deshalb auch ganz besonders, dass wir Gelegenheit erhielten, den Mitgliedern der Gesellschaft Schweizerisches Filmzentrum filmbulletin Nummer 132 als Probenummer zu überreichen. Den Mitarbeitern des Schweizerischen Filmzentrums, welche dies möglich machten, sei auch an dieser Stelle ganz herzlich gedankt.

Walt R. Vian

Filmpodium-Kino im Studio 4  
**Retrospektive Mikio Naruse**

6

Kino in Augenhöhe



GLUT von Thomas Koerfer

**In der Stille des Wirbelsturms**

9

Werkstattgespräch mit Thomas Koerfer

„zum Teil baut

**man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle**

14

Ton ab, Kamera läuft

Zur Entstehung von

TEDDY BÄR von Rolf Lyssy

**Satirische Komödie zur Filmkrise**

**fünfeinhalb**

20

Blickpunkt Kino

BREATHLESS von Jim McBride

**Alles oder nichts - das Leben als comic Trip**

26

THE OUTSIDERS von Francis Ford Coppola

**Tragisches Märchen - „one from the heart”**

28

L' ETE MEURTRIER von Jean Becker

**Schöner Körper - Gequälte Seelen**

30

IN THE KING OF PRUSSIA von Emile de Antonio

**Schwerter zu Pflugscharen**

32

filmbulletin Kolumne

**Von Wolfram Knorr**

34

Titelbild: Katharina Thalbach in GLUT

## Retrospektive

**Mikio  
Naruse**

## Sichtbar gemachter Dritter



Er hat 87 Filme realisiert in der Zeit zwischen 1930 und 1967, und dennoch konnte in der westlichen Welt bis vor kurzem kaum jemand ernsthaft behaupten, den japanischen Regisseur Mikio Naruse (1905 - 1969) und sein Lebenswerk auch nur annähernd zu kennen. Es ist mit das Verdienst des Internationalen Filmfestivals von Locarno, dass dieser Name nun ins filminteressierte Bewusstsein gerückt wurde und dass vor allem jetzt die Möglichkeit besteht, in Zürich, Lausanne und Genf einer ganzen Reihe seiner Filme begegnen zu können. Verglichen mit der Bilder-Musik-Orgie MERRY CHRISTMAS MR.

LAWRENCE, die besoffen macht, ohne anzuregen, faschistoid gegen das Faschistoide anzurennen versucht, verglichen mit diesem neusten Film des Herrn Oshima, wirken Naruses Filme wohltuend ehrlich, erstickt das Anliegen nicht im formalen Guss. Setzt man ihn andererseits aufs Podest zu den beiden andern «Grossen» des japanischen Kinos seiner Tage, Yasujiro Ozu (1903 - 1963) und Kenji Mizoguchi (1898 - 1956), mit denen zusammen Mikio Naruse ein eigentliches Triumvirat bildete, so wird er «bloss» der kleine Dritte bleiben, der zwar die grösste Anzahl Filme realisiert hat, aber weder formal noch inhaltlich den

anderen zwei das Wasser reichen kann. Dies soll nun aber nicht heissen, dass eine Entdeckungsreise sich nicht lohnte.

Hatte Yasujiro Ozu, mit dem Naruse über Jahrzehnte hinweg eng befreundet war, sich ohne klaustrophobische Aengste den vielfältigen Aspekten der japanischen Familie genähert, ihre Mechanismen in ein formales Abbild gerückt, war die Welt in Kenji Mizoguchis Filmen offen, wenn auch bestimmt durch die Schicksals-Idee, so spielen sich Naruses Dramen in seltener Enge ab. Naruses Geschichten drehen sich, gespiegelt am Schicksal der Frauenfiguren, um die Familie des niederen Mittelstandes. Aber im Gegensatz zu Leuten wie Kinoshita und Ozu bestärkt er in seinen Filmen die Familie nicht, er verdammt sie vielmehr als beengende Schicksalsgemeinschaft. Wichtig sind ihm dabei der Gegenwartsbezug und der soziale Aspekt, aber Naruse bleibt weit entfernt vom realen Touch der Filme Mizoguchis, der sehr viel konzentrierter Frauenschicksale Japans an den Pranger der Leinwand stellte. Für Naruse bleiben sie stärker Spiegel denn Angriffsfläche.

Japans Kino kennt, dies sei hier wieder einmal in Erinnerung gerufen, grob gesehen zwei Themen-Muster, die je wieder Unterkategorien aufweisen: Dem »Jidai-Geki« werden all jene Werke zugeordnet, die historischen Ursprungs sind (am bekanntesten die Samurai-Filme), während man als »Gendai-Geki« die Gegenwartsfilme bezeichnet. Zu ihnen gehören nun die »Shomin-Geki«, die Yasujiro Ozu 1929 mit seinem KAISHAIN SEIKATSU (DAS LEBEN EINES ANGESTELLTEN) begründet hat, eine Art häusliches Drama, wie es in der Folge immer wieder zentral im japanischen Film auftaucht. Das «Shomin-Geki» widmet sich dem Leben der unteren Mittelklasse-Mehrheit, dem ökonomischen Fundus des japanischen Wirtschaftswunders. «Shomin» sind die «Leute wie du und ich», Figuren, die in Filmen von Ozu und Naruse, aber auch jenen zahlreicher anderer Japaner wie Gosho, Shimazu, Toyode, Kinoshita, die Redenden der Schweigenden Mehrheit werden, einzig und allein dadurch, dass die Filmregisseure ihre Geschichten erzählen, dass sie sich damit aus der unüberschaubaren Masse herauschälen. Mikio Naruse blickt mit seiner Lupe Kamera hauptsächlich in dieses Milieu, hinein in den nachgestellten Alltag dieser Klasse. Das beginnt 1930 mit einer er-

sten Reihe kurzer stummer Filme, von denen der achte in der Chronologie, der 1931 entstandene KOSHIBEN GANBARE, zu jenen gehört, die jetzt auch bei uns gesehen werden können. Zusammen mit den beiden weiteren Stummfilmen KIMI TO WAKARETE und YOGOTO NO YUME, beide 1933 entstanden (in Japan dauerte die Stummfilmzeit länger an!), gehört dieser achtundzwanzigminütige Film zu den schönsten Entdeckungen der ganzen Retrospektive. Auffallend sind bereits zu dieser Zeit Naruses Bewegung der Kamera, mit der er teils recht gewagt sich auf die Leute zubewegt, seine Verwendung von bildverändernden Hilfsmitteln wie Zerrspiegel oder die rasante Montage etwa in KIMI TO WAKARETE. Sehr oft arbeitet Naruse assoziativ, schneidet über kleine Details von einer Szene auf die andere oder verschiebt seine Schärfe erzählerisch in die Tiefe des Bildes. Zwangsläufig scheinen die stummen Bilder stärker herausgefordert zu haben als die späteren vertonten, wo sich plötzlich ein grosser Teil der Geschichte auf die gesprochene Ebene verschiebt. In seiner Stummfilmzeit geht Naruse viel stärker von herrlichen Bildern aus, skizziert in wenigen Strichen präzise und gezielt die Figuren seiner kleinen Familiengeschichten, die oft mit Arbeitslosigkeit zu tun haben und an der Grenze zur Armut angesiedelt sind.

In OTOME-GOKORO SANNIN SHIMAI, seinem ersten Tonfilm, arbeitet er zwar immer noch mit Spiegeln, umreisst das Stadtleben am Anfang in einigen Schwenks, schafft er durch seine auch bei stehenden Figuren durchgezogene tiefe Kameraposition eine Art eigenständigen Fernostrealismus, doch wirkt bereits dieser erste Tonfilm Naruses recht theatralisch, fast kammermispelhaft. Da erinnert er an die Pioniere des japanischen Kinos, die um 1903 herum ihre ersten Studios und Abspielstellen eröffneten und sich sehr stark unter den Einfluss des Theaters und seiner dramatischen Künste stellten. Erst in den zwanziger Jahren wurde der Handlungsablauf reduziert und die gezielt eingesetzte Bildgestaltung durch Leute wie Mizoguchi ins Zentrum gesetzt. Ein Stückweit mag die Tatsache, dass Mikio Naruse seit Jahrzehnten auch in seiner Heimat als «der japanischste aller Regisseure» angesehen wird, die Rezeption seiner Filme auf die Dauer erschweren, aber andererseits ist Ozu mit dem gleichen

Attribut behaftet, ohne dass sich je diese Ermüdung beim Betrachten seiner Filme einstellte. Dies weist doch darauf hin, dass noch andere Gründe mit ihre Rolle spielen müssen.

Naruses Variationen aus dem Alltagsleben des einfachen Japaners sind auf die Dauer zu wenig variantenreich. Zu regelmässig blendet er über ein paar in der Regel unbelebte Strassenaufnahmen hinein in seine Bühnenhaft wirkende Geschichte, zu regelmässig beginnt es zu regnen, wenn die Geschichte ihre grösste Finsternis erreicht. Dennoch kann ein Gewitter sich stark emotional auswirken, etwa im 1952 entstandenen INAZUMA, dem der Blitz auch gleich den Titel verliehen hat. INAZUMA ist im selben Jahr entstanden wie der bis anhin wohl bekannteste Film Naruses, OKASAN (DIE MUTTER) - ein Wort, das man kaum mehr vergisst, wenn man sich ein paar Beispiele aus dem Schaffen Naruses angeguckt hat. INAZUMA erscheint mir als einer der ausdrucksstärksten Filme der zweiten Periode Naruses, da er den Ekel vor der männlichen Gesellschaft wieder bild- und szenentüchtig umgesetzt zu vermitteln vermag. Wenn eine der drei Schwestern nach der Schlägerei zwischen einem Liebhaber und ihrem Bruder zur zweiten sagt, «die Männer sind ekelhaft», und die andere befindet, «wie Biester», so hat Naruse dies zuvor äusserst anschaulich zu vermitteln verstanden. Es ist dieser Film, in dessen Verlauf Naruse den ihm tendenziell nahestehenden Mizoguchi erreicht, der in seinen Geschichten immer wieder nachgewiesen hat, dass den Frauen in seinem Land die Fähigkeit zu Lieben genommen worden ist. Es braucht viel, bis die dritte Schwester Kiyoko in INAZUMA sich loslösen kann aus ihrem Elternhaus, und ob sie die angedeutete Befreiung in ihrer neuen Umgebung findet, bleibt offen - offen wie so vieles am Ende der Geschichten Mikio Naruses. Den Schluss überlässt der Japaner zumeist dem Zuschauer, der die Geschichte in der eigenen Fantasie, mit den eigenen Wünschen auch zu Ende führen kann. Dieses hat somit die Möglichkeit, «happy» zu sein oder eben nicht.

Neben der verdienstvollen Organisation, der Ermöglichung dieser wichtigen Begegnung mit einem wenig bekannten japanischen Filmautor, leistete das Locarneser Festival auch Pionierarbeit im Bereich der Filmliteratur. Bis vor kurzem war zu Mikio Naruse noch kein Buch in

einer westlichen Sprache greifbar - Buchers Enzyklopädie des Films nennt noch nicht einmal den Namen dieses unbestritten bedeutsamen japanischen Regisseurs. Durch die in französischer Uebersetzung vorabgedruckte Herausgabe einer «Monographie» der Amerikanerin Audie E. Bock über *Mikio Naruse*, erschienen in der Reihe *Editions du Festival International du Film de Locarno*, ist auch diese Lücke geschlossen worden. Leider bleibt die Publikation allerdings ein kleines Trostpflaster, beschränkt sich Bock doch auf ein paar wenige einführende Worte zur Filmwelt Naruses und bestreitet den Hauptteil des Buches mit der kommentierten Filmographie des Regieautors, wobei die Inhaltsangaben streckenweise zu wünschen übrig lassen und man beispielsweise im ganzen Buch vergeblich Ausschau halten wird nach persönlichen Lebensdaten Naruses oder nach einem Index. Besser als gar nichts, muss man sich sagen, denn vorderhand ist auch noch nicht mit der Originalversion des Buches zu rechnen, so dass man sich mit diesem zumindest filmographisch umfassenden Werk zufrieden geben muss.

Walter Ruggle



Audie E. Bock:  
**Mikio Naruse**

Un maitre du cinéma japonais. Introduction à l'oeuvre et filmographie commentée. Traduit de l'américain par Roland Cosandey et André Kaenel. Herausgegeben aus Anlass der Retrospektive Mikio Naruse am 36. Internationalen Filmfestival Locarno (5. - 14. August 1983) in der Editions du Festival international du film de Locarno, in französischer Sprache. 270 Seiten, zahlreiche Fotos. Erhältlich im Fachbuchhandel zu sFr. 24.-

DAS **CINEMA alba** FEIERT AM  
15. NOVEMBER 1983 SEIN 25 JÄHRIGES BESTEHEN ALS KINO.

VOM 1. - 30. NOVEMBER FINDET IM **alba**  
EIN FILMFESTIVAL STATT, BESTEHEND AUS  
EINEM INTERESSANTEN PROGRAMM UND VERSCHIEDENEN ATTRAKTIONEN ...

ÜBER 40 FILME IN 30 TAGEN.

ZU SEHEN SIND: Film im Film in THE STUNTMAN ... JERRY LEWIS ... HEAVEN CAN WAIT von und mit Warren Beatty, das kein Remake der gleichnamigen Lubitsch Komödie ist ... Visconti's Camus Verfilmung LO STRANIERO ... Richard Burton als BECKET und Peter O'Toole als King Henry II ... F. Scott Fitzgerald's GREAT GATSBY mit Robert Redford und Mia Farrow ... Richard Gere in DAY'S OF HEAVEN ... der Cecil B. DeMille Monumentalfilm SAMSON AND DELILAH ... BORSALINO mit Belmondo und Delon ... Dustin Hoffman (Tootsie) in LITTLE BIG MAN im Alter von 0 - 121 ... Bogdanovich's PAPER MOON ... Joan Blondell neben Travolta und Olivia Newton-John in GREASE I ... Francis Ford Coppola presents GODFATHER II ... Bogey in CASABLANCA und AFRICAN QUEEN ... Ginger Rogers und Fred Astaire in TOP HAT ... Hitchcock's NOTORIOUS mit Cary Grant und der Bergman ... Capra's ARSENIC AND OLD LACE noch einmal mit Cary Grant ... und andere KLASSIKER ... sowie GUERRE DES BOUTONS ... HIROSHIMA MON AMOUR ... L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD ... Hesse's STEPPENWOLF ... WENN KATELBACH KOMMT ... Bergman's SZENEN EINER EHE ... DAS GEFRORENE HERZ von Xavier Koller ... HAROLD AND MAUDE ... Jane Fonda nicht mit Aerobic sondern Eros-fiction als BARBARELLA von Roger Vadim aus dem Jahre 1967 ... und ... und ... und ...

GENAUES PROGRAMM LIEGT AUF IM **CINEMA alba**  
UND FILMPODIUMKINO IM STUDIO 4, DER BILLETZENTRALE DES  
VERKEHRVEREINS ZÜRICH (BIZ) AM WERDMÜHLEPLATZ UND IST ZU  
ERFAHREN ÜBER TELEFON 01 252 60 60 .

**CINEMA alba** ZÜRICH

ZÄHRINGERSTRASSE 44 AM CENTRAL

SCHWEIZERISCHES FILMZENTRUM  
TEXTE ZUM  
SCHWEIZER FILM

# **MAX HAUFLE**

---

Der Maler, Schauspieler, Filmautor und Regisseur

220 S., br., über 140 Photos, Fr. 19.80

Mit Beiträgen von Richard Dindo, Martin Heller,  
Yvonne Höfliger und Martin Schlappner.  
Redaktion: Bea Cuttat und Mathias Knauer

---

## *TRANSATLANTIQUE*

172 S., br., zahlr. Photos, Fr. 19.80

Enthält: Drehbuch (mehrsprachig) mit deutscher  
und französischer Uebersetzung, Filmkonzeption  
sowie ein Gespräch von Martin Schaub mit  
Hans-Ulrich Schlumpf.



Der Köhler nutzt das Feuer zum Guten - macht Kohle, die den Menschen auch wärmt. Andere benutzen das Feuer, um Eisen zu schmieden, aus dem Waffen hergestellt werden.

Prometheus, der den Göttern das Feuer stahl und zur Erde brachte, ermöglichte durch seine Tat die Kultur - diese Kultur hat allerdings auch Tötungsinstrumente hervorgebracht.

Thomas Koerfer

GLUT von Thomas Koerfer

# **In der Stille des Wirbelsturms**

Der neue Spielfilm von Thomas Koerfer lässt sich auf verschiedene Arten angehen oder zusammenfassen. Das ist eine Folge seiner Vielschichtigkeit. Die barocke Schwere und Vielgestaltigkeit: bei einem Visconti würde man sie selbstverständlich erwarten, bei Koerfer (noch) nicht unbedingt.

GLUT erzählt - um eine erste Zusammenfassung anzudeuten - die Geschichte von zwei Kindern, die sich als Erwachsene wiedertreffen. Es sind gegensätzliche Kinder: Andres, der Knabe, fürchtet das Feuer; Anna, das «Teufelsmädchen» dagegen, hat keine Angst vor der glühenden Kohle, die ihr der Köhler zuwirft - «die kann das anfassen». Er ist selbstzerstörerisch, sie (über)lebenstüchtig, er Schweizer, sie Ausländerin. Der wohlbehütete Knabe vereinsamt im eigenen Heim; das vom Leid geprüfte Mädchen findet selbst in der Fremde sofort Zuneigung und Vertrauen (Internierter, Andres' Grossvater, eigentlich auch Köhler). In dieser Verkürzung riecht das leicht nach Klischee - aber es ist die vornehmste Eigenschaft des Kinos, «Klischees» mit Leben zu füllen, Glaubwürdiges allgemeinverständlich zu transportieren.

