Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 136

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

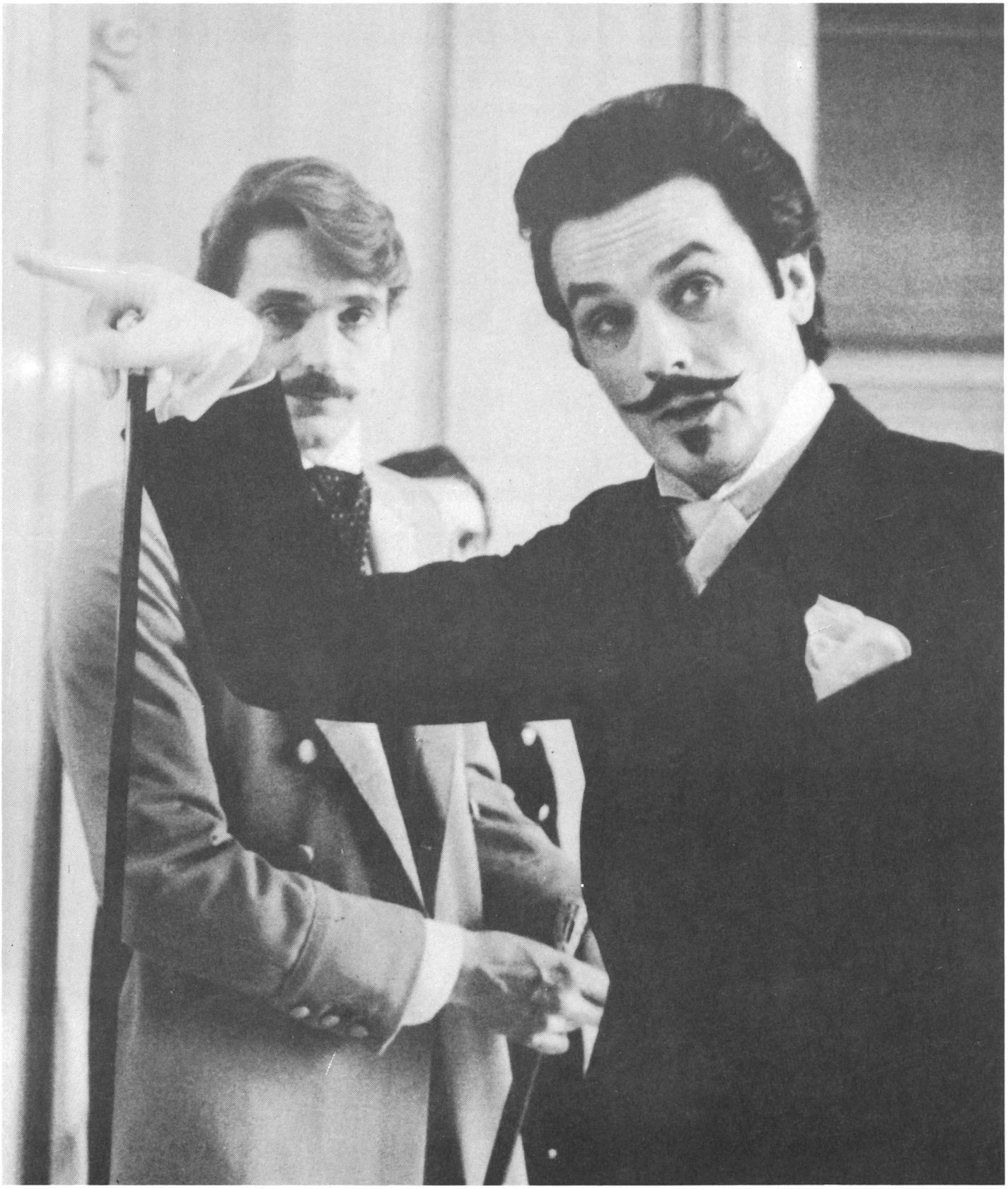
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 01.08.2025

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

Heft Nummer 136

«Das Ambiente eines Filmfestivals könnte nicht reizvoller sein».
Frankfurter Rundschau, Frankfurt

«Filmfestspiele wie man sie sich wünscht».
Der Bund, Bern

«Fulminanter Auftakt ... eine Reihe qualitativ hochstehender Werke».
Neue Zürcher Zeitung, Zürich

«Locarno blüht, von Krise keine Rede».
Stuttgarter Nachrichten, Stuttgart

37. festival internazionale del film Locarno 10-19 agosto 1984

Casella postale, CH-6600 Locarno
Telefono: 093 / 31 02 32
Telex: 846147

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Im Juli und August grosses Sommerprogramm mit drei Schwerpunkten:
Ferienreisen für Daheimgebliebene - Grosse Namen der Filmkunst - Sommerliche Unterhaltung

Ankur (Der Sämling) Erstaufführung
von Shyam Benegal, Indien 1974

Persona Réédition
von Ingmar Bergman, Schweden 1966
mit Liv Ullman, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand

At (Pferd, mein Pferd) Erstaufführung
von Ali Özgentürk, Türkei 1982

Cet obscur objet du désir
von Luis Buñuel, Frankreich 1978
mit Carole Bouquet, Angela Molina, Fernando Rey

und ab Mitte August: sieben Filme von **Wim Wenders**!

Doro no kawa (Muddy River) Erstaufführung
von Kohei Oguri, Japan 1981

No Nukes Erstaufführung
von Julian Schlossberg, Barbara Kopple u.a., USA 1980
mit Bruce Springsteen, David Crosby, Jackson Browne

What's up, Tiger Lily Erstaufführung
von Woody Allen, USA 1966

Divorzio all'italiana Réédition
von Pietro Germi, Italien 1961
mit Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli

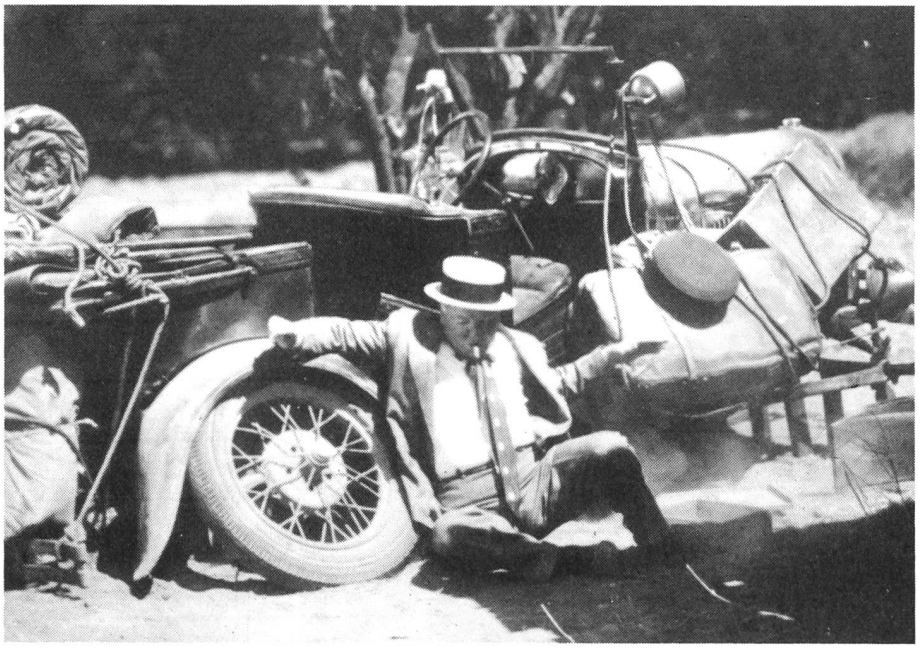
und im Herbst: Andrej Tarkowskijs **"Nostalghia"**!

CAMERA
Claraplatz

ATELIER KINO
Theaterplatz

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

Begabung!



IT'S A GIFT mit W. C. Fields

LOCARNO

10. bis 19. August 1984
Filmfestival
(37. festival internazionale del film Locarno)
Das Abendprogramm im unvergleichlichen Freiluftkino auf der Piazza Grande - wenn das Wetter mitspielt - umfasst einige Perlen der diesjährigen internationalen Filmproduktion. Etwa in schweizerischer Erstaufführung den Gewinner der Goldenen Palme von Cannes **PARIS, TEXAS von Wim Wenders** sowie als weitere Preisträger von Cannes: UNDER THE VOLCANO von John Huston, NAPLO, von Martha Meszaros und LOS SANTOS INOCENTES von Mario Camus; dann den Gewinner des Goldenen Bären von Berlin, LOVE STREAMS von John Cassavetes, und als Welturaufführung das neuste Werk des Schweizer Cineasten Daniel Schmid, IL BACIO DI TOSCA.
Im Wettbewerb um den «Pardo» stehen fünfzehn Filme, worunter sich vier Weltpremieren sowie die langerwarteten Uraufführungen der neuen Filme von Bela Tarr (Ungarn) und Alain Klarer (Schweiz) befinden.
In einem Spezialprogramm wird - neben *Carte blanche an Bernardo Bertolucci* und einer *Retrospektive italienischer Lux-Filme* - auch der Start zur schweizerischen Wiederaufführung einiger Meisterwerke von **Alfred Hitchcock** erfolgen, nämlich der Filme TROUBLE WITH HARRY, VERTIGO, THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, REAR WINDOW und ROPE. (filmbulletin wird in seiner nächsten Nummer angemessen mit einem Themenschwerpunkt auf dieses Ereignis eingehen.)
Kurz: *Ein Besuch des diesjährigen Festivals dürfte sich für jeden Filmfreund lohnen.*

FILMPODIUM-KINO

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt in seinem Sommerprogramm Juli/August vor allem vierzehn **Piraten- und Seefahrerfilme** der 30er, 40er und 50er Jahre. Etwa: AGAINST ALL FLAGS, THE SEA HAWK, CAPTAIN BLOOD und CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER mit Errol Flynn, THE SEA WOLF mit Edward G. Robinson.
Ferner unter dem Titel **L'age d'Or du Cinéma Français** französische Klassiker unter anderem von Renoir, Feyder, Carnet, Clair, Vigo, Duvivier, Gremillon, Gance und Pagnol. Es fällt schwer, etwas hervorzuheben: ZERO DE CONDUITE und L'ATALANTE von Jean Vigo sollte unbedingt entdecken, wer sie noch nicht kennt.
Unser Tip: LE SCHPOUNTZ (1938) von Marcel Pagnol mit Fernandel! Wer möchte nicht gern zum Film? Fernandel jedenfalls, der in einem südfranzösischen Kaff vorwiegend vor sich herdöst, bis eine Filmequipe für Aussenaufnahmen über den stillen Ort hereinbricht, möchte plötzlich unbedingt und bedingungslos zum Film. Sein Wunsch ist so heftig, und der Kerl ist so naiv, dass er überhaupt nicht bemerkt, wie die Filmleute sich über ihn lustig machen. In Paris, wo er sich hartnäckig von Studio zu Studio treibt, folgt allerdings die Ernüchterung - und dann der Dreh im Plot: der Kerl ist wirklich so komisch, dass ein grosser Film-Star aus ihm wird.

Filmmarathon 6.-8.Juli. mit klassischen und raren Horror-Filmen. (Die Abonnenten von filmbulletin haben ein detailliertes Programm zugestellt erhalten.)
Auf der neuen «Programmschiene» *Repertoir* laufen im Sommerprogramm je zwei Filme von John Huston, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman und Roman Polanski.

WINTERTHUR

Das **Filmfoyer Winterthur** zeigt jeweils dienstags um 19 h im Kinocenter Talgarten:
17.7. MANDABI (DIE POSTANWEISUNG) von Ousmane Sembene, Senegal
24.7. ANTONIO DAS MORTES von Glauber Rocha, Brasilien
28.7. EL ARD (DIE ERDE) von Youssef Chahine, Ägypten
7. 8. AKALER SANDHANE (SPUREN EINER HUNGERSNOT) von Mrinal Sen, Indien

BERN

Nicht nur in Solothurn, dem Mekka des Schweizer Films, sondern auch in Bern wird Ende Jahr das Neuste vom schweizerischen Filmschaffen zu sehen sein, denn im November findet - bereits zum dritten Mal - das **Berner Filmfest** statt, das vom Verein *film - aktiv bern* organisiert wird. «Ohne Druck und Stress» will man es den Filmern ermöglichen, ihr neustes Werk vorzustellen und mit einem filmbegeisterten Publikum zu diskutieren. (Infos: film - aktiv bern / Postfach 1442 / 3001 Bern)

BERLIN

Das *Arsenal* zeigt im Juli eine Reihe von Filmen unter dem Thema *Opernfilme-Filmoper*, die sich um Jacques Demys UNE CHAMBRE EN VILLE konzentrieren. Einen weiteren Schwerpunkt im Programm bilden Filme mit *Emil Jannings*.
Das *Kino Babylon* zeigt im Juli eine kleine *Akira-Kurosawa-Retrospektive*.

FESTIVALS

Internationales Unterwasser-Film-Festival, 13.+14.Oktober 1984 im Kongresshaus in Luzern.
Prominente Persönlichkeiten, Unterwasser-Filmemacher aus verschiedenen Kontinenten, treffen sich im Herbst 84 in Luzern. Das UW-Film-Festival verspricht nicht nur mit grossen Namen wie Krov Menuhin (Frankreich), Ron und Valerie Taylor (Australien), Hans Hass u.a., sondern auch mit Themen über Gewässerschutz von Seen und Meeren, mit Dokumentationen und Perspektiven in wissenschaftlichen Filmen ein *einmaliges Ereignis* zu werden.
Bisher wurden über sechzig Filme aus neun Ländern provisorisch angemeldet. Die Organisatoren haben aus dem reichen Angebot nur preisgekrönte Werke ausgesucht. Reizvolle Kuriosität im Nebenprogramm: Seltene Filmbeispiele aus den Anfängen der inzwischen *siebzigjährigen Geschichte der Unter-Wasser-Filmerei*.
Nähere Auskünfte: Film Festival 84 / Postfach 196 / CH-8029 Zürich / ☎ 01 69 38 41

Die 3. **Europäische Umwelt Film Biennale** steht unter dem Thema *Industrie und Umwelt* und wird im Frühjahr 1985 in Dortmund, BRD, mit 16mm, 35mm und Video-Filmen (die nach 1981 fertiggestellt wurden) durchgeführt werden. Sekretariat: 55, rue de Varenne / F-75341 Paris cedex 7

Festival International du Film de Comédie, Vevey Die vierte Auflage dieses kleinen, aber feinen Festivals wird vom 20.-26. August 1984 stattfinden und im Wettbewerb Spielfilme aus acht Ländern (Ägypten, Jugoslawien, Dänemark u.a.) zur Vorführung bringen.
Eine *Retrospektive Woody Allen* sowie eine *Hommage à Jacques Tati (1908-1982)* werden das Programm abrunden.
Sekretariat: Place de la Gare 5 / CH-1800 Vevey

Impressum

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, Keyston Press, Monopole Pathé, Unartisco SA, Rialto Film, Inter Film Team, Cactus Film, Filmcooperative, Zürich; Citel Films, Genf; Europa Film, Locarno; Impérial Film, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Road Movie Filmproduktion, Berlin; 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

An einer redaktionellen Routine-Besprechung während der Berliner Filmfestspiele im Februar war unter anderem auch von längerfristigen Plänen die Rede. Unser Berliner Mitarbeiter Norbert Grob machte den Vorschlag, doch auch ein «Werk-Portrait» des deutschen Filmemachers Wim Wenders ins Auge zu fassen. Dagegen war natürlich nichts einzuwenden, weil eine Annäherung an das Werk eines so ausgewiesenen und bedeutenden Regisseurs wie Wenders jederzeit das Thema für eines unserer Hefte abgeben kann. Allerdings war damals schon klar: ohne Beitrag zum abgedrehten, aber noch in Arbeit befindlichen neuen Spielfilm PARIS, TEXAS, dessen Premiere am Filmfestival von Cannes zu erwarten war, sollte der Beitrag nicht erscheinen.

Norbert Grob lieferte sein Wenders-Essay und bemühte sich in der Folge, den Film noch vor Cannes am Schneidetisch zu sehen sowie mit Wim Wenders über PARIS, TEXAS ein Gespräch zu führen. Die Arbeiten am Film aber zogen sich hin; Wenders hatte - begreiflicherweise - dringlichere «Sorgen», als seinen Film vorzeitig unserem Mitarbeiter zu zeigen, und das Gespräch mit Wenders sollte selbstverständlich auch auf diese neuste Arbeit Bezug nehmen.

Sollten wir nun ein anderes Thema für unsere Juni/Juli-Nummer vorziehen oder auf Wenders «setzen»? Sollten wir versuchen, an ein Gespräch mit Wenders in Cannes «heranzukommen» und dabei die wahrscheinliche Verzögerung der Auslieferung in Kauf nehmen?

Das vorliegende Heft zeigt Ihnen, welche Entscheidung wir damals trafen - und wir hatten damit das erhoffte, wenn auch nicht eigentlich erwartete Glück: die Jury von Cannes tat uns (und Wim Wenders) den Gefallen, ihren grossen Preis, die Goldene Palme, an Wenders zu verleihen für PARIS, TEXAS.

Wolfram Knorr und Marcel Boucard hatten ein Wenders-Interview schon im Kasten für uns; jetzt galt es nur noch, den Mitarbeiter zu finden, der PARIS, TEXAS besprechen würde, damit die Nummer das Erscheinungsbild bekommen würde, welches wir uns in Berlin ausgedacht hatten. Dann aber schienen alle Stricke zu reissen: eine Spezialvorführung des Films kam nicht rechtzeitig zustande, und der Punkt zur Umkehr war bereits überschritten. Glücklicherweise war Weltwoche-Mitarbeiter und Filmbulletin-Kolumnist Wolfram Knorr dann schliesslich doch noch bereit, für uns die Ärmel hochzukrempeln.

Die erste öffentliche Vorführung von PARIS, TEXAS in der Schweiz soll am Internationalen Filmfestival von Locarno erfolgen. Anschliessend wird der Film in unsere Kinos gelangen. Bleibt eigentlich nur zu hoffen, dass da oder dort diese Gelegenheit zur Wiederaufführung weiterer Wenders-Filme wahrgenommen wird.

Walt R.Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **2/84**
26. Jahrgang Heft Nummer 136 / Juni, Juli 1984

Film, Kino für Leser 7
Leserfilmbulletin 8

Filmkunst

NOSTALGHIA von Andrej Tarkowskij 9

Licht ans andere Ufer!

Zum Werk von Wim Wenders

Signale aus der Einsamkeit 15
PARIS, TEXAS von Wim Wenders 16
Gespräch mit Wim Wenders 19
Wim Wenders und seine Filme 24
Kleine Filmografie 31

filmbulletin

UN AMOUR DE SWANN von Volker Schlöndorff 32
IL PRATO von Paolo und Vittorio Taviani 34
NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO von H.Olivera 36
LIANNA von John Sayles 37

Film: Fenster zur Welt

NATURENS HÄMND von Stefan Jarl 38
Gespräch mit Stefan Jarl 40

filmbulletin Kolumne
Von Wolfram Knorr 42

Titelbild: Alain Delon und Jeremy Irons in UN AMOUR DE SWANN
letzte Umschlagseite:
Yella Rottländer in ALICE IN DEN STÄDTEN
Heftmitte: Nastassja Kinski in PARIS, TEXAS

Film-Werbung im Kino
durch die erfahrenen
Spezialisten der

CENTRAL-FILM CEFI AG SA

Weinbergstr. 11, 8023 Zürich, Tel. 01/251 99 85

- Flexible Disposition
  lokal
  regional
  national
- Spitzenreichweiten bei den
  15-34jährigen
- Erwartungsvolles Publikum
  im verdunkelten Saal

—ZELLULOID—
FILMZEITSCHRIFT

Aufsätze. Berichte. Kritiken.
Interviews. Bilder. Rezensionen.

Nr. 16/17: Ethnographischer Film. Chronische Heimatlosigkeit. Das Glück liegt anderswo. Jean Rouch – Interview und Notizen. „Das Gespenst". „Diva". „The Outsiders". u.a.m.

Nr. 18: Über Alexander Kluge. „Die Macht der Gefühle". Madonnen im Jammertal. Kofferträgerinnen. Kluge Rache. Kluge – Adorno. „Zelig". „Pauline am Strand". Der Autorenfilm am Ende seiner Theorie? u.a.m.

Nr. 19: Die Geschmacksavantgarde kommt ins Gerede. Aufsätze über die Intellektuellen und die Trivialität. „Die flambierte Frau". Zur Situation der kleinen Filmverleihe. u.a.m.

DIE DINGE SEHEN WIE SIE SIND

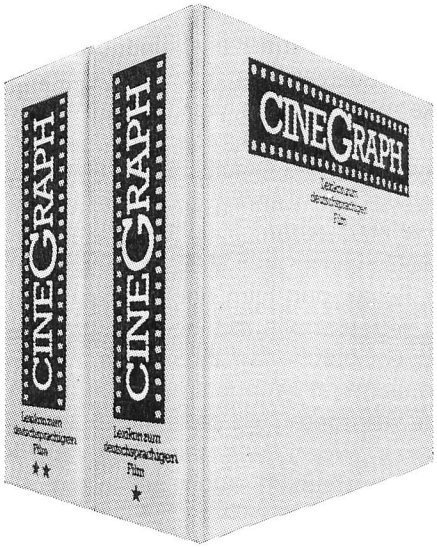
ZELLULOID kostet einzeln drei Mark und fünfzig Pfennige. Für ein Abonnement über vier Hefte mit zusammen über 250 Seiten zahlen Sie frei Haus nur 12,– DM/sfr.

Bezug: Sülzburgstr. 179, D-5000 Köln 41

—ZELLULOID—

Das Lexikon zum deutschsprachigen Film

CINEGRAPH



Wir liefern aus:

CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Herausgegeben von
Hans-Michael Bock

Redaktion:
Frank Arnold, Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning;
Gerke Dunkhase, Danielle Krüger, Barbara Nix Lübbert, Corinna Müller, Herdis Pabst.

Loseblattwerk (1. Lieferung)
812 Seiten, DM 118,––
Subskriptionspreis bis 31.12.1984 DM 88,––
jeweils mit zwei Ordnern
ISBN 3-88377-173-2

Die 2. Lieferung erscheint nach Ablauf der Subskriptionsfrist Anfang 1985.

Dieses Werk berücksichtigt das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ebenso wie das in Österreich und in der Schweiz; berücksichtigt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

CINEGRAPH ist gleichermaßen Nachschlagewerk, aktuelles Handbuch und wissenschaftliches Kompendium, dessen Loseblattform gerade in den detaillierten Filmografien die laufende Berücksichtigung der neuesten Filmproduktion und der filmhistorischen Forschung ermöglicht.

