Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 134

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: 09.07.2025

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

Heft Nummer 134

E la nave va

Federico Fellini

Monopole Pathé Films S.A.

Neugasse 6/8005 Zürich
Telefon (01) 42 10 03, Telex 823104

Ferien vom Alltag:

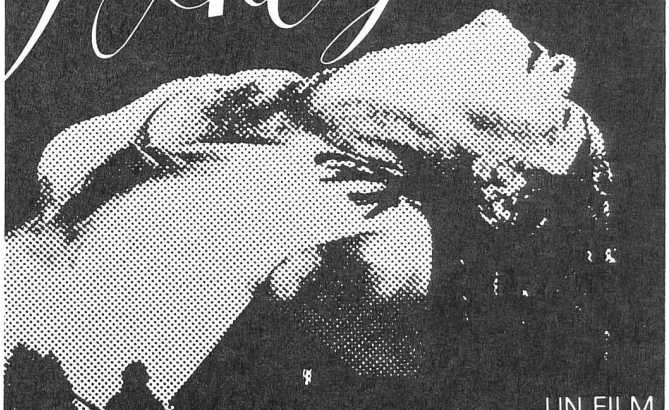
Kino in Luzern

★★ ★★★★★★★★ Kino modeme

Pilatusstrasse 21
Telefon 23 24 52

ATELIERKINO

L'Allégement



UN FILM
DE MARCEL SCHÜPBACH
AVEC
ANNE CAUDRY
ANNE-MARIE BLANC
SERGE AVEDIKIAN
HANNS ZISCHLER

Distribution: Cactus Film

Haarsträubender Alfred Hitchcock!

FILMPODIUM-KINO

Das Filmpodium der Stadt Zürich und der Kath. Filmkreis Zürich präsentieren
Freitag bis Sonntag
3. - 5. Februar 1984
Filmmarathon Robert Aldrich
Voraussichtliches Programm:
Freitag 14 h bis ca. 24 h
WORLD FOR RANSOM (*); APACHE (1954); KISS ME DEADLY (*) (1955); ATTACK! (*); AUTUMN LEAVES (*) (1956).
Samstag 14 h bis 01.00h
THE GARMENT JUNGLE (*) (1957) (Aldrich wurde durch Vincent Sherman ersetzt); HUSH... HUSH SWEET CHARLOTTE (1965); THE DIRTY DOZEN (1967); THE KILLING OF SISTER GEORGE (1968); THE GRISSOM GANG (*) (1971).
Sonntag 14 h bis ca. 24 h
EMPEROR OF THE NORTH POLE (1973); HUSTLE (1975); TWILIGHT'S LAST GLEAMING; THE CHOIRBOYS (1977); THE FRISCO KID (1979) und ALL THE MARBELS (THE CALIFORNIA DOLLS) (1981).
Die mit (*) bezeichneten Filme werden in englischer Originalfassung ohne Untertitel gezeigt, alle anderen in Originalfassung mit deutsch/französischen Untertiteln.
Dauerkarte für die ganze Veranstaltung erhältlich!

Der französische Regisseur und Produzent *Paul Vecchiali* weilt am Samstag, 11. Februar, anlässlich der Zürcher Erstaufführung seines Films L'ETRANGLEUR (1970) in Zürich und diskutiert anschliessend an die Vorführung mit dem Publikum.

Im Februar werden die Retrospektiven zu *Fritz Lang* und *Federico Fellini* fortgesetzt.
Für den März ist ein *Dokumentarfilm-Programm* mit Werken von *Frederick Wiseman* geplant. Ferner eine *Retrospektive Victor Trivas* mit seinen Filmen: NIEMANDSLAND (1931); DANS LES RUES (1933); DIE NACKTE UND DER SATAN (1959) sowie THE STRANGER von Orson Welles, zu dem er die Story lieferte.
Im Gespräch für den April sind eine *Retrospektive Anthony Mann* sowie ein Programm mit Filmen aus den *Soviet-Republiken*.

Die monatlich erscheinende **Programmzeitschrift** des Filmpodium-Kinos wird Interessenten kostenlos zugestellt. Bestellungen: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, Postfach, CH-8022 Zürich

WINTERTHUR

Das **Filmfoyer Winterthur** zeigt jeweils dienstags um 19 h im Kinocenter Talgarten:
7. 2. UMUT (DIE HOFFNUNG) von Yilmaz Güney
14. 2. AGIT (DIE ELEGIE) von Yilmaz Güney
21. 2. PIROSMANI von Georgij Schengelaja
28. 2. NIEMANDSLAND von Victor Trivas

ST. GALLEN

Der **Cineclub St. Gallen** «will seinen Mitgliedern sehenswerte und künstlerisch wertvolle Filme zeigen», besonders berücksichtigt werden Werke des einheimischen Filmschaffens. Die Vorführungen, jeweils montags um 20.15 h im Studio Hecht, sind nur Mitgliedern zugänglich. Eine Einzelkarte der Saison 1983/84 kostet Fr. 45.- (reduziert sich für später eintretende Mitglieder). Zur Vorführung gelangen noch: LE DIABLE PROBABLEMENT von Bresson, MON ONCLE D'AMERIQUE von Resnais, DER KILLER AUS FLORIDA von Schaffhauser, LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE von Bunuel, LE BEAU MARIAGE von Rohmer und andere. «Wir garantieren Ihnen nicht», so heisst es in der Selbstdarstellung, «dass Ihnen jeder Film gefällt, das ist nicht Clubzweck. Was wir Ihnen aber zusichern: ein in St. Gallen in jeder Beziehung exklusives Filmprogramm.» (Kontaktadresse: Berni Walser, Linsebühlstr. 83a, 9000 St. Gallen)

BERN

Kino im Kunstmuseum

Ein genaues Programm der Filme, die im Kunstmuseum Bern gezeigt werden kann bestellt oder erfragt werden, bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern (Telefon 031 22 09 44)

BüLACH

Das **filmpodium bülach** zeigt jeweils montags um 20 h im Kino Bambi:
27. 2. L'AGE D'OR und UN CHIEN ANDALOU von Luis Bunuel
26. 3. TOUCH OF EVIL von Orson Welles (wer die gewaltigste Eröffnungseinstellung der Filmgeschichte sehen oder wiedersehen will, fahre an diesem Tag nach Bülach)

LUZERN

Der **Film Klub Luzern** zeigt:
Filmische Raritäten wie: SEVENTH HEAVEN von Frank Borzage; ASHES AND EMBERS von Haile Gerima; SONEZAKI SHINJU von Midori Kurisaki; NIEMANDSLAND von Victor Trivas. Einzelmitglieder zahlen Fr. 25.- für die nächsten neun Vorstellungen. (Weitere Informationen und Anmeldung bei: Filmklub Luzern, Dammstr. 9 6003 Luzern)

INNERSCHWEIZ

Auf Anfang des Jahres 1984 haben Markus Barmettler, Edwin Beeler, Erich Hirtler und Paul Steinmann das **Filmkollektiv Innerschweiz** gegründet. Diese Kollektivgesellschaft bezweckt die Herstellung und Förderung von Filmen und andern audiovisuellen Produktionen, vor allem in der Innerschweiz. (Geisenstein-ring 32, 6005 Luzern)

WIEN

5. - 11. 4. **F.I.A.F.-Kongress.** Die jährliche Zusammenkunft der Mitgliederverbände der Fédération Internationale des Archives du Film wird zum ersten Mal in Wien durchgeführt.

9. 4. - 12. 5. Dokumentationsausstellung zum neuen österreichischen Film, im Domenig-Haus: 15 Jahre einer Entwicklung.

Die **Österreichischen Filmtage** übrigens, die 1982 in Karpfenberg in einem organisatorischen Desaster endeten, werden ab 1984 unter neuer Leitung in Wels durchgeführt werden (Oktober).

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

Mitarbeiter:
Walter Ruggle
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, Monople Pathè S.A., Filmcooperative, Cactus Film, Warner Bros, Zürich; 20th Century Fox, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

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

Ausland:
Deutschland (BRD)
Abonnement DM. 28.-
Solidaritätsabo. DM 40.-
Österreich
Abonnement öS. 220.-
Solidaritätsabo. öS. 300.-
übrige Länder Inlandpreis 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
Postcheck-Konto 80-49249

in eigener Sache

Nicht dass wir den Unterschied zwischen einem Film und einem Filmtext verkennen würden. Dennoch bedurfte es keiner allzu langen Überlegung, als sich die Möglichkeit abzeichnete, den Text von Chris. Markers SANS SOLEIL vollumfänglich zu publizieren. Der Film ist uns wichtig; der Text hält der geruhsamen, auch der intensiven Lektüre stand, und vom Filmbesuch abhalten sollte er eigentlich niemand - im Gegenteil. Eine nochmalige Betrachtung von SANS SOLEIL nach der Lektüre des Textes bereitet ein noch intensiveres Vergnügen, denn die Faszination dieses Films geht nicht von Überraschungseffekten aus, sondern von den noch unbeachteten Elementen des bereits Bekannten.

Mit dieser Entscheidung war dann aber auch schon ein gutes Drittel des Heftumfanges belegt. Nach Kalkulation in einem eher optimistischen Budget sind je Heft 32 Seiten plus Umschlag möglich. Vierzig waren es, als wir in der «Weltwoche» in einem Bericht über «Alternativ-Blätter» auf den Satz stiessen: «In der Misere steckend, neigen alternative Presseprodukte immer dazu, noch einen draufzulegen.»

Nur, was sollten wir denn «wegschmeissen»? Wo und wie Platz einsparen?
Sicher darf man nicht jedes Wort von Onkel Jean (wie sich Jean-Luc Godard in PRENOM: CARMEN selbst zu nennen beliebte) auf die Goldwaage legen. Dennoch blitzen in seinem «Geschwätz» nicht selten Gedanken auf, die zu überdenken sich lohnt - man sollte sich also von ihnen anregen, wenn auch nicht irremachen lassen. Deshalb haben wir einige seiner Äuserungen reproduziert.
Naheliegend könnten Einsparungen bei den Bildern erscheinen - man könnte sich sogar fragen: wären sie weniger gross nicht ebenso überzeugend? Unsere Antwort lautet: Nein. Wir votieren schliesslich für atemberaubend grosse Bilder auf grossen Leinwänden (und halten nebenbei auch die Tendenz zu immer kleineren Leinwänden in den neuen Kinos schon deshalb für verkehrt, weil sie bloss den Wechsel zum Film ab Videokassette auf dem Bildschirm erleichtern). Die Grösse eines Bildes kann durchaus seine Spannkraft verändern - und in manchen Fällen vermag ein gutes Bild mehr auszudrücken als tausend Worte. Wo wäre dem noch Rechnung zu tragen, wenn es schon «Kino in Augenhöhe» nicht einmal mehr wenigstens versuchte.

»Noch einen drauflegen» also, denn wir werden's halt auch nie lernen. Wenigstens war Spass dabei - und vierzig Seiten plus Umschlag sind es schliesslich ja geblieben.

Walt R. Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Heft Nummer 134 / Februar, März 1984 **1/84**

16mm clubkino 6
Leserkino 7
Trailer 8

Kino in Augenhöhe

Onkel Godards Kamera macht Musik 9
Jean-Luc Godard präsentiert
zwei oder drei Ideen, die er hat 10
PRENOM: CARMEN von Jean-Luc Godard 15

Film: Fenster zur Welt

SANS SOLEIL von Chris. Marker 18
Vom Eindringen in die «Zone» des Bildes

Kino in Augenhöhe

E LA NAVE VA von Federico Fellini
Wunderbar! - fast wie künstlich 22

filmbulletin

DER GEMEINDEPRÄSIDENT von Bernhard Giger 26
TWILIGHT ZONE von Steven Spielberg, 27
John Landis, Joe Dante und George Miller
DUVAR von Yilmaz Güney 28

Film zum Nachlesen

Vollständiger Text zu Chris. Markers
SANS SOLEIL 29

filmbulletin Kolumne
Von Wolfram Knorr 42

Titelbild: Maruschka Detmers in PRENOM: CARMEN
letzte Umschlagseite: ORPEE von Jean Cocteau

ORPHEE von Jean Cocteau

Die Fabel sei bekannt, so bemerkt Cocteau in einer Einblendung gleich zu Beginn seines Films, sie könne sich aber unter neuen Umständen jederzeit wiederholen. Im Literatencafé sieht der berühmte Dichter Orphée, der mit Eurydice recht glücklich verheiratet ist, eine Frau, die ihn fasziniert. Unter den Nonkonformisten im Café wird eine Schlägerei angezettelt, der Kampf verlagert sich auf den Platz vor dem Restaurant. Plötzlich brausen zwei Motorräder mit hoher Geschwindigkeit über den selten befahrenen Platz: ein junger, hoffnungsvoller Dichter bleibt liegen... Die Frau, die Orphée mit ihrer strengen, kühlen Schönheit so faszinierte, bittet ihn um Hilfe, und er steigt in den mondänen Wagen der Frau, in den man auch den Verletzten gelegt hat. Was nun mit Orphée geschieht, mutet ihn an wie ein Traum, aus dem er erst zu Hause wieder erwacht, aber ohne dass er ihn abschütteln könnte. Fortab vernachlässigt er Eurydice, lauscht seltsamen Durchsagen, die nur im Radio des Wagens, den ihm die Fremde samt Chauffeur überlassen hat, zu empfangen sind und von denen er glaubt, dass sie für den Fortgang seines dichterischen Werkes unentbehrlich sind.

Für den Zuschauer bleibt kein Zweifel: diese Frau ist der Tod (*la mort*), die behelmten, ledernakigen Motorradfahrer sind ihre Helfershelfer. Durch die Spiegel wechselt sie mit ihren Komplizen und Helfern von der einen Welt in die andere. Cocteau hat die filmischen Mittel sehr effizient eingesetzt, um diese Vorgänge und die andere Welt, die sich von dieser vor allem durch ihre Stille unterscheidet, sehr anschaulich und sehr einfach, aber in atemberaubend schönen Bildern - die jederzeit poetische Stimmungen evozieren - zu zeigen.

Die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen Orphée und dem Tod war nicht vorgesehen. Sie führt zu Komplikationen, unprogrammierten Vorgängen und Abläufen, denn die Frau, die so souverän das Kommando zu führen scheint, so emotionslos ihre Befehle gibt, ist, wie bald spürbar wird, nur Funktionsträgerin, nur Teil eines übergeordneten Systems. Dass sie sich verliebt, wird sie in Ungnade bringen.

Vielleicht hat es des Orwell-Jahres 1984 und der Bilder, die Orwells Zukunftsvision begleiteten, bedurft, um in dieser Deutlichkeit zu erkennen, dass es Jean Cocteau unter anderem auch um die Darstellung eines totalitären Systems ging - und welches System wäre totalitärer als der Tod. Der Zusammenhang ist keineswegs so konstruiert, wie es zunächst scheinen mag: Orwells Buch ist im Entstehungsjahr des Films erschienen und wurde unter Intellektuellen intensiv diskutiert; die Bilder von den Schergen des Todes sprechen selbst eine deutliche Sprache. Und die Botschaft, dass die Liebe ein totalitäres System und seine eiskalten Abläufe in Frage zu stellen vermag - sie ist dieselbe.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Jean Cocteau; Kamera: Nicolas Hayer; Dekor: d'Eaubonne; Musik: Georges Auric.
Darsteller (Rollen): Jean Marais (Orphée), Maria Casarès (La mort), Marie Déa (Eurydice), François Périer (Engel Heurtebise), Edouard Dermithe, Juliette Greco, Roger Blin u.a.
Produktion: André Paulvé für Les Films du Palais Royal. Frankreich 1950; 95 min. schwarz/weiss.
Als 16mm Film (in der Schweiz) im Verleih der Rialto Film Zürich (Leihgebühr Fr. 120.-)

clubkino - die Idee ist simpel: zehn, fünfzehn Personen finden sich zusammen und finanzieren eine Vorführung des Films, den sie sich gemeinsam ansehen wollen; anschliessend sitzen sie noch etwas beisammen und reden über den Film, den sie gesehen haben. clubkino!

Kursbuch des Schweizer Films

Die Zeitschrift **Cinema** stellte ihren Jahresband, der Ende 1983 erschienen ist, unter den Titel «**die eigenen Angelegenheiten**; Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983», was auch dem Titel des von **Martin Schaub** verfassten Hauptbeitrags im 200 Seiten starken Buch entspricht, der von einer *Anthologie der «eigenen Angelegenheiten» in 100 Filmen* abgerundet wird. Ergänzende Aufsätze haben **Werner Jehle** *(Die «neuen» Alpen)* und **Roland Cosandey** *(Der Mythus Haufler oder Wie ein Geist Filme heimsucht)* zur Ausgabe 1983 beigetragen. Des weitern bringt der erste Jahresband dieser renommierten Schweizer Filmzeitschrift *einen Bericht zum Stand der Dinge* von Filmemacher **Hans-Ulrich Schlumpf** und *einen kritischen Index der Produktion 1983* von **Peter Schneider**.

Martin Schaub hat seine umfassende Arbeit zum neuen Schweizer Film anhand von Leitfilmen in folgende acht Thesen gekleidet: Prozesse mit den Vätern; Utopie aus den Relikten; Die Desertion, eine Versuchung; Selbstverwirklichung, Verweigerung: jeder für sich; Der Fremde als Identifikationsfigur; Männersache; Das Gewissen der Nation; und: Der diskrete Charme. Einige der Leitfilme werden mehrmals, in verschiedenen Zusammenhängen erwähnt und, mehr oder weniger ausführlich, abgehandelt. Die Methode, die bei Untersuchungen zu Filmautoren oder Genre-Studien geläufig ist und da vielfach ergiebige Resultate gezeitigt hat, erscheint für das angestrebte Vorhaben notwendig und richtig, erweist sich aber in der Praxis als recht widerspenstig. Der neue Schweizer Film ist in seinen Grundzügen, Themen und Motiven eben doch vielgestaltiger und breiter gefächert als etwa ein streng definiertes Genre oder gar das Werk eines einzelnen Autors. Da Martin Schaub die Filme aber höchstens sanft in seine Thesen zwingt, meist auch Abweichungen und Ausnahmen anspricht und diskutiert, ist der Überblick manchmal nur schwer zu wahren. Wer das bedauert, wird dafür mit einer Fülle prägnanter Details und aufschlussreicher Hintergrundinformationen mehr als nur entschädigt. Wenn Martin Schaub in Bezug auf einige der besten Dokumentarfilme des neuen Schweizer Films etwa schreibt: «Manchmal ging die Verfeinerung sehr, sehr weit, und eine gewisse Überforderung des Publikums wurde Tatsache», so dürfte dies leicht auch auf seine fein gesponnene Abhandlung zutreffen. Ebenso wie folgende Formulierungen über Murers GRAUZONE auch für Schaubs Arbeit stehen können: «...ist für den Konsumenten ein undurchdringlicher Film, undurchdringlich wie der Alltag, falls man ihn ohne Vorurteile und Vorwissen betrachte. (...) bearbeitet seinen Zuschauer (Leser) mit so vielen feinen, diskreten Signalen, dass dieser Gefahr läuft, sogar die grösseren zu verpassen.» (Ein Index, bzw. Stichwortverzeichnis, wäre gerade bei einem Buch sehr wünschenswert, das immerzu mit Verweisen arbeitet; das Verzeichnis der «Leitfilme» erfüllt diese Funktion nur bedingt.)

Ganz unzweifelhaft konnte diese Arbeit nur von einem geschrieben werden, der diese zwanzig Jahre des schweizerischen Filmschaffens von Anfang an, ganz aus der Nähe und schreibend begleitet hat - nur dem war es möglich an all die Detail- und Hintergrundinformationen heranzukommen und sie im Laufe der Jahre sichtend und wertend aufzuarbeiten. Das macht denn auch denn Wert dieser Arbeit quasi als Dokument der - einer der möglichen! - Wirklichkeit(en) aus.

Eine solche Arbeit auszuführen ist selten ein dankbares Unterfangen. Deshalb allein schon ist sie verdienstvoll, und weil solche Arbeiten einfach notwendig sind - wie spätestens die in den kommenden Jahren entstehende Sekundärliteratur, die auf Martin Schaubs Arbeit zurückgreifen wird, sicherlich noch erweisen wird.

Das *Kursbuch* kann weitgehend für das Gedankengut der 68er Generation stehen: das erste Jahrbuch *Cinema* erinnert, schon im äusseren Erscheinungsbild, dann aber auch in Gliederung, Art und Gehalt sehr stark an «klassische» Ausgaben vom Kursbuch.

Walt R. Vian

Cinema wird herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Cinema (Postfach 5252, 8022 Zürich) im Verlag Stromfeld/RoterStern, Basel und Frankfurt. Preis dieser Ausgabe einzeln sFr. 24.- im Abonnement sFr. 18.- Bezug durch den Buchhandel, beim Verlag oder direkt beim Herausgeber.

Julius Effenberger: Die Praxis der Schweizerischen Filmproduktionsförderung aus rechtlicher Sicht; Band 310, Reihe 2, Europäische Hochschulschriften; Verlag Peter Lang, Bern/Frankfurt

Am Anfang der Arbeit steht ein praktischer Fall, in dem insbesondere die Entstehung von Kurt Gloors DER ERFINDER beschrieben wird und aus welchem die Problemstellung und die Zielsetzung der Untersuchung abgeleitet wird. Was hier der Autor unter dem sprechenden Titel *Fünf Jahre des Lebens eines Schweizer Filmemachers* sehr anschaulich schildert vermittelt jedem Interessierten einen leichtverständlichen Eindruck von den Problemen, mit denen auch ein arrivierten Filmemacher in der Schweiz konfrontiert ist. In einem zweiten Teil wird dann das Verfahren für Beitragsgewährungen beleuchtet und dessen Eignung zum Zwecke der Film-Förderung untersucht, einer kritischen Würdigung unterzogen und zum Teil möglichen andern Lösungsvorschlägen gegenübergestellt.

In der Reihe *Texte zum Schweizer Film* sind soeben zwei neue Titel erschienen:

Band 8: **Beatenberg-Thesen**
Zur Zukunft des Films in der Schweiz
mit Textbeiträgen von **Alex Bänninger, Peter Itin, Thomas Maurer, Marc Wehrlin** und **Fanz A.Zölch**.

Im ersten Teil des 134 Seiten umfassenden broschierten Bandes finden sich die acht «Beatenberg-Thesen» zu den wichtigsten Problemen und Lösungswegen des Films in der Schweiz angesichts der Entwicklungen, die sich mit den «neuen Medien» abzeichnen. Der zweite Teil umfasst individuelle Aufsätze der genannten Autoren zu den Problemkreisen: Strukturpolitik; Filmfinanzierungs-Strategien; Autodidakten, Chancen und Ausbildung; Marketing; die neuen Medien, eine Herausforderung.

Band 9: **20mal Video**
Ein Beispiel privater Filmförderung
hervorgegangen aus einer **BLACKBOX-Initiative im Rahmen der Aktion Schweizer Film**. Der 134seitigebroschierte Band mit 60 Fotos enthält vier kurze Texte der Initianten, welche den Stellenwert und die Zielsetzung des von der Produktionsfirma Blackbox AG in Zusammenarbeit mit dem Filmzentrum lancierten Video-Kurzfilm-Wettbewerbs umschreiben. Im Hauptteil finden sich die persönlichen Beiträge der 20 Wettbewerbsgewinner, die ihre Erfahrung während der Arbeit mit Video wie auch ihre Einschätzung dieses Förderungsexperiments wiedergeben.

Beide Bände sind bei der Stiftung Schweizerisches Filmzentrum (Münstergase 18, 8001 Zürich) oder im Fachbuchhandel zum Preis von sFr. 10.- zu erwerben.

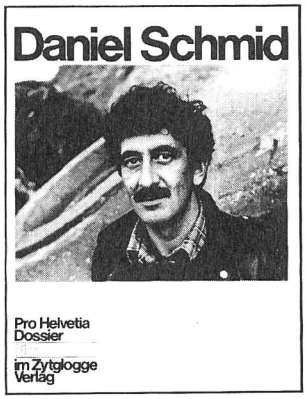
Für sFr. 8.- ist da auch der jährlich publizierte Katalog **Schweizer Filme 1984** zu beziehen, der inzwischen bereits zum achten Male in gewohnter Aufmachung erschienen ist und eine repräsentative Auswahl neuer Schweizer Filme aus der Produktion 1983/84 in deutscher, französischer und englischer Sprache vorstellt. Die Texte zu den einzelnen Filmen wurden von den Realisatoren verfasst. Register und «nützliche Adressen» runden den Katalog ab.

Als Heft 66 der Zeitschrift *Kinemathek*, die in loser Folge von den Freunden der Deutschen Kinemathek in Berlin herausgegeben wird, ist ein 160 Seiten und zahlreiche Fotos umfassendes broschiertes Buch über den deutschen Filmemacher **Rudolf Thome** herausgekommen, für das **Michael Esser, Norbert Grob** und **Karlheinz Oplustil** zeichnen.

Der Band bringt im Hauptteil grundlegende Texte, die zwischen 1968 und 1983 von verschiedenen Autoren über Thome publiziert wurden, und Besprechungen aller seiner Filme. Ergänzt wird das Buch nebst Filmographie und Bibliographie sowie Interviews mit Thome und dem Drehbuchautor Jochen Brunow insbesondere durch den Nachdruck der Filmkritiken, die Thome zwischen 1964 und 1983 schrieb.