### **Erinnerungen einer Polin an Kinderjahre in der Schweiz**

Sie beginnen mit einer Off-Stimme, die gleich beim ersten Bild nach dem Vorspann - die Umrisse einer herrschaftlichen Villa zwischen den entlaubten Bäumen durch einen winterlichen Park gesehen - mit fremdarti-

gem Akzent zur Erzählung anhebt: «Es heisst, im Zentrum des Wirbelsturms herrsche tiefe Stille.»

Die benannte Stille wird spontan mit der Stille im winterlichen Park assoziiert, und das ist auch so gewollt. Es wird sich herausstellen, dass Hanna, eine polnische Journalistin, welche in der Schweiz auf eine Demonstration militärischer Stärke, eine Weherschau stösst und auf einer Pressekonferenz mit kritischen Fragen einen kleinen Wirbel verursacht, weil sie sich darüber wundert, dass ein Land, das den Krieg nicht miterlebt hat, den Krieg so ernsthaft proben kann, die Erzählerin ist. Rund vierzig Jahre früher war sie als Kind, damals Anna gerufen, schon in der Schweiz. Wie sie herkam, bleibt angedeutet: jedenfalls während des Zweiten Weltkriegs aus einem Transport ins Konzentrationslager entkommen in die tiefe Stille der vom Sturm umbrandeten Friedensinsel Schweiz. Als Flüchtlingskind wurde sie aufgenommen in die besondere Stille des winterlichen Parks und der Fabrikanten-Villa Korb, vorwiegend um die Schuldgefühle der egozentrischen Mutter zu besänftigen, die dadurch Andres zur langersehnten Gefährtin verhalf.

Später taucht die Erzählerin auch im Bild auf. Am Flughafen kommt sie an, bezieht ein Zimmer in der Stadt, geht mit einem Filmteam in die Pressekonferenz der Militärs, spürt da, mehr als sie ihn zunächst wahrnimmt, Andres: «Nun war ich wieder im Zentrum des Wirbelsturms.»

Hanna Drittel: «Dass ihr, die ihr den Krieg nicht wirklich miterlebt habt, ihn weiterhin spielt, das kann, das will



ich nicht begreifen.» Andres Korb: «Auch wir haben unsern Krieg gehabt.» - «Nein, das stimmt nicht. Ihr habt euch den Frieden erkauft.»

Man kann die beiden Zeitebenen des Films, 1943 und 1983, Vergangenheit und Gegenwart, als gegenläufige, sich gegenseitig durchdringende Keile betrachten: die Gegenwart weitet sich zunehmend aus und setzt sich gegen die Vergangenheit durch, bis sie am Schluss die Vergangenheit weggewischt hat - mindestens formal, denn Bilder der Vergangenheit tauchen zunehmend weniger und gegen Ende des Films nicht mehr auf. Hanna Ditttel, der Polin, bleibt schliesslich keine Musse zur Erinnerung mehr: die Gegenwart erfordert ihre ganze Kraft.

### **Ein Haus kann auch eine Falle sein**

Villa Korb, Heim des Unternehmers Korb, François Korb, Leiter und Besitzer der Prometh-Werke. Ausserdem im Haus leben Claire Korb, seine Frau, Albert Korb, sein jüngerer Bruder, Oberst Wettach, sein Schwiegervater, und Andres, sein Sohn; das Personal: Chauffeur, Köchin sowie Antonia, das italienische Dienst- und Kindermädchen.

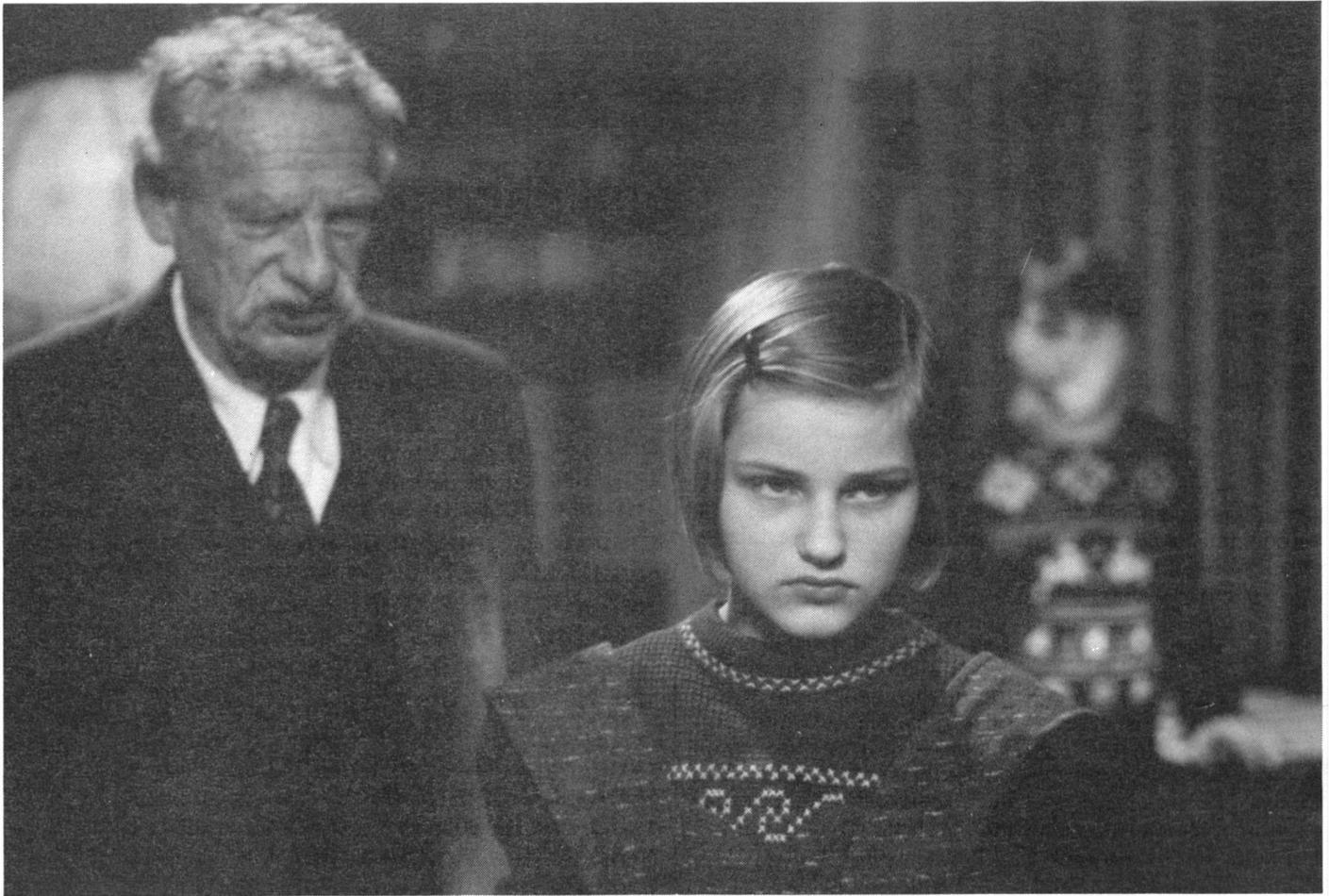
Die Villa Korb ist nicht nur Heim, sondern auch oder vor allem Treffpunkt der erlauchten Gesellschaft. Die Zeiten, in denen in der Villa keine prunkvollen Empfänge inszeniert werden, sind so eisig still, dass sie der Film weitgehend aussparen kann. Andres spielt mit den Bleisol- daten und seinem Bär oder streift mit dem Hund durch

die umliegenden Wälder. Claire und Albert verlustieren sich im gemeinsamen Liebesspiel. Wettach hat einen Stammplatz in der Küche zum Zeitunglesen beim Roten und eine Kammer geprägt von Zeichen gelebten Daseins. Korb ist nur ab und zu mal geschäftlich zu Hause, und wenn er noch etwas Zeit abzweigen kann, dann für ein Schäferstündchen mit dem Dienstmädchen.

«Stell dir vor, während du weg warst, hatten wir hier Krieg», lallt die betrunkene Claire ihrem Gatten entgegen, der verletzt aus seiner Fabrik zurückkehrt, auf die während der Nacht einige Bomben niedergingen. Der Lärm, den sie verursachten, war auch in der Villa zu vernehmen gewesen, weshalb sich die Mutter - ohne dass ganz klar geworden wäre, wer wem nun die Angst nehmen soll - zum Sohn ins Bett legte und endlich feststellte, dass sie ihr Kind nicht versteht, eigentlich auch keinerlei Beziehung zu ihm hat.

Andres sträubt sich gegen Vaters Erwartung und Anspruch, endlich ein echter Korb zu werden. Er wehrt sich passiv, mit Tötungsfantasien, in denen auch die Eifersucht auf Vaters Beziehung zum Kindermädchen mitschwingt. Andres zwingt sich aber so emotionslos still zu bleiben, dass er einen Wirbelsturm der Tagträume entfachen muss, um mit seinen Gefühlen fertig zu werden. Aus dem Teddybärchen, das Vater in der Badewanne ersäuft, wird in der Fantasie der ergeben beschützende Bär, Freund und Gesprächspartner, der diesen Vater in Stücke reisst. [Der Grund, weshalb daneben noch ein rächender und beschützender Adler in Erscheinung tritt, «ist der, dass er aus meiner Fantasie





entsprungen ist, der Bär mag vielleicht etwas logischer sein» (Koerfer).]

Im Grossvater hätte Andres ein Vorbild für ein anderes Leben. Doch die Falle muss zugeschnappt sein, denn als Hanna Andres wiedertrifft, erkennt der Zuschauer, dass Vater und Sohn vom selben Darsteller personifiziert werden, so ähnlich ist Andres seinem Vater geworden - so deutlich weiss sich die Vergangenheit in der Gegenwart zu behaupten.

### **Dramaturgie der obstruierten Empfänge**

Die weitaus umfangreichere Vergangenheitsebene lässt sich auch als eine Abfolge von Empfängen zusammenfassen, als Drama in drei Empfängen bezeichnen, welches die Auseinandersetzung zwischen einem Opportunisten und einem Opponenten zur Darstellung bringt.

1. Akt. Empfang des deutschen Botschafters in der Villa Korb. Der Junge, der nach dem Eintreffen der Gäste etwas verdreckt von einem seiner Streifzüge durch die Wälder zurückkommt, wird möglichst diskret abgeschoben. Der Grossvater, bei dem Andres Zuflucht sucht, empfindet dies als Zumutung, kramt seine Uniform hervor und stellt den Jungen wie er ist dem Ehrengast vor, nicht ohne die Gelegenheit zu nutzen, auch seine Meinung vom Dritten Reich kundzugeben. Der Unternehmer Korb sieht sich zur Rechtfertigung genö-

tigt, dass er die Deutschen nur mit Waffen beliefere, damit der absehbare Zusammenbruch schliesslich noch gründlicher ausfalle.

2. Akt. Empfang des englischen Botschafters in der Villa Korb. Der Grossvater entführt seinen langjährigen Freund der erlauchten Gesellschaft, damit er sich anhöre, was ein kleines Polenmädchen, das jetzt im Hause wohnt, von seinen traumatischen Erlebnissen in Worte fassen kann. Da diese Unterhaltung Berichte des englischen Geheimdienstes über die Konzentrationslager bestätigt, verabschiedet sich der Botschafter vorzeitig mit der Erklärung, dass er nicht länger für die Sicherheit der Prometh-Werke garantieren könne, obwohl diese doch auch die Engländer mit Waffen beliefert.

3. Akt. «Parallel»-Empfang des Generals in der Villa Korb (gleichzeitig ist auch ein aus dem Internierungslager entfloherer Pole, den die Kinder vor seinen Verfolgern in die Gevierte des Grossvaters gerettet haben, in der Villa «zu Gast»). Wieder wird ein Empfang des Unternehmers gestört. Noch muss der Flüchtlinge in der Villa sein, denn da verlieren die Hunde der Verfolger seine Spur. In der leisen Verwirrung und allgemeiner Ungewissheit, was überhaupt vor sich geht, verabschiedet sich ein unbekannter Oberst vom General und entschwindet zwischen den Gästen. Draussen hat man den Schatten einer Gestalt an den Gebäulichkeiten entdeckt. Zurufe, das aussichtslose Unterfangen aufzugeben, fruchten nichts. Korb, besorgt um die Sicherheit des Generals, schieisst den vermeintlichen Polen vom Dach. Die Zuspitzung hat fast shakespearsche Dimension:

Waffenproduzent erschießt Schwiegervater - «erledigt unbewusst sein Alter Ego, um das bohrende Gewissen zu beschwichtigen».

«Wir hatten einen Sieg errungen, doch um welchen Preis», kommentiert die Erzählerin das Geschehen. Da bricht auch einiges zusammen. Anna muss weg. Andres - wohl auch vom Tod des Grossvaters einschneidend verletzt - greift auf seinen Freund, den Bären zurück, setzt die kleine Welt seiner Bleisoldaten in Brand. Alles andere wird vom Film ausgespart. Doch jeder weiss, damals stand die Welt in Flammen, das Dritte Reich brach zusammen. Man darf auch vermuten, dass das gesellschaftliche Leben in der Villa Korb zusammenbrach. Korb kann seine Gäste nicht zurückhalten, auch wenn er es mit einem verzweiferten Aufschrei versucht: «Nein, bleiben Sie doch. Gehen Sie doch noch nicht fort. Es ist ihm nichts passiert! Wir wollen auf sein Wohl trinken. Antonia, bringen Sie Champagner!»

### **Parabel der Unabänderlichkeit**

Die Ereignisse wirken allerdings fort in der Gegenwart, die Erinnerung an die Vergangenheit macht es bewusst. In den Figuren Hanna und Andres setzt sich auch die Auseinandersetzung zwischen Opportunist und Opponent fort.

«Man denkt, ein Haus sei nur ein Haus, aber es kann auch eine Falle sein», formulierte Hanna kurz nachdem sie mit ihrer Erzählung anhub. Aus dem Jungen, mit dem sie einem Polen auf der Flucht half, ist, als sie ihm wiederbegegnet, der Unternehmer Korb geworden: cooler, technokratischer, auch gleichgültiger und unzufriedener als sein Vater. François Korb war noch fassbar, vom Typus Unternehmer, der sich vor seine Arbeiter hinstellen und seine Verantwortung glaubwürdig machen kann; der Unternehmer Andres Korb würde in der Masse unauffällig untergehen, seine Macht ist scheinbar unaufdringlich, sein Einfluss undurchsichtig und seine Verantwortung deshalb schwerlich auszumachen. Hanna weiss, dass Andres auf «der anderen Seite» steht, obwohl sie es kaum zu spüren bekommt. Wenn Andres Hannas Wort vom «Haus als Falle» aufgreift, dann ist dies die resignierte Einsicht, die gar nichts zu ändern vermag. Und wenn er ihr zu bedenken gibt, dass viele von den Menschen, die Hanna in ihrem verbissenen Kampf gegen das zerstörerische Waffenpotential schützen möchte, möglicherweise, wie er selbst, gar nicht an diesem ihrem Leben hängen, dann ist das der bare Zynismus, der sprachlos machen muss.

Was sich bei den beiden Kindern andeutungsweise schon abzeichnet, zeigt sich bei den beiden Erwachsenen in deutlicher Ausprägung. Das muss nachdenklich stimmen, weil GLUT diese Entwicklung als beinahe unabänderliche nahelegt - dies auch nachvollziehbar und weitgehend einsichtig macht.

Was also - so kann man sich da fragen - ist da an grundlegender politischer Veränderung im Verlaufe eines Menschenlebens machbar, wenn so viel an «Wiederholung von individuellem Leben» stattfindet: und wie?

Walt R. Vian



Thomas Koerfer (geb. 23. März 1944)

#### Daten zum Film:

Regie: Thomas Koerfer; Drehbuch: Thomas Koerfer, Dieter Feldhausen; Kamera: Frank Brühne, Kamera-Assistenz: Thomas Meyer, Patrick Lindenmaier; Beleuchtung: Felix Meyer, Geni Riedel, Willi Kopp, Karl Hofmann; Ton: Rainer Wiehr; Ton-Assistenz: Holger Gimpel; Musik: Peer Raben; Musik-Aufnahmen: Studio Meilhaus; Tonstudios: Arnold & Richter, Filmtone Service, München; Mischung: Willi Schwadorf; Ausstattung: Bernhard Sauter; Dekor-Bau: Werner Santschi, Thomas Böckmann; Bühne: Heinz Sottung; Requisiten: Kathrin Brunner, Greta Roderer; Kostüme: Barbara Baum; Maske: Gerlinde Kunz; Schnitt: Georg Janett; Schnitt-Assistenz: Kathrin Plüss, Susu Ying; Regie-Assistenz: Gabi Zerhau; Script: Madleine Fonjallaz; Dokumentaraufnahmen: Pio Corradi (Kamera), Pius Morger (Kamera-Assistenz), André Simmen (Ton).

Darsteller (Rolle): Armin Mueller-Stahl (François Korb, Andres Korb als Erwachsener), Katharina Thalbach (Claire Korb), Matthias Habich (Albert Korb), Sigfrid Steiner (Oberst Wettach), Krystyna Janda (Hanna Drittel), Agnes Zielinski (Anna), Thomas Lücking (Andres Korb als Kind), Barbara Freier (Antonia), Gudrun Geier (Lina), Walter Ruch (Karl), Jan Groth (polnischer Internierter), Gert Heinz (deutscher Botschafter), Michael Rittermann (englischer Botschafter), Robert Tessen (General), Norbert Schwientek, Ernst Stifel, Babett Arens, Henning Heers, Markus Imhoof, Wolfram Berger u.v.a.