CINEGRAPH bietet neben sorgfältig recherchierten Daten und Fakten zum deutschsprachigen Film zahlreiche Essays, die oft kontrovers – zur Auseinandersetzung mit dem Film in Vergangenheit und Gegenwart anregen.

edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a
8000 München 80

edition text + kritik

Hans M. Eichenlaub
Carlos Saura, ein Filmbuch
Reihe Medien im Dreisam-Verlag

»Lange Zeit war Carlos Saura fast nur den Cineasten bekannt. Dann kam CARMEN, und plötzlich wollten viele mehr über den spanischen Regisseur und Freund von Bunuel wissen», heisst es auf dem Umschlagtext des Bandes, der gerade noch rechtzeitig im Nachhall des CARMEN-Erfolges lanciert wird und in den beiden ersten von neun Kapiteln auf diesen Erfolgsfilm eingeht. Das erste Kapitel «Carmen» beschränkt sich allerdings auf ein paar knappe Anmerkungen, die ganze drei Seiten ausmachen, und das zweite, «Der Traum vom totalen Kino», bringt ein Interview mit Carlos Saura «über Carmen», das gerade fünf weitere Seiten umfasst. Es macht ganz den Eindruck, als seien diese Kapitel dem Buch, dessen Schwerpunkt eindeutig auf der eingehenden Besprechung aller Filme von Carlos Saura (rund hundert Seiten) liegt, nachgeschoben worden, um vom Carmen-Boom mitzuprofitieren. Wenn das dem Buch und dem Interesse an Saura hilft, soll nichts dagegen eingewendet werden. Auf die Rechnung kommen wird allerdings nur jener Leser, der bereit ist, sich über den Erfolgsfilm hinaus, auf «den fast hasenartig in alle möglichen Richtungen Haken schlagenden» spanischen Regisseur und dessen recht eigenwilliges, vielgestaltiges Werk einzulassen.
Nach der Darstellung des Oeuvres in Einzelbesprechungen der achtzehn Filme - die meist mit einer genauen Inhaltsbeschreibung anheben und nach einer knappen Interpretation mit ein paar Bemerkungen zu ihrer Rezeption schliessen - und zwei Projekte folgen zwei weitere Interviews, «Erinnerung und Imagination» und «Film ist ein Teil meines Lebens», die Hans M. Eichenlaub - der sich seit Jahren gründlich mit dem Schaffen des Spaniers auseinandersetzt - bereits 1978 bzw. 1981 mit Carlos Saura machte. Das Kapitel «Stichworte» bringt den Ansatz einer Gesamtschau auf Saura und dessen Werk, das im Kapitel «Film und Zensur in Spanien» in seinem Umfeld, von dem es entscheidend mitgeprägt wurde, situiert wird, was ganz wesentlich zum tieferen Verständnis einzelner Filme Sauras beitragen könnte.
Eine genaue und umfassende Filmografie sowie ein recht ausführliches Literaturverzeichnis darf man bei einer seriösen Regisseur-Monografie wohl als selbstverständlich voraussetzen. Das sauber gestaltete und zweckmässig mit etwa achtzig Bildern illustrierte Paperback dürfte im Buchhandel für etwa 30 DM/Fr. (Richtpreis) zu erwerben sein. Saura-Fans sei dies empfohlen.

John Walter Skinner
Who's Who On The Screen
Madeleine Productions Worthing, Sussex
Der grossformatige Band - «For all film buffs, everywhere ...» - skizziert auf 130 Seiten die Laufbahn von 830 Filmschauspielern und Filmschauspielerinnen - von Joss Ackland bis Anthony Zerbe -, die je mit einem Bild vorgestellt werden. Die Filmografien sind zwar unvollständig, dafür hat Skinner, der das Buch praktisch im Alleingang realisierte, auch wichtige Theaterproduktionen, TV-Filme oder Serien aufgenommen und verweist regelmässig auf Bücher, die weitere Einzelheiten berichten. Eine Spezialität von John W. Skinner, der selber Schauspieler und Herausgeber der Zeitschrift «International Film Collector» ist, sind die angeführten Einzelheiten aus dem Familienleben der Filmstars (»often with exact dates - something of an obsession to the author!»). Für *Ursula Andress* etwa sind folgende Angaben zu finden: Geboren am 19.3.1936 in Bern. Deutsche Eltern Anna & Rolf (Diplomat) Andress. Ursula hat vier Schwestern und einen Bruder. Heiratet Darsteller/Regisseur John Derek 1957 (geschieden 1966). Ein Sohn, Dmitri Alexandre Hamlin, geboren 19.5.1980; Vater Darsteller Harry Hamlin. Und bei Hamlin sind dann etwa die Filme: MOVIE, MOVIE, CLASH OF THE TITANS, KING OF THE MOUNTAIN, MAKING LOVE und BLUE SKIES verzeichnet.
Unvollständige Filmografien sind zwar immer ärgerlich - weil meist genau das fehlt, was man sucht! Anderseits wären mit zunehmender Vollständigkeit auch Umfang und Preis des Buches gestiegen; letzterer liegt jetzt bei rund sieben englischen Pfund, was gemessen an der enthaltenen Information als recht günstig bezeichnet werden darf. Da Nachschlagewerke, die sich auf Darsteller spezialisieren, in den letzten Jahren eher selten waren und weniger bekannte Nebendarsteller in allgemeinen Filmlexika kaum Aufnahme finden, bildet «Who's Who On The Screen» zweifellos eine sinnvolle Ergänzung zu anderen Nachschlagewerken.
Erhältlich bei der Filmbuchhandlung Hans Rohr, Zürich, oder direkt bei Madeleine Productions, 15 Wallace Avenue, Worthing BNII 5RA, England (gegen Einzahlung von 8.09 British Sterling, welche die Versandkosten einschliessen).

Dokumentation
Robert Bresson / Robert Altman / Vera Chytilova
Filmstelle VSETH
Der zweihundert Seiten starke Band umfasst einige allgemeine Aufsätze zum Werk der genannten Regisseure sowie Besprechungen derjenigen Filme - meist in Inhaltsbeschreibung und Kritik unterteilt -, die im Programm des Sommersemesters bei der Filmstelle VSETH gezeigt werden. Mitverarbeitet werden in den meisten Aufsätzen Interviews, Essays, Analysen oder Besprechungen aus verschiedenen Zeitschriften, Zeitungen oder Büchern.
Die in Manuskriptform publizierte, sehr preisgünstige Dokumentation zeichnet sich vor allem durch eine Fülle von Materialien aus, die zur weiteren eigenständigen Auseinandersetzung anregen können.
Bezug: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich

Internationale Zeitschrift für den Animationsfilm
ANIMAFILM
In französischer und englischer Sprache erscheint nun, in Grossformat, auf Glanzpapier, sehr ansprechend gestaltet und illustriert, eine Zeitschrift, die sich ausschliesslich mit dem Trickfilm beschäftigt und auch offizielles Organ der *ASIFA* (Association Internationale du Film d'Animation) ist - der auch die GSFA (Groupement Suisse du Film d'Animation) angehört.
Übernommen wurde der Titel von einem polnischen Magazin, das leider sein Erscheinen einstellen musste. Die Null-Nummer bringt neben Nachrichten die Sparten Dokumente, Theorie und Praxis, Ästhetik und Interviews; die erste Nummer geht etwa in einem sehr kontroversen Artikel «Felix the cat, Betty Boop, Casper the Friendly Ghost and their creators» auf das sehr delikate Problem der Urheberrechte beim Trickfilm ein.
Herausgeber und Bezugsquelle: Centro Internazionale per il Cinema di Animazione, corso Cairoli 6, 10123 Torino, Italien (☏ (011) 83 78 51)

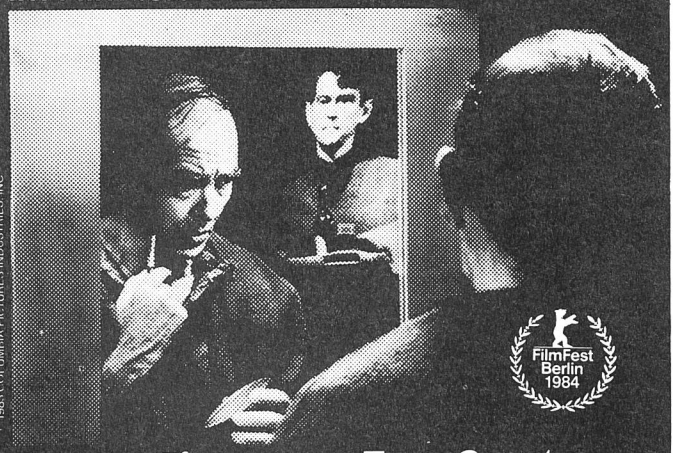
Anzeige

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.—

»Bester Film«. Tom Courtenay – ausgezeichnet mit dem GOLDEN GLOBE, Albert Finney – ausgezeichnet mit dem SILBERNEN BÄREN, Peter Yates – ausgezeichnet mit dem Preis für Kunst und Literatur im Film (C.I.D.A.L.C.).



Albert Finney Tom Courtenay

EIN UNGLEICHES PAAR
THE DRESSER

Produktion und Regie PETER YATES

Im Verleih der 20th Century FOX

Wir suchen Leserinnen und Leser
die bereit sind, bei der Verbreitung und Verteilung
unserer Hefte mitzuwirken

Wer bringt filmbulletin an die Kasse seines Kinos?
Wer bringt filmbulletin in die lokale Buchhandlung?
Wer wirbt für filmbulletin in seinem Filmclub?
Wer braucht Werbematerial?
Wer hat Ideen und Vorschläge?

filmbulletin

Da spukt dieser unverdauliche Tarkowskij-Brocken in den geistigen Gedärmen der Leute herum, die sich NOSTALGHIA angesehen haben, und die meisten schütteln verständnislos den Kopf. Die Kommentare, Rezensionen und Kritiken schwärmen in erster Linie von ästhetisch schönen Bildern, und wer sich an ihre Deutung heranwagt, bleibt - wie mir scheint - in hilflosen Versuchen stecken.

Meine Zuschrift soll aber nicht bei der Kritik der Kritik steckenbleiben. Vielleicht kann meine Sichtweise das eine und andere zu einem besseren Verständnis des wirklich sehenswerten Films beitragen.

Jeder kennt die Situation: in der Deutschstunde soll ein Gedicht interpretiert werden. Es wird gelesen. Man ist vom Klang, vom Rhythmus, von der Wahl der Worte angetan - ein vordergründiges, rein ästhetisches Vergnügen, aber vom Inhalt versteht man zunächst nicht viel.

Auch die bisherigen Filme von Tarkowskij sind im Grunde genommen Gedichte, deren Inhalte uns eben nicht so leicht in den Schoss fallen wie Prosatexte; insbesondere NOSTALGHIA ist als lyrische Verarbeitung eines Themas zu sehen.

NOSTALGHIA - ein Filmgedicht

Schauen wir uns die beiden Figuren an, die das Interesse von Gorciacov auf seiner Italienreise finden. Da ist der russische Komponist, der seine Heimat unfreiwillig verlassen musste, um Heilung in einem andern Land zu finden - ein Mensch, der gezwungen war, eine Grenze zu überqueren. Ihm gegenüber Domenico, der seine Familie, angeblich um sie zu schützen, mehrere Jahre im Haus eingesperrt hatte - ein Mensch also, der Grenzen setzte und verbot, sie zu überschreiten.

In der unterschiedlichen Bedeutung des Wortes «Grenze» für diese beiden Personen liegt eines der Geheimnisse des Films. Wozu dienen Grenzen? Zum einen haben sie trennende, zum andern aber auch schützende Funktionen - etwa wenn der Mensch Häuser, baut um sich vor Regen, Schnee und Kälte zu schützen: von der witterungsabhängigen Aussenwelt abzugrenzen.

Nachdem Domenico durch die Polizei gezwungen wurde, sich und seiner Familie die schützenden Grenzen seines Hauses zu öffnen, wandelte sich seine Auffassung von Grenzen. Sichtbarer Ausdruck dieser Wandlung ist Domenicos Haus, das er einst verschlossen hielt. Als Gorciacov ihn besucht, ist es halb verfallen, Fensterscheiben sind eingeschlagen, Türen fehlen, und wo die Tür noch steht, fehlen die Wände; Mooszungen und Sträucher wachsen in seinen Zimmern und bilden mit den herumstehenden Flaschen und Blechschüsseln, welche hereinfallenden Regen auffangen sollten, sowie den Wasserlachen, die sich dennoch bildeten, richtige Landschaften en miniature.

Dem Wasser kommt in NOSTALGHIA besondere Bedeutung zu: Es wird immer wieder als eine mächtige Kraft erfahren, die imstande ist Steine und Felsbrocken wegzuräumen. Wasser ist in der Lage, Mauern zu durchbrechen und Grenzen zu überwinden. Das «Wasser in uns» könnte die unwiderstehliche Kraft in uns sein, welche die Mauern aufhebt, die wir selbst oder andere um uns und in uns aufgebaut haben. Denken wir doch nur einmal an die Grenzen, die durch Traditionen, Konventionen oder auch Hemmungen gesetzt werden.

»Die Wahrheit liegt dem Verrücktsein näher als wir denken», sagt Gorciacov einmal sinngemäss und liefert damit die Begründung, weshalb er dem verrückten Domenico so viel Aufmerksamkeit schenkt. Und die Offenbarungen Domenicos sind denn auch ganz und gar nicht verrückt, wenn wir bereit sind, sie einmal an uns heranzulassen - sie nicht sofort ausgrenzen.

In der Rede auf seiner Protestveranstaltung in Rom gibt Domenico der Verrückte den Vernünftigen zu bedenken, die Menschheit habe in ihrer Geschichte in einem entscheidenden Punkt einen Fehler gemacht, als sie nämlich zu glauben begann, die Natur sei etwas vom Menschen Fernzuhaltendes, ausserhalb Stehendes, jederzeit Verfügbares und Ausbeutbares. Diesen Fehler gelte es schleunigst zu korrigieren, die Grenze sei wieder einzureissen - das müsse ein Verrückter den Gesunden sagen.

Tarkowskij bleibt aber nicht bei moralisierenden Aussagen stekken, er sieht Licht; NOSTALGHIA zeigt Hoffnung und Erlösung, ist Ausdruck aber auch einer tiefen Sehnsucht nach der Zeit, als der Mensch mit der Natur noch in Achtung verbunden war.

Hedwig Schulit, Berlin

Wir veröffentlichen auch in Zukunft gerne Zuschriften von Lesern - Meinungen, Reaktionen ... (Red.)

Die einzige Art, das Funktionieren einer Uhr zu beschreiben, ist, sie zu demontieren. Wenn man sie demontiert, funktioniert sie nicht mehr.

Andrej Tarkowskij

NOSTALGHIA von Andrej Tarkowskij

Licht ans andere Ufer!

Vom menschlichen Leben ist die Zeit ein Punkt, die Substanz im Fluss, die Wahrnehmung dunkel, die Zusammensetzung des ganzen Körpers zur Fäulnis geneigt, die Seele umherirrend, das Geschick schwer zu ergründen, der Ruf urteilslos; zusammengefasst ausgedrückt: alles Körperliche ist ein Fluss, alles Seelische ein Traum und Wahn, das Leben Krieg und Aufenthalt eines Fremden, der Nachruf Vergessenheit.

Mark Aurel (»Wege zu sich selbst», Band II)

»So, wir sind daheim», das sind die ersten Worte, die Stalker seinen beiden Begleitern bei der Ankunft in der Zone sagt. Die Zone, «ein kleines Wunder», wie ein Wissenschaftler dies im Vorspann des Films STALKER von Andrej Tarkowskij verbürgt, ein Ort, den man besuchen muss, um zu letzter Erkenntnis zu gelangen, ein Gebiet aber gleichzeitig auch, das durch seine Besucher laufend verwandelt wird. Und die letzte Erkenntnis scheut der Mensch, aus Angst vor eigener Grösse genauso wie aus Angst vor eigener Nichtigkeit und damit aus Angst vor dem Ziel. Die Suche ist es, die zählt, aber die Suche muss sich zuerst auf den eigenen Geist konzentrieren. Es geht darum, den Sinn zu finden und nach ihm zu leben.

Auch Andrej Gorgiakhov, ein russischer Universitätsprofessor aus Moskau, ist - in NOSTALGHIA, dem neusten Film von Tarkowskij - auf der Suche nach der Wahrheit. Während Jahren hat er seinen Studenten italienische Architektur unterrichtet, ohne sie aus eigener Anschauung zu kennen. Sein Wissen bezog er aus zweiter Hand; dabei ging, davon ist Andrej überzeugt, Wesentliches verloren. Nun ist Andrej zusammen mit der Dolmetscherin Eugenia in Italien unterwegs zum besseren Verständnis der Dinge, die er lehrt. Er begibt sich sozusagen zu den Quellen jenes kleinen Flusses, der bei ihm zuhause als breiter Strom vorbeifliesst. Ziemlich am Anfang des Films fragt ihn Eugenia, wieso er denn die Menschen verstehen wolle, und Andrej antwortet ihr ganz einfach: «Reisst die Grenzen nieder!» Doch dies ist lediglich ein Aspekt, ein rein äusserlicher, der wenig an einer jener Tatsachen ändert, die Tarkowskij ins Zentrum seines Films gerückt hat, um die er in der einen oder anderen Form auch in seinen früheren Werken immer wieder gekreist ist. Auf der Suche nach der Freiheit für den Künstler, für den Menschen allgemein, ist Tarkowskij - über sein eigentliches Plädoyer in ANDREJI RUBLJIOW hinaus - in SOLARIS bis ins All vorgedrungen, aber es ist nicht die Freiheit der Weite, die er suchte, als vielmehr die Weite der Freiheit, die sich der Einzelne nimmt, nehmen muss. Ihr aber sind Grenzen gesetzt, die unter Umständen erst aus der Distanz erkennbar werden, Grenzen von dem, was man «Heimat» nennt, was alle erfahren und viele beschrieben haben, was die einen mehr, die anderen weniger belastet. Für einen Russen, so Tarkowskij, ist das, was er fern seiner Heimat empfindet, im Begriff «Nostalghia» definiert, und das ist nicht einfach zu übersetzen mit «Nostalgie» oder mit «Sehnsucht». Für ihn ist es weit mehr: eine Krankheit, die unheilbar ist und durchaus tödliche Auswirkungen haben kann. Anders als beim Philosophen Bloch ist Heimat für Tarkowskij nicht nur dort begründet, «wo Freiheit ist» - es sei denn, man beziehe diese «Freiheit» auf den Einzelnen, der sie sich jederzeit nehmen kann, wenn er will.

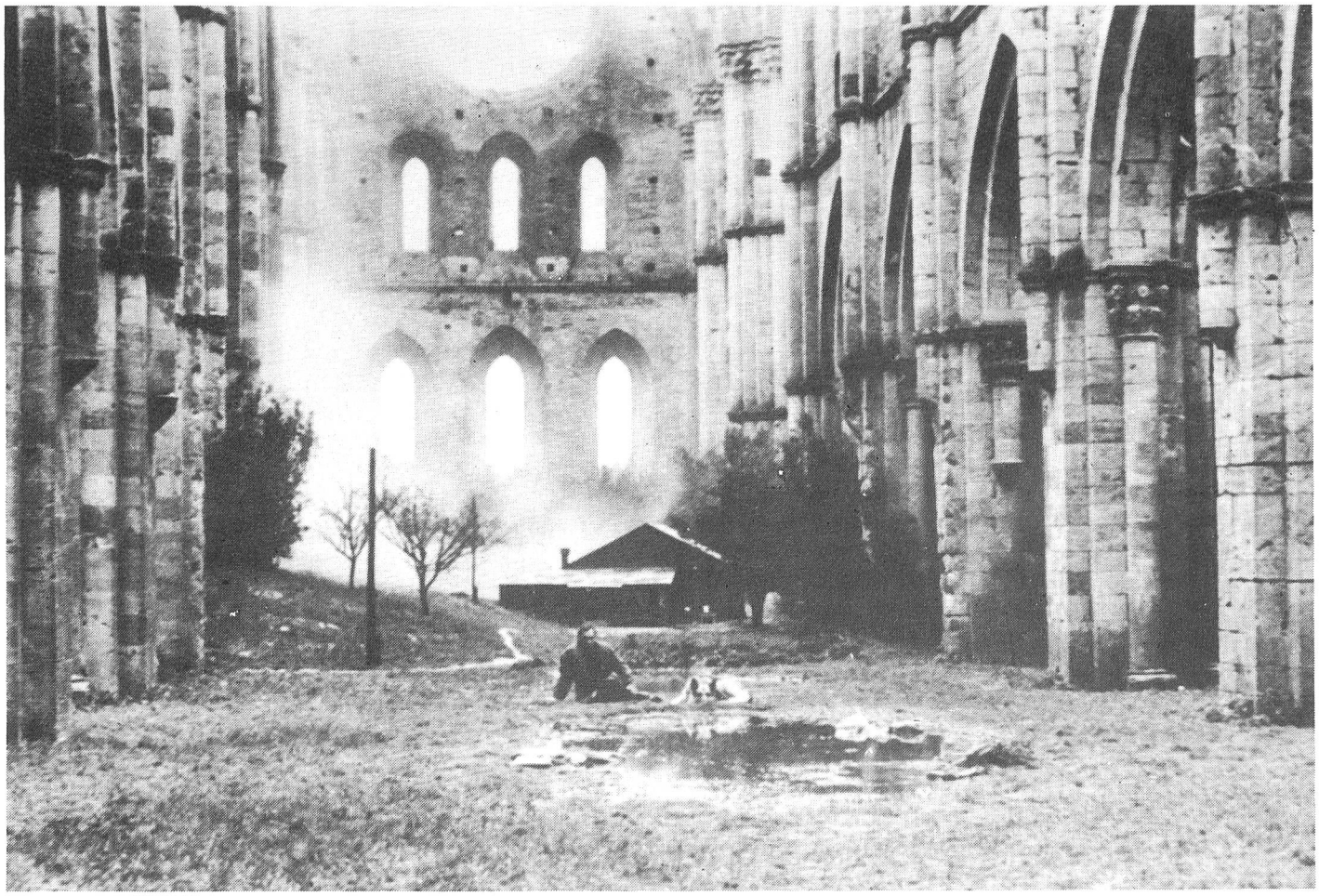
Andrej weilt in Italien und besucht zusammen mit Eugenia Orte, die er aus der Überlieferung kennt. Er folgt dabei den Spuren eines russischen Musikers, der im 18. Jahrhundert aus seiner Heimat in den Süden geschickt wurde, und er folgt den Spuren Andrej Tarkowskijs selbst, der Gelegenheit bekam, in Italien diesen Film zu realisieren. Es wird Andrej klar, dass er sich noch so lange in diesem fremden Land aufhalten kann, dass er es noch so intensiv studieren, sich mit seinen Menschen auseinandersetzen kann, eines wird er nie schaffen: er wird ihre Kultur niemals ganz begreifen und sie dadurch auch nicht zu seiner eigenen machen können. - Eugenia liest aus einem Band mit Texten von Arseni Tarkowskij in italienischer Übersetzung, und Andrej sagt ihr: «Poesie lässt sich nicht übersetzen, die ganze Kunst ist so.» - «Wie hätten wir sonst Tolstoi, Puschkin lesen können? Wir würden nichts von Russland verstehen.» - «Ihr versteht ja von Russland auch nichts!» Wenig später blickt Andrej zurück, und vor ihm taucht (nun in den Farben Schwarz und Weiss) seine wirkliche Heimat auf, der Ort seiner Wurzeln, das Haus, aus dem eine Frau herüberrennt, und der Hund, sein (und auch Tarkowskijs) treuer Begleiter. NOSTALGHIA hatte bereits mit einem Tschechov'schen Ausblick angefangen, einem wunderbaren Schwarz-Weiss-Tableau an einer Flusslandschaft, in dem die Zeit einen eigenen Lauf nahm; und immer wieder erscheinen in NOSTALGHIA diese schwarz/weiss gedrehten Rückblenden, schlagen wie Ankerketten den Bogen zum Boden, vom dem sich Andrej nicht trennen kann, nicht trennen soll. «Heimat», das ist für Tarkowskij «das Land, in dem man geboren wurde, aufgewachsen ist, mit dessen Kultur, mit dessen Wurzeln man verbunden ist». Jetzt tritt einer heraus aus seinem Weltkreis, so rasch und so hart, wie der technische Fortschritt (der dem geistigen längst schon davongerannt ist) dies ermöglicht, aber das geht eben letztlich nicht auf. Er wird sich immer fremd fühlen, da sich die wirkliche Kultur, in deren Geistigkeit menschliche Existenz gründet, nicht vermitteln lässt, nicht adaptierbar ist.

