Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 138

Heft

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

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

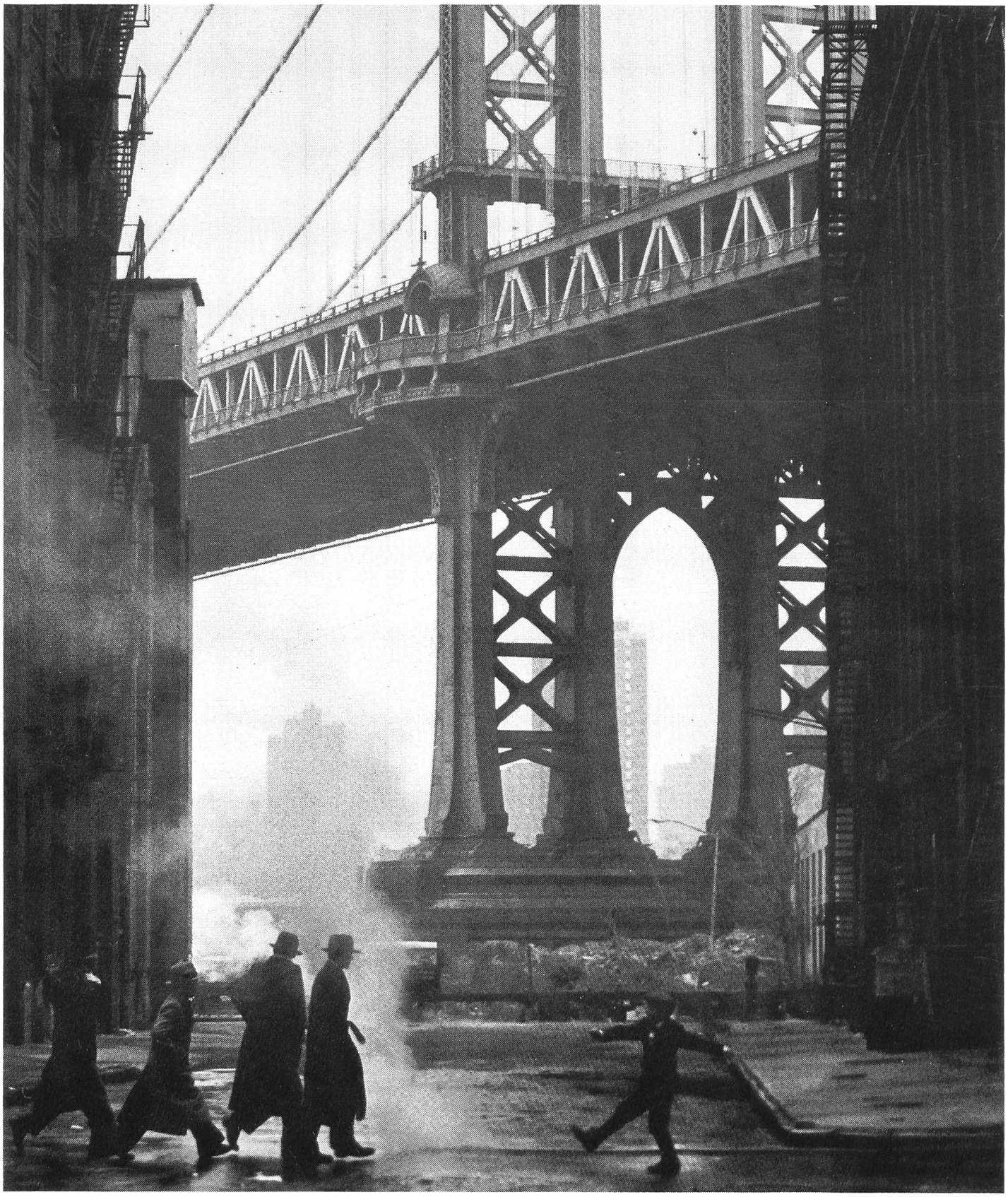
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 22.07.2025

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 138

Am Freitag besonders vergnüglich und jeden Tag besonders aktuell.

☐ Ich abonniere den Tages-Anzeiger. Die ersten 2 Wochen sind gratis. Ich bezahle vierteljährlich Fr. 44.50. Das sind nur 57 Rp. pro Ausgabe.

☐ Ich möchte den Tages-Anzeiger 2 Wochen lang gratis und unverbindlich kennenlernen.

Name

Vorname

Strasse

PLZ/Ort Telefon

Senden an: Tages-Anzeiger, Vertrieb/Verkauf, Postfach, 8021 Zürich. Oder einfach telefonieren: 01/248 41 11.

Andere

müssen weit reisen,

um Festival-Filme zu sehen.

Für seine Mitglieder holt sie

Le Bon Film

nach Basel!

Saisonbeginn 10./12. November 1984

Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel
Telefon (061) 33 38 44

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Gruppo di famiglia in un interno
(Gewalt und Leidenschaft)
von Luchino Visconti (1974)
mit Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger
Erstmals in der italienischen Originalfassung!

Pra frente Brasil
(Vorwärts Brasilien)
von Roberto Farias (1982)
In Brasilien fast zwei Jahre verboten!

Stranger than Paradise
von Jim Jarmusch (1983)
Musik: John Lurie
Grosser Preis Locarno 1984

CAMERA
Claraplatz

Il Bacio di Tosca
Der neue Film von Daniel Schmid
mit Sara Scuderi, Giovanni Puligheddu, Leonida Bellon
Ein Leben für die Kunst!

A Star Is Born
von George Cukor (1954)
mit Judy Garland, James Mason, Jack Carson
Erstmals in der rekonstruierten Originalfassung!

The Draughtsman's Contract
(Mord im englischen Garten)
von Peter Greenaway, England 1982
Ein cinéphiler Leckerbissen!

ATELIER KINO
Theaterplatz

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

Hitparade!

CARMEN (1918)

von Ernst Lubitsch,
mit Harry Liedtke und
Pola Negri in den Hauptrollen

FILMPODIUM-KINO

Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt in seinem Kino Studio 4 im Oktober (noch): **Retrospektive Bernhard Wicki**, *Filme zum Welternährungstag; August Kern, ein Schweizer Filmpionier, Carte blanche à Freddy Buache* und *Kino für Kinder.*
Den Schwerpunkt im November-Programm bilden zwanzig Filme aus den USA, Frankreich und Polen zum Thema **Film und Jazz**, ferner eine *Retrospektive Walter Marti / Reni Mertens,* das Programm *Kino für Kinder* wird fortgesetzt, und am 9. November sollte *Alain Robbe-Grillet* zur Premiere seines Films *LA BELLE CAPTIVE* während der Vorstellung anwesend sein.
(Genaues Programm in der monatlichen Programmzeitschrift. Interessenten wird sie regelmässig und kostenlos zugestellt. Bestellung: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, Postfach, 8022 Zürich ☎ 01 / 216 31 28)

filmbulletin gratuliert dem Filmpodium-Kino (nachträglich) zu seinem Geburtstag und wünscht ihm ein erfolgreiches zweites Jahr mit vielen interessanten Filmen und hervorragenden Retrospektiven.

ZÜRICH

Das *Schweizerische Filmzentrum* organisiert in Zusammenarbeit mit dem *Filmpodium der Stadt Zürich* einen **Zürcher Film-Treff**, und zwar *jeweils am zweiten Donnerstag des Monats im Pressefoyer* (Haus Sonnenhof, Stadelhoferstrasse 12, Zürich) ab 20 Uhr.
Die Abende sind nicht auf eine bestimmte Form festgelegt. Sie sollen je einem aktuellen Thema im schweizerischen Filmschaffen gewidmet sein und dem Zuschauer die Chance geben, unseren Filmschaffenden persönlich zu begegnen und auf einheimische Filme zu reagieren. Die Treffs sollen zu einer aufgeschlossenen Begegnung mit neuen Schweizer Filmen werden und zur Weiterentwicklung des Filmschaffens beitragen.

Filmvorlesung an der ETH Zürich

Nouvelle Vague - Umbrüche im Nachkriegskino Im Wintersemester 1984/85 wird an der ETH Zürich im Rahmen der Abteilung für Geistes- und Sozialwissenschaften wiederum eine Vorlesung zum Thema Film gehalten, die allgemein zugänglich ist. *Dr. Viktor Sidler* behandelt den für unser Gegenwartskino so wichtigen Zeitraum zwischen 1956 und 1964, also jene Filme, die man mit Begriffen wie «Nouvelle Vague», «Free Cinema», «Tauwetter-Film in Osteuropa», «Polnische Schule» oder «Junger Deutscher Film» zu klassifizieren versuchte.
Vorlesung: jeweils donnerstags 17.15 bis 19 Uhr im ETH-Hauptgebäude, Rämistr. 101, Auditorium F 7. Beginn: 25. Oktober 1984.
Programmvorschau Filmstelle VSETH
Retrospektive Jeanne Moreau, *Filme von Alexander Kluge* und eine *Buster Keaton Retrospektive*; ferner ein Begleitprogramm zu den Vorlesungen.
Filmprogramm und weitere Angaben zur Vorlesung sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich (adressiertes und frankiertes Antwortcouvert beilegen)

OBERWALLIS

Filmkreis Oberwallis präsentiert in seiner **Filmwoche 1984** im Kino Capitol in Brig, 18. - 25. Oktober, *Filme zum «Orwell-Jahr»*. Gezeigt werden: SILKWOOD von Mike Nichols, DAS ARCHE NOAH PRINZIP von Roland Emmerich, L'ARGENT von Robert Bresson, SYSTEM OHNE SCHATTEN von Rudolf Thome, den Zeichentrickfilm ANIMAL FARM nach George Orwell und KOYAANISQATSI. (Weitere Informationen: Kino Capitol Brig ☎ 028 / 23 16 58)

BASEL

Stadtkino Basel zeigt im Oktober jeweils montags *Filme von Jiri Menzel* (je 19 Uhr) und *New Wave Cinema* (je 21 Uhr). Die öffentlichen Vorstellungen werden von *Le Bon Film* organisiert. (Genaues Programm: Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel)

BERN

Das *Kino im Kustmuseum* zeigt im Oktober noch Filme aus seiner *Luis Bunuel Retrospektive.* Ferner werden am Sonntag, 28. Oktober, 10.30 Uhr *Neue Deutsche Experimental-Filme* gezeigt. Das Programm dauert ca. 90 min. Diskussionsmöglichkeit im Anschluss an die Vorführung.
Video aus Holland: Einen Überblick über das aktuelle holländische Video-Kunstschaffen sollen vier Wochenprogramme (25.9 bis 21.10) vermitteln, die in Zusammenarbeit mit «Time Based Arts», Amsterdam, organisiert wurden. Kommentierte Vorführung und Diskussion mit Beispielen aus den laufenden Programmen am Mittwoch 10. Oktober, 20 Uhr.
Weitere Informationen: Kunstmuseum Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern ☎ 031 / 22 09 44

BONN

6. Bonner Kurzfilmfestival **Experi & Nixperi** Die Veranstalter, die Filmgruppe Die Einstellung und die Film AG Bonn, laden alle Filmemacher/innen im In- und Ausland ein, sich mit Kurzfilmen (8mm, 16mm, 35mm, Doppelprojektion uä.) zu beteiligen. Entsprechend der Intention und Tradition des Festivals sollten die Filme experimentellen Charakter hinsichtlich Machart und/oder Thema haben.
Anmeldeschluss für Filme: 29. 10. 1984 (Infos: Filmgruppe Die Einstellung, c/o Frank Zander, Reuterstr. 35, D-53 Bonn ☎ 0228/216127)

BERLIN

Europäisches Kurzfilm Festival Berlin 16.-18. November 1984 in den Kinos «Cinema», «Filmbühne am Steinplatz» und «Moviemento». Gezeigt werden Filme, aus allen Genres in den Formaten 16mm und 35mm, die in der Regel kürzer sind als 30 min. (Programme in den Kinos. Weitere Informationen: Wolfgang Idler, Kurzfilmfestival, Osnabrückerstr. 26, D-1000 Berlin 10, ☎ 030 / 344 28 84)

Berlin. Aussen und Innen. Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek mit 53 Filmen aus 90 Jahren (noch bis 18. 10.) im Astor Filmtheater. Die sozialen Verhältnisse dieser Stadt, ihre Architektur, das urbane Leben werden von den Filmen der Retrospektive auf besondere Weise dargestellt, dämonisiert, mondänisiert oder sozialkritisch dokumentiert.

WIEN

Das *Österreichische Filmmuseum* zeigt (noch bis Ende Oktober) eine **Retrospektive Orson Welles**

Impressum

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyrker, Wien

Kolumne:
Wolfram Knorr
Hansjörg Schertenleib

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: UIP, Rialto Film, Filmcooperative, U. Bär Verlag und Maurice Kennel, Zürich; Rex Film AG, Zollikon; Citel Films, Alpha Films SA., Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 22.- / DM. 28.- / öS. 220
Solidaritätsabonnement:
sFr. 30.- / DM. 40.- / öS. 300
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand
Einzelnummer:
sFr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

Vertrieb:
Ruth Hahn, Quartierlädeli
☎ 01 / 242 18 96

Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich
Uhdestr.2 / D-3000 Hannover 1

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser
Regensburger Str.33 / D-1000 Berlin 30 ☎ (30) 213 93 82

Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
Columbusgasse 2 / A-1100 Wien ☎ (0222) 64 01 26

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249

in eigener Sache

Manche unserer Hefte stehen vom Konzept her schon fest, bevor der erste Artikel geschrieben ist. Bei andern Ausgaben stapeln sich die Manuskripte auf dem Schreibtisch der Redaktion, und noch immer zeichnet sich keine praktikable Konzeption für das neue Heft ab.
Die Bilder, die mit der Post laufend eintrudeln, sind auch nicht immer jene, die man sich gewünscht und erhofft hat. Folglich müssen weitere Bilder her, oder Lösungen müssen in einer neuen Richtung gesucht werden.
Immerhin, durch die stete Auseinandersetzung mit dem Papierberg, der sich vor einem auftürmt, wird man mit dem Material vertraut. Zusammenhänge treten hervor, Schwerpunkte zeichnen sich ab. Gelingt es, sie mit dem vorliegenden Material zu verdeutlichen? Etwa durch die Anordnung der Texte im Heft? Etwa durch die Illustration der Beiträge?
Entscheidungen sind zu treffen. Auch der Kampf mit der Seitenzahl hat schon begonnen - der Kampf mit den Produktionskosten. Was kostet diese Entscheidung? Widerstand als Herausforderung?
Zum ersten Mal in der Laufbahn von filmbulletin haben wir vorliegende Texte «rausgeschmissen», zurückgestellt. Überzählige. Abweichende. Nicht aus Engstirnigkeit, sondern aus «Not».
Die Thematik «Kino Rhythmen» war nicht geplant, sie hat sich ergeben. Es geht in diesem Heft nicht um «Film und Musik», es geht um: die Musikalität der Filme.
»Kinofilme sind die letzte Form von mündlicher Überlieferung.» Diese Aussage von Helmut Färber wäre ein Ausgangspunkt, oder diejenige aus dem Beitrag von Norbert Grob: «Mythisch ist, was dem Sichtbaren die Aura einer Kinowelt verleiht. Die Gesten. Die Blicke. Und all die Anspielungen auf die altbekannten und doch immer noch geheimnisvollen Zeichen des Genrekinos.»
Die Besprechung von STREETS OF FIRE steht an prominenter Stelle in diesem Heft, nicht etwa, weil der Film brandneu wäre, sondern weil dieser Text programmatisch für das tiefere Verständnis von Kino ist.
Amerika, amerikanisches Kino ist nur scheinbar ein zentrales Thema dieser Nummer. Sergio Leone hatte sich zunächst der «neorealistischen Schule» angeschlossen. Dass er sich später dem grossen Spektakel zugewandt hat - «einer Form also, die dem Neorealismus genau entgegengesetzt ist» (Leone) - dürfte, auch nach seiner eigenen Einschätzung, kein Zufall sein. Kino als Ort der grossen Träume. Oder, wie Walter Ruggle in seinem Beitrag formuliert: «Das Kino wurde durch Leone zum Opernhaus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. In den heiligen Hallen wird nicht mehr Wert auf Inhalt gelegt als in seinen Filmen; das Schwergewicht liegt hier wie dort im gekonnten Ausdruck.»
»Haben wir», schreibt Jochen Brunow, «nicht längst unsere Wirklichkeit (und gemeint ist diejenige ausserhalb des Kinos!) als eine Inszenierung akzeptiert?»
Kinofilme als letzte Form mündlicher Überlieferung.

Walt R.Vian

in diesem Heft

filmbulletin

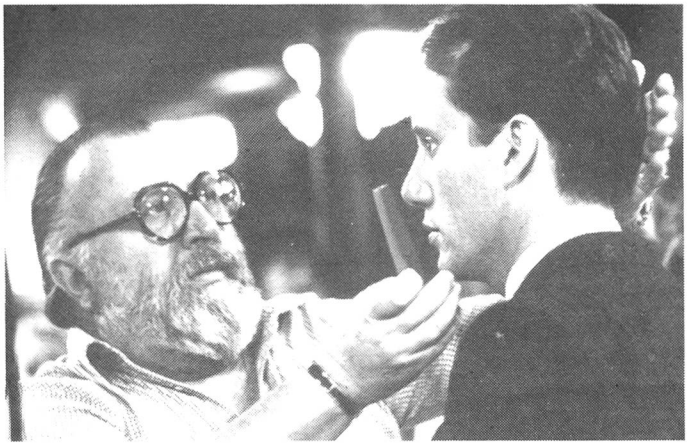
Kino in Augenhöhe **5/84**
26. Jahrgang Heft Nummer 138: Okt./Nov. 1984

Film, Kino für Leser 7
Leser-filmbulletin 8

Kino in Augenhöhe

STREETS OF FIRE von Walter Hill 9
Es war einmal in Amerika

Kolossales aus Cinecittà



Ein Italiener in New York 16
C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA von Sergio Leone 18

Kleine Filmografie: Sergio Leone 23

Gespräch mit Sergio Leone 25
»Deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen»

Kino in Augenhöhe
STRANGER THAN PARADISE von Jim Jarmusch 34
Francis Ford Coppola presents
RUMBLE FISH von Francis Ford Coppola 36

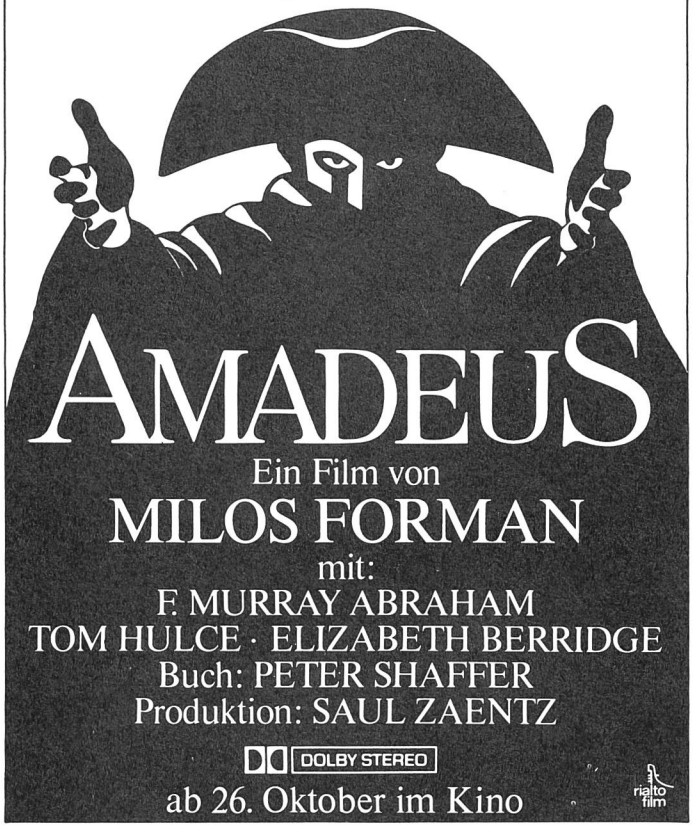
filmbulletin
STREAMERS von Robert Altman 39
AMADEUS von Milos Forman 40
IL BACIO DI TOSCA von Daniel Schmid 41

Kino Rhythmen
Improvisation über Film und Musik
Echo des verlorenen Sinns 43

filmbulletin Kolumne
Von Hansjörg Schertenleib 50

Titelbild: C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA letzte Umschlagseite: STRANGER THAN PARADISE
Heftmitte: Elizabeth McGovern und Robert De Niro in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA

Ein Genie und seine Musik.
Ein Mörder und sein Motiv.
Eine Geschichte, wie sie keiner kennt ...



Familie Sterk gratuliert dem Filmkreis Baden zu seinem 25 jährigen Bestehen und dankt für die vorzügliche Zusammenarbeit.

FILMFEST
25 Jahre Filmkreis Baden
23./24./25. November 1984
im Studio Royal, Baden

Gezeigt werden die Filme:
SALVATORE GIULIANO von Francesco Rosi
THE LADY FROM SHANGHAI von O. Welles
LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir
MARIE OCTOBRE von Julien Duvivier
RASHOMON von Akira Kurosawa
VAMPYR von Carl Theodor Dreyer
LE MEPRIS von Jean-Luc Godard
L'ATALANTE von Jean Vigo
A PROPOS DE NICE von Jean Vigo
LAST TANGO IN PARIS von B. Bertolucci
SHADOWS von John Cassavetes
ALEXANDER NEVSKI von Sergej Eisenstein
BUSTER KEATON & CHARLIE CHAPLIN

Detaillierte Programme bei:
Filmkreis Baden,
Geissbergstr. 13, 5400 Ennetbaden

INTERNATIONALES JAZZ FESTIVAL ZÜRICH 1984

IM ALBISGÜETLI

Mittwoch, 24. Oktober
(bis 00.30 Uhr)
(Türöffnung 19.30 Uhr)

Phön — zur Festivaleröffnung
(ab 19.00 Uhr)
Ornette Coleman & Prime Time (20.30 Uhr)

Donnerstag, 25. Oktober
(bis 00.30 Uhr)
(Türöffnung 19.30 Uhr)

Willem Breuker Kollektief
(20.30 Uhr)
DESIRE DEVELOPS AN EDGE
Kip Hanrahan-Jack Bruce Band
(ca. 22.00 Uhr)

Freitag, 26. Oktober
(bis 02.00 Uhr)
(Türöffnung 19.30 Uhr)

Urs Blöchlinger Oktett
(20.30 Uhr)
Pharoah Sanders Quartett
(ca. 22.00 Uhr)
Film Music Project:
Guerino Mazzola Unit
(ca. Mitternacht)
«Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (1920)

Samstag, 27. Oktober
(bis 04.00 Uhr)
(Türöffnung 15.00 Uhr)

Film Music Project:
Garrett List (16.00 Uhr)
Vier Filme von Man Ray
Werner Lüdi SUNNYMOON
(ca. 17.00 Uhr)
Brüninghaus – Stockhausen – Studer
(ca. 20.30 Uhr)
Michèle Rosewoman «New Yor-uba» (ca. 22.00 Uhr)
Los Lobos' roots music to dance
(ab ca. Mitternacht)

Sonntag, 28. Oktober
(bis 01.00 Uhr)
(Türöffnung 15.00 Uhr)

Schildpatt (16.00 Uhr)
Al confine tra Sardegna e Jazz
(ca. 17.00 Uhr)
Randy Weston Trio
(ca. 20.30 Uhr)
Trevor Watts Moiré Music
(ca. 22.00 Uhr)

Eintrittspreise:

Einzelkarten	
Mi, Do, Fr, So	Fr. 28.–
Einzelkarte Sa	Fr. 32.–
Festivalpass (Mi–Fr)	Fr. 120.–
Wochendpass (Fr–So)	Fr. 75.–

PROGRAMM ALBISGÜETLI

Vorverkauf ab 5. Oktober 1984

Zürich: Billettzentrale am Werdmühleplatz 01 / 221 22 83; Grammo-Studio Shopville 01 / 211 90 21; Jecklin Pfauen 01 / 251 59 00; Musik Hug, Limmatquai 01 / 47 16 00; Nina' Jazz und Blues 01 / 69 39 29; Rec Rec (Laden) 01 / 44 28 38; Vox-pop 01 / 241 33 01; Basel: Blue-Note 061 / 25 23 01; Bern: Be-Bop 031 / 22 89 25; Luzern: Musik-Forum 041 / 5 34 80; Winterthur: Kern & Schaufelberger 052 / 23 27 27

Alle neusten Soundtracks in Ihrer Hand

Was in den letzten Filmproduktionen von der Leinwand tönt, was überhaupt heute an Film- und Show-Musik sich anbietet, finden Sie zusammengefasst in unserer **Soundtrack-Collection**
»Die gibt es nicht (mehr)» - das gibt es nicht für uns. Wir wissen Bescheid und suchen ein bisschen hartnäckiger. Stellen Sie unseren Suchdienst auf die Probe.
Thalwil liegt manchem nicht am Weg - aber viele profitieren trotzdem von unserer seriösen Beratung und unserem **Discotheca Versanddienst**
Sie brauchen uns nur den untenstehenden Coupon zu senden und wir senden Ihnen kostenlos unsere **Discotheca-Soundtrack-Collection**

☏ 01 / 720 66 52 Discotheca Thalwil A.+ M.Froschmayer
Geschäftshaus Flora
Gotthardstrasse 55
8800 Thalwil

Discotheca Thalwil

Bitte senden Sie mir kostenlos Ihre **Soundtrack-Collection**

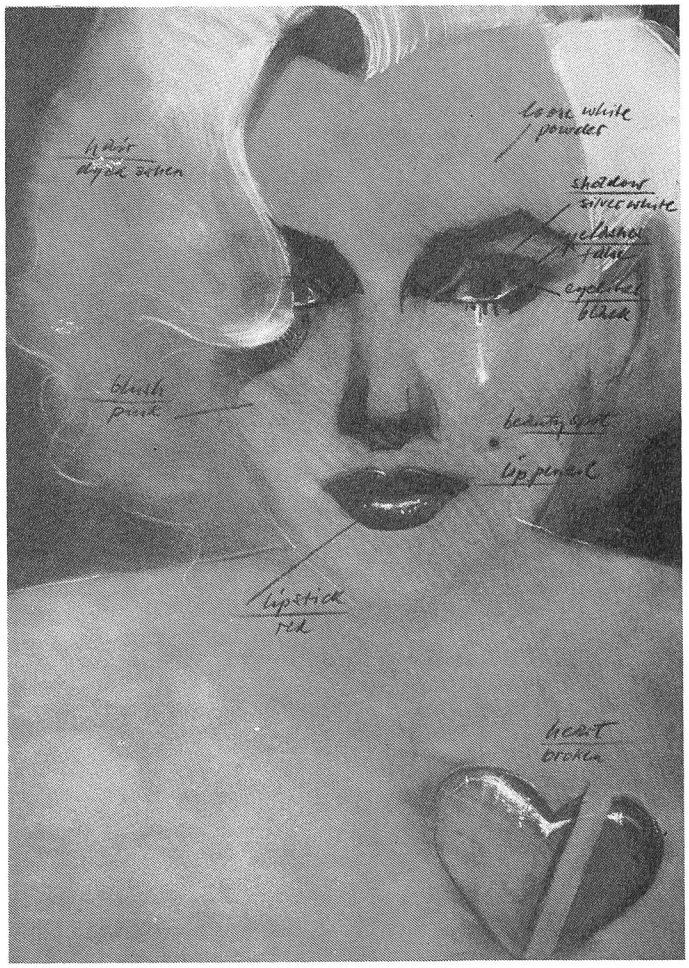
Name: .....
Strasse: .....
PLZ und Ort: .....