Produktion: Ausführend: Cactus Film AG, Zürich; in Koproduktion mit: Prokino Filmproduktion GmbH, München; Thomas Koerfer Film AG, Zürich; SRG und Zdf; ausführender Produzent: Edi Hubschmid; Herstellungsleitung: Ruedi Santschi; Aufnahmeleitung: Marcel Just. Schweiz / Deutschland 1983. 35mm, 1:1.85 farb Negativ Kodak, gefilmt mit Arriflex. Original-Version: deutsch / polnisch; 109 min. Verleih: Cactus Film AG, Zürich.

# ”zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle”

## Gespräch mit Thomas Koerfer über Strukturen, Stil, Form und Arbeitstechnik

FILMBULLETIN: Gleich zu Beginn Deines Films ist im Off Hannas Feststellung zu hören, dass im Zentrum des Wirbelsturms absolute Stille herrsche. Später sagt sie dasselbe noch einmal zu Andres Korb, den sie, in der Gegenwartsebene, als Erwachsenen trifft. Sie spricht, ebenfalls ganz zu Beginn, auch davon, dass ein Haus eben nicht nur ein Haus, sondern auch eine Falle sein könne. Diese Aussage wird dann vom erwachsenen Andres Korb gegen Ende des Films gleichsam als Einsicht wiederholt.

Wie kommt man zu solchen formalen Wiederholungen? Stehen sie von Anfang an fest und wird dann auf ihnen aufgebaut? Oder ergeben sie sich im Verlauf der Arbeit, weil ein Ansatz immer bewusster herausgearbeitet wird?

THOMAS KOERFER: «Die Stille im Zentrum des Wirbelsturms» ist so ein Bild auf die Schweiz hin - ein sehr treffendes für diese Zeit während des Zweiten Weltkrieges, aber eigentlich kann man sich auch heute noch die Schweiz «als Zentrum des Wirbelsturms» erzählen: noch immer ist, was an politischer Auseinandersetzung in den umliegenden europäischen Ländern stattfindet, vehementer und noch gilt, dass eigentlich aus «diesem Wirbelsturm» auch die Gelder (lacht) in die Schweiz geschleudert werden. Es ist ja Hanna, die von aussen

kommt und die Übersicht eigentlich eher hat, die dieses Wort prägt.

Wenn Andres Korb schliesslich das Bild vom «Haus als Falle» aufnimmt, dann ist das möglicherweise eine Form von Einsicht, jedenfalls die Erkenntnis, wie wenig er doch ausbrechen konnte und wie stark er weiterhin mit der Geschichte seiner Familie verhängt ist.

Wiederholungen können als Verstärkung wirken, aber auch Entwicklungen aufzeigen. Als Ausgangslage hat mich schon fasziniert, was so an «Wiederholung von Leben» stattfindet, sowohl bei den einzelnen Figuren, als auch gesellschaftlich. Deshalb auch die beiden Zeitebenen im Film, Vergangenheit und Gegenwart, die Geschichte der beiden Kinder, denen wir auch als Erwachsene begegnen.

Wie Strukturen eines Films entstehen - das ist ja so merkwürdig: zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle, durch die Liebe, die Zu- und die Abneigung, die man für die Figuren empfindet, da fließt vieles mit ein. An GLUT ist für mich auch wichtig, dass ich mich etwas von den unheimlich wohlüberdachten Filmstrukturen, die ich bisher in meinen Filmen hatte, lösen konnte, denn wenn man sich zu sehr mit Strukturfragen auseinandersetzt, wird die Filmmontage und Erzähltechnik leicht zu kalt und zu intellektuell. Während der Montage eines Films muss mich seine Struktur zwar in-

teressieren, aber nachher überlasse ich es gerne andern, sich über die Strukturen des Films den Kopf zu zerbrechen.

FILMBULLETIN: Dennoch: es gibt drei Empfänge in Deinem Film. War es Absicht, den Film mit diesen Empfängen zu strukturieren?

THOMAS KOERFER: Es stellte sich einfach heraus, dass das drei Hauptszenen sind, um die herum dann wenigstens die «Vergangenheits-Geschichte» pulsiert. Es sind die Szenen, die jeweils den grössten Raum einnehmen und wo die Kontinuität stimmt. Der Anfang des Films steuert auf die Ankunft des deutschen Botschafters in der Villa Korb zu: Vorbereitung in der Küche, Telefonate, die Stimmung im Haus. Beim englischen Botschafter zeigt sich pointiert die Lebensgeschichte des Kindes in Verbindung zum Grossvater sowie eine Emotionalität, die sich vom Kinderschicksal auf die Position des neutralen Landes Schweiz überträgt. Der General wiederum ist eine Repräsentationsfigur, die halt auch in dieses Haus kommen kann, die zwar die innenpolitische und wirtschaftliche Bedeutung der Maschinenfabrik für die Schweiz charakterisiert, aber schon eher für das Weiterstreben der Familiengeschichte nützlich ist. Empfänge sind ja zuerst meistens etwas Langweiliges - es hat mir Spass gemacht, sie filmisch gangbar zu machen, und ich bin eigentlich ganz glücklich, wie sie nun in meinem Film drin funktionieren: sie sind nie so aufgesetzt, dass sie sich verselbständigen, sondern treiben immer auch die Geschichte ganz gut voran.

FILMBULLETIN: Nach meiner Schätzung müsste DER GEHÜLFE sagen wir 300 Einstellungen aufweisen, GLUT dagegen wird es auf 800 bis 900 Einstellungen bringen. Das muss Gründe haben, solch ein Unterschied ergibt sich nicht einfach zufällig.

THOMAS KOERFER: Ich wollte schneller und flüssiger erzählen und hatte den Wunsch, in einem strukturell anderen Erzählrhythmus und einer anderen Bildsprache zu arbeiten. Es interessiert mich auch, diese Art von Erzählung in Zukunft noch zu verfeinern, obwohl es nicht unbedingt eine neue Form ist. Für mich neu war das Problem, diesen fließenden Duktus beispielsweise zwischen zwei Zeitebenen zu erreichen, sie nicht zu stark zu trennen, sondern inhaltlich zu verbinden, um emotional wirksamer zu werden.

Die Menge der Einstellungen hat aber auch mit den Themen zu tun. DER GEHÜLFE war ein Film über Statik der Gefühle, während GLUT einer ist doch auch über die Bewegtheit und die Bewegung der Gefühle.

FILMBULLETIN: Deine andern Filme wurden ebenfalls in vergleichsweise wenigen Einstellungen erzählt, DER GEHÜLFE ist da nur ein Beispiel. Wenn nun bei GLUT Grossaufnahmen in die Szenen hineingeschnitten sind, die Erzählung stärker dramatisiert wurde, kann das verschiedene Gründe haben: Hängt es mit einer Unzufriedenheit zusammen gegenüber der Art und Weise, wie Du bisher gearbeitet hast? Oder liegt es etwa «nur» an der Zusammenarbeit mit dem Kameramann? (Vorher hast Du ja, bis zur TV-Produktion DIE LEIDENSCHAFT-

LICHEN, 1982, immer mit Renato Berta gearbeitet.)

THOMAS KOERFER: Man könnte zwar eine theoretische Absicherung aus dem Hut zaubern, aber der gegenüber wäre ich skeptisch. Ich kann das nur zum Teil erklären, weil auch ein nicht erklärbares Moment mitspielt. Dieter Feldhausen, mein Drehbuchmitarbeiter, und ich haben vor der Dreharbeit intensiv überlegt, wie man Erzähldramaturgie besser in den Griff kriegen kann, ohne sich selber zu verraten. Neben mehr abstrakten, filmtheoretischen Einsichten hatte ich aber einfach Lust, intensiver mit Schauspielern zu arbeiten. Und weil ein guter Grad von Vertrauen zum Kameramann - wir haben die Einstellungen genau abgesprochen, und ich habe sie mir jeweils kurz angeschaut - vorhanden war, so dass ich nicht dauernd hinter der Kamera stehen musste, hab ich bei GLUT dann auch eine recht grosse Freude am Inszenieren vor der Kamera entwickelt. Sicher hat der schnellere Erzählrhythmus im weitern auch mit eigener Lebensemotionalität zu tun: beim Zusammenleben mit eigenen Kindern, die soviel schneller Gefühle äussern und von einem Extrem ins andere fallen, kommt man sich manchmal schon ein bisschen langsam vor.

Heute würde ich auch mit Walsers «Der Gehülfe» anders umgehen, obgleich ich den Film noch immer sehr mag. Weil sich die Walser-Rezeption inzwischen doch etwas entwickelt hat, würde ich wohl Walser nicht mehr so stark gerecht werden wollen und auch müssen, würde etwas frecher, etwas mutiger sein - auch mit Grossaufnahmen.

FILMBULLETIN: Ein realer Grund könnten aber auch die Kosten dieses Films sein, die einen Versuch, näher ans Publikum heranzukommen, doch geradezu erzwingen.

THOMAS KOERFER: Sicher kann man es sich bei einem Film wie GLUT nicht mehr erlauben, ihn völlig am Publikum vorbei zu produzieren. Das heisst aber nicht, das man sich gleichzeitig als Regisseur oder Autor verkaufen muss.

Einerseits wollte ich GLUT so erzählen, wie es mir nahe kommt, und andererseits einen besseren Gebrauch von der Kinosprache machen. Ich wollte nicht ganz so puristisch sein, mich ein bisschen auf Emotionalität einlassen, statt vor ihr zurückzuschrecken - einen Film machen, den hoffentlich (das wird sich ja zeigen) einfach mehr Leute sehen möchten, ohne dass ich das Gefühl haben muss, ich mache ein Kino, das nur nach der Kasse schießt.

FILMBULLETIN: Renoir etwa neigte aufgrund seiner Erfahrung zum Schluss, dass sich die Schauspieler besser entwickeln können, wenn sie längere Sequenzen durchspielen dürfen. Bei Dir verbindet sich «die Freude stärker mit den Schauspielern zu arbeiten» mit einem Trend zu kürzeren Einstellungen.

THOMAS KOERFER: Bei meinen ganz langen Einstellungen in früheren Filmen hab ich mich eben auch etwas hinter der Kamera versteckt. Man gibt den Schauspielern nicht mit jeder langen Einstellung einen befreienden Raum, sondern kann ihnen auch falsche Schran-

ken setzen, wenn man sie zwingt, in einer einzelnen Einstellung zu viel durchziehen zu müssen. Das hat mich gerade bei Schauspielern wie Paul Burian, der den «Gehülfen» spielte und den ich ganz toll finde, auch unglücklich gemacht. Für GLUT hatte ich mit Janda, Katherina Thalbach, Müller-Stahl und sogar mit Habich sehr filmerfahrene Schauspieler, mit denen man sehr gut in kurzen Einstellungen drehen kann. Wenn die Darsteller eine sehr grosse Präsenz entwickeln, sind kurze Einstellungen nicht hinderlich bei der Schauspielerarbeit, sondern schon etwas dem Film sehr Eigenes - eben die Möglichkeit in sehr kurzen Momenten die Geschichte möglichst intensiv voranzutreiben und diese Elemente in der Montage intelligent und geschickt zu verbinden.

FILMBULLETIN: Was ist Deine Technik bei der entdeckten Arbeit mit den Schauspielern?

THOMAS KOERFER: Ich führe längere, sehr persönliche Vorgespräche und erzähle da den Darstellern auch ganz quere Sachen. Barbara Freier, welche die Antonia spielt, erzählte ich etwa, wie ich mich an den Geschmack von italienischer Seife im Zimmer des italienischen Dienstmädchens im Hause meiner Eltern erinnere. Das hat die Rolle wahrscheinlich viel stärker geprägt, als wenn ich ihr eine soziologische Analyse von der Stellung italienischer Dienstmädchen in der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs geliefert hätte.

Es machte mir Spass, spontaner und dadurch persönlicher an die Figuren heranzukommen, und solche Gespräche schaffen eigentlich auch mehr Vertrauen im Hinblick auf die Dreharbeiten als lange theoretische Absicherungen.

FILMBULLETIN: Und auf dem Drehplatz?

THOMAS KOERFER: Da haben wir richtig gearbeitet. Das waren Schauspieler, die eigene Vorstellungen haben. Mehrfach entstanden bei den Proben kreativ neue Lösungen, auch Verlängerungen einer Szene oder Dialogsänderungen. Manchmal sagten mir ihre Vorschläge auch einfach nicht zu, aber das ist alles in einem fließenden, ausgeglichenen Masse abgelaufen.

FILMBULLETIN: Noch immer zur «rasanteren» Erzählweise, zum «dramatischen» Schnitt: War das weitgehend geplant, oder hat sich vieles erst während der Montage ergeben?

THOMAS KOERFER: Die erste Verdichtung hat sicher schon während der Drehbucharbeit stattgefunden; beim Überarbeiten des Drehbuchs kam eine dramaturgische Verdichtung zustande, die eigentlich immer auch auf «Schnelligkeit» ausgerichtet war.

Sobald du mehr Schnitt-Gegenschnitt-Einstellungen drehst, stärker decoupiert, kannst du natürlich bei der Montage am Schneidetisch die Geschwindigkeit viel stärker beeinflussen - die Gesamtheit des Films, seinen Rhythmus besser prägen. Was bei einem Film wie GLUT wichtig und wohl notwendig ist. Die Gegenwartsebene haben wir, im Vergleich zur Art, wie sie gedreht wurde, verkürzt, weil wir in der Montage erkannten: dass

zu lange Gegenwartsszenen die Vergangenheit völlig abblocken, dass da ein präzises Gleichgewicht geschaffen werden muss - wobei der Hauptstrang ja doch die Vergangenheitsebene ist; dass man auf den Umkipunkt, wo die Handlung ganz in die Gegenwart wechselt, hinsteuern muss, weil alles vorneweg immer wieder, sicher in der Dramaturgie, Vorbereitung, Weiterleitung, aber auch Unterbrechung ist. Und das muss einfach auch rhythmisch stimmen.

FILMBULLETIN: Um beim Schnitt noch nachzuhaken: ich habe gesehen, wie die «Ankunft des Generals» gedreht wurde, und mir scheint, dass die Szene beim Schnitt doch sehr verändert wurde. Gab es bei dieser Szene besondere Probleme?

THOMAS KOERFER: Zum einen ging es da um die für den Gesamtrhythmus notwendige Verkürzung, und zum andern hatten wir tatsächlich Lichtprobleme. (Wenn das Licht in zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen zu verschieden ist, kann die fiktive Einheit einer Handlung auseinanderbrechen, weil dem Zuschauer der Zeitsprung zwischen den Aufnahmen bewusst wird. red.) Dieses Milieu zu schildern braucht einfach seinen inszenatorischen, lichtmässigen Aufwand, und da waren wir oft schon unter sehr grossem Zeitdruck. Gerade diese «Generals-Szene» war dann aber auch zu lang im Vergleich zur vorangehenden Sequenz von der Wehrschau in der Gegenwart. Deshalb haben wir etwa die lange Totale mit der Vorfahrt des Generals rausgeschmissen, diese Ankunft möglichst verkürzt und von der Nationalhymne nur eine Strophe beibehalten. Wir mussten sehr schnell auf die Geschichte mit dem Polen und dem Grossvater zurückkommen, denn dramaturgisch gesehen ist der General eine Figur, die nur ankommen muss, damit der Grossvater vom Dach geschossen werden kann. Irgendwie geht der Film an dieser Stelle schon auf ein Ende zu - und ein Ende kann man zwar hinauszögern, aber nicht zu lange. Der Empfang des Generals kann deshalb kein Ereignis in sich selbst mehr sein, wie es die Empfänge des deutschen und des englischen Botschafters waren.

Es ist eine Szene, bei der ich mich getäuscht hatte. Das sind aber schwierige Balancefragen innerhalb der Montage, die auch mit der Gesamtheit von epischem Film zu tun haben: In einem drei-, vierstündigen Film kannst du solch einen Empfang beliebig lang schildern; bei einer Filmlänge von anderthalb, zwei Stunden entwickelt sich aber eine prägnantere Spannungsdramaturgie, die man unterstützen muss und nicht bremsen soll. Mag sein, dass man schon beim Drehen ein Gefühl dafür kriegt, wieviel eine Szene ertägt, wenn man solche Vergangenheits-Gegenwarts-Filme bereits öfters gedreht hat. Da steckt sicher ein Grad von Lernbarkeit drin, aber ich kann mir auch vorstellen, dass Filme, die verschiedene Ebenen verknüpfen, meist durch die Montage noch eine andere Führung der Ebenen erhalten. Ich bin eigentlich sicher, dass dies bei gewissen Saura-Filmen und bei Filmen, für die Pinter das Drehbuch schrieb, der Fall war. Das ist ja auch legitim.

Obwohl man es dem fertigen Film zum Glück recht wenig anmerkt, musste GLUT aus Kostengründen in zu knapper Zeit gedreht werden. Die Nachtszene mit dem Grossvater auf dem Dach, die Einstellungen mit den

Leuchtraketen, den Hunden und dem toten Grossvater am Boden, haben wir in einer Nacht gedreht. Wir fingen am Nachmittag um drei Uhr an und haben in der kalten Winternacht von 15, 20 Grad unter Null bis morgens um sechs durchgearbeitet. Und das sind dann eigentlich schon mörderische Arbeitsbedingungen. Über die Runden gekommen bin ich da nur mit einem ganz genauen story-board Schnittplan, den ich entworfen hatte, denn das war nebst diesen Arbeitsbedingungen auch noch eine eher komplizierte Spannungsszene, bei der man schon nicht einfach locker vor sich hin improvisieren kann - sonst fällt man bei der Montage dann wirklich auf die Nase.