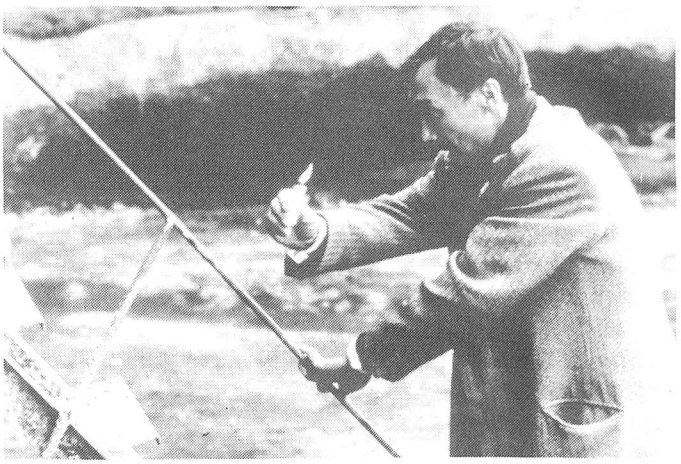
Andrej bewegt sich in Italien. Der Nebel in den ersten Bildern nach dem Vorspann mag seine Beziehungs- und Begegnungsprobleme bereits sichtbar werden lassen (wie bei Antonionis IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, bei dem ebenfalls der Drehbuchautor Tonino Guerra mitverantwortlich zeichnet). Eine Seelenlandschaft

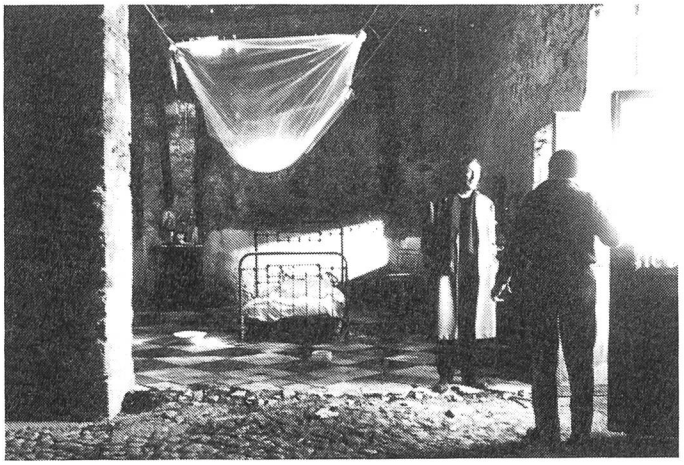
breitet sich von nun an aus. Andrej ist nach Italien gekommen, in ein Land, in eine Kultur, die er zu kennen und zu verstehen glaubte, aber hier scheut er schon bald den Kontakt zu dem, was er suchte. Eugenia steigt alleine hoch im Bild zur Kirche der «Madonna der Geburt», wo im Verlauf einer Prozession der Schoss der Marienstatue geöffnet wird und Dutzende von Vögeln in die Freiheit entschwirren, sich loslösen in eine unbeschützte Zukunft.

Heimat, das bedeutet Wohlbefinden, Lebenskraft, Energie, Lebensfreude, alles Dinge, die Andrej in Italien fehlen. Im Hotelzimmer sucht er Trost in der Bibel. Es regnet. Die Tatsache, dass die Umgebung, das Bett vor allem und dann der im Zeitenfluss auftauchende Hund ihn an zu Hause erinnern, vermag nicht das fehlende Wohlbefinden zu schaffen. Erinnerung und Gegenwart verschwimmen ineinander; Tarkowskij blendet immer wieder wundersam unmerklich über aus einer Welt in die andere, über Grenzen hinweg, die im Fluss sind und dennoch trennen. Die Vergangenheit belastet die Gegenwart, der Fluss kann seine Quelle nicht leugnen, das Zusammenleben von Menschen ist nur dann wirklich möglich, wenn sie sich kennen, vom gleichen Fundus ausgehen und den gleichen Boden bebauen. Annäherungen sind heute wohl einfach, aber eine tiefere Bekanntschaft, ein Be-greifen bedingt mehr. Je mehr wir uns verbreiten, desto oberflächlicher werden wir wahrgenommen, desto weniger werden wir verstanden. Tarkowskij glaubt radikal an einen Ursprung und an ein Ziel.

Auch Andrej wird allein gelassen mit seiner zunehmenden Verschlossenheit, seinem zaghaften Versuch der Reproduktion. Er zieht sich auf sich selbst zurück und begegnet in der Piscina Santa Caterina, einem alten römischen Bad, das sein Inneres tatsächlich herauszustülpen vermag, Domenico. Dieser legt jene Konsequenz im Denken an den Tag, die Andrej an sich selbst vermisst. Der Mann ist als Verrückter abgestempelt und gesellschaftlich abgeschrieben. Während sieben Jahren hatte Domenico seine Familie, die Frau und drei Kinder, im Haus des kleinen Dorfes eingeschlossen behalten, da er das Ende der Welt nahen spürt. Nun ist der ehemalige Mathematikprofessor auf sich allein gestellt, er «radelt» an Ort und lässt sich scheinbar nicht beirren. Seine Verzweiflung aber ist total: die Welt bereitet sich selbst auf den Untergang vor, und kein Mensch scheint auf jene wenigen zu hören, die warnen wollen. Andrej spürt, dass dieser Domenico der Wahrheit näher ist; er ist konsequent. Bei seinem Besuch auf Domenicos Dachboden eröffnen sich Weiten. «Ein Wassertropfen und ein Wassertropfen, das ergibt einen grösseren Wassertropfen und nicht zwei Wassertropfen.» Als Transparent hängt das Axiom von Domenicos Erkenntnis an der Wand, das Resultat einer grösseren Rechnung als Wasserbeule über dem Bett. Wenn wir die Grundlagen unseres fortschrittgetriebenen Denksystems änderten, kämen wir vielleicht weiter. Man müsste es nur schaffen, mit brennender Kerze das Bassin von Santa Caterina zu durchqueren, dann wäre die Welt gerettet. Licht und damit einen Hoffnungsschimmer ins eigene Dunkel bringen.





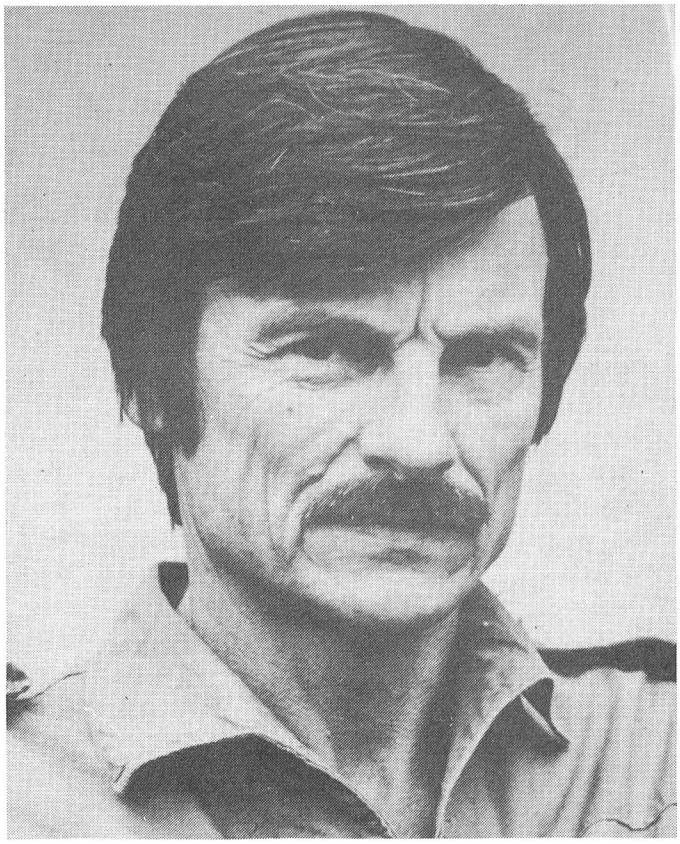


Seelenlandschaften:
Licht und damit einen Hoffnungsschimmer ins eigene Dunkel bringen

Domenico hat sich zurückgezogen, seine eigene Welt gebaut, sich losgelöst von der andern, da er ihren falschen Lauf erkannt hat. Für Andrej stellt er ein Wunschbild dar. Dennoch hat Domenico keine Überlebenschance - einzig ein paar Verrückte mögen seiner Schlussrede auf dem Rücken des Pferdes von Mark Aurel auf dem römischen Capitol folgen: «In was für einer Welt lebt Ihr, wenn Euch ein Verrückter sagen muss, wie's steht!» Er sucht Erlösung im Feuertod, und die angespielte Intonierung der «Ode an die Freude» erklingt einmal mehr am Schluss eines Films von Andrej Tarkowskij - in STALKER ging sie im Eisenbahngeräusch fast unter. Wenn Andrej gleichzeitig seine Rückreise in die Heimat abgebrochen hat und im Bassin von Santa Caterina verbissen und mit allerletzter Kraft die brennende Kerze über die Länge, vom einen Ufer zum andern zu bringen versucht, so hat er seine «Erlösung» im Glauben an die Wirkung hier gefunden. Im fantastischen Schlussbild sitzt er mit dem Hund zusammen vor dem heimatlichen Haus. In der Pfütze vor ihnen spiegeln sich die Konturen einer grossen Welt, die Mauern des dachlosen Domes, und bei genauem Hinsehen erkennt man bei der Rückfahrt der Kamera, dass die beiden Welten eine Verbindung eingegangen sind, die dominiert scheint vom äusseren Rahmen, aber die Kraft klar aus dem inneren Kreis holt. Nun sind die Grenzen aufgehoben, und Schnee kann fallen im August. Oder um mit Tarkowskij zu sprechen: «In seinen Höhepunkten kommt Kino zwischen Musik und Poesie.» Und deshalb ergibt sich auch nur ein einziger Weg, den Filmen dieses Mannes näherzukommen: man muss sich ihnen immer wieder hingeben, seine Herausforderung zur Mitarbeit annehmen und dadurch immer wieder neuen Geheimnissen auf die Spur kommen. Die grosse Kraft aller seiner Werke, die er in seltener Konsequenz gestaltet, liegt im Geheimnis, das sie stets zu bewahren wissen, in den Tiefen, die sie einem eröffnen. Andrej Tarkowskij spricht konzessionslos von und für sich selbst - das führt zu seiner Ausdruckskraft. Er versteht die Poesie tatsächlich als «die ursprünglichste Art, zu denken und die Welt auszudrücken». Und wenn er in dieser Ehrlichkeit von ureigenen Bildern und Visionen ausgeht, seinem Hang zum Wasser beispielsweise unergründlich nachlebt, so ist er dennoch zutiefst davon überzeugt, «dass der Künstler sich nicht selbst gehört». Sein Talent gehört ihm nicht, «es gehört Gott», und «es soll der Allgemeinheit dienen». Dennoch heisst das für Tarkowskij nicht, dass Kino allgemein verständlich ist.

«Es ist nicht so, dass ich nicht verstanden werden will, aber ich kann nicht wie Spielberg sagen: ich will Filme fürs grosse Publikum machen - ich wäre gekränkt, wenn ich entdecken würde, dass ich das könnte.» Überheblichkeit? Nein, mir erscheint das nichts anderes als ein Ausdruck des Wunsches, ehrlich zu bleiben und die erahnte eigene Verantwortung wahrzunehmen. Andrej Tarkowskij schöpft aus der Energie des Geistes, und seine Umsetzungen setzen neue Energien frei. Oder eben: «Die Krise unserer Gesellschaft ist durch eine Disproportion entstanden. Zwei Begriffe befinden sich in Disharmonie - die materielle und die geistige Entwicklung.»

Walter Ruggle



Andrej Tarkowskij
Geboren 1932 in Moskau. Absolvierte die Staatliche Filmhochschule (V.G.I.K.) der Sowjetunion, wo er u.a. von Mikhail Romm unterrichtet wurde. Tarkowskij erreichte nach der Abschlussarbeit KATOK I SKRIPKA bereits mit seinem ersten Spielfilm IWANOWO DETSTWO, der den Goldenen Löwen von Venedig gewann, internationale Anerkennung. Sein nächster Film allerdings - das Portrait eines russischen Mönchs im 15. Jahrhundert - blieb in der Sowjetunion bis fünf Jahre nach seiner Fertigstellung verboten.
Zur Zeit bereitet Andrej Tarkowskij einen Spielfilm mit dem Arbeitstitel «AUFOPFERUNG» vor, der in sowjetisch-schwedischer Koproduktion realisiert werden soll. Für die Hauptrolle ist Erland Josephson vorgesehen; für die Kamera soll Sven Nykvist verantwortlich sein.

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Andrej Tarkowskij; Drehbuch: Andrej Tarkowskij, Tonino Guerra; Kamera: Giuseppe Lanci; Schwenker: Giuseppe de Biasi; Kameraassistenz: Giancarlo Battaglia, Luigi Cecchini; Bildgestaltung: Guglielmo Modestini; Spezialeffekte: Paolo Ricci; Bühne: Andrea Grisanti; Kostüme: Lina Nerli Taviani; Schnitt: Amedeo Salfa, Erminia Marani; Ton: Remo Ugolinelli; Tonassistenz: Corrado Volpicelli; Script: Ilde Muscio; Maske: Giulio Mastrantonio; Frisuren: Iole Cecchini; Mischung: Fausto Ancillai; Toneffekte: Luciano und Massimo Anzellotti; Musikberatung: Gino Peguri; Musik: Debussy, Verdi, Wagner.
Darsteller (Rollen): Oleg Jankovski (Gorciacov), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (Gorciacovs Frau), Laura de Marchi (Frau mit Aktentasche), Delia Boccardo (Domenicos Frau), Milena Vukotic (Gemeindeangestellte), Alberto Canepa (Bauer), u.a.m.
Produktion: RAI RETE 2, Opera Film; Produktionsleitung: Francesco Casati; Aufnahmeleitung: Filippo Campus, Valentino Signoretti. Italien 1983. Technicolor auf Kodak. 130 min. Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Dennis Hopper in DER AMERIKANISCHE FREUND

Zum Werk von Wim Wenders

Signale aus der Einsamkeit

PARIS, TEXAS von Wim Wenders

Familienzusammenführung in menschen-leeren Lebensräumen

Was Budd Boetticher für den Western, das ist Wim Wenders für den neuen deutschen Film: beiden gelingt es Kommunikationsprobleme mit Lakonie und melancholischer Gelassenheit zu erzählen. Der spröde Charme der Boetticher-Western, die individuelle Einsamkeit der Helden in einer Landschaft der kollektiven Depression, die Odyssee eines Mannes ins geistige Terrain «toter Seelen» und seine Rückkehr in die Anonymität - das sind auch immer wieder die Topoi und Fixpunkte im erzählerischen Werk von Wim Wenders.

Doch während Wenders' frühere Filme oft tiefgründelnde Weltverzweiflungs-Rituale waren, die sehr deutsch und mit gespreizter Grüblerei daherkamen, hat er nun mit seinem jüngsten - in Cannes triumphal gefeierten - Film PARIS, TEXAS zu einer erzählerischen Klarheit gefunden, die sich als einzigartig in der neueren Filmszene bezeichnen lässt.

Dass dabei das Drehbuch eine überaus wichtige Rolle spielte, verhehlt Wenders nicht; es sei eine ideale Zusammenarbeit zwischen ihm und dem amerikanischen Dramatiker Sam Shepard gewesen. Man tut dem ziemlich überstrapazierten Begriff des «Autorenfilms» gewiss keinen Abbruch (und schmälert schon gar nicht die Leistung Wenders'), wenn man sagt, das Gelingen dieses Films ist zum grossen Teil Shepard zu danken (den man übrigens noch kürzlich in der Rolle des Testpiloten Chuck Yeager in Philip Kaufmans THE RIGHT STUFF sehen konnte).

Shepard schrieb - ganz auf Wenders' Thematik zugeschnitten - die Geschichte einer Odyssee von Texas, Arizona nach Kalifornien. Bewegung ist hier beides: *motion* und *emotion*. Held des Films PARIS, TEXAS ist Travis, ein Mann, der an Gedächtnisverlust und Katatonie leidet: er bewegt sich sinn- und ziellos durch die Staaten, zu Fuss, in tumber, schmerzloser Mechanik. Irgendwo in der texanischen Einöde bricht er in einer Bude, einer Kreuzung von Wellblechkneipe und Gasoline-Station, zusammen. Er hat keine Papiere bei sich, nur eine Karte, die einen Hinweis auf Verwandte, zumindest Bekannte gibt.

Mit Hilfe dieser Ansichtskarte wird sein Bruder Walt ausfindig gemacht, der mit seiner Frau und einem Jungen in Los Angeles lebt, wo er ein Reklameschild-Unternehmen führt. Walt reist in die texanische Endstation, um seinen Bruder zu holen - denn man hielt Travis längst für tot, nachdem er vier Jahre einfach spurlos verschwunden war. Bruder Walt nahm damals Travis' Sohn Hunter bei sich auf, und der kleine Hunter hat Walt und seine Frau Anne längst als Eltern akzeptiert.

Mit dem Auftauchen des leiblichen Vaters beginnt sich die Situation zu verändern. Nur allmählich kehrt Travis in die Welt der gesellschaftlichen und emotionalen Beziehungen zurück, und ebenso zurückhaltend lernt Hunter wieder eine Beziehung zu Travis aufzunehmen. Als «Eisbrecher» dient ein Super8-Familienfilm aus früheren Zeiten, den Wenders dramaturgisch und psychologisch raffiniert dazwischenmontiert. Diese Szenen zählen in ihrer sensiblen Behutsamkeit zu den schönsten und spannendsten des Films.

Erst danach erfährt man die Ursache für Travis' Blakkout: Seine junge Frau Jane hat ihn vor vier Jahren verlassen. Emotional wieder aufgerichtet, geht nun Travis mit seinem Sohn Hunter auf die Suche nach ihr; sie finden sie - in einer Peepshow. Dort, in einem der Besucherkästen, die mit Einwegspiegeln versehen sind, beginnt Travis' eigentliche Aufarbeitung der Vergangenheit, der Beziehungen und der Liebe. Eine lange (fast zu lange) Szene psychoanalytischer Aufdröselung alter Gefühls-Verknäuelungen. Diese Schlussszene, die zu den aufregendsten Einfällen des Films gehört, ist eine geniale Mischung aus Beichtstuhl und Analyse, eingebettet in ein Edward-Hopper'sches Einsamkeits- und Erwartungs-Interieur.

Nachdem es Travis gelungen ist, seine Frau zu überzeugen, das gemeinsame Kind wieder zu sich zu nehmen, reist er alleine in einen blutroten Sonnenuntergang, die schwarze Skyline von Huston hinter sich lassend - ganz wie ein Held aus einem Budd-Boetticher-Western.

Wenders' einfache Geschichte einer Familienzusammenführung wird bestimmt von einer menschenleeren Motivwelt. Die Landschaft ist eine unendlich traurige Ödnis, getränkt in Schwermut. Die Strassen sind einsame Kriechspuren, die sich in der Tiefe der Ebene verlieren, wie freigelegte, tote Nervenstränge. Die Bilder sind Tableaus zwischen Edward Hopper und den Fotorealisten: entschlackt, rigoros entfleischt auf die trivialen Valeurs von ikonografischen Pop-Signalen.

Doch die Bilder - intensive elektrochemische Pastell- und Violett-Töne (Kamera: Robby Müller) - verselbständigen sich nie, sondern unterordnen sich der Geschichte. Was in früheren Wenders-Filmen häufig noch der Fall war (etwa in DER AMERIKANISCHE FREUND), dass die allzu chicke Ästhetik die Dürftigkeit der Story wiedergutmachen sollte, gewinnt hier ein erstaunliches

Geschichte einer Familienzusammenführung: Travis mit Hunter auf der Suche nach der Mutter

Reisen wird zum drängenden Impuls ...

... zur Erfahrung, zur Flucht, zur Rückkehr ...

... zu einem Zurücktasten in die eigene Vergangenheit.

Gleichgewicht. Wie die Einsamkeitsfiguren aus den Hopper-Bildern agieren Wenders' Schauspieler mit grösster Scheu, mit einer Erwartungshaltung, die nie outriert, aber auch nie in jene modische Gelassenheit abgleitet, die in früheren Filmen «Sensibilität» annoncieren sollte.

Harry Dean Stanton ist von spröder emotionaler Gebremstheit, fast stumm, mit neugierigen Blicken und bummelndem Charme; Dean Stockwell der freundliche, amüsierte Quasselbruder, der Travis zum ersten Mal wirklich zu verstehen sucht. Wenders schreckt auch nicht vor sentimentalen Gefühlsäusserungen zurück und bewältigt sie mit erstaunlicher, sanft ironischer Distanz.

Reisen, Bewegungen, der Ablauf der Zeit in der steten lokalen Veränderung bestimmen den Duktus aller Filme von Wim Wenders; doch hier hat er erstmals zu seinem wahren Thema gefunden, ist das *road movie* plausibel, ohne den allzu wonnevollen Zitatcharakter seiner früheren Filme. Reisen wird zum drängenden Impuls, zur Erfahrung, zur Flucht, zur Rückkehr, zur Identitätssuche, zu einem Kreisen um sich selbst, zu einem Zurücktasten in die eigene Vergangenheit. Das Unterwegs wird zum Zustand jenseits des Alltäglichen, zum Zwischenbereich, in dem man mehr riskiert, stärker fühlt und Fantasie, Reflexion, Assoziationen freisetzt.

Wenn der inflationär gebrauchte Begriff «Sensibilismus» erstmals wirklich einen Sinn hat, weil er sich aus der Geschichte plausibel ableiten lässt, dann hier in PARIS, TEXAS. Die verwirrend schönen und suggestiven Bildabläufe, Kompositionen von grosser Poesie und technischer Perfektion, ordnen sich der Suche nach einem Lebenssinn mit einer solch entspannten Leichtigkeit unter, dass man voll in den Sog der Geschichte gezogen wird, ohne das Gefühl zu haben, alle fünf Minuten feststellen zu müssen: «Starkes Bild». Was oft künstlich hergestellt wird - und dadurch zum Kunstgewerbe missrät -, entwickelt sich hier schnörkellos aus der Logik der Geschichte.

»Aus der Traum», schrieben noch vor einiger Zeit die Kritiker angesichts des misslungenen HAMMETT, den Wenders endlich in seinem Traumland Amerika realisieren konnte. Nach PARIS, TEXAS, den er nun wirklich frei in den USA drehen konnte, erweist sich diese Feststellung als verfrüht. Jetzt müsste man wohl sagen: Der Traum wurde realisiert - er ist Wirklichkeit geworden. Wenders: «Ich werde wohl kaum wieder einen Film in den USA machen, weil ich das Gefühl habe, ich würde mich dann nur noch wiederholen. In PARIS, TEXAS habe ich alles gesagt, was mir im Zusammenhang mit Amerika vorschwebte.»

