Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 135

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: 22.07.2025

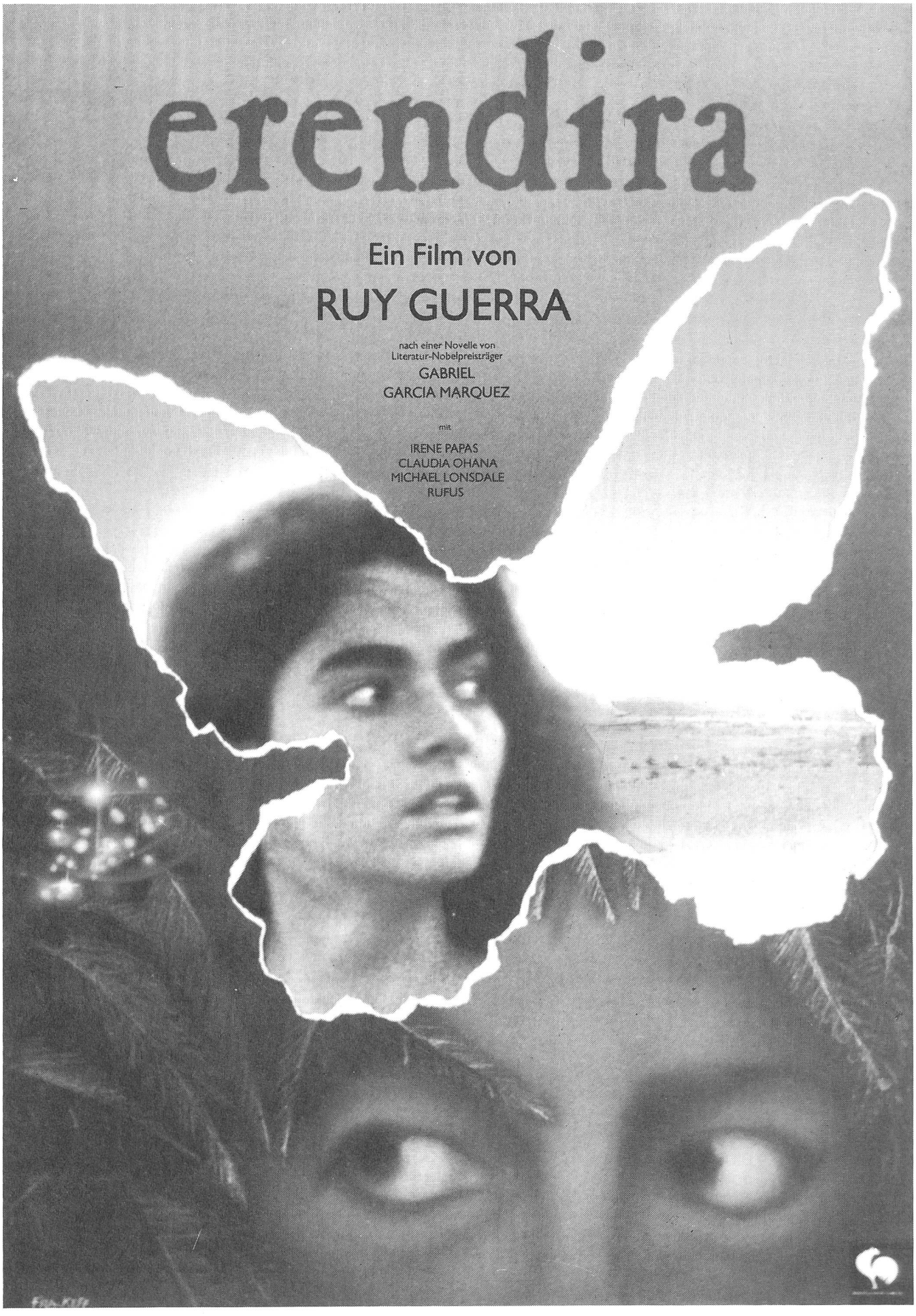
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

Heft Nummer 135


erendira
Ein Film von
RUY GUERRA
nach einer Novelle von
Literatur-Nobelpreisträger
GABRIEL
GARCIA MARQUEZ
mit
IRENE PAPAS
CLAUDIA OHANA
MICHAEL LONSDALE
RUFUS

Filmhistory Now!

William Powell (29.7.1892 - 5.3.1984)

Thin Man, Nick Charles, zusammen mit Ehefrau Nora Charles (Myrna Loy) und dem Vierbeiner Asta

FILMPODIUM-KINO

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt in seinem Kino im Mai/Juni Programm als herausragendes Ereignis, das sich Kenner eigentlich nicht entgehen lassen sollten:
Retrospektive Josef von Sternberg
Es bestehen übrigens gute Aussichten, dass Sternbergs erster Film von 1925, THE SALVATION HUNTERS, auch gezeigt werden kann - hierzulande dann wirklich die erste Gelegenheit in Jahrzehnten, diesen Film zu sehen, und eine Möglichkeit, die man natürlich verpassen muss! (So fünf Neugierige pro Vorstellung könnten sich aber allenfalls doch einfinden, einer aus Paris, einer aus Berlin ...)
filmbulletin bringt in diesem Heft ab Seite 16 einen Beitrag zum *Werk von Josef von Sternberg*, der dem Ereignis angemessen sein dürfte.

Im April gelangen noch die *mexikanischen* Filme von *Luis Bunuel* nebst einem *Dokumentarfilm-Programm* mit Werken von *Frederick Wiseman* zur Vorführung. Als «Film des Monats» wird IL PIANETA AZZURRO von Franco Piavoli gespielt.
Im Mai gibt es ausser Sternberg ein Programm mit etwa zwölf Filmen aus den *Sowjet-Republiken* (alle Filme in Originalfassung mit deutschen Untertiteln). Ferner sollen erstmals in Westeuropa einige *Spielfilme aus Nepal* zur Vorführung gelangen. Auch eine umfangreiche *Retrospektive mit Schweizer Dokumentarfilmen* soll noch im Mai gestartet werden. «Film des Monats» wird wahrscheinlich RASHOMON von Akira Kurosawa sein.
Im Juni wird der Filmhistoriker *William K. Everson* wiedereinmal als Gast in Zürich weilen. Geplant ist in diesem Zusammenhang ein weiterer *Horrorfilmmarathon* und ein Programm zu Filmen von *David W. Griffith*. In den Sommermonaten sollen nebst *französischen Klassikern der 30er und 40er Jahre* vorwiegend *Seefahrer- und Piratenfilme* zur Vorführung kommen.

Filmtitel und Spielzeiten sind den Tageszeitungen zu entnehmen oder der monatlich erscheinenden Programmzeitschrift des Filmpodium-Kinos (die Interessenten kostenlos zugestellt wird. Bestellungen: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, Postfach, CH-8022 Zürich; Telefon: 01 / 216 31 28)

WINTERTHUR

Das **Filmfoyer Winterthur** zeigt jeweils dienstags um 19 h im Kinocenter Talgarten:
17. 4. BOUDU, SAUVE DES EAUX von Jean Renoir
24. 4. LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir
15. 5. LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE von Robert Bresson
29. 5. UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE von Robert Bresson

BüLACH

Das **filmpodium bülach** zeigt jeweils montags um 20 h im Kino Bambi:
7. 5. THE RETURN OF THE PINK PANTHER von Blake Edwards
21. 5. THREE DAYS OF THE CONDOR von Sydney Pollack
4. 6. SOLARIS von Andreij Tarkowskij
25. 6. FLUCHTGEFAHR von Markus Imhof

BERN

Film am Montag zeigt im Kellerkino Filme von *Andreij Tarkowskij: DIE WALZE UND DIE GEIGE (23. und 30. April); IWANS KINDHEIT (7. Mai); ANDREIJ RUBLJOW (14. Mai); SOLARIS (21. Mai) und STALKER (28. Mai).*
Am 19. März startete zum zweitenmal der Zyklus Filmgeschichte mit einem Programm «Anfang der Kinematographie». Im Laufe von etwa drei Jahren sollen in diesem periodisch anberaumten Zyklus rund 50 Filme die Geschichte des Films von den Anfängen bis 1960 illustrieren.
Detaillierte Informationen: Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern

BADEN

25 Jahre Filmkreis Baden
»Liebe Filmfreunde, 1959 zeigten wir unsern ersten Zyklus; heute lassen wir ein rundes Dutzend Filme die Zeit von damals dokumentieren.»
Die Vorführungen finden jeweils am Sonntag um 17 Uhr im Studio Royal statt: LA NOTTE von Antonioni (29. April); ONIBABA von Shindo (6. Mai); L'ANNE DERNIERE A MARIENBAD von Resnais (13. Mai); NORTH BY NORTHWEST von Hitchcock (20. Mai) und PSYCHO von Hitchcock (27. Mai); sowie NINGEN NO JOKEN von Kobayashi (2. Juni) in einem ersten Teil.

ZüRICH

Die **Filmstelle VSETH** zeigt in ihrem Sommerprogramm je eine umfangreiche *Retrospektive Robert Bresson* und *Retrospektive Robert Altman*
Programm erhältlich bei der Filmstelle VSETH, ETH Zentrum, Postfach, 8092 Zürich

KURS

Video kreativ 1984
Vom 9. bis 14. Juli finden in Zürich ein Video-Grundkurs und ein Aufbautraining statt. Die Teilnehmer werden, erste Erfahrungen mit dem Medium machen, bzw. seine kommunikativen, ästhetischen, pädagogischen und politischen Aspekte vertiefen.
Kursprogramm und Anmeldung bei: Hanspeter Stalder, Rietstrasse 28, 8103 Unterengstringen (Telefon 01 / 750 26 71)

BERLIN

Das **Kino Arsenal** zeigt im April die Regiearbeiten von *Francis Ford Coppola*. Im Mai werden die deutschen Stummfilme von *Ernst Lubitsch* vorgeführt - Hauptereignis aber wird *die Samuel Fuller Retrospektive* sein.

FESTIVALS

Grenzfilmtage in Selb, BRD vom 26. - 29. April. Im Mittelpunkt der Veranstaltung steht eine umfassende Werkschau des englischen Regisseurs Lindsay Anderson. (Info: Postfach 307, D-8592 Wunsiedel; Tel. BRD 0 92 32 / 47 70)

Göttinger Filmfest, BRD vom 3. - 6. Mai im Haus des Jungen Theaters. Breiter Raum wird wiederum neuen Filmen aus dem In- und Ausland gegeben unter besonderer Berücksichtigung von Nachwuchsproduktionen. Die Retrospektive gilt *Max Haufler*, zu dem filmbulletin Nummer 129 einen Themenschwerpunkt brachte. (Info: Kinothek Göttingen, Gartenstr. 28, D-3400 Göttingen; Tel. BRD 05 51 / 4 11 91)

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, Felix Berger, Filmpodium, Unartisco SA, Rialto Film, Inter Film Team, Rex Film, Georg Fietz, Zürich; Citel Films, Genf; Europa Film, Locarno; 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

»Das amerikanische Kino ist eine unglaubliche Summe von Konventionen, in der, *wie man plötzlich erkennt*, die Details von Wahrheit strotzen. Das Richtige scheint falsch und ist doch richtig. Dies ist Evidenz zweiten Grades, die «Wahrheit des Films» (vérité du cinéma), und ist hundertmal greifbarer als das Stottern des Cinéma vérité.» (Raymond Borde, Positif, Paris 1963)
Die Filme von Josef von Sternberg sind ein gutes Beispiel für diese Art von Kino - unser Beitrag zum Kino Sternbergs sollte das etwas herausarbeiten und deutlicher machen.
Zu Sternberg wäre natürlich mehr zu sagen gewesen; leicht hätte man ein paar Seiten zulegen können. Aber auf ein paar zusätzlichen Seiten wäre das Thema ebenfalls nicht erschöpfend zu behandeln gewesen. (Sogar Bücher erheben gelegentlich den Anspruch, ihr Thema allumfassend zu behandeln, ohne ihn einlösen zu können.)
Einerseits hat jedoch die «Buchhaltung» schon frühzeitig den Gedanken ans Zulegen abgewunken, und anderseits machen wir ja eine Zeitschrift und keine Bücher.
Eine Filmzeitschrift - so wie wir sie verstehen und machen wollen - bietet aber die nicht zu unterschätzende Möglichkeit, immer mal wieder, auch unter sehr verschiedenen Aspekten oder in ganz anders gewählten Zusammenhängen, auf bestimmte Filme - Filme, wie wir sie ganz besonders mögen, Filme, die uns sehr wichtig erscheinen, oder Filme, die besonders aufschlussreich für das Wesen des Kinos sind - und ihre Gestalter zurückzukommen: Wir haben Josef von Sternberg und seine Filme heute nicht zum letzten Mal erwähnt.
»Im Zitat wird die Geste zur *Kinogeste*, die sich in der Wiederholbarkeit zum Ritual verfestigt», schreibt Viktor Sidler in seinem Beitrag zu Sternberg. Dem wäre hier beizufügen: Kino stellt sich plötzlich wie ein Blitzschlag ein, nachdem es sich über Filme und Filme hinweg aufgeladen hat. Kino ist nicht zu erfinden, es wächst als etwas Organisches heran - wird geboren.
Da filmbulletin Kino in Augenhöhe bringen will, erscheint es uns sinnvoll, sich möglichst an die erkannten «Kino-Gesetze» zu halten.

Walt R.Vian

PS. Ein Druckkostenzuschuss der Präsidialabteilung der Stadt Zürich ermöglicht in diesem Heft den Beitrag über Josef von Sternberg, den wir aus Anlass der Retrospektive im Filmpodium-Kino veröffentlichen. Wir danken.

in diesem Heft

filmbulletin

Heft Nummer 135 / April, Mai 1984 **2/84**
26. Jahrgang

Filmfestspiele Berlin 1984 7
Leserfilmbulletin 9

Kino in Augenhöhe
Tanz der Rituale im Wandel der Zeit 11
Ein Gespräch mit Ettore Scola 12
LE BAL von Ettore Scola 14

Kino par excellence

Zum Werk von Josef von Sternberg
Perfektion der Verzauberung 16

Kino in Augenhöhe
PAULINE A LA PLAGE von Eric Rohmer 26
Film: Fenster zur Welt
SILKWOOD von Mike Nichols 28
REMBETIKO von Costas Ferris 30

filmbulletin
A NOS AMOURS von Maurice Pialat 32
RUE CASES NEGRES von Euzhan Palcy 33
MARLENE von Maximilian Schell 34
MANN OHNE GEDÄCHTNIS von Kurt Gloor 36

Medienalltag in Chile
LO NORMAL ES LA PUBLICIDAD 37

filmbulletin Kolumne
Von Wolfram Knorr 42

Titelbild: Marlene Dietrich, Clive Brook in SHANGHAI EXPRESS
letzte Umschlagseite: Sotiria Leonardou in REMBETIKO

An einem Novembertag fuhr Karen Silkwood,
Arbeiterin in einer Nuklear-Fabrik,
zu einem Treffen mit einem Reporter
der New York Times.
Sie kam nie dort an.

GOLDEN GLOBE
für Cher
5 OSCAR-
Nominierungen

MERYL STREEP KURT RUSSELL CHER

SILKWOOD

ABC Motion Pictures präsentiert einen MIKE NICHOLS Film
SILKWOOD
Musik: GEORGES DELERUE · Drehbuch: NORA EPHRON & ALICE ARLEN
Executive Producers: BUZZ HIRSCH und LARRY CANO · Produziert von MIKE NICHOLS
und MICHAEL HAUSMAN · Regie: MIKE NICHOLS

MOVIE 2
im Nägelihof beim Rüdenplatz, Tel. 01·69 14 60

NOTHING'S IMPOSSIBLE.

2 GOLDEN GLOBES 1984
BARBRA STREISAND
Bester Film (Komödie/Musical)
Beste Regie

5 OSCAR NOMINATIONEN 1984

BARBRA STREISAND

YENTL

A film with music.

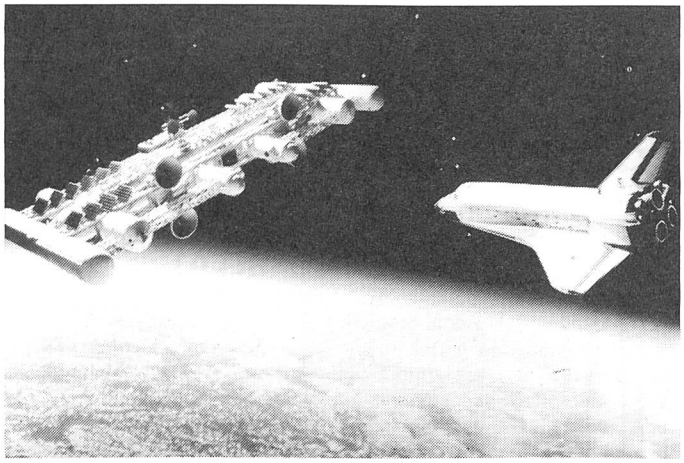
UIP

NEU IM KINO
in Zürich, Basel, Bern sowie in Genf und Lausanne.

Jetzt in den Schweizer Kinos

A ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER Production
of A PHILIP KAUFMAN Film "THE RIGHT STUFF"
CHARLES FRANK · SCOTT GLENN · ED HARRIS · LANCE HENRIKSEN
SCOTT PAULIN · DENNIS QUAID · SAM SHEPARD · FRED WARD · KIM STANLEY
BARBARA HERSHEY · VERONICA CARTWRIGHT · PAMELA REED Music by BILL CONTI
Director of Photography CALEB DESCHANEL Based on the Book by TOM WOLFE
Produced by IRWIN WINKLER and ROBERT CHARTOFF AVAILABLE IN PAPERBACK FROM BANTAM
Written for the Screen and Directed by PHILIP KAUFMAN
A LADD COMPANY RELEASE
THRU WARNER BROS
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
RELEASED BY COLUMBIA-EMI-WARNER DISTRIBUTORS
© 1984 The Ladd Company All Rights Reserved

STAR 80



DAS ARCHE NOAH PRINZIP

Filmfestspiele Berlin

Die Kontinuität der sozialdemokratischen Festspielleitung in Berlin ist die Kontinuität sozialdemokratischer Politik der Politik der Autoren.

Der Autor-Director als Ghostwriter: Bob Fosses STAR 80 ist die Autobiografie einer amerikanischen Playmate-Story, also wie eine Playboy-Story gefilmt. Das tautologische Verhältnis zwischen Erzählendem und Erzähltem verzehrt Leben und Träume. (In Harun Farockis EIN BILD ist zu sehen, welche Arbeit geleistet wird, um jeden Anschein von Arbeit zu vernichten, welche Anstrengungen unternommen werden, um jeden Anschein von Anstrengung zu vernichten während der Herstellung eines Pin-Up-Fotos für die deutsche Ausgabe des Playboy-Magazins.) Martha Cooligdes THE CITY GIRL: Eine Frau macht sich Vorstellungen von erotischen Begegnungen mit Männern; die Männer versagen. Die Frau ist Fotografin, ihre Vorstellungen sind die Vorstellungen des Films; die Regisseurin ist mit ihr solidarisch bis in die Fotografie. (Martha Cooligdes NOT A PRETTY PICTURE (1975) war ein Film über einen Film über eine Vergewaltigung; die Darsteller wurden interviewt zu Unterschied und Gleichheit zwischen Vorstellen und Vorgestelltem.)

Das Private des Autorenfilms tendiert immer zur Negation des Filmischen. Es kann darin jedoch auch aufgehoben sein. John Cassavetes umarmt Gena Rowlands: In der Ausweglosigkeit, die beide nicht zusammenkommen lässt, weil sie Bruder und Schwester spielen, ist LOVE STREAMS ein verzweifeltes Liebesdrama. Da haben jeder Theaterdonner und jede Bühnendekoration und jede Farbmetaphorik ihr Recht. (In Mazurskys THE STORM spielten John Cassavetes und Gena Rowlands ein Ehepaar; einmal, während einer Party, legt Gena Rowlands ihrem Mann die Hand um den Nacken und neigt seinen Mund zu ihren Lippen, mit geschlossenen Augen.)

Das Theater als Theater hat mit dem Kino als Kino nichts zu tun. Bei THE DRESSER ersetzt die Leinwand auch das Opernglas, vor allem jedoch die BBC Comedy hour, um die Fabel von den fabelhaften Schauspielern Albert Finney und Tom Courtenay in alle Welt zu verkaufen. (Der Regisseur des truckdriver sixpack low low budget-Films LAST NIGHT AT THE ALAMO Eagle Pennell verspottete in einer nächtlichen Diskussion das Publikum mit der Behauptung, sein fluchender rachitischer Teenager-Nebendarsteller stehe gewöhnlich als Hamlet auf der Bühne.)

In der Sportberichterstattung hat das Fernsehen gelernt, Ansätze einer eigenen Sprache zu entwickeln. Mit Teleoptik und Zeitlupe, mit crescendierendem Soundtrack und mit vielfachen Parallelmontagen, mit rabiaten Peripetien und mit dem gnadenlosen Signum der wahren Begebenheit hämmert CHAMPIONS von John Irvin seine Geschichte des erfolgreichen, krebskranken, leidenden, liebenden, mutfassenden, rückfälligen, hoffnungslosen, aushaltenden, schliesslich siegreichen Jockeys diktatorisch in die Körper der überwältigten Zuschauer. (»Diese stinkspannenden Filme», sagt Armin Müller-Stahl in Achternbuschs RITA RITTER, «wie aus dem Computer.»)