Bezug durch den Fachbuchhandel oder direkt beim Herausgeber: Welserstr. 25 / 1000 Berlin 30 / BRD

Heinz Bütler
Zur Besserung der Person
Br., 21 x 26 cm, farbiger Umschlag. 160 S., sFr. 39.–



Br., 152 S., sFr. 16.80/ DM 18.80

Film-bücher bei Zytglogge

In Produktion:
Heinz Bütler beginnt am 6. Februar mit den Dreharbeiten zu seinem zweiten Spielfilm **VATERFLUCHT** (Arbeitstitel).
Der Film soll Erlebnisse, Fantasien und Träume eines dreizehnjährigen Jungen, der sich in einer prekären familiären Situation befindet, erzählen und eine mysteriöse Reise nach Wien, wohin der Sohn dem Vater heimlich folgt, nachzeichnen.

Kurz vor Fertigstellung:
Kurt Gloors MANN OHNE GEDÄCHTNIS, mit Michael König und Lisi Mangold in den Hauptrollen, ist nach beendeter Montage in die letzte Phase der Produktion getreten und dürfte demnach in Kürze zur Uraufführung gelangen.

MARTHA DUBRONSKI von **Beat Kuert**, der nach dem Roman «Fasnacht» von Ingrid Puganigg - die die Hauptrolle gleich selber spielt - entstand und eine «verrückt-versponnene Liebesgeschichte» zum Gegenstand hat, soll im April fertiggestellt sein.

Pläne:
Dem Vernehmen nach soll **Federico Fellini** an einer Neuverfilmung seines Klassikers LA DOLCE VITA, der das süsse Leben der Römer in den fünfziger Jahren auf die Leinwand bannte, arbeiten. Das Re-make, welches das süsse Leben der Römer in den achtziger Jahren zur Darstellung bringt, soll denn auch **DOLCE VITA II** heissen. Anita Ekberg, die damals in der Hauptrolle Furore machte, soll nun in einer Nebenrolle als Nonne auftreten, die Unterschriften gegen die Pornographie sammelt.

Angekündigt:
CARMEN von **Francesco Rosi** soll spätestens im Herbst auch in unsere Kinos gelangen. Rosis Adaption der «Carmen» spielt um 1820 in Sevilla und wird sich sehr viel enger an die durch die Oper von Georges Bizet berühmt gewordene Vorlage halten als die Filme seiner Kollegen Saura und Godard.

In Produktion:
»JE VOUS SALUE MARIE» von Jean-Luc Godard

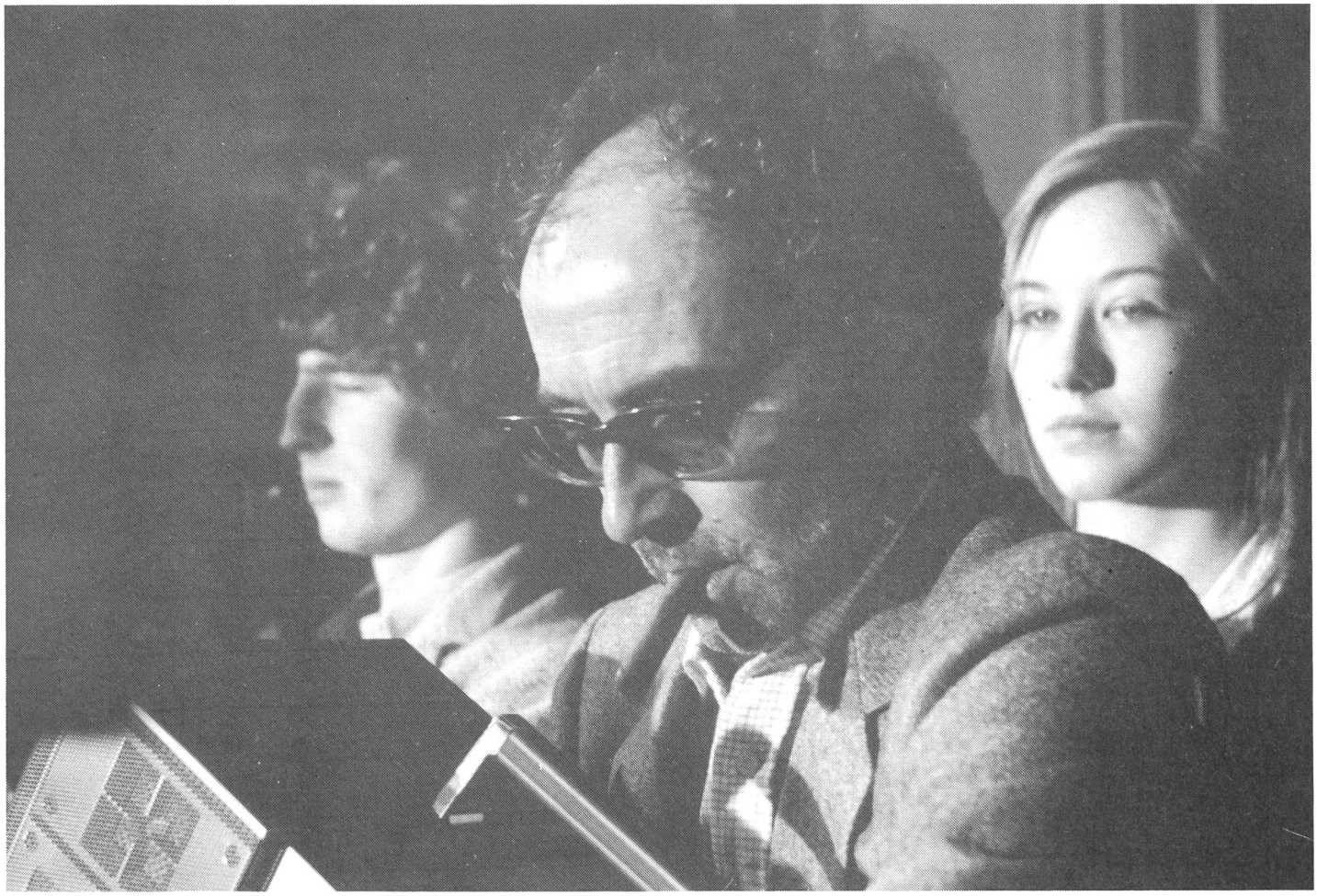
Die Fertigstellung dieser Produktion ist auf Herbst 84 zu erwarten; gestartet werden soll das Werk rechtzeitig vor Weihnachten, denn dem Film liegt - wie Jean-Luc Godard *auch uns* mitzuteilen geneigt war - folgendes Exposé zugrunde:

Ein einfacher Einfall.
Eine junge Frau, Maria.
Der Besitzer eines kleinen Sägewerkes, Joseph, der ihr den Hof macht.
Eine Kleinstadt, fast ein Dorf noch. Zwischen dem See und den Bergen. Es hat nur eine Hauptstrasse, ohne Verkehrsampeln. Nichts ist Verboten. Aber aus tiefstem Herzen ist alles verboten.
Maria arbeitet in einem Kaffehaus oder einem Laden.
Eines Tages kündigt ihr ein Kunde an, es werde ihr etwas zustossen. Sie werde ein Kind bekommen, obwohl sie eigentlich mit keinem Mann eine intime Bekanntschaft pflegt.
Joseph in seiner Schreinerei weiss nicht recht, ob er geträumt hat oder was sonst mit ihm geschah. Jedenfalls wird ihm angekündigt, er habe für Maria zu sorgen.
Der die zugleich unsichere und frohe Maria untersuchende Arzt stellt ebenfalls fest, dass sie unbefleckt, aber dennoch schwanger ist.

Im Film geht es in der Hauptsache um die psychoanalytische Auswertung von Marias Gefühlen durch den Arzt (der auf deutsch Dr. Freude heissen würde, die Handlung wird sich aber im Gebiet der deutsch-französischen Sprachgrenze abspielen).
Die Unterhaltung ist alltäglich. Ihre wichtigsten Worte - es sind nicht sehr viele - lauten: Freude, Liebe, Freiheit, Sehnsucht.
Was mit Maria geschieht, was Dr. Freude in seinem Bemühen um die Deutung der Träume und Ängste der jungen Frau zu erfassen sucht, ist für den Zuschauer im Grunde sowas wie das Drehbuch zum grossen Ereignis, das sich einst abspielte und das in den Evangelien nacherzählt wird; der Film liefert den Beweis dafür, dass ein solcher Vorfall durchaus möglich wäre, da er sich vor unseren Augen abspielt.
Als Verlobte vertrauen Joseph und Maria dem Leben, und das Schicksal des Paares erfüllt sich. Sie nehmen es an. Das Kind ist nicht die Frucht einer Leidenschaft, sondern der Liebe.
Maria verspürt eine Sehnsucht, wie alle Frauen. Durch die Ankündigung des Engels (des Kunden Gabriel Lange) weiss sie, dass sie schwanger sein wird. Aber wie?
Darüber weiss sie nichts. Die ärztliche Untersuchung lässt sie erkennen, dass das Fleisch das Echo des wahren Wortes ist. Wie jede Frau hofft sie, wünscht sie durch ein aussergewöhnliches Wesen schwanger zu werden.
Joseph ist das Abbild Gottes, wie es jeder Mann für eine Frau ist, die ihren Mann liebt.

Was wissen wir mit unseren biologischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen von der Liebe und von deren Geheimnis? Was wissen wir von der Freude? So wie sich unsere Geschichte in dieser Kleinstadt entwickelt, muss der Film den Zuschauer seinem innersten Alltag näherbringen: lieben, Leben schenken, es durchleben, ein Kind zeugen.

Das ist es, was Maria repräsentiert: sie ist ein Bild. Jungfräulich sein bedeutet verfügbar sein, frei sein. Der Zusammenhalt jedes Paares spiegelt sich in der Geschichte des Paares, das Joseph und Maria bilden.
Und umgekehrt hilft uns dieses aussergewöhnliche Paar, die Tiefgründigkeit zu entdecken, die in einer Begegnung zwischen einem gewöhnlichen Mann und einer gewöhnlichen Frau liegen.
Jede Einstellung deckt das auf; jede der Gesten, jedes der Worte, die als einzige aus der Dunkelheit der Zeit gekommen und die nun zu erfüllen sind, damit die Nacht zum Tage werde. Jeden Tag.
Erst die letzte Szene des Films zeigt das Kind, einen kleinen, vierjährigen Jungen, der mit dem Stadtrat, oder mit Bankdirektoren und Industriellen diskutiert und sie mit seinem Wissen verblüfft. Dann holt ihn Maria, die ihn gesucht hat, nach Hause.
Auf der Strasse wird sie von jemandem gegrüsst, den sie nicht sofort wiedererkennt. Es ist der Kunde aus dem Laden. Maria fragt ihn, was er noch von ihr will, und er antwortet: Nichts, ich grüsse dich, Maria, das ist alles.



Onkel Godard leiht Euch seine Kamera

- sie macht Musik

Jean-Luc Godard präsentiert zwei oder drei Ideen, die er hat

Wir besprechen seinen neuen Film PRENOM: CARMEN

»Ich liebe es, Dinge zu sehen, die noch nicht gesehen wurden, die noch nicht existierten«

Vor-seher, Vor-denker Jean-Luc Godard

Wir leben in einer Zeit, in welcher der Terror der Rhetorik des Fernsehens herrscht. Mich interessiert, die Dinge zu *sehen*, bevor sie einen Namen haben, von mir zu sprechen, bevor man mich Jean-Luc nennt, ebenso das Meer, die Freiheit zu *sehen*, bevor man etwas «Meer», «Woge», «Freiheit» nennt.

Carmen

Mein Film heisst nicht «Carmen», er heisst PRENOM: CARMEN, und die Frage im Film ist in etwa die: Was gibt es vor dem Namen Carmen, wie nennt man das? Ich glaube, dass das Kino die Dinge zeigen muss, bevor man sie benennt, damit man sie benennen kann und sich mit dem Kino behelfen kann, sie zu benennen.
Wenn gegenwärtig mehrere Regisseure (Francesco Rosi, Carlos Saura ausser Jean-Luc Godard) sich mit etwas beschäftigen, was man Carmen nennt, so deshalb, weil Carmen ein grosser femininer Mythos ist, der ausschliesslich in der Musik existiert.
Ich liebe es, Dinge zu sehen, die noch nicht gesehen wurden, die noch nicht existierten. Der wahre Titel des Films könnte auch heissen: Avant le nom - vor dem Namen, vor der Sprache.

Beethoven

Nicht ich habe Beethoven gewählt, ich würde eher sagen: Beethoven hat mich gewählt, und ich habe seinen Ruf beantwortet.
Ich habe einmal seine Streichquartette am Strand des Meeres in der Bretagne gehört. Da kam mir die Idee, dass Carmen eigentlich nur durch die Musik existiert - Antigone existiert ohne Musik, ebenso Hamlet oder Elektra, aber Carmen existiert nicht ohne Musik. Deshalb ist die Musik Bestandteil der Geschichte von Carmen. Der Roman von Prosper Mérimée war nie berühmt, er wurde es erst, als Georges Bizet ihn in Musik kleidete. Bizet ist ein Komponist des Midi, des Mediterranen, und er ist sehr eng mit dem Meer verbunden. Ich habe keine andere Musik gewählt, aber ein anderes Meer.
Ich musste eine Musik suchen, die *fundamental* ist - die Praxis und die Theorie der Musik: das ist Beethoven, das sind die Streichquartette von Beethoven. Ich hätte beispielsweise auch Bach wählen können. Musik, die Theorie und Praxis in einem ist und allen Musikern der nächsten hundert oder zweihundert Jahre Arbeit gibt.
Im übrigen wird mein nächster Film mit Musik von Bach sein.

Kenntnis

Ich glaube, dass jeder die Geschichte von Carmen kennt, aber niemand weiss, was sich abspielte zwischen Joseph und Carmen, wie sich das zugetragen hat. Man weiss, wie es beginnt, man weiss auch, wie es endet - aber wie kommt man vom Anfang zum Ende ohne eine Geschichte zu erzählen? Ich glaube, dass hier der wesentliche Unterschied zwischen der Carmen von Rosi, der von Saura und meiner Carmen liegt. Im Gegensatz zu ihnen haben wir uns gefragt: Was haben sich ein Mann und eine Frau, dominiert von diesem Bild der Liebe, die über ihnen lastet, gesagt, und welchen Namen gibt man ihm, bevor man es «destin», Bestimmung, Liebe oder Fluch nennt?
Was haben sie sich gesagt, wenn sie in der Küche wa-

Ein wunderbarer Hold-up, im Rhythmus der Streichquartette: «Plus violent!»

Carmen und Josef fallen ganz zufällig aufeinander (herein)

Mit Filmen raubt man Leute aus, und in Filmen beginnt man sich zu lieben

Carmen die ihren Onkel Jean im Irrenhaus besucht, stört ihn bei der Arbeit

ren, was haben sie sich gesagt, wenn sie im Wagen sassen, was haben sie sich gesagt ...? - Man weiss es nicht. Und wie per Zufall werde ich in meinem nächsten Film die männliche Hauptfigur, die ich Joseph nenne, beibehalten - und seine Carmen wird Maria heissen. Und die Frage wird sein: Was haben sich nun Joseph und Maria gesagt, bevor sie ein Kind hatten?

Schauspieler

Ich spiele selbst mit: zum Amüsement, ja. Da ich immer sehr enge, aber auch sehr verletzende Beziehungen zu den Schauspielern hatte - zu den Technikern übrigens auch -, wollte ich mich ebenfalls einmal *vor* und nicht *hinter* der Kamera sehen (vergleichbar mit Harry Langdon oder Jerry Lewis).
Ich lasse Schauspieler absolut das tun, was sie wollen, weil ich sie eben Konditionen aussetze, aus denen sie sich retten müssen. Nachdem sie mir versichert haben, dass sie schwimmen können, versuche ich, sie ins Meer zu werfen, und schaue dann zu, wie sie schwimmen. Dies ist meine Arbeit mit den Schauspielern.

Liebe und Kino

Im Kino kann es nur Liebesgeschichten geben, nach allem, was man da sieht. Wenn es Kriegsfilme sind, so ist es die Liebe der Knaben zu den Waffen, wenn es Gangsterfilme sind, so ist es die Liebe der Knaben, Leute zu beklauen; die «Nouvelle Vague», Truffaut, Rivette, ich und zwei drei andere haben etwas gebracht, was vielleicht nur einmal existierte: die Liebe zum Kino. Wir haben das Kino geliebt, bevor wir Frauen geliebt haben, bevor wir das Geld liebten, bevor wir den Kampf liebten; bevor wir irgendetwas liebten, haben wir das Kino geliebt - ganz einfach so. Es war das Kino, das mich das Leben entdecken liess. Es hat mich aber auch dreissig Jahre gekostet - und das ist reichlich viel. Dreissig Jahre, die es effektiv zu durchqueren galt, weil ich mich selber auf die Leinwand projizierte. Ohne Liebe gibt es keine Filme.
Heute haben wir das Fernsehen und das Kino - wenn «das Kino» immer noch am Fernsehen läuft, so deshalb, weil Kino das einzige ist, was da noch läuft. Im Fernsehen gibt es keine Liebe, da gibt es anderes, was im Leben sehr mächtig ist, wie in der Industrie: da gibt es Macht im Reinzustand - aber es gibt keine Liebe. Gut läuft am Fernsehen Sport und «Kino». Die Leute, die Kino machen, haben das Verlangen, «vers l'ecran» zu gehen, um gegen die andern zu gehen. Nur ist man ein wenig ohnmächtig, ohne Macht, denn wir Filmemacher haben nicht die Macht der Militärs oder die der Wissenschaftler. Wir haben die Ehrlichkeit, einen wahren Willen auf die Leinwand zu projizieren, und andere kommen an diese Treffen - das ist das Kino! Das Kino ist die Liebe zu sich selber und zu unserem Leben. Es gibt kein Kino ohne Liebe, was immer auch sein wird.

BREATHLESS

Jim McBride ist mir durch seinen DAVID HOLZMAN'S DIARY bekannt - den ich gut fand. Da ich BREATHLESS noch nicht gesehen habe, will ich schlecht über ihn sprechen, damit ich später feststellen kann, ob ich recht hatte. Schade finde ich, dass sie zu lange gewartet haben mit dem Film, das ist nie gut. Ich werde mir BREATHLESS eines Tages ansehen - aber mit dem Vertrieb der Filme ist das so eine Sache. Ich wohne nicht mehr in einer grossen Stadt und sehe mir wenige Filme an, denn um einen Film zu sehen, muss ich sechzig Kilometer zurücklegen, dreissig hin und dreissig zurück. Nun bin ich zwar oft bereit, die dreissig Kilometer zurückzulegen, aber ich bin nicht mehr bereit, die dreissig zurück zu machen.

Bild und Ton

Wir waren, für meine Begriffe, die ersten, die Direktton verwendeten. Als ich in Italien weilte, konnte ich feststellen, dass man da keinen Ton aufnahm, trotz der grossen Tradition italienischer Musik. Es gibt in PRENOM: CARMEN einen Konflikt zwischen Ton und Bild. Die Musik ist Bestandteil der Aktion, nicht wie in der CARMEN des Carlos Saura ein literarischer Vorwand, um zu zeigen, dass die Musiker spielen. Das heisst: Wenn die Musiker zu spielen aufhören, dann hab' ich keine Idee mehr. Bei ALEXANDER NEWSKI zum Beispiel hat Prokofjew zuerst die Musik geschrieben, und dann erst hat Eisenstein seine Ideen gesammelt. Ich habe zum Beispiel beim Drehen des Überfalls auf die Bank ein Partie des 10. Streichquartetts gehört, das hat mich *sehend* gemacht.
Nachdem ich die Idee hatte, diesen Film zu realisieren, schien es mir, dass der Stoff etwas von einem «film-policier» hat, und dies liess mich erkennen, dass Carmen effektiv Mitglied einer kleinen Bande hätte sein können. In diesem Moment kam mir auch die Idee, dass Joseph ein Gendarm ist - und schon fällt man wieder zurück in die wirkliche Geschichte der Carmen.
Dann plötzlich gibt es den Moment - den ich bewegend finde -, wo die Musik die Kontrolle über die Vorgänge

wiedergewinnt: jetzt die seriösen Dinge, voilà. Und das ist Carmen, und die Musik, das ist etwas in uns. Die Musik kündigt die Ereignisse an. Wenn die Politiker auch ein wenig Musik hören würden, dann wüssten sie, was sich abspielt.
Seit SAUVE QUI PEUT (LA VIE) wird die Tonspur meiner Filme aus nur zwei Aufnahmen gemischt, was sie einmalig macht - und mich vielleicht auch zu einsam -, denn normalerweise werden ja mehrere Bänder aufgenommen. Man möge entschuldigen, wenn ich etwas technisch werde, aber es kommt selten vor, dass man vor Journalisten über Technik sprechen kann oder über Kunst: Wenn etwa ein Wagen am Strand ankommt, dann hat man gewöhnlich den Direktton mit den Geräuschen des Wagens; auf einem andern Band werden die Stimmen der Schauspieler aufgenommen, «Je t'aime» - «Moi aussi», oder das Gegenteil; dann wird normalerweise ein Geräuschband verwendet, wo etwa das Rauschen des Meeres zu hören ist, und auf einem vierten Band kommt noch die Musik hinzu. Wenn man auf dem Lande, in der Nähe eines Bauernhofes dreht, so macht bestimmt einer den Vorschlag, das Krähen eines Hahns beizufügen - voilà, das ergibt bereits fünf Bänder. Fünf Bänder, obwohl man nur zwei Hände hat. Man plaziert sie also fortlaufend, lässt sie defilieren, wie Soldaten in der Strasse, und nennt das dann Mixage, Ton-Mischung.
Ich bin dagegen, dass man «das Krähen des Hahns» hinzufügt, denn es sind alle Töne miteinander da, und so gibt es quasi keinen Platz mehr auf den zwei Tonspuren, die ich verwende, da ich ja nur zwei Hände habe. Wenn ich nur eine Hand hätte, so würde ich mit einer Tonspur drehen.

Les Rodins

Ich habe die Techniker und die Schauspieler gebeten, sich die Skulpturen von Rodin anzuschauen, denn diese gaben mir die Ideen für die Liebesszenen. Aber sie haben sich geweigert, es zu tun; sie hatten keine Lust dazu. Dennoch haben wir nachher beim Drehen der Liebesszenen davon gesprochen: «On va faire les Rodins». Ich habe, als ich selbst Montage und Mixage machte, bemerkt, dass die Idee, die ich von Rodin hatte, tatsächlich zutraf. Die Bildhauer arbeiten mit zwei Händen gegen eine Oberfläche. Sie graben den Raum. Und die Musiker sprechen von Ton-Raum. Mich interessierte, den tonalen Raum zu graben. Und die Ausführenden (die nur Ausführende waren, wenn auch sehr gute) wie Schauspieler filmend, bevorzugte ich dann ein sehr physisches Gefühl der Musik, vor allem der Violine, wo man den Ton richtiggehend gräbt - was muss man da als Bild zeigen? Ein sehr starkes Bild vom Meer. Es ist tatsächlich ein Bild des Meeres, das dies vollbringt, mit Gräben, den Höhen und Tiefen.
Und wenn Sie nun filmen, wenn Sie eine Idee von Höhen und Tiefen haben, in diesem Moment finden Sie auch eine Geschichte, indem Sie sich sagen, gut: da sind zwei Personen, die Höhen und Tiefen haben werden. Und dann verkettet sich das alles vollkommen logisch - das ist Kino. Es gibt keine Erfindung im Kino. Man kann nur *sehen* und versuchen, das, was man gesehen hat, in eine Ordnung zu bringen, wenn man gut sehen konnte.

Amerikanisches Kino

Weshalb gefallen der ganzen Welt die amerikanischen Filme? Sie müssen irgendetwas Wahres an sich haben. Ein mit amerikanischen Mitteln hergestellter Film - nehmen wir das Remake von A BOUT DE SOUFFLE - macht die Tour um die ganze Welt, er wird überall gekauft und gesehen. Die Leute, die ihn gemacht haben, leben korrekt. Sie haben einen Wagen, einen Fernseher, zwei Badezimmer - sie können sich das leisten. Ich meine, es lohnt sich, es ist einträglich. Zur gleichen Zeit aber machen meine Filme nicht ihre Runde um die ganze Welt. Amerikanische Filme ziehen die Leute zu jeder Tageszeit und in jeder Form an. Um vier Uhr nachmittags, um acht Uhr abends, im Fernsehen, auf Video, wo man nichts sieht - überall, und das ist eine grosse Kraft. Also: es muss etwas Wahres dran sein. Ein schwedischer Film macht seine Runde nicht um die Welt, von Ausnahmen, die es von Zeit zu Zeit immer wieder gibt, mal abgesehen; ein japanischer Film genausowenig. Wenn es dann um Filme aus Schwarzafrika geht, so lohnt es sich schon überhaupt nicht mehr, davon zu sprechen: die Leute wollen sie nicht sehen. Woran liegt das? Es muss etwas dran sein, bei den Amerikanern.
Was mich allerdings am amerikanischen Kino stört, ist, dass es davon profitiert, zu dominieren, und keinen Rest von Freiheit übriglässt. So begegne ich zum Beispiel einem Taxichauffeur, der zufällig meinen Namen kennt und mir sagt, dass er meinen letzten Film gesehen habe und ihn nicht besonders mochte. Na schön, sage ich: ich mag Deine Fahrweise auch nicht besonders. Das ist wirklich dasselbe. Die Amerikaner sind die letzten, die aufklären wollen. Mir scheint, dass das mit der Geschichte des Dollars genau die gleiche Sache ist. Oder weshalb hat man mehr Vertrauen in den Dollar als in die Lira?