Wolfram Knorr

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Sam Shepard, Wim Wenders; Kamera: Robby Müller; Ausstattung: Kate Altman; Schnitt: Peter Przygodda; Musik: Ry Cooder.
Darsteller (Rollen): Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clement (Ann), Hunter Carson (Hunter), Bernhard Wicki (Doktor).
Produktion: Road Movies Filmproduktion, Berlin; Argos Film, Paris; Produzent: Chris Sievernich; Produktionsleitung: Don Guest. Gedreht zwischen dem 29.9. und dem 11.12. 1983 in Texas, California und New Mexico. Weltvertrieb: Filmverlag der Autoren, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Gespräch mit Wim Wenders

"Amerikaner haben eine skrupellosere Art, Geschichten zu erzählen"

FILMBULLETIN: Herr Wenders, findet im deutschen Film eine Wende statt? Kommt nach der «Beziehungskiste» nun wieder das «Kino der grossen Gefühle»?

WIM WENDERS: Lange Zeit habe ich Filme gemacht, die viel weniger emotional waren - aber eher aus einer Scheu heraus -, weil ich einfach eine Weile brauchte, um mich vorsichtig an einen Film wie PARIS, TEXAS heranzuwagen.

FILMBULLETIN: Ist der Film auch autobiografisch?

WIM WENDERS: Nicht im Detail, ich hab kein Kind und keine Familie - aber vielleicht kann ich gerade deswegen von der Sehnsucht nach einer Familie reden. Von der Energie, der Kraft, mit der der Film gemacht wurde jedoch und auch vom Gefühl her ist er bestimmt autobiografisch.

FILMBULLETIN: Wie kamen Sie eigentlich an diesen Stoff?

WIM WENDERS: Sam Shepard, mit dem ich das Drehbuch zu PARIS, TEXAS geschrieben habe, ist für mich der grösste lebende Theaterautor und - schon seit zwanzig Jahren! - die anerkannteste Stimme seiner Generation in Amerika. Romane hat er noch keine geschrieben, und fürs Kino hat Sam bisher erst einmal gearbeitet als er am Drehbuch für Antonionis ZABRISKIE POINT (1969) mitschrieb. Ein paarmal versuchte Sam zwar mit einem der amerikanischen Studios zusammenzuarbeiten, aber er hat jedesmal sehr schnell die Lust verloren, weil er viel zu viel wieder und immer wieder neu schreiben musste.
Die amerikanischen Studios haben sehr wenig Respekt vor ihren Schreibern. Deswegen ist er dann halt auch mal an mich herangetreten, weil er wusste, dass wenn er mit mir zusammen was schreibt, das auch so gedreht wird, wie es geschrieben wurde, da ich meine Filme selbst produziere. Ich kenne seine Stücke, er kennt ein paar von meinen Filmen, und es gab also seit langem die Idee, mal was zusammen zu machen. Wir wollten bei HAMMETT zusammenarbeiten, wo ich ihn gerne sowohl als Co-Autor wie auch als Schauspieler eingesetzt hätte. Aber damals kannte ihn als Schauspieler niemand, und alle dachten, es sei eine Schnapsidee, mit einem Unbekannten, der ausserdem noch kein Schauspieler ist, zu arbeiten. Inzwischen ist Sam - und zwar mit nur drei, vier Filmen - einer der ganz grossen Darsteller in Amerika geworden.

FILMBULLETIN: Und nun hat Sam Shepard also dieses Drehbuch für Sie geschrieben?

WIM WENDERS: Wir haben diese Geschichte zusammen geschrieben, und zwar auf eine Art, wie ich noch nie vorher mit jemandem zusammen etwas geschrieben habe. Es gab keine Vorlage, keinen Roman, überhaupt nichts. Wir haben uns hingesetzt und uns gegenseitig Geschichten erzählt, um herauszukriegen, wo die Geschichte liegt, die uns beide mit derselben Begeisterung erfüllt und zu der wir auch dasselbe Mass an Wissen mitbringen. Nach ein paar Wochen sind wir auf die Geschichte von diesem Mann gekommen, der von den «Toten aufersteht», von einer einzigen grossen Sehnsucht getrieben, nämlich diese Frau und dieses Kind wiederzufinden. Das ist eine sehr sehr einfache Geschichte - auf eine Art geht sie sogar zurück auf die allererste Geschichte, die überhaupt überliefert ist: die Odyssee.

FILMBULLETIN: Ist die Arbeit mit Amerikanern leichter als mit Deutschen?

WIM WENDERS: Es gibt in Amerika eine skrupellosere und einfachere Art, Geschichten zu erzählen - man sieht das sehr deutlich am amerikanischen Kino. Das europäische Kino - und jetzt verallgemeinere ich natürlich - hat sich immer sehr viel schwerer getan, etwas Einfaches zu erzählen - oder einfach nur zu erzählen.
Anderseits ist es in Amerika sehr viel schwieriger, Filme zu machen, weil Filmemachen dort so sehr ein Geschäft ist. Man manipuliert und macht was für einen bestimmten Markt, während es in Deutschland und in Europa halt doch noch die Idee gibt, dass man Filme nicht a priori macht um Geld zu verdienen, sondern wirklich noch um von heutigen Menschen zu erzählen.

FILMBULLETIN: Ist es für Sie leichter mit amerikanischen Dialogen zu arbeiten als mit diesen deutschen Dialogen, die doch immer etwas Schwerfälliges haben?

WIM WENDERS: Ja und nein. Ich hab das Glück gehabt, in zwei Filmen und meiner einzigen Theaterarbeit mit

Faye Dunaway überreichte Wim Wenders in Cannes die Goldene Palme

Peter Handke zusammenzuarbeiten. Von daher kenn ich also auch, was bestimmt in keiner andern Sprache schöner sein könnte als in deutsch.
Bei Filmen, die so eine Geschichte wie PARIS, TEXAS erzählen, haben Sie aber recht: da überwindet die amerikanische Sprache Hindernisse sehr viel leichter. Die deutsche Sprache kann auch Kommunikation verhindern, das liegt manchmal schon an der Grammatik.

FILMBULLETIN: Wenn über Gefühle gesprochen wird - bei der grossen Schlussszene - fällt besonders auf, dass das Englische viel leichter und auch präziser ist.

WIM WENDERS: Das hat viel damit zu tun, dass das Englische auf schöne Weise zur Melodie werden kann - das gibt so einen Fluss, wo irgendwann keiner mehr denken muss und alles dennoch richtig wird. Obwohl Englisch nicht meine Muttersprache ist, gelingt mir manchmal, auf englisch leichthin etwas zu sagen, wo ich auf deutsch doch immer stocken würde.
Ein anderes Element - das mich übrigens auch sehr geformt hat und Teil meiner Bildung ist - kommt hinzu: die amerikanische Musik, der Blues und der Rock 'n' Roll, die meine Generation auch schon fünfzehn, zwanzig Jahre begleitet. Da gibt es Texte und eine Art zu erzählen, die helfen, sich in der englischen Sprache zurechtzufinden und diese Art von Kommunikation auch leicht machen.

FILMBULLETIN: Sollen die Filmbilder absichtlich so stark an die Bilder des amerikanischen Malers Edward Hopper erinnern?

WIM WENDERS: Für den Film DER AMERIKANISCHE FREUND haben mein Kameramann Robby Müller und ich alles, was wir an Reproduktionen von Hopper finden konnten, zusammengetragen, an die Wände gehängt und immer wieder angeschaut. Wir haben uns wirklich bewusst von den Bildern Edward Hoppers inspirieren lassen. Diesmal aber haben wir uns an keinem Maler und keinem Bild orientiert. Wir haben vielmehr versucht, ohne feste Vorstellungen an den Film, der in diesen weiten Landschaften spielen sollte, heranzugehen: Was wir finden würden, sollte sich selbst auf die bestmögliche Art übersetzen, ohne dass es ein Modell gab. Wenn sich Hopper trotzdem aufdrängen sollte, dann liegt es vielleicht an den gewählten Bildausschnitten, der Cadrierung, vielleicht auch an den intensiven Farben, die es da im Westen, in Texas, in Arizona gegeben hat und die sich in den Film hineingetragen haben. Aber Absicht steckte gewiss keine dahinter.

FILMBULLETIN: Welche Bedeutung hatte die Musik von Ry Cooder in Ihrem Film?

WIM WENDERS: Bedeutung ist da gar nicht, da ist nur Lust. Ry Cooders Musik kenn ich seit seiner elften Platte - und das muss ungefähr zehn Jahre her sein. Seit dieser Zeit hat Ry für mich irgendwie die reinste und vollendetste Stimme im amerikanischen Rock 'n' Roll - obwohl Ry Cooder eher ein Musikprofessor ist, der sich nie auf eine kommerzielle Musik festlegte. Stattdessen hat er jahrelang mit mexikanischen Musikern gearbeitet, mit alten Gitarristen aus Hawaii, mit schwarzen Sängern und hat eine Musik revitalisiert, die im «main stream» völlig untergegangen ist, in Amerika ganz vergessen war. Ry Cooder hat für diese Musik eine Arbeit geleistet, vor der ich den allergrössten Respekt habe. Dazu kommt, dass er auf eine Art Gitarre spielen kann, wie das niemand mehr beherrscht.
Ry Cooder und ich wollten ebenfalls bereits bei HAMMETT zusammenarbeiten, aber jetzt ist dieser Traum endlich auf eine ganz wunderbare Weise in Erfüllung gegangen: Ry Cooder hat eine Musik gemacht, die eins geworden ist mit den Bildern von Roby Müller und der Sprache von Sam Shepard, als ob er sie gespielt hätte, während wir drehten.

FILMBULLETIN: Herr Wenders, was fasziniert Sie eigentlich so an Amerika?

WIM WENDERS: Das ist eine lange Geschichte. Bestimmt liegt es auch an der Biografie von einem, der nach dem Krieg in Deutschland aufgewachsen ist, in einer Generation von Erwachsenen, die nicht zurückschauen wollte, sondern ziemlich panisch nur nach vorn geschaut hat, weil sie den Blick zurück scheute; die alle ihre Kraft in einen Wiederaufbau gesteckt hat, eben um das, was hinter ihr lag, vergessen zu könnnen.
Da war irgendwie wenig Freude drin. Die einzigen richtigen Vergnügen, die ich als Kind kannte, waren amerikanisches Kino und die Comic Strips; ein wenig später dann der Rock 'n' Roll, der von den Erwachsenen natürlich völlig geächtet wurde, und noch etwas später die amerikanische Literatur: Faulkner, Hammett und Chandler, die auch ein Element von Lust und Vergnügen aufweist, die es in der Literatur, die ich kannte, nicht gab.

FILMBULLETIN: Wollen Sie weitere Filme in Amerika drehen?

WIM WENDERS: Nein. Ich beschäftige mich jetzt mit richtiger Freude und Neugier mit einem halbdokumentarischen Film, der in deutsch und in Deutschland gedreht werden wird und von der Stadt Berlin und ihrer Geschichte handelt. In seinem Mittelpunkt wird das Feuer-Theater von André Heller stehen, das in diesem Sommer in Berlin stattfinden soll, und erzählt werden die Geschichten von ein paar ganz alten und ein paar ganz jungen Leuten und einigen Ausländern, die in Berlin leben, aber nichts miteinander zu tun haben, ausser dass sie sich alle irgendwie in der Menge der 200'000, 300'000 Leute wiederfinden, die auf dem Platz der Republik stehen und diesem Feuer-Theater, diesem allegorischen Welt-Theater zuschauen.

Wim Wenders befragten in Cannes
Wolfram Knorr und Marcel Boucard

Wim Wenders und seine Filme

Sehen, was zu sehen ist

Anfänge

Ende der sechziger Jahre publizierte Wim Wenders eine Reihe von Texten über Film und Musik. Zur gleichen Zeit probte er in mehreren Kurzfilmen den eigenen filmischen Ausdruck.
Von einem «Wahrheitsmoment» schrieb er, als einiges in einem Film ihn an Lumières L'ARRIVEE D'UN TRAIN erinnerte. Anfang der siebziger Jahre reklamierte er dieses Moment für sich selbst. «Ganz am Anfang», sagte er, «war Filmemachen für mich, dass man die Kamera irgendwo hinstellt und auf etwas ganz Bestimmtes richtet und dann nichts tut und nur laufen lässt. Und die Filme, die mich am meisten beeindruckt haben, das waren auch die von den ganz ganz frühen Filmemachern um die Jahrhundertwende, die nur aufgenommen haben und sich dann gewundert haben, was dann auf dem Material drauf war... Es ist mehr das Zuschauen, was mich fasziniert hat am Filmemachen, als das Verändern oder Bewegen oder Inszenieren. Dass man etwas entdecken kann, dass einem etwas auffallen kann, das finde ich eigentlich viel wichtiger, als dass man etwas ganz deutlich macht.» [1])
Wenders' Worte setzen sich durch in seinen frühen Filmen: als Haltung. Die Bilder funktionieren nicht vorrangig für einen fiktiven, narrativen Zusammenhang. Sie entwickeln einen Reichtum, der ganz für sich steht. Die Bilder in SAME PLAYER SHOOTS AGAIN, SILVER CITY, ALABAMA - 2000 LIGHT YEARS und DREI AMERIKANISCHE LP'S: sie zeigen, ohne gleichzeitig zu deuten. Es geht nicht um Einzelheiten, die ein Ganzes suggerieren, sondern um Ausschnitte, die gerahmt sind. Das filmische Sehen bleibt so niemals nur blosses Zuschauen; es ist immer auch sinnliches, entdeckendes Wahrnehmen.
Besonders in SILVER CITY, der unterschiedliche Ansichten von Münchner Strassen und Plätzen vorzeigt, stehen im Mittelpunkt die Details, die man entdecken kann, und die Nuancen, in denen diese Details zueinander sich verändern. Die Kamera ist starr. Die Einstellungen dauern, solange das Material (30m-Rollen) reicht. Sie sind so total wie nur möglich fotografiert, damit sie so viel wie möglich erfassen. Und ihr Kamera-Standpunkt entspricht oft dem Blick aus den Wohnungen, in denen Wenders damals gerade wohnte. Das Alltägliche als ästhetisches Erlebnis. Raum wird erfahrbar durch Grenzen und Lücken: durch Häuser und durch Wege, die zwischen den Häusern sich hindurchwinden. Und Zeit wird spürbar durch das Licht und durch die Bewegung, die auf den Strassen herrscht: Früh am Morgen, der Tag ist noch blaugetönt, gibt es kaum Passanten und noch wenige Autos. Nur die Ampeln sind in Betrieb. Später, wenn es Abend und dunkel geworden ist, sind die Strassen mit Fahrzeugen überfüllt. Die Ampeln schalten weiterhin regelmässig. Zu ihrem Spiel mit roten, gelben und grünen Lichtern kommen nun aber noch das Rot, Gelb und Weiss von Stopleuchten, Blinkern und Scheinwerfern der Autos. «SILVER CITY ist ... ein Film der vollkommenen Ruhe... (Er) weist in eine Richtung, wo Kino par excellence entsteht.» [2])
Von Anfang an gab es auch Genre-Elemente in Wenders' Filmen: Details, oft Partikel nur, die den Helden in den Kontext von Kriminal- und Gangsterfilmen stellten. So etwa in SAME PLAYER SHOOTS AGAIN, ALABAMA und SUMMER IN THE CITY. Später dann auch in DER AMERIKANISCHE FREUND, HAMMETT und DER STAND DER DINGE. Es sind Gegenstände und Schauplätze, die gewöhnliche Situationen zu Genre-Ereignissen verdichten. Schon die Präsenz eines Revolvers macht alles mysteriöser, geheimnisvoller. In SAME PLAYER geht «a man with a gun» nur einfach über eine Strasse. Und in ALABAMA streift er durch Kneipen und Strassen und fährt Auto; am Ende ist er tödlich verletzt, setzt sich in seinen Wagen und fährt, bis er stirbt. Die Kamera simuliert dabei seinen Blick. Man sieht die Strasse, die Bäume und die Felder, auf denen stellenweise noch Schnee liegt, durch die Windschutzscheibe. Und wie der Mann stirbt, sinkt der Film ganz, ganz langsam ins Schwarz.
Bei SAME PLAYER SHOOTS AGAIN kommt noch ein spielerischer Versuch mit Wiederholungen von Bildern hinzu. Im Mittelteil des Films gibt es eine Einstellung, die insgesamt fünfmal wiederholt wird: Ein Mann, vielleicht ein Gangster, vielleicht ein Verfolgter, von dem man nur den Unterkörper sieht, schleppt sich mühsam über eine Strasse. Er scheint schwer verwundet zu sein. In seinen Händen hält er eine Maschinenpistole. Nach einer Weile verlassen ihn die Kräfte, und er droht zu stürzen. Doch bevor er hinfällt, gibt es einen Schnitt. Und dieselbe Einstellung beginnt wieder von vorne - nur anders eingefärbt. In der letzten Einstellung liegt der Mann tot auf der Rückbank eines Autos. Er blutet noch aus Nase und Mund. Sein Kopf, der einen Hut trägt, ist

Rüdiger Vogler, Lisa Kreuzer in IM LAUF DER ZEIT

Frederich Forrest in HAMMETT

leicht zur Seite geneigt. Es scheint, als sei er gegen das linke hintere Fenster gelehnt. Die Augen, halb offen, sind starr in die Weite gerichtet. Und «draussen zieht die Landschaft vorbei». [3]) Der Film lebt vom Rhythmus der Wiederholungen. Und von den Stimmungen, die durch diesen Rhythmus entstehen. Wie in einer musikalischen Variation geht es eher um minimale Nuancen, die von Betonungen, von Beziehungen zwischen Tönen herrühren. Nicht um Bedeutungen, die das Gezeigte artikuliert. Wenders selbst erklärte: «For me, it had a lot to do with pinball machines - I mean a game where you have five balls.» [4])

Richtungen

1970 begann Wenders, zeitlich und ästhetisch umfassendere Filme zu machen. Nun gab es auch Helden, deren Erlebnisse und Erfahrungen zu Geschichten sich fügten. Die Dramaturgien wurden vielschichtiger, die Ellipsen mutiger. Und die kinematografischen Operationen wurden vielfältiger: auch wenn der beobachtende Gestus der Kamera der vorherrschende blieb.
Wenders drehte offene Filme: über Figuren, die sich gegen abschliessende Geschichten wehren. Filme, in denen die Kamera sich voller Neugierde auf die Welt richtet, durch die diese Figuren sich bewegen. SUMMER IN THE CITY, ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHE BEWEGUNG, IM LAUF DER ZEIT, NICK'S MOVIE, DER STAND DER DINGE. Und anderseits drehte er Filme, die vorrangig Geschichten erzählen: mit Figuren und mit einer Kamera, die sich der Geschichte unterordnen. DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE, DER AMERIKANISCHE FREUND, HAMMETT.

Abläufe

Montage spielt bei Wenders eher eine untergeordnete Rolle. Dass das, was man sehen kann, nicht genügt, sondern ergänzt werden muss durch Schnitte, die dem Gesehenen neue Bedeutungen beifügen, ist seinen Filmen fremd. Bilder, die aufeinandertreffen und so etwas Neues hervorrufen, gibt es in Ansätzen nur in SAME PLAYER SHOOTS AGAIN, POLIZEIFILM und NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER.
Montage als artikulierendes Element zwischen zwei Einstellungen: Das nutzt Wenders gelegentlich zur Poetisierung. Etwa, wenn er in ALICE IN DEN STÄDTEN Rüdiger Voglers Reise durch die USA mit Blenden rhythmisiert; als Komposition von Augenblicken, die aus dem Dunkel heraustreten und ins Dunkle wieder versinken. Die Blenden machen das Entstehen und Vergehen der Bilder deutlich. Sie reden von der Welt hinter den Bildern, von ihren Konstituenten, auch von ihren Geheimnissen. So lassen sie den «Schatten des Todes» (Bela Balazs) spüren: zwischen den Körpern von Menschen und Dingen.
In FALSCHE BEWEGUNG entsteht eine lyrische Atmosphäre durch mehrere Überblendungen. Wo das alte Bild noch nicht völlig vergangen und wo das neue Bild noch nicht voll und ganz entstanden ist. Rüdiger Vogler beginnt eine Reise durch Deutschland. Im Zug trifft er einen alten Mann und ein junges Mädchen, Hans Christian Blech und Nastassja Kinski. Sie blicken sich gegenseitig an, schauen auf die Landschaft, die vorüberzieht. Ab und zu liest Vogler eins, zwei Sätze in seinem Buch. Nach einer Weile konzentriert sich der Film auf Kinskis Gesicht, blendet dann über auf Gleise, über die der Kamerablick hinwegrast. Dann noch eine Überblendung auf Kinskis Gesicht. Zeit vergeht. Räume bleiben zurück. Und ein junges Mädchen wacht stumm über die Welt.
In den meisten Filmen aber ordnet die Montage vor allem den Lauf der Ereignisse. Sie stellt die Spannung her, die entsteht zwischen dem, was gesagt, und dem, was verschwiegen wird. Das akzentuiert die ästhetische Intention: Bei Wenders sollen die Bilder weniger bedeuten; sie sollen zeigen. Und die Montage soll die Bilddauer organisieren: also den Zeitablauf regeln und den Rhythmus bestimmen. Wenders sagt: «In Filmen gibt es Zeitabläufe, die zueinander passen müssen, und nicht Gedanken die zueinander passen müssen.» [5]) Er ist ein Filmemacher, der sukzessiv erzählt: im dann und dann und dann. Diese Art zu erzählen trägt in sich immer etwas Naives, etwas, das von einer ursprünglichen Lust am Spannungsvollen zeugt. Jedes dann ... und dann ... verheisst ein neues Abenteuer. In dieser Erzählform ist noch lebendig, dass Einzelheiten tatsächlich noch Geheimnisse in sich haben und dass die Bilder, die diese Geheimnisse vorführen, nur Andeutungen sind.