FILMBULLETIN: Arbeitest Du sonst mehr «so locker vor Dich hin»?

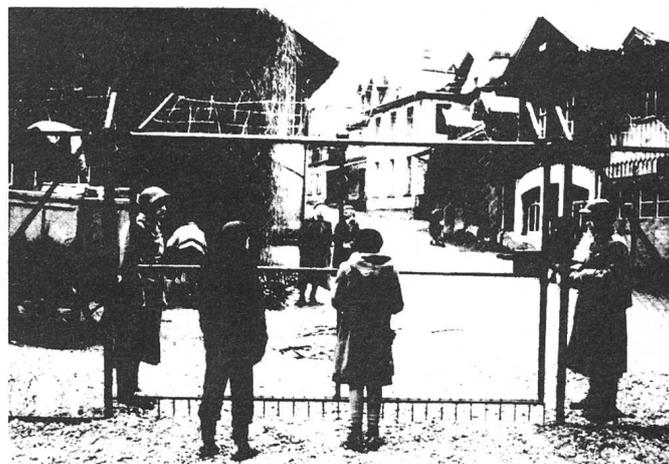
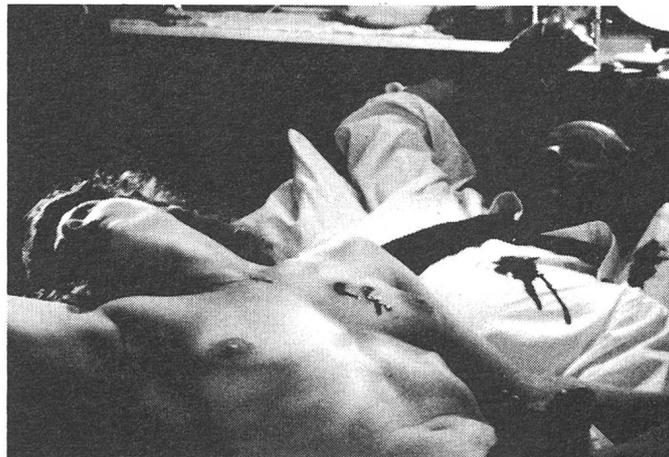
THOMAS KOERFER: Nein, aber ich bin eigentlich davon abgekommen, mir einen ganz restriktiven Schnittplan zu machen. Der Kameramann Frank Brühne und ich haben sicher eine Woche lang das Drehbuch intensiv durchgesprochen. Wir haben uns für manche Szenen einfache Bilder gemalt und Schnittpläne entworfen, liessen aber immer noch Raum offen. Bei DIE LEIDENSCHAFTLICHEN hab ich angefangen, mich nicht schon vor der Dreharbeit völlig für die Auflösung einer Szene festzulegen und sie dann durchzuziehen. Das schafft auch ein kreatives Moment in der Arbeit mit den Schauspielern. In GLUT hat es aber plötzlich auch eine plan-sequence von anderthalb Minuten Dauer - das ergab sich von den Räumlichkeiten her, aber auch aus der Lust das übliche «Schema», die eingespielte Norm zu durchbrechen.

Ich bin ein bisschen faul in Bezug auf eine ganz genaue Decoupage vor Drehbeginn. Es ist mir etwas zu steril, das alles schon am Schreibtisch zu entwerfen. Da fehlt mir auch das kreative Umfeld, das durch die Präsenz der Techniker und Schauspieler am Drehplatz vorhanden ist. Das kann aber je nach Film verschieden sein, und ich kann mir vorstellen, dass es für einen Kriminalfilm, wo alles so richtig Ballettmässig stimmen muss, gar nichts anderes gibt, als den Film wirklich in jedem Detail vorzubereiten.

FILMBULLETIN: Drehst Du viele «Sicherheits»-Einstellungen, um bei der Montage nicht in Materialverlegenheit zu kommen?

THOMAS KOERFER: Nein überhaupt nicht - dazu hätten wir auch gar keine Zeit gehabt.

Wir haben bei der Montage nur wenig weggeschmissen. Ich drehe auch nicht weit überlappend, so dass schon das gedrehte Material gewisse Schnitte erzwingt. Ein bisschen stärker überlappend als bei früheren Filmen hab ich diesmal allerdings gedreht - aber das ergab sich beinahe logisch aus der stärkeren Decouperung. Sehr auf «safety» zu drehen würde mich tödlich langweilen - also ich finde überhaupt, dass ein starkes Decoupieren leicht in handwerkliche Routine «verkommt» und vom Regisseur her immer den Motor braucht, das Ganze, Technik, Schauspieler ... wieder ganz schnell in Bewegung zu versetzen: das kann manchmal recht ermüdend sein.



FILMBULLETIN: Bei den Dreharbeiten aufgeschnappt, Originalton Koerfer: «Man könnte diese Einstellung machen, aber das find ich ein bisschen fad.» Deshalb wurden Bretter gelegt, ein Dolly aufgebaut und die Kamera «in Schwung» gebracht. Ist viel Technik gut?

THOMAS KOERFER: Nein, das ist eine zu perfide Begründung. Die Kamera in GLUT bewegt sich nicht überflüssigerweise, ihre Fahrten drücken immer etwas aus. Sei es - in Bezug auf den Jungen, wie er sich im Wald bewegt -, seinen Versuch, sich loszulösen, die Freiheitsgefühle, die ihn überkommen, durch die Kamerabewegung zu vermitteln; sei es, wie dann in gewisser Statik die Festgesellschaften geschildert werden. Mit einem Filmzitat (das wird in GLUT einmal über das Haus gesagt): «es gibt nichts in diesem Film, was nicht seinen Grund hat». Das ist jetzt übertrieben, aber Brühne und ich haben uns schon sehr genau überlegt, wo wir statischer bleiben und wo wir den Figuren folgen wollen - wo es Bewegung gibt, die auch Emotionalität bedeutet.

FILMBULLETIN: Wie gross ist eigentlich der gestalterische Anteil des Schnittmeisters bei der Montage?

THOMAS KOERFER: Der Cutter ist der «gute Filter» gegenüber dem Material, das gedreht wurde. Er ist derjenige, der autonom ein Gefühl für den Rhythmus entwickeln kann, weil für ihn das gedrehte Material einfach Material ist. Deshalb prägt der Cutter, zu Recht, einen Film stark mit. Während ich früher mehr hinter dem Schneidetisch «klebte», habe ich mich bei der Montage von GLUT zwischendurch zurückgezogen, um dem Schnittmeister einen freieren Umgang mit dem Material zu gestatten. Wenn ein Grundverständnis zwischen Schnittmeister oder Cutterin und Regisseur vorhanden ist, kann es nur produktiv sein, wenn da zum Teil Auseinandersetzung stattfindet und dann wieder autonome Arbeit geleistet wird: da wird auch schon mal was «Neues» entdeckt. Gerade eine Montage wie die Verbindung Vergangenheit-Gegenwart mit dieser Adler-Traumsequenz wurde sehr stark durch George Janett geprägt, der plötzlich Lust hatte, diese Parallelmontage aus dem vorhandenen Material zu gestalten. Für mich läuft es richtig, wenn - nennen wir sie mal - «verschiedene Abteilungen» autonom und prägend in den Entstehungsprozess des Films eingreifen.

FILMBULLETIN: Ich würde George Janett als «klassischen Schnittmeister» einschätzen - mit Kenntnis klassischer Filme und der Tradition dieser Montage.

THOMAS KOERFER: Das war ebenfalls Gegenstand von Auseinandersetzungen, weil ich gelegentlich das Gefühl hatte, dass er etwas zu klassisch schneiden will. Solche Auseinandersetzungen sind aber auch nützlich und gut. Jeder, der Vorstellungen hat und sie auch pointiert äussern kann, ist wertvoll auf eine Auseinandersetzung hin. Unproduktiv sind bei der Filmarbeit nur Spannungen, die nicht richtig zur Austragung kommen und latent im Raum bleiben.

FILMBULLETIN: Nun noch zur «Erschiessung des

Grossvaters» - erzähl mir nun nur nicht, Du hättest bei dieser Szene überhaupt nicht an LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir gedacht.

THOMAS KOERFER: Wenn man 1983 Filme macht, muss man auch davon ausgehen, dass es schon Hunderte von sehr guten Filmen gibt und dass man nicht immer wieder etwas genial Neues machen kann. In LA GRANDE ILLUSION - die ich sehr gerne habe - gibt es die Szene mit dem Hauptmann, der auf dem Dach sitzend, bis er heruntergeschossen wird, Flöte spielt und dadurch seinen Kameraden die Flucht ermöglicht. Ich finde eine solche Anlehnung legitim. Manche mögen es «klauen», andere anlehnen nennen und wieder andere Hommage. Mir ist eigentlich Wurst, wie man's benennt, und es ist auch klar genug als Zitat erkennbar für denjenigen, den das interessiert. Früher hätte ich das wahrscheinlich nicht gemacht und gedacht: ich bin so kreativ, dass alles in meinen Filmen ureigenstes Moment von mir selbst sein kann. Das nehme ich heute etwas zurück, und indem ich mich selbst zurücksetze, erlaube ich mir auch eher, anderes in Teilen aufzugreifen - das ist ein Punkt, wo ich freier geworden bin.

Christina Janda sagte, als sie das kleine Mädchen sah: «Die hat einen tollen Blick, diesen Blick muss ich mir unbedingt klauen; wenn ich als Hanna Dritel irgendwie bestehen soll, muss ich mir ihren Blick aneignen», und setzte sich einen Tag an den Schneidetisch, um alle Einstellungen mit dem kleinen Mädchen zu studieren. Das ist ein berufliches, fachliches Aneignen - ein positives «klauen».

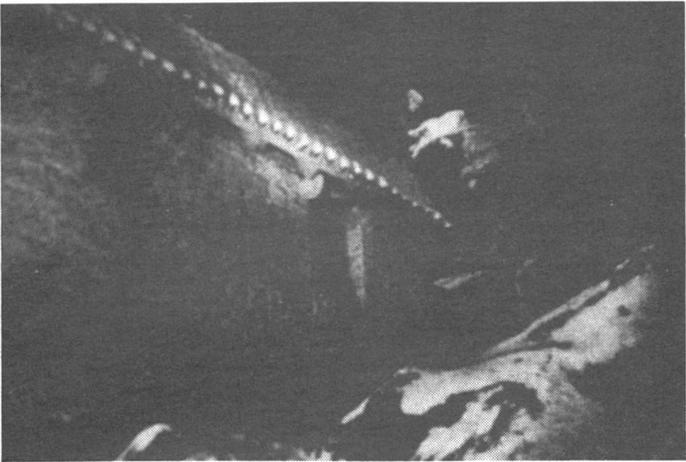
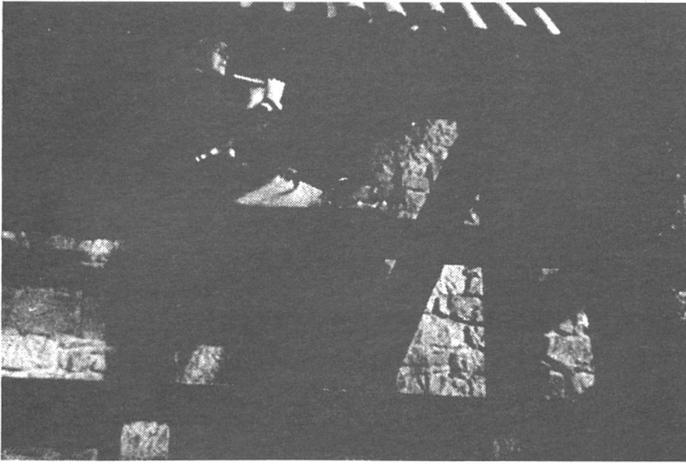
FILMBULLETIN: Ich wollte Dich überhaupt nicht angreifen, mir gefällt das Zitat. Die Szene ist aber so wichtig, dass sie bereits früh in der Drehbucharbeit eine Rolle gespielt haben muss.

THOMAS KOERFER: Im ersten Drehbuch, das ich allein schrieb, kam sie nicht vor. Da hat sich der Grossvater selber das Leben genommen - es war das stille Abtreten eines alten Kämpfers. Dieter Feldhausen hat das dann stark vorangetrieben und eine filmische Spannungsdramaturgie für diese Szene aufgebaut. Darüber war ich sehr froh, und ab Drehbuchversion zwei gab es diese Szene, die bis Drehbuchversion sieben oder acht - die dann die Grundlage für die Dreharbeiten bildete - ebenfalls weiter verfeinert wurde.

FILMBULLETIN: Die Szene verstärkt natürlich die positive Funktion des Grossvaters.

THOMAS KOERFER: Das war mit die Absicht, die auch von Dieter ganz stark geäussert wurde. Sicher ist der Grossvater sowas wie eine Identifikationsfigur, und sicher ist die Besetzung dieser Rolle mit Sigfrid Steiner eine Verstärkung solcher Identifikationsmöglichkeiten - es ist eine interessant verquere Identifikationsfigur: ein Oberst der Schweizer Armee, der das Positive im Haus repräsentiert. Bös gesagt, der Grossvater ist kein fahenschwingender, ideologisch abgeklärter Politmensch, sondern eine archaisch kräftige Figur. Und es gefällt mir vom Witz und vom Pfiff her, eine Figur so zu bauen.

Das Gespräch mit Thomas Koerfer führte Walt R. Vian



LA GRANDE ILLUSION



GLUT

## **Wir berichten über die Entstehung des Films**

Ich weiss nur: Rolf Lyssy dreht, wie ich am Morgen des 27. Mai, etwas später als vorgesehen, im leichten Nieselregen die Bahnhofstrasse in Zollikon hinuntergehe und dabei auf die Hausnummern achte. «Aussen oder innen?», hat mich der Produzent Bernard Lang am Telefon gefragt, als ich meinen Wunsch, etwas bei den Dreharbeiten hineinzusehen, anmeldete. Innen, hab ich entschieden, wenn man schon wählen darf - aussen ist leichter dazukommen. Nach Produktionsplan ist dieser Freitag der letzte Drehtag. Ein paar Szenen werden in der kommenden Woche noch nachgedreht werden, weil das Labor die Aufnahmen versaut hat. Das zahlt aber die Versicherung.

Nummer 34. Das müsst es sein. Auf der Strasse keine Anzeichen von Filmproduktion, noch nicht einmal eine auffällige Anzahl parkierter Wagen. Der Blick zum hinter einigen Bäumen gelegenen Wohnhaus - oder soll ich das schon als Villa bezeichnen? - hinauf bestätigt, dass ich schon richtig bin: mit schwarzen Plachen verhängte Fensterfront, Kabel, die unter der Abdunkelung hervorquellen und zum Kellerfenster verlaufen. Bei der Familie Sowieso soll ich mich melden. Wie ich das Schild sehe, zögere ich: Was kostet einmal klingeln? Tonassistent Pavol Jasovsky kommt aus der Wohnung gelaufen, wie

die schrillen Töne verhallt sind, und macht einen ganz enttäuschten Eindruck, als ich ihm erkläre, dass ich nicht die bestellten Tonbänder bringe, sondern gekommen bin, um zuzusehen. Seine ernste Miene besagt auch: so einfach ist das nicht, da könnte ja jeder kommen. Ich soll warten. Stehengelassen wart ich's also ab.

Wie die Balsams aus der Wohnung ins Treppenhaus kommen, um in der Szene als Gäste bei Teddy Bär erscheinen zu können, werde ich von Rolf Lyssy erspät, freundlich in die zum Filmstudio umfunktionierte Wohnung gebeten und der Equipe «als Schnüffler» vorgestellt. Nun steh ich also da: mitten drin, und gleich schon auch im Wege - aber was soll man von einem, der nur über Filme schreibt, auch anderes erwarten. Die Balsams bleiben draussen, die Türe wird geschlossen, die Probe beginnt: Loredana öffnet die Tür, Hugo und Silvia Balsam treten ein, werden wie alte Freunde begrüsst, die Kamera fährt etwas näher heran, dem Teddy Bär wird ein Gastgeschenk überreicht, und man begibt sich ins Wohnzimmer. Nach der Probe wird die Szene durchgesprochen. Silvia Balsam soll gleich nach der Begrüssung schon einen Schritt Richtung Wohnzimmer machen, Hugo eine Idee früher mit dem Dialog einsetzen und Teddys Position ... Wiederholt. Und wiederholt. Regisseur Rolf Lyssy, mit auffälligem, angemaltem Schnauz - sowas hat man doch schon mal gesehen, will mir vorkommen -, agiert vor der Kamera, denn er spielt den Teddy Bär, denkt aber zwischen den Proben aus der Position von hinter der Kamera.

# **fünfeinhalb**

TEDDY BÄR von Rolf Lyssy

**Satirische Komödie zur Filmkrise**

Da mit dem Licht noch etwas verändert werden muss, «umgebaut» wird, findet Rolf Lyssy kurz Zeit für den eingedrungene Beobachter: «Der Film erzählt», so erläutert der Regisseur,

»die Geschichte des Zürcher Filmers Teddy Bär, der ganz unerwartet einen Oscar gewonnen, auf seinem Erfolgskurs die höchste Stufe erklimmen hat und nun mit einem neuen Projekt in die Schweiz zurückkehrt«

Nach einer Pause fährt er fort: « - und damit beginnt die Geschichte erst! Bärs Projekt, das von einem unaufgeklärten Gelddiebstahl aus einer Polizeikaserne handeln und auf einer wahren Begebenheit beruhen soll, will auch finanziert sein. Der Bund hat zwar einen Beitrag bewilligt, aber noch fehlt die berühmte Restfinanzierung. Zusammen mit dem Produzenten Franz Klee absolviert Teddy wiederum diesen Slalom, dieses Auf und Ab, das Hin und Her, die Höhen und Tiefen eines Filmers auf der Suche nach Geld für seinen Film. In der Verzweiflung einigt sich Teddy Bär schliesslich mit einer Firma, die ihm das restliche Geld zuspricht, wenn sie mit ihm, dem Oscar-Preisträger, ein Parfüm herausbringen kann. Die Parfümflaschen werden als stilisierte Bärenfiguren lanciert, und Teddy Bär rührt auch kräftig die Werbetrommel - bis er durchdreht, in einen Wahn läuft und gewalttätig wird. Da Teddy grössere Schäden in der Stadt anrichtet, wird er hospitalisiert und macht in der Klinik eine Wandlung durch. Keine Wandlung im herkömmlichen Sinn - er wird weiterhin Filme machen,

vielleicht aber in etwas veränderter Form.»