Farben

Tatsächlich habe auch ich, wie alle Kinder, auf der Primarstufe angefangen; ich habe Primär-Farben gewählt, mit allem, was primär ist. Nun, in meinem Alter von fünfzig Jahren erscheint es mir normal, in die Sekundarstufe einzutreten. Ich habe das 'Empfangen', das Aufnehmen immer sehr geliebt und wurde darin nur wenig durch die Techniker unterstützt. Für mich kann

die Kamera kein Gewehr sein, denn sie ist nicht etwas, das sendet, sie empfängt, *nimmt auf.* Und man empfängt dank Licht. Die Bilder des Films wurden von drei Personen gemacht: von mir, der sagte, das filmen wir so und so, von Raoul Coutard dem Kameramann und schliesslich - seit jeher ein Freund - von Kodak, die ich Fuji vorziehe. Coutard ist auch heute noch bereit, ohne Licht zu arbeiten - und ohne zu denken, dass seine Arbeit interessant sei. Er ist bereit zu glauben, dass das Licht, das durch einen Rolladen dringt, nicht das gleiche ist wie das Licht, das durch die Tür einfällt. Und wir versuchen, uns gemeinsam Gedanken zu machen und gemeinsam zu sehen.

Der Untergang

Wenn man sagt: «Cela s'appelle l'aurore», so muss man nicht gleich sagen «cela s'appelle crépuscule». Beim Kino hab ich effektiv schon eine Vorahnung von Abendstimmung, aber die schönsten Spaziergänge sind zumeist jene am Abend, wenn man die Nacht hereinbrechen sieht und wenn die Hoffnung des folgenden Tages in der Luft liegt. Die Liebenden spazieren selten am frühen Morgen schon Hand in Hand, sie tun dies normalerweise um sieben Uhr abends. Die Dämmerung vermittelt viel mehr Hoffnung als Enttäuschung.
Tatsächlich gibt es etwas, was ich schön und menschlich empfinde am Kino, etwas, das mir Lust macht und Hoffnung gibt, bis zu meinem Ende Kino zu machen. Vielleicht werde ich sogar im gleichen Augenblick sterben wie das Kino - das Kino, wie es einmal erfunden worden ist. Ein Kino, das weder Malerei, noch Musik, noch Tanz ist, sondern mit der Reproduktion von Gesten zu tun hat, kann nicht länger existieren als etwa ein Menschenleben lang, achtzig bis hundertzwanzig Jahre.

Man versucht heute, Filme zu sammeln, indem man sie auf Video aufnimmt, aber je mehr Kassetten man kauft, desto weniger findet man Zeit, sie anzusehen. Kino, das ist etwas anderes. Am Schluss wird es gar keine Bilder mehr geben, viel eher übermitteln sie am Fernsehen nur noch Text - man sieht das ja bereits: *Tele-Text, Video-Text, Bildschirm-Text.*

Diese Aussagen machte Jean-Luc Godard an der Pressekonferenz auf dem Lido zu Venedig 1983; sie wurden frei übersetzt und zusammengefasst von Walter Ruggle

Nein, wie heisst das schon wieder -

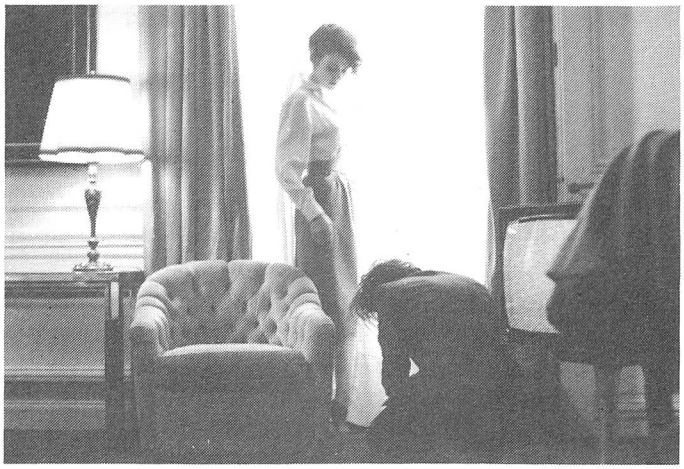
Bilder und Töne, die vor den Namen da sind

PRENOM: CARMEN von Jean-Luc Godard

Es war ja an sich klar: Jean-Luc Godard konnte uns nicht einfach Mérimées Carmen rezitieren; wo käme er da hin. Anderseits kennt auch bereits alle Welt die Musik von Bizet, also bleibt auch für sie bestenfalls der Platz ein paar gepfiffener Takte. Godard sucht bekanntlich ununterbrochen das «Neue», er sucht die Dinge von ihren erblichen Belastungen zu befreien, sucht ihren Kern, das, was in und hinter ihnen steckt, und er tut dies mit bewundernswerter Hartnäckigkeit. Er tut es auch und wieder in seinem neuen Film PRENOM: CARMEN.
Als er sich dafür im vergangenen Sommer in Venedig gleich zwei Hauptpreise holte (einen für den Kameramann Raoul Coutard), da lief die italienische Presse Sturm (»Ein Verdikt, das dem Publikum nicht gefallen wird»), während die französische befand, dass die Jury keine bessere Wahl hätte treffen können. Eines stand fest: die zwölf Repräsentanten des sogenannten Autorenkinos, die da ein mutiges, aber eigentlich überfälliges Urteil gefällt hatten, die zwölf Jünger huldigten damit ihrem Inspirationsmessias und einem Kino der permanenten Reflexion. Bernardo Bertolucci gab als Jury-Präsident drei Gründe an: Nostalgie, Angst und Hoffnung. Erinnerung an ein Vierteljahrhundert Godard, Angst davor, dass *dieses* Kino ein todgeweihtes sei, und die Hoffnung, dass den grassierenden Nivellierungstendenzen der Medien auch weiterhin mit Kreativität und Phantasie entgegengewirkt werden kann. Godard ist ein Stück dieser Hoffnung, ein allzu einsamer Kämpfer auf einem noch nicht ganz verlorenen Terrain.

»Sein oder nicht sein, das ist eigentlich gar keine Frage»

In PRENOM: CARMEN geht es um die Reduktion eines belasteten Namens auf seine einfachste Natur, auf die einfachsten Elemente, die ihn ausmachen. Carmen und Josef, das sind ein Mann und eine Frau, Godard sagt es nicht zuletzt mit seinem neuen Filmprojekt: sie könnten genausogut Maria und Josef heissen. Ihn interessiert, was zwischen den beiden sich abgespielt hat, ohne dass es «Geschichte» geworden wäre. Was haben sie in der Küche getan? Was geschieht, wenn man ihnen «ihre» Musik nimmt? Was plaudert der verurteilte Josef in der Gerichtskantine? Was geschieht mit dem Rhythmus, mit den Wiederholungen? Was können Tom Waits, ein Bildschirm und eine Hand auslösen? Wie steigert sich «Verlassenwerden»? Was für ein armer Wichser ist der verzweifelte Mann? Warum existieren die Frauen? Warum existieren die Männer? Die letzten beiden Fragen sind der Rahmen; sie stehen am Anfang, beziehungsweise am Ende einer Geschichte, die sich selbst ist und nicht von der Handlung gestört wird. «mal wu» klopft der irre Onkel Jean in seinem Krankenzimmer am Anfang des Films in die Schreibmaschine, «mal vu, mal dit», sagt er sich sodann selbst. Wer die Dinge nicht sieht, der kann sie auch nicht beschreiben. Es klopft an der Tür: «Ou je suis?», nein, wie heisst das schon wieder? «Qui est-ce?» genau. - Onkel Jean ist krank. Oder besser: Onkel Jean ist verrückt: er will die Dinge richtig sehen und sie damit auch richtig benennen können.



»Mein Onkel ist ein berühmter Filmemacher»

PRENOM: CARMEN. Nun steht sie da. Sie ist gekommen, um ihren Onkel zu besuchen und ihn um einen Gefallen zu bitten. Carmen braucht das Haus am Meer, das Onkel Jean auf Lebzeiten gemietet hat. Sie möchte mit ein paar Freunden einen Dokumentarfilm über grosse Hotels drehen. Onkel Jean ist grosszügig. Er sagt ja und ist zudem bereit, seiner Carmen seine «neue Kamera» zu leihen. Es ist eine Kamera, die Musik macht, und ohne Musik geht nichts in diesem Film. Onkel Jean filmt mit seiner «neuen Kamera», er filmt Musik, filmt Klavierklänge, filmt Violine, und es drängen sich die schauderhaften Töne eines Bombardements in seine Aufnahmen. «Wenn die Politiker ein bisschen mehr Musik hören würden, dann wüssten sie, was sich abspielt.» Über den Ton gelangt vieles erst ins Bild.

»Die Polizei ist für die Gesellschaft, die Träume sind für den Einzelnen da»

PRENOM: CARMEN zeichnet Treffpunkte: die beiden Métros auf dem Pont de Grenelle, die beiden Schiffe im Sonnenlicht, die Einsätze in Beethovens Streichquartetten, die Streichquartette und die Bilder, Carmen und Onkel Jean, Carmen und Josef. Sie begegnen sich bei «Dreharbeiten» in einem Geschäftshaus. Mit Filmen raubt man Leute aus, und in Filmen beginnt man sich zu lieben. Ein wunderbarer Hold-up (in memoriam B-pictures), Action im Treppenhaus, im Rhythmus der Streichquartette: «Plus violent!» Die Reinemacherfrau putzt das Blut weg, der Mann im Lehnstuhl liest seine Zei-

tung, Carmen und Josef fallen ganz zufällig aufeinander (herein). Eigentlich versuchen sie, jene Flinte zu erreichen, mit der sie den andern umbringen könnten, aber genau dadurch kommen sie sich näher. (Vielleicht sollten Politiker nicht nur mehr Musik hören, vielleicht sollten sie ab und zu auch einmal ins Kino gehen.) Im Haus am Meer beginnt in den Streichquartetten der erste Satz zur Harmonie, der «Petit Soldat» und die Carmen ziehen sich an/aus, «tirez-vous!», «attirez moi!», Wogen hüben und drüben. Und dann der Beginn lähmender Wiederholungen, das ständige Sich-Ausziehen, Meer, Passion, Musik. Claire, eine Violonistin, kommt zu spät zur Probe und bleibt nachdenklich. Ihr Joseph hat sie verlassen. Was soll's. Er rennt jetzt vergeblich der Carmen nach.

»Niemand braucht die Atombombe oder einen Plastikbecher»

PRENOM: CARMEN, das sind Streichquartette von Jean-Luc Godard, eine Partitur, bei der jeder Einsatz zählt. PRENOM: CARMEN, das ist Musik von Beethoven, das ist die Fotografie von Raoul Coutard, das sind eine Gangster-, eine Liebes-Geschichte und eine Burleske - mit *Buster Godard* in der Hauptrolle -, und das ist das Besitzergreifen und Verlieren. Was ich habe, kann ich nicht mehr suchen. Godard, der Kino-Maniak, schlägt zu: «Il faut chercher, mon vieux», ohne die Suche kommen wir nicht weiter. Und Godard sucht, was die Projektoren halten, sucht Bilder, sucht Töne, sucht Aphorismen, sucht Kombinationen und Rhythmen: von all dem zusammen leben diese vierundachtzig Minuten Film - auch die Kürze ist eine von Godards Qualitäten.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Jean-Luc Godard; Drehbuch und Adaption: Anne-Marie Mieville; Kamera: Raoul Coutard; Ton: François Musy; Musik: Beethoven Quartette 9, 10, 14, 15 und 16; Lied: «Ruby's Arms» von Tom Waits.
Darsteller (Rollen): Maruschka Detmers (Carmen X), Jacques Bonnaffe (Joseph Bonnaffe), Myriem Roussel (Claire), Jean-Luc Godard (Onkel Jean), Christophe Odent.
Produktion: Alain Sarde für Sara Films. Frankreich 1983. Eastmancolor 1/33, 1/66; 85 min. Verleih: 20th Century Fox.

Maruschka Detmers, neunzehnjährige Holländerin, die 1981 nach Paris kam und einen Jahreskurs in einer Schauspielschule belegte. Übernahm die Rolle, die ursprünglich Isabelle Adjani zugedacht war.

Vom Eindringen in die «Zone» des Bildes

SANS SOLEIL von Chris. Marker

SANS SOLEIL ist ein «Dokumentarfilm» von besonderer Art: ein filmisches Essay. Da gibt es zum einen die Fülle von dokumentarischen Aufnahmen aus Japan, von den Kapverdischen Inseln, aus Guinea-Bissau, aus Island, Frankreich oder San Francisco, und zum andern Musik und Töne sowie einen Text, der alles zusammen begleitet (filmbulletin veröffentlicht diesen Text vollumfänglich in dieser Nummer, ab Seite 29). Das ganze ist in einer sehr subjektiven und persönlichen Art montiert: ein wundersames Filmerlebnis! SANS SOLEIL ist sich selbst, ein Werk aus tausendundeiner Facette geschaffen; jede einzelne davon hat ihren ganz eigenen Reiz und liefert dadurch ihren Anteil zum Gesamten.

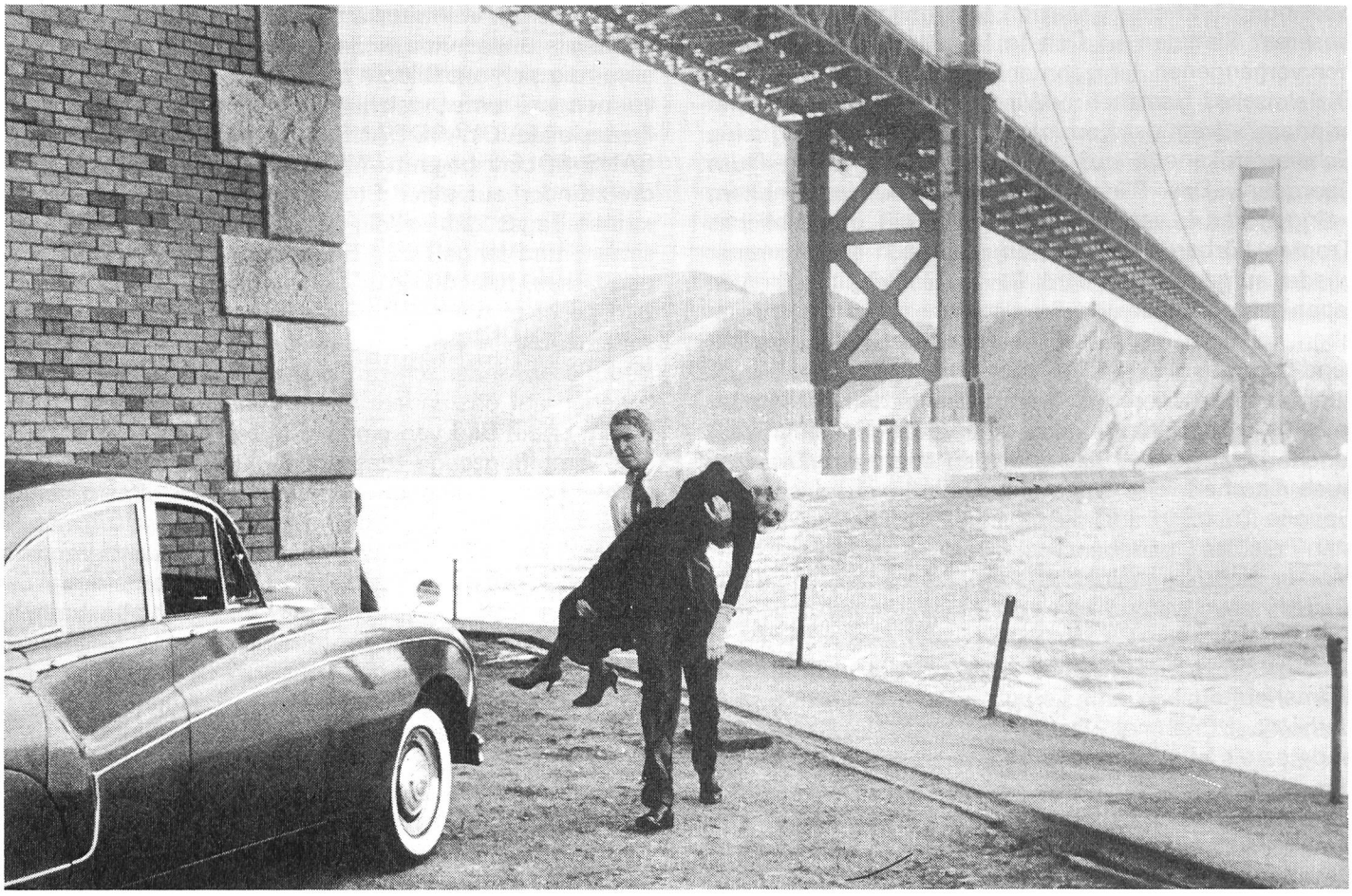
*

Der Dokumentarist Klaus Wildenhahn unterscheidet den «dokumentarischen» und den «synthetischen» Film. Letzterer basiere zwar ebenfalls auf dokumentarischem Material, aber die Einflüsse seiner Autoren seien bedeutend weitreichender. Beim «synthetischen» Film spiele die persönliche Vision desjenigen, der ihn gestaltet, eine mittragende Rolle, zeige dies nun Auswirkungen in der politischen Aussage des entsprechenden Filmes, oder aber in seiner Poesie. Beispiele lassen sich in der ganzen Filmgeschichte zahlreiche finden, angefangen beim russischen Pionier Dsiga Wertow bis hin zum Franzosen Chris. Marker, der sich als filmischer Essayist, als Autor von «CinéPoème» und nicht zuletzt als Freund des russischen Pionier-Kinos (LE TRAIN EN MARCHE) einen Namen gemacht hat. Seine neuste Schöpfung, ein poetisches Wunderwerk; es bietet glanzvolle Augen-Blicke in Serie und weckt die Lust zum wiederholten Betrachten.

In Markers Filmen spielen Bild, Ton und Text insofern gleichwertige Rollen, als sie zu einer Einheit des Ausdrucks verschmolzen sind. Das eine hat nicht den Mangel eines anderen auszugleichen (wie wir uns dies von der lieblosen Fernsehreportagerei gewohnt sind. Der Text, der bei Marker die Bilder begleitet, eröffnet zusätzliche Dimensionen: mal eilt er ihm voraus, mal hinkt er hintan, mal hebt er ab, mal gräbt er sich ein. Im einzelnen ist er jedoch, während man den Film erlebt, nicht fassbar, muss es auch nicht sein, denn genau im Spannungsfeld zwischen Text und Bild entwickelt sich die Rezeption - auf dem Fluss erst schwimmt man mit, erfreut sich reissender Schnellen, wirbelnder Strudel oder mäandrierender Breiten mit ihren ruhigen, ausharrenden Passagen. Beispiele dafür finden sich beliebig viele. Marker unterlegt den Bildern von SANS SOLEIL (die zum grössten Teil von Sandor Krasna, dann auch von Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Danièle Tessier, Haroun Tazieff und andern stammen) Briefe des weitgereisten Kameramannes Sandor Krasna. In ihnen kreist ein Mann zwischen «den beiden äussersten Polen des Überlebens», zwischen dem Wirtschaftswunder der Japaner (»diesen Schlitzaugen») und der Dürre des Sahel, der «nicht nur das ist, was man von ihm zeigt, wenn es zu spät ist». Es sind die Kombinationen, die nach den Möglichkeiten von Darstellung und Vermittlung sowie nach deren Sinn überhaupt fragen, die gleichzeitig in ihrem weiten

Spannungsfeld eine Reflexion sind über das Leben auf unserem Planeten und seine langsame Zerstörung in den vergangenen Jahrzehnten.
Dialektisches Gestalten: «Wie kann man sich an Durst erinnern?» fragt der Kommentar, und das Bild zeigt eine Schwarzafrikanerin auf einem Boot, das einen Fluss überquert. Das Bild wird angehalten, festgehalten, «eingefroren»; von Anfang an war ein gemächliches Tropfen hörbar, ein Geräusch, das auch später immer wieder aufgenommen wird. Ein harter Schnitt: die Welt japanischer Penner und Stadtstreicher, von denen sich eben «einer an der Gesellschaft rächt», indem er während zwanzig Minuten an einer vielbefahrenen Kreuzung den Verkehr regelt. Auch er kennt den Durst, aber in seiner «Erinnerung» ist das ein Verlangen nach Saké, jenem japanischen Schnaps, den man am Totentag auch flaschenweise über den Gräbern ausgiesst. Die Spanne Text-Bild und die Spanne der «beiden äussersten Pole des Überlebens».
Marker montiert «seine» Bilder parallel zum Verlauf des Textes - etwa wenn dieser vom Katzentempel berichtet, von der Eule von Ginza oder von der Lokomotive von Shimbashi. Oder er lässt sie - wie Gedanken - blitzartig einmal auftauchen, um sie später ausführlich oder wiederholt aufzunehmen. Der ganze Film ist letztlich nichts anderes als eine immense, mehrfache Parallelmontage des «Kino-Gedächtnisses», der kollektiven Erinnerung. So wie ihn SANS SOLEIL in der Passage über den «kollektiven Traum» selber antizipiert: die unterirdischen Schluchten, in denen die Menschenmassen zu den Untergrundbahn-Stationen strömen, Fahrkarten in der Hand, die zu «Eintrittskarten zum kollektiven Traum» werden - Bilder von in den Zügen schlafenden Japanern, die sich mit Bildern aus japanischen Horrorfilmen vermengen, unter welchen sogar ein Bild aus Méliès Fantasie LE VOYAGE DANS LA LUNE auszumachen ist.
SANS SOLEIL beginnt mit jenem Bild aus Island, das drei Kinder auf einer Strasse zeigt. Krasna wollte es «eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen», denn: «Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen.» Marker erfüllt diesen Wunsch, zeigt nach dem Bild dieser Kinder schwarzes Startband, um dann überzugehen auf das andere Extrem unserer Gedächtnisse, indem er ein Bild von einem Flugzeugträger bringt, wo ein Kampfflugzeug - das eben glückliche Kinder vernichtet hat? - ordentlich ins Innere des Schiffes gesenkt wird. Leben und Vernichtung sind sich irrwitzig nahe, sie sind zwei Ebenen der Montage, die durchgezogen werden, durch den ganzen Film. Dazu gehören auch die Bilder vom Tod einer Giraffe, ein kurzer Schlag und eine lange Stille, durchsetzt nur mit entrückender Musik. Zu vieles dürfte eigentlich gar nicht wahr sein. «Weiss man je, wo Geschichte sich abspielt?»
Oder Sei Shonagon, die Ehrendame der Prinzessin Sadako, die die verschiedensten Listen führte, unter anderen die Liste all «der Dinge, die das Herz höher schlagen lassen». Das sei kein schlechtes Kriterium, meint Krasna, er merke dies, wenn er filme. Und Marker setzt den grösstmöglichen Kontrast zum Text auf die Leinwand: den Start einer Polaris-Rakete, dann einen B-52-Bom-

ber, der fliegend aufgetankt wird. «Es ist der Zusatnd des Überlebens, den die reichen Länder vergessen haben.» Hart auf hart geschnitten wieder folgen nun Aufnahmen von den Stadtteilfesten Tokios, die auf der Tonebene zuvor schon angesprochen wurden, aber nun lässt Marker diesen festlichen Bildern Zeit - «weiss man je, wo sich Geschichte abspielt?»
»Je länger man das japanische Fernsehen betrachtet, um so mehr hat man das Gefühl, von ihm betrachtet zu werden.» Marker kommt damit auf eine seiner Grundkomponenten: die Augen, die Augen und «ihre magische Funktion». Er sammelt Augen-Blicke, die oftmals genau jene fünfundzwanzigstel Sekunde dauern, die ein Film-Bild dauert. Er zeigt sie, lässt sie aufblitzen, wieder auftauchen und schliesslich durch die Möglichkeiten der Technik in eine ganz besondere «Zone» der Verfremdung entführen. «Die Bilder sind mein Gedächtnis, und wenn die Bilder der Gegenwart schon nicht ändern, so muss man wenigstens die Bilder der Vergangenheit ändern.» Ein Kameramann (Krasna) ist immer wieder versucht, der Realität weltweit gerecht zu werden, Erinnerungen aufzunehmen, und er stellt sich und sein «künstliches Gedächtnis» permanent in Frage. Ein anderer, ein Japaner natürlich, hat sich seine eigene Möglichkeit geschaffen, mit dem «künstlichen Gedächtnis» umzugehen und fertigzuwerden: Hayao Yamaneko, der «Video-Artist», schaffte sich in der Welt der Elektronen ein Spielfeld, das er in Anlehnung an Tarkowskijs STALKER die «Zone» nennt. Hier kreiert er seine Bilderwelten, indem er dokumentarische Bilder verfremdet: er überarbeitet - wie jedes Gedächtnis es auch tut (nur das Filmband nicht) - die «Bilder der Vergangenheit», den Blick jener Frau auf den Kapverdischen Inseln oder den Emu, die sowohl im Text wie im Bild vorher schon in Erscheinung getreten sind.
Unter den Aufnahmen, die Yamaneko bearbeitet, findet sich auch eine Dokumentation vom Narita, der japanischen «Startbahn West». Alljährlich gedenkt man da der Opfer, die im Kampf für die Vernunft dem «Staatswohl» geopfert wurden. Und es wird deutlich, dass sich zwischen damals, als die Bauern gegen die teutonisch anmutenden Polizisten-Tausende loszogen, und heute, da man ihrer Ohnmacht gedenkt, nichts geändert hat - «mit einer Ausnahme: der Flughafen wurde gebaut». - Ich entsinne mich eines eindrücklichen Dokumentarfilms, der vor zehn Jahren unter Massenandrang in Paris gezeigt wurde: KASHIMA PARADISE (DIE SCHLACHT VON NARITA) von Yann Le Masson und Benie Deswarte. Chris. Marker, der sich nicht zuletzt auch als Filmkritiker einen Namen gemacht hat, schrieb damals in einem Essay zu diesem Film: «Die Sache, die den meisten von uns fehlt, und vor allem auch den Cinéasten, das ist die Z-e-i-t. Die Zeit zu arbeiten, und auch nicht zu arbeiten, die Zeit zu reden, zuzuhören und - vor allem - zu schweigen, die Zeit zu filmen und keine Filme zu machen, zu verstehen und nicht zu verstehen, erstaunt zu sein und zu warten auf das Staunen, die Zeit zu leben.» - Narita taucht wieder auf, und damit verbunden kommt ein schönes Stück dieses Zeitgefühls in der poetischen Hektik von SANS SOLEIL zum Tragen. Da treibt Marker seinen Diskurs über die Vergänglichkeit, über Themen, die einer musikalischen Komposition



VERTIGO - «als er Madeleine aus der Bucht von San Francisco gezogen hatte...»

gleich wiederkehren (der Titel ist Mussorgskijs Lieder-Zyklus entlehnt). Die «Zone», in die auch Marker vordringt, liegt dem STALKER gleich ausserhalb von Zeit, von Realität und Fiktion. SANS SOLEIL ist ein Brief, geschrieben im Wechselspiel zwischen Sprache und Bild. Krasna und Marker halten sich an jeden Satz, den sie zitieren, und sie filmen «Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen», sei es aus Angst, oder aber aus Freude.