Genre-Kino in Deutschland, das wäre der Umweg der Autorenidee über Amerika nach München. Roland Emmerichs Hochschulabschlussfilm DAS ARCHE NOAH PRINZIP ist ein richtiger Sci Fi mit richtig rotierendem Raumschiff und richtiger Schwerelosigkeit, mit Bildschirmgrafik und kaputtem Kaffeeautomaten, mit Lovestory und Geheimaufträgen: Viel passiert zwar nicht, und der Hauptdarsteller heisst Richy Müller, aber Genre-Kino in Deutschland... (Die Franzosen haben es da schon einfacher mit ihrer Série noire; ein schlampiger kleiner Privatdetektiv tappt durch Jacques Brals POLAR, um am Ende wieder in seinem trostlosen Wohnbüro anzukommen, zerschlagen und mit gebrochenem Herzen...)

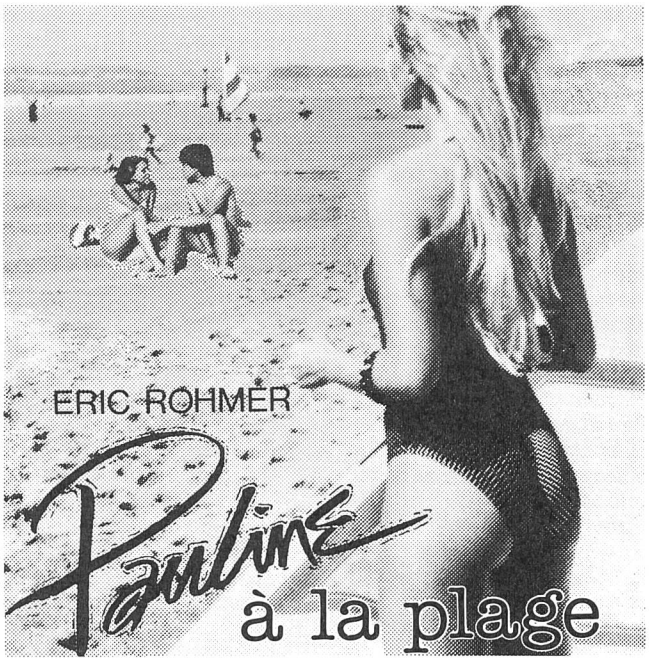
Video und Film oder TV und Kino oder Elektronik und Chemie: Niklaus Schillings DIE FRAU OHNE KÖRPER UND DER PROJEKTIONIST, ein ironisches Melodram zwischen einer Fernsehmoderatorin und einem Filmvorführer, zwischen Zoom und Landschaftstotale, zwischen Reich und Arm, zwischen Traum und Träumer: Video auf 35mm-Film kopiert.

Vom Schwarzweiss des Dokumentarischen zu den Farben der Spielhandlung wandeln sich die Bilder der Polizisten und der streikenden Arbeiter in Jacques Demys UNE CHAMBRE EN VILLE. Vom geschriebenen Titel (Nantes 1955) zum gesungenen Text wandeln sich die Worte. Ein Streik, eine Liebesgeschichte: der Strom der Musik, der Strom des Lebens verbindet das Differente, differenziert zwischen Erlebnis und Erfahren. (Die Sinnlichkeit der Zeichen als ein vertracktes Vexierspiel von Flucht, Zufall, Ausdenken und ungewünschter Begegnung inszeniert Jochen Brunows AMERICAN POSTCARD.)

Die Zusammenhänge sind zur Konstruktion freigegeben. Die Kontinuität sozialdemokratischer Festspielleitung bürgt für die Kontinuität des Mittelmasses der Möglichkeiten, Achternbusch darf seine Filme zeigen und Straub/Huillet werden von der Jury mit einer lobenden Erwähnung bedacht, Sondervorstellungen präsentieren US-'Non-Majors' neben einem Mittelmeerpanorama. Dem Pressesprecher des christlichdemokratischen Senats blieb also nichts weiter übrig, als den Erfolg des Festivals zu konstatieren und ihn an der Länge des abgespulten Filmmaterials zu messen; er versicherte, dass es keine Zensur gebe: Nur eins wolle man nicht, und das sei die Langeweile - die Langeweile sei, um ein aktuelles Beispiel zu gebrauchen, ein GESPENST. Die anwesenden Journalisten protestierten gegen das magere Buffet.

(Über Straub/Huillets KLASSENVERHÄLTNISSE und über Fullers LES VOLEURS DE LA NUIT wird, wie über andere Filme des Festivals, noch zu schreiben sein.)

MicE.



avec
Amanda LANGLET / Arielle DOMBASLE / Pascal GREGGORY
Féodor ATKINE / Simon de LA BROSSE / ROSETTE
Images Nestor ALMENDROS / Son Georges PRAT
Une production de MARGARET MENEGOZ
LES FILMS DU LOSANGE / LES FILMS ARIANE
Distribué par EUROPA-FILM LOCARNO

Julie Walters Michael Caine

L'Education de Rita

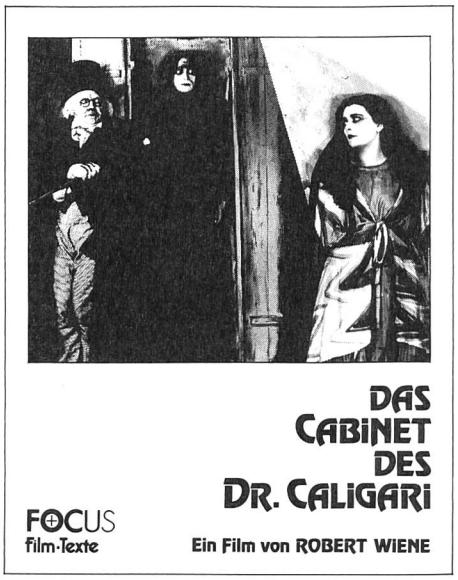
Un film de Lewis Gilbert

(EDUCATING RITA)

20 CENTURY FOX

Ab 4. Mai im Kino

John Hustons THE MALTESE FALCON (1941) mit Humphrey Bogart gilt als Auftakt zu Hollywoods Schwarzer Serie und genießt einen ungebrochenen Kult-Status. Neben dem kompletten Filmtext - sämtliche 518 Einstellungen werden dokumentiert - enthält das Buch vollständige Angaben zu Stab und Besetzung, eine Einführung von Herausgeber Robert Fischer, Bio-Filmographien von John Huston und Dashiell Hammett sowie 48 ausgewählte Szenenfotos.
104 Seiten, ISBN 3-923990-00-6, DM 14.-



DAS CABINET DES DR. CALIGARI, von Robert Wiene in den Jahren 1919/20 nach einem Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz gedreht, gilt als Höhepunkt des expressionistischen Films. Das Buch bringt eine exakte Beschreibung aller 319 Einstellungen dieses Stummfilms, sämtliche Zwischentitel und über 50 Fotos. Der Filmtext wurde - ebenso wie die umfangreiche Bibliographie im Anhang - erstellt von Klaus-Peter Heß. (Erscheinungstermin: Frühjahr 1984.)
84 Seiten, ISBN 3-924098-01-8, DM 14.-

FILMPROGRAMM - diese Alternativ-Serie dokumentiert auf 8 - 32 Seiten (davon die Hälfte Fotos) FILMKLASSIKER, TV-ERSTAUFFÜHRUNGEN, STUDIO-FILME mit ausführlichen Credits, Inhalt, Kritik, Bio-/Filmographien des Regisseurs oder/und eines Darstellers komplett mit Herstellungsland/-jahr, Originaltitel, dt./österr./DDR-Verleihtitel und der dazu erschienenen Programmhefte.
Probe-Abonnement DM 10.-

FOCUS Verlagsgemeinschaft ROBERT FISCHER, RAINER KRESS, UWE WIEDLEROITHER
Bussbachstraße 3, D-7000 Stuttgart 75, Telefon 0711 / 47 91 21 (Kress)

Wir veröffentlichen heute Auszüge aus Zuschriften von Lesern - ohne Namensnennung und Ortsangabe, weil sie kaum im Hinblick auf eine Veröffentlichung abgefasst wurden. Wir würden in Zukunft aber ganz gern regelmässig Meinungen, Reaktionen von Lesern (mit Namensangabe) veröffentlichen. (Red.)

Eine Filmzeitschrift und kein Rätselblatt!
Leider habe ich keine Karte mit Trauerrand im Haus, sie wäre angemessen für den Streich, den Sie mir mit filmbulletin gespielt haben. Es ist eine journalistische Todsünde, mitten im Jahrgang das Format zu wechseln. Ausserdem wünsche ich mir, dass Sie endlich eine Film-Zeitschrift machen und kein Rätselblatt. Zum Beispiel: Bei vielen Bildern fehlen die Legenden, es sind weder Filme noch Darsteller angegeben. Manche Titel sind schlicht verzierend usw. Mit besten Wünschen für Ihre Besserung!

Kosten der Printmedien bekannt
Bis anhin abonnierte ich das filmbulletin im Sinne einer Unterstützung, obwohl sich meine Interessen im Laufe der Jahre auf andere Gebiete verlagert haben. Das filmbulletin hat sich nun innert kurzer Zeit zu einer veritablen Zeitschrift entwickelt, mit recht aufwendigen Produktionskosten. Als Werbeleiter in einem grossen Buchverlag sind mir die heutigen Produktionskosten der Printmedien wohlbekannt.
Wenn sich filmbulletin so schnell eine doch recht anspruchsvolle Herstellung leisten kann, ist meine Unterstützung sicher fehl am Platz. Ich kündige daher mein Abonnement.

Ein Glück, dass dies viele unserer Leser anders sehen und gut fünf Prozent von ihnen zu einem Gönnerbeitrag in die Tasche griffen und sogar jeder vierte ein Solidaritätsabonnement einbezahlte. Dass wir die «heutigen Produktionskosten» vergleichsweise tief halten können, ist das zweite Geheimnis von filmbulletins bisherigem Überleben. (Red.)

Zoom-Filmbulletin
Wir bitten Sie recht höflich, unsere Adresse für das filmbulletin zu streichen. Wir haben das ZOOM-Filmbulletin (sic) abonniert, und eine Zeitschrift genügt für unsere Schule.

Als jahrelange Leser des Zoom-Filmberater haben wir vor ungefähr einem Jahr diese Zeitschrift abbestellt, da wir davon immer mehr enttäuscht waren. Mit Interesse haben wir nun in der Zeitung gelesen, dass eine neue Filmzeitschrift erscheint. Da wir am Kino sehr interessiert sind, bitten wir Sie, uns ein Probeexemplar von filmbulletin zuzustellen.

Gratulation zum «neuen» filmbulletin
Herzliche Gratulation zum neuen filmbulletin. Ich wünsche Euch viel Erfolg und noch mehr neue Abonnenten. Da ich dazu auch ein bisschen beitragen möchte bestelle ich ein weiteres Abonnement.

Dass filmbulletin nicht nur mir jetzt noch besser gefällt muss ich wohl kaum bestätigen ...

... auch dass Ihr mit der Zeitschrift die «Flucht» nach vorn angetreten habt, finde ich sehr gut. Das neue Heft liegt gut in der Hand und ist «schon-lustvoll».

Als Film-Freund sollte man jeden ernstzunehmenden Versuch einer Filmzeitschrift unterstützen. Deshalb möchte ich filmbulletin abonnieren.

Tut mir leid, dass es kein Solidaritätsabo ist: finde Euere Hefte wirklich *sehr* gut - bin aber im Moment knapp bei Kasse.

Seit etlichen Jahren verfasse ich für eine Tageszeitung die Filmrezensionen. Kürzlich gelangte mir die 132. Ausgabe Ihrer ausserordentlich interessanten und für jeden Filmkritiker äusserst wertvollen Zeitschrift in die Hände.

... ich finde die meisten Beiträge interessant, aufschlussreich und gut recherchiert. Auch die Gestaltung und das neue Format kann ich nur loben. Ich möchte Sie ermutigen, filmbulletin weiterhin in Ihrem Stil zu gestalten

Bei einem Kollegen habe ich eine Nummer Ihres filmbulletins gesehen und «so auf den ersten Blick» ausgezeichnet gefunden. Bitte senden Sie mir doch eine Probenummer. Falls mir «der zweite Blick» ins filmbulletin ebenso gut gefällt wie der erste

Wo bleiben die Berner?
Interessant finde ich, dass man nachlesen kann, was in Zürich, Basel, Baden, Solothurn, Berlin, Wien, Oberhausen läuft. Aber ich vermisse *Bern*, wo im Kellerkino, im Studentenfilm-Club, in der Film-Gilde, im Film am Montag und neuerdings im Kino im Kunstmuseum auch einiges zu sehen ist.

Das liegt keinesfalls daran, dass wir etwa gegen die Berner voreingenommen wären: Wir berücksichtigen die Filmaktivitäten in Bern sehr gern, wenn wir die notwendigen Informationen rechtzeitig zugestellt erhalten! (Red.)

Internationale Nachfrage
Im Auftrag des deutschen Verleihs - Filmverlag der Autoren - arbeite ich zurzeit an der Zusammenstellung der Presseinformationen. Bei der Durchsicht der zu VIVEMENT DIMANCHE! bereits erschienenen internationalen Rezensionen und Interviews stiess ich nocheinmal auf das Gespräch mit Truffaut in filmbulletin Nummer 130. Da ich keine Gelegenheit mehr haben werde, selbst mit Truffaut zu sprechen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie der Veröffentlichung jener Teile, die sich auf diesen Film beziehen, sowohl im Presseheft als auch im Filmprogramm zustimmen würden.

Sonderleistung für unsere Abonnenten
Ich danke Ihnen für die Einladung zum Filmmarathon. Ein Erlebnis. Es war einfach ein herrliches Erlebnis. Was wird wann Ihre nächste Veranstaltung? Ich hätte Lust, wieder nach Zürich zu einem Filmmarathon zu reisen.

Wir gedenken auch weiterhin die Programme, die wir in Zusammenarbeit mit dem Filmpodium (bzw. auch die der Filmmarathons des Filmpodiums) durchführen allen Abonnenten vorzeitig zuzustellen. (Red.)

Anzeige

Heinz Bütler Filmbücher bei Zytglogge

«Wach auf, Schweizervolk!» ist zusammen mit einer Fernsehserie entstanden – dies ergab eine neue Art von Geschichtsschreibung und -buch. Heinz Bütler führt das Spannungsfeld in den Jahren 1914–1940 äusserst unmittelbar an den Leser, Betrachter – und Betroffenen von heute heran.
Br., 256 S., sFr. 25.– / DM 26.80

Br., 21 x 26 cm, farbiger Umschlag. 160 S., sFr. 39.–

Fürs Dazugehör-Zubehör.

Schickt mir bitte gratis die nächste Nummer des TEAM.

Name: Vorname:

Strasse: PLZ/Ort:

Senden an: TEAM, Leserdienst, Postfach, 8036 Zürich.

Tanz der Rituale

im Wandel der Zeit

LE BAL von und ein Gespräch mit Ettore Scola

FILMBULLETIN: Im Film wird kein einziges Wort gesprochen. Wie sah das Drehbuch aus, wie war es möglich, damit Geld zu finden?

ETTORE SCOLA: Es war natürlich noch etwas schwieriger als sonst, die Produzenten zu überzeugen und die Produktion in Gang zu bekommen.
Das Drehbuch hatte dreihundert Seiten. Jede Geste, jeder Blick wird da exakt beschrieben. Auch Dialoge stehen im Buch! - der Film ist ja voller Dialoge, obwohl kein Wort gesprochen wird. Was die Schauspieler mit den Augen, mit dem Körper ausdrücken, durch Gesten und Blicke miteinander kommunizieren, war im Drehbuch noch in Worte gefasst und diente der genauen Vorbereitung der Schauspieler.

FILMBULLETIN: Sie haben mit dem «Théatre du Campagnol» gearbeitet. Wie kam es dazu? Arbeitet dieses Ensemble immer in dieser Art?

ETTORE SCOLA: Diese Truppe spielt seit Jahren in der Banlieue von Paris Theater: «David Copperfield», «Macbeth» ... eine ihrer Inszenierungen war «Le Bal». Ich habe eine Aufführung gesehen, und sie hat mir sehr gefallen.
Im Film blieb vom Stück nur die Grundidee erhalten: Verhaltensweisen von Frauen und Männern aufzuzeigen, die sich über die Jahre hinweg in einem bestimmten Lokal zum Tanz einfinden, und die Stimmungen im Tanzlokal nachzuzeichnen. Ort der Handlung ist ein Tanzsaal irgendwo in Paris. Die äussern Ereignisse, die auf das Handlungsgeschehen einwirken, sind deshalb Ereignisse, welche diefranzösische Geschichte beeinflusst haben - alles übrige wurde verändert. Ich habe etwa andere Epochen hinzugefügt und neue Situationen erfunden, die auch andere Gefühle transportieren.

FILMBULLETIN: Ihr Film zeigt die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg als die besten unseres Jahrhunderts. Nach dem Krieg werden die Zeiten nur noch schlimmer. Sehen Sie die Wirklichkeit auch so?

ETTORE SCOLA: Der Film zeigt das gar nicht so, wie Sie es beschreiben. Sicher gibt es da 1936 einen Moment der Freude, eine Euphorie und eine Lust sich zusammenzufinden. Dann kam der Krieg - das habe nicht ich erfunden -, die deutsche Besetzung, die amerikanische Befreiung. Nach dem Krieg wird der Saal, der als Schutzraum bei den Bombenangriffen diente, wieder als Tanzlokal genutzt. Die Paare formen sich erneut, wenn auch zu anderer Musik, aber der Wunsch der Leute, beisammen zu sein, ist geblieben, das Bedürfnis, sich zu paaren, den Gefährten oder die Gefährtin zu finden für diesen Abend, vielleicht fürs Leben. Auch '68 gibt es diesen Moment jugendlicher Hoffnung mit neuen Liedern und neuen Ideen, mit so vielen neuen Forderungen, neuen Problemen und Bedürfnissen. Dass die Wirklichkeit diese Begeisterung dann Stück für Stück absorbiert hat, ist eine historische Realität, nicht meine Erfindung.

FILMBULLETIN: Die Musik ist eines der Elemente, das LE BAL entscheidend prägt. Wie haben Sie die Musik ausgewählt und was bedeutet sie für Sie?

ETTORE SCOLA: Ich glaube, dass jedes Leben von ein

paar Melodien begleitet wird, die immer an bestimmte Augenblicke in diesem Leben erinnern.
Die von mir ausgewählten Melodien zählen zu den bekanntesten der letzten fünfzig Jahre, sicher in Frankreich und Italien, wahrscheinlich sogar in ganz Europa und in Übersee. Die Hits der Nachkriegszeit kamen ja alle aus Amerika, Glen Miller, Boogie-Woogie, Fred Astaire und Ginger Rodgers ... bis hin zum Rock, zur Disco music heute.
Die grössten Schwierigkeiten bereitete ihre Auswahl. Erst wenn man sich näher damit befasst, wird es einem so richtig bewusst, dass ein Film, der die bekanntesten Musikstücke der letzten fünfzig Jahre enthalten soll, eher zehn Tage als nur zwei Stunden dauern müsste. Es ging also darum, auf viele Melodien zugunsten einiger weniger zu verzichten - das war schon ein Stück Arbeit.

FILMBULLETIN: Hat LE BAL aus einem bestimmten Grund einen algerischen Co-Produzenten?

ETTORE SCOLA: Ohne Co-Produktion kann man heute, wie Sie wissen, eigentlich keine grösseren Filme mehr herstellen. Das Projekt hat schliesslich einen italienischen, einen französischen und einen algerischen Produzenten interessiert; sie haben sich zusammengetan und den Film gemeinsam produziert.

FILMBULLETIN: Algerien kommt also keine besondere Bedeutung zu?

ETTORE SCOLA: Algerien ist im Film präsent, weil der Algerienkonflikt die französische Nachkriegsgeschichte jahrelang mitgeprägt hat. Das Beispiel eines Algeriers, der beim Tanzvergnügen in Schwierigkeiten kommt und in den Toiletten grundlos verprügelt wird, zeigt einen Rassismus, den es gegen die Algerier gab.

FILMBULLETIN: Sie haben LE BAL in den Studios von Cinecitta bei Rom gedreht. Hätte der Film auch in einem andern Land entstehen können?

ETTORE SCOLA: Aber sicher. Einen Film, den man im Studio dreht, kann man in jedem Studio der Welt drehen. Ich habe ihn in Italien gedreht, weil ich Italiener bin, weil mein Architekt Italiener ist, weil meine Mitarbeiter Italiener sind, vor allem aber, weil in Italien die Kosten niedriger sind als anderswo.

FILMBULLETIN: Also hat es keinen politischen Grund?

ETTORE SCOLA: Wie? - Ach wo, wenn man im Studio dreht, gibt's nie einen politischen Grund.

FILMBULLETIN: Ihr Film wurde für einen Oscar nominiert. Was bedeutet das für Sie persönlich und was für Ihre Arbeit?