Achtung Aufnahme. Alle sind wieder auf ihrem Posten, gehen in ihre Position. Renate Schroeter, die soeben noch hektisch nervös im Raum auf und ab ging und zwischendurch mal schnell ins Nebenzimmer eilte, stellt sich bei der Türe auf - konzentriert sich, man glaubt zu sehen, wie die Verwandlungswelle über ihren Körper gleitet: aus Renate Schroeter wird Loredana, entspannt freudig ganz auf einen hübschen Abend mit netten Gästen eingestellt. Rolf Lyssy wandelt sich nicht eigentlich in Teddy Bär, er scheint zu bleiben, wie er ist, aber er wirkt souverän auch bei laufender Kamera. Nach der Aufnahme wird abgeklärt: war sie gut, soll man sie entwickeln, kopieren - weniger demokratischer Abstimmungsprozess als Mitbestimmungsprozess, ein Sammeln notwendiger Informationen zur richtigen Entscheidung «auf höchster Ebene». Ton war okay, Kamera gut, Dialog in Ordnung ... Eine weitere Aufnahme wird dennoch gemacht. Bei der dritten Aufnahme kommt mittendrin das Aus, weil es klingelt: die erwarteten Tonbänder werden geliefert. Was die vermässelte Aufnahme kostet, rechnet allerdings niemand nach. Solches gehört bei der Filmerei zum täglichen Brot und muss ebenso wie die Ausfälle, die durch störenden Fluglärm entstehen, im Budget schon einkalkuliert sein.

Wer davon ausgeht, dass Filmen nur gerade so lange dauert, wie die Kamera läuft, hat falsche Vorstellungen. Sechs Wochen Drehzeit für anderthalb Stunden Film werden im Fall von TEDDY BÄR aufgewendet. Wer sich



Erfolgsregisseur Teddy Bär und Produzent Frank Klee im leeren Filmstudio: kommt die Fantasie an die Macht?



das auf normale Arbeitstage und Filmminuten umrechnet, bekommt den Hauch einer Vorstellung vom Aufwand, der betrieben wird, bevor die Kamera läuft. Die «Empfangs-Szene» ist inzwischen definitiv im Kasten, aber es ist auch längst Zeit für das Mittagessen: Im stattlichen Kellergewölbe ist aufgetragen, für die Equipe, die Schauspieler und die Familie Sowieso - die, bevor die Filmerei über ihre Wohnung herfielen, nie auf die Idee gekommen wäre, da zu essen, es nun aber ganz amüsant findet. Es gibt Gschwelli mit diversen Zutaten.

Gelegenheit, den Gesprächsfaden wieder aufzunehmen: Ganz offensichtlich werden mit dieser Geschichte auch eigene Erfahrungen des Filmemachers verarbeitet, die Lyssy (wenn auch mit Unterbrüchen und in verschiedensten Funktionen) nun schon seit 1958 in der Filmbranche hierzulande macht. Denn: «Es hat sich einiges angesammelt in sechzehn Jahren bei fünfeinhalb Filmen - zwischen 1967 und 1983, der Zeit, in der ich mit TEDDY BÄR fünf Spielfilme und einen Kurzfilm realisierte.» Dass da nun einmal ein Film dabei sei, der mit der Filmerei zu tun hat, «stört mich nicht, denn ich bin der Meinung, dass ich die Geschichte so erzähle, dass jeder sie verstehen kann. Es gibt eine ganze Anzahl von Filmen, die im Filmerei-Milieu spielen und die Zuschauer dennoch unterhalten.» Bald werde ja das Publikum entscheiden können, «ob es ein nötiger oder nur ein Ghetto-Film» ist. Wenn man aber die Leute während der anderthalb Stunden nicht indoktrinieren wolle, sondern für eine Sache interessieren könne, dann sei es ja

wurscht, ob die zentrale Figur nun ein Filmerei ist oder ein Metzger, ein Buchhalter, ein Ingenieur - es gehe doch darum, *wie* die Geschichte erzählt werde.

Rolf Lyssy kann sich aber durchaus vorstellen, dass in der öffentlichen Diskussion um die Kultur in der Schweiz mit TEDDY BÄR, der hinter die Kulissen leuchtet, argumentiert werden wird -

---

» TEDDY BÄR ist nicht überhöht wie OTTO E MEZZO von Fellini. Ich erzähle auch kein Märchen, sondern bleibe «gut schweizerisch» auf dem Boden der Realität. »

---

Deshalb glaubt Lyssy schon, dass man aus dem Film auch «Schlüsse für das ganze künstlerische Umfeld hier in der Schweiz» ziehen kann, «und vielleicht ist das einmal ganz gut, aber es ist nicht das Entscheidende.»

Die Frage, ob TEDDY BÄR denn als Komödie, Satire oder Polemik gedacht sei, hält er, der «kein Freund von oberflächlichem Allotria und Klamauk» ist, hingegen für eine «Strapazierung der Begriffe» und votiert schliesslich für «eine Komödie, die satirische, ironische, aber auch kritische Klänge» enthalten wird. «Slapstick hab ich sehr gern, aber da, wo Komik auch Action beinhaltet, wird sie sofort sehr teuer - die Filme von Jerry Lewis etwa sind immer auch furchtbar teure Filme. Sowa kann ich mir hier, in unseren Verhältnissen, einfach nicht leisten. Deshalb muss ich andere Wege suchen, aus der Not eine Tugend machen und mit relativ wenigen Mitteln eine Komik zu erzeugen versuchen, die



dennoch immer zwei, drei Ebenen hat, die dem intellektuell anspruchsvollen Zuschauer Reflexionsmöglichkeiten bietet, aber auch als Geschichte funktioniert, die man einfach ansieht, um sich zu amüsieren.»

Wie kam Rolf Lyssy dazu, diesen Stoff gerade jetzt zu realisieren? «Nach KASSETTENLIEBE hatte ich plötzlich das Bedürfnis, geradeheraus gesagt, über mich zu reden - nicht über die Probleme von andern, sondern über Dinge, die mir nahestehen und die ich sehr genau kenne.» Lyssy, der mit DIE SCHWEIZERMACHER grossen Erfolg hatte und plötzlich mit ihm leben musste, dann mit KASSETTENLIEBE die zu hohen Erwartungen nicht einlösen konnte, beschäftigt sich eingehend mit der Frage: «Was ist Erfolg? Was passiert eigentlich in der Situation, wo man fast unverhofft sehr erfolgreich ist?» Von April bis Juni 1982 hat er eine Geschichte entwickelt und geschrieben. Aber «die Umsetzung von Erfolg war noch zu abstrakt», und bildliche Umsetzungen müssen für eine Leinwandgeschichte schon her.

---

»Dieser in Hollywood gewonnene Oscar als Metapher für den Erfolg - dieser Einfall war dann plötzlich da.«

---

Aus dieser Grundidee entstand dann sehr schnell ein neues Drehbuch - ein sehr kostenbewusstes, denn: «Ich schwor mir von Anfang an, einen billigen Film zu machen, und liess mir nie die Freiheit, eine Geschichte zu entwickeln, die in der Realisierung dann halt kostet, was sie kostet.» Das Drehbuch wurde dem Urteil und der Kritik einiger Leute ausgesetzt - «Georg Janett hatte

wesentlich Anteil in der dramaturgischen Beratung, wie man die Geschichte noch wirksamer erzählen kann» - und in die dritte Fassung flossen dann bereits Elemente aus der Zusammenarbeit mit der Regieassistentin Ursula Bischof und dem Kameramann Hans Liechti ein. Budget von TEDDY BÄR: 600'000 Franken.

In der Wohnung oben wird inzwischen das Wohnzimmer für den gemütlichen Abend unter Freunden eingerichtet. (Draussen ist zwar heller Tag, aber die Fenster sind ja von aussen abgedunkelt.) Ein allgemeines Licht ist schon gesetzt. Die Kameraposition bestimmt die Details. Da muss noch eine Lampe angebracht, dort eine Abschirmung tiefer gezogen, hier eine Zuleitung anders verlegt werden, damit sie nicht in den Bildausschnitt kommt. Der Kameraassistent wechselt das Objektiv, die zweite Kameraassistentin macht die Filmmagazine bereit, der Tonmeister Hans Künzi bezieht mit seinem Gerät einen neuen Standort, während sein Assistent mit Mikrofon-Kabeln hantiert. Da fehlt noch ein Requisit, dort wird ein Blumentopf verschoben ... es passiert weit mehr, als hier beschrieben werden kann. Es geht zu wie in einem Ameisenhaufen oder einem Bienenschwarm. Der flüchtige Zuschauer könnte sich entsetzt fragen, ob denn so je ein Film entstehen kann, aber es macht schon alles seinen Sinn. Jeder kennt seine Aufgabe, das Team ist eingespielt - und ein aufmerksamer Beobachter erkennt bald einmal, dass und wie die Fäden zusammenlaufen. Zunächst eine Einstellung, in der Teddy das Geschenk auspackt, freudig bestaunt und 'seiner' Loredana zeigt.



Das Requisit - ein Schoggikuchen in der Form eines mittelgrossen Geldschrankes - war gar nicht so leicht aufzutreiben. Die beauftragte Konditorei lieferte, mit der Begründung, es sei unmöglich, einen Kuchen in den gewünschten Massen zu backen, ein Dessert, das eher einem Buch denn einem Tresor ähnlich sieht. Nach mehreren gescheiterten Aufträgen nahmen die Filmher die Sache schliesslich selber an die Hand, und eine findige Mitarbeiterin löste das Problem zur Zufriedenheit aller. Anschliessend ein paar Einstellungen vor der Glotze, wo gerade die diesjährige Oscar-Verleihung übertragen wird: die letzten Einstellungen des Films - obwohl nicht chronologisch gedreht wurde.

Während umgerichtet wird, bleibt Zeit, sich etwas umzusehen. Im Arbeitszimmer von Teddy Bär hängt ein Foto von Groucho Marx - das mit dem aufgemalten Schnauz kann demnach kein Zufall sein. «Im Film ist Groucho Marx mein Vorbild - aber das kann man ruhig auch ein wenig auf mich beziehen. Obwohl ich ihn nicht so ausschliesslich verehere wie Teddy Bär, ist Groucho, der in seiner ganzen anarchistischen Art die Dinge beim Namen nennt, für mich eine ungeheuer sympathische und nahe Figur. Groucho Marx ist ein Spielelement, das wir in den Film einbauten, auch mit verbalen Spielereien: Marx-ismus - die Verwechslung bietet sich ja offenkundig an.» Gedreht wird übrigens in den Farben Schwarz und Weiss, eine Entscheidung, die fiel, «als ich wusste, dass Teddy Bär die Figur des Groucho Marx zum Leben erweckt. Groucho kennt man nur in schwarz/weiss, und aus stilistischen Gründen hat es mir enorm viel bedeutet, in dieser Linie zu bleiben - so wie ich die Geschichte erzähle, brauche ich dazu keine Farben.»

Die Entscheidung, selber in die Hauptrolle zu schlüpfen, hat sich übrigens nicht so sehr durch das Thema aufgedrängt, wie vermutet werden könnte. Nach KASSETTENLIEBE fand sich Rolf Lyssy in einer Phase, «wo ich keine rechte Freude und Lust an der Filmerei empfand. Ich realisierte, dass ich etwas finden musste, damit sich diese Freude wieder einstellt - weil ich ohne diese Freude an meiner Tätigkeit nicht kreativ arbeiten kann: sie ist etwas ganz Entscheidendes, wenn man sich nicht einfach verkaufen oder im Auftrag arbeiten will.» So ging er also das Risiko ein, hinter der Kamera hervorzukommen, obwohl er kein Schauspieler ist, weil er das Bedürfnis hatte, sich auszudrücken und die Doppelfunktion Darsteller und Regisseur einmal auszuüben.

---

»Die Lust, vor der Kamera zu spielen, war schliesslich so unbändig gross, dass ich sogar das ganze Projekt TEDDY BÄR darauf ausgerichtet habe.«

---

Nachdem die Aufnahmen vom Wohnzimmer im Kasten sind, mach ich mich aus dem Staube. Zwar werden noch ein paar Einstellungen in der Küche gedreht, aber da ist es - meine eigene Einsicht - wirklich so eng, dass ein unbeteiligter Beobachter bloss zusätzliche Probleme verursachen könnte.

Fast sieben Wochen später steig ich an einem der heissesten Tage des Jahres in einem Zürcher Altstadtthaus die steilen Stiegen hinauf unters Dach. Das Gejaule schnell laufender Tonbänder, das an mein Ohr dringt,

sagt mir, dass ich wenigstens nicht vergeblich «triefe», und richtig, gleich um die Ecke finde ich die Cutterin Helena Gerber vor dem in eine Nische gerückten Schneidetisch.

Das Bild auf dem Monitor zeigt einen Mann, der mit den Stiefeln im Wasser steht und angelt. Ich setze mich hin und schaue zu: Ein paar Bilder flitzen vorbei, und Teddy Bär ist zu sehen, der am Ufer sitzt. Die beiden unterhalten sich über Teddys Probleme: eine einfache Szene, das Bild zeigt mal den einen, mal den andern - grob aneinandergereiht, vormontiert sind die Einstellungen bereits. Helena Gerber lässt Bild und Ton vor- und zurücklaufen, markiert das Bild, markiert den Ton, nimmt zunächst den Filmstreifen, anschliessend das Magnetband aus der Führung, schneidet bei der Markierung weg, klebt das vorgesehene Teil an und betrachtet das Resultat wieder auf dem Monitor, vorwärts, zurück ... Das geht alles sehr flink - Handbewegungen, die schon tausendmal gemacht wurden. Nächster Schnitt. Inzwischen ist auch Rolf Lyssy hinzugekommen. Aufmerksam sieht er zu und macht vereinzelt mal eine Anregung von der Art: ich würde den Ton der neuen Einstellung etwas stärker ins alte Bild hineinziehen; ich glaube, man sollte erst schneiden, wenn der da den Fuss bewegt ... Ich versuche den Vorgängen zu folgen, im stillen meine Entscheidungen zu treffen, um sie mit jenen der Profis zu vergleichen, und bemerke schnell, wie komplex die Vorgänge selbst in dieser einfachen Szene sind, die es zu beachten gilt, um die günstigste Lage für einen Schnitt zu finden - achte ich darauf, ob ein Bewegungsablauf in den beiden aneinandergeschnittenen Einstellungen «stimmt», haben die beiden bereits weitere Faktoren wie Dialogfolge, weitere Bewegungsabläufe, Einstellungswinkel ... mitberücksichtigt. Und zeitintensiv ist auch die Montage bei der Filmerei.

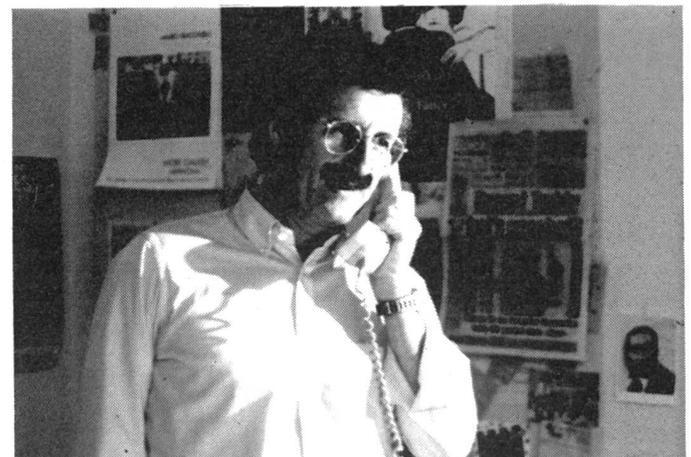
Absicht war, die Szenen, die ich bei den Dreharbeiten beobachtet hatte, auch beim Schnitt mitzuverfolgen. Das timing ist aber etwas schwierig, denn der Ablauf der Montage lässt sich nicht so präzise voraussagen, weil er sich unmittelbar aus der kreativen Arbeit bestimmt und die Fertigstellung des Films natürlich Vorrang hat. Als ich wieder Zeit finde reinzuschauen, sind die für meinen Bericht entscheidenden Einstellungen dann schon montiert - und deshalb wurde dieser Beitrag auch etwas anders als geplant - TEDDY BÄR aber wird ab 11. November in unsern Kinos laufen.

Walt R.Vian

Einige Mitarbeiter am Film:

Regie: Rolf Lyssy; Drehbuch: Rolf Lyssy unter Mitarbeit von Ursula Bischof, Georg Janett und Hans Liechti; Regieassistentz: Ursula Bischof; Kamera: Hans Liechti; Kameraassistentz: André Simmen, Helena Vagnières; Maschinist: Werner Santschi; Beleuchter: Felix Meyer; Tonmeister: Hans Künzi; Tonassistentz: Pavol Jasovsky; Ausstattung: Kathrin Brunner; Requisiten: Greta Roderer; Kostüme: Yolanda Gambaro, Elisabeth Krog; Skript: Elke Lüthi; Montage: Helena Gerber; Musik: Bruno Spoerri; ausführender Produzent: Bernard Lang; Aufnahmeleitung: Kurt Widmer.