American Dreams
Eine Bildreportage von Maurice Kennel mit Textbeiträgen von *Wim Wenders, Jürg Federspiel, Nick Tosches, Tom Nolan*
136 Seiten durchgehend farbig illustriert, mit 12 ausklappbaren Bildtafeln. Format 220 x 300 mm, mit Drahtspirale gebunden. Fr. 44.- / DM 49.- / öS 385. Erschienen 1984 im U.Bär Verlag Zürich.

Ein junger Künstler packt nach Absolvierung der Zürcher Kunstgewerbeschule, fasziniert vom Duft der grossen weiten Welt (der durch den Genuss unzähliger Hollywoodfilme verstärkt wurde), sein Köfferchen, um sich einen Traum zu erfüllen. Er reist nach New York und bildet sich dort an der Cooper Union Kunstschule zum kommerziellen Zeichner weiter. Dann arbeitet er bei diversen Zeitschriften, etwa «Penthouse», im verloren geglaubten Beruf - was bleibt einem Zeichner nach Erfindung der Fotografie schon noch übrig? - des *Report-Malers*. Hunderte, Tausende von Skizzen müssen dabei entstanden sein. Viele davon verarbeitet *Maurice Kennel* zu Bildern und Gemälden weiter.
Viele Jahre später, zurück in Zürich, gliedert er zusammen mit seinem Freund *Heinz von Arx* Skizzen, Zeichnungen, Bilder zur Reportage einer Reise quer durch die USA von New York über Memphis nach Kalifornien - einer Reportage des «american way of life», seiner Träume und Alpträume auch. «Was für Träume?», notiert Maurice Kennel in einem kurzen Nachwort zu seinem Buch, «Traumnamen: New York, Elvis, Hollywood. Magische Namen. New York: die Traumstadt. Elvis: die Traumkarriere. Hollywood: die Traumfabrik. Aber auch: New York als Alptraum für viele; Elvis' Karriere endete als Alptraum, und Hollywood produzierte schon manchen. (...) Dieser Spur, diesen Träumen bin ich während langer Zeit gefolgt, und allmählich haben sie eine Korrektur hin zur Realität erfahren: der Realität des amerikanischen Alltags mit seinen kuriosen Glanzlichtern und Schlagschatten. (...) Diese Realität erfahre ich etwa dann, wenn ich auf einer New Yorker Polizeiwache der West Side mit meinen Zeichenstiften auf ein Ereignis warte, das ich festhalten will; oder wenn ich an Elvis' Grab in Memphis eine weinende Verehrerin des Gottes skizziere. Oder wenn ich auf Hollywoods Sunset Strip zeichnerische Notizen mache und festgenommen werde, weil man mich des Bankraubs verdächtigt (so geschehen 1983).»
Mit ersten Probe-Exemplaren seines Bildbandes geht Maurice Kennel auf die Suche nach geistesverwandten Leuten, die ihm die Texte verfassen, die er nicht selber schreiben will und kann. Er sucht und trifft *Wim Wenders*, der begeistert mitmacht und ihm als mehrseitiges Vorwort so etwas wie einen Grundsatztext über den ausgeträumten amerikanischen Traum liefert. Für seine drei Kapitel «New York», «Elvis» und «Hollywood» findet Kennel weitere Autoren: *Jürg Federspiel* trägt mit «Manhattan und ein Boxer» einen der lustvollsten Texte, die ich je über New York gelesen habe, bei. (»... in New York gibt es Ratten, künstliche Gebisse, Rollschuhe, Ehebruch, Hochstapler, Neger, Jackie Onassis, die Moonies ... weiter: Säufer, Verrückte, Kirchgänger, breitarschige Polizisten, gute Bürger, freundliche Angestellte, Lesben, Babysitters, russische Emigranten, Liftboys, Tagediebe, Psychiater plus hunderttausend Patienten, Krankenschwestern, Sadisten und Masochisten, Touristen, Taxi-Chauffeure, Idealisten und Arbeitslose, Hungernde ...») Der Journalist *Nick Tosches* - ständiger Mitarbeiter der US-Magazine Penthouse, Playboy und Rolling Stone - rapportiert die Vermarktung des toten Elvis, wie sie genauer nicht zu Kennels Bilder passen könnte (»Der tote Elvis»). *Tom Nolan* - ehemaliges Filmkind zahlreicher Hollywood-Stars, etwa Ronald Reagans - erinnert sich in «Ein paar Seiten aus einem Notizbuch» an Judy Garland oder etwa die Marilyn Monroe.
Seit kurzem liegt das Buch vor: Schwarz/Weiss und in Farben - und was für welchen, und in was für Kombinationen und Kontrasten! Rasche, stupend gekonnte Skizzen, Impressionen am Grabe Presleys, surrealistische Gemälde und realistische Szenen von Hollywood, Hommagen an Andy Warhol, Marilyn Monroe, John Wayne, Charlie Chaplins GOLD RUSH, Mickey Mouse und, und, und ... und zum Schluss: die Skizze von Humphrey Bogarts Kult-Abschiedsszene aus CASA BLANCA.
Ein Bilderbuch - ein Traumbuch! Ein Kultbuch?

Leo Rinderer-Beeler

Zwei (Farb-)Bilder von Maurice Kennel sind nebenstehend wiedergegeben. Drei Skizzen (Seiten 45,47,48 in diesem Heft) erweitern die Vorstellung von diesem Bildband.



Pro Helvetia Dossier im Zytglogge Verlag

Niveau und Tiefe

Herzliche Gratulation zu dieser hervorragenden Nummer 137 mit den wirklich guten Artikeln zu den fünf Hitchcockfilmen, die nun endlich auch in Zürich in die Kinos gelangen. Hier in Paris habe ich vier davon schon lange vor dem BRD-Start geniessen können. Nur ROPE ist noch nicht erschienen, aber es vergeht kaum eine Woche, ohne dass nicht mindestens ein Film von Hitch gestartet wird. Was mein Herz als Hitchcock-Fan natürlich höher schlagen lässt. Dass seine Filme keineswegs an Attraktivität eingebüsst haben, beweisen die langen Schlangen wartender Zuschauer vor den betreffenden Kinos, der teilweise vorkommende Szenenapplaus (!) und natürlich die hohen Plazierungen im Box-Office (REAR WINDOW über 390'685 Zuschauer in 16 Wochen, VERTIGO über 279'801 Zuschauer in 10 Wochen, THE MAN WHO KNEW TOO MUCH über 206'605 Zuschauer in 4 Wochen).

Ein Lob auch zu filmbulletin ganz allgemein. Es ist praktisch die einzige deutschsprachige Filmzeitschrift mit Niveau und Tiefe - was es im deutschsprachigen Markt sonst gibt, ist ja himmeltraurig. Gut, dass es wenigstens noch filmbulletin gibt!!!

Macht weiter so - auch mit der Rubrik «Kino par excellence», Artikeln zu Wim Wenders, Alfred Hitchcock. Hoffentlich gelingt es Euch auch, in dieser Rubrik einige Artikel zu Sergio Leones Filmschaffen zu bringen. Sein Amerika-Epos, die Bildorgie ONCE UPON A TIME IN AMERICA ist absolut genial!!! Wahres Kino vom Vorspann bis zum Nachspann, mit allen Gefühlen, die das Leben überhaupt zu bieten hat! Wahnsinnig!

Patrick Haimoff, Paris

Teller Service!

Ich arbeite im Kino Frosch in Zürich als Operateur und habe alle Berichte im filmbulletin Nummer 137 über Hitchcock gelesen. Aber mit Ihrem Bericht über ROPE bin ich nicht einverstanden. Waren Sie bei uns in der Pressevision? *(Nein. Red.)*

Wenn ja, finde ich es schade, dass Sie es nicht gemerkt haben, dass der ganze Film an einem Stück ohne Überblendung gezeigt wurde. Also so, dass man nur den ersten und letzten Schnitt beim Vorspann gesehen hat.

Vielleicht kennen Sie das Vorführsystem mit Tellern noch nicht - ich stelle Ihnen gern ein Bildchen davon zu, hoffe aber auch, Sie werden sich den Film noch einmal anschauen, wenn er im Dezember bei uns ins Programm kommt.

Operateur Dubacher,
Kino Frosch, Zürich

Kompliment

Ziel dieser Karte: Ihnen mein Kompliment für Ihre Zeitschrift auszudrücken. Sie lösen eine, wie ich meine, schwierige Aufgabe optimal. In der Hoffnung, dass Sie ohne Probleme durchhalten können, grüsst Sie

Felix Liatowitsch, Basel

Vermählung der Fantasien

Ich habe mich sehr gefreut über die Veröffentlichung meiner Zuschrift im filmbulletin (No. 136). Was mich allerdings ein wenig gestört hat, war, dass mein Name falsch geschrieben wurde. Ausserdem will ich Walter Ruggle ein grosses Kompliment aussprechen: er hat die beste NOSTALGHIA-Rezension geschrieben, die ich gelesen habe. Ich bin überhaupt sehr von dem Heft begeistert. Die Artikel haben einfach alles: Hand und Fuss, Kopf und Bauch. Sie sind richtige Geschöpfe für sich!

Der Literaturkritiker F.J. Raddatz hat in einem Interview gesagt, ein guter Kritiker müsse das Kunstwerk als ein Angebot, eine Aufforderung verstehen, sich auf dessen Inhalt einzulassen. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, meinte er, der Kritiker müsse sich dem Kunstwerk hingeben können und die ihm fremden Fantasien an sich herankommen lassen. Denn nur dann ist die Chance gegeben, dass sie mit den eigenen zusammentreffen - aus dieser Vermählung der Fantasien heraus können dann neue geboren werden.

Was sind Kritiken aber oft? Nichts weiter als grossspuriges Gefasel. Solch ein Kritiker hat nur Schubladen im Kopf, in die er die Teile des von ihm sezierten Werks säuberlich etikettiert ablegt. Auf diese Weise hat er dann Ordnung «geschaffen» - und seine Leser sind ihm sogar noch dankbar dafür. Es ist ja viel bequemer, ein Kunstwerk abzulehnen, als sich mit ihm auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass mir die «unpassenden Gedanken» sehr *passend* erschienen.

Noch einmal: Ich bin begeistert! Ich werde, wo immer ich kann, meine Begeisterung für sensible, schöpferische Gedanken - wie sie mir in diesem Heft begegnet sind - zum Ausdruck bringen.

Hedwig Schulitz, Berlin

Hills erstes Meisterwerk

STREETS OF FIRE von Walter Hill

Es war einmal in Amerika

I'm wandering, a loser down these tracks
I'm dying, but girl I can't back
'Cause in the darkness I hear somebody call my name
And when you realize how they tricked you this time
And it's all lies but I'm strung out on the wire
In these streets of fire.

Bruce Springsteen

Später am Abend. Bunte Neonlichter. Und ihre Reflexe auf nassem Asphalt. Eine Frau, die sich frisiert. Zwei Polizisten im Streifenwagen. Und Menschen, die in ein Konzert strömen. Schon die ersten Bilder des Films sind wie ein Rocksong rhythmisiert.
STREETS OF FIRE handelt von Rockmusik. Und von Bilderfolgen, die wie Rocksongs daherkommen.
Die Gegend um das Konzertgebäude. Ein paar Strassen, ein paar Ecken, eine Snack-Bar. Jeder kennt jeden, niemand kennt den andern. Über den Strassen liegen die Hochgerüste der S-Bahn; so scheint es, als führen die Autos unentwegt dieselbe Strecke. Nur die Farben der Lichter (und manchmal die Anordnung der Plakate, die Graffities, die Autos am Strassenrand) sorgen für Unterschiede.
STREETS OF FIRE handelt von der Grossstadt. Vom Urbanen, das - nach Jean Baudrillard - «heute ein Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes» ist; «ein Zeit-Raum der Indifferenz und zunehmenden Absonderung von Stadt-Ghettos, Aussonderung von Stadtvierteln, Rassen und bestimmten Altersklassen: zerstückelter Raum distinktiver Zeichen.»

* * *

STREETS OF FIRE ist ein Märchen: Erzählt wird vom Sieg des Guten über den Bösen. Und vom Verzicht auf Liebe, damit die Liebenden tun können, was sie am besten zu tun vermögen. Selbst das Einfache ist voller Geheimnisse. Und selbst die alltäglichsten Geschichten sind mythisch gezeichnet.
Wie bei jedem guten Film kann man die Geschichte in zwei, drei Sätzen erzählen. Was nichts von den Geheimnissen preisgibt, nur die Richtung des Handlungsverlaufs ein wenig klärt.
Eine junge Rocksängerin wird von der Bühne weg entführt - von einem dämonischen, in schwarzes Leder gekleideten Leader einer Motorrad-Gang. Woraufhin ihr früherer Freund, der inzwischen ein einsamer, aber unbesiegbarer Warrior ist, sich aufmacht, sie zurückzuholen - zusammen mit McCoy, einer sinnesverwandten Frau. Es wird nicht viel geredet. Und nur die Körper-Kämpfe haben klare Sieger.
Wie bei jedem guten Film erzählt die Geschichte nicht den ganzen Film. Sie liefert nur die vordergründigen Details, die den roten Faden ziehen.
Eine Geschichte für sich - beispielsweise - ist: Wie der Freund zurückkehrt, um die Rocksängerin zu befreien. Seine Schwester, eine Zeugin der Entführung, schickt ihm ein Telegramm. Please come home. I need you. Die Mechanik der Schreibmaschine. Und die Bewegung einer Stadtbahn. Der Held kommt aus dem Tippen der Maschine. Wenn der letzte Buchstabe geschrieben ist, steht Tom Cody auf dem Bahnsteig seiner Heimatstadt. Beige Hose; braune Stiefel; hellblaues Hemd; darüber eine braune Jacke; und über allem einen langen Mantel. In den Händen: einen Koffer und eine Tasche.
Das Abenteuer der Zeichen. Wo die Kleidung über den Charakter dominiert. Und die Accessoires über den Typ.

Wenn Tom Cody dann Mantel und Jacke für seinen ersten Kampf auszieht, ist wichtig: dass sein Hemd kurzärmelig ist; und dass seine weite Hose von breiten Hosenträgern gehalten wird. Ein Warrior braucht Platz. Er muss sich frei bewegen können. Auch in seiner Kleidung.

* * *

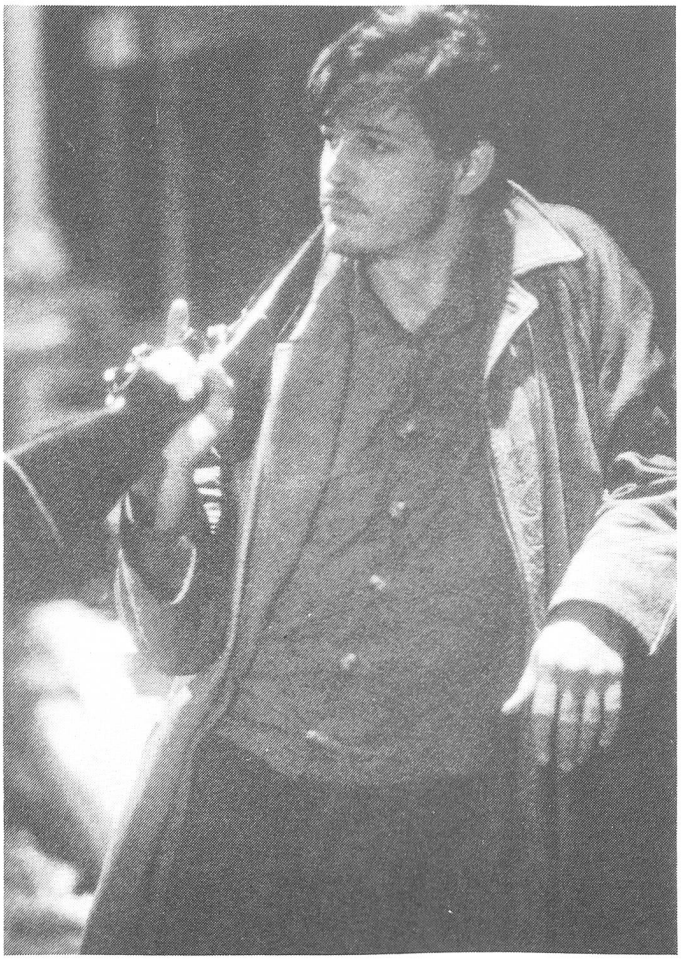
Nach seinem ersten Kampf hat Cody seine erste Trophäe: ein dunkelrotes Mercury Cabriolet. Er testet sofort die Grenzen des Autos.
»Wann wirst Du mal erwachsen», fragt seine Schwester dabei. Seine Antwort: «Warum soll ich. Ist doch so viel spannender.»
In STREETS OF FIRE ist alles betont synthetisch. Auch Zeit und Ort. Alles spielt im Ungewissen: irgendwie in der Zukunft (mit dem Interieur der fünfziger Jahre); irgendwo in den USA.
Es gibt kein übergeordnetes staatliches Territorium mehr, auch keine zentrale staatliche Gewalt. Es gibt nur noch Stadtteile. Bezirke, die eigenständige Hoheitsgebiete sind. Die Polizei kämpft nicht mehr für Gesetze und gegen Verbrechen; sie sorgt nur noch für ein bisschen Ruhe und Ordnung und beschützt ansonsten die Interessen und Privilegien ihres Bezirks. Die Gewalt regiert. Die Polizei reguliert.
Gegen Terror und Entführung ist diese Polizei vollkommen machtlos.
Gegen Terror und Entführungen richten nur Krieger etwas aus, Warriors, die zu allem bereit sind, weil sie nichts anderes gelernt haben, als Krieger zu sein.
Tom Cody ist ein Warrior. Und McCoy auch. Die beiden treffen sich in einer Kneipe. McCoy hat gerade Schwierigkeiten mit dem Barkeeper. «Willst Du hier weiter Scheisse reden? Oder mir noch einen Drink geben?» Als der dabei dumm reagiert, erledigt sie die Schwierigkeiten mit einem Faustschlag. Dann springt sie über den Tresen, schaut auf die Flaschen und fragt Cody: «Trinkst Du irgendetwas Besonderes?» Cody lacht und antwortet: «Ich bleib' immer bei Tequila, Baby!» Sie nimmt den Tequila und geht mit ihm weg. Ein Mann und eine Frau. Ein Blick, eine Geste, und ein paar Worte. Alles ist klar, wenn klar gehandelt wird.
Wie in TO HAVE AND HAVE NOT von Howard Hawks geht es um spontane Faszination. Nur wird, anders als bei Hawks, zunächst keine Liebe daraus. Nur eine Gewissheit, gut miteinander kämpfen zu können. Es mag andere Frauen, andere Männer geben: Die beiden werden dennoch gemeinsam ihr Leben verbringen, kämpfend.

* * *

Die Begegnung: eine Begegnung. «Ich heisse McCoy.

Wirklich ist, was gezeigt wird: Oberflächen vertreten Welten, Rhythmen sorgen für Tempo, Licht schafft Tiefe

Das Abenteuer der Zeichen. Wo die Kleidung über den Charakter dominiert. Und die Accessoires über den Typ.



Ich bin Soldat. Doch dann sind mir die Kriege ausgegangen.»
Cody fühlt sich ein wenig verfolgt; aber er mag das. Als sie nach einem Bett fragt, zögert er, aus Taktik. Und sagt dann zu. Sie nimmt an, stellt danach jedoch klar: «Du bist nicht mein Typ!»
Später sagt sie zu seiner Schwester: «Es ist besser, wenn man es den Männern nicht zu leicht macht.»
Als Cody schliesslich seinen grossen Kampf beginnt, kämpft sie an seiner Seite, für 1.000 Dollar.

* * *

Cody und McCoy erreichen ihr Ziel. Sie bringen die entführte Rocksängerin zurück. Die Befreiung ist dabei ein Kinderspiel. Dafür genügt eine einzige Winchester (die Paré trägt wie John Wayne in RIO BRAVO oder James Dean in GIANT: über die obere Schulter gehalten). Der Rückweg allerdings wird zu einer surrealen Reise durch Zeit, Musik, Mode, Erinnerung; durch den phantastischen Raum irrealer Kino-Zeichen. Es gibt Motorräder, Lederjacken, Feuer, Rauch, Neonlicht, Mädchen auf der Strasse, Miniröcke, Video-Clips, schmutzige Strassen in der Dunkelheit, einen alten Bus, Verfolgungsjagden, Scherze in gefährlichen Situationen, korrupte Polizisten, brennende Autos, singende Neger.
Alles in STREETS OF FIRE ist, wie gesagt, synthetisch: Die Zukunft ist der Vergangenheit entnommen; der Ort ist eine Mischung aus Chicago, Kulisse und Los Angeles; und die Figuren sind Variationen altbekannter Kinotypen.
Dass der Film dennoch einen eigenständigen Stil entwickelt, hat mit seinem Rhythmus zu tun, mit seinem Tempo und mit seiner Musikalität.
Walter Hills Stil in STREETS OF FIRE kommt von der Dominanz der Signifikanten. Die Dinge, die gezeigt werden, sind ernstgenommen als Ausdruck ihrer selbst. Sie signifizieren nichts; sie präsentieren nur ihre Oberflächen.
In amerikanischer Weise entwirft Walter Hill damit eine neue Version der Signifanten-Filme von Jacques Rivette. Wo der nur noch mit Partikeln arbeitet, die gegen jeden Sinnzusammenhang gerichtet sind, akzentuiert Hill die Flüchtigkeit der Körper im Tempo der laufenden Ereignisse. Die Einzelheiten gelten weniger für den Zusammenhalt des Erzählten; sie gelten nur alles für die Phantasie der Zuschauer, die darüber ihren jeweils eigenen Film erleben. Walter Hill ist ein agent provocateur der Emotion. Er stellt zusammen, was in uns Zuschauern eine neue Saite zum Klingen bringt. Er zeigt, indem er musiziert.

* * *

Walter Hill nennt Howard Hawks, John Ford und Raoul Walsh als seine Vorbilder. Er bekennt sich zur Faszination von Oberflächen und Bewegungen. «I tried to do the motion picture as a comic book», erklärt er dem New Yorker «Rolling Stone». «The characters were comic-book characters, the relationships were comic-book relationships, the staging was comic-book staging. People say the characters are two-dimensional; I thought the characters were one-dimensional. I was trying to do something like the old EC-comics, because ultimately I didn't think you could do a serious story about this subject.»
Hill ist fasziniert von klar und direkt erzählten Geschichten, von Gesten, Blicken und der Klangfarbe von Tönen und Stimmen. Doch stärker als viele der alten Hollywood-Regisseure arbeitet er auch mit extrem stilisierten Bildarrangements, mit Fragmentierung, mit Dissonanzen und Erzählbrüchen. Und oft arbeitet er mit grellen Zeichen, die das Geschehen auf Zeitgeschmack und Zeitempfinden hin schmücken.
Unter Hollywoods heutigen Action-Regisseuren ist Walter Hill der Europäer. Er bevorzugt - weiterhin - das Mythische, das Märchenhafte, die verklärende Sichtweise der Legenden. In seinen Filmen verknüpft er diese Vorliebe allerdings stets mit einem eher abstrakten Erzählstil.

* * *

Walter Hill: geboren am 10.1.1942 in Long Beach, «25 Meilen und Lichtjahre vom glamourösen Hollywood» entfernt.
Als Teenager wollte er Comic-Bücher illustrieren. Die Klarheit der Oberflächen hatte es ihm früh angetan; die Eindeutigkeit von Formen und Linien. Doch 1959 ging er zunächst einmal auf die Universität und studierte Geschichte und englische Literatur.
1964/65 etwa, nach seinem Studienabschluss, ging er nach Long Beach zurück. Er erwartete, dass er nach Vietnam eingezogen würde. Er vertrieb sich die Zeit, indem er kurze Scripts für historische Lehrfilme schrieb. Den Rest der Zeit verbrachte er mit Freunden in Cafés und Kneipen, über Kino und Politik diskutierend. Die US-Army erklärte ihn schliesslich für untauglich. Woraufhin er sich entschied, mit den Lehrfilmen aufzuhören und Kinofilme zu schreiben.
Ab 1967 arbeitete er als Regieassistent: für Norman Jewison (THE THOMAS CROWN AFFAIR) und Peter Yates (BULLIT), für Woody Allen (TAKE THE MONEY AND RUN) und Martin Ritt (THE GREAT WHITE HOPE).
1972 verkaufte er sein erstes Buch an ein Studio: HIKKEY AND BOGGS für Robert Culp. Weitere Drehbücher folgten. So THE GETAWAY für Sam Peckinpah, THE MACKINTOSH MAN für John Huston und DROWNING POOL für Stuart Rosenberg.
Von 1975 an verfilmte er seine Bücher selbst. Er wollte nicht länger nur den Stoff liefern für die Filme anderer. Er wollte seinen eigenen Kino-Stil prägen. «Was ich schreibe», so Hill, «ist sehr wirklichkeitsfremd. Aber innerhalb des gegebenen Bezugsrahmens sind die Charaktere sehr realistisch. Darin liegt das ganze Geheimnis. Man kann eine vollkommen irreale Welt schaffen, aber in ihr müssen die Charaktere absolut stimmen.»

* * *

In Hills Filmen geht es immer um einsame Helden. Sie reden wenig. Dafür aber handeln sie um so konsequenter.

Erzählt wird vom Sieg des Guten über den Bösen.

Warrior befreit die entführte Rocksängerin

Körperkämpfe haben klare Sieger

Diesen Figuren gibt Hill Kontur, indem er ihren physischen Ausdruck betont. Jede Motivation bleibt weg. «Wenn in meinen Filmen irgend jemand anderen mit der Pistole bedroht», sagt er, «dann zeigt sich Charakter darin, wie oft der andere mit den Augen zwinkert.»
Um die Figuren herum baut Walter Hill mythische Umgebungen. Und kinotypische Details. Wichtig sind für ihn die Bildelemente, die aus Abbildungen neue Systeme von Kino-Zeichen formen. Wichtig sind für ihn Kleidung und Fahrzeuge, Farben und Licht, Geräusche und Musik. Als er gefragt wird, was ihn am Kino fasziniere, zählt er auf: «schnittige Autos, Küsse im Regen, Neonlicht, Züge in der Nacht, temporeiche Verfolgungsjagden, Keilereien, Rockstars, Motorräder, Scherze in gefährlichen Situationen, Lederjacken und der Ehrenkodex.» Die Fiktionen beginnen bei Hill schon in seinen Vorlieben.
Sechs Filme hat er zwischen 1975 und 1982 gedreht. Immer har er für jeden neuen Film ein neues Genre und einen eigenen Stil gewählt. Er hat das Kino vor allem als Kino gefordert.
HARD TIMES (1975) ist ein Streetfighter-Film, in dem Walter Hill mit atmosphärischen Farben experimentiert; DRIVER (1978) ein film noir in Farbe, in dem es vor allem um Bewegung geht, um alle möglichen Variationen von Bewegung, äusserlich, wie innerlich; und THE WARRIORS (1978) ist ein Bandenfilm, in dem Hill einen neuen filmischen Rhythmus erprobt. THE LONG RIDERS (1979), ein stilisierter Spätwestern um Jesse James, handelt von der Enge des Weiten Westens: in der Zeit formuliert durch Zeitlupen, im Raum durch Gross-Einstellungen und Teleaufnahmen. SOUTHERN COMFORT (1981), ein Soldatenfilm, variiert die altbekannte Dramaturgie der «Zehn kleinen Negerlein» und wagt am Ende eine extreme Zeitlupe, die drei konkrete Bilder zu einem Rätsel formt. Und 48 HRS. (1982), ein rasanter Polizeifilm, der Stadt-Western, slapstick comedy und antirassistisches Pamphlet in einem ist, arbeitet mit Tempo und Witz und mit der Choreografie von Keilereien, die aus jedem Faustschlag eine Tanzgeste macht.
Walter Hill selbst hat seine frühen Filme stets mit Musik verglichen: so HARD TIMES mit einem Folksong, DRIVER mit Cage, THE WARRIORS mit Rock'n'Roll und THE LONG RIDERS mit einer Oper. Man könnte seine Filme aber auch mit klassischen Kino-Regisseuren in Verbindung bringen: so HARD TIMES mit John Ford, DRIVER mit Jean-Pierre Melville, THE WARRIORS mit Nicholas Ray und Robert Aldrich, THE LONG RIDERS mit Sam Peckinpah, SOUTHERN COMFORT mit Samuel Fuller und 48 HRS. mit Howard Hawks.
Nur für STREETS OF FIRE fehlt jeder Vergleich.