SANS SOLEIL ist schliesslich auch eine Liebeserklärung an das Kino Hitchcocks, macht der Film doch mit Krasna in San Franzisco «die Wallfahrt zu einem Film, den ich neunzehnmal gesehen habe», zu VERTIGO. «Hitchcock hat nichts erfunden - alles war da.» Marker «beweist» das mit Aufnahmen - und: die Aussage hört sich an wie ein tiefer, wohltuender Seufzer eines überzeugten Dokumentaristen, der eben festgestellt hat, dass auch die Welt des Spielfilms «nur» aus Realitäten gebaut ist; nur wenige verstehen allerdings, mit ihnen umzugehen.

SANS SOLEIL spricht von vielem ohne es zu zeigen, und er zeigt vieles ohne darüber zu sprechen. Genauso wird man diesem Film mit Worten in keiner Weise gerecht, da das Erlebnis nicht beschrieben werden kann. Der Text ist greifbar, Bilder sind es auch, aber erst in Synthese - und damit wären wir wieder bei Wildenhahn - erreichen sie vereint mit einer feinfühlig gestalteten Tonspur den Höhepunkt ihres Ausdrucks, werden sie eins, ein CinéPoèm, ein marker'sches Essay über die Zeit, die ihre Wunden nicht heilt.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Komposition und Montage: Chris. Marker; Kamera: Sandor Krasna; eingefügte Bilder: Sana na N'Hada (Karneval in Bissau), Jean-Michel Humeau (Beförderungszeremonie), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Guerilla in Bissau), Daniele Tessier (Tod einer Giraffe), Haroun Tazieff (Island 1970); Schnitt: Anne-Marie L'Hote, Chatherine Adda; Spezialeffekte: Hayao Yamaneko; Tricktisch: Martin Boschet, Roger Grange; Regieassistenz: Pierre Camus; Ton: Michel Krasna; Mischung: Antoine Bonfanti, Paul Bertault; Musik: Thema *Ohne Sonne* von M. Mussorgskij; *Valse triste* von J. Sibelius behandelt von Isao Tamita; Gesang: Arielle Dombasle; die Briefe von Sandor Krasna liest Charlotte Kerr unter der Leitung von Dagmar Hirtz in der deutschen Fassung.
Freunde und Berater: Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murata und Yuko Fukusaki in Tokyo; Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adelman in San Francisco; Pierre L'Homme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet in Paris und unter Mitwirkung von E. Dumage, D. Gentil, A. Cloquet.
Produktion: Anatole Dauman für Argos Film, Paris. Frankreich 1982, in Farbe, 100 min. Verleih: Filmcooperative Zürich.

Chris. Marker, geboren 1921 in Neuilly sur Seine, Frankreich als Christian François Bouche-Villeneuve.
Mystifiziert seine Herkunft (gemäss einer seiner Fabeln soll er sogar in der äussern Mongolei das Licht der Welt erblickt haben). Ist viel herumgereist, hat geschrieben und fotografiert bevor er in den fünfziger Jahren zum Film stiess.
Filme: OLYMPIA (1952); LES STATUES MEURENT AUSSI (mit Alain Resnais, 1953); DIMANCHE A PEKING (1955); LE MYSTERE DE L'ATELIER 15 (1957); LETTRE DE SIBERIE (1958); LES ASTRONAUTES (mit Walerian Borowczyk); DESCRIPTION D'UN COMBAT (1960); CUBA SI! (1961); LA JETEE (1962); LE JOLI MAI (1963); LE MYSTERE KOUMIKO (1965); SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (1966); LOIN DE VIETNAM (nur Produktion und Montage, 1967); LA SIXIEME FACE DU PENTAGONE (mit François Reichenbach, 1968); A BIENTOT J'ESPERE (1969); LA BATAILLE DES DIX MILLIONS; LES MOTS ONT UN SENS (1970); LE TRAIN EN MARCHE; KASHIMA PARADISE (1973); LA BATALLA DE CHILE (nur Co-Produzent, 1975-76); LA SPIRALE (nur Mitarbeiter, 1976); LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977).

Sandor Krasna, geboren 1932 in Kolozsvar, Ungarn
Er erlernt seinen Beruf, Kameramann, an der Hochschule für Filmstudien in Budapest, wo er auch seinen ersten Kurzfilm ERDELYI TANCOK (TRANSYLVANISCHE TÄNZE) dreht. Er ist Regieassistent beim Film von Zoltan Fabri KÖRHINTA (KLEINES FESTKARUSSELL), bevor er 1956 Ungarn verlässt und in Wien und Paris als Fotograf arbeitet. 1958 beginnt er in den Vereinigten Staaten eine Nicht-Karriere als freiberuflicher Kameramann. Eine zufällige Begegnung mit Haroun Tazieff führt ihn wieder nach Europa (Island und Frankreich). 1965 Rückkehr nach Ungarn, wo er den «Reisebericht» TALPRA ESETT MACSKA (1966) herstellt. Rückkehr in die USA. Nach ziemlich langer Abtrift im Zusammenhang mit den wechselvollen Geschehnissen im «Movement», befindet er sich 1976 in Baler (Philippinen) bei den Dreharbeiten von APOCALYPSE NOW, was ihn stark prägt. Er beschliesst, sich in Japan niederzulassen, das er nur noch für kurze Reisen in die USA und für Filmarbeiten in Afrika, die auf seine Dritt-Welt-Kontakte der sechziger Jahre zurückgehen, verlässt.
(Sandor Krasna sollte nicht verwechselt werden mit dem Drehbuchautor Norman Krasna, oder mit seinen weitaus bekannteren Kollegen, den Kameramännern Robert Krasker und Milton Krasner.)

Hayao Yamaneko, geboren 1948 in Nagoya, Japan
Studiert Film und Elektronik an der Nippon Universität in Tokyo. Obwohl seine Studien durch die Studentenrevolten der sechziger Jahre etwas gestört werden, schliesst er sie 1973 mit einem Diplom ab und beginnt für die TBS Fernsehgesellschaft zu arbeiten. Einer seiner Video-Kurzfilme BOKU NO SHI WO KIMETA NOHA DAREKA? (WER HAT UNSERN TOD BESCHLOSSEN?) verschafft ihm den Status eines «artist in residence» in Berkeley. In den *Pacific Film Archives* lernt er Sandor Krasna und Chris. Marker kennen, die er später in Tokyo wiedersehen sollte - was zum Beginn des Abenteuers SANS SOLEIL führte.

Wunderbar!
- fast wie künstlich

E LA NAVE VA von Federico Fellini

Diese Bemerkung macht an Deck des Luxusdampfers Gloria N. die eine Sopranistin zur andern angesichts eines wunderschönen Sonnenuntergangs auf offenem Meer, und sie ahnt als Figur nicht einmal, was ihr als Schauspielerin völlig augenfällig ist: wie recht sie hat, denn alles in E LA NAVE VA ist künstlich - wunderschön künstlich. Ein Studiofilm, wie er im Buche steht, nicht etwa weil er für die Studio-Kinos konzipiert, sondern weil er vollumfänglich im Film-Studio geschaffen worden ist.

Aber beginnen wir mit jenem Tag im Jahre 1914, als sich über dem Quai 10 im Hafen der Nebel lichtete und alles begann... Nicht ganz zufällig, aber glücklicherweise hatte ein Kameramann da sein Dreibein postiert, die Kamera montiert und kurbelte nun fleissig. Seine Aufnahmen, die uns in einem ausgewaschenen Braun erhalten geblieben sind, zeigen, dass er so ziemlich alles auf Film bannte, was sich bewegte: ärmliche Kinder, die am Quai spielen, Kutschen und mondäne Wagen, die vorfahren, illustre Persönlichkeiten, die ihnen entsteigen und sich vor der Gloria N. ansammeln. Was da wie Archivmaterial anmuten mag, reflektiert beiläufig immer auch die Aufnahmebedingungen: Prominenz, die noch einmal ein paar Schritte zurückgeht, um sich für die Kamera in Pose zu setzen; das Bein des Kameramannes, das ein paar Kinder verscheucht; Neugierige, die ihren Hals in den Bildausschnitt recken, denn Federico Fellini hat diese Bilder genauso im Studio der Cinecittà fabri-

ziert wie den ganzen Rest. Stumm setzt E LA NAVE VA ein, und dann zeichnet der Meister mit einigen markanten Strichen Geschichte der Filmtechnik nach. Orlando, der Chronist, hebt seine Erzählung noch in einem Stummfilmtitel an, Geräusche machen sich erst bemerkbar, wie die ersten Zuschauer schon an eine Vorführpanne glauben; Farben kommen unversehens hinzu, während die Gesellschaft an Bord geht, Musik und Gesang setzten auf das Zeichen des Dirigenten ein. Die Bilder von den Matrosen, die vor Pappkulissen singend an Deck die Taue einholen, während die Gloria N. ablegt, würden selbst der Mailänder Scala zur Ehre gereichen.

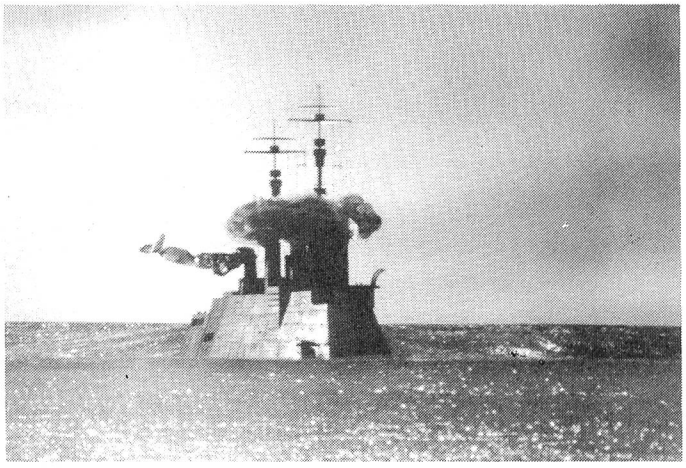
»Ich soll erzählen, was geschieht. Aber wer weiss schon, was geschieht?», fragt sich der Erzähler, eigentlich mehr zu sich selber gewandt, schon bevor er wirklich zu erzählen beginnt. Die Asche der verstorbenen Opernsängerin Edmea Tetua soll vor der Insel Erimo, «der Insel, wo ich geboren bin», in alle Winde verstreut werden; Freunde und Bekannte haben sich zusammengefunden, ihr diesen letzten Wunsch zu erfüllen - soviel lässt sich allmählich ausmachen. Und da die Tetua schliesslich eine Figur von öffentlichem Interesse war, darf selbstverständlich die Berichterstattung über die Ereignisse auch nicht fehlen: Federico Fellini packt das gleich mit ein. Bloss, so fragt sich Fellini mit Orlando: Wer weiss schon, was geschieht? Wer weiss schon, was wichtig ist und was nicht. Und diese Philosophie gibt Fellini denn auch reichlich Raum und Gelegenheit - neben der Thematik, die versteckt und unscheinbar im Hintergrund bleibt, aber mindestens so genial wie in Woody Allens ZELIG abgehandelt wird - seine ureigensten Einfälle zu realisieren, seine Bilder zu gestalten: seine Stärke auszuspielen! Bilder bis zum bitteren Ende, den ein am Horizont auftauchender Papp-Panzerkreuzer auslösen wird... und Bilder vom besungenen Untergang.

»Ein paar Freunde, die den Film gesehen haben, sagten mir, er sei schrecklich. Auf mich wirkt er anders. Für mich ist er heiter - ein Film, bei dem man Lust bekommt, gleich noch einen zu *machen*», erzählt Fellini, und es dürfte in der Tat noch sehr viel lustiger und anregender gewesen sein, den Film zu drehen als ihn «nur» zu sehen. Vierzehn Wochen lang hat er mit 120 Schauspielern und Hunderten von Statisten, auf acht verschiedenen Bühnen in den Studios von Cinecittà, auf denen man vierzig unterschiedliche Kulissen aufgebaut hatte, gedreht. Kein Wunder, dass ihn plötzlich die Lust übermannte, die Kamera von der Kulisse ins Studio zu schwenken und die gigantische Künstlichkeit für Augenblicke dem Zuschauer preiszugeben: Kameras, Tonbandgeräte, Techniker, Licht, sogar die pneumatische Hebebühne - wie er schon am Quai 10 den Kameramann einschliesslich der Aufnahmebedingungen zeigte.

Walt R. Vian

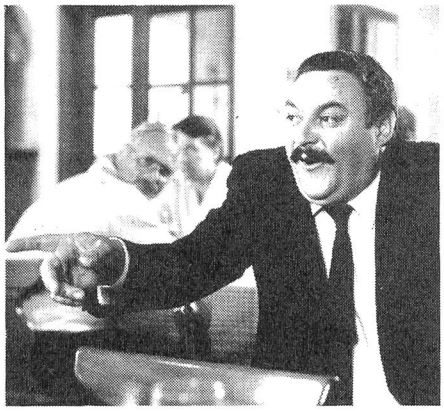
PS. Mit einem Augenzwinkern zeigt Fellini noch einmal seinen Erzähler Orlando, der sich, damit wir die Geschichte überhaupt erfahren, gerettet hat - die Kamera zieht zurück und ... (Seite 24/25)

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Federico Fellini; Drehbuch: Federico Fellini, Tonino Guerra; Chef-Kameramann: Giuseppe Rotunno; Dekors: Dante Ferretti; Kostüme: Maurizio Millenotti; Montage: Ruggero Mastroianni; Maske: Rino Carboni; Choreografie: Leonetta Bentivoglio; Bühnenbildner: Rinaldo und Giuliano Geleng; Effekte: Mariano Pischiutta; Musik: Gianfranco Plenizio (Editions Fonit-Cetra); Lieder: Andrea Zanzotto; Chor und Orchester der RAI, Leitung: Gianfranco Plenizio; Tonmischung: Fausto Ancillai; Chef der Synchronisation: Riccardo Cucciolla.
Darsteller (Rollen): Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto), Peter Cellier (Sir Reginald Dongby), Elisa Mainardi (Teresa Valegnani), Norma West (Lady Violet Dongby), Paolo Paoloni (Dirigent Albertini), Sarah Jane Varley (Dorotea), Fiorenzo Serra (Grand Duc de Herzog), Pina Bausch (Princesse Lherimia), Pasquale Zito (Comte de Bassano), Linda Polan (Ines Ruffo Saltini), Philip Locke (Premierminister), Jonathan Cecil (Ricotin), Maurice Barrier (Ziloev), Fred Williams (Sabatino Lepori), Elizabeth Kaza (Filmproduzentin), Colin Higgins (Polizeichef), Vittorio Zarafati (erster Meister Rubetti), Umberto Zuanelli (zweiter Meister Rubetti), Janet Suzman (in der Rolle der Edmée Tetua).
Produziert von Franco Cristaldi für RAI, Vides Produzione, Rom; Gaumont, Paris. Produktionsleitung: Pietro Notarianni; Aufnahmeleitung: Lucio Orlandini. Vollständig in den Filmstudios von Cinecittà gedreht in Technicolor auf Kodak-Material. Italien 1983. 128 min. Verleih: Monopole Pathè Films S.A.



DER GEMEINDE-PRÄSIDENT

von Bernhard Giger



Drehbuch: Bernhard Giger; Martin Hennig (Mitarbeit), Peter Bichsel (Rede); Kamera: Pio Corradi; Patrick Lindenmaier (Assistenz); Beleuchtung: Werner Santschi; Ausstattung: Marianne Milani; Ton: Hans Künzi, Pavol Jasovsky (Assistenz); Musik: Ben Jeger; Montage: Fee Liechti; Regie-Assistenz: Silvia Horisberger.
Darsteller (Rollen): Mathias Gnädinger (Hans Sturzenegger), Peter Freiburghaus (Arthur), Paul Born (Adrian Fröhlich), Eva Schär (Barbara Lorenz), Janet Haufler (Besetzerin Kathrin), Christof Vorster (Robert), Max Begert (Drogist Bommeli), Alfred Zbinden (Journalist) uva.
Produktion: Cactus Film; Ausführender Produzent und Produktionsleitung: Theres Scherer; Aufnahmeleitung: Claudia Christen. Schweiz 1983. 35mm Blow-Up, Kodak schwarz/weiss, 90 min. Verleih: Cactus Film.

Eine kleine Gemeinde irgendwo in der Schweiz. In einer Nacht-und-Nebelaktion sind einige Leute in ein leerstehendes Haus eingedrungen. Am Morgen entrollen sie Transparente, machen die Bevölkerung auf ihre Aktion aufmerksam. Die Einheimischen reagieren aggressiv, unsicher auch. Ihr Gemeindepräsident soll eingreifen, soll wieder für Ruhe und Ordnung sorgen. Doch dieser Hans Sturzenegger ist kein Haudegen, sein massiger Körperbau ist weniger ein Zeichen für Härte als für Gemütlichkeit und Ausgewogenheit. «Mer-muess-halt-rede-mitenand» heisst seine Devise, und obwohl er die Konfrontation wo nötig nicht scheut, ist er davon überzeugt, dass sich die meisten Konflikte in gegenseitigem Einvernehmen lösen lassen. Noch ahnt er nicht, dass sich diese Hausbesetzung als Funke erweisen wird, der sein Ideen- und Lebensgebäude zwar nicht zur Explosion bringen, aber doch in einem gefährlichen Schwelbrand von innen her ausräuchern wird.

Bernhard Giger hat in seinem zweiten Spielfilm den Versuch unternommen, eine Art doppelte Tragödie zu erzählen. Da ist einmal die Gemeinde, der Lebensraum, in dem sich der Gemeindepräsident bewegt. In wiederkehrenden Totalen zeigt Giger eine Kleinstadt, die zu Beginn der achtziger Jahre aus allen Nähten platzt. Der ehemalige Dorfkern ist längst nur noch Relikt aus «besseren» Zeiten. Rundherum ist die Gemeinde gewachsen, sind Überbauungen entstanden - Zeichen der Moderne aus Beton. Die Idylle, das beschauliche Leben in einer überblickbaren Gemeinde ist nur noch Illusion. Die Probleme der Grossstädte drängen in kleinerem Rahmen auch hier an die Oberfläche: Wohnungsmangel, Arbeitslosigkeit, sich langweilende Jugendliche. Giger wählt die Hausbesetzung - ein für eine solche Gemeinde spektakuläres Ereignis -, um langsam, aber beharrlich unter die Oberfläche vorzudringen, und macht die zentrale Figur dieses Gemeinwesens zur zentralen Figur seines Films: Gemeindepräsident Hans Sturzenegger, verwitwet, Mitglied einer bürgerlichen Partei; ein Liberaler, der Menschlichkeit und Politik miteinander vereinbaren kann. Die Optik verschiebt sich mit der Zeit. Je brüchiger das Umfeld, das System der funktionierenden Demokratie wird, um so stärker rückt Sturzenegger in den Mittelpunkt. Seine persönliche Tragödie wird zum Sinnbild für eine Gesellschaftsordnung, die in sicheren, stabilen Zeiten träge wurde; die nicht mehr fähig ist, auf Herausforderungen und Konflikte zu reagieren.

Die Haupthandlung, die politische Geschichte, erzählt Giger geradlinig, leicht nachvollziehbar. Ein wenig gar brav werden die Dinge aneinandergereiht, die zwar alle irgendwo stimmen, aber ohne dass mich der Film, trotz seines einigermassen brisanten Stoffes, gepackt hätte. Die Hausbesetzung, die aufgebracht reagierende Bevölkerung, der Spekulant, der im Hintergrund wirkt und geschickt seinen Einfluss geltend macht (da er Sturzenegger zum Gemeindepräsidenten «gemacht» hat, erwartet er nun, dass dieser sich keinesfalls gegen ihn stelle), die Bürgerwehr, die das besetzte Haus, Gülle verspritzend, gewaltsam räumt, und auch die progressive, innerhalb der Regierungspartei aber auf verlorenem Posten argumentierende Politikerin: das alles kommt mir allzu bekannt vor, ist zu direkt aus der Wirklichkeit übernommen, als dass sich damit noch Überraschungsmomente erzeugen liessen. Der schwarz/weiss Film erhält so eine schwarz-weiss Optik, die es einem nur noch erlaubt, das alles als «genau-so-ist-es» oder als «so-ist-es-eben-nicht» zu erkennen. Wäre da nicht die schöne und traurige Nebengeschichte mit dem homosexuellen Taxifahrer Arthur, Sturzeneggers engstem Freund, so würde DER GEMEINDEPRÄSIDENT zur blossen Entsprechung für schweizerische Politik: langatmig, voraussehbar und halt ein wenig langweilig.

Die Zwischentöne, welche dem politischen Modellfall fehlen, kommen aber in der persönlichen Geschichte Sturzeneggers zur Geltung. Da wird einfühlsam das Portrait eines Mannes gezeichnet, der viel Liebe und Menschlichkeit in sich hat, aber auch einsam und ein wenig verloren in einer Welt drin steht, in der die inneren Werte immer weniger zählen. Giger selbst beschreibt seine Hauptfigur so: «Ein Zauderer ist dieser Mann und im entscheidenden Moment ein mutloser, ja feiger Volksheld, einer, der sich an die Wand drängen lässt.» Die Sympathie, welche Giger seiner Hauptfigur entgegenbringt, wird vor allem auch am Schluss spürbar, als die Idylle in der Gemeinde endgültig zerstört ist: Arthur wird bei einem Streit mit seinem jungen Liebhaber getötet, das Eifersuchtsdrama wird öffentlich, und Sturzenegger sieht sich nun auch persönlichen Angriffen ausgesetzt. Auch hier reagiert die Bevölkerung empört: ein Gemeindepräsident, der in so enger Beziehung zu einem Schwulen stand, hat ihnen gerade noch gefehlt. Sturzenegger flüchtet, haut ab in die Stadt und besäuft sich. Am nächsten Morgen kommt er zurück und gibt seinen Rücktritt bekannt.

In dieser Schlussequenz kehrt Giger atmosphärisch zu seinem ersten Spielfilm WINTERSTADT zurück: das Trostlos-Resignative, das im neueren Schweizer Film vorherrscht, es wird auch hier zelebriert. Nur dass im Unterschied zu den andern «Männern in der Krise» (etwa Paul in DANS LA VILLE BLANCHE oder Mauro in Bütlers MELZER) auch ein Umfeld mitgeliefert wird, das diese Stimmung nachvollziehbar macht. Das weinerliche Element, das Selbstmitleid wird dadurch nicht so penetrant, auch wenn das für mein Gefühl nur ein Ansatz ist, um die innere Krise des Schweizer Films zu durchbrechen. Diese innere Krise, die wohl vor allem darin besteht, dass der Grundpessimismus (der genauso verlogen ist wie der Zweckoptimismus à la Hollywood) noch immer «in» ist, und Trauer bei uns als ehrlicheres Gefühl zu gelten scheint als

Heiterkeit. Nicht Geschichten sind es, die diese Filme erzählen, sondern Stimmungen - diffuse meist. Kameramänner wie Pio Corradi haben eine eigentliche Meisterschaft darin entwickelt, diese Trauer und Wut, die Giger im Begleitmaterial zum Film anspricht, in schöne Bilder zu verpacken. Und in DER GEMEINDEPRÄSIDENT ergänzt sich diese Bildarbeit hervorragend mit der schönen Musik von Ben Jeger. Den Schluss kennt man, die Atmosphäre hat die Geschichte eingeholt, sie an den Rand gedrängt: so ist es halt in unserer Schweiz, in unseren Filmen.