Darsteller (Rolle): Rolf Lyssy (Teddy Bär), Renate Schroeter (Loredana), Erna Brünell (Nelly Bär), Christoph Schwegler (Frank Klee), Ueli Müller (Hugo Balsam), Franziska Kohlund (Silvia Balsam), Walo Lüönd (Otmars Fischli), Anton Bruhin (Daniel Picard), Eva-Maria Bending (Frau Dr. Krautstein), Simone und Jürg Hassler (Präsentator Oscar-Verleihung) u.a.



# Alles oder nichts -

## das Leben als comic Trip

Zuerst klaut er ein Auto und fährt Richtung Los Angeles. Mit Vollgas rast er dem blutroten Horizont entlang, trommelt mit seinen Fingern den Rhythmus eines Jerry Lee Lewis Oldies auf das Lenkrad, zieht Grimassen, jauchzt und freut sich auf das Wiedersehen mit Monica, jenem Mädchen, das er in Las Vegas kennenlernte und in das er sich verliebt hat. Jessie ist ein Herumtreiber, einer der die grosse Freiheit leben will. Sein Geld verdient er sich mit geklauten Autos, die er verkauft; er ist impulsiv, lebt in den Tag hinein, kann kaum stillsitzen. Er träumt von einem Leben in Mexico, zu zweit mit seiner Monica.

Monica ist Architekturstudentin und Französin, sie möchte Pläne machen für ihr Leben, der wilde Jessie war für sie ein Ferienabenteurer, mehr nicht.

Das Ende dieser Liebesgeschichte zeichnet sich schon in den ersten Minuten ab. Jessie überholt mit einem halbsbrecherischen Manöver einen Lastwagen, ein Polizist verfolgt ihn, holt ihn ein. Die Pistole, welche Jessie im Handschuhfach des geklauten Wagens fand, wird beiden zum Verhängnis: der Polizist stirbt, Jessie wird zum Gejagten. A bout de souffle à l'américaine.

Zuerst klaut er ein Auto und fährt Richtung Paris. Mit Vollgas rast er die baumbestandenen Alleen entlang, zieht Grimassen und freut sich auf das Wiedersehen mit Patricia. Michel ist Franzose, Patricia eine Amerikanerin in Paris. BREATHLESS ist das Remake von Godards Erstling aus dem Jahre 1960.

Eine zeitlose Geschichte um Liebe, Freiheit und Tod. Zweimal dasselbe und doch völlig verschieden. Jessie Lujack würde genauso wie Michel Poiccard das Nichts dem Leiden vorziehen. Er lebt nach der Devise «alles oder nichts». Doch während sich Michel nur noch mit

dem Nichts beschäftigte («Denkst Du manchmal an den Tod? Ich denke unentwegt daran.») und ihn nur seine Todessehnsucht davon abhält zu fliehen, glaubt Jessie bis zuletzt an die Möglichkeit, noch alles in den Griff zu kriegen. Michel ist ein Toter auf Urlaub, der nur noch schlafen will - «ich bin todmüde». Der Traum mit dem Namen Mexico bestimmt bis zuletzt das Handeln von Jessie, auch wenn er sich schliesslich als eine Illusion erweist, ein riesiges Plakat neben der Telefonzelle, in der er von Monica verraten wird. Michels Vorbild ist der Mythos Humphrey Bogart, die kultgeeignete Mischung aus Sentimentalität und Zynismus. Michel scheint sich um nichts wirklich zu kümmern, wenn er redet, klingt das mehr nach Selbstgespräch als nach einem Versuch zur Kommunikation. Ihm ist alles egal, er lässt niemanden an sich herankommen und schon gar nicht das Mädchen, das er liebt. Ganz anders ist da Jessie. Sein Leben ist Aktion. Ihn zu bremsen, heisst ihn töten. Lebenslust äussert sich bei ihm physisch. Wenn's sein muss, geht er mit dem Kopf durch die Wand. Sein Vorbild ist die Comic-Figur Silver Surfer, die auf einem Surfbrett durchs All schwebt und den Erdenmenschen in heiklen Situationen zu Hilfe eilt. Auch der Silver Surfer liebt ein Mädchen, das aus einem andern Sonnensystem kommt.

Als ein Junge Jessie in einem Buchladen auseinandersetzt, dass dieser Silver Surfer ein Arschloch sei, weil er, obwohl er über die kosmische Kraft verfüge und entfliehen könnte, auf der Erde bleibt und sich von seinen Feinden jagen und schliesslich einkreisen lässt, entgegnet ihm Jessie, dass Silver Surfer bleibe, weil er die Menschen liebt und ihnen helfen möchte. In dieser Szene verbin-

BREATHLESS  
von Jim McBride

Remake von  
Godards  
A BOUT DE  
SOUFFLE

det sich Jessies Geschichte mit derjenigen des Silver Surfers. Als der Junge wiederholt, Silver Surfer sei ein Arschloch, fällt Jessies Blick auf den Stapel Zeitungen, auf deren Titelseite sein Fahndungsfoto publiziert ist. Das Leben als Comic-strip - alles oder nichts.

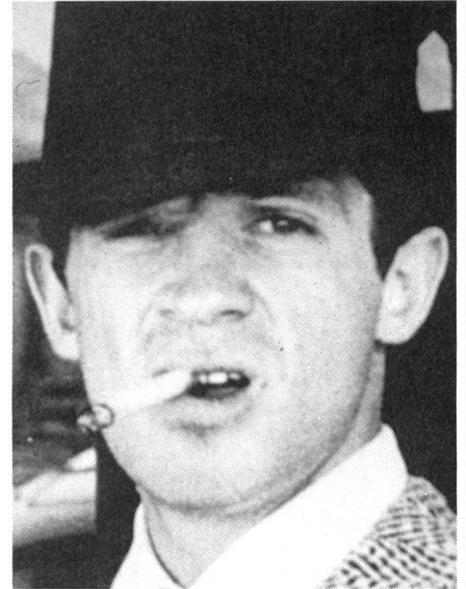
Richard Gere verkörpert diesen Jessie mit einer mitreissenden Vitalität. Nichts scheint diesen Typen unterkriegen zu können. Selbst dass seine Geliebte wahrscheinlich mit einem andern schläft, hindert ihn nicht daran, am nächsten Morgen in ihrer Wohnung den Clown zu spielen. Die kindliche Freude und der naive Blick auf die Ereignisse erfordern ein extrovertiertes, impulsives Spiel, das Gere souverän beherrscht. Wenn er ein Liebeslied schmetternd zu Monica unter die Dusche eilt oder wenn er die TV-Fernbedienung wie einen Colt handhabt, reisst er alle Sympathien an sich. Er ist unkompliziert, lässt seinen Gefühlen freien Lauf. Da hat es natürlich seine Partnerin Valerie Kaprisky nicht leicht. Im Gegensatz zu Jean Seberg verkörpert sie eine Frau, die ihrem Freund kaum Paroli bieten kann. Die ungemeine Präsenz von Gere lässt sie oft etwas leblos erscheinen. Man nimmt ihr die anfängliche Zielstrebigkeit nicht so recht ab. Erst wenn sie sich von Jessies Charisma einfangen lässt, blüht sie auf - als Frau an der Seite eines Mannes, und nicht als gleichwertige Partnerin. A bout de souffle à l'américaine.

Godards tiefpessimistischer Film über die Unmöglichkeit von zwischenmenschlichen Beziehungen und über die Allgegenwart des Todes ist der Film eines europäischen Intellektuellen. Der existentialistische Held Michel Poiccard ist nur glaubhaft im Umfeld einer europäischen Denk- und Lebensphilosophie. Sein Nachfolger lebt in einem Zeitvaku-

um. Er ist Rock' n' Roller, aber keiner der ersten Stunde. Seine Kleidung ist diejenige eines Gigolos, sein Alter undefinierbar. Wenn er bei Monica ist, wird er zum Kind, wenn er in Schwierigkeiten gerät, schlägt er rücksichtslos zu. Nicht der Intellekt bestimmt sein Handeln, sondern der Instinkt. «Ich will alles», sagt er. Monica: «Das ist mir zuviel.» - «Was willst denn Du?» - «Ich weiss nicht. Etwas.» - «Das ist mir zu wenig.»

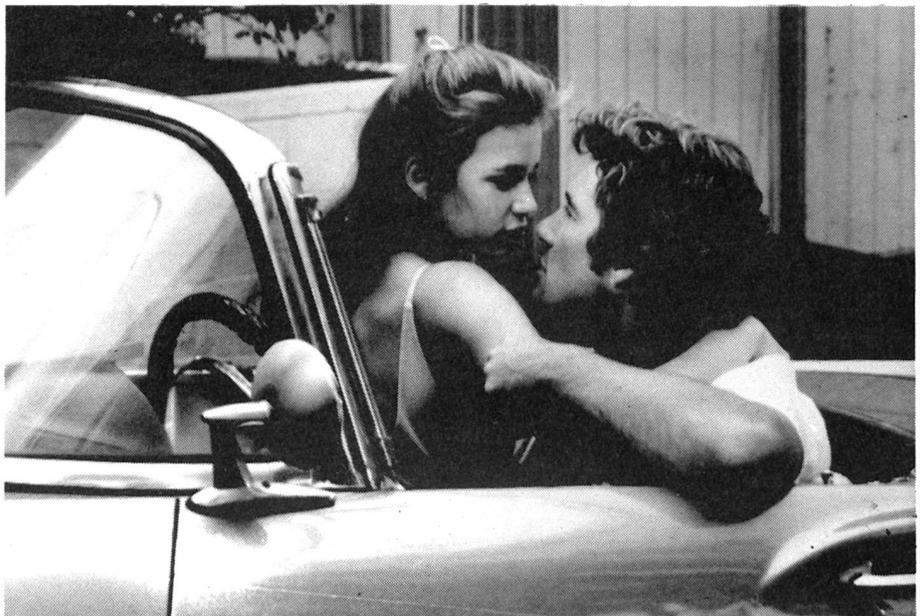
Er passt nicht in ihre Lebenspläne, die sie sich wie auf dem Reissbrett vorgezeichnet hat, um ihre Angst zu verdrängen. Sie sind zwei Menschen, die nicht zusammenpassen, Gegensätze, die sich anziehen. *Was Godard nur angedeutet hat*, setzt Jim McBride in Bilder um: Erotik und Sex. Das neue Kinotraumpaar darf sich für amerikanische Verhältnisse ausgesprochen offen begehren und Leidenschaft nicht nur aussprechen, sondern auch zeigen. *Hat man sich bei Michel noch gefragt, was ihn denn eigentlich an Patricia so fasziniere*, so wird dies bei Jessie Lujack überdeutlich: es ist Monicas unterdrückte Leidenschaft, die er hervorholen möchte aus den Tiefen ihres Sicherheitsdenkens. Monica möchte sich ein Haus bauen, das ewig stehen bleibt, eines, das sie für sich konstruiert und das ihrem Leben einen Sinn verleihen soll. Jessie glaubt nicht an einen solchen Sinn, für ihn gibt es keine festgefügte Realität. Er lebt in einem Traum, den er sich selbst erfüllen möchte. Alles oder nichts. Träumen oder erwachen. Für immer.

A bout de souffle à l'américaine. Das Leben steht im Mittelpunkt, nicht der Tod. Die Farbe Rot. Entsprechung für das Leben - Liebe und Blut. *Die Farben Schwarz und Weiss. Existentielles Grau, gräuliche Existenz.* Der blutrote Himmel zu Beginn, das rote Licht im Herzen des Kinos, hinter der Leinwand, der rote Wagen, der die beiden nach Mexico bringen soll. Auf seine Brust hat Jessie ein kleines Herz tätowiert, ein zerbrochenes, in der Mitte geteiltes Herz. In der Toilette einer Spelunke klagt er einem Mann das Täschchen und findet darin neben Geld ein kleines Plastikherz, das, wenn man einen Knopf drückt, aufleuchtet wie ein Warnsignal. Jessie schenkt es Monica mit den Worten: «Das ist mein Herz. Pass auf, dass es nicht zerbricht.» Wenige Minuten bevor sie ihn verraten wird, fällt dann das Plastikherz zu Boden und zerbricht. A bout de souffle à l'américaine. Bilder, die jeder versteht. Eindeutige Metaphern für das, was zwischen den Bildern geschieht. Da bleiben keine Fragen offen. Die Wahrheit ist simpel und schön. Das Leben als Comic-strip: alles oder nichts.



A BOUT DE SOUFFLE

BREATHLESS





Jessie ist kein Suchender, er nimmt alles so, wie es kommt. Nicht, weil er wie Michel resigniert und müde ist, nicht weil es ihm an Alternativen fehlt. Er ist Optimist. Grenzenlos. Das Leben gehört denen, die etwas riskieren, jenen, die nie stillstehen. Jessie bewegt sich unentwegt. Sein Tempo bestimmt das Tempo des Films. Bei Godard entsteht das Tempo am Schneidetisch, ist Ausdruck der Unrast des Regisseurs. Wilde Kamerabewegungen, unzählige Bildsprünge, beinahe in Einzelbilder zerhackte Szenen, wie etwa der Polizistenmord oder die Schlägerei auf dem Autoschrottplatz. Aktion und Emotion, die hinter der Kamera entsteht, im Kopf des Regisseurs. Eine so ausgedehnte und ausgeklügelte Verfolgungsjagd, wie sie Jim McBride in guter alter Hollywoodmanier inszeniert, wäre bei Godard undenkbar. Das amerikanische Kino ist direkt, zeigt Emotion und Bewegung ohne Umwege, während das europäische Kino meist nur ein Gefühl von Emotion und Bewegung vermittelt. Hollywood und Godard. Ein Liebespaar wie Patricia und Michel. Zwei, die nicht zusammenpassen. Er denkt an Liebe, sie liebt.

Godard bezeichnete A BOUT DE SOUFFLE später als faschistischen Film. Hollywood hat er radikal den Rücken zugedreht. Er begann es zu hassen wie ein Liebender, der enttäuscht wurde. Godard und Hollywood, eine Liebesgeschichte, die man noch drehen müsste. Alles oder nichts: Liebe oder Hass.

Das Ende: Michels Flucht beginnt erst, als es schon zu spät ist. Mit einer Kugel im Rücken rennt er schwankend davon. Er fällt um, imitiert mit seinen Gesichtsmuskeln Patricia. Ein letztes Mal versucht er eine Annäherung. Seine letzten Worte: «Es ist wirklich zum Kotzen.»

Dann schliesst er sich selber die Augen. Schlafen ist wie sterben oder umgekehrt. [Paul Godard sieht nach seinem Unfall in SAUVE QUI PEUT (LA VIE) sein Leben nicht an seinem geistigen Auge vorüberziehen, also ist er nicht tot, oder er hat nie gelebt.] Patricia: «Was hat er gesagt?» Ein Polizist antwortet: «Er hat gesagt, Sie seien wirklich zum Kotzen.» Patricia: «Was bedeutet: zum Kotzen?» Es gibt keine Verständigung. Worte, die fremd sind wie Gefühle. Liebe ist auch nur ein Wort, Du sprichst es aus, und schon ist es fort. «Sag mir ein einziges Mal, dass Du mich nicht liebst, und ich gehe sofort.» Jessie ist sich seiner Sache sicher. Er will bloss noch die Bestätigung, drei Worte, die alles festschreiben würden. Doch Monica weiss nicht, dass sie Jessie liebt. Also sagt sie: «Ich liebe Dich nicht.» - «Du Lügnerin.» Worte, die nichts bedeuten. Taten sind entscheidend. Als Monica die Polizei verständigt, scheint alles klar zu sein - und doch wieder auch nicht. In der brillanten Schlussesequenz steht Jessie zwischen Monica und der Polizei: zuerst wie erstarrt, schaut er sich um, sieht Monica, dann die Pistole, die zu seinen Füßen liegt. Noch einmal spielt er den Clown, beginnt zu einem Song von Jerry Lee Lewis zu tanzen, kommt aber nicht mehr vom Fleck. Stillstehen. Blick auf Monica. Blick auf die Pistole. Monica: «Nein, Jessie! Ich liebe Dich.» Er bückt sich, greift die Pistole. Das Bild friert ein. Michel Poiccard suchte und fand das Nichts. Jessie wollte alles, und am Schluss steht er endlich davor: Monica liebt ihn, will ihn davon abhalten, nach der Pistole zu greifen. Ihn bremsen heisst ihn töten. Das Leben als Comicstrip: Alles und Nichts.

Roger Graf

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Jim McBride; Drehbuch: L.M.Kit Carson, Jim McBride, nach dem Drehbuch für A BOUT DE SOUFFLE (1959) von François Truffaut; Kamera: Richard H. Kline; additional sequences Kamera: Bobby Byrne; Kameraoperateur: Al Bettcher; Musik: Jack Nitzsche; supervising sound editor: Frank Warner; sound recording: Bruce Bisenz; sound re-recording: Donald O.Mitchell, Rick Kline, Kevin O'Connell; Production Designer: Richard Sylbert; Schnitt: Robert Estrin; Kostüm design: J.Allen Highfill; Kostüme: Lambert Marks (Männer), Debora Hopper (Frauen), stunt coordinator: Everett L.Creach (mit 19 Mann) Darsteller (Rolle): Richard Gere (Jesse Lujack), Valerie Kaprisky (Monic Poiccard), William Tepper (Paul), John P.Ryan (Lieutenant Parmentel), Art Metrano (Birnbäum), Robert Dunn (Sergant Enright), Garry Goodrow (Berutti), Waldemar Kalinowski (Tolmatchoff) ua. Produktion: Breathless Associates (A Greenberg Brothers Partnership); eine Miko Productions production. Executiv Producer: Keith Addis; Produzent: Martin Erlichman. USA 1983. Farbe: DeLuxe. 101min. Verleih: Sadfi, Genf.

