

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

**Artikel:** Streets Of Fire von Walter Hill : es war einmal in Amerika  
**Autor:** Grob, Norbert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866555>

### **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:** 13.01.2026

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



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 Graffiti, die Autos am Strassenrand) sorgen für Unterschiede.

STREETS OF FIRE handelt von der Grossstadt. Vom Urbanen, das - nach Jean Baudrillard - «heute ein Viereck 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 unbesiegbare Warrior ist, sich aufmacht, sie zurückzuholen - zusammen mit McCoy, einer sinnesverwandten Frau. Es wird nicht viel geredet. Und nur die Körperkämpfe 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 Kintypen.

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: HIK-KEY 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 hat 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. McCoy's 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.; Kameraoperator: 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.