Etwas zu sagen bleibt noch über die Produktionsbedingungen: das leidige Geld. Giger hat seinen zweiten Spielfilm mit dem Minibudget von 350'000 Franken gedreht. Klar, dass sich das Filmteam einschränken, «auf dem Boden» bleiben musste. Giger meint denn auch: «Du kannst einen Film machen mit sowenig Geld. Mit der Bereitschaft, sich im Aufwand zu beschränken und bei zwei sich bietenden Lösungen der billigeren den Vorzug zu geben, mit intensiver Vorbereitung und ein bisschen Glück geht es.» Ein solches Filmschaffen lebt vom Kompromiss, diesem magischen «Schweizer Wort». Und es ist deshalb immer ein wenig heikel, wenn man Kritik anbringt an der eher fantasielosen Geschichte eines Films. Ideen sind oft teuer, wenn man sie in Bilder umsetzen will. Am Geld allein kann's aber nicht liegen, Giger gibt dies indirekt zu verstehen, wenn er sagt, dass die Bilder und Szenen unkompliziert sein sollen, «so rauh, wie sie einem vielleicht vorkommen mögen - sie sind nicht so, weil wir zu wenig Geld hatten, sie sind so, weil wir es so wollten. Kleine Geschichten, glaube ich, können nicht mit grosser Kelle angerührt werden.» Doch wer entscheidet darüber, was eine kleine Geschichte ist, wenn nicht der Autor, der sich ihrer annimmt? Sie so zu erzählen, dass sie für neunzig Minuten zur grossen, zur wichtigen Geschichte wird - gibt es eine grössere Herausforderung für den Künstler, den Filmemacher? Giger zeigt einen Ansatz, den Beginn eines Weges hin zu einem 'konkreteren', erzählerischen Kino. Und sein Film macht deutlich, dass es trotz aller Steine, die da noch rumliegen, der richtige Weg ist.

Ein Wort auch noch zu den Darstellern: Mathias Gnädinger gelingt eine sehr differenzierte Umsetzung seiner Rolle. Dass jene Sequenz, in der er als Gemeindepräsident eine Rede vorbereitet, beinahe zum (unfreiwilligen?) Kabarett wird, liegt wohl weniger an ihm als an der anfangs noch ambivalenten Haltung des Regisseurs. Gnädingers Mitspieler von der Emmentaler Liebhaberbühne spielen, die Typen die sie verkörpern, überzeugend, auch wenn ihnen das Drehbuch keine allzugrossen Entfaltungsmöglichkeiten zubilligte. Mühe bereitet haben mir dagegen einige der Statisten, die - vor allem in der Szene, in welcher Sturzenegger erstmals die Hausbesetzung in Augenschein nimmt - allzu übertrieben und gespielt das «dumme» Volk darstellen. Das sind Details, sicherlich, aber sie tragen eben auch zum Gesamtbild bei.

In seinen Ausführungen zum Film kommt Giger auch auf die zunehmende Stimmabstinenz des Schweizer Volkes zu sprechen; er fasst dies in einem prägnanten Satz zusammen: «Das Volk lässt seinen Staat allein.» Ich möchte da eine Parallele ziehen zum Film, zum Schweizer Film, den das Volk leider auch je länger je mehr allein lässt. Patentrezepte gibt es wohl in beiden Fällen nicht; aber es wäre schon viel gewonnen, wenn sich Politiker und Filmemacher wieder die Mühe machen würden, «volksnaher» zu werden. Und ich glaube, das hat auch etwas mit Ehrlichkeit zu tun - auch von Seiten der Kritiker. Der Schweizer Film kann sie nicht mehr brauchen, die falsche Solidarität. DER GEMEINDEPRÄSIDENT ist eine Hoffnung, ein Schritt Richtung Publikum. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Roger Graf

TWILIGHT ZONE

von Steven Spielberg, John Landis, Joe Dante und George Miller

Drehbuch: John Landis, George Clayton Johnson, Richard Matheson und Josh Rogan nach einer Grundidee von Rod Serling; Kamera: Stevan Larner, Allen Daviau, John Hora; Production Designer: James D. Bissell; Schnitt: Malcolm Campbell, Michael Kahn, Tina Hirsch, Howard Smith; Musik: Jerry Goldsmith.

Darsteller: Dan Aykroyd, Albert Brooks, Vic Morrow (der während der Dreharbeiten bei einem Helikopterabsturz ums Leben kam), Scatman Crothers, Kathleen Quinlan, Jeremy Licht, Kevin McCarthy, John Lithgow uva.

Produktion: Steven Spielberg, John Landis; Executive Producer: Frank Marshall; USA 1983; Technicolor und Dolby Stereo; 100 min; Verleih: Warner Bros.

Dass gerade Steven Spielberg auf die Idee kam, eine der erfolgreichsten Fernsehserien aller Zeiten, die «Twilight Zone», für die grosse Leinwand aufzubereiten, erstaunt nur auf den ersten Blick. Ihr Autor, Rod Serling, stammt wie Spielberg aus dem Teil Amerikas, wo es am amerikanischsten ist. Behütet in der 55'000-Seelenstadt Binghampton, New York - wo der Film übrigens am 11. Juni 1983 seine festliche Premiere hatte - wuchs er auf. Hier frönte Serling seinem Schreibtisch-Eskapismus und erschuf ferne Traumwelten, die er selber nie begehen konnte.

»Rod fühlte sich immer unsicher, wenn er in Kalifornien arbeitete, und er brauchte Binghampton als Ort, wo er immer wieder in die Geborgenheit zurückkehren konnte.» (Robert, der Bruder des verstorbenen Rod Serling) So waren die der Fantasie Rod Serlings entsprungenen Episodengeschichten auch immer wieder durchwoben von realen Personen aus seiner Umgebung. Die Lehrerin in der Joe-Dante-Episode symbolisiert beispielsweise niemand anders als Serlings ehemalige Lehrerin und Mentorin Helen Foley.

Mit dem Episodenfilm TWILIGHT ZONE sind sich Fernsehen und Film einmal mehr bedenklich nähergerückt. Wer sich im dunklen Dschungel der Fantasie auskennen will, muss jedoch nicht nur die Sprache der - per künstliche Spezialeffekte herangezauberten - Nacht, sondern auch des Herzens verstehen. Die beiden Spitzenregisseure Steven Spielberg und John Landis übertreffen sich in ihren moralischen Zeigefinger-Episoden jedoch an Peinlichkeiten (Spielberg sinniert über geistiges Aerobic im Alter, und Landis vollführt ein effekthaschendes Vorurteilsgekraxel), und so sind es die Horrorspezialisten Joe Dante und George Miller (MAD MAX), die dem Film Qualität einhauchen.

Der Titelheld in Dantes Episode ist ein schüchterner Junge, der insgeheim magische Fähigkeiten hat. Doch obwohl er alle seine Träume wahrmachen kann, ist er einsam und sucht nicht mehr als einen Spielkameraden. Jene Leute, die er um sich versammlt hat, kamen lediglich zu ihm, weil er ihre Träume wahrmachen konnte, und blieben, weil sie sich allzusehr daran gewöhnt hatten. Insgeheim haben sie grosse Angst vor dem kleinen Jungen und seinen Fähigkeiten, denn er kann nicht nur die guten Träume wahrmachen...

Dante macht unbarmherzig klar, wie

fade Leben ist, in dem man sich alles erfüllen kann. Die Gefährten des Jungen sind abhängig von ihm, süchtig und unfähig, sich zu bewegen. Eines Tages nun begegnet er einer unabhängigen Frau, die den Möglichkeiten der Traumerfüllung trotzt und dadurch zum gleichberechtigten Partner wird. Sie muss nicht bleiben, sie kann es und will es deshalb auch. Sie wird künftig seine Kräfte lenken, und der Junge hat endlich jemanden gefunden, der um seiner selbst willen bei ihm bleibt. Damit erfüllt sich ihm jener Traum, den er nicht selber realisieren konnte (und es sind immer die Träume, die man sich nicht selber erfüllen kann, die die wichtigsten sind): menschliche Wärme, Schutz, eine Mutter.

Rod Serling hat TWILIGHT ZONE als insgeheime Rache an den perspektivlosen Träumen der fernsehsüchtigen Mittelklasse seines Heimatortes gedacht, die ihre Kinder seelenruhig stundenlang vor dem TV-Kasten sitzen lässt, statt ihnen Liebe zu geben. Offensichtlich wird da, wie brutal eigentlich all die Zeichentrickfilme sind und wie das Leben eines Jungen aussieht, der vor dem Fernseher aufgewachsen ist. Dantes Episode zeigt, wie Kinder, weil sie nur Projektionen der Erwachsenen sind, allerdings noch mit einer viel urtümlicheren Fähigkeit zu lieben und zu hassen, einer viel ungefilterten Offenheit, sich im widersprüchlichen System der Erwachsenen, das die Grenzen zwischen Gut und Böse, Lüge und Wahrheit oft verwischt, verirren.

Mit wie wenig man wirklich auskommen kann, zeigt am Schluss der Australier George Miller. Seine Episode einer im Innern einer Gewitterwolke schwebenden Boeing 707 entringt der Angst ein neues Gesicht: das der Neugierde und der Versuchung. Dass weniger Fantasie als Horror diesen erklärten Fantasiefilm dominiert, das mag zu wildschweifenden Spekulationen verleiten - etwa, dass die «Westener» in der Fantasie eher eine Gefahr sehen.

Jürg Ammann

DUVAR

von Yilmaz Güney

Drehbuch: Yilmaz Güney; Fotografische Leitung: Izzet Akay; Ton: Serge Guillemein; Schnitt: Sabine Mamou; Musik: Ozan Garip Sahin, Setrak Bakirel; Maske: Françoise Chapuis.

Darsteller (Rollen): die türkischen Kinder Saban, Sisko, Ziya (Gruppenältester), Garip, Zapata (»Dichter»); Tuncel Kurtiz (Onkel Ali), Jacques Dimanche (Chevket, Chefaufseher), Selahattin Kuzuoglu (Gefängnisdirektor), Necdet Nakiboglu (Wärter) uva.

Produktion: Güney Productions, MK2, TF 1, Paris; Marin Karmitz; Produktionsleitung: Catherine Lapoujade; Aufnahmeleitung: Dominique Toussaint. Frankreich 1982. Fujicolor, 35mm, 117 min. Verleih: Cactus Film.

Ein Gefängnis in der Türkei mit vier Trakten: einer für «gewöhnliche Kriminelle», einer für Frauen, für «Politische» und für Kinder. Die Kinder stehen im Mittelpunkt des Films, denn ihre körperliche und geistige Wehrlosigkeit zieht die Gewalt und Menschenverachtung innerhalb der Gefängnismauern an; an ihnen wird das Verbrechen am deutlichsten.

Durch die kaputten Scheiben ihres Schlafsaals dringt die Kälte, kein Ofen um zu heizen, die Kinder sind schmutzig und verlaust, waschen wird nicht erlaubt, das Essen ist knapp und verrottet.

Diese Unwürde der Umgebung hat längst schon ihre Seelen geformt, so dass für sie die Sehnsucht nach einer bessern Welt im Wunsch besteht, in ein besseres Gefängnis umgeteilt zu werden.

Während des Tages verrichten sie niedrige Arbeiten, tragen Müll weg, schaufeln Kohle. Die Wärter schlagen bei jeder Gelegenheit zu, und um die Erniedrigung vollkommen zu machen, missbrauchen sie ihre Opfer während der Nacht sexuell. Wer wagt sich zu beschweren, wird verlacht, geschlagen, kahlgeschoren.

Der Ablauf ihrer Tage ist der innerste Kreis des Films. Um ihn herum dreht sich konzentrisch der Gefängnisalltag der andern, der Frauen, Männer und Politischen, in einem hoffnungslosen Totentanz.

Ein Aufstand und Fluchtversuch bei den Politischen endet blutig, Schreie von Gefolterten werden durch Lautsprecher ins ganze Lager gebrüllt, ein inhaftiertes Paar erhält die Heiratserlaubnis im Gefängnis - beide werden am Hochzeitstag hingerichtet.

Stück für Stück reihen sich die Grausamkeiten aneinander und werden alltäglich, abstumpfend. Drei der Kinder versuchen auszubrechen: Saban, der vor dem Zuchthaus nur das Waisenhaus sah, wird beim Fluchtversuch niedergeschossen, sein Kamerad gleich wieder eingefangen und gefoltert. Auch der dritte Junge wird nach kurzer Zeit zurückgebracht und zu Tode geschlagen.

Jetzt bricht die Revolte aus im Trakt der Kinder, doch sie endet rasch im Tränengasrauch. Die Aufwiegler werden mit Gummiknüppeln und Fusstritten «bestraft» und in ein anderes Lager abgeschoben. Ihr Ziel von einer besseren Welt, einem besseren Gefängnis scheint erreicht. Doch die letzten Bilder des Films lassen ahnen, wie es dort weitergehen wird: mit Schlägen und Schmerz, hoffnungslos, endlos.

Yilmaz Güney exilierte vor zwei Jahren nach Frankreich - seinen letzten Film YOL brachte er mit. Mit DUVAR (DIE MAUER) hat er nun sein erstes Werk im Exil gedreht. Güney verwandelte eine Abtei bei Paris in ein Zuchthaus, die Türkenkinder holte er aus Berlin. DUVAR ist ein türkischer Film trotzallem, denn *DIE MAUER* nahm er aus der Türkei mit: innerlich eingebettet in seine Erfahrungen als politischer Häftling. *Die Mauer* als Sinnbild der Vereinsamung und Verrohung - bei Pink Floyd (THE WALL) nur psychisch, die Aggression verinnerlichend - umschliessen die Steine bei DUVAR auch körperlich und schaffen ein Biotop der Grausamkeit.

Mit diesem Film verarbeitet der Regisseur seine Gefängniserfahrung nicht nur - er erbricht sie geradezu.

Tod und Gewalt wechseln mit aufbegehrendem Leben unaufhörlich ab (zum Beispiel wenn eine Frau ein Kind gebiert, während ein Aufstand niedergeschlagen wird) und bilden ein Rad, das zwei Stunden lang jegliche Werte von Vernunft bis Menschenwürde niederwalzt. Das alles ist so grausam, weil Güney weder psychologisiert (wie etwa englische Filme mit Zuchthausthematik, so A CLOCKWORK ORANGE oder SCUM) noch ästhetisiert (und somit kommerziell auswertbar macht als Sex-&Crime vor Gefängniskulisse, wie MIDNIGHT EXPRESS), sondern so schonungslos direkt aus dem Bauch filmt.

Während bei YOL die Personen noch in den Bergen und Dörfern - im freien Raum - gegen Natur- und Menschengewalt kämpften, verdichtet sich in DUVAR dieser Kampf innerhalb von vier Mauern. Losgelöst von *draussen* und als Konzentrat eingeengt, werden die sozialen Strukturen des Patriarchismus, Kampf und (politischer) Unfreiheit ins Endlose pervertiert.

Der Zuschauer hat zwei Stunden zermürbende Agression vor Augen und wird dann entlassen, ohne dass Ekel und Unwohlsein irgendwie durch einen Hoffnungsschimmer beruhigt wären: sich selbst überlassen mit dem Bild der Ohnmacht.

Rudolf Jula

SANS SOLEIL

Der vollständige Text zum Film von Chris. Marker

(mit freundlicher Genehmigung der Filmcooperative Zürich)

Because I know that time is always time
And place is always and only place ...
T. S. Eliot - Ash-Wednesday

Ouvertüre Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Strasse in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit andern Bildern in Verbindung zu bringen - aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir: «... ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen.»

1. Akt

Er schrieb mir: «Ich bin gerade aus Hokkaido, der Insel im Norden, zurückgekehrt. Die reichen, eiligen Japaner fliegen, die anderen nehmen die Fähre. Das Warten, die Untätigkeit, der unterbrochene Schlaf, dies alles versetzt mich in einen vergangenen oder zukünftigen Krieg: Nachtzüge, Entwarnung, Atombunker ... Vom Alltagsleben eingefasste kleine Bruchstücke des Krieges.» Er liebte die Vergänglichkeit dieser flüchtigen Momente, diese Erin-

nerungen, die zu nichts anderem gedient hatten, als eben Erinnerungen zu hinterlassen. Er schrieb: «Nach einigen Reisen um die Welt interessiert mich nur noch das Banale. Ich habe es während dieser Reise mit der Ausdauer eines Kopfjägers verfolgt.
Beim Morgengrauen werden wir in Tokyo sein.»
Er schrieb mir aus Afrika. Er verglich die afrikanische Zeit mit der europäischen Zeit, aber auch mit der asiatischen. Er sagte, im 19. Jahrhundert habe die Menschheit ihre Rechnung mit dem Raum beglichen, und es gehe im 20. Jahrhundert um das Zusammenleben der Zeiten. «Übrigens, wussten Sie, dass es in der Ile de France Emus gibt?»

Er schrieb mir, dass es auf den Bissago-Inseln die jungen Mädchen sind, die ihren Verlobten aussuchen. Er schrieb mir, in der Bannmeile Tokyos gebe es einen den Katzen geweihten Tempel.
»Ich möchte Ihnen die Einfachheit, das Fehlen jeder Geziertheit des Paares schildern können, das gekommen war, um eine mit Schriftzeichen versehene Holzlatte auf dem Katzenfriedhof niederzulegen. So würde ihre Katze Tora beschützt werden. Nein, sie sei nicht tot, nur davongelaufen, aber an ihrem Todestag werde keiner wissen, wie für sie gebetet werden müsse, wie man verfahren müsse, damit der Tod die Katze bei ihrem wahren Namen nennt. Sie mussten also beide im Regen kommen, um dem Ritus zu entsprechen, der an der Rissstelle das Gewebe der Zeit wieder flicken würde.»
Er schrieb mir: «Ich werde mich mein ganzes Leben nach der Funktion der Erinnerung gefragt haben, die nicht das Gegenteil des Vergessens ist, sondern vielmehr dessen Kehrseite. Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt. Wie sollte man sich an den Durst erinnern?»
Er mochte sich nicht lange beim Schauspiel des Elends aufhalten, aber bei allem, was er von Japan zeigen wollte, gab es auch die Randerscheinungen des Modells. «Eine ganze Welt von Pennern, Stadtstreichern, Kastenlosen, Koreanern. Allzu abgebrannt, um sich Rauschgift leisten zu können, besaufen sie sich mit Bier, mit fermentierter Milch. Heute morgen hat sich in Namidabashi, zwanzig Minuten vom glanzvollen Zentrum entfernt, ein Typ an der Gesellschaft gerächt, indem er den Verkehr an der Kreuzung leitete. Ein Luxus wäre für sie eine der grossen Saké-Flaschen, die man am Totentag über den Gräbern ausgiesst.
Ich habe eine Runde in der Kneipe von Namidabashi bezahlt: solche Lokale erlauben die Gleichheit des Blicks. Die Schwelle, unter der jeder Mensch genausoviel wert ist wie ein anderer und es auch weiss.
Er erzählte mir von der Landungsbrücke von Fogo, einer der Kapverdischen Inseln. «Wie lange warten sie da schon auf das Schiff? Geduldig wie Steine, aber sprungbereit. Es ist ein Volk von Umherschweifenden, von Seefahrern, von Weltwanderern. Sie haben sich durch viele Rassenmischungen auf diesen Felsen erschaffen, die den Portugiesen als Rangierbahnhof zwischen ihren Kolonien diente. Ein Volk des Nichts, ein Volk der Leere, ein vertikales Volk. Hat man, offengestanden, je etwas Dümmeres erdacht, als den Leuten zu sagen - wie man es in den Filmschulen lehrt -, nicht in die Kamera zu blikken?»

Er schrieb mir: «Der Sahel ist nicht nur das, was man von ihm zeigt, wenn es zu spät ist. Es ist ein Land, in das sich die Dürre hineinstürzt wie Wasser in ein Boot, das ein Leck hat. Die während einer Karnevalszeit in Bissau wiederauferstandenen Tiere wird man versteinert wiederfinden, sobald ein neuer Ansturm eine Savanne in eine Wüste verwandelt hat. Es ist der Zustand des Überlebens, den die reichen Länder vergessen haben, mit einer einzigen Ausnahme - wie Sie ahnen: Japan ... Mein unaufhörliches Hin- und Herreisen ist keine Suche der Gegensätze, es ist eine Reise zu den beiden äussersten Polen des Überlebens.»

Er erzählte mir über Sei Shonagon, eine Ehrendame der Prinzessin Sadako am Anfang des 11. Jahrhunderts, der Hei-an-Periode. «Weiss man je, wo Geschichte sich abspielt? Die Regierenden regierten, sie trotzten einander kraft komplizierter Strategien. Die eigentliche Macht war in Händen einer Familie von Erbregenten, der Kaiserhof war nur noch ein Ort der Intrigen und geistvollen Spiele. Und diese kleine Gruppe von Müssiggängern hat im japanischen Empfindungsvermögen eine viel tiefere Spur hinterlassen als alle Verwünschungen der Politiker, indem sie lernte, aus der Betrachtung der geringsten Dinge eine Art melancholischen Trostes zu gewinnen ... Shonagon hatte eine übertriebene Vorliebe für Listen: die Liste der «eleganten Dinge», der «trostlosen Dinge» oder aber der «Dinge, die es nicht wert sind, getan zu werden». Sie hatte eines Tages die Idee, die Liste der «Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen» aufzustellen. Das ist kein schlechtes Kriterium, ich merke es, wenn ich filme. Ich begrüsse das Wirtschaftswunder, aber was ich Ihnen gerne zeigen möchte, sind die Feste in den Stadtvierteln.»

Er schrieb mir: «Ich kehre an der Küste von Chiba entlang zurück ... Ich denke an Shonagons Liste, an alle Zeichen, die man nur zu nennen brauchte, damit das Herz schneller schlägt. Nur zu nennen. Bei uns ist eine Sonne nicht ganz Sonne, wenn sie nicht strahlt, und eine Quelle muss eine klare Quelle sein. Hier wäre die Hinzufügung von Eigenschaftswörtern ebenso unhöflich wie wenn man die Preisetiketts an den Geschenken hängen liesse. Die japanische Dichtkunst bewertet nicht. Es gibt eine Art und Weise, Schiff, Fels, Gischt, Frosch, Rabe, Hagel, Reiher, Chrysantheme zu sagen, die sie jeweils alle enthält. Die Tagespresse ist zur Zeit voll von der Geschichte eines Mannes aus Nagoya: die Frau, die er liebte, war letztes Jahr gestorben, er hatte sich in die Arbeit gestürzt, auf japanische Art, wie ein Verrückter. Er hatte sogar, wie es scheint, eine bedeutende Entdekkung im elektronischen Bereich gemacht. Und dann hat er sich im Mai umgebracht: man sagt, er habe das Wort Frühling nicht mehr hören können.»

Er beschrieb mir sein Wiedersehen mit Tokyo. «Wie eine aus den Ferien in ihren Korb zurückgekehrte Katze, die sofort damit beginnt, die vertraute Umgebung genau zu besichtigen.» Er lief herum, um nachzuschauen, ob alles noch genau an seinem Platz war, die Eule von Ginza, die Lokomotive von Shimbashi, der Tempel des Fuchses auf der obersten Plattform des Riesenkaufhauses Mitsukoshi, die nur von kleinen Mädchen und Rocksängern bevölkert war. Man gab ihm zu verstehen, dass es nun die kleinen Mädchen seien, von denen Ruhm und Ende des Ruhms abhingen, dass die Produzenten vor ihnen zitterten. Man erzählte ihm, dass eine entstellte Frau ihre Maske vor den Vorübergehenden abnahm und die Passanten kratzte, wenn sie sie nicht schön fanden. Alles interessierte ihn. Er, der nicht aufgeblickt hätte, um ein Tor von Rummenigge oder die Fussballtoto-Ergebnisse zu sehen, erkundigte sich fieberhaft nach der Klassierung von Chiyonofuji beim letzten Sumo-Turnier. Er erkundigte sich nach der kaiserlichen Familie, dem Thronfolger oder dem ältesten Gangster von Tokyo, der regelmässig am Fernsehbildschirm erscheint, um die Kinder Güte zu lehren. Diese einfachen Freuden der Rückkehr in die Heimat, an den Herd, ins Familienhaus, das er nicht kannte, konnten ihm zwölf Millionen anonymer Bewohner bereiten.

Er schrieb mir: «Tokyo ist eine von Eisenbahnen durchfahrene Stadt, eine mit elektrischen Drähten zusammengenähte Stadt, die ihre Adern zeigt. Man sagt,

das Fernsehen mache ihre Bewohner zu Analphabeten. Ich habe nirgends soviele Leute auf der Strasse lesen sehen. Vielleicht lesen sie nur auf der Strasse, oder aber sie tun nur so als ob sie läsen, die Gelben ... Ich verabrede mich gewöhnlich in der Kinokunya, der Buchhandlung von Shinjuku. Das graphische Genie, das es den Japanern erlaubte, das Cinemascope zehn Jahrhunderte vor dem Film zu erfinden, wiegt ein wenig das traurige Los der Heldinnen der Comics auf, der Opfer herzloser Drehbuchautoren und einer kastrierenden Zensur. Manchmal entwischen sie, man findet sie dann an den Mauern wieder. Die ganze Stadt ist eine auf Streifen gezeichnete Geschichte. Es ist der Planet Mongo. Wie sollte man diese Bildhauerei nicht erkennen, die von Plastikbarock bis zum Lasziv-Stalinistischen reicht, und diese Riesengesichter, deren Blick man auf sich lasten fühlt - denn die Bildervoyeure werden ihrerseits von Bildern gesehen, die noch grösser sind als sie selbst.
Wenn es dunkel wird, zerfällt die Megalopole in Dörfer. Mit ihren ländlichen Friedhöfen im Schatten der Banken, mit ihren Bahnhöfen und Tempeln wird jedes Stadtviertel Tokyos wieder zu einem naiven und säuberlichen Flecken, der sich zwischen den Füssen der Wolkenkratzer versteckt.»
Die kleine Bar von Shinjuku erinnerte ihn an jene indische Flöte, deren Klang nur von ihrem Spieler gehört werden kann. Er hätte so wie bei Godard oder Shakespeare ausrufen können: «Wo kommt denn diese Musik her?» Später erzählte er mir, er habe im Restaurant von Nishi-Nippori zu Abend gegessen, wo Herr Yamada die schwierige Kunst des *action cooking* ausübe. Er sagte mir, bei genauer Betrachtung von Herrn Yamadas Gesten und seiner Art, die Zutaten zu mischen, könne man mit Gewinn über Grundbegriffe nachdenken, welche verschiedene Künste gemeinsam hätten: Malerei, Philosophie und Karate. Er behauptete, Herr Yamada kenne, und zwar umso bewundernswerter als seine Ausübung demütig sei, das Wesentliche des Stils - und dass es deshalb an ihm sei, auf diesen ersten Tokyo-Tag mit seinem unsichtbaren Pinsel das Wort *ENDE* zu schreiben.