Stil

Neben der Montage ist es vor allem die Kamera, die zum Ausdruck bringt, was allein in Filmen zum Ausdruck gebracht werden kann. In Wim Wenders' Filmen ist das deutlich sichtbar. *Wie* da die Kamera arbeitet, präsentiert auch Wenders' Stil als Regie-Autor: Weil sie redet - auch jenseits von den Dingen, die gerade vorgezeigt, auch jenseits von den Geschichten, die gerade erzählt werden.
Anfangs, besonders in SUMMER IN THE CITY, ALICE IN DEN STÄDTEN und IM LAUF DER ZEIT, gibt es lange, schier endlose Einstellungen. Man sieht, was zu sehen ist: Strassen, Häuser, Autos, Lichter. Man sieht nicht, dass einer Strassen, Häuser, Autos, Lichter fotografiert hat. In SUMMER IN THE CITY gibt es das Bild eines Kinos - das «Metropol» in West-Berlin. Fast zwei Minuten hat man Zeit, es sich anzuschauen. Das, was passiert, ist, dass es so lange da ist. Dass es schön ist, es sich in aller Ruhe anzuschauen. Die Dauer verändert den Blick. Die Augen nehmen sich plötzlich grössere Freiheiten heraus. Die Einzelheiten werden wichtiger als der Überblick. Und in ALICE IN DEN STÄDTEN gibt es die lange Suche nach einem Haus, von dem nur ein Foto existiert. Die Kamera blickt auf die Häuser, an denen Vogler im Auto vorbeifährt. Sie übernimmt oft seinen suchenden Blick: starr, nur durch die Bewegung des Autos selbst in Bewegung gebracht. Wenn dabei einmal, in Oberhausen, ein Haus wie das andere aus-

DER AMERIKANISCHE FREUND

FALSCHE BEWEGUNG (mit Nastassja Kinski) ∧∨

DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER

sieht, wird sogar möglich, auf die Steine und auf die Zementfugen zwischen den Steinen zu achten.
Um Bilder von der äusseren Welt geht es, die zugleich Kino-Bilder sind. So konzentriert sich Wenders zunächst auf die Spannung zwischen Beobachtung und Bewegung. Auf das, was entsteht zwischen starren und bewegten Beobachtungen. Und auf das, was entsteht zwischen ausgesparten und beobachteten Bewegungen. Von HAMMETT abgesehen, gibt es in allen Wenders-Filmen unbewegte Blicke aus sich bewegenden Fahr- oder Flugzeugen. Blicke aus Autos, aus Eisen-, Schwebe- und U-Bahnen, aus Clipper-Jets und Schiffen. Die Kamera protokolliert so Beobachtungen, die unabhängig sind vom dargestellten Geschehen. Die Kamera konstituiert sich selbst als eigenständiges, artikulierendes Element.

Geschichten

Ausser im SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN, geht es immer um Männer. Um Männer, die auf der Suche sind nach ihrer Identität, nach ihrem Leben. Um einsame Männer, die kaum Kontakt haben zu anderen Menschen. Die fliehen, reisen, spielen, arbeiten, um wenigstens ein kleines Stück voranzukommen.
In ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHE BEWEGUNG und IM LAUF DER ZEIT haben die Helden vor allem das Ziel, ein Gefühl für andere Menschen, auch für die gewöhnlichsten Dinge wieder zu entwickeln. So gehen sie auf Reisen, um sich zu bewegen, auch innerlich. Im AMERIKANISCHEN FREUND setzt einer ein Spiel in Gang, das ein anderer spielen muss. Für beide endet das tragisch. Der eine stirbt, der andere bleibt einsam an einem leeren Strand zurück. Poor immigrant. In NICK'S MOVIE, HAMMETT und DER STAND DER DINGE geht es um Arbeit, ums Filmemachen und Schreiben, um die Hindernisse dabei. Arbeit ist eine Angelegenheit von Leben und Tod. Entweder. Oder. Fürs Leben zählt nur, was einer wirklich will. Zwei der drei Filmemacher sterben. Und der Schreiber verliert sein Idol: den, dem er mit seinem Schreiben ein Denkmal setzen will. Er hört dann auf mit den kleinen Geschichten und setzt dem Co Op (Continental Operator) tatsächlich ein Denkmal: mit dem ersten Roman, mit «Red Harvest».
Wenders' Filme erzählen auch von den Emotionen der Männer: von ihren Sehnsüchten, die sich nicht erfüllen, und von ihren Leidenschaften, die vergeblich sind. Die Liebe hat dabei keine Chance. Weil keiner der Helden ernsthaft fähig ist zu einem Interesse für Liebe. Von HAMMETT abgesehen, sind sie so mit sich selbst beschäftigt, dass ihr Gefühl für Liebe unterwegs beim Leben verlorengeht. In FALSCHE BEWEGUNG fällt Rüdiger Vogler, als er eigentlich zur Hanna Schygulla will, sogar der falschen Frau zwischen die Beine. Und im LAUF DER ZEIT lehnt Vogler endgültig ab, sich je wieder auf eine Frau einzulassen, da jede immer auch eine andere sein könne als die, die sie ist.
In DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER und DER AMERIKANISCHE FREUND töten die Helden. Doch das ändert nicht viel. Auch ein Mord ist nur eine

menschliche Handlung. Wie autofahren. Oder ins kinogehen. Arthur Brauss reist nach der Tat einfach zu einer Freundin ins Burgenland, geht dort viel spazieren und redet mit Leuten, die er gerade trifft.
Was wirklich zur Veränderung zwingt, sind Begegnungen mit Menschen, die herausfordern. Wie die kleine Yella in ALICE IN DEN STÄDTEN. Oder wie Hanns Zischler in IM LAUF DER ZEIT. Wie Dennis Hopper im AMERIKANISCHEN FREUND. Oder wie Peter Boyle in HAMMETT. Die Helden machen plötzlich Erfahrungen, die ihr Handeln verändern. Es entsteht ein Sog, dem sie sich nicht entziehen können. Aus einer Handlung erwachsen andere Handlungen, aus denen wiederum weitere Handlungen erwachsen - einer Kettenreaktion ähnlich, nur nicht so zwangsläufig.
Was erzählt wird und wie erzählt wird, das gibt - von HAMMETT und DER STAND DER DINGE abgesehen - auch Auskunft über das Leben in der Bundesrepublik Deutschland der siebziger Jahre. Im Mittelpunkt steht, was die Helden persönlich tun. Und wie sie sich zu anderen Menschen verhalten. Im Mittelpunkt steht, «was die bestehenden Verhältnisse schuf und täglich neu schafft» (Karl Marx). Nicht dass sich gesellschaftliche Stimmungen widerspiegeln. Oder gar politische Probleme. Eher wird atmosphärisch spürbar, was im Gange ist.

Figuren

Am Rande der filmischen Ereignisse gibt es Typen, die ihren eigenen Zusammenhang schaffen. Die nichts erzählen, sondern nur präsentieren. Die besonders vorzeigen, dass sie auch da sind.
In SUMMER IN THE CITY: die schwarzgekleidete Frau, die am Ende in der leeren weissen Wohnung zurückbleibt, in einem Weiss, das wahnsinnig macht.
In ALICE IN DEN STÄDTEN: der Autohändler, den eine Polaroid-Kamera mehr interessiert als das Auto.
In FALSCHE BEWEGUNG: der Fährmann, der einarmig ist.
Im LAUF DER ZEIT: der Kinobesitzer, der von alten Zeiten erzählt.
In HAMMETT: der Taxifahrer, der mit einem riesigen Revolver durch San Francisco fährt, da man in dieser Stadt vorsichtig sein müsse.
Und in DER STAND DER DINGE: der Kameramann, der definitiv erklärt: «Black and white is more realistic.»
Was an diesen Figuren fasziniert, sind nicht die dramaturgischen Eigenschaften. Es sind unverwechselbare Persönlichkeitsmerkmale, die den Fortlauf der jeweiligen Geschichte für einen Moment anhalten: indem sie eben auf nichts als auf sich selber verweisen.

Reden

Von den Helden kommt in Wenders' Filmen kaum einer mit dem Reden zurecht.
Nur Patrick Bauchau im STAND DER DINGE beherrscht das Reden. Er weiss um die Nuancen, die die gewünschten Wirkungen erzielen.
In den frühen Filmen gibt es dagegen oft sogar eine Angst vor dem Reden. In SUMMER IN THE CITY umgeht Hanns Zischler diese Angst ein wenig, indem er Geschichten hört oder selber Geschichten erzählt. Einmal wiederholt er für eine Frau minutenlang das Kinoprogramm, das er telefonisch abgehört hat. Und in ALICE IN DEN STÄDTEN weist Lisa Kreuzer nur auf eine ihrer persönlichen Geschichten hin, weigert sich aber, davon zu reden. Doch bereits davor hebt Rüdiger Vogler seinen Arm und verzieht sein Gesicht mit Abscheu. So, als fühle er sich bereits durch die blosse Andeutung belästigt.

Im Reden ist eben stets auch der Kampf enthalten, dass einer zu den Wörtern auch die Bedeutungen finden muss, denen die Wörter als Zeichen dienen. Da sind Niederlagen schnell möglich. Es ist ein Wagnis, wenn einer bei Wenders das Reden versucht.
Wenn aber einer das Wagnis eingeht, taugen die Worte, die er benutzt, anwendet, vorstellt, eher dazu, Geschichten in Gang zu bringen. Wie im AMERIKANISCHEN FREUND oder in HAMMETT. Oder auch dazu, eine Geschichte, die gerade erst in Gang gekommen ist, zu beenden. Wie in IM LAUF DER ZEIT. In den Worten, die die Figuren benutzen, anwenden, vorstellen, kommen nur Kommunikationsversuche zum Ausdruck - erste Ansätze dazu, erste Anfänge von Gefühl und Verstehen. Wie in ALICE IN DEN STÄDTEN zwischen Yella Rottländer und Rüdiger Vogler. Oder wie in NICK'S MOVIE zwischen Nicholas Ray und Wim Wenders. Gelegentlich aber taugen die Worte, die die Figuren in sich / für sich finden noch nicht einmal für einen solchen Anfang. In FALSCHE BEWEGUNG stellen die Redenden ihre Worte aus, wie etwas, das ihnen fremd ist, äusserlich und selbstfern. Nachdem Ivan Desny über die Einsamkeit gesprochen hat, erhängt er sich am nächsten Morgen. Und Hanna Schygulla und Rüdiger Vogler trennen sich, nachdem sie sich durch Worte gegenseitig gestört haben. In IM LAUF DER ZEIT sprechen Vogler und Zischler kaum miteinander, weil sie wissen, dass sie ein paar Stunden später nur mit einem Gefühl von Ekel und schlechtem Gewissen daran zurückdenken werden. Wie sie dann doch Worte verwenden, um sich zu verständigen, trennen sie sich auch schon. Bei Wenders ist alles gesagt, wenn man Worte benötigt, um sich etwas zu sagen. Nur Nastassja Kinski in FALSCHE BEWEGUNG hat es einfacher: Sie ist stumm.

Auch wo die Helden keine Beziehung haben zu den Worten, die sie benutzen, anwenden, vorstellen: Oft sind es grosse Worte, die sie sprechen. Ihr Reden bekommt dadurch etwas Künstliches. Am deutlichsten ist das sicherlich, als Hammett den Finanzgiganten San Franciscos die Meinung sagt und diese stumm und gleichgültig zuhören.
Während die Bilder den Zustand, in dem das Abgebildete sich befindet, immer vorzeigen, suchen die Worte immer einen anderen Zustand zu formulieren, einen Zustand, der nur als ein Geflecht von Vorstellungen existiert: als Vorstellung von Träumen und Auffassungen, als Vorstellung von Raum und Zeit, als Vorstellung von Geschichten.

ALICE IN DEN STÄDTEN

DER STAND DER DINGE ∧∨

IM LAUF DER ZEIT

Perspektive

SUMMER IN THE CITY, DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER, ALICE IN DEN STÄDTEN, FALSCHE BEWEGUNG und IM LAUF DER ZEIT sind filmische Ich-Erzählungen, vorgestellt mit vielen Blicken, die nur wenig aussparen. Auch der Blick auf das jeweilige Ich ist da ein Ich-Blick. Das rührt vom Zwang her, dass im Film alles, was vorkommt, mit dem Körper vorkommen muss.

Zu FALSCHE BEWEGUNG schreibt Frieda Grafe: Das «ist ein Film in der ersten Person erzählt, und das objektivierend gefilmt.» [6]) Die Perspektive, die Objektives subjektiv macht, verzögert den Erzählfluss. Es nimmt dem Erzählen das Direkte. Bei Wenders funktioniert das oft durch überlange Beobachtung einfacher Dinge, durch überlange, detailsüchtige Beobachtung einzelner Figuren und ihrer Verhaltensweisen. Das bricht den Ablauf. Und gerade diese Brüche sind es, die den Skrupel vorführen.

Wenders weiss gut, dass Geschichten sich nicht mehr so einfach erzählen lassen. Mit dem Zweifel an der Welt ist auch der skrupulöse Erzähler geboren. Der ordnet nun nicht mehr die Welt, fügt nicht mehr Ereignisse und Empfindungen, Taten und Leidenschaften zur Einheit; eher verharrt er selbstvergessen mit seinem Blick auf den kleinsten Gegenständen, die sich bewegen. So, als müsse er sich vergewissern, dass er noch erzählen kann - auch dort, wo er lediglich registriert.

Authentisches

In fiktiven Filmen ist das Authentische eine Frage der Glaubwürdigkeit, der inneren Stringenz. Dass etwas wahrscheinlich ist, dass etwas Filmisches sich nachweisen lässt an Realem, ist weniger wichtig. Nur plausibel muss alles sein. Das Fiktive muss in sich schlüssig sein. Es erscheint dann als eine eigenständige fremde Welt, die vor allem in und für sich ihren Sinn entfaltet.

In fiktiven Filmen ist auch das Authentische fiktiv: also hergestellt und zusammengesetzt.

Bei Wenders kann man sehen, wie sehr das Authentische auch eine Frage der physischen Präsenz von Darstellern, Dingen und Schauplätzen ist. Wo also nicht nur vorgestellt, nicht nur beschrieben, sondern alles durch sich selbst evident wird: konkret und gegenwärtig.

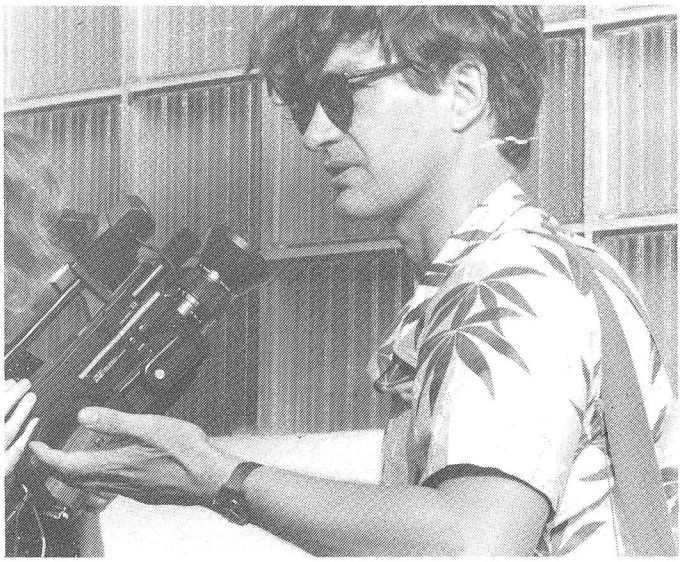
So arbeitet Wenders immer mit Originalton. Das macht, neben den Tönen, auch die Bilder konzentrierter. Originalgeräusch und Originaldialog wirken nach, auch in den Körpern der Darsteller. Und es verändert die Spannung in ihren Gesichtern.

Und vom SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN und von HAMMETT abgesehen arbeitet Wenders stets auch an Originalschauplätzen. Für SUMMER IN THE CITY in München und West-Berlin. Für DIE ANGST DES TORMANNS in Wien und im Burgenland. Für ALICE auf den Strassen der USA, in New York, in Amsterdam, im Ruhrgebiet, in Wuppertal und am Rhein. Für FALSCHE BEWEGUNG in einer norddeutschen Kleinstadt, an der Ostsee, auf dem Hamburger Hauptbahnhof, in Bonn,

am Rhein, im Main-Taunus-Zentrum, in einer Hochhaussiedlung nahe Frankfurt am Main, auf der Zugspitze. Für IM LAUF DER ZEIT in den Dörfern, Städten und in den Ebenen an der deutsch-deutschen Grenze. Für DER AMERIKANISCHE FREUND in New York, Hamburg, Paris, in einem TransEuropaExpress zwischen Hamburg und München und an der Nordsee. Für NICK'S MOVIE in New York, Poughkeepsie und in Malibu. Und für DER STAND DER DINGE an der portugiesischen Atlantikküste, in Lissabon und in Los Angeles.
Im Gegensatz zu Kulissen, die funktional sich beziehen auf die filmischen Ereignisse, entwickeln Originalschauplätze oft ihre eigene Dynamik. Sie bringen eine eigene Spannung in die Filme, die herrührt vom Kontrast zwischen natürlicher Umgebung und architektonischen Entwürfen. Die aber auch daher kommt, dass sie nicht nur Schauplätze sind, sondern auch reale Lebensorte. Dass sie unabhängig davon, dass eine Kamera sie für eine andere Welt vereinnahmt, auch existieren. Die Spannung, die von Originalschauplätzen ausgeht, ist Ergebnis des realen Lebens, das in ihnen - in geronnener Form - zum Ausdruck kommt.
Originalton und Originalschauplätze: Für Wim Wenders sind das Elemente, die das fiktionale Geschehen authentischer machen sollen. Authentischer im Sinne des jeweiligen fiktiven Zusammenhangs.
In FALSCHE BEWEGUNG: Bilder von der Hochhaussiedlung in der Nähe von Frankfurt am Main. Und im AMERIKANISCHEN FREUND: Bilder von La Défense und einer U-Bahn-Station in Paris und vom Hamburger Elbetunnel. Bilder, die besonders deutlich machen, wie Menschen heute leben. Bilder, die ein Verständnis entstehen lassen für die Kälte in und zwischen den Menschen, die so leben müssen. Manchmal reden die Dinge, die Gebäude, die Landschaften im Hintergrund die deutlichere Sprache. In Wenders' Filmen, wo die Geschichten in und zwischen den Figuren diese Hintergründe nie überdecken, ist die Wirkung oft geradezu explosiv.

Norbert Grob

[1]) Wim Wenders: Im Gespräch mit Heiko R.Blum in »Filmkritik» Nr. 182, Februar 1972, Seite 71
[2]) Gerhard Theuring: «Filme von Wim Wenders» in »Filmkritik» Nr. 149, Mai 1969, Seiten 315/316
[3]) Gerhard Theuring: a.a.O., Seite 316
[4]) Wim Wenders, in Jan Dawson: «Wim Wenders», Toronto 1976, Seite 18
[5]) Wim Wenders: Im Gespräch mit Heiko R.Blum a.a.O., Seite 74
[6]) Frieda Grafe: Filmtips, «Süddeutsche Zeitung» vom 27.9.1980



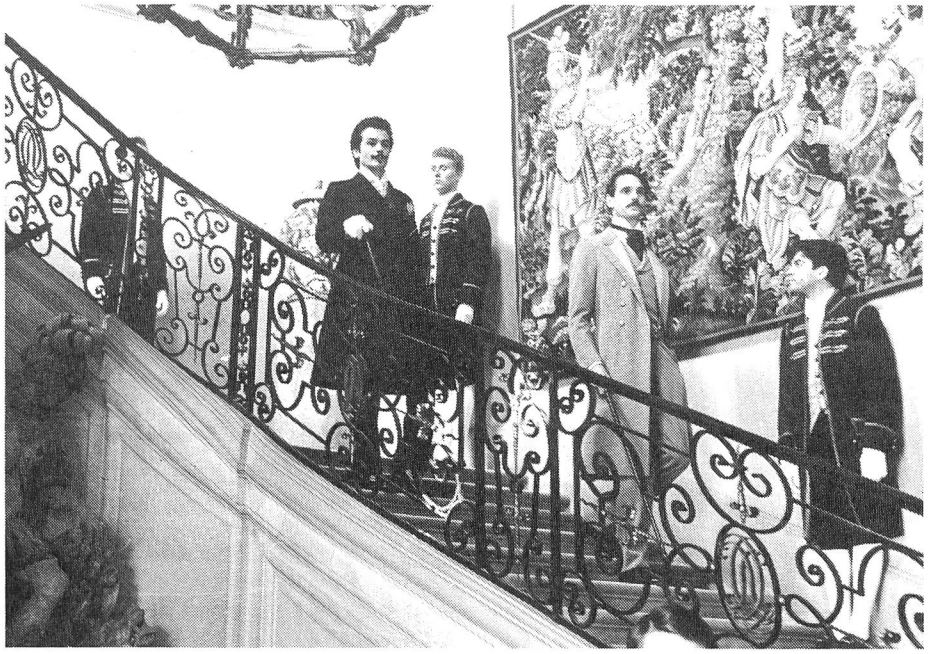
Wim Wenders
Geboren 1945 in Düsseldorf. Er studierte Medizin und Philosophie in Deutschland, dann Malerei in Paris, nachdem er sich vergeblich bemüht hatte, Aufnahme an der französischen Filmhochschule I.D.H.E.C. zu finden. Von 1967 bis 1970 absolvierte Wim Wenders dann in deren erstem Jahrgang die Hochschule für Fernsehen und Film in München (Abschlussfilm: SUMMER IN THE CITY). Zwischen 1968 und 1972 schrieb er ausserdem Filmkritiken für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften.
1971 war Wenders zusammen mit zwölf weiteren Filmemachern Gründungsmitglied beim *Filmverlag der Autoren*, der sich auf genossenschaftlicher Basis um Produktion und Vertrieb neuer deutscher Filme kümmern sollte. 1976 gründete Wenders eine eigene Produktionsfirma, der er den Namen «Road Movies» gab, und 1980 rief er mit dem Produzenten Chris Sievernich die Firma «Gray City Inc.» ins Leben.
1978 ging Wim Wenders nach Kalifornien, um für Francis Ford Coppola HAMMETT zu drehen, und 1982 machte er bei den Salzburgen Festspielen seine erste Theater-Inszenierung mit Peter Handkes «Über die Dörfer».
Wim Wenders lebte bis zur Übersiedlung nach Amerika in München mit der Schauspielerin Lisa Kreuzer zusammen, war von 1979-81 mit der Sängerin Ronee Blakley verheiratet und wohnt heute vorwiegend in Berlin und New York.

Seine Filme:
1967 SCHAUPLÄTZE (16mm, 10min)
1968 SAME PLAYER SHOOTS AGAIN (16mm, 12min)
1969 SILVER CITY (16mm, 25min)
ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS (22min)
DREI AMERIKANISCHE LP'S (16mm, 15min)
1970 POLIZEIFILM (16mm, 125min)
SUMMER IN THE CITY (16mm, 125min)
DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER
1972 DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE
1973 ALICE IN DEN STÄDTEN
1974 AUS DER FAMILIE DER PANZER-ECHSEN (TV)
1975 FALSCHE BEWEGUNG
1976 IM LAUF DER ZEIT
1977 DER AMERIKANISCHE FREUND
1982 HAMMETT (in Arbeit ab 1978)
1980 NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER
1982 DER STAND DER DINGE
GEGENSCHUSS: NEW YORK, MÄRZ 82 (16mm, 16min)
ZIMMER 666 (16mm, 50min)
1983 PARIS, TEXAS

UN AMOUR DE SWANN von Volker Schlöndorff

Drehbuch: Volker Schlöndorff nach der Adaption des gleichnamigen Kapitels aus Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu» von Peter Brook, Jean-Claude Carrière und Marie-Hélène Estienne; Kamera: Sven Nykvist; Cadreur: Dominique Lerigoleur; Licht: Joel David; Kostüme: Yvonne Sassinot de Nesle; Schnitt: Françoise Bonnot; Historische Beratung: Herve Grandsart; Ton: Jean-Claude Laureux, Gilles Ortion, Michel Barlier; Bühne: Louis Balthazard.
Darsteller (Rollen): Jeremy Irons (Charles Swann), Ornella Muti (Odette de Crécy), Alain Delon (Baron Charlus), Fanny Ardant (Herzogin de Guermantes), Marie-Christine Barrault (Frau Verdurin), Nathalie Juvet (Frau Cottard), Charlotte Kerr (Die Madame), Anne Bennent (Chloé), Philippine Pascale (Madame de Gallardon), Daniel Tarrare (Friseur von Swann) u.v.a.m.
Produktion: Bioskop Film und Gaumont; Produzent: Eberhard Junkersdorf. BRD/Frankreich 1984. 110 min. 35mm; farbig. Verleih: Impérial Film, Lausanne.