ETTORE SCOLA: UNA GIORNATA PARTICOLARE war ebenfalls nominiert. Für den Autor persönlich bedeutet diese Auszeichnung eigentlich wenig, aber ein Oscar hilft (wie andere Preise auch) der Karriere eines Films, weil er ihn bekannter macht, und das ist für Regisseure - wie mich -, die populäre Filme machen wollen und sich eher ans breite Publikum wenden als an die Filmkritik, nicht völlig unerheblich.

Die Fragen an Ettore Scola stellte Marcel Boucard

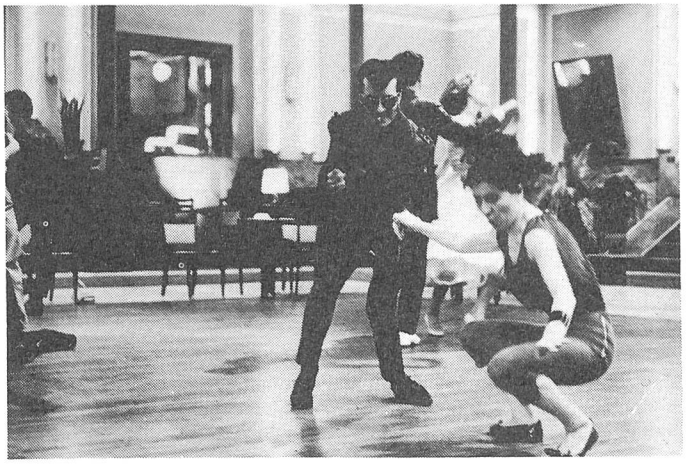
Ein graumelierter Kellner schlurft bedächtig übers Parkett eines geräumigen Tanzsaales. Ein paar Handgriffe: die Verdunkelungsstoren fahren zu, Lichter gehen an, die Geländer einer Marmortreppe im Hintergrund illuminieren sich, die Paillettenkugel über der Tanzfläche beginnt sich zu drehen und zu funkeln, laute Musik setzt ein.
Die Vorbereitungen sind getroffen, die Gäste werden erwartet.
Und richtig, da stürmt auch schon die erste Dame herein, ganz von der Angst getrieben, etwas zu verpassen, und belegt eines der Marmortischchen am Rande der Tanzfläche mit Beschlag. Eine weitere Dame ist schon in Sicht. Diese zieht es vor den grossen Spiegel - tout est parfait? -, bevor sie sich ihr Tischchen aneignet. Eine

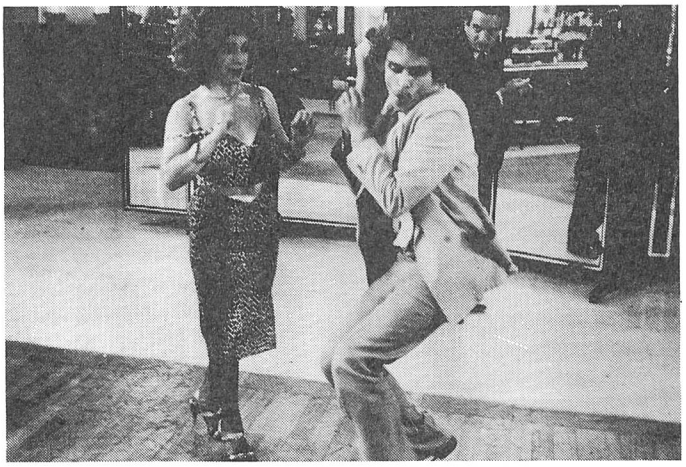
nach der andern, eilen, trippeln, watscheln, gleiten sie herbei, Madame «Selbstbewusst» und Madame «Rührt-mich-nicht-an», Madame «Wo-ist-hier-ein-Mann» und ... und ... Die eine prüft die Röte des Zahnfleisches und zieht den Lippenstift nach, die andere stöhnt über den Sitz ihrer Kraushaarperücke, die eine rückt die Büste im Korsett zurecht, die andere arrangiert den Rocksaum über dem Knie und probt den gleichgültigen Blick. Madame «Kurzsichtig» ist's schon zufrieden, unfallfrei ein leeres Plätzchen ergattert zu haben.
Nun die Herren der Schöpfung: in Reih und Glied ziehen sie ein, passieren den Spiegel und hängen sich an die Theke. Gefallsüchtig, stolz auf eine Brillantineschmachtlocke, mit Imponiergehabe, aber meist zu scheu, mehr als einen verstohlenen Blick auf die Frauen ge-

genüber zu werfen, der «Grobschlächtige» und der «Spiesser», der «Her-mit-dir-Puppe», der «Möcht-schon-aber-trau-mich-nicht», der «Unbeholfene» und der «Schönste».
Alle sind sie etwas überzeichnet, aber in ihrer Summe doch sehr menschlich, eine breite Palette dessen, was hier rackert und gackert, sehnt und flehnt - liebt und leidet: lebt.
Die Kapelle spielt auf; die Paarung beginnt.
Eine Schwarzhaarige pufft den Herren erstmal den Rauch ins Gesicht und stellt sich demonstrativ aufs Parkett, weil ihr der erste Partner zu wenig entschlossen handelt. Der «Souveräne» winkt sich seine «Puppe» heran. Die Graumelierte wirft noch immer sehnsüchtige Blicke zum Mann ihrer Wahl, während sie von einem linkischen Aufdringling förmlich auf die Tanzfläche geschoben wird ...
Kein Wort ist gefallen, und dennoch ist alles ganz offensichtlich und glasklar - sind die erzählten Geschichten spontan allgemeinverständlich. Zweifellos liegt LE BAL ein ausgezeichnetes, ausgereiftes Drehbuch zugrunde, welches zwar keinerlei unergiebig geschwätzige Monologe aufweist, dafür aber jede Szene auf die wesentlichen Elemente reduziert und den Ablauf der Handlung präzise strukturiert.
Die Figuren sind mittlerweile skizziert, die eingestandenen, aber auch die unterschwelligen Rituale charakterisiert. Zeit also, einen Sprung in die Geschichte zu wagen: den Tanzgewohnheiten und darüber hinaus den Gewohnheiten der Tanzenden im Wandel der Zeit nachzugehen - aufzuspüren, was sich im Laufe der

Jahrzehnte verändert hat und was, sieht man nur von trügerischen Äusserlichkeiten ab, im Grunde «ewig»gleich geblieben ist.
1936: Volksfront, 1940: Der Krieg, 1942: Die Besetzung, 1944: Die Befreiung, 1945: Die Amerikaner, 1956: Algerienkrieg, 1968: Mai '68 - das sind die Stationen, bei denen LE BAL für eine Episode pausiert. Obwohl die Kamera den Tanzsaal nie verlässt, sind die Zeiträume deutlich erkennbar, drängen sich die Ereignisse der weiten Welt mit Vehemenz auch in den «ausgewählten» Vergnügungspalast vor. Sandsäcke und Matratzen zeigen seine Funktion als Schutzraum während der Bombardemente; ein deutscher Offizier und ein Kollaborateur, die Zerstreuung im Vergnügen suchen, stossen auf deutliche Ablehnung der wenigen verbliebenen Frauen; der Schwarzmarkt blüht auch im Tanzpalais. Das Erscheinungsbild des Tanzorchesters passt sich den Zeitläufen an wie die Kleidermoden *(oder die Aufmachung von Filmzeitschriften!)* - von den Wolkenkratzern zum Zuckerhut: es bleibt Staffage aus Pappkarton. Sehr modisch auch, die weiten Röcke der Mädchen zu Tango und Cha-Cha-Chaha, ihre engen Röhrlihosen zum Rock n' Roll.
Der eine mag sich an die Zeiten, ihre Melodien und Gesten, Sprüche und Moden aus eigener Erfahrung erinnern, ein anderer kennt das meiste vom Hörensagen, aus Büchern oder alten Filmen: eigene Assoziationen stellen sich mit Gewissheit ein. Man wundert sich amüsiert: was es nicht alles (schon) einmal gab.
Wieder in der Jetztzeit angelangt, neigt sich das Tanzvergnügen auch langsam schon dem Ende zu. Die Kraushaarige hat sich längst von der lästigen Perücke befreit. Beim letzten Slow Fox fällt der Blick der Graumelierten auf den Ehering ihres Tanzpartners; sachte deckt sie ihn mit ihren Fingern zu. Nach dem Suchen und Finden nun Abschied und Trennung. Das kurzsichtige Mauerblümchen springt freudig von ihrer Lektüre auf, als sich Schritte nähern - doch es ist nur der altgediente Kellner, der das letzte Geschirr wegräumen und das Lokal zusperren, die Lichter löschen will.
Der Reigen ist für heute aus. Die Welt dreht sich weiter. Auf ein nächstes Mal.

Silvia Fröhlich





Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Ettore Scola; Drehbuch: Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola, nach der Aufführung des Théatre du Campagnol basierend auf einer Idee von J.C. Penchenat; Kamera: Ricardo Aronovich, Kameraoperateur: Daniele Nannuzzi; Musik: Vladimir Cosma; Tanz: D'Dee; Dekor: Luciano Ricceri; Kostüme: Ezio Altieri, Françoise Tournafond; Montage: Raimondo Crociani; Ton: Bruno Le Jean, Corrado Volpicelli; Mischung: Jean-Pierre Pellissier, Gianni D'Amico; Maske: Otello Sisi.
Darsteller: Das Ensemble des Théatre du Campagnol.
Produktion: Cinéproduction, Films A2, Paris, Massfilm, Rom, Oncic, Algier; produziert von Giorgio Silvagni; Produktionsleitung: Pierre Saint-Blancat, Giorgio Scotton. Italien 1983; gedreht in den Studios von Cinecitta; Fuji-Color; 112 min. Verleih: Citel Films, Genf

Zum Werk von
Josef von Sternberg

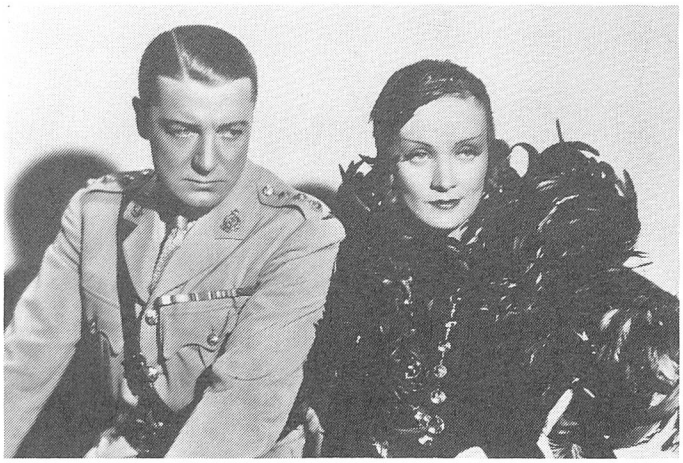
Perfektion der Verzauberung

Man glaubt, die Haut zu riechen, wie das Licht in perfekter Modulierung die nackten Schultern aufleuchten lässt - elfenbeinklar, marmorkühl: eine Hautattraktion auf der Leinwand

Kennen Sie Shanghai? - Ich nicht. Ich kenne nur SHANGHAI EXPRESS, THE SHANGHAI GESTURE und THE LADY FROM SHANGHAI, doch die «Lady» stammt nicht von Josef von Sternberg, sondern von Orson Welles, und die Dame heisst nicht Marlene Dietrich, sondern Rita Hayworth, und die Geschichte spielt nicht in *Shanghai*, sondern in *Acapulco* (unter anderem). Auch eine *Kinolandschaft* wie *Macao, Morocco, Giberaltar, Casablanca oder Tanger*.
Die Namen beschwören Orte, die wohl geografisch existieren, doch ebensosehr *filmische Dekorträume* sind. Glamour-Szenerien geben eine Wirklichkeit wieder, die es visuell zu überdecken gilt, damit die Imagination dieser Orte um so strahlender erscheint.

Josef von Sternberg ist der grosse Magier filmischer Entrückung. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln visueller und akustischer Gestaltung baut er dem Zuschauer eine Kino-Leinwand auf, die in narzisstischer Selbstbespiegelung vordemonstriert, was Kino als Produkt einer Entrückung zu leisten vermag. Wenn in der Filmgeschichte der Hollywood-Star, etwa Marlene Dietrich, als ein aus körperlichen und materiellen Teilstükken gestaltetes «Kunstgebilde» erscheint - als eine perfekte Montage von erotischen Attraktionen, wird bei Sternberg der Film selbst ein «Glamour-Produkt». Glamour als visuelle Verwirklichung unmittelbarer und verführerischer Attraktivität spiegelt den *Erscheinungsglanz der Dinge*. In diesem Sinne findet sich bei Sternberg ein Glamour des Kinos, der nicht nur den Star in den Götterhimmel Hollywoods entrückt, sondern den Film selbst als Fantasieprodukt feiert, das einzig und allein der Kino-Leinwand anzugehören vermag.

In SHANGHAI EXPRESS (1932) fährt ein Zug durch das vom Bürgerkrieg geschüttelte Hollywood-China von Peking nach Shanghai. In diesem Zug befinden sich neben verschiedenen kolonialistischen Gestalten ein äusserst unsympathischer Deutscher, ein nur Französisch sprechender Franzose und ein englischer Offizier namens Harvey. Dieser hat die Aufgabe, den Gouverneur von Shanghai aus revolutionären Schwierigkeiten zu befreien. Ferner befindet sich unter den Passagieren die *Shanghai Lily*, die 1934 - also zwei Jahre nach Sternbergs Film - in Berkleys Revuefilm FOOTLIGHT PARADE von James Cagney besungen wird. Der Zug wird von Rebellen überfallen. Mit Hilfe einer Geisel hoffen diese, einen der Ihrigen aus den Händen der Regierung befreien zu können. Die geeignete Geisel wäre der englische Offizier - wäre da nicht Shanghai Lily, deren grosse Liebe Harvey ist. Um ihn zu retten, ist sie bereit, sich dem bösen Chang (dem Film-Mao) hinzugeben. Doch der stolze Engländer kann eine solche «Liebes-Tat» nicht verzeihen. Das Liebespaar von einst, das sich schicksalshaft mitten im Bürgerkrieg in einem Express-Zug von Peking nach Shanghai wieder trifft, erscheint erneut um sein Glück gebracht.
In diese Handlung eingebettet, leuchtet eine jener Szenen auf, die modellartig wiedergibt, wie Sternberg nicht nur den Star als Glamour-Produkt vordemonstriert, sondern den Film selbst als *Kino-Glamour* zelebriert: In einer Sequenz von fünf Minuten entfaltet Josef von Sternberg die ganze Alchemie visueller Verwandlung. Was jedoch andere Genies der Filmregie - etwa Max Ophuls oder Orson Welles - mit Travellings und Schwenks gestalten, entwickelt Sternberg über eine ellipsenartige Montage von Grossaufnahmen, welche sowohl die Figur der Shanghai Lily als auch die Veränderung der Situation einkreist: in Sekundenschnelle oszillieren filmische Verführungsbilder.
Die Sequenz beginnt im luxuriösen Schlafwagenabteil Shanghai Lilys. Marlene Dietrich - der Star in der Rolle dieser Shanghai Lily - macht sich bereit, um Clive Brook - ihren Partner in der Rolle des englischen Offiziers Harvey - aufzusuchen. Ihre Gesten umspielen das Gesicht: sie streift das Haar zurück, als würde sie sich zur Ausführung einer Tat begeben. Die Haut schimmert hell im Dunkeln. Man glaubt, die Haut zu riechen, wie das Licht in perfekter Modulierung die nackten Schultern aufleuchten lässt. Dann versinkt die Nacktheit wieder in weiches Grau, in Schwärze, um im nächsten Moment wieder Ahnung zu werden und von neuem elfenbeinklar, marmorkühl auf der Leinwand als eine Hautattraktion zu erscheinen.
Dieser knappen Folge von Grossaufnahmen - als würde das Verzauberungsmaterial bereitgestellt - wird eine



SHANGHAI EXPRESS

UNDERWORLD

Gesichter, die von weich einhüllenden Pelzen oder Federboas umspielt werden

THE SCARLET EMPRESS

Josef von Sternberg und Marlene Dietrich

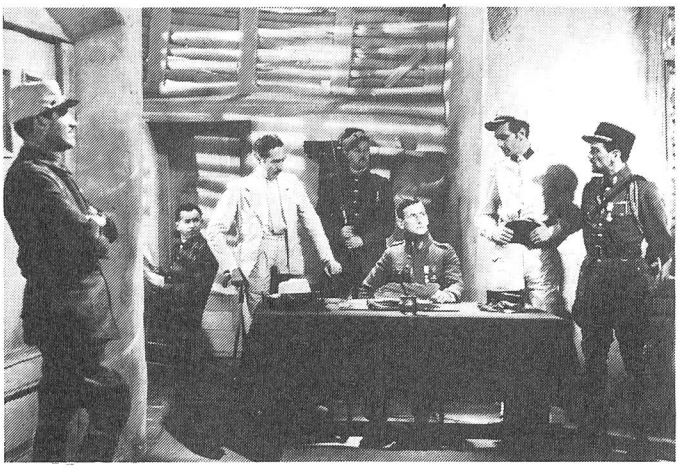
Da schwebt von ihrer Federboa durch die staubig aufgewühlte Luft eine Feder nieder: Wie ein Parfum bleibt ein bildlicher Hauch dieser Frau übrig und lässt die Zuschauer den Atem anhalten

Zwischenszene angefügt: In der Achse des Couloirs lässt Sternberg Marlene Dietrich durch ein Spielfeld von Hell- und Dunkelzonen gleiten, so dass sie bald schwarz im Gegenlicht, bald in Vordersicht voll angestrahlt erscheint. Dies wiederum in so schneller Abfolge, dass das Licht in dauernd fliessender Verwandlung ihr schwarzes Kleid, ihren Körper, ihre Gesten, ihre Haltung wellengleich liebkost.
Anschliessend setzt eine weitere Folge von Grossaufnahmen ein. In der «Lulu-Pose» - wie eine Paraphrase auf Pabsts berühmte Eisenbahnszene - steht Shanghai Lily am Türrahmen zu Harveys Abteil und verlangt eine Cigarette. Im Zitat wird die Lulu-Geste zur *Kinogeste*, die sich in der Wiederholbarkeit zum Ritual verfestigt. Ein kurzer Dialog voller Missverständnisse und fehlempfundener Sätze schneidet die nur auf Gesten aufgebaute, durch Licht und Dekor geprägte Szene entzwei.
Dann kehrt Shanghai Lily in ihr Abteil zurück. Eine weitere Folge von Nah- und Grossaufnahmen am ursprünglichen Ort - da wo die Sequenz beginnt - situiert die Veränderung: die Ellipse schliesst sich. Marlene Dietrich löscht das Licht; nur noch der matte Schein der Nachtlampe berührt ihre Haare und ihre Haut: die Dietrich, von unten fotografiert, entrückt gleichsam trotz Grossaufnahme - ihr Gesicht gerinnt zum Starbild.
Doch nicht nur der Star wird moduliert, sondern ebenso sehr auch die *Cigarette*, die im Halbdunkeln aus dem Grau des Bildes leuchtend auftaucht, so dass der genüsslich nachdenkliche, unsäglich langsame Zug aus der Cigarette zur faszinierendsten Cigaretten-*Werbung* der Filmgeschichte wird. Dies besagt, dass Sternberg ein Ding - wie diese Cigarette - in gleicher Weise suggestiv verklärt wie das Gesicht des Stars, wenn es seiner Dramaturgie sinnlicher Attraktivität dient.
Was ich anhand einer Sequenz aus SHANGHAI EXPRESS aufzeigen wollte, lässt sich aber nicht nur bei diesem Film verfolgen, sondern ist ein Grundelement Sternbergscher Filmgestaltung. Immer wieder durchbrechen solche Glamour-Kabinettstücke visueller und gelegentlich auch akustischer Inszenierung die Erzählstruktur, als gälte es nicht nur eine Geschichte zu erzählen, sondern die Möglichkeiten irrealer filmischer Verzauberung zu vergegenwärtigen, die von der Wirklichkeit entrückt, von ihr abgerückt sich im Kinosaal abzuspielen habe.

Ein weiteres Beispiel aus SHANGHAI EXPRESS mag bestätigen, dass Sternbergs Glamour-Verständnis nicht nur den Star betrifft, sondern ein Grundelement filmischer Verführung ist. Shanghai Lily und der englische Offizier Harvey treffen sich im Salonwagen am Ende des Zuges, auf der offenen, windigen Plattform: Die Augen des Mannes bleiben im Schatten seines Hutes in der nächtlichen Dunkelheit unsichtbar, während Marlene Dietrich, deren Gesicht von einem weich einhüllenden Pelz umspielt wird, den grossen Verführungsauftritt lanciert. In einem hingehauchten Licht flimmern ihre im Wind knisternden Haare - alle Materialien scheinen visuell zu fiebern. Sternberg gestaltet hier eine jener assoziativen Erotikszenen, bei denen man nicht weiss, ob die Assoziation ironische Persiflage oder Umgehung von Zensurschwierigkeiten ist: Der Kuss in einer Mondnacht im brausenden Express zwischen Peking und Shanghai wird durch explosive Dampfdruckpfiffe entzweigeschnitten.
Josef von Sternberg lässt die Erzählstruktur, die durchaus gängiger Vorstellung entspricht, nicht nur durch Szenen aufbrechen, die wie die Selbstdarstellung filmischer Gestaltung anmuten; Sternberg schafft das auch in einzelnen Einstellungen allein: durch Glamourbilder, die sich als bewusste Fabrikation sinnlicher Ausstrahlung verstehen.
Marlene Dietrich tritt, ebenfalls in SHANGHAI EXPRESS, an ein Fenster, das in nah von aussen gefilmt wird. Die Fenstermitte teilt das Bild. Während links das Gesicht wie hingemalt erscheint, entsteht rechts - gleichsam als Ausschnitt - die Ausstrahlung einer Hand. Das Filmbild wird in seinem Arrangement zur *«nature morte»* - zum Stilleben erotischer Teilstücke einer Frau, wobei sich jedes Teilstück gesondert anschauen lässt.
So wie Sternberg seinen Star Marlene Dietrich im Kinozauber zum Schauobjekt materialisiert, geht er auch mit den Materialien selbst um.
Die Einfahrt eines Zuges mit einer gewaltigen Lokomotive und einer ebenso plastisch wirkenden Rauchwolke in einer Mondnacht ist in gleicher Weise sinnlich attraktiv aufgebaut und mit einer erotischen Ausstrahlung versehen wie eine um die Dietrich herum arrangierte Szene. Der Star ist - filmisch gesehen - auswechselbar. Entscheidend ist, dass das Objekt - *die Ware* - die entsprechend attraktive Ausstrahlung erhält.