»Ich habe meinen ganzen Tag vor dem Fernsehschirm, dem Erinnerungskasten, verbracht. Ich war in Nara bei den heiligen Hirschen, ich machte ein Foto, ohne zu wissen, dass Basho im 15. Jahrhundert geschrieben hatte:

Die Weide betrachtet umgekehrt
das Bild des Reihers

Der Werbespot bekommt auch den Anschein eines «haikai» für ein Auge, das auf diesem Gebiet an die Schandtaten

der westlichen Welt gewöhnt ist. Nichts zu verstehen, erhöht freilich den Genuss. Einen Augenblick hatte ich den etwas halluzinatorischen Eindruck, Japanisch zu verstehen, aber es war eine kulturelle Sendung der NHK über Gérard Nerval.
8h40, Kambodscha. Von Rousseau bis zu den Roten Khmer - Koinzidenz oder Sinn der Geschichte? In APOCALYPSE NOW sagte Brando darüber ein paar endgültige - und nicht mitteilbare - Sätze:
»Das Grauen hat einen Namen und ein Gesicht ... Man muss aus dem Grauen einen Verbündeten machen ...»
Um das Grauen, das einen Namen und ein Gesicht hat, auszutreiben, muss man ihm einen anderen Namen und ein anderes Gesicht geben. Die japanischen Horror-Filme haben die tückische Schönheit gewisser Leichen. Man ist manchmal wie vor den Kopf geschlagen von soviel Grausamkeit, man sucht ihre Ursache in einer langen Vertrautheit der Völker Asiens mit dem Leid, die verlangt, dass selbst der Schmerz ausgeschmückt werde. Und dann kommt die Belohnung: auf dem Ruin der Monstren die Himmelfahrt von Natsume Masako. Die absolute Schönheit hat auch einen Namen, und ein Gesicht.
Aber je länger man das japanische Fernsehen betrachtet, um so mehr hat man das Gefühl, von ihm betrachtet zu werden.
Dass die magische Funktion des Auges im Mittelpunkt aller Dinge steht, davon zeugt sogar die Fernseh-Tagesschau. Es ist gerade Wahlzeit: die gewählten Kandidaten färben das leergebliebene Auge von Daruma schwarz, die unterlegenen Kandidaten tragen würdig und verdrossen ihre einäugige Daruma davon.
Am schwersten zu entziffern sind die Bilder Europas. Ich sehe den Bildstreifen eines Films, dessen Tonband später kommen wird: für Polen habe ich sechs Monate gebraucht. Keinerlei Schwierigkeit hingegen mit den lokalen Erdbeben - es muss allerdings gesagt werden, dass das Beben der letzten Nacht mir sehr geholfen hatte, das Problem zu umreissen. Die Poesie entsteht aus der Unsicherheit: umherirrende Juden, bebende Japaner. Bei ihrem Leben auf einem Teppich, der jederzeit von einer schelmischen Natur unter ihren Füssen weggezogen werden kann, haben sie die Gewohnheit angenommen, sich in einer Welt der vergänglichen, flüchtigen, widerrufbaren Erscheinungen, von Zügen, die von Planet zu Planet fliegen, und von Samurais, die sich in einer unwandelbaren Vergangenheit schlagen, entwickelt: das nennt man die Impermanenz der Dinge.
Ich habe den ganzen Programmablauf hinter mich gebracht, bis zu den Abendsendungen, die angeblich für Erwachsene bestimmt sind. Die gleiche Heuchelei wie bei den Comics, aber eine kodifizierte Heuchelei. Die Zensur ist nicht die Verstümmelung des Spektakels, sie ist selbst das Spektakel. Der Kode ist die Botschaft. Er bezeichnet das Absolute, indem er es verbirgt: es ist eben das, was die Religionen immer getan haben.»
In jenem Jahr erschien ein neues Gesicht unter den grossen Gesichtern, welche die Strassen Tokyos wie Wappen schmücken: das Gesicht des Papstes. Schätze, die noch nie den Vatikan verlassen hatten, wurden im siebten Stock des Kaufhauses Sogo ausgestellt. Er schrieb mir: «Die Wissbegierde, freilich, und so etwas wie ein Schimmer von Industriespionage im Auge. Ich kann mir gut vorstellen, dass sie in zwei Jahren eine weniger kostspielige und leistungsfähigere Version des Katholizismus herausbringen. Aber auch die Faszination, die mit dem Sakralen verbunden ist, selbst dem der anderen.
Also wann wird in der dritten Etage von Karstadt die Ausstellung der sakralen japanischen Zeichen, wie man sie in Josankei, auf der Insel Hokkaido, sieht, gezeigt werden? Man lächelt zunächst über diesen Ort, der Museum, Kapelle und Sexshop zugleich ist. Man bewundert, wie immer in Japan, dass die Wände zwischen den Bereichen so dünn sind, dass man auf einmal eine Skulptur betrachten, eine aufblasbare Puppe kaufen und der Göttin der Fruchtbarkeit das Kleingeld opfern kann, das stets zu ihren Darstellungen gehört. Darstellungen, deren Freimut die Tricks des Fernsehens unbegreiflich machte, wenn er nicht gleichzeitig sagte, dass ein Geschlecht nur unter der Bedingung, von einem Körper getrennt zu sein, sichtbar ist ... Man möchte an eine Welt vor dem Sündenfall glauben, die unempfänglich für die Komplikationen eines Puritanismus wäre, dessen Trugbild die amerikanische Besatzung ihr aufgedrängt hat, wo die Leute, die sich lachend um einen Votivbrunnen herum versammeln, wo die Frau, die ihn mit freundschaftlicher Geste streift, an der gleichen kosmischen Unschuld teilnehmen. Der zweite Teil des Museums mit seinen ausgestopften Tierpaaren wäre das irdische Paradies, wie wir es uns immer erträumt haben. Gar nicht so sicher. Die tierische Unschuld kann eine List sein, um die Zensur zu umgehen, sie kann auch der Spiegel einer unmöglichen Versöhnung sein, und selbst ohne Erbsünde kann dieses irdische Paradies ein verlorenes Paradies sein. Unter dem Hochglanz der lieben Tiere von Josankei erkenne ich die tiefe Kluft der japanischen Gesellschaft, die die Männer von den Frauen trennt. Im Leben scheint sie sich nur in zwei Weisen zu zeigen: die Bluttat oder eine verschwiegene Schwermut, ähnlich der von Shonagon, die der Japaner durch ein, übrigens unübersetzbares Wort, ausdrückt ... Also die Herabwürdigung des Menschen zum Tier, gegen die die Kirchenväter wetterten, wird hier die Herausforderung der Tiere an das «Herzzerreissende der Dinge», an eine Schwermut, deren Grundton ich Ihnen mitteilen kann, indem ich diese Zeilen von Samura Koichi zitiere: *»Wer hat gesagt, die Zeit heile alle Verletzungen? Man sollte besser sagen, dass die Zeit alles heilt, ausser den Verletzungen. Mit der Zeit verliert die Wunde der Trennung ihre wahren Ränder. Mit der Zeit wird der ersehnte Körper bald nicht mehr sein, und wenn der sehnende Körper schon aufgehört hat, für den anderen zu sein, ist das, was bleibt, eine körperlose Wunde.»*
Er schrieb mir, dass das japanische Geheimnis, jenes «Herzzerreissende der Dinge», wie Lévi-Strauss es genannt hatte, die Fähigkeit, mit den Dingen zu kommunizieren, voraussetzte, in sie einzudringen, vorübergehend *sie* zu sein. Es war normal, dass sie ihrerseits wie wir wären - vergänglich und unsterblich. Er schrieb mir: «Der Animismus ist ein in Afrika vertrauter Begriff, man wendet ihn seltener mit dem Blick auf Japan an. Wie soll man dann jenen verschwommenen Glauben nennen, dem zufolge irgendein x-beliebiges Bruchstück der Schöpfung seine unsichtbare Entsprechung hat? Wenn man eine Fabrik oder einen Wolkenkratzer baut, beginnt man damit, den Gott, der das Gelände besitzt, in einer Zeremonie milde zu stimmen. Es gibt eine Zeremonie für die Pinsel, für die Rechenbretter und sogar für die verrosteten Nadeln. Es gibt am 25. September eine für die Ruhe der Seelen zerbrochener Puppen. Die Puppen werden in einem der Göttin des Mitleids geweihten Tempel in Kiyomizu zusammengetragen und öffentlich verbrannt.
Ich habe die an der Zeremonie Beteiligten betrachtet. Ich nehme an, dass diejenigen, die beim Abschied der Kamikaze dabei waren, auch solche Gesichter hatten.»
Er schrieb mir, dass die Bilder von Guinea-Bissau von einer kapverdischen Musik begleitet werden sollten. Das wäre unser Beitrag zu der von Amilcar Cabral erträumten Einheit.
»Warum sollte sich ein so kleines und so armes Land für die übrige Welt interessieren? Sie haben getan, was sie konnten. Sie haben sich befreit, sie haben die Portugiesen des Landes verwiesen, sie haben der portugiesischen Armee so hart zugesetzt, dass sie in ihr die

Bewegung ausgelöst haben, welche die Diktatur gestürzt hat und einen Augenblick an eine neue Revolution in Europa glauben liess ... Wer erinnert sich noch an all das? Die Geschichte wirft ihre leeren Flaschen durch die Fenster.
Ich war heute morgen auf dem Quai von Pidjiguiti, wo 1959 alles begonnen hat, als die ersten in diesem Kampf fielen. Es ist wahrscheinlich ebenso schwierig, Afrika in diesem dichten Nebel zu erkennen wie den Kampf in dieser etwas trübsinnigen Tätigkeit von tropischen Dockarbeitern. Man hat allen Leitfiguren in der Dritten Welt nach Erlangung der Unabhängigkeit die gleiche Äusserung in den Mund gelegt: «Jetzt beginnen die wahren Probleme.» Cabral hat keine Zeit gehabt, es zu sagen, man hatte ihn vorher ermordet, aber die Probleme haben begonnen, es hat sie weiter gegeben und es gibt sie noch. Wenig mitreissende Probleme für die revolutionäre Romantik: arbeiten, produzieren, verteilen, die Erschöpfung der Nachkriegszeit sowie die Verführungen der Macht und der Vorrechte überwinden... Was denn? Die Geschichte ist nur für jene bitter, die sie sich zuckersüss vorstellen.
Mein persönliches Problem war begrenzter: Wie sollte ich die Damen von Bissau filmen? Offenbar wirkte sich die magische Funktion des Auges gegen mich aus. Auf den Märkten von Bissau und den Kapverdischen Inseln habe ich die Gleichheit des Blicks wiedergefunden, und diese Reihe von Figuren, die dem Verführungsritual so ähnlich sind: ich sehe sie - sie hat mich gesehen - sie weiss, dass ich sie sehe - sie bietet mir ihren Blick, aber nur aus dem Winkel, wo es noch möglich ist, so zu tun, als gelte er gar nicht mir - und schliesslich der wahre Blick, ganz gerade, der eine fünfundzwanzigstel Sekunde gedauert hat, so kurz wie ein Bild.
Alle Frauen bewahren eine kleine Wurzel der Unzerstörbarkeit, und es ist immer die Sache der Männer gewesen, dafür zu sorgen, dass es ihnen so spät wie möglich auffällt. Die afrikanischen Männer sind für dieses Verfahren ebenso begabt wie die andern, aber wenn ich mir die afrikanischen Frauen genauer anschaue, so bin ich nicht sicher, dass die Männer als Sieger übrigbleiben.»

2. Akt

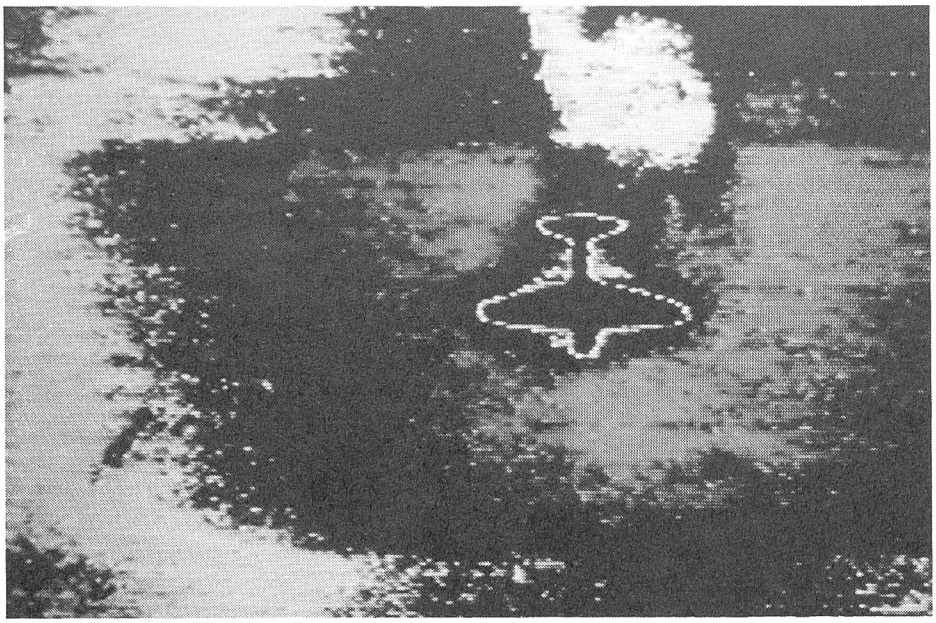
Er erzählte mir die Geschichte des Hundes Hachiko: «Ein Hund erwartete seinen Herrn jeden Tag am Bahnhof. Der Herr starb, der Hund wusste es nicht, und er wartete weiter, sein ganzes Le-

ben lang. Die gerührten Leute brachten ihm Futter. Nach seinem Tode errichtete man ihm ein Standbild, vor dem man immer noch Suchis und Reiskuchen hinlegt, damit die treue Seele von Hachiko nie Hunger leide.
Tokyo ist voll von diesen schlichten Legenden und diesen vermittelnden Tieren. Der Löwe von Mitsukoshi wacht am Rande des Imperiums von Herrn Okada, des grossen Bewunderers der französischen Malerei, des Mannes, der das Schloss von Versailles gemietet hat, um das hundertjährige Bestehen seiner Kaufhäuser zu feiern. Ich habe dort in der Computerabteilung junge Japaner gesehen, die ihr Gehirn trainierten wie die jungen Athener ihre Muskeln in der Ringerschule. Da sie einen Krieg zu gewinnen haben. Die Geschichtsbücher der Zukunft werden vielleicht die Schlacht der integrierten Schaltkreise ähnlich bewerten wie die Schlachten von Salamis oder Stalingrad. Wobei sie durchaus bereit sind, den unterlegenen Gegner zu ehren, indem sie ihm anderes Gelände überlassen: die Herrenmode dieser Saison steht im Zeichen von John F. Kennedy.»
Wie eine alte Votivschildkröte an der Ecke eines Feldes sah er jeden Tag Herrn Akao, den Präsidenten der Japanischen Patriotischen Partei von der Höhe seines rollenden Balkons gegen das internationale kommunistische Komplott tönen. Er schrieb mir: «Die Wagen der äussersten Rechten mit ihren Fahnen und Lautsprechern gehören zur Landschaft Tokyos, Herr Akao ist ihr Brennpunkt. Ich nehme an, dass er sein Standbild bekommt, wie der Hund Hachiko, an dieser Kreuzung, von der er sich nur entfernt, um seine prophetischen Reden auf den Schlachtfeldern zu halten. Er war in den sechziger Jahren in Narita. Das war ihre Startbahn West; die Bauern kämpften gegen den Bau von Startbahnen auf ihren Ländereien, und Herr Akao zeigte auf die Hand Moskaus hinter allem, was sich dort tat... Yurakucho ist der politische Freiraum Tokyos. Ich habe dort in früheren Zeiten einen Bonzen für den Frieden in Vietnam beten sehen. Heute protestieren junge Rechtsaktivisten dort gegen die Annexion der nördlichen Inseln durch die Russen. Sie bekommen manchmal die Antwort, dass die Handelsbeziehungen Japans mit dem abscheulichen Besetzer des Nordens tausendmal besser sind als die mit dem amerikanischen Verbündeten, der unablässig zum Wirtschaftskrieg aufrufe... Nichts ist einfach.
Auf dem andern Bürgersteig hat die Linke das Wort. Dem koreanischen, katholischen Regimegegner Kim Dae Jung, der 1973 von der südkoreanischen Gestapo entführt wurde, droht ein Todesurteil. Eine Gruppe hat mit einem Hungerstreik begonnen, sehr junge Mitstreiter versuchen Unterschriften zu seiner Unterstützung zu sammeln.
Ich bin wieder nach Narita gefahren, zum Jahresgedenken an ein Opfer des Kampfes. Eine irreale Demo, der Eindruck, *Brigadoon* zu spielen, zehn Jahre später inmitten derselben Schauspieler zu erwachen, mit den gleichen blauen Langusten der Polizei, den gleichen behelmten Jünglingen, den gleichen Schlachtrufen, den gleichen Spruchbändern, dem gleichen Ziel: Kampf gegen den Flughafen. Nur etwas ist hinzugekommen: nämlich der Flughafen. Aber mit seiner einzigen Start- und Landebahn und den Stacheldrahtverhauen, die ihn einzwängen, sieht er eher belagert als siegreich aus.
Mein Freund Hayao Yamaneko hat eine Lösung gefunden: wenn die Bilder der Gegenwart sich nicht ändern, die Bilder der Vergangenheit ändern... Er hat mir die von einem Synthetiser bearbeiteten Schlägereien der sechziger Jahre gezeigt. Weniger verlogene Bilder, sagt er mit der Überzeugung der Fanatiker, als die Bilder, die du am Fernsehbildschirm siehst. Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder, nicht die transportierbare, kompakte Form einer schon unerreichbaren Wirklichkeit.
Hayao nennt die Welt seiner Maschine: die Zone - um Tarkowskij zu huldigen.
Das, wovon mir Narita ein intaktes Fragment, ein zerbrochenes Hologramm widerspiegelte, war das Bild der Generation der sechziger Jahre. Wenn «illusionslose Liebe» Liebe ist, so kann ich sagen, dass ich diese Generation geliebt habe. Sie brachte mich oft in Wut, ich teilte nicht ihren Glauben an die Utopie, in ein und demselben Kampf die sich gegen das Elend Auflehnenden und die sich gegen den Reichtum Auflehnenden vereinen zu können, aber sie stiessen den Urschrei aus, den besser abgerichtete Stimmen nicht mehr zu schreien vermochten oder wagten... Ich habe dort Bauern wiedergefunden, die einander im Kampf entdeckt hatten. Der Kampf war am Konkreten gescheitert. Gleichzeitig hätten sie alles, was sie an Einsicht in Weltgeschehen und an Selbsterkenntnis gewonnen hatten, durch nichts anderes als den Kampf erwerben können.
Bei den Studenten gibt es diejenigen, die sich schliesslich gegenseitig im Namen der revolutionären Reinheit im Gebirge umgebracht haben, und diejenigen, die den Kapitalismus, um ihn zu bekämpfen, so gründlich studiert hatten, dass sie ihm heute seine besten Führungskräfte stellen. Die Bewegung hatte wie überall ihre Marktschreier und ihre Emporkömmlinge - die Emporkömmlinge des Märtyrertums inbegriffen, denn es gibt welche -, aber sie hat alle jene mitgerissen, die sich mit Che Guevara sagten, dass sie «jedesmal vor Entrüstung zitterten, wenn ein Unrecht in der Welt begangen wird». Sie wollten ihrem Grossmut einen politischen Sinn geben, und ihr Grossmut wird länger gelebt haben als ihre Politik. Deshalb werde ich nie dulden, dass man sagt, das Alter von zwanzig Jahren sei nicht das schönste Lebensalter.
Die Jugend, die sich an jedem Wochenende in Shinjuku versammelt, weiss offensichtlich, dass sie sich nicht auf einer Abschussrampe zum wahren Leben befindet, dass sie selbst ein Leben ist, das sofort zu verzehren ist wie Johannisbeeren. Es ist ein sehr einfaches Geheimnis, die Alten versuchen es zu verschleiern, alle Jungen kennen es nicht. Das zehnjährige Mädchen, das seiner kleinen Schulkameradin, weil sie Schlechtes über ihre Klasse gesagt hatte, die Hände fesselte und sie von der 13. Etage hinabstürzte, hatte es nicht entdeckt. Die Eltern, die eine Erweiterung besonderer Telefonverbindungen zur Vorbeugung von Kinderselbstmorden verlangen, merken etwas zu spät, dass sie das Geheimnis zu gut verheimlicht hatten. Die Rockmusik ist eine internationale Sprache zur Verbreitung des Geheimnisses. Ein anderes gehört besonders zu Tokyo...
Für die Takenoko ist das Pensionsalter zwanzig Jahre. Es sind die Mars-Babys, ich gehe jeden Sonntag zum Yoyogi-Park, um sie tanzen zu sehen. Sie versuchen aufzufallen, und es scheint ihnen nicht aufzufallen, dass sie auffallen. Sie befinden sich in einer Parallelzeit, eine unsichtbare Aquariumswand trennt sie von der Menge, die sie anziehen, und ich kann einen Nachmittag damit verbringen, die kleinen Takenoko zu betrachten, die wahrscheinlich zum ersten Mal die Bräuche auf ihrem Planeten lernen.
Abgesehen davon haben sie Erkennungsmarken, sie funktionieren auf Pfiffe, die Mafia erpresst sie, und mit Ausnahme einer einzigen aus Mädchen bestehenden Gruppe ist es immer *ein* Junge, der befiehlt...»
Eines Tages schreibt er mir: «Beschreibung eines Traums... Immer häufiger spielen sich meine Träume vor dem Hintergrund jener Grosskaufhäuser Tokyos ab, vor der Ausstattung der unterirdischen Gänge, die sie verlängern und die Stadt verdoppeln. Ein Gesicht erscheint, verschwindet, eine Spur wird wiedergefunden, verliert sich, alles Drum und Dran des Traums ist dort so gut an seinem Platz, dass ich am nächsten Morgen beim Erwachen merke, dass ich weiter im Labyrinth der Kellergeschosse die verborgene Gegenwart der vorhergegangenen Nacht suche. Ich

fange an, mich zu fragen, ob diese Träume wirklich meine sind, oder ob sie zu einem Gesamt-, zu einem ungeheuren Kollektivtraum gehören, deren Projektion die ganze Stadt wäre. Es genügte vielleicht, einen der Hörer von den Telefonen, die überall herumstehen, zu nehmen, um eine vertraute Stimme zu hören, oder ein schnell schlagendes Herz, von Sei Shonagon, zum Beispiel... Alle unterirdischen Gänge führen zu Bahnhöfen, dieselben Gesellschaften besitzen die Kaufhäuser und die Eisenbahn, die ihren Namen trägt, Keio, Odakyu, diese Hafennamen. Der mit Schläfern gefüllte Zug versammelt alle Traumbruchstücke, macht einen einzigen Film daraus, den absoluten Film. Die Fahrkarten aus dem Automaten werden zu Eintrittskarten.»

Er schilderte mir das Januarlicht auf den Treppen der Bahnhöfe. Er sagte mir, diese Stadt müsse wie eine Partitur gelesen werden. Man könne sich in den massigen Orchesterpartien und den Anhäufungen von Einzelheiten verlieren, und das ergebe das vulgäre Bild Tokyos: überbevölkert, megaloman und unmenschlich. Er glaubte darin feinere Zyklen zu erblicken, Rhythmen, Trauben von im Vorbeigehen aufgeschnappten Gesichtern, die ebenso differenziert und präzis wären wie Gruppen von Instrumenten. Manchmal stimmte der musikalische Vergleich mit der ganz einfachen Wirklichkeit überein: die Treppe von Sony in Ginza war selbst ein Musikinstrument, jede Stufe eine Note. All das fügte sich ineinander wie die Stimmen einer etwas komplizierten Fuge, aber es genügte, eine davon zu wählen und sie nicht mehr loszulassen: die der Fernsehbildschirme zum Beispiel. Für sich allein zeichneten sie eine Strecke, die sich manchmal in unvermuteten Schleifen schloss. Es war eine Saison von Sumo, und die Amateure, die kamen, um sich die Kämpfe in den sehr schicken Showrooms von Ginza anzuschauen, waren ausgerechnet die Ärmsten Tokyos, so arm, dass sie kein Fernsehen hatten... Er sah dort die Herumtreiber von Namidabashi auftauchen, diejenigen, mit denen er in einer sonnigen Morgenfrühe Saké getrunken hatte, vor wieviel Jahren nun schon?

