

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 142

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: 23.02.2026

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 3/85

Locarno, der ideale Begegnungsort.

Locarno, lieu de rencontre idéal.

Locarno, punto d'incontro ideale.

Locarno, an ideal meeting-place.

38. festival internazionale del film Locarno.

8-18 agosto 1985.

38. festival internazionale
del film Locarno
Casella postale 186, CH-6601 Locarno
Telefono 093/31 02 32, Telex 846147



DU 19 AU 25 AOÛT 1985

contact cannes: iris brose
☎ 39 59 19
+ swiss film center

place de la gare 5
CH-1800 vevey
phone: (021) 51 82 82
tx: 451 143

**5^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU
FILM DE COMÉDIE
VEVEY**

Hommage!



Akira Kurosawa

***geboren am 23. März 1910 in Tokyo
erster Spielfilm: SANSHIRO SUGATA (1943)***

LOCARNO

8. - 18. August 1985: **38. festival internazionale del film Locarno** Nachdem das Filmfestival letztes Jahr über 50'000 Zuschauer (Besucherzuwachs: 20%) verzeichnen konnte, hofft man auch dieses Jahr wieder auf zahlreiche Filmfreunde, welche Locarno mit einem Besuch ihre Reverenz erweisen. Die grosse Attraktion dürfte wiederum das Freilufttheater auf der Piazza Grande («mit der grössten Filmleinwand der Welt, 24 Meter breit und 10 Meter hoch») bilden, in dem vorwiegend «Filme des Jahres» (ausser Konkurrenz) zu sehen sein werden. Vorgesehen sind etwa: PAPA EST EN VOYAGE D'AFFAIRES, Gewinner von Cannes, von Emir Kusturica, Jugoslawien, MISHIMA von Paul Schrader, MASK von Peter Bogdanovich, DESPERATELY SEEKING SUSAN von Susan Seidelman und OBERST REDL von Istvan Szabo. Ausser Konkurrenz sollen ferner auch folgende Werke zur Vorführung gelangen: WETHERBY von David Hare, LES ENFANTS von Marguerite Duras und HEIMAT von Edgar Reitz. Im Wettbewerb sollen etwa 16 Filme um den Leoparden konkurrieren. Aus der Schweiz werden sich (in Welturaufführung) HÖHENFEUER von Fredi Murer sowie FETISCH UND TRAUM von Steff Gruber daran beteiligen. Carte blanche hat 1985 der Schriftsteller und Filmtheoretiker Umberto Eco - welcher (dem Vernehmen nach) den amerikanischen Film Noir bevorzugt; die Retrospektive wird dem Sowjet Regisseur Boris Barnet gewidmet sein, und das Länderprogramm wird Jugoslawien bestreiten. In der internationalen Filmkritikerwoche, Semaine FILPRESCI, werden unter anderen NOAH UND DER COWBOY von Felix Tissi, DAS MAL DES TODES von Peter Handke und LIEBER KARL von Maria Knilli zu sehen sein.

Rekonstruktion der Geschichte des Festivals

Das internationale Filmfestival von Locarno hat beschlossen, seine Geschichte zu erforschen, um sie - in einem gewissen Sinne - wiederaufleben zu lassen. Veröffentlichungen, Plakate, Korrespondenz, Fotografien, Drehbücher, Zeitschriften und andere Dokumente sollen gerettet, gesammelt und ausgewertet werden, um anlässlich des 40-Jahre-Jubiläums des Festivals im Jahre 1987 in einem angemessenen Rahmen - sei es in ei-

ner Ausstellung, sei es durch eine Publikation - zu präsentieren.

Der Erfolg dieses Projekts hängt selbstverständlich von der Vollständigkeit der Sammlung ab. Das Festival von Locarno appelliert daher an die Mithilfe aller Kinobegeisterten und Freunde des Festivals, die Unterlagen besitzen, die in irgendeiner Weise die Geschichte des Festivals dokumentieren können, sich schriftlich oder telefonisch beim Sekretariat des Festivals zu melden. (Viale Balli 2, CH-6600 Locarno; ☎ 093 / 31 02 32)

BASEL

19. - 24. November: **1. Basler Filmtage '85** Die eingesandten Filme werden in Blöcken von zwei bis drei Stunden vorgeführt. Anschliessend besteht die Möglichkeit, über die Werke zu diskutieren. Als Gastreferent soll ein bekannter Schweizer Filmregisseur engagiert werden. Die Filmtage werden durch einen Workshop ergänzt. Anmeldeformulare und weitere Informationen bei: Basler Filmtage, Sommercasino (Urs Mati, Münchensteinerstr. 1, 4052 Basel, ☎ 50 60 70)

ZÜRICH

cine club der Berufsschulen zeigt im Sommersemester 85 *Neue Schweizer Filme*. Die Vorführungen sind jeweils dienstags um 18.30 Uhr im Vortragssaal des Museums für Gestaltung (Ausstellungsstr. 60 / 8005 Zürich), und zwar ab 27. August und im September noch: KONZERT FÜR ALICE, (der neueste Film) von Thomas Koerfer, DER ERFINDER von Kurt Gloor, DAS BOOT IST VOLL von Markus Imhof, VIOLANTA von Daniel Schmid und LE MILIEU DU MONDE von Alain Tanner.

BÜLACH

filmpodium bülach zeigt im Sommerprogramm, jeweils montags im Kino Bambi: LORD OF THE FLIES von Peter Brook (19.8.), MR. DEEDS GOES TO TOWN von Frank Capra (9.9.) und CAMILLE von Georg Cukor (30.9.)

BERN

Das **Kino im Kunstmuseum** zeigt im August als *Begleitprogramm zur Ausstellung «Pablo Picasso: Les Deux Amies»* zum

Thema Freundschaft die Filme: ALICE CONSTANT, CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU, JULES ET JIM, IM LAUFE DER ZEIT und MESSIDOR.

Programm bei: Kunstmuseum Bern, (Hodlerstrasse 8, 3011 Bern / ☎ 031 22 09 44)

LOS ANGELES

25. - 29. September: **1. Los Angeles Animation Celebration** Die Veranstaltung wird durchgeführt in Übereinstimmung mit dem für 1985 ausgerufenen Jahr des Animationsfilms und dem Jahr der Jugend und in Zusammenarbeit mit ASIFA Hollywood sowie dem American Center of Films for Children. Das Festival bemüht sich - nebst dem internationalen Animationsfilmwettbewerb -, die weltweit besten klassischen und neuen Animationsfilme zu zeigen.

FERNER

Kampagne gegen das Verbot des Films DAS GESPENST von Herbert Achternbusch: Der Verleiher des Films beabsichtigt den Fall vom Bundesgericht neu beurteilen zu lassen, und will im Vorfeld zu diesem Prozess die Öffentlichkeit mit einer Kampagne auf die Tragweite eines negativen Urteils aufmerksam machen. Da «dieser Prozess von grundsätzlicher Bedeutung für das ganze kulturelle Schaffen in der Schweiz ist», wollen die Angeklagten den *Kampf nicht ohne eine breite Abstützung in den kulturinteressierten Kreisen führen*. Und da die Kosten mit rund 50'000 Franken veranschlagt werden, wird um *Spenden* gebeten, die zu richten sind an: Filmcooperative Zürich, Vermerk GESPENST, POSTCHECK-KONTO 80-37359, Postcheckamt Zürich.

Spielfilmliste / Kurzfilmliste

Wie alljährlich sind Anfang Juni diese beiden bewährten Publikationen erneut herausgekommen, eine fast unentbehrliche, sicher aber nützliche Arbeitshilfe für die Filminteressierten, welche sich mit den im Verleih befindlichen Filmen herumschlagen (müssen oder wollen). Ausgeliefert werden die broschiierten Hefte von 76 Seiten Umfang in der Schweiz durch das Schweizerische Filmzentrum (Münsterstrasse 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 Pyrker, 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: UIP, Monopole Pathé Films, Filmcooperative, André Pinkus, Zürich; Europa Film, Locarno; Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Senator Film, München; 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:
Leo Rinderer
☎ 052 / 27 45 58

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser / Regensburger
Str.33 D-1000 Berlin 30
☎ (30) 213 93 82
Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich / Uhdstr.2
D-3000 Hannover 1
Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
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

Von Jean-Luc Godard hab ich einmal gelesen, er mache seine Filme beim Essen, beim Schlafen, beim Lesen, beim Lieben, jedenfalls nicht nur auf dem Drehplatz. Ähnliches könnte über die Herstellung unserer Hefte gesagt werden - wir leben einfach mit filmbulletin. Eine abgeklärte Haltung zur eigenen Sache ist da schwerlich einzunehmen; die Betrachtung dieser Sache unterliegt Stimmungen und Schwankungen wie das menschliche Leben.

Hätte ich mich in der letzten «eigenen Sache» klarer und eindeutiger ausgedrückt, stände ich jetzt nicht vor dem Problem, missverständlich Formuliertes verdeutlichen zu dürfen. Nun denn, klar und deutlich: hergestellt werden die Hefte professionell. Als Filmkritiker sind unsere Mitarbeiter Profis und in ihrer Mehrzahl bestens ausgewiesene, wo nicht gar führende Fachleute (die ja nicht einfach zu Dilettanten werden, wenn sie für filmbulletin schreiben). Aber filmbulletin verfügt eben über keinen verlegerischen Apparat, und so sind die meisten Mitarbeiter nebenbei der Not gehorchend auch noch «Mädchen für alles». Da kommt es schon vor, dass der Redaktor mal Rechnungen ausstellt, der Heftgestalter Insekte akquiriert oder Pakete mit nachbestellten Heften eigenhändig zur Post schleppt, dass Mitarbeiter Werbematerial verteilen oder die neuen Hefte an die Kinokassen bringen, und dass alle gemeinsam nachts um eins den Versand der neusten Ausgabe erledigen. In diesen und ähnlichen Dingen sind wir einstweilen kaum mehr als lernfähige Dilettanten, Amateure vielleicht, die bereits etwas hinzugelernt haben. (Mittlerweile wurde wenigstens ein Teil des Vertriebs professionalisiert: filmbulletin - Kino in Augenhöhe ist in der Schweiz jetzt auch am Kiosk erhältlich.)

Gelegentlich werde ich gefragt, wen denn diese Hintergründe interessieren, oder man konfrontiert mich mit dem Vorschlag, die «eigene Sache» etwa durch ein filmpolitisches Editorial zu ersetzen. Meine beste Entgegnung: auch 1985 haben immer noch 20% unserer Abonnenten ihre Zahlung aufgerundet, ein Solidaritätsabo gelöst oder sich gar zu Gönnern aufgeschwungen, obwohl filmbulletin - nach der letztjährigen Verdoppelung der Abonnentenzahl - einen weiteren Zuwachs der abonnierten Auflage von 25% verzeichnen darf. Vor allem diese Leser - die gemeinsam eine unverzichtbare Mehrleistung erbringen - haben das Recht, regelmässig etwas zu erfahren über die Hintergründe des Abenteuers filmbulletin zu machen. Ich denke aber, wir sind diese Offenheit allen schuldig, die sich in irgendeiner Weise mit uns solidarisch fühlen.

Bei dieser Gelegenheit sei wiedereinmal erwähnt, dass auch die kirchlichen und staatlichen Stellen, welche den als Herausgeber zeichnenden Kath. Filmkreis Zürich subventionieren, sowie das Filmpodium der Stadt Zürich, das uns verschiedentlich mit Druckkostenzuschüssen unterstützt, einen jeweils ebenso unverzichtbaren Beitrag an die Herausgabe von filmbulletin leisten.

Unser herzlicher Dank an *alle* sei mit dem Hinweis verbunden, dass auch wir unsern unverzichtbaren Beitrag weiterhin leisten wollen.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
27. Jahrgang

3/85

Heft Nummer 142: August 1985

Rückblende: Filmfest München 8
Meinung: William K. Everson, New York 16

Made in Great Britain

ANGEL von Neil Jordan
DANCE WITH A STRANGER von Mike Newell
THE HIT von Stephen Frears
WETHERBY von David Hare

Gefangene von Träumen 9

Kino in Augenhöhe



Allan Dwans Action-Kino 17

Lebenslust im Schatten des Todes

Auswahlfilmografie: Allan Dwan 26

filmbulletin

DESPERATELY SEEKING SUSAN v. Susan Seidelman 28
L'AMOUR A MORT von Alain Resnais 29
OBERST REDL von Istvan Szabo 33
CAL von Pat O'Connor 34
MASK von Peter Bogdanovich 36

Werkstatt CH-Film

Gespräch mit dem Filmtechniker André Pinkus 37

«Eine dichte, gute Geschichte funktioniert eben auch dann, wenn sie mit weniger technischen Mitteln erzählt werden muss»

Kleine Filmografie: André Pinkus 46

filmbulletin Kolumne

Von Hansjörg Schertenleib 46

Titelbild: Miranda Richardson in
DANCE WITH A STRANGER
letzte Umschlagseite: Madonna in
DESPERATELY SEEKING SUSAN
Heftmitte: Gloria Swanson, Ben Lyon in Dwans
WAGES OF VIRTUE

FILMCOOPERATIVE ZÜRICH

**PRÉSENTE
AUX FÉSTIVAL
DU FILMS
DE LOCARNO**

Fetish & Dreams

Steff Gruber, Suisse

Noah und der Cowboy

Felix Tissi, Suisse

Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb

Sogo Ishii, Japon

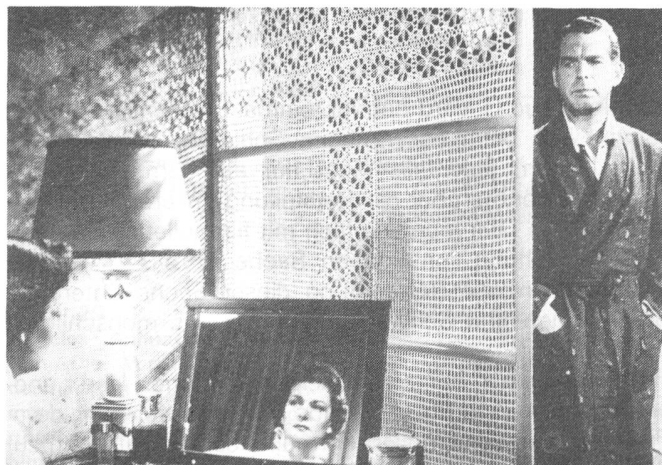
Der Ruf der Sibylla

Clemens Klopfenstein, Suisse

Er moretto von Liebe leben

Simon Bischoff, Suisse

Filmcooperative Zürich
Postfach 172
8031 Zürich
Tel. 01-3612122



»Das Foto zeigt nicht Barbara Stanwyck, sondern eindeutig Joan Bennett« - wie ein »begeisterter Leser« aus Basel sehr richtig feststellte.

filmbulletin Index

Als relativ junger filmbulletin-Leser und Abonnent weiss ich nicht, ob es dazu einen regelmässigen Index gibt. Falls ja, erwarte ich ihn sehnlichst, da mein zugegebenermassen noch bescheidener Bestand langsam aber stetig unübersichtlicher wird. Falls nein, möchte ich seine Einführung befürworten. Ein Zweijahresindex etwa wäre bestimmt auch andern Lesern nützlich.

Matthias Ressel, Stuttgart

Wir arbeiten daran. Früher oder später muss und wird er kommen.

Begeisterter Filmhistoriker

Ich wollte Euch nur ganz schnell zur neusten Nummer des filmbulletin gratulieren, wirklich grossartig: Inhalt & Form! Besonders interessiert hat mich als CH-Filmhistoriker natürlich das Gespräch mit Erwin C. Dietrich, aber das Lauschen bei Gustav Fröhlich war genauso spannend.

Nur eine Kleinigkeit: Warum eigentlich Hans Lukas und nicht Johannes-Lucas (Seite 36)?

Felix Aepli, Zürich

Weil Jean-Luc Godard seine Besprechungen in den 50er Jahren mit dem Pseudonym Hans Lukas zeichnete. Kurzform: H. L. - es darf angenommen werden, dass sich Jean-Luc Godard damit auch vor Henri Langlois (dem Gründer der Cinémathèque française) verneigen wollte.

filmbulletin Service

Zuerst möchte ich Ihnen mein Lob zu dieser informativen Zeitschrift aussprechen. Das filmbulletin garantiert mir, dass ich auf die interessanten Filme aufmerksam gemacht werde, und Ihr scheut euch nicht, Kritik zu üben: Bravo!

Eigentlich möchte ich Ihnen noch eine Frage stellen: Godards JE VOUS SALUE, MARIE habe ich mir bis jetzt dreimal angeschaut (angehört), und ich bin völlig begeistert wie schon von PRENOM: CARMEN. Nun: In LE LIVRE DE MARIE von Anne-Marie Mieville tanzt Marie zur Musik von Mahler. Diese Symphonie (?) hat mir so gut gefallen, dass ich sie mir gerne kaufen möchte. Doch niemand konnte mir bis jetzt weiterhelfen.

Andreas Stock, Mörschwil

Gustav Mahler, 9. Symphonie (4. Satz)

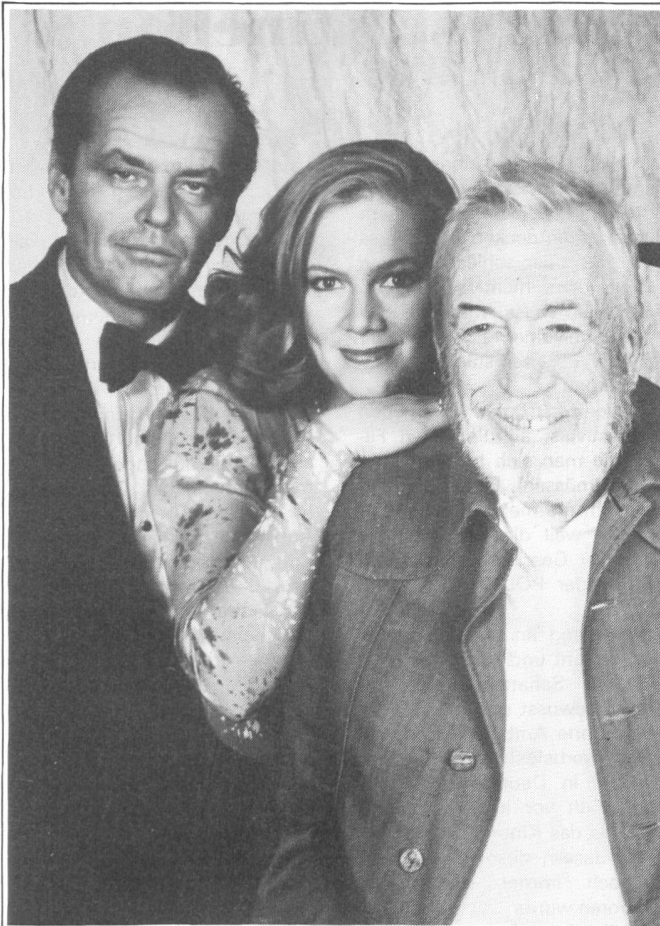
Enttäuschende Botschaft

Liegt Sinn und Zweck einer Rezension nicht darin, dass durch sie die im Film ausgedrückte Botschaft des Regisseurs verdeutlicht werden soll? Denn sie wird ja nicht immer so leicht verstanden. Selbst wenn die Filme so hochgejubelt werden wie STRANGER THAN PARADISE und PARIS, TEXAS.

Besonders die Besprechung des ersten (filmbulletin Nr. 138) hat mich sehr enttäuscht. Es steckt weiss Gott mehr in dem Film, als dort dabei rausgekommen ist. Auch Wim Wenders gehört zu seinen Verehrern. »Unbedingt ansehen«, empfiehlt er, »es gibt nichts Besseres«.

Ich dachte, schon wegen dieser Aussage allein müssten sich PARIS, TEXAS und STRANGER THAN PARADISE in Beziehung zueinander setzen lassen.

Hedwig Schulitz, Berlin



Jack Nicholson
Kathleen Turner

in

PRIZZI'S HONOR

Ein Film von John Huston

Offizieller Wettbewerbsbeitrag
Filmfestival Venedig 1985



Anfangs September im Kino

LEGEND is a tale of the eternal struggle between Good and Evil, Light and Darkness.

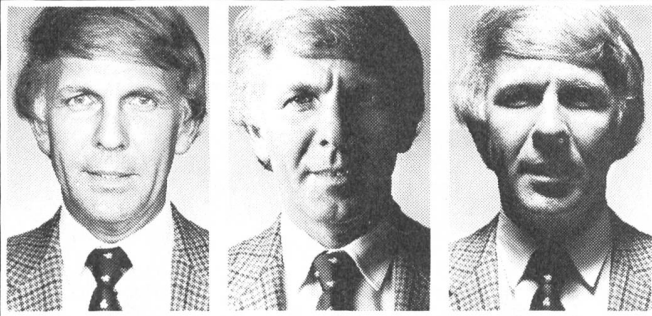
LEGEND

Arnon Milchan presents A Ridley Scott Film



Staring Tom Cruise Mia Sara Tim Curry David Bennent Alice Playten · Music by Jerry Goldsmith





Informieren heisst von verschiedenen Seiten beleuchten.

Für Leser
mit Urteil, ohne
Vorurteil.



Im Abonnement bekommen Sie den Tagi frühmorgens ins Haus gebracht, und fast zum halben Preis.

☐ Ich abonniere den Tages-Anzeiger. Die ersten 2 Wochen sind gratis. Ich bezahle vierteljährlich Fr. 45.50. Das sind nur 59 Rp. pro Ausgabe.

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

Name _____

Vorname _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____ Telefon _____

Senden an: Tages-Anzeiger, Vertrieb/Verkauf, Postfach, 8021 Zürich.

1231 TPA

Filmfest München

Das Spannende eines jeden Filmfestivals: das Abenteuer, auf Entdeckungsreisen zu gehen; Filme zu entdecken - seien es nun gute oder schlechte -, von denen man nicht schon von vornherein weiss, was einen erwartet, weil einem PR-Texte oder Kritiken das selbständige Erleben verbauen.

Die Wermutstropfen eines jeden Filmfestivals: all die vielen Filme, die man sich hat entgehen lassen (müssen). Filme, die man vielleicht nie mehr zu sehen bekommt, weil die Verleiher, die Kinos ihr Geschäft mit EIS AM STIEL oder POLICE ACADEMY machen.

Von Anfang an als Publikumsfest geplant und (trotz des diesjährigen Schattenboxens mit Berlin) bewusst und glücklicherweise ohne Ambitionen auf ein Wettbewerbsfestival, will das Filmfest in Deutschlands Filmhauptstadt vor allem «Lustmacher auf das Kino» sein, auf ein Kino, dessen desolater Zustand dennoch immer wieder beschworen wurde.

Natürlich kommt auch ein Festival wie München nicht ohne Zugpferde aus - nicht ohne grosse Namen und grosse Filme, internationale Highlights aus Cannes, Venedig und Berlin; Produktionen die früher oder später ohnehin ins Kino kommen werden. Doch das von einigen Verleihern wie von einigen Fernsehmachern für dumm befundene Publikum lief auch in die «namenlosen» Filme und sorgte dort für volle Häuser, während die Verleiher über ihre Pfründe wachten und sich gegen zusätzliche Vorstellungen sperrten.

Für die «Indis», die Independent Filmmakers aus Amerika, ist München mittlerweile so etwas wie ein Forum geworden. Sie bildeten denn auch 1985 wieder den Schwerpunkt des Münchner Filmfestes. Zu sehen gab's hier vor allem Dokumentarisches, Beziehungskisten aller Art und das zumeist makabre Spiel mit Genre-Versatzstücken. (Susan Seidelman, die vor zwei Jahren hier mit ihrem SMITHEREENS angetreten war, konnte heuer bereits mit ihrer Hollywood-Produktion DESPERATELY SEEKING SUSAN im internationalen Programm reüssieren.)