* * *

Walter Hill macht Kino für ein grosses Publikum. Erfolge setzt er voraus. Seinen Filmen sieht man an, dass er die Zuschauer nicht aus den Augen verlieren will. Ihre Träume, ihre Wünsche, ihre Sehnsüchte sollen Bestandteil seiner Arbeit sein. So plante er auch STREETS OF FIRE als ersten Teil einer Trilogie über die «Abenteuer des Tom Cody» (Teil 2: «The Far City»; Teil 3: «Cody's Return»). Nachdem STREETS OF FIRE nur ein

mässiger Erfolg ist, hat er seinen Plan aufgegeben. Nun dreht er seine erste Komödie.

* * *

Geld spielt in Hills Filmen immer eine wichtige Rolle. Geld treibt an und belohnt. Und es sorgt für klare Verhältnisse zwischen den Figuren. Falsche Gefühle bleiben so von Anfang an draussen.
In STREETS OF FIRE hilft Geld, Empfindungen zu verbergen. Cody hat für die Befreiung der Sängerin 10.000 Dollar verlangt. Als sie davon erfährt, sagt sie zu ihm: «Ich hasse Dich dafür, dass Du Geld genommen hast, um mich zu holen.»
Sehr viel später, als er das Geld erhält, antwortet er ihr: «Niemand hat so viel Macht über mich besessen wie Du. Früher dachte ich auch, dass Du das wert bist. Heute weiss ich, dass das nicht stimmt.»
Cody nimmt das Geld nicht, natürlich nicht. Er wirft es ihr vor die Füsse und geht hinaus in den Regen. Das überzeugt sie. Sofort. Sie lässt alles stehen und liegen und läuft ihm nach. Als sie sich dann endlich küssen, trommelt selbst der Regen Beifall.
Doch Cody weiss, dass ihre Liebe keine Zukunft hat. Zwei Leben, die sich vereinen, müssen zu einem Leben werden. Und das ist nichts für Warriors. McCoys Kommentar dazu: «Du kannst ja nicht Background-Sänger bei ihr werden.» So kann Cody die Frau, die er liebt, nur noch in Sicherheit bringen. Bevor er den entscheidenden Kampf kämpft und dann für immer geht.

* * *

Wie immer bei Hill bildet auch in STREETS OF FIRE die Geschichte, die erzählt wird, keine kontinuierliche Erzähllinie, die zwangsläufig zu ihrem Abschluss kommt. Sie ist eher eine kompositorische Folge eigenständiger Episoden, die eine Einheit ergeben durch gleichbleibende Motive: durch Kleidung, durch das Auto, durch Züge, durch die Stadtlandschaft.
Hill beweist damit: Wo das Kino noch Ausdruck ist von Unterhaltung und irritierenden, aufregenden Bildern zugleich, da arbeitet es mit ganz simplen Strategien. Oberflächen vertreten ganze Welten; Fassaden genügen für aufregende Schauplätze. Bewegung und Rhythmen sorgen für Tempo. Licht schafft Tiefe. Und alles Äussere steht zugleich fürs Innere. Das Fazit lautet: Wirklich ist allein, was *gezeigt* wird.
Und mythisch ist, was dem Sichtbaren die Aura einer Kinowelt verleiht. Die Gesten. Die Blicke. Und all die Anspielungen auf die altbekannten und doch immer noch so geheimnisvollen Zeichen des Genrekinos.
Wenn Cody während der Befreiung der Sängerin einen Ledertypen nach dem andern von den Motorrädern schiesst, leistet Hill auch seinen Beitrag zur Erinnerung an die alten Indianerfilme. Und wenn Cody und der Anführer aller Bösen am Ende ihren Kampf mit Hämmern ausführen, dann ist das auch ein Beitrag zur Erinnerung an die alten Ritterfilme.

* * *

Wie immer hat Walter Hill auch STREETS OF FIRE wieder Spuren eines rhythmischen Kinos eingegraben. Musik ist für ihn von Anfang an ja eine andere Form von Film. Seine Arbeit mit Ry Cooder ist dafür Beweis und Beleg.
Noch nie aber ist Walter Hill das so meisterhaft gelungen wie hier in STREETS OF FIRE. Ry Cooders innovative Musikalität ist von Hill in eine musikalische Innovation von Bildern und Bilderfolgen umgesetzt. Eine Behauptung: STREETS OF FIRE ist der erste Film, der das chaotische Gefühl unserer Zeit in einen authentischen Rhythmus bringt: mit Bildern, die Musik sind, und mit Musik, die Bild und Bilderfolge geworden ist.

* * *

Am Ende des Films, kurz vor dem ersten Konzert nach der Befreiung, nimmt Cody noch einmal Abschied von seinem Rock-Star. Er hat sie befreit. Er hat sie geliebt. Er hat sie im Regen geküsst. Und sie hat erklärt, dass sie mit ihm gehen wird, sofort. Nun könnte er sie nur noch behindern. Er umarmt sie, schaut ihr ein letztes Mal tief in die Augen und sagt: «Ich bin nicht der Typ, der die Gitarre für Dich herumträgt. Aber eines sollst Du wissen: wenn Du mich brauchst, werde ich da sein.»
Als er das Konzertgebäude verlässt, kurz bevor sie ihr Lied zu Ende hat, ist es Nacht. Er trägt seinen langen Mantel. In den Händen hat er Koffer und Tasche.
Von hinten rollt sein Mercury Cabriolet heran. McCoy hält vor ihm. Ein Blick, eine Geste, ein paar Worte. «Ganz ruhig, mein Grosser. Ich hab Dir schon gesagt: *Du* bist nicht mein Typ.» Es ist alles klar, wenn klar gehandelt wird.
Gemeinsam fahren sie in die Nacht.

Norbert Grob

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Walter Hill; Drehbuch: Walter Hill, Larry Gross; Kamera: Andrew Laszlo, A.S.C.; Kameraoperateur: Bob Marta, Rick Neff; Kamera-Assistenz: Gene Earle, Dick Meinardus, Michael Weldon; Production Designer: John Vallone; Schnitt: Freeman Davies, Michael Ripps; Art Director: James Allen; Set Designer: Bob Schlafle, Martha Johnson; Set Decorator: Richard C. Goddard; Costume Designer: Marilyn Vance; Choreografie: Jeffrey Hornaday; Musik: Ry Cooder; Music Editor: Michael Tronick; Supervising Sound Editor: Stephen Flick; Sound Editor: Richard Anderson, John Dunn.
Darsteller (Rolle): Michael Paré (Tom Cody), Amy Madigan (McCoy), Diane Lane (Ellen Aim), Rick Moranis (Billy Fish), William Dafoe (Raven), Deborah Van Valkenburgh (Reva), Richard Lawson (Ed Price), Rick Rossovich (Officer Cooley), Bill Paxton (Clyde), Lee Ving (Greer) u.v.m.
Produziert von: Lawrence Gordon, Joel Silver; Executive Producer: Gene Levy; Associate Producer: Mae Woods; Unit Production Manager: Gene Levy; USA 1983; Panavision, Technicolor; 90 min. Im Verleih von: UIP.

Von Walter Ruggle

Sergio Leone inszeniert Robert De Niro

Wir haben Bauern exportiert,
und wir haben Gangster importiert.
Sergio Leone

Ein Italiener in New York

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA von Sergio Leone

Suche nach dem Mythos einer verlorenen Zeit

Karl sah an einer Strassenecke ein Plakat mit folgender Aufschrift: «Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Theater in Oklahoma aufgenommen! Das grosse Theater von Oklahoma ruft Euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier! Aber beeilt Euch, damit Ihr bis Mitternacht vorgelassen werdet! Um zwölf Uhr wird alles geschlossen und nicht mehr geöffnet! Verflucht sei, wer uns nicht glaubt! Auf nach Clayton!»
Franz Kafka, «Amerika»

In den zwanziger Jahren steigen zwei Typen in der Nähe von New York aus einem Auto, nehmen vom Rücksitz einen Mann, von dem man nicht weiss, ob er tot ist, und tragen ihn weg. Sie tragen ihn lange mit den Armen über den Schultern. Man sieht die drei Köpfe und die Träger kommen immer mehr ins Schwitzen. Man weiss nicht warum. Schliesslich öffnet sich die Kamera auf die ganze Szene, und man erkennt, dass der Getragene bewusstlos ist und dass man seine Füsse einbetoniert hat. Und jetzt wird er in den Fluss geworfen, während die Kamera ihm folgt bis an den Grund. Blasen kommen aus seinem Mund, bis er tot ist. Man erkennt jetzt unter Wasser einen eigentlichen Gangsterfriedhof, auf dem unzählige Tote wie in einem Museum zu sehen sind. Ein Auto mit weiteren toten Gangstern schwebt auf den Flussgrund, während die Kamera wieder hochsteigt, auftaucht und den Blick auf Manhattan öffnet. Der Hudson, ein grosser Gangsterfriedhof und die Titel: Es war einmal in Amerika.
Die letzten drei Filmtitel der Italieners Sergio Leone erinnern nicht um sonst an die Märchenwelt: Es war einmal der Westen, es war einmal die Revolution und nun sein neuster Streich: es war einmal in Amerika. Amerika war es immer. Sergio Leone ist ein Märchenerzähler des modernen Kinos, und er ist einer der grössten. In den sechziger Jahren war er es, der dem dahinserbelnden Genre des Westerns ein rund zehnjähriges Nachspiel ermöglichte, indem er dem zum Durchbruch verhalf, was als «Italo-Western» in die Geschichte des Kinos einging. Mit südeuropäischen Ideen und Handwerkern, verbunden mit nordamerikanischen Finanzen und Darstellern, strömte frischer Wind durch altvertraute Gegenden. Leone zelebrierte uns eine Handvoll urtümlichster Mythen, spielte das ewige Lied von Liebe und Tod, von Gewalt und Verrat. Das grundlegend Neue an seiner Arbeit mochte darin liegen, dass er mit seiner optischen Opulenz Stunden und Kinos füllte, ohne viel zu erzählen. Seine Storys blieben sekundär, im Zentrum stand seine Inszenierung von kleinen Details und grossen Landschaften. Leone traf den Ton seiner Zeit, schuf mitunter das, was nach wie vor in vorlagenbesessener Adaption gesucht wird: die Filmoper (die etwas anderes ist als eine verfilmte Oper). Die Leute haben C'ERA UNA VOLTA IL WEST (»SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD») gesehen und wieder gesehen. Das Kino wurde durch Leone zum Opernhaus der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts. In den heiligen Hallen wird nicht mehr Wert auf Inhalt gelegt, als in seinen Filmen; das Schwergewicht liegt hier wie dort im gekonnten Ausdruck.
Leones Stärke lag in jener Kreation, die aus zahlreichen Einzelkomponenten der Erfahrung bestehend das Neue durch ihre Kombination suchte. So verschmolzen die Opernstruktur mit figurenbezogenen Arien auf Bild- und Musikebene mit Inszenierungswagnissen japanischer Kinovorbilder und amerikanischem Mythen- und bald auch Landschaftsgrundstock. Sergio Leones Western waren anders, wie auch die Welt anders geworden war: «Wenn jemand bei Ford aus dem Fenster schaut», hat der Italiener einmal gesagt, «so blickt er in eine friedliche Landschaft. Bei mir bekommt er eine Kugel zwischen die Augen.» Unter Leones Regie wurde die Gewalt zu einem durchschaubaren Ritual. Weil einer Hosenträger und einen Hosengurt gleichzeitig trägt, wird er in C'ERA UNA VOLTA IL WEST umgebracht. «Wie soll ich einem trauen, der nicht einmal seinen eigenen Hosen traut», meint Henry Fonda, bevor er seinen Mann mit drei Schüssen erschiesst: zwei in die Hosenträger und einen durch den Gürtel. Gründe zur Gewalt gibt es keine, aber überall findet sie statt.
Ich habe eingangs eine Szene geschildert, in der ein Filmer eintaucht in den Fluss der Vergangenheit, hinabsteigt in den Hades der New-Yorker-Gangstergeschichte. Es wäre dies eine tolle Einstiegssequenz gewesen in einen Film von Sergio Leone, in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA zum Beispiel. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes ist ausserordentlich lang. In einer ersten Drehbuchversion war dieser Anfang für den Film vorgesehen; er hätte wahrscheinlich an die zwanzig

Pech gehabt, bin ausgerutscht

Zwei Dinge gehen Noodles nicht aus dem Kopf: der Kleine, der ausgerutscht ist, und … Deborah

Minuten gedauert, so halt, wie man das bei Leone gewohnt ist, wie man es liebt. Der Mann, der seinerzeit (vor über einem Jahrzehnt) mit Leone am Drehbuch bastelte, hat später mit dem amerikanischen Regisseur John Frankenheimer zusammengearbeitet, an einem erfolglosen Streifen, der den Titel 99 AND 44/100% DEAD trug. Die beschriebene Szene steht in etwa am Anfang dieses Films: für Sergio Leone war sie damit gestorben, wenn auch weit weniger Leute sie so zu sehen bekommen. Mit originalen Gedanken muss man vorsichtig umgehen auf dieser Welt - bevor man sich versieht, hat sie ein anderer bereits geklaut.
Und dennoch: Es war einmal in Amerika. Und wie! 218 Minuten nimmt uns dieser Film voll in Beschlag. Keine einzige Sekunde weniger. Wer als Leser den Wunsch kennt, ein Roman möge kein Ende nehmen, der kann hier diese Erfahrung als Seher wieder einmal ins Kino übertragen. Mit Leones Hilfe begibt man sich auf eine Reise vollkommener Kino-Unterhaltung, die sich ihrer selbst nicht schämt. Perfektion steht als Prämisse über der ganzen Arbeit dieses Mannes. Das Kino ist der Ort der grossen Träume, und Leone hat wieder einmal einen solchen realisiert. In seinem Film kann die Gegenwart genauso Zukunft sein, die Vergangenheit ist es, die sie bestimmt.
Der Handlungsstrang verteilt sich auf drei Zeitperioden in den zwanziger, den dreissiger und den sechziger Jahren, genauer: 1922/23, 1932/33 und 1968. Die Tatsache, dass alles in einer Art Opiumhöhle im Hinterraum eines chinesischen Schattenspiel-Theaters beginnt und endet, verstärkt die Idee des Traumhaften, Entrückten, Berauschten. C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA ist die Geschichte einer Handvoll Freunde, die als Jugendliche beschlossen, durch dick und dünn zusammenzuhalten, nachdem sie sich dank Prohibition eine erste Stange Geld verdienen konnten. Die beiden Leitfiguren der Gruppe sind Max und Noodles, und letzterer bestimmt auch den Gang von Leones fantastischer Zeitmontage. Er ist es, der 1968 den eigenen Erinnerungen nachgeht, ausgelöst durch eine befremdliche Einladung, der er aus purer «curiosity» folgt, aus Neugier also, einem Grundmotiv des Kinogenusses schlechthin.
Mit Noodles, den Robert de Niro auf zwei der drei Zeitebenen mit 35 Jahren Altersunterschied perfekt mimt, begibt sich Leone auf die Suche nach einer verlorenen Zeit, schnüffelt auf den Fährten dessen, was den Begriff Amerika mit den zwanziger und dreissiger Jahren verbindet, den Mythos dieser Zeit ausmacht. Es ist die Phase des Gangstertums, und sollte es nie so gewesen sein, so hat die Traumfabrik an der Westküste dieses Bild zumindest unauslöschbar geschaffen und weltweit hinterlassen. Oder sind es nicht die Filmbilder, die in uns aufstossen, wenn wir nur schon das Wort «Prohibition» hören. Das Gangstertum hat im Kino Tradition, vom Einzelkämpfer, der dem Begriff der «gang», der Bande, zuerst einmal widerspricht, bis hin zu mafiosen Organisationen, die in ihren Verflechtungen weit über das Rottenhafte hinausgehen. Angefangen hatte das 1930, als Mervyn LeRoy in LITTLE CEASAR Aufstieg und Fall des Gangsterbosses Ricco schildert, frei nach AlCapone. Ein Roy Earle tut sich zehn Jahre später in HIGH SIERRA von Raoul Walsh lediglich vorübergehend und zweckgebunden noch mit andern zusammen, während nach weiteren dreissig Jahren im anderen Extrem von Coppolas THE GODFATHER die Gang zum Clan Don Vito Corleones wurde und nicht mehr überschaubar ist.
Sergio Leone hat inhaltlich zurückgegriffen auf den Kern der Sache. Eine einzelne Gang wird aus dem Gangstertum herausgegriffen gross, bleibt im Verhältnis aber unbedeutend klein. Noodles ist ohne viel Aufsehen ein Mitglied dieser Gang, ein liebenswürdiger Typ, der in einem grossen Moment einem Al Capone die Hand gedrückt hatte. Noodles ermöglicht uns den Blick auf den Durchschnitt, und Leone betrachtet ihn durch die Brille des Kinos. (Louis Malle hatte einen Typen wie ihn in ATLANTIC CITY gealtert ins Zentrum gerückt.) Der Italiener geht einmal mehr viel weniger von einer Geschichte aus, die er uns erzählen will, als vielmehr von Themen, von gesammelten Erinnerungen, denen er eine Form gibt. Nicht nur Noodles ist hier nämlich unterwegs, seiner Vergangenheit nach 35 Jahren nachzuspüren, das Rätsel des erhaltenen Briefes zu lüften, auch Leone selbst wendet sich zurück und erzählt mit seinem Film seine Erfahrung mit Amerika. Er hat sie wie viele von uns zuallererst im Kino gesammelt.
C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA ist zu einem immensen Konglomerat der Erinnerung geworden; sie ist auch das Grundmoment der Handlung selbst. Die Knabenfreundschaft wird zu einer Männerfreundschaft, und Verrat gehört da zum verachtenswertesten überhaupt. Die Rache ist Ehrensache. Max verrät Noodles und seine Freunde, um daraus persönlichen Profit zu schlagen. Noodles lebt mit der Erinnerung, seine Freunde verraten zu haben. Würde er den gegenteiligen Sachverhalt anerkennen, wären 35 Jahre seines Lebens voller Gewissensbisse umsonst gewesen.
Wir alle leben von Erinnerungen - ohne sie ist unser Leben inhaltslos. Noodles geht 1968 den Spuren seiner Erinnerung nach, und er gelangt am Ende auch dahin, wo sie aufgehört haben, ins chinesische Theater, in den Opiumraum. Wenn er im Schlussbild auf der Pritsche liegt, mit verklärten Äuglein in einer Wöhle das Gewesene verrauchend, so ist es der Noodles von 33, hat sich die verflossene Zeit aufgelöst, als ob sie nie gewesen wäre, vielleicht gar nie war. Sergio Leone hat einen Film über die Erinnerung geschaffen, erzählt in Form eines bildgewaltigen Märchens, an dem die Zeit und die Vermittlung ihre Spuren hinterlassen haben.

*

Von der Inszenierung einzelner Kinder bis hin zur Inszenierung der Kamera, von der Farbgebung bis hin zur musikalischen Akzentuierung bietet Leone in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA ein Feld der Träume. Der Mann, der diesen Film gemacht hat, ist ein imposanter, massiger Herr geworden, mit einer Silouette, die nicht mehr fern ist von jener Alfred Hitchcocks. C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA ist erst sein achter Film in 25 Jahren. Mit dreissig war er 1959 bei den Dreharbeiten zu GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI eingesprungen und hatte diesen Film (anstelle des erkrankten Mario Bonnard) alleine inszeniert. Dennoch figurierte Leone lediglich als Regie-Assistent, und erst der Monumentalfilm IL COLOSSO DI RODI gilt in einschlägiger Literatur noch immer als sein Debüt. Auf alle Fälle dürfte er von diesen

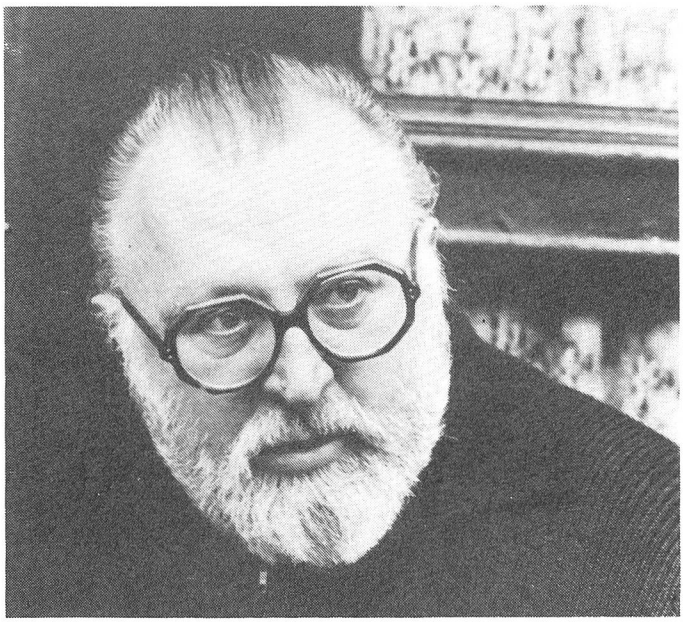
Noodles auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, Zukunft, die vielleicht gar nie war

ersten beiden Werken her eine Portion Grosszügigkeit im Umgang mit Dekors in seine späteren Erfolge mitgetragen haben. Ab 1964 folgte nämlich bereits die «Dollar-Trilogie» jener legendären Western, die seinen Ruhm besiegelten: PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964), PER QUALCHE DOLLARI DI PIU (1965) und IL BUONO, IL BRUTO, IL CATTIVO (1966). Den ersten Beitrag dieser Trilogie drehte Leone noch unter dem Pseudonym Bob Robertson. Italiens Kinoküche, das «Saigon des internationalen Kinos» (Questi), hatte damals seinen eigenen Zuschauern herzlich wenig zu bieten und jegliches Selbstvertrauen längst verloren. Eine Serie von Western mediterranen Ursprungs hatte ihr Publikum nicht gefunden; nun vertraute man die Arbeit einem neuen Mann an, versteckte ihn und seine Mitarbeiter aber tastend hinter amerikanisch klingenden Namen. Der Komponist Ennio Morricone hiess einfach Leo Nichols, den Schauspieler Gian Maria Volonté nannte man unverfroren John Welles. Mit der Story ging das nicht anders, die entlehnten Leone und sein Co-Autor Duccio Tessari einer der faszinierendsten Samurai-Geschichten von Japans Kinokaiser der zweiten Dynastie, Akira Kurosawa. Schliesslich waren es die Italiener, die Kurosawa 1951 in Venedig die Türen in die westlichen Kinos geöffnet hatten, weshalb sollte Leone also nicht drei Jahre nach dem Original 1964 mit einer Italo-Version von YOJIMBO herauskommen. Ohne das genaue Studium Kurosawas wären Leone und die römische Kinogilde immer noch auf der Suche nach dem geeigneten formalen Durchbruch des Westerns made in Italy.

Das schmälert Leones Bedeutung in keiner Weise, denn imposant mutet schon seine Vorgeschichte an. Als Sohn des Filmregisseurs Roberto Leone und der Schauspielerin Bice Valeriani wurde ihm das Metier geradezu in die Wiege gelegt. Er assistierte seinen Vater vom Komparsen bis zur Regie und arbeitete als Regieassistent mit nahmhaften Figuren des italienischen wie des internationalen Kinos: mit dem Neorealisten Vittorio de Sica bei LADRI DI BICICLETTE (1948), mehrmals mit Camine Gallone, mit Mario Soldati, oder 1952 bei LA TRATTA DELLE BIANCHE mit Luigi Comencini, dem er ein Vierteljahrhundert später als Produzent, der Leone ab 1968 auch war, IL GATTO ermöglichte. 1951 assistierte Leone Mervyn LeRoy bei QUO VADIS, 1958 bei William Wylers BEN HUR.

Es hat einige Zeit gedauert, bis die «seriöse» Kritik Sergio Leones Arbeit ernstzunehmen begann und sich «herabliess», sich mit seinen Italo-Western auseinanderzusetzen. Eine persönliche Begegnung mit ihm verdeutlicht den Verdacht, dass dieser Herr sehr genau weiss, wieviel er wiegt - und zwar im bildlichen Sinn des Wortes. Der Erfolg seiner «Spaghetti-Western» hat es ihm ermöglicht, das ambitiöse Projekt der Verfilmung einer Gangster-Biographie auf die Beine zu stellen. Das hat ihn einige Zeit gekostet und einigen Mut.

So bewusst sich Sergio Leone seines Erfolges und seiner mittlerweile kaum noch bestrittenen Könnerschaft ist, so sehr schmeichelt ihn Lob. Er weiss sehr genau, was er macht, und seine Filme, so breit sie in ihrer Anlage anmuten mögen, hat er tatsächlich bis ins letzte Detail im Griff. Ein Regisseur, der förmlich in Szene setzt.



Sergio Leone, geboren 1929 in Rom

Spielfilme als Regisseur:
1959 GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI
1961 IL COLOSSO DI RODI
1964 PER UN PUGNO DI DOLLARI
1965 PER QUALCHE DOLLARO IN PIU
1966 IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO
1968 C'ERA UNA VOLTA IL WEST
1971 GIU LA TESTA (C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLUZZIONE)
1983 C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA

Die wichtigsten Daten zum Film
C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA (ONCE UPON A TIME IN AMERICA):
Regie: Sergio Leone; Drehbuch: Sergio Leone, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini; Kamera: Tonino Delli Colli; Kameraoperateur: Carlo Tafani; Kamera-Assistenz: Antonio Scaramuzza, Sandro Battaglia, Crescenzo Notarile; Ausstattung: Carlo Simi; James Singelis (New York); Dekor: Giovanni Natalucci; Kostüme: Gabriella Pescucci; Schnitt: Nino Baragli; Maske: Nilo Jacopini, Manlio Rochetti, Gino Zamprioli; Coiffeur: Maria Tereasa Corridoni, Renata Magnanti, Enzo Cardella; Toningenieur: Jean-Pierre Ruh; Mischung: Fausto Ancillai; ADR-Ton, New York: Paul Zydel; Musik: Ennio Morricone; Panflöte: Gheorghe Zamfir; «God Bless America» von Irving Berlin, «Summertime» aus «Porgy And Bess» von George Gershwin, «Night And Day» von Cole Porter, «Yesterday» von John Lennon und Paul McCartney, «Amapola» von Joseph M. La Calla, «La Pie Voleuse» Auszug aus der Rossini Ouverture.
Darsteller (Rolle): Robert De Niro (Noodles), James Woods (Max), Elizabeth MacGovern (Deborah), Larry Rapp (Fat Moe), William Forsythe (Cockeye), James Hayden (Patsy), Amy Rider (Peggy), Scott Tiler (Noodles als Kind), Rusty Jacobs (Max als Kind), Jennifer Connelly (Deborah als Kind), Mike Monetti (Fat Moe als Kind), Adrian Curran (Cockeye als Kind), Brian Bloom (Patsy als Kind), Julie Cohen (Peggy als Kind), Burt Young (Joe), Tuesday Weld (Carol) u.v.m.
Produzent: Arnon Milchan; Executive Producer: Claudio Mancini; Produktionsleitung: Fred Caruso; Aufnahmeleitung: Walter Massi; für Aussenaufnahmen: Attilio Vitti, Robert Rothbard (New York), Pierre Laberge (Montreal). Studio und Nachsynchronisation: Cinecitta S.P.A., Rom. USA/Italien 1983. Eastmancolor Kodak, Dolby Stereo, 220 min. Im Verleih von: Alpha Films SA, Genf.