Er schrieb mir: «Bis in die hintersten Läden elektronischer Bauelemente, aus denen Modenarren sich Schmuckstücke machen, gibt es in der Partitur Tokyos ein besonderes Notensystem, dessen Seltenheit in Europa mich zu einem wahren Klangexil verdammt: es ist die Musik der Videospiele. Sie sind in Tische eingelassen, man kann da trinken, man kann speisen, während man weiterspielt. Sie sind zur Strasse hin offen: wenn man sie hört, kann man aus dem Gedächtnis spielen.



Ich habe alle diese Spiele in Japan entstehen sehen. Ich habe sie dann in der ganzen Welt wiedergefunden, bis auf eines: anfangs handelt es sich um ein bekanntes Spiel, eine Art von anti-grünen Geschützen, bei denen es darum geht, unmittelbar nach ihrem Erscheinen, die Köpfe der Kreaturen zu treffen, bei denen ich noch nicht genau festgestellt habe, ob es Murmeltiere oder Seehundbabies sind. Und nun die japanische Variante: an Stelle der Tiere hat man dort vage, menschliche Gesichter, die durch Etiketts gekennzeichnet sind. Oben, der Generaldirektor. Vor ihm, der Vizepräsident und die Direktoren. In der ersten Reihe, die Abteilungsleiter und der Personalchef. Der Kerl, den ich gefilmt habe und der mit beneidenswerter Energie Vertreter der Hierarchie erledigte, hat mir gestanden, das Spiel sei für ihn keinesfalls allegorisch, er denke dabei konzentriert an *seine* Vorgesetzten. Das ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass die Figur des Personalchefs so oft und so heftig niedergeknüppelt wurde, dass sie ausser Gebrauch ist und dass man sie wieder durch ein Seehundbaby ersetzen musste.
Hayao Yamaneko erfindet Videospiele mit seiner Maschine. Mir zuliebe lässt er die mir vertrauten Tiere dort erscheinen, die Katze und den Kauz.
Er behauptet, die elektronische Materie sei die einzige, die das Gefühl, das Gedächtnis und die Phantasie verarbeiten könne. Den Arsène Lupin von Mizoguchi, zum Beispiel, oder die nicht minder erfundenen Burakumin. Wie kann man behaupten, eine Kategorie von Japanern darzustellen, die es gar nicht gibt? Ja, sie sind da, ich habe gesehen, wie sie sich in Osaka als Tagelöhner verdingen, wie sie auf dem Boden schlafen, sie sind seit dem Mittelalter für die schmutzigen, undankbaren Arbeiten da, aber seit der Meiji-Ära haben sie keinerlei offizielle Bezeichnung, und ihr wahrer Name, die *Etas,* ist ein unaussprechliches Tabu-Wort. Sie sind Unpersonen, wie sollte man sie anders zeigen als in Form von Unbildern?
Die Videospiele sind die erste Phase des Hilfsplanes der Maschinen für das Menschengeschlecht, des einzigen Planes, welcher der Intelligenz eine Zukunft bietet. Vorerst ist die unüberschreitbare Philosophie unserer Zeit in dem *Pac-Man* enthalten. Als ich ihm alle meine 100-Yen-Münzen opferte, wusste ich nicht, dass er die Welt erobern würde. Vielleicht weil er die vollkommenste graphische Metapher der Daseinsbedingung des Menschen ist. Er stellt richtig abgewogen die Kräfteverhältnisse zwischen dem Individuum und der Umwelt dar, und er verkündet uns ganz nüchtern, dass, wenn es irgendwie ehrenvoll sei, die grösste Anzahl siegreicher Schlachten zu schlagen, dies schliesslich immer übel ende.»
Es gefiel ihm, dass die gleichen Chrysanthemen bei den Bestattungen von Menschen und von Tieren zu sehen sind. Er beschrieb mir die Zeremonie zum Andenken an die im Laufe des Jahres gestorbenen Tiere im Zoo von Ueno: «Schon zwei Jahre nacheinander wird dieser Trauertag noch überschattet durch den Tod eines Panda - der, den Zeitungen zufolge, noch unersetzlicher sei als der gerade verstorbene Premierminister. Im vergangenen Jahr hatten die Leute wirklich geweint. Nun scheinen sie sich daran zu gewöhnen und hinzunehmen, dass der Tod ihnen jedes Jahr einen Panda nimmt wie es die Drachen in den Legenden mit jungen Mädchen machen. Ich habe diesen Satz gehört: «Die Wand, die das Leben vom Tode trennt, scheint uns nicht so dick zu sein wie einem Menschen aus dem Abendland.» Was ich am häufigsten in den Augen Sterbender gelesen habe, war die Überraschung. Was ich nun in den Augen japanischer Kinder lese, ist die Wissbegierde. Als versuchten sie, um den Tod eines Tieres zu begreifen, durch die Wand zu blicken.»

3. Akt

»Ich kehre aus einem Land zurück, wo der Tod keine zu durchdringende Wand ist, sondern ein Weg, dem man zu folgen hat. Der Grosse Ahn der Bissago-Inseln hat uns den Weg der Toten beschrieben und wie diese sich von Insel zu Insel nach einem strengen Protokoll bis zum letzten Strand bewegen, dem Strand, wo sie auf das Boot zur anderen Welt warten werden. Wenn man ihnen versehentlich begegnet, darf man sie vor allem nicht wiedererkennen.
Die Bissago-Inseln gehören zu Guinea-Bissau. Auf einem alten Dokument winkt Amilcar Cabral dem Gestade ein Lebewohl zu - er hat recht, er wird es nie wiedersehen. Die gleiche Geste führte Luiz Cabral fünfzehn Jahre später auf der Piroge aus, die uns zurückbrachte. In dem Moment ist Guinea eine Nation geworden, Luiz ist ihr Präsident. Alle, die sich an den Krieg erinnern, erinnern sich an ihn. Er ist der Halbbruder Amilcars, wie er guineisch-kapverdischen Blutes, wie er Gründer einer ungewöhnlichen Partei, der PAIGC, die durch die Vereinigung zweier kolonisierter Länder in einer einzigen Kampfbewegung die Föderation beider Staaten andeuten will. Ich habe die Berichte ehemaliger Guerilleros angehört, die sich unter derart unmenschlichen Bedingungen geschlagen hatten, dass sie die portugiesischen Soldaten bedauerten, gezwungen zu sein, das Gleiche zu ertragen, was sie ertrugen - das habe ich mit vielem anderen gehört, was einen beschämt, wenn man leichtfertig, sei es auch nur ein einziges Mal, sei es aus Unachtsamkeit, das Wort Guerilla gebraucht hat, um eine gewisse Art, Filme zu machen, zu bezeichnen... Ein Wort, das damals mit vielen theoretischen Debatten verbunden war, und auch mit schrecklichen Niederlagen im Kampfgebiet. Amilcar Cabral ist der einzige, der eine siegreiche Guerilla anführte - und das nicht nur im Sinne militärischen Vordringens. Er kennt sein Volk, er hat es lange erforscht, er will, dass eine befreite Region auch die Andeutung einer anderen Gesellschaft sei. Die sozialistischen Länder senden Waffen für die Kämpfer, die Sozialdemokratien schicken Waren für die Kaufhäuser des Volkes. Und, die Linken mögen es der Geschichte verzeihen, aber wenn die Guerilla wie ein Fisch im Wasser ist, dann ein wenig dank den Schweden... Amilcar fürchtet sich nicht vor Zweideutigkeiten, und er kennt die Fallen. Er hat geschrieben: *»Man möchte meinen, dass wir uns vor einem breiten Strom voller Wellen oder Sturmwogen befinden, mit Leuten, die versuchen, ihn zu überqueren, und die ertrinken, aber sie haben keinen anderen Ausweg: sie müssen hinüber...»*
Und nun ist der Schauplatz Cassaca, am 17. Februar 1980, - aber, um die Szene besser zu verstehen, muss man etwas mehr Zeit vergehen lassen: in einem Jahr wird der Präsident Luiz Cabral im Gefängnis sein, und der Mann, den er gerade ausgezeichnet hat und der weint, der Kommandant Nino, wird die Macht ergriffen haben. Die Partei wird gespalten sein, die getrennten Bewohner Guineas und der Kapverdischen Inseln werden sich um das Erbe Amilcars streiten. Man wird erfahren, dass hinter dieser Beförderungszeremonie, die in den Augen der Besucher die Brüderlichkeit des Kampfes fortsetzen sollte, alle Bitternis der Zeiten nach dem Siege verborgen war und dass Ninos Tränen nicht die Ergriffenheit des alten Kriegers ausdrückten, sondern den verletzten Stolz des Helden, der sich, im Vergleich mit anderen, nicht genug beachtet wähnt. Und hinter jedem dieser Gesichter: ein Gedächtnis. Und da, wo man uns glauben machen möchte, dass ein Kollektivgedächtnis entstanden sei, sind tausend Gedächtnisse von Menschen, die ihre persönliche Zerrissenheit in der grossen Zerrissenheit der Geschichte umhertragen... In Portugal, das seinerseits durch den emporwogenden Teil Bissaus in Aufregung versetzt war, schrieb Miguel Torga, der sein Leben lang gegen die Diktatur ge-

kämpft hatte: *»Jeder Statist, der darin verwickelt ist, vertritt nur sich selbst... Anstatt eine Veränderung des gesellschaftlichen Panoramas anzustreben, versucht er nur, in dem revolutionären Akt sein eigenes Bild zu sublimieren...»* So fallen gewöhnlich die Emporwogenden wieder hinab, und zwar auf eine so vorhersehbare Weise, dass man wohl an eine Art Zukunftsamnesie glauben muss, welche die Geschichte aus Barmherzigkeit oder Berechnung jenen gewährt, die sie anheuert. Amilcar, ermordet durch Mitglieder seiner eigenen Partei, die befreiten Regionen wieder unter der Gewalt kleiner, blutrünstiger Tyrannen, die ihrerseits durch eine Zentralgewalt beseitigt werden, deren Stabilität jeder bis zum nächsten Militärputsch loben wird... So schreitet die Geschichte voran, indem sie sich das Gedächtnis zuhält so wie man sich die Ohren zuhält. Luiz, im Exil in Kuba, und Nino, der seinerseits gegen ihn angezettelte Komplotte entdeckt, können sich immer gegenseitig vor das Gericht der Geschichte vorladen, sie versteht nichts, sie hat nur eine Verbündete, von der Brando in APOKALYPSE NOW sprach: das Grauen - das einen Namen und ein Gesicht hat.

Ich schreibe Ihnen dieses alles aus einer andern Welt, einer Welt des äusseren Anscheins. Die beiden Welten kommunizieren gewissermassen miteinander. Das Gedächtnis ist für die eine, was die Geschichte für die andere ist. Eine Unmöglichkeit. Die Legenden entstehen aus dem Bedürfnis, das Unentzifferbare zu entziffern. Die Gedächtnisse müssen sich mit ihrem Wahn, ihrer Abtrift begnügen. Ein angehaltener Augenblick würde verschmoren wie das Bild eines vor dem Brennpunkt des Projektors blockierten Films. Der Wahnsinn schützt, wie das Fieber. Ich beneide Hayao und seine Zone. Er spielt mit den Zeichen seines Gedächtnisses, er steckt sie mit Nadeln fest und verziert sie wie Insekten, die der Zeit entflogen wären und die er von einem Punkt ausserhalb der Zeit - der einzigen Ewigkeit, die uns bleibt - betrachten könnte. Ich schaue mir seine Maschine an, ich denke an eine Welt, in der jedes Gedächtnis seine eigene Legende erfinden könnte.»

Er schrieb mir, ein einziger Film habe das unmögliche Gedächtnis, das wahnsinnige Gedächtnis auszudrücken vermocht. Ein Film von Hitchcock: VERTIGO. In der Spirale des Vorspanns sah er die Zeit, die in dem Masse, wie sie sich entfernt, ein immer breiteres Feld bedeckt, ein Zyklon, dessen jetziger Moment regungslos das Auge enthält... Er war in San Francisco zu allen Drehorten gepilgert. Das Blumengeschäft Podesta Baldocchi, wo James Stewart Kim Novak belauert. Er als Jäger, sie als

Beute - oder aber war es umgekehrt? Der Fliesenboden war unverändert. Er hatte im Wagen alle Hügel San Franciscos, wo James Stewart-Scottie Kim Novak-Madeleine folgt, abgefahren. Es scheint sich um eine Beschattung, um ein Rätsel, um einen Mord zu handeln - aber in Wirklichkeit geht es um Macht und Freiheit, um Schwermut und Betörung, die so sorgfältig im Innern der Spirale kodifiziert sind, dass man sich dabei täuschen und nicht sogleich erkennen kann, dass dieser Taumel des Raums in Wirklichkeit den Taumel der Zeit bedeutet. Er war allen Fährten gefolgt, bis zum Friedhof der Mission Dolores, wo Madeleine gerade am Grab einer seit langem verstorbenen Frau gebetet hatte, die sie nicht hätte kennen dürfen. Er war Madeleine - wie Scottie es getan hatte - zum Museum der Légion d'Honneur gefolgt, vor das Porträt einer Verstorbenen, die sie nicht hätte kennen dürfen. Und auf dem Porträt, wie im Haar Madeleines, die Spirale der Zeit.

Das kleine viktorianische Hotel, in dem Madeleine verschwand, war selbst verschwunden. Da war nun Beton, an der Ecke von Eddie and Gough. Die Schnittfläche des Sequoia-Stamms war hingegen immer noch in Muir Woods. Madeleine zeigte dort den kurzen Abstand zwischen zwei von den konzentrischen Linien, die das Alter des Baumes angeben, und sagte «mein Leben hat sich in diesem kleinen Zwischenraum abgespielt». Er erinnerte sich an einen anderen Film, in dem diese Sequenz zitiert wurde: die Sequoia war die des Jardin des Plantes in Paris, und die Hand zeigte auf einen Punkt ausserhalb des Baumes - ausserhalb der Zeit.

Das gemalte Pferd in San Juan Bautista, sein Auge, das dem Auge von Madeleine glich... Hitchcock hatte nichts erfunden, alles war da. Er war unter den Bögen des Wandelganges der Mission gelaufen wie Madeleine auf ihren Tod zugelaufen war - aber war es der ihre? Von diesem falschen Turm - dem einzigen von Hitchcock Hinzugefügten - stellte er sich Scottie dem Wahn der Liebe «auf unsäglichem Teppisch» verfallend vor, in der Unmöglichkeit, mit dem Gedächtnis anders als es verfälschend zu leben, eine Doppelgängerin für Madeleine in einer anderen Dimension der Zeit erfindend, in einer Zone, die nur ihm gehörte und von der aus er die unentzifferbare Geschichte entziffern könnte, die am Golden Gate begonnen hatte, als er Madeleine aus der Bucht von San Francisco gezogen hatte, als er sie vor dem Tode gerettet hatte, bevor er sie wieder hineinwarf - oder aber war es umgekehrt?

»In San Francisco habe ich die Wallfahrt eines neunzehnmal gesehenen Films gemacht. In Island habe ich den Grundstein zu einem imaginären Film gelegt. In jenem Sommer war ich drei Kindern auf einer Strasse begegnet, und ein Vulkan war aus dem Meer aufgetaucht... Die amerikanischen Astronauten kamen vor der Mondfahrt, um auf diesem mondähnlichen Flecken Erde zu trainieren; ich erkannte dort sofort eine Science-fiction-Dekoration, die Landschaft eines anderen Planeten - oder aber nein, dass diese Landschaft zu unserem Planeten gehörte, für jemanden, der von anderswoher, von sehr weit her kommt. Ich stelle ihn mir vor, wie er auf diesem vulkanischen Boden, der an den Sohlen kleben bleibt, mit der Schwerfälligkeit eines Tiefseetauchers voranschreitet. Plötzlich stolpert er, und beim nächsten Schritt, ein Jahr später, geht er auf einem schmalen Pfad in der Nähe der niederländischen Grenze, an einem Reservat von Meeresvögeln entlang.

Das ist ein Ausgangspunkt. Warum nun dieser Einschnitt in die Zeit, diese Naht zwischen den Erinnerungen? Eben, das kann *er* nicht verstehen. Er kommt nicht von einem anderen Planeten, er kommt aus unserer Zukunft. 4001, die Epoche, in der das menschliche Gehirn das Stadium der Vollbeschäftigung erreicht hat. Alles funktioniert auf vollkommene Weise, alles, was wir noch schlafen lassen, *das Gedächtnis inbegriffen.* Die logische Folge: ein totales Gedächtnis ist ein anästhesiertes Gedächtnis. Nach vielen Geschichten von Menschen, die das Gedächtnis verloren hatten, hier nun die Geschichte eines Menschen, der die Fähigkeit zu vergessen verloren hat... und der, aufgrund einer Laune seiner Natur, anstatt stolz darauf zu sein und jene Menschheit der Vergangenheit und ihre Finsternisse zu verachten, sich ihr zunächst aus Wissbegierde und dann aus Mitleid zuwendet. In der Welt, aus der er kommt, kann das Wachrufen einer Erinnerung, die Rührung vor einem Porträt, die Erregung beim Hören einer Musik nur Zeichen einer langen, leidvollen Prähistorie sein. Er will verstehen. Diese Gebrechen der Zeit empfindet er als ein Unrecht, und auf dieses Unrecht reagiert er wie der Che Guevara, wie die jungen Leute der sechziger Jahre, ganz entrüstet. Er ist Dritte-Welt-Anhänger der Zeit, die Vorstellung, dass das Unglück in der Vergangenheit seines Planeten existiert hat, ist ihm ebenso unerträglich wie ihnen die Existenz des Elends in ihrer Gegenwart.

Er wird freilich scheitern. Das Unglück, das er entdeckt, ist ihm ebenso unerreichbar, wie das Elend eines armen Landes für die Kinder eines reichen Landes unvorstellbar ist. Er hat sich dafür entschieden, auf seine Vorrechte zu verzichten, er kann nichts gegen das Vorrecht, sich dafür entschieden zu haben, tun. Seine einzige Wegzehrung ist eben das, was ihn zu dieser absurden Suche getrieben hat: ein Zyklus von Melodien Mussorgskijs. Man singt sie immer noch im 40. Jahrhundert. Ihr Sinn ist verlorengegangen, aber hier hat er zum ersten Mal das Dasein von dem, was er nicht verstand, wahrgenommen, von etwas, was mit dem Unglück und dem Gedächtnis zusammenhängen musste, was er um jeden Preis zu verstehen versuchen musste und zu dem hin er mit der Schwerfälligkeit eines Tiefseetauchers aufgebrochen ist.

Freilich werde ich diesen Film nie drehen. Aber ich sammle die Dekorationen, ich denke mir die Umwege aus, ich bringe meine Lieblingsgeschöpfe darin unter, und ich gebe ihm sogar einen Titel, eben den der Melodien Mussorgskijs: *Ohne Sonne.*

Am 15. Mai 1945 um sieben Uhr morgens ist das 382. amerikanische Infanterieregiment zum Sturm auf einen Hügel Okinawas angetreten, der *Dick Hill* getauft wurde. Ich nehme an, dass die Amerikaner selbst glaubten, japanischen Boden zu erobern, und dass sie nichts von der Kultur der Ryukyus wussten. Ich wusste auch nichts davon, es sei denn, dass die Gesichter der Damen des Marktes von Itoman mir mehr über Gauguin sagten als über Utamaro. Während langer Jahrhunderte träumerischen Vasallentums hatte sich die Zeit in dem Archipel nicht gerührt, dann war der Bruch erfolgt. Ist es das Besondere der Inseln, aus den Frauen die Bewahrerinnen ihres Gedächtnisses zu machen? Ich erfuhr, dass ebenso wie auf den Bissago-Inseln das magische Wissen von den Frauen weitergegeben wird: jede Gemeinschaft hat ihre Priesterin, die *Noro,* die alle Riten, mit Ausnahme der Bestattung, leitet. Die Japaner verteidigten jeden Meter ihrer Stellungen, am Ende des Tages waren die beiden Kampfgruppen der L-Kompanie nur bis zur halben Höhe des Hügels vorgedrungen. Es war ein Hügel, der jenem glich, wo ich einer Gruppe von Dorfbewohnern folgte, die auf dem Wege zur Reinigungszeremonie waren. Die *Noro* steht in Verbindung mit den Göttern des Meeres, des Regens, der Erde und des Feuers; sie spricht über sie wie über Familienangehörige, die es zu etwas gebracht haben. Alle verneigen sich vor der Schwester-Göttin, die, im Absoluten, das Spiegelbild einer Vorzugsbeziehung zwischen Bruder und Schwester ist. Sogar nach ihrem Tode geniesst die Schwester eine geistige Vorherrschaft. In der Morgenfrühe setzten die Amerikaner sich ab, es musste noch über einen Monat lang gekämpft werden, bis die Insel sich ergab - und in die moderne Welt hinüberkippte. 27

Jahre amerikanischer Besatzung, die Wiederherstellung einer umstrittenen japanischen Staatshoheit, und zwei Kilometer von den Kegelbahnen und Tankstellen entfernt unterhält sich die *Noro* weiter mit den Göttern. Nach ihr wird der Dialog aufhören. Die Brüder werden nicht mehr wissen, dass die tote Schwester über sie wacht.

Beim Filmen dieser Zeremonie wusste ich, dass ich das Ende von etwas miterlebte. Die magischen Kulturen, die verschwinden, hinterlassen Spuren bei den folgenden Kulturen; diese wird keinerlei Spur hinterlassen. Der Bruch der Geschichte ist allzu gewaltsam gewesen. Ich habe diesen Bruch auf dem Gipfel des Hügels erlebt, so wie ich ihn am Rande des Grabens erlebt hatte, wo sich 1945 zweihundert Mädchen mit Granaten das Leben genommen hatten, um nicht lebend in die Hände der Amerikaner zu fallen. Die Leute lassen sich vor dem Graben fotografieren. Gegenüber verkauft man Andenken-Feuerzeuge in Form von Granaten.

Auf der Maschine von Hayao gleicht der Krieg den Buchstaben, die man verbrennt, und die sich selbst in einem Feuerrand zerreissen. Die Geheimbezeichnung von Pearl Harbour war *Tora, Tora, Tora*: der Name der Katze, für die das Paar von Go To Ku Ji betete. Also wird all das mit dem dreimal ausgesprochenen Namen einer Katze begonnen haben.

Bei Okinawa stürzten sich Kamikaze-Flieger auf die amerikanische Flotte. Sie sollten zu einer Legende werden. Sie eigneten sich freilich besser dazu als die Sonderabteilungen, die ihre Gefangenen dem Frostwetter der Mandschurei und dann dem heissen Wasser aussetzten, um zu messen, wie schnell das Fleisch sich von den Knochen löst. Man müsste ihre letzten Briefe lesen, um zu wissen, dass die Kamikaze-Flieger nicht alle Freiwillige waren, und dass nicht alle fanatisierte Samurais waren. Bevor er seine letzte Schale Saké trank, hatte Ryoji Uebara geschrieben: «Ich habe immer gedacht, dass Japan frei leben sollte, um ewig zu leben. Das kann idiotisch erscheinen, es heute unter einem totalitären Regime zu sagen... Wir Kamikaze-Flieger sind Maschinen, wir haben nichts zu sagen, es sei denn unsere Landsleute flehentlich zu bitten, aus Japan das grosse Land unserer Träume zu machen. Im Flugzeug bin ich eine Maschine, ein Stück magnetischen Eisens, das sich an den Flugzeugträger heften wird, aber, wieder auf der Erde, bin ich ein Mensch mit Gefühlen und Leidenschaften... Verzeiht mir diese wirren Gedanken. Ich hinterlasse euch ein eher schwermütiges Bild, aber in meinem Innern bin ich glücklich. Ich habe mich frei geäussert. Verzeiht mir.»