## THE OUTSIDERS

von  
Francis  
Ford  
Coppola



# Tragisches Märchen -

## „one from the heart“

Er ist schon ein Stehaufmännchen, dieser Coppola. Kein noch so grosses Desaster scheint ihn zermürben zu können. Irgendwie kriegt er immer wieder Geld zusammen für einen neuen Film, der dann meist wieder das ist, was man am wenigsten von ihm erwartete.

Nach dem grandiosen ONE FROM THE HEART, der sein Publikum nur gerade bei Cineasten fand und Coppolas Zometrope Imperium einstürzen liess, nun THE OUTSIDERS, ein Film über Jugendbanden in den sechziger Jahren, wiederum fast reines Kino, voller Pathos, wunderschönen Bildern und einer Geschichte wie gemacht für das Auge und den Bauch. Ähnlich wie ONE FROM THE HEART ein Kunstprodukt, nicht so radikal wie dieser, aber ebenfalls mit einer Mischung aus Genialität und Kitsch, aus Wahnsinn und Romantik: ein Film, dem man sich ausliefern muss, um ihn wirklich geniessen zu können. Entweder oder. Sehen und staunen oder denken und ärgern.

Realität und Mythos, zwei Dinge, die sich bei Coppola nie gegenseitig ausschliessen. Das eine bedingt das andere. Träume sind genauso wichtig wie der nackte Alltag. Die Reise in die Niederungen der menschlichen Psyche, welche Captain Willard inmitten der grausigen Realität eines Krieges unternahm, war eine Reise in den Alptraum. APOCALYPSE NOW zeigt nicht in erster Linie Bilder aus Vietnam, sondern ins Bombastische überhöhte Entsprechungen für das Innenleben der Figuren. Der Krieg findet in den Köpfen statt, der Wahnsinn des Krieges wird zum Wahnsinn des Dschungels und umgekehrt. Und dann das Leben als Tagtraum, eingebettet in Neonlicht und Show, die ewig weitergeht. ONE FROM THE HEART, die Künstlichkeit der Umgebung

als Metapher für unechte Gefühle. Das Leben als Glücksspiel in Las Vegas. Menschen wie Kugeln, die sich im Kreise drehen und hoffen, endlich ins richtige Loch zu fallen. Jetzt die Jugendlichen von Tulsa, Oklahoma.

1966, Zeit des Rock' n' Rolls, Zeit der Rebellion. Drei Brüder, die im Norden der Stadt wohnen, ohne Eltern. Ihre Bande heisst Greasers, die Schmierigen. Pomade im Haar: das Erkennungszeichen. Ihre Gegner kommen aus dem Süden der Stadt, dem Stadtteil der Reichen. Die Socs, geschniegelte Jungs und Mädchen in teuren Autos und teuren Kleidern. In einem Autokino beginnt die Geschichte, die Konfrontation zweier Klassen, festgefügt durch Macht- und Geldverhältnisse. Der jüngste der Brüder, Ponyboy, und seine Freunde Dallas und Johnny sitzen hinter zwei Soc-Mädchen. Dallas belästigt die eine von ihnen, die Cherry heisst. Sie setzt sich zur Wehr, schüttet ihm eine Cola ins Gesicht. Dallas verzieht sich. Ponyboy dagegen versteht sich auf Anhieb sehr gut mit Cherry. Eine Liebesgeschichte könnte beginnen, wären da nicht die Schranken ihrer Herkunft. Aber eigentlich hat sich Cherry in den Rüpel Dallas verliebt - oder sie weiss zumindest, dass sie sich in ihn verlieben könnte. Doch alles wird ganz anders kommen: zwangsläufig.

Auf einem Spielplatz werden Ponyboy und Johnny von betrunkenen Socs angegriffen. Einer taucht Ponyboy in den Brunnen, bis er die Besinnung verliert. Johnny zückt sein Messer und ersticht den Jungen. Ponyboy und Johnny fliehen in die Berge, nehmen Zuflucht in einer leerstehenden Kirche und verbringen dort einige Tage in völliger Abgeschiedenheit. Dallas besucht sie und sagt ihnen, dass Cherry bezeugen wür-



de, dass Johnny in Notwehr gehandelt habe. Sie wollen sich stellen, fahren nach Tulsa. Noch einmal kehren sie in die Kirche zurück, um ihre Sachen zu holen, aber diese steht in Flammen, und einige Kinder, die auf einem Schulausflug waren, sind im Feuer gefangen. Ponyboy und Johnny retten die Kinder, wobei Johnny schwere Brandverletzungen und einen Rückenwirbelbruch erleidet. Im Spital, von den Zeitungen als Held gefeiert, erfährt er, dass sich Greasers und Socs zum grossen Kampf rüsten, den die Greasers dann gewinnen. Aber es ist ein sinnloser «Sieg», der nichts ändert: Klassenschranken werden nicht mit der Faust überwunden. Johnny stirbt im Krankenhaus, und Dallas dreht durch. Beim Überfall auf einen Lebensmittelladen wird er von einem Polizisten erschossen. Am Schluss sitzt Ponyboy in seinem Zimmer und liest Johnnys letzten Brief, einen Brief voller Hoffnung, der in krassem Gegensatz steht zu dem, was tatsächlich vorgefallen ist.

Coppola zeigt eine Welt, die geprägt ist durch Normen und Zwänge, die von aussen das Leben dieser Jugendlichen bestimmen. Die fanatisch-schönen Bilder, welche der Kameramann Stephan H. Burum gestaltet hat, haben scheinbar mit dem harten, erbarmungslosen Leben der Greasers nicht viel gemeinsam. Scheinbar - denn es sind Bilder aus der Traumwelt, Utopien aus der Seele dieser «Kinder». Johnny, der in seinem kurzen Leben nur einmal aus der Stadt hinauskommt, erlebt auf der Flucht in die Berge eine für ihn neue Welt. Er, der im Hässlichen, Brutalen aufgewachsen ist, entdeckt plötzlich eine Sehnsucht, die wie eingemeisselt ist in diese Berge. Coppola und sein Kameramann zeigen Landschaften so,

wie sie Kinderaugen sehen: neugierig, romantisch, märchenhaft. THE OUTSIDERS ist ein Plädoyer für die Kindheit. Er zeigt, wie der Wahnsinn des Lebens entstehen kann, er zeigt aber auch, dass ein Leben ohne Traum und Utopie nicht lebenswert ist. Offengelassen wird, was man gegen soziale Ungerechtigkeit tun kann, die Hintergründe der Geschichte bleiben diffus. Sicherlich will THE OUTSIDERS kein sozialkritischer Film sein, der die Dinge auslotet und von allen möglichen Seiten beleuchtet, dazu gibt er sich zu sehr als Kino für den Bauch. Die Jugendlichen haben sich einzufügen in ein Ganzes, das sie nicht verstehen. Man hat ihnen einen Platz zugewiesen im sozialen Gefüge, den sie nicht verlassen können. Sie spielen mit. Doch sie wissen, dass es ein sinnloses Spiel ist, eines, das mit ihren wahren Bedürfnissen nichts zu tun hat.

Einmal fragt Ponyboy Cherry, ob im Süden der Stadt der Mond ebenso schön leuchte wie im Norden. Sein Versuch, die festgefühten Schranken zu durchbrechen, misslingt, obwohl der Mond für alle gleich schön scheint. Ein trauriger, ein resignierter Film? Mag sein, jedenfalls auch ein verdammt schöner Film - einer mit Herz.

Roger Graf

Die wichtigsten Daten zum Film:  
Regie: Francis Ford Coppola; Drehbuch: Kathleen Knutsen Rowell, nach dem Roman

«Am Rande von Oklahoma» von Susan E. Hinton; Kamera: Stephen H. Burum, ASC; visual effects unit Kamera: Dave Stewart; Kameraoperateur: Elliot Davis, (second unit) Ralph Gerling, (visual effects unit) Don Baker; special visual effects: Robert Swarthe; Musik: Carmine Coppola; supervising sound editor: Gordon Ecker Jnr. sound editor: Richard Hymns; sound designer: Richard Beggs; sound recording: Jim Webb (Dolby Stereo); Production Designer: Dean Tavoularis; Schnitt: Anne Goursaud; Kostüme: Marge Bowers.

Darsteller (Rolle): C.Thomas Howell (Ponyboy Curtis), Ralph Macchio (Johnny Cade), Matt Dillon (Dallas Winston), Patrick Swayze (Darrel Curtis), Rob Lowe (Sodapop Curtis), Diane Lane (Cerry Valance), ua.

Produktion: Pony Boy Inc. für Zoetrope Studios; Executive Producer: Francis Coppola; Produzenten: Fred Ross, Gray Frederickson; assoc. Producer: Gian-Carlo Coppola. USA 1983. Gefilmt in Panavision und Technicolor. 91min. Verleih: Parkfilm SA.

# Schöner Körper - Gequälte Seelen

Der Vorspann zeigt Männer, die durch den Schnee stapfen, einen Lastwagen, alles in dunkles, düsteres Licht getaucht. Dann Szenenwechsel. Ein kleines französisches Dorf, eine Familie, die in ein Haus einzieht, eine deutsche Mutter, ein gelähmter Vater und ein hüftewackelndes, umwerfend schönes Mädchen, das sich aufführt, als hätte man sie gerade für eine billige Sexklammer engagiert. Sie wird zum Dorfgespräch, Männer brüsten sich, es mit ihr getrieben zu haben, und auch der Ich-Erzähler (Alain Souchon) scheint nur ein einziges Problem zu haben: Wie kann er dieses Mädchen auf die Matratze legen? Das ganze scheint auf eine tragische Liebesgeschichte hinauszulaufen, der Titel verspricht es, und die Hauptfiguren benehmen sich danach.

Noch ist alles ein Spiel, oberflächlich, witzig. Ein Liebesgeplänkel im Sommer. Alles wird von der lockeren Seite genommen, das Wetter, die Arbeit, die Liebe. Spass muss sein, auch im Kino. Doch gerade dann, wenn man sich als Zuschauer entspannt im Sessel zurücklegt mit dem sicheren Gefühl, die Spielregeln erkannt zu haben, wird aus dem Spiel bitterer Ernst: das Äussere verschwindet immer mehr, die glatte Oberfläche wird brüchig - Abgründe öffnen sich. Anfangs freie Gefühle, zufällige Beziehungskonstellationen offenbaren sich als das Resultat kühler Berechnungen. Die Sexbiene schält sich als ein rachsüchtiges, neurotisches Mädchen heraus, das seine Herkunft auslotet und auf das Drama einer Vergewaltigung stösst. Drei Männer im

## L'ETE MEURTRIER

von  
Jean Becker

Schnee. Langsam wird aus dem verwirrenden Vorspann eine Geschichte, die alles andere überlagert.

Als der Ich-Erzähler scheinbar glücklich und zufrieden sein Mädchen heiratet, ist die Entwicklung bereits nicht mehr aufzuhalten. Was einmal in Gang kam, lässt sich nicht mehr stoppen. Die Gegenwart wird zum Racheheld der Vergangenheit. Die Sexkomödie wird zum dramatischen Krimi, ein Alptraum wird Realität. Das Innenleben der Hauptfiguren setzt sich, mosaikartig, zusammen: verletzte Gefühle, verdrängte Traumen und die Unfähigkeit, sich zu artikulieren, sein Innerstes nach aussen zu kehren, führen schliesslich zur Katastrophe. Die vordergründig irrationalen Handlungen gehorchen einer brutalen inneren Logik: gequälte Seelen, die ein



letztes Mal aufschreien, sich zur Wehr setzen, ohne nach einem Sinn zu fragen.

Drei Jahre lang hat sich Regisseur Jean Becker - Sohn des berühmten Jacques Becker - darum bemüht, Isabelle Adjani für die Hauptrolle des undurchsichtigen, geheimnisvollen Mädchens zu engagieren. Die Rolle muss für sie eine Herausforderung gewesen sein, aber auch ein Risiko. Becker ging in der Inszenierung des Romans von Sébastien Japrisot aufs Ganze: Alles wird ein wenig übertrieben, die Adjani zeigt ihren wunderschönen Körper mit beinahe exhibitionistischer Lust, ihre Hülle wird zu Markte getragen, während ihre Seele anfangs im verborgenen bleibt. Sie zu durchschauen würde heißen den Film zu durchschauen. Der Zuschauer muss

warten, die Ereignisse hinnehmen, mit den Augen des Ich-Erzählers - der die Geschichte in einer grossen Rückblende aufrollt - sich der Wahrheit langsam nähern.

L'ÉTE MEURTRIER ist ein Film der grossen Emotionen geworden - Emotionen, die in der Tiefe auf den grossen Ausbruch lauern. Eine Spannung liegt zwischen den Figuren, die ihre Entfaltung behindert, einen Teil von ihnen abtötet oder schon getötet hat. Die Schwierigkeiten, mit denen sich Becker konfrontiert sah, hat er zwar erfolgreich umgangen. Dennoch: die fast kolportagehafte Schicksalsschwere des Romans lastet auf den Bildern. Vieles wird im Off erzählt, manches ist unvermeidlich, anderes eher geschwätzig. Beinahe jede Figur rückt einmal in den Mittelpunkt

des Interesses, oder besser: ihre persönliche Neurose, ihre Bruchstelle in der Biografie.

Ein verwirrender Film. Sich von den Ereignissen zu distanzieren fällt schwer, zu sehr sind die Figuren aus dem Leben gegriffen, zu sehr gehorchen sie allzumenschlichen Mechanismen, steigern sich in eindimensionale Vorstellungen hinein, sehen die Welt so, wie sie nur in ihren kranken Köpfen wirklich ist. Das Dasein als eine existentialistische Tragödie, aus der es kein Entrinnen gibt: die Mutter vergewaltigt, der Vater von der Tochter zum Krüppel geschlagen, der Ehemann als Vehikel der Rache gelüste. Die Rache, die eigentlich schon geschah, drei Männer im Schnee, die ganz andere waren, und zum Schluss ein gekränkter Ehemann, der die Ehre

seiner Frau wiederherstellen will und überhaupt nichts begriffen hat. Kurz: der Wahnsinn des Lebens, eine Kettenreaktion, ausgelöst durch Missverständnisse, Stolz und blinden Hass. L'ETE MEURTRIER ist ein grausamer Film, verwirrend in seiner Fülle, manchmal nahe beim Schauerstück; unterhaltend, witzig, dramatisch und phasenweise packend - Kino für den Bauch, und nicht zuletzt für das Auge (zumindest das männliche).

Die Schauspielerin Isabelle Adjani -? Ich weiss nicht, irgendwo hab ich da längst die Distanz eingebüsst. Sie zu beschreiben würde zwangsläufig in eine Liebeserklärung ausufern. Sie ist mit einem Wort: faszinierend.

Das gilt auch für diesen ungewöhnlichen Film, den ich weder mit dem Attribut «gut» noch «schlecht» belegen möchte: ihn sich ansehen ist eines - darüber schreiben etwas ganz anderes.

Roger Graf

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Jean Becker; Drehbuch: Sébastien Japrisot; Kamera: Etienne Becker; Kameraoperator: Jacques Dorot, sein Assistent: Jean-Paul Becker; Musik: Georges Delerue; Chef opérateur du son: Guillaume Sciamia; Chef Décorateur: Jean-Claude Gallouin; Schnitt: Jacques Witt; Kostüme: Thérèse Ripaud.

Darsteller (Rolle): Isabelle Adjani («Elle»), Alain Souchon (Pin Pon), Suzanne Flon, Jenny Cleve, François Cluzet, Raymond Meurnier, Max Morel ua.

Produktion: Ste Nouvelle de Cinema, C.A.-P.A.C., T.F.1 Films Production; Producteur Délégué: Christine Beytout; Directeur de la Production: Alain Darbon. Frankreich 1983. Eastmancolor Kodak..130min. Verleih: Alpha Films, Genf.

### Isabelle Adjani

wurde am 27. Juni 1955 in Paris geboren, als Tochter eines algerischen Vaters türkischer Abstammung und einer deutschen Mutter. Mit 12 Jahren gewann sie in der Schule einen Preis für Rezitation und begann in Laientheatern aufzutreten. Mit 14 Jahren gab sie während den Sommerferien ihr Filmdebüt. Ohne weiteren Schauspielunterricht wurde sie 1972 Mitglied der Comédie Française und erhielt hervorragende Kritiken. Den angebotenen 20-Jahres-Vertrag mit der Comédie Française schlug sie aus und nahm stattdessen das Filmangebot von François Truffaut an. 1981 erhielt sie am Filmfestival von Cannes den Preis für die beste weibliche Hauptrolle in POSSESSION von Andrzej Zulawski und QUARTET von James Ivory; 1982 einen «César» als beste Schauspielerin für POSSESSION.

Filme: LE PETIT BOUGNAT, Bernard T. Michel (1969), FAUSTINE OU LE BEL ETE, Nina Companeez (1971), LA GIFLE, Claude Pinoteau (1974); L' HISTOIRE D' ADELE H., François Truffaut (1975); LE LOCATAIRE, Roman Polanski, VIOLETTE ET FRANCOIS, Jacques Rouffio; BAROCCO, André Téchiné; ANTONIETA, Carlos Saura u.a.