Am Anfang öffnet der Kammerdiener François das Fenster. Es ist der Morgen eines neuen Tages im Leben von Charles Swann, der noch im Bett liegt und schreibt. Gegen Ende des Films wieder das gleiche Bild. Kutschengeräusche im Hof künden Besuch an, und der Friseur bereitet sich auf seine Arbeit vor. Dazwischen grossbürgert sich Charles Swann durch einen für ihn recht inhaltslosen Alltag um die Jahrhundertwende, zu einer Zeit also, da die Kutschen noch das Strassenbild von Paris dominieren. Sein Müssiggang ist geprägt von zwei kleineren Leidenschaften, deren eine ihm allmählich über den Kopf wächst. Es sind dies je eine Zuneigung zur Malerei (die Vorliebe gilt den Florentinern des Quattrocento) und zu einer Frau namens Odette de Crécy - die ein Gesicht hat, das gut im «Leben Mose» von Botticelli figurieren könnte.
Als Lebedame mit zwiespältiger Vergangenheit entspricht Odette allerdings nicht im geringsten dem Stand des Herrn Swann. Nichtsdestotrotz beginnen Kräfte auf ihn einzuwirken, denen er sich kaum noch entziehen kann. Was mit einer simplen Orchideen-Spielerei im reizenden Ausschnitt von Odettes Kleid seinen eigentlichen Anfang nahm, das endet im verbissenen Ringen eines Mannes, den immer mehr das Gefühl erschleicht, er könne das verlieren, was er eben noch nicht unbedingt wollte, das sich ihm jetzt aber zusehends entzieht. Als einziger Ausweg aus der hoffnungslosen Angelegenheit bleibt die Flucht in die Ehe. Das macht aus Swann einen gebrochenen, kranken Mann, der seines Glücks nie wirklich habhaft werden konnte.
Ganz grob gesehen ist dies die Inhaltsebene von Volker Schlöndorffs Film UN AMOUR DE SWANN. An sich eine ganz alltägliche Kinogeschichte: totale Liebe mit Angst vor deren Entzug und tödlichem Ausgang - der Leidende für einmal (endlich) der Mann. Das Besondere an der ganzen Veranstaltung liegt anderswo. Mit diesem Film ist der Bann gebrochen, der über dem epochalen Roman-Zyklus «A la recherche du temps perdu» des Franzosen Marcel Proust lag. Was Leute von Visconti (zusammen mit Suso Checchi d'Amico) bis Losey (zusammen mit Harald Pinter) irgendwann einmal nur planten, was noch kein Franzose gewagt hatte, das hat jetzt ausgerechnet ein Deutscher versucht, und nicht ohne Erfolg. Immerhin hat Schlöndorff einen schönen Teil seines Lebens und seiner Schulzeit in Frankreich verbracht - womit Tarkowskijs These der Unmöglichkeit von Kulturaustausch nicht unbedingt widersprochen ist. Als 17jähriger ging Volker 1956 im Schüleraustausch nach Frankreich, wo es ihm so gut gefiel, dass er blieb, das Abitur machte und anschliessend in Paris studierte. Daselbst besuchte er auch die Hochschule für Film (IDHEC) und arbeitete bei ZAZIE DANS LA METRO erstmals mit Louis Malle. Alain Resnais und Jean-Pierre Melville waren weitere französische Stufen auf seinem Werdegang, so dass seine Beziehung zu Frankreich eben doch sehr eng ist.
UN AMOUR DE SWANN ist nun allerdings bei weitem keine Verfilmung von «A la recherche du temps perdu». Der Titel bezieht sich zuerst einmal lediglich auf das zweite der fünfzehn Bücher, die der Roman-Zyklus insgesamt umfasst. Das erste davon, «A coté du Swann», war 1913 als Privatdruck des Autors Marcel Proust ohne jegliches Aufsehen erschienen. Jahre später erst, nachdem ihm 1919 der Prix Gancourt zuerkannt worden war, wurde Proust bekannt und erreichte bald schon Weltruhm. Es dauerte allerdings noch bis 1927 (fünf Jahre nach seinem Tod), bis das gesamte Werk erschienen war. Es zu verfilmen wäre ein Ding der Unmöglichkeit, sich ihm in einzelnen Stellen zu nähern, ein Wagnis. Aber Schlöndorff und seine Drehbuchautoren Peter Brook, Jean-Claude Carriere und Marie-Helene Estienne haben nicht den Fehler begangen, zuviel zu wollen; sie konzentrierten sich auf einen kleinen Auszug, den sie zudem auf einen Tag komprimierten und im Bewusstsein um seine Einbettung in ein Ganzes gestalteten. Diese Form ist es, die überzeugt - und bezeichnenderweise ist einzig das angehängte Nachspiel ausserhalb der eigentlichen Erzählstruktur als grösste Schwachstelle zu vermerken.
In der Konzentration ging auch die Gefahr des Abschweifens (in einem proustschen Sinn) verloren. Sie tat dies zugunsten einer weit filmischeren Umsetzung: der eingestreuten Rückblende. Diese wiederum ist ganz in der Tradition des Romanes gestaltet, ausgelöst im Sinne des Dichters. Es ist verblüffend, wie es Schlöndorff gelingt, im Buch ausführlich und sorgfältig beschriebene Erfahrungsvorgänge filmisch nachvollziehbar zu machen, ohne Aufsehen, aber mit sehr viel Sinn für Wesentliches an Proustscher Schriftstellerei. Das geht nicht immer hundertprozentig auf, es gibt da und dort Sprünge, die nicht in dieses Konzentrat eines einzigen Tages im Leben des Dandy Swann passen, aber das Gesamtbild ist durchaus verblüffend. Der Schriftsteller verfügt über das, was dem Filmemacher - will er einem breiteren Publikum offen sein - fehlt: Zeit. Und ich denke da an die verschiedensten Ebenen des Zeitbegriffs, der selbst ja in der «Suche nach der verlorenen Zeit» ein zentrales Thema ist, um das alles kreist. Da versuchte einer im Kampf mit der eigenen, durch ein schweres Asthmaleiden beschränkten Lebenszeit, die ihm entrinnende Zeit aufzufangen und die Vergangenheit zu vergegenwärtigen. Er führte eine Erzählfigur ein, die nicht zwangsläufig mit ihm selbst übereinstimmt. Ausgelöst durch gegenwärtige Wahrnehmungen stossen nun erinnerte immer wieder von innen heraus auf, dringen hervor als in ihrer Loslösung stillgehaltene und verlängerte Momente: «Eine aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute», heisst es charakterisierend im siebten Teil, «hat in uns, damit er sie erlebte, den von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen neu erschaffen.»
Ein Grundmoment, an dem auch Schlöndorff ansetzt und das mitunter das Gefühl aufkommen lässt, sein Film gehe über die dargestellten vierundzwanzig Stunden hinaus. In eindrücklicher Weise gelingt es ihm auch, die Erinnerungsmechanismen Prousts umzusetzen in filmisches Empfinden. Er schafft dies etwa durch den sehr bewussten und gezielten Einsatz von Bildausschnitten, lässt so am «Catteleya-Spielen» auch den Zuschauer in einer Art teilhaben, die ihn mithineinzieht. Aus dem oberflächlich gesehen bourgeoise-langweiligen Alltag des Herrn Swann dringt eine innerliche Zerrissen-



heit, die aus dem Bewusstsein der eigenen Widersprüchlichkeit resultiert. Odette gefällt Swann gar nicht, und das ist ihm bewusst. Er hat sich ein paar Mal ihrer angenommen, sich ihr dabei immer mehr genähert bis zu jenem Moment, da sie ihn nicht mehr losliess und er in Eifersucht und Angst jede ihrer Regungen ergründen wollte. Im Moment wo er feststellt, dass er sie los sei, ist klar, dass er sich nur noch retten kann, indem er sie nach den zeitgemässen Gepflogenheiten in seinen Besitz nimmt und heiratet. «Wenn ich denke, dass ich mir Jahre meines Lebens verdorben habe, dass ich sterben wollte, weil ich meine grösste Leidenschaft erlebt habe, alles wegen einer Frau, die mir nicht gefiel, die gar nicht mein Genre war!» Mit diesem Eingeständnis endet das zweite Buch im Zyklus, und hier endet auch der Film, obwohl Schlöndorff diese Aussage in die Zukunft transportiert hat. Swann war besessen von der Tatsache, «seinen» Botticelli im Original zu haben, schöner noch als das Abbild davon, das er kannte. Seine Odette hatte für ihn jenen «weichen Blick der Frauen des florentinischen Meisters», und mit Botticelli ist sie in der Tat auch sehr treffend charakterisiert. Odette ist keine Frau von Welt; das Faszinierende an ihr ist nicht im Unergründlichen, und mit Ornella Muti ist die Rolle denn auch richtig besetzt. Fanny Ardant in der Rolle der Herzogin von Guermantes stellt ihr gegenüber einen präzisen Kontrast dar.

UN AMOUR DE SWANN kann den Zuschauer also - um im Sinne Prousts zu sprechen - durchaus auf den Geschmack seiner Buchvorlage bringen. Der Film tut dies vor allem deshalb, weil er das literarische Werk respektiert und sich seiner eigenen Unbedarftheit ihm gegenüber zuerst einmal bewusst war. Daraus heraus erst konnte ein Annäherungsversuch gelingen, ein Stück Gebäck, das mit einem Schluck Tee vermischt im Gaumen jenes ungewöhnliche Zucken auslöst, das einen vergangenen Tag heraufzubeschwören vermag. UN AMOUR DE SWANN, meint Schlöndorff selbst, «ist eine Geschichte über Liebe und Eifersucht, die auch heute möglich ist. Swann leidet, weil er liebt; aber sein Leiden lässt ihn auf schmerzliche Weise spüren, dass er existiert. Als er aufhört zu leiden, stirbt er.» Was Volker Schlöndorff interessierte, war neben seiner Vorliebe für Proust die Beschreibung der Gefühle einer bestimmten Gesellschaft, die dennoch nicht an eine Zeit oder einen Ort gebunden sind. Hervorragend fotografiert ist das ganze übrigens von Sven Nykvist, den man kaum je unerwähnt lassen darf.

Walter Ruggle

IL PRATO von Paolo und Vittorio Taviani

Fünf Jahre nach seiner Entstehung kommt IL PRATO nach Zürich - in der Zwischenzeit haben die Brüder Taviani bereits zwei andere Filme gedreht: LA NOTTE DI SAN LORENZO (1982) und XAOS (1984). IL PRATO wurde in Italien seinerzeit nicht gut aufgenommen, und er wird auch hier und jetzt kaum ein grosses Publikum erobern. Der Film ist wie eine leise, sensible Liebeserklärung an die Toscana (geografische Heimat der Brüder Taviani), an Isabella Rossellini und durch sie an ihren Vater Roberto Rossellini, der am Ursprung des Filmschaffens der Tavianis steht. Im Film schaut sich Eugenia Roberto Rossellinis GERMANIA, ANNO ZERO an, und der Zuschauer sieht Ausschnitte davon: den Selbstmord eines blonden Knaben in den Trümmern des Nachkriegs-Berlin. So ist dieser Selbstmord auf mehreren Ebenen verwoben mit der Geschichte vom Selbstmord, von dem in IL PRATO erzählt wird, der hier allerdings auf anders gearteten Trümmern geschieht.

Eugenia ist eine arbeitslose Ethnologin, die im steinernen, nur für Touristen idyllischen San Gimignano wohnt und mit einem Drei-Stunden-Job beim Steueramt in Florenz ihr Brot verdient. Seit Jahren ist sie mit Enzo verbunden (»bumst mit ihm», wie der Untertitel sagt), einem Diplom-Agronomen, der auf einem verwilderten Grundstück bei San Gimignano eine landwirtschaftliche Kommune gründen möchte - es bleibt beim Wunsch. Eugenia will mit Kindern auf dem Dorfplatz ein Theaterstück aufführen - es wird von der Polizei verhindert. Als dritter steht Giovanni im Mittelpunkt der Geschichte und erzählerisch im Vordergrund: der Film ist eigentlich Umsetzung seiner Briefe an Leonardo, einen Freund von ihm. Giovanni, der von Saverio Marconi, dem «Gavino» aus PADRE PADRONE, gespielt wird, hat in Mailand sein Jurastudium absolviert. Er kommt nun nach San Gimignano, um Familienland zu verkaufen - und gelangt hier, beim Anblick der Natur, zur sicheren Überzeugung, dass er eigentlich gar nicht Jurist, sondern Künstler, Filmregisseur werden müsste. Später, als er nicht mehr von Liebe und Glück getrieben wird, beteuert er seinem Vater gegenüber, der ihm zur Filmkarriere verhelfen möchte, er wolle nicht zum Film, wo auch alles vom Geld verdorben sei, er wolle doch lieber Dorfrichter werden. Zu Beginn seines Aufenthalts in San Gimignano aber verliebt er sich Hals über Kopf in Eugenia, so wie sie in ihn. Ein Leben zu dritt gelingt jedoch nicht. Giovanni bleibt allein. Eugenia nimmt schliesslich eine Stelle in Algerien an und reist mit Enzo für immer ab. Sie hinterlässt Giovanni ihren Hund Grimm, der von einem tollwütigen Fuchs gebissen worden ist. Giovanni wird von Grimm gebissen und lässt sich sterben.

Unglückliche junge Menschen, die in vollen Zügen Liebe, Sehnsucht und Tod durchleben. Und das in der Gegenwart. Manches an der Geschichte mutet wie eine mittelalterliche Ballade an - das wird durch die Geschichte vom Rattenfänger noch unterstrichen. Und doch sind es moderne Menschen, deren Probleme in der Gegenwart verwurzelt sind, Charaktere, wie man sie im Leben oft, auf der Leinwand aber eher selten trifft: sie sind nicht die coolen Typen, zu welchen sich männiglich gerne zwei Studen lang in den dunklen Kinosaal flüchtet. Möglicherweise hatten die Brüder Taviani auf die angeblich romantische Modewelle gesetzt - sich aber offenbar verrechnet: wenn man ihnen solch kommerzielles Denken überhaupt unterstellen will. Sie erfüllen auch die Erwartungen jener nicht, die von den Tavianis einen sozial engagierten, offensichtlich und klar tendenziellen Film erwarten - mit Anklage und Antwort. Wie die drei Protagonisten nach Giovannis und Eugenias Liebestagen zusammensitzen, sagt Giovanni zu Enzo:

Isabella Rossellini, Tochter Ingrid Bergmans, wie man sieht!

«Deine Heiterkeit in dieser Situation ist Ideologie! Das widert mich an!» Dass die Tavianis vor allem Erzähler, Maler, Künstler und weniger (und nicht in den besten Momenten) Politiker sind, zeigt gerade IL PRATO deutlich. Allerdings erweisen sie sich auch als geschickte Story-Konstrukteure, wobei es ihnen positiv anzurechnen ist, dass sie sich dabei nicht zu einer getarnten Schwarz-Weiss-Malerei hinreissen lassen. Jenen, welche Paolo und Vittorio Taviani mit Genugtuung oben links schubladisiert haben, wird IL PRATO nicht gefallen, und sie werden nichts mit ihm anzufangen wissen. Sie werden sich die Haare raufen, wenn Giovanni zu Eugenia sagt: «Tremo perché ti amo». Den andern wiederum wird die Situierung der Figuren in einer modernen Gesellschaft, sowie ihre Unentschlossenheit zwischen Leben und Beruf, ein Dorn im Auge sein. Und durch die Unmenge Dialog, welche die Schauspieler zu sprechen haben, gewinnt der Film freilich auch nicht an Popularität.

IL PRATO ist ein langsamer Film: ein Bilderbuch, dessen Fotografien man lange betrachtet. Auch optisch eine Reminiszenz an vergangene Jahrhunderte: Durchblicke durch Fenster, Gassen, Tore auf weite Landschaften, in Unendlichkeit sich verlierende Strassen oder auch auf den Mailänder Verkehr - so wie es Mode war, als die Renaissance-Maler in den Hintergrund von Portraits ihre Landschaftsfantasien hinzeichneten. Wenn es sich bei den Durchblicken um Rückprojektionen handelt (z.B. am Anfang der abendliche Strassenverkehr in Mailand), dann ist die technische Qualität nicht begeisternd. Ähnlich verfremdend wirkt die Nachsynchronisation. Sie tönt besonders bei Isabella Rossellini grässlich, als wäre ihre Stimme von einer viel schwächeren Schauspielerin gesprochen worden oder als hätte sie im Studio vor dem Mikrofon nicht mehr in die Haut der Eugenia zurückgefunden.

Isabella Rossellini trägt den Film: mit ihrer Mischung aus moderner Knabenhaftigkeit, auch in der Gangart, sehr jungen, etwas unreifen Gesichtszügen und fern, veraltet anmutenden Gefühlsäusserungen. Etwas theatralisch sind manchmal ihre inneren Monologe. Freilich aber ist sie eine Schauspielerin, die viel durch den blossen Blick auszudrücken vermag. Sie durchzieht den Film wie ein sanfter Sturm. Saverio Marconi sieht man den tiefen, verstörten, hochmütigen Selbstmörder - schaut man genau hin - sofort an, spätestens aber, als er in Eugenias Wohnung ein Gewehr lädt und ein gefährliches Spiel mit dem Tod beginnen lässt. Michele Placido ist als arbeitsloser Alternativer etwas oberflächlicher als die beiden andern, die wesensverwandt sind. Er hat von den dreien das liebenswürdigste Lächeln und das befreiendste, hellste Lachen. Wegen der Schiessereien, an denen er beteiligt ist, fühlt er sich dann immer und überall verfolgt: «Sto diventando proprio un imbecille»; als seine Freundin eine Stelle in Algerien bekommt, schliesst er sich ihr an.

Die Magie, welche auch dieser Film der Tavianis hat, mag etwas mit der seltsamen, ruhigen Spannung zu tun haben, die sie zwischen der Schönheit der Landschaft, der Städte, der Menschen - und den Kämpfen, die dort von diesen ausgetragen werden, entstehen lassen. Die Wiese, bei deren Anblick Giovanni sicher war, Künstler werden zu müssen, und ein Glück spürte, das es ihm erlaubte, sich zu verlieben, sieht er am Schluss in einem anderen Licht: «Wie konnte ich nur sagen, diese Wiese sei schön! Die Blumen werden von den Bienen ausgesaugt, und die Sonne, die diese wilden Margeriten hat wachsen lassen, lässt sie jetzt verwelken. Wieviele Bäume werden von Ameisen befallen und vernichtet ... Jede Wiese ist ein Krankenhaus - und ein Krankenhaus ist jämmerlicher als ein Friedhof.» Als er nach Eugenias Abfahrt weinen muss, dass es ihn schüttelt, hält er in einer Hand die volle Milchtasse unbewegt still. Der Rummel des Mailänder Strassenverkehrs erlangt im langen Standbild Ruhe und Beschaulichkeit. Dass Enzo und Giovanni handgreiflich um sie kämpfen, stellt sich Eugenia nur vor, während sie zu dritt auf der Wiese in der Sonne sitzen. Solch geladene Spannung, die aus der Gleichzeitigkeit von Wucht und Gelassenheit entsteht, hat in Italien Tradition: der Mailänder Dom (er spielt in IL PRATO eine kleine Statistenrolle) ist nach ähnlichen Prinzipien gebaut. Ähnliches strahlt auch die Musik von Ennio Morricone aus, welche zusammen mit dem Gesicht von Isabella Rossellini dem Film Leben gibt.

Julius Effenberger

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Paolo und Vittorio Taviani; Kamera: Franco Di Giacomo; Ton: Gianni Sardo; Maske: Gloria Fava; Kostüme: Lina Nerli Taviani und Renato Ventura; Ausstattung: Gianni Sbarra; Requisiten: Adriana Bellone; Musik: Ennio Morricone; Flöten-Solo: Marianne Eckstein.
Darsteller (Rollen): Isabella Rossellini (Eugenia), Saverio Marconi (Giovanni), Michele Placido (Enzo), Giulio Brogi (Giovannis Vater) u.a.
Produktion: RAI TV-2 und Filmtre Roma; Produzent: Giuliani G. De Negri. Italien 1979; farbig; 1:1,85; 115 min. Verleih: Citel Films Genf.

NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO

(SCHMUTZIGER KLEINKRIEG) von Hector Olivera

Drehbuch: Roberto Cossa, Hector Olivera, nach dem gleichnamigen Roman von Osvaldo Soriano; Kamera: Leonardo Rodrigues Solis; Schnitt: Eduardo Lopez; Ausstattung: Emilio Basaldua, Maria Julia Bertotto; Requisiten: Francisco Mascareno; Maske: Maria Laura Lopez; Spezialeffekte: Ricardo Lanzoni, Jorge de la Reta; Ton: Norberto Castronuovo; Musik: Oscar Cardozo Ocampo.
Darsteller (Rollen): Federico Luppi (Ignacio Fuentes), Hector Bidonde (Suprino), Victor Laplace (Reinaldo), Rodolfo Ranni (Kommissar Llanos) u.a.m.
Produktion: Aries Cinematografica, Buenos Aires; Produzent: Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto. Argentinien 1983. 80 min. 35mm, 1:1,85, Eastmancolor. Verleih: Inter Team Film AG, Zürich.

Nach sechs Jahren Militärdiktatur steckt Argentinien 1972 in einer grossen Krise. Das Volk beginnt sich immer stärker zu mobilisieren. Schliesslich erlebt Juan Domingo Peron im August 1973, nach achtzehn Jahren Exil in Spanien, einen triumphalen Wiedereinzug ins Vaterland. Das Charisma des bedeutendsten sozialen Reformators Argentiniens zieht die Massen an. Von ihm erhoffen sie sich die dringend nötigen Verbesserungen. Doch sofort beginnen blutige Kämpfe unter Peronisten verschiedenster Schattierungen. Rechte und linke Politiker versuchen die Popularität des Namens Peron für ihre eigenen Interessen zu missbrauchen. Wie Peron am 1. Juli 1974 stirbt, gewinnt der rechtsextreme Flügel unter Lopez Rega die Oberhand. Seine AAA (Argentinische Antikommunistische Allianz) wird bald gegen jede politische und kulturelle Opposition eingesetzt. Der Militärputsch am 26. März 1976 ist schliesslich die Folge dieser vorangehenden Ereignisse.