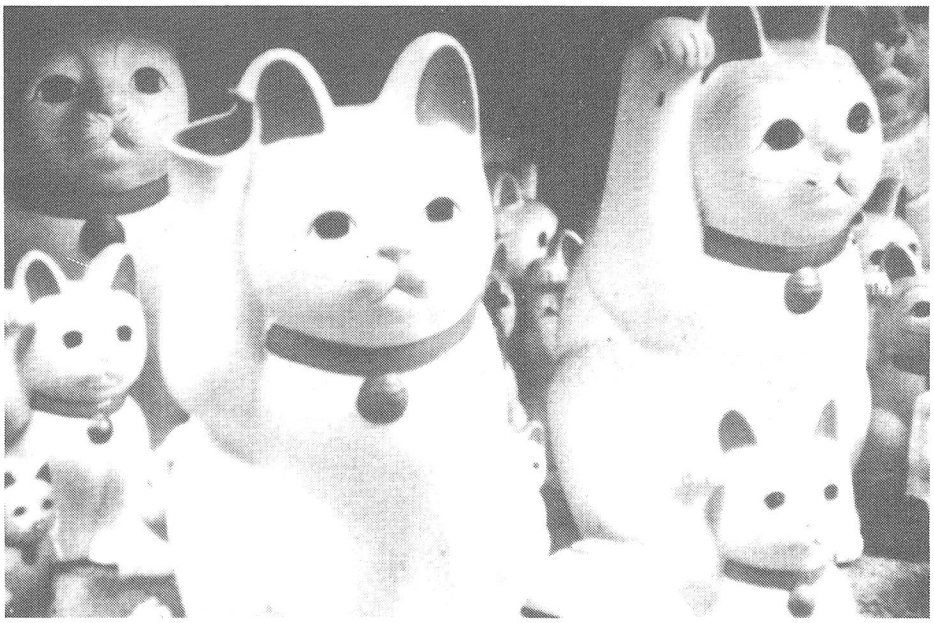
Bilder aus dem 19mal gesehenen VERTIGO

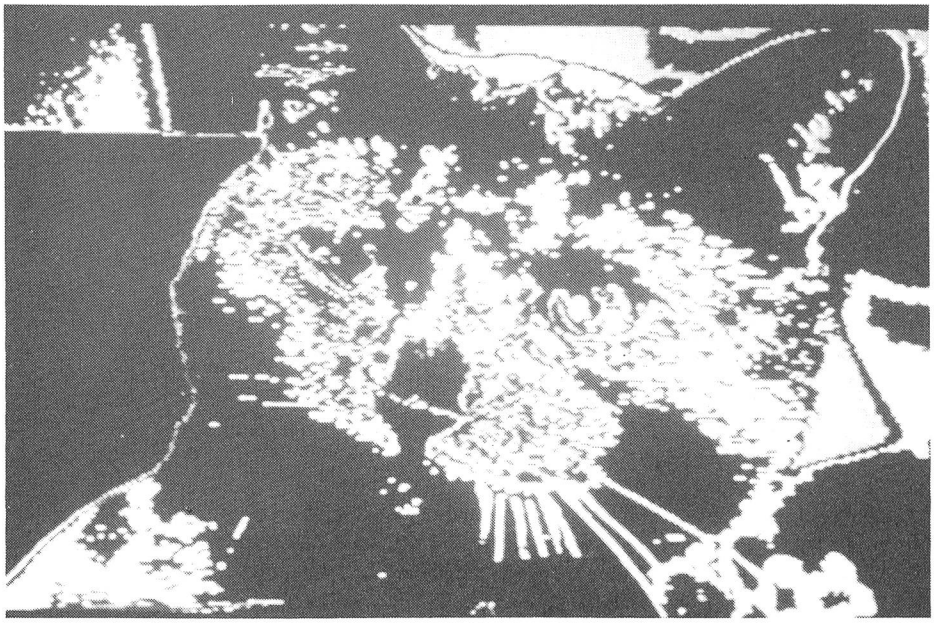
4. Akt

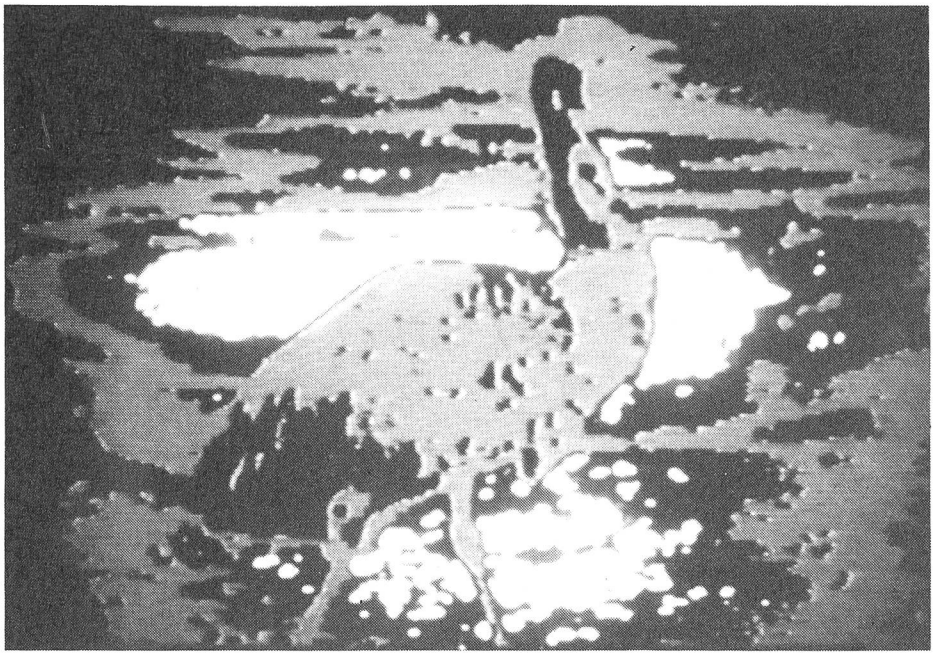
Bei jeder Rückkehr aus Afrika machte er eine Zwischenlandung auf der Insel Sal, die mitten im Atlantik ein Fels aus Salz ist. Am Ende der Insel, hinter dem Dorf Santa Maria und seinem Friedhof mit den bunten Gräbern, braucht man nur weiter geradeaus zu gehen, um die Wüste zu sehen.
Er schrieb mir: «Ich habe die Erscheinungen begriffen. Plötzlich ist man in der Wüste wie in der Nacht. Alles was sie nicht ist, gibt es nicht mehr. Die Bilder, die sich einstellen, will man nicht wahrhaben.
Habe ich Ihnen geschrieben, dass es Emus in der Ile de France gibt? Dieser Name Insel Frankreich klingt sonderbar, auf der Insel Sal. Mein Gedächtnis lässt zwei Türme einander überdecken, den des verfallenen Schlosses von Montepilloy, der Jeanne d'Arc als Stützpunkt gedient hat, und den des Leuchtturms der Südspitze von Sal, eines der letzten Leuchttürme, nehme ich an, bei denen noch Petroleum verbrannt wird.
Ein Leuchtturm im Sahel wirkt wie eine Collage, so lange man das Meer nicht erblickt hat, am Rande von Sand und Salz. Mannschaften von Überseeflugzeugen lösen sich auf Sal ab. Ihr Club verleiht dieser Grenze der Leere einen leisen Hauch von Badeorten, der das übrige noch irrealer macht. Sie ernähren herumstreunende Hunde, die den Strand bevölkern.
Ich fand heute abend, dass meine Hunde ganz aufgeregt waren. Sie spielten mit dem Meer, wie ich sie vorher nie hatte spielen sehen. Als ich später Radio Hong Kong einstellte, habe ich begriffen: der Tag war der erste des neuen Mondjahres, und zum ersten Mal seit sechzig Jahren kreuzte das Zeichen des Hundes das Zeichen des Wassers.
Dort unten, in 18'000 km Entfernung, bleibt ein einziger Schatten regungslos inmitten langer, beweglicher Schatten, die das Januarlicht auf den Boden Tokyos wirft: der Schatten des Bonzen von Asakusa.
Denn das Jahr des Hundes beginnt auch in Japan. Die Tempel sind voll von Besuchern, die kommen, um ihre Münze loszuwerden und auf japanische Art zu beten: ein Gebet, das sich ins Leben einfügt ohne es zu unterbrechen.
Verloren am Ende der Welt auf meiner Insel Sal in Gesellschaft meiner herumstolzierenden Hunde erinnere ich mich an den Januar in Tokyo, oder vielmehr ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt, sie *sind* mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie die Leute sich erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, die keine Bandaufzeichnungen machen, wie die Menschheit verfuhr, um sich zu erinnern... Ich weiss, sie schrieb die Bibel. Die neue Bibel wird das ewige Magnetband einer Zeit sein, die sich unablässig wiederlesen muss, um nur zu wissen, dass es sie gegeben hat. In Erwartung des Jahres 4001 und seines totalen Gedächtnisses hier das, was uns die Orakel verheissen könnten, die man am Neujahrstag aus ihren langen, sechseckigen Schachteln zieht: etwas mehr Macht über dieses Gedächtnis, das, wie Jeanne d'Arc, von Stützpunkt zu Stützpunkt führt, als eine Ankündigung über Kurzwellen von Radio Hong Kong, empfangen auf einer der Kapverdischen Inseln, nach Tokyo projiziert, und als die Erinnerung an eine gewisse Farbe auf der Strasse auf ein anderes Land überspringen lässt, auf eine andere Entfernung, auf eine andere Musik, ohne dass es je endet.
Am Ende des Gedächtnisweges sind die Ideogramme der Ile de France nicht weniger rätselhaft als die «Kanji» Tokyos in dem wunderbaren Licht des neuen Jahrs. Es ist der Indische Winter. Als wäre die Luft das erste Element, das gereinigt aus den zahllosen Zeremonien hervorgeht, bei denen die Japaner sich von einem Jahr sauberwaschen, um in das andere zu gehen. Ein Monat ist für sie nicht zuviel, um alle Pflichten zu erfüllen, die die Höflichkeit gegenüber der Zeit ihnen aufbürdet. Die interessanteste davon ist unbestritten im Tempel von Tenjin der Erwerb des Vogels Uso, der laut Überlieferung alle Lügen, die man im kommenden Jahr sagt, auffrisst und sie, laut einer anderen Auslegung, in Wahrheiten verwandelt.
Aber das, was die Farbe des Strassenbilds im Januar auf einmal verändert, ist das Auftauchen von Kimonos. Auf der Strasse, in den Kaufhäusern, in den Büros, in der Börse sogar an ihrem Eröffnungstage, tragen die Mädchen ihre Winterkimonos mit Pelzkragen. In diesem Augenblick des Jahres mögen die anderen Japaner getrost das superflache Fernsehgerät erfinden, sich mit der Schnelltrennsäge entleiben oder zwei Drittel des Weltmarkts der Halbleiter erobern, es ändert nichts daran, dass man nur die Kimono-Mädchen sieht...
Der 15. Januar ist der Tag der Zwanzig-Jahre, ein Pflichtfeiertag im Leben einer jungen Japanerin. Die Stadtverwaltungen verteilen Säckchen voller Geschenke, Notizbüchlein, Empfehlungen, Ratgeber für eine gute Bürgerin, für eine gute Mutter und für eine gute Gattin. An diesem Tage darf jedes zwanzigjährige Mädchen kostenlos mit seiner Familie telefonieren, von jedem x-beliebigen Ort Japans aus. Kinder, Küche, Tempel, es ist das Vorzimmer des Erwachsenenalters. Die Welt der Takenoko und Rocksänger entfernt sich wie eine Rakete. Redner erklären, was die Gesellschaft von den Mädchen erwartet. Wieviel Zeit brauchen sie, um das Geheimnis zu vergessen?
Und wenn dann alle Feste zu Ende sind, braucht man nur noch alle Verzierungen, alles Beiwerk des Festes aufzulesen und aus ihrer Verbrennung wieder ein Fest zu machen.
Das ist das Dondo-yaki. Eine Shinto-Segnung auf diesen Scherben, die Unsterblichkeit beanspruchen dürfen, wie die Puppen von Ueno. Vor ihrem Verschwinden der letzte Zustand des Herzzerreissenden der Dinge. Der einäugige Geist Daruma präsidiert zum letzten Mal auf dem Gipfel des Scheiterhaufens. Die Preisgabe soll ein Fest sein, das Zerreissen soll ein Fest sein, der Abschied von allem, was man verloren, zerbrochen, verschlissen hat, soll durch eine Zeremonie eine besondere Note bekommen. In Japan könnte der Wunsch von Henri de Montherlant, die Scheidung zu einem Sakrament zu machen, in Erfüllung gehen. Der einzige störende Moment dieses Rituals wird der Reigen der Kinder gewesen sein, die mit ihren langen Stangen auf den Boden stossen. Ich habe nur eine Erklärung dafür bekommen - die eigenartig ist, obgleich sie für mich die Form eines kleinen, intimen Dienstes annehmen könnte: es geht darum, die Maulwürfe zu vertreiben.
Und dort haben sich ganz von selbst meine drei isländischen Kinder aufgedrängt. Ich habe die ganze Einstellung wieder aufgegriffen und dieses ein wenig unscharfe Ende hinzugefügt, diesen unter der Gewalt des Windes, der uns auf der Steilküste ins Gesicht schlug, bebenden Rahmen, alles, was ich weggeschnitten hatte, damit es «sauber» aussehe, und das besser als alles übrige, was ich in diesem Moment sah, erklärte, warum ich sie mit ausgestreckten Armen und ausgedehntem Zoom bis zu ihrer letzten 25stel Sekunde beibehielt... Die Stadt Heimaey dehnte sich unter uns aus, und als Haroun Tazieff mir fünf Jahre später schickte, was er gerade an derselben Stelle gefilmt hatte, fehlte mir nur der Name, um zu lernen, dass die Natur ihre eigenen Dondo-yaki veranstaltet. Der Vulkan der Insel war erwacht. Ich habe diese Bilder betrachtet, und es war, als habe sich das ganze Jahr 1965 mit Asche bedeckt.
Es genügte also zu warten, und der Planet inszenierte selbst die Arbeit der Zeit. Ich habe wiedergesehen, was mein Fenster war, ich habe Dächer und vertraute Balkone auftauchen sehen, die Orientierungszeichen der Spaziergänge, die ich täglich durch die Stadt und bis zur Steilküste machte, wo ich den Kindern begegnete. Die Katze mit weissen

Socken, die Tazieff liebenswürdigerweise für mich filmte, hat natürlich ihren Platz gefunden, und ich habe gedacht, dass von allen Gebeten zur Zeit, die diese Reise begleitet hatten, das richtigste das Gebet der Dame aus Go To Ku Ji war, die einfach zur Katze Tora sagte: «Geliebte Katze, wo du auch sein magst, möge deine Seele den Frieden finden.»
Und dann ist die Reise ihrerseits in die Zone gelangt. Hayao hat mir meine Bilder gezeigt, die schon von der Flechte der Zeit angegriffen waren, die befreit waren von der Lüge, welche die Existenz dieser von der Spirale verschlungenen Momente verlängert hatte.

Als der Frühling kam, als jede Krähe, um ihn zu verkünden, ihren Schrei um einen halben Ton steigerte, nahm ich den grünen Zug der Yamanote-Linie, und ich stieg am Bahnhof von Tokyo in der Nähe der Hauptpost aus. Selbst wenn die Strasse leer war, blieb ich bei rotem Verkehrslicht stehen, wie in Japan üblich, um den Platz für die Geister der Wagenwracks freizulassen. Selbst wenn ich keinerlei Brief erwartete, blieb ich vor dem Schalter der postlagernden Sendungen stehen, denn man muss die Geister der zerrissenen Briefe ehren, und vor dem Luftpostschalter stand ich, um die Geister der nicht abgeschickten Briefe zu grüssen. Ich ermass die unerträgliche Eitelkeit der westlichen Welt, die nicht aufgehört hat, das Sein gegenüber dem Nicht-Sein und das Gesagte gegenüber dem Nicht-Gesagten zu privilegieren. Ich ging an den kleinen Läden der Kleiderhändler entlang, ich hörte in der Ferne die Stimme von Herrn Akao, die von den Lautsprechern wieder zurückgeworfen wurde und die einen halben Ton lauter geworden war. Dann ging ich hinab in den Keller, wo mein manischer Kollege sich mit seinen elektronischen Graffiti beschäftigt. Im Grunde rührt mich seine Sprache, weil sie sich an jenen Teil von uns wendet, der nicht aufhört, Profile an die Gefängnismauern zu zeichnen. Eine Kreide, um mit ihr die Konturen von dem, was nicht ist oder nicht mehr ist oder noch nicht ist, zu folgen. Eine Schrift, die jeder benützen wird, um seine eigene Liste von Dingen, die das Herz schneller schlagen lassen, zusammenzustellen, um sie zu verschenken oder sie auszulöschen. In dem Moment wird die Poesie von allen hervorgebracht werden, und es wird Emus in der Zone geben.»
Er schreibt mir aus Japan, er schreibt mir aus Afrika. Er schreibt mir, dass er nun den Blick der Dame auf dem Markt von Praia starr ansehen kann, der nur so kurz wie ein Bild dauerte.
Wird es eines Tages einen letzten Brief geben?







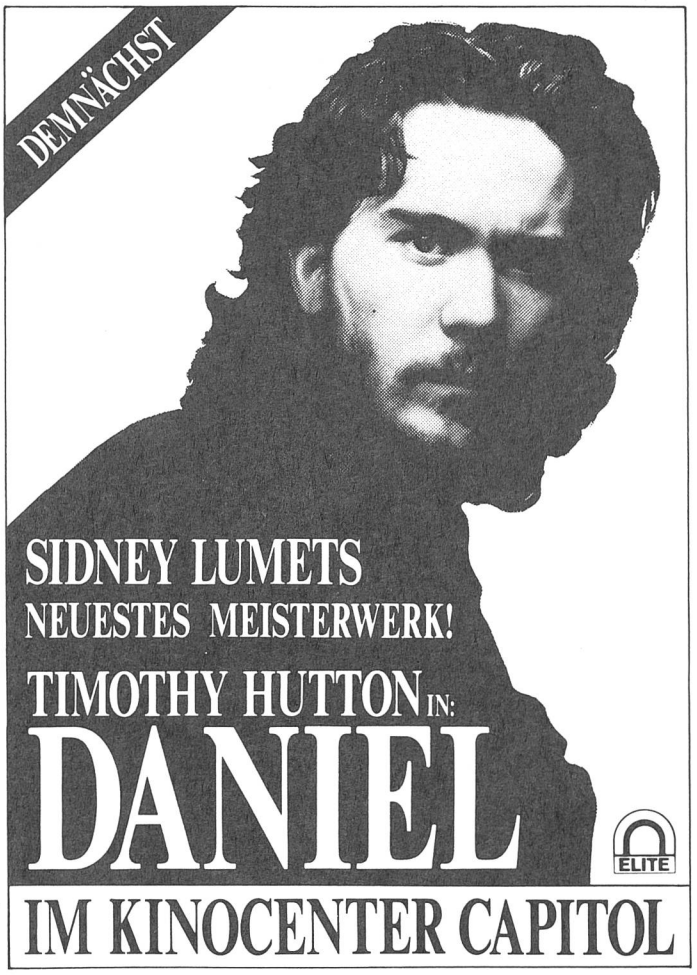
Wolfram Knorr

Die Mystifizierung des Regisseurs

Früher, in den goldenen Jahren des Kinos, war der Schauspieler die Autorität, der den jeweiligen Film nicht nur repräsentierte, sondern gewissermassen auch definierte. Auf den Plakaten, Prospekten und in den Programmheften figurierte er an erster Stelle und war verpflichtend. Verkörperte der Schauspieler einen Typus mit einer magischen Aura, war er ein Star, dessen Macht fast unbegrenzt war; solange er nicht versuchte, seinen Typus zu sprengen.
Starkult hat etwas von Götzendienst, nur dass seine Idole zugleich seine Opfer sind. Uralte Rituale werden hier neu belebt, und wie allen Ritualen haftet ihnen Zwanghaftes an, eine manipulierte Unabänderlichkeit, die Kulturkritiker zur Abweisung und zum Bedauern nötigt, zum Bedauern mit einem Publikum, das die Stars verehrt, und zum Bedauern mit den Stars, die als Denkmäler fungieren müssen, wollen sie bleiben, was sie sind. Je mehr das Kino seine Unschuld verlor und die Kulturverweser den Film als neue Kunstform entdeckten und akzeptierten, verlor auch das Starwesen seinen Glamour und seinen verführerischen Reiz. Nun sprach alles dafür, den Starrummel für eine durchaus fatale Sache zu halten, für Betrügerei, Opium des Volks, für ein Mittel, Menschen bei der Stange der landläufigen Urteile und Vorurteile zu halten und ihnen das eigene Denken schwerzumachen.
Natürlich wäre es Optimismus, hätte man leugnen wollen, dass die Stars dazu dienten, soziale Verhaltensweisen einzuüben, und zwar die jeweils vorletzten, die dort für die «misera plebs» als opportun erachtet wurden, wo man über sie schon hinaus war. Und doch wäre es ideologischer Zauber, wollte man den Starkult verwerfen und sich kopfschüttelnd fragen, wie denn überhaupt so was möglich war und sich derart entwickeln konnte.
Denn nachdem das Kino nicht mehr als blosse Zerstreuung und Volksvergnügen verschont, sondern den gleichen kritischen Kriterien unterworfen wurde wie die anderen Künste, das Kino also auf den Prüfstand der rationalen Kritik gehoben wurde, begann sich der Nebel des Starkults aufzulösen - aber ein anderer trat an seine Stelle: die Mystifizierung des Regisseurs.

War früher der Regisseur eine Art Manager, der einer Filmproduktion durchaus seinen persönlichen Stempel aufdrücken konnte, so wurde er plötzlich in einer Zeit der pragmatischen Kulturrezeption zum individualistischen Schöpfer, ganz im Sinne einer alten bürgerlich-idealistischen Kunstauffassung: Der Autor eines Films, der genialische Meister - das ist der Regisseur. Es waren bezeichnenderweise Filmkritiker, die den Begriff des «Autorenfilms» proklamierten, Filmkritiker, die sich ganz gezielt auf den Regie-Stuhl zubewegten und folglich selbst an einem neuen «Starkult» interessiert waren. Der Regisseur hat in dieser Funktion den Schauspieler abgelöst, ist zur neuen Autorität geworden, die - in Anlehnung an das «bürgerliche Genie» - den Filmapparat führt und inspiriert.
Längst spricht man von «Grossmeistern» wie Fellini, Visconti, Bresson, Godard. Dass der Film, selbst in einer ganz kleinen Produktion, ein kompliziertes Teamwork ist, bei dem der Kameramann, die Cutterin, der Drehbuchautor, die Schauspieler, der Produktionsleiter undsoweiter ihren ganz erheblichen Teil zum Gelingen oder Misslingen eines Films beitragen, wird heute ebenso gerne übersehen wie früher, als der Star vermeintlich den Film allein zu prägen schien. Der Regisseur unterliegt einer Mystifizierungsstrategie und ist längst von einer Aura umgeben, die der des Stars im Prinzip in nichts nachsteht.
So wie man früher von einem *Garbo-Film* sprach, so spricht man heute von einem *neuen Godard*. Das Publikum mag ein anderes sein, die Haltung aber ist die gleiche. Wie beim Star, ist es auch beim Regisseur eine Mischung aus Glück und dem Mut, es zu schmieden, die ihn als Symbol der Hoffnung geeignet macht. Dabei ist es völlig egal, ob der Star nur sentimentale Träume befriedigt oder der Regisseur mit seinen Filmen politische oder soziale Verhaltensweisen subcutan injiziert. In beiden Fällen geht es um einen kulinarischen Moment.
In der Schweiz ist ein *neuer Godard* angelaufen: PRENOM: CARMEN, und die Kritik wird sicher von «Innovationen», neuer Montage und neuem Licht mystisch raunen. Dass aber Godard auch nichts anderes macht als eine Geschichte zu erzählen, diese zwar raffiniert verhackstückt und mit intelligenten Dialogen versieht, werden die Kritiker wohl kaum schreiben; das wäre viel zu profan und diente nicht der Beweihräucherung des «Typus Godard». Dabei ist es Godard, der den Regisseur erstmals *entmystifiziert* - indem er ihn der Lächerlichkeit aussetzt: mit erfrischender Ironie spielt er ihn selbst, einen Filmemacher, der im Irrenhaus hockt und von einer Terroristenbande benutzt wird. Ein hinreissendes, hochintelligentes Vergnügen. Aber, wer wird das so schreiben? Eine gelassene Bewertung passt eben nicht zur typischen «Godard-Aura».
Orson Welles, nicht nur einer der bedeutendsten Filmkünstler Hollywoods, sondern auch einer der grossen Querulanten der Traumfabrik, äusserte einmal über die Rolle des Regisseurs: «Es stimmt, dass der Regisseur als der wahre Künstler angesehen wird, aber das ist ein Irrtum. Es ist der am meisten überschätzte Beruf, und Regie ist die einzige Form der Kunst, in der man fünfzig Jahre lang ohne Talent Erfolg haben kann.»

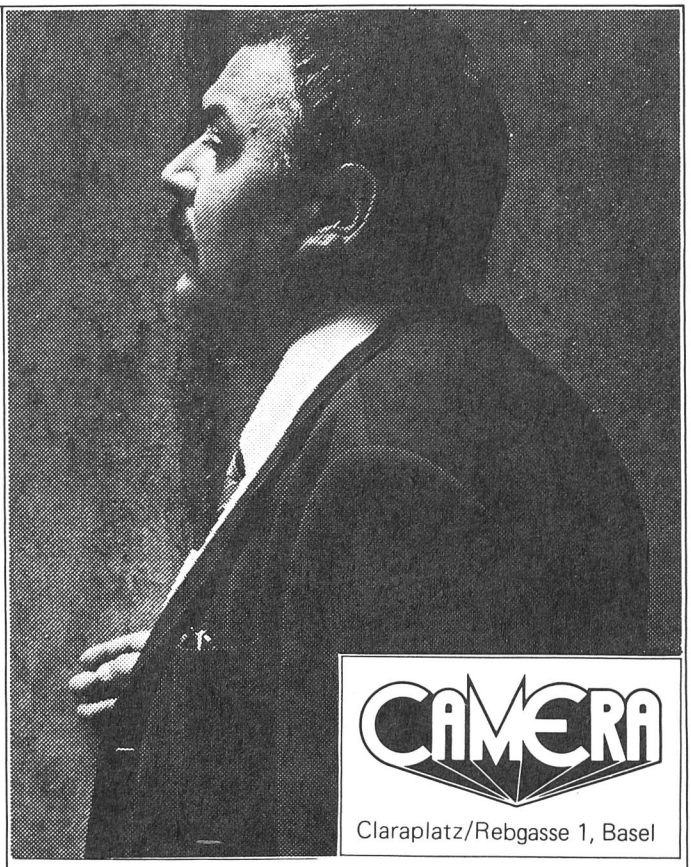
THE END



Im Februar 1984 auf dem Programm der Basler Studiokinos:

ATELIER KINO
Theater-Passage, Basel

CHUVAS DE VERÃO (Sommerregen)
Eine brasilianische Komödie von Carlos Diegues
Mit Jofre Soares



CAMERA
Claraplatz/Rebgasse 1, Basel

DER GEMEINDEPRÄSIDENT
Der neue Schweizer Film von Bernhard Giger
Mit Mathias Gnädinger