SAGA OF ANATAHAN

SHANGHAI EXPRESS



MOROCCO

THE BLONDE VENUS

Kino-Glamour erscheint somit janusköpfig. Einerseits ist er auf den Star bezogen ein hinreissendes Brimborium, das den Star umgibt, moduliert und malt: eine Montage der Gesten, Haltungen, der Gestaltung von Körper und Gesicht. Anderseits ist Glamour auch die formale Veräusserlichung der filmischen Gestaltung an sich. Der Star und die Dinge werden filmisch derart angestrahlt, als enthielten sie ein visuelles Leuchten, das von der filmischen Gestaltung zwar ausgelöst, in den Dingen und in den Figuren selbst begründet liegt.
Die Brillanz schafft attraktive Verzauberung und attraktive Distanz zugleich.

In diesen Zusammenhang gehört Sternbergs Vorliebe, in exotischen Kinolandschaften zu inszenieren: in Räumen also, von denen der Zuschauer nur soviel weiss, dass Sternbergs filmische Imaginationen zwar die Vorstellungen des Zuschauers reizen, aber auf keinen Fall seine Wirklichkeitserfahrungen tangieren können.
In wunderbaren, verschwenderisch reichen Sets werden die Träume von Spanien (THE DEVIL IS A WOMAN), Marokko (MOROCCO), China (SHANGHAI EXPRESS, THE SHANGHAI GESTURE), Russland (THE SCARLET EMPRESS) oder von einer pazifischen Dschungel-Insel (SAGA OF ANATAHAN) entworfen. In einem Imperialismus der Imagination wird über Kulissenzauber und Dekorbau in gigantischen Hollywood-Studios die Welt filmogen unterworfen. Bezeichnend für diese filmogene Aneignung ist auch die Kolonialatmosphäre, deren Wirklichkeit europäischer und nicht amerikanischer Geschichte angehört.
Eine der faszinierendsten Kino-Dekorationen - man fühlt sich an die frühen Tarzanfilme erinnert - ist die Dschungelwelt in SAGA OF ANATAHAN (1953), Sternbergs letztem Film. Eine Gruppe japanischer Krieger wird während des Zweiten Weltkriegs auf eine einsame Insel verschlagen, wo sie nur einen Japaner mit seiner reizenden Frau vorfinden. Das Ende der Krieges tun die Krieger als Falschmeldung ab, damit sie weiterhin im Kulissen-Dschungel verbleiben können - denn: Es reizt der Kampf um die Frau. Für Sternberg jedoch wird der Stoff Anlass, im engen Umkreis einer Bretterhütte und einer künstlichen Studio-Vegetation sich jenen Fantasien hinzugeben, die nur im intensiven Glanz der Scheinwerfer - wie in einem visuell-akustischen Treibhaus - zu gedeihen vermögen.
Sternberg selbst sah in diesem Film, in welchem die Bilder von Dschungel-Versatzstücken verstellt erscheinen, seine eigenen Filmambitionen verwirklicht. Danach formulierte er: «Das ideale Kunstwerk ist eine weisse Leinwand, auf die jede Imagination ihr eigenes Bild malen kann.»
Doch seine Filme sind alles andere als weisse Leinwand! Sie sind von all jenen Dingen angefüllt, die durch ihre filmische Präsentation Verzauberung ermöglichen.

So möchte ich im folgenden noch der Beschaffenheit der *Inszenierungsräume* in den Filmen Sternbergs nachgehen.
Die Sets - das heisst die Inszenierungsplateaus - sind bei Sternberg (meistens von Hans Dreier entworfen) so angelegt, dass sie die Voraussetzung für eine bestimmte filmische Gestaltung abgeben. Mit wenigen Ausnahmen

sind sie für Travellings kaum geeignet, denn die Räume sind vielfach in sich geschlossene Spielräume, welche statische Einstellungen abverlangen.
Sie sind jedoch, was die Voraussetzungen für Sternbergs Stimmungsmalerei bildet, von allen Seiten durchlöchert, nach allen Seiten hin gebrochen, oft in sich abgewinkelt und labyrinthartig verschoben, so dass verschiedene Lichtquellen eine malerische Hell-dunkel-Strukturierung abgeben.
Was der deutsche expressionistische Film als eine spannungsgeladene Visualität der Kontraste aufbaute, wird bei Sternberg wie über ein weiches Lichtsieb eingegraut. In diesem weichen, graugetönten Umfeld leuchten jedoch - wie pointillistische und impressionistische Attraktionen - die plastisch modulierten Helligkeiten auf, die der Sternbergschen Bild- und Lichtgestaltung ihre strahlende Wirkung verleihen.
Sternbergs Sets mit ihren Lichtarrangements sind jedoch nicht nur die Voraussetzung für Stimmungsmalerei und künstliche Bildverzauberung, sondern ebenso geeigneter Hintergrund für Sternbergs Kult der Grossaufnahmen.
So wie es Sternberg liebt, seine Schauspielerinnen in Haarzauber und Pelzarrangements einzurahmen und mit Kleidern zu drapieren, webt er seine Figuren in lebendige Hintergründe ein. Diese Hintergründe erhöhen einerseits über Lichtstrukturen, Ornamentik und Raumgefüge die Plastizität der Figuren, anderseits ebnen sie die Handlung in das Dekor ein. Menschen und Dinge erscheinen als gleichwertige Materialien filmischer Verfügbarkeit.
Bereits der 1927 entstandene Stummfilm UNDERWORLD signalisiert diese aus dem Dekor und den Kostümen heraus entwickelte Spannung. Durch ein verwüstetes Lokal eilt die «Feathers» genannte Gangsterbraut, von der Vorgängerin Marlene Dietrichs, von Evelyn Brent bereits à la Dietrich gespielt, über eine Treppe davon. Da schwebt von ihrer Federboa durch die staubig aufgewühlte Luft eine Feder nieder: Wie ein Parfum bleibt ein bildlicher Hauch dieser Frau übrig und lässt die Zuschauer den Atem anhalten.
Der Kino-Glamour wird über eine Geste, eine Lichtmodulation, eine materielle Aufdringlichkeit gegenwärtig. Man könnte versucht sein, von filmischer Poesie zu sprechen. Dies hiesse jedoch Josef von Sternberg insofern verkennen, als er eben jene *Äusserlichkeiten* liebte, die in ihrer Vollendung den Kino-Zauber Hollywoods *ausmachen*.
Kennen Sie Shanghai? - Ich nicht. Ich kenne nur einen Express, der nach Shanghai fährt, die grosse Spielhölle-Arena der «Mother Gin Sling», in der Victore Matures Doctor Omar verkehrt und das perverse Shanghai mit Gomorrha umschreibt. Und ich kenne eine «Lady from Shanghai» aus einem Film, in welchem man Shanghai nie sieht - doch dieser Film stammt von einem andern F FOR FAKE-Magier: Orson Welles, der es nicht lassen konnte, den Kino-Glamour gleichzeitig wieder zu demontieren. Dies unterliess Josef von Sternberg, weil er zu sehr in seine Produkte narzisstischer Imagination verliebt war, als dass er seine «arroganten Gesten», wie er seine Filme selbst bezeichnete, um die *Perfektion ihrer Verzauberung* gebracht hätte.

Viktor Sidler

Josef von Sternberg

Geboren am 29. Mai 1894 in Wien
Verstorben am 22. Dezember 1969

Stumm-Filme als Regisseur:
1925 THE SALVATION HUNTER
THE EXQUISITE SINNER
1926 THE SEA GULL
1927 UNDERWORLD
1928 THE LAST COMMAND
THE DOCKS OF NEW YORK
THE DRAGNET
1929 THE CASE OF LENA SMITH
THUNDERBOLT

Ton-Filme als Regisseur:
1929 THUNDERBOLT
1930 DER BLAUE ENGEL
MOROCCO
1931 DISHONORED
AN AMERICAN TRAGEDY
1932 SHANGHAI EXPRESS
THE BLONDE VENUS
1934 THE SCARLET EMPRESS
1935 THE DEVIL IS A WOMAN
CRIME AND PUNISHMENT
1936 THE KING STEPS OUT
1937 I CLAUDIUS (Fragment)
1939 SERGEANT MADDEN
1941 THE SHANGHAI GESTURE
1944 THE TOWN (Kurzfilm)
1951 JET PILOT
MACAO
1953 THE SAGA OF ANATAHAN

Film als Regieassistent, Drehbuchautor, Cutter:
1919 THE MISTERY OF THE YELLOW ROOM von d'Emile Chautard (Ra)
1924 BY DIVINE RIGHT von Roy William Neil (Ra, Db)
1928 THE STREET OF SIN von Mauritz Stiller (Db)
THE WEDDING MARCH (Cu)

einige Szenen von Sternberg inszeniert:
1925 THE MASKED BRIDE
1927 CHILDREN OF DIVORCE von Frank Lloyd
IT von Clarence Badger
1938 I TAKE THIS WOMAN von Franz Borzage, W.S.van Dyke

THE GREAT WALTZ von Julien Duvivier
1946 DUEL IN THE SUN von King Vidor

Nicht realisierte Projekte:
1925 »Backwash» mit Mary Pickfort
1932 Zirkusfilm nach einer Story von Marlene Dietrich
1937 »Germinal» nach einem Roman von Zola
1938 Film nach dem Ballet «Die österreichische Bauernhochzeit»
1949 »The Seven Bad Years» nicht verfilmt
1954 »The Doctor's Dilemma» nach G.B. Shaw
1959 »The Temptation Of Luther Eustus»

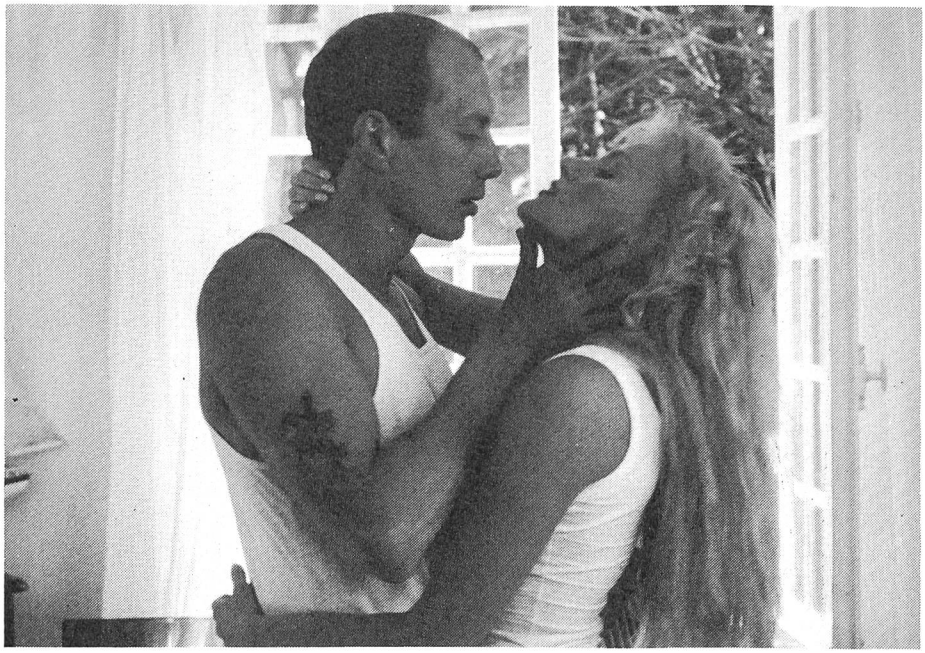
Buch zum Thema:

Josef von Sternberg Dokumentation Materialien Ausgewählt und zusammengestellt von Alice Goetz und Helmut W.Banz unter Mitarbeit von Otto Keller; herausgegeben von «Verband der deutschen Filmclubs e.V.» anlässlich der Retrospektive in Mannheim 1966

PAULINE A LA PLAGE
von Eric Rohmer

Vor rund einem Jahr haben wir im noch kleinformatigen Filmbulletin, und zwar in der Nummer 130, Eric Rohmers neue Serie «comédies et proverbes» im Zusammenhang betrachtet. Nun, da endlich der dritte Film dieser Folge ins Kino kommt, wiederholen wir gerne (aus aktuellem Anlass und ausnahmsweise) in einer Neumontage ein paar Stellen aus jenem Beitrag, die PAULINE A LA PLAGE betreffen.
(Der vollständige Text kann nachbestellt werden, solange die Nummer 130 von Filmbulletin - die nebenbei auch ein Interview mit François Truffaut und einen Essay zu Abel Gance enthält - lieferbar ist. Preis: sFr. 4.- zuzüglich Porto und Versand.)
Das Kino Nord-Süd in Zürich wird übrigens parallel zu PAULINE A LA PLAGE in Nocturnes auch die beiden andern Filme der Folge, LA FEMME DE L'AVIATEUR und LE BEAU MARIAGE, spielen.
Gerne hoffen wir, dass das Beispiel Schule machen wird!

Welt der zarten Gefühle



Nach ihrer Scheidung fährt Marion mit ihrer jungen Cousine Pauline ins Sommerhaus ihrer Familie, in der Nähe von Granville in der Normandie. Am Strand trifft sie ihre Jugendliebe Pierre und lernt dessen Bekannten Henri kennen. Pierre gesteht Marion seine ungebrochene Liebe, aber sie interessiert sich für Henri. Inzwischen bahnt sich eine leise Romanze zwischen Pauline und Sylvain an, einem Jungen, den die Kleine am Strand getroffen hat. Henri pflegt neben Marion auch die unkomplizierte Strandverkäuferin Louisette. Als Marion einmal unerwartet auftaucht, verstecken sich Louisette und Sylvain im Bad von Henri, was zu allgemeinen Verwirrungen führt. Am Ende gehen alle wieder ihrer Wege.
»Ceux qui parlent trop font leur propre tombe» ist in etwa das Sprichwort, das PAULINE A LA PLAGE vorangestellt ist: Wer zuviel redet, gräbt sich sein eigenes Grab.
Wenn das Beobachten eine Kunst ist, so muss das Beobachten von Leuten, die einander beobachten, eine hohe Kunst sein. Der Franzose Eric Rohmer (geboren 1920) ist darin ein Meister. Nach sechs moralischen Geschichten, den «contes moreaux», die er uns zwischen 1963 und 1972 geschenkt hat, hat er vor zwei Jahren damit begonnen, die noch nicht ganz verdorbenen Kinogänger mit einer neuen, vorderhand unbegrenzten Reihe zu verwöhnen: *comédies et proverbes* - Komödien und Sprichwörter.
Es sind - bei «comédies et proverbes» einmal mehr - geradezu mathematische Vorgaben von Situationen, die sich einen Lösungsweg suchen. Oberflächlich gesehen mag das jedes Mal von neuem simpel anmuten, aber eigentlich liegt gerade in diesen scheinbar alltäglichen Geschichten, die Rohmer minuziös erzählt, die spannende Welt der kleinen

Gefühle brach. Was früher an Gegensätzlichkeiten zwischen den Texten der Hauptpersonen ausserhalb des Bildes und ihrem Verhalten auffiel, spielt sich jetzt in voller Widersprüchlichkeit zwischen Aussage und Verhalten im Bild ab. Die Personen sagen etwas und tun das Gegenteil - das extremste Beispiel dafür: Marion in PAULINE A LA PLAGE.

Wenn Rohmer seine Geschichten erzählt, so bewegt er sich wie eine Libelle auf der Wasseroberfläche; die scheinbare Leichtigkeit seiner Schilderung, das geschickte Ausnutzen einer leisen Oberflächenspannung sind Mittel zum Zweck: sie verhelfen inneren Vorgängen, sichtbar zu werden, bringen Unbewusstes ins Bewusstsein, lassen es aus der Tiefe (der Verdrängung) auftauchen.
Rohmer spricht von allgemeinen Gefühlen, die er mikroskopisch genau sichtbar macht. Er spinnt seine Geschichten mit verblüffender Konsequenz, spielt wie Hitchcock mit offenen Karten: Man wartet als Zuschauer nicht auf eine Lösung - die eh nicht möglich wäre -, aber auf Erlösung aus einer durchgehaltenen Spannung im Gefühlsbereich. Der «suspense» - um dieses allzu strapazierte Wort einmal fremdgehen zu lassen - liegt bei Rohmers ersten drei comédies-et-proverbes im Gedachten (LA FEMME DE L'AVIATEUR), im Wunsch (LE BEAU MARIAGE) oder im Unausgesprochenen (PAULINE A LA PLAGE).
Gleich dem Vorhang im Theater wird zu Beginn von PAULINE A LA PLAGE ein Gartentor geöffnet und am Ende wieder geschlossen. Dazwischen gibt es die verschiedensten Befindlichkeiten von sechs jungen Leuten, gibt es vor allem nach dem kurzen, aber sorgfältigen Aufbau die Verwirrung durch ein Wechselspiel, bei dem alle sechs Figuren einbezogen sind. Auf unerwiesenen Tatsachen aufbauend verhält man sich je falsch - und in der Gefühlswelt heisst dies oft: unwiderruflich falsch. Die dauernde Interpretation, das zu Ende Bereden, bringt auch niemanden weiter; der scheinbare Trost, den Marion am Schluss vor allem sich selber zuspricht, schaufelt das Grab zu, das das viele Reden ausgehoben hat.
Was sagt Gene Hackman alias Harry Mosbey in Arthur Penns NIGHT MOVES über einen Film von Rohmer, den er gesehen habe? Es sei ihm vorgekommen, als ob er zugeschaut hätte, wie die Farbe an der Wand eintrockne. Ja, dazu braucht man eben etwas Geduld, die notwendige Gemütlichkeit und Bereitschaft zur Offenheit fürs Ereignis der kleinen Sensationen. Rohmers Filme gehören zum Sensibelsten, was das Kino je hervorgebracht hat.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Realisation: Eric Rohmer; Bilder: Nestor Almendros, assistiert von Florent Bazin, Jean Coudsi; Montage: Cecile Decugis; Ton: Georges Prat; Mischung: Dominique Hennequin; Musik: Jean-Louis Valero.
Darsteller (Rollen): Amanda Langlet (Pauline), Arielle Dombasle (Marion), Pascal Greggory (Pierre), Feodor Atkine (Henri), Simon de la Brosse (Sylvain) und Rosette (Louisette).
Produktion: Les Films du Losange, Les Films Ariane. Produziert von Margaret Menegoz. Frankreich 1983. Farbig, Normalformat. 94 min. Verleih: Europa Film, Locarno