Nach düsteren Jahren der Gewalt und des Terrors ist NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO von Hector Olivera der erste argentinische Film, der 1983 in der Phase der Demokratisierung ein Stück nationaler Vergangenheitsbewältigung betreibt. Regisseur Olivera profitierte von den sich neu bietenden Ausdrucksfreiheiten und realisierte eine bitterböse Satire über einen SCHMUTZIGEN KLEINKRIEG zwischen linken und rechten Peronisten im Argentinien von 1974.
Ort der Handlung ist ein Dorf in der Provinz Buenos Aires. Der beliebte und vom Volk gewählte Delegierte Ignacio Fuentes wird als kommunistischer Infiltrant beschuldigt und soll beseitigt werden. Sofort wenden sich seine Freunde und Vertrauten aus Angst und Opportunismus von ihm ab, obwohl sie die Haltlosigkeit der erhobenen Anschuldigungen kennen.
Fuentes kapert darauf mit einem Gewehr bewaffnet das Rathaus, wo er sich mit einer Gruppe von zufällig Anwesenden verschanzt: Das Vertrauen eines Polizeibeamten erlangt Fuentes durch eine eigenmächtig vorgenommene Beförderung; einen Säufer kann er mit einer Flasche Schnaps für sich gewinnen, und ein Unwilliger wird einfach ins WC gesperrt.
Mit Revolvern, Gewehren und Maschinenpistolen bewaffnet belagert die Polizei das Rathaus und wartet ab. Ein erster heftiger Schusswechsel. Das Ganze wirkt wie ein absurdes Räuber-und-Gendarm-Spiel. Dann erscheinen im Auftrag des Provinzabgeordneten Guglielmi die «Gorillas» eines rechtsextremen Mordkommandos am Kampfplatz, um eine schnelle «Endlösung» herbeizuführen. Damit nimmt die Konfrontation einen gnadenlosen Charakter an. Schliesslich greifen auch die links stehenden Jungperonisten zu den Waffen, um Fuentes beizustehen. Die Auseinandersetzung dauert die ganze Nacht hindurch an, und bis zum Morgengrauen haben viele Beteiligte im sinnlosen Gemetzel ihr Leben lassen müssen.
Olivera schildert die Ereignisse mit viel schwarzem Humor, zeigt die volle Absurdität des Massakers auf und schafft, indem er dem Zuschauer auch mal ein Lachen entlockt, die für eine Analyse nötige Distanz zum dargestellten Geschehen. (Eine trockene, ernste Wiedergabe dieser gewalttätigen Atmosphäre wäre wohl kaum zumutbar gewesen.) Der Film zeichnet leicht überspitzt, aber trotzdem sehr genau auch das Verhalten von verschiedenen Personen, die durch den Vorfall überrascht werden. Friedliche Menschen werden aus Angst und Eigensucht gewalttätig in einer intoleranten Umwelt, wo nur das Recht des Stärkeren gilt und Meinungsverschiedenheiten mit der Waffe ausgetragen werden. Bezeichnend für diese Situation sind die «Gorillas», deren skrupellose Selbstjustiz legal geworden ist und die sogar von Regierungsvertretern als «politisches Argument» eingesetzt werden.
NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO wurde an den Filmfestspielen in Berlin zu Recht gleich mehrfach ausgezeichnet. Regisseur Olivera ist es gelungen, ohne irgendetwas zu beschönigen oder zu verharmlosen ein unterhaltendes, publikumwirksames Lehrstück zu drehen, das weit über Argentinien hinaus seine Gültigkeit hat.

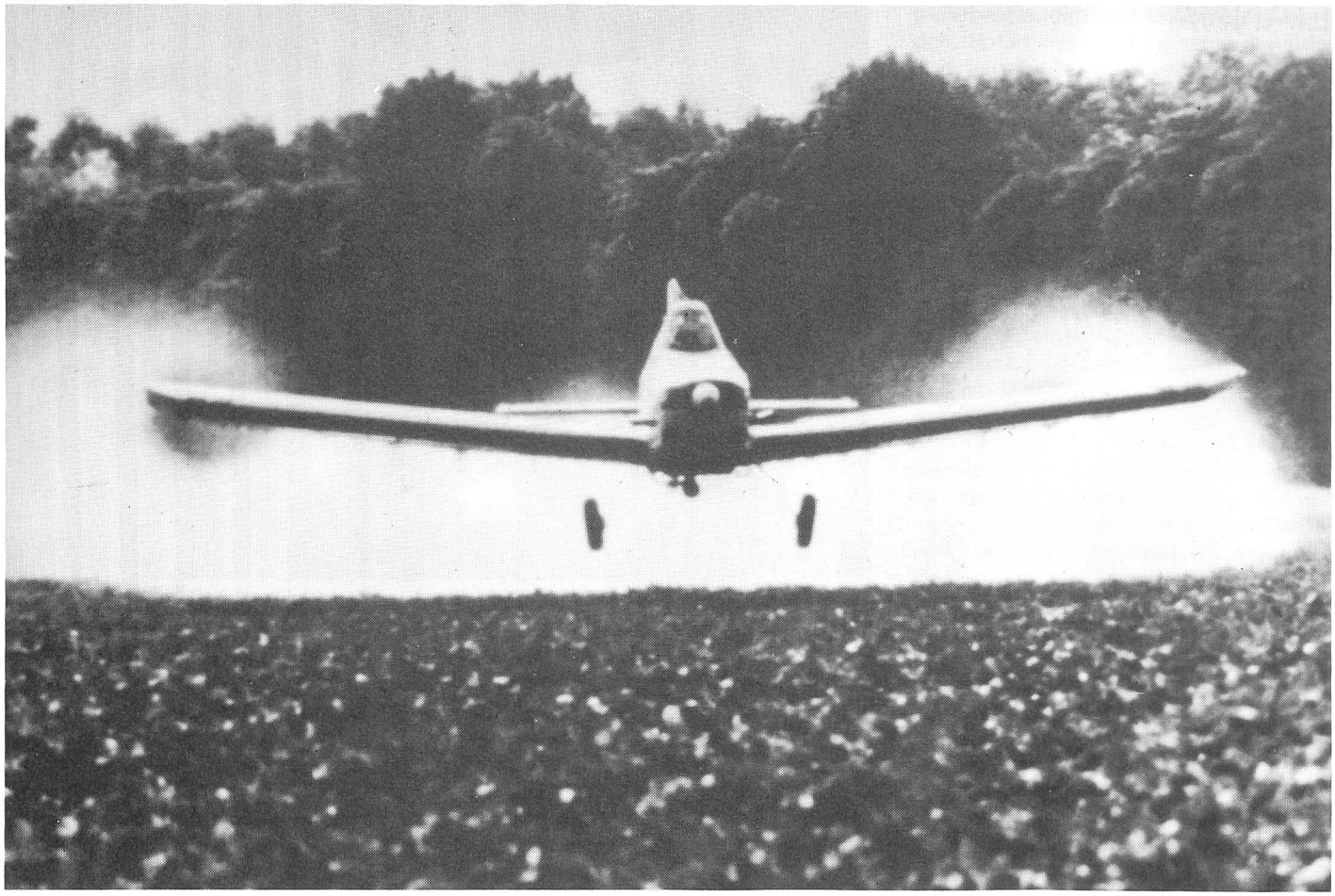
George Fietz

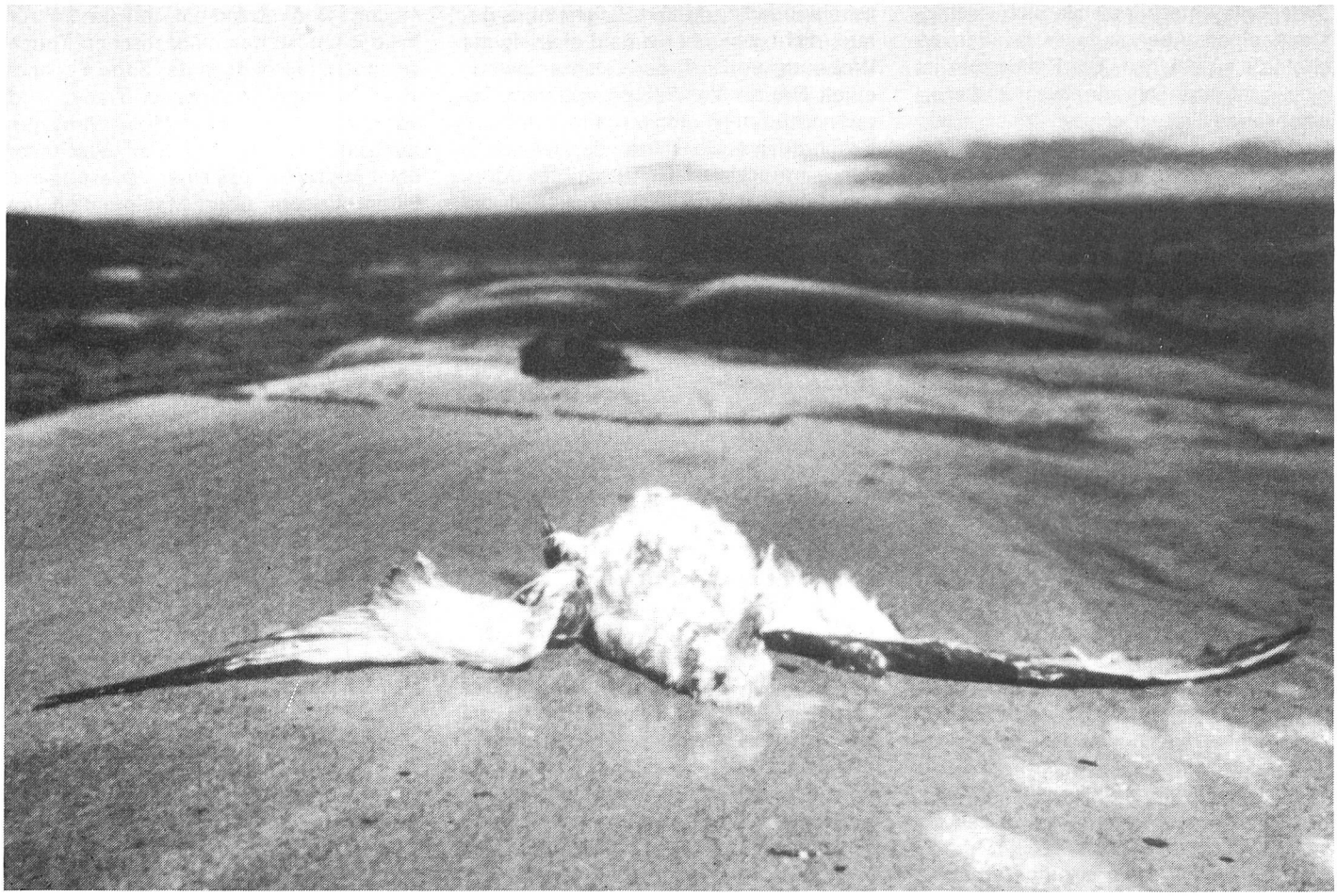
LIANNA
von John Sayles

Man könnte es «Beziehungskiste» nennen oder Geschichte einer Emanzipation. Lianna ist um die dreissig, verheiratet und hat zwei Kinder, die acht und dreizehn Jahre alt sind. Dick, ihren Mann, hat sie - als seine Schülerin - während des Studiums kennengelernt, und noch heute wirkt sie ganz unauffällig als seine Assistentin, wenn sie nicht gerade die Kinder versorgt oder durch den täglichen Kleinkram im Haushalt ausgelastet wird.
Ist sie glücklich? Ist das das Leben?
Jedenfalls entschliesst sie sich, wenigstens einen Abendkurs in Kinderpsychologie zu belegen. Die Professorin ist eine erfahrene Lehrerin, welche die erwachsenen Frauen anzusprechen weiss und bereit ist ihrerseits von den Kursteilnehmerinnen zu lernen. Das ist für die meisten eine ungewohnte Erfahrung und stärkt ihr doch recht angeschlagenes Selbstvertrauen. Lianna ist begeistert, blüht richtig auf und tritt spontan als Assistentin in den Dienst der Kursleiterin. Zu Hause allerdings mehren sich die Probleme. Etwa weil Partys, die Dick - der Dozent des Fachbereichs Englisch ist, sich da aber als Filmfreak eine Nische geschaffen hat und vorwiegend Vorlesungen in Filmgeschichte hält und Kurse über den Dokumentarfilm gibt - für wichtig hält, sich mit Liannas Abendkurs überschneiden und Lianna nicht länger bereit ist zurückzustecken. Theorie und Praxis klaffen auseinander; der scheinbar sehr aufgeschlossene und geistreiche Professor hält wenig von der Weiterbildung einer Frau, sobald dies auf Kosten seiner Bequemlichkeit geht oder gar seine Autorität in Frage stellt.
Lianna hat sich mittlerweile in ihre Kursleiterin, Ruth, verliebt - zu der sie sich plötzlich auch körperlich hingezogen fühlt. Dick, dem sie ihr Verhältnis mit Ruth bekennt, als er von einem Filmfestival zurückkehrt, wirft sie kurzerhand aus dem Haus. Ein Abenteuer mit einem andern Mann hätte er allenfalls noch toleriert, da er sich auch seine Scheibe abschneidet und sich gerne zwischendurch mit einer seiner Studentinnen vergnügt. Aber lesbisch - niemals.
Lianna möchte bei Ruth einziehen. Aber so war das nun auch wieder nicht gedacht. Plötzlich ist Lianna, ganz auf sich selbst gestellt, genötigt, eigene Entscheidungen zu treffen. Leicht ist es gerade nicht, obwohl sie bald eine eigene Wohnung und mit der Zeit wenigstens einen Job als Verkäuferin in einem Supermarkt findet. Eigene Freunde und Bekannte hat sie keine, da sie all die Jahre im sozialen Geflecht ihres Mannes lebte und Ruth bald einmal die Koffer packt, da sie eine neue Stelle in einer andern Stadt antreten kann. Am stärksten aber trifft sie, dass Dick ihr auch die eigenen Kinder entfremdet. Bei einer zufälligen Begegnung sagen sie kein Wort, und ihre Tochter läuft sogar entsetzt von ihr weg.
Ist sie glücklich? Ist das das Leben?
John Sayles' Film endet da, wo er anhob: im verlassenen Park einer mittleren Kleinstadt, wo Sandy und Lianna auf einer Bank sitzen und sich gegenseitig trösten. Sandy, Liannas einstige Nachbarin, eine einfach, Frau eines Football-Trainers, versteht zwar nicht, was mit Lianna abgelaufen ist, aber sie meistert ihre Vorurteile und lässt, nachdem sie klargestellt hat, dass sie keinesfalls lesbisch sei, ihr Herz sprechen: Lianna kann sich an ihrer Schulter ausweinen, den doch so notwendigen menschlichen Beistand einer Freundin erfahren.
Eine runde Geschichte mit einer klaren Botschaft. Ein Film, der sich nahtlos in das Genre - wie soll man's nennen: der Familien / Emanzipationsfilme - à la KRAMER VS. KRAMER und dergleichen einfügt, es um die Variante lesbische Beziehung bereichert. Wenn man's mit Vincent Canby von der «New York Times» formulieren will: «LIANNA ist ein netter, leiser Film aus der Studentenbewegung der sechziger Jahre, die in den siebziger Jahren älter werden, der einen nicht aus den Socken kippt, nicht an die Wand drückt und einen nicht nach Atem ringen lässt. Der Film ist zivilisiert.» Handwerklich sauber gemacht. Und obendrein mit einem für Insider amüsanten cineastischen Touch versehen: heisst doch der Sohn Spencer als Hommage an Spencer Tracy, wird auf Dicks Parties doch über Filme gequatscht und gelangt der Zuschauer doch in den Genuss einer Vorlesung des Filmprofessors über Manipulation im Dokumentarfilm.

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:
Drehbuch und Schnitt: John Sayles; Kamera: Austin de Besche; Musik: Mason Daring.
Darsteller (Rollen): Linda Griffiths (Lianna), Jane Hallaren (Ruth), Jon De Vries (Dick), Jo Henderson (Sandy), Jessica Wight MacDonald (Theda), Jesse Salomon (Spencer), John Sayles (Jerry).
Produktion: Winwood Company; Produzenten: Jeffrey Nelson, Maggie Renzi. USA 1981. 110 min. Farbe. CH-Verleih: Cactus Film, Zürich.





NATURENS HÄMND (DIE RACHE DER NATUR) von Stefan Jarl

Durchgestaltete Realität

Eine Landschaft in Schweden. Ein spiegelglatter See im Vordergrund und in der Bildtiefe ein bunter Herbstwald. Im Off: Motorengeräusch, das langsam lauter wird. Über dem Wald erscheinen zwei Flugzeuge. Sie stechen in die Tiefe und werfen eine braune Masse ab, die den See und die umliegende Landschaft bedeckt. Kommentar: «Dieser See ist tot. Es gibt in ihm kein einziges Lebewesen mehr.» In Grossaufnahme: ein Käfer, der vergeblich versucht, den abgeworfenen Kalk von seinem Körper zu streifen. Er wird diesen Kalkeinsatz gegen den übersäuerten Boden nicht überleben.

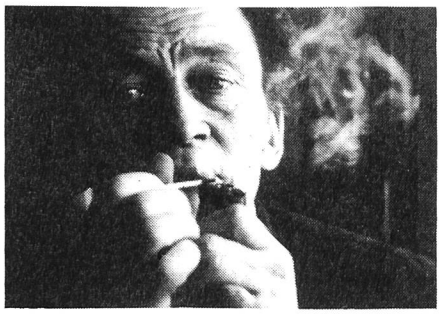
Diese Szene ist typisch für den dramaturgischen Aufbau und die Gestaltung des Dokumentarfilms NATURENS HÄMND von Stefan Jarl. Geschickt wechselt die Optik zwischen Totalen, die einen trügerischen Gesamteindruck vermitteln, und Grossaufnahmen, in denen Jarl seine These untermauert: Die Natur wird sich am Menschen rächen für das, was er ihr antut.

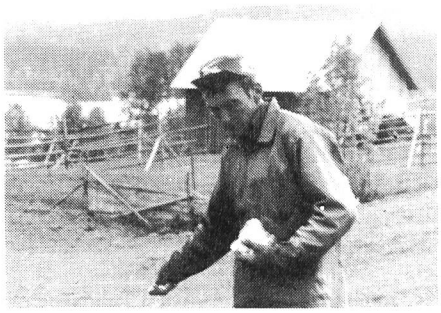
Erschütterndstes «Dokument» für diese These ist ein vier Monate altes Kind, das bereits an Krebs erkrankt ist. Jarl führt dieses Kind mit harmlos aussehenden Bildern ein - erst durch den Kommentar wird die Tragik der Bilder klar. Anhand der Stickstoffdüngung, die zur Folge hat, dass hochgiftige Schimmelpilze via Tiere unsere Nahrung befallen und in unseren Magen gelangen, zeigt Jarl, wie gedankenlos der Mensch mit der Natur umspringt. Weitere Szenen mit dem todkranken Kind folgen in einer Art Parallelmontage: das Kleine wird zu einem stummen, schrecklichen Mahnmal, das im Kontext der Bilder für sich selber spricht.

Jarls Gestaltungsmittel erinnern an jene der Spielfilme. In der Tat ist NATURENS HÄMND eher ein Pamphlet, ein subjektiver Aufschrei als ein Dokumentarfilm, der Ausgewogenheit oder sachliche Distanz für sich in Anspruch nimmt. Stefan Jarl gelingt es aber, das apokalyptische Thema so zu gestalten, dass der Zuschauer trotz beängstigender Schilderung der Zustände das Kino mit einem Gefühl der Hoffnung verlässt. Dies liegt zum einen daran, dass Jarl der Zerstörung Naturaufnahmen in selten gesehener Schönheit entgegensetzt, zum andern aber auch am abschliessenden Kommentar, der zur Umkehr aufruft und gleichzeitig Mut macht: «Noch immer ist alles möglich.»

Wirkungsvolle und schöne Bilder, eine rhythmische und emotionale Montage: Stefan Jarl ist ein Filmgestalter, der die Macht der Bilder erkannt hat und sie auch einzusetzen weiss. Er sucht das grosse Publikum und setzt alle filmischen Mittel - auch jene des Unterhaltungskinos - ein, um dieses Publikum zu erreichen. Nicht auf Kosten seines Anliegens und gar nicht zum Schaden von NATURENS HÄMND - im Gegenteil.

Roger Graf





Stefan Jarl

Geboren im März 1941 in Skara (Südschweden), wo er auch seine Kindheit als Sohn eines Bäckers und Amateur-Fotografen verbrachte.

Jarl war einer der Ersten, die Produktionsleitung studierten, als in den sechziger Jahren die Schwedische Filmschule aufgebaut wurde. Er hat als Produktionsleiter für Regisseure wie Bo Widerberg, Mai Zetterling, Stig Björkman und Arne Sucksdorff gearbeitet. Für das Schwedische Fernsehen produzierte er UNGKARLSHOTELLET (JUNGGESELLENHOTEL).

1968 drehte Jarl zusammen mit Jan Lindquist seinen ersten Film: DOM KALLAR OSS MODS (SIE NENNEN UNS MÜSSIGGÄNGER), der vom Schwedischen Filminstitut als Film des Jahres bezeichnet wurde. Zehn Jahre später hat diese Jugendlichen aus der Drogenszene und am Rand der Gesellschaft mit seiner Kamera wiederaufgesucht und mit jenen, die noch lebten eine Fortsetzung gedreht, die er zusammen mit den früheren Aufnahmen zum auch bei uns stark beachteten ETT ANSTÄNDIGT LIV (EIN ANSTÄNDIGES LEBEN) verarbeitet.

Ferner hat Jarl etwa zwei Dutzend Kurzfilme (zum Teil fürs Fernsehen) gedreht und zwischen 1968 und 1975 tatkräftig am Aufbau des Schwedischen Filminstitutes in Stockholm mitgewirkt.

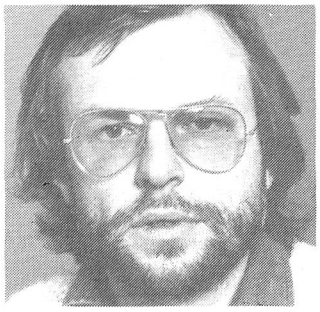
Arne Sucksdorff

»Meine Filme stehen am ehesten in der Tradition eines Arne Sucksdorff», denn bei Arne Sucksdorff begann Stefan Jarl seine Filmkarriere, nachdem er ihn als Fünfzehnjähriger gefragt hatte, ob er bei ihm mitarbeiten dürfe. Sucksdorff, der 1917 geborene Schwede, machte sich in den vierziger Jahren einen Namen mit eindrücklich fotografierten Naturfilmen; der internationale Durchbruch gelang ihm 1953 mit DET STORA AEVENTYRET (DAS GROSSE ABENTEUER), in dessen Mittelpunkt die rührende Geschichte eines kleinen Jungen steht, der eine Otter zähmt.

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Stefan Jarl; Kamera: Per Källberg, Ejnar Bjarnason; Schnitt: Anette Lykke-Lundberg; Ton: Per Carleson, Peter Holthausen, Stefan Jarl; Wilhelm Kökeritz, Christer Furubrand; Mischung: Berndt Frithiof; Musik: Ulf Dageby.
Produktion: Jarl & Lindkvist Filmproduktion; Produktionsleitung: Suzanne Branner. Schweden 1983. Eastmancolor; blow-up 35mm, 1:1,66, 76 min. Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Gespräch mit Stefan Jarl

"Filme, die richtig packen und nicht bloss Theorien verbreiten"



FILMBULLETIN: Dein Film ist hervorragend gestaltet. Gab es dazu ein detailliertes Drehbuch, oder entstand der Film eigentlich erst am Schneidetisch?