# Schwerter zu Pflugscharen

## IN THE KING OF PRUSSIA

von

Emile de Antonio

... und sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden und ihre Spiesse zu Rebmessern. Kein Volk wird wider das andere das Schwert erheben, und sie werden den Krieg nicht mehr lernen. Jesaja; 4. Kapitel

Am 9. September 1980 drangen acht Frauen und Männer, praktizierende Katholiken, in die Re-Entry-Division des General-Electric-Technologiezentrum (Pennsylvania), ins Gebäude «The King of Prussia» ein, beschädigten mehrere Sprengköpfe von Atomraketen und gossen von ihrem eigenen Blut über geheime Dokumente. Einige Monate später standen die «Plowshares 8» (Pflugscharen 8) in Norristown wegen Einbruch, Hausfriedensbruch und Überfall unter Anklage vor Gericht. Ihre Anführer, die beiden *Jesuiten Daniel und Philip Berrigan*, erhielten Gefängnisstrafen von drei bis zehn Jahren, die übrigen Angeklagten kamen etwas glimpflicher davon. Der Fall erregte Aufsehen, nicht zuletzt, weil diese radikalen Friedenskämpfer aus religiöser Überzeugung geltendes Recht in Frage stellten und an Stelle der Paragraphen auf ihre moralische Verpflichtung gegenüber ihren Mitmenschen hinwiesen.

Emile de Antonio, einer der Mitunterzeichner des Manifests der «New American Cinema Group», hatte zunächst keine grosse Lust, einen Film über die Plowshares 8 zu drehen. Als ihn verschiedene linke Katholiken darum baten, meinte er nur: «Kommt nicht in Frage. Ich bin weder Katholike noch Pazifist. Es interessiert mich nicht.» Schliesslich aber gab er ihrem Drängen nach, reiste nach Norristown, beobachtete den Prozess und sah plötzlich, dass er daraus «eine vollkommen neue Art Film machen konnte».

Die Schwierigkeit lag darin, dass er während des Prozesses keine Filmaufnahmen machen durfte und im nachhinein keine detailgetreue Rekonstruktion machen wollte. So entschied sich De Antonio für eine Mischung aus do-

kumentarischem Gerichtsprotokoll und inszenierten Szenen, welche die innere Motivation der acht Angeklagten nachvollziehbar machen sollte: der Prozess gibt den Rahmen ab, die Angeklagten spielen sich selbst, während das Gerichtspersonal und die Zeugen der Anklage von Schauspielern dargestellt werden. Ein Kunstgriff, der dem Film eine enorme Authentizität und Intensität verleiht, weil er verhindert hat, dass die «Bösen» zu blossen Karikaturen verzerrt wurden.

Martin Sheen spielt den Richter - und er macht das brillant, ohne zu übertreiben, aber auch ohne sich anzubiedern. Als Sheen von De Antonios Schwierigkeiten bei der Geldbeschaffung hörte, schickte er ihm 5'000 Dollar und die Zusage, eine Woche lang ohne Gage jede Rolle zu verkörpern, die von ihm gewünscht wird. Schliesslich übernahm er die schwierigste, weil unsympathischste - er spielt eigentlich gegen seine persönlichen Überzeugungen.

IN THE KING OF PRUSSIA entstand auf Video, aus Kostengründen, wie Emile de Antonio versichert. Er wurde schnell abgedreht, im Stile einer Reportage, allerdings einer ohne Kommentar. De Antonio spürte wohl, dass diese Menschen mit ihrem festen Glauben an die Gewaltlosigkeit, ihrer gelebten Religiosität und ihrer naiv-anmutenden Friedensbotschaft keines erläuternden Kommentars bedurften. Denken und Handeln ist bei ihnen identisch. Ein frommes Bekenntnis ist für sie nur soviel Wert wie die Taten, die sich daraus ableiten. Dies allein schon macht die Plowshares 8 zu unbequemen, weil konsequenten Zeitgenossen. Für sie gibt es keine Doppelmoral, kein Sich-Arrangieren mit der Realität. Ihr Glaube beschränkt sich nicht aufs tägliche Ge-

bet: er bestimmt ihr Handeln, in jeder Minute ihres Lebens. Ihr Engagement prägt den Film, macht ihn zu einem enorm wichtigen und «heissen» Beitrag zur aktuellen Friedensdiskussion. Frieden schaffen ohne Waffen. Für einmal nicht bloss Schlagworte, sondern konkretes Programm.

Emile de Antonio machte während den Dreharbeiten eine für ihn überraschende Entdeckung: «Ich habe nie an Gewaltlosigkeit geglaubt. Ich war immer sicher - und glaube das teilweise auch heute noch -, dass soziale Veränderungen nur vor den Gewehrläufen möglich ist, wie es Mao gesagt hat. (...) Aber jetzt fühle ich mich mehr und mehr hingezogen zu diesen Leuten, zu den radikalen Pazifisten. Wenn mir vor zwei Jahren jemand gesagt hätte, ich würde an Aktionen zivilen Ungehorsams teilnehmen, hätte ich ihn ausgelacht. Wenn mich ein Polizist schlägt, schlage ich zurück. Aber jetzt, diese Menschen, die es ganz anders machen, ich glaube, jetzt bin ich auch bereit dazu.»

Auch mir fiel es nicht leicht, mich voll und ganz mit den Plowshares 8 zu identifizieren. Zu fremd ist mir ihr «stures» Festhalten an Glaubensinhalten, «zu naiv» ihre Botschaft des Friedens und der Liebe. Dennoch spüre ich Bewunderung für den Mut dieser Menschen, die dem millionenfachen Wahnsinn mit einer beherzten Tat Einhalt gebieten wollten. Eine Tat, die vor dem Gesetz ein Delikt ist wie jedes andere, denn die Paragraphen kümmern sich nicht darum, ob die Sachbeschädigung an einem Banktresor oder an einem Nuklearsprengkopf begangen wird.

Die Berrigans hätten sich einen öffentlichen Prozess gewünscht, eine Art Hearing, in dem sie den erschütternden (die Menschheit bedrohenden) Hintergrund ihrer Aktion hätten darlegen können. Einen politischen Prozess wollten sie, um auf die wahren Kriminellen der heutigen Zeit hinweisen zu können. Aber ihr Prozess ging schliesslich über die Bühne wie jeder andere. Erst De Antonios Film ermöglicht ein öffentliches Nachdenken über die Aktion der Plowshares 8.

IN THE KING OF PRUSSIA ist ein wichtiger Film, ein Stück Anklage, aber irgendwo auch ein Stück Utopie. Eine Utopie, die sich hinter den Dingen verbirgt, darauf wartend, dass sie auch von andern Menschen aufgenommen wird, damit sie nicht frommes Bekenntnis bleibt, sondern Teil unseres Lebens wird - eine Utopie, die lebensnotwendig geworden ist.

Roger Graf

Die wichtigsten Daten zum Film:

Realisierung und Buch: Emile de Antonio; Kamera: Judy Irola; Montage: Mark Pines, Peter Karp, John Smith; Musik: Jackson Browne, Graham Nash.

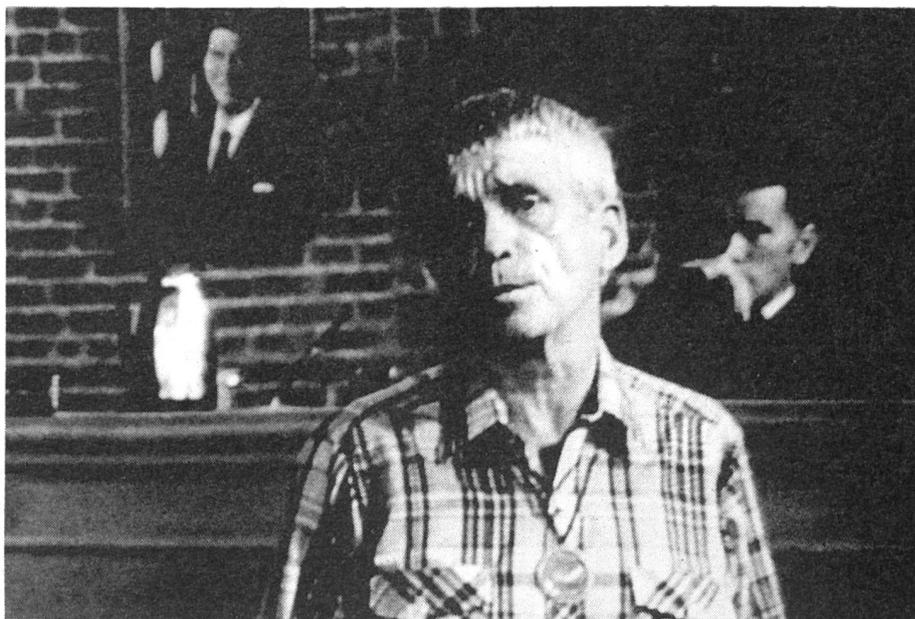
Darsteller (Rolle): Martin Sheen (Richter), sowie in eigener Sache und Person: Daniel und Philip Berrigan, Dean Hammer, Carl Kabat, Elmer Maas ua.

Production: Turin Film Corp. New York. USA 1982. 35mm 1:1,33, farbig, 90min. Verleih: Filmcooperative Zürich.

### Emile de Antonio

wurde 1920 in Scranton USA geboren. War in den verschiedensten auch ausgefallensten Berufen tätig, bevor er in den frühen sechziger Jahren mit einigen erfolgreichen Dokumentar- und Kompilationsfilmen hervortrat, die seine marxistischen Kenntnisse widerspiegeln. (Soll Andy Warhol entscheidend zu dessen Filmexperimenten angeregt haben.)

- 1964 POINT OF ORDER! Kompilationsfilm aus dem TV-Material von den Hearings der Armee von 1954 zum Fall McCarthy.
- 1967 RUSH TO JUDGEMENT Basierend auf den Untersuchungen von Mark Lane zur Ermordung von John F. Kennedy.
- 1968 AMERICA IS HARD TO SEE Über den Senator Eugene McCarthy.
- 1969 IN THE YEAR OF THE PIG Radikaler Blick auf den Vietnamkrieg.
- 1971 MILHOUSE: A WHITE COMEDY Satire über Präsident Nixon
- 1972 PAINTERS PAINTING
- 1976 UNDERGROUND (co-Regie)





**Wolfram Knorr**

## ***Von der Tugend des Gemeinplatzes***

Im Einführungsartikel zum voluminösen Gemeinschaftswerk «Bestandsaufnahme: Utopie Film» (Zweitausendeins Versand) stellt Helmut Färber die Gretchenfrage: Kriegen wir die Filme, die wir wollen - oder wollen wir die Filme, die wir kriegen? Und, Brecht zitierend, heisst es da: «Man wird den Publikumsgeschmack nicht verbessern, wenn man die Filme von Geschmacklosigkeit befreit, aber man wird die Filme schwächen. Denn: weiss man, was man mit den Geschmacklosigkeiten entfernt? Die Geschmacklosigkeit der Massen wurzelt tiefer in der Wirklichkeit als der Geschmack der Intellektuellen.» Brechts Wort in des intellektuellen Filmkritikers Ohr. Denn wenn man sich die Filmkritiken hierzulande anschaut, wird man das unangenehme Gefühl nicht los, dass vor allem der Film als opulentes Traumerlebnis mit all seinen Trivialitäten ausgemerzt werden soll.

Diese Einstellung freilich hat Tradition. Sowohl Calvin als auch Zwingli haben lange Zeit das Theater verboten, weil es den Menschen aus dem Oekonomischen befreie und die Lebenserhaltung ins Spiel transzendiere. Im Spiel aber, so Rousseau, verliere sich der Mensch: Das Spiel fördere die Triebkraft des Selbstverlusts. Und heute wird Authentizität verlangt, Aufrichtigkeit. Die Frage ist nur, ob sich Aufrichtigkeit in den sogenannten «kleinen Filmen» sicherer äussert als in den grossen und aufwendigen? Gibt denn ein kleiner Film, der eine Beziehungskiste durchkaut, ein authentischeres Gefühl als etwa John Badhams spektakulärer WAR GAMES?

Nathalie Sarraute hat Flaubert dahingehend kritisiert, dass er ein trügerisches Universum aufbaue, Madame Bovarys Leiden seien «in den banalsten Konventionen begründet». In ihrer erbarmungslosen Strenge übersieht sie allerdings, dass Flauberts Emma Bovary an Problemen leidet, die *nachvollziehbar* sind, verständlich nicht nur für *einen* Leser, sondern für viele. Flauberts Aufrichtigkeit besteht gerade darin, dass er das Leiden der Emma mit allen Sentimentalitäten und - den Brechtschen - «Geschmacklosigkeiten» ausstattet, mit denen wir uns alle herumschlagen. Auf den Film übertragen heisst das: Warum sollen wir (die Zuschauer) der Hölle des Gemeinplatzes entfliehen, um dafür in die Hölle der hohen Kultur zu geraten? Was soll ein Zuschauer mit verklaustrierten Bildern anfangen, wenn er sie erst «decodieren» muss, um sie für sich verständlich zu machen - also in die Hölle des Gemeinplatzes zu holen? Das Kino lebt vom Gemeinplatz, es ist Gemeinplatz.

Das ist gerade seine Chance. WAR GAMES hat eine fulminante Exposition, einen diabolischen Einstieg: Irgendwo in der amerikanischen Wüste, tief unter der Erde, findet in einem gewaltigen Raketensilo Wachablösung statt. Zwei Offiziere übernehmen in einem hochelektronischen Bunker, von der Aussenwelt total isoliert, eingekerkert von Stahltüren und umzingelt von Schalttafeln, Konsolen und Monitoren, die Kontrolle über die Leitsysteme. Ihr routinemässiges Check-in findet allerdings bald ein böses Ende: Die Elektronik übermittelt den Befehl, die Raketen abschussbereit zu machen, doch einer der beiden Controller verweigert den Dienst, bekommt plötzlich Zweifel, will sich erst per Telefon höheren Ortes vergewissern. Weil offenbar der Mensch in solchen alles entscheidenden Situationen unkalkulierbar ist, wird die Funktion der Kontrolle künftig ein Computer übernehmen, der ist unbestechlich - aber leider eben auch anzapfbar. Sogar von einem Pennäler, wie der Film in seinem weiteren Verlauf erzählt. Der will spielen und sucht, weil er ein raffinierter, intelligenter Tüftler ist, ein richtig gutes Video-Game. Der Computer, mit dem er kommuniziert, bietet ihm den «thermonuklearen Weltkrieg» an. Was der Junge nicht weiss: seine Spielzüge landen in der Computer-Zentrale der US-Verteidigung. Es kommt fast zum Krieg. Nun kann man, angesichts vieler Ungereimtheiten und des positiven Schlusses sagen, der Film sei «typisch Hollywood», verlogen und auf Versöhnlichkeit getrimmt, die die *wahre Gefahr* verharmlose. Ich halte jedoch diese Einstellung für falsch: Der Film ist, im Gegensatz zu vielen (leider zu vielen) deutschschweizer und deutschen Filmen, am «Puls der Zeit», dramatisiert Themen, die zum «Gemeinplatz» geworden sind: die Sucht des Computer-Spiels, die gefährliche Abhängigkeit von modernen Datenspeichern. Welche deutschschweizer Filme greifen wirklich derartige «Gemeinplätze» auf? Ist ein Spielfilm, der sich mit der «Eiszeit» in der Gesellschaft beschäftigt, nun wirklich «authentischer» - oder kopelt er sich auch bloss an eine Mode an?

Was den deutschsprachigen Filmemachern fehlt, ist nicht - so ketzerisch das klingen mag - das Geld, sondern die kreative «Triebkraft des Selbstverlusts», das spielerische Vergnügen, aktuelle «Gemeinplätze» in originelle Geschichten umzusetzen. Mit Geld kann man das nicht herbeizwingen. Die spielerische Lust ist entscheidend - auch wenn die verpönt ist, weil alles, echt zwinglianisch, immer zuerst «engagiert» sein muss.

***THE END***

jetzt:  
**guter**

Thomas Koerfer

"Genau im Detail, dicht in der Komposition und mit beherrschter Sensibilität befragt Koerfer das Innere unserer statischen, verkrusteten Gesellschaft: Ohne irgend etwas aufdrängen zu wollen, auf einem künstlerischen und gesellschaftspolitisch ungewöhnlichen Niveau. Immer wieder findet er zu grossartigen, fast feierlichen Momenten von geheimnisvoller Kraft." Bruno Jaeggi

# DUVAR

Yilmaz Güney

"... Mit einem Aufschrei von der Leinwand, mit seinem Film YOL, holte sich der vor zwei Jahren aus seiner Heimat geflüchtete Türke Yilmaz Güney 1982 in Cannes die Goldene Palme. DUVAR ("Wie Mur" / "Die Mauer") ist wieder um ein Aufschrei, ein Versuch, die Welt auf die krassen Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen, die sich in Güneys Heimat tagtäglich ereignen..." Hans M. Eichenlaub



Marcel Schüpbach

"Was uns in Marcel Schüpbachs Werk berührt, ist weniger der inszenierte Inhalt, als vielmehr die extreme, ständige Spannung im Film, die das Erzählerische in Poesie verwandelt. Diese Transfiguration ist Schüpbach grossartig gelungen." Freddy Buache, Direktor der Cinemathèque Suisse



Mrinal Sen

# KHARIJ

Bernhard Giger

Mrinal Sen: "Mein Ziel ist mit gutem Grund eine kalte und grausame Analyse unserer selbst, unserer Gesellschaft, eines Systems, in dem wir, die Mittelklasse Indiens leben."

und demnächst:  
**Der Gemeindepäsident'**  
sind auch:  
**BABUS FILME!**

"Eine Reise nach innen war allenfalls sein erster Spielfilm WILDMITSTADT gewesen. In seinem neuen Film setzt sich Giger konsequent mit der äusseren Realität der Schweiz im Hier und Heute auseinander." Pressestimme



DORFSTRASSE 4  
POSTFACH 258 CH-8037 ZÜRICH  
TEL. (01) 44 87 11



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