SILKWOOD
von Mike Nichols

Jeanne d'Atomkraftwerk

Im Süden der USA, bei Oklahoma City, wohnt Karen Silkwood zusammen mit Drew und Dolly in einem alten Farmerhaus. Jeden Morgen fahren sie gemeinsam zur Arbeit in die Aufbereitungsanlage der Kerr-McGee Corporation, hantieren den ganzen Tag mit Plutonium, sorglos, als würden Schokoladekekse abgepackt.
Nach Feierabend dann Freuden und Probleme, die nur eine kleine Welt bewegen: ihre Kinder, die Karen nur noch selten sieht, Drew, ihr Freund, Dolly, die mehr von ihr möchte, als Karen geben kann, wie man so schön sagt.
Die Arglosigkeit, mit der Karen ihre Arbeit macht, wird zum ersten Mal angekratzt, als sie eines Abends sieht, wie ein strahlenverseuchter Lastwagen der Firma «aus der Welt geschafft» wird. Ihr kritischer Instinkt ist geweckt, und das ist mit ein Grund, warum sie sich für die Gewerkschaft zu interessieren beginnt, die gerade mit der Konzernleitung um die Zulassung kämpft. Doch bald spürt Karen die Mängel der Sicherheitsvorkehrungen im Betrieb am eigenen Leib: Bei der täglichen Routinekontrolle schlägt der Strahlungsmonitor aus. Sie muss mit Plutonium in Kontakt gekommen sein - verseucht. Sofort wird sie in die Gesundheitsabteilung eingewiesen, wo ihr die oberste Hautschicht abgeschrubbt wird. Sie weiss nicht, warum es passierte, aber sie weiss, dass sie nicht die erste war. Ihr Misstrauen ist begründet, doch keiner mag sich darum kümmern. Die Mitarbeiter fürchten um ihren Job, die Geschäftsleitung mag es nicht, wenn Fremde die Nase in ihre Angelegenheiten stecken.
Karen wird ins Labor versetzt. Dort entdeckt sie, dass man Röntgenaufnahmen von Brennstäben manipuliert, um Mängel zu vertuschen. An einem Treffen mit Gewerkschaftsführern in der Hauptstadt erzählt sie dies und erfährt die Tragweite dieser Retouchen: Durch defekte Brennstäbe in einem schnellen Brüter könnte ein ganzer Staat ausgelöscht werden. Karen entschliesst sich, Beweise zu sichern und diese an einen Reporter der «New York Times» weiterzugeben. Als sie wieder in die Fabrik kommt, schlägt der Monitor erneut aus. Wieder die gleiche schmerzhafte Prozedur, ohne dass Karen wüsste, wo sie mit radioaktivem Material in Berührung kam.
Mit ihrem Entschluss, die Missstände aufzudecken, wird sie zunehmend in die Isolation getrieben. Drew verlässt sie (wie die meisten Männer abhauen, wenn die Frauen zu entschlusskräftig werden), und auch die Arbeitskollegen ziehen sich von der «Schnüfflerin» zurück. Sie ist zu heiss geworden - im wahrsten Sinn des Wortes. Eines Morgens heulen die Kontrollsirenen lauter los denn je. Ärztliche Untersuchungen ergeben, dass Karen jetzt auch innerlich verseucht ist. Die Betriebsleitung lässt ihr Haus kontrollieren: alles ist radioaktiv und wird beseitigt. Sie erfährt, dass man ihr sogar unterstellt, das Plutonium selbst nach Hause geschmuggelt zu haben. Nun will sie endlich auch noch die unumstösslichen Beweise beschaffen und vereinbart ein Treffen mit dem Reporter. Karen Silkwood steigt ins Auto - und kommt nie an. Ein tödlicher Unfall ...
Der Film SILKWOOD basiert auf Tatsachen. Karen Silkwood kam am 13. November 1974 bei einem Autounfall ums Leben. Eine Untersuchung des Fahrzeugs ergab, dass sie von der Fahrbahn abgedrängt worden war, doch der Fall wurde nie ganz aufgeklärt. In den USA ist sie inzwischen so etwas wie eine Märtyrerfigur der Atomkraftgegner geworden, doch SILKWOOD hat diesen Umstand nicht einfach parasitär genutzt und Karen Silkwood zum «nuklearen Opfermythos verbraten». Es gelang die Darstellung einer Frau mit all ihren Widersprüchen und Zweifeln, greifbar und echt, in einer Natürlichkeit, die an amerikanischen Filmen so bewundernswert ist. SILKWOOD schafft die lebendige Umsetzung eines politisch brisanten Themas - ein Feld, auf dem europäische Filme sich so gerne zu ideologisch-moralisierenden Lehrstücken verkleistern.
SILKWOOD verdankt seine Qualität einem geglückten Zusammenspiel von Regie und Schauspiel. Mike Nichols bewies schon oft seine Fähigkeit, Talente aufzuspüren und Schauspieler hervorragend zu führen. Bei seinem Regiedebüt am Broadway, wo er 1963 «Barefoot In The Park» inszenierte, engagierte er den damals noch taufrischen Robert Redford. In Nichols' erstem Film WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? entfaltete Liz Taylor plötzlich ungeahnte oscargesegnete Fähigkeiten unter seiner Führung. Mit THE GRADUATE machte er Dustin Hoffman berühmt. Nun, nach neun Jahren Pause in der Filmarbeit, fand er für SILKWOOD in Meryl Streep wieder eine kongeniale Partnerin. Nachdem sie unter anderem schon als viktorianische Trauerweide in Karel Reisz' Melodrama THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN, als all-american Mutti in KRAMER VS KRAMER und als KZ-neurotisierte Polin in SOPHIE'S CHOICE brillierte, spielt sie nun genauso ausgezeichnet eine Fabrikarbeiterin in der südstaatlichen Mc Donalds Prairie, so dass es allmählich öde wird, sie zu loben - Meryl Streep ist offensichtlich ein «inkarniertes Besetzungsbüro» für die perfekte Darstellung sämtlicher weiblicher Rollen zwischen zwanzig und vierzig.
Von der Filmkritik noch etwas unberührter ist Cher, die bis vor kurzem als Star am amerikanischen Pop-Himmel funkelte und deren Schallplattenumsätze noch grösser waren als die Schlagzeilen über ihre chirurgisch unterstützten Gesichtsmutationen oder ihre extravaganten Roben. Ihre Filmpremiere gab sie in Altmans low-budget Kleinod COME BACK TO THE FIVE & DIME, JIMMY DEAN als brustamputierte Kleinstadtgilda. So gut, wie es wohl niemand erwartet hätte. Mit SILKWOOD hat sie nun ihr Glamourgirl-Image endgültig abgelegt. Nichols hat ihr für den Film Make-up-Verbot erteilt,

und ihre Garderobe schaut aus wie der Monoprix-Alptraum eines Pariser Modeschöpfers. Doch ihre Interpretation der Dolly, einer schlampig-zärtlichen Lesbe, ist ein Genuss und hat Cher den Golden Globe und eine Oscarnomination eingebracht.
Die männliche Hauptrolle hat Kurt Russell besorgt, der bisher erfolgreich bei Carpenter (ESCAPE FROM NEW YORK, THE THING) gruselte. Es darf vermutet werden, dass ihm die Rolle des etwas dumpfen, doch sexuell sehr regen Drew nicht unzumutbare schauspielerische Vorstellungskraft abnötigte - Drew tönt ja auch etwas wie screw.
SILKWOOD ist ein Film, der realistisch wirkt, weil er auf allen Ebenen künstlerisch so perfekt durchdacht ist. Nur die letzten zehn Minuten fallen unerklärlicherweise ab von der hohen Qualität des Films. Die Szene von Karens Unfall, an die noch ein paar Erinnerungsfetzen gehängt sind, sind so erstaunlich schlecht, dass der Verdacht naheliegt, der Regisseur sei gegen Drehende erkrankt und das Scriptgirl habe die Inszenierung übernommen. Aber es bleiben 120 Minuten eines guten Films, so dass man den Schluss am besten einfach als Irrtum betrachtet wie einen Druckfehler in einem ausgezeichneten Buch.
SILKWOOD wurde in den USA ein grosser Publikumserfolg. Wenn man sich die Besucherzahlen unserer sozialkritischen Filme so ansieht (in der Schweiz ja keine Möglichkeit, sondern ein Muss), dann ... - die können schon was, die Amis.

Rudolf Jula

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Mike Nichols; Drehbuch: Nora Ephron, Alice Arlen; Kamera: Miroslav Ondricek; Kameraoperateur: Tom Priestley jr.; (2nd Unit Kamera: Don Reddy); Art Director: Richard James; Production Designer: Patrizia von Brandenstein; Costume Designer: Ann Roth; Schnitt: Sam O'Steen; Musik: Georges Delerue; Sound Editors: Stan Bochner, Dan Lieberstein.
Darsteller (Rollen): Meryl Streep (Karen Silkwood), Kurt Russell (Drew Stephens), Cher (Dolly Pelliker), Craig T.Nelson (Winston), Diana Scarwid (Angela), Fred Ward (Morgan), Ron Silver (Paul Stone) ua.
Produktion: ABC Motion Pictures; produziert von Mike Nichols, Michael Hausman; Executive in Charge of Production: Herb Jellinek; Production Manager: Richard Brink. Studio Sequenzen gedreht in The Studios at Los Colinas, Dallas Communications Complex, Irving, Texas. Technicolor, Panavision. USA 1983. 128 min. Verleih: Rialto Film, Zürich

REMBETIKO
von Costas Ferris

Wehmütige Lieder

Die Umstände, in die man hineingeboren wird, sind nicht wählbar. Während der Vater Panagis in der Kneipe die griechischen Kriegerfolge besingt, gebiert ihm seine Frau Adrianna im kleinasiatischen Smyrna (dem heutigen Izmir) eine Tochter: Marika. Bereits fünf Jahre später hat sich die strategische Lage auf dem Kontinent grundlegend geändert; zwischen dem 18. August und dem 19. September 1922 erobern die Türken bei der Räumung Kleinasiens Gebiete zurück und treiben die da ansässigen Griechen in die Flucht. Panagis sucht mit Frau und Tochter in der Athener Hafenstadt Piräus ein Auskommen, aber die Bedingungen sind äusserst schlecht. Seine Frau hat ein Verhältnis mit dem Wirt, und Panagis erschlägt sie nach zahlreichen Auseinandersetzungen.

Der Einstieg in Costas Ferris' Film REMBETIKO (der eben an den Berliner Filmfestspielen mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet worden ist) macht bereits deutlich, dass zwei verschiedene Ebenen seine Geschichte durchdringen. Zum einen blickt Ferris hinein ins Leben Marikas, beginnend bei ihrer Geburt und endend mit ihrem Tod. Dann liefert er aber gleichzeitig und mit nicht minderer Bedeutung einen Abriss der griechischen Geschichte in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Das kleine Schicksal einer Rembetiko-Sängerin spielt sich da vor dem grossen Schicksal einer Nation ab; beide sind sie zumeist fremdbestimmt, und gleichzeitig hängen beide Geschichtsläufe je auf ihre Art voneinander ab.

Marika steht daneben, als ihr Vater ihre Mutter tötet. Irgendwie passiert das, genauso wie auch sie selbst, 34 Jahre später mehr zufällig ums Leben kommt. Dieselbe «griechische Passion», die Kazantzakis vor Jahren in seinem Roman «O Christos xanastauronete» umgesetzt hat, kommt in den beiden «Unfällen», den Gewaltakten, zum Ausdruck. Und das wiederum steht in einem engen Zusammenhang mit dem, was der Titel des Films ankündigt, was als Leitfaden die beiden Ebenen der Erzählung vereint. «Rembetiko» bezeich-

net jene nach der Machtabgabe der Obristen (1974) wieder äusserst populär gewordene griechische Musikart, die vergleichbar ist mit dem städtischen amerikanischen Blues. Das Wort selbst wird auf türkischen und persischen Ursprung zurückgeführt und beschreibt einen Liedtypus mit vier Versen. Die «Rembetikos» sind sehr gefühlsbetonte Lieder, gekennzeichnet durch ihre leise Wehmut. Es sind die Lieder der einfachen Leute, basierend auf orientalischen Klängen und geprägt durch ihre jeweiligen Interpreten. Die Musik spielt in Ferris' Film eine der Hauptrollen. Komponiert hat sie Stavros Xarchakos, der zu den besten und bekanntesten Komponisten Griechenlands gezählt werden muss. In dieser Filmmusik beschränkt er sich aufs Traditionsreiche, daneben hat er selbst verblüffende Verbindungen geschaffen zwischen der Musik seiner Heimat und der westlicheren Klassik.

Marika ist es nun, die als zentrale Figur alles miteinander verbindet. Nachdem sie sich in jungen Jahren noch von ihrem heruntergekommenen Vater getrennt hat und mit einem Wanderzauberer losgezogen ist, kehrt sie, von diesem mit einem Kind zurückgelassen, in die Kneipen ihrer Ursprünge heim und sucht als Rembetiko-Interpretin ein eigenes Auskommen. Für eine Frau ist das in einem Land, wo dieses Geschlecht ausserhalb des Hauses nichts zu suchen hatte (weitgehend noch hat) nicht einfach. Die Kneipen, in denen die Musikgruppen auftreten, sind reine Männerdomänen. Hier treffen sich die Männer und sitzen bei Ouzo oder Kafé stundenlang zusammen. Marika spielt mit Georgakis, einem Violinspieler und Freund aus der Kindheit, und sie verliebt sich in Babis, einen bekannten Bouzouki-Spieler, der sie allerdings verlässt. Ihm ist der eigene Aufstieg lieber. Als Marika selbst zu singen beginnt, ist im Land draussen die Zeit des Generals Metaxas angebrochen; es ist dies eine vergnügungslose Epoche, in der all die kleinen Treffpunkte geschlossen werden. So leistet Marika doch noch einem Angebot Babis' Folge und begleitet ihn auf die geduldeten «edleren» Bühnen. Hier muss sie ihn allerdings mit seiner neuen Freundin Rosa teilen. Die zwei Frauen rivalisieren, und einmal mehr endet ein leidenschaftliches Duell tödlich: Rosa begeht Selbstmord.

Wie das in der Geschichte allgemein und in der griechischen ganz besonders üblich ist, herrscht auf ihrer Bühne ein beständiges Kommen und Gehen. Metaxas' Herrschaft hatte '36 ihren Anfang genommen, und nachdem 1940 der Krieg im Land ausgebrochen war, besetzten bald einmal die Nazis den hellenischen Boden. 1942 werden die Kneipen wieder geöffnet. Unter anderen äussern Bedingungen spielen sich vergleichbare innere Konflikte ab. Marika wird dabei selbstbewusster und damit verbunden auch härter im Umgang mit ihren Freunden und der eigenen Tochter. Sie wird als Sängerin berühmt und beginnt zur Zeit des nachfolgenden Bürgerkrieges eine grosse Tournee mit abschliessendem Sprung nach dem Traum Amerika.

Von diesem letzten Aufenthalt erfährt man in REMBETIKO wenig. Dafür ist mittlerweilen klar, dass Marika sich auf eine reale Figur stützt, jene der Marika Ninou, genauso wie Babis sich an die Lebensgeschichte des vielleicht bekanntesten Rembetiko-Interpreten Vassilis Tsitsanis hält, der im Januar 1984 gestorben ist. Amerika ist für Marika ein Mythos, und auch für die Daheimgebliebenen mag das Geheimnis wichtiger bleiben. 1956 kommt sie nach Griechenland zurück, in eine Heimat, in der sich der Rembetiko überholt hat, wo die besten Freunde sich modernerer Musik zugewandt haben. Der Rembetiko ist tot, Marika wird zufällig auf der Strasse angeschossen; sie wollte auf den Morgen warten, auf den Morgen, der mit der gleichen Sicherheit kommt wie der Tod. An ihrem Grab treffen sich all die Bouzouki-Spieler zu einem vereinten Grabgesang. Der Morgen ihrer Musik brach Jahre danach erst wieder an, nach einer Schreckensherrschaft der Generäle, die sich in den sechziger Jahren die Macht nahmen und die Volksseele knebelten. Die Lieder, die dem Volk lieb waren, weil sie ureigener Bestandteil des Lebens sind, die Lieder Theodorakis', die Lieder Hadjidakis und wie sie alle hiessen, waren verboten, die Künstler einmal mehr verfolgt und vertrieben. Erst 1974 und später konnten sie wieder in ihre Heimat zurückkehren - es waren eindrückliche Tage, in denen die Kraft, die in der eigenen Volksmusik steckt, wieder vollends ausbrechen durfte und damit spürbar ward.

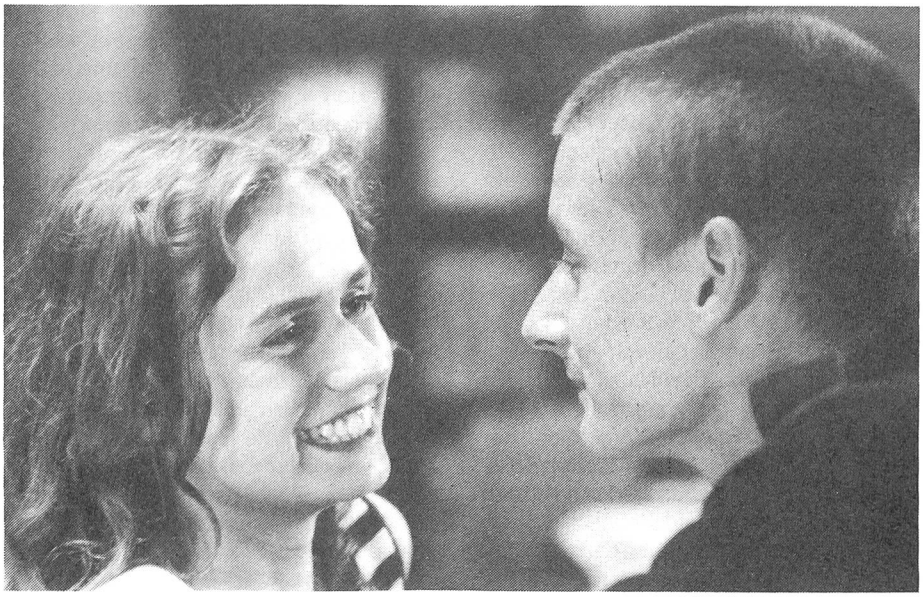
Ferris hatte seinen Film allerdings schon lange davor geplant. Ursprünglich, 1958, bestand die Idee, eine «Marika Ninou Lebensgeschichte» zu verfilmen, aber all die Nachforschungen allein dauerten nach Ferris Angaben bis 1972, einer ungünstigen Zeit. Zusammen mit Nikos Panayiotopoulos, dem Autor von I TEMBELIDES TIS EFORIS KILADA, soll er dabei die Idee entwikkelt haben, die griechische Geschichte zwischen 1936 und 1953 durch die Figur der Marika Ninou und in ihren Tourneen nachzuvollziehen. Das Projekt wurde inzwischen zurückgestutzt, die Geschichte zugunsten der Figur und vor allem der Musik etwas in den Hintergrund zurückgestellt.

Ein Hauptgrund dafür dürfte die Tatsache sein, dass gerade in Griechenland selbst ein Thodoros Angelopoulos die Kunst der Spiegelungen auf ihren Höhepunkt trieb, mit hervorragenden filmischen Epen wie MERES TOU '36 (1972), O THIASSOS (1975) oder O MEGALEXANDROS (1980). Vor allem die letzteren beiden Filme waren gewaltige Wanderungen durch die Zeit, in Dichte und Fülle selten erreichte Schilderungen des Einzelschicksals im Gesamtbild. So sehr es einen freut, dass ein Film wie REMBETIKO, der sich in dieser Tradition bewegt, heute auch bei uns ins Kino gelangen kann, so traurig bleibt man über der Tatsache, dass Angelopoulos' Filme dies bis heute nicht geschafft haben. Und O THIASSOS gehört zum Besten und Wichtigsten, was je das Licht eines Projektors erreichte. Vielleicht überwindet sich nun doch noch ein Verleiher und bringt dieses vierstündige Meisterwerk in unsere Kinos. Bis dahin halten wir uns an ein gelungenes Müsterchen vom Grossen, an REMBETIKO, der sich lockerer, kürzer und auch ein wenig oberflächlicher gibt, einen Eindruck von dem vermittelt, was sein könnte. Ich habe bis jetzt eigentlich nur noch nicht begriffen, weshalb der Film in Zürich als «griechische Carmen-Version» verkauft wird. Das mache sich, glaubt man wohl, statt sich an die Tatsache zu halten, dass REMBETIKO einen gelungenen Einblick in die griechische Volksseele gibt, die heute noch sehr stark und selbstbewusst ihren Ausdruck über die eigene Musik sucht.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Costas Ferris; Drehbuch: Sotiria Leonardou, Costas Ferris; Kamera: Takis Zervoulakos; Dekor: Manolis Maridakis; Kostüme: Mary Maniati; Schnitt: Yiana Spyropoulou; Ton: Michalis Andritsakis; Musik: Stavros Xarchacos; Texte: Nikos Gatsos.
Darsteller (Rollen): Sotiria Leonardou (Marica), Nikos Kalogeropoulos (Babis), Michalis Maniatis (Georgakis), Nikos Dimitratos (Panagis), Vicki Vanita (Rosa), Giorgos Zorbas, Themis Bazaka ua.
Produktion: Rembetiko E.P.E. / Griechisches Filmzentrum; Executive Producer: George Zervoulakos. Aufnahmeleitung: Petros Raptis. Griechenland 1983, 35mm, farbig, 1:1,66, 120 min. Verleih: Inter Team Film, Zürich

A NOS AMOURS
von Maurice Pialat



Drehbuch: Arlette Langmann, Maurice Pialat; Kamera: Jaques Loiseleux; Dekor: Jean-Paul Camail, Arlette Langmann; Kostüme: Valérie Schlumberger, Martha de Villalonga; Ton: Jean Umansky, François de Morant, Julien Cloquet, Thierry Jeandroz; Mischung: Dominique Hennequin; Musik: Klaus Nomy.
Darsteller (Rollen): Sandrine Bonnaire (Suzanne), Dominique Besnehard (Robert), Maurice Pialat (Vater), Evelyne Ker (Mutter), Anne-Sophie Maillé (Anne), Christophe Odent (Michel), Cyr Boitard (Luc), Pierre-Loup Rajot (Bernard), Valérie Schlumberger (Marie-France), Tom Stevens (der Amerikaner), ua.
Produktion: Les Films du Livradois, Gaumont, FR3; Producteur exécutif: Micheline Pialat; Producteur associé: Emmanuel Schlumberger. Frankreich 1983, farbig, 102 min. Verleih: Citel Films, Genf

An Handlung ereignet sich im Grunde gar nichts.
Die fünfzehnjährige Suzanne ist mit ihren Klassenkameradinnen in einem Sommerlager. Nach einer Probe für die Theateraufführung am Schlussabend ruft eine Stimme im off: «Wer kommt runter in die Bucht? Henri ist da mit einem Boot.»
Einige Jungens lümmeln an Deck der Yacht; Suzanne tummelt sich im Wasser. Die Jungens schauen den Mädchen nach - und die Mädchen wissen das genau.
Autobahneinfahrt. Suzanne kommt auf dem Pannenstreifen dahergeschlendert. Ein Autofahrer verlangsamt seine Fahrt, aber Suzanne beachtet ihn nicht, steigt über die Leitplanke und verschwindet zwischen den Sträuchern. Sie hat sich aus dem Lager davongeschlichen, um dem Jungen, der da in der Einöde kampiert, etwas zu Essen zu bringen. Claude, den es bloss wegen Suzanne in diese Gegend verschlagen hat, will zärtlich mit ihr sein - mit ihr schlafen. «Nein, nicht jetzt» und: «Überhaupt, der Boden hier, er ist viel zu hart.»
Abends in einer Bar. Suzanne hat ein Auge auf einen Amerikaner geworfen. Er kann mühsam zwei, drei Brocken

Französisch; sie ebensowenig Englisch. C' est amusant. Sie lässt ihre Kameradinnen ziehen. Hängt an der Bar. Trinkt Cola. Der Ami steht neben ihr: chewing gum. Der Boden zwischen den spärlichen Grasbüscheln ist derselbe geblieben - nachher sagt er danke, und sie erwidert: C'était gratuit. Er legt seine Jakke auf die Mauer, sie klettert darüber und schleicht sich ins Haus. Er nimmt die Jacke und verschwindet in die Nacht.