STEFAN JARL: Im Drehbuch stehen sehr ausführlich unsere philosophischen Theorien. Wenn wir dann aber am Drehort auf die Wirklichkeit treffen, sind wir von unserer Philosophie so berauscht, dass jedes Bild, das wir aufnehmen, Teil von ihr wird. Einen Elch im Wald filmen wir nicht mehr dokumentarisch, sondern aus dem Blickwinkel diese gedanklichen Hintergrunds, und beim Schnitt geht es nur noch darum, die Bilder so zu komponieren, dass die Stimmung erhalten bleibt.
Film ist Manipulation, egal welcher Anspruch dahintersteht. Ich wehre mich gegen Dokumentarfilme, deren Macher ernsthaft behaupten, sie würden *die objektive* Wahrheit verbreiten. Ich stehe offen dazu, dass ich mit meinen Filmen das Publikum manipuliere, und lasse mich auch selber gern manipulieren. Wenn ich mir einen Film ansehe, um zu lachen, weiss ich, dass ich mich der Manipulation aussetze - Charlie Chaplin wäre völlig wertlos, wenn er die Zuschauer nicht manipulieren könnte. Dennoch sind meine Filme wahr, vielleicht gerade weil sie die Manipulation nicht verschleiern.
Es gibt in meinem Film kein einziges dokumentarisches Bild. Mein Kameramann hat mit derselben Technik gearbeitet, die «Playboy» anwendet: nur haben wir statt nackter Frauen tote Tiere abgelichtet. Dazu musste die Sonne im richtigen Winkel stehen, der tote Vogel von hinten mit Kunstlicht beleuchtet und durch spezielle Filter aufgenommen werden (wir mussten sogar die Belichtungszeit ändern, doch das realisiert der Zuschauer kaum): wir arbeiteten zwei Tage allein an dieser Einstellung.
Wir nahmen auch Verkehrslärm durch ein Mikrofon auf, das wir in eine lange Plastikröhre gelegt hatten, und unterlegten den äusserst unbehaglichen Ton möglichst neutralen Bildern vom krebskranken Kleinkind. Dadurch wirkt die Szene auf eine ganz subtile Weise unheimlich - was der Realität sehr genau entspricht.
Für mich zählt nur, sich so deutlich wie möglich auszudrücken: Ob das Material nun dokumentarisch aufgenommen oder inszeniert wurde, ist ganz unwichtig. Nur das Resultat, der fertige Film, ist entscheidend.

FILMBULLETIN: Wie stellst Du Dich zum Vorwurf, dass Deine Filme zu emotional und zu wenig sachlich sind?

STEFAN JARL: Meine Filme *sind* mehr emotional als sachlich, und ich halte das für erstrebenswert. Für mich sind die gefühlsmässigen Fakten im Leben wichtiger als die intellektuell-theoretischen. Das ist ein Aspekt meines Widerstandes.
Auch ich habe Filme in der Tradition der 68er Bewegung gedreht, die Karl Marx sehr geschätzt hätte. Sie waren völlig theoretisch und schrecklich langweilig. Intellektuelle applaudierten, aber niemand hat sich die Filme angeschaut. Damals sagte ich mir, dass es besser sei, keine Filme zu machen als solche, weil ich begriff, dass es wichtig ist, die Leinwand für Filme zu nutzen, die den Zuschauer packen und nicht bloss Theorien für intellektuelle Minderheiten verbreiten.

FILMBULLETIN: Du suchst mit Deinen Filmen also das grosse Publikum?

STEFAN JARL: Mikis Theodorakis hat es grossartig verstanden, mit engagierter Kunst ein breites Publikum zu erreichen - seine Lieder werden heute in der ganzen Welt gesungen.
Ja, ich habe sehr gerne volle Kinos. Als ich klein war, standen immer lange Schlangen vor den Kinos, wenn ein neuer Arne-Sucksdorff-Film gezeigt wurde, und ich dachte damals schon, dass ich eines Tages gerne Filme machen würde, bei denen die Leute Schlange stehen. Mit ETT ANSTÄNDIGT LIV hab ich das dann tatsächlich erreicht.

FILMBULLETIN: Gibt es nie Konflikte zwischen Deinem Engagement und dem Umgang mit dem Medium?

STEFAN JARL: Ich weiss immer sehr genau, was ich will, und suche mir dazu die bestmöglichen Ausdrucksformen. Kunst um ihrer selbst willen interessiert mich nicht. Die Filmtechnik ist nur das Transportmittel für meine Botschaften.

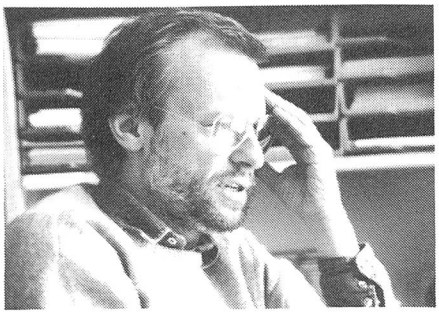
FILMBULLETIN: NATURENS HÄMND beschäftigt sich mit Kreisläufen der Natur. Wieweit sind so komplexe Sachverhalte überhaupt filmisch darstellbar?

STEFAN JARL: Wenn ich einem Produzenten gesagt hätte, ich plane einen Film über die Umweltzerstörung und wolle diese anhand von Mikroorganismen darstellen, so wäre er in Ohnmacht gefallen. Unser formales Problem war natürlich, das langweilige Thema Stickstoff-Düngung so zu gestalten, dass daraus ein spannender Film wird - aber bis heute hat mir noch niemand vorgeworfen, dass NATURENS HÄMND langweilig sei.

FILMBULLETIN: Du hast den Film selber produziert mit Geld, das ETT ANSTÄNDIGT LIV einspielte. Wäre auch eine andere Finanzierung möglich gewesen?

STEFAN JARL: Die Frage wird mir oft ge-

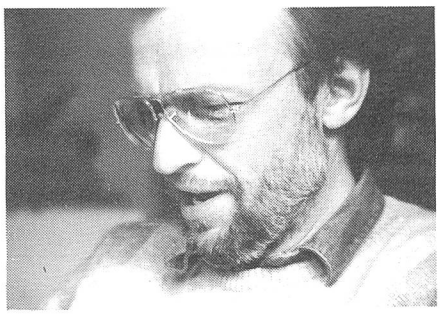
stellt, und ich finde es gut, dass man sich auch für diesen Aspekt interessiert: Es handelt sich um die grundlegendste Frage, mit der Filmemacher konfrontiert werden.
Nun, ich mache seit siebzehn Jahren Filme und habe mir eine Position geschaffen, in der ich alle meine Projekte problemlos finanzieren könnte. Aus Erfahrung weiss ich jedoch, dass jeder Film, den ich mit fremden Geldern finanziere, nie genau das wird, was mir vorschwebt. Vielleicht, weil ich mich in meiner Kreativität eingeschränkt fühle: Einerseits frage ich mich immer wieder, wie extrem ich etwas darstellen darf, und anderseits liegt mir das fremde



Geld viel lockerer in der Hand. Wenn jeder Drehtag von mir und meiner Familie bezahlt wird, spüre ich genau, wie sinnvoll das ist, was ich mache. In den Augen eines Produzenten sehe ich nie diese Anteilnahme - da spiegeln sich nur Dollarzeichen. Ihm ist ganz egal, ob ich einen religiösen, anarchistischen oder faschistischen Film mache, solange das Produkt Gewinne abwirft. Deshalb ist es viel besser, Filme aus der eigenen Tasche zu finanzieren - das Problem ist nur, dass ich meistens kein Geld habe. Wenn Kollegen mich fragen, wie ich es schaffte, die Produktionskosten für ETT ANSTÄNDIGT LIV zu dekken, muss ich antworten: Ich weiss es selber nicht.

FILMBULLETIN: Wie bist Du auf die Thematik von NATURENS HÄMND gestossen?

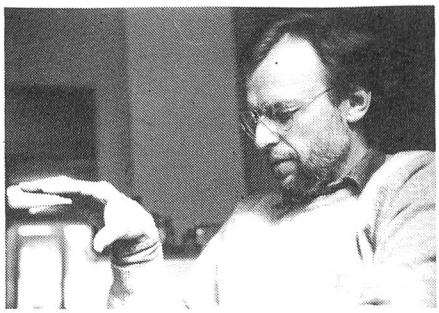
STEFAN JARL: Es ist mein dritter Versuch, anhand eines exemplarischen Beispiels die Einstellung des Menschen gegenüber der Natur darzustellen. Die ersten beiden Versuche sind als Filmprojekte gescheitert. Die Stickstoff-Düngung ist ein Thema, das praktisch überall aktuell ist und Ausgangspunkt für die Diskussion der Umweltprobleme - auch in der Region des Zuschauers! - sein kann, welche weite Kreise der Bevölkerung heute wünschen.
Ein bekannter schwedischer Professor meint, dass Nord-Europa in fünfundzwanzig Jahren nur noch eine chemische Wüste sein wird. Mit NATURENS HÄMND möchte ich dem Zuschauer zeigen, was mit unserer Natur geschieht, in Bildern, welche die Gefühle direkt Betroffener zum Ausdruck bringen, und nicht indem ich Wissen-



schaftler, die ununterbrochen reden, vorführe.

FILMBULLETIN: Und wie reagierten die Experten - die im Film nicht zu Wort kommen - auf den Film?

STEFAN JARL: Natürlich wurden Sie wütend; eine schwedische Tageszeitung schimpfte mich sogar die schwedische Leni Riefenstahl!
Die Experten-Interviews fielen übrigens erst bei der Montage weg, weil mir am Schneidetisch klar wurde, dass es den Experten weit weniger um die Fakten ging als um die Rolle, die sie andern Experten gegenüber einnehmen, und dass sich keiner dafür interessiert, was ihre nüchternen Fakten mit dem unmittelbaren Leben zu tun haben.
Anderseits haben mir zwei Professoren des Landwirtschafts-Ministeriums inzwischen in einer Publikation bestätigt, dass mein Film der Wahrheit entspreche; und sie bedauern da auch, dass die Ergebnisse, zu denen «mein Amateurforscher», der Bauer Nisse Nilsson gelangte, noch nicht wissenschaftlich überprüft wurden. Nur zwei der von Nisse untersuchten Mykotoxine (Schimmelgifte) sind gründlich erforscht. Eines von ihnen gilt als krebsauslösende Substanz, die sehr gefährlich ist, und unter den 298 unerforschten Mykotoxinen könnten durchaus welche sein, die die bekannten an Gefährlichkeit weit übertreffen.



FILMBULLETIN: Dein Film endet mit einem prächtigen Sonnenuntergang und einem Kommentar, dass noch immer alles möglich sei. Was muss geschehen, damit diese Hoffnung Realität wird?

STEFAN JARL: Das ist im Grunde recht einfach: Ich setze grosse Hoffnung in die Kraft, die - jenseits jeder Theorie und aller Dogmen - in den Menschen steckt, weil ich spüre, dass alle ihre Ziele in dieselbe Richtung zeigen. Die Menschen sind sich weitgehend einig über die Gesellschaft, in der sie leben möchten, solange sie sich nicht in Strategien, wie diese zu erreichen sei, verheddern. Ich bewundere Gandhi und verstehe meine Filme als unmittelbaren, praktischen Widerstand - aber ich glaube nicht mehr an eine Methode, sobald aus ihr eine Theorie geworden ist. Man braucht nur das zu unterstützen, was in den Menschen schon vorhanden ist, und darin sehe ich auch meine Aufgabe als Filmemacher.
Man sollte nicht immer alles unnötig komplizieren. Goethe schrieb:

Es ist nicht genug zu wissen
Man muss es auch anwenden
Es ist nicht genug zu wollen
Man muss es auch tun.

That's verry good.

Mit Stefan Jarl
unterhielt sich Roger Graf

Wolfram Knorr

Der Masochismus der Kritik

Geklagt wird an allen Ecken und Enden. Auf den diesjährigen 37. Internationalen Filmfestspielen Cannes traf sich (wie immer) die internationale Kamarilla der Multiplikatoren, um (auch das: wie immer) über das vorwiegend konventionelle Gemüse an Filmen zu maulen: von dem einen sei nichts Neues gekommen, der andere habe mal wieder enttäuscht, und der dritte habe Mist gebaut. Der Filmmarkt ist ohnehin Schrott, und die einstmals renommierten Nebenveranstaltungen wie die «Quinzaine des Réalisateurs» und die «Semaine de la critique» seien auch nicht mehr das, was sie einmal waren. Überhaupt sei das Niveau der internationalen Film-Szene bedenklich abgerutscht, und Schuld daran hat - keine Frage - der immer rüder werdende Wettbewerb.
Filmjournalisten müssen, anders ist das nicht zu erklären, gewaltige Masochisten sein. Denn während sie einerseits die immer schlechter werdende Qualität der Filme beklagen und über die Ankündigungen immer neuer Festivals (Tokio, Rimini, Rio, München) seufzend die Köpfe schütteln, sind sie anderseits weder gewillt, einen «schlechten» Film auszulassen, noch ein Festival zu ignorieren. Da mag bereits gemunkelt werden, Venedig habe Schwierigkeiten mit der Auswahl - die Mostra wird (wenn sich's machen lässt) auf jeden Fall besucht: Jammeriaden sind schliesslich hochinteressant.
Aber nicht nur die mangelnde Qualität in der uferlosen Quantität macht den Multiplikatoren zu schaffen, auch der ganze, der neue Umgang mit den Früchten der Siebten Kunst. Von einer ruchlosen Verscherbelung auf dem Video-, Kabel-, Satelliten-Markt ist die Rede, der nicht nur das Kino, sondern logischerweise auch den Film kaputtmache. Und dass sich immer mehr Filme an diesen neuen Markt anpassen, wird bedauernd festgestellt. Der wahre Schuldige ist auch hier schnell ausgemacht: die veränderten Marktbedingungen.
Vieles an den Klagen ist berechtigt, aber Pauschalverurteilungen sind vefehlt, auch wenn sie wohl etwas mit dem Sättigungsgrad zu tun haben, der nach jedem Festivalbesuch erreicht ist. Manisch getrieben von der Verpflichtung, nichts zu versäumen, verliert der Kritiker den Blick, vergisst er, für wen er schreibt: für den Filminteressierten, der kein Festival besuchen kann, sondern lediglich an den Filmen interessiert ist, die in den Kinos seiner Stadt (oder in den Fernsehprogrammen) bald laufen werden.
In Cannes liefen zwar wie immer viel zu viele Filme, aber es waren - dem Gejammer zum Trotz - einige ganz überragende Werke dabei. Wim Wenders' hinreissendes road movie PARIS, TEXAS, Jim Jarmuschs liebevolle und witzige Dreierbeziehungs-Story STRANGER THAN PARADISE, John Hustons glanzvolle Roman-Adaption UNDER THE VOLCANO, Woody Allens BROADWAY DANNY ROSE und Bertrand Taverniers sensibles impressionistisches Stilleben UN DIMANCHE A LA CAMPAGNE. Diese sehr subjektive Auswahl lässt sich problemlos durch weitere Filme ergänzen, die bemerkenswert sind: Theo Angelopoulos' REISE NACH KYTHERA, Marta Meszaros' TAGEBUCH, Sergio Leones ONCE UPON A TIME IN AMERICA und selbst Jerzy Skolimowskis eitler und wirrer SUCCESS IS THE BEST REVENGE.
Ist das denn eine so schlechte Bilanz? Oder erwartet man, dass von annähernd fünfhundert Filmen vierhundert «überragend» sein müssen? Manchmal hat man wirklich den Eindruck, die Kritik sei erst dann zufrieden, wenn zumindest die annähernd zwei Dutzend Filme des offiziellen Programms alles «Höhepunkte» sind. Ein absurder Wunsch, der ohnehin nie Realität war - auch zu jenen Zeiten nicht, als sich der Video-Krebs noch nicht im Medium eingenistet hatte.

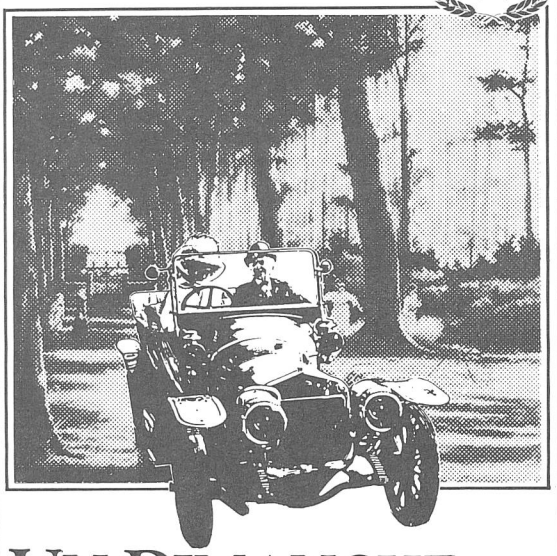
Die Filmkritik sollte statt zu jammern ihre Auswahl treffen - auch auf dem Filmmarkt! Da lief unter anderem ein amerikanischer Erstling von einem siebenundzwanzigjährigen Steve Barron, der zuvor an die hundert Rock-Videos hergestellt haben soll: ELECTRIC DREAMS, der sich mit der Computer-Phobie spielerisch beschäftigt. Barrons Kino-Debüt wird sicherlich mit Verachtung gestraft werden, obwohl Barron den nicht uninteressanten Versuch wagt, mit blendenden Einfällen das neue Lebensgefühl der Computer-Kids ironisch darzustellen - ganz einfach deshalb, weil ELECTRIC DREAMS den dramaturgischen Aufbau eines Video-Clip hat und mit dessen ästhetischen Mitteln arbeitet.
Es dürfte in diesem Zusammenhang nicht uninteressant sein, dass auch renommierte Regisseure wie Michelangelo Antonioni längst derartige Clips verfertigt haben und dass Federico Fellini mit dem Culture-Club-Sänger Boy George in Verhandlungen steht, für dessen neue LP der Maestro seine überbordende Fantasie zur Verfügung stellen soll. Nur weil's einer im Grunde konservativen, am Kino klebenden Kritik nicht in den Kram passt, muss das noch lange keinen Niedergang bedeuten. Vielleicht entwickeln sich aus solchen (kommerziell motivierten) Experimenten neue visuelle Möglichkeiten. Wer weiss.

THE END

GROSSER PREIS FÜR DIE BESTE REGIE

EIN FILM VON
BERTRAND TAVERNIER

CANNES 1984



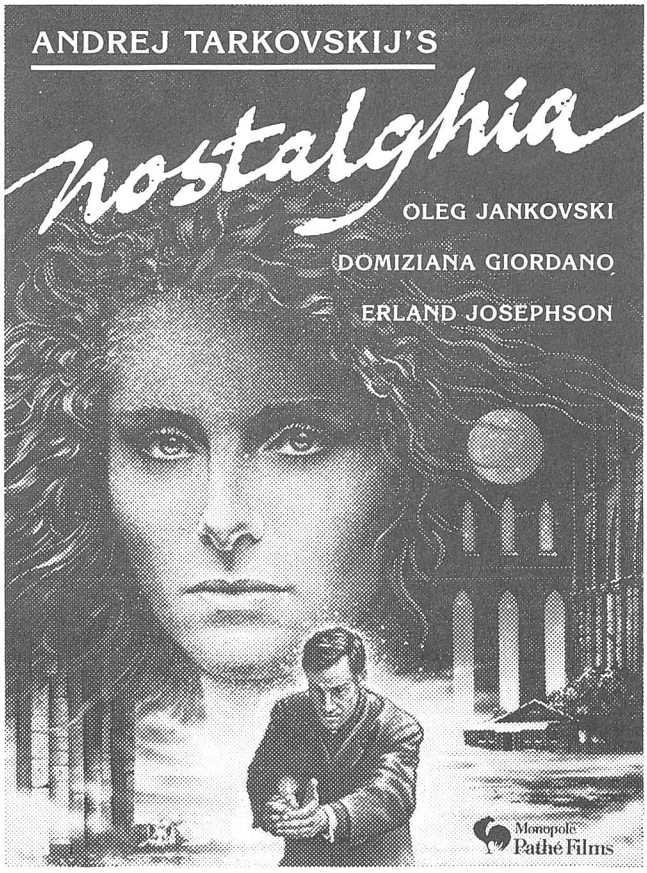
UN DIMANCHE À LA CAMPAGNE

EIN SONNTAG AUF DEM LANDE

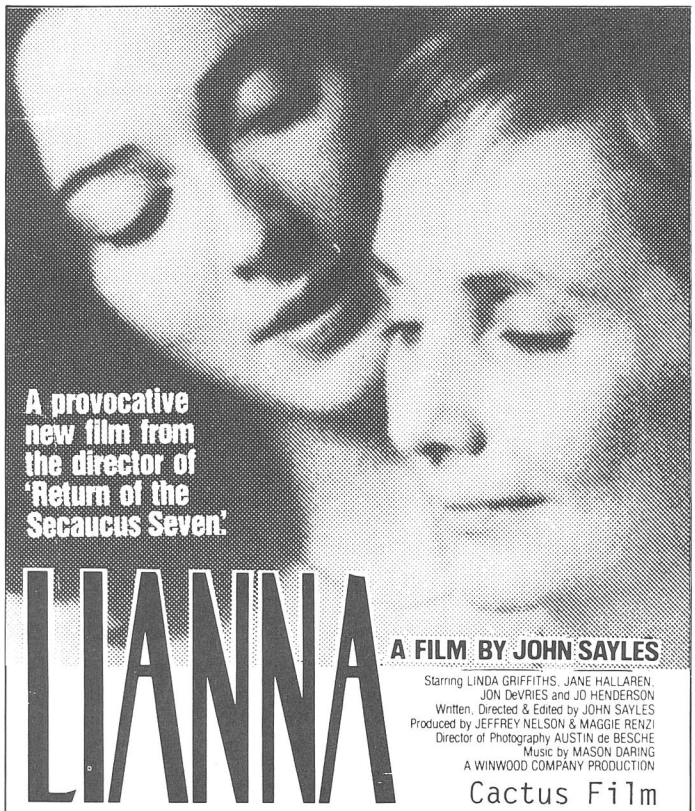
AVEC LOUIS DUCREUX - MICHEL AUMONT - SABINE AZÉMA - GENEVIÈVE MNICH - MONIQUE CHAUMETTE -
ÉCRIT PAR COLO TAVERNIER - BERTRAND TAVERNIER -
D'APRÈS "MONSIEUR LADMIRAL VA BIENTÔT MOURIR"
DE PIERRE BOST (Éd. GALLIMARD)
MUSIQUE GABRIEL FAURÉ (Éd. DURAND - Disques ÉRATO) -
Une co-production SARA-FILMS/FILMS A2/LITTLE BEAR.

VERLEIH: INTER TEAM FILM AG

DER MEISTPRÄMIERTE FILM IN CANNES 1983



Jetzt im Kino Nord-Süd



Cactus Film

Sie steht zu ihrem Verhältnis mit einer anderen Frau und auch dann, als sie ihre Familie und bürgerliche Sicherheit zu verlieren droht. *Schweizer PREMIERE*

DAS BESTE VON
ALFRED HITCHCOCK

FENSTER ZUM HOF
ist einer der fünf Klassiker von Alfred Hitchcock, zu denen außerdem **VERTIGO - AUS DEM REICH DER TOTEN, COCKTAIL FÜR EINE LEICHE, IMMER ÄRGER MIT HARRY** und **DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE** gehören. Diese Filme waren seit zwei Jahrzehnten nicht mehr im Kino zu sehen. Dies ist eine einzigartige Gelegenheit, diese Filmklassiker zu sehen und entweder den Genius Hitchcock aufs neue oder zum ersten Mal zu erleben.

UNIVERSAL CLASSIC-FILME
IM VERLEIH DER UIP
© 1983 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.