Auf der einen Seite Hass, auf der andern Liebe: die eigenartige Ehe von Gewalt und Zärtlichkeit

Gespräch mit Sergio Leone

"Grün, das sind die Schweizer Wiesen! Und deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen"

FILMBULLETIN: Sergio Leone, Sie haben seit C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLUZZIONE (1971) keinen Film in eigener Regie mehr realisiert. Zwölf Jahre Engagement stecken in Ihrem neusten Projekt mit dem erneut märchenhaften Titel C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Lässt sich die Enstehungsgeschichte dieses gewaltigen Projektes in einigen Sätzen zusammenfassen?

SERGIO LEONE: Die Geschichte ist einfach. Vor vielen Jahren hatte ich die Absicht, einen Film zu machen, der sich C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA nennt. Das war zu der Zeit, als ich IL BUONO, IL BRUTO, IL CATTIVO beendet hatte. Ich reiste nach Amerika, und dort sagte man mir: Machen Sie zuerst einen weiteren Western, und dann werden wir sehen, ob eine Möglichkeit besteht, dieses immense und teure Projekt zu realisieren. Diese Tatsache vermag aufzuzeigen, wie fördernd ein Erfolg ist, denn nach einem Misserfolg verlassen Dich sofort eine ganze Reihe von Leuten.

Ich habe mir also gesagt: Damit ich an jenen Punkt gelangen kann, an dem es mir ermöglicht wird , C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA zu realisieren , muss ich ganz einfach weiter vorne ansetzen. Ich begann mit einer Trilogie, an deren Anfang C'ERA UNA VOLTA IL WEST stand. Es folgte der erwähnte C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLUZIONE, und schliesslich eben C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Nun tauchte aber eine Reihe von Problemen auf, die im Zusammenhang mit den Rechten für das Buch standen, das diesem dritten Film zugrunde liegt. Wir stellten fest, dass es bereits von einem amerikanischen Regisseur namens Dan Curtiss gekauft waren und dass er es selber verfilmen wollte. Grimaldi (der ursprüngliche Produzent Leones, wal.) hat ihm das Buch schliesslich nur mit der Zusicherung abkaufen können, für ihn exklusiv einen anderen Film zu produzieren, was er später auch tat.

Wir haben nun begonnen, ein Drehbuch zu verfassen, wobei wir ursprünglich aus Gründen der Länge an zwei Teile dachten. Grimaldi brachte in jenen Monaten zwei grosse Werke heraus, die er selber produziert hatte und die für ihn bittere Folgen zeitigten: NOVECENTO von Bernardo Bertolucci und CASANOVA von Federico Fellini. Er hatte in diesem Zusammenhang einen Prozess mit den Amerikanern zu führen. Das schleppte sich über drei Jahre hin und blockierte unser Projekt völlig. Erst als ein neuer Produzent, der Israeli Aron Milchan auftauchte, lichtete sich der Horizont. Die Kaufverhandlungen zwischen ihm und Grimaldi dauerten allerdings noch einmal zwei Jahre. Nun endlich konnten die Vorbereitungen für den Film beginnen. Seine Herstellung nahm dann noch drei Jahre in Anspruch.

FILMBULLETIN: Sie haben es bereits angetönt: der Film geht auf einen Roman zurück, der es Ihnen angetan hatte.

SERGIO LEONE: Die Ursprünge gehen auf das Jahr 1968 zurück, der Wunsch auch, diesen Film zu machen. Das Buch «The Hoods» vom Amerikaner Harry Grey wurde allerdings bereits 1955 erstmals veröffentlicht. Es ist ein Roman, geschrieben in der ersten Person, von einem Gangster, der sagt, er hätte es in Sing Sing verfasst. Es gibt da eine ganz pathetische Sache, die mich bewegt hat und für mich ein weiterer Anstoss war, den Film zu realisieren. Grey sagte mir, dass er dieses Buch geschrieben habe, um Hollywood zu widerlegen. Er tat dies aber, ohne sich Rechenschaft darüber abzugeben, dass er gerade jenen Teil der die Kindheit schilderte, und der der schönste, weil spontanste und ehrlichste ist, vollkommen dem hollywoodianischen Kino abgeschaut hatte. Er war sich nicht bewusst, dass er in die Taten der Kinder, in ihre Existenzen alles Schlechte und Wüste des Kinos aus Hollywood gesteckt hatte. Auch das Gute. In dem Moment, da der Mythos einer Sache das Übergewicht über die Realität gewinnt, scheint mir der richtige Moment gekommen, das Projekt zu realisieren.

FILMBULLETIN: Die Jungen, die den Grossteil des Kinopublikums stellen, brauchen wieder Geschichten wie jene von C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Action allein ist nicht alles. Was meinen Sie hat sich an den Mythen dieser Jungen geändert im Verlaufe der Jahre?

SERGIO LEONE: Ich weiss nicht, was sich da grundsätzlich geändert hat, ich weiss das Eine, dass die Jungen heute viel zugänglicher sind für alte Formen. Die Jungen sind beispielsweise voll in den Bann gezogen durch scheinbar kindliche Formen wie jene von STAR WARS von George Lucas. Ich stelle fest, dass die Jungen rennen, um Spielberg zu sehen, für das Sehvergnügen und um mitreden zu können. Dabei beginnt man auch, über die Gedanken zu reflektieren, immer mehr enstehen in einzelnen Städten die 'cinéocchi'. Viel stärker als zu unserer Jugendzeit findet auch eine Beschäftigung mit dem Kino der Gedanken, mit dem Kino der Gefühle statt. Man entdeckt Gefühle, man hat den Wunsch, Geschichten zu sehen, wirkliche Geschichten im dem Sinn, dass sie nicht praktisch unnötige Dissertationen darstellen.

FILMBULLETIN: Aber wie steht es mit den Helden, mit den Mythen, die Ihnen ja auch sehr wichtig sind? Gibt es noch eine Identifikation?

SERGIO LEONE: Die Mythen sind immer da, und die Jungen wollen sie finden. Die Identifikation hat sich mehr dahin verlagert, dass man die Mythen bis auf ihren Grund hin erfassen will. Ich kann also nicht sagen, bis zu welchem Punkt die Jungen sich heute mit den Mythen selbst identifizieren. Sie sind fasziniert, sind angezogen, haben auch Angst, ohne sich dabei fragen zu müssen, ob eine Person genau der eigenen entspreche.

FILMBULLETIN: In Ihrem Film findet sich beispielsweise der Mythos der Freundschaft...

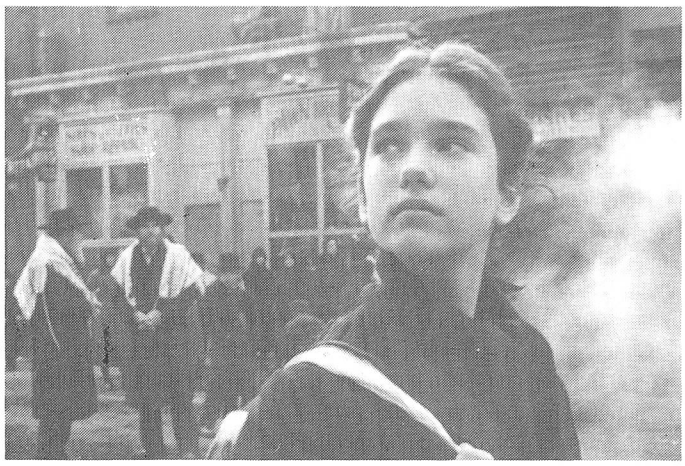
SERGIO LEONE: Es gibt den Mythos der Freundschaft, den Mythos Amerika, den Mythos der grossen Gefühle,...

FILMBULLETIN: ... den Mythos des Robert de Niro...

SERGIO LEONE: ... auch den Mythos des Schauspielers, ja. Aber mir erscheint dies das letzte der Dinge. Es sind viele Leute zu mir gekommen und haben mir gesagt: er ist grandios. Aber es gibt eine ganze Reihe anderer, die genauso überzeugen, und Max ist vielleicht sogar noch besser. Es ist also nicht nur der Schauspieler selber, der den Mythos ausmacht, sondern auch die Figur, die er spielt. De Niro war meine erste Wahl, weil ich bereits vor vierzehn Jahren an ihn gedacht hatte, zu einem Zeitpunkt also, da er noch nicht so bekannt war. Ich hatte ihn in MEAN STREETS von Martin Scorsese gesehen. Mit ihm konnte ich mir einfach Dinge erlauben, die ich mir mit einem anderen Darsteller weniger gut hätte erlauben können.

FILMBULLETIN: Es gibt Leute, die eine Zweiteilung im Film zu spüren glauben im Hinblick auf die erzählerischen Elemente.

SERGIO LEONE: Mir scheint dies nicht der Fall zu sein, ich empfinde das alles in einem Schritt. Es ist möglich, dass das, was erzählt wird, traditioneller wird. Gut, die Schwierigkeit dieses Filmes gründet auf folgender Tatsache: Während ich die Veränderungen des Noodles erzähle, habe ich mich bemüht, gleichzeitig auch meine Veränderungen zu erzählen. Meine Veränderungen liegen in den Beziehungen, die zwischen mir und dem Kino sich abspielen, zwischen mir und den Autoren auch, die mich geprägt haben. Ich war als Junge trunken von Fitzgerald, von Dos Passos, Hammett, Chandler und Hemmingway - das ist eine Hommage an diese



Selbstbewusst: wer Karriere machen will, muss Gefühle aufgeben

Jugendliche Lust: Liebe gegen Süssigkeiten und umgekehrt

«Mutter» ruft - alle Aufmerksamkeit der Bande gilt ihrem Kapital

Persönlichkeiten und an all das, was sie gemacht und geschaffen haben. Ich war versucht, sie auch metaphorisch im Film wieder zu haben.
Es ist, wie wenn der Film durch zwei Strömungen bewegt würde, die einmal zusammenkommen müssen. Das geschieht jedoch mit zwei Vorgaben, die gänzlich verschieden sind: die eine, die Veränderung des Protagonisten zu schildern, und die andere, jene des Autors, die diametral verschieden ist. In der zweiten Hälfte nimmt die Entwicklung der Hauptfigur vielleicht mehr Gewicht an, da es hier auf den Schluss zugeht. Wenn es nun im Film narrative Schwächen geben sollte, so gilt es festzustellen, dass selbst in der originalen Version noch fünfzig Minuten fehlen, die ich wohl montiert habe, aber weglassen musste. Ich hoffe, dass ich sie eines Tages werde einsetzen können, zumindest für die Fernseh-Version. Es sind fünfzig bedeutsame Minuten, denn die Erzählung nimmt durch sie einen grösseren Fluss an, obgleich der Film dadurch noch einmal länger wird. Als ich mich entschieden hatte, den Film auf 220 Minuten zurechtzuschneiden, da hab ich das konsequent nach meinem Willen gemacht, auf nichts verzichten zu müssen, worauf nicht verzichtet werden durfte. Ich sehe also die vorliegende Version als meine definitive an, auch wenn natürlich in mir die Liebe zu den weggelassenen Teilen weiterlebt. Der Rhythmus aber zwischen sagen wir 33 und 68 befolgt die gleichen Regeln im zweiten wie im ersten Teil, das heisst: der Rhythmus ist die Erfindung der Erzählung, also ändert er sich nicht.
FILMBULLETIN: Es gibt in Ihren Filmen immer wieder kleinste Details, die eine unheimliche Faszination und Wirkung beim Zuschauer auslösen. Hier verfolgt mich beispielsweise das penetrant durchgezogene Telefonklingeln seit Tagen und geht mir nicht mehr aus den Ohren. In welchem Stadium der Zubereitung eines derart immensen und in sich geschlossenen Werkes tauchen die Ideen für solche Einzelheiten auf?
SERGIO LEONE: Das geschieht im Drehbuchstadium. Es gibt nichts im ganzen Film, was nicht vorgesehen war; nichts wird dem Zufall überlassen.
FILMBULLETIN: Ganz besonders interessiert mich auch die Rolle der Musik. Wie arbeiten Sie mit Ennio Morricone zusammen, zu welchem Zeitpunkt entstehen seine Kompositionen, die schliesslich als fester Bestandteil in den Film und seine Dramaturgie integriert sind, wo die Figuren auch über musikalische Motive präsent sind.
SERGIO LEONE: Wir haben eine eigenartige Beziehung, da wir uns seit der Grundschule kenne. Wir waren immer zusammen. Es ist so, dass ich ihn nötige. Bei jedem Film lasse ich ihn zuerst einmal eine Menge von musikalischen Themen komponieren, musikalische Themen, die mir gefallen müssen. Wenn mir dann einzelne dieser Themen zusagen, wenn ich in ihnen die Rolle der Versinnbildlichung jener Thematik, die ich entwickeln, die ich erzählen will, höre, so akzeptiere ich sie. Und er komponiert mir auch in einer limitierten Art und Weise, das heisst: zuerst einmal ohne grosses Orchester, mit einer Gruppe von wenigen Instrumenten. Ich drehe dann den Film mit dieser Musik; ich lasse mir die Musik also immer zuerst herstellen, bevor ich den Film drehe. Inzwischen weiss ich, dass auch Stanley Kubrick diese Regel für sich eingeführt hat und bei BARRY LYNDON so vorging.
FILMBULLETIN: C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA erzählt einmal mehr eine Männergeschichte, bei der die Frauen, die darin vorkommen, zur Hauptsache als Beiwerk erscheinen.
SERGIO LEONE: Aber das ist nicht wahr, sie sind kein Beiwerk, in diesem Fall ist nicht eine Frau im Film Beiwerk. Denn Carol kommt als verfluchte Person in die Geschichte, als Hure eigentlich, und die Zeiten ändern sie. Wenn wir sie am Ende wieder finden, so erscheint sie in einer unerhörten Weisheit.
FILMBULLETIN: Gut, aber sie ist doch die einzige...
SERGIO LEONE: Nein, sie ist nicht die einzige. Und wenn sie die Szene im Auto macht, so ist sie die grosse Heldin, weil sie die Initiative ergreift...
FILMBULLETIN: die grosse Altruistin. Wie steht es denn mit der anderen, die Karriere machen wollte?
SERGIO LEONE: Aber sie ist die Schauspielerin, die weiss, dass sie, wenn sie Karriere machen will, gewisse Gefühle aufgeben muss und über das alles hinweggeht. Und dann ist sie eine 'ante literam'. Sie ist eine, die fünfzehn Jahre alt ist und zu ihrem Bruder sagt: Ich komme nicht, um euch zu helfen; schaut für euch selbst, ich habe eine Ambition, ich muss die Sprache studieren gehen. Sie ist eine, die die Tür vor ihrem Jungen zuschlägt und ihn draussen lässt, da sie sehr klare Vorstellungen für sich selber hat. Anderseits scheint mir, dass die Frauen jener Zeit in der Wirklichkeit nun tatsächlich als Gegenstände behandelt wurden und auch als solche betrachtet wurden. Im Film sind es literarische Figuren und wahrscheinlich sogar Ausnahmen in jener Welt.
FILMBULLETIN: Mich würde anderseits interessieren, wie Sie die Kinder ausgewählt haben, und wie sie mit ihnen arbeiten, denn ihre Auftritte sind von ganz seltener Ausdruckskraft.
SERGIO LEONE: Ich brauchte dazu sechs Monate Zeit, denn das war alles andere als einfach. Es gab enorme und viele Probleme zu bewältigen. Ich wollte Kinder nehmen, die den Erwachsenen gleichen. Und das war umso schwieriger, als ich den Fluss schaffen wollte, so dass die Kontinuität zwischen den einzelnen Altersstufen gewährleistet war. Man sollte den Übergang nicht bemerken, dass der Ablauf natürlich war und die Staffette ohne Aufsehen vonstatten ging.
Dann mussten einzelne zusätzlich hebräisch sprechen, mussten aragonisch sprechen (Details, die in Synchronfassungen fehlen, wal.) - alle diese Dinge brachten eine langwierige Selektions-Arbeit in New York mit sich, das hat seine Zeit gedauert. Die ganze vorhandene Auswahl-Struktur Hollywoods liessen wir ausser Betracht, denn mit unsern Ansprüchen konnten wir dort nicht weiterkommen.
Das Gesagte gilt im übrigen auch für viele grosse Darsteller und nicht nur für die Kinder. Zum Beispiel Fat Moe, der noch nie im Leben Kino gemacht hatte. Ich habe ihn von der Strasse genommen, wie man das in der Zeit des Neorealismus gemacht hatte. Hier half mir möglicherweise auch die eigene Erfahrung aus der Zeit des Neorealismus. So waren die kleinen Zusammenarbeiten mit Vittorio de Sica für mich bestimmt bedeutend. Ich weiss, was es heisst, jemanden von der Strasse zu nehmen und ihn dann dazu zu bringen, etwas

vorzuspielen und zu rezitieren. Peggy, die Dicke, ist eine die noch nie Kino gemacht hatte, Eve, die Verlobte, das Mädchen, das am Anfang stirbt, ist eine weitere Figur, die noch nie Kino gemacht hat - und so sind es verschiedene.

FILMBULLETIN: Wie aber haben Sie nun mit ihnen gearbeitet, denn mir erschienen gerade die Kinder in einer umwerfenden, perfekten Art in Szene gesetzt.

SERGIO LEONE: Danke - ich lass die Darsteller alles sehen. Ich gehöre zu jenen Regisseuren, die jede Rolle vorspielen. Zuerst kümmere ich mich aber darum, ihnen klarzumachen, dass ich kein Schauspieler bin. Ihr müsst in mir nur die Anweisung sehen, die ich euch geben möchte, aber versucht nicht, mich zu imitieren. Und dies hilft mir viel, selbst mit amerikanischen Schauspielern und auch mit den grössten unter ihnen. Durch mich verstehen sie sofort, wo der Punkt liegt, an den sie gelangen sollten. Mit ihrer Bravour perfektionieren sie die ganze Sache dann noch. Es ist also ein direkter Dialog, der auf dem Set zustande kommt, zwischen ihnen und mir.

FILMBULLETIN: Ich komme noch einmal auf die Freundschaft zurück. Sie ist ein Thema, das in Ihren Filmen in unterschiedlichen Formen immer wieder auftaucht. Hier scheint das sogar auf einen richtigen Männlichkeitskodex hinauszulaufen.

SERGIO LEONE: Nein, im Gegenteil. Ich glaube, dass die Freundschaft nie übertrieben ist, auch in diesem Film nicht. Sie hat Leitlinien, auch im Moment des Verrats. Max wartet 35 Jahre, um dieses Gefühl wieder hervorzuholen. Am Ende könnte er sich bestens darüber hinwegsetzen, er könnte verschwinden, sich umbringen lassen, aber im Gegenteil. Er ist sich wahrscheinlich dieser Medaille bewusst - auf der einen Seite der Hass, auf der andern die Liebe. Und es kommt eine Strategie heraus. Er ruft diese Person vom hintersten Winkel der Welt herbei, um ihr die Chance der Rache zu geben. Mir gefällt diese Beziehung sehr. Es ist sehr viel Zärtlichkeit in der Art, wie Noodles das am Ende ablehnt.

FILMBULLETIN: Dieses Ende ist eine völlige Auflösung in verschiedener Hinsicht.

SERGIO LEONE: Das Ende hat zwei Varianten, die im Prinzip identisch sind und nichts am Verlauf des Films ändern. Entweder fällt er in einem Flashback zurück, weil Max alles annulieren will, weil der Grund für sein Leben im Moment des Verrats begründet ist. Wir müssten dann mit seiner Erinnerung beginnen. Oder eben die zweite Möglichkeit, eine noch suggestivere, die aber wie gesagt nichts ändern würde am ganzen Diskurs. Es ist die - sie fasziniert mich mehr -, dass sich Noodles nie bewegt hatte von seinem Bett in der Opiumhöhle und dass der ganze Film nichts anderes darstellt als eine Reise in die Zukunft, die er sich vorstellt, ohne dass er sie in Wirklichkeit erlebt hätte.

FILMBULLETIN: Das beginnt ja bereits mit dem berüchtigten Telefon am Anfang...

SERGIO LEONE: ...das der Traum ist, und darin steckt der ganze amerikanische Traum.

FILMBULLETIN: Die Herausforderung am Schluss ist ein Duell, in dem die Waffe zwar präsent ist, aber nicht gebraucht wird. Und das ist in einem gewissen Sinn auch eine Art, ihn umzubringen: ein Duell ohne Waffen.

SERGIO LEONE: Ecco, das ist, als ob er ein System gefunden hätte, ihn elegant umzubringen. Von mir aus gesehen ist das Zentrale in der Wahl des Noodles das, was er auch sagt: Es ist meine Art, die Dinge zu sehen, ich kann mein Leben nicht annulieren. Es ist geheftet an die Erinnerung an jenen einen Tag. Wenn ich dich wiedererkenne, so lösche ich auch noch diese aus, und ich kann dich nicht erkennen.

FILMBULLETIN: Max wird im Verlauf der Jahre Politiker. Es heisst, er hätte eine reiche Frau geheiratet. Im übrigen fusst seine Existenz auf nicht unbedingt sauberen Geschäften. Ist er der typische amerikanische Politiker?

SERGIO LEONE: Ich weiss nicht, ob er typisch ist. Amerikaner ja. Ich meine damit, dass da die Möglichkeit besteht, die eigene Existenz zu annulieren, sich eine vollkommene Jungfräulichkeit aufzubauen - das ist sicher Amerika. Da wirst Du nie gefragt, woher Du kommst und was Du machst, nicht im Hotel, nicht irgendwo anders. Geht einer weg von New York an die Küste, so wechselt er die Welt. Es ist anderseits klar, dass Max gewisse Mächte repräsentiert, die in Amerika vorhanden sind.

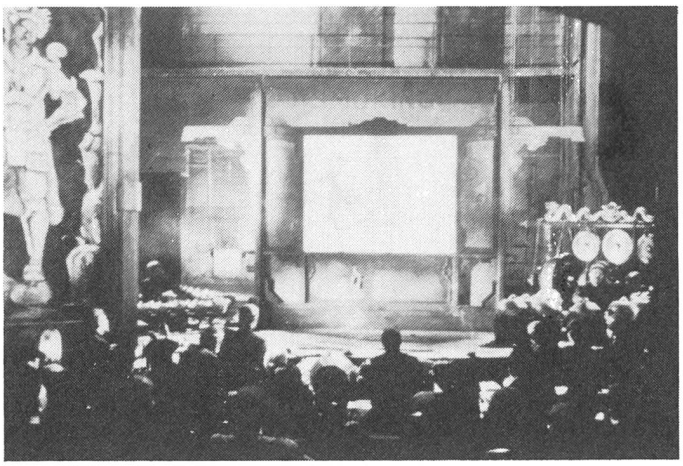
FILMBULLETIN: Welches ist Ihr Verhältnis zur Gewalt, denn in Ihren Filmen stehen immer wieder brutale Szenen da, wenn auch in einer entrückten Erzählweise.

SERGIO LEONE: Das ist eine eigenartige Ehe, die von Gewalt und Zärtlichkeit in einem lebt. Es war äusserst schwierig, die beiden quasi unter einem Dach zu versorgen. Das erscheint mir als eine weitere grosse Wette, die gewonnen und gelungen ist. Der Film THE GREAT GATSBY beispielsweise war deshalb ein grosses Fiasko. In meinem Film scheint dies gelungen, denn der Film lebt von Momenten der Zärtlichkeit, von Momenten der Gewalt, von Momenten des Sex - er lebt von den grossen Gefühlen, da ist Liebe, da ist die Passion, der Verrat, der Hass, der Tod, die Freundschaft, die Jugend, das Alter: das ist ein Sammelsurium von Kino, dass ich in diesen Film gesteckt habe. Aus jedem Thema liesse sich ein ganzer Film realisieren.

FILMBULLETIN: Es gibt in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA eine Reihe von Orten, die Fixpunkte sind im Film: der Bahnhof, die Brücke, die Bar. Ist das eine Variante, Konstaten zu erhalten?

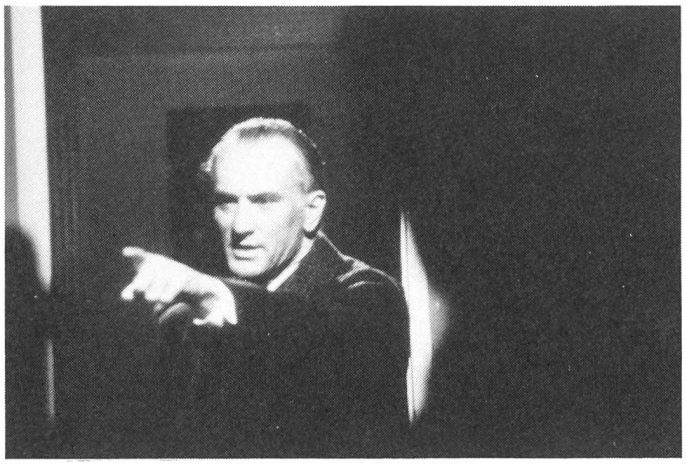
SERGIO LEONE: Nun, ich will das so sagen: auch im photographischen Sinn habe ich mich inspirieren lassen von Edward Hopper, der ein grosser amerikanischer Maler ist. Warum er? In seinen Bildern existiert die amerikanische Einsamkeit, da sind die Leute allein. Dann die Stationen: es gab in dem Film auch eine Suche nach dem verlorenen Amerika der dreissiger Jahre, das in Amerika selbst nicht mehr existierte. So bin ich nach Montreal gefahren, wo ich einige authentische Strassen aus jenen Tagen gefunden habe - und schliesslich war Montreal ja das Zentrum der Prohibition. Alle Gebäude am Fluss sind da aufgenommen; das ist ein richtiger Friedhof von Häusern. Auch die Spitalszene, das Äussere der Staatsbank und der brennende Kiosk sind Dinge, die in Kanada gedreht wurden, an realen Schauplätzen mit eingefügten Dekorelementen.

Dann war ich in Paris an der Gare du Nord, da die Central Station in New York ein Modell war für die Gare du Nord. Sie ist maurisch wie ganz Long Island. Die Amerikaner hatten das Maurische bei den Europäern abgeschaut. Als ich diese Bauten gesehen habe, sagte ich



Hat sich Noodles nie aus der Opiumhöhle bewegt?

Chance der Rache - oder müsste eine ...



... Anerkennung der Wirklichkeit die Erinnerung auslöschen?

mir: gehen wir doch zu den Quellen! Dann waren Aufnahmen in Venedig, im Hotel Excelsior und am Strand, in Como haben wir im Haus eines Amerikaners gedreht, da dort das Interieur den Villen auf Long Island glich. Es ist jene Sequenz, die am Schluss des Filmes beim Empfang im Haus von Max steht. Die restlichen Interieurs wurden alle in der Cinecittà konstruiert, von der Opiumhöhle bis zur Bar Fat Moes. Diese mussten wir gar zweimal herstellen, da wir die Innenszenen im Römer Studio drehten und jene Teile, in denen die Strasse im Hintergrund erkennbar ist, vor Ort mit eingefügten Dekors.

FILMBULLETIN: Wie weit nehmen Sie selbst Einfluss auf die Dekors?

SERGIO LEONE: Es gibt nichts, was nicht von mir selbst kontrolliert ist. Das gilt für die Musik genauso wie fürs Drehbuch, fürs Dekor, fürs letzte Kostüm am hintersten Komparsen. Was die Farben der Kostüme anbelangt, so führen wir lange Diskussionen am Anfang, aber auch während der Dreharbeiten, wo ich mich mit meinen Mitarbeitern unterhalte. Sie wissen selbst genauestens, was ich will und was nicht. So gibt es beispielsweise verbannte Farben in meinen Filmen: rot und grün etwa. Die Dekors selbst sind mit äusserster Sorgfalt an der Wirklichkeit gemessen konstruiert. Sie werden Stück für Stück zusammengesucht, wobei ich mich sehr stark an Aufnahmen aus der jeweiligen Zeit orientiere. Meine Recherchen sind daher sehr ausführlich, und umfassende Dokumentationen führen dann von den zahllosen Details zu einem Ganzen. Mein Dekormeister Carlo Simi und ich, wir besprechen alles ausführlich durch, und er liefert Massarbeit wie etwa die Küche des Fat Moe, die aus in New York zusammengetragenen Einzelheiten in Rom gebaut wurde. Auch hier wird nichts dem Zufall überlassen. Unsere Arbeit beginnt schon ein Jahr vor dem Dreh, wenn wir Fotos sichten, Reisen unternehmen und Stimmungen erfassen.

FILMBULLETIN: Und dann kommt das Kamerateam dazu?

SERGIO LEONE: Dem Kameramann lass ich Gemälde zeigen, sag ihm, dass ich diesen Goya will, ich will etwas in der und der Art, oder jenen Rembrandt. Es ist dem Kameramann Delli Colli denn auch gelungen, eine fabelhafte Photographie hinzuzaubern. Er konnte auf der feinen Farbgebung in den drei Epochen spielen, indem er der 33er den stärksten Pastellton gab.

FILMBULLETIN: Mit wievielen Kameras arbeiten Sie?

SERGIO LEONE: Manchmal mit einer, manchmal sind es zwei oder drei. Bei Innenaufnahmen wollte Delli Colli aus Gründen des Lichts jeweils nur eine einsetzen, während wir draussen mit mehreren Kameras einen grösseren Aktualitätsgrad erreichen können. Hier drehten wir also mit zwei oder drei Kameras.

FILMBULLETIN: Das mit den Farben interessiert mich weiter, da ihnen eine spürbare Bedeutung beigemessen wird. Es ist keine Zufallszusammensetzung.

SERGIO LEONE: Es ist eine Auswahl der Lieblinge; auf gewisse Farben bin ich allergisch. Wenn ich Maler wäre, so würde ich sie nie verwenden.

FILMBULLETIN: Eben, zum Beispiel das Grüne, das, wenn man an Western denkt, auch ausgeschlossen bleiben muss.

Max und Noodles: «...Mythos der Freundschaft, Mythos der grossen Gefühle...»

SERGIO LEONE: In der Prärie hat es nie grün, immer gelbe oder rötliche Töne. Grün, das sind die Schweizer Wiesen! Und deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen.
FILMBULLETIN: Etwas anderes betrifft die Intuition. Sie waren derjenige, der den Italowestern schuf und damit grosse Erfolge hatte. Was sind Momente, die einen darauf bringen können, einen Erfolg zu inszenieren?
SERGIO LEONE: Ich glaube, dass niemand von uns, der einen grossen Erfolg gehabt hat, sich zuvor gefragt hat: wie lande ich einen grossen Erfolg?
FILMBULLETIN: Zuvor nicht, aber danach, wie sieht das in der Rückblende aus?
SERGIO LEONE: Der Erfolg kam durch sehr viele Ansprüche, auch durch die Tatsache, dass es eine Zeit gab, in der das italiensische Kino stillstand, man nicht wusste, was man machen sollte, wo es finanzielle Schwierigkeiten gab, die Budgets sehr stark beschränkt waren, die Richtungen versperrt - also, warum nicht einen Western machen. Es bestand von mir her der Wunsch, ein Genre auszuprobieren, das ich für universal hielt, gerade dank der kinematographischen Tradition. Das trat sich mit dem Geschmack des Publikums, und meine Art, den Western zu machen, das - so können wir es sagen - vollkommen original und sprach das Publikum an.
Als ich begonnen hatte, Kino zu machen, mich mit Kino zu beschäftigen, da habe ich nie daran gedacht, einen Western als Regisseur zu machen. Ich formierte mich in der neorealistischen Schule und sah da voll und ganz meinen Platz. Vielleicht war es dann das, was mich dazu brachte, mich dem grossen Spektakel zu widmen, einer Form also, die dem Neorealismus genau entgegengesetzt ist. Das liesse sich vergleichen mit einem grossen Teil der jesuitischen Studenten, die am Schluss ihrer Ausbildung Kommunisten werden.
FILMBULLETIN: Ist es Ihrer Ansicht nach fundamental in Ihrer Arbeit wichtig, eine bestimmte Art von Intuition zu haben.
SERGIO LEONE: Meiner Ansicht nach ja, das ist grundlegend dafür, Erfolg zu haben. Es ist grundlegend, um immer mehr persönlich genommen zu werden. Man kann natürlich auch ohne Intuition leben, es sind ja so viele, die so durchkommen.
FILMBULLETIN: Sie glauben, sie zu haben, auch im Privatleben, mit den Personen, die sie umgeben; verstehen sie, wie sie sind?
SERGIO LEONE: Ja, ich glaube, Psychologe zu sein, das ist ja die Frage, mir scheint, ein guter Regisseur muss das sein. So kann er seine Erzählung besser vortragen im Kino. Ohne Intuition, ohne ein Stück Persönlichkeit, ohne eine gewisse Sicht auf, die Dinge ist man weniger Autor.
FILMBULLETIN: Mir scheint, dass Sie für diesen C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA sehr viel kämpfen mussten. Wird man nie müde, gibt's nie den Punkt, wo man sagt: basta!
SERGIO LEONE: Ja, ja - bis zu dem Punkt, an dem ich glaubte, das Projekt nicht mehr durchführen zu können. Aber es war immer da, in einem Winkel, bereit, genommen zu werden, es war in der Tat das, was ich machen wollte.
FILMBULLETIN: Und auch im Nachhinein - was ist der Motor, der einen da in Gang hält?
SERGIO LEONE: Der Motor, der mich auf Trab hält, etwas zu verteidigen, durchzuziehen, das ist die Liebe - -
FILMBULLETIN: ...fürs Kino, für die eigenen Filme.
Haben Sie bereits weitere Projekte für die Zukunft?
SERGIO LEONE: Ich habe zwei Projekte, die sehr ambitiös sind und äusserst schwierig. Sie entstammen zwei grossen Romanen, aber ich will nicht einmal die Titel nennen, denn es gibt da so viele politische Implikationen zu lösen, und ich will zuerst einmal diese lösen. Es wird nicht unmöglich sein, die Rechte zu erhalten.
FILMBULLETIN: Und diese Filme sind weiter an Amerika gebunden?
SERGIO LEONE: Nein, der eine betrifft China, der zweite Russland, aber es ist weder «C'era una volta in China» noch «C'era una volta in Russia».
FILMBULLETIN: Was für ein Gefühl hat man, wenn man zusehen muss, dass beispielsweise in den Staaten eine gekürzte Version des eigenen Films herausgebracht wird?
SERGIO LEONE: Das ist keine gekürzte Version, das ist eine unverständliche Version, eine massakrierte Version. Ein Kritiker der New York Times hat gesagt, dass er keinen Film gesehen habe sondern lediglich eine Präsentation, und er freue sich auf den Film. Wir wollten ja ursprünglich zwei Teile machen, dann war das aber nicht mehr möglich, weil sie entdeckt hatten - diese Herren, die immer bestens informiert sind, aber nie bis zum richtigen Punkt - sie haben also gemerkt, dass in Amerika ein Gesetz besteht, das festlegt, dass Du erst drei Monate nach dem Start des ersten Teils in die Säle gehen kannst, wenn du zwei Teile präsentierst. Sie verstehen, dass sich darauf nicht einmal 24 Stunden warten lässt, und schon gar nicht drei Monate. An diesem Punkt hat man entschieden, einen einzigen kurzen Film zu machen, und ich habe gesagt: nein. Denn kürzer kann man das nicht machen, das Maximum, was ich machen konnte, war diese fünfzig Minuten herauszunehemen, ohne moralischen Schaden.
FILMBULLETIN: Kennen Sie die amerikanische Version?
SERGIO LEONE: Ich habe sie nicht gesehen, ich hab mich geweigert. Soviel ich weiss, haben sie die ganze Erinnerung weggelassen, den ganzen Film also. Sie haben die Opiumhöhle rausgeschnitten, das chinesische Theater, die Kinder, beispielsweise jene Szene, wo der Junge seine Patisserie isst, all das wurde einfach weggelassen. Und man hat mir eine absurde Sache erzählt: Der Film endet, man sieht da am Ende auf den kleinen Bildschirmen ein Fest, das im Gang ist. Wir sehen dann, wie Noodles eintritt. Von diesem Fest habe ich ziemlich viel gedreht. Sie haben diese Ausschnitte vom Fest genommen, und anstatt sie wie vorgesehen in die Fernsehübertragung einzubauen, weil da auch noch Beziehungen drinstecken, haben sie sie einfach normal in den Film gesetzt. Wenn er nun aus der Tür herauskommt und weggeht, Max im ersten Stock die Bewegung mit der Uhr macht, sieht man Leute die Essen und Leute die tanzen, hört man einen Pistolenschuss, und da ist dann das Ende. Nichts von meinem Schluss ist mehr da.

Das Gespräch mit Sergio Leone führte Walter Ruggle
(Er besorgte auch die Übersetzung aus dem Italienischen)

STRANGER THAN PARADISE
von Jim Jarmusch

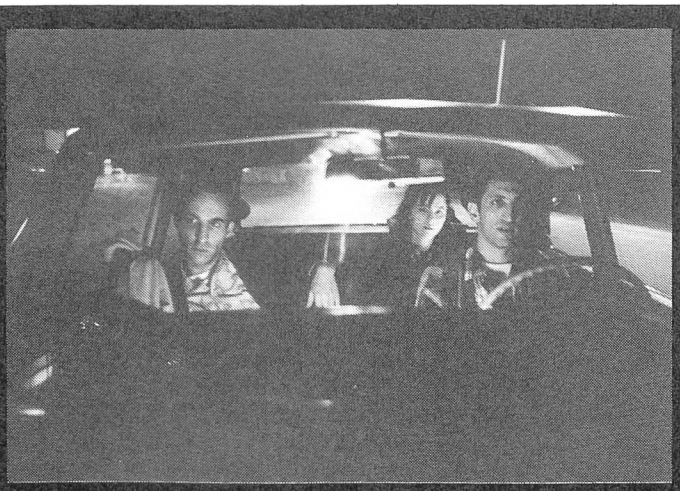
The New World

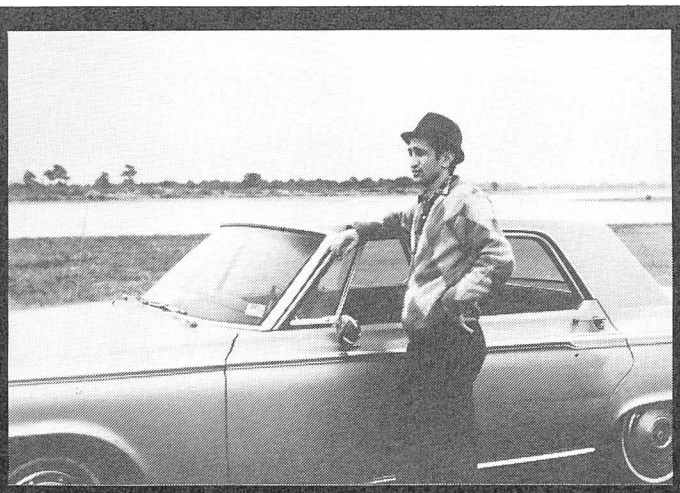
Am Rand des Flugfeldes steht sie. Mitten in der Neuen Welt, in New York. Eva aus Budapest. Willie betrachtet sich als nicht mehr zur Familie gehörend. Er ist Amerikaner geworden, wie das nur einem Fremden gelingen kann, einem Einwanderer. Lust, Kindermädchen zu spielen, hat er keine. Da ändern auch die Telefonate der Tante Lottie nichts dran. Kurzfristig dulden in seiner Bude wird er Eva. Aber nur das. Nichts weiter. Als Partner, um seinen Geschäften und Vergnügungen nachzugehen, hat er Eddie. Kinder haben da nichts verloren. Er hat Eva schliesslich nicht gerufen.

One Year Later

So übel war Eva doch wieder nicht. Immerhin hatte sie ihm ohne Geld eine Stange Chesterfield beschafft. Eine Glückssträhne im Wettgeschäft und beim Spiel. Der Urlaub ist verdient. Also besucht man Eva, die bei Tante Lottie in Cleveland untergekommen ist und in einer Würstchenbude arbeitet. Eddie ist ohnehin dafür.
Eva freut sich über den Besuch. Aber Cleveland ist auch nicht anders. Man kann nur: ne Zigarette rauchen, sein Bierchen trinken, ein Spielchen machen, natürlich fernsehen - auch mal ins Kino gehen. Tante Lottie ist zwar nett, spricht aber zuviel ungarisch.

Formal ist STRANGER THAN PARADISE sehr streng in einzelne Einstellungen gegliedert, die ganz konsequent durch deutliche Schwarzblenden voneinander getrennt werden. Schwarzblenden, die den Rhythmus dämpfen - und bestimmen. Handlungsdramatik kommt so keine auf. Ansätze dazu werden bewusst weggebrochen. Und genau das entspricht dem Lebensgefühl, das der schwarz/weiss gehaltene Film vermitteln will. Die Handlung schafft, ohne aufgesetzt zu wirken, vor allem Raum für die Zwischentöne. Die Figuren auf der Leinwand sind gelangweilt, ohne den Zuschauer deshalb auch schon zu langweilen - ein feiner, aber wesentlicher Unterschied. Eine echte Kinogeschichte.





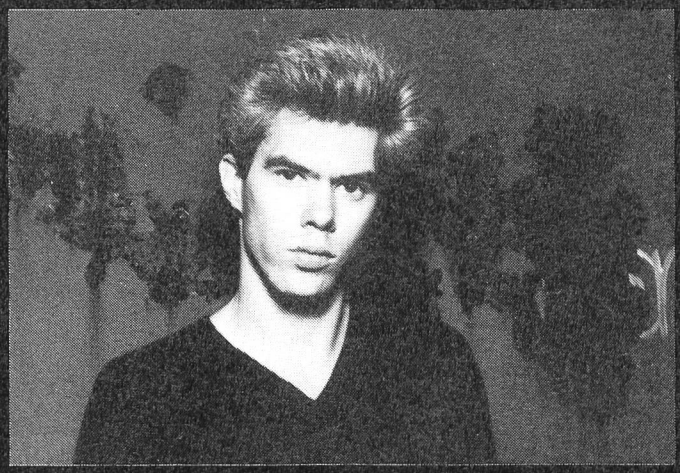
Paradise

Cleveland ist auch nicht anders. Also auf nach Florida. Sonne, Strand und Meer. Das Auto macht's möglich. Kleingeld ist ja vorhanden. Der geneigte Zuschauer/Leser bemerkt die Nähe zum klassischen Road-Movie - aber auch hier wird konsequent mit Schwarzblenden Einstellung von Einstellung gebrochen.

Welcome to Florida, welcome to Paradise. Doch was hat das Paradies Eddie, Willie und Eva zu bieten? Man kann: ein Zigarettchen rauchen, ein Bier trinken, ein Spielchen machen, natürlich fernsehen. Diesmal im Zimmer eines Motels. Wettplätze gibt's auch in Florida. Eddie hat die Nase. Ob man nun auf Hunde setzt oder auf Pferde.
Geschäfte. Florida ist auch nicht anders.

Eva, von den Geschäften nach wie vor ausgeschlossen, langweilt sich im Motelzimmer. Doch dann nimmt der Plot eine überraschende Wendung:

Statt Eva, die nach Budapest zurückfliegen wollte, sitzt Willie - der so sehr zum Amerikaner geworden ist, dass seine Heimat ein fremdes Land für ihn sein muss - im Flugzeug, das von der Piste abhebt. Eddie steht mit dem Wagen am Rande der Flugfeldes und versteht die Welt nicht mehr.
Eva lümmelt sich im Motelzimmer und wartet auf Willie und Eddie. Stranger than Paradise.
STRANGER THAN PARADISE ein Kultfilm?
Ein Kultfilm von Jim Jarmusch



Regie: Jim Jarmusch; Drehbuch: Jim Jarmusch; Kamera: Tom Dicillo; Komponist: John Lurie; Schnitt: Jim Jarmusch und Melody London; Ton: Greg Curry, Drew Kunin.
Darsteller (Rolle): John Lurie (Willie), Eszter Balint (Eva), Richard Edson (Eddie), Cecillia Stark (Tante Lottie), Danny Rosen (Billy), Rammellzee (Mann mit dem Geld), Sara Driver (Mädchen mit dem Hut), Paul Sloane (Motel Besitzer), Tom Dicillo (Airline Agent), Rockets Redglare, Harvey Perr, Brian J. Burchill (die Spieler).

Produktion: Grokenberger Filmproduktion, München; Cinesthesia Productions Inc., New York; Ausführender Produzent: Otto Grokenberger; Produktionsleitung: Sara Driver; Co-Produktion: ZdF; 35mm, 1:1,66 Schwarz-/Weiss; 90 min. Im Verleih von: Filmcooperative, Zürich.

RUMBLE FISH
von Francis Ford Coppola

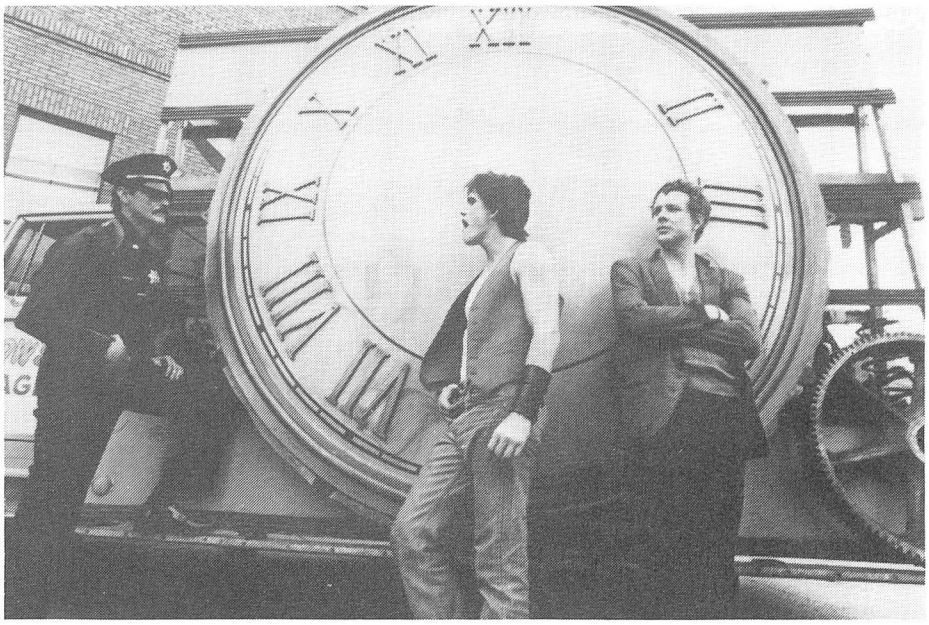
Filme wie Musik

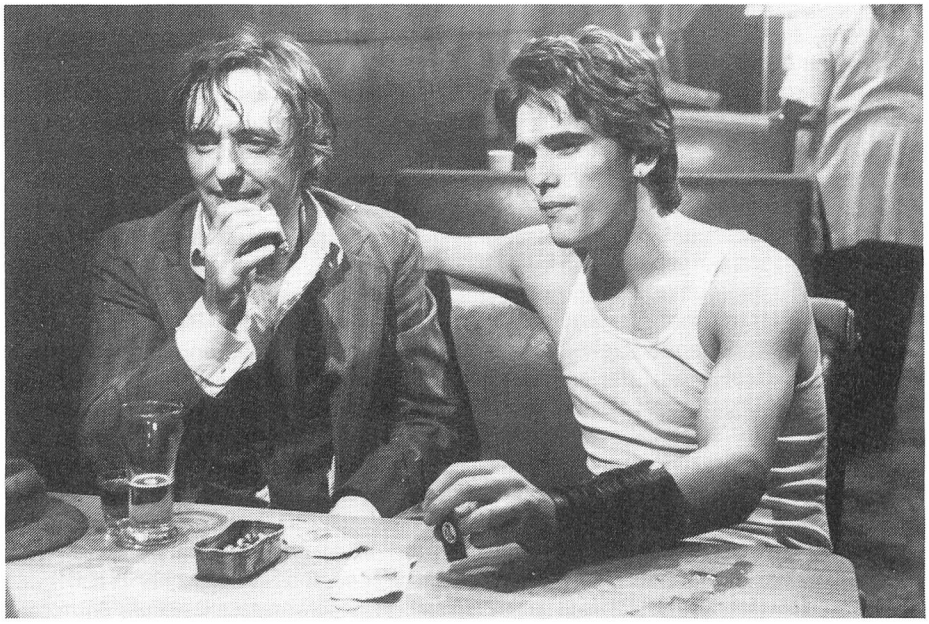
You've got to be able to skin the cat a lot of different ways.
Francis Ford Coppola

Nach der Vorführung von RUMBLE FISH am Filmfestival von Locarno zeigten sich viele Zuschauer überrascht und überwältigt von der hyper-gestilten Bild- und Tongestaltung des Films. Lobeshymnen waren zu vernehmen, solche Bilder hatte man noch nie gesehen, diese Ästhetik war neu. Für einige Kenner von Coppolas Werk schienen nun Inhalt und Form ideal gepaart zu sein. Wie dem auch sei, man hat zu vermerken, dass Coppola einer der ganz wenigen Filmautoren ist, der bei einer breiten Zuschauerschar überhaupt eine formale Diskussion auszulösen vermag. In der Tat spielt die ästhetische und dramaturgische Gestaltung bei Francis Ford Coppola seit jeher eine grössere und wichtigere Rolle, als dies durchschnittlich bei Filmemachern üblich ist. Coppola verdankt seinen Ruhm nicht einfach den verrückten Geschichten, die er erzählt hat, beziehungsweise er verdankt ihn auch und vor allem der radikalen Art, mit der er Inhalte sich formulieren lässt.
Schon bei frühen Werken von Coppola stellte man fest, dass Kameraeinstellungen, Ton und Schnitt als erzählende Elemente eingesetzt wurden, die den Geschichten oft eine andere Wendung gaben, als es etwa von der Lektüre einer Programmzeitschrift her zu erwarten gewesen wäre. Wenn man zum Beispiel von THE RAIN PEOPLE (1968) sagt, das sei die Geschichte einer schwangeren Frau, die ihren Mann verlasse und herumreisend nicht wisse, ob sie ihre Verantwortung als Mutter übernehmen solle, dann ist man hart am Rand einer sentimentalen Geschichte, die der Film *so* nicht erzählt. (Der Hang der Filmkritik zur Sentimentalität bei schwierigen Filmen scheint geradezu eine Sucht zu sein, während man bei wirklich sentimentalen Filmen sich für sein Bedürfnis bestrafend mit Zynismus reagiert.) Man hat dann nämlich nicht davon geredet, was das heissen könnte, wenn die Frau in einer einzigen, mehrere Minuten dauernden Einstellung mit ihrem Mann telefoniert, der nie ins Bild kommt, nicht nur hier, sondern während des ganzen Films nicht. Möglicherweise war nur schon das Thema von THE RAIN PEOPLE für den amerikanischen Film neu, mit Bestimmtheit aber ist es diese Dramaturgie, die sich ganz auf die Seite der Frau schlägt, indem sie nicht filmisch (mit einem Gegenschuss auf den Mann) zusammenbringt, was durch Hunderte von Meilen getrennt ist. Der Film entweicht wie die Frau der Wortgewalt des Mannes und bleibt bei ihr, entwickelt ihren Monolog und ihren mühseligen Versuch, bei ihrer Flucht mit anderen ins Gespräch zu kommen. Sie trifft auf Handicapierte, einen beim Spiel zum geistig-dumpfen Idioten gemachten Fussballspieler, auf Betrüger und einen eigenartigen Polizisten. Alle, die sie trifft, wollen etwas von ihr. Deswegen ist sie von zu Hause gerade nicht weggefahren. Sie sucht *ihre* Geschichte: das sagt die dramaturgische Form, kein Dialogsatz.
1972 drehte Coppola unter etwelchen Schwierigkeiten für Paramount THE GODFATHER. Nach dieser Erfahrung als angestellter Regisseur einer grossen Produktionsgesellschaft soll Coppola einem Assistenten drei Regeln fürs Filmemachen nahegelegt haben, nämlich: nur nach fertigem Script zu drehen, nur mit Leuten zu arbeiten, denen man trauen könne, und niemals einem Studio ein Vetorecht einzuräumen. Coppola selber war über alle drei Regeln gestolpert. Ein Kameramann lief gleich zu Beginn der Dreharbeiten vom Set, weil er dachte, Coppola wisse nicht, was er tue; ein orthodoxer Schnittmeister beklagte sich nachhaltig darüber, dass die Szenen nicht von verschiedenen Winkeln her abgedeckt und darum nicht schneidbar seien; Paramount hielt Marlon Brando für eine unmögliche Fehlbesetzung und war erst nach einem Video-Test, den Coppola mit Brando anfertigte, vom Paten zu überzeugen; Paramount setzte sich bei der Montage gegen Coppola durch und verordnete einen anderen Schluss, und schliesslich mussten auf Druck der Italian-American Anti-Defamation League die Hinweise auf Mafia und Cosa Nostra aus dem Film genommen werden. Als der Liga die Weltpremiere des Films offeriert wurde, wurde die Stimmung plötzlich freundlicher, und die vorherigen grossen Probleme bei den Dreharbeiten in den Strassen New Yorks verschwanden so schnell wie sie gekommen waren. Der Präsident der Liga war vom Film nicht zu überzeugen, wurde aber während der Dreharbeiten von Geschäftskollegen auf offener Strasse erschossen.

Die Premiere von THE GODFATHER war für Weihnachten angesagt, die Cutter wurden aber nicht auf Termin mit ihrer Arbeit fertig. Damit, dass Coppola-Filme zu einem ganz grossen Teil erst am Schneidetisch entstehen, hatte Paramount nicht gerechnet.
Der gewaltige Erfolg von THE GODFATHER verlängerte Coppolas Spiess im Kampf um mehr Autonomie gegenüber dem Studio. Es waren die Paramount-Bosse selber - welche sich nach dem Grosserfolg stritten, wer denn nun eigentlich Coppola entdeckt und schon immer gewusst hatte, was für ein Genie dieser Mann war -, die William Friedkin, Peter Bogdanovich und Francis Ford Coppola die Gründung der «Directors Company» anboten. Jeder der drei Regisseure sollte in sechs Jahren drei Filme für je nicht mehr als drei Millionen Dollar herstellen; das Geld kam von Paramount, die Ideen von den neuen Regiestars, die gegenseitig auch als ausführende Produzenten zu agieren hatten. Das Schema war wohl zu durchdacht, als dass es je hätte richtig funk-

tionieren können; nur zwei Filme wurden von der «Directors Company» - die vorerst etwas unbescheiden «Premier Directors Company» getauft worden war - überhaupt realisiert: PAPER MOON von Bogdanovich und THE CONVERSATION von Coppola.
THE CONVERSATION entstand am Schneidetisch, und Coppola war nicht gerade grosszügig, als er den Cutter Walter Murch erst an achter Stelle im Vorspann nannte. THE CONVERSATION ist ein gutes Beispiel für die nur sehr bedingte Richtigkeit der Auffassung vom alles beherrschenden und überwachenden Autorenfilmer. Coppola drehte THE GODFATHER PART II, als THE CONVERSATION geschnitten wurde. Es lag vollständig am Cutter, aus dem vorliegenden Material den Film zu gliedern, das in diesem Fall nicht durch ein Script, das den Ablauf des Films festhielt, vorgeordnet war. THE CONVERSATION ist zweifellos zu einem grossen Teil das Werk des Cutters, der für das karge Bild- und Tonmaterial eine Struktur zu finden hatte, die die Geschichte des Abhörspezialisten, der sich durch die falsche Interpretation eines einzigen abgehörten Satzes - statt «He'd kill *us* if he could» versteht er «He'd *kill* us if he could» - in eine Sache verwickeln lässt, die seine nicht ist. Er agiert nicht mehr professionell, sondern lässt sich moralisch (ver)leiten. Der Profi, dem alle technischen Mittel zur Verfügung stehen, um Leute abzuhören, begibt sich auf ein Feld, wo ihm keine Technik zum Verstehen helfen kann, und wird das Opfer einer Fehlinterpretation. LES DIABOLIQUES von Henri-Georges Clouzot inspirierte Coppola zu dieser Verkehrung von Täter und Opfer, und Antonionis BLOW-UP, wo das gleiche Interpretationsproblem anhand einer Fotografie durchexerziert wird, stand dem Film unzweifelhaft Pate. Die Struktur der Erzählung, dieses komplexe Spiel mit Bild und Ton, also der eigentliche Inhalt des Films, stammt aber vom Cutter, der mit Verdoppelung, Verstückelung und Repetition des Tonmaterials und optischer Bearbeitung der vorliegenden Negative durch Ausschnittvergrösserung, durch blow-up, diese Arbeit komponierte, die eher wie Musik ein Motiv umkreist und verfolgt, als dass sie ein Thema dramatisch, literarisch entwickelte. So besteht zum Beispiel der ganze zweite Teil des Films ausser dem wiederholt eingesetzten Abhörton einzig aus fünf Dialogsätzen, bevor dann Gene Hackman in der von ihm selbst aus Angst vor Wanzen ausgeräumten und zerstörten Wohnung mit seinem Saxophonspiel deutlich macht, dass das Begreifen auch eine Frage der Melodie und der Musik der Sprache ist, die kein Lexikon, kein Richtmikrophon



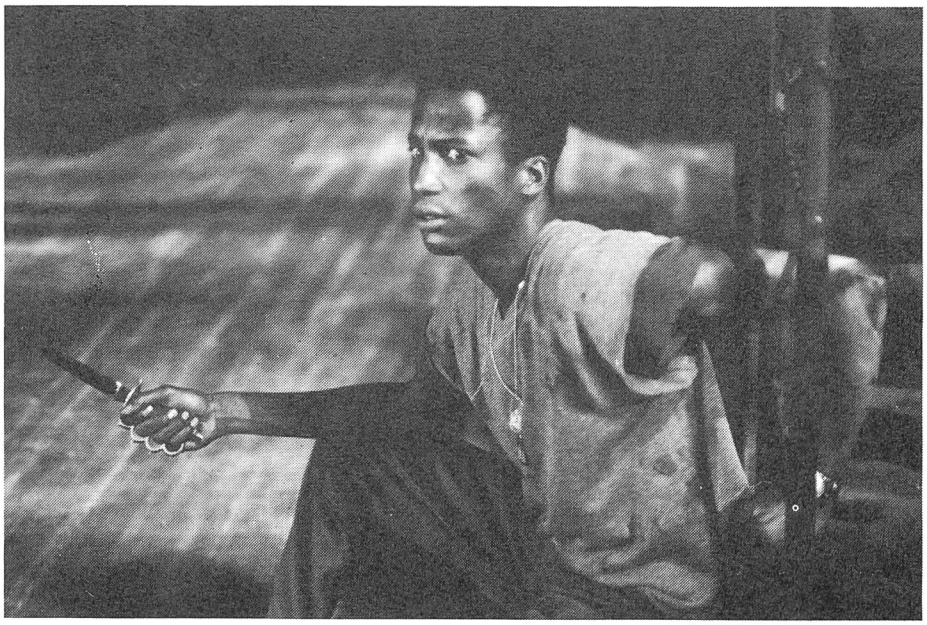


und kein Tonbandgerät beantwortet. Falls ihn beim Saxophonspiel ein technokratischer Profi abhören sollte, würde er kaum verstehen ..., aber der Zuschauer tut's: Es ist eine der schönsten traurigen Szenen bei Coppola.
Musikalisch sind Coppolas Filme zu lesen, wenn man anzunehmen bereit ist, dass da mehr zu vernehmen ist als in den öden Zeilen eines Schlagers, die nur dann ihre Richtigkeit bekommen, wenn es einem ganz schlecht geht und man gottenfroh um die dümmste referentielle Botschaft ist. Leise wird das Motiv der Gewalt in APOCALYPSE NOW mit dem Schlagen von durch ein Patrouillenboot verursachten Wellen gegen Schilf erst angespielt, bevor es im von Wagner musikalisch unterstützten totalitären Krieg eskaliert, um sich dann in den südostasiatischen Dschungel zurückzuziehen und als Tiger oder Pfeilschütze verkleidet überraschend hervorzubrechen und zuzuschlagen, bis es schliesslich ausfindig gemacht wird in einem alten, schwitzenden, kahlrasierten Mann, der wie der Abhörspezialist die Weise des Jobs als Krieger nicht unbeteiligt amoralisch mitspielen konnte, sondern sich selbst zum Dirigenten - zum Herrscher über ein kleines Gewaltreich im Dschungel - aufgeschwungen hat. In APOCALYPSE NOW fällt kein einziger Satz gegen den Krieg - aber man hört Jimi Hendrix, The Doors und die desolate, per Tonbandkassette übermittelte Botschaft der Mutter eines Soldaten von der Konsumheimatfront. Und wenn es sich trotzdem um den vielleicht grössten Antikriegsfilm handelt, dann eben aus demselben Grunde, der möglich macht, dass Klaviermusik wegen Subversivität verboten werden kann. Die Abwendung der Frau in THE RAIN PEOPLE von der Gewalt der Worte praktiziert hier Coppola selbst, um über rhetorische Streitereien um (Anti-)Krieg-Slogans hinweg zu einer Sprache zu finden, wo Dschungel auch Psyche heissen kann und Vietnam nicht nur ein fremdes Land ist, an dessen Küsten man *auch* surfen kann, sondern in diesem Moment Amerika meint, und da mit unverschämter Okkupation zur Kolonie gemacht wird.
Coppolas ästhetische Unterwanderung setzt sich fort im Singspiel ONE FROM THE HEART, das auf unschuldige und bitterböse Art zugleich den amerikanischen Traum am Unabhängigkeitstag in Las Vegas visualisiert, indem zwei Durchschnittsbürgern der Traum vom Traumpartner erfüllt wird, der nichts anderes ist als die täglich vorgesetzte Traummischung aus Show, Werbung und Film. Mit grosser Sehnsucht kehren die beiden aus der Traumfabrik zueinander zurück: «Sometimes you have to be in the dark for a long time to enjoy when the lights come up.» (Coppola) Mit ONE FROM THE HEART hatte sich Coppola endlich die Vision vom synthetischen Kino erfüllt, das gegenüber dem auf Story und realistische Darstellung getrimmten Kino der Studios auch mehr theatralische Formen ermöglichte. Licht- und Kameraführung, Musik, sich öffnende Wände und sich verändernde Farben spielten jetzt neben den Darstellern und den Dialogen Hauptrollen.
Seit ONE FROM THE HEART gleichen sich Coppolas Filme in ihrer formalen Konzeption, und man realisiert in THE OUTSIDERS und in RUMBLE FISH, dass die technischen Hilfsmittel ein Mitspracherecht erhalten und eine Eigendynamik entwickelt haben, die die Filme immer mehr über die Geschichten hinausgehend prägt und (im schlechten Fall) harmonisiert und vereinheitlicht. Coppolas Filme sind allegorischer, beispielhafter geworden bis in die Nähe einer Kunstgewerblichkeit, wo das Misstrauen gegenüber den Geschichten mit schönem, gefälligem Design und mit Symbolträchtigkeit wettgemacht wird.
RUMBLE FISH erzählt wie THE OUTSIDERS von jugendlichen Gangs, beide Geschichten stammen aus der Feder der Autorin S.E. Hinton, und beide bearbeiten Themen, die Filme wie REBEL WITHOUT A CAUSE geliefert haben. Solche Geschichten lassen sich nicht einfach wiederholen. Coppola hat denn auch wie bei jedem seiner Filme bei RUMBLE FISH nach einer neuen Form gesucht, die aus den jugendlichen Rebellen mehr als romantische Helden macht. So hat er die Geschichte von Rusty-James, der seinen grossen Bruder Motorcycle-Boy - mit unglaublich sonorer Stimme und mythischer Boss-Ausstrahlung von Mickey Rourke (AMERICAN DINER) gespielt - idolisiert und bewundert, unter den Aspekt der vergehenden/anhaltenden Zeit gestellt. Ins expressionistische Dekor gestellte Uhren (normale, rückwärtslaufende, solche ohne Zeiger) und rasend schnell ziehende Wolken sollen den unabänderlichen Fluss der der jugendlichen Aktion übergeordneten Zeit verdeutlichen. Die Zeit schleicht für Motorcycle-Boy, dem ehemaligen Anführer einer Gang, der als Mythos seiner selbst aus Kalifornien, wo er das Meer gesehen hat, in die Stadt zurückkehrt und als «König im Exil» mit stoischer Ruhe von seiner ruhmreichen Vergangenheit zehrt, langsam vorbei. Die Zeit steht still für Rusty-James, der von dieser Vergangenheit der Bandenkriege träumt, bis sie dann schliesslich für ihn zukunftsträchtig wird, als sein Bruder, der auch als Mythos ein Feind der hiesigen Ordnung bleibt, von einem Polizisten vorsätzlich erschossen wird. Jetzt schwingt sich Rusty-James selbst aufs Motorrad und fährt, den Schatten seines Bruders losgeworden, Richtung Kalifornien. Währenddessen zappeln sich die Kampffische, die Motorcycle-Boy aus dem Aquarium befreit hatte, um sie in die Freiheit zu entlassen und ihnen damit auch ihre selbstzerstörerische Aggressivität zu nehmen, in der Wiese neben Motorcycle-Boys Leiche zutode. RUMBLE FISH ist ein sehr schön, aber auch pathetisch überhöht fotografierter Jugendfilm, der die Geschichte mit einer raffinierten Tonspur und komplexer Montage märchenhaft und allegorisch verklärt zuungunsten des psychologischen Dramas, das sich zwischen den beiden Brüdern abspielt. Francis Ford Coppola hat den nicht-realistischen Stil, mit dem er in ONE FROM THE HEART überraschte, etabliert und darin eine Meisterschaft entwickelt, die ihm - der immer wieder Neues probiert - vielleicht sagt, dass die «Katze wieder einmal anders gehäutet» werden könnte. Mit schöner Ironie kommentiert Coppola den Verdacht, dass ihn das Filmische und das Filmkulturelle an RUMBLE FISH mehr interessiert hat als das Drama der beiden Brüder, indem er Dennis Hopper in der Nebenrolle des dem Alkohol verfallenen Vaters von Motorcycle-Boy und Rusty-James besetzt hat. Dieser Rebell aus EASY RIDER und REBEL WITHOUT A CAUSE ist nicht in der Lage, seinen nach Leben und Freiheit verlangenden Söhnen etwas zu raten, er könnte im Gegenteil geradezu für die Verstörtheit seiner Söhne mitverantwortlich sein. So schnell läuft und wiederholt sich die Zeit im Film.

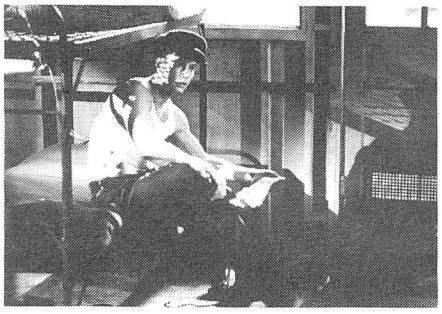
Peter Schneider

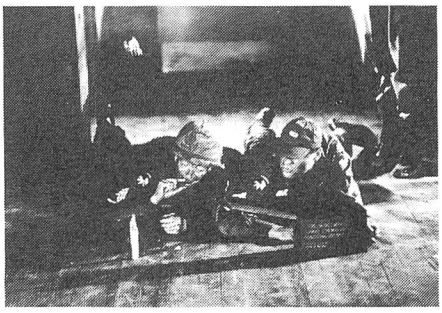
Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Francis Ford Coppola; Drehbuch: S.E. Hinton und Francis F. Coppola (nach dem Roman «Rumble Fish» von S.E. Hinton); Kamera: Stephen H. Burum; Schnitt: Barry Malkin; Production Designer: Dean Tavoularis; Kostüme: Marge Bowers; Musik: Steward Copeland; Sound Editor: Maurice Schell, Michael Jacobi, C.J. Appel.
Darsteller (Rolle): Matt Dillon (Rusty-James), Mickey Rourke (Motorcycle-Boy), Vincent Spano (Steve), Diane Lane (Patty), Dennis Hopper (Rustys Vater), Diana Scarwid (Cassandra), Glenn Withrow, Nicholas Coppola, Chris Penn, Larry Fishburne, John Ryan, Michael Higgins, William Smith, Randy Hanson, Tom Waits u.v.m.
Produktion: Zoetrope Studios für Universal; Produzenten: Fred Roos, Doug Claybourne; Executive Producer: Francis F. Coppola; Unit Production Manager: Thomas M. Hammel; Location Manager: Paul Tompkins. USA 1983; 94 min, Schwarz/Weiss und eingefärbt, Kopien von Technicolor. Im Verleih von: UIP, Zürich.

STREAMERS
von Robert Altman



Drehbuch: David Rabe; Kamera: Pierre Mignot; Art Director: Wolf Kroeger; Schnitt: Norman Smith; Kostüme: Scott Bushnell; Mischung: John Pritchett; Sound Editor: Paul Freedman, Lesley Topping, Nancy Attas, Ken Eluto.
Darsteller (Rolle): Matthew Modine (Billy), Michael Wright (Carlyle), Mitchell Lichtenstein (Richie), David Alan Grier (Roger), Guy Boyd (Rooney), George Dzundza (Cokes), Albert Macklin (Martin), B.J. Cleveland (Bush), Bill Allen (Lieutenant Townsend) u.a.
Produktion: Nick J. Mileti; Ausführender Produzent: Scott Bushnell; Executive Producer: Robert Michael Geisler, John Roberdeau; Produktionsleitung: Allan Nichols. USA 1983; gedreht im Studio «Las Colinas» in Dallas, Texas. Farbe und Kopien: Movielab. 118 min. Im Verleih von: Citel Films, Genf.





Warum weinst du, Soldat?
In den siebziger Jahren hat Altman grosse Kreise gezeichnet. M.A.S.H., McCABE AND MRS. MILLER, NASHVILLE oder A WEDDING haben Spiegel vor die amerikanische Gesellschaft gehalten; Spiegel, die denken konnten. Sein Einstieg in die achtziger Jahre erfolgte mit POPEYE, einem Comic-Film, der - wie er es nicht besser verdiente - ein Reinfall wurde.
Dann begann Robert Altman kleine Kreise zu zeichnen. Er inszenierte das Stück «Come Back To The Five & Dime, Jimmy Dean» am Off-Broadway. Bei seiner Verfilmung des Stoffs blieb er den Rahmenbedingungen des Theaters treu, das heisst die Handlung blieb in einem Raum, wurde zum «Kammerspiel». Der Regisseur redimensionierte - räumlich und personell. Er verfilmte Theater, ohne es nur abzufilmen, setzte also den Dialogen eine ebenbürtige Bildsprache gegenüber.
Auch STREAMERS ist ursprünglich (von David Rabe) für die Bühne geschrieben worden. Altman hat das Stück nach nur minimen Veränderungen, die durch die Verschiedenheit seines Mediums nötig waren, integral übernommen.
Mitte der sechziger Jahre, Zeit des Vietnamkriegs. Im Schlafsaal einer Kaserne sind drei Jungens (nur ein Militär würde sie schon «Männer» nennen) untergebracht. Jeder von ihnen repräsentiert eine Möglichkeit, Mann zu sein. Billy ist der hübsche intelligente All American Boy, mit College und Sport, wie ihn sich Mädchen wünschen. Um seine Perfektion des männlichen Seins für sich und seine Umwelt aufrechtzuerhalten, setzt er seinen Intellekt hochgradig zur Verdrängung eventueller Abweichungen ein. Das würde ihm wie Millionen andern Zöglingen des Patriarchats auch für den Rest seines Lebens gelingen, wenn diese «Abweichung» nicht personifiziert seine soldatischen Tage mit ihm teilen würde: Richie führt nämlich in seinem Eigenschaftenkatalog auch die Homosexualität. Roger schliesslich ist schwarz und straight. Im Englischen ein Wort für «geradeaus» und «heterosexuell». Ein Mann ein Wort - Rogers Gedankengänge und Moralbegriffe sind zu unkompliziert, als dass sich die Existenzspiele der andern darin verfangen könnten. Carlyle kommt später hinzu. Er zeigt denn auch weniger das Bild «Mann» denn das Bild «Mensch», und zwar in seiner freien Form. So frei, dass einer, der sich um vollständige Eingliederung bemüht wie Billy, ihn ein «Tier» nennen muss.
Diese vier Männlichen sind nun zusammen im militärischen Treibhaus. Es schützt sie gegen aussen durch seine Geschlossenheit: gegen Verantwortung, Zweideutigkeit, gegen moralische Angreifbarkeit. Dafür lässt das künstliche Klima im Innern Lügen, Beziehungen und Begriffe aufbrechen. Das Militär, der Vietnamkrieg bildet nur den Hintergrund: Es ist die äusserliche und äusserste Gegebenheit, warum Männer so nahe aufeinander sind. Ein Berührungstanz um das schwule Wort beginnt.
Billy fühlt sich durch Richie bedrängt. Aber sein Gefühl der Bedrängung existiert nur, weil sein Widerstand schon ist. Mit psychischer Gewalt zerdrückt er die Erbse seiner (allfälligen) Latenz - und hinterlässt so einen grösseren Klecks als nötig. Carlyle, als Farbiger, sagt, das Problem der Schwarzen sei, dass sie zu nahe an ihrem Körper, ihrem Blut seien. So ermöglichen es ihm seine fünf ursprünglich kräftigen Sinne, mit allen drei in Beziehung zu treten, lassen ihn jedoch auch deutlich spüren, wo die (weisse) Hierarchie der Sinnlichkeit Einhalt gebietet. Zwischen diesen beiden Polen ist Richie. Seine Homosexualität ist der Katalysator für den Vorgang des Films. Am Ende des Prozesses steht er unverändert da. (Es ist auch nicht in erster Linie sein Problem, sondern das der andern. Wie im Leben.) Während Billy und Carlyle am Ende ihres Seins angelangt sind: Der weisse Kopflastige wird vom schwarzen Emotionalen erstochen. Carlyle wird in Gefangenschaft kommen, was seine Art von Tod sein wird.
Wenn man Frauenfilm positiv versteht, dann hat Robert Altman mit STREAMERS einen Männerfilm gedreht. Und

er hat zwei zentrale Punkte gewählt, die die männliche Psyche (zumindest in dem uns gewohnten gesellschaftlichen Umfeld) wie nichts sonst aufbrechen lassen: das Militär und die Homosexualität. Letzteres ist für die Filmwelt heikel, wie man weiss. Sei es, weil das offizielle Hollywood das Thema einfach tabuisiert (MIDNIGHT EXPRESS mag als Beispiel dienen: entsprechende Stellen wurden wider der Authentizität der zugrundeliegenden Begebenheiten nicht nur gestrichen, sondern abgeändert), sei es, weil wie in vielen europäischen Filmen das Thema in Irrealismus auslabbert. Fassbinders QUERELLE oder Chéreaus L'HOMME BLESSE versuchten sich in pseudometaphysischer Amour fou, LA CAGE AUX FOLLIES war ein dümmlicher Tuntenreigen oder unlängst THE DRESSER, der peinliche Klischees hinter der Fassade grosser Kultur neu verkaufte. Altman hat das offensichtlich nicht nötig. Seine Figuren leben, sind Männer, die Probleme mit andern Männern haben. Er flüchtet nicht als Film-Genet in den Irrealismus oder konträr in die Komödie. Darum hat STREAMERS das, was einen Film zu einem zwingenden Film macht: Wahrhaftigkeit. STREAMERS ist so komplex (ich will das Wort hier als «reich» verstanden haben), weil er auf drei Ebenen sprechen kann: der des Spiels, des Bildes und eben der der Sprache an sich. Nun wäre das natürlich bei jedem Film so, aber Altman gelingt es wie nur wenigen, die drei Ebenen bewusst, und nicht zufällig, miteinander zu verflechten. Während Personen sprechen, macht er Schnitte oder feine Kamerafahrten auf ein anderes Gesicht, verleiht dem Satz Unterstützung, Relativierung, Vieldeutigkeit - und dies meisterhaft. Der Film spielt, während die Darsteller spielen. Den Schauspielern wurde in Venedig ein Kollektivpreis für die beste männiche Interpretation zugesprochen - ihre Leistung ist der des Regisseurs adäquat und durchwegs hervorragend. Mit viel Verweisen auf die einschlägige psychologische Literatur und mit viel Platz könnte man den Film Stück für Stück in seiner Struktur aufschlüsseln, um immer wieder erstaunt zu sein, wie subtil alles durchgearbeitet ist. Robert Altman und seine Schauspieler haben mit STREAMERS einen Film gemacht (off-Hollywood übrigens und nicht zu vergessen), der in die menschliche Seele blicken lässt. Es gibt Regisseure, die arbeiten so, dass jeder, aber wirklich jeder einfach merken *muss,* wie bedeutend ihre Filme sind. Altman ist unprätentiös. Er sagt einfach, STREAMERS sei ein Film «über Männer, die nicht wissen, wann es an der Zeit ist mutig zu sein ... oder nicht zu lachen».

Rudolf Jula

AMADEUS
von Milos Forman

Drehbuch: Peter Shaffer; Kamera:: Miroslav Ondricek; Schnitt: Nena Danevic, Michael Chandler; Costume Designer: Theodor Pistek; Production Designer: Karel Cerny; Art Director: Patrizia von Brandenstein; Opernausstattung: Josef Svoboda; Choreographie und Opernbühne: Twyla Tharp; Ton: Chris Newman; Musikzusammenstellung: John Strauss; Dirigent: Neville Marriner; Orchester: Academy of St.Martin in the Fields. (Opern: «Die Hochzeit des Figaro», «Don Giovanni», «Axur», «Die Entführung aus dem Serail», «Die Zauberflöte»; Instrumental: Konzert für Klavier in E-Dur, K 482; Konzert für Klavier in D-Moll, K 466.)
Darsteller (Rolle): F. Murray Abraham (Antonio Salieri), Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart), Elizabeth Berridge (Constanze Mozart), Simon Callow (Emanuel Schikaneder), Roy Dotrice (Leopold Mozart), Christine Ebersole (Katerina Cavalieri / Constanza) u.v.m.
Produzent: Saul Zaentz; Ausführende Produzenten: Michael Hausman, Bertil Ohlsson. USA 1984. 160 min. Im Verleih von: Rialto Film, Zürich.

Er lacht wie ein Idiot und lebt wie ein Flegel, aber er komponiert wie ein Gott. Über diesen Gegensatz ist Maestro Antonio Salieri nie hinweggekommen, dieser hat sein Leben geprägt und zerstört. In einer Novembernacht des Jahres 1823 unternimmt der hochbetagte einstige Hofkapellmeister von Kaiser Joseph II. in seiner prächtigen Wohnung in Wien einen Selbstmordversuch. Die Bediensteten halten den verbitterten, störrischen Alten nun definitiv für Geistesgestört und überführen ihn ins Irrenhaus.
Der herbeieilende Anstaltsgeistliche, bemüht, das verlorene Schaf zur Herde seines Herrn zurückzuführen, gibt sich so schnell nicht geschlagen, und Salieri bequemt sich schliesslich zur Frage: «Verstehen Sie etwas von Musik?» Dann soll der Priester jene Melodien erkennen, die ihm der Komponist, der sein Leben ganz in den Dienst der Musik gestellt hat, anspielt. Der Geistliche bedauert, bedauert erneut und immer wieder. Schliesslich erhellt sich sein Gesicht, summt er mit, denn endlich, diese Melodie, die kennt er. Doch Salieri schreit auf, denn da ist es wieder, das Drama seines Lebens: «Aber das ist *Mozart!*»
Dann beichtet Antonio Salieri, Hofkapellmeister und Komponist, sein Leben.

Als Junge hat Antonio sich an den sonntäglichen Orgelkonzerten in der Kirche erfreut. Er gelobt Gott, ihn mit ebensolchen Werken zu preisen, wenn dieser ihm ein Zeichen gibt. Und der liebe Gott hat scheinbar ein Herz. Antonios vermögender Vater segnet bald das Zeitliche - und der Junge war frei, sich nach Wien zu begeben, sich zum Komponisten ausbilden zu lassen und als Musiklehrer und Konzertmeister tätig zu werden.
Dann kam der Tag einer ersten persönlichen Begegnung. Natürlich hatte der anerkannte, auch bei Hofe tätige Salieri von einem gewissen Wolfgang Amadeus Mozart gehört, und dessen Kompositionen hatten ihn begeistert. Es sollte ein grosser Tag werden: Salieri hat zu Ehren Mozarts eine Komposition gefertigt. Doch Amadeus treibt Constanze, seine Geliebte, durch die distinguierten Gäste bei Hofe, hetzt sie unter schallendem Gelächter durch die ehrwürdigen Gänge und Hallen, um sich schliesslich mit ihr in einem abseitigen Gemach zu Füssen des unbemerkten - aber gelinde gesagt entgeisterten - Salieri auf dem Boden zu wälzen, mit ihr unter dem bereitgestellten kalten Buffet herumzualbern. Der Kaiser lässt bitten, klimpert persönlich, aber noch ungelenk Salieris Komposition, und Mozart gibt gleich eine Probe seines Genies. Er spielt die Melodie, die er nur einmal flüchtig gehört hat, auf Anhieb fliessend, frei aus dem Gedächtnis und erweitert sie alsdann einfach weiterspielend um einige verblüffende, aber einfache und naheliegende Variationen, die dem Schöpfer der Kreation bei seiner angestrengten und langen Kompositionsarbeit nicht eingefallen sind.
Antonio Salieri hadert mit Gott. Dieser Rotznase, diesem ungezogenen Flegel Mozart hat er unbesehen die Gabe verliehen, um die ihn der ehrfürchtige kleine Antonio so inständig gebeten hatte. Ihm aber, dem wohlerzogenen, rechtschaffen fleissigen und vermeintlich angemessen demütigen Antonio Salieri, Konzertmeister am Hofe Kaiser Josephs II., verblieb gerade das Talent, Mozarts Genie und Meisterschaft erkennen zu können, leider anerkennen zu müssen. Eine Gabe, die Salieri bald einmal als Fluch empfindet. Denn so wird es bleiben. Dem einen ist scheinbar unverdient einfach zugefallen, was sich der andere nie auch nur im entferntesten wird erarbeiten können.
Mit jedem neuen Werk des produktiven Amadeus Mozart, der sich auch recht unbekümmert über den Konzertmeister und die übrigen Kulturbeamten bei Hofe lustig macht, wird Salieri tiefer in den unüberwindbaren Konflikt zwischen Anerkennung und Hass gestürzt. Wie er es auch anstellt, Mozarts Musik überwindet die Intrigen, seine Schöpferkraft führt ihn immer wieder zum Erfolg. Der hasserfüllte, zunehmend verbitternde Minderbegabte, der doch Gottes Lob in höchsten Tönen preisen wollte, muss sich am lieben Gott schadlos halten, indem er ihn definitiv verflucht. Aber selbst Mozarts früher Tod - an dem Salieri nicht ganz unbeteiligt sein könnte -, schafft ihm keine Ruh. Wolfgang Amadeus Mozart bleibt bekannt, seine Werke bleiben erfolgreich und beliebt, während sich an Salieris Kompositionen, selbst an seine grössten Erfolge, niemand erinnert - der Beichtvater war nur das jüngste Glied einer langen Kette schmerzlicher Erfahrungen.

Antonio Salieri soll kurz vor seinem Tod das Geständnis abgelegt haben, dass er Mozart vergiftet habe. Es soll aber auch - heute - als ziemlich sicher gelten, dass dies nicht zutraf. Ferner soll feststehen, dass Salieri in geistiger Umnachtung gestorben ist. Und der Dirigent Neville Marriner, der die musikalische Einspielung in AMADEUS übernommen hat, meint: «Salieri war nicht der mittelmässige Künstler, für den er sich in AMADEUS hält.»
Um historische Wahrheit aber geht es in Milos Formans Film, der auf dem gleichnamigen Stück von Peter Shaffer beruht, kaum. Shaffer baute ein Motiv aus, das Alexander Puschkin bereits 1830 im Einakter «Mozart und Salieri» angelegt hatte, welches Salieri als Opfer gegensätzlicher Interessen sieht: «Erstens existiert bei Salieri eine grosse Begierde, ein bedeutendes Stück zu schreiben. Zweitens will er unsterblichen Ruhm ernten. Aber sein Wunsch, Gott mit grosser Musik zu ehren, und sein Wunsch nach persönlichem Ruhm sind nicht miteinander zu vereinbaren.» (Peter Shaffer)
Die Bearbeitung Shaffers ermöglicht dem Zuschauer, durch die Augen des bewussten und einsichtigen Neiders Salieri, einen recht unbefangenen und neuen Blick auf das Genie Mozart. Der im allgemeinen musikalisch doch weniger als Mozart begabte Zuschauer braucht aus dieser Perspektive nicht dauernd ehrfürchtig zum unbestrittenen Genie aufzuschauen, dessen geraffte Biografie vor seinen Augen abläuft. Er kann sich an Salieris Vorstellung einer ungebührlich begabten Rotznase schadlos halten. Das kindische Gekicher dieses primär flegelhaften Amadeus befreit den Zuschauer immer wieder - auch von der dem Film innewohnenden Dramatik. Mozarts mögliche Tragik - die Shaffer als in dessen unglücklicher Vaterbeziehung begründet darstellt - kommt darüber nicht zu kurz.
Zweifellos ein grosser Wurf.

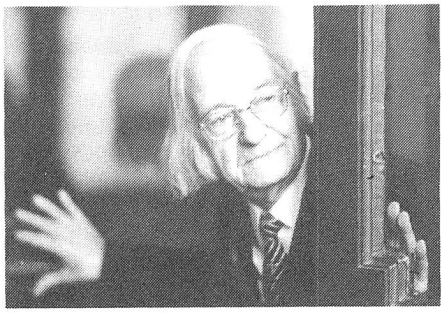
Walt R. Vian

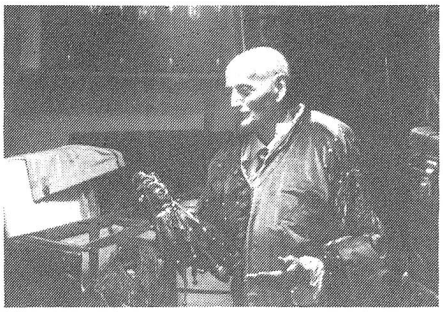
IL BACIO DI TOSCA
von Daniel Schmid

Kamera: Renato Berta; Assistenz: Lukas Strebel; Künstlerische Mitarbeit: Raul Gimenez; Ton: Luc Yersin; Beleuchtung: Felix Meyer; Schnitt: Daniela Roderer; Musik von Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Gaetano Donizetti u.a.

Mit: Sara Scuderi, Giovanni Puligheddu, Leonida Bellon, Salvatore Locapo, Giuseppe Manacchini und den Bewohnern der ganzen «Casa Verdi».
Produktion: T & C Film AG, Zürich; in Co-Produktion mit: RTSI / SSR. Produzenten: Hans-Ulrich Jordi, Marcel Hoehn; Aufnahmeleitung: Raffaella Delucca; Schweiz, Italien 1984; 35mm Blow-up, Farbe, 87 min. Im Verleih von: Rex Film AG, Zollikon.

Die Einsamkeit der Imagination.
Kennen Sie Sara Scuderi? Oder Giovanni Puligheddu? Giuseppe Manacchini vielleicht? Kaum, denn ihr Ruhm liegt fünfzig Jahre zurück.
Heute leben sie mit sechzig andern Damen und Herren, die ihr Leben der Musik, genauer der Oper geweiht (oder geopfert) haben, in der Casa Verdi in Mailand. Dem, was in der Sprache des Herzens «Casa di riposo» (wörtlich: Haus des Ausruhens) heisst, würden wir wohl Altersheim sagen.
Das Haus wurde gegründet von Giuseppe Verdi, dessen berühmteste Werke «Aida» oder «Nabucco» auch heute noch mühelos die Arena von Verona oder das Hallenstadion in Zürich zu füllen vermögen.
Das Ruhehaus, in dessen Krypta der Komponist und seine Frau Giuseppina Strepponi begraben sind, wurde 1902, ein Jahr nach Verdis Tod, eröffnet und finanzierte sich von Tantiemen, die ausschliesslich dieser Institution zufielen.
Inzwischen sind die Rechte auf Verdis Werke längst verfallen, und das Haus zehrt vom vergangenen Glanz, so wie seine Bewohner sich von der Erinnerung nähren.





Sara Scuderi zum Beispiel, auch im Film allen voran, war in den dreissiger Jahren eine gefeierte Interpretin der «Tosca». Heute agiert eine achtzigjährige Sopranistin vor der Kamera, pathetisch und allürenhaft, ein Strickcape um die Schultern, einen Stock an der Hand, schleppender Gang - doch sie trägt die Wolle wie Zobel, den Stock wie ein Szepter, und ihr Schritt scheint nicht durch das Alter, sondern durch die Würde ihres Ansehens im Haus des Ausruhens verlangsamt. Wahrscheinlich ist ihr in der Mailänder Scala rauschend applaudiert worden. Wahrscheinlich lagen Blumenbouquets in ihrer Garderobe. In den Gängen der Casa di riposo spielt sie noch einmal Tosca für die Kamera. Scarpia bricht erneut unter ihrem tödlichen Kuss zusammen. Für unsere Realität ist der Bariton ein alter Mann. In unseren Augen fällt er sterbend in eine Telefonzelle. In der Imagination der Spieler bricht der Mann, vor dem ganz Rom zitterte, in den Gemächern seines Palastes zusammen.

Giovanni E. Puligheddu ist so alt wie unser Jahrhundert. Über dreihundert Werke für Einzelinstrumente, Kammerensembles und Orchester hat er komponiert. Er führt die Kamera den Wänden seines Zimmers entlang. Sie sind behangen mit Diplomen, Auszeichnungen und Zeitungsartikeln - Dokumente vergangener Bedeutung. Nachdem das lebende Original an Bedeutung verloren hat, wird das Abbild wertvoll.

Ein alter Rigoletto blättert - nur scheinbar für uns - in seinen Alben. Wieder Sara Scuderi, die ihr Puccini-Porträt mit persönlicher Widmung präsentiert. Diese Bilder sind die letzten objektiven Zeugen des Ruhms, der nur noch in diesen Menschen lebt und mit ihnen sterben wird.

»Ich verstehe mich selbst immer mehr als Grenzgänger auf der schwankenden Linie zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Realität und Imagination. Seit ich mich erinnern kann, habe ich auf diesem schmalen Grenzpfade Sachen hinüber und herüber geschmuggelt», schreibt Daniel Schmid über sich und zu seinem Film.

Der Regisseur hat schon immer mit Vorliebe das Artifizielle inszeniert. Künstlichkeit als Tor zwischen den zwei Welten. Eine kleine Szene aus HECATE, seinem letzten Film vor IL BACIO DI TOSCA, mag dies illustrieren: Ein Empfang in einem nordafrikanischen Palazzo. Lauren Hutton, von einer duftigen Abendrobe umspielt, lehnt sich gegen die Balustrade und schaut in die Nacht. Bernard Giraudeau kommt auf sie zu. Ihr Blick wendet sich ihm zum ersten Mal zu. In diesem Moment weht ein Wind in ihr Haar.

Welcher Schweizer Regisseur sonst besässe die herrliche Schamlosigkeit zu diesem kleinen, kitschigen und melodramatischen Windstoss?

Daniel Schmid lässt Bilder entstehen, die ganz offensichtlich nicht sind, versucht nicht (wie alle?) Realismus vorzutäuschen, sondern lockt den Zuschauer in willkürliche ästhetische Realitäten, die schillern wie Seifenblasen und genauso ungreifbar sind, weil sie bei jeder Berührung mit gewohnter Realität zerplatzen. Diese Bilder sind nur real durch das Einverständnis des Betrachters.

Und nun macht er einen Film mit alten Menschen, die ihre Realität auch nur noch mit Bildern bezeugen, mit alten Fotos oder mit der Inszenierung der eigenen Person.

Eitel, geschickt und willkürlich gestalten sie das Bild von sich, das sie der Kamera präsentieren wollen: es soll immer Ruhm, Pathos und Schönheit zeigen. In seinen Spielfilmen filtert Schmid eine Fiktion aus dem Leben. IL BACIO DI TOSCA mag, rein handwerklich gesehen, ein Dokumentarfilm sein. Doch die Personen tun das, was der Regisseur normalerweise tut: sie filtern ihre Fiktion aus dem eigenen Leben, machen sich zu Rollenträgern eines Spielfilms.

Das Thema. Die Darsteller vollziehen, was Schmid sonst macht: sie schaffen Künstlichkeit als Biotop für Kunst (= ihr Leben, ihre Person). Die Figuren machen sich selbständig und der Filmemacher wird auf seinem liebsten Gebiet arbeitslos.

So lässt Schmid die Kamera auf ihnen ruhen und wechselt zum ersten Mal die Position: sich zurücknehmend gibt er den Personen Raum, ihre Imagination zu entfalten. So lange, bis ganz leise unter ihrer Heiterkeit der Schmerz und die Einsamkeit hervorbrechen.

Und würde er das nicht so liebevoll, so bescheiden tun, wäre es erneut der Seelenvoyeurismus des sozialengagierten Dokumentarfilms.

Aber Daniel Schmid kennt die Spielregeln und weiss um die Würde der Illusion. Wenn er im Begleittext zum Film schreibt: «Ich verstehe mich nicht als Künstler, sondern als Handwerker», dann mutet das an wie die Koketterie einer der Operndiven in seinem Film.

Daniel Schmid hat Menschen gefunden, die im Einverständnis leben mit seiner Art - zwischen Wirklichkeit und Traum. Vielleicht macht das den Film schön. Oder das Wissen um die Einsamkeit der Imagination. «Nur der Schönheit weiht' ich mein Leben», singt die Tosca vor ihrem Kuss.

Rudolf Jula

Improvisation über Film und Musik
Von Jochen Brunow

Echo des verlorenen Sinns

... : Kino und Musik. Um nur über eine Sache zu sprechen.
Dabei wären viele Themen möglich. Echo des verlorenen Sinns? Auf jeden Fall geht es um etwas, das zwischen den Dingen ist.

»Never make your move too soon.» Das ist mehr als ein Titel, mehr als eine Zeile im Refrain eines Songs. Es ist Programm. Die Geschichte von der Frau, die einfach abgehauen ist, geht über in die direkte Anrede des Publikums. Auf der LP *»Borderline»* spielt Ry Cooder dieses Stück von Will Jennings in einem seltsam hüpfenden, verschobenen Rhythmus. Durch den Körper geht eine Verzögerung, ein Ziehen, das den Rhythmus überhaupt erst bewusst macht. «This band won't make its move too soon!» Das ist es, was sich dabei ohne Worte mitteilt. Zwischen den Strophen, in den Instrumentalpassagen, erzählt Ry Cooder, worum es wirklich geht; sie werden zu den sprechenden Teilen des Stücks. Sein Gitarrenspiel, sein Gleiten zwischen den Tönen, die leichte Verschiebung, sie lassen einen Körper entstehen: gedrückt, gepresst, aber voller Energie vorwärts drängend. Man spürt die Verletzung, die Wunde, aber auch die Kraft, die aus ihr entsteht. Der Körper zieht sich zusammen, um zu zeigen, wie er aus sich herausgehen kann. Und er streckt sich, zeigt stolz seine Muskeln. Ry Cooder erzählt, aber nicht mehr die Geschichte eines alten Songs, die jemand anderer schrieb, sondern seine eigene. «I am just a man who loves to play the blues / take my guitar everywhere» - und «never made my move too soon».
Rockmusik, das kann eine Erzählweise sein, wir können durch sie Geschichten erfahren, die anders nicht erzählbar, nicht mitteilbar sind. Neben seinen möglichen anderen Eigenschaften ist der Rock eine Form, spezifische Erfahrungen zu verarbeiten. So wie auch der Blues und der Jazz authentische Erzählweisen sind. Die Authentizität entscheidet sich daran, ob die Musik eine gelungene Übersetzung wirklicher Erfahrungen ist.
Auch das Kino als Form ist eine Erzählweise mit ganz spezifischen Geschichten. Unabhängig von der filmischen Narration. Unabhängig vom Plot und den historisch sich wandelnden Verfahren, ihn zu inszenieren. Ob ein Film Kino ist, entscheidet sich genauso einfach wie in der Musik. Charlie Parker sagt: «Musik ist, was du selber erfahren hast, was du selbst denkst und was nur du weisst. Wenn du es nicht lebst, kommt es nicht aus deinem Horn.» Und nicht auf die Leinwand. Authentizität. Es geht um Authentizität - und das ist in diesem Fall etwas anderes als die Kategorie gleichen Namens, die Alexander Kluge in seiner «Bestandesaufnahme» entwickelt.
Um das Kino als Erzählweise zu erfahren, reicht es heute meist nicht mehr aus, in eine der modernen Abspielstätten für Filme zu gehen. Horrorfilme, deren Bilder schon lange nicht mehr jene Bedrohung auslösen, die die Filme mit Hilfe der Musik zu behaupten versuchen. Abenteuerfilme, in denen die visuelle Argumentation versagt und durch Effekte, die das Trommelfell attackieren, ersetzt ist. Musikfilme, in denen sich das musikalische Material nur noch als Werbung zu dem filmischen verhält. Und umgekehrt. Die meisten Filme haben gar nicht mehr das Ziel zu erzählen, sie wollen nur noch überwältigen, unterwerfen.
Ein Film wie NORMALSATZ von Heinz Emigholz dagegen erzählt, obwohl er sich ganz bewusst von den sonst im Film üblichen Formen der Narration abwendet. Emigholz begibt sich mit seiner Kamera mitten in den Raum, lässt die Abbildungsfläche sich in den Raum neigen. Es entstehen völlig neuartige Bilder, Bilder mit einer gesteigerten Räumlichkeit, die sich nicht mehr in Form von Schuss/Gegenschuss oder andern Konventionen des Erzählkinos verbinden lassen. Jeder Schnitt wird deutlich spürbar, als eine Veränderung in Raum und Zeit. Die Illusion der filmischen Narration, etwas geschehe zur gleichen Zeit im gleichen Raum, wird aufgebrochen. Jede neue Einstellung, nur organisiert von der Anstrengung ihrer Aufnahme. Und doch - oder gerade deshalb - spricht der Film auf sehr intensive Weise von den Erfahrungen, der Lebensweise, den Ansichten seines Au-

tors. Er erzählt eine andere Geschichte. Daran festzuhalten, im Film oder in der Musik erzählen zu wollen, das ist bei der herrschenden Ausgangslage nicht nur altmodisch, sondern auch eine Haltung des Widerstands, ein (bereits von seiner Vergeblichkeit gezeichneter) Versuch, standzuhalten. Das *Wie* des Erzählens steht in diesem Fall nicht im Mittelpunkt der Debatte, denn dies ist nicht nur eine Frage der Ästhetik, sondern auch eine Frage des Zusammenhangs. *Widerstand* deshalb, weil es keinen offiziellen Bedarf gibt. Weil «der moderne Staat nicht länger die Idee des Gemeinwesens verkörpert und zusehends seine überkommene Rechtfertigungen abstösst, um mit dem offenbar unendlichen Potential des Kapitalismus Daten, Rüstungen und Güter zu erzeugen und zu vernichten, zu verschmelzen. Insofern ist er auch auf den Legitimationskredit der grossen Erzählungen nicht länger angewiesen und kann sich ihrer entschlagen; was an residualer Identität erfordert wird, wird durch den bald zynischen, bald obszönen Diskurs des Systems erbracht, ersetzt durch die Zirkulation von Gütern, Diensten, Botschaften, monetarisierten Zeichen, die in immer schnelleren Rhythmen gegeneinander getauscht werden.» (C. C. Härle)
Musik und Kino. Kino und Musik. Nur *ein* Beispiel.

SZENE 1

Kinofilme sind die letzte Form von mündlicher Überlieferung (Helmut Färber)

Columbus Circle. Eine Strassenkreuzung. Aus allen vier Himmelsrichtungen stossen Strassen auf den runden Platz. Autos, Taxis und Busse schieben sich zusammen. Der Lärm, den sie verbreiten, verschmilzt zum reinen Klang der Fortbewegung, der von den Ampeln synthetisiert wird, die den Strom der Verkehrspartikel in einem besonderen Rhythmus an- und abschwellen lassen.
In der Mitte eine Insel. Blumen, Steine und ein Denkmal. Auf der Verkehrsinsel unter dem Standbild des Entdeckers, umzingelt von einer endlosen Schlange aus Bussen und Taxis, aus Limousinen und vereinzelten Pferdekutschen aus dem Centralpark, spielt eine Gruppe schwarzer Musiker. Eingeschlossen vom Rauschen des Verkehrs vermag ihre Musik nicht über die Strasse herüber zu dringen. Es muss Töne geben, vielleicht sogar eine Melodie, aber sie werden aufgesogen von der Flut des sie umbrandenden Stroms. Während sich die Fahrzeuge um sie herum in vier Spuren stauen, sind die Musiker in ihr Spiel versunken, was man merkt an den Bewegungen ihrer Körper. Sie benutzen traditionelle afrikanische Instrumente, und es ist ihnen offensichtlich überhaupt nicht wichtig, ob ihnen jemand zuhört. Aber es muss einen Grund geben, warum sie gerade an diesem Ort spielen. Es ist, als zelebrierten sie dort unter dem steinernen Standbild des Cristopher Columbus einen unbekannten Ritus, als praktizierten sie einen geheimen Zauber und setzten durch ihr Handeln die unerbittliche Logik der Dinge ausser Kraft.
Eine kurze Lücke in der Zirkulation der Fahrzeuge ermöglicht es, dass ein Geräusch nach aussen dringt. Aber kein Ton erreicht die Welt. Und das Rauschen des Verkehrs schwillt wieder an.

Als vor einigen Jahren sich für kurze Zeit die Seminare, Artikel und sogar Buchveröffentlichungen über das Thema Film und Musik häuften, da war der Stummfilm und seine musikalische Begleitung historischer und theoretischer Ausgangspunkt dieser Untersuchungen. Entsprechend einem alten Urteil von Adorno wurde Musik im Film als «Gebrauchsmusik» be-/verurteilt. Ihre möglichen Funktionen in Bezug auf das Filmbild wurden als paraphrasierend, polarisierend und kontrapunktierend kategorisiert. Man arbeitete die Texte von Kracauer, Lisse und Eisenstein zum Thema auf und untersuchte die Techniken der Studioproduktionen. «Moodtechnik»: verdeutlicht die psychischen Befindlichkeiten der Figuren. «Mickeymousing»: betont und unterstreicht die äusseren Bewegungen der Personen und des Bildes. Während diese Technik also das Bild nur paraphrasiert, polarisiert die andere einen neutralen oder ambivalenten Bildinhalt in eine eindeutige Ausdrucksrichtung. Aber niemand fragte nach dem Atem der Steine. Oder der Melodie der Orte. Niemand interessierte sich für: Die Musik der Dinge.
Der Atem der Steine. Ein Film über das Leben in einer Stadt: die Cafés, der Centralpark, die Bars, die Musikkeller, der Skulpturengarten des Museum of Modern Art. Ben Carruthers bewegt sich durch diese urbane Landschaft, staksig, scheu und neugierig, unsicher und fordernd zugleich. Das Herumlungern, die Suche nach einem Job, nach Frauenbekanntschaften. Und immer wieder - wie ein Chorus: die Strasse. Das Pflaster der leeren Gehwege, die Lichter der grossen Avenues, das Dunkel der Seitenstrassen und Hinterhöfe, die Verheissung des Neons. SHADOWS, der erste Film von John Cassavetes, ist Jazz. Nicht, weil die Protagonisten der improvisierten Handlung schwarze Musiker sind. Nicht weil Charly Mingus die Musik zu diesem Film machte. SHADOWS ist Jazz, wie der Beat mehr ist als nur Rhythmus. Wie Stimme und Rauheit nicht nur dem Sänger eigen sind, sondern auch dem Instrumentalisten und seinem Gerät.
Die Melodie der Orte. Ein Film über den Westen: die sanften Grashügel der Missouribreaks, Reiter mit langen Mänteln und steifen Hüten, Überfälle auf Banken und Züge, Flucht und Verfolgung - und dann die Feiern im Saloon. THE LONG RIDERS von Walter Hill ist ein Film ohne Totalen, der trotzdem ein Western ist. Wenn David Carradine wegen einer Frau nach Texas reitet: keine Landschaftsaufnahme, die die Ortsveränderung signalisiert, nur die Musik im Saloon ist lauter und wilder. Und dann dieser alte Mann, der ganz allein in der Kirche immer wieder a cappella singt: «There are no more stormy clouds arising.» In seiner Stimme nicht nur Trauer und Schmerz, sondern in seinem Gesang entfaltet sich auch der ethnische Hintergrund der James-Familie. Und draussen vor der Kirche ist das Gras der Wiese so grün wie in Irland und rot die für das frische Grab ausgehobene Erde. Die gezogenen Töne der bottelneck guitar, ihr Gleiten zwischen den Tönen, aggressiv und wehmütig zugleich, nimmt den Trauernden das Weinen ab.
Country- und Western-Musik mit ihren Ursprüngen in der angelsächsischen Musikkultur Irlands, Schottlands und Englands, die einzige *weisse* Volksmusik Amerikas. Die Legende über den amerikanischen Westen, sie ist auch in dieser Musik.
In THE LONG RIDERS tritt Ry Cooders Umgang mit dem traditionellen musikalischen Material an die Stelle der visuellen Totalen, schafft einen Raum. Die Musik bezieht sich nicht auf die Weite eines konkreten Raumes einer realen Landschaft, sondern bereits auf die Landschaft der Legende, die Weite des Mythos. Wenn THE LONG RIDERS also trotz fehlender Totalen ein Western ist, dann aufgrund der Musik von Ry Cooder.

Der Atem der Steine. Die Melodie der Orte. Oder: Der Rhythmus der Stadt. Und: Der Klang der Weite. Die Beziehung zwischen Film und Musik ist komplex, manches fällt der herkömmlichen Wissenschaft durch das Kategorienraster. Für viele, die Filme gemacht haben, war dieses besondere Verwandtschaftsverhältnis zwischen Film und Musik selbstverständlich. So selbstverständlich, dass sie sich nur wenig dazu geäussert haben. Und auch für die Autorentheorie wurde dieser Zusammenhang nie zum Gegenstand, sie hat ihn eher verschüttet, verdeckt.
Das Kino: ein Erlebnisraum wie Musik. Die Musik: eine Erzählweise wie auch

BROADWAY
NEW YORK

das Kino. Es geht um Authentizität. Musik und Kino: populäre Kultur, die aus der Nähe zum Lebensgefühl der Hörer/Zuschauer lebt; die mit den ihr jeweils eigenen Mitteln zum Ausdruck verhilft, was im Strom des Alltags da ist, aber unartikuliert bleibt: Der Atem der Steine. Die Melodie der Orte.

SZENE 2

Das Kino ist die Schrift der Wirklichkeit (P.P. Pasolini)

Central Park. Eine Wiese. Bunte Drachen steigen auf, von ihren Besitzern an zwei Schnüren gehalten, so dass man sie lenken kann. Rot und gelb und grün kurven sie rasant durch das Blau des Himmels, beschreiben eine liegende Acht oder schlagen einen Haken. Der Wind, in dem sie ihren luftigen Tanz vollführen, trägt die Töne einer Gruppe von Trommlern über den Rasen. Schwarze, Juden, Portorikaner, der weisse Student aus dem mittleren Westen und der illegal eingewanderte Chikano: die unterschiedlichsten Menschen haben sich in einer Ecke zusammengefunden, um gemeinsam Musik zu machen.

Einige trommeln auf grossen Bongos, andere auf Marmeladeneimern. Einige schütteln Tamburine, andere mit Steinen gefüllte Konservenbüchsen. Ist einer der Spieler erschöpft, so wird er von einem der um die Gruppe herum im Gras lagernden Zuhörer abgelöst. Der Rhythmus schwillt an und wieder ab, aber er kommt nie zum Stillstand. Wie ein Gespinst breitet er sich aus, verdichtet sich unter dem anfeuernden Rufen einiger Zuhörer zu komplexen Klangbildern und breitet sich dann wieder flächig aus, wie Wellen am Ufer, die am Ende ihrer Bewegung im Sande versickern. Schwebend ist der Rhythmus und organisch. Es gibt keinen Anfang und kein Ende, seine Grenzen sind fliessend wie auch die von Musikmachen und Musikhören. Nicht aus dem Streben auf einen Höhepunkt, sondern aus dem Reiz der ewigen Wiederkehr kommt die Spannung dieser Musik.

Das Auf und Nieder der Hände auf den gespannten Fellen, das Stampfen der Füsse, das Zucken der Körper, der Schweiss auf den Gesichtern. Etwas dehnt sich aus und zieht sich zusammen. Der Herzschlag. Der Atem. Eine Musik ohne Botschaft, ohne Nachricht, viel älter als alle anderen Zeichen in der Welt.

Film und Musik unterscheiden sich von allen anderen Kunstarten darin, dass sie nur im Ablauf der Zeit existieren, in der Dauer. Ein Bild ist noch kein Film, erst die Aufeinanderfolge der Bilder setzt die Möglichkeit der Bewegung frei. Zwischen den Bildern entsteht die Bewegung. Nicht ein Ton ist schon Musik, sondern Rhythmus, Melodie entstehen als Beziehung zwischen den Tönen. Wie Film als rhythmisiertes Licht beschrieben wurde, so kann man Musik als rhythmisierte Luft verstehen. Der Film integriert viele andere Kunstarten, aber die Gemeinsamkeit, nur in der Zeit zu existieren, begründet zwischen Film und Musik ein anderes Verhältnis, als es zwischen Film und Architektur oder Film und Malerei besteht. Und diese Verwandtschaft ist von mehr als nur theoretischer Bedeutung.

Weitgehend losgelöst von Inhalten und vom Zwang zu erzählen belegen Experimentalfilme auf der Ebene der reinen Wahrnehmung die grosse Wechselwirkung zwischen Ton und Bild.

Eine Studie über den Rhythmus. YÜM YÜM: In einer starren Einstellung eine junge Frau auf einer Schaukel. Ihre nackten Beine sind bemalt, und sie bewegt sich vor einem Teppich mit bunten, grossflächigen Motiven hin und her. Werner Nekes hat den Film nach rein mathematischen Vorgaben geschnitten. Alle vier Felder erfolgt ein Schnitt. Das Vor und Zurück der Schaukelbewegung wird in Partikel zerlegt und unter anderen, metrischen Gesichtspunkten wieder zusammengesetzt. In einem seltsamen Tanz verbinden sich die Bewegungen der Frau auf der Schaukel mit den Bewegungen, die durch die Sprünge (Schnitte) im Material herrühren.

Den Bildern ist sehr laut ein rhythmisches Schlagen oder Trommeln unterlegt. Mehrmals wechselt auf der akustischen Ebene der Rhythmus, und automatisch sieht man auch eine andere Bewegungsfolge auf der Leinwand, obwohl doch objektiv der Takt auf der visuellen Ebene den ganzen Film über gleichbleibend vier Felder ist. Der Ton verändert die visuelle Wahrnehmung, sein Rhythmus dominiert das bildliche Erleben.

Es ist auffällig, dass Nekes in anderen Filmen wie HYNNINGEN oder GEFLECHT, in denen er Doppel- oder Mehrfachbelichtungen verwendet, den Bildern stets keinen Rhythmus unterlegt. Hier verwendet er einen Dauerton, der nur in Lautstärke und Tonhöhe variiert. Wie Kautschuk zieht dieser angehaltene Ton die verschiedenen Bildebenen zu einem einzigen Raumerlebnis zusammen. Was sich ohne diesen Ton als Überlagerung verschiedenster Zeit- und Raumebenen dargestellt hätte, wird durch die akustische Untermalung verschmolzen.

Während die Versuche von Nekes das Augenmerk auf die Trägheit der Wahrnehmung lenken, hat Godard es dagegen verstanden, seine Bild/Tonexperimente stets in die Handlung von Spielfilmen einzubetten. Sie gehen ein in die Geschichte und in das Erzählen der Geschichte. In SAUVE QUI PEUT (LA VIE) gibt es diese seltsam sphärische Musik, die über dem ganzen Film schwebt. Wir Zuschauer hören sie, wenn Nathalie Baye sie hört, aber die sie im Film umgebenden Figuren si nicht hören und auf ihre Frage nach der Musik nur fragend und leicht zweifelnd schauen. Ein anderes Mal, an der Theke einer Bar, horcht eine schöne Dame immer wieder nach oben, doch ebenso wie die anderen Gäste in der Bar hören wir die Musik nicht, die an ihr Ohr dringt. Und weitere Permutationen. Ein Klang, dessen ständige Präsenz sich manifestiert im Wechsel seiner Anwesenheit und Abwesenheit für den Zuschauer/Zuhörer. Ein Film, der die Frage stellt nach dem Raum, dem die Musik angehört.

In PASSION hat Godard die Musik konventioneller eingesetzt. Ungebrochen verleiht die Musik Beethovens in diesem Film einzelnen Szenen und Bildern Pathos, ein Pathos, das manchmal dem banalen Geschehen auf der Leinwand unangemessen erscheint und in Ironie umkippt. Gezielt karikiert Godard in PASSION dagegen eine Konvention des modernen Spielfilms. Es ist mittlerweile ein Standard der Schnittechnik, den Ton überlappen zu lassen, auch wenn der Schnitt zeitlich und räumlich einen Sprung bedeutet. Man «hört» die Überlappung nicht, sie trägt vielmehr dazu bei, dass man den Bildschnitt weniger «sieht». Godard verwendet dieses Verfahren auch, nur dass er den Ton nicht sanft ausblendet, sondern überstehen lässt und dann einfach abschneidet. So betont er nicht nur die Tonmontage, sondern lenkt auch den Blick ausdrücklich auf den Bildschnitt, weil beide so offensichtlich auseinanderklaffen. Ein Mittel, um etwas unsichtbar zu machen, wird so umfunktioniert, dass es plötzlich betont, was es vertuschen sollte.

Godard war der erste, der von Bildern *und* Tönen sprach. Und im Vorspann von SAUVE QUI PEUT (LA VIE) heisst es: «Ein Film komponiert von Jean-Luc Godard». Aber Godards Methode ist vor allem eine der Dekomposition, des Auseinandersetzens. Seine Filme sind eine intensive Suche nach dem Kino, und so verbinden sich in ihnen nicht Musik und Bilder, sondern sie wirken sichtbar aufeinander ein. In den Montagen und Collagen von Alexander Kluge, in denen Dokumente und Fiktion, Standbilder und Filmbilder aufeinan-

Your Next Stop
Could Easily Be Flori
On Pan Am
WAGNER ADV.
REAL ROCK
WAPP
FM 103.5
THE APPLE

DON'T
WALK
THE LORD
JESUS CHRIST
DIED TO SAVE
SINNERS-
HE DIED
TO SAVE

dertreffen, ist der Raum des Films eine Assoziation, eine Idee. In ihnen wirkt die Musik daher stets wie ein Zitat, verweist auf etwas ausserhalb des Films Liegendes.

SZENE 3

Dauerhaft ist nur, was in den Rhythmen ist (Robert Bresson)

Union Square. Eine Subway Station. Der buntbemalte Wagen schiesst ins Dunkel. Der urtümliche Lärm, der dabei entsteht, verbürgt die Teilnahme an der grossen Zirkulation, die die Stadt ist. Eingehüllt vom gleichbleibenden Tosen der Wagen bewegen sich die Fahrgäste ohne eigene Anstrengung im dunklen Tunnel, unterqueren Strassen, ganze Bezirke der Stadt New York. Ohne ihr Zutun setzen sie über unsichtbare Grenzen.
In der Ecke des Wagons ein Neger, der tänzelnd hin- und herspringt. Dabei trommelt er mit den Fingern flüchtig auf allen Gegenständen in seiner Reichweite, kickt kurz mit dem Fuss gegen die Haltestange, die Wagentür, die Lüftungsklappe. Knapp und genau sind seine Bewegungen. Und kontrolliert. Die Hände fliegen wild über die Graffiti an den Wagenwänden, die seine Altersgenossen dort eintätowiert haben. Alle Bewegungen integriert zu einem unablässigen Tanz mit den Dingen. Eine Musik hört man nicht, ausser dem Klappern und Rattern der Wagons auf den ausgeleierten Geleisen. Alle Glieder und Fasern des Tänzers sind aufs äusserste angespannt, die motorischen Zuckungen scheinen wie unbewusste Entladungen, mit denen er die Energien seines Körpers auf die ihn umgebenden Gegenstände gleichmässig verteilt.
Die trommelnden Finger, die kickenden Füsse, die fliegenden Arme, sie funktionieren wie Blitzableiter und laden den Raum auf mit der Präsenz dieses jungen Schwarzen, dessen Gesicht völlig frei ist von Spannungen. Weder Nervosität und Hektik noch Angst und Aggressivität entstellen seine schönen Züge.

Musik der stummen Bilder. Und Musik und stumme Bilder. Warum die ersten bewegten Bilder auf der Leinwand die Zuschauer geängstigt haben? Diese Frage ist einer der immer wiederkehrenden Ausgangspunkte für die verschiedensten theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Film. Also lieber anders herum. Würde man nämlich fragen, warum gerade die Musik ihnen diese Angst nehmen konnte, so käme man eher auf: den Raum. Und auf seine Veränderung, seine zunehmende Gestaltung durch den Menschen. Klangraum und Bildraum. Auch hier berühren sich (technisch reproduzierte) Musik und Film auf seltsam innige Weise: Beide produzieren mit den ihnen eigenen Mitteln einen virtuellen, einen künstlichen Raum.
Der Raum. Das ist erst einmal etwas, in dem man sich bewegen kann. Unser Gefühl für einen Raum entsteht immer aus der akustischen und der visuellen Wahrnehmung. Und aus der Bewegung (oder der Erfahrung von Bewegung) im Raum, die diese Wahrnehmung unterschiedlich verändert. Das Visuelle und das Akustische, die sich gegenseitig ergänzen. Aber sich auch relativieren. Die aber auf jeden Fall für das Raumerlebnis zusammengehören. Klangraum und Bildraum.
So wie die Zuschauer vor den ersten bewegten Bildern erschraken, so verblüfft waren sie, als sie zum ersten Mal eine Musik vom Grammophon hörten, ohne dass sie das Orchester sehen konnten. Etwas in der unmittelbaren Wahrnehmung Verbundenes wurde separiert. Eine weitere Komponente in der künstlichen Auffaltung der Dimensionen des Raums, die mit der Erfindung der Fotografie begann. Heute schaut niemand mehr irritiert und sucht nach einem Lautsprecher, wenn ihn im Supermarkt, in der Ladenpassage, an der Tankstelle, in der Hotelhalle, im Taxi, ja überall Musik berieselt. Eingehüllt in Musik schlafen wir ein, und eingehüllt in Musik wachen wir morgens wieder auf. Die Töne strukturieren die Wahrnehmung des Raums. Vielleicht wissen wir es noch nicht, aber haben wir unsere Wirklichkeit - das, was wir den Raum des Realen nennen - nicht längst als eine Inszenierung akzeptiert? ECHTZEIT von Costard und Ebert: kein Science-Fiction-Film.
»Making Movies». So heisst eine Langspielplatte der Dire Straits. Auch ein Programm: Musik als Film. Das ist ein Spiel. Aber es ist keine zufällige, beliebige Vertauschung. Auf der Platte gibt es das Stück «rollergirl». Der Song erzählt davon, wie sich durch Musik und durch Musik und Bewegung der Raum der Stadt verändert. Sich verändert, indem seine Wahrnehmung gestaltet wird. Refrain: «she gets rock-'n'roll in a rock'n'roll station / and a rock'n'roll dream / she is making movies on location / she don't know what it means / but the musik make her wanna be the story / and the story was whatever was the song, what it was / rollergirl don't worry d.j. plays the movies all night long».

Echo des verlorenen Sinns. Etwas hat sich ereignet. Szenen aus der Inszenierung der Stadt New York. Aber es hätte auch Berlin sein können. München kaum. Frankfurt möglicherweise. Etwas hat sich ereignet. Ein Rhythmus? Eine Melodie? Alle reden von Krise. Aber Widerstand, das ist nicht unbedingt eine Frage des Kampfes. Eher von Angst. Aber auch von Authentizität. Denn von Angst reden viel zu viele. «Nicht darüber, dass versucht wird, sich den Bedrohungen, unter denen es mit der Kunst zu erzählen zu Ende geht, zu entziehen, sondern durch diese Drohungen hindurch, inmitten dieser Drohungen kann die Figur des Erzählers errettet werden. Mut nützt nichts. Und wenn ich sage, nur inmitten der Drohungen wird den Drohungen widerstanden, dann meine ich nicht, sich dem Kampf zu stellen - keinen Heroismus -, sondern ihn zu unterlaufen.» (R. Thiessen)
Echo des verlorenen Sinns. Etwas hat sich ereignet. Nur von einer Sache sollte gesprochen werden: Film und Musik. Aber geht das überhaupt: nur von einer Sache sprechen? Und dabei fehlt noch so vieles. Dass von FLASHDANCE, von STAYING ALIVE und von CARMEN nicht die Rede war, ist leicht als Absicht zu erkennen. Dass über die Musikfilme, die Les Blank über alte Bluesmusiker gemacht hat, nicht gesprochen wurde, hat andere Gründe. Dass aber Straub und Bach sowie Schönberg unerwähnt blieben, erscheint nur auf den ersten, falschen Blick hin selbstverständlich. Obwohl es um populäre Musik ging, wäre bei diesen Klassikern vielleicht der Grundstein für vieles zu finden gewesen.
Wie das Balladeske der Songs von Tom Waits die Erzählstrukturen von Coppolas ONE FROM THE HEART bestimmt. Davon hätte gesprochen werden müssen. Wie der Bassist und der Klarinettist in Rivettes MERRY GO ROUND nicht nur die Musik zum Film machen, sondern auch bei der Ausübung ihrer Arbeit im Studio zu sehen sind. Und was es bedeutet, dass sie ihren eigenen Raum mit in den Film bringen. Davon hätte die Rede sein müssen. Und von RENALDO AND CLARA natürlich, einem Film von Bob Dylan. Aber auch von Cyd Charisse, wie sie tanzt zur Jazzmusik der 50er Jahre in Nicholas Rays PARTYGIRL. Und unbedingt auch davon, wie Dean Martin und Rickie Nelson in RIO BRAVO singen, einfach nur singen.

Vorabdruck aus: Jahrbuch Film 84/85, Hanser Verlag

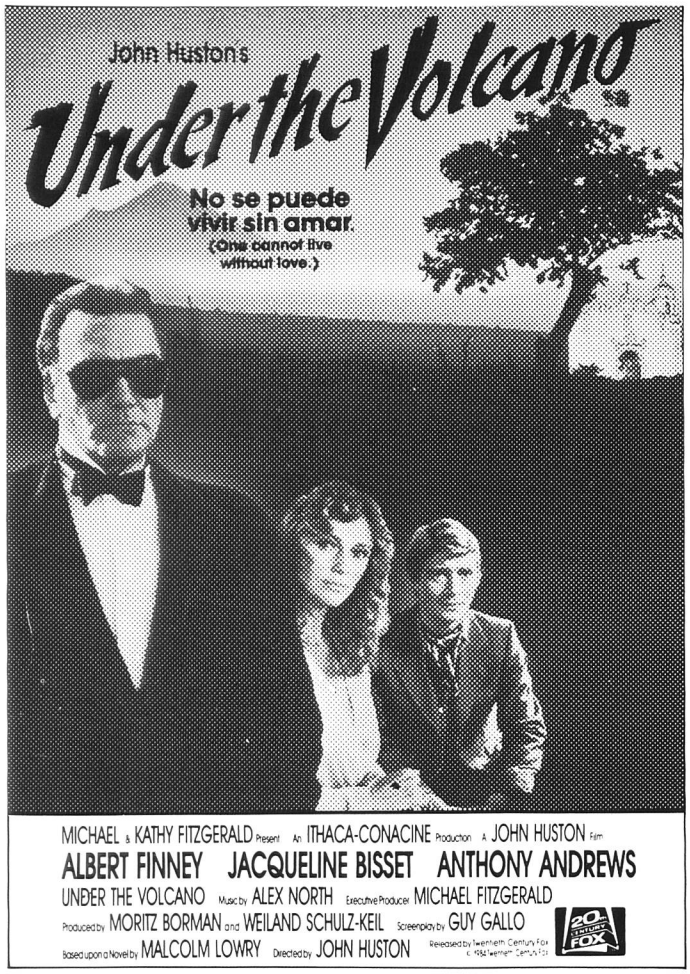
Skizzen aus: American Dreams © Maurice Kennel
mit freundlicher Genehmigung des U.Bär Verlags, Zürich

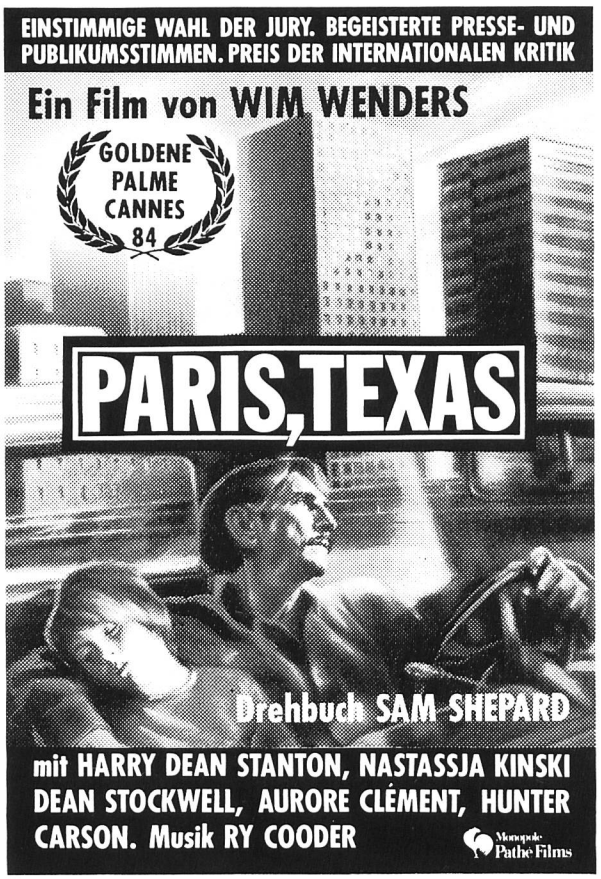
Hansjörg Schertenleib, Schriftsteller

Gerissene Leinwand

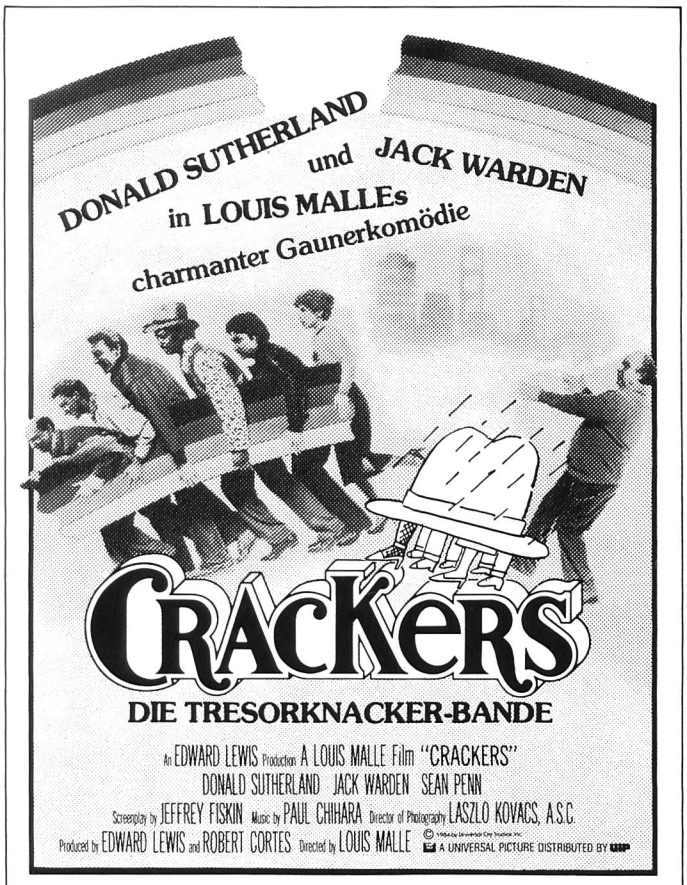
Schon 45 Minuten vor Beginn der Vorstellung drängen sich die Leute bis auf die Strasse - und das in Lenzburg, unter der Woche.
Ist das nun also die Macht der geschickt und engmaschig um den Erdball sich spannenden PR-Kampagne? Ist das nun also der Triumph der Medien, die das Publikum derart aufgeilen, dass es, magnetisch angezogen, in rauhen Massen in die Kinosäle strömen *muss*?
Wie gross ist der Wunsch des Menschen nach Unterhaltung? Wie gross ist der Wunsch des modernen Menschen nach modernen Märchen?
Der Saal jedenfalls ist berstend voll - und das habe ich schon lange nicht mehr erlebt, schon gar nicht in Lenzburg. Als man vor einigen Monaten Herzogs WOJZECK zeigte für zwei Tage, waren wir zu fünft. Und zwar inklusive Operateur, Kassafrau und Platzanweiser. Aha. Ich habe mich gelangweilt, tödlich gelangweilt, und es braucht Überwindung, dies zuzugeben...
Wie gross ist der Wunsch des Menschen nach ernsthafter, 'hoher' Kunst? Wie gross ist der Wunsch des modernen Menschen nach aufrichtigen, authentischen Geschichten, die man erst decodieren muss?
Schon bevor der Saal verdunkelt wird, schon bevor der Film beginnt, wird klar, dass diese Art Kino sofort und mit einem Schlag alles Kultische verliert. Die Aura bestimmt und macht nicht der Film, nein, die Aura, das Klima bestimmt das Publikum. Der Film vor dem Film: Das Balzverhalten von Pubertierenden in freier Wildbahn! Diese Leute wollen keine Filme, die sie irritieren oder gar aus dem Tritt, dem Konzept werfen könnten; gefragt sind keine Gegenbilder, gefragt ist keine neue oder andere Optik. Botschaft? Moral? Engagement? Diese als Renommierkähne im weiten Kulturozean schwimmenden Begriffe haben längst Leck geschlagen - nun drohen sie unterzugehen, sang- und klanglos. Verwundern allerdings sollte dies niemanden: Zu lange hat das Kino, hat der 'Problemfilm' jedes Identifikationsangebot unterschlagen - nun will man wieder Helden, unsterbliche Könner, die das durch Comic-Serien geschulte Auge befriedigen. Und schon schrumpft die Leinwand zum Sehschlitz, der den Blick freigibt in eine Welt voller Action, voller Abenteuer. Nicht Worte zählen, sondern Taten! Die Leinwand wird reduziert zur Schiessscharte, durch die man fasziniert und gebannt die wilden Kämpfe in einer wilden Märchenwelt beobachtet. Gebannt wie das Kaninchen vor der Schlange...
So macht man die Leinwand zur Projektionsfläche der eigenen Wünsche und Sehnsüchte. Die eigne Wirklichkeit ist aber auch gar langweilig und bedeutungslos, und so werden die Filmbilder zum Motor, der das innere Kaleidoskop schüttelt und umordnet. Solche Filme funktionieren natürlich nur, wenn man bereit ist, Unschuld oder Naivität zu simulieren. So tut man nichts anderes, als sich von Klischee zu Klischee transportieren zu lassen und sich an die Spielregeln zu halten...
In der Pause stehen wir mit harten Blicken und harten Herzen vor dem Kino unter dem in leichter Brise flatternden Stoffportrait von Indiana Jones. Wahrlich ein tauglicher Held, neben dem sich ein James Bond ausnimmt wie ein wehleidiges Bürschchen, das man schon durch bösesböses Anblicken umbringen kann - und ich gebe zu, ich habe mich unterhalten, habe geschwitzt wie selten vor Aufregung, habe mich in die Sessellehne gekrallt ohne zu atmen, und ich habe sogar Unschuld und Naivität simuliert, indem ich die elend schlechte und auch moralisierende Story vergass und mich eben einfach unterhalten liess...
Ist das Auge unverletzbar? Gebiert das Publikum die Filme, die es braucht? Gebiert es auch die Filme, die es verdient hat...
Doch, ich bin heute bereit, gut gemachte Unterhaltung, die Probleme und wichtige Themen populär zubereitet weiterleitet, festgefahrenen Kunstproduktionen vorzuziehen. Erzählen und also schreiben (oder filmen) bedeutet, sich zu erinnern. Aber immer häufiger hechten mir die modernen Zeiten ins Gedächtnis und verändern die Geschichten, die in meinen Startrampen darauf warten, in die Schreibmaschine gelenkt zu werden. Und so entstehen Texte, die sich einen Deut scheren um die verbreiteten Maximen deutschsprachiger Kultur: engagiert zu sein - politisch wie moralisch. So gebe ich mir Mühe, das ach so mühsam erlernte und erschriebene Wort 'Authentizität', dieses Begriffsmassiv, das mir lange genug vor der Sonne stand, Buchstabe um Buchstabe aus dem Kopf zu schlagen. Und so mache ich mich daran, mit nervösem Lidflattern und ironischem Kopfnicken die Schatzkammer der Trivial-, Krimi- und Unterhaltungsbranche zu plündern. Nur so nämlich glaube ich das Publikum der neuen, der MacDonalds-Generation erwischen zu können. Das Schlimmste wäre, das weite Feld der U-Kultur Märchenonkeln wie Spielberg zu überlassen. Dessen Produkte nämlich erzeugen einen Narzissmus, der als Riss jede Leinwand durchläuft. Ein Riss freilich, hinter dem höchstens die dritte Folge von Indiana Jones zu sehen ist...

THE END

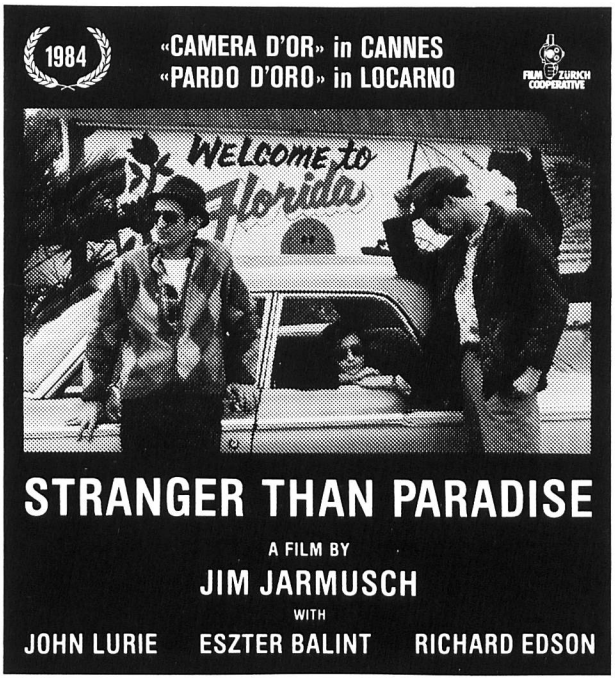




Jetzt in den Kinos



demnächst im Kino!



DEMNAECHST IN ZUERICH IM

MOVIE 1

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