Am folgenden Tag kennen sich die beiden nicht wieder. Zurück in Paris ändert sich wenig. Vater tobt mal, wenn sie abends schon wieder weg will oder weil sie schon wieder so spät nach Hause kommt, und Mutter entrüstet sich darüber, dass sie ohne Nachthemd geschlafen hat. Die Schule schwänzt sie häufig, stattdessen liegt sie im Bett oder vertreibt sich die Zeit im Cafe. Die Jungs, mit denen sie sich einlässt, heissen mal Michel, mal Luc, mal Bernard, Jacques, Charlie oder Jean-Pierre. Es ist ganz einfach, mit einem Jungen zu schlafen, aber Suzanne gelingt es nicht, einen von ihnen zu lieben.

Der Vater verlässt die Familie; die Mutter wird nun noch hysterischer; der Bruder schlägt sie: Suzanne hält es nicht mehr aus. Das Internat bringt's auch nicht, deshalb heiratet sie kurzentschlossen Robert. Der kümmert sich immerhin um sie, ist ganz nett und lässt sie wenigstens mit ihrer Traurigkeit nicht allein - auch wenn sie ihn keineswegs liebt. Die Ehe vermag Suzanne allerdings ebenfalls nicht von ihren hergebrachten Gewohnheiten zu heilen: das letzte Bild zeigt sie ihm Flugzeug, unterwegs gen Süden, zusammen mit - Bernard.

An Handlung ereignet sich im Grunde gar nichts.

A NOS AMOURS überzeichnet zwar die Hysterie in Suzannes Elternhaus, überzeugt im übrigen aber gerade durch die Atmosphäre unter den Jugendlichen, die er sehr treffend einzufangen vermochte: ein wehmütiges Sich-verlieren in der Orientierungslosigkeit, durchbrochen von vitalem Aufflackern der Lebensgeister für Augenblicke. Weitgehend zu verdanken ist dies der unerhörten Präsenz von Sandrine Bonnaire, die kam, sah und siegte. Sie meldete sich als Statistin, weil sie darin schon etwas Erfahrung hatte, und konnte die Hauptrolle übernehmen. Maurice Pialat geht sogar noch einen Schritt weiter und räumt freimütig ein, die Anfängerin habe das ganze Team inspiriert - wer hätte das gedacht. Wohlverstanden, er habe ihr die technischen Tricks beigebracht, aber dennoch sei Sandrine der bestimmende Motor gewesen: «Elle a été notre locomotive.»

Walt R.Vian

RUE CASES NEGRES

von Euzhan Palcy

Drehbuch: Euzhan Palcy, nach dem Roman von Joseph Zobel; Kamera: Dominique Chapuis; Dekors: Hoang Thanh At; Schnitt: Marie-Joseph Yoyotte; Ton: Yves Osmu, Pierre Befve; Musik: Groupe Malavoi, Roland Louis ua; Kostüme: Isabelle Filleul.

Darsteller (Rollen): Garry Cadenat (José), Darling Legitimus (M'man Tine), Douta Seck (Medouze), Joby Bernabe (Monsieur Saint-Louis), Henri Melon (Monsieur Roc, Lehrer), Eugène Mona (Douze Orteils), Joel Palcy (Carmen), ua.

Produktion: Sumafa Productions, Orca Productions, N.E.F. Diffusion; Producteur Exécutif: Jean-Luc Ormieres; Direction de produktion: Christine Renaud. Frankreich/ Martinique 1983, gedreht November, Dezember 1982 auf Martinique; Fuji Color 1:1,66; 103 min. Verleih: Rialto Film, Zürich

Mit 28 Jahren hat die aus Martinique stammende Euzhan Palcy ihren ersten Spielfilm RUE CASES NEGRES realisiert und damit gleich zwei begehrte Trophäen eingesteckt: in Venedig den Silbernen Löwen und im März den französischen César für das beste Erstlingswerk.

Der Film basiert auf *Joseph Zobels* gleichnamigen Roman, der in Martinique, wo die Geschichte spielt, mehr als zwanzig Jahre lang verboten war.

Anfang dreissiger Jahre: Die Sklaverei ist zwar abgeschafft, aber es sind noch immer die schwarzen Arbeiter, die für einen Hungerlohn die Zuckerrohrernte einbringen auf Plantagen, die den Békés, den Franzosen gehören. Der Kolonialismus hat sich seine Sklaven für wenig Geld zurückgekauft.

Während des Tages gehen die Männer und Frauen zur Arbeit, ihre Kinder bleiben zurück an der Rue Cases Nègres, einer kleinen Strasse, von armseligen Bretterbuden gesäumt. Hier ist José aufgewachsen, und hier würde er auch enden, sorgte nicht seine Grossmutter dafür, dass sein scheinbar so unausweichliches Schicksal in andere Bahnen kommt. Sie schickt ihn zur Schule statt aufs Feld - ein seltenes Privileg für diese Kinder -, damit ihm nicht auch in einer kümmerlichen Existenz das Leben ausgedorrt wird in der Hitze der Plantagen. José ist ein kluges Kind und lernt fleissig die koloniale Bildung, die den Kindern der tropischen Insel Wissen bringt über «die Gletscher der Alpen» oder die Finessen der französischen Sprache (die einen sozialen Aufstieg überhaupt erst ermöglicht). Und abends, wenn die Grillen zirpen und Omi kaputt von der Arbeit im Feld ihre Pfeife stopft, schleicht er sich in die Hütte des alten Médouze, der ihn daran erinnert, dass die Weissen einst seine Vorfahren in Afrika mit Lassos gefangen und nach Martinique verschleppt haben. Und jetzt sitzen die Nachkommen noch immer da und schuften auf dem Boden, der ihnen nicht gehört.

José schafft das Abschlusszertifikat der Grundschule und wird zum Weiterstudium in Fort-de-France zugelassen. Seine Omi zieht mit ihm in die grosse Stadt, wäscht und bügelt die Hemden der Herrenmenschen, um das Schulgeld zusammenzusparen, während ihr Enkel lernt - in der Schule und am Leben. Er sieht, wie die Farbigen kämpfen, versuchen, Identität zu finden - trotz dunkler Haut. Einer versucht's als Gigolo der reichen Madame (Kauf von 'exotischer' Sexualität als besonders subtile Form der Unterdrückung - bis heute), eine Kinokassiererin träumt davon, einen Weissen zu heiraten, und klammert sich an die Illusion, dass es dann wenigstens ihre Kinder besser hätten.

In dieser Welt wird José also leben und sich durchsetzen müssen - allein schliesslich, denn seine Omi stirbt. Sie kehrt noch einmal an die Rue Cases Nègres zurück, um sich aufs Sterbebett zu legen, verbraucht und ausgedient.

Nach dem Fernsehfilm LA MESSAGERE ist RUE CASES NEGRES nun Palcys erster Schritt ins Kino. Im Vorspann werden alte Ansichtskarten von Martinique gezeigt, und das Zusammenspiel von Fernseherfahrung und Postkarte prägt auch den Charakter des Films, obwohl die Regisseurin genau dies vermeiden wollte. Auch wenn in einigen Szenen durchkommt mit wie viel Gefühl sich Euzhan Palcy der Geschichte annahm, oft auch mit feinem Humor, bleibt der Film verhalten und erweckt den Geschmack von «Onkel Toms Hütte» fürs Sonntagnachmittagsprogramm am Fernsehen. Zu gepflegt die Bilder, zu clean der Slum, zu wohlüberlegt die Dialoge - das Elend bleibt fern vom Bauch im naturalistischen Styling. Die fehlende Intensität wirkt sich vor allem beim Spiel der Kinder aus, die Darstellung wirkt oft hölzern wie bei unerfahren geführten Marionetten. Doch woran RUE CASES NEGRES schliesslich vor allem krankt, ist seine ungewollte Harmlosigkeit, die den lustigen und den tragischen Szenen die Ecken abschleift und alles irgendwie ... so nett konsumierbar macht.

Ein Film, der bei den Juries in Venedig und Paris wohl nicht ganz unbewusst überschätzt wurde ...

Rudolf Jula

MARLENE

von Maximilian Schell

Drehbuch: Meir Dohnal, Maximilian Schell; Kamera: Ivan Slaprta; Schnitt: Heidi Genée, Dagmar Hirtz; Ton: Norbert Lill; Bauten: Heinz Eickmeier.
Produktion: Oko Film Karel Dirka; Produktionsleitung: Peter Genée. BRD 1983, Farbe und schwarz/weiss, 35mm 1:1,66; 95 min.
Weltvertrieb: Futura Film, München

Die Vorgaben waren, schenkt man den Äusserungen Maximilian Schells Glauben, denkbar schlecht. Er sollte eine filmische Dokumentation über «Marlene» zusammenstellen, was immer das heissen mag, und er selbst hatte keine Lust dazu, da er nicht Dokumentarfilmer sei. «Der Produzent und Marlene haben dann immer wieder insistiert - es ging natürlich auch um finanzielle Dinge.» MARLENE, das Dokument, scheint in erster Linie ein Projekt des Produzenten Karel Dirka gewesen zu sein, das dieser jahrelang verbissen durchzustieren suchte. Von allem Anfang an war klar und vertraglich ausgemacht: Die Dietrich kommt «live» nicht ins Bild - «I've been photographed to death», sie fühlte sich «zu Tode fotografiert». Also musste ein anderer Weg gefunden werden, ein Weg - was liegt näher -, der mitunter über Filmausschnitte aus besseren Tagen führte. Auch in der Wahl des Gesprächspartners war die Dietrich nicht leicht zufriedenzustellen; von Bogdanovitch über Fassbinder bis hin zu Schroeter wollte sie nichts wissen, und ob Orson Welles oder Billy Wilder eine Absage gaben oder sie, bleibt Nebensache. Den Maximilian Schell, an dessen Seite die heute Dreiundachtzigjährige in JUDGMENT AT NUREMBERG (1961) unter der Regie von Stanley Kramer gespielt hatte, wollte sie haben, und genaugenommen weiss man auch nach dem Film nicht, weshalb.

Marlene Dietrich lebt seit Jahren zurückgezogen in ihrer Pariser Wohnung. Aktuelle Aufnahmen von ihr gibt es nicht, auch nicht in Schells Experiment. Auf der Grundlage einer mehrtägigen Tonband-Aufzeichnung musste das Ganze bildlich ergänzt werden, da im Kino definitionsgemäss auch der optische Eindruck eine Rolle spielen sollte. Maximilian Schell, der kein Dokumentarfilmer sein will und auch als Spielfilmer kaum je was zu bieten hatte, sieht sich also vor Tatsachen gestellt, denen er nicht gewachsen sein kann. Wenn er am Schluss als der grosse Verlierer das Zelluloid-Feld räumt, so tut er dies immerhin eingestandenermassen. Er ist der Dietrich nicht gewachsen - ich weiss aber nicht, ob überhaupt jemand seine Ausdauer aufgebracht hätte. Die Dame verweigert sich da nämlich über weite Strecken mit erstaunlicher Härte, und letztlich bleibt nach dem Film ein einziger Eindruck stark haften: derjenige der Widersprüchlichkeit. Sie kennzeichnet die ältliche Dame mindestens so stark und bei weitem überzeugender als die Verweigerung, an der sich Schell den Kiefer wundbeisst.

Die beiden hatten von Anfang an ganz verschiedene Vorstellungen von dem, was sie «gemeinsam» erarbeiten wollten. Das Hauptproblem Schells sind seine vorgefassten Meinungen, sein Schemendenken, in das hinein er «seine» Marlene zwängen wollte. Das ging nicht auf, die Marlene hatte bereits genug von all den Leuten, die sie besser kannten, als sie selbst das tut. Aber die Unbedarftheit des Herrn Schell, die sich auch optisch über weite Strecken mit dem Tondokument paart, erscheint letztlich genaugenommen als eine der Stärken des Dokuments, soweit jedenfalls, als es die Persönlichkeit der Dietrich anbelangt. Da scheint tatsächlich einer vonnöten gewesen zu sein, der sich opfert, der das Spiel der Lady «mitspielt». Das Gespräch hört sich hart an, macht den Eindruck, dass die beiden sich nie näherkommen - und schliesslich geht das Licht im Kino wieder an, und man weiss vielleicht gleichviel wie zuvor, aber dennoch bleibt ein Eindruck haften, der von Dietrichs ganzen Widersprüchlichkeit lebt.

Die Dietrich will von ihrer Vergangenheit nichts wissen, sie will auch keine Filmausschnitte anschauen und kommentieren: das ist alles vorbei, das interessiert sie nicht. So montiert Schell halt jene Ausschnitte aus Dietrich-Filmen, die sein Produzent zusammengekauft hat, über Gesprächspassagen nach seinem Gusto: DER BLAUE ENGEL, MOROCCO, TOUCH OF EVIL, WITNESS FOR THE PROSECUTION und andere mehr - vor allem natürlich auch seinen be-oscar-ten Auftritt in JUDGMENT AT NUREMBERG.

Ist das alles noch nachvollziehbar, war das auch gar nicht anders zu erwarten, so macht ein Grossteil des Rests dem Zuschauer dann doch seine liebe Mühe. Um die Ausschnitte aus alten Filmen zu überbrücken, hat sich Schell zwei Varianten einfallen lassen. Zum einen wird die Wohnung Marlenes, die wie die Person selbst auch nicht ins Bild kommen darf (so vernimmt man es zumindest aus dem Kommentar), in einer im Studio rekonstruierten Fassung gezeigt, zum andern muss man im (abgefilmten) Schneideraum immer wieder darauf warten, bis die Leinwand wieder etwas zu bieten hat. Das mündet am Schluss sogar darin, dass sich Kameras nur noch durch ein ambitiös aufgebautes und inszeniertes Zelluloidwirrwarr bewegen: Selbsteinsicht ist ja bekanntlich der erste Schritt zur Besserung.

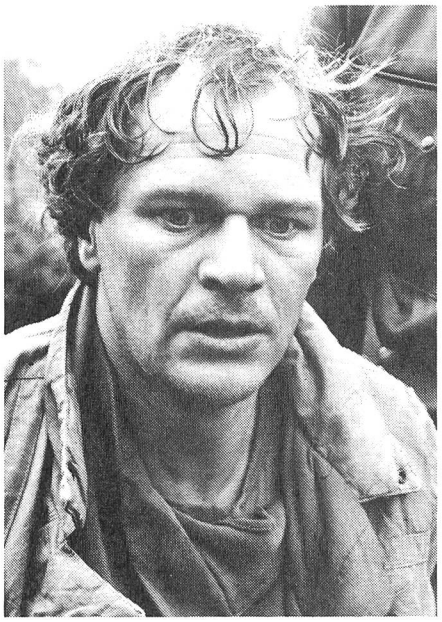
Als Ausweg bleibt aber die Möglichkeit, sich anderswo die alten Filme *starring Marlene Dietrich* in voller Länge zu betrachten.

Walter Ruggle

MANN OHNE GEDÄCHTNIS

von Kurt Gloor

Drehbuch: Kurt Gloor; Kamera: Franz Rath; Schnitt: Helena Gerber; Ausstattung: Bernhard Sauter; Kostüme: Sylvia de Stoutz; Maske: Iris Kettner; Ton: Hans Künzi; Musik: Jonas C.Haefeli mit Musik von Lucio Dalla.
Darsteller (Rollen): Michael König (der Unbekannte), Lisi Mangold (Lisa Brunner), Hannelore Elsner (Dr. Essner), Siegfried Kernen (Dr. Huber), Esther Christinat (Schwester Mehret), Laszlo I.Kish (Pfleger Jonas), Rudolf Bissegger (Dr. Schellbert), Tina Engel (Frau Schroeder), ua.
Produktion: Kurt Gloor in Coproduktion mit ZdF und SRG; Produktionsleitung: Rudolf Santschi. Schweiz 1984, Farbe, 35mm 1:1,85; 90 min. Verleih: Rex Film AG, Zürich



Ein trüber Tag. Über die Schnellstrasse geht die Fahrt hinaus aus der Stadt in einem Wagen der Zürcher Kantonspolizei; zu dem Blick durch die Windschutzscheibe auf das Beieinander von Zersiedelung, Landwirtschaft und Gebirgssilhouette treten die schwyzerdütschen Wortfetzen des Sprechfunkverkehrs. Das Polizeiauto hält an einer Autobahn-Raststätte, abseits der Zapfsäulen. Die Polizeibeamten haben einen Mann festzunehmen, dessen Personenbeschreibung mit der Erscheinung jenes Mannes übereinstimmt, der vor der Tankstellenabfahrt auf einem Findling hockt.
- Früher wurden in solche glatten Felsen die Kilometerzahlen und die Hinweise auf die nächste Ortschaft eingemeisselt, jetzt runden sie das gepflegte Grün betrieblicher Gartengestaltung. -
Der Mann ist Michael König. Er läuft davon, nach einer kurzen Verfolgung wird er von den bewaffneten Polizeibeamten gestellt. Im Flur der Polizeiwache betont die Untersicht der Kamera die hochgewachsene Statur Michael Königs; bei der erkennungsdienstlichen Behandlung wird eine Körpergrösse von 1,89 m gemessen. Der Festgenommene schweigt zu den Fragen des Verhörs, ein improvisierter Test zeigt den protokollierenden Beamten die intakte Funktion seines Gehörs. Erforderliche Bewegung führt er mit verzögernder Konzentration aus; die Gesten bleiben zurückgenommen, Hände und Arme scheinen immer bereit, den Körper vor dem Aussen zu schützen. Das eigenartige Verhalten Michael Königs suchen sich die Polizeibeamten mit Verschlagenheit, Schockwirkung oder Stimmlosigkeit zu erklären. Einer äussert die Überzeugung, es müsse sich um einen Zombie, einen hypnotisierten Zombie handeln; so etwas gebe es, er habe das mal im Kino gesehen.
- Zombies existieren in einem Zwischenbereich. Die Begegnung mit ihnen geschieht nur denen, deren Leben den Tod eng mit dem Leben und dem Tod der Pflanzen und Tiere verbindet. Zombies sind Bestrafte und Strafende. -
Da Michael König weder zur Fahndung ausgeschrieben noch vermisst gemeldet ist, wird er zu weiteren Abklärungen in eine psychiatrische Klinik überwiesen. In Situationen der Furcht, des Schmerzes, unter der Wirkung einer Droge kommen ihm als Mann ohne Gedächtnis Szenen gefolterter Katzen eines Experimentallabors. Diese Szenen sind grobkörnige, entfärbte Bilder des Filmes; die Perspektive des Filmes und des Mannes ohne Gedächtnis gehen ineinander. Von Lisa, einer freundlichen Betreuerin, erhält Michael König einen kleinen Kassettenrecorder mit Kopfhörer. Wenn er Musik hört, wird sie zur Musik des Filmes. Lisa meint, ein wenig Autismus könne nicht schaden.
Michael Königs Bewegungen werden offener, agieren mit anderen Menschen, nähern sich den Dingen. Der noch kein Wort sagte, ist einmal singend zu hören zu einem Lied, das nur er hört. Der Film zeigt jetzt den Schauspieler Michael König. Während eines Stadtbummels mit der freundlichen Lisa und einem Pfleger probiert er einen breitkrempigen Hut, der ihn in Beziehung setzt zu einem Dekorationsfoto mit Humphrey Bogart.