Nachdem in den letzten Jahren der Vorwurf laut wurde, man berücksichtige den jüngsten

deutschen Film zu wenig, standen diesmal dreissig Filme junger deutscher Filmemacher auf einem Programm, das - so als wolle man Distanz zu den «Oberhausenern» schaffen - mit «Die Dritte Generation» überschrieben wurde. So irrwitzig man diese Titulierung auch empfinden man, so zeichnete sich doch deutlich ein Trend ab: weg von übersteigerten Ästhetisierungs-Bemühungen hin zu mehr inhaltlicher Orientierung. Im Vordergrund stand dabei die Auseinandersetzung mit der «jüngsten deutschen Vergangenheit» und mit der Exotik ferner Länder wie auch derjenigen der heimischen Provinz. Statt wie die arrivierten Filmemacher (mit einiger Berechtigung) zu klagen, wollen diese jungen Regisseure einfach Filme machen - und tun es auch. Über die Ergebnisse lässt sich durchaus streiten - aber immerhin.

Und dann war da noch ...

○ Filme aus den Ostblockstaaten, denen das Filmfest seit jeher seine besondere Aufmerksamkeit widmet. Filme, die so gar nicht dem landläufigen Klischee von «Unterdrückungsstaaten» entsprechen, sondern eine lebendige und kritische Auseinandersetzung mit der Realität bieten. Ein ungeahnt spannendes und leider allzu vernachlässigtes «Fenster zum Osten».

○ Eine Retrospektive mit Filmen von Marguerite Duras, einer der wichtigsten Filmemacherinnen überhaupt.

○ Eine Werkschau mit Filmen des indischen Regisseurs Mrinal Sen, der sich radikal mit der unbarmherzigen Wirklichkeit seines Landes auseinandersetzt.

○ Das Kinderfilmfest, mit Schwerpunkt auf Filmen nach den Büchern von Astrid Lindgren.

Überhaupt versuchte man, alle Altersstufen zu bedienen. Von den jüngsten Kinobesuchern über die Jugendlichen mit einem eigenen Programm von Musik-Filmen und Videoclips - nicht (nur) die langweiligen Hitparade-Videos - bis hin zu den Senioren, die begeistert in die Kurt-Hoffmann-Retrospektive eilten.

Und, und, und - «Wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen»: insgesamt 210 Filme liefen auf dem Münchner Filmfest 1985.

Michael Beumelburg



WETHERBY



ANGEL



DANCE WITH A STRANGER



THE HIT

ANGEL von Neil Jordan

DANCE WITH A STRANGER von Mike Newell

THE HIT von Stephen Frears

WETHERBY von David Hare

Gefangene von Träumen

»To blow somebodys brains out« ist eine recht deftige englische Umschreibung für das, was in einer Übersetzung wohl mit «jemandem eine Kugel in den Kopf jagen» auftauchen würde. Genaugenommen hiesse es ja, jemandem die Hirnzellen aus dem Schädel blasen, und so exakt hat David Hare in seinem Regie-Erstling die Äusserung verbildlicht. In vier britischen Filmen, die zur Zeit in unseren Kinos anlaufen, werden Kugeln durch den eigenen oder durch anderer Leute Kopf gejagt. Es sind Filme, die zwischen 1982 und 1984 gedreht wurden und damit dem gegenwärtigen vermeintlichen Aufschwung des englischen Kinos zugeordnet werden müssen. Die Kugeln löschen im Falle WETHERBYS das (eigene) Leben eines an seiner Liebe verzweifelten jungen Mannes, in jenem von DANCE WITH A STRANGER dasjenige des verzweifelt Geliebten. Im Film ANGEL werden persönliche Kugeln politische und umgekehrt, während sie in THE HIT zuerst einmal dem Genre des Krimis eigene Bestandteile sind, die durch die Art des Umgangs mit ihnen über ihre Funktion hinausweisen mögen. Die vier Filme stehen - hier eher von der Programmierung her zufällig zusammengebracht - in verschiedener Hinsicht in einem Zusammenhang. Doch zuerst zum Inhaltlichen.

Gewalt in Irland als Beispiel für Gewalt in der Welt

Der älteste Film des Quartetts ist ANGEL. Der irische Schriftsteller Neil Jordan erzählt in seinem Filmdebüt (das noch vor THE COMPANY OF WOLVES entstanden ist) die Geschichte eines Musikers, der im Anschluss an ein Konzert seiner Band in sehr direkten Kontakt mit der herrschenden Gewalt kommt. Angel - die Hauptfigur gab dem Film den Titel - ist Saxophonist und spielt vorwiegend in Tanzsälen in der irischen Provinz. Eines Abends beobachtet er nach einem Auftritt, wie der Manager seiner Gruppe irgendwelchen Figuren Schutzgelder bezahlt. Wenig später wird der Mann niedergeschossen und der Konzertsaal in die Luft gejagt. Angel kann sich zufällig rechtzeitig verstecken, aber ein stummes Mädchen, das er an diesem Abend kennengelernt und mit dem er sich noch draussen vor dem Haus herumgetrieben hat, läuft den Gewalttätigen ins Feuer. Das Erlebnis belastet den Jungen fortan. Der Polizei kann er für ihre Suche kaum nützliche Hinweise geben; zu gross war der Schock an jenem Abend. Als Musiker bleibt ihm allerdings das sonderbare Geräusch orthopädischer Schuhe in den Ohren, und nach kurzer Zeit entdeckt er die gleichen, unverkennbaren Schritte wieder in den Strassen des Städtchens. Angel folgt dem aufgefundenen Typen und bringt ihn - er weiss noch kaum, wie's ihm geschieht - mit dessen Flinte um. Es ist dies der Anfang einer Verfolgung, die Eigendynamik bekommt und Angel von einem zum andern der am Anschlag Beteiligten führt. Den letzten findet er in der Gestalt eines der beiden Polizisten im niedergebrannten Tanzsaal wieder.

Hindernisse der Gelassenheit

Als Kriminalfilm nach alten Mustern präsentiert sich THE HIT, den der in England bekannte Fernsehregisseur Stephen Frears in Szene gesetzt hat. Eine grössere Diebesbande wird verpiffen und fliegt auf. Willie, einer der Gangster, hat genug und steht der Polizei während dem folgenden Prozess als Kronzeuge zur Verfügung. Gelassenheit scheint seine Stärke, und sie bleibt es scheinbar auch, nachdem er sich für die geruhssame Weiterexistenz nach Spanien abgesetzt hat. Hier ist er zumindest vorläufig vor einer Rache seiner Kumpels sicher, denn angekündigt wurde sie in jenem Lied, das diese bei der Urteilsverkündung vortrugen: «Wir werden uns wiedersehen, an einem sonnigen Tag».

Zehn Jahre später scheint es soweit. In der Hitze seines iberischen Refugiums wird Willie aufgespürt und mitten aus dem mit vielseitiger Lektüre erfüllten Alltag gerissen. Im Auftrag eines ehemaligen Bandenmitglieds wird er von zwei Killern entführt und Richtung Paris verschleppt. Hindernisse aber säumen die Strecke hoch zur spanisch-französischen Grenze, Hindernisse weniger von aussen aufgebaut als vielmehr von innen heraus wachsend. Willies unermüdliche Gelassenheit bringt nämlich vor allem den jüngeren der beiden Killer rasch auf Trab, während der andere erst allmählich nervlich einiges zu schaffen kriegt. Die Spanienfahrt wird für alle Beteiligten irgendwann sichtlich zur Strapaze.

Versteckte Gefühle suchen einen Ausbruch

Zuhause blieb David Hare. In Wetherby, einem Provinznest in Yorkshire, jagt sich ein junger Mann namens John Morgan eine Kugel in den Kopf. Was noch relativ alltäglich erscheinen mag, vollzieht er allerdings in Anwesenheit der Dorfschullehrerin Jean Travers, die seine Bekanntschaft ohne Kenntnis der Umstände am Vorabend erst machen durfte. Morgan gesellte sich da einem geladenen Paar bei, das dachte, er wäre ein Bekannter der besuchten Lehrerin, während diese ihrerseits in ihm einen Begleiter ihrer Gäste glaubte. Der Abend bringt einiges an versteckten Gefühlen und Regungen an den Tag.

Als Morgan am darauffolgenden Morgen wieder auftaucht, ahnt Jean Travers noch nicht, was unvermittelt passieren würde und was für verdeckte Erinnerungen durch die Handlung des jungen Mannes in ihr wachgerüttelt würden. Ein halber Lebensfilm gelangt noch einmal auf den Montagetisch des Geistes, Verschüttetes wie jene Liebesgeschichte dringt hoch, die seinerzeit der grosse Krieg in Brüche gehen liess. Eine Nacht nur blieb damals ihr und ihrem einberufenen Geliebten, eine Nacht in der sich etwas ereignete, das sie nie für möglich gehalten hätte. In Fassbinders Deutschland hat sich die vergleichbare Maria Braun nach dem (vermeintlichen) Verlust ihrer Liebe hochgerackert, Erfolg gesucht (DIE EHE DER MARIA BRAUN); in England zog sich Jean Travers zurück, verschloss sich selbst Gefühlen und Karriere.



ANGEL





DANCE WITH A STRANGER

Der kleine Traum vom grossen Glück

Was David Hare in WETHERBY als erfahrener Theaterautor sehr geschickt zu abstrahieren weiss, das beruht in DANCE WITH A STRANGER von Mike Newell auf historischen Tatsachen. Am 13. Juli 1955 ging mit Ruth Ellis die letzte Frau im britischen Königreich den Gang zum Galgen. Sie wurde dafür gehängt, dass sie ihren Geliebten erschossen hatte. Der Prozess, so heisst es, sei damals sehr kontrovers gewesen und habe am Bewusstsein von Millionen Engländern genagt.

Ruth Ellis, die junge Frau, die beispielsweise auch Marilyn hätte heissen können, war Mutter zweier Kinder und arbeitete in einem Nachtclub. Hier lernte sie den begüterten Autorennfahrer David Blakely kennen, mit dem sie eine spannungsreiche Beziehung pflegte. Die Auseinandersetzungen wurden immer heftiger, Alkohol kam ins Spiel, und Ruth verlor ihre Stelle. Es nützte letztlich auch der Schutz eines Freundes nichts, der alles für sie tat, währenddem sie sich im Versteckten erneut mit dem Rennfahrer traf. Die Leidenschaft nahm auch dann kein Ende, als Blakely Ruth klarmachen wollte, dass er genug von ihr hätte. Es kam der Tag, Ostern 1955, da die verzweifelte, sich hintergangen wahnende Geliebte zur Pistole griff und Blakely erschoss.

Anlehnung an die Serie Noire

Irland und das englische Eiland selbst sind die Heimat dieses Vierergespans. Es als typischen Querschnitt der gegenwärtigen britischen Film-Produktion zu bezeichnen, wäre verfehlt, sind doch gerade die zeitbezogenen Themen nicht seine Stärken. Abgesehen von DANCE WITH A STRANGER spielen sich die erzählten Geschichten aber in einem Heute ab, das bestenfalls noch in der Ergründung der Wurzeln mit dem Gestern verbunden ist. Und auch Newells Film liegt - obwohl in den fünfziger Jahren angesiedelt - thematisch auf derselben Linie. Es kreisen alle vier Filme um versteckte, schwelende, plötzlich und entsprechend massiv durchbrechende Gefühlswelten. In THE HIT erscheinen sie in Reaktion gebracht durch den nihilistischen Ansatz einer Hauptfigur. Der streckenweise eher schleppende Thriller erhält in der Zeichnung und Entwicklung seiner Personen erst eine zeitlose und damit aktuell deutbare Komponente. Die Ruhe, das Gründen in sich selbst, das Willie, der Verfolgte, mimt, provoziert seine beiden Kopfgänger und spielt sie gegeneinander aus. Der zurückgezogen lebende Gangster, der Hemingway liest und sich von John Lennon inspirieren lässt, wird von seiner Vergangenheit eingeholt. Er ist gefasst, hat seine Entführung während zehn Jahren erwartet und schickt sich in die bevorstehende Rache. Abgeklärt und cool wie seine Vorbilder aus Filmen der Schwarzen Serie nimmt er das unausweichliche Schicksal an, steigert das Sich-Fallen-Lassen noch indem er seinen Entführern hilfreich mit Rat und Tat zur Seite steht, Chancen zur Flucht nicht wahrnimmt sondern meditativ in sich geht. Regisseur Stephen Frears kann auf dieser geistigen Basis die Handlung reduziert sich abrollen lassen. Er stellt der Weite Spaniens die Enge des Fluchtautos gegenüber - eindringlich fotografiert durch Chris Menges, der

auch die Aufnahmen für Neil Jordans Angel besorgte und mittlerweile zu Grossbritanniens gefragtestem Kameramann avancierte. (Für Roland Joffés KILLING FIELDS erhielt Menges einen Oscar zuerkannt.) In langen Brennweiten wird die drückende Stimmung eingefangen, eine Stimmung, die beim jüngeren der beiden Killer sehr bald schon Unruhe hervorruft, während der ältere und sein Verfolger sich in stoischer Ruhe messen.

Wenn THE HIT von seiner Unterhaltungsfunktion abgesehen einen Aktualitätsbezug aufweist, so sicherlich in der Figur des jungen Killers Myron. Auch wenn sein biographischer Hintergrund nicht näher ausgeleuchtet wird, so kann man sich sehr wohl vorstellen, dass er ein Opfer von Maggie Thatchers Gesundheitschumpfungspolitik ist, ein Junge, der die Tatsache, dass er wie mehr als drei Millionen seiner Landsgenossen keine Arbeit finden kann, hier mit Gewalt abreagiert. Es ist eine professionell ausgeübte Gewalt, der er aber nicht gewachsen ist, die tiefsitzende Ängste und versteckte Gefühlsregungen kompensiert. Eine Gewalt, die spiralförmig um sich dreht, in die jeder hineingeraten kann, da die Umstände sich allen immer stärker nähern. Explizit geht der irische Schriftsteller Neil Jordan auf diese Problematik ein. Auch er hat dazu die Form eines Thrillers gewählt, verhalten allerdings und psychologisierend. «Heutzutage ist jeder irgendwie schuldig», sagt einer in seinem Film ANGEL, und «es ist überall, das Böse».

Gefährlicher Zauber der Gewalt

Wenn Jordan Irland als Plattform zur Entwicklung seiner Geschichte nimmt, so will er sie nicht auf ein spezifisch irisches Problem reduzieren. Was er um seinen Saxophonisten Angel herum verdichtet, das weist vom speziellen Fall hinaus auf den allgemeinen, auf die fatale Verlockung der Gewalt, die weltweit und tagtäglich als Lösung menschlicher Probleme angewendet wird. Jordans Film spürt sie auf und versucht, ihre Wirkung auf den Geist eines Einzelnen nachzuzeichnen. Angel gerät - wie Myron - in den gefährlichen Zauber der Gewalt, indem er gleiches mit gleichem zu vergelten sucht. Und was mit Myron, was mit Angel, was mit allen in dieser Situation passiert, zeigt Jordan am eindrücklichsten mit der Figur von Georg, den Angel auf seiner Täter-Suche, die ihn selbst zum Täter macht, am verlassenen Strand aufstöbert. George ist vereinsamt, alleingelassen mit dem einen Wunsch an jenen Menschen, der sich anschickt, ihn zu töten: «Lass mich nicht allein». Die Gewalttätigkeit lebt von der Anonymität. Das gegenseitige Kennenlernen würde sie in Frage stellen, legt sie lahm. Das wird in THE HIT ebenso klar wie in ANGEL. Vielleicht war der oder die Getötete verliebt. Wie verlassen, wie alleingelassen Menschen mit ihren Gefühlen sein können, wie stark Verdrängungsmechanismen über Jahre hinweg funktionieren, das kommt in der Figur einer Bäuerin in Jordans Film in genau derselben Weise zum Ausdruck wie bei John Morgan in David Hares WETHERBY. «Hass ist einfach», sagt sie zu Angel, der auf seiner zur Flucht geratenen Verfolgung bei ihr Unterschlupf sucht. Und aus dem heiteren Himmel heraus jagt sie sich eine Kugel in den Kopf, she

blows her brains out. Der Selbstmord als die billigste und sicherste Lösung für den Einzelnen, die Welt zu vernichten. John Morgan taucht in WETHERBY bei einer wildfremden Frau auf, lässt seinen Gefühlen in beiden Extremen freien Lauf. Am Abend noch nähert er sich ihr zärtlich, schafft damit das, was der 25jährige bei seiner Angebeteten nicht erreichte. Am nächsten Morgen setzt auch er seinem Leben ein jähes Ende. Der Schuss, der Knall, der da losgeht und verhallt, ist Auslöser für ganze Gefühlswelten, die Jahre zuvor stehengeblieben waren. David Hare geht vom ganz kleinen, vorerst britischen Beispiel aus. Gefühle, die über längere Zeit derart unterdrückt vor sich hin schwelen müssen, halten eines Tages den Druck nicht mehr aus. Was lange gärt bringt das Fass zum Explodieren. Wie die Frau in ANGEL greift Morgan in WETHERBY selber zur Pistole. Und seine Tat bringt die anderen vorübergehend zumindest wieder zu etwas mehr Bewusst-Sein.

Es leidet das ganze Land

Was WETHERBY dank seinem böszungigen Autoren Hare den anderen drei Filmen voraus hat, ist der auch verbal gezogene Bezug zur aktuellen politischen Lage. Die Tat des jungen Mannes löst nämlich nicht nur Erinnerungen an eine nicht ausgelebte Liebe vor dem Krieg aus, ihr Vorfeld bietet einer abendlichen Gesellschaft Gelegenheit, grundsätzliche Feststellungen zu machen. Etwa jene, dass das Leben auf dem Akt der Rache beruhe, dass einige diese an sich selber üben (Morgan liefert wenig später das Beispiel dafür), dass andere wie Margreth Thatcher aber ihren auf persönlichen Verdrängungsmechanismen ruhenden Rachegelüsten national freien Lauf lassen, und so «leidet das ganze Land». Das ist eine der Zuspitzungen jenes in Grossbritannien äusserst bekannten Theaterautoren David Hare, der beschrieben wird als einer, «der permanent versucht, England von innen her zu unterminieren und dabei jede Minute davon einzeln geniesst». Sein kleines Städtchen Wetherby steht genauso exemplarisch wie das kleine Landhaus der Lehrerin Travers: alles ist so eng. «Wenn die Leute herumlaufen würden und genau das sagten, was sie denken», meint der Ehemann des mit Jean Travers befreundeten Paares, «dann wäre das Resultat: Barbarentum.» Der Verdrängung auf der einen Seite gesellt sich das gedachte oder gelebte Resultat ihrer Durchbrechung auf der anderen bei. Was sich bei THE HIT im rein fiktiven Bereich abspielt, nährt sich bei ANGEL schon sehr stark aus der Realität, gerät in WETHERBY zum tragikomischen Abbild, zur stimmungsgeladenen Verdichtung und erhält im Fall von DANCE WITH A STRANGER schliesslich durch den direkten historischen Bezug den quasi dokumentaren Beleg. Die menschlichen Beziehungen und die moralischen Richtlinien sind schwer in Einklang zu bringen (in Jordans Film zitiert ein Bild Monika Vittis Antonionis Film L'AVVENTURA).

Ruth Ellis, die ihren Geliebten in Verzweiflung mit sechs Schüssen umgebracht hat, wurde 1955 zu einem Gradmesser nationaler moralischer Befindlichkeit. Das Establishment, dem der verehrte Rennfahrer-Schönling David angehörte, empfindet die Frau von der Strasse als

Bedrohung. Im Kino mögen Platin-Blondinen wie Jean Harlow oder gar Mae West mit ihrem provokativen Gehabe ja noch geduldet sein, doch wenn sie wie Ruth zufällig irdisch, greifbar werden, dann ist die Gefahr perfekt. Mit ausgesprochener Schnelligkeit hatten denn die Geschworenen ihr Urteil seinerzeit bereit: nur gerade 23 Minuten brauchten sie zum Beschluss, Ruth Ellis hängen zu lassen. Zehn kurze Wochen waren verstrichen zwischen der Tat und der Vollstreckung des Urteils.

Liebe im sozialen Gefüge

Dieses suchte, der bedrohlichen Attraktion Herr (!) zu werden, fügte das Gefüge wieder zurecht. Dass es damit nur der einen Seite «gerecht» werden konnte, liegt zum Teil sicher an der Zeit, zum Teil an der effektiven Machtstruktur, und diese macht das Leben Frauen wie Ruth oder Männern wie Myron, Angel oder John noch immer nicht einfach. Mike Newell betrachtet das Ereignis heute aus der dreissigjährigen Distanz. Und da haben eben auch Gefühle, hat gesellschaftliches Gefälle einen andern Stellenwert. In seiner stilbewusst und kompakt in Szene gesetzten Liebesaffäre wird deutlich, dass ein Mann wie Blakely für eine Frau wie Ruth das grosse, an sich unerreichbare Glück bedeutet. Der reiche, verwöhnte und gutaussehende Junge konnte seine ihr gegenüber geäusserte Liebe doch nur ernst meinen, genauso wie den Heiratsantrag. Ein Gentleman ist in den Augen der naiven Ruth doch ehrlich. Ruth glaubte den Gefühlen und wurde schliesslich ihr Opfer, als Spielzeug-Frau missbraucht. Für beide wiederum waren es real gewordene Träume, aber beide wussten sie nicht, mit ihnen umzugehen.

So verschieden die Ansätze und die Umsetzungen der vier Filme WETHERBY, THE HIT, ANGEL und DANCE WITH A STRANGER sein mögen, so auffallend bleibt ihre Auseinandersetzung mit der Gefühlswelt und ihrer Verbindung zur Gewalt. Diese ist immer das Ventil für angestaute, ungelöste, verdrängte Emotionen. Gepflegt wird das aufbereitet in Newells Film, der in sich geschlossen eine Auseinandersetzung um gesellschaftliche Moral anregt, für England selbst eine intensiv geführte Diskussion wieder weckt. (DANCE WITH A STRANGER war in diesem Frühjahr in Grossbritannien der einheimische Renner neben dem faden Empire-Grabgesang A PASSAGE TO INDIA von Grossvater David Lean). Am dichtesten und exemplarischsten setzt sich David Hare damit auseinander, provozierend, amüsant bis sarkastisch legt er den Finger auf einen wunden Punkt, dringt er ein ins Wesen von Gefühlen, in die Zeit, die sie brodeln lässt. ANGEL ist von seiner Problemstellung her mit WETHERBY vergleichbar, nimmt doch auch er Gewalt zum Anlass zur Ergründung von Gefühlswelten. Formal allerdings steht er als Krimi Stephen Frears THE HIT näher, und obwohl Jordans Film als Erstlingswerk erkennbar bleibt, gelingt es ihm, Mechanismen auch stimmungsmässig zu erfassen. Am stärksten fällt da schon Frears Stilübung in Spanien ab, die etwas krankt an ihrer Exzessivität, während die hier durchgeführte Gegenüberstellung dreier Typen zu faszinieren vermag. Alleingelassen sind all die Figuren.

Walter Ruggie

Die wichtigsten Daten zu den Filmen

ANGEL

Buch und Regie: Neil Jordan; Kamera: Chris Menges; Schnitt: Pat Duffner; Musik: Paddy Meegan; Ton: Kieran Horgan; Ton-schnitt: Ron Davis; Tonmischung: Doug Turner; Ausstattung: John Lucas; Maske: Rosie Blackmore, Joanna Lennox; Script: Jean Skinner; Songs: Paddy Meegan, «Strange Fruit» Lewis Allen; Saxophonsoli komponiert und gespielt von Keith Donald. Darsteller (Rollen): Stephen Rea (Angel), Honor Heffernan (Deirdre), Alan Devlin (Bill), Veronica Quilligan (Annie), Peter Caffrey (Ray), Don Foley (Bouncer), Donal McCann (Bonner), Ray Mc Anally (Bloom), Anita Reeves (Beth). Produktion: The Motion Picture Company of Ireland in Zusammenarbeit mit Irish Film Board und Channel Four; Produzent: Barry Blackmore; Ausführender Produzent: John Boorman; Produktionsleitung: Seamus Byrne. Irland 1982. 90 min.



THE HIT

DANCE WITH A STRANGER

Regie: Mike Newill; Buch: Shelagh Delaney; Kamera: Peter Hannan; Schnitt: Mick Audsley; Musik: Richard Hartley; Script: Annie South; Ton: Dan Brown; Kostüme: Pip Newberry, Mary Ellis; Art Director: Adrian Smith. Darsteller (Rollen): Miranda Richardson (Ruth Ellis), Rupert Everett (David Blakely), Ian Holm (Desmond Cussen), Matthew Carroll (Andy), Tom Chadbon (Anthony Finlater), Jane Bertish (Carole Findlater), David Troughton (Cliff Davis), Paul Mooney (Clive Gunnell), Elizabeth Newell (Baby). Produktion: Roger Randall-Cutler für The First Film Company; Produktions-Assistent: Harriet Fenner; Koordination: Laura Julian. Grossbritannien 1985. 101 min.



WETHERBY

THE HIT

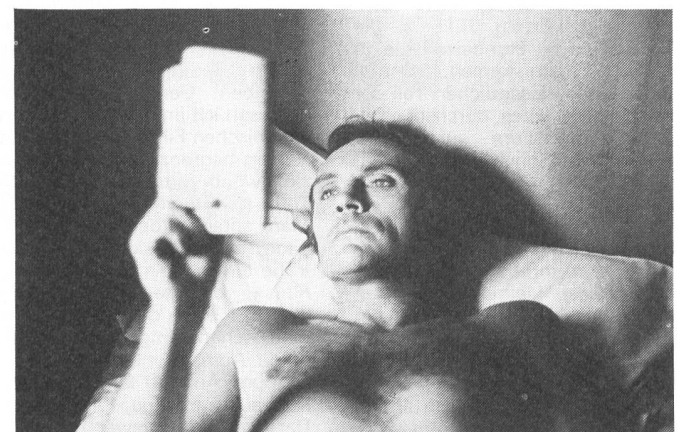
Regie: Stephen Frears; Buch: Peter Prince; Kamera: Chris Menges; Ton: Paul Le Mare; Schnitt: Mike Audsley; Ausstattung: Andrew Sanders; Musik: Paco de Lucia; Vorspannmusik: Eric Clapton. Darsteller (Rollen): Terence Stamp (Willie Parker), John Hurt (Braddock), Tim Roth (Myron), Laura del Sol (Maggie), Bill Hunter (Harry), Fernando Rey (Polizeioffizier), Lennie Peters (Corrigan), Bernie Searl (Hopwood), Brian Royal (Fellows), Albie Woodington (Riordan), Willoughby Gray (Richter), Jim Broadbent (Advokat), Juan Calot (Priester). Produktion: Zenith Productions in Zusammenarbeit mit Recorded Picture Company; Produzent: Jeremy Thomas. Grossbritannien 1984. 100 min.



WETHERBY

WETHERBY

Buch und Regie: David Hare; Kamera: Stuart Harris; Schnitt: Chris Wimble; Kostüme: Jane Greenwood, Lindy Hemming; Art Director: Jamie Leonard; Ton: Clive Winter; Tonmischung: Ian Fuller; Musik-Arrangement und Leitung: Tony Britten. Darsteller (Rollen): Vanessa Redgrave (Jean Travers), Ian Holm (Stanley Pilborough), Judi Dench (Maricia Pilborough), Marjorie Yates (Verity Braithwaite), Tom Wilkinson (Roger Braithwaite), Tim McInnerny (John Morgan), Suzanna Hamilton (Karen Cressy), Joely Richardson (die junge Jean Travers), Robert Hines (Jim Mortimer), Diana Witley (Polizistin), Kathy Behean (die junge Marcia), Richard Marris (Sir Thomas). Produktion: Greenpoint-Film, Film On Four-Production in Zusammenarbeit mit Zenith; Produzent: Simon Relph; Ausführender Produzent: Patsy Pollock; Produktions-Manager: Linda Bruce. Grossbritannien 1984. 102 min.



THE HIT



William K. Everson

Während meiner Einführungen in amerikanische oder britische Filme an europäischen Cinematheken und bei einer kürzlich beendeten Europa-Tournee mit dem Hollywood-Regisseur Joseph H. Lewis wurde mir die enorme Kluft zwischen europäischen und amerikanischen Zuschauern - und Kritikern - zunehmend bewusst. Es fehlt nicht etwa an Enthusiasmus, denn europäische Zuschauer scheinen sich sogar *mehr* für amerikanische Filme zu interessieren als die Amerikaner selbst. Die Kluft zeigt sich in Vorurteilen und einem Mangel an Information, welcher oft zu ganz merkwürdigen Vorstellungen über Hollywood und seine Produkte führt. In Europa werden fast nur die besten Produkte Hollywoods vertrieben - oder wenigstens, was europäische Verleiher und amerikanische Verkäufer dafür *halten*, und das sind meist Filme mit grossem Budget und kommerziellem Erfolg. B-Filme, die in Europa zu Hunderten nie in einen Verleih kamen, können aber einen wesentlichen Teil der Produktion eines durchschnittlichen Regisseurs ausmachen. Selbstverständlich sind sie nicht alle gut. Manche sind sogar so extrem arm und so unglaublich billig, dass ein europäisches Publikum sich kaum eine Vorstellung von ihrer Roheit macht. Aber diese kleinen Filme (seit Mitte der 50er Jahre wurde kein wirklicher «B» Film mehr hergestellt) sind so selten in Europa zu sehen, dass einer, der durchschläuft, unverweigerlich als individueller Film betrachtet wird. Johnny Mack Brown etwa

machte in den 40er und 50er Jahren gegen sechzig Western für Monogram. Ich arbeitete damals für Monogram und sah französische Kritiken zu seinem durchschnittlichen «B» Western **BLAZING BULLETS**. Die Franzosen wussten offensichtlich kaum etwas über die Massenproduktion kleiner Western, denn sie behandelten den 60minütigen schwarz/ weiss Film so ernsthaft wie einen epischen Technicolor-Film von John Ford oder Howard Hawks - und verwendeten *dieselben kritischen Massstäbe*. Sicherlich verdiente er keine Besprechungen die sein künstlerisches Gehalt lobten; aber ebenso wenig verdiente er, dafür verdammt zu werden, dass er für fünfzigtausend Dollar nicht jene Poesie hervorbrachte, die John Ford mit zwei Millionen schaffen konnte!

Europäer haben nie ganz verstanden, dass Hollywood zwar voller billanter, kreativer Künstler ist und häufig Meisterwerke hervorbringt, sein Hauptziel zuerst und wesentlich aber Geld zu verdienen bleibt. Damit sei nicht unterstellt, dass europäisches Kino nur Kunst und kein Kommerz sei. Fern davon. Keine nationale Filmproduktion kann lang überleben wenn sie die kommerzielle Seite ignoriert. Aber in Europa, mit seiner kulturellen Erbschaft, wird weniger zwischen «künstlerischem» und dem «kommerziellen» Film unterschieden. Etwa in Frankreich, wo es nie ein wirkliches Studio-System gegeben hat und wo Filme eher das individuelle Produkt eines Autors, eines Regisseurs, oder deren Zusammenarbeit vom Konzept bis zur Fertigstellung sind, ist es einfacher (und angemessener), Verdienste oder Mängel den Personen zuzuschreiben, die den Film gemacht haben. Darum nehmen europäische Kritiker Film so ernst. Sie verstehen nie ganz, dass es vernünftig sein kann, einem Regisseur einen Film *zuzuweisen* und dass in der besten Zeit des Studio-Systems von den sechs oder mehr Filmen, die ein Regisseur im Jahr machte, vielleicht nur einer seiner persönlichen Wahl entsprach. Auch verstehen sie die scheinbare Leichtfertigkeit nicht, mit welcher ernsthafte Filmemacher ihre Arbeit unter diesen Bedingungen oft beschreiben. Gerade dieser Wochen sah ich im Fernsehen einen italienischen Filmkritiker, der mit seinem begrenzten Englisch den Hollywood-Vertranten Andre de Toth zu interviewen versuchte. Man sprach über die «alten» Tage im Vergleich zu heute: «The old moguls *loved* to make films», erklärte Toth, «today they just make deals not films.» Eine scharfsinnige und zutreffende Aussage - aber in dieser knappen Antwort lag offensichtlich auch trotzige Fröhlichkeit. Der arme Interviewer, der von Hollywoods Methoden, dazumal

oder heute, keine Ahnung hatte, nahm dies (wie fast alles was Toth noch sagte) wörtlich, mit dem Resultat, dass der Zuschauer völlig unzutreffend informiert und der talentierte, kreative de Toth wie ein Clown hingestellt wurde.

Joseph H. Lewis ist hauptsächlich ein Handwerker - der sich stärker um die bessere Handhabung der filmischen Sprache (Komposition, Montage, Ton, Kamerabewegung) kümmert als darum seine Weltanschauung durch Filme zu verbreiten. In München waren ultra-seriöse Kritiker entschlossen den Nachweis zu führen, dass sich - unterschwellig und wohlüberlegt verknüpft - Themen durch alle Lewis-Filme hinziehen. Einer hob das Doppelgänger-Thema hervor, das ziemlich vorherrschend scheint. Ihre Annahmen stützten sich auf ein paar der bekanntesten Filme; wären sie in der Lage gewesen, *alle* Filme von Lewis zu sehen, wären sie in ihren Theorien noch bestärkt worden (weil jeder Regisseur, wenn er vor einem Thema oder einer Szene steht, die er schon einmal bearbeitet hat, automatisch von dieser früheren Erfahrung profitieren und sie wiederholen oder weiterentwickeln wird). Andererseits könnte die Betrachtung des Gesamtwerkes eines Regisseurs auch zum Schluss führen, dass sich diese Theorien *erübrigen*, weil man ehrlicherweise zugeben müsste, dass ein Regisseur, bevor er bedeutend genug war seine Stoffe auszuwählen, völlig den vorfabrizierten Drehbüchern ausgeliefert war. Lewis' **SO DARK THE NIGHT** von 1946 hat im weitesten Sinne den gleichen Plot wie der frühe Bela Lugosi «quickie» **INVISIBLE GHOST**. Ein Vergleich der beiden Filme ist interessant, weil er demonstriert, wie schnell sich Lewis' Geschicklichkeit als Regisseur entwickelte - mehr hineinzulesen wäre fatal.

Der Strukturalismus und die Semiotik zählen zu den grössten Schurken in der Kunst einfaches filmisches Können in tiefsinnige Aussagen zu verdrehen. Beide haben ihren Wert als kritische, analytische Werkzeuge. Ihre Mängel liegen nicht so sehr an der Disziplin selbst als vielmehr an ihren Praktiken: allzuoft freudlose, von sich selbst eingenommene Akademiker, die eine Sprache voller Konfusion und Komplexität geschaffen haben, um eine rein visuelle Kunst zu beschreiben und nun lieber ihre Theorien als Filme diskutieren. Aber selbst wenn strukturalistische Theorien richtig angewendet werden, funktionieren sie nur, wenn *alle* Fakten bekannt sind. Jedes Bild habe eine Bedeutung, wird uns erklärt, selbst wenn sie vom Regisseur nicht beabsichtigt, also unbewusst sei. Bei Filmen etwa von Bergman oder Godard, die Kontrolle

über ihr Werk haben und wo der Gestalter zur Bestätigung oder Ablehnung der Thesen befragt werden *kann*, mag die Methode ihren theoretischen Wert haben. Aber es ist sinnlos - schlimmer noch: gefährlich -, diese Methoden auf alte, in Studios «fliessbandgefertigte» Filme anzuwenden, wo sich die Analyse vielleicht auf generell Charakteristiken eines Regisseurs abstützt, der möglicherweise - trotz Erwähnung im Vorspann - diesen Film (oder diese Sequenz) gar nicht gedreht hat.

In einer unglaublichen strukturellen Analyse eines one-reelers von D.W. Griffith soll ein Hut auf dem Bett (was als böses Omen gilt) belegen, dass Griffith von Anfang an auf den verhängnisvollen Ausgang verweisen wollte. Sogar wenn Griffith daran gedacht haben sollte, ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Publikum, welches den Film 1910 in Amerika sah, diese Feinheit erfasst hätte; um sicher zu gehen, hätte er die Idee zweifellos hervorgehoben, vielleicht durch eine Grossaufnahme oder gar durch einen Zwischentitel. Da er dies unterliess, wird die Erklärung wahrscheinlich (man beachte, ohne konkrete Beweise sage ich *wahrscheinlich*), dass bei der ersten Aufnahme versehentlich ein Hut auf dem Bett lag - um eine Wiederholung zu vermeiden und die Kontinuität dennoch zu wahren, sorgte Griffith dafür, dass er auch da blieb. Im Bemühen um den Nachweis, dass strukturalistische und semiotische Theorien für kleine ebenso wie für grosse Filme gelten, hat kürzlich ein Berufskollege einen Western angeführt, in welchem der als Prärückenschaffter bekannte Davy Crockett in einer Bergregion gezeigt wird. Dies sei ein «klarer Versuch, Crockett als Rebell gegen seine Umwelt darzustellen.» Das meiste Material des billig produzierten Films war aber einem, 20 Jahre früher des Themas wegen in bergigem Gelände gedrehten, Western entnommen. Das neue Buch wurde um das vorhandene Material *herum geschrieben*. Sein Regisseur sah vermutlich nie einen der Felsbrocken, geschweige denn dürfte er in der Lage gewesen sein, sie symbolisch einzusetzen.

Es fällt schwer genug, zeitgenössische Filme mit bequemen Regisseuren und übermässigen Dosen von Gewalt und Sex so zu nehmen, wie sie sind. Man lasse wenigstens die alten mit all ihrem Spass, ihrer Poesie und Vitalität in Ruhe - und versuche in den kommenden Jahren zuverlässigere Informationen über sie und ihre Geschichte zu sammeln (vor allem indem man *mehr* von ihnen zeigt), so dass sie dank eigener Vorzüge überleben und genossen werden, nicht dank «Vorzügen», die ihnen von Kritikern posthum verliehen werden.



SUEZ

Allan Dwans Action-Kino

Lebenslust im Schatten des Todes



SLIGHTLY SCARLET (1956) John Payne, Rhonda Fleming - Gelassenheit und Selbstgewissheit

Allan Dwan, 1910 bis 1960: fünfzig Jahre Arbeit in Hollywood, fast ausnahmslos als Regisseur, Jahrzehnte hindurch einfach Film an Film gemacht, die beiden letzten Jahre immer wieder Projekte, die nicht zu realisieren waren. Ein grosses Leben - doch, zu unserem Glück, kein Lebenswerk, das ein Ganzes gibt am Ende, das auf einen Begriff zu bringen wäre. In Dwans Filmen spricht das Kino allein für sich selbst, aber sprechen ist nicht richtig, denn wenn das Kino bloss eine Sprache hätte, gäbe es nichts, was uns durch und durch bewegen würde, wenn wir einen Film erleben. Und alles wäre zu einfach.

Die Dwanfilme der letzten Jahre, nach 1950, das ist weder Altersweisheit noch Abgeklärtheit eines gelebten Lebens, ist weder Finalität noch Philosophie. Die ausgesuchten Filme wurden am Zürcher Filmmarathon in Chronologie gezeigt, doch der dichte Rhythmus der Vorführungen relativierte das laufend, und ein richtiges Auswahlkriterium konnte es nicht gegeben haben, man sah, was verfügbar war zur Zeit in europäischen Archiven, und das war mehr, als man für sich zusammengebracht hatte in den letzten zehn Jahren. Am letzten Tag, nach all den Filmen, gab es dann keine Ordnung, nicht in uns Zuschauern und nicht unter den gesehenen Filmen. Dass Dwan am liebsten von seiner Arbeit in den zehner und zwanziger Jahren erzählt und dass wir am liebsten seine Filme aus den Fünfzigern sahen, sagt ja schon alles: über Dwan und uns selbst, über amerikanische Filme und unsere Liebe zum Kino. Den Dwanfilmen der Fünfziger sieht man an, was er gemacht hatte

in den Zwanzigern. Man spürt es in der ersten Sekunde, da Cornel Wilde und Yvonne de Carlo, John Payne und Rhonda Fleming, Ron Randall und Elaine Stewart auf der Leinwand sind, an ihrer Gelassenheit und Selbstgewissheit.

Evidenz, so liest man immer wieder in den letzten Jahren, ist das Markenzeichen von Dwans Stil - über diesen Begriff wurde auch Hawks entdeckt, in den Fünfzigern. Der Vergleich zwischen beiden ist brauchbar, vor allem da man den Kopf inzwischen voll hat mit Thesen und Kategorien zum Hawksschen Oeuvre. Wer ist pragmatischer von den beiden als Handwerker, als Filmkonstrukteur? Richtig surreal wirkt heute der nervöse RIO BRAVO auf uns, neben dem staubig-trockenen SILVER LODE. Manieristisch und expressionistisch fand, vor zehn Jahren schon, ein amerikanischer Allan-Dwan-Fan das Kino von Hawks im Vergleich zu dem von Dwan.

Evidenz von Dwan: «Wenige Filme sind so zärtlich, einfach schön, einfach poetisch wie, unter anderen, ENCHANTED ISLAND, den Dwan 1958 drehte, eine Verfilmung von Melvilles *Typee*, mit Dana Andrews und Jane Powell. Vielleicht nicht die Idealbesetzung, und die finanziellen Mittel reichen heute vielleicht für einen Fernsehfilm. Aber der Film steckt voller sublimer Momente. Ein Beispiel: Nach ihrer Hochzeit mit Dana Andrews fährt Jane Powell mit ihrem Boot davon, sie stellt sich vorn in den Bug in die Sonne und bildet aus ihrem hochgehaltenen Kleid ein Segel. Das könnte kitschig sein wie eine Ansichtskarte, an der Grenze zum Lächerlichen, aber es ist pure Schönheit, ist wie Murnaus



ROBIN HOOD (1922) - Ausgelassen die festgefügte Ordnung wieder in Bewegung bringen

TABU.» (Dominique Rabourdin)

Eine schöne Passage, aber man muss auch wissen, dass Dwan gleich nach dem farbig-paradiesischen ENCHANTED ISLAND einen andern Film machte von der gleichen sublimen Schönheit, nur schwarz/weiss diesmal, MOST DANGEROUS MAN ALIVE, so finster, dass er erst 1961 in den Verleih kam. Auch hier ein isoliertes Eiland, in das der nichtsahnende Held stolpert, abgeschnitten von der Menschheit, aber es ist keine Südseeinsel, sondern das Testgebiet für eine Kobaltbombe. Ein wirklich schwarzer Film. Der verstrahlte Held hat unausweichlich seinen Tod vor Augen, sein Körper verwandelt sich in Stahl, wird unempfindlich für die Wärme, die Liebe. Manchmal hat man den Eindruck, es sind immer noch nicht genug Schatten im Film, dann ist, was ans Licht kommt, düsterer als alles, was im Dunkeln bleibt. Am Schluss ein auswegloser Rückzug, ins Morgengrauen, in eine leere Karstlandschaft: zwei Flammenwerfer zerreißen den zur Bedrohung gewordenen monströsen Menschen, da wird er gerade wieder lebendig, da hat eben das Blut wieder angefangen, in seinem kalten Körper zu zirkulieren.

Ein hastig inszeniertes Ende, eine ungerührt registrierte Koinzidenz. Es sind die letzten Einstellungen überhaupt, die Dwan hat drehen können, aber das gibt ihnen keine zusätzliche Bedeutung. Wie er seine jungen Helden behandelt, das hat sich nicht verändert seit der Stummfilmzeit, und bloss weil er älter wurde mit der Zeit, ist er ihnen noch lange nicht zum Vater geworden. Schon mit fünfundzwanzig sah Dwan, auf Arbeitsfotos, wie ein

heavy aus unter den sowieso schon robusten und hemdsärmeligen Hollywoodleuten in ihren Breeches und Stiefeln. Zu seinen Akteuren hat er immer freundlich Distanz bewahrt, das macht es uns beim Zuschauen so schwer, weil wir uns immer gleich mit ihnen identifizieren möchten.

Der Sandsturm kommt, in SUEZ, als der Kanal fast fertig ist: er wird zerstören, was sorgsam und bedächtig eingerichtet ist, was alle Widrigkeiten überdauern soll. Hand in Hand fliehen Annabella und Tyrone Power, die Augen zusammengekniffen, den Kopf zur Seite gedreht, um der Wucht des Windes zu entgehen, den zwei Kindern aus den Märchen gleich, wenn sie gemeinsam Schutz suchen vor der Welt und sich geschworen haben, einander im Leben nicht mehr loszulassen.

Es die war Liebe auf den ersten Blick zwischen dem Legionärstöchterchen und dem Grossbürgersohn de Lesseps aus dem Paris des dritten Napoleon, und bei ihrer ersten Begegnung landeten sie gleich im Wasser.

»Tyrone und Annabella gingen allein den Strand dort entlang, und er sagte zu ihr: "Ich weiss nicht wo, ich weiss nicht wann. Aber ich will, dass du meine Frau wirst." Nur das Meer und die Sterne waren Zeugen, und so sollte es in Zukunft immer sein, wenn er ihr etwas zu sagen hatte, das entscheidende Bedeutung für sie hatte.« (F.L. Guiles, *The Last Idol*)

Zwei andere Kinder, im Paris von Louis XIII., im Douglas Fairbanks-Film THE IRON MASK: D'Artagnan und Constance, sie springen in den Strassen hin und her, auf der Suche nach einem stillen Plätzchen, wo keiner

Die Wege der Freunde trennen sich. Das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotionell darauf reagiert.

gafft, wenn sie sich einen langen Kuss geben. Zuviel Unbekümmertheit ist in diesem ihrem Glück, zuviel poltrige Ausgelassenheit im Spiel der Musketiere, zuviel Selbstverständlichkeit am legendären Fairbanks-Touch, als dass man dem Idyll der ersten Filmminuten trauen dürfte. *THE IRON MASK* ist 1929 der letzte richtige Film von Fairbanks; schon fängt die Tonfilmära an, und in einem Prolog sollte man den Helden hören, wie er die alten Zeiten beschwört, all die abenteuerreichen Jahrhunderte, die seine Vergangenheit bedeuten. Ein Rückblick ist dieser Film, sagt der Prolog, seitdem der Ton da ist, braucht kein Held mehr mit weitausholenden Gesten seinen Anspruch zu demonstrieren auf die Eroberung der Welt. *THE IRON MASK*, eine Geschichte vom Erwachsenwerden, wie ein Fairbanksfilm noir, voller grossflächiger Schatten und verdrehter Perspektiven: die Mechanik der *last minute's rescue* knirscht, Fairbanks springt fehl, die entführte Constance wird ermordet, die Musketiere werden als Aufrührer von Kardinal Richelieu in die Provinz, ins Exil geschickt. Die Wege der Freunde trennen sich, das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotionell darauf reagiert. Allein bleibt D'Artagnan zurück, einer für alle, so schliesst der erste Teil von *THE IRON MASK*.

»Der Klassizismus, dessen *conditio sine qua non* der Realismus ist, nährt sich oft, und besonders bei Dwan, von einem tragischen Empfinden des Lebens. Eine ärgerliche Geistesverwirrung verwechselt dieses tragische Empfinden manchmal mit einem fundamentalen Pessimismus, der indessen nichts damit zu tun hat. (Der Pessimist und der Optimist, dieses unsterbliche Paar Schwachköpfe, sagt Chesterton ...)» (Jacques Lourcelles) Dies sei an dieser Stelle zitiert als knapper Hinweis für das Folgende, als Intermezzo quasi, vor dem zweiten Teil von *THE IRON MASK*.

Zwanzig Jahre später. D'Artagnan, grau geworden, wird sein Schützling, der junge König verschleppt und durch dessen bösen Zwilling Bruder ersetzt. D'Artagnan ruft die Musketiere aus dem Exil und holt den König aus seinem Verlies, doch das Kleeblatt zahlt seinen letzten Tribut dabei für die Ehre Frankreichs: zum erstenmal muss die Fairbanksfigur ihr Leben lassen, im Jenseits nur gibt es dann ein Encore: auf zu neuen Abenteuern! Eine kreisrunde kleine Scheibe, in zwei Stücke gebrochen, ist das Symbol für die Freundschaft zwischen D'Artagnan und dem König: ihre Leben sollen füreinan-

der sein wie die Zacken der Bruchstelle, wenn sie ineinandergreifen. Doch im Verlaufe des Films wird die Scheibe zum Zeichen, dass endgültig eine Einheit auseinandergebrochen ist, künstlich nur aneinandergefügt: das Handeln steht von nun an der Politik entgegen, die Liebe dem Abenteuer, die Lust des Lebens dem Schatten des Todes. Desillusionen lösen in Dwans Actionkino das Handeln aus, und immer enger wird dafür der Raum. Die erste Stunde von *ROBIN HOOD*, das ist eine unerträgliche Serie von Intrigen und Kuppereien, von Folterung und Hinterlist, auf die Fairbanks und seine Kumpane aus dem Sherwood Forest regressiv reagieren, indem sie wieder Kinder werden, die die übermenschlich grossen Burgen fliehen und ausgelassen durch die heimatlichen Wiesen hüpfen, Pfeil und Bogen in der Hand. Uneingegrenzte Bewegungslust, die auf eine Ordnung trifft, Remigranten, die versuchen, die Ordnung wieder in Bewegung zu bringen.

Neun Monate später. *RENDEZVOUS WITH ANNIE*: Der junge Eddie Albert, gerade aus dem Krieg zurück, springt übermütig durch die Strassen seiner Heimatstadt und möchte jeden seiner Freunde, der ihm über den Weg läuft, einladen zu einem Glas, auf die Geburt seines Sohnes. Ihre verdutzten Reaktionen weiss er sich zunächst nicht zu erklären: aber das Kind entstammt einem Seitensprung, er hat es während eines AWOL-Trips von London nach Amerika gezeugt, von dem keiner wissen dürfte.

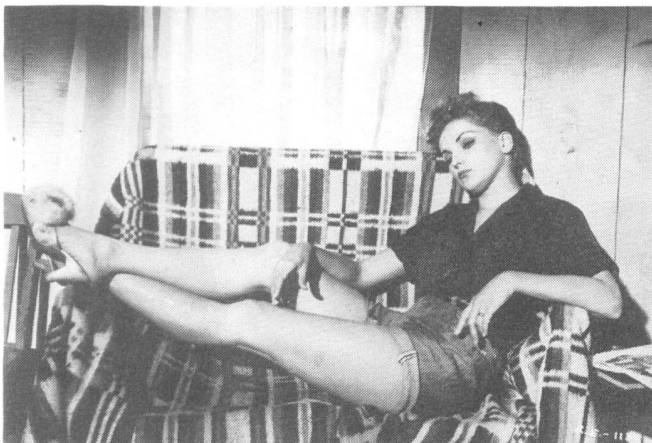
Und Eddie merkt, der Krieg ist vorüber, die Zeit der ungeahnten Möglichkeiten und des raschen Handelns, da jeder Tag nur aus einzelnen Stunden bestand und jede Stunde aus einzelnen Augenblicken. Wo einer unerwartet eines Nachts seiner Frau gegenübersteht, die schönste Nacht in beider Leben, und wo unerwartet ein alter Mann in einem Londoner Luftschuttkeller ein Stück jener Schokoladentorte in Händen hält, von der ein junger amerikanischer Sergeant ihm immer vorgeschwärmt hatte. Das Kind jener Nacht ausserhalb der Zeit braucht einen Vater, es gilt, für ein Vermögen einen Erben zu legitimieren.

Ein weiterer Kriegsheimkehrer, ein weiterer Erbe, in *BREWSTER'S MILLIONS*: ein Strich wird Monty Brewster durch seine Rechnung gemacht, als er endlich seine Verlobte heiraten will, die den Krieg hindurch auf ihn wartete. Monty wird ein Vermögen erben, wenn er es hinkriegt, innerhalb weniger Wochen eine Million Dollar durchzubringen, bis auf den letzten Cent. *We're in the money* als Horrordrama, ein zeitloser Stoff, quer durch die Hollywoodgeschichte immer wieder neu verfilmt,



Set von ROBIN HOOD (1922), Douglas Fairbanks (im Zentrum)

V Die Geschichten bleiben ohne Abschluss, ohne Moral



THE RIVERS EDGE



SANDS OF IWO JIMA



FRONTIER MARSHAL



PASSION

voriges Jahr von Walter Hill, doch im Amerika gleich nach dem Zweiten Weltkrieg funktioniert das noch effektiver als sonst. Es war ungemein aufbauend, Dwans Film im April '85 zu sehen, inmitten der Aufräumarbeiten in Fernsehen und Presse, durch die der Schutt von vor vierzig Jahren nochmal durchgesiebt wurde.

BREWSTER'S MILLIONS ist eine Art amerikanischer Trümmersfilm, er stellt das Problem mit den verstört heimkehrenden Soldaten auf den Kopf. Natürlich muss einer wie Monty für verrückt gelten, wenn er auf Verschwendung hin wirtschaftet, nach diesem Krieg, der so viel gekostet hat, an Menschen, an Material, an Vernunft. Wenn er einen Business-Blitzkrieg anzettelt und sich des entscheidenden amerikanischen Produktionsmittels bedient, der hemmungslosen Rapidität. Eine so wahnwitzige Geschichte am Laufen zu halten, da nimmt es Dwan allemal mit Hawks auf, und Dennis O'Keefes Brewster allemal mit Cary Grants Walter Burns. Die Satzkaskaden sprudeln ihm schon aus dem Mund, bevor es überhaupt in seinem Kopf die dazugehörigen Ideen gibt, so erobert er mit seinen Aktionen und Transaktionen den freien Markt.

Time is money, galt als Formel in Hollywood. Fast immer hatte Dwan weder das eine noch das andere. An der Grenze des legal wie moralisch Erlaubten hat er seine Filme gemacht, indem er die major companies ausbeutete. Auf seiner allerersten *location*, in San Juan Capistrano, musste seine Western-Truppe täglich auf der Hut sein vor Gunmen, geheuert von den grossen Produktionsfirmen, die exklusiv für sich den Gebrauch einer patentierten Kameravorrichtung reklamierten. In den fünfziger Jahren noch haben Dwan und sein skrupelloser Produzent Benedict Borgeaus so ziemlich alles geklaut, wozu sie Zugang finden konnten, Plots, Szenen, Konstellationen, Dekorationen: wie Autodiebe, die ihre Objekte liebevoll und fachmännisch umspritzen, bis das neue Vehikel viel besser aussieht als das Original.

Hollywood-Arbeit ist eine Funktion von Zeit und Geld, das ist der Lehrsatz, aus dem Dwan seine filmische Geometrie deduziert, den rhythmischen Wechsel zwischen Totalen und Halbtotale. Da ist immer reichlich Distanz, zu den Geschichten, zu den Figuren, zu den Zuschauern. «Die in einem Bild eingefangene Welt ist nie so bedeutend wie die Beziehung zwischen einer Einstellung und der darauffolgenden.» (John Dorr) Keine Nahaufnahmen also: keine Melodramatik, kein Kino der Emotion. Was an emotionellem Aufwand ausgespielt werden könnte auf den Zuschauer hin, wird lieber gleich umgesetzt in die weiterlaufende Handlung. Ständig ist in Dwanfilmen der Hintergrund belebt, durch Türen und Fenster geht der Blick auf die Höfe und Strassen, auf die *community*, in die unsere Helden gehören. Das Trainingscamp der GIs in SANDS OF IWO JIMA vibriert vor Aktivität wie ein Ameisenhaufen, da ist Sonne und Luft und Wald, die Männer sind voll mit sich beschäftigt, und wenn die einsamen nutzlosen Frauen ihre Soldaten zu sich nehmen in ihre sterilen Apartments mit den glatten Wänden und dem kalten Licht, fühlt man sich wie in einem Eisschrank.

Das Schauspiel der japanischen Strasse (oder allgemeiner: des öffentlichen Raumes), das so erregend ist wie das Produkt einer jahrhundertealten Ästhetik, welche von jeder Vulgarität gereinigt ist, hängt nie von einer



TENNESSEE'S PARTNER



THE RIVER'S EDGE

Dwan und sein skrupelloser Produzent Benedict Borgeaus haben so ziemlich alles geklaut: wie Autodiebe, die ihre Objekte liebevoll und fachmännisch umspritzen, bis das neue Vehikel viel besser aussieht als das Original.

Theatralität (einer Hysterie) der Körper ab, sondern einmal mehr von jener *alla prima*-Schrift, in der Entwurf und Zurücknahme, Umarbeitung und Korrektur gleichermaßen unmöglich sind, weil der Zug - von jenem selbstgefälligen Bild befreit, das der Schreiber von sich zu geben wünscht - nicht ausdrückt, sondern nur existieren macht. «Wenn du gehst», sagt ein Zen-Meister, «dann bescheide dich mit dem Gehen. Wenn du sitzt, dann bescheide dich mit dem Sitzen. Aber vor allem zögere nicht!» (Roland Barthes)

Die Dwanfilme der Fünfziger sind präsent und evident wie japanisches Theater, sie geben nicht vor, Realität zu repräsentieren, sie markieren sie. Debra Pagets Frust in *THE RIVERS EDGE* über ihre langweilige Ehe mit Anthony Quinn in der Wüste nahe der mexikanischen Grenze, das ist: ein Eimer schmutziges Wasser, den sie ungeschickt beinahe über den eigenen Fuss ausgiesst, ein Pantoffel, den sie stolpernd verliert, das kalkiggraue Wasser, das aus der Dusche auf ihren Bauch klatscht, weil die Installation im kleinen Haus noch nicht fertig ist. Dann kommt, mit einem Koffer vol geraubten Geldes, Ray Milland, den sie früher liebte, für den sie ins Gefängnis ging. Seine letzte Hoffnung auf ein bisschen Leben, das ist: der Blick, wenn er brutal seinen Wagen zurücksetzt, als ein Polizist auf dem Highway seinen Kofferraum kontrolliert, das aufgeschwemmte Gesicht, der Schrei, wenn er an einem Seil von Quinn eine Felswand hochgezogen wird und der Geldkoffer ihm entgleitet, so dass die Scheine über den Boden tanzen, während er hilflos in der Wand pendelt. Eine grimmige Szene, aber zugleich schrecklich komisch. Sobald er wieder Boden unter den Füßen hat, schießt Milland einen alten Goldschürfer über den Haufen, der das ganze Spektakel miterlebte.

Nie sind in den Dwanfilmen die Schauspieler gezwungen, sich selbst zu modellieren nach den Figuren, die sie verkörpern sollen: sie sind unbeschwert von fiktiver Vergangenheit und Zukunft. Sie sind unabhängig, brauchen unsere Sympathie nicht, das macht ihre Objektivität aus. Jede Einstellung ist wie ein Neubeginn für sie, so stark ist ihre Gegenwart. Vera Ralstons Grossaufnahmen in *BELLE LE GRAND* gehören zu den bewegendsten Bildern des amerikanischen Kinos, schreibt bewundernd-provokant John Dorr, und sind zugleich eine Verspottung des traditionellen Prozesses der Mimesis, den wir Schauspielerei nennen.

Dwan hat keine Akteure, sondern performers, die funktionieren abstrakt, nicht psychologisch. Rhonda Fleming wird in *TENNESSEE'S PARTNER* aufgebaut wie

eine griechische Statue, das Spiel John Paynes, des Dwan-Actors par excellence, ist wie ein Haiku. Die Bewegungen der beiden in Van Nest Polglases weiträumigem Bordell sind sicher und elegant wie die von Ginger und Fred, denen er in den Dreissigern die Tanzräume schuf.

In den Fünfzigern werden die Dwanfilme immer offener, wie bei Hawks, Renoir, Ozu geht der eine in den andern über. Film für Film hat Dwan für RKO im gleichen Team gemacht, mit Benedict Borgeaus, John Alton, Van Nest Polglase, Louis Forbes. Allein die Drehbuchschreiber wechseln, und die Geschichten bleiben ohne Abschluss, ohne Moral. In *SILVER LODGE* ist die Auflösung am Ende aus der spiessigen Stadt mit ihrer 4.-Juli-Dekoration in eine Zone des Zwielfichtes verlegt, in die Kirche, die durchdrungen ist von mystischem Leuchten. Es steckt keine Autoreninstanz hinter diesen Geschichten, sie sind unberechenbar, und was sollen wir sie beim Sehen stärker kontrollieren als das RKO-Team beim Machen?

Wim Wenders, einer von denen, die in den Achtzigern Kino machen mögen wie Dwan in den Fünfzigern: «Die Kontrolle, das ist wirklich die andere Seite der Paranoia. Und da ist mir bewusst geworden, dass meine eigene Qualität eher das Fehlen von Kontrolle ist. Ich habe meine Filme immer gesehen als die Suche nach etwas, das passieren *könnte*. Nicht im Sinne von Improvisation, sondern etwas, das man unterwegs trifft, sei's bei den Schauspielern, sei's in der Landschaft. Und bei *HAMMETT*, wo ich alles kontrollieren konnte, ging mir das schrecklich ab. Man gewinnt Kontrolle, aber man verliert, was mir am wichtigsten vorkommt im Kino: die Dinge, die das Recht haben, sich bemerkbar zu machen.»

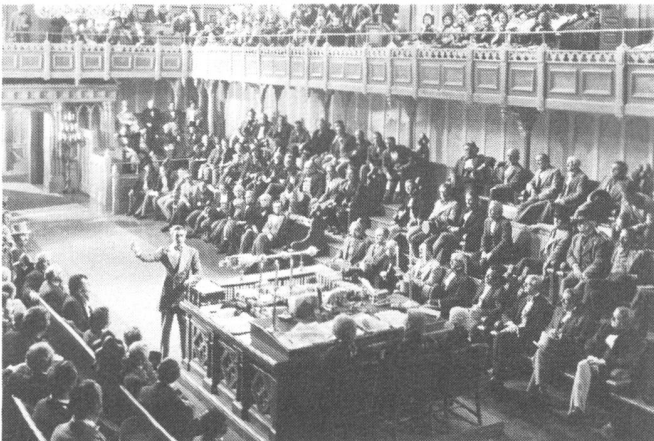
Es ist kein Zufall, dass Dwan in den letzten Jahren erst allgemein entdeckt wird, und es bedeutet auch nicht, er sei irgendwie zweit- oder drittklassig. Seine Filme sind durch das Raster gerutscht, das die Autorenpolitik festsetzte in den Fünfzigern: den letzten Jahren von Dwans Hollywood-Arbeit und den letzten Jahren, in denen ein regelmässiger, das heisst von Produktion und Distribution geregelter Austausch zwischen dem Kino und dem eigenen Leben möglich war.

Die Fünfziger waren die ersten Jahre der Kinematheken- und Filmclub-Generation, das hat das Sehen der Filme verändert und die Filme. Wie jede Politik betrieb auch die der Autoren eine Enteignung, die Filme wurden den Zuschauern genommen, dem Autor übereignet. Aus für uns selbst persönlichen Filmen wurden Autorenfilme, und das Filmesehen konnte nicht mehr Teil des Lebens





Studiokulisse für Fairbanks (am Seil)



SUEZ



END OF THE RAINBOW



früher Stummfilm

sein, sondern musste das Leben selbst werden.

Alltäglich sollten Filme sein, hat Lourcelles 1967 verlangt, man sollte lange Zeit verbringen mit ihnen, die meiste ausserhalb des Kinosaals, mit Filmen von Dwan, Walsh, King, Lang, McCarey, DeMille, Guitry. Es genügt nicht, sie in den Kinematheken zu sehen, konzentriert und systematisch, oder im Fernsehen, willkürlich und zerstreut. Nicht der Konsens ist wichtig zwischen den Filmen eines Oeuvres oder Genres, sondern der zwischen den Filmen und unserem Leben.

Die zwei Kinder auf der Flucht vor dem Sandsturm, Annabella und Tyrone Power, hatte ich jahrelang vor Augen: vom Titelbild her, auf Bogdanovichs Dwan-Buch. Es bestimmte das Bild mit, das ich mir machte vom amerikanischen Abenteuerkino, bei dem man sich geborgen fühlen konnte, gut aufgehoben mit seinen Träumen.

Im grossen Sandsturm wird Tyrone Power ohnmächtig, und Annabella schnürt ihn an einem Balken fest, damit er nicht davongetragen wird von der Gewalt des Sturms. Gleich darauf wird sie selbst, hilflos dem Toben ausgeliefert, hinausgesogen in die Wüste. Am nächsten Morgen bringt man ihren zarten leblosen Körper zurück.

Es war desillusionierend, SUEZ zu sehen: das Bild aus dem Buch war nicht im Film, zerstört war die Sicherheit, die es verheissen hatte.

Fritz Göttler

Allan Dwan, Auswahlfilmografie:

○ 1910 als story editor zur American Film Company, ab 1913 als Regisseur, zwei Filme pro Woche, vorwiegend Western, über 250 insgesamt bis 1913.

○ Regiearbeit bei verschiedenen kleinen Firmen, ab 1915 unter Griffith bei der Triangle. Filme mit Dorothy und Lillian Gish, Douglas Fairbanks, Norma Talmadge, Marion Davies u.a., teilweise auch Supervision bei anderen Regisseuren.

○ 1922: ROBIN HOOD mit Douglas Fairbanks

○ 1923/25 mit Gloria Swanson: ZAZA; A SOCIETY SCANDAL; MANHANDLED; HER LOVE STORY; WAGES OF VIRTUE; COAST OF FOLLY; STAGE STRUCK

○ 1929/31: THE IRON MASK mit Fairbanks; WHAT A WIDOW mit Swanson; CHANCES mit Fairbanks jr.

○ 1937/40 mit Shirley Temple: HEIDI; REBECA OF SUNNYBROKE FARM; YOUNG PEOPLE

○ 1938: SUEZ; 1939 mit den Ritz Brothers: THE TREE MUSKETEERS; THE GORILLA; mit Randolph Scott: FRONTIER MARSHAL

○ 1944/45 mit Dennis O'Keefe: UP IN MARBEL'S ROOM; ABROAD WITH TWO YANKS; BREWSTER'S MILLIONS; GETTING GERTIE'S GARTER

○ für Republic: RENDEZVOUS WITH ANNI (1946); ANGEL IN EXILE (1948); SANDS OF IWO JIMA (1949); SURRENDER (1950); BELLE LE GRAND; THE WILDE BLUE YONDER (1951); I DREAM OF JEANIE; MONTANA BELLE (1952); WOMAN THEY ALMOST LYNCHED; SWEETHEARTS ON PARADE (1953); FLIGHT NURSE (1954)

○ 1954/56 mit Benedict Bogeaus (Produktion), John Alton (Kamera), Van Nest Polglase (Ausstattung), Louis Forbes (Musik): SILVER LODE; PASSION; CATTLE QUEEN OF MONTANA; ESCAPE TO BURMA; PEARL OF THE SOUTH PACIFIC; TENNESSEE'S PARTNER; SLIGHTLY SCARLET

○ 1956: HOLD BACK THE NIGHT; 1957: THE RIVER'S EDGE; THE RESTLESS BREED; 1958: ENCHANTED ISLAND; MOST DANGEROUS MAN ALIVE (erst 1961 im Verleih)

Ferien vom Alltag:

Kino

in Luzern

da läuft was:

Kino

moderne

Pilatusstrasse 21
Telefon 23 24 52

ATELIERKINO

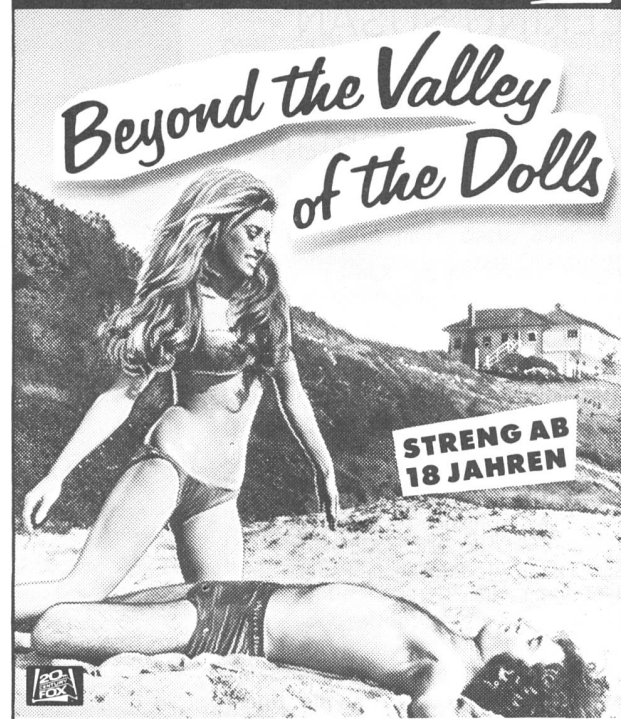


Die Hits von Locarno demnächst in Luzern

THE SEX-SHOCK-ROCK-CULT-CLASSIC NO 1

Beyond the Valley of the Dolls

STRENG AB 18 JAHREN



FROM 20TH CENTURY-FOX / STARRING DOLLY READ / CYNTHIA MYERS
MARCIA MC BROOM / PRODUCED AND DIRECTED BY RUSS MEYER

demnächst im MOVIE 2

Monatszeitung für

haben. Auch die Dis-
weniger musischen
schule finde ich müssig.
ich 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-
tion, trotz anderen

schlichteren Reizworten aus dem montesso-
rischen und pestalozzianischen 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-
mutter in der Büllacherflasche die Butter-
milch hin- und herschauckelte, links und
rechts ein Enkelkind mit den Armen umge-

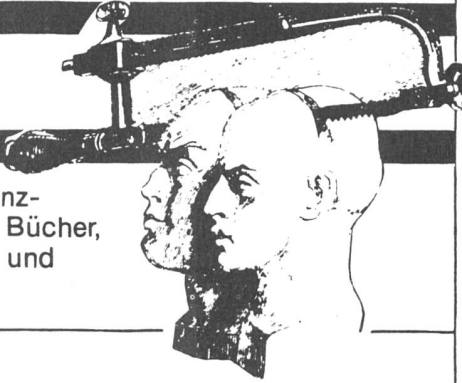
sehen meinen. Wie oft mal? Formeln? Ge-
lernt hast du — und wohl doch nicht, da du
es wieder vergessen hast — ein wunder:
Die gewölbte fläche der halben kugel ist

ZYTGLOGGE-ZYTIG

rapien, Besinnungswochenenden etc., «um
auf anderen Wegen zur Einsicht dessen zu
kommen, was sie Welt im Innersten zusam-
menhält.»

für Querköpfe

Wir berichten regelmässig über Tendenz-
wenden, 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

DESPERATELY SEEKING SUSAN

von
Susan Seidelman

Drehbuch: Leora Barish; Kamera: Edward Lachman; Produktionsdesign: Santo Loquasto; Schnitt: Andrew Mondschein; Musik: Thomas Newman.

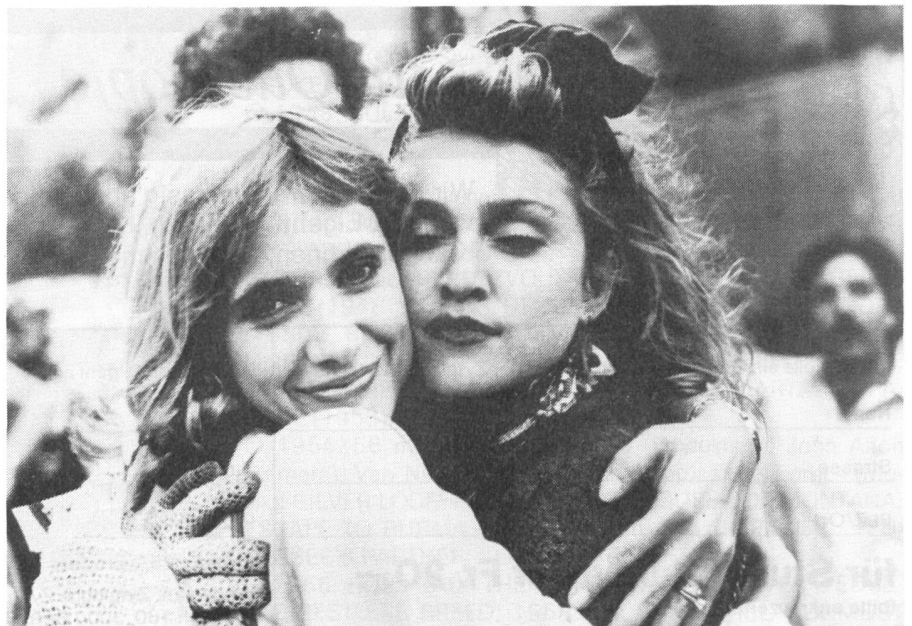
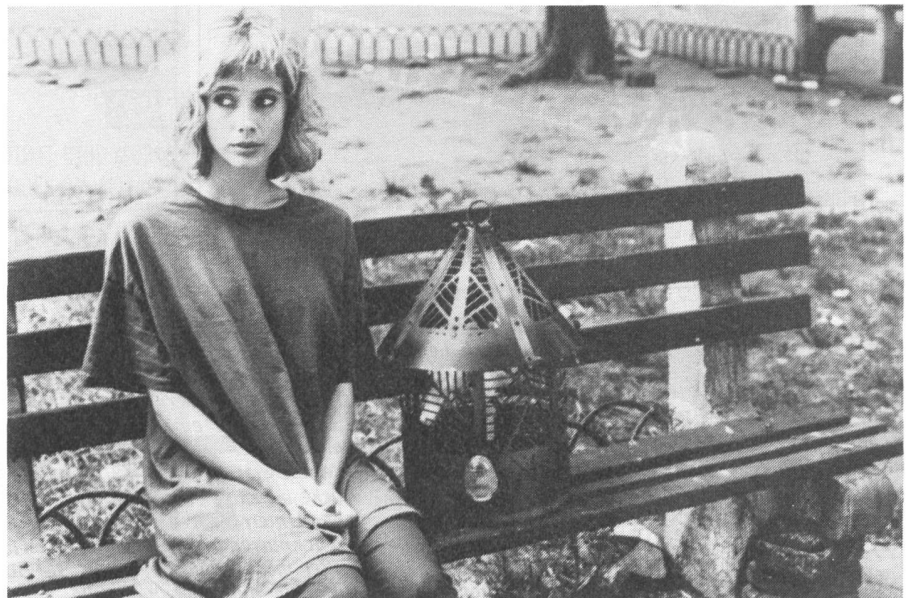
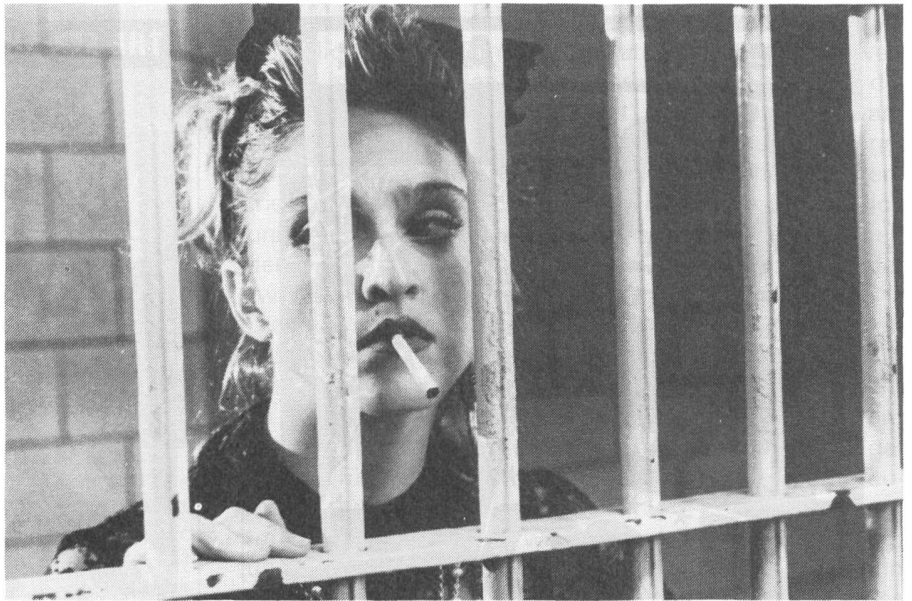
Darsteller (Rollen): Rosanna Arquette (Roberta), Madonna (Susan), Aidan Quinn (Dez), Mark Blum (Gary), Robert Joy (Jim), Laurie Metcalf (Leslie), Will Patton, Peter Malone, Steven Wright u.a.m.

Produktion: Orion Pictures Corporation; Produzenten: Sarah Pillsbury, Midge Sanford; Executive Producer: Michael Peyser. USA 1985. CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: 20th Century Fox

Sie wäre reif, sich auf jedes Abenteuer einzulassen, wenn es nur in ihr unerfülltes Leben vorzudringen vermöchte. Inzwischen vertut Roberta standesgemäss ihre Zeit in Schönheitssalons und überlässt sich tagträumend uneingestandenem Sehnsüchten, indem sie sich mit der aufgestauten Phantasie eines Raubtiers im goldenen Käfig an vermeintlichen Abenteuern ungebundener Frauen in der freien Wildbahn beteiligt. Anregung dazu holt sie sich in den Kleinanzeigen der grossen Tageszeitungen. Besonders fasziniert ist Roberta von der in unregelmässigen Abständen erscheinenden (titelgebenden) Anzeige: «Susan verzweifelt gesucht, Jim» - mit Zeit und Treffpunkt.

Zusehen ist wie fernsehen, da ist kein Risiko dabei, sagt sich Roberta, Ehefrau des erfolgreichsten Badezimmerverkäufers von New York, deren Aktivitäten sich ohnehin auf Dinge beschränken wie: mal in der nächtlichen Küche eine ganze Torte zu verschlingen. Im übrigen beobachtet sie eher distanziert, wie ihr Mann Gary Erfolg hat, welche Gäste er für seine geschäftlichen Partys ins Haus bringt. Andere zu beobachten und dabei vor sich hinzuträumen, ist eigentlich ihr ganzer Lebensinhalt - und sogar da wäre etwas Abwechslung dringend gefragt. Also fasst sie sich ein Herz und begibt sich mit weichen Knien an den fraglichen Treffpunkt - selbstverständlich nur, um zu beobachten und dabei vor sich hinzuträumen.

Als Susan auftaucht, hat Jim, bevor er mit seinen Kumpanen im VW-Bus entschwindet, gerade noch Zeit ihr mitzuteilen, dass seine Band auf Tournee geht und er folglich ein paar Wochen nicht in der Stadt sein werde, dass er



dann aber wieder Inserate aufgeben wird. Und dazu ist die «verzweifelt Gesuchte» eigens aus Atlantic-City angereist. Auch die freie Liebe scheint ihre Tücken zu haben.

Susan ist so der richtige Bürgerschreck. Die beiden Frauen könnten kaum gegensätzlicher sein. Gerade dies dürfte Roberta faszinieren. Selbstvergessen ist sie bereits in diese andere hineingeschlüpft, während ihr Körper noch in der sicheren Distanz hinter Susan herschleicht. Als Susan ihre Jacke für ein paar Stiefel, die sie unbedingt haben muss, in Zahlung gibt, kommt die einmalige Chance, die sich Roberta nicht entgehen lassen wird: sie kauft die Jacke ihres Idols.

Wie in Trance tritt sie in ihre Küche, schiebt eine Kassette in den Recorder und folgt mechanisch den Anweisungen der Köchin, die auf dem Bildschirm erscheint: parallel fallen die Eier in die Schüssel, gleichzeitig werden sie verrührt - Leben aus zweiter Hand. Gary genügt ein Blick auf den Monitor, um zu

wissen, welche Mahlzeit er vorgesetzt bekommen wird. Dann aber bringt ihn etwas aus seiner geschäftigen Ruhe. Was ist mit seiner Frau passiert? Was ist das für eine Jacke.

In der Jacke findet sich ein Schliessfachschlüssel, den Susan bereits zweifelt sucht, weil er allein Zugang zu ihrer gesamten Habe verspricht. Roberta plazierte eine Anzeige: «Susan verzweifelt gesucht, ein Fremder». Jim hetzt ans nächste Telefon, um seinen Freund Dez hinter Susan und dem ominösen Fremden herzuschicken. Und um die Sache noch schöner zu verwickeln, kommt auch noch der Killer Nolan, der wahre Fremde, ins Spiel.

Soweit die trüchtige Ausgangslage für eine handfeste Verwechslungs-Klamotte. Was wäre wenn, muss sich Leora Barish gefragt haben. Wenn: die beiden Leben vertauscht würden. Wenn: Susan sich im Haus des Badewannenkönigs breit machte, während Roberta in die freie Wildbahn geworfen wäre. Und

also findet der Plot einen Dreh. Susan wird vorübergehend aus dem Verkehr gezogen und hinter Gitter gesteckt (die zwar nicht vergoldet aber handfest sind). Roberta kriegt einen Schlag auf den Kopf und erinnert sich dann an gar nichts mehr - hat also freie Bahn, in ihre Traumrolle zu schlüpfen, umso mehr als einige sie bereits für Susan halten. Belastet mit ihrer Vergangenheit fände sie wohl den Mut nicht dazu, aber diese Vorbehalte hat das gewitzte Drehbuch ja bereits ausgeräumt.

Klischees ist nur mit Klischees beizukommen. Und überzeichnet hat schon Molière. Klamotte - oder feiner: Verwechslungskomödie - ist ein Genre; und Genres haben ihre Gesetzmässigkeiten und Regeln, an welche sich die Dramaturgie zu halten hat. Aber gerade dieses feste Gerüst schafft Freiräume. DESPERATELY SEEKING SUSAN nutzt sie im Interesse der Emanzipation der Frau. Keine graue Theorie. Aber ein heiteres Lachen entwaффnet allemal.

Walt R. Vian

L'AMOUR A MORT von Alain Resnais

Drehbuch: Jean Gruault; Musik: Hans-Werner Henze; Bildregie: Sacha Vierny, Kamera: Philippe Brun, Assistenz: Agnès Godard, Muriel Edelstein; Ton: Pierre Gamet; Mischung: Jacques Maumont; Ausstattung: Jacques Saulnier, Philippe Turlure; Kostüme: Catherine Leterrier; Script: Hélène Sebilotte; Schnitt: Albert Jurgenson, Jean-Pierre Besnard; Post-Synchronisation: Jacques Levy
Darsteller (Rollen): Sabine Azéma (Elisabeth), Fanny Ardant (Judith), Pierre Arditi (Simon), André Dussolier (Jérôme), Jean Daste (Doktor Rozier), Geneviève Mnich (Witwe Jourdet), Jean-Claude Weibel, Louis Castel, Françoise Rigal, Françoise Morhange
Produktion: Philippe Dussart, Les Films Ariane, Films A2 mit Unterstützung des Centre National de la Cinématographie und des Ministère de la Culture. Frankreich 1984. Panavision 1:2.35 Eastmancolor, Paris-Studios-Billancourt. 90 min. CH-Verleih: Europa Film S.A. Locarno

»Wenn man einen Film macht«, sagt Alain Resnais, «übermittelt man keine Nachrichten, man vermittelt Emotionen». In L'AMOUR A MORT ist es die Liebe, die - rein gelebt - bis in den Tod geht. Die Liebe wird hier stärker als der Tod, was nichts Trauriges, dafür etwas Tragisches an sich hat. Ausgangspunkt war für Resnais und seinen Drehbuchautor Jean Gruault die Idee, einen romantischen Film zu machen, in dem die Themen von Liebe und Tod sich berühren. Jetzt liegen sie vor uns wie auf einer Kreislinie, untrennbar miteinander verbunden.

Resnais spielt mit seinen Figuren wie mit Motiven. Elisabeth ist eine junge Frau, die sich tödlich in den Archäologen Simon verliebt hat. (Der Film zeigt nicht, was das heisst, er macht es spürbar.) Die zwei kennen sich erst seit ein paar Wochen.

An sich beschäftigen sie sich mit entgegengesetzten Dingen im Leben: *sie* arbeitet mit Pflanzen, macht Versuche für die Zukunft (wenn man die Tomatenpflanze verletzt, bildet sie zum Schutz eine Geschwulst), *er* grübelt in der Erde und versucht, Vergangenes zu verstehen. Die beiden entgegengesetzten Beschäftigungen können sich, anders betrachtet, auch sehr gut ergänzen.

Bildet das Paar Elisabeth und Simon die emotionale Ebene der Erzählung, so runden Judith und Jérôme, ein seit zehn Jahren verheiratetes Pastoren-Paar, sie rational ab. Sie treten als

Freunde der beiden auf, um ihre unterschiedlichen Betrachtungen von Liebe und Tod miteinzubringen. Jérôme ist der Dogmatiker, der sich nicht lösen kann aus seiner beengenden Gedankenwelt. Für ihn ist das Leben gottgegeben; der Mensch darf damit nicht anstellen, was er will. Den Selbstmord eines Bekannten betrachtet Jérôme als feige und als Beweis für dessen Mutlosigkeit.

Judith widersetzt sich seinen Äusserungen immer wieder. Für sie ist der Freitod gerade ein Beweis für den Mut. Sie ist die Schülerin, die immer wieder aus dem Leben direkt zu lernen versucht. Auch Jesus - der mit Judith und Jérôme eine Art Dreifaltigkeit bildet - war für sie (ein Gedanke Karl Barths) eine Art Selbstmörder, wusste er doch sehr genau, was ihn in Jerusalem erwartete. Judith ist es denn auch, die weit verständiger mit Simon und Elisabeth umgehen kann. Sie kennt den Unterschied von «Glauben» und «Wissen» und versteht von daher auch, dass Simon, der Schulfreund ihres Mannes, mit Jérômes Gedankengängen nichts anfangen kann. «Für die Bibel», sagt sie einmal, «muss man glauben - Simon will wissen.» Das bedingt ganz andere Ansatzpunkte, schliesst den Dogmatismus des Freundes aus. Es kommt zweimal vor, dass Simon zu Jérôme sagt: reden wir von andern, seriösen Dingen. Ausgangspunkt für diese verbale Auseinandersetzung ist zuerst der Tod, später die Liebe, die tödliche. Elisabeth

findet Simon eines Nachts tot am Boden des Schlafzimmers liegen. Der Arzt kommt und bestätigt sein Ableben. Elisabeth ist verzweifelt, kann und will die Tatsache nicht fassen. Wenig später kommt Simon aber die Treppe herunter: lebt er oder träumt sie? - Er lebt, ist zurückgekehrt ins Leben und bleibt in der kommenden Zeit bis zu seinem unwiderruflichen Tod im Bann seiner Erfahrung, im Zwischenbereich. Von dem Moment an bekommt das Leben für die zwei auch einen gesteigerten Wert. Sie merken, wie wenig sie sich eigentlich noch kennen; der vorübergehende Tod hat ihnen das Bewusstsein um das Leben gestärkt. «Es scheint mir, dass ich dich vorher nicht geliebt habe», sagt Elisabeth, und bei einem späteren Zusammensein stellt sie fest, dass sie wohl nie mehr so stark empfinden würden wie in eben dem Moment, da die Gefühle mit dem Alter abzunehmen drohen und man sich eigentlich auf einem emotionalen Höhepunkt gemeinsam das Leben nehmen müsste. Darauf reagiert Simon erbost und stösst Elisabeth von sich. Sie kann nicht wissen, dass er in jüngeren Jahren diesen Gedanken mit Judith konsequent, aber nicht effizient ausgelebt hat. Sie wird es später erfahren, aber nichts wird sie davon abhalten können, ihrer tief empfundenen Liebe in den Tod zu folgen.

Resnais baut, wie eingangs zitiert, auf die Emotion. Und einmal mehr ist er von einer Form, einer Vorgabe der Struktur ausgegangen, um diese aufleben zu lassen. Bild und Musik, scheint er sich hier gesagt zu haben, sind so stark miteinander verwandt, dass man sie nicht einfach zusammen verwenden kann. In seinem letzten Film, LA VIE EST UN ROMAN, hatte er dies in letzter Konsequenz getan, indem er seine Darsteller ganze Passagen singend vortragen liess. Nun also trennt er sie vollends und lässt sie erst am Schluss des Films, als Krönung sozusagen, als Auflösung in Gemeinsamkeit zusammenkommen. Zuvor ist die Musik von Hans-Werner Henze (der bereits bei MURIEL mit Resnais gearbeitet hat) genaugenommen wie das Bildmaterial montiert, das heisst: es gibt nur entweder oder. Einzelnen Einstellungen oder kurzen Sequenzen folgt eines der drei Hauptmotive Henzes, während die Leinwand gleichzeitig schwarz bleibt. (Eine Art Schneeflocken hat Resnais nur deshalb im «Bild» belassen, damit die Zuschauer nicht in die Vorführkabinen rennen und den Operateur wecken wollen.) Die Empfindungen werden damit auf zwei unterschiedliche Ausdrucksweisen vermittelt. Den Sätzen der Bilder folgen die Interpunktionen der Musik. Diese emanzipiert sich von ihrer gängigen Begleit-Funktion und erhält einen eige-



nen Wert als voll und für sich genommener Bestandteil des Filmes. Sie schafft eine zeitlose Dimension und wirkt gleichzeitig als ein Ventil für jene szenischen Verdichtungen, die die Bilder sorgsam einkreisen.

Manchmal reichen einzelne Gesten aus, um ein Gefühl zum Tragen zu bringen, und in diesem Moment lässt Resnais es mit Hilfe der musikalischen «Pause» stehen, in sich ruhen und auf die Zuschauer einwirken. Das bedingt selbstredend, dass diese sich von der mehrschichtigen Emotionalität des Films aufnehmen lassen, sich dem Doppelspiel Resnais' und Henzes hingeben. Es wird allerdings weniger die Besessenheit vom Todeserlebnis des Mannes nachspürbar als die Besessenheit von der Liebe der Frau (dieser Frau), bis in den Tod. Das Ende lässt Resnais offen, als ein Fragezeichen, denn «auch wenn die Wissenschaft uns beweist, dass man sich nicht mehr um diese Probleme kümmern muss, so dauern sie an.» Elisabeth hat ihre Liebe nicht ausleben können, sie weiss nicht, ob sie die Grenze bereits erreicht hatten. Und so will sie sterben, weil sie «voller Hoffnung» ist, nicht aus Verzweiflung, wie es der Dogmatiker Jérôme zwangsläufig sieht. Es geht ihr nicht um die Existenz eines Danach; es geht ihr um die Erfüllung, die sie in dem Moment zuversichtlich nur im Tod finden kann. Sie verabscheut das Leben nicht, sie verabscheut nur das Leben ohne Simon. Der Tod mit seiner Offenheit ist ihr eine Chance.

Resnais stellt dem Mystischen mehrmals auch eine triviale Komponente bei. Zum Abschied eines Arbeitskollegen von Elisabeth wird ein Fest veranstaltet, heisst es in einer kleinen Szene - man lässt ihn gehen. Beim Tod, der auch eine Form des Abschieds ist, wird getrauert. Das gleiche Wort, sagt Judith im Zusammenhang mit «Glauben» einmal, kann mehrere Dinge bedeuten. Und Fanny Ardant liefert mit ihrer ausdrucksvollen Stimme die wohl schönste Illustration für die Gefahr der Festlegung, wenn sie sagt «nous avons fait l'amour» und das klingt wie «nous avons fait la mort». Die Liebe (l'amour) und der Tod (la mort) kommen sich da zum Verwechseln nahe. So rein, wie die Gefühle in Resnais' L'AMOUR A MORT gelebt werden, vermögen sie noch auf urtiefte Wurzeln zu verweisen, aus der Empfindung selbst heraus. Darin liegt immer wieder von neuem die Faszination seiner aussergewöhnlichen, poetischen Versuche. Resnais kreierte das Imaginative, er stellt es nicht dar. Und was er tut, das macht er konsequent und mit einem Bewusstsein, das anregend wirkt.

Walter Ruggle



WATCH OUT!

They've got to clean up the worst crime district in the world.
But that's no problem.
They're the worst police force in the Universe.



POLICE ACADEMY 2

THEIR FIRST ASSIGNMENT

THE LADD COMPANY Presents A PAUL MASLANSKY PRODUCTION "POLICE ACADEMY 2: THEIR FIRST ASSIGNMENT"
Starring STEVE GUTTENBERG • BUBBA SMITH • DAVID GRAF • MICHAEL WINSLOW • BRUCE MAHLER • COLLEEN CAMP
ART METRANO • MARION RAMSEY • HOWARD HESSEMAN and GEORGE GAYNES as Cmdt. Lassard Music Composed by ROBERT FOLK
Executive Producer JOHN GOLDWYN Co-Producer LEONARD KROLL Written by BARRY BLAUSTEIN & DAVID SHEFFIELD
Produced by PAUL MASLANSKY
Directed by JERRY PARIS

PG-13 Parents Are Strongly Cautioned to Give Special Guidance for Attendance of Children Under 13
Some Material May Be Inappropriate for Young Children

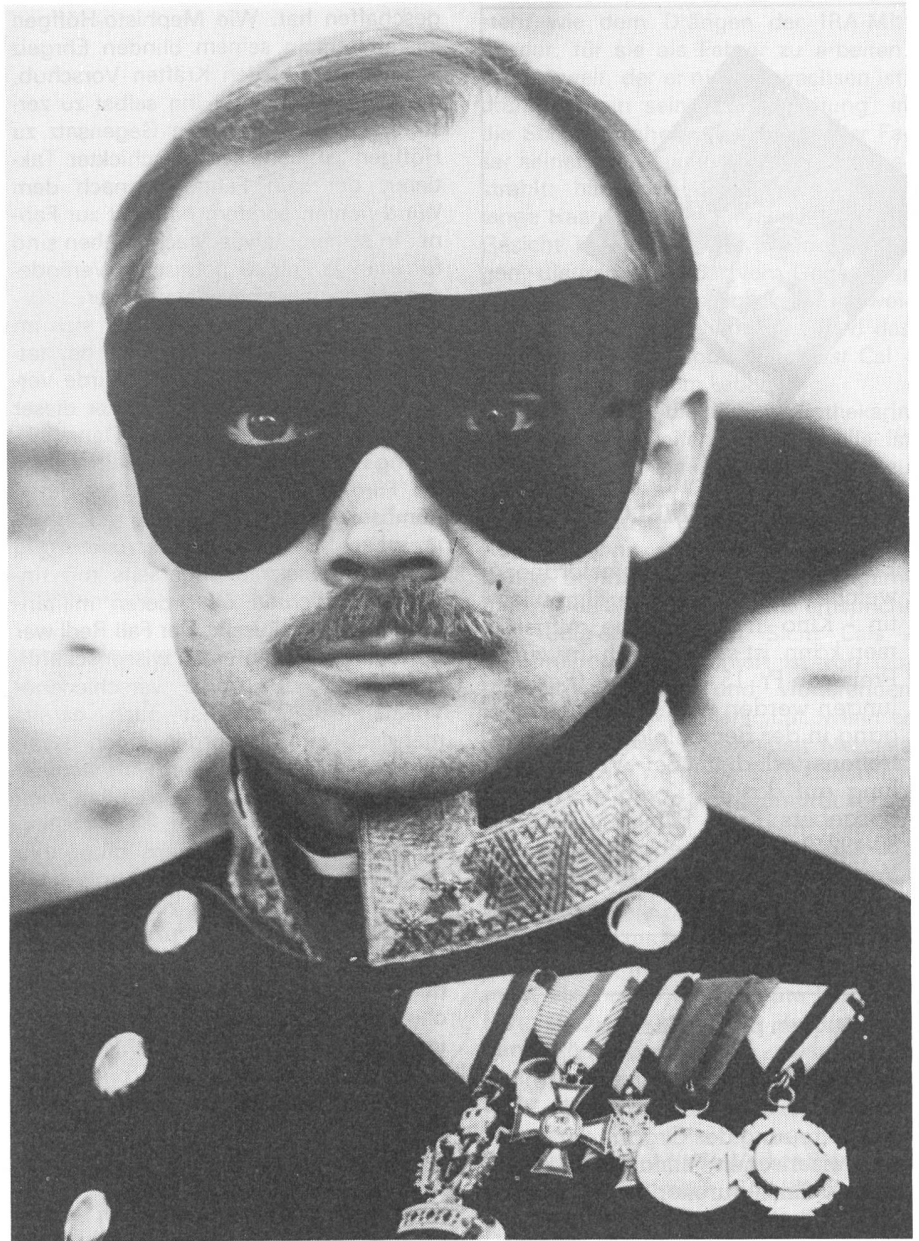
FROM WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1985 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

GROSSEINSATZ IN DER GANZEN SCHWEIZ 23. AUGUST 1985

OBERST REDL von Istvan Szabo

Drehbuch: Istvan Szabo, Peter Dobai; Kamera: Lajos Koltai; Musik: Zdenko Tamassy
Darsteller (Rollen): Klaus Maria Brandauer (Alfred Redl), Gudrun Landgrebe (Katalin de Kubinyi), Hans-Christian Blech, Armin Mueller-Stahl, Jan Niklas u.a.m.
Produktion: Mafilm mit ZDF und ORF; Produzent: Manfred Durniok; Produktionsleitung: Lajos Ovari, Ungarn 1985. 150 min. BRD-Verleih: Senator Film

Mit einem ebenso kitschigen wie flammenden Gedicht auf Kaiser Franz Josef macht der Sohn eines armen galizischen Bahnhofsvorstehers am Rande der k.u.k. Monarchie, Alfred Redl, erstmals auf sich aufmerksam. Seine selbstverfasste Lobeshymne verschafft ihm sogar Eintritt in die Militär-Unterrealschule - eine erfolgsversprechende Sache, für die er sich dem Kaiser auf ewig treu verbunden und zu Dank verpflichtet fühlt. Als junger Kadett erhält er durch einen Freund Einblick in die vornehme Welt der aristokratischen Gesellschaft. Komplexbeladen, unbeholfen und voller Bewunderung steht Redl dieser fremden Welt gegenüber, und es erwächst in ihm der sehnliche Wunsch, von diesen «erlauchten» Kreisen anerkannt und aufgenommen zu werden, dazugehören und selber eine «wichtige Persönlichkeit» zu werden. Um den Makel seiner niederen Abstammung abzuschüteln und gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen, entschliesst er sich, die Offizierslaufbahn einzuschlagen. Eine Laufbahn, die ihn ganz nach oben, bis ins Zentrum der Macht führen wird. Obwohl sich Istvan Szabo bereits mit Filmen wie VATER, BUDAPESTER MÄRCHEN oder VERTRAUEN ein gewisses Renommee geschaffen hatte, gelang ihm erst mit MEPHISTO 1981 der grosse internationale Durchbruch. Das eindringliche Porträt eines erfolgsbesessenen Menschen, der seiner Karriere alles andere unterordnet und sich schliesslich in den Schlingen der Macht verfängt, brachte dem ungarischen Regisseur nicht nur Auszeichnungen in Cannes und einen Oscar ein, sondern auch den Beifall eines grossen Publikums. Mit seinem jüngsten Film knüpft Szabo nun unverkennbar, sowohl inhaltlich wie auch stilistisch, an seinen MEPHISTO an. OBERST REDL ist - zudem mit



demselben technischen Stab und Hauptdarsteller gedreht - eine erneute Aufarbeitung des Themas - wenn auch mit andern Vorzeichen. «To get on the Top», das ist für Hendrik Höffgen in MEPHISTO wie auch für Alfred Redl oberste Maxime - koste es was es wolle. Beide wollen sie geliebt, bewundert, aber aufgrund ihrer Machtposition auch gefürchtet werden. Sie geniessen die Macht, die ihnen ihre gesellschaftliche bzw. politische Stellung verleiht, und täuschen sich, blind vor Ehrgeiz, darüber hinweg, dass sie selber nur Spielball der Macht, der sie dienen, sind. Doch während Höffgen sich bewusst der politischen Gegebenheiten bedient, um sein Ziel zu erreichen, ist Redl im Grunde nichts anderes als ein devoter Diener der Obrigkeit, die ihn dafür wiederum mit gewissen Machtbefugnissen ausstattet. Je weiter er die Karriereleiter emporsteigt, desto mehr macht sich der

Verfall der alten Moral und Ordnung breit, kündigt sich der Untergang des Kaiserreiches an. Jeder scheint es zu spüren, und es wird auch bereits offen darüber gesprochen, nur Redl ist unerschütterlich in seinem Glauben an Kaiser und Krone und macht sich damit bei seinen Kameraden immer unbeliebter. Doch auf Fürsprache seines väterlichen Freundes und Mentors, der schon früh Redls Qualitäten erkannt hat, wird er schliesslich nach Wien in den Generalstab berufen. Dort betraut man ihn mit dem Aufbau des militärischen Abwehrendienstes. Aber in seinem Übereifer, alle kaiserfeindlichen Elemente auszumerzen, ignoriert er die Zeichen der Zeit und erkennt zu spät, dass er selbst - in seiner unbeirrbaren Kaisertreue nun eher ein Störfaktor für anderweitige politische Pläne - Opfer einer teuflischen Intrige geworden ist, einer Intrige, für die er selbst die Voraussetzungen mit-



filmbulletin lanciert: **SAMMELORDNER**

Ein schöner roter Sammelordner, welcher zwölf Hefte von filmbulletin - Kino in Augenhöhe aufnehmen kann, ist sofort durch uns zum Preis von Fr. 15.- lieferbar. (Bestellungen werden nach Zahlungseingang in der Reihenfolge ihres Eintreffens erledigt. Bei Voreinzahlung auf das PC-Konto des Herausgebers: Kath. Filmkreis Zürich, 80-49249-3, Postcheckamt Zürich, Vermerk «Sammelordner», können wir zum Preis von Fr. 14.- liefern.)

Wir suchen per 1. Oktober

REDAKTOR/IN (halbe Stelle)

zur Betreuung des Organs der schweizerischen Filmfachverbände und filmkulturellen Institutionen (cinébulletin)

Zentrale Aufgaben sind

- Sammeln und redigieren von Verbandsinformationen
- Recherchieren und aufbereiten von aktuellen Themen
- Pflege von Kontakten zu den beteiligten Verbänden
- Zusammenarbeit mit dem Mediendienst des Schweizerischen Filmzentrums
- Aquirieren von Inseraten

Der/die Redaktor/in arbeitet selbständig im Rahmen eines Redaktionsstatuts und unterstützt durch eine Redaktionskommission. Gute Französischkenntnisse sind notwendig, Italienischkenntnisse erwünscht.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind bis 31. August zu richten an das Schweizerische Filmzentrum, Münstergasse 18, 8001 Zürich.

geschaffen hat. Wie Mephisto-Höffgen leistet Redl in seinem blinden Ehrgeiz letztlich gerade den Kräften Vorschub, die seine Ideale und ihn selbst zu zerstören suchen. Doch im Gegensatz zu Höffgen ist Redl kein geschickter Taktierer, der sein Fähnchen nach dem Wind richtet, sondern hält fest zur Fahne. In seinem naiven Machtstreben sind für ihn die Folgen politischer Veränderungen denn auch weitaus fataler.

Dieser Oberst Alfred Redl, der sich im Mai 1913 das Leben nimmt, hat tatsächlich gelebt. Lange Zeit wurde versucht, die Affäre, die sich hinter dieser Tat verbirgt, zu vertuschen. Denn jahrelang hatte Redl - aufgrund seiner auch im Film immer wieder angedeuteten homosexuellen Veranlagung leicht erpressbar - für die Russen spioniert und seine Vorgesetzten andererseits mit fingierten Berichten über deren militärische Stärke getäuscht. Der Fall Redl war Gegenstand mehrerer wissenschaftlicher Arbeiten, Thema verschiedener Theaterstücke und ist auch bereits mehrfach verfilmt worden. Doch Istvan Szabo ging es bei seinem Film weniger um historische Fakten - wie es ihm auch bei MEPHISTO nicht um eine Annäherung an Gustaf Gründgens ging. Ihm lag vielmehr daran, das Verhältnis eines bestimmten Charakters zur politischen Situation seiner Zeit aufzuzeigen. Redl - wie auch Höffgen - ist ein komplexbelasteter Mensch, der nur selten menschliche Seiten und Schwächen zu zeigen imstande ist. Er verehrt die Macht und strebt nach ihr, weil er darin die für ihn einzige Möglichkeit sieht, Liebe, Achtung und Selbstsicherheit zu erlangen. So kalt wie Redl sich selbst und andern gegenüber zu sein versucht, so kalt wirkt auch der ganze Film, der einem kaum Raum zur Identifikation mit dieser sich selbst zerstörenden Figur bietet. So als bedürfte es nach dem artverwandten MEPHISTO keinerlei Erläuterungen mehr, treibt Szabo seinen Protagonisten all zu zielstrebig und vorhersehbar seinem Ende zu. Lediglich Klaus Maria Brandauer als Hauptdarsteller und Kameramann Lajos Koltai - der erneut konsequent zwischen Grossaufnahmen der Personen und Totalen von ihrem Umfeld wechselt -, versuchen aus Alfred Redl mehr zu machen: einen Mann voller Ideale, der sich um des vermeintlichen Überlebens willen den Verhältnissen anpasst und letztlich gerade dadurch zugrunde geht.

Das Ende von Alfred Redl kommentiert der Film mit Bildern vom Attentat von Sarajewo und Dokumentaraufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg: Der Untergang einer Epoche als gleichbedeutend mit dem Untergang der sie tragenden Ideale.

Michael Beumelburg

CAL

von Pat O'Connor

Drehbuch: Bernard Mac Laverty (nach seinem gleichnamigen Roman); Kamera: Jerzy Zielinski; Ausstattung: Stuart Craig; Musik: Mark Knopfler; Ton: Pat Hayes; Schnitt: Michael Bradsell; Kostüme: Penny Rose; Maske: Toni Delaney; Stunts: Roy Alon

Darsteller (Rollen): Helen Mirren (Marcella Morton), John Lynch (Cal McCluskey), Donal McCann (Shamie McCluskey), John Kavanagh, Stevan Rimkus, Catherine Gibson, Pat Leavy u.a.m.

Produktion: Enigma Productions, London; Produzent: David Puttnam; Koproduzent: Stuart Craig; ausführender Produzent: Terence Clegg; Aufnahmeleitung: Grania O'Shannon, Mo Coppitters. Grossbritannien 1984. 35mm, 1:1.66, Farbe, 102 min. Monopole Pathé; BRD-Verleih: Prokino

Am Anfang steht das Verbrechen, erzählt in Grossaufnahmen, die das Gesicht des Täters verschweigen: Hände in schwarzen Handschuhen, das Lenkrad des Autos, die Waffe des Mörders, der Tod des Opfers, das an der Tür brutal hingerichtet wird.

Unter dem Vorspann dann die Idylle irischer Herbstlandschaft, die natürlich trügerisch ist: In Irland herrscht der Bürgerkrieg. Ein Pfarrer nagelt ein rotes Blechschild an einen Baum: «The Wages of Sin is Death».

CAL, ein Film in Irland, wo Demarkationslinien die Wohngebiete katholischer Iren von denen protestantischer trennen. Ein Film in Irland, der nicht die politischen Unruhen oder ihre Motive zeigt, sondern ihre Auswirkungen auf das Individuum: Cal ist ein zaghaft-unsicherer Junge, der keine Arbeit und kein Selbstbewusstsein hat. Auch sein Vater, zu dem er ein ausnehmend gutes Verhältnis hat, kann ihm keine Perspektive bieten. Auch er ist zu schwach, den täglichen Drohungen, dem täglichen Terror etwas entgegenzusetzen. Als dann das Haus niedergebrannt wird, verfällt er in stumm-verzweifelte Brüten, dem Cal ebenso hilflos gegenüber-



steht wie dem Drängen der IRA-Mitglieder, für sie als Fahrer zu arbeiten. Die Umwelt, der er nicht gewachsen ist, drängt ihn in seine Zurückhaltung, in die Schüchternheit, die er mit jeder Faser seiner schlaksigen Erscheinung ausstrahlt: hängende Schultern, zottelig-lange Haare, die das hager-eingefallene Gesicht immer wieder verdecken; Augen, die immer wieder vom Gegenüber weg auf den Boden blicken, ausweichend, scheu, ängstlich. Man wird das Gefühl nicht los: John Lynch ist Cal - eine Geschichte vom Leben.

Cal ist verliebt in die neue Bibliothekarin Marcella, eine reife Frau. Marcella ist aber auch der Name, den das Opfer zu Beginn des Films rief.

Seine Liebe zu ihr gibt Cal immer wieder Auftrieb, jene seltenen Momente, in denen Hoffnung und Glück aufschimmern. Der Blick der Kamera entspricht der ruhig-schüchternen Sicht Cals - Empfindung, die intoniert ist von Dudelsack-Variationen und vibrierenden Klängen Mark Knopflers. Cal, wenn er in der Bibliothek unvermittelt Marcella anstarrt; Cal, wenn er sich beharrlich zwischen den Regalen herumdrückt, um sie in den Lücken zwischen den Büchern zu erspähen; Cal, wenn er abends, in eine Häusercke geduckt, wartet, dass sie das Gebäude verlässt - er folgt ihr und bekommt sogar eine Chance, mit ihr ins Gespräch zu kommen, als ihr die Einkaufsstüte herunterfällt. Doch natürlich fällt ihm nur ein ganz blöder Spruch ein - das nächste Mal wird sie sich schon wieder nicht mehr an den unscheinbaren Jungen erinnern.

Am Anfang steht das Verbrechen, und erst nach und nach kristallisiert sich Cals Verbindung dazu heraus. Man sieht ihn immer wieder unwillig in Gespräche und Attentatspläne der IRA-Kämpfer verwickelt, denen sich zu entziehen er nicht die Kraft hat. Eine Zeitlang kann er untertauchen, doch dann holt ihn das Verbrechen erneut ein.

CAL ist einer der mittlerweile selten gewordenen Filme, die sich aufs Schweigen verstehen und durch die Bilder reden: ein stiller Film, geprägt von leisen Zwischentönen und genauer Beobachtung, der dennoch Erzählstrukturen anwendet, die neugierig machen auf die Zusammenhänge hinter den Bildern, auf noch nicht Gezeigtes - bis sich die Linien des Verbrechens und der Liebe kreuzen, bis sich die verhängnisvolle Verbindung eines Verbrechens der Vergangenheit und einer Liebe der Gegenwart offenbaren, bis das Verbrechen gesühnt wird.

Am Anfang steht das Verbrechen, und am Schluss muss einer bezahlen, der nie daran teilhaben wollte.

Anke Sterneborg

MASK

von Peter Bogdanovich

Drehbuch: Anna Hamilton Phelan (nach der wahren Geschichte von Rocky Dennis); Kamera: Laszlo Kovacs; Art Director: Norman Newberry; Supervising Film Editor: Eva Gardos; Rocky Makeup: Michael Westmore; Set Decorator: Richard J. DeCinces; Camera Operator: Robert Stevens; Musik Editor: Dennis Ricotta

Darsteller (Rollen): Cher (Rusty Dennis), Eric Stoltz (Rocky Dennis), Sam Elliott (Gar), Estelle Getty (Evelyn), Richard Dysart (Abe), Laura Dern (Diana), Micolé Mercurio, Harry Carey Jr., Dennis Burkley, Lawrence Monson, Ben Piazza, Alexandra Powers, L. Craig King, Kelly Minter u.a.m.

Produktion: Martin Starger für Universal Studios; Koproduzent: Howard Alston; Associate Producers: George Morfogen, Peggy Robertson. USA 1984. CH-Verleih: UIP, Zürich

Mit einer ganz grossen Kiste fährt Hollywood wiederum auf, presst uns tief in die Kinossessel und lässt uns verstohlen nach den Taschentüchern grapschen. MASK - diese Mischung aus ELEPHANT MAN und KRAMER VS. KRAMER - ist ein massiver emotioneller Bomber und schon beinahe ein Lehrbeispiel dafür, wie durch verfälschte Darstellung eine an sich wahre Geschichte irgendwo zwischen Kitsch und Verfremdung stranden muss.

Der Film zeigt das letzte Jahr im jungen Leben des Rocky Dennis (in Gestik und Mimik feinfühlig dargestellt von Eric Stoltz). Das Auffällige, das Besondere, das Abnorme an Rocky ist sein Gesicht. Dieser mindestens optisch wichtigste Teil des menschlichen Körpers ist bei ihm durch eine Krankheit entstellt, entspricht dadurch nicht den gängigen Normen und Erwartungen: stösst ab, macht Angst - lässt Horrorfiguren assoziieren. Entsprechend schwer hat es Rocky in seinem Leben. Wo er sich bewegt, gaffen ihm die Menschen nach. In die Schule soll er zunächst nicht aufgenommen werden mit der Begründung, für «sowas» gebe es doch «Spezialschulen», und als sein Herz für ein Mädchen pocht, Herz wird von diesem nicht erhört.

Doch in all diesen Situationen ist Rocky nicht allein. Seine selbstsichere Mutter Rusty (exzellent gespielt von Cher, die für diese Leistung in Cannes den Preis für die beste Darstellerin erhielt) sowie eine Rockerbande bilden sein Integrationsfeld. Sie ebnen ihm den Weg, wo er es selber nicht mehr schaffen würde. So boxt ihn seine Mutter etwa in die Highschool oder «postet» ihm beim ersten Liebeskummer in der nahen Bar eine Prostituierte. Dumme Sprüche-klopfer («Zieh endlich die Maske aus!») oder den Jahrmarkt-Budenbesitzer, der Rocky nicht in einen Scooter steigen lassen will, bringen Drohgebärden seiner Rockerfreunde zum Verstummen.

Das tönt gut und wäre ein realistischer Ansatz für die Geschichte, wie ein von der Gesellschaft ins Abseits Geschobener überleben kann, weil er Aufnahme findet in einer Gruppe, welche sich freiwillig von dieser Gesellschaft absondert. Doch dieser Ansatz - der nicht unbedingt zu einem ernsten, soziologischen, sondern durchaus auch zu einem Unterhaltungsfilm hätte führen können - wird verschenkt, weil Hollywood die einzelnen Charaktere dieser Geschichte in sein kommerziell bewährtes Normensystem hineinpressen musste. So ist denn Rusty halt etwas drogen- und mähnersüchtig und muss von Rocky erst auf die rechte Bahn gebracht werden. Oder, die Rocker: was für ein lebenswürdiges Grüppchen. Sie schenken Rocky beispielsweise fürs Schulabschlussfest einen Anzug. Als er diesen - im Kühlschranks (!) versteckt - findet, anzieht und damit im Symbol jener Gesellschaft, der sich die Rocker unter anderem durch ihre Montur bewusst entziehen, vor ihnen steht, umringen sie ihn freudig lächelnd mit Applaus - und wirken wie verkleidete Sozialarbeiter (von der Sorte, die es heutzutage eigentlich nicht mehr geben sollte). Am Fest steht Rocky natürlich meist auf der Tribüne für die Ausgezeichneten. Ausser in Englisch ist er in allen Fächern der Beste der ganzen Schule. Auch da wieder Gelegenheit für seine Rockerfreunde, enthusiastisch zu klatschen. Und mit der von der Mutter herbeigeschleppten Prostituierten führt er - moralisch wertvoll - ein nächtelanges Gespräch.

Da werden doch einfach Normen und Wertvorstellungen unreflektiert ausgetauscht und publikumswirksam neu montiert. Rocky, zwar ausgestossen von der Gesellschaft, muss trotzdem als ihre moralische Instanz auftreten. Der in eine Randgruppe Abgedrängte muss gesellschaftliche Normen unter Applaus weiterer Aussenseiter optimal erfüllen. Diese Handlung kann nicht stimmen. Sie wird so verfälscht, wie wir sie gerne hätten, damit wir das «Monster und

seine Aussenseiterbande» auch recht tief ins Herz schliessen können.

Dieses Muster setzt sich in der Art fort, wie sich Rocky verliebt. Die blonde Mitschülerin erwidert seine Liebe nicht, zieht den dummen Schönling vor. Aus Enttäuschung meldet sich Rocky als freiwilliger Helfer in einem Blindenlager, wo er das Ebenbild seiner Mitschülerin trifft, ebenfalls blond - aber blind. Der Entstellte und die Blinde. Was für eine rührende Combinaison. Es klappt tatsächlich, vor leisem Meeresrauschen, und das Gesicht von Rocky erscheint jetzt gar nicht mehr so hässlich. Doch als das Lager zuende ist, sorgen die bösen Eltern des blinden Mädchens wieder für Ordnung.

Nicht nur die Handlung ertrinkt in Klischees, auch die Details. Rusty und die Prostituierte sind dunkelhaarig, die heimliche und die vorübergehend tatsächliche Liebe sind blond. Rocky, der Charakterstarke, bleibt seiner Linie treu: das Gute, das Reine des Kitschromans setzt sich durch.

Das emotionelle Finale kommt überraschend und heftig: Rocky gibt seinen Traum, einmal mit dem Töff durch Europas Hauptstädte zu fetzen, auf, legt sich von Kopfschmerzen geplagt ins Bett - und erwacht nie mehr. Der lange Nachspann lässt uns gerade genügend Zeit, uns notdürftig für den Gang ins Foyer zurechtzumachen.

Einmal mehr - und für unsere Zeit typisch - schafft es also Hollywood (*ich schreibe bewusst nicht Bogdanovich, weil ich seine Handschrift nicht erkennen konnte*), einen durch seine Figurenwahl interessant angelegten Film so zu gestalten, dass das Problembewusstsein nicht einmal durch das Hintertürchen angeregt wird. Das Problem wird ganz einfach falsch dargestellt. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Rocky Dennis tatsächlich gelebt hat und der Film (laut Angaben im Vorspann) auf seinen realen Erlebnissen beruhen soll. Doch diese Angabe ist mit Vorsicht zu geniessen. Denn die Autorin Anna Hamilton Phelan, welche Rocky Dennis bei ihrer Arbeit im Spital kennenlernte und seine Geschichte aufschrieb, meint im Presseheft recht freimütig: «He's given me the career I've always wanted and the money to put my kids through college.» Mit Rockys wahrer Geschichte liesse sich bestimmt keine Karriere- und Geldsucht befriedigen.

So ist denn ein Film entstanden, der im wahrsten Sinne zum Heulen ist. Schade, dass Fassbinder nicht mehr lebt, er wäre dem Thema gewachsen gewesen. Nur hätten bei ihm die Tränen wohl bitter und salzig geschmeckt - und nicht so zuckersüss.

Alex Oberholzer



Gespräch mit dem Filmtechniker André Pinkus

**„Eine gute
Geschichte
funktioniert
auch mit wenigen
technischen
Mitteln“**

FILMBULLETIN: Wie würdest Du Deine Tätigkeit umschreiben?

ANDRE PINKUS: Ich bin einer der wenigen Filmtechniker, die gewissermassen auf drei Beinen stehen: einerseits bin ich bei Auftragsfilmen und in der Werbung tätig, andererseits arbeite ich regelmässig sowohl an Spiel- wie auch an Dokumentarfilmen mit.

Im Durchschnitt bin ich heute an einem Spielfilm pro Jahr beteiligt. Rein zeitlich gesehen wäre es möglich, an vier oder fünf Spielfilmen in einem Jahr mitzuwirken, aber es gibt kaum einen schweizerischen Filmtechniker, der das macht - nicht einmal unter den Beleuchtern, obwohl sie stark ausgelastet sind. Eine Zeitlang war ich fast gar nicht mehr für die Werbung tätig, in den letzten zwei, drei Jahren aber wieder vermehrt, weil ich immer weniger Lust verspürte, bei Spielfilmen mitzuwirken, die immer grösser, immer aufwendiger, immer arbeitsteiliger mit immer grösseren Equipen produziert wurden. Die meisten Regisseure, die wie ich Mitte der 60er Jahre zum Film kamen, sind jetzt arriviert und ziehen ihre Produktionen - für Schweizer Verhältnisse - ziemlich industriell durch.

Ideal finde ich die Arbeit - ob Dokumentarfilm, ob Spielfilm - in einer Equipe bis zu fünf, sechs Leuten. Letztes Jahr habe ich mit Richard Dindo in Spanien DIE GROSSE REISE (Arbeitstitel) gedreht. Wir waren eine ganz kleine Equipe, die den Film mit etwas weniger Aufwand, bei etwas längerer Drehzeit produzierte - aber es war ein ganz normaler Spielfilm. Vom Arbeitsklima her gefällt mir das besser. Die Tätigkeit ist auch interessanter, denn je enger zusammen gearbeitet wird, desto besser kann der einzelne seine Ideen einbringen und auch Vorschläge machen, die nicht unbedingt direkt mit *seiner* Arbeit zu tun haben. Bei grösseren Spielfilmen umfassen die Equipen doch schon gegen dreissig Mitarbeiter. Jeder hat da seine Arbeit, die er natürlich so gut wie möglich erledigt. Darüber hinaus ergeben sich aber kaum Möglichkeiten, etwas zum entstehenden Werk beizutragen.

Die Arbeit für den Film ist nur ein Teil meines Lebens - ich verkaufe mich da nicht mit Leib und Seele. Ich habe eine Familie mit Kindern, und bin auch viel zu Hause. Da meine Frau berufstätig, ist versuchen wir, uns in die Hausarbeit zu teilen, was nicht immer einfach ist, denn wenn ich arbeite, bin ich meistens einige Wochen abwesend. FILMBULLETIN: Wie hat man sich Deine Arbeit vorzustellen, kannst Du Deine

Bei industriell produzierten Filmen ist der Beleuchter Lampenträger; der Kameramann sagt ihm, wo er die Beleuchtungskörper aufstellen soll. Filmen ist Teamarbeit: jeder ist darauf angewiesen, dass der andere funktioniert, sonst läuft nichts mehr.



DANS LA VILLE BLANCHE (1983)

Tätigkeit näher beschreiben?

ANDRE PINKUS: Vor rund zwanzig Jahren habe ich Elektriker gelernt. Heute bin ich hauptsächlich Beleuchter, arbeite aber immer öfter auch als Tonoperator.

Ein unabhängiges Arbeiten ist beim Film sowieso nicht die Regel. Filme herzustellen ist immer eine Teamarbeit, und jeder Beteiligte ist darauf angewiesen, dass der andere gut funktioniert, sonst läuft eigentlich gar nichts mehr. Die Beleuchter haben die technische Infrastruktur aufzubauen und in Betrieb zu setzen. Wir müssen etwa zusehen, dass der Strom und die richtigen Beleuchtungskörper vorhanden sind, auch dass die Sicherheit gewährleistet ist, damit sich keine Unfälle ereignen.

Der Beleuchter arbeitet eng mit dem Kameramann zusammen, der den Charakter des Lichts bestimmt. (Manchmal wird die Art des Lichts in der Vorbereitung zwischen Regisseur und Kameramann abgesprochen, in vielen Fällen allerdings auch erst auf dem Set aus dem hohlen Bauch bestimmt.) Bei industriell produzierten Filmen ist der Beleuchter zum grossen Teil einfach Lampenträger, und der Kameramann sagt ihm, wo er die Beleuchtungskörper aufstellen oder montieren soll. Dabei fällt

allerdings die Erfahrung der Beteiligten stark ins Gewicht. Wenn man schon länger dabei ist, weiss man, wie's gemacht wird. Wenn man öfter mit demselben Kameramann gearbeitet hat, weiss man, was er für ein Licht macht, und arbeitet als Beleuchter ziemlich selbständig. Wirklich kreativ - in dem Sinn, dass man das Resultat bestimmt - kann man das aber nicht nennen.

Ich arbeite übrigens gerne mit jungen Kameramännern und jungen Regisseuren, die noch nicht so routiniert und eingefahren produzieren. Das macht die Arbeit zwar manchmal schwieriger, aber auch spannender und weniger eintönig.

FILMBULLETIN: Wieviele Lampen hängt ihr in ein Dekor? Wird in grossen, teuren Produktionen mit mehr Licht gearbeitet als in kleinen?

ANDRE PINKUS: Das ist ganz unterschiedlich. Manchmal wird für einen Videoclip bedeutend mehr Licht eingesetzt als für einen ganzen Spielfilm. Es ist tatsächlich eine Frage des Aufwandes und damit natürlich des Geldes. Aber schon Budget und Drehbuch werden in Funktion zueinander erstellt. Wenn ein Filmemacher wenig Geld hat, macht er vielleicht etwas mehr Aussenaufnahmen, damit es billiger wird. Es gibt viele Möglichkeiten, Geld einzusparen, und in der Schweiz ist Geldsparen eine der wichtigsten Fähigkeiten eines Filmemachers.

FILMBULLETIN: Welche Grössenordnung hat denn die Beleuchtung in einem durchschnittlichen Budget?

ANDRE PINKUS: Die reine Materialmiete für Licht und Bühne mit den notwendigen Transportfahrzeugen dürfte bei einem mittleren Spielfilm zwischen fünfzehn und fünfundzwanzigtausend Franken liegen. Das ist, gemessen an einem Budget von etwa einer Million, recht wenig. Hinzu kommen dann Lohnkosten. Normalerweise machen diese insgesamt einen Drittel des Aufwands aus. Da in einer Equipe von zwanzig Leuten mit drei, vier Beleuchtern, Maschinisten, Bühnenleuten gerechnet werden kann, macht das mindestens nochmal soviel wie die Materialkosten aus.

FILMBULLETIN: Provokativ gefragt: Werden die Beleuchter also nur für die Regentage, an denen nach Drehplan Innenaufnahmen mit künstlichem Licht vorgesehen sind, engagiert?

ANDRE PINKUS: Das kommt tatsächlich vor. Bei Spielfilmen wird aber schon eher eine Equipe zusammengestellt, die vom ersten bis zum letzten Drehtag zusammenbleibt.

Auch die Beleuchter sind im allgemeinen die ganze Zeit dabei, was seine guten Gründe hat: jeder

Drehplan ist wetterabhängig; Umdispositionen können kurzfristig nur getroffen werden, wenn die Leute und das Material jederzeit verfügbar sind. Soll eine Kamerafahrt gemacht werden, wird ein Maschinist gebraucht, der das Traveling stösst; wird die Fahrt mit einem Jib-Arm ausgeführt, wird noch ein weiterer Mann benötigt. Wenn bei Aussenaufnahmen die Sonne scheint, kann eben schon bei der Anschluss-Einstellung der Himmel leicht bedeckt sein, und dann braucht es Leute, die zur Aufhellung der Szene weisse Tücher aufhängen, oder umgekehrt muss wieder etwas abgedeckt werden. Und seit diese HMI-Lampen (die es seit einigen Jahren gibt) mit immer grösseren Lichtstärken verfügbar werden, wird auch bei uns immer häufiger wieder künstliches Licht zu Aussenaufnahmen eingesetzt.

Damit ergeben sich übrigens Möglichkeiten, die man früher mit den grossen Kohlenbogenlampen hatte, welche die Amerikaner und die Italiener noch immer einsetzen - für eine Aussenaufnahme in einer Hollywoodproduktion werden draussen in der Wüste von Arizona ja am heiterhellen Tag ohne weiteres sechzig Beleuchtungskörper aufgebaut, wobei es für je-

Es gibt viele Möglichkeiten, Geld einzusparen - und in der Schweiz ist Geldsparen eine der wichtigsten Fähigkeiten eines Filmemachers.



IL MATLOSA (1981)

den vier Mann braucht, um ihn aufzustellen.

FILMBULLETIN: Wer bestimmt, welches Lichtmaterial notwendig ist und gemietet wird?

ANDRE PINKUS: Der Kameramann erstellt eine Liste des Materials, das er gerne einsetzen möchte. Bei grösseren Projekten wird das mit dem Beleuchter besprochen, bei kleineren Produktionen bestellt man einfach, was auf der Liste steht, und holt das Material dann beim Vermieter.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt nimmst Du Deine Arbeit auf?

ANDRE PINKUS: Bei grösseren Filmen hat der Beleuchter vor Drehbeginn meist drei, vier Tage Vorbereitungszeit. Eher selten ist der Beleuchter mal bei der Reko (beim Auskundschaften) dabei. Sogar Kameramänner werden verschiedentlich unter Druck gesetzt, ihre Reko abzukürzen; ihre Vorbereitungszeit wird gelegentlich so beschränkt, dass keine Zeit für Kamertestes mehr bleibt. Ob dadurch wirklich Geld gespart werden kann, scheint mir mehr als fraglich. Sinnvoll wäre eher das Gegenteil. Eigentlich sollten auch der Tonoperateur und der Beleuchter Zeit haben, sich die Dekors und Drehplätze genau anzusehen, denn man verliert meist viel Zeit, wenn alle Abklärungen - etwa: wo kann

Kamera und Licht: Hugues Ryffel, Renato Berta (Mitte), André Pinkus (DER NEID von Philippe Pillod)



DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS

Es ist bald fünfzig Jahre her, dass Yule Kilcher als junger solothurner Lehrer sich dazu entschloss, die Schweiz zu verlassen, auszuwandern. In Alaska hat er zusammen mit seiner Frau Ruth eine weltabgeschiedene Existenz aufgebaut, ist er seinem Drang zurück zur Natur nachgekommen.

Nun ist er 73-jährig von einer kleinen Film-quipe aus seiner Heimat besucht worden. Noch immer lebt er auf seinem Homestead, doch sind seine Kinder erwachsen und flügge geworden, seine Frau hat sich zurück in die Zivilisation begeben und ein neues, zweites Leben angefangen. Das so entstandene Portrait zeigt auf der einen Seite, wie Kilcher und seine Familie lebte - dies vor allem auch durch Filmaufnahmen, die Kilcher im Laufe der Jahre selber machte -, mit welcher Überzeugung er heute noch seiner Idee der Autarkie nachstrebt, auf der andern Seite aber in den Aussagen der Frau und Kinder, die schliesslich allesamt einen andern Weg beschritten, auch die Kehrseite von Kilchers Traum.

DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS ist ein Dokumentarfilm, der in den Bereich der Heimat-Findung vordringt, von einem berichtet, der sich seine Heimat in der Fremde selber von Grund auf geschaffen hat - seiner Familie aber keine bieten konnte.

GOSSLIWIL

»Fünf Essays über bäuerliche Kultur und bäuerliche Ökonomie, über Arbeit, Besitz und Zeit«, fünf rund fünfzigminütige Annäherungen an ein Bauerndorf, an Leute, die da leben. Städter, auf der Suche nach dem Ländlichen, auf einer ausgesprochen intensiven Suche, die sich fast über ein Jahrzehnt hinweg erstreckte. Städter, die sich bewusst sind, dass sie von aussen kommen, dass sie Fremde bleiben, selbst wenn sie jahrelang im Dorf wohnen würden. Und Filmemacher, die mit ungeheurer Sorgfalt und Liebe an ihre Arbeit gingen und - für die Zuschauer nachvollziehbar - die eigene Position, Widersprüche immer mit einbeziehen in ihre Reflexion.

Der Film nähert sich behutsam drei Bauernfamilien, einer kleinen, einer grossen und einer modernen. Überliefertes Bauerntum steht neben neuem, das eingessene neben dem zugewanderten. GOSSLIWIL ist als ein Bilderbuch gestaltet, in dem gleiche, ähnliche oder leicht variierte Zeitbilder immer wieder auftauchen, um in neuen Zusammenhängen andere Akzente zu setzen. Damit kommt in der Form allein schon eine zeitliche Dimension zum spielen, erhält der Film einen Rhythmus, der direkt aus dem Leben, das er einzukreisen sucht, sich entwickelt. Eine Antwort auf die zentrale Frage, die sich die Filmemacher stellen, auf die Frage, «was isch e Puur», kann es nicht geben, aber drei gültige Annäherungen zum Beispiel.

der Strom angehängt werden, wo sind die Lampen, wie die Abdeckungen zu befestigen - erst während den Dreharbeiten gemacht werden. Und wenn einmal etwas nicht funktioniert, bleibt plötzlich alles einen halben Tag stehen: zwanzig, dreissig Leute, Techniker und Schauspieler sind zur Untätigkeit verurteilt - das kostet dann noch schnell einmal mehr als eine um zwei, drei Tage verlängerte Vorbereitungszeit für zwei, drei Personen.

Eigentlich möchte ich überhaupt frühzeitig das Drehbuch erhalten und in die Arbeit einbezogen werden. Oft ist dies auch der Fall - entscheidend ist vor allem, mit wem du zusammenarbeitest.

FILMBULLETIN: Und wer wählt wen? Du die Projekte oder die Produzenten Dich als Mitarbeiter?

ANDRE PINKUS: Es gibt Produzenten, die einfach Beleuchter anstellen und sie jederzeit für auswechselbar halten. Manche Regisseure und Kameramänner möchten aber auch mit ganz bestimmten Beleuchtern arbeiten. Sehr oft arbeiten ja auch Kameramann und Regisseur kontinuierlich zusammen. Es kommt häufig vor, dass sogar kleinere Einheiten einer Equipe in gleicher Besetzung bei verschiedenen Filmen tätig sind.

Einerseits gibt es Leute, mit denen ich wenn immer möglich arbeite, andererseits Produktionen, in die ich eher zufällig hineinrutsche - über einen Mangel an Aufträgen kann ich mich jedenfalls nicht beklagen.

FILMBULLETIN: Wie ist die Arbeitsteilung unter den Beleuchtern?

ANDRE PINKUS: Die hierarchische Gliederung - Chef-Beleuchter, Beleuchter - entspricht meist einem Produzenten-denken. Wenn ich etwa mit Benni Lehmann zusammenarbeite, gibt es nie einen Chef-Beleuchter - das wäre absurd. Arbeitet allerdings ein Beleuchter mit viel Erfahrung mit einem Kollegen zusammen, der noch relativ wenige Filme gemacht hat, dann bestimmt der Erfahrenere automatisch stärker.

Filmequipen sind übrigens an sich sehr hierarchisch aufgebaut, und es ist eher eine Besonderheit der schweizerischen Filmszene, dass hier die Hierarchie nicht so zum Ausdruck kommt. In der normalen Schweizer Equipe ist das Verhältnis unter den Mitarbeitern eigentlich gut. Man hilft sich gegenseitig, und die sture Arbeitsteilung bleibt im allgemeinen aus. Es kommt sogar immer wieder vor, dass auch der Regisseur oder Darsteller beim Wegräumen des Beleuchtungsmaterials

mithelfen. In Frankreich oder Italien ist sowas schlicht undenkbar. Da werden die Beleuchter sogar sauer, wenn ihnen geholfen wird: «Das ist mein Job. Das geht dich nichts an!» Auch in England gäbe das sofort Streit, und die Gewerkschaft müsste eingreifen.

Andererseits sind aber auch unsere Equipen wahnsinnig entgegenkommend - in bezug auf die Arbeitszeiten etwa. Arbeitstage von mehr als dreizehn Stunden sind laut Arbeitsgesetz nicht möglich. Es kommt aber dennoch vor. Wenn das ausgeglichen wird - nicht nur mit Geld, sondern mit Freizeit und Gelegenheit zum Schlafen - weigern sich Schweizer Techniker eigentlich nie, da mitzuziehen.

Wir Filmtechniker sind allerdings schon der Meinung, dass Strukturen geschaffen werden müssten, die wenigstens einigermaßen innerhalb der Normen liegen. Eine alte Theorie der Techniker besagt: Wenn Leute täglich regelmässig zwölf bis fünfzehn Stunden arbeiten, dann sind sie (bei einem Spielfilm mit sechs Wochen Drehzeit) nach der zweiten Woche einfach so müde, dass sie nicht mehr voll leistungsfähig sind. Keiner denkt dann noch daran, eine bessere Lösung auszutesten und mehr zum entstehenden Werk beizutragen, als von ihm verlangt wird. Je müder man wird, desto schneller ist man zufrieden mit dem, was man gemacht hat. Das wirkt sich natürlich auf die Qualität aus.

FILMBULLETIN: Je aufwendiger eine Produktion, desto anspruchsvoller die Arbeit eines Beleuchters; andererseits gilt Deine Vorliebe kleinen Produktionen mit kleinen Equipen. Ist das kein Widerspruch?

ANDRE PINKUS: Produktionen wie Alfi Sinnigers DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS erfordern neben rein beruflicher Qualifikation noch andere Qualitäten eines Mitarbeiters. Da draussen in Alaska, bei einem Dokumentarfilm, wo man nicht weiss, wie was gefilmt werden wird, wo es keinen Drehplan gibt, wo man sich umschaut, mit den Leuten spricht und sieht, was möglich ist, kam es eben auch darauf an, dass man flexibel und anpassungsfähig ist. Dass ein Mitarbeiter mit schwierigen Bedingungen und mit den Leuten zurechtkommt, kann bei solch einem Projekt - anders als bei einem Spielfilm, wo eine optimale Tonqualität zwingend ist - wichtiger sein als der optimale Ton, den er aufzeichnet. Sowas hat einen Reiz, der für mich grösser ist als die Herausforderungen, die ein industriell produzierter Spielfilm mit fester Aufgabenverteilung und fixen Arbeitszeiten stellen

kann.

FILMBULLETIN: Wie haben sich die sechswöchigen Dreharbeiten in Alaska abgespielt?

ANDRE PINKUS: Alfi hat Yule Kilcher bereits gekannt. Wir kamen nach Alaska, kauften einen Wagen und fuhren zu seinem Homestead, das im Urwald draussen liegt und einfach aus ein paar Blockhütten besteht.

Vorgesehen war, dass uns der Staat Alaska einen Wagen zur Verfügung stellt, aber das klappte nicht. Ein teures Auto konnten wir uns nicht leisten. Wir entschieden uns für einen geschlossenen Jeep mit Allradantrieb. Eine Occasion, die Unmengen Treibstoff verschlang und auch immer mal wieder repariert werden musste - schon von daher musste man nicht nur von der Filmerei etwas verstehen. Aber auch da waren wir oft mit technischen Problemen beschäftigt: Kamera, Batterien und Elektrik. In Alaska kann man ja nicht einfach durch die Cinérent Ersatzteile beschaffen. Es gibt zwar alles, aber einfach nicht da, wo man ist und die Dinge gerade braucht.

Bei Kilcher haben wir drei in einem wunderschönen kleinen Blockhäuschen gewohnt, das allerdings nur aus einem Raum bestand und kein fließendes Wasser hatte. (Im Gesamtarbeitsvertrag französischer Filmtechniker ist genau festgelegt, welche Hotelkategorie einem Mitarbeiter mindestens zusteht. Bei kleinen Dokumentarfilmen kommt man aber in Situationen, wo man überhaupt nicht untergebracht wird, sondern halt auf dem Boden schläft.)

In der ersten Woche haben wir in Alaska noch gar nichts gedreht. Wir haben viel mit Yule Kilcher diskutiert und halfen ihm bei seiner Arbeit. Zum Teil mussten wir dann sogar forcieren, um überhaupt zu Aufnahmen zu kommen, denn unser Film hat Kilcher wenig interessiert. Er hätte es lieber gesehen, wenn wir einen Film *für* ihn, statt einfach *über* ihn gemacht hätten.

FILMBULLETIN: Wieweit habt Ihr die vorgefundene Situation beeinflusst? Wenn man den Film sieht, dann läuft da immer etwas. Wie weit habt Ihr das gesteuert?

ANDRE PINKUS: Wir gingen zu den Leuten, schauten, was sie machen und haben uns überlegt, ob das für unseren Film etwas bringt. Die eine Tochter wollte ihren Vater ohnehin besuchen, kam dann aber genau während der Drehzeit zu Besuch, weil Alfi sie darum gebeten hatte. Zu den andern Kindern fuhren wir. Bei den Kindern, die sich in der näheren Umgebung niedergelassen

Da draussen in Alaska, bei einem Dokumentarfilm, wo man nicht weiss, wie was gefilmt werden wird, wo es keinen Drehplan gibt, muss man flexibel und anpassungsfähig sein. Man kann auch nicht einfach durch die Cinérent Ersatzteile beschaffen.



LES PETITES FUGUES (1978)



ALZIRE (1978)



VIOLANTA (1978)

hatten, war das einfach. Wir waren aber auch bei Kilchers Ex-Frau, der Mutter der Kinder, die heute in Tennessee lebt, und bei einer Tochter, die in South-Carolina wohnt. Dann standen natürlich noch die Aufnahmen zur Verfügung, die Yule Kilcher zum Teil schon vor zwanzig Jahren selber gefilmt hatte. Gerade sie geben dem Film eine zeitliche Tiefe.

FILMBULLETIN: Yule Kilcher hat den Film mittlerweile gesehen. Wie hat er reagiert?

ANDRE PINKUS: Einiges hat ihm wenig gefallen. Er fand, dass er eher zu schlecht wegkommt. Aber wir lassen ja vor allem Leute aus seiner Umgebung zu Wort kommen. Und diese Aussagen sind halt nicht nur begeisterte, denn Yule ist vom Charakter her kein einfacher Mensch - die bittersten Aussagen machen eigentlich seine Kinder. Ich finde es aber toll, dass er sich einem solchen Portrait gestellt hat. Er wusste, dass wir auch Widersprüche aufzeigen wollten, da wir ihm nichts vorgemacht haben. Am Schluss fand er: das ist ein Film über mich, wie die mich sehen, aber nicht mein Film.

FILMBULLETIN: Wie weit ist DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS Dein Film?

ANDRE PINKUS: An einem Film, der mit drei Leuten hergestellt wird, beteiligt zu sein, ist natürlich schon etwas anderes als bei einem Film, der mit einer Equipe von dreissig Leuten gemacht wird.

In dieser Blockhütte haben wir viel darüber diskutiert, wie man an diese Leute herankommt, aber auch immer wieder, wie wir dazu stehen, was Yule Kilcher macht und was er und seine Kinder uns interessieren. Jeder der Equipe war voll einbezogen. Wir haben auch gemeinsam eingekauft, gekocht, gegessen. Oft zusammen mit Yule und den Leuten, die da leben, zogen uns aber auch immer wieder zurück, um nicht völlig aufgefressen zu werden - die nächste Ortschaft lag allerdings zwanzig Kilometer entfernt.

FILMBULLETIN: Lässt sich diese Erfahrung mit Deiner Arbeit bei GOSSLIWIL - FÜNF ESSAYS ÜBER BÄUERLICHE KULTUR UND BÄUERLICHE ÖKONOMIE - ÜBER ARBEIT, BESITZ UND ZEIT vergleichen?

ANDRE PINKUS: Das war eine ähnliche Erfahrung, eine ähnliche Art zu arbeiten auch - mit dem Hauptunterschied, dass sich GOSSLIWIL viel länger hingezogen hat. Man konnte auch mal warten, bis die Leute das machten, was man aufnehmen wollte; andererseits haben wir dennoch immer wieder Dinge verpasst, auf die wir lange gewartet hatten. GOSSLIWIL wurde zudem viel stärker durch die Arbeit am Schneidetisch geprägt, wo eine sehr viel Material zu verarbeiten war.

FILMBULLETIN: Du warst von Anfang an dabei und hast schon bei der ersten Fassung mitgewirkt.

ANDRE PINKUS: Ich war vor mehr als zehn Jahren zum erstenmal in Gossliwil wegen dieses Films. Es gab einen Auftrag des Kantons Solothurn, einen Film über Bauern in dieser Region herzustellen, und ich habe damals den Film zu-

sammen mit Yves Yersin angefangen. In den ersten fünf Jahren wurde praktisch nichts gedreht, aber es gab Drehbücher und Konzepte. Es gab permanente Diskussionen, und einen Teil der Bauern, die heute in GOSSLIWIL mitwirken, haben wir schon damals gekannt.

Gedreht wurde erstmals vor fünf Jahren, mit einer Equipe von drei Leuten. Beim ersten Teil (der 1981 bei den Solothurner Filmtagen uraufgeführt wurde) war ich quasi noch Co-Autor und auch bei der Montage beteiligt. Für den zweiten Teil sind Bea Leuthold und Hans Stürm dann nach Gosslwil gezogen. Sie wohnten in einem Haus, haben da einen Schneidetisch installiert und den Film gemacht. Dieses Zusammenleben mit den Dorfbewohnern ermöglichte natürlich einen Kontakt zu den Leuten, wie er in dieser Intensität vorher nicht vorhanden war.

Ich lebte weiterhin mit meiner Familie in Zürich, konnte und wollte nicht nach Gosslwil ziehen. Wenn gedreht wurde, haben sie mich angerufen und ich bin hingefahren, war also nur noch bei den Aufnahmen beteiligt, während sie zwischenzeitlich intensiv



DER GEHÜLFE (1976)

miteinander und mit den Dorfbewohnern diskutiert haben. Parallel dazu haben Hans und Bea den Film geschnitten und immer wieder ummontiert. Verschiedentlich haben sie kleinere Szenen auch allein aufgenommen, und Bea hat je länger je mehr Ton gemacht. Oft hätte es sich gar nicht gelohnt, wegen einer kurzen Aufnahme einen ganzen Tag nach Gosslwil zu fahren.

FILMBULLETIN: Was denkst Du hat die Nähe zu diesen Bauern zum Film beigetragen?

ANDRE PINKUS: Bestimmt erhielt der Film dadurch einen ganz anderen Charakter, wurde irgendwie viel intimer. Darum ist es auch richtig, dass Bea und Hans ihre Texte selber lesen.

Ich distanziere mich nicht von GOSSLIWIL, aber es ist nicht mein Film. Ich hätte mich durchaus vermehrt einmischen können, habe aber eben auch festgestellt, dass ich kein Autor bin.

Ich finde leicht Kontakt zu den Menschen - egal wo. Es gelingt mir auch meist, ein gutes Verhältnis zu ihnen aufzubauen. Das ist - vor allem bei einem Dokumentarfilm - enorm wichtig, denn Dokumentarfilme sind in ihrer Qualität stark vom Vertrauensverhältnis abhängig, das zwischen den

Werkstatt CH-Film: Filmtechniker bei der Arbeit - Innenaufnahmen zu DER NEID von Phillipe Pilliod



Menschen, die filmen, und denjenigen, die gefilmt werden, besteht.

FILMBULLETIN: Fällt das den Technikern leichter als den Autoren, die sich ständig noch mit ihrem Werk herumschlagen?

ANDRE PINKUS: Ja, denn es geht meist etwas simpler, direkter zu. Die Gespräche drehen sich um alltägliche Dinge - auch wenn bei ihnen etwas kaputt ist, fragen sie schnell: Kannst du mir das reparieren? Kurz: ein weniger intellektuelles Verhältnis, mehr auf einer praktischen Basis ruhend. Hans und Bea fanden dieses Verhältnis zu den Bauern allerdings auch. Wir alle halfen den Gossliwilern immer wieder bei der Arbeit: heuen, holzspalten - das war, von Anfang an, Teil des Konzepts.

FILMBULLETIN: Wo liegen in Deiner Sicht die Grenzen solcher Dokumentarfilme?

ANDRE PINKUS: Diese Grenzen befinden sich letztlich auf einer psychischen Ebene. Immer wieder ein Vertrauensverhältnis zu fremden Leuten aufzubauen, einen persönlichen Kontakt zu finden, dann letzter Drehtag und hopp die nächsten, das ist nicht möglich. Das kann man nicht fünfmal im Jahr mit verschiedenen Leuten leisten. Da würde man wahnsinnig.

Die Leute, mit denen man einen Dokumentarfilm macht, sollen das Gefühl haben, man sei wirklich interessiert und nicht nur schnell da, um etwas zu drehen. Meist sind es ja auch eher zurückhaltende Leute; es braucht ziemlich viel Zeit, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen. Und natürlich muss man es ehrlich meinen: sie reinzulegen, wäre unfair. Das bedeutet dann aber auch, kritische Distanz zu ihnen zu halten, denn man wird nicht alles so wie sie sehen - dazu muss man stehen können.

Auch bei GOSSLIWIL waren wir von Anfang an offen mit den Leuten. Wir haben uns zwar nicht immer verbal deklariert, aber durch unser Auftreten, unser Verhalten versuchten wir den Gossliwilern zu zeigen, dass wir unsere Arbeit als Filmer und ihre Arbeit als Bauern, sie und uns als Personen ernst nehmen.

Während solcher Dreharbeiten habe ich immer die Idee, dass die Beziehung zu diesen Menschen andauern müsste. Man findet dann aber doch in den seltensten Fällen die Kraft und die Zeit, diese Kontakte weiterzupflegen. Man ist mit einem neuen Film beschäftigt, und dieser absorbiert einen vollständig. Genau da sehe ich die Grenzen.

Ein Vertrauensverhältnis zu fremden Leuten aufzubauen, letzter Drehtag und hopp die nächsten, das ist nicht möglich. Das kann man nicht fünfmal im Jahr mit verschiedenen Leuten leisten. Da würde man wahnsinnig.

Da die Fähigkeit, solche Beziehungen zu pflegen, begrenzt ist, muss man in letzter Konsequenz wohl schliesslich aufhören, solche Filme zu drehen.



GOSSLIWIL (1984)

Bei Fernsehfeatures ist das einfacher: du bist am einen Tag da, am nächsten dort, kurbelst die Sachen runter und hältst dich persönlich raus. Bei jedem interessanteren Dokumentarfilm aber, bei dem du die gefilmten Leute wirklich ernst nimmst, bleibt etwas fürs ganze Leben an dir hängen. Da die Fähigkeit, solche Beziehungen zu pflegen, begrenzt ist, muss man in letzter Konsequenz wohl schliesslich aufhören, solche Filme zu drehen.

FILMBULLETIN: Das ist ja nicht nur eine Schwierigkeit, sondern auch eine Qualität dieser Dokumentarfilme.

ANDRE PINKUS: Für die Filme ist das sicher von Vorteil, weil sie durch ein solches Engagement stärker werden. Aber diese Nähe zu den portraitierten Menschen ist eine Gefahr für das Gleichgewicht der Filmemacher, nicht nur der Autoren, auch der Techniker. Bei derar-

tigen Filmen verlaufen die Trennungen zwischen den Funktionen ja nie so scharf. Du gehörst zur Equipe, und auf der Ebene der persönlichen Kontakte zu den Gefilmten muss der Techniker genauso gut funktionieren wie der Autor - sonst gibt es eine Katastrophe.

Beim Fernsehen gibt es Beispiele, wo sich der Regisseur voll einbringen will, aber eine Equipe zugewiesen erhält, die sich darum foutiert - und der Mann ist aufgeschmissen, er bringt einfach nichts zustande. Ich bin aber nicht etwa der Meinung, dass Techniker, die beim Fernsehen arbeiten, zu solchem Engagement einfach nicht fähig wären: die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, lassen ein stärkeres Engagement einfach nicht zu.

FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu einem Zuschauer siehst Du bei GOSSLIWIL Leute auf der Leinwand, die Du seit zehn Jahren kennst. Als Beteiligter siehst Du den Film wohl anders.

ANDRE PINKUS: Das gilt sogar für Spielfilme: einen Film, an dem du beteiligt warst, kannst du im Grunde nicht mehr beurteilen, weil du zuwenig Distanz zu ihm hast.

Wichtiger als das Resultat aber erscheint mir - je älter ich werde, je mehr Filme ich gemacht habe - das Wie: wie ein Film gemacht wird, unter welchen Bedingungen er entsteht, ist eigentlich das Interessante.

FILMBULLETIN: Meinst Du damit auch, dass der unter besseren Bedingungen hergestellte automatisch der bessere Film wird?

ANDRE PINKUS: Das muss nicht so sein. Es gibt viele Filme, die misslingen. Ich habe allerdings schon das Gefühl, dass ein unter optimalen Bedingungen hergestellter Film auch besser werden müsste. Im Gegensatz zu dem, was viele Leute glauben, müssen aber nicht die teuersten Filme die besten werden. Mit den materiellen Bedingungen hat das nur teilweise etwas zu tun.

FILMBULLETIN: Du bist also der Meinung, dass es unwesentlich ist, wenn mal eine Einstellung weniger perfekt ausgeleuchtet ist, solange etwas von der guten Atmosphäre bei der Arbeit, dem Engagement für einen Film auf die Leinwand durchdringt?

ANDRE PINKUS: Letztlich ja. Man muss aber schon zwischen Dokumentar- und Spielfilmen unterscheiden. Ein Dokumentarfilm erträgt notfalls ein Bild oder einen Ton dessen technische Qualität kritisierbar ist immer dann, wenn die Einstellung inhaltlich aussagekräftig ist. Bei Dokumentarfilmen gibt es Situationen, deren Aufnahmen nicht wiederholbar sind und wo es alles andere als einfach ist, eine gute technische Quali-

tät zu erreichen. Bei Spielfilmen, die man planen kann, finde ich es viel gravierender, wenn noch eine unbeabsichtigte Unschärfe im Bild ist. (Unterschiede gibt es allerdings auch beim Spielfilm: REISENDER KRIEGER von Christian Schocher etwa wurde wie ein Dokumentarfilm gedreht, und da ist dann wieder die Nähe und Dichte der Bilder und Töne wichtiger als die technische Perfektion.)

FILMBULLETIN: Dass die Art und Weise, wie ein Film hergestellt wird, wichtiger sei als das Produkt, kann nur ein Filmschaffender sagen.

ANDRE PINKUS: Ja, das ist klar.

FILMBULLETIN: Für den Zuschauer verhält sich das anders, es sei denn, wirklich ein jeder macht seine eigenen Filme.

ANDRE PINKUS: Das kommt noch so weit! Das ist ja der Anspruch, den fast alle haben - jedenfalls fast alle, die beim Film arbeiten.

Ich finde aber, dass eigentlich jeder von seiner Arbeit verlangen darf, dass sie interessant ist und nicht nur das hergestellte Produkt.

FILMBULLETIN: Das klingt, wie wenn Du fertige Filme nicht besonders magst.

ANDRE PINKUS: Doch, doch. Ich habe die Filme ganz gern und gehe auch oft ins Kino.

FILMBULLETIN: Um Filme zu sehen, an denen Du beteiligt warst?

ANDRE PINKUS: Es gibt einige Filme, die ich nie gesehen habe, obwohl ich daran mitgearbeitet hatte. Die Arbeit war so mühsam, dass ich das Gefühl hatte: das kann ja gar nichts geworden sein. Mit Filmen, bei denen das Arbeitsklima schlecht war, will ich nichts mehr zu tun haben und sie möglichst schnell vergessen. Zum Glück kommt das eher selten vor.

FILMBULLETIN: Du siehst Dir also auch andere Filme an?

ANDRE PINKUS: Ich bin da ziemlich offen, obwohl es natürlich Filme gibt, die mich stärker interessieren als andere. Ich schau mir aber auch ganz gern amerikanische Schinken an, die man schon deshalb gesehen haben muss, weil alle Welt davon spricht. Da interessiert mich dann aus beruflichen Gründen eher, wie sie technisch gemacht wurden, und ich achte mehr auf das Licht, die Special Effects.

FILMBULLETIN: Und was hast Du für ein Gefühl, wenn Du als kleiner Schweizer Lichtproduzent in so einer grossen amerikanischen Kiste drin sitzt?

ANDRE PINKUS: Die kochen alle mit Wasser. Sie betreiben einfach mehr Aufwand, aber die Resultate sind gar nicht immens viel besser.

FILMBULLETIN: Sind das nicht zwei Welten: Du mit ein paar Lampen und Hollywood, das mit sechzig Scheinwerfern

Ein halbes Dutzend Fotomodelle stand auf der Kante des Gornergrats - und im Kino hat das dann ausgesehen, wie wenn man im Hintergrund ein Foto aufgeklebt hätte. Dasselbe haben wir schon viel billiger und viel besser realisiert.



LE GRAND VOYAGE (Arbeitstitel, 1984)

ein Stück Wüste bei Tageslicht ausleuchtet?

ANDRE PINKUS: Klar sind das andere Welten. In der Werbung haben wir aber ähnliche Verhältnisse wie im grossen Kino, da spielt das Geld auch kaum eine Rolle - nur das beste und teuerste Material wird eingesetzt, jeder denkbare Aufwand betrieben. Aber auch da kommt es letztlich auf Ideen an. Ob ein Werbespot funktioniert, liegt doch zum grössten Teil am Storyboard, und wenn das schwach ist, bewirkt auch der grösste technische Aufwand wenig.

Ich war einmal dabei, als bei Zermatt ein Coca-Cola-Spot für die Amerikaner gedreht wurde. Produktionskosten etwa eine halbe Million Franken. Auf dreieinhalbtausend Metern über Meereshöhe wurden um halb vier in der Morgendämmerung Coca-Cola- und Sprite-Büchsen vor dem Hintergrund des Theodulgletschers und des Kleinen Matterhorns abgefilmt. Ein halbes Dutzend Fotomodelle stand auf der Kante des Gornergrats; eines hatte noch eine Laterne in der Hand, als ob es die Berge anleuchten wollte, die vier Kilometer entfernt sind. Das war absurd. Die anwesenden Schweizer Techniker haben sich halbtot gelacht, und im Kino hat das dann ausgesehen, wie wenn

man im Hintergrund ein Foto aufgeklebt hätte, man spürte keinerlei Distanz zu den Bergen. Mehr Geld, als bei dieser Produktion zur Verfügung stand, kann man gar nicht haben. Aber der Spot wurde deshalb nicht besser. Dasselbe haben wir schon viel billiger und viel besser realisiert.

FILMBULLETIN: Weshalb machst Du solche Arbeiten? Um zu leben? Oder doch, weil die Arbeit (wenn schon nicht das Produkt) interessant und herausfordernd ist?

ANDRE PINKUS: Leben muss man ja. Ich mache aber lieber Filme, die mich interessieren - auch wenn da wenig zu verdienen ist - und daneben ein paar Werbespots, als dass ich serienmässig an Filmen mitwirke, die man zwar vertreten kann, wo die Arbeit aber eigentlich langweilig ist.

Ausserdem machen Spots auch Spass, und es ist schon interessant, dabeizusein, um zu sehen, wie andere das machen. Etwa wenn ein französischer Star-Kameramann mit seinem Assistenten anreist, drei Koffern voll Glasfilter für die Kamera, sogenannte Verlaufs-Filter, mitbringt und bei den Aufnahmen dann sein Büro aufzieht. Es gibt niemanden in der Schweiz, dem dasselbe Material zur Verfügung steht, und keinen, der damit genug Erfahrung hätte. Am Schluss sagt man sich zwar meist: Nun ja, soviel besser ist das eben auch nicht geworden.

FILMBULLETIN: Wie oft hast Du es erlebt, dass man mehr erreicht hätte, wenn grössere Mittel zur Verfügung gestanden hätten?

ANDRE PINKUS: Man kann jedes Projekt sowohl mit relativ wenig Mitteln als auch mit grossem Aufwand realisieren. Ein Film kann aber schon reicher werden, wenn er mit grösserem Aufwand realisiert wird. In einem Bildausschnitt ist statt einer Hausecke noch ein halbes Quartier drin; du kannst mehr Hintergrund zeigen, hast mehr Tiefe im Bild. Nur hilft das alles nichts, wenn die Geschichte zu dünn ist. Und eine dichte, gute Geschichte funktioniert eben auch dann, wenn sie mit weniger technischen Mitteln erzählt werden muss.

Dann muss man auch sehen, wie Spielfilmbudgets gemacht sind: Der Budgetanteil, den die grossen Stars abholen, ist unwahrscheinlich gross; die Kosten für technische Einrichtungen, die zwar spektakulär sind, aber eben auch nur spektakulär, ebenfalls. So gesehen sind unsere handgestrickten Special Effects genauso gut und kosten praktisch nichts.

FILMBULLETIN: Was ist ein handgestrickter Special Effect?

ANDRE PINKUS: Etwas Rauch machen. Eine Explosion zeigen, wie das mit unseren Mitteln möglich ist, ohne dass alles in der Luft herumwirbelt. Die mit vierzehn Kameras aufgenommene Explosion in Antonionis ZABRISKIE POINT - das ist schon eine hervorragende Szene mit unwahrscheinlich guten Aufnahmen. Aber der Film ist nicht wegen dieser Explosion gut oder schlecht, sondern wegen der Geschichte, die er erzählt.

FILMBULLETIN: Das Problem unzureichender Mittel existiert aber schon. Fredi M. Murer hat eine wesentliche Szene im Drehbuch zu seinem neuen Film HÖHENFEUER, die er in der Schweiz vom Budget her einfach nicht realisieren kann. Ein Blitz sollte in einen Baum einschlagen. Das ist bei uns aus finanziellen Gründen nicht zu machen. In GREYSTROKE etwa gibt es solche Bilder aber gleich dutzendfach.

ANDRE PINKUS: Jetzt eben hab ich das Buch «Special Effects» gelesen, das zur Berlinale-Retrospektive herauskam. Da erzählt der Effekt Spezialist Linwood G. Dunn aus Hollywood, wie billig die Aufnahmen des einstürzenden Eiffelturms in der Schlusszene zu THE GREAT RACE waren - die haben nämlich ganze 65 Dollar gekostet. Der 1965 gedrehte Film hatte ein Multi-Millionen-Dollar-Budget, in dem immerhin 35'000 Dollar für den Einsturz einer 4,80 Meter hohen Nachbildung des Eiffelturms veranschlagt waren. Einer von Dunns Mitarbeitern fand ein kleines Plastikmodell des Eiffelturms, und sie machten zum Spass einige Probeaufnahmen damit. Sie haben es in drei oder vier Stücke geschnitten, mit Schnüren umwickelt und vor eine fotografische Vergrößerung von Paris gestellt, aus welcher der echte Eiffelturm herausretuschiert war. Der Zusammensturz wurde mit 72 Bildern in der Sekunde auf 70mm-Film aufgenommen und dann dem Art-Director gezeigt. Da ihm die Szene gefiel, entschied er sich, das Ergebnis auch dem Regisseur zu zeigen, und liess die Aufnahmen bei den Rushes anhängen. Als der Regisseur und Produzent Blake Edwards die Muster visionierte, hielt er das Ding für die avisierte 35'000-Dollar-Miniatur. Da er mit den Aufnahmen zufrieden war, wurden sie auch im fertigen Film verwendet.

Ich kann mir deshalb gut vorstellen, dass die Aufnahme mit einem Modellbaum und einem handgestrickten Blitz auch bei uns zu realisieren ist.

FILMBULLETIN: Da sollte allerdings noch ein Knabe neben dem Baum stehen und weggeschleudert werden. Es wäre

schon eine relativ komplizierte Szene.

ANDRE PINKUS: Gut. Du kannst auch mit einem Nebensatz im Drehbuch ein Dekor beschreiben, das finanziell in einer Schweizer Produktion nicht machbar ist.

Das ist übrigens genau unser Problem. Die Leute hier schreiben literarische Drehbücher - mehr noch: sie produzieren Literatur und keine Drehbücher. Im Nebensatz steht da noch, dass man am Schluss der Szene die nächtliche Strasse hinuntersieht. Nur die wenigsten wissen, wenn sie diesen Nebensatz hinschreiben, dass dies für dreissig Leute vierundzwanzig Stunden Arbeit gibt, weil die ganz Flucht der Strasse ausgeleuchtet, fünfhundert Meter Hintergrund gestaltet werden müssen. So ein Nebensatz macht leicht einen Preisunterschied von 10'000 Franken aus.

Oder Helikopter-Aufnahmen. Die sind zwar effektiv, aber ich bin mir nicht so sicher, dass in jedem Film eine Helikopter-Aufnahme notwendig ist. Oft ist es weiter nichts als ein Gag, der enorm viel Geld kostet, vom Filmverlauf her aber überhaupt nicht gerechtfertigt ist. FILMBULLETIN: Würdest Du meinen, dass die Mittel im Verhältnis zum Anspruch meist zu knapp sind?

ANDRE PINKUS: Welcher Regisseur ist schon bereit, eine Helikopter-Aufnahme aus dem Drehbuch zu streichen, damit die Equipe einen Tag länger arbeiten kann und etwas weniger Überstunden machen muss? Wenn etwas Geld übrigbleibt, überlegt doch jeder Regisseur, was er noch einbauen könnte oder welche Szene er streichen musste: er entscheidet sich doch nicht, die Arbeit etwas geruhsamer anzugehen.

FILMBULLETIN: Heisst das, dass Du der Meinung bist, dass selbst eine massive Erhöhung der Mittel für die Filmförderung nicht unbedingt zu besseren Arbeitsbedingungen für die Filmtechniker führt?

ANDRE PINKUS: Ich fürchte, dass dann nur aufwendiger produziert wird und kompliziertere Szenen geplant werden. Der Konflikt zwischen denen, die «nur» an den Filmen arbeiten, und jenen, die sich selber realisieren wollen - dieser Konflikt bleibt. Er ist nicht zu lösen. Die Autoren haben ihren Anspruch und werden ihn immer haben. Wahrscheinlich ist dieser Anspruch sogar notwendig - und wenn du sieben Jahre für die Realisierung eines Projektes benötigst, sind die Erwartungen an die Dreharbeiten und damit der Anspruch an die Mitarbeiter eben noch viel grösser.

Mit André Pinkus sprachen
Walter Ruggle und Walt R. Vian



André Pinkus

geboren am 1. September 1942 in Zürich
Volksschule und Lehre als Elektriker in Zürich,
fünf Jahre Arbeit im Beruf, dann anderthalb
Jahre festangestellt als Beleuchter bei Televi-
co. Seit 1969 freischaffend als Beleuchter /
Maschinist und Tonopereur. Nebst den Ar-
beiten beim freien Filmschaffen auch immer
wieder für Industrie- und Werbefilme tätig.

André Pinkus hat an folgenden Filmen mitge-
arbeitet:

- 1969 DDANACH von Robert Cohen
- 1970 BERICHT EINES UNTERLEGENEN von
Friederich Schrag
- 1971 DER FALL von Kurt Früh
- 1972 LES SAINTES FAMILLES von Pierre
Koralnik
- 1974 ARBEITEREHE von Robert Boner
- 1973 SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜR-
GERKRIEG von Richard Dindo
- 1974 DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER
von Yves Yersin
- 1974 TAG DER AFFEN von Uli Meier
- 1975 FLUCHTGEFAHR von Markus Imhoof
- 1975 KAISERAUGST. Filmcooperative
- 1976 DER GEHÜLFE von Thomas Koerfer
- 1977 LIEBER HERR DOKTOR. Filmkollektiv
- 1977 SAN GOTTARDO von Villi Hermann
- 1978 LE GAZ DU CHAMPS von Jean-Fran-
cois Amiguet
- 1978 VIOLANTA von Daