

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 140

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

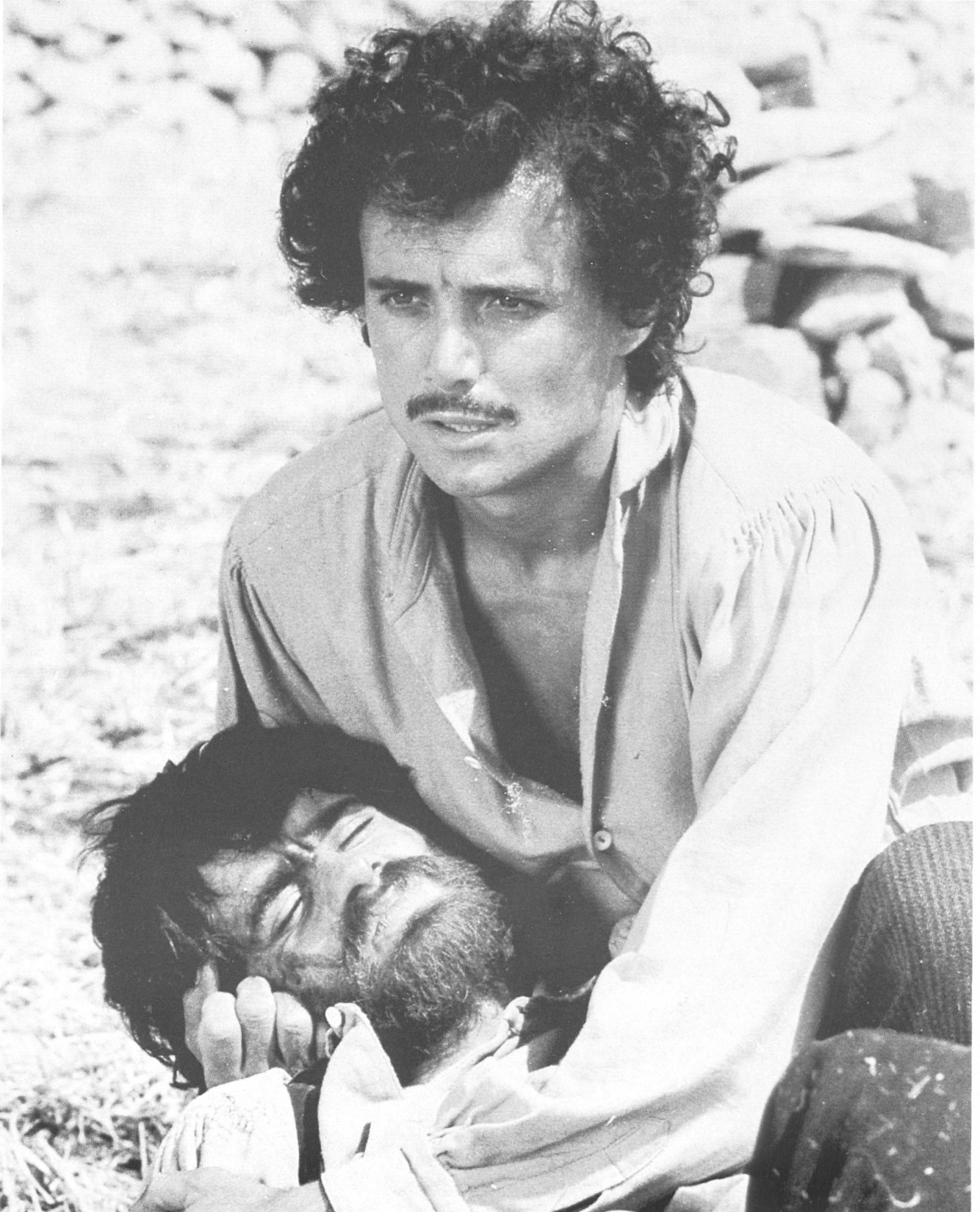
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 24.04.2026

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

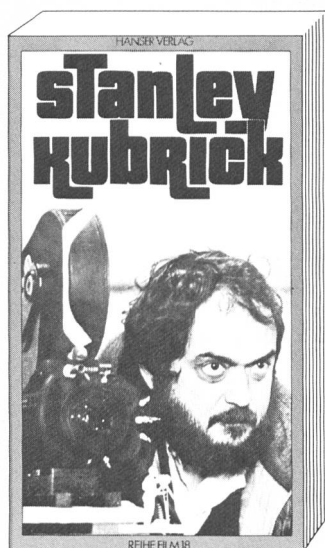
Heft Nummer 1 / 85

HANSER
HANSER
HANSER
HANSER
HANSER

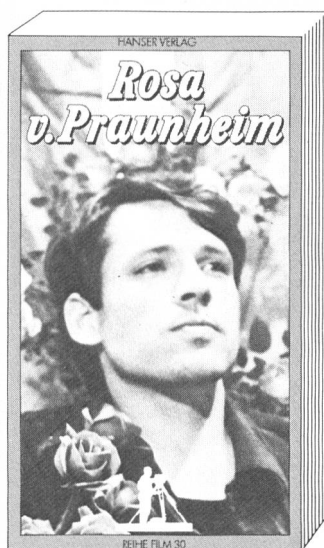
10 Jahre

REIHE FILM

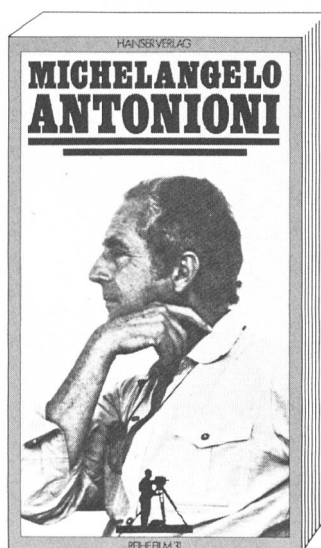
bei Hanser



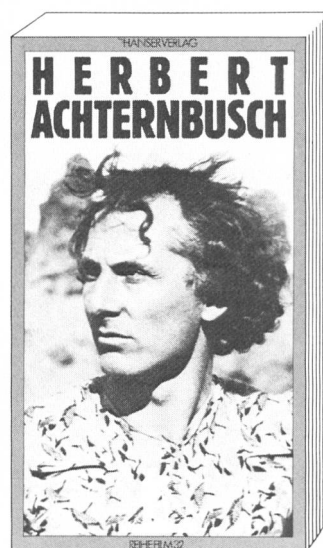
REIHE FILM 18
320 Seiten mit 137 Abb. DM 29,80



REIHE FILM 30
280 Seiten mit 144 Abb. DM 28,-



REIHE FILM 31
284 Seiten mit 75 Abb. DM 29,80



REIHE FILM 32
192 Seiten mit 47 Abb. DM 26,-

Als eine Bibliothek ›in progress‹ versteht sich die REIHE FILM, die das Werk von Regisseuren deutscher und internationaler Provenienz erarbeitet. In Essay, Interview und kommentierter Filmographie wird ein Filmemacher, ein bestimmtes Genre oder übergreifende Themen des internationalen Films dargestellt. »Mit der REIHE FILM setzen die beiden Herausgeber Peter W. Jansen und Wolfram Schütte editorische und publizistische Maßstäbe für die deutsche und internationale Filmliteratur, für die es keine Parallele gibt.« TIP-MAGAZIN

Hans Günther Pflaums JAHRBUCH FILM, das 1984 zum achten Mal erscheint, enthält eine kritische Trendanalyse des internationalen und deutschen Films. Ausführliche Porträts sind den Regisseuren Saura und Staudte gewidmet. Der Datenteil ergänzt die zahlreichen Beiträge zu Filmmusik, Filmarchitektur, den



252 Seiten mit 28 Abb. DM 34,-

Möglichkeiten von Video u. v. a. Dieses unentbehrliche Standardwerk für Cineasten und alle, die über Kino mitreden wollen, bildet »einen Lichtblick in unserem Kinoland, das von filmpublizistischen Anstrengungen nicht gerade gesegnet ist.« FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

Prospekte in Ihrer Buchhandlung
oder beim Carl Hanser Verlag,
Postfach 86 04 20, 8000 München 86

Willkommen!



*Gustav Fröhlich,
21. März 1985*

filmbulletin presents

Donnerstag 21. März 1985 um 20.30 Uhr (Einzige Vorstellung: Filmpodium-Kino / Studio 4, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich; zu den normalen Eintrittspreisen: Fr. 7.10, Ermässigte Fr. 6.10)

Gustav Fröhlich in **WAS FRAUEN TRÄUMEN** von Géza von Bolváry; Drehbuch: Billy Wilder; mit Peter Lorre, Nora Gregor und Kurt Horwitz in weiteren Rollen.

Gustav Fröhlich wird bei dieser Veranstaltung anwesend sein, Fragen beantworten, etwas aus seinem «Filmheldenleben» erzählen und mit uns seinen 83. Geburtstag feiern.

FILMPODIUM-KINO

1. - 31. März 1985

Retrospektive Georges Franju, die unter den bezeichnenden Titel «Das Kino des Phantastischen» gestellt wurde. Wer Georges Franju noch nicht kennt, sollte sich diese Gelegenheit, ihn zu entdecken, nicht entgehen lassen, obwohl der Zugang zum sehr eigenwilligen Franzosen nicht immer ganz leicht ist, bedient er sich doch einer Ästhetik, die Gewalt und Zärtlichkeit miteinander verbindet, geht es ihm doch «um die Denunzierung der Heuchelei sowie um den ständigen Ruf nach persönlicher Freiheit, nach Phantasie und Traum» (Freddy Buache).

Zu sehen sind neben seinen berühmten Kurzfilmen u.a. auch die Spielfilme: LES YEUX SANS VISAGE; JUDEX; LA FAUTE DE L'ABBE MOURET und NUIITS ROUGES. Georges Franju wird am 15. März um 20.30 Uhr bei der Vorführung anwesend sein.

Weitere Programmschwerpunkte im März sind: *Retrospektive Erwin Leiser* und *Neue sowjetische Filme*. Als *Film des Monats* wird BLESS THEIR LITTLE HEARTS von Billy Woodberry gespielt.

12. - 14. April:

Filmmarathon Allan Dwan unter anderem mit den Filmen: SUEZ (1983), SILVER LODE (1954), TENNESSEE'S PARTNER (1955) und MOST DANGEROUS MAN ALIVE (1961). Einführung in die Filme: *Fred Junck* von der Cinémathèque Municipale, Luxembourg. *Abonnenten von filmbulletin erhalten ein Detailprogramm zu gestellt.*

Ferner wird im April *A Tribute to Henry Hathaway* gezeigt werden und die **Retrospektive Douglas Sirk** beginnen.

ALPENPANORAMA

»Österreich, die Schweiz und Bayern, bekannt als die Alpenrepubliken, machen jetzt gemeinsame Filmsache. Das Filmfest München, die Österreichischen Filmtage in Wels und die Solothurner Filmtage in der Schweiz starten ab sofort das *Alpenpanorama*, ein gemeinsames Filmprogramm der beteiligten Länder.« Gezeigt werden soll das gemeinsame Programm jeweils im Rahmen der Veranstaltungen der beteiligten «Festivals».

BIEL

20.2. - 10.3. *Filmzyklus Frühjahr 85: Frauen, Lesben, Schwule*. Obwohl das Programm mit Filmen wie LIANNA, HUNGERJAHRE, DAS GANZE LEBEN oder STRANGER THAN PARADISE praktisch bereits zu Ende ist, kommen wir an dieser Stelle doch gerne darauf zurück, mit einem Zitat von der Pressekonferenz zu dieser Veranstaltung. Der Schuldirektor und Gemeinderat Raymond Glas hat da nämlich unter dem Titel «Städtische Kulturpolitik: Zum Beispiel öffentliche Förderung für den Filmzyklus Frauen, Lesben, Schwule» ausgeführt: «Es kann nicht Aufgabe der öffentlichen Kulturförderung sein, bereits etablierte, bestens eingeführte, kommerziell gesicherte Kultur zu unterstützen. Aktuelle Kultur von Belang, Themen, die betroffen machen und die Gesellschaft auf einen wunden Punkt aufmerksam machen, haben es schwerer. Deshalb ist gerade in solchen Fällen unterstützend zu helfen.»

REINACH AG

Aus dem ehemals als Familienbetrieb geführten Kino «Sommer» wurde neu das *Atelierkino am Bahnhof*. Initiant und Geschäftsführer ist Peter Jakob, der schon beim Liestaler «Sputnik» dabei war.

Im Vordergrund stehen soll «frisches, junges Kino» und «Filme, die es gerade in der Provinz schwer haben dürften». Auf dem Programm stehen aber auch Schwerpunkte - so im Frühjahr ein Reigen italienischer Filme und im Frühsommer ein grosses Scorsese-Festival.

BERN

Kino im Kunstmuseum: Schwerpunkt des Programms vom März / April bildet eine **Retrospektive Andrzej Wajda**, die selbstverständlich Filme wie ASCHE UND DIAMANT, ZWISCHEN FEUER UND ASCHE, ALLES ZU VERKAUFEN, DER MANN AUS MARMOR und DER MANN AUS EISEN umfasst, auch der 1983 mit der Goldenen Palme von Cannes ausgezeichnete DANTON wird zu sehen sein. Weitere Informationen und Programm bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern ☎ 031 / 22 09 44

Kellerkino: zeigt im April ER MORETTO von Simon Bischoff, im Mai HORROR VACUI von Rosa von Praunheim und GOSSLIWIL von Hans Stürm und Beatrice Leuthold.

Film am Montag zeigt im April im Kellerkino **Filmgeschichte 3. Teil** u.a. mit den Filmen: BERLIN, SYMPHONIE EINER GROSSSTADT von Walter Ruttmann, UNDERWORLD von Joseph von Sternberg und LA CHIENNE von Jean Renoir.

ZÜRICH

Schweizerische Jugendfilmtage 1985 finden vom 28. bis 31. Mai (jeweils 19.00 bis 22.00 Uhr) im Pestalozzianum statt. **Anmeldetermin für Filme: 9. April 1985**. Die Filme sollten eine Laufzeit von 25 min. nicht überschreiten. Für Filmformate gibt es keine Beschränkung. Alles ist erlaubt. Autoren bis zum 25. Altersjahr sind teilnahmeberechtigt.

Weitere Informationen: Schweizerische Jugendfilmtage, Hans Stocker, Klobachstr. 110, 8032 Zürich

AUSWAHLSCHAU

Dieses Jahr zeigen 28 Filmveranstalter aus allen Landesteilen eine jeweils individuell zusammengestellte Auswahl aus dem Angebot der Solothurner Filmtage 1985.

Veranstaltungs-Orte sind u.a. noch: Basel, Bellinzona, Burgdorf, Fribourg, Liestal, Luzern, Olten, Pontresina, Reinach, Schwyz, Stans, St.Gallen, Thun, Wetlikon und Zürich.

Genauere Informationen: Schweizerisches Filmzentrum, Münstergasse 18, 8001 Zürich ☎ 01 / 47 28 60

**FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich**

Redaktion:
Walt R. Vian

redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggie

Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyker, Wien

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:
Silvia Fröhlich und
Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, UIP, Rialto Film, Erwin C. Dietrich, Filmcooperative, Zürich; Solothurner Filmtage; Citel Film, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Deutsches Institut für Filmkunde, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint:
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400
übrige Länder Inlandpreis
zuzüglich Porto und Versand

Einzelnummer:
sFr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

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

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser / Regensburger
Str.33 D-1000 Berlin 30
☎ (30) 213 93 82
Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich / Uhdestr.2
D-3000 Hannover 1
Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyker
Columbusgasse 2 A-1100 Wien
☎ (0222) 64 01 26

Preise für Anzeigen auf Anfrage.
Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

Herausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
27. Jahrgang

1/85
Heft Nummer 140: März 1985

filmbulletin presents

Ideen zu haben ist das eine; solche Ideen dann auch zu realisieren bekanntlich das andere. Ideen zu entwickeln, empfanden wir eigentlich nie als besonders schwierig. Sie aber auch noch vernünftig zu realisieren, fällt uns im allgemeinen schon schwerer. Des öftern gerät deshalb der Weg vom ersten Gedanken bis zur vollbrachten Tat etwas lang.

Heute aber dürfen wir Ihnen wieder einmal einen unserer Einfälle ankündigen, denn das zu seiner Realisierung notwendig Erscheinende ist in die Wege geleitet: filmbulletin presents Gustav Fröhlich in WAS FRAUEN TRÄUMEN von Géza von Bolvary (Drehbuch: Billy Wilder) mit Peter Lorre, Nora Gregor und Kurt Horwitz in weiteren Rollen am Donnerstag 21. März 1985 um 20.30 Uhr im Filmpodium Kino (Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, zu den normalen Eintrittspreisen: Fr. 7.10; Ermässigte: Fr. 6.10). Gustav Fröhlich wird bei dieser Veranstaltung anwesend sein. Fragen beantworten und etwas aus seinem «Filmheldenleben» erzählen. Falls die Idee, Filme nicht nur in unsern Heften vorzustellen, sondern einzelne darunter im Kino zu präsentieren, auch nur halbwegs einschlägt, werden regelmässig weitere ähnliche Veranstaltungen folgen - soll «filmbulletin presents» zum sicheren Wert, zum Mekka quasi, für jeden Filmbegeisterten werden.

Gelegenheit dazu gibt uns in verdankenswerter Weise das Zürcher Filmpodium, mit dem wir seit Jahren eine erpriessliche Zusammenarbeit pflegen dürfen.

Ausschlaggebend für unsere Wahl war diesmal Gustav Fröhlich, der sich darauf freut, am 21. März 1985 seinen 83. Geburtstag mit uns zu feiern. Gustav Fröhlich, der im Verlaufe von 35 Jahren in über hundert Filmen die Hauptrolle gespielt hat, deren berühmteste wahrscheinlich sein Freder in Fritz Langs METROPOLIS (1927) gewesen sein dürfte - eine Arbeit über die er in diesem Heft berichtet. Vorgestellt wird in dieser Nummer selbstverständlich auch der Film, den wir zeigen werden.

Bei den Leserinnen und Lesern, die Zürich nicht so einfach erreichen, möchten wir um Verständnis werben, dass wir uns einstweilen (und wohl noch für längere Zeit) auf Veranstaltungen in dieser Stadt beschränken müssen.

So, und nun liegt es weitgehend bei Ihnen - verehrte Leserin, werter Leser - ob unserer Idee Erfolg beschieden ist, oder ob sie sich als «Schnapsidee» erweisen wird. Versichert sei hier nur noch, dass die Grundidee ein breites Spektrum von Möglichkeiten zulässt - ein paarmal noch wird uns schon etwas Sinniges für einen besonderen Kinoabend einfallen, wenn Sie als Publikum entsprechend mitspielen.

Walt R. Vian

Rückblende: Solothurner Notizen	7
Leserfilmbulletin	9

Film: Fenster zur Welt	
KAOS von Paolo und Vittorio Taviani	11

Das geheimnisvolle und heimelige Dickicht, genannt Chaos

Gespräch mit Paolo und Vittorio Taviani	16
»Wir sprechen von der Vergangenheit, um von der Gegenwart zu reden«	

Mündlich überlieferte Filmgeschichte



Gustav Fröhlich erinnert sich	19
»Die Jugendsünde von damals ...«	

filmbulletin presents	
WAS FRAUEN TRÄUMEN von Géza von Bolvary	32
Brillanter Luster!	

filmbulletin	
JE VOUS SALUE, MARIE von Jean-Luc Godard	36
THE COTTON CLUB von Francis Coppola	38
ER MORETTO von Simon Bischoff	40
2010 von Peter Hyams	41

Die andere CH-Filmproduktion	
Gespräch mit dem Erfolgsproduzenten Erwin C. Dietrich	
»Wir arbeiten grundsätzlich nur mit eigenen Mitteln«	43

filmbulletin Kolumne	
Von Hansjörg Schertenleib	50

Titelbild und letzte Umschlagseite:
KAOS von Paolo und Vittorio Taviani
Heftmitte: METROPOLIS von Fritz Lang

Gustav Fröhlich

mit Peter Lorre, Nora Gregor und Kurt Horwitz

in



WAS FRAUEN TRÄUMEN

von Géza von Bolvary

Drehbuch: Billy Wilder

Donnerstag 21. März 1985 um 20.30 Uhr

Gustav Fröhlich wird bei dieser Veranstaltung anwesend sein, Fragen beantworten, etwas aus seinem «Filmheldenleben» erzählen und mit uns seinen 83. Geburtstag feiern

(Kino Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich)

Einzigste Vorstellung: Filmpodium Kino

Solothurner Notizen

Dienstag: Angekommen. Etwas fahrig. Pünktlich zur Ruhe im Landhaussaal gekommen. Fangt an! Ihr habt aber keinen Bonus: Krisenstimmung, jeder sprach's aus ...

Geschäftiger Blick in die Runde: Beschäftigte - sie kleben ihr Schild an *ihren* Stuhl. Dieses Ritual zeichnet den Filmkritiker (und jene, die es denn sein möchten) aus, sichert den fixen Sitzplatz und hievt den simplen Holzstuhl hoch in die höheren Gefilde der Regiestühle. Da freut sich der Solothurner Holzstuhl aber, der Solothurner Filmfreund freut sich nicht.

Es wird kinodunkel. Grüngriesgraues Wasser plätschert, bombastische Filmmusik - ein Gebäude wird im schönsten Dunst aller Gewässer sichtbar: Hurra, das Landhaus ist da! Und die Musik flüpft aus, es wird gelacht ... «vingtièmes journées cinématographiques de soleure», die rote Schrift im grauen Feld. Fertig. Der erste Film der Solothurner Filmtage 1985. Eine Minute kurz. Ein Geschenk des Plakatgestalters Ernst Mattiello an die Filmtage. Aha, es sind die 20. Solothurner Filmtage.

Und jetzt hält Stephan Portmann seine Eröffnungsrede: «Zur zwanzigjährigen Geschichte möchte ich nichts sagen, dazu haben Norbert Ledergerber und Urs Jaeggi in unserer Publikation "Solothurner Filmtage 1966 bis 1985" und die 48 Autoren in unserer zweiten Schrift "The show must go on ... / Begegnungen - Erwartungen" vieles gesagt.»

Und dann der erste richtige Film: FRS: DAS KINO DER NATION von Christoph Kühn. Seine Dokumentation zur Schweizer Filmgrösse Franz Schnyder unterhält fast immer, da lässt er doch tatsächlich den Alten Teile seines Traumwerkes «Pestalozzi» inszenieren. FRS: DAS KINO DER NATION ein Film, der viel Presse macht. Nur noch soviel: Wem es 1968, an die langen Haare ging, als dieser FRS seine DIE SECHS KUMMERBUBEN als Beitrag zum Konfliktjahr auf-tischte, der wird auch heute noch Mühe mit der vornehmen Zurückhaltung eines Kühn und seiner Fragen an FRS haben - auch wenn dieser FRS 1957 mit DER ZEHNTE MAL einen Film schuf, der sich zu seiner Zeit politisch engagierter zu erkennen gab, als es heute viele Solothurner Beiträge auch nur sein möchten.

Hayek? Genau der junge G. Nicolas Hayek tritt auf mit THE LAND OF WILLIAM TELL, in einer Teddy-Bär-Manier, ohne diese Lyssy-Story zu kopieren, aber mit gleicher Absicht: Abbau seines Frustes über die Geldnöte eines CH-Filmers. Frisch und schamlos filmt er seine Fantasien. Wen interessiert da noch die Ausgangssituation: Ex-US-Bomberpilot kommt ins Tellenland, um die Erinnerungen an seinen Crash aufzufrischen ... Treppenhausezene, schweizerische, Züri-Bilder, ein Hayek hirnend am Schreibtisch ... eine Geschichte zusammengesponnen hat er!

Das grosse Soufflé - aber es wird nicht bei diesem William-Geköchel bleiben, Solothurn 85 wird

mir noch weitere Fitnesskosten servieren - sich darüber streiten? LIEBER VATER von Heinz Büttler ist so ziemlich das Gegenteil: zuckersüss, aber exakt. Ein familienfreundlicher TV-Film («Vater ist der Beste»). Ich habe ein anderes Bild Heinz Büttlers im Kopf: MELZER (1982). LIEBER VATER, ein Film zum Lagern - mir scheint, da fehlt der Zeitgeist. Einwand: Das ist Zeitgeist. Der Film lief bereits am Sonntag im Fernsehen DRS und dürfte gut angekommen sein.

Ich habe gut gegessen und gut getrunken. Was kommt jetzt?

U.S.W. von Isolde Marxer. Ein Film aus Liechtenstein, hundert Minuten lang. Das Fürstenhaus, schön, die Geschwister, die Schulleise - vieles passt, und es ist Isoldes Stimme im Off, die viel Unpassendes rettet. Es geht um Entwicklungen. Schliesslich kann ich Gespräche einordnen, Leute wiedererkennen. In der Montage liegen die Fehler, die Längen sind - klar - Stilmittel. Dass dieses Ländle ein Thema ist, nimmt Isolde Marxer niemand weg, weg liefern ihr bloss die Zuschauer.

ROCKERBOSS von Arthur Freuler folgt, und erfrischt auch mich. Ich bin dem Boss, Ersatzvater, Nichtraucher und Wassertrinker aus Bern fast unkritisch gefolgt. So gewinnt man Zuschauer: Rocker Hofer spielt zusammen mit Rocker (Musik-) Polo Hofer Billard, und beide geben würzige Bärnerweisheiten von sich. Der Saal ist begeistert. Das Häuserbesetzer-Schlagen-und-Verjagen-Spiel? Schon wieder ein Gag und Applaus: Der Jimmy hat ja Fans ...

Der nächste: DER RÄUBER von Lutz Leonhardt stammt exakt auch aus dieser Gegend. Bärn avec ses bains an der Aare, les femmes ... und so ein Modi zwingt unsern Herrn Räuber in die Aarefluten und in noch mehr Tiefsinn rein, damit ein Räuber rauskommt: ein Kinostück in schwarzweiss, das seine Liebhaber erst noch finden muss. Bilder und Musik, die stimmen. Auch die Gags und die Räuberleistung von Michael Schacht, doch (zum x-ten) warum daran kleben bleiben? Schnitt!

Mittwoch: Fleissig, fleissig - 498 Minuten Film hab ich bereits gesehen. Total sind es aber über 3900. Abbauen? Eines jedenfalls ist klar: tagesfilmartig kann ich diese Notizen nicht weiterführen, Längen wären das Resultat.

NUMMERO von Ronny Tanner ist so ein Dokumentarfilm, wie ich sie mag. Tanner erklärt die Regeln des Hornussens, dieses schweizerischen Fossils in der Kategorie Mannschaftssport, zeigt die Menschenmänner und stellt ihnen geschickt Fragen. Die Kamera schaut zu. So einfach ist es.

YANOMANI DE LA RIVIERE DU MIEL von Volkmar Ziegler. Bilder aus dem Alltag eines Indianerstammes. Es wird deutlich, warum diese Menschen gemeinsam ihr Gemeinschaftshaus bauen. Die andere Hautfarbe, sie rückt den Dokumentarfilm in die Reihe «Naturvölkerfilme», die sich zum Ziel setzen, zu filmen, was noch zu filmen ist. Natürlich ist es nicht nur die «andere Hautfarbe», doch mehr kann (auch) dieser Film nicht. Der

ER MORETTO - VON LIEBE LEBEN von Simon Bischoff



DER RUF DER SIBYLLA von Clemens Klopfenstein



Stamm wird «aussterben». Ein Film kann nicht viel. Können mehrere Filme mehr? Wo bleibt denn die Wirkung all dieser Dokumentarfilme, die Solothurn in seinen zwanzig Filmjahren schon gesehen hat?

Nur eine Video-Produktion sei erwähnt: KLASSENTREFFEN der Videogenossenschaft Basel (Schnyder, Manz, Stadelmann). Da treffen sich fünf ehemalige Schüler einer Basler Sonderklasse, stellen sich vor und bedienen sich dabei des Mediums Video, was sie wiederum zu neuen Fragen zu ihrer persönlichen Situation beflügelt. Was bleibt für den Zuschauer? Die als Gegenwart erlebte Visionierung des aufgezeichneten Materials und der freie Blick auf die Reaktionen der Betroffenen. Die Solothurner Entdeckung für mich.

Blick zurück am Sonntag: In Erinnerung bleibt GOSSLIWIL von Hans Stürm und Beatrice Leuthold-Michel. Mehr als eine Dokumentation. Die beiden Autoren wollten Gastarbeiter sein im Dorf, sie mussten und wollten sich anpassen, damit ihre Kamera und ihre Kommentare so schnörkellos erzählen, wie es nur die Leute dort noch können.

DER RUF DER SIBYLLA von Clemens Klopfenstein. Eine Geschichte, deren Anfang nur aus einem Städterhirn stammen kann. Das (bald schon Coververdächtige) Erfolgsgespann Christine Lauterburg / Max Rüdlinger trägt seine Eifersucht im Bahnhof von Milano aus. Klopfensteins Handkamera immer dabei. Und die Wende verblüfft: Aus dem Beziehungskistenalltagsstoff wird ein Märchen. Ohne seine Längen zweifellos die Art Film der neuen Welle made in Switzerland für die Achtziger.

Kontrast: MARTHA DUBRONSKI von Beat Kuert, nach dem Roman «Fasnacht» von Ingrid Paganigg, der mit starken Bildern und kargen Dialogen die

verzackten Wege der Möglichkeiten aufzeigt, sich gegenseitig nicht die Abhängigkeit der Liebe eingestehen zu müssen - so was bleibt haften, gehört zu den Höhepunkten dieser Filmtage.

Solothurn 85, so voll das Programm war, es wurden dennoch Filme gezeigt, die längst bekannt sind: ER MORETTO - VON LIEBE LEBEN von Simon Bischoff gehört noch zu den wenigen Filmen, die trotz viel Publizität im Gespräch unter Insidern geblieben sind. Mächtig stolz sind die Solothurner auf ihre Weltpremiere. Frage ich nach der Vorführung von Godards JE VOUS SALUE, MARIE und Anne-Marie Miévilles Kurzfilm LE LIVRE DE MARIE Tischnachbarn, ob sie mir einiges aus dem Film erklären möchten, erhalte ich zur Antwort, was ich mir längst als Ausrede zurechtgelegt hatte: Ich muss noch darüber nachdenken. Dazu fällt mir auch auf, dass die Diskussionen in der Säulenhalle von einer Nettigkeit sind, die jeder Vernissage gut anstünden. Schade, die Polemik ist nicht Mutter der Resultate. Ich habe aber Diskussionen in Erinnerung, die mehr Erkenntnis brachten als dieser Austausch höflicher (oder dümmlicher) Fragen.

Mutig das Quasi-Selbstporträt eines Martin Schaub. Mit SUCHLAUF konfrontiert Schaub uns mit der Welt eines Film-, TV- und Fotokritikers, der längst begriffen hat, dass seine «Bilder» nicht seinen echten Süchten gerecht werden. Mutig, weil Solothurn Dich kennt. (Kennst Du Solothurn, verstehst Du.)

Ein anderer Schluss zu diesen Solothurner Notizen: DER REKORD von Daniel Helfer hat was Verrücktes: Ein Mann will den Weltrekord im Dauerfernsehen aufstellen. Er schafft's. Ruhm und Ehre. Was ihm bleibt, sind Bildstörungen - auch beim Schauen in die Ferne der Natur.

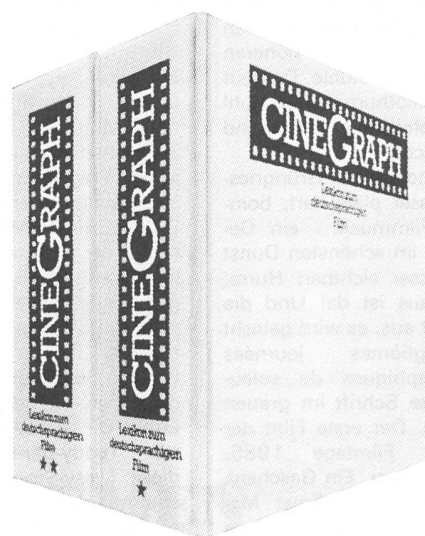
Georg Fankhauser

GOSSLIWIL von Hans Stürm und Beatrice Leuthold-Michel



Das Lexikon zum deutschsprachigen Film

CINEGRAPH



CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Herausgegeben von
Hans-Michael Bock

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

Loseblattwerk
1300 Seiten, DM 118,—
einschließlich Register und
zwei Ordnern
ISBN 3-88377-191-0
Best.-Nr. 018030027

Dieses Werk berücksichtigt
das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen

Republik ebenso wie das in Österreich und in der Schweiz; berücksichtigt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

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

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

edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a
8000 München 80

edition text + kritik

Offener Brief

Zur öffentlichen Anerkennung der Medienerziehung (nicht nur) in Bayern

Der Filmclub Geroldshofen gehört nicht nur zu den ältesten Mitgliedsgruppen der Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung der Jugendfilmclubs in Bayern e.V. (seit über 25 Jahren hat er seine Arbeit über alle Höhen und Tiefen hinweg konsequent weitergeführt), sondern auch zu unseren aktivsten und vorbildlichsten. Das beweist sowohl die für eine Provinzstadt mit 6'500 Einwohnern fortschrittliche und überlegte Programmplanung als auch das Fortbildungsinteresse der Organisatoren des Filmclubs, die regelmässig die Angebote zu medienerzieherischen Wochenendlehrgängen wahrnehmen. Im Programm des Filmclubs standen neben dem gehobenen Unterhaltungsfilm und Reihen wie «Der italienische Film», «Geschichte von unten», «No Future - oder doch?» auch der Dokumentarfilm (Thema: «Dritte Welt») und das filmhistorische Wochenende (Chaplin-Retrospektive).

Diesem rührigen Filmclub wurde im Mai 1983 vom Finanzamt Schweinfurt die Gemeinnützigkeit aberkannt, die er seit vielen Jahren hatte und der er zum Beispiel über Spenden auch eigenes Filmgerät verdankt.

Und nun wurde im Oktober 1984 auch der Einspruch gegen den obigen Bescheid abgelehnt, und zwar mit hanebüchenen, ja skandalösen Argumenten, aus denen hier nur folgendes zitiert sei:

»Die gezeigten Filme sind im übrigen auch nicht ausschliesslich kulturell oder künstlerisch anspruchsvoll. So wurden unter anderem auch heitere Filme wie zum Beispiel DIE SCHWEIZERMACHER aufgeführt. Derartige Filme sind mit Sicherheit nicht als kulturell anspruchsvoll einzuordnen.»

Als besonderes Bonmot sei noch vermerkt, dass der zuständige Beamte vom Finanzamt Schweinfurt auf telefonische Anfrage, was er denn nun unter einem förderungswürdigen, kulturell anspruchsvollen Film verstehe, antwortete, das könne dann nur ein Film sein, den er an seinem Fernsehgerät ausschalten würde!

Mit der Bitte um Veröffentlichung und freundlichen Grüßen

W. Stock, 1. Vorsitzender

Leone - anders als sonst überall

Sehr geehrte Redaktion
Zuerst möchte ich Ihnen - in aller Kürze - ein Lob aussprechen: Ihre Zeitschrift gefällt mir ausnehmend gut, besonders gefallen hat der lange Artikel über Leone, der sich doch unterschieden hat von dem, was man sonst überall so lesen konnte. Eigentlich möchte ich diesen Brief mit einer Frage verbinden: Haben Sie in einer alten Nummer einen Artikel über HEAVEN'S GATE gebracht? Der Film läuft, soviel ich weiss, jetzt in Deutschland an, und ich stehe in Kontakt mit Leuten von dort, die sich wie ich dafür interessieren.
Vielen Dank, und auf später, auf ein ausführlicheres Schreiben.
Mit freundlichen Grüßen

Otto Janssen, Zürich

Lektüre bei Hitchcock-Seminar in den USA

Sehr geehrte Damen und Herren,
ich halte in meinen Händen den filmbulletin Nummer 137 über Alfred Hitchcocks fünf vor einem Jahr wieder releasten Filme. Da ich zur Zeit an der John Hopkins University in Baltimore U.S.A. ein Hitchcock-Seminar besuche, wäre mir mit Ihrer Nummer 101 von filmbulletin, welches ebenfalls von Hitchcock handelt, sehr gedient.

Ich würde mich sehr freuen, wenn noch eine Ausgabe dieses Heftes zu bekommen wäre. Für die Versandkosten und die Gebühr werde ich Ihnen einen internationalen Scheck zukommen lassen.

Mit den besten Grüßen

Angela Sperling,
Baltimore, USA

Wertvolle Arbeitshilfe bei der Filmförderung

Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft und Verkehr
Sehr geehrte Damen und Herren!

Ich bin in Niedersachsen für die wirtschaftliche Filmförderung zuständig. In dieser Eigenschaft ist mir Ihr filmbulletin - Kino in Augenhöhe eine wertvolle Arbeitshilfe, wenn ich mich über aktuelle Entwicklungen in der Filmbranche orientieren will.
Mit freundlichen Grüßen

Regierungsdirektor
Dr. Hartmut Pöhlmann

Ein frecher, witziger, wütend-leiser Liebesfilm

DER BEGINN ALLER SCHRECKEN IST... LIEBE



Ein Film von Helke Sander
Mit Helke Sander, Lou Castel und Rebecca Pauly

FILM ZÜRICH CO-OPERATIVE

MOVIE 1
im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01-69 14 60

Der erfolgreichste spanische Film aller Zeiten!

DIE HEILIGEN UNSCHULDIGEN

(LOS SANTOS INOCENTES)

Mehrfach preisgekrönt
in Cannes 1984!



Ein Film von MARIO CAMUS
Mit ALFREDO LANDA und FRANCISCO RABAL

MOVIE 2

F I FILM INSTITUT · F I FILM INSTITUT · F I FILM INSTITUT

An den 20. Solothurner Filmtagen gezeigt... ...beim Film Institut im Verleih

Schulfilmzentrale Bern

Gosswil:

5 Essays über bäuerliche Kultur und Ökonomie,
über Arbeit, Besitz und Zeit

von Hans Stürm und Beatrice Leuthold

Teil 1 «Selten stirbt ein Bauer unversöhnt»,
ca. 45 min Best.-Nr. 10581 (deutsch)

Teil 2 «Bi üs chline Bure»,
ca. 45 min Best.-Nr. 10582 (deutsch)

Teil 3 «D'Urproduktion het nie viel gulte»,
ca. 45 min Best.-Nr. 10583 (deutsch)

Teil 4 «Mir sy hie ä Wält für üs»,
ca. 45 min Best.-Nr. 10584 (deutsch)

Teil 5 «Ankunft und Abschied»,
ca. 45 min Best.-Nr. 10585 (deutsch)

Alles weitere sei praktisch Sitzkunst

14 min

Best.-Nr. 13680 (ohne Komm.)

von Killian Dellers

Ein abstrakter Animationsfilm

La voix de son œil, 25 min

Best.-Nr. 13741 (franz.)

Die Stimme seines Auges, 25 min

Best.-Nr. 13740 (deutsch)

von Frédéric Gonseth

Vielfältige Reflexionen über die Wechselwirkungen
zwischen Bild und Ton in einer skurrilen Ge-
schichte

Martial, dit «l'homme-bus», 20 min

Best.-Nr. 13691 (franz.)

von Michel Etter

Martial durchquert täglich mit einem kleinen
selbstgebauten Trolleybus Lausanne, einem fikti-
ven Trolleynetz folgend, und findet darin Erfül-
lung und Lebensinhalt

Nie wieder – bis zum nächsten Mal

38 min

Best.-Nr. 11552 (deutsch) ca. ab März erhältlich

von Gertrud Pinkus

Die Geschichte zweier Liebender, die sich nicht
finden können. Der persönliche Beitrag der Auto-
rin zum Jahr der Jugend

Le Rail, 6 min

Best.-Nr. 15449 (ohne Komm.)

von Jean-Marc Henry

Eine Liebelei während dem Sonntagsjogging
schlägt in ein Drama um: Anne klemmt sich den
Fuss auf einer Eisenbahnbrücke ein, der Zug kann
jederzeit kommen...

Schweizer Schul- und Volkskino

Mann ohne Gedächtnis, 90 min

Best.-Nr. 67919 (deutsch)

von Kurt Gloor

Ist dem Mann ohne Gedächtnis auch wirklich ge-
holfen, wenn es den professionellen Helfern ge-
lingt, ihm zu helfen?

Die schwierige Schule des einfachen Lebens, 92 min

Best.-Nr. 67950 (deutsch/ engl.; deutsche Unter-
titel)

von Alfi Sinniger

Yule Kilcher wanderte nach Alaska aus; weit ab
von der Zivilisation führte er ein eigenständiges
Leben. Noch heute kämpft er für seine Vision
vom autarken Leben

Martial, dit «l'homme-bus», 20 min

Best.-Nr. 61655 (franz.)

von Michel Etter

FILM INSTITUT Erlachstrasse 21, 3000 Bern 9, Tel. (031) 230831



Enrica Maria Modugno als Sidora in MAL DI LUNA

KAOS von Paolo und Vittorio Taviani

Das geheimnisvolle und heimelige Dickicht, genannt Chaos

In seiner «Nachschrift zu »Der Namen der Rose» schreibt *Umberto Eco*: «Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November», ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen? Was aber, wenn ich Snoopy das sagen liesse? Wenn also die Worte »Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen ...» jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte? Eine Maske, das war's, was ich brauchte.» Und später: «So schrieb ich zuerst das Vorwort, in dem ich meine Erzählung, verpackt in drei andere Erzählungen, in den vierten Grad der Verpuppung setzte: Ich sage, dass Vallet sagte, dass Mabillon sagte, dass Adson sagte ...».

Paolo und Vittorio Taviani kennen diese Technik der indirekten Rede oder der reflektierten Perspektive schon lange. Vergessen wir nicht, dass *LA NOTTE DI SAN LORENZO* aus der Sicht eines kleinen Mädchens erzählt wird, das nun selbst Mutter geworden ist und eine Tochter in ihrem damaligen Alter hat. Einmal mussten die Taviani in ihrer Reflexion über das heute mögliche moderne Erzählen auf Luigi Pirandello stossen, der die Überlegungen, die heutige Filmautoren anstellen, auf dem Theater und in seiner Prosa längst angestellt hatte. (Der Film ist ja ein derart konventionelles Medium, dass solches immer wieder vorkommen kann.)

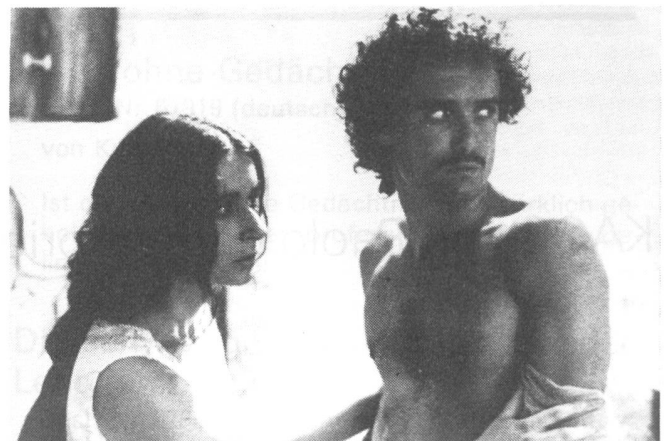
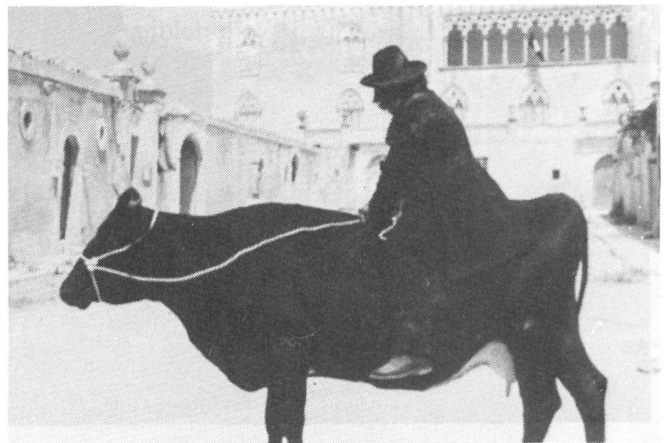
Sorgfältig werden die Rahmen konstruiert, in welche die traditionell inszenierten Geschichten gestellt werden sollen. Den äussersten bilden zunächst die Aufnahmen, die die Taviani-Brüder dem Vogelflug-Film *L'ITALIA VISTA DEL CIELO* von Folco Quilici entlehnen, dann - zweite Verpuppung - die Übertragung genau dieser Aufnahmen ins Auge eines Raben, den Bauern in einer Rahmenhandlung einfangen, und den einer in letzter Sekunde rettet; er bindet ihm zum Scherz (ein abgründiger Scherz) eine Glocke um den Hals. Das im Flug und vom Wind verzogene Läuten, das zusammen mit den Flugaufnahmen den Rahmen immer wieder in Erinnerung ruft, versetzt alles, was in den einzelnen Episoden zu sehen und zu hören ist, in die indirekte, gehobene Rede, und dieser «Trick» genügt den Taviani noch immer nicht. Das Wesentliche erscheint innerhalb der Episoden noch einmal nach einer Art Doppelpunkt: Die zentralen Szenen sind Erinnerung oder Vision einer der handelnden Personen, am deutlichsten in der ersten und in der letzten Episode, «*L'altro figlio*» und «*Colloquio con la madre*».

Paolo und Vittorio Taviani *versetzen* den Zuschauer in eine Welt, nicht einfach - auf «amerikanische Art» - mit einer Fiktion, die er anzunehmen, in die er einzutreten hat, sondern schrittweise, besser stufenweise. Die letzte Stufe erreicht, wenn man sie schafft, mythische Höhen. Am besten scheint mir dieser *Transport* in «*Colloquio con la madre*» gelungen zu sein, in diesen 23 Minuten, die fast zur Gänze *in der Innerlichkeit* des Protagonisten Omero Antonutti als Luigi Pirandello spielen.

Er ist nach Hause zurückgekehrt, weil ihn eine innere Stimme zurückgerufen hat. Er versteht, dass es die *Erinnerung* an die Mutter war, und er gibt diesen Erinnerungen nach. Sie kommen auf ihn zu wie die Orangen am Baum vor dem Fenster, die er *im Inneren des Hauses* pflücken kann, wenn er das Fenster öffnet. Das heisst: er muss sie nicht mehr suchen; die Erinnerungen



L'ALTRO FIGLIO



MAL DI LUNA



suchen ihn (heim). Dem von den Taviani-Brüdern im wechselseitigen Gespräch erfundenen Pirandello fehlt ein Element in der Erinnerung an seine Mutter, in ihrer Geschichte, ihrem inneren Bild. Und nun wird es ihm geschenkt, das heisst er erfindet es frei. Ein Blick aus dem Fenster, auf ein Fischerboot mit rotem Segel, das die weissen Schaumkronen eines smaragdblaunen Meers in der Tiefe vor der elterlichen Villa durchschneidet, ein Blick durchs Fenster weist diesen Pirandello ein in sein Bild von der Mutter.

Die Erfindung der Tavianis ist tatsächlich ein «Pirandellismus»: Dem Zuschauer wird nicht bedeutet, welches Glied in der Kette der Erinnerung neu (und entscheidend) ist. Ist es das Bild der Mutter als Kind, das die Erlaubnis bekommt, es seinen Brüdern gleichzutun: den Hang von Bimssteinsand auf der Insel zu erklimmen und, bei jedem Sprung in die Tiefe bis zu den Waden im warmen Sand versinkend, hinunterzufliegen ins kühlende blaue Wasser? Oder ist es die spielerische Aufforderung des Fischers an die Kinder, sich in die Riemen zu legen und das Boot vom Ufer wegzurudern, weil sie doch stark, lebendig und gierig seien?

Was Erinnerung ist, dieses Land, in dem nicht nur die eigenen Erfahrungen des sich Erinnernden abgelagert sind, jedenfalls, springt von diesen letzten Bildern von KAOS in die Augen. Erinnerung ist die Kommunikation mit dem Herkommen, das sich keinesfalls in notierbarer Geschichte erschöpft. Hier erfüllt sich der Vorspruch des Films, ein Pirandello-Zitat:

»Ich bin also das Kind des Chaos, und nicht nur in allegorischer Weise, sondern in Tat und Wahrheit, denn ich bin in einer unserer Landschaften geboren, die nah bei einem Walddickicht liegt, das die Einwohner von Agrigent "Cavasu" nennen, eine Verballhornung des ursprünglichen und alten griechischen Begriffs "Chaos".«

Nie sind die Taviani-Brüder näher bei den Gedankengängen und Gefühlen von Pier Paolo Pasolini gewesen als in diesem Film. Aber sie waren auch nie so völlig ausserhalb dieser Welt. KAOS ist ein weiteres Werk in einer nun seit zwei Jahrzehnten (ja eigentlich schon im frühen Neorealismus) existierenden italienisch-südländischen «romantischen» Strömung. In den Überresten der bäuerlichen italienischen Kultur werden noch und noch Antworten auf die aktuellen Fragen gesucht, in einer Kultur, die zu rasch und zu radikal von einer dem Land unangemessenen Moderne eliminiert worden ist. Paolo und Vittorio Taviani schieben nun eine Gewährsperson dazwischen, von der sie glauben, sie habe geheimnisvolle Beziehungen zu jener Schicht mittelmeerrischen Wesens, die die Mythologen besser errahnen, als sie die Historiker beschreiben.

Das Bild von den Kindern, die schreiend einen Abhang hinunterlaufen und das unendliche Blau des Meeres erreichen, ist bestimmt das zentrale und vielsagendste, obwohl da kein Wort fällt (oder weil keines fällt). Hier stösst der Film durch auf jenes Geheimnis, das sozusagen *prähistorisch* ist.

In den andern Episoden kommt man oft nur an die Grenzen dieses begrifflich nicht fassbaren Landes. Manchmal bleiben Paolo und Vittorio Taviani weit vom Innersten dieses Chaos, dieses schönen Chaos - braucht man's noch zu sagen? - entfernt.



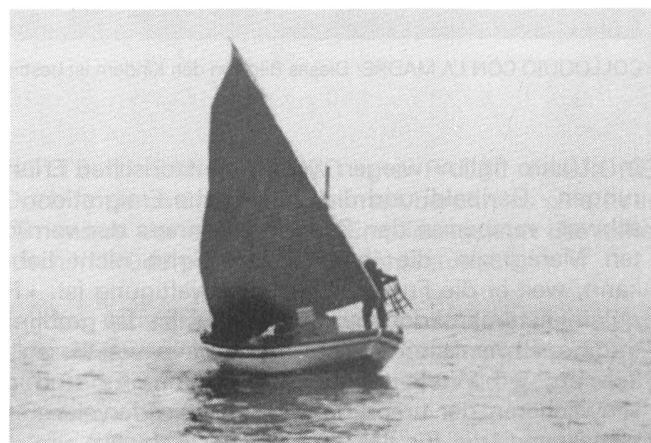
REQUIEM

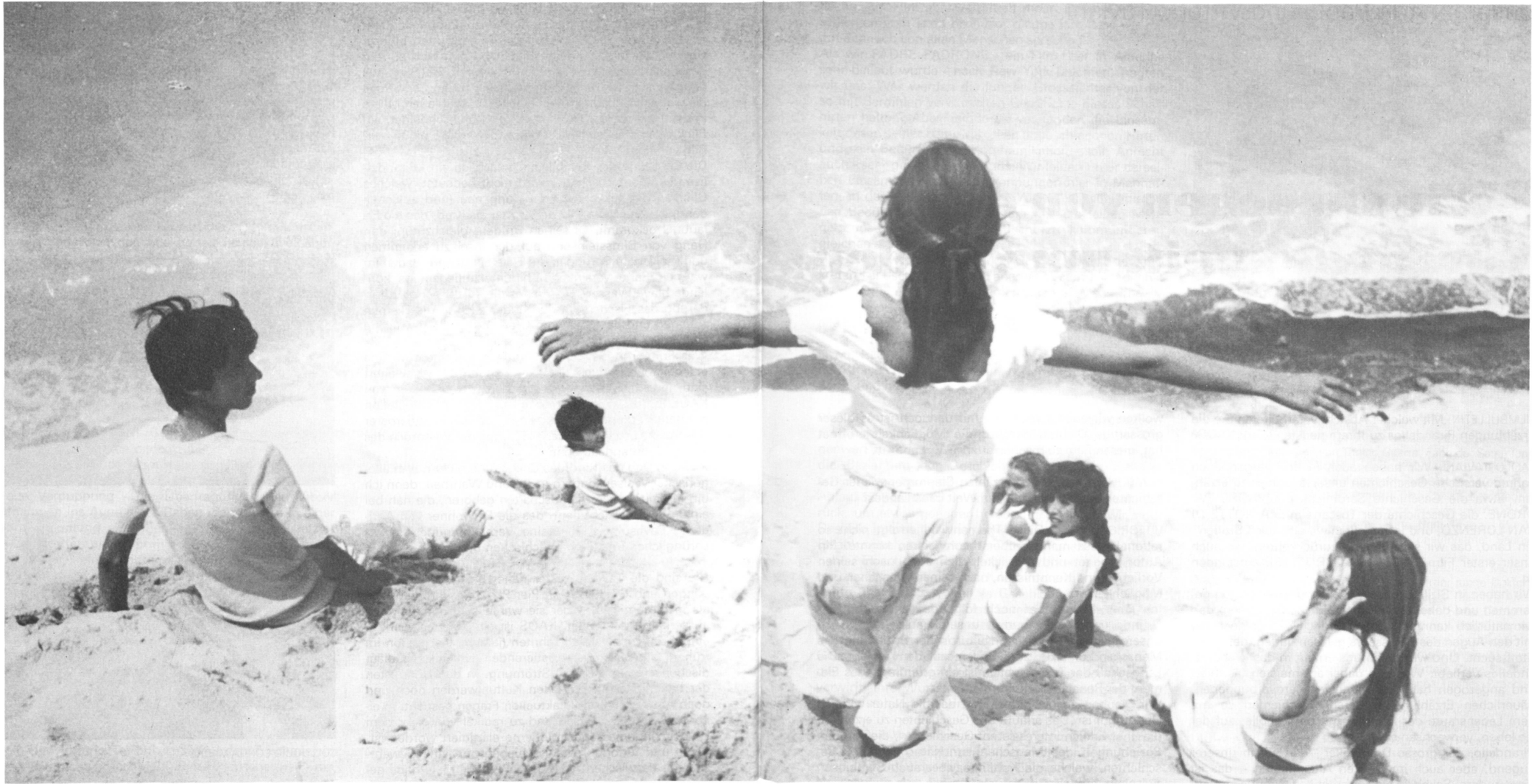


LA GIARA



COLLOQUIO CON LA MADRE





COLLOQUIO CON LA MADRE: Dieses Bild von den Kindern ist bestimmt das zentrale und vielsagendste, obwohl da kein Wort fällt (oder weil keines fällt).

In «L'altro figlio» wiegen wohl die historischen Erinnerungen - Garibaldi und die sizilianische Emigration - zu schwer, versperren den Zugang ins Innere der verrückten Maragrazia, die ihren dritten Sohn nicht lieben kann, weil er die Frucht einer Vergewaltigung ist. «Requiem aeternam dona eis, Domine» ist zu gradlinig, traditionell narrativ, um in die Regionen vorstossen zu können, wo Worte nichts mehr klären. Es sind die schwächeren der ursprünglich fünf Episoden der Fernsehfassung, die für das Kino (in der Schweiz) um das

Pirandello-Anthologiestück «La Giara» gekürzt worden ist, diese Satire über sizilianischen Geiz und sizilianische Eifersucht. In die Nähe von «Colloquio con la madre» kommt aber bestimmt «Mal di luna», wo die Taviani-Brüder das Chaos von Mond und Monat magistral nach- und ausschöpfen. Muss ich noch sagen, was das «Chaos von Mond und Monat» heissen soll? Die Mondsucht des Mannes und der Monatsrhythmus seiner eben ange- trauten Frau. Sidora windet sich, wie ihr Mann Batà sich

windet, verloren und verwünscht beide, bis eine «höhere Liebe» sie vereint. Batà ergreift den dünnen Stamm des einzigen Baums weit und breit, wenn ihn seine Krankheit schüttelt; Sidora hält mit schweisstriefenden Händen den Bauch, der sich bis zum Zerspringen sehnt. Das ist schon fast zu deutlich. Die Wörter stellen sich etwas zu schnell ein, wenn man es sieht und hört. KAOS also ist ein Werk von unterschiedlicher emotionaler und spiritueller Kraft, nicht aus einem Guss wie LA

NOTTE DI SAN LORENZO und PADRE PADRONE. Doch in den stärksten Momenten berührt es eine neue Dimension der einzigartigen Einbildungskraft des italienischen Brüderpaars, erklingt Sphärenmusik.

In den schwächsten Momenten allerdings plätschert eine uninteressante, routinierte Fernsehsprache vor sich hin, und die Perspektiventricks heben sie nicht hinaus; «Snoopy» bleibt am Boden.

Martin Schaub

Gespräch mit Paolo und Vittorio Taviani

„Wir sprechen von der Vergangenheit, um von der Gegenwart zu reden“

FILMBULLETIN: Mit welcher Absicht verarbeiteten Sie die Erzählungen Pirandellos zu Ihrem neusten Werk KAOS?

PAOLO TAVIANI: Wir haben auch in den vergangenen Jahren versucht, Geschichten unseres Landes zu erzählen. Etwa die Geschichte Sardinien mit PADRE PADRONE, die Geschichte der Toscana mit LA NOTTE DI SAN LORENZO, und jetzt wollten wir also nach Sizilien - ein Land, das wir sehr lieben - zurückkehren, wo auch unser erster Film L'UOMO DA BRUCIARE entstanden ist.

Wir haben in Sizilien Geschichten und Erzählungen gesammelt und dabei auch Pirandello *wiedergelesen*, den wir natürlich kannten, dessen Werk wir aber noch nie mit den Augen des Regisseurs gelesen hatten, der einen Stoff sucht. Und wir haben uns erneut in das Werk Pirandellos verliebt. Was uns dabei am meisten fasziniert und angezogen hat, das waren jene erdverbundenen, bäuerlichen Erzählungen, deren Geschichten so mit dem Lebensraum der Figuren, mit der Scholle, auf der sie leben, verwachsen sind.

Pirandello, der grosse Dramatiker - den wir in unserer Jugend, aber auch im reiferen Alter liebten -, das ist eine andere Sache. Beim Dramatiker Pirandello wird eine grausam herbe, auch höhnische Haltung gegenüber dem grässlichen italienischen Kleinbürgertum (welches dann den Faschismus ermöglichte) sichtbar, während wir in seinen Erzählungen Zärtlichkeit und Mitgefühl für den grossen Schmerz dieser Leute, Ehrfurcht und Respekt vor ihrer harten, aber gesegneten Arbeit gefunden haben.

Wir haben schliesslich sechs Erzählungen ausgewählt und sie nach unsern Vorstellungen umgesetzt - nicht einfach bebildert; wir haben das verarbeitet, was uns von Pirandello und seinen Geschichten am nächsten ist. Ein gebildeter Mittelschullehrer etwa wird vermutlich behaupten, das sei gar nicht Pirandello: aber genau das

wollten wir auch erreichen. Und dennoch ist es dieser grossartige Dichter, der uns die Möglichkeit eröffnet hat, diesen Film zu machen.

FILMBULLETIN: Weshalb erzählen Sie immer wieder Geschichten aus der bäuerlichen Welt ihres Landes?

VITTORIO TAVIANI: Diese Themenwahl erfolgt nicht so rational, dass man darüber theoretisieren könnte. Ein Autor arbeitet und entwickelt sich auch nach seinen Vorlieben und Kenntnissen, nach seinen Wünschen und Möglichkeiten.

Ich kann Ihnen aber noch folgendes antworten: Im Grunde genommen wurzelt unsere ganze Zivilisation, unsere ganze europäische Kultur in der Beziehung des Menschen zur Erde, zum Boden, auf dem er lebt. Die Landschaft der Toscana etwa ist ein grundlegendes Element der Renaissancekultur.

Wir glauben an die Bühne, auf der die Natur wirklich Hauptfigur ist. Das erlaubt uns Geschichten zu erzählen, die uns wirklich interessieren: Geschichten, die von den Beziehungen des Menschen zur Natur handeln; Geschichten, welche die Konflikte, aber auch Symbiosen zwischen Kultur und Natur aufzeigen, die sich gerade im persönlichen Schicksal eines Menschen in seiner Umwelt darstellen. Wie lebst du? Was arbeitest du, und warum? Die Jahreszeiten, das Wetter - die Empfindung des Menschen für die Zeit: diese Vorstellungen sind sehr stark an die Umgebung gebunden, in der du lebst. Wir glauben auch, dass die Landschaft eine Bühne ist, auf der es noch möglich ist, Tragödien darzustellen, sich Mythen zu nähern.

Oft werden wir gefragt, warum unsere Geschichten in der Vergangenheit spielen und nicht heute, warum auf dem Land und nicht in der Stadt. Wir halten diesen Ansatz eigentlich für verfehlt. Diese Fragen betreffen nur das Dekor, die Handlung - bleiben letztlich an der Ober-

fläche. Ein Film aber vermittelt mehr. Obwohl wir Geschichten vom Land erzählen, glaube ich, dass wir damit dennoch von allen Menschen sprechen.

Als wir PADRE PADRONE - ein Film, der in Amerika sehr beliebt wurde - nach New York brachten, fragten wir uns: Was werden die jungen Grossstädter von der so mit Sardinien verwurzelten Geschichte dieses Schafhirten halten? Aber gerade sie verstanden die Einsamkeit des in seiner Hütte von allen abgeschiedenen Hirten und sein Bedürfnis auf Kommunikation - sein Anrecht auch - sehr gut. Sie sagten uns: Wir leiden unter derselben Einsamkeit in unsern Wohnungen hier in Manhattan, in der Millionenstadt New York. Wir haben dieselben Bedürfnisse wie Gavino, erleiden denselben Mangel; unser Wunsch, unser Recht zu kommunizieren gleichen sich: wir sind Brüder.

Du magst zwar eine bestimmte Geschichte in einer konkreten Landschaft erzählen, aber im besten Fall sprichst du damit auch von den Themen, die alle Menschen interessieren - über Probleme und Bedürfnisse, die uns alle hier und heute berühren und betreffen.

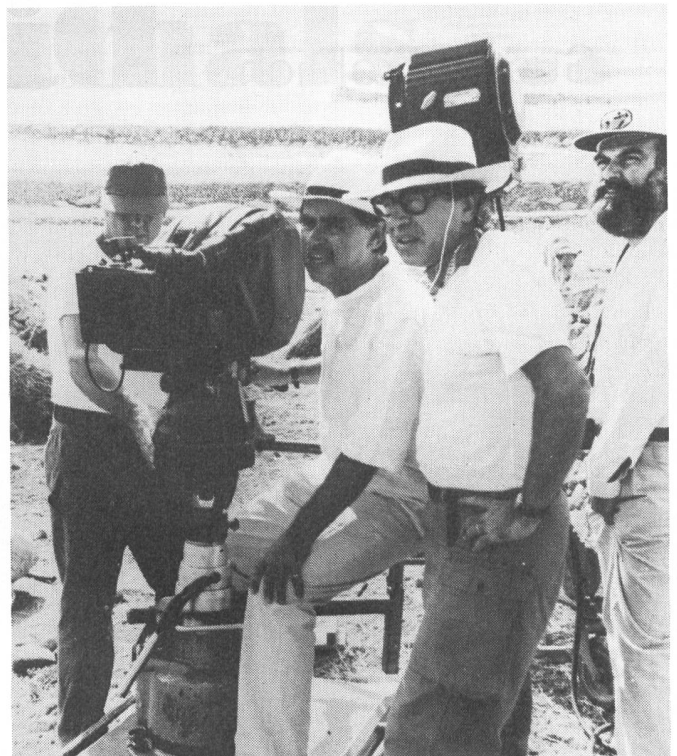
FILMBULLETTIN: Und welche Beziehung besteht zwischen dem Italien Pirandellos, dem Italien des 19. Jahrhunderts, und heute?

PAOLO TAVIANI: Das hat Vittorio eben angesprochen: man spricht von der Vergangenheit, um von der Gegenwart zu reden. Wir hatten uns nicht vorgenommen, die Beziehung der Geschichte von gestern zur Geschichte von heute aufzuzeigen, deren chronologischen Ablauf zu schildern; wir kehren zu unsern Wurzeln zurück, um etwas genauer herauszufinden, wer wir sind. Deshalb interessiert uns die Vergangenheit. Und diese Erzählungen vorangehender Generationen helfen uns dabei. Es scheint uns wichtig, sie zu kennen und weiterzuerzählen - wie man sich früher die mündlichen Berichte überlieferte -, weil es Geschichten sind, die du, wenn du sie heute erzählst, bereits anders erzählst, indem du betonst, was uns heute am nächsten liegt. Dadurch wird dein Film oder deine Erzählung zur aktuellen Geschichte, die dennoch von der Überlieferung lebt, die die angesammelte Weisheit von Generationen nicht verwirft, ihre Wurzeln nicht verleugnet und gerade so zum Verstehen hilft - ein wenig auch zum Leben hilft.

VITTORIO TAVIANI: Das spielt auf ganz verschiedenen Ebenen: beim allgemeinen, grundlegenden Ansatz, dann auch auf einer besonderen Ebene ...

Nehmen wir zum Beispiel die erste Episode von KAOS. Da wird auf das Erscheinen Garibaldi's angespielt. Garibaldi war ja wirklich der beste Mann dieser italienischen Revolution, die leider unvollendet blieb. Was erzählt diese Episode? Die individuelle Tragödie der Hauptfigur, die wiederum eingebettet ist in die kollektive Tragödie der Emigration - welche auch die Tragödie der nicht erfolgten Revolution ist. Trotz Garibaldi, trotz seiner guten Ideen ..., weil andere nicht einhielten, was Garibaldi versprach. Und die damalige Teilung Italiens in Norden und Süden ist bis heute eine Hauptursache unserer sozialen und politischen Krisen geblieben.

Die Fragen stellte Marcel Boucard



Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Paolo und Vittorio Taviani; Drehbuch: Paolo und Vittorio Taviani, unter Mitarbeit von Tonino Guerra, nach der Sammlung von Kurzgeschichten «Nouvelle per un anno» von Luigi Pirandello; Kamera: Giuseppe Lanci, Farbtechniker: Giacomo Volpi, 2nd unit: Roberto Locci; Luftaufnahmen: Folco Quilici, Kameraopérateur: Pino Di Biase; Schnitt: Roberto Perpignani; Art direction: Francesco Bronzi; Kostüme: Lina Nerli Taviani; Musik, musikalische Leitung: Nicola Piovani; Tonaufnahme: Sandro Zanon; Tonbearbeitung: Fausto Ancillai.

Darsteller (Rollen): Margarita Lozano (Maragrazia, die Mutter), Orazio Torrisi (Cola Camizzi), Carlo Cartier (der junge Doktor); Claudio Bigagli (Batà), Enrica Maria Modugno (Sidora), Anna Malvica (Mutter der Sidora), Massimo Bonetti (Saro); Ciccio Ingrassia (Don Lollo), Franco Franchi (Zi' Dima); Biagio Barone (Salvatore), Salvatore Rossi (Patriarch), Franco Scaldati (Priester Sarso), Pasquale Spadola (Baron); Omero Antonutti (Luigi Pirandello), Regina Bianchi (Pirandellos Mutter), Laura De Marchi (Grossmutter, als sie jung war), Giovanna Taviani (Pirandellos Mutter als Mädchen) u.v.a.

Produktion: FilmTre. Für RAI Kanal 1. Produziert von Giuliani G. de Negri. Italien 1984, Eastman Colour. 4 Episoden Fassung: 140 min. (5 Episoden Fassung: 187 min.) CH-Verleih: Citel Films, Genf.

Episoden: L'ALTRO FIGLIO; MAL DI LUNA; LA GIARA (fehlt in der CH-Verleihfassung); REQUIEM; COLLOQUIO CON LA MADRE.

PS. Die Tavianis sind der Meinung, dass die Episoden ihres Films so in sich geschlossen sind, dass es nicht unbedingt notwendig sei, alle Episoden gemeinsam zu sehen. Sie trösten sich mit der Hoffnung, dass bei einem entsprechenden Erfolg einzelner Teile schon noch alle Episoden gezeigt würden. Deshalb bleibt es also einstweilen den jeweiligen Käufern und Verleihern überlassen, sich einzelne Episoden auszusuchen und zu ihrer Fassung zusammenzustellen.

Dass KAOS in der Schweiz ausgerechnet um die amüsanteste, unterhaltsamste Episode gekürzt erscheint, erstaunt etwas. Schön wäre es gewesen, wenn die lange Fassung - wie etwa in London - auch bei uns gleich ins Kino gefunden hätte.

Gustav Fröhlich

Die Jugendsünde von damals ...



Tutti, geh da rüber, mach Plüschaugen, du bist jetzt erschüttert, mehr erschüttert, nicht so lahmarschig, Brust raus, ja so ist es richtig. Erwin fahr vor. Brustbild. Und jetzt streichle sie ganz lieb.

GUSTAV FRÖHLICH: Also ich bin ja, wie Sie mich heute vor sich sehen, ein Fossil, etwas Übriggebliebenes aus einer wunderbaren deutschen Filmzeit. Und mit Schrecken sehe ich, wie so um mich herum die berühmten Schauspieler alle verschwinden. Vor kurzem ist mein lieber Kollege Paul Dahlke gestorben, gestern lese ich in der Zeitung, dass Rudolf Platte - das sind Ihnen doch auch noch Begriffe, ja? - verstorben ist. Gustav Knuth ist auch noch von der alten Garde, aber der hat so viele gesundheitliche Schwierigkeiten, dass er sich ganz zurückgezogen hat. Neulich hab ich ihn besucht und dabei gefragt: Na, wie is es denn, Gustav? Sagt er: De Brust jeht noch, aber de Beene.

Also Heinz Rühmann und ich sind die letzten der alten Garde. Und vielleicht sind wir beide deshalb noch da, weil wir leidenschaftliche Freiluftleute sind. Rühmann spielt nun heute das berühmte Alt-Herren-Spiel Golf. Ich hatte das nie besonders gern, denn wenn ich einen grossen Garten hatte, kamen mir die Stunden, die ich da verbringen konnte, immer wertvoller vor, als wenn ich nichts tu, ausser einem Bällchen nachzulaufen. Jetzt werd ich aber vielleicht auch damit beginnen - feiner alter Pinkel.

Übrigens bin ich immer noch ein Porsche-Fahrer. Der Leidenschaft mit Autos begann ich schon damals zu frönen, als ich eben anfang, Geld zu verdienen. 1927 in Berlin. Also der Willy Fritsch und ich, wir waren ja hundsjung damals, wir waren 25 und haben schon hunderttausend Mark verdient - das war soviel wie heute eine Million. Und da kamen natürlich die Autoverkäufer, die genau wussten, wann die Mittagspausen sind in Neubabelsberg, die kamen also mit den neusten Schlitten an und haben das unter staunenden Augen vorgeführt: per Knopfdruck das Verdeck zurück, Scheiben hoch und runter ... Und dann haben sie gesagt, dass sie den alten Wagen zu dem und dem Preis an Zahlung nehmen - und dann hatte man bums schon wieder ein neues Auto.

Nun, Sie werden ja so gut wie alles wissen über diese paradisische Stummfilmzeit, denn METROPOLIS, eines der Meisterwerke der Ufa, gehört ja auch zu dieser Epoche. Elf Monate Drehzeit. Das muss man sich mal vorstellen. Da hätte die Brigitte Helm glatt schwanger werden können - also das hätte direkt eine Gefahr werden können. Gottseidank war sie jungfräulich, und das ist sie geblieben bis zum Schluss des Films.

FILMBULLETIN: Weshalb sagen Sie *paradisische* Stummfilmzeit?

GUSTAV FRÖHLICH: Für Theaterschauspieler, die Proben gewöhnt waren und lange Texte auswendig gelernt hatten, fiel das plötzlich alles weg, wenn man zum Film kam. Da gab es nur ein Manuskript, das man kurz durchlas, um zu sehen, wo die Höhepunkte sind - man hat sich das eingeteilt in Gedanken, und alles weitere hat dann der Regisseur gemacht.

Da gab es Regisseure - Richard Eichberg war so ein Spezialist - die, um Zeit und damit Kosten zu sparen, überhaupt keine Proben machten. «Gleich drehen ist fesch, probieren ist feige» lautete die Devise. Habt ihr gelesen, was vorgeht, also ich möchte das gerne gleich drehen, dann ist es sehr spontan, und ich werde während des Drehens sagen, was ich wünsche. Wir waren ja trainiert. Wir haben also gespielt und dabei gehorcht, was der Regisseur einem zurief. Bei Eichberg war die Hauptdarstellerin meist noch seine Frau: Tutti, geh da rüber, mach Plüschaugen, du bist jetzt erschüttert, mehr erschüttert, nicht so lahmarschig, Brust raus, ja so ist es richtig. Und dann in allen Sprachen, denn die Schauspieler kamen ja aus aller Herren Ländern - ja-wolldoch Wang an Wang, cheek to cheek. Erwin fahr vor. Brustbild. Und jetzt streichle sie ganz lieb. Mensch, mit de left hand! De right hand seh ick doch nich von hier!

Wie gesagt, es war ein Paradies, insofern als du ganz auf deine Intelligenz, deine Ausstrahlung und Gestalt angewiesen warst, und mehr nicht. Für einen Schauspieler liess sich in punkto Spass und Sorglosigkeit nichts mit der Epoche des Stummfilms vergleichen. Man durfte freilich keinem Regiewüterich wie Fritz Lang begegnen, der künstlerische Ziele verfolgte.

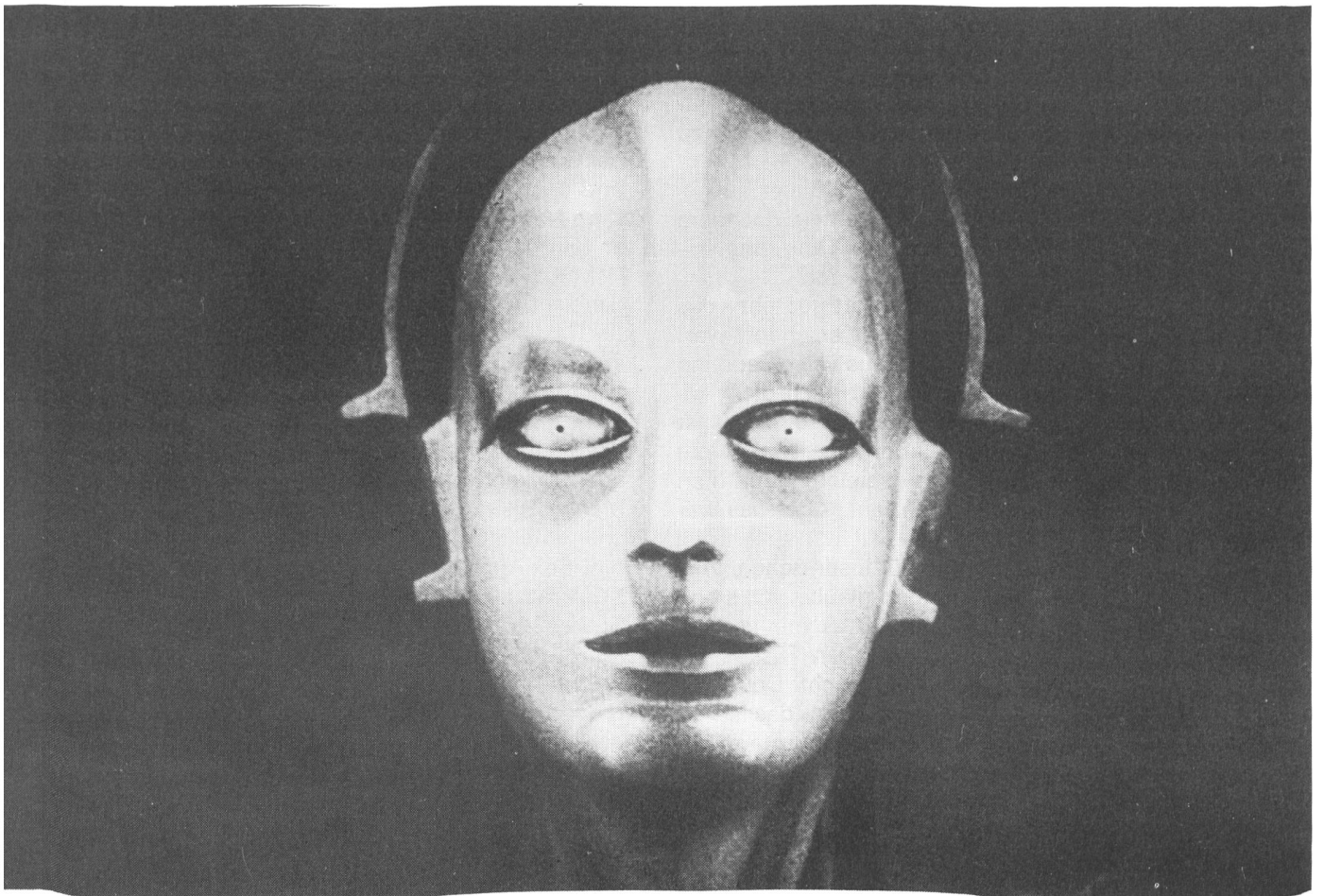
Fritz Lang war die Ausnahme. Er war ein Filmregisseur, der ein präzise Vision hatte. Lang hatte bestimmte Vorstellungen von jeder Szene - das war seine Stärke -, und die hat er unerbittlich, fast tyrannisch und manchmal sogar sadistisch durchgeführt. Unerbittlich liess er die Aufnahmen wiederholen, bis alles so war, wie er sich das gedacht hatte. Und bei seinem Realismus, da war dann das Paradies zu Ende.

Aber das hat seinen Filmen eine so geschlossene Kraft gegeben. Es ist ja erstaunlich, wie eindrücklich und wirksam sie heute noch sind.

Ich erinnere mich da an eine Schlägerei, in die Freder,



Brigitte Helm - der Maschinenmensch: das hat Monate gedauert bis alles auf dasselbe Negativ kopiert war



Nein! das will ich nicht! Mit den Füßen, das ist mir zu banal. Ich musste die Szene so oft wiederholen, bis mir das Blut an den Handkanten runterlief. Dann erst war Lang zufrieden: Jetzt ist es richtig.

der Sohn des Herrschers, verwickelt ist: Die Komparsen, die auf solche Sachen spezialisiert waren, die haben während des Drehens gerufen: Los, schlag mich doch, schlag zu - die Zuschauer konnten das ja nicht hören - und dann bums rein und so, irrsinnig komisch. Wir haben uns also alle wahnsinnig Mühe gegeben, aufeinander loszudreschen. Aber so trainiert war ich auch wieder nicht, und plötzlich hing mein Daumen runter.

Jetzt hab ich gesagt: Hallo, ich kann nicht mehr, mein Daumen hängt ja runter - Sanitäter, ja. Ich wurde in die Sanitätsstube gebracht, kleine Narkose, eine Zigarette, und da kam schon der Aufnahmeleiter: Seid ihr soweit, können wir wieder? Und dann ging's gleich weiter.

Aber man hat Langs Unerbittlichkeit anerkannt. Man hat gemerkt, der hat eine Vision und ist seinen Wünschen nachgekommen. Bei den normalen Filmen dagegen, da war man auch schon ein Star, konnte etwas bestimmen und hat schon mal gesagt: Ich möchte es gerne so machen. Man hatte ja auch eine Routine entwickelt - aber diese paradiesischen Zeiten gingen zu Ende, als der Tonfilm kam.

FILMBULLETIN: Lang hat auch sehr starke Bilder ausgearbeitet - etwa wie Sie da an der Uhr schalten, nachdem Sie den Arbeiter ablösten. Wie hat Fritz Lang eine solche Einstellung inszeniert, wie ging er da vor?

GUSTAV FRÖHLICH: Das hat er eben so oft gedreht - das spielte gar keine Rolle -, bis man echt erschöpft war. Lang hat das immer wieder gedreht, aus verschiedenen Winkeln auch, und sagte dann: Du bist noch nicht kaputt genug! Man spielt ja auch «kaputt sein», sonst wäre man ja kein Schauspieler, könnte ja auch nicht «Othello» oder «Romeo und Julia» spielen, wenn man das alles im gleichen Tonfall durchzieht. Aber das war Lang meist nicht genug.

In einer Szene musste ich auf eine Tür losdreschen, weil ich dahinter meine Geliebte gefangen glaube. Ich stehe also da in meiner Arbeiterkluft, wollte es mir leichter machen, bin losgestürmt und hab mit den Füßen gegen die Tür gepoltert. Nein! das will ich nicht! Du musst es mit den Fäusten machen. Mit den Füßen, das ist mir zu banal, zu banausenhaft. Das ist ein ganz anderer Ausdruck, wenn du das mit den Fäusten machst.

Ich musste die Szene so oft wiederholen, bis mir das Blut an den Handkanten runterlief. Dann erst war Lang zufrieden: Jetzt ist es richtig.

Aber es war auch eine schöne Zeit, und ich hab das elf

Monate lang ertragen. Und das Resultat war, dass ich also in diesem Film des Jahrzehnts sozusagen die Hauptrolle hatte: plötzlich jemand war. Vorher war ich an der Grossen Volksbühne in Berlin - neben so berühmten Schauspielern wie Heinrich George und Friedrich Geissler - ein junger Profi, und das war schon ein Sprung - ins Geld auch. Über hundert Hauptrollen hab ich schliesslich in 35 Jahren gespielt.

Das Schöne war, dass man drin blieb im Geschäft. Heute wird beim Fernsehen ja oft ein Name so stark ausgenutzt, dass die Leute plötzlich genug haben und der Darsteller fallengelassen wird. Die Ufa hat ihre Stars sehr gepflegt. Wenn wir nicht gerade mit Dreharbeiten an einem grossen Objekt beschäftigt waren, hat sie uns durch ihre Kinos geschickt, auf so eine Verbeugungstournee, damit man Kontakt mit dem Publikum bekam und populär blieb.

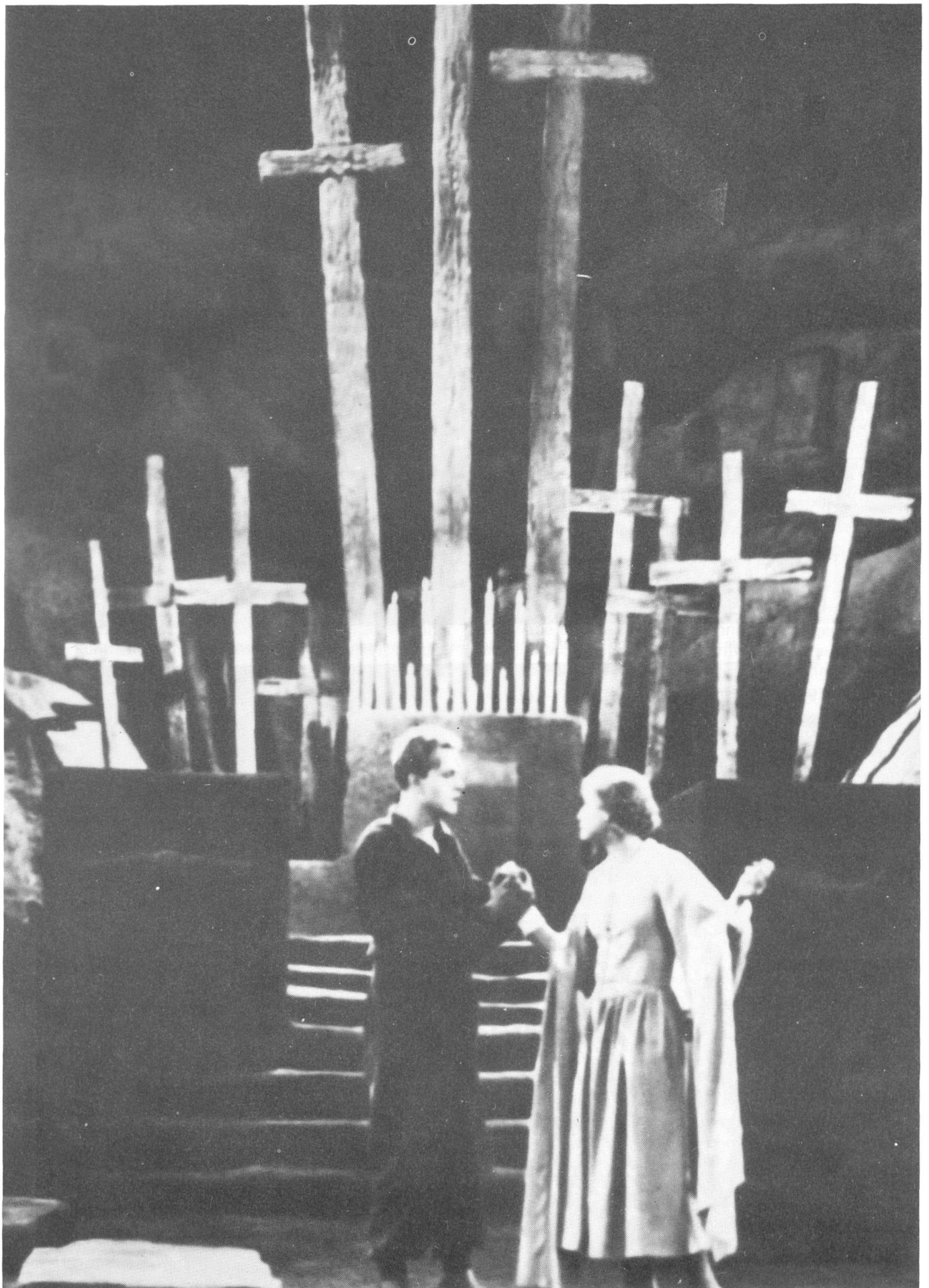
1956 hab ich den letzten Film gemacht. Natürlich bin ich an die Mutterbrust zurückgekehrt und wieder beim Theater aufgetreten. Ich hatte das Glück, in Düsseldorf bei Gustav Gründgens wieder neu anfangen zu können - und dann haben die Boulevardtheater natürlich meinen Kino-Namen ausgenützt, und ich habe sehr viele Serien an den Boulevardtheatern gespielt.

FILMBULLETIN: Fritz Lang hatte Sie damals vom Theater geholt?

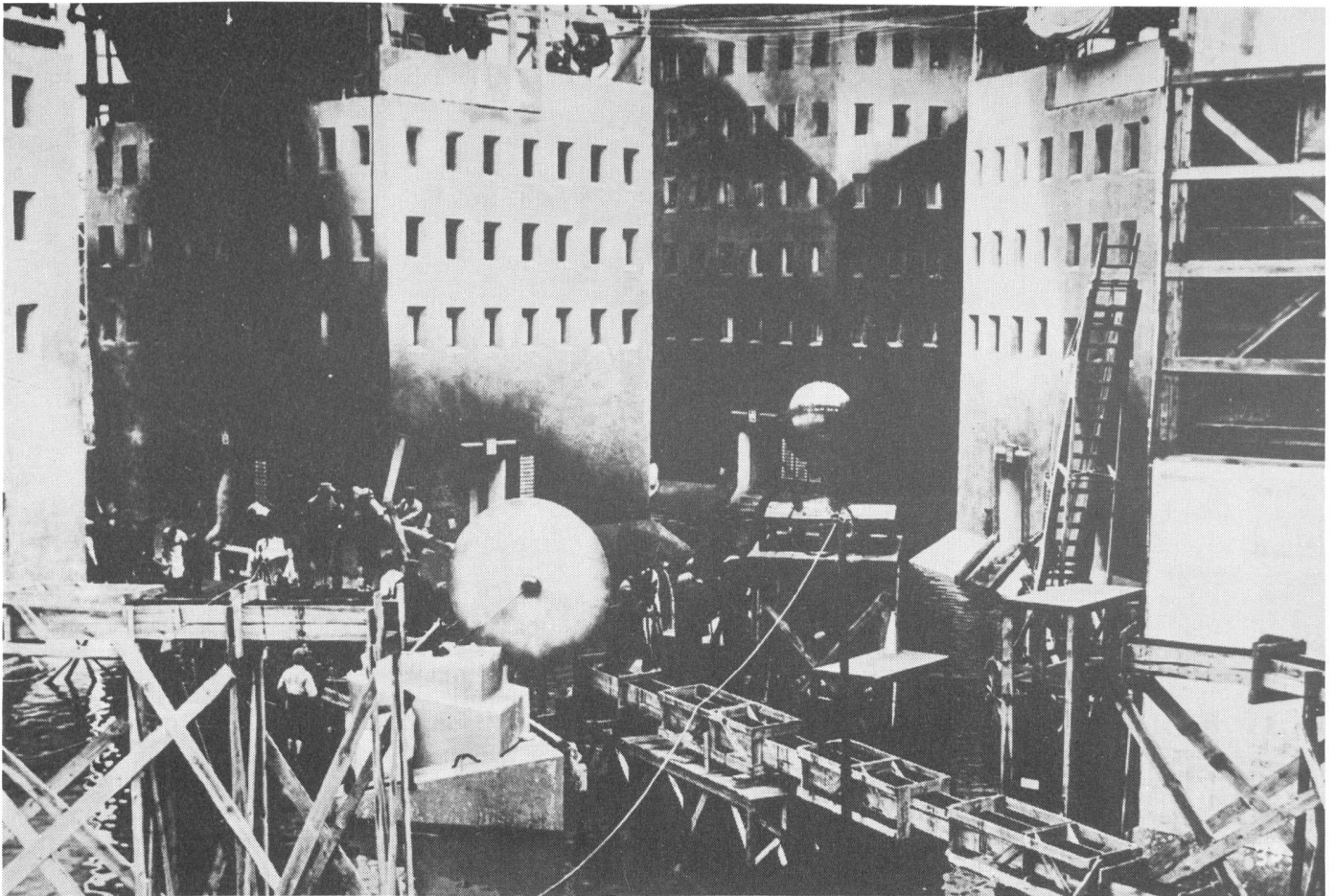
GUSTAV FRÖHLICH: Ja. Die Regisseure mussten sich ja immer wieder in den Theatern umsehen, um Nachwuchs und neue Gesichter zu kriegen. Obwohl noch nicht gesprochen wurde, waren doch immer mehr richtige Schauspieler gesucht, die auf Regieanweisungen auch reagieren konnten. Beim Stummfilm gab es jede Menge Dilettanten, die nur gut aussahen und ein bisschen intelligent waren - Frauen, die einfach hübsch waren, Sex-Appeal hatten und die Fähigkeit, sich vor einer Kamera zu produzieren.

So kam Lang auch in die Volksbühne und hat mich da also auch gesehen. Nach der Vorstellung hat der berühmte Regisseur dann Heinrich George in der Garderobe besucht: Ich habe einen grossen Film vor, elf Monate Drehzeit. Und zu mir, der ich auch dabei war, sagte er: Sie können auch mitmachen, ich hab sie heute gesehen, und ich denke, ich könnte da ein kleines Röllchen für sie haben, einen der Arbeiter, einen der Revolutionäre.

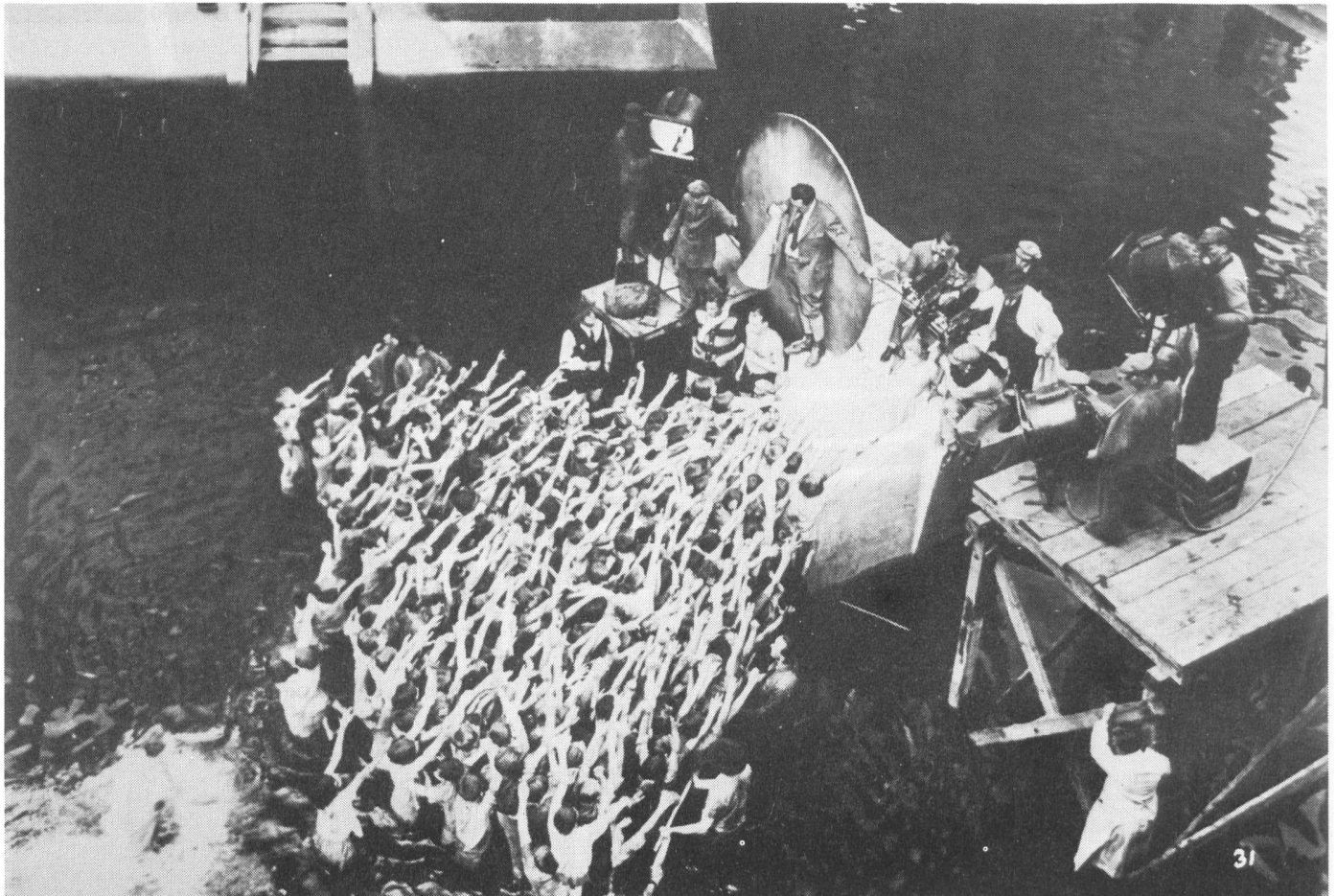
Dann ereignete sich einer der Schicksalszüge, denen ich



Schicksalszügen unterworfen: Brigitte Helm und Gustav Fröhlich durch METROPOLIS zu einem Riesenerfolg geführt



Alles musste erst gebaut werden: ein Blick hinter die Kulissen (im weissen Mantel an der Kamera: Karl Freund)



Lang trug immer ein Monokel, und er kam morgens, wie der Chefarzt in einem grossen Hospital, mit einem Schwanz von Mitarbeitern, die alle aufpassten, was der Meister gleich sagen würde, durch die Hallen geschritten.

im Laufe meiner Karriere immer wieder unterworfen war: Ich spielte also diese kleine Rolle, in der ich auch einige Szenen mit dem eigentlichen Hauptdarsteller hatte. Wir waren also miteinander konfrontiert, und die Drehbuchautorin Thea von Harbou, aber auch Fritz Lang dachten immer wieder, dass der Fröhlich eigentlich viel richtiger für die Hauptrolle wäre, die so ein sensibles, missionarisches Gehabe verlangte. Der reizende, weltläufige Kerl, der die Rolle innehatte, fühlte sich einfach nicht wohl, wenn er vor dem Mädchen niedersinken und anbetend zu ihr aufblicken musste. Er hat sich ganz einfach innerlich dagegen gewehrt.

Lang und Harbou sahen, dass noch zehn Monate Drehzeit vor ihnen lagen und dass dies eine Katastrophe werden könnte. Deshalb haben sie heimlich in der Nacht Probeaufnahmen mit mir in dieser Rolle gemacht und diese der Ufa-Direktion gezeigt. Das war ja auch eine finanzielle Entscheidung, drei Wochen Arbeit wegzuschmeissen und neu zu beginnen. Aber die Probeaufnahmen müssen so überzeugend gewesen sein, dass alle ihre Okays gaben, und dann kam der Fritz Lang aus dem Vorführraum, wo sich das alles abspielte, hat mich in die Arme geschlossen und gesagt: Mein Boy, wir haben dich durchgefochten, und jetzt tue dein Bestes, damit niemand diese Entscheidung bereut.

Und so bin ich in diese schöne Rolle reingekommen, habe die zehn Monate durchlitten und war dann ein gemachter Mann.

FILMBULLETIN: Wie frei war Lang bei der Ufa, welchen Einfluss nahm die Produktionsfirma auf sein Werk?

GUSTAV FRÖHLICH: Fritz Lang hatte vor METROPOLIS diesen sagenhaften Film DIE NIBELUNGEN gedreht, auch eines der Standardwerke dieser Zeit, voller Tricks und sehr stilvoll durchgeführt - Lang kam ja von der Malerei und hatte ein sicheres Stilgefühl. Die Ufa-Architekten haben ja lange vor KING KONG einen lebendigen Drachen bauen müssen, der wirklich Feuer sprühte und mit dem Schwanz schlagen konnte. Das Besondere an DIE NIBELUNGEN aber war - sein künstlerischer Wert jetzt mal ganz beiseite gelassen -, dass er mit der schlechten Mark gemacht wurde. Als er aber in die Kinos kam, brachte er die gute Mark, die Rentenmark, die damals gerade in Umlauf gesetzt wurde. Schon rein finanziell war DIE NIBELUNGEN ein grosser Segen für die Ufa, und darüberhinaus wurde der Film noch in aller Welt als meisterlich anerkannt.

Also Lang war die persona grata par excellence und konnte wirklich machen, was er wollte.

In einer der Hallen war gerade ein Riesenbau fertiggestellt worden: diese grosse Maschine, die sich dann in den Moloch verwandelt. Lang trug immer ein Monokel, und er kam morgens immer, wie der Chefarzt in einem grossen Hospital, mit einem Schwanz von Mitarbeitern, die alle aufpassten, was der Meister gleich sagen würde, durch die Hallen geschritten. Lang, Monokel ins Auge geklemmt: Herr Röhrig -. (Das war der Oberarchitekt; es war noch nicht Farbfilm, so dass der Grauton, in dem eine Dekoration gehalten war, eine wesentliche Rolle spielte.) Ja bitte Herr Lang. - Was für einen Farbton habe ich hier in den Zeichnungen angegeben? - Ja also, Grau, Chef. - Was für ein Grau? - Wie meinen Sie das? - Ich habe ein ganz bestimmtes Hellgrau angegeben, das ist für die Kamera, die Belichtung sehr wichtig. Warum ist das nicht gemacht worden? - Nun ja, wir dachten ... - So! Ich werde mich jetzt mit ein paar Szenen in der andern Halle beschäftigen. Sie werden das Ganze umspritzen auf den verlangten hellen Grauton. Dankeschön, meine Herren.

Das konnte Lang sich leisten. Da wurde die Arbeit eingestellt und die ganze Dekoration umgespritzt. Das war nicht gerade billig und beanspruchte Zeit - und dann musste die Farbe ja auch noch trocknen. Aber er hatte Argumente, die das rechtfertigten. Und so wurde das dann ausgeführt, wie er sich das vorgestellt hatte und verlangte - genauso wie mit den Schauspielern, wovon ich Ihnen vorhin erzählte.

Entzückend ist ja übrigens auch, dass Fritz Lang ein ganz junges Mädchen, die ebenfalls ganz neu war, wie ich, mit METROPOLIS zu einem Riesenerfolg geführt hat: das war Brigitte Helm. Brigittchen war ein sehr fein erzogenes, in einem sehr teuren Internat aufgewachsenes Kind. Ihr Vater war früh gestorben, und die Mutter setzte nun den ganzen Ehrgeiz in die Tochter. Alles, was sie nicht erreicht hatte, sollte nun das schöne Kind mit dem griechischen Profil erreichen. Gerade als Lang über die Besetzung dieser schwierigen Doppelrolle nachdachte, flatterten die Fotos - welche die Mutter von dem Mädchen, das kaum siebzehn war, an alle möglichen Filmgesellschaften geschickt hatte - auf seinen Schreibtisch, und er sagte: Also wenn die so begabt wäre, wie sie aussieht, das wäre fabelhaft.

Sie wurde bestellt. Es wurden Probeaufnahmen ge-



Und während ich mich durchzwängte, hab ich achtgegeben,
dass ich den Kindern nicht auf die Füße trete.

Lang hat wütend geschrien: Was schaust du nach unten,
hier musst du hinschauen! Ich brauche dein Gesicht!

macht, und das Seltsame geschah: Dieses unbedarfte Geschöpf, die feine Tochter aus dem kostspieligen Internat, entpuppte sich als fundamental begabtes Kind, das bei der Darstellung der Bösen sogar noch besser war denn als sentimentales Blondchen. Sie wurde bei den Aufnahmen immer besser und machte nach METROPOLIS eine Karriere als Vamp-Darsteller - als Teufelin in Samt und Seide. Brigittchen Helms Schicksal entschied sich, als der Tonfilm kam. Da stellte sich nämlich heraus, dass ihre Sprechart, die sie sich im feinen Pensionat angeeignet hatte, überhaupt nicht zum dämonischen Image passte, das sie sich inzwischen erarbeitet hatte. Ein Kritiker schrieb von «einem piepsenden Panther» und das Publikum war auch nicht zufrieden. Deshalb hörte sie auf, heiratete - wie im Märchen - einen jungen, immens reichen Mann, der ihr wie Tausende andere zu Füßen gelegen hat, und ist eine glückliche Mutter und Grossmutter geworden.

Bei Brigittchen ging's gut aus, aber für viele ist der Schritt zum Tonfilm ein Schritt ins Tödliche geworden - effektiv.

FILMBULLETIN: Hat sich Fritz Lang bei seiner Arbeit vorwiegend auf die Hauptdarsteller konzentriert?

GUSTAV FRÖHLICH: Er kam immer wieder auf die Leute zurück, die er einmal ausprobiert hatte. Aber er hat mit den Kleinen genauso intensiv gearbeitet wie mit den Grossen. Alfred Abel und wer da sonst noch mitgewirkt hat, das waren natürlich Leute, die auch etwas von ihrem Job verstanden und schon das Richtige anbieten konnten.

FILMBULLETIN: Und wie hat Lang die Massenszenen inszeniert?

GUSTAV FRÖHLICH: Auch die hat er genauestens dirigiert - es wurde eben probiert und gedreht, noch und noch, bis es klappte: bis Lang mit dem Ergebnis zufrieden war.

Fritz Lang - wieder mit dem Monokel, nicht wahr - konnte so dastehen: Ich brauche 3000 Mann. Etwa für die Szene, wo die Fellachen diese Blöcke für den Turmbau zu Babel schleppen. Herr Lang, die Leute kosten 60 Mark pro Mann, und dann wollen sie noch, dass alle kahlgeschoren sind, da verlangen die jeder noch einmal 50 Mark extra. Der Kameramann hat sich dann eingeschaltet: Herr Lang, ich mach das schon. 500 Mann genügen auch. Wir teilen das Filmbild in drei Sektoren und belichten zunächst nur den einen Sektor mit den

500 Leuten, dann den nächsten - das hinterlässt dann bestimmt den Eindruck von annähernd 3000 Mann.

FILMBULLETIN: Solche Proben fanden statt, bevor die Kamera lief.

GUSTAV FRÖHLICH: Das Aufbrechen des Pflasters, das Durchbrechen des Wassers, diese technischen Sachen konnten erst bei den Aufnahmen durchgeführt werden. Gerade deshalb aber musste alles genau vorbereitet und eingehend geprobt werden: Da müsst ihr aufpassen, hier bricht es auf - deshalb haben sich die Dreharbeiten ja so lange hingezogen.

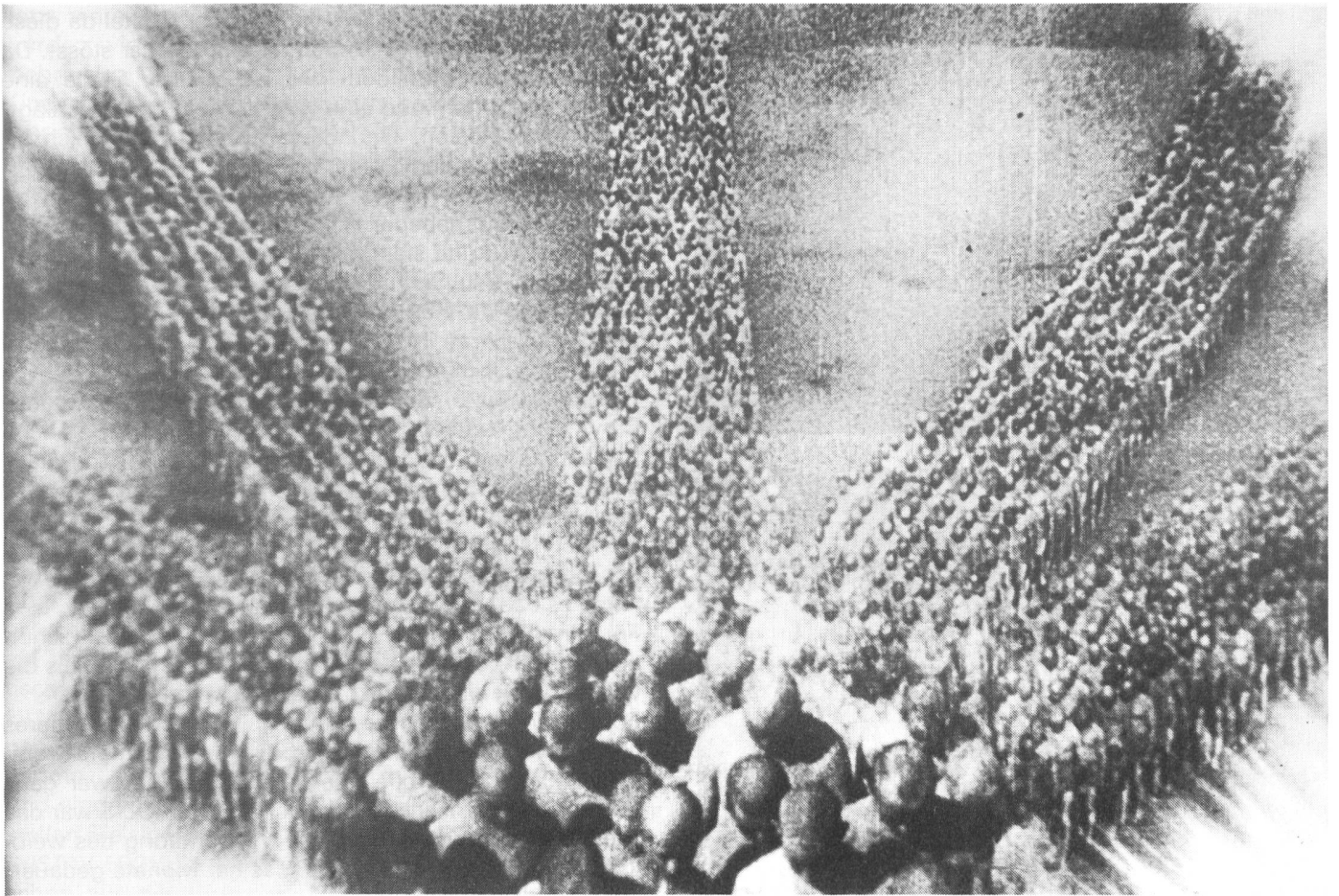
So eine Sequenz gab meistens einen ganzen Tag und mehr Arbeit. Bis das endlich sass, bis Lang mit dem Resultat zufrieden war ... Verzögerungen waren so unvermeidbar. Die Szenen mit der Überschwemmung, mit den vielen Kindern im Wasser, sollten eigentlich im Hochsommer gedreht werden, verzögerten sich aber bis Ende November. Naja, die Halle wurde zwar ein bisschen geheizt, aber was nützt das schon. Diese Hunderte von Kinderchen mussten dann da mit nassen Kleidern, die nackten Füße im Wasser, in der kalten Halle herumwaten. Aber es ist wieder einmal gut ausgegangen.

Bei diesen Szenen hatte ich auch einen furchtbaren Streit mit Fritz Lang. Ich musste mich - zwar auch durchnässt und mit zerrissenen Kleidern, aber mit Schuhen an den Füßen - durch diese vielen Kinder, die mit nackten Füßen über den Asphalt liefen, durchdrängen zur Geliebten, die da oben auf dem Podest an dem Ding stand. Und während ich mich da durchzwängte, hab ich immer achtgegeben, dass ich den Kindern nicht auf die Füße trete. Lang hat wütend geschrien: Was schaust du nach unten, hier, hier oben musst du hinschauen! Ich sag, ich kann doch den Kindern nicht auf die Füße treten. - Das ist egal! Die werden schon ausweichen. Hierher musst du schauen! Ich brauche dein Gesicht!

So hatten wir eine wütende Auseinandersetzung - und vielleicht hat er mich deshalb später nicht mehr beschäftigt.

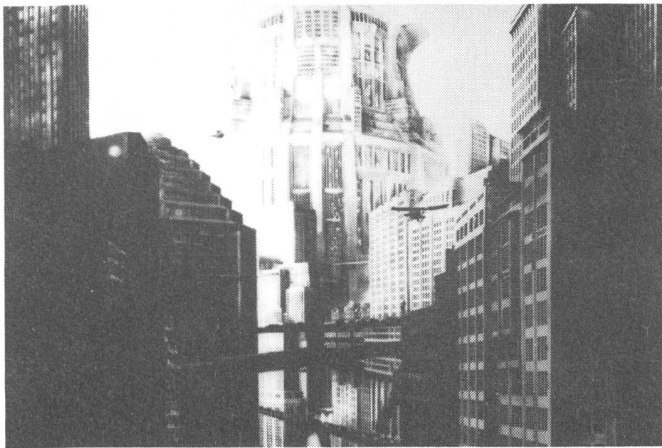
FILMBULLETIN: Wie hat Lang mit der Kamera gearbeitet? Hat er sich etwa zu gleichen Teilen um die Schauspieler wie um die Technik gekümmert?

GUSTAV FRÖHLICH: Er hat ja den besten Kameramann beschäftigt, den es damals gab, Karl Freund - und sie haben zusammen auch viele neue Sachen ausprobiert. Auch deshalb dauerte es immer sehr lange. Lang hat

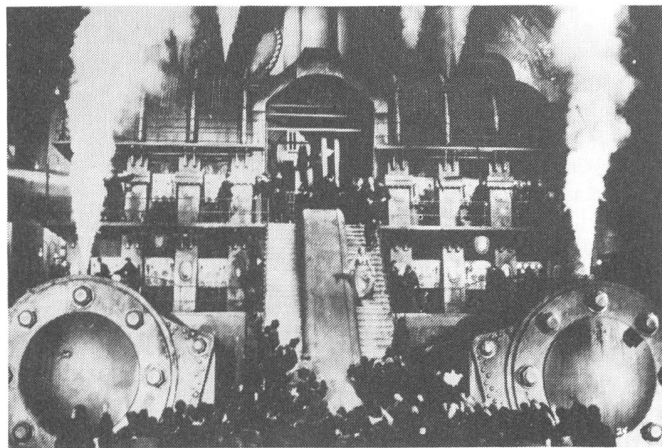


Lang, mit Monokel: «Ich brauche 3000 Mann.» Das Bild in Sektoren belichtet genügten 500 Leute schliesslich auch.

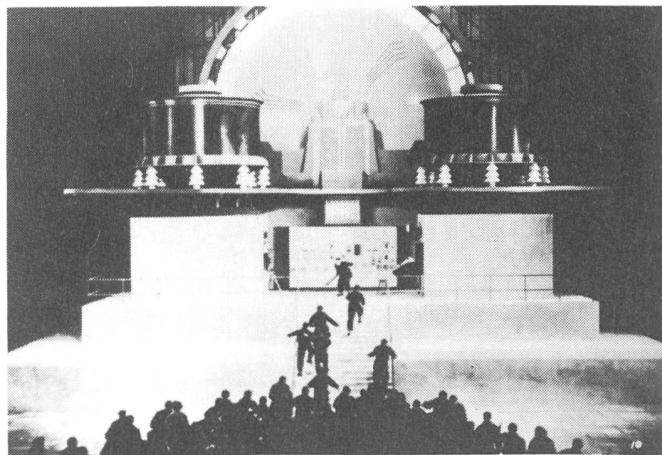




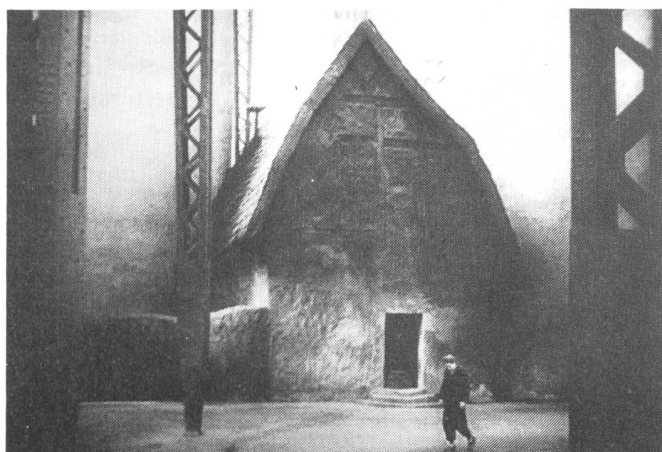
Fritz Lang war die persona grata par excellence



und konnte wirklich machen.



was er wollte: Riesenbauten in den Hallen



etwa gesagt: Ich möchte gern, dass der Gustel da diese Treppe herunterkommt und an das Gitter hier stösst. Da werde ich reinschneiden, wie an anderer Stelle eine Wand durchbricht und eine Wasserwoge herausschlägt. Eine Art Explosion. Und diesen Effekt möchte ich im Bild nachempfinden.

Der Kameramann sagte, mein Gott, was soll man da machen. Dann haben sie die Kamera in eine Art Schaukel eingebaut und sie auf die fragliche Mauer zustürzen lassen. Für den Schnitt wurde nur das Stückchen verwendet, wo die Kamera vor- und schon wieder zurückpendelt. Das gab in der Tat einen Effekt wie ein Knall - und solche Sachen haben sie sich laufend ausgedacht.

Es gibt Bilder in METROPOLIS, für welche die ganze Crew, Lang und der Kameramann, der eine ziemliche Leibesfülle hatte, auf einem Gerüst standen. Und diese Bilder zeigen nur meine Hand, die sehnsüchtig erstaunt nach einem Schalfetzen greift, der in der Tür eingeklemmt ist, wodurch ich weiss, dass meine Geliebte hier durchgegangen sein muss. Es spielte keine Rolle, wie lange es dauerte, das aufzunehmen.

Für die Schauspieler aber war es manchmal schon unerträglich, wenn man so lange warten musste, bis die wieder bereit waren bei so einem technischen Trick.

Für die Trickaufnahmen hatten sie ja ein besonderes Labor - weltweit berühmt. Heute sind mit den elektronischen Kameras ja tolle Tricks möglich, und zwar ganz schnell und ziemlich einfach. Bei METROPOLIS war das alles Millimeterarbeit. Etwa die Verwandlung des weiblichen Roboters in diese Böse, das hat Monate gedauert - und bis das alles auf dasselbe Negativ kopiert war.

Ich hab ja davon nicht sehr viel verstanden, ich bin nur manchmal ehrfürchtig dagestanden und hab mich, als ich die fertigen Szenen zum erstenmal sah, gewundert, was doch Fleiss und Können alles zustande bringen.

FILMBULLETIN: Sind Sie denn mit Eugen Schüfftan zusammengekommen, haben Sie ihn gekannt damals?

GUSTAV FRÖHLICH: Ich nicht. Ich wusste natürlich, das ist der Schüfftan - aber eben, diese wunderbare Sache mit dem Einspiegeln, das haben die auch erfunden, und das ist noch vielfach benutzt worden. Heute fällt das ja alles weg. Die Leute drehen an Ort und Stelle. Damals war das völlig unmöglich, alles musste erst gebaut werden. Das macht das Arbeiten heute leicht. Die Umwelt ist schon vorhanden, da brauchen nicht erst lange die Architekten zu arbeiten nach Skizzen und Bildern, die eigens dazu erstellt werden mussten.

FILMBULLETIN: Wie war damals das Verhältnis unter den Mitarbeitern, hat man sich zum Beispiel auch ausserhalb der Studios noch getroffen?

GUSTAV FRÖHLICH: Da war man zu müde. Wir waren, obwohl wir die jüngsten waren, genauso müde wie alle andern. Die Arbeit im Studio dauerte ja von frühmorgens bis spät in die Nacht.

So um halb acht musste man zur Maske, und diese Schminkerei war damals ja eine minuziöse Sache. Diese Flächenlampen damals waren so stark, dass jedes bisschen schlechte Schminke sofort zu sehen war. Sobald man geschminkt war, wurde man dem Kameramann vorgeführt, und der guckte einen durch sein Glas ganz genau an und sagte meist: Du musst nochmal zurück, da sind Flecken, und das kommt nachher schlecht.

Jetzt waren wir sowieso schon hundsjung, und jetzt wurden wir auch noch geschminkt bis zum Gehnichts-mehr: also wir sahen manchmal wirklich aus wie die Kinder. Das hat mich des öfters geärgert. Ein Kritiker schrieb nach einer Premiere «von frauenhafter Schönheit» - da war ich vielleicht wütend! Aber das lag eben daran, dass man damals so übermässig geschminkt wurde.

FILMBULLETIN: Lang soll sich später ein stückweit von METROPOLIS distanzieren und vor allem seiner ehemaligen Frau die darin enthaltene Sentimentalität zugeschrieben haben.

GUSTAV FRÖHLICH: Das stimmt doch nicht, das ist ne faule Ausrede. Die beiden waren eine gemeinsame Arbeit gewöhnt, und die Drehbücher sind in langer Zusammenarbeit entstanden. Das Ergebnis war von ihm genehmigt.

Thea von Harbou war, das stimmt, die Autorin sehr bekannter und beliebter Frauenromane. Manche Dinge in ihren Drehbüchern sind ja naiv, für heutige Begriffe. Aber das hat ja alles symbolischen Wert. Dass sich die grosse Maschine in einen Moloch verwandelt, das ist ja ein Symbol. Und Langs Stummfilme sind bei aller poetischen Verbrämung ja sehr naturalistisch.

FILMBULLETIN: Sie haben erzählt, wie sehr Lang auf einen bestimmten Graton in der Dekoration Wert legen konnte. Jetzt ist METROPOLIS in einer neu vertonten und eingefärbten Fassung herausgebracht worden. Wie stellen Sie sich dazu?

GUSTAV FRÖHLICH: Mir ist das System der Einfärbung schon aus der Stummfilmzeit bekannt, das man Viragieren nannte. Man hat damals schon, um den Effekt zu verstärken, ganze Nachtszenen einfach blau viragiert oder Liebesszenen rosa, Frühlingsaufnahmen manchmal bräunlich gelb. Womit man also auch eine Art Farbwirkung erzielte.

Im übrigen werde ich mich folgendermassen aus der Affäre ziehen: Ich bin farbenblind und unmusikalisch. Ich kann mir also kein Urteil erlauben. Mein Eindruck als Dilettant: dem Film ist in keiner Szene ein Schaden erwachsen. Es ist der alte von Fritz Lang gestaltete und geschnittene Streifen. Die Musik, die damals (glaub ich) von Hubertus war, ist jetzt natürlich ganz anders - aber ich bin ja ein beweglicher Kopf, und das jugendliche Publikum scheint damit etwas anfangen zu können.

Für mich grenzt es fast an ein Wunder, dass ein kinematografisches Meisterwerk so stark ist, dass man es auch nach sechzig Jahren noch ohne weiteres ansehen kann: Das ist ja eine tolle Sache.

Ich habe Fritz Lang - das mag jetzt auch schon wieder zehn oder zwanzig Jahre her sein - noch einmal getroffen, als wir von der Stadt Berlin zu einer Hommage für METROPOLIS eingeladen waren. Lang kam aus Hollywood, inzwischen war das Monokel einer schwarzen Klappe gewichen, und da haben wir uns nochmal miteinander unterhalten.

Natürlich kamen wir auch auf die ganze Geschichte, wie ich damals zu seinem Hauptdarsteller wurde, zurück. Die Jugendsünde von damals verfolgt mich also einfach bis jetzt ins hohe Alter.

Gustav Fröhlich lauschten Walter Ruggle Walt R. Vian

Gustav Fröhlich, geboren am 21. März 1902

Filme als Darsteller (Auswahl):

- 1927 METROPOLIS, Fritz Lang
- DER MEISTER VON NÜRNBERG, Ludwig Berger
- GEHETZTE FRAUEN, Richard Oswald
- 1928 HEIMKEHR, Joe May
- 1929 ASPHALT, Joe May
- DAS BRENNENDE HERZ, Ludwig Berger
- 1931 VORUNTERSUCHUNG, Robert Siodmak
- 1933 WAS FRAUEN TRÄUMEN, Géza von Bolvary
- 1951 DIE SÜNDERIN, Willi Forst

sowie unter anderen:

- 1925 DIE FRAU MIT DEM SCHLECHTEN RUF; FRIESENBLUT / 1928 ANGST; HURRA! ICH LEBE / 1930 BRAND IN DER OPER; DER UNSTERBLICHE LUMP; ZWEI MENSCHEN / 1931 KISMET; GLORIA; LIEBESLIED; MEIN LEOPOLD; EIN WALZER VOM STRAUSS; LIEBESKOMMANDO / 1932 KAISERWALZER / 1933 DIE NACHT DER GROSSEN LIEBE / 1934 DER FLÜCHTLING AUS CHIKAGO / 1935 STRADIVARI; BARCAROLE; LIEBESLEUTE / 1936 INKOGNITO / 1938 DIE KLEINE UND DIE GROSSE LIEBE / 1942 DER GROSSE KÖNIG / 1944 FAMILIE BUCHHOLZ / 1945 DER GROSSE FALL / 1948 DAS VERLORENE GESICHT / 1952 HAUS DES LEBENS / 1954 BALL DER NATIONEN.

Regie Gustav Fröhlich:

- 1933 RAKOCZY-MARSCH, Co-Regie mit Stefan Szekely
- 1934 LIEBE UND TROMPETENKLANG (ABENTEUER EINES JUNGEN HERRN IN POLEN)
- 1945 LEB' WOHL, CHRISTINA!
- 1948 WEGE IM ZWIELICHT
- 1949 DER BAGNOSTRÄFLING
- 1950 DIE LÜGE
- 1951 TORREANI
- 1955 SEINE TOCHTER IST DER PETER

Gustav Fröhlich.

Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben.

Erschienen 1983 bei F.A. Herbig, Verlagsbuchhandlung, München. Autobiografie. 400 Seiten, mehrere Hochglanz-Bildseiten. Filmografie (zusammengestellt von Herbert Holba).

»Aus einem Vielbetrachteten ist nun selbst ein Betrachter geworden. Jahrzehntlang hat man mich bewundert, gelobt, in der Luft zerrissen oder durch den Kakao gezogen. Mehr oder weniger subjektiv. Jetzt schaue ich, achtzig und darüber, auf meine Welt der Bretter, des Kinos und all dessen, was damit zusammenhängt, zurück. Prüfend, nachschmeckend. Meine Brille ist scharf, aber die Gläser sind durch die Liebe getönt.«

So hebt Gustav Fröhlich mit dem Rückblick auf sein Leben an und erzählt dann locker, aber geschickt mit viel Flair fürs amüsante Detail, was er so alles erlebt und gesehen hat. Gustav Fröhlich erzählt mit viel Gefühl für Dramaturgie und einem sicheren Sinn für Effekte. Und damit es bestimmt nicht langweilig wird, greift er mal vor, springt auch mal zurück, verbindet Privates mit Öffentlichem, filmhistorisch Interessantes mit intimen Enthüllungen - ganz nach dem Geschmack eines Lesers, der ein Buch nicht erarbeiten, sondern sich beim Lesen noch unterhalten will. Aber wer sich nur für Film interessiert und wie das bei Dreharbeiten so hinter den Kulissen zugeht, kommt im grossen ganzen doch auch auf seine Rechnung.

WAS FRAUEN TRÄUMEN

von Géza von Bolvary

Drehbuch: Billy Wilder

Brillanter Luster!

Ein verkanntes Meisterwerk sei nicht reklamiert. Aber ein Kleinod der Filmgeschichte, das glitzert und funkelt - das zu entdecken sich durchaus lohnt. Dabei sei sogleich zugestanden, dass auch ganz billiges Glas zu glitzern und zu funkeln vermag. WAS FRAUEN TRÄUMEN belegt aber auf seine Weise, dass Häufungen von wertlosem Glas oft das beste Versteck für brillante Steine sind.

Luxuslimousine gleitet ins Bild und hält. Die Dame reisst sich von der Auslage los, macht kehrt und geht in eine nahegelegene Mercerie. «Passen Sie auf, Franz, jetzt kommt wieder der Trick mit dem Handschuh», wendet sich der stattliche Herr Levassor in der Limousine an seinen Fahrer.

Sieh an, sieh an! Mit neuen Handschuhen ausgestattet betritt Rina den Laden des Juweliers, schaut zu, wie dieser sich von einem Kundenpaar verabschiedet, und erkundigt sich dann nach der Möglichkeit, ihren Schirm reparieren zu lassen; stutzt: «Ich glaube, die Dame hat ihren Handschuh liegen gelassen» - und zeigt auf einen Stuhl, wo sich doch tatsächlich ein solcher breit macht. Aufmerksam besorgt schickt Rina dem beflissenen Juwelier, der - stets im Dienste seiner Kundschaft - schon mit dem Handschuh unterwegs ist, die unschuldige Frage hinterher: «Möchten Sie nicht erst die kostbaren Steine wegschliessen?» - die sich aber noch als hinterhältig erweisen wird.

Nachdem sich Rina höflich empfohlen hat, kontrolliert der Juwelier die Steine im Tresor und stellt fest: der kostbarste Brillant ist weg! - bloss der wertlose Handschuh scheint niemandem zu gehören. Heiliger Strohsack, da hilft nur noch Polizei!

Ein Juweliengeschäft. 1933. Zürich. Die Stadt ist kaum zu erkennen, aber die Handlung spielt definitiv in Zürich - auch wenn es nur wenige Aussenaufnahmen gibt. Eine Dame, den Schirm unter den Arm geklemmt, betrachtet die Auslage der edlen Steine. Was glitzert und funkelt, scheint sie magisch anzuziehen. Gegenüberliegende Strassenseite: eine



Rina Korff und Walter König: Was Frauen träumen?

Fall erledigt. Allein die Kriminalisten sind schon unterwegs. Kleinsilber klimpert mit der Polizeimarke und stellt die Melone auf Durst. Füssli zieht seinen Schlapphut tiefer ins Gesicht, verdoppelt penetrant jedes Wort von Kleinsilber: Fall abgeschlossen? Das könnte denen so passen, wo sich doch längst Interpol eingeschaltet hat! Diesmal wird die notorische Diebin nicht entwischen! Füssli beschnuppert schliesslich den polizeilich beschlagnahmten Handschuh und hat die Idee seines Lebens. Ein schneller Einstieg, schnörkellos, mit den notwendigen Informationen nebenbei. Ausgangslage für eine Gaunerkomödie, wie sie im Buche steht. Eine

Eine Männerhand legt sich auf die Gabel des Telefons; die Verbindung ist unterbrochen. Dennoch macht sich Erleichterung auf dem Gesicht des verängstigten Juweliers breit, als er den finanzkräftigen Levassor erkennt, der statt einer Waffe nur sein Scheckbuch zückt. Dienstfertig bietet er ihm gleich seine Geschäftsräume an, ein Besuch auch zu nächtllicher Stunde - Alarmanlage ausgeschaltet! - könnte arrangiert werden, wenn Levassor schon meint: «Die Dame hat nun mal eine aufregende Art, sich meine Geschenke auszusuchen.»

Ausgangslage, die zwar klar ist, aber noch keines ihrer Geheimnisse preisgibt; ausgelegte Fäden für einen Plot, der noch für manche überraschende Wendung gut ist.

Auftritt Walter König, Fachmann für Frauenträume. Füssli besucht diesen Angelen einer Parfümerie an seinem Arbeitsplatz. Walter glaubt sich schon einer Schlägerei wegen, die er am Vorabend hatte, polizeilich verfolgt und packt Füssli gleich am Kragen, um ihm zu zeigen, wie das kam. Aber der Kriminalist, der nach grösseren Fischen angelt, sucht nur den kundigen Rat seines Freundes in Sachen «Riecher» für besondere Frauen.

Ein Detail, gewiss, aber ein schönes Beispiel dafür, wie fein gesponnen die Fäden der Geschichte sind, wie zielstrebig und wirksam hier erzählt wird: augenblicklich ist die Freundschaft zwischen Füssli und König für den Zuschauer etabliert; sofort ein visuelles Bild, das nicht nur viel über Königs Charakter aussagt, sondern auch schon recht präzise die Rollenverteilung in dieser Freundschaft beschreibt; die Tätigkeit von König und einige der



Drehbuchstudium: Nora Gregor, Gustav Fröhlich und Peter Lorre

Schwächen Füsslis erfährt man nebenbei. Kurz: hier wird ein Muster vorgeführt, das im Verlaufe von WAS FRAUEN TRÄUMEN noch mancherlei Abwandlung erfahren wird. Kriminalist Füssli, mit seinen Ambitionen zum Oberinspektor, führt die Geruchsfahndung in die Kriminalistik ein. Denn was dem Film den Titel gibt, ist nichts weiter als ein sündhaft teures Parfüm - «360 Franken die Flasche». Rina Korff, die exzentrische Kleptomannin, die auf ihren eleganten Raubzügen Juweliengeschäfte um deren wertvollste Schmuckstücke erleichtert, ist die einzige Dame, die es benutzt. Man braucht also nur die Dame, die nach «Was Frauen träumen» riecht, aufzuspüren und die Falle zuschnappen zu lassen: Kleinsilber wird staunen. (Übrigens Kleinsilber - auch dies einer der kleinen, feinen Einfälle der Autoren, die unser Kleinod ständig bereichern - heisst natürlich Kleinsilber, weil er immerzu mit seiner Polizeimarke und etwas Kleingeld klimpert.)

Hotelhallen sind bestens geeignet, die verschiedenen Fäden einer Handlung beiläufig zusammenzuführen, absichtlich

zu verheddern, nur um sie dann wieder gezielt zu entwirren. Während sich Kleinsilber und Füssli an der Reception nach einer gewissen Rina Korff erkundigen, muss König zufällig - der Zufall der sattelfesten Dramaturgie - im Foyer den Schaukasten seiner Parfümerie aktualisieren. Levassor trinkt derweilen einen Whisky an der Bar, und Rina ist unterwegs zu ihrem Auftritt im Tanzpalais des Hotels, wo sie das Lied «Der Weg zu dir ist nie zu weit» singen wird - ohne dass mit gebührender Sicherheit auszumachen wäre, ob sie dabei vorwiegend an ihre kostbaren Steine denkt, die im Kronleuchter mit dem billigen Glas um die Wette glitzern und funkeln.

Selbstverständlich führen die unsichtbaren Fäden der Dramaturgie die Figuren zum Amüsement der Zuschauer mit traumwandlerischer Sicherheit an den «tödlichen» Begegnungen vorbei zu den angenehmeren Bekanntschaften. Nicht auszudenken: wenn Füssli die notorische Diebin vor König erschnupperte - das wäre das vorzeitige Ende des vergnüglichen Films.

So aber diktiert Füssli anderntags seinen Rapport. Genüsslich erwähnt er, dass sein Einfall, die erstmalig ange-



Handschellen, aus denen Füssli mal wieder befreit sein will!

wandte Methode der Geruchsfahndung, zwar zur schnellen Entdeckung der seit Jahren international ausgeschriebenen Diebin führte, dass deren Ergreifung dann aber leider durch seinen *ungeschickten Kollegen* vermasselt wurde. Und Kleinsilber erscheint rechtzeitig, um den Rapport mit *Kleinsilber* zu unterzeichnen, womit Füssli einmal mehr den kürzern zieht. Kein Wunder also, wenn «Kleinsilber» auf Füssli wirkt wie ein rotes Tuch.

Wandernde Werte. Levasors wertvolle Taschenuhr findet Walter König plötzlich in seiner Tasche, als er Rina im Taxi zum Bahnhof bringt. Entrüstet weist er ihr «Geschenk» zurück. Zur Flucht verhalf er Rina, weil die Polizei nur dank seiner Tips so schnell auf ihre Spur stiess und keine schöne Frau seinetwegen in Schwierigkeiten geraten soll - aber deshalb wird er sich doch noch lange nicht an ihren Untaten beteiligen. Auf der Wohnungstreppe findet König statt seines Schlüssels doch dann wieder Levasors Uhr in seinen Taschen. Ein Lächeln gleitet über sein Gesicht. Rinas geschickte Hände waren also

noch einmal am Werk. Wie üblich, wenn er seinen Schlüssel vergessen hat, klingelt er bei Freund Füssli. Und da kommt er gerade recht, denn Füssli - seines Zeichens auch Erfinder von neuartigen Handschellen, die sich allerdings noch immer im Teststadium befinden - hat sich selbst gefesselt. Sein Freund soll ihn nun gefälligst wieder daraus befreien, bevor er übers Dach in seine Wohnung steigt. Königs Fuss stösst gegen etwas Weiches. Rina, die er sicher im Expresszug nach Berlin wähnte, hat sich ungebeten in seiner Wohnung niedergelassen, in seinem Bett breitgemacht. Und König bringt nun sofort seine bescheidenen «Wertgegenstände» in zweifelhafte Sicherheit, obwohl ihm Rina doch bereits zweimal Levasors wertvolle Uhr zu-steckte und ihn bisher bloss um seinen Wohnungsschlüssel erleichtert hat. Aber die schöne, kalte Rina klaut eben keineswegs zu ihrer Bereicherung. «Ich finde es so aufregend. Ich brauche es, so wie Sie Zigaretten rauchen müssen!», entgegnet sie auf Walters moralisierende Vorwürfe. Es geht ihr bei ihren Beutezügen nur um den Nervenkitzel: um ein unterschwellig erotisches Vergnügen - das doch allenfalls auch noch anders zu befriedigen sein müsste. Der Plot spielt geschickt mit seinem Po-



Kleinsilber klimpert mit seiner Polizeimarke:

tential: die Parallelen zwischen den wandernden Werten sind deutlich, werden aber nie peinlich, weil sie sofort durch eine nächste Pointe überspielt werden. Was König da alles so zusteckt wird - und der kümmert sich bloss darum, seine Wertsachen sicherzustellen. Die geklauten Brillanten sind alle noch da: noch besteht also Aussicht auf ein glückliches Ende. Bloss müssen die wertvollen Steinchen unter der Nase von Kleinsilber, der in Rinas Hotelzimmer nach immer auf die Rückkehr der Delinquentin lauert und weiter nach belastenden Beweisstücken sucht, aus dem Kronleuchter - den Levasor mit Augenzwinkern auch als «brillanten Luster» bezeichnet - geholt werden. Dass dies zu neuerlichen Verwicklungen und überraschenden Wendungen im Ablauf der Handlung führt, dürfte mittlerweile von selbst einleuchten - im einzelnen verraten seien sie aber hier nicht mehr.

Den guten wie den bösen Helden der Geschichte wird allerdings vom dämlichen Füssli zwischendurch arg die Schau gestohlen - the runnig gag mit den Handschellen, aus denen der Polizist selber

immer mal wieder befreit sein will, ist noch das wenigste. Ebenso wie der fortgesetzt verdrossen, aber stumm geführte Zweikampf mit Kleinsilber - wenn der den Hut in die Stirne zieht, schiebt Füssli den seinen in den Nacken und umgekehrt - für die beiläufige Erheiterung sorgt. Schon toller geht's zu, wenn Füssli in Walters Wohnung am Klavier das Lied «Die Polizei, die hat die schönsten Männer!» in die Runde schmettert und sich dabei von Rina beklauen und entwaffnen lässt, dann lachend Rina verhaftet, die ihn Stück für Stück mit seinen persönlichen Effekten beschenkt, und dem entsetzt herbeieilenden Freund König heiter zuruft: «Wir spielen Räuber und Gendarm.» »50'000 Franken Belohnung insgesamt, wenn ich die alle erwische«, rechnet Füssli am Feierabend in seiner Wohnung beim gemütlichen Beisammensein mit seiner Verlobten, seiner Mizzi vor - und schaut dabei ordentlich tief ins Glas. Im alles entscheidenden Moment ist Füssli dann also völlig besoffen und fällt nur unverständliches Zeug. Kein kaltes Wasser, das er scheucht wie der Teufel das Weihwasser, kein noch so starker Kaffee seiner Mizzi bringt ihn auf die Beine, keine noch so hohe Belohnung vermag ihn zu reizen:



Hat die Polizei nun auch tatsächlich die schönsten Männer?

allein das Wörtchen «Kleinsilber» tut seine Wirkung, schafft ihm einen klaren Kopf - WAS FRAUEN TRÄUMEN die definitive Wendung.

Gustav Fröhlich spielt die Hauptrolle, Walter König. Peter Lorre - dem längst eine umfassende Retrospektive zu widmen wäre - den dusseligen Füssli. Nora Gregor, die hier als Rina zu bewundern ist, wird später in einer Hauptrolle von Renoirs LA REGLE DU JEU brillieren. Billy Wilder schrieb (zusammen mit Franz Schulz) das Drehbuch - seine letzte Arbeit in Deutschland. Ein Drehbuch, welches schon die wesentlichen Themen, die Brillanz des späteren Regisseurs und Geschichtenerzählers Billy Wilder andeutet. Etwa wenn Levasor Rina das Angebot macht, weiterhin ihrer Leidenschaft frönen zu können, falls sie seine Geliebte werde, so findet sich zum erstenmal in einem Wilder-Stoff "klar ausgeprägt eine solche Verbindung von Lust und Geld", die für Wilder-Filme «klassische» "Reduzierung romantischer Verhältnisse auf eine Tausch- und Warenbeziehung" (Heinz-Gerd Rasner, Reinhard Wulf in «Billy Wilders Filme»).

Und Alfred Hitchcock hat in einer der letzten Einstellungen seines letzten Films FAMILY PLOT auf eine Idee aus WAS FRAUEN TRÄUMEN zurückgegriffen: den brillanten Luster. Damit markiert WAS FRAUEN TRÄUMEN denn gewissermassen auch einen frühen Schnittpunkt werdender Filmgeschichte. Immerhin. Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Géza von Bolváry; Drehbuch: Billie (Billy) Wilder, Franz Schulz; Kamera: Willy Goldberger; Ton: Fritz Seeger. Musik und musikalische Leitung: Robert Stolz; Lieder: «Ja, die Polizei, die hat die schönsten Männer!», «Der Weg zu dir ist nie zu weit»; Liedtexte: Robert Gilbert; Kapelle: Oscar Joost; Bauten: Emil Hasler.
Darsteller (Rollen): Nora Gregor (Rina Korff), Gustav Fröhlich (Walter König), Kurt Horwitz (Levasor alias John Constantinescu), Peter Lorre (Otto Füssli), Otto Wallburg (Kleinsilber), Carl Auen, Erik Ode u. a.
Produktion: Super-Film GmbH, Berlin; Produktionsleitung: Julius Haimann; Aufnahmeleitung: Fritz Brunn; Dreharbeit: Januar bis März 1933 im Ufa-Atelier, Berlin-Tempelhof, Deutschland 1933. 35mm, schwarz/ weiss, 81 Minuten.
(Die Namen der Drehbuchautoren werden im Vorspann nicht erwähnt. Wilder war bereits Ende Februar 1933 aus Deutschland emigriert.)

JE VOUS SALUE, MARIE

von Jean-Luc Godard

Gegrüsst seist Du, Hans Lukas

Das mit der Carmen, das hat mir ja tatsächlich Spass gemacht. Wie Du der Dame ganz neuzeitliche Dimensionen verliehst, sie aus all ihrer kulturhistorischen Belastung herauschältest und in einen teils kriminellen teils slapstick-artigen B-Movie hineinversetzttest - doch, da war was dran, das war nicht nur intelligent: das war auch unterhaltsam. Und wie der Bizet dem Beethoven weichen musste, wie Du überhaupt das Umfeld von Bildern und Tönen variiertest: toll! eine Komposition mit Eigenwert, ein sorgfältiges Ineinanderfügen von Themen und Motiven.

Auch jetzt wieder, in Deinem JE VOUS SALUE MARIE, gibst Du Dir Mühe, sichtlich sogar, um nicht zu sagen: offensichtlich. Gebenedeit bist Du bekanntlich unter all den Gebenedeiten, nur dieses Mal scheint mir Dein Drang nach vorne, nach neuen Ufern, neuen Sternen schon ein wenig ins Stocken geraten. Du erzählst eine alte Geschichte, die nun wirklich jedes Kind kennt - bei PRENOM: CARMEN war's nur jedes bildungsgebürgerte. Du erzählst sie neu, sagt man, und das stimmt sehr wohl im Hinblick auf die evangelische Tradition, aber mit Augenmerk auf Deine eigene, auch nicht ganz unbelastete Vergangenheit, ich weiss nicht. Ich gehöre ja zu jenen, die Deine Arbeit wirklich sehr schätzen (und werde deswegen auch immer mal wieder angegriffen), zu denen, die nicht nur Deine neugewellten Frühsechziger und Deine politfreakigen Spätsechziger mochten, nein: Dein SAUVE QUI PEUT (LA VIE) traf mich in den Magen, und Deine PASSIONierten Farb- und Lichtstudien liebte ich genauso wie Deine «entblöste» Carmen. Ich weiss noch, wie Du zu Venedig erzähltest, dass Du für Deine nächste Geschichte die Hauptfigur des Josefs aus PRENOM: CARMEN beibehalten würdest, Deine nächste eigentlich die gleiche Geschichte sei. Die Carmen würde dann einfach Maria heissen, und Deine Frage laute: Was haben Maria und Josef gemacht, bevor sie ein Kind hatten.

Jetzt ist dieser Film fertig. JE VOUS SALUE MARIE heisst sein Titel, gegrüsst seist Du Maria. Und Du hast in einem Punkt Deiner venezianischen

Prophezeiung recht behalten: es ist wirklich sehr ähnlich geworden, was Du uns hier demonstrierst. Neu sind die Sonnenauf- und Sonnenuntergänge, neu ist der nicht nur monatliche, nein viertelstündlich wiederkehrende Vollmond. Das braucht Mut. Oder Unverfrorenheit. Alt und teils bereits abgegriffen erscheint mir hier Deine Konstruktion, Deine Ton- und Bildmontage. Irgendwie ist dies ein grosses Kompliment an das, was Du vorher gemacht hast. Andere können zwanzig Mal das Gleiche zelebrieren: man akzeptiert das. Bei Dir hapert sowas schon beim zweiten, dritten oder spätestens beim vierten Mal: das war je so treffend, so präzise, dass es eine Wiederholung nicht erträgt. Als Autor dürftest Du Dich ja nachahmen; nur war man es so aufdringlich bisher nicht gewohnt. Konkreter: den mit den Brüchen der Musik, mit den Einschüben auf der Dialogebene, mit den Geräusch-Zeichensetzungen - die kennen wir, genauso wie den mit den jungen Frauen, die sich wohltemperiert entblößen. Andererseits schaffst Du in Weiterentwicklung phänomenale Gegensätze von Ästhetik und Inhalten. Dein neuer Kameramann hat was drauf. Oder ist es nur Deine hartnäckige Schule, er der gelehrige Schüler?

»Etre vierge, ça devrait être disponible«, meint Maria beim Hausarzt. Niemand schenke ihr Zärtlichkeit, sagt sie, während ihr der Doktor über die Haare streicht. Aussagen von Bild und Aussagen von Ton steigern sich im Widerspruch. Ich spüre sehr wohl, was sich in diesen Bildern ausdrückt, und ein Höhepunkt, dessen vermittelte Empfindung den Film allein schon sehenswert macht, liegt just in einer der gegenlichtigen Mädchenzimmer-Szenen. Dort nämlich, wo Josef seine Liebe durch die Berührung von Marias Bauch ausdrücken möchte und sie sich immer wieder dagegen wehrt. Liebe besteht nicht im Ergreifen, «je t'aime», das heisst: loslassen, freilassen. Das empfindet sich tatsächlich visuell unheimlich stark, aber es dauert mir in diesem Deinem Film oft zu lange, bis sich ein derartiges Moment zum Augen-Blick sammelt. Das Ineinanderfügen von Motiven spielte bei mir diesmal zuwenig - ich werd's aber nochmals versuchen!

Auf die Geschichte bin ich noch gar nicht eingegangen, hab sie (zurecht wohl) bereits vorausgesetzt. Dabei hast Du sie doch transponiert in die heutige Schweiz. Josef, der hat seine Schreinerei offenbar verkauft und steuert jetzt ein Taxi. Dabei hat er es zuweilen mit himmlischen Kunden zu tun, die bei Dir - logisch - recht irdisch erscheinen. Maria ist die Tochter eines Tankwarts - beim Tanken hat sie wohl auch den Josef kennengelernt. Mit der Liebe aber ist das dann so eine Sache, sie hat sich im Lauf der zweitausend Jahre geändert. Selbstbestimmung. Maria will allein sein, sie beansprucht ihr Recht auf sich, denn mit ihm erträgt sie die Ruhe manchmal schlecht. In der Vorgeschichte der Anne Marie Mieville - die als kurzer Vorfilm JE VOUS SALUE MARIE begleitet - hat die Mutter ihrem Kind einmal in der Badewanne zugeflüstert, dass man geben und nehmen können müsse und dass «Marie» die gleichen Buchstaben enthalte wie «aimer». Die deutschen Mütter haben es mit ihren Marias schon schwerer; Lieben kommt in deren Namen nicht vor.

Auch Deine Maria ist unschuldig. Als ihr der Kerl namens Gabriel sagt, sie werde ein Kind haben, da fragt sie: «Von wem?» - «Tu nicht unschuldig», meint der Engel im Trenchcoat, und er scheint nicht einmal zu ahnen, wie sehr sich die junge Frau darüber quälen wird. Sie wird sich winden im Bett über diese Männer, die ihren Körper in Anspruch nehmen; ich meine aber, das machst Du, Hans Lukas, auf die Dauer auch. Klar gibt's da eine Reihe von amüsanten Einschüben, mit unserer geistigen Belastung funktionieren die alleweil. Wir amüsieren uns, wenn der Gabriel seinen Text nie richtig zusammenkriegt und die Kleine ihn soufflierend herunterhaspelt. Der Typ hat ja tatsächlich kein leichtes Los. Immer wenn er Josef wieder was mitteilen sollte, dann weiss er nicht weiter. «Dieu est un vampire», heisst es einmal. Gedankensplitter waren schon immer Deine Stärke, nur hinkt mir hier das Umfeld, in dem Du sie plazierst. Es hinkt, ich sag das nochmals, dort wo Du Dich selber strapazierst.

Weihnachten wiederum find ich stark. Da fährst Du kurz und bündig hinter ei-

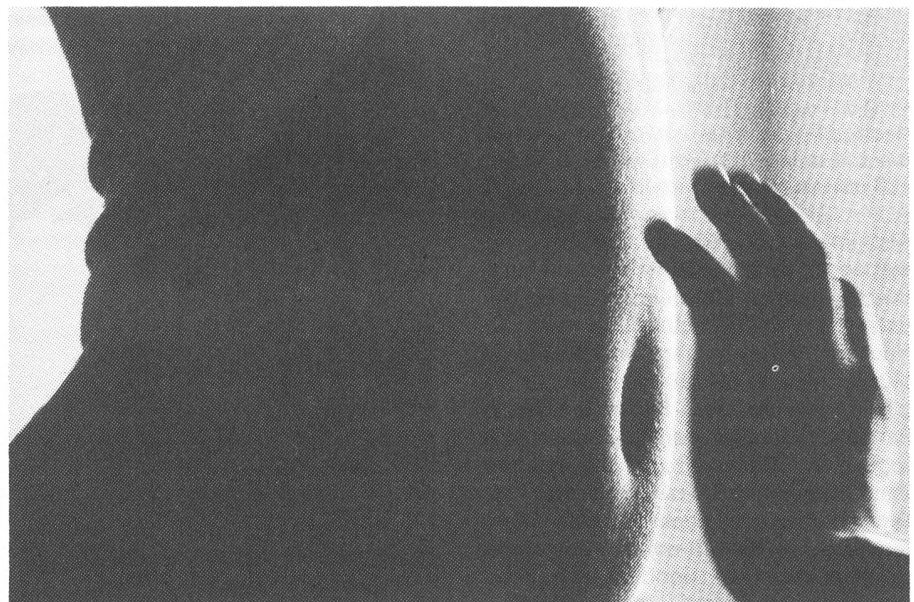
nem Schneeflug auf der winterlichen Strasse. Es folgen Kindergeschrei - womit Du wieder einmal wunderbar illustrierst, wie man alltägliche Bilder in neuem Kontext mit neuen Bedeutungen aufladen kann -, es folgen die Kuh, die das eben geborene Kalb leckt, der Esel und die beiden Chüngel: diese Assoziativkette hat es in sich, sie relativiert plötzlich ein Stückweit auch die Bilder der Sonne, die Du kühn wie überdimensionierte Punkte in Deine Sätze hineinsetzest (oder pflasterst?). Und dann ist er da, ein kleiner Wicht, der am Esstisch des Lohnabhängigen-Haushalts von sich meint: «Je suis celui qui est», er sei der, der ist. (Ein Bekannter sagt über einen Berufskollegen von mir jeweils: «Was meint Godards Stellvertreter auf Erden?») Der kleine Junge am Tisch macht sich bald schon selbständig. Die Geschichte ist bekannt, und so brauchst Du sie nicht mehr zu erzählen. Als er sich bei einem Sonntagsausflug vom Auto davonschleicht, da meinen die Zurückbleibenden: Lassen wir ihn, der kommt wieder. Wann? An Ostern. Spätestens da hast Du alle Lacher im Kino wieder auf Deiner Seite: den haben wieder alle begriffen, schliesslich sind wir alle - ob wir es wollen oder nicht - hierzulande ziemlich christentümlich gezeichnet.

Einmal heisst es von Marie (oder sagt sie es selbst?), sie wisse nicht mehr, was ein gewöhnliches Gespräch sei und sie leide darunter wie jeder, sogar ein wenig mehr. Manchmal denke ich, Hans Lukas, dass es Dir auch so ergehen muss. Da kämpfst Du ein Leben lang für Dich, für Deine Selbstbestimmung, Deine Freiheit, Deinen Körper, Deine Streicheleinheiten, Dein Kind, Dein Kino, und plötzlich lässt Du Dich dabei ertappen, wie Du Dich wiederholst, wie Du so stark auf gewissen Dingen beharrst, dass sie selbst geneigten Betrachtern lästig werden. Dabei hast Du es richtig gemeint. Und gut. Jede Geschichte ist ein Sprung ins Wasser; eine evangelische ist das erst recht. Nichts ist zufällig - darauf deutet die Frage des Lehrers implizit hin: «Und wenn es keinen Zufall gibt?» - Das würde heissen, dass es ein Schicksal gibt, alles vorherbestimmt wäre. Auch Dein hier nachempfundenes Gebet. Und damit wärest Du natürlich fein raus. Dann kannst Du ja nichts mehr dafür, dass mich Deine Marien-Geschichte nicht so ganz überzeugt hat, dass ich immer wieder stockte in Deiner Litanei. Ich bin - für einmal wenigstens - dafür, dass es keinen Zufall gibt, dass alles Schicksal ist. So bist Du, Hans Lukas, entschuldigt, und ich freu mich wieder auf Deinen nächsten Film - einen zufälligen, hoffentlich.

Ewig Dein Walter Ruggle



Liebe besteht nicht im Ergreifen -



»je t'aime«, das heisst: loslassen, freilassen



THE COTTON CLUB

von
Francis Coppola

Drehbuch: William Kennedy, Francis Coppola, Mario Puzo; Kamera: Stephen Goldblatt; Musik: John Barry; Produktions-Design: Richard Sylbert; Kostüme: Milena Canonero; Choreografie: Michael Smuin; Tap Choreografie: Henry LeTang; Schnitt: Barry Malkin, Robert Q. Lovett.

Darsteller (Rollen): Richard Gere (Dixie Dwyer), Gregory Hines (Sandman Williams), Diane Lane (Vera Cicero), James Remar (Dutch Schultz), Bob Hoskins (Owney Madden), Nicolas Cage (Vincent Dwyer), Maurice Hines (Clay Williams), Lonette McKee, Fred Gwynne, Gwen Verdon, Lisa Jane Persky u.v.a.

Produktion: Zoetrope; Produzent: Robert Evans, Executive: Dyson Lovell. USA 1984. 128 min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

Als ging's zum Wiener Opernball, so aufgeputzt strömt die Herrenschneider-Prachtparade in Damenbegleitung unterm feudalen Baldachin ins Innere des Hauses. Die Herren ganz in Schwarz mit blütenweissen Westen, die Damen in glitzerndem Art-deco-Stil mit feinsten Perlenmützen auf den pagenhaft gescheitelten Köpfen. Doch was so mondän-bourgeois am litzenschweren Portier vorbeirauscht, strebt nicht dem Gral europäischer Kulturtradition entgegen, sondern eher einer nonbourgeoisen Erregung: schwarzer Swing-Musik. Das Haus, alles andere als prächtig-repräsentativ plaziert, steht in Harlem an der Ecke der 142. Strasse und der Lenox Avenue - und in ihm befindet sich der Cotton Club: nicht nur eine Hochburg des Jazz in den zwanziger und dreissiger Jahren, sondern auch eine Art Endmoräne gesellschaftlicher Verschiebungen.

Denn dieser Club mit seiner innenarchitektonischen Mixtur aus Expressionismus und Funktionalismus - krummlinig und symmetrisch - war zwar die Sakristei der Jazz- und Revue-Aristokratie, aber auch das Refugium der stutzerhaften «Little Caesars». Die feinen PINKEL aus Downtown und die gesamte Demimonde bildeten das Plankton der Club-Kultur.

Die gesellschaftlichen Regeln freilich waren ziemlich schizophoren: Personal und Künstler mussten strikte schwarz, Management und Gäste durften partout nur weiss sein. Die Schwarzen konnten



Ein kleiner Musiker, Dixie Dwyer, gerät in eine blutige Gangsterfehde - doch



er will nicht Hundehalter und Damenaufpasser eines Unterwelt-Grosskotz sein



ihre Musik ausgerechnet dort nicht hören, wo sie am luxuriösesten dargeboten wurde - bei den Weissen, in einer schwarzen Urbanität.

Über 50 Millionen Dollar, so heisst es, soll der verwegenste und auch avantgardistischste Verrückte Hollywoods, Francis Coppola, für sein Projekt THE COTTON CLUB verschleudert haben, um seine Chronik des urbanen (Nacht-)Lebens so perfekt wie möglich zu realisieren.

Und intrigenreich soll auch die Finanzierungsakrobatik der Produktion verlaufen sein. Bob Evans, reputierter und risikofreudiger Produzent (CHINATOWN, ROSEMARIES BABY), hegte zuerst den Plan, die Geschichte der berühmtesten Clubs der extensiven zwanziger und dreissiger Jahre zu verfilmen. Er verpflichtete den GODFATHER-Autor Mario Puzo für das Drehbuch und den zunächst lustlosen Coppola für die Regie. Doch bald - nachdem noch einige weitere dubiose Geldgeber aus den Ölländern investiert hatten - nahm der Kamikaze-Held des «New Hollywood» das Zepter in die Hand, um *seinen* Film daraus zu machen - die Folge: das Geld zerrann und immer neues musste herbeigeschafft werden. Coppola, der mit Puzos Buch unzufrieden blieb, engagierte schliesslich kurzerhand den Pulitzer-Preisträger William Kennedy, der mit Unterwelt-Rekonstruktionen bestens vertraut ist. (Sein Roman «Legs», die Biografie des Gangsters Jack Diamond, erregte in den USA Aufsehen und erscheint demnächst unter dem Titel «Der Lange» auch auf deutsch.)

Doch auch Kennedys Buch schien Coppola nicht zufriedenzustellen, so dass man sich zu kuriosen Improvisationen entschloss, die wiederum den Hauptdarsteller Richard Gere nervös machten. Am Ende trafen sich die zänkischen Parteien vor dem Kadi wieder. Was immer hinter den Kulissen noch gelaufen sein mag - das Endprodukt ist ein faszinierender Coppola-Film geworden, der den chaotisch-grössenwahnsinnigen Meister wieder auf der Höhe seiner Schaffenskraft zeigt: Sein COTTON CLUB ist Kultur-(und Film-)Geschichte aus der Show-Perspektive; ein bizarres, phantastisches Panoptikum von Musikern, Entertainern und Gangstern.

Der Cotton Club, 1923 vom tough guy und Biedermann Owey Madden und seiner «family» eröffnet, erhielt für New York bald die Bedeutung, die das Kabarett in Berlin und die Folies Bergère in Paris hatten: das Mekka des Entertainment. Im März 1935 brachen brutale Rassenunruhen in Harlem aus, und das Management, das jeweils eine Show ein halbes Jahr laufen liess, inszenierte noch zwei, ehe es - 1936 - den Club schloss, um ihn kurz darauf in

Downtown Manhattan wiederzueröffnen.

Owey Madden, ein geniales, koboldhaftes Schlitzohr, dessen Einfluss über den Broadway hinaus bis in die Filmmetropole Hollywood reichte und der durchaus seine Verdienste als Mäzen hatte, wusste genau, was das weisse Publikum wünschte - vor allem Frivolität und Glamour. Sich der erfolgreichen Music-Halls erinnernd, verstand er es, den Cotton Club als Riesen-Show aufzuziehen: halb Vaudeville, halb Variété, halb Jazz-Schmiede. Und es erblühten Karrieren ungezählter schwarzer Stars, darunter Duke Ellington, Cab Calloway, Lena Horne und Ethel Waters. Der eigentliche Reiz für die Club-Besucher bestand in der schon damals beliebten «radical chic»-Manier: Man pilgerte nach Harlem, um die «Primitiven» bei ihren Shows und ihrer Musik zu erleben - aber auch, um in den Jahren der Depression und der Prohibition sich am verbotenen Alkohol gütlich zu tun.

Feudal getarnt, waren die Clubs Orte der Enthemmung und der Ausbeutung, aber auch das Äquivalent für den rohen Pragmatismus des Mobs: Durch den luxuriös aufgewirbelten Duktus der Clubs führten sich die Kuba-Zigarren rauchenden Monster besonders geckenhaft auf und stolzierten wie die Provinz-Napoleons herum.

Und um die Rekonstruktion dieser bizarr-dynamischen Welt geht es in Coppolas Film. Ein kleiner Musiker, Kornettist und Pianist mit Namen Dixie Dwyer, gerät in einem billigen Club mitten in eine blutige Gangsterfehde: Spontan rettet er einem Mann das Leben - Dutch Shultz. Das neurotische, rigorose Monster zwingt Dixie aus Dankbarkeit in seine Dienste. Doch der gutartige Musiker will nicht der Hundehalter und Damenaufpasser eines Unterwelt-Grosskotz sein und nimmt Kontakt auf zu Owey Madden, dem Boss des Cotton Clubs. Der wiederum schickt ihn statt auf die Bühne (Weisse verboten) nach Hollywood. Dort reüssiert Dixie als Filmgangster, weil er das ganze Gehabe seines ehemaligen «Arbeitgebers» Shultz bestens zu kopieren versteht. Alles ist eben eine einzige Show: Gangster mimen Salonlöwen, Schauspieler Gangster und die (schwarzen) Entertainer sind die Clowns.

Freilich bildet die Story des Dixie Dwyer nicht den einzigen Handlungsstrang des Films; Coppola versteht es meisterhaft, mehrere, scheinbar unabhängig voneinander ablaufende Geschichten miteinander zu verweben: gemeinsamer Knotenpunkt ist der Cotton Club. Da gibt es die Erfolgskämpfe der farbigen Brüder Williams, von denen der Stepptänzer Sandman zu Ruhme kommt, aber beim Versuch die (farbige) Tänzerin Lila

Rose Oliver zu erobern, scheitert; die Karrieresucht der Dutch-Freundin Vera Cicero, die über Leichen geht, und - last not least - die brutalen Machtkämpfe des Mob. Vor allem Shultz, ein hinreisender Rinnstein-Edward G. Robinson, verkörpert am anschaulichsten den Emporkömmling und Prahler mit neurotischen Gesichtszügen, der um Anerkennung rangelt.

Wenn Shultz am Ende von der Lucky-Luciano-Gang umgelegt wird, vermischt Coppola Show mit rüder Gangster-Saga: In rasanter Parallel-Montage verquirlt er Sandman Williams' Steptanz mit der Killeraktion. Überhaupt gehört der Schluss von COTTON CLUB auch zu seinen Höhepunkten: Die Happy-Ends der verschiedenen Erzählstränge gehen in einer einzigen Riesen-Show-Nummer auf.

Mit Ironie, Tempo und grosser Lust am Entertainment huldigt Coppola dem faszinierenden Topos der Show schlechthin: dem Club. Kein Gangsterfilm der zwanziger, dreissiger oder vierziger Jahre, der nicht auch in einem dieser Herrenclubs spielte, kein Musical, das nicht Club-Atmosphäre auf die Leinwand zauberte - ja nicht einmal das grosse Kult-Melodram CASABLANCA kam ohne den Club aus: In «Rick's Cafe Americaine» rafft sich der zynische Bogey im weissen Smoking noch einmal zu einer selbstlosen Heldentat auf - was für eine Show!

Es ist nicht nur die Musik, die sich in dieser brisanten Neurosen-Katakombe aus talentierten, selbstdarstellungssüchtigen Schwarzen, erlebnishungrigen (weissen) Prominenten und gekkenhaften Unterwelt-Pfauen zur brodelnden, vitalen Kultur entwickelte, auch der Film - so demonstriert uns Coppola - wäre ohne dieses explosive Milieu ärmer. Wie der Swing ist diese erregende, zupackende Filmsprache: rasant und bündig; pointiert und hart sind die Dialoge - wie auch das Gehabe der tough guys. Raffende Montagen fassen soziale Entwicklungen in zwei sehr geballte Minuten zusammen, Reissfahrten ersparen langes Rekapitulieren der Handlung - und das frivole Gegurre der Damen korrespondiert mit Duke Ellingtons «Cotton Club Stomp»: schickernde, röhrende Saxophone und knallende Trompeten.

Coppolas Film - mit einem lässig tänzelnden und coolen Richard Gere, der mit Menjour-Bärtchen und Pomaden-Klatschfrisur einen Roaring-Twenties-Man à la Bix Beiderbeke abgibt - ist in seinem quirligen, tänzerischen Rhythmus auch eine Fundgrube für Zitate aus alten Gangsterfilmen - auch voller Anspielungen auf alte Biografien.

Wolfram Knorr

ER MORETTO

von Simon Bischoff

Drehbuch: Simon Bischoff; Kamera: Raffaele Mertes; Ton: Glauco Puletti; Licht: Renato Tibaldi, G. Silvestri; Schnitt: Annerose Kopp; Musik (Titelsong): Teresa Gatta, Alberto Antinori.

Darsteller (Rollen): Alevino di Silvio (Franco), Franco Mazzieri (Vampir), Vinicio Diamanti (Tunte), Lorenzo Alessandri (Voyeur), Irene Staub («Anita Ekberg») u.a.

Produktion: Simon Bischoff; Radio Bremen. Italien, Schweiz 1984, 16mm Farbe, Magnetton, 85 min. CH-Verleih: Filmcooperative

Le moraliste

ER MORETTO, das ist Franco, ein Junge, der mit dreizehn von zu Hause abgehauen ist. Zu Hause: römische Vorstadt, "Borgota", elende Gropius-Alpträume, eine achtköpfige Familie in einem Raum. Mit dreizehn beginnt Franco den Strich zu machen, am Circo Massimo, am Termini ... Er lernt Simon Bischoff kennen, im Sommer 1980, «als sich unsere Blicke trafen, in einem dieser römischen Autobusse, die um das Kolosseum kurvten».

Bischoff, man kann es kaum anders nennen, verfällt dem Jungen. Eine recht widerspenstige Beziehung entsteht. Sie dauert bis Franco fünfzehn ist, «bildhübsch, braun wie ein Mohr, mit leuchtenden perlweissen Zahnreihen». Immer noch, «wie einem inneren Zwang folgend», geht er auf den Strich. Der Schweizer ist fasziniert, die Idee zu einem Film über seinen Mohren entsteht. Doch Franco springt ab von Bischoffs Leben, findet einen andern, «Renato, 47 Jahre alt, tuntig, Krankenpfleger von Beruf, typisch kleinbürgerlich, besitzergreifend, eifersüchtig, anständig und sauber».

Nun beginnt, was Bischoff «Domestikation» nennt: Franco zieht sich von der Prostitution zurück, nimmt eine geregelte Arbeit auf, trennt sich schliesslich auch von Renato, kauft sich gepflegte Kleider und sucht sich ein Mädchen. Ende.

Der Mohr hat seinen Dienst getan.

Das mag tönen, als ER MORETTO - VON LIEBE LEBEN die Geschichte Francos sei. Eine Geschichte, in der männliches Verhalten unterlaufen, in Frage gestellt wird, die von Verdrängung und Ausbeutung der Sexualität handelt, ein Film, der - künstlerisch aufgearbeitet - poetisch werden könnte, ohne je die emotionale Schlachthofstimmung seiner Protagonisten zu vergessen. An der Kehrseite des "Guten" liesse sich das als gut Anerkannte in Frage stellen. Aber ER MORETTO - VON LIEBE LEBEN ist *nicht* die Geschichte Francos, sondern eine über Simon Bischoffs moralische Werte - an

Franco abgehandelt.

Der Film setzt sich zusammen aus Spielfilmartigen Szenen, die Stationen aus dem Leben des Burschen nacherzählen, aus sehr vielen Filmzitataten und schliesslich einem Interview mit dem leibhaftigen Franco, inzwischen etwa achtzehn Jahre alt.

Wo der Regisseur selber zu Worte kommt, sei es als Interviewpartner, sei es als Verfasser des Textes zum Film (alle verwendeten Zitate stammen daraus), da wird es offenbar: Simon Bischoff hat einen gebraucht, um seine eigenen Vorstellungen von Unbürgerlichkeit zu leben. Solange Franco der Rolle genügt, den Strich macht, sich «in stinkenden Klappen» rumtreibt und voller «nomadischer Verwilderung», «Strassenstaub» und «Schweissperlen» ist, bietet er dem nach Körperlichkeit lechzenden Intellektuellen genügend Futter zur Erhaltung des Projektionsaktes. Doch sobald seine Wege "gewöhnlicher" werden, setzt auch die hemmungslose Verachtung ein, die den Autor aufregt von «Domestikation», «Relikten eines archaischen homosexuellen Initiations-Code», von «typischen Wünschen eines subproletarischen Hirns» und «raffiniert inszenierter Reoedipalisierung» plappern lässt. Wie gross muss der Schmerz über den Verlust des Ideals gewesen sein, dass Simon Bischoff ihn dermassen intellektuell verplastern muss!

Bischoff widmet den Film «Franco, als er 15 war» und kann ihn nicht älter, anders werden lassen. Im Interview drängt Bischoff den Jungen mit permanent repetitiven Fragen zum Eingeständnis, dass er mit 15 mehr sich selber war, alles andere nur gesellschaftlich aufgezwungene Verhaltensweisen seien. Früher war Franco «aussergewöhnlich, schön, eigensinnig, unneurotisch», heute ist er nur noch eines der «grauenhaft gewöhnlichen» Gesichter, die man überall sieht. Das Gespräch könnte bestimmt Verdrängungsmechanismen und Anpassung an soziale Zwänge erschliessen, hätte Bischoff nicht diesen gewaltigen Mangel an Empathie.

Er kann sich offensichtlich nicht vorstellen, dass es Schöneres gibt, als mit 13 den Strich zu machen, der Angst vor polizeilicher Verfolgung ausgesetzt zu sein, keine Bildung zu haben, überall der Unterhund zu sein. Dass der Junge dem entfliehen wollte, wenn auch mit einer Ladung Selbstverleugnung und Verdrängung, scheint greifbar. Aber dann geht die Gleichung nicht mehr auf: «Franco war als Hauptdarsteller nicht mehr zu *gebrauchen*. *Ich* brauchte einen Nomadenjungen.» Andere Bedürfnisse scheinen sekundär, denn sie stören nur in der Beweisführung, dass

die dreckige, verkommene und abgefuckte Welt zwischen Büschen und Betonruinen eine "wahrere", weniger verlogene ist. Bischoffs Sehnsucht von der Abkehr von restriktiven "bürgerlichen" Werten verkommt zum genauso intoleranten Gedankengebäude, in dem alles um 180 Grad negiert, aber wenig differenziert ist. Als Instrument der Beweisführung muss Franco erhalten. Dass er sich im Gespräch gegen die Benützung wehrt, verstockt, verlogen, widersprüchlich ist, nicht die passenden Antworten auf suggestiv gestellte Fragen geben will, das scheint *mir* natürlich.

In schlechtester Dokumentarfilmmanier profilieren sich der Film und sein Regisseur (unbewusst?) am dargestellten Schicksal. Dazu passend labt er sich auch cinématografisch an den bedeutenden Filmen mit schwuler Thematik. Wie bei Visconti geigt Mahler sehnsüchtig ins glitzernde Meer. (Und Sehnsucht wäre auch Bischoffs Thema. Dann könnte er nämlich wie André Gide in seinem "Immoraliste" die Nomadenjungen als Ziel seiner Sehnsucht begreifen, anstatt sie als schlichtweg wahre Welt zu proklamieren.) Ein «Satyricon des 20. Jahrhunderts» möchte Bischoff schaffen, doch verstand es Fellini aus der Liebe zum Menschen eine Welt mit archaischer Moral zu malen und nicht aus antibürgerlichem Trotz. Die Zitate scheinen beliebig - oder worin besteht die Aussage, wenn die Zürcher Nutte Irene als Anita Ekberg durch den Trevibrunnen wadet (und das Interessante an ihrem Auftritt wie immer bloss die Feststellung ist, dass ihr die Sonnenbrille doch nicht angewachsen ist)? Ergebnisse eigener Bild- und Wortpoesie ersaufen in den Zitaten, und man kann nur staunen, wie sich der Regisseur noch darüber beklagt, dass man beim Film «ständig in eine vor-Cézanne'sche Bildästhetik zurückgeworfen» werde. Fritz Lang hatte es immerhin schon bis zum Expressionismus gebracht - aber eben selber.

Was ER MORETTO - VON LIEBE LEBEN hoch anzurechnen ist, bleibt die Thematisierung eines schwulen Inhalts, in einem Land, wo homosexuelle Prostitution strafrechtlich verfolgt wird. In einer Filmszene, die nicht gerade von Sinnlichkeit platzt, in einem Filmförderungssystem, das sich offensichtlich noch nie mit dem Thema konfrontiert sah (oder sollten da etwa alle Drehbücher immer abgelehnt worden sein??), hat Bischoff einen Film zu einem keineswegs "längst akzeptierten" Inhalt gemacht. Aber wer sich innerhalb von Repressionen einen Freiraum erkämpft, der soll die Freiheit auch weitergeben - auch an einen römischen Strichjungen, der kein Nomade mehr sein will.

Rudolf Julia

2010 von Peter Hyams

Geschrieben und produziert: Peter Hyams; nach einem Roman von Arthur C. Clarke; Kamera: Peter Hyams; Production Designer: Albert Brenner; Editor: James Mitchell; visuelle Effekte: Richard Edlund; Musik: David Shire; Set Decorator: Rick Simpson; Kostüme: Patricia Norris.

Darsteller (Rollen): Roy Scheider (Heywood Floyd), John Lithgow (Walter Curnow), Helen Mirren (Tanya Kurbuk), Keir Dullea (Dave Bowman), u.v.a.m.

Produktion: MGM / UA Entertainment Co. USA 1984. Gefilmt in Panvision, Dolby Stereo, Kopien Metrocolor. CH-Verleih: UIP, Zürich.

Nachtrag zum Meister

»My god, it's full of stars« - es ist nicht der MGM-Löwe, der dies ganz am Anfang des Films in die Ewigkeit hinaushaucht, es sind die letzten Worte von David Bowman, der im Jahre 2001 (oder im Produktionsjahr 1968, wie man's nimmt) daselbst als letzter Passagier des Jupiter-Besuchers Discovery im All entschwand. 2001: A SPACE ODYSSEY, Stanley Kubricks unübertroffene Science-Fiction-Schöpfung, ist in den letzten 17 Jahren ins Alter und Ansehen des Klassikers gerückt. Anders als bei andern Erfolgsfilmen dauerte es hier eigentlich erstaunlich lange, bis einer die Kühnheit hatte, eine Fortsetzung zu drehen. Um es gleich vorwegzunehmen: War 2001 ein ebenso unterhaltender wie tiefsinniger Exkurs, so ist 2010 (der ebenfalls auf einer Vorlage von Arthur C. Clarke beruht) ein eben noch amüsanter Stück Trivialkino;

stieß Kubrick tatsächlich in tiefere Denkräume vor, so schliesst die Fortsetzungsgeschichte in der Regie von Peter Hyams am Ende in einer umwerfenden Friedensbotschaft die Türen zum Weitersinnieren selber wieder zu. Auf dem Weg dahin weiss man nie so recht, wie ernst ihm die Angelegenheit ist; er pendelt und schwankt dauernd zwischen ironischen Tönen und einer vermeintlich seriösen Raumfahrtsmär, die eher simpel bleibt.

Als Gedankenstütze werden im Vorspann von 2010 noch einmal jene Daten übermittelt, die das Ende der 2001-Jupiter-Exkursion Discovery markierten. Während Kubrick seinen Film in offene Sphären von Sein und Zeit münden liess und der Schönheit seiner Bilder die Gedankenfreiheit beigegeben, kehrt nun 2010 auf die Erde zurück und lässt in einem szenisch wundervollen Einstieg den Keim zu einer neuen Exkursion entstehen: Neun Jahre nach dem Unfall der Raumfähre Discovery sucht ein russischer Agent den mittlerweile aus seinem Dienst entlassenen amerikanischen Projektleiter Heywood Floyd auf. Floyd klettert auf einem riesigen Radioteleskop herum, und der Russe, ein Asthmatiker, sucht mit ihm zu sprechen. Der Gedankenaustausch der beiden am Fuss der übergrossen All-Horcher hat seine Qualität, und das Resultat: die Amerikaner entschliessen sich, drei ihrer Männer mit der russischen Raumsonde Leonov zwecks Abklärung der Ereignisse erneut zum Jupiter zu entsenden.

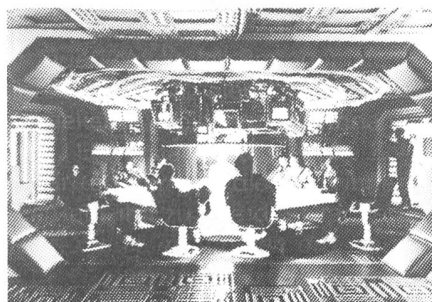
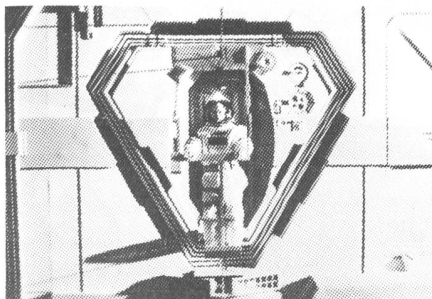
Komplexität ist nicht die Stärke Hyams', dafür weiss er zu verkürzen: im Off überwinden Kommentare immer wieder lange Phasen des Geschehens. Die Reise durchs All hingegen ist ein ziemlich triviales Spektakel, technisch ebenso

weit vom Vorläufer 2001 entfernt wie die Erde vom Pluto. Auch der Aufwand scheint recht offensichtlich in Grenzen gehalten.

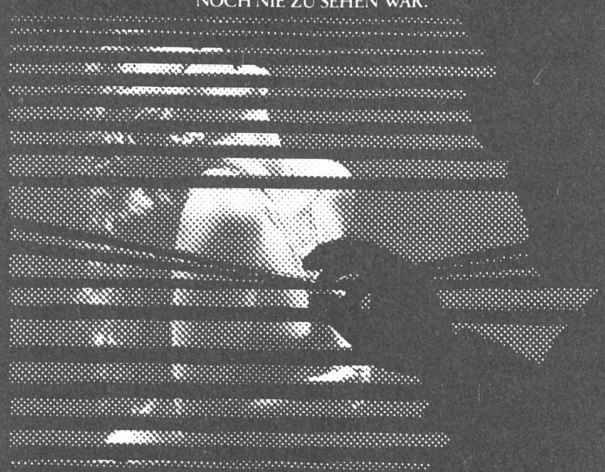
Zwischen Russland und Amerika (ihren Raumstationen Discovery und Leonov) wird eine Art himmlische Seilbahn prä-historischen Zuschnitts angelegt, auf der die Besatzung so lange hin und her pendelt, bis der gefühlsbetonte Steuercomputer der Discovery, HAL 9000, wieder reaktiviert und sensibilisiert ist - und 600 Millionen Kilometer entfernt, unten auf der Erde, sich die Lage im Mittelamerikakonflikt zwischen Russland und Amerika unausweichlich zugespitzt hat. Dann werden die Amerikaner auch oben auf das landeseigene Territorium, die Discovery, verwiesen: alle müssen heim.

Damit beginnen sich irdisch wie sphärisch aber auch gar sonderliche Dinge zu ereignen. David Bowman, der seinerzeit ohne Ziel in der Zeit verschwand, taucht wieder auf: mal alt, mal jung, aber immer weise vorhersehend mit guten Tipps. Hyams und Clarke machen in ihrer Fiktion einen alten Bubentraum wahr: Friede sei auf Erden. Und mit einer gemeinsamen Anstrengung - «mit amerikanischem Mut und russischer Vernunft», wie es einmal so schön heisst - bringt man schliesslich das Unmögliche zustande. Die beiden Raumschiffe schaffen es, zusammengekoppelt aus dem Schlamassel, entfernen sich vom Planeten Jupiter, auf dem sich die 1-4-9-Monolithen munter potenzieren, und siehe da: in einer Explosion wird eine neue Sonne geboren. Glückliche Rückkehr auf eine glückliche Welt, in der mit glücklichen Menschen übers ganze Erdenrund fürderhin zwei Sonnen am Himmelszelt strahlen.

Walter Ruggle



BRIAN DE PALMA
 DER MEISTERREGISSEUR DES PERFEKTEN THRILLERS,
 MACHT SIE ZUM AUGENZEUGEN
 EINES VERBRECHENS,
 WIE ES IN DIESER RAFFINESSE
 NOCH NIE ZU SEHEN WAR.



DER TOD KOMMT ZWEIMAL BODY DOUBLE
 SIE WERDEN IHREN AUGEN NICHT TRAUEN...

COLUMBIA FILM PRESENTS
 A FILM BY BRIAN DE PALMA
DER TOD KOMMT ZWEIMAL
 CRAIG WASSON GREGG HENRY MELANIE GRIFFITH
 HOWARD GOTTFRIED PINO DONAGGIO JERRY GREENBERG
 IDA RANDOM STEPHEN H. BURUM, A.S.C.
 ROBERT J. AVRECH
 BRIAN DE PALMA
 DOLBY STEREO

Ferien vom Alltag:

Kino
 in Luzern

da läuft was:

Kino *****
 modeme

Pilatusstrasse 21
 Telefon 23 24 52

ATELIERKINO



Monatszeitung für haben. Auch die Dis-
 weniger musischen
 Schule finde ich müssig.
 sich ob Französisch, Physik
 k, ist musisch oder überhaupt
 Auf das teaching kommt's schlus-
 an. Und da wird, so steht zu be-
 trotz ernsthaftem Bemühen, trotz
 Didaktikmaterial, trotz Grup-
 Klassengespräch, Werkstatt,
 Blockunterricht, trotz Indivi-
 duation, trotz anderen

schlichteren Reizworten aus dem montesso-
 rischen und pestalozianischen Geistesgut,
 oft neben den Schülern vorbeigestrampelt.
 Dabei würde eine einfache Wandtafel
 ohne technisc

Meine erst
 drücke im Zi-
 schen Unterr-
 serem knarrenden Kanapee, als die Gross-
 mütter in der Büllacherflasche die Butter-
 milch hin- und herschaukelte, links und
 rechts ein Enkelkind mit den Armen umge-

sehen meinen. Wie oft mal? Formeln? Ge-
 lernt hast du — und wohl doch nicht, da du
 es wieder vergessen hast — ein wunder:
 Die ewölbte fläche der halben kugel ist
 rapien, Besinnungswochenenden etc., «um
 auf anderen Wegen zur Einsicht dessen zu
 kommen, was sie Welt im Innersten zusam-
 menhält.»

ZYTGLOGGE ZYTIG

für Querköpfe

Wir berichten regelmässig über Tendenz-
 wendungen, Eigentum, Macht, Kreativität, Bücher,
 Klänge, Bühnen, Leute, Filme und und und




Ich bestelle ein Geschenk-Abonnement der Zytglogge-Zytig für:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

für StudentInnen nur Fr. 20.—
 (bitte ankreuzen)

Die Rechnung geht an:

Name _____

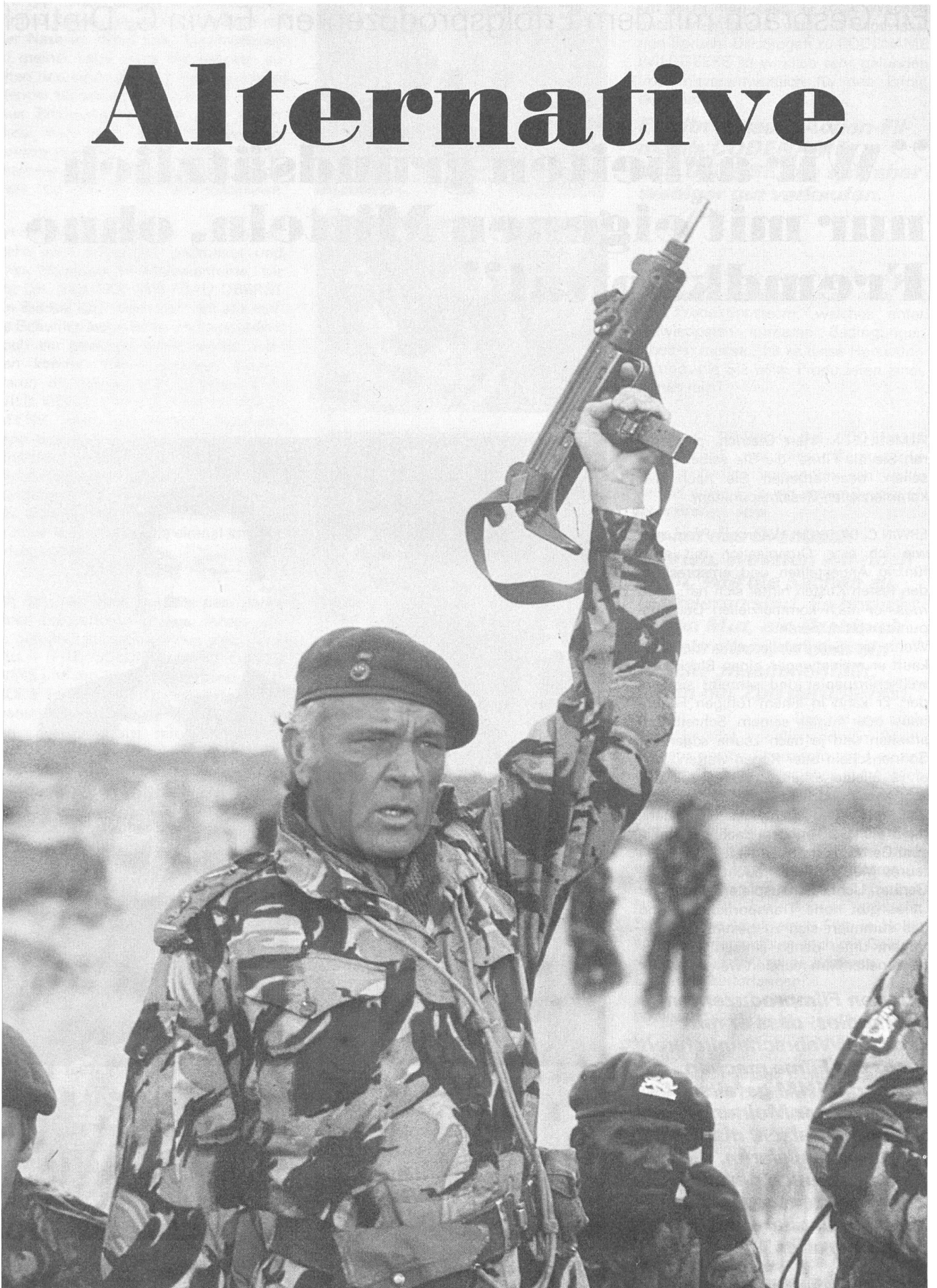
Strasse _____

PLZ/Ort _____

Preis Fr. 25.— pro Jahr
 senden an: Zytglogge Zytig
 Postfach 160, 3000 Bern 9

und gegen Kultur

Alternative



Ein Gespräch mit dem Erfolgsproduzenten Erwin C. Dietrich

„Wir arbeiten grundsätzlich nur mit eigenen Mitteln, ohne Fremdkapital“

FILMBULLETIN: Herr Dietrich, produzieren Sie die Filme, die Sie selber gerne sehen, oder arbeiten Sie nach rein kommerziellen Gesichtspunkten?

ERWIN C. DIETRICH: Wenn ein Produzent wie ich eine Organisation mit etwa fünfzig Angestellten und entsprechenden festen Kosten hinter sich hat, dann *muss* er nach kommerziellen Gesichtspunkten produzieren.

Wenn ein Schriftsteller eine Idee hat, kauft er meinetwegen einen Block Umweltschutzpapier und schreibt sie nieder. Er kann in einem ruhigen Ferienhaus oder hinter seinem Schreibtisch arbeiten und je nach Laune sogar auf Sonnenschein oder Regen warten, weil er ja alleine arbeitet. Wenn das Geschriebene gedruckt wird, um so besser für ihn. Wenn nicht, ist wenigstens nicht viel Geld in den Bach geschmissen. Ganz anders beim Film. Das ist ein teures Metier. Man braucht viele teure Geräte, Licht, Schauspieler, Techniker ... es gibt hohe Transportkosten, und das summiert sich zu bestimmten Beträgen, unter denen einfach kein professioneller Film realisiert werden kann.

Für den Filmproduzenten heisst dies, dass er mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht die Filme machen kann, die IHM gefallen. Es wäre meiner Meinung nach aber auch falsch, nur die Filme zu realisieren, die einem persönlich gefallen. Ein Produzent muss das Kino als Ort der Unterhaltung begreifen.

Um das grosse Publikum anzuziehen, das es braucht,



Walter Roderer in DER MUSTERGATTE



um die hohen Kosten für einen Spielfilm zu decken, muss man dauernd mit der Nase im Wind sein. Ein Produzent in meiner Lage muss Marktücken suchen und einen grossen internationalen Nenner für seine Filme finden.

Aus Erfahrung kann ich aber sagen, dass man trotz allen Bemühungen, kommerziell zu sein, immer wieder mehrere Filme hintereinander produziert, die ihre Kosten nicht einspielen.

Ich habe in den ersten zehn Jahren nicht sehr erfolgreich gearbeitet und hatte Schulden in Millionenhöhe, bis mit DIE NICHTEN DER FRAU OBERST ein Reisser kam, dank dem ich alle meine Schulden begleichen und ausserdem noch ein gewisses Kampfkapital anlegen konnte. Meine grössten Erfolge waren die beiden «Wildgänse» (THE WILD GEESE und CODENAME WILDGEESE), aber von diesen Gewinnen kann man sich nicht ein ganzes Leben ernähren - ich könnte es vielleicht, wenn ich nicht fünfzig Angestellte hätte, die pünktlich ihre Löhne erwarten. So muss ich also immer wieder Filme herausbringen und mindestens einmal im Jahr Erfolg haben.

Oft hat man eben nur alle paar Jahre einen Grosse Erfolg. Vor zwei Jahren war es geradezu sensationell, als gleich drei Hits - THE SOLDIER; WHO DARES WINS und mit Adriano Celentano ECCO NOI E PER ESEMPIO - zu verzeichnen waren. Danach musste ich wieder warten, bis sich jetzt mit CODENAME WILDGEESE wieder ein Erfolg eingestellt hat. Ich bin eben auch nicht auf Erfolg abonniert.

FILMBULLETIN: Woher stammt das Geld für Ihre Projekte?

ERWIN C. DIETRICH: Wir arbeiten grundsätzlich nur mit eigenen Mitteln, ohne Fremdkapital.

FILMBULLETIN: Was ist für Sie wichtiger: die Herausforderung, einen neuen Film zu produzieren, oder die Verantwortung als Chef einer Unternehmung, die weitergeführt werden muss?

ERWIN C. DIETRICH: Ab und zu stört es mich schon, dass ich das Unternehmen, welches ich aufgebaut habe, nicht einfach stilllegen kann. Ich befreie mich von dieser Last, indem ich mich in das Abenteuer eines neuen Films stürze. Dies macht mir dann wieder sehr viel Spass: die Vorbereitung, das Drehen, aber auch die PR. Ehrlich gesagt hatten wir eine Riesenfreude, als uns der Spruch einfiel: «Das letzte Abenteuer, das harte Männer je gewagt haben».



Oft sucht man Tage, ja sogar Wochen nach einem guten, noch nie dagewesenen Spruch. Der Slogan zu CODENAME WILDGEESE ist wirklich sehr gelungen und mitverantwortlich für den Erfolg des Films.

Es gibt bessere Action-Filme als CODENAME WILDGEESE, die sich aber weniger gut verkaufen.

FILMBULLETIN: In der Pressebroschüre beziehen Sie diesen Slogan auch auf das Produktionsteam, welches unter schwierigsten äusseren Bedingungen arbeiten musste. Ist es diese Herausforderung, die Sie beim Produzieren eines Filmes reizt?

ERWIN C. DIETRICH: Bei CODENAME WILDGEESE war diese Herausforderung sicherlich vorhanden. Ich wollte einmal einen Film mit vielen Special-Effects drehen, aber

als ich das Drehbuch schrieb, wussten wir noch nicht, wie die Sachen zu realisieren sind. Es braucht schon Mut, ein Drehbuch zu schreiben, in dem ein Brücke zusammenfällt, wenn der Zug darüberrast.

Das hat mir auch Spass bereitet, wir alle sind vom Resultat sehr positiv überrascht, und es hat uns sehr gefreut, dass alles auf Anhieb so gut gelungen ist. Wir haben auch in Japan, den USA und der restlichen Filmwelt viel Anerkennung gefunden. Darum möchte ich mindestens noch einmal einen solchen Film realisieren.

FILMBULLETIN: Ein nächster grösserer Schritt wäre wohl, einen Film in Hollywood und demzufolge auch mit Geldern aus den Staaten zu produzieren. Reizt Sie dieses Unterfangen?

ERWIN C. DIETRICH: Ich bin der Ansicht, dass jeder Filme drehen kann, die amerikanisch aussehen. Ich kann es mir aber, ehrlich gesagt, nicht vorstellen, in Hollywood zu produzieren. Im Moment lockt mich nur mein nächster Film, der wieder meine ganze Begeisterung in Anspruch nimmt. Es handelt sich dabei um eine Fortsetzung von CODENAME WILDGEESE, Arbeitstitel «Kommando Leopard» - wieder mit einem Budget von 15 Millionen Franken und Lewis Collins in der Hauptrolle, wieder mit viel Action, mit Special-Effects, mit explosiven Szenen und ausgetüftelten Tricks.

FILMBULLETIN: Gibt es Filme, die Sie trotz Aussicht auf kommerziellen Erfolg aus politischen oder moralischen Gründen nicht produzieren würden?

ERWIN C. DIETRICH: THE WILD GEESE, THE SEAWOLFS und WHO DARES WINS habe ich zusammen mit meinem englischen Freund Enan Lloyd produziert. Lloyd wollte eine Fortsetzung der «ersten Wildgänse» machen, die sich um die Entführung eines sehr positiv gezeichneten Rudolf Hess aus dem Gefängnis von Spandau gedreht hätte. Die Geschichte ging davon aus, dass die Russen nur so lange Zugang zu West-Berlin hätten, wie Hess - praktisch unschuldig - im Gefängnis sitzt.

Da war ich aus politischen Gründen nicht bereit mitzumachen. Da habe ich gepasst und allein meine eigene Fortsetzung «der Wildgänse» realisiert - eine unpolitische Geschichte, reine Action.

FILMBULLETIN: Nach welchen Gesichtspunkten wählen Sie Ihre Projekte aus?

ERWIN C. DIETRICH: Ich vertraue auf die Sachen, die ich selber entwickle. Auf Projekte, die man mir anbietet, reagiere ich kaum, es sei denn, es würde jemandem gelingen, mir etwas unterzuschieben, von dem ich mir einbilde, es sei tatsächlich von mir.

Bisher habe ich immer Stoffe verfilmt, auf die ich selber gestossen bin. Aber ich habe mich verschiedentlich gewandelt, da ich das Gefühl habe, man könne nicht immer beim gleichen bleiben. Auch das Publikum ändert sich, und ich wollte, wie etwa ein Kunstmaler, immer wieder etwas Neues machen.

In den fünfziger Jahren begann ich mit Heimatfilmen. Schöne Landschaften, garniert mit den Wiener Sängerknaben, die damals sehr populär waren. Ich war der Ansicht, dass die Leute nach dem Krieg sowas gerne sehen würden, um ein wenig zu vergessen, was hinter ihnen lag - und das hat sich als richtig erwiesen.

Ende der fünfziger Jahre machte ich einige schweizerdeutsche Produktionen: DER MUSTERGATTE und DER HERR MIT DER SCHWARZEN MELONE mit Walter Roderer; mit Heinrich Gretler DIE GEJAGTEN. Dann kamen die deutschen Edgar-Wallace-Filme. Schliesslich bin ich nach dem Erfolg der Guy-de-Maupassant-Verfilmung DIE NICHTEN DER FRAU OBERST in die erotische Welle hineingerutscht.

In letzter Zeit habe ich festgestellt, dass



es wenig Action-Filme gibt, und konnte nun mit CODENAME WILDGEESE einen grossen internationalen Erfolg verbuchen.

FILMBULLETIN: Als ich vor etwa zwei Jahren das Frankfurter Kinoprogramm anschaute, fielen mir die vielen Sexfilme auf, von denen wiederum eine stattliche Anzahl von Ihnen produziert worden sind.

ERWIN C. DIETRICH: Das scheint mir schlecht möglich. Zugegeben, wir haben mit diesen erotischen Filmen gute Geschäfte gemacht, doch ich habe mich seit über zwei Jahren völlig aus diesem Geschäft zurückgezogen. Möglich ist das höchstens insofern, als es immer wieder Reprisen dieser Filme gibt, die alle soft-erotisch und lustig waren, in der Art von 6 SCHWEDINNEN AUF DER ALM, die sich nicht von EIS AM STIEL unterscheiden - also völlig harmlos sind.

FILMBULLETIN: Sie schreiben die Drehbücher zu einem Teil Ihrer Produktionen selbst und haben auch schon Regie geführt.

ERWIN C. DIETRICH: Es macht mir Spass, mich auch künstlerisch an den von mir

Heinrich Gretler in DIE GEJAGTEN



produzierten Filmen zu beteiligen. Wenn ich aber auf diese Weise in eine Produktion eingreife, mache ich dies unter einem Pseudonym. So habe ich alias Michael Lester das Drehbuch zu CODENAME WILDGEESE geschrieben.

FILMBULLETIN: «Sie wollen Regisseur, Kameramann oder Schauspieler werden, aber aus unerklärlichen Gründen will niemand Produzent werden», äusserte der gefeierte Hollywoodproduzent David O. Selznik bei einem Gastauftritt in einer Filmhochschule.

ERWIN C. DIETRICH: Da hat Selznik, den ich sehr verehere, absolut recht.

Im Grunde genommen wollte ich Schauspieler werden und ging auch in die Schauspielschule. Und nur um mir selber als Schauspieler eine Chance zu geben, organisierte ich mein erstes Filmprojekt: Ich schrieb das Drehbuch, suchte einen Regisseur und fand auch die Geldgeber.

Alfred Lehner, der Regisseur, den ich engagierte, fand zwar den Mut, Probe-

aufnahmen für die Hauptrolle (die ich natürlich spielen wollte) mit mir zu machen, drehte aber gleichzeitig - ohne dass ich es wusste - diese Szenen auch noch mit Schauspieler Erich Auer vom Wiener Burgtheater. Als mir die Aufnahmen gezeigt wurden, musste ich (leider) einsehen, dass es bessere Schauspieler als mich gibt. Ich liess mich deshalb von Alfred Lehner überzeugen, dass ich besser als Produzent des Films wirken würde. Immerhin entstand 1955 so DER PFARRER VON SEEFELD, mein erster Film, der ein grosser Erfolg wurde und meinen Anfang als Produzent markiert.

FILMBULLETIN: Wie hat sich das Unternehmen Dietrich im Laufe der Jahre entwickelt? Sie haben ja nicht nur eine Produktionsfirma, sondern führen auch einen Verleih und eigene Kinos.

ERWIN C. DIETRICH: Alles ist immer wieder aus einer Not heraus entstanden. Früher haben in Deutschland jedes Jahr mehrere Verleiher Konkurs angemeldet. Nachdem wir (mit erfolgreichen Filmen!) den dritten solchen Firmenzusammenbruch miterleben mussten, beschlossen wir, diesen zusammengebrochenen Verleih selber aufzukaufen, denn ich hatte die Erfahrung gemacht, dass die Kinobesitzer regelmässig ihre Anteile bezahlten und nur bei einigen Verleihfirmen Gelder veruntreut wurden.

Nachdem wir also einen Verleih aufgekauft und neu aufgebaut hatten, waren wir jedoch gezwungen, wie wild zu produzieren: Wir haben bis zu zehn Filme pro Jahr realisiert, denn wir brachten im eigenen Verleih nur die eigenen Filme heraus. Vor etwa fünfzehn Jahren hatten wir dann hier in der Schweiz die Möglichkeit, die Elite-Film zu übernehmen, und schliesslich haben wir auch mit einem österreichischen Verleih einen langfristigen Vertrag abgeschlossen, so dass wir heute der einzige unabhängige Verleih sind, der im ganzen deutschsprachigen Raum arbeitet.

Als wir nicht mehr so viele Filme produzierten, begannen wir auch Filme aus Amerika, Frankreich, Italien und andern Ländern in unsern Verleih zu übernehmen. Damit drängte sich in Deutschland aber auch eine eigene Synchronfirma auf, so dass wir heute alles haben ausser einem Kopierwerk.

FILMBULLETIN: Können Sie mir Zahlen zu Ihrem Unternehmen nennen?

ERWIN C. DIETRICH: Im besten Jahr haben wir mit Elite-Film einen Umsatz von etwa dreissig Millionen Franken erreicht, sind also mit Sicherheit das grösste Filmunternehmen in der

Schweiz. Wir brauchen diese Umsätze aber, weil auch die Filme teuer sind.

FILMBULLETIN: Sehen Sie sich als internationalen oder als nationalen Produzenten?

ERWIN C. DIETRICH:

Höchstwahrscheinlich war ich der erste, der sich auf einem Quartierbüro als Filmschaffender anzumelden versucht hat. Das Wort war damals noch nicht so geläufig, weshalb die Beamten den Begriff «Filmschaffender» nur mit Bleistift eingetragen.

Erst als ich etwa zehn Filme produziert hatte, wagte ich es, mich als «Filmproduzent» einschreiben zu lassen, vorher schien mir diese Berufsbezeichnung zu hochgestochen.

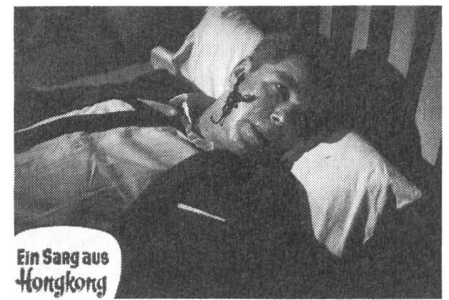
Seither bin ich ein Schweizer Filmproduzent, der aber den ganzen deutschsprachigen Raum vor Augen hat, ja der sogar immer wieder versuchen muss, über diesen Raum hinauszukommen. Richtig gelungen ist uns dies eigentlich erst jetzt mit CODENAME WILDGEESE. Natürlich hatten wir auch früher schon internationale Erfolge, aber noch nie so total und zu den Preisen, die uns für CODENAME WILDGEESE auf dem internationalen Markt bezahlt werden.

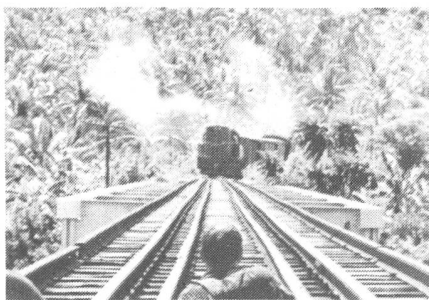
FILMBULLETIN: Wie stehen Sie als kommerziell erfolgreicher Produzent zur schwierigen Situation der Filmemacher in der Schweiz?

ERWIN C. DIETRICH:

Die Schweizer Filmszene betrifft mich. Deshalb ziehen wir in den fünf Capitol-Kinos auch den Kinozehner ein. Das sind jährlich 30'000 Franken für die Aktion Schweizer Film.

Aber es gibt viele Kinos in der Stadt Zürich, die keinen Kinozehner erheben. Gerade in den letzten Wochen habe ich mit den Verantwortlichen des Schweizerischen Filmzentrums geredet und ihnen vorgeschlagen, doch vermehrt auch Video-Projekte durch die Aktion Schweizer Film zu fördern. Mir wurde entgegengehalten, dass es bei den Filmemachern einen grossen Widerstand gegen Video gebe. Sie argumentierten,





dass Film und Video zwei verschiedene Medien seien. Das kann ich allerdings nicht einsehen: im Endeffekt ist es doch dasselbe. Für Fingerübungen und um Erfahrungen zu sammeln ist Video ein ausgezeichnetes neues Medium, das schon für wenig Geld technische Feinheiten bietet, die beim Film nur mit grossem Aufwand in der Kopieranstalt erreicht werden können. Wenn ein Filmmacher durch die Aktion Schweizer Film mit Beträgen von 5'000 bis 20'000 oder maximal vielleicht 30'000 Franken unterstützt wird, so ist dies gar keine richtige Finanzierungshilfe. Mit solchen Beträgen kann man einem Filmmacher höchstens ein wenig Mut machen und es ihm ermöglichen, über die nächsten Monate zu kommen. Auf Video hingegen lässt sich mit diesen Beträgen schon recht Ansehnliches herstellen. Ich erinnere mich noch, wie ich dieselben Widerstände erlebte, als ich 1957 bei DER KÖNIG DER BERNINA als erster Magnetton anstelle von Lichtton verwendete. Auch damals zeigte man sich skeptisch gegenüber der neuen Technik.

Sie sehen also, dass mir am Herzen liegt, was passiert. Ich bin sehr daran interessiert, dass es eine Bewegung gibt, dass Leute in der Schweizer Filmszene heranwachsen, mit denen sich der Schweizer Film entwickeln kann. Solche Leute hat es auch immer wieder gegeben, doch wir sind nun mal ein kleines Land: Wir können keine grosse Filmindustrie haben.

Früher hatte auch ich Illusionen und brachte meine Filme auf die Festivals. Doch

eines schönen Tages musste ich einsehen, dass man mit Illusionen keine Rechnungen bezahlen kann, dass man Zuschauer mobilisieren muss, dass ein Film Geld einspielen und seine Kosten decken muss.

Deshalb habe ich mich auf den Weg begeben, auf dem ich heute bin.

FILMBULLETIN: Würden Sie mit Ihrem Interesse am schweizerischen Filmschaffen so weit gehen, sich an der Produktion eines Schweizer Regisseurs zu beteiligen?

ERWIN C. DIETRICH: Ich habe die beiden letzten Filme von Marco Ferreri mitproduziert, denn als Co-Produzent verhalte ich mich anders, als wenn ich meine eigenen Projekte produziere. Als Co-Produzent nehme ich auch keinen weiteren Einfluss auf den Film, dessen Budget ich akzeptiert habe.

Wenn mir also ein Schweizer Regisseur sein Drehbuch unterbreiten und mich fragen würde, ob ich mich an dieser Produktion beteilige, wäre ich Co-Produzent - und auf dieser Ebene unternehme ich immer wieder Ausflüge in den sogenannten Kunstfilm. (Wobei man immer erst nach dem Verdikt der Kritiker - je nachdem, ob sie klatschen oder pfeifen - weiss, ob man nun Kunst hergestellt hat oder nicht.)

FILMBULLETIN: Und kommen Anfragen von Schweizer Filmmachern, oder werden Sie als kommerzieller Produzent gemieden?

ERWIN C. DIETRICH: Sie stehen jedenfalls nicht Schlange.

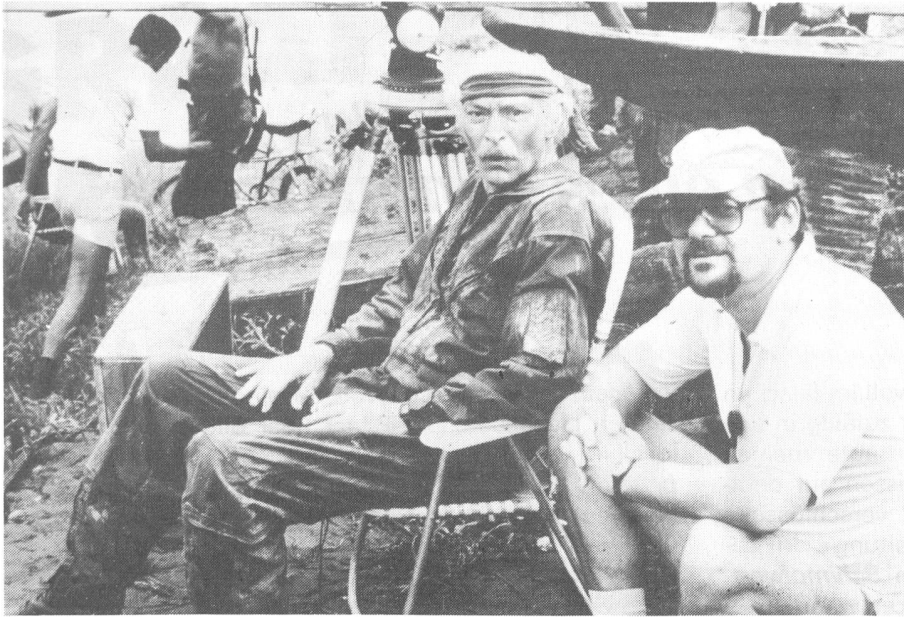
Als ich Rolf Lyssy - im Zuge der Abstimmungskampagne zur Filmförderung der Stadt Zürich - in einem Interview mit Radio 24 sagen hörte, er wisse nicht, wie er seinen neuen Film finanzieren könne, wenn die städtische Filmförderungsinitiative abgelehnt werde, hab ich bei mir gedacht: «Mich hat er jedenfalls nicht gefragt.» Soetwas würde sich ja anbieten. Doch ich will natürlich niemanden zu seinem Glück zwingen. Auch will ich nicht unbedingt provozieren, dass die Regisseure dann doch bei mir Schlange stehen.

Grundsätzlich aber bin ich jederzeit bereit, ein Projekt, das mir gefällt, zu unterstützen. Es ist wohl schon so, dass man mich als kommerziellen Produzenten fürchtet.

Wenn man mir ein Projekt unterbreitet, nehme ich natürlich das Budget sehr genau unter die Lupe, und es ist nicht das gleiche, ob ich ein Budget anschau oder ein anderer Financier, denn ich verstehe vermutlich für die meisten zuviel.

Was ich da zum Teil an Budgets von sogenannten Jungfilmern gesehen habe, war wirklich faszinierend. Da sind oft Kosten enthalten, die meiner Meinung nach überhaupt nichts mit dem Film zu tun haben. Es wird zu teuer produziert.

Bei einem Film wie CODENAME WILD-GEESE fallen die Ausgaben für die Schauspieler am stärksten ins Gewicht. Die unterste Grenze liegt bei etwa 80'000 Dollars wöchentlich, und es gibt Schauspieler, die einige 100'000 Dollars verdienen. Sie verkaufen ihren



Lee van Cleef und Erwin C. Dietrich bei den Dreharbeiten in CODENAME WILDGEESE

Namen - und ich konnte dank der bekannten Schauspieler den Film sehr gut verkaufen. Wenn man aber die Gagen für die Schauspieler weglässt, bin ich mit meinen sogenannt teuren Filmen oft billiger als die «Jungfilmer» mit ihren engagierten Filmen.

FILMBULLETIN: Wie reagieren Sie auf Anfeindungen?

ERWIN C. DIETRICH: Solche sind mir nicht bekannt.

FILMBULLETIN: Es wird Ihnen aber doch vorgeworfen, dass Sie um der Kasse willen in CODENAME WILDGEESE viele Indochinesen erschiessen lassen.

ERWIN C. DIETRICH: Sehen Sie, im Goldenen Dreieck leben nur Indochinesen. Es sind die auseinandergesprengten Tschiangkaischek-Truppen, die den Rauschgiftenbau aufzogen. Sie sind seinerzeit abgedrängt worden, wurden lange Zeit vom CIA aus der Luft mit Waffen versorgt und haben eine Infrastruktur geschaffen. In dieser Gegend gibt es nur Schlitzaugen. Man kann also nicht sagen, dass der Film rassistisch sei.

Ich finde, dass es jedem freisteht, einen Film zu mögen oder nicht. Man muss

aber akzeptieren, dass viele Leute Filme wie CODENAME WILDGEESE mögen, sonst würden sie ja nicht so erfolgreich sein.

Das Kino sollte sich nach den Leuten richten, denn wenn das Kino zu einem reinen Kulturtempel würde, dann wäre es innerhalb von ganz kurzer Zeit mau-setot - und ein totes Kino nützt niemandem.

Wenn man jemanden als Verräter bezeichnet, der findet, Kino müsse Unterhaltung sein, Kino müsse ein Massenmedium sein, so empfinde ich dies als absolute Intoleranz. Wenn jemand so denkt, kann ich nur den Kopf schütteln.

FILMBULLETIN: Und gibt es Leute mit dieser Einstellung?

ERWIN C. DIETRICH: Solche Leute wird es schon geben. Sogar unter guten Freunden passiert es, dass sie auf einmal ein schlechtes Gewissen haben, mit mir zu reden.

Das Gespräch mit Erwin C. Dietrich führte Georg Fietz

Erwin C. Dietrich, Filmproduzent

einige Filme aus seiner Produktion:

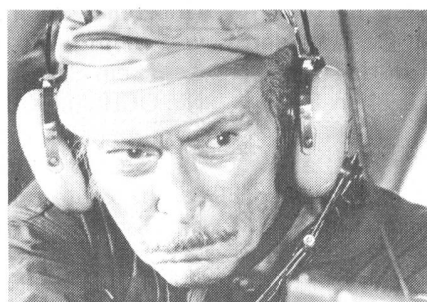
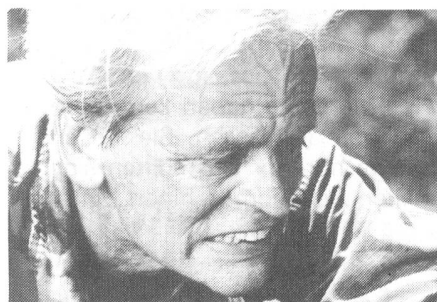
- 1955 DER PFARRER VON SEEFELD, Alfred Lehner
- 1957 DER KÖNIG DER BERNINA, A. Lehner
- 1959 DER MUSTERGATTE, K. Suter
- 1960 DER HERR MIT DER SCHWARZEN MELONE, K. Suter
- 1961 DIE GEJAGTEN, Max Michel
DIE HAZY OSTERWALD STORY, F. J. Gottlieb
- 1968 DIE NICHTEN DER FRAU OBERST I., Michael Thomas
DIE NICHTEN DER FRAU OBERST II., M. Thomas
HINTERHÖFE DER LIEBE, M. Thomas
- 1969 CHAMPAGNER FÜR ZIMMER 17, M. Thomas
NACKTER NORDEN, M. Thomas
DIE NEFFEN DES HERRN GENERAL, M. Thomas
SCHWARZER NERZ AUF ZARTER HAUT, M. Thomas
- 1970 DIE SEX-ABENTEUER DER DREI MUSKETIERE, M. Thomas
ICH - EIN GROUPIE, Fred Williams
- 1971 BLUTJUNGE VERFÜHRERINNEN, M. Thomas
- 1972 DIE BETT-HOSTESSEN, M. Thomas
BLUTJUNGE MASSEUSEN, M. Thomas
- 1973 HEISSER SEX IN BANGKOK, M. Thomas
- 1974 FRAUEN, DIE FÜR SEX BEZAHLEN, M. Thomas
- 1975 HEISSER MUND AUF FEUCHTEN LIPPEN, M. Thomas
- 1976 IN 80 BETTEN UM DIE WELT, M. Thomas
JACK THE RIPPER, Jess Franco
GRETA, LA TORTIONNAIRE, J. Franco
DIE SKLAVINNEN, Jess Franco
- 1977 TÄNZERINNEN FÜR TANGER, Guy Gilbert
DIE TEUFLISCHEN SCHWESTERN, Jess Franco
- 1979 DIE NICHTEN DER FRAU OBERST, M. Thomas
THE SEA WOLVES, Andrew McLaglen
- 1982 WHO DARES WINS, Ian Sharp
- 1984 CODENAME WILDGEESE, Anthony Dawson

In Co-Produktion mit Marco Ferreri:

- 1982 LA STORIA DI PIERA, Marco Ferreri
- 1983 IL FUTURO NOME DONNE, M. Ferreri

An die 80 Filme soll Erwin C. Dietrich bisher produziert haben, während der rund dreissig Jahre, in denen er im Geschäft ist. Unter dem Pseudonym Michael Thomas hat er bei einigen Produktionen auch die Regie geführt. (Manche Quellen vermuten auch, dass er unter dem Pseudonym Manfred Gregor auch viele Drehbücher selbst schrieb.) Sehr zuverlässig sind die Quellen bei den schnell produzierten «erotischen Filmen» selten - unsere Angaben erfolgen ebenfalls ohne Gewähr.

Urania Film GmbH, Zürich: 1956 gegründet, wobei drei Viertel des Stammkapitals in der Höhe von 20'000 Franken von Erwin C. Dietrich eingebracht wurden. Für ihre erste Produktion DER KÖNIG DER BERNINA kaufte die Gesellschaft die Filmrechte aus Amerika zurück. (Quelle: Felix Aeppli «Der Schweizer Film 1929-1964»)





Hansjörg Schertenleib, Schriftsteller
Notizen eines Kinonarren

TAXI DRIVER erwischte mich damals voll im falschen Schritt. Da sass ich mehr oder minder zufällig in diesem gottverlassenen Landkino und traute meinen Augen nicht. Eingeschossen, ja verbissen auf deutsches Autorenkino, auf codierte und verschlüsselte Kunstfilme, war das Wort «Unterhaltung» in Zusammenhang mit Kino bestenfalls ein *Schimpfwort*. Und dann diese Bilder! Breitseite von Leinwand!

Nie vergesse ich den Kameranäher auf Robert de Niro alias Travis Bickle an der Wahlveranstaltung. Ein Grossstadt-Paranoiker, kahlgeschoren bis auf den bürstigen Irokesenkamm, den Daumen immer am Abzug der Magnum. Plötzlich war der Held eine Figur, der ich zwar mein Verständnis entgegenbringen konnte, mit der ich mich aber doch nicht ganz identifizieren wollte. Ein Held, der so ganz und gar im Gegensatz stand zu den Heroes, an die mich all die vorher gesehenen Filme gewöhnt hatten. Ach so verständige, ach so sensible *Immergrübler*.

Da sass ich also und liess mir von Scorsese meinen inneren Schweinehund vorführen. Teufel-Scorseses Filme zählten mit zu den Handkantenschlägen ins Genick, die mir die Furzidee austrieben, in einem *guten* Film hätten weder die Trivialität noch der Gemeinplatz etwas verloren. Pustekuchen. Ein regelmässiger Kinogänger war ich schon vorher gewesen - jetzt wurde ich zum vergifteten Kinonarren...

MEAN STREETS sah ich in Paris, weit draussen am Rande der Stadt, in einem schäbigen Studiokino. Die Leinwand war winzig, die Kopie miserabel wie der Ton. Dazu war der Film nur französisch untertitelt und der Stuhl ein beinhartes Folterinstrument. Der Film aber war - grossartig. Am nächsten Abend sass ich wieder da. Das Kaninchen vor der Schlange. Für Paris war ich blind. Ein Narr? RAGING BULL, NEW YORK NEW YORK, THE LAST WALTZ, ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE und sogar KING OF COMEDY liess ich im Serienfeuer los auf mich. Nachher wusste ich mehr.

APOCALYPSE NOW sah ich im schon erwähnten Landkino zum dritten Mal: Ich betrat den Balkon in dem Moment, als das Hubschrauber-Geschwader seinen Angriff fliegt. Ich stand erstarrt in diesem Inferno, in diesem Ballett der Gewalt und rohen Brutalität. Kino immer und überall...

Während einer Lesereise sah ich in *Ulm* E.T.; allein im Kino, flennend vor Rührung in der viertvordersten Reihe. TOOTSIE dagegen in einem knackevollen Saal

in Vicenza, eingekesselt von turtelnden und schmutzenden Liebespäpchen. Bilder über Bilder, eine endlose Flut, die mich wegtrug. *Aber eben hinein ins Leben und nicht hinaus*. Mein Panoptikum, mein farbenprächtiges Kaleidoskop.

Um Filmkritiken scherte ich mich lange Zeit einen Deut. Und als ich mich endlich auf das Lesen von Besprechungen einliess, war ich bass erstaunt ob der Tatsache, dass oft ins selbe Horn gestossen wird. Einleuchtend dagegen fand ich, dass sich die Kritik um so gieriger auf einzelne Filme stürzt und sie zu den Rosinen im arg aufgequollenen Filmkuchen kürt. Denn das Publikum scheint dankbar für die Meinungsmache. Macht artig Dienerchen vor den Kinokassen und marschiert stramm und in endlosen Schlangen in die ausgewählten Werke.

Am extremsten klappt die Presseanmache bei sogenannten Kultfilmen. Da hebt das Feuilleton an (oder ab) zur einstimmigen Begeisterungs-Kantate und die «Szene» stimmt begeistert ein und macht den Kinobesuch zum einmütigen Dia-Abend der Eingeweihten. Rundum schwärmen nachher Bekannte und Freunde von «grossartiger Schnitttechnik» (bei einem Film, der ohne einen Schnitt auskommt) oder loben «das sozialkritische Moment ...» Pipapo. Und ein paar Tage stehen sie mit zerdrückten Filzhüten in den einschlägigen Bars und machen auf Cool & Anschiss & Überdruss & Langeweile. Die Rede ist natürlich von STRANGER THAN PARADISE - den ich auch gut finde: aber halt nicht nur. So leicht wie in letzter Zeit konnte man sich lange nicht in die Nesseln setzen bei Diskussionen über einen Film.

Früher stand ich vor Schaukasten, Aushangbildern und Szenenfotos, und schon war er in Betrieb, der Projektor in meinem Kopf, und ich verdunkelte und machte zu. Ton ab. Und heute, da mir ein Freund das Vorführen beibringt in seinem Atelierkino am Land, bin ich kinomüde. *Kinomüde*.

Da liege ich dann vor meinem kleinen Fernseher und wünsche mir meine frühere Naivität zurück. Meine Unschuld. Solche Augen hatte ich damals, und das war genug. Ein Satz geht mir nicht mehr aus dem Kopf; ein Satz aus Bergmanns TV-Fassung von FANNY OCH ALEXANDER: «Die Leute haben kein Interesse mehr an den Gesängen der Riesen. Sie wollen das Geschwätz der Zwerge hören.» Das sollten sich etliche Leute mit schnellen Schreibmaschinen hinter die Ohren schreiben ...

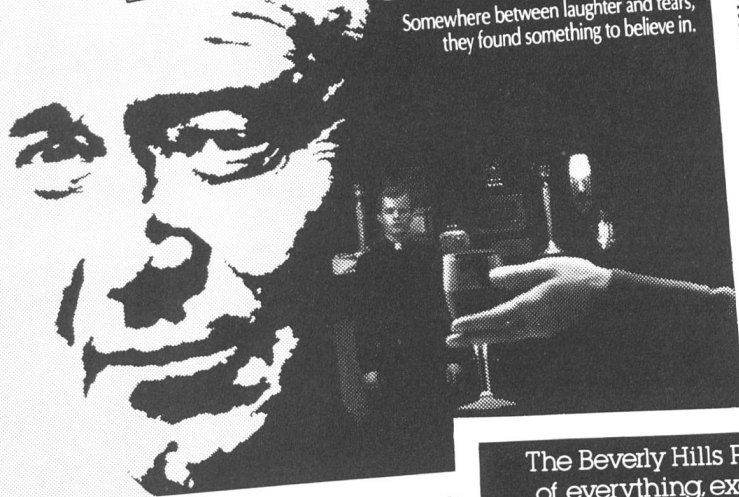
THE END

GREAT NEW MOVIES

MASS APPEAL

JACK LEMMON

Somehow between laughter and tears, they found something to believe in.



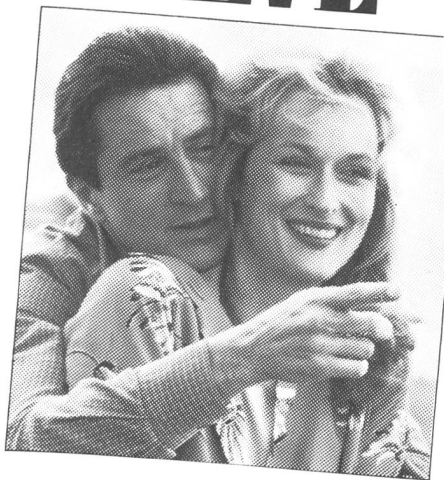
The River



**MEL GIBSON
SISSY SPACEK**

AN EPIC LOVE STORY OF TODAY
FROM MARK RYDELL, THE DIRECTOR OF "ON GOLDEN POND"

Falling in LOVE

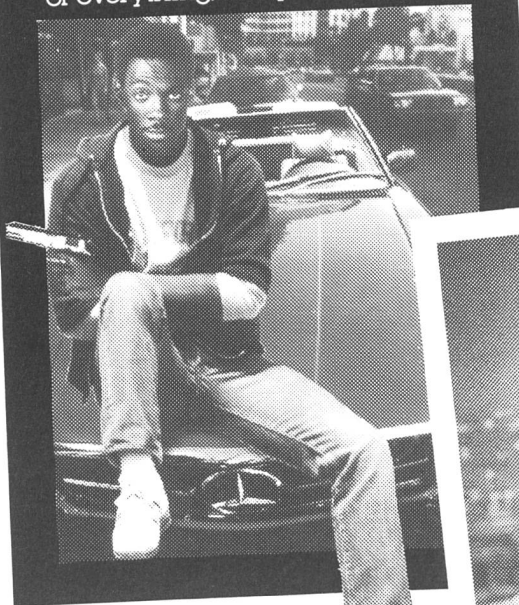


Sometimes magic is the only thing that's real.

**Robert
DENIRO**

**Meryl
STREEP**

The Beverly Hills Police suspect him of everything, except being a cop.

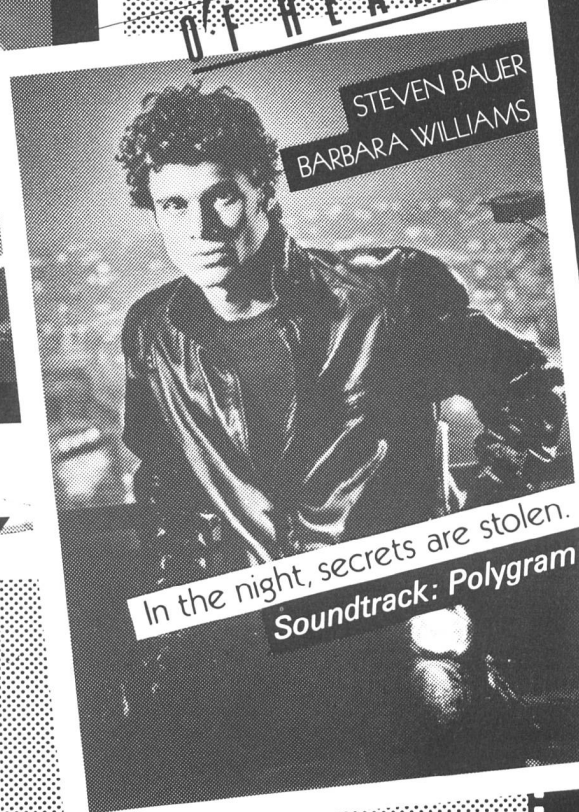


EDDIE MURPHY

**BEVERLY
HILLS**

Cop

Thief OF HEARTS



**STEVEN BAUER
BARBARA WILLIAMS**

In the night, secrets are stolen.
Soundtrack: Polygram

COMING SOON FROM UIP