Die Präsentation des Schauspielers Michael König erlaubt Ellipsen: In einem Restaurant bläst der verschwundene Michael König Rauchringe in die Luft, ein Cognac wird ihm serviert. Wie er die Bestellung in Auftrag gegeben hat, bleibt ein Geheimnis. Der Schauspieler spielt seine Rolle des Mannes ohne Gedächtnis als Rolle des Gauklers, des Täuschers, des Schauspielers. Das Interesse an Michael König wird zum Interesse der Zuschauer: Michael König lässt sich eine Injektionskanüle in den Arm stechen; er treibt einen Psychologen durch seine Nachahmung zur Verzweiflung; er verblüfft durch ironische Repliken.
Michael König schreibt seinen Namen Kaspar Hauser. Der Traum eines Schauspielers, alles neu lernen zu können. Und der Traum eines Regisseurs, alles neu lehren zu können. Der Autor des Filmes findet Gefallen daran, Michael König die Rolle als Rolle spielen zu sehen, denn der Mann ohne Gedächtnis ist kein Kaspar Hauser, er ist mit den Gebräuchen des Händewaschens oder des Autofahrens vertraut. Gloor findet auch Gefallen daran, Lisa und den Pfleger slapstickhaft suchend über Treppen und durch Gassen laufen zu sehen.
- Auf der Geschichte errichtet der Autorenfilmer seine Macht. Er ist ihr Subjekt, ihre oberste Instanz. Die Hinweise auf das Kino dienen zur Illustration; die Bilder gefolterter Katzen runden die erzählerische Gestaltung. In DER ERFINDER zielt Gloor mit einem Gewehr in das Publikum. -
Am Ende geht die Perspektive des Filmes wieder in der Perspektive der Fremden auf. Tina Engel entsteigt einem Hubschrauber; die Untersicht der Kamera betont ihr bekanntes Gesicht gegen die Lüftungsrohre eines Kellerkorridors. Tina Engel spielt die Ehefrau Michael Königs. Sein Schrei angesichts der verratenen Biografie seiner Rolle ist der Schrei des Schauspielers, dessen Spiel dem Verrat anheimfällt.
Die Schreie der Katzen waren der Preis der Geschichte.

Michael Esser

(Normal sind die Werbebotschaften, normal ist, dass man tötet und vergisst ...)

LO NORMAL ES LA PUBLICIDAD, LO NORMAL ES QUE SE MATE Y SE OLVIDE ...

Von Georg Fietz

Georg Fietz drehte 1982 mit Mapuche-Indianern in Südchile den Super-8 Dokumentarfilm AUKINCHE MAPU. Im Dezember 1983 nahm er als ausländischer Gast am 1. Kongress der chilenischen Kulturschaffenden teil. Während dieses Aufenthalts entstand der Video-Film CHILE: KULTUR GEGEN DIE ANGST.

Seit der Machtübernahme der Militärs im September 1973 beschränkt sich die chilenische Filmproduktion mit wenigen Ausnahmen auf Werbespots fürs Fernsehen. Als wirtschaftlich unrentabel und politisch gefährlich wird fast jedes engagierte Filmschaffen verhindert - wenn nötig mit Gewalt. Trotzdem kündigte im Dezember 1983 die Television Nacional de Chile in einer Vorschau ein Werk an, welches den Vorstoss des Andenstaates unter die bedeutendsten Filmnationen der Welt signalisieren soll: «Die staatlichen 'Chile Films' präsentieren ein filmisches Meisterwerk, welches vollständig in Chile produziert und gedreht wurde: EL ULTIMO GRUMETE, die tragische Geschichte einer Seemannsliebe. EL ULTIMO GRUMETE, eine chilenische Superproduktion, ab 22. Dezember in den Kinos.»

Das chilenische »Filmwunder»: 1967 - 1973

Die einzige bedeutende Epoche des chilenischen Films begann 1967. In diesem Jahr kamen die chilenischen Filmemacher zum ersten Mal mit dem Filmschaffen anderer lateinamerikanischer Länder in Kontakt. Bis dahin waren 98% der in den Kinos gezeigten Spielfilme US-amerikanische Produktionen.
Unter dem neuen Einfluss - vor allem des brasilianischen und kubanischen Kinos - drehten Raul Ruiz (TRES TRISTES TIGRES), Miguel Littin (EL CHACAL DE NAHUELTORO), Aldo Francia (VALPARAISO MI AMOR) und Helvio Soto (CALINCHE SANGRIENTE) ihre ersten Spielfilme, für die sie internationale Anerkennung erhielten.
Mit dem Regierungsantritt von Salvador Allende im Herbst 1970 erreichte dieser für Lateinamerika einzigartige filmische Aufschwung seinen Höhepunkt. Bis zum fatalen 11. September 1973 wurden achtzehn lange Spiel- und Dokumentarfilme realisiert und zwölf weitere begonnen sowie über siebzig kurze Dokumentarfilme und vierundvierzig Wochenschauen produziert.
Während das Fernsehen auch unter Allendes Unidad-Popular-Regierung kaum kritische Informationen sendete, befasste sich das Filmschaffen ausschliesslich mit den sozialen und politischen Problemen des Landes. So proklamierten die Filmemacher im Dezember 1970: «Vor unserem Engagement als Filmemacher steht das politische und soziale Engagement für unser Volk, für seine grosse Aufgabe: den Aufbau des Sozialismus.»
In den Kinos wurden aber nach wie vor vorwiegend nordamerikanische Filme gezeigt, gegenüber denen sich die neuen chilenischen Produktionen in der Publikumsgunst nicht durchsetzen konnten.

September 1973: Der Film geht ins Exil

Mit dem Putsch der Generäle wurde dann 1973 jegliche inländische Filmproduktion von einem Tag auf den andern brutal unterbunden. Die meisten Filmemacher wurden verhaftet und gefoltert oder mussten ins Ausland fliehen. Der Leiter der staatlichen Chile Films, Eduardo Paredes, und der Kameramann Hugo Araya wurden erschossen; ein anderer Kameramann, Jorge Müller, sowie die Schauspielerin Carmen Bueno sind seit ihrer Verhaftung verschollen.
Die chilenischen Filmemacher im Exil haben in den vergangenen zehn Jahren 119 Filme hergestellt, darunter einundvierzig lange Spiel- und Dokumentarfilme. In Chile selber war unter der andauernden Repression der Militärjunta ein engagiertes Filmschaffen nur in kaum bemerkbaren Ansätzen möglich. Erst 1979 kam mit JULIO COMIENZA EN JULIO von Silvio Caiozzi wieder eine inländische Produktion in die chilenischen Kinos, deren Zahl sich seit dem Putsch um mehr als die Hälfte verringert hat. Stattdessen förderte die Diktatur immer gezielt den Fernsehkonsum.

»La gran mentira»

»La gran mentira» (»Die grosse Lüge») heisst die gerade aktuelle Telenovela (Fernsehserie), als ich Ende Juli 1982 nach Chile komme. «La gran mentira» wird für mich auch zum Inbegriff für die Television Nacional de Chile: eine grosse Lüge, die zum Teil sehr einfältig, aber schliesslich nicht ohne Erfolg von früh morgens bis spät abends dem «ahnungslosen» TV-Zuschauer übermittelt wird. Keine Mittels Unterschlagungen, Übertreibungen und Verdrehungen wird ein völlig einseitiges Weltbild aufgebaut. Und wie sich die Situation von Tag zu Tag verschlimmert - Chile erlebt den wirtschaftlichen Zusammenbruch, 40% Arbeitslosigkeit und eine noch nie gekannte Armut der Bevölkerung zeugen davon - werden diese Manipulationen immer schamloser, besonders da der Fernsehkonsum mit der Krise eine Hochkonjunktur erlebt.

Television Nacional de Chile

Es wäre wohl sehr zynisch zu behaupten, die Chilenen seien punkto Brutalität abgehärtet. (Was der Kinozuschauer in MISSING mit Schrecken «konsumierte», haben die Chilenen aus nächster Nähe miterlebt.) Immerhin kann der tägliche Spielfilm im Nachmittagsprogramm nicht genug Gewalttätigkeiten aufweisen. In Kriminal-, Kriegs- und Horrorfilmen präsentiert die Programmdirektion eine Welt, in der dem aufrechten Helden alle Mittel erlaubt sind, den gemeinen Bösewicht zu zermalmen. Der aufbauenden Filmlektion folgt dann ein Aufruf an alle senkrechten chilenischen Jünglinge: Im Militär kann jeder das gerade erlernte Wissen vertiefen und natürlich auch anwenden.
Den Übergang vom Nachmittags- zum Abendprogramm bildet die vom Sender produzierte Telenovela, gegenwärtig eben die Serie «La gran mentira», die Liebes- und Geldproblemen der «oberen Zehntausend» behandelt. Wenn auch die technische Qualität der Beiträge sehr zu wünschen übriglässt - es müssen eben innert einem halben Jahr 150 Folgen à 50 Minuten hergestellt werden -, gelingt es doch mit Geschick, aktuelle Stimmungs- und Gefühlsbilder in die herzzerreissenden Geschichten einzubauen. Die Novela erfreut sich so grosser Anteilnahme im Volk, die Schauspieler werden zu Nationalhelden, und man vergisst die eigenen Probleme beim Anblick der rührenden Bildschirmereignisse.
Nach der Novela folgen um halb neun die «60 minutos», Chiles ausführlichste Fernsehnachrichten. Sechzig Minuten Nachrichten - man könnte Angst bekommen, der ahnungslose Zuschauer könnte von einer Informationswelle erdrückt werden. Rund fünfzehn Minuten der News allerdings machen schon mal die Werbespots aus.
Wenn die Nachrichten beginnen, wird hinter den Sprechern der imposante Anblick der Skyline von Santiago eingeblendet. Das Image einer fortschrittlichen Weltmacht wird während den ganzen sechzig Minuten suggeriert und durch den oft gezeigten 'Werbespot': «Chile, un esfuerzo mas, ahora» (Chile jetzt eine Macht mehr) unterstrichen.
Zuerst wird den Chilenen in aufwühlender Manier die Degeneration und das Elend im Ausland vor Augen geführt: enorme Verschuldung kommunistischer Länder, unschuldige Opfer im Libanon, Terrorismus und Arbeitslosigkeit in sozialistisch regierten Ländern (Frankreich dient oft als negatives Beispiel) - sogar so geachtete Staaten wie die USA und Deutschland kämpfen mit schwerwiegenden Problemen. Beruhigend also, dass endlich Su Excelencia, el Presidente de la Republica de Chile, General Augusto Pinochet seinen obligaten Fernsehauftritt hat. Nach der «guten Tat des Tages» wendet er sich energisch ans Volk: «Ich lasse mich weder von den Ausländern noch von meinen Landsleuten dirigieren. Ich entscheide in diesem Land, und darum wird der Peso nicht abgewertet - schliesslich

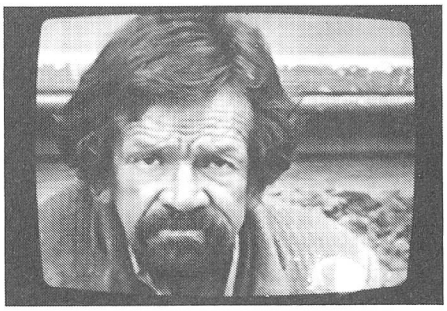
müssen wir die Armen schützen!» (Eine Woche später wird der Peso massiv abgewertet: zum Schutze der Armen, wie derselbe Pinochet in derselben Television Nacional verbreitet.)
Ganz heil geht es aber auch in Chile nicht zu. Welche Regierung kann schon Naturkatastrophen oder Unglücksfälle verhindern? So kann man in den «60 minutos» bei *spannungsgeladener Kriminalfilmmusik* erfahren, dass eine ganze Familie bei einem Brand ums Leben gekommen ist. Solche tragischen Ereignisse werden innerhalb der Nachrichtensendungen zur Mininovela aufgebaut: Am nächsten Tag wird Genaueres zum Unglück berichtet, am darauffolgenden äussern sich schluchzend Verwandte und Hinterbliebene, am vierten werden die Vorbereitungen zum Begräbnis gezeigt, welches am fünften ausführlich übertragen wird - am sechsten Tage wird der Ablauf der Ereignisse noch einmal zusammengefasst. So hat der erschütterte Betrachter eine Woche lang sein Gesprächsthema und sieht erst noch die «Bedeutungslosigkeit» seiner eigenen Probleme ein.
Dann ist Fussball an der Reihe - und somit der offenste und kritischste Teil der «60 minutos». In überlegten Analysen wird die letzte Spielrunde behandelt und beim Elfmeterschiessen eine angeregte Diskussion eingeblendet, ob die Penaltyschützen den Ball nun nach *links* oder *rechts* zirkeln sollen.
Auch beim Wetterbericht, der die Nachrichtensendung beschliesst, lässt man durchaus Objektivität walten.
So zwischen US-Fernsehserie, schwermütiger Telenovela und Nachmittagskriegsfilm läuft an manchen Tagen unter dem Titel «Franja Cultural» das Kulturprogramm. Zu sehen sind da etwa eine anderthalbstündige Aufzeichnung der Harlem-Globetrotters, die ihre Basketball-Spässe bis zum Exzess wiederholen. Auch die Miss-Universum-Wahlen erreichen innerhalb der «Franja Cultural» ein begeistertes Publikum.
Um 21.30 Uhr, bevor drei Fernsehserien à la «Dallas», «Denver» und «Die Strassen von San Francisco» das Programm abschliessen, erscheint ein Spot, der darauf hinweist, dass es dem Fernsehen jetzt erlaubt sei, ausschliesslich für Erwachsene zu senden. Was dieser Spot zu bedeuten hat, bleibt unklar. Die Darstellungen von Gewalt lassen sich gegenüber den Nachmittagsfilmen nicht mehr überbieten, und wer im Spätprogramm auf Sex hofft, muss mit Kojaks Glatze vorliebnehmen.
Die verschiedenen Sendeblöcke - auch die Nachrichten - werden von Firmen gesponsert, die dafür beliebig viele Eigeninformationen verbreiten dürfen. So wird das «Festival de la Una», in dem sich jeder Möchtegern-Julio-Iglesias vor dem Publikum lächerlich machen kann, von der Schuhwichsfirma «Virginia» und dem Büchsennahrungshersteller «Deico» produziert. Der Animator schreit: «Die beste Schuhwichse ist nach wie vor ...?», und aus dem Publikum widerhallt in grosser Einigkeit und Einfältigkeit: «Virginia!» Später wird dann mit dem gleichen Enthusiasmus der Deico-Tomatensauce zugejubelt.

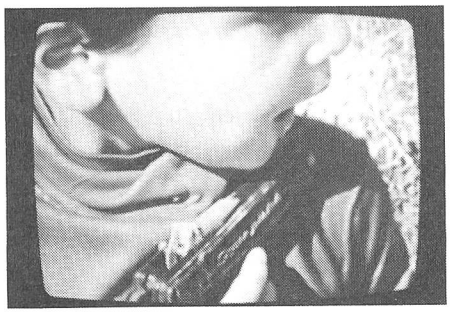
Lo normal es la publicidad

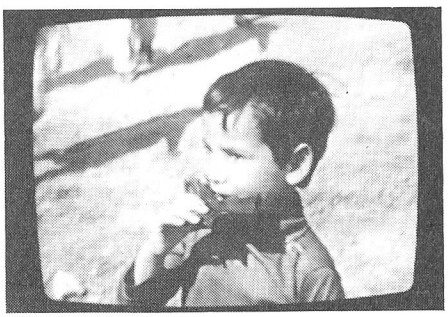
Interessant ist auch die Propaganda der Regierung. Verabreicht werden diese Erziehungsinformationen als kurze Trickfilme von etwa zwanzig Sekunden. Da wird etwa ein kleiner, bissiger Giftzwerg, der mit seinem blöden Geschwätz über die Rezession die gute Laune der Mitmenschen verdirbt, in eine Schublade verbannt: *Abgeschlossene Angelegenheit!* Kommentar: «Es gibt Leute, die Dummheiten reden. Beachten wir sie nicht!»
Und der nächste Streich folgt sogleich. Diesmal spricht sogar die Regierung von der Rezession. Ja, sie existiert! Doch der Trickfilm gibt eine einleuchtende Erklärung dafür und vermittelt viel Hoffnung für die Zukunft: Vor der Befreiung Chiles durch die Militärs war Chile das hinterste Entwicklungsland - hinter all den «primitiven Negerstaaten»; dann kam die grosse Aufholjagd und das kontinuierliche Überholen anderer Entwicklungsländer. Leider kann sich nun auch Chile der weltweiten Wirtschaftskrise nicht mehr entziehen. Doch bald wird der Langstreckenläufer, den das chilenische Politik- und Wirtschaftswunder verkörpert, weiterspurten, mit den verdutzten Blicken der erschöpften Athleten der restlichen Welt im Rücken.

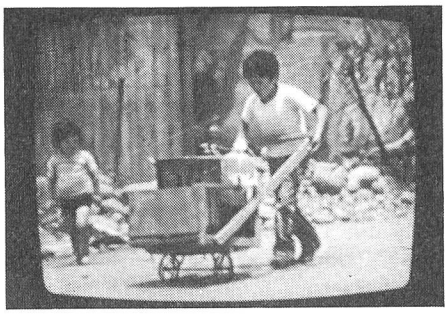
Heute gut, morgen besser

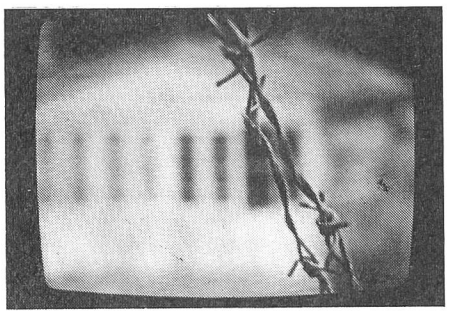
»Heute gut, morgen besser» lautet der neuste Regierungs-Slogan im Dezember 1983. Doch trotz angenehmem Sommerwetter und nahenden Weihnachten ist die Stimmung unter den Chilenen sehr gedrückt. So auch bei Don Pablo, der mit seiner Familie eine einfache Zelthütte in einer Landbesetzung am Rande Santiagos bewohnt. Wie ich in die Hütte trete, sitzt die ganze Familie vor dem alten schwarz/weiss Fernsehgerät und folgt gebannt einer Telenovela: Die schöne Cecilia liegt weinend auf einem Himmelsbett und verkündet dem tief bewegten chilenischen Fernsehpublikum ihren Liebeskummer - «Ich habe alles getan, um Ricardos Liebe zu erobern ...»
Während des künstlichen Aufschwungs in den ersten Jahren nach dem Putsch konnte sich Don Pablo einen Fernseh-











apparat auf Raten kaufen. Doch jetzt ist er schon beinahe zwei Jahre arbeitslos, und jeden Tag werden für ihn und seine sechsköpfige Familie die Existenzprobleme grösser. Wasser muss mit dem Eimer aus der 300 Meter entfernten Siedlung geholt werden. Dafür ist die ganze Landbesetzung mit Strom versorgt, den man illegal an den Masten des städtischen Versorgungsnetzes anzapft. Dank diesem Gratisstrom flimmert in vielen Hütten den ganzen Tag der Bildschirm: «Die einzige Zerstreuung, die wir noch haben.»
Unterdessen werden die «60 minutos» gesendet. Ein Bericht über einen grossen chilenischen Exportauftrag scheint den Optimismus der Regierung zu bestätigen. Man sieht das rege Treiben im Hafen von Valparaiso: «Grossauftrag für die nationale Exportwirtschaft. In diesen Tagen werden 40'000 Eierkartons auf die lange Reise nach Asien geschickt, wo eine grosse Nachfrage nach chilenischen Qualitätseiern entstanden ist.» Ein Interviewter betont den Stolz auf die nationalen Qualitätseier und vergisst auch nicht zu erwähnen, dass noch innerhalb der nächsten sechs Monate eine weitere Fracht mit Eiern nach Asien unterwegs sein werde.
Auf diesen Bericht folgen schöne Bilder von der Weizenernte. Von einem ertragsreichen Jahr ist die Rede. Aber da ereifert sich Don Pedro. Er erzählt mir von der grossen Dürre in Südchile. Sein Bruder, ein Kleinbauer, nagt am Hungertuch: «Davon wird nichts berichtet. Oder dann erlügen sie etwas von einem staatlichen Hilfsprogramm. Stellen Sie sich vor, laut Fernsehen gibt es auch keine Landbesetzungen. Doch wie Sie mit eigenen Augen sehen, leben hier beinahe 50'000 Personen. Am Anfang, vor drei Monaten, gab es kurze Berichte. Man sprach von 100 bis 150 Familien. Dann, nach zwei Wochen, zeigten sie Bewohner, die ihre Zelte wieder abbrachen und die Besetzung verliessen. Mit der Unterstützung der Regierung würden sie in die Provinzen umgesiedelt, wo es Häuser, Schulen und Spitäler gebe, hiess es. Einige sind auf diesen Schwindel reingefallen und haben sich mit Lastwagen wegtransportieren lassen, doch in den Provinzen fanden sie noch mehr Elend als hier. Laut Fernsehen aber war das staatliche Hilfsprogramm sehr erfolgreich und vermochte die Landbesetzungen zu beenden.»

Das Doppelleben der Shlomit Baytelman

In «Las ultimas noticias», der gemässigtsten der drei Tageszeitungen, die zum ultrakonservativen Monopolverlag «El Mercurio» gehören, stosse ich auf einen Artikel über die chilenischen Schauspieler: «Die Vertreter des Theaters in Chile liebäugeln weiterhin mit linken Allüren, und vor allem die Schauspielerinnen der Fernsehserien haben grosse Mühe sich zu entscheiden, ob sie nun Jane Fonda oder Vanessa Redgrave imitieren wollen», lautet die Einführung.
Vor allem Shlomit Baytelman, die durch Auftritte in vielen Fernsehserien in ganz Chile sehr populär wurde, ist in den letzten Monaten öfters durch «unangenehme» Äusserungen aufgefallen. Als ich mich mit ihr für ein Interview in Verbindung setze, zeigt sie sich sehr interessiert, und wir vereinbaren einen Termim. Am vereinbarten Tage erscheint Shlomit jedoch nicht. Stattdessen muss ich auf der Titelseite einer Zeitung lesen, dass über Nacht ein Bombenanschlag auf ihr Haus verübt wurde. Glücklicherweise entstand «nur» Sachschaden. Dank ihrer Bekanntheit konnte Shlomit veranlassen, dass alle Zeitungen über den Anschlag berichteten - allerdings ohne auf die Hintergründe einzugehen.
Ein paar Tage später kommt das Interview dann doch noch zustande:

Wie kommt es, dass Du im Fernsehen etwelchen verlogenen Kitsch machst, aber gleichzeitig öffentlich gegen die Diktatur auftrittst?

SHLOMIT: Das hängt mit der Geschichte von uns Schauspielern zusammen. Unser soziales und politisches Bewusstsein formte sich zur Zeit der Unidad Popular in den Schauspielschulen der Universität. Nach dem Putsch wurden viele von uns verhaftet oder sogar ermordet. Andere gingen ins Exil, und der Rest kaum auf schwarze Listen und konnte nicht mehr arbeiten. Bald mussten die Fernsehanstalten aber wieder auf uns zurückgreifen, weil es einfach keine andern Schauspieler gab. In den Fernsehanstalten gehörten wir zur Opposition und durften uns nicht äussern. Erst jetzt, wo sich über ganz Chile eine Protestwelle ergiesst, werden wir nach unserer Meinung gefragt.

Wieso merkt man im Fernsehprogramm nichts von Eurer Opposition?

SHLOMIT: Wir werden für bestimmte Rollen in fertigen Drehbüchern verpflichtet ohne jegliches Mitspracherecht. Wir alle haben schon Abänderungsvorschläge für unsere Texte gemacht und haben zu zeigen versucht, dass wir mit den Serien-Mädchen nicht einverstanden sind. Aber viel ist da nicht möglich. Unser Fernsehen ist eine Würstchenfabrik, in der Gefühle am Fliessband produziert werden. Die Massenproduktion ist anstrengend und auslaugend. Die meisten Szenen werden - ohne Proben! - nur einmal gedreht. Trotzdem versuchen wir das Beste aus unsern Rollen zu machen.

Gibt es noch immer schwarze Listen?

SHLOMIT: Natürlich. Potentiell sind wir Arbeitslose. Ich selber war lange auf einer solchen Liste, obwohl ich keine besondere politische Vergangenheit habe, da ich zur Zeit der Unidad Popular noch sehr jung war. Trotzdem hat man mich 1976 im Verlauf einer allgemeinen «Säuberungsaktion» zusammen mit vielen Kollegen auf die Strasse gestellt. Nur weil ich mich gewehrt habe und auch dank einiger Beziehungen konnte ich nach über zwei Jahren Arbeitslosigkeit wieder beim Fernsehen unterkommen. Es ist mir bewusst, dass ich heute zu den Privilegierten gehöre, denn viele ausgezeichnete Schauspieler finden keine Arbeit.

Gibt es für die Schauspieler keine anderen Möglichkeiten als beim Fernsehen zu arbeiten?

SHLOMIT: Wir machen alle noch Theater, aber unser Brot verdienen wir beim Fernsehen. Von der Arbeit am Theater kann man nicht leben. Das Volk hat nicht genug Geld, um die Eintrittspreise zu bezahlen, die zur Einspielung der Produktionskosten nötig wären, und staatliche Kulturförderung gibt es keine. Auch eine Spielfilmproduktion existiert nicht. Ich hatte das Glück, eine grössere Rolle in JULIO COMIENZA EN JULIO zu spielen, aber das war der einzige wichtige Film, der in den letzten zehn Jahren entstanden ist. Persönlich würde ich sehr gern in andern Spielfilmen mitarbeiten - auch ohne Entlöhnung -, doch es gibt überhaupt keine Projekte.

Fühlst Du Dich repräsentativ für die chilenischen Fernsehschauspieler?

SHLOMIT: Ich bin ein ganz typisches Produkt. Vielleicht bin ich temperamentvoller als andere und sage offener meine Meinung. Da ich momentan beim Fernsehkanal Universidad Catolica arbeite, besitze ich kleine Freiheiten, die ich bei der Television Nacional nicht hätte. Doch ich habe immer versucht meine Meinung zu sagen - besonders in letzter Zeit. Mir kommt entgegen, dass ich sehr bekannt und beliebt bin, da ich in vielen Fernsehserien die weibliche Hauptrolle gespielt habe. Meine Bekanntheit ist mein Schutz. Sie konnte aber eben auch nicht verhindern, dass die Bomben in mein Haus gelegt wurden. Wir dürfen jedoch keine Ratten mehr sein. Gerade jetzt, wo es eine gewisse Öffnung gibt, müssen wir Position beziehen.
Am ersten bewilligten Protesttag bin ich als Ansagerin aufgetreten, was für mich

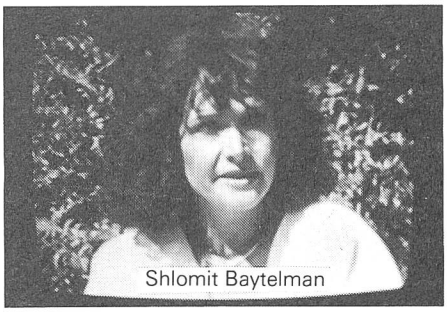
sehr wichtig war. Natürlich zieht jedes Engagement auch Konsequenzen und Angst nach sich. Doch ich empfinde es als grosses Privileg, dass ich überhaupt meine Meinung einem grossen Publikum gegenüber äussern kann.

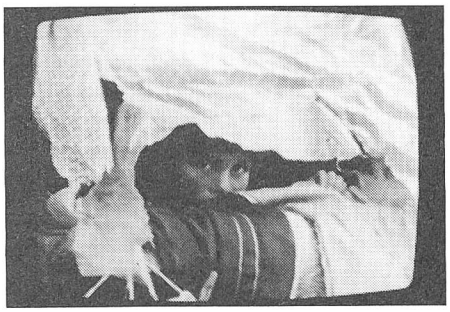
Welche Filme müssen gedreht werden, sobald in Chile die Demokratie wiederhergestellt ist?

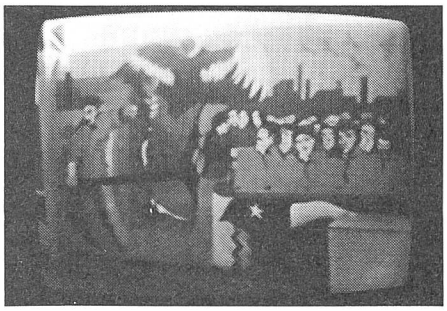
SHLOMIT: Filme, die unsere Kultur zeigen: Die Freuden und Leiden der Chilenen, unsere Tradition, unsere Geschichte; aber natürlich muss auch gezeigt werden, was unser Volk unter der Diktatur zu erleiden hatte.

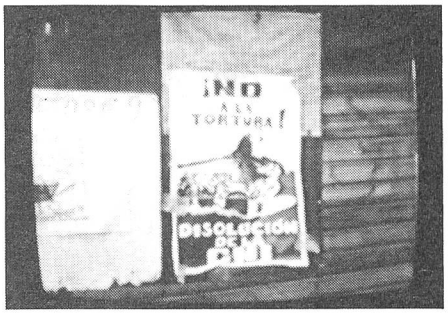
No Olvidar

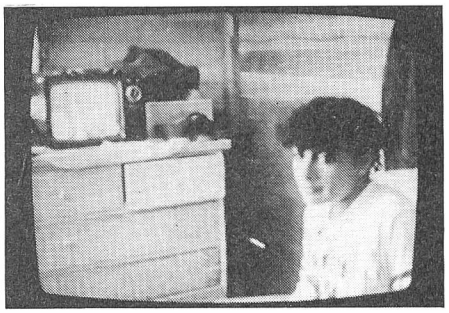
Um wenigstens den Anschein eines bedeutenden chilenischen Filmschaffens aufrechtzuerhalten, werden die wenigen mit Regierungszustimmung gedrehten Filme von den Medien mit enthusiastischem Lob überschüttet. 1982 realisierte ein Generalssohn, der gerade ein Filmstudium in England abgeschlossen hatte, den Dokumentarfilm LA TIERRA EN QUE VIVIMOS (»Die Erde, die wir bewohnen»). Dieser mehrteilige Bericht über verschiedene chilenische Regionen wurde jeweils am Sonntagabend von der Television Nacional ausgestrahlt. Gewürzt mit einer Prise Abenteuerstimmung wurden die Naturschönheiten Chiles vorgestellt und die Botschaft übermittelt: *Chilene, Dein Land ist das schönste - und das Militär beschützt es!*
Nach Abschluss der Sendereihe wurde der Film in den «60 minutos» noch einmal ausführlich gewürdigt: «Chile ist stolz, wieder eine Dokumentarfilmproduktion von internationaler Bedeutung zu haben.» Auch EL ULTIMO GRUMETE (Der letzte Schiffsjunge), ein belangloses Seemannsdrama, wird von den Medien mit überschwenglichen Worten angekündigt.
Aus Spanien können die chilenischen Massenmedien sogar einen echten Triumph vermelden: Chilenischer Film am Festival von Bilbao mit dem ersten Preis ausgezeichnet! Der Filmtitel wird jedoch verschwiegen, denn beim preisgekrönten Film handelt es sich um den dreissigminütigen Dokumentarfilm NO OLVIDAR (NICHT VERGESSEN), der die Geschichte der Familie Maureira behandelt: Fünf Jahre nachdem Vater Maureira und seine ältesten Söhne von der Polizei verhaftet wurden, werden ihre grausam verstümmelten Leichen in den Hochöfen von Lonquén gefunden.
»Am Anfang hatten wir gar nicht die Absicht, einen Film für die Öffentlichkeit zu realisieren», sagt Ignacio Aguero, der Regisseur von NO OLVIDAR. «Wir wollten einfach festhalten, wie die Hinterbliebenen der Familie Maureira jeden Sonntag zu den Hochöfen von Lonquén pilgerte - dorthin also, wo die Kadaver gefunden worden waren. Ich spürte, dass diese Frau und ihre Kinder gegen die allgemeine Strömung des Landes schritten. Ich wollte das Bild dieser Familie und der Hochöfen festhalten, um der Gewohnheit entgegenzuwirken, solche Ereignisse zu vergessen und die Verbrecher straffrei zu lassen.
Zwei Monate später liess die Regierung die Hochöfen sprengen. Dieser Vorfall motivierte mich, einen Film zu machen, der von allen Leuten gesehen werden kann. Im Dezember begannen wir mit den Dreharbeiten, und im Juni 1982 war NO OLVIDAR vorführbereit.»
Um seinen Film überhaupt in Angriff nehmen zu können, brauchte Aguero zuerst finanzielle Unterstützung, die er nur im Ausland finden konnte. Das nötige Geld erhielt er schliesslich aus der Schweiz, von der AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes) und den evangelischen Kirchen.
Mit der Überwindung der finanziellen Probleme war die Realisation des Films aber noch lange nicht gesichert: Jetzt begann der Kampf gegen die Repression und die Zensur. Das belichtete Material wurde in die Schweiz geschmuggelt, wo NO OLVIDAR geschnitten wurde.
Zur Auswertung seines Films in Chile meint Ignacio Aguero: «Lange Zeit habe ich meinen Film aus Angst vor Repressalien verschwiegen. Dann begann die grosse nationale Protestbewegung, und wir fanden es wichtig, den Film an die Öffentlichkeit zu bringen. Vor einem Monat haben wir den Film auch den Zensurbehörden vorgelegt, doch bis jetzt noch keine Antwort erhalten. Ich glaube, die Militärs wollen verhindern, dass der Film bekannt wird; sie lassen uns auf eine endgültige Antwort warten, weil es bei einem Aufführungsverbot viele Proteste gäbe und man wieder von Lonquén reden würde, was natürlich nicht im Interesse der Regierung liegt.
Ich bin sehr zufrieden, dass es mir gelang, mit Durchhaltewillen diesen Film zu realisieren. Es wäre leichter gewesen, das Projekt wegen Geldmangels oder aus Angst aufzugeben. NO OLVIDAR ist ein ehrlicher Film: Er vertritt keine finanziellen Interessen, aber er enthält eine grosse Wut gegen all die Ungerechtigkeiten, die es in Chile gibt. In den vergangenen zehn Jahren, in denen ich vor allem in der Werbung arbeiten musste, hat es mich immer am meisten beschäftigt, die vertuschte Brutalität ans Licht zu bringen. Normal sind die Werbebotschaften, normal ist es, wenn man tötet und vergisst ... gegen dieses Verhalten wurde mein Film gemacht.»

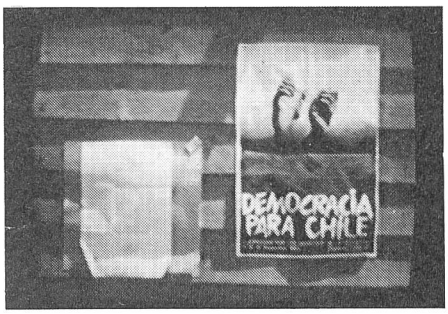

Shlomit Baytelman











Wolfram Knorr

Kino ist wieder spannend geworden

Der Star des Films ist eine Theatertruppe: Das Ensemble des «Théâtre du Campagnol», eine Gruppe von exzellenten pantomimischen Tänzern, jeder einzelne ein komödiantisches Unikum, zusammen ein Querschnitt national geprägter Prototypen, die in einem biederen französischen Tanzpalast Anschluss suchen. Stilisierte Figuren im Wandel der Zeiten, von 1936 bis 1983. Kein gesprochenes Wort, kein Blick über den Tanzsaal hinaus - und doch ist das Draussen immer mit drin. Der Film beschränkt sich - zwei Stunden lang - aufs Posieren, Aneinandervorbeischauen, Abtaxieren, Walzen und Balzen. Und dennoch entstehen in diesen gestischen und mimischen Skizzen ganze Charaktere. Der Film heisst LE BAL, wurde von Ettore Scola inszeniert und war nicht nur der grosse Erfolg auf den diesjährigen Berliner Filmfestspielen, sondern findet auch höchstes Lob bei Kritik und Publikum.

STAR 80 heisst unverblümt der neue Film von Bob Fosse. Er erzählt die Lebens- und Leidensgeschichte eines berühmten Fotomodells, das am 14. August 1980 von ihrem eifersüchtigen Ehemann erschossen wurde. Ein gelecktes, rasant in Szene gesetztes Werk, das nicht die falschen Hoffnungen amerikanischer Lebensbilder analysiert, sondern betörend illuminiert. Dennoch bleibt eine erhebliche Portion Faszination: durch die schauspielerische Leistung des männlichen Helden, eines Widerlings von einmaligem Zuschnitt.

TERMS OF ENDEARMENT heisst ein anderer amerikanischer Film, der die Oscar-Nominationen anzieht wie das Licht die Motten; und das, obwohl er über eine Familienschmonzette der TV-Seifenoper nicht hinauskommt. Auch hier sind es die Stars, die den Film weit über das Niveau der Geschichte hinausheben: Shirley MacLaine spielt eine aufgetakelte Schateke und Debra Winger ihre brünstig-gurrende Tochter.

»Sir», ein abgetakelter Shakespeare-Mime, der mit einer Rentner-Truppe durch die englische Provinz tingelt, ist schon ein bisschen senil, und ab und zu dreht sein Gehirn durch wie ein Rad im Schlamm; dann kanzelt er wild brabbelnd seine Kollegen ab, verfällt in neurotische Raserei oder in tiefe Depression. Es geht um die zweihundertsiebenundzwanzigste Aufführung von «King Lear», die er nicht mehr durchzustehen glaubt - aber Norman, sein Garderobier und Maskenbildner, möbelt ihn mit allen Tricks wieder auf. THE DRESSER, von Peter Yates, nach dem erfolgreichen Bühnenstück von Ronald Harwood, mag gehobenes Boulevard sein, durch die beiden Darsteller Albert Finney als «Sir» und Tom Courtenay als Norman wird der Film zum aufregenden Erlebnis: Sein und Schein, Authentizität und Unaufrichtigkeit in unserer Gesellschaft, das sind hier die Fragen.

Eine junge Frau namens Karen Silkwood, die als Laborantin in einer amerikanischen Plutoniumaufbereitungsanlage arbeitet, wird Zeugin von Schlampigkeiten mit den Sicherheitsbestimmungen und im Umgang mit den hoch radioaktiven Brennstäben. Sie wird in der Gewerkschaft aktiv und versucht Beweismaterial aus dem Werk zu schmuggeln. Auf dem Weg zu einem Geheimtreff mit einem Journalisten verunglückt sie tödlich. Unfall oder Mord? Mike Nichols' neuer Film SILKWOOD beantwortet die Frage nicht, sondern schildert das Arbeiterleben der «Jeanne d'Arc des Atomzeitalters». Kein vordergründig politischer Film, sondern einer, der über die Figur der Karen Silkwood - meisterlich gespielt von Meryl Streep - politische Brisanz erhält.

Als habe sich die vielbeschworene «Wende» zurück zu den sicheren Werten auch auf der Filmszene vollzogen: wohin man blickt, was auch immer als bedeutend gerühmt wird, ist neuerdings nicht mehr mit cineastischen Kriterien zu bewerten, sondern einzig und allein nach den schauspielerischen Leistungen. Ob in Carlos Sauras spektakulärem CARMEN-Film eine Tanztruppe Virtuoses leistet, in Scolas LE BAL eine Pantomimen-Gruppe ganze Zeitepochen entstehen lässt oder der wiedererwachte englische Film Bühnenstücke verfilmt - man geht offenbar wieder auf Nummer Sicher, verzichtet auf die abenteuerliche Expedition in neue Bilderwelten und bleibt auf dem sicheren Boden des Altbewährten.

Steckt hinter diesem auffälligen Trend, der auch hierzulande zu beobachten ist, Resignation oder Einsicht? Lange genug hat der sogenannte «Kunstfilm» den Zuschauer schlicht ignoriert, Identifikationsangebote für eine böse Sache gehalten und auf abgeklärte Distanz gepocht. Filme sollten *»gelesen»* werden (obwohl sich Bücher dafür nach wie vor viel besser eignen), und höchstens bestimmte Bildfolgen durften den Zuschauer in «Stimmung versetzen», aber auf keinen Fall eine schauspielerische Leistung.

Die neuen Schauspielerfilme mögen vom cineastischen Standpunkt nichts Neues bringen, aber vom emotionalen und menschlichen Konfliktreichtum und den schauspielerischen Leistungen bringen sie eine ganze Menge. Das Kino ist wieder spannend geworden.

THE END

Demnächst in den Basler Studiokinos:

CAMERA

Claraplatz/Rebgasse 1, Basel

La Règle du jeu
Die Spielregel

Regie und Drehbuch: Jean Renoir, Frankreich 1939
Kamera: Jean Bachelet

Darsteller: Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain, Jean Renoir, Julien Carette, Gaston Modot, Paulette Dubost

Einige der grössten Kassiker der Filmgeschichte gehören auch zu ihren grössten Skandalen und Zensurfällen. So *La Règle du jeu:* Renoirs Film war 1939 wahrscheinlich zu prophetisch, jedenfalls kam er bei vielen Kritikern und beim breiten Publikum ganz schlecht an, wurde daraufhin mehrfach gekürzt, bis ihn schliesslich die Zensur verbot. Erst 1965, nachdem die Originalfassung rekonstruiert worden war, konnte er endlich seinen Siegeszug in den Kinos antreten.

In Basel war dieses Hauptwerk Renoirs lang nicht mehr im Kino zu sehen; ob die vollständige Fassung überhaupt je aufgeführt wurde, erscheint fraglich. Jetzt jedenfalls ist dieses Meisterwerk in seiner integralen Fassung zu sehen!

ATELIER KINO

Theater-Passage, Basel

Erendira
Die unglaubliche und traurige Geschichte der einfältigen Erendira und ihrer herzlosen Grossmutter

Regie: Ruy Guerra, Mexiko/Frankreich 1982/83
Drehbuch: Gabriel Garcia Marquez
Kamera: Denys Clerval

Darsteller: Irene Papas, Claudia Ohana, Michael Lonsdale, Oliver Wehe, Rufus, Blanca Guerra, Pierre Vaneck

Erendira ist von Garcia Marquez-Kennern als die bisher überzeugendste filmische Umsetzung der literarischen Bildwelt des Nobelpreis-Trägers gepriesen worden. Ein Grund für das Gelingen dürfte vor allem darin liegen, dass *Erendira* keine «Literatur-Verfilmung» ist, sondern von Garcia Marquez als Originalfilmstoff konzipiert wurde.

Nach dem Bestseller von Michael Ende

DIE UNENDLICHE GESCHICHTE

Die aufwendigste Fantasy-Film-Produktion 1984

Zurzeit in den Kinos in

Zürich, Basel, Bern, Luzern, St. Gallen, Winterthur, Wetzikon, Thun, Zug, Aarau, Baden, Biel.

Soundtrack on wea-Records, Musik: Klaus Doldinger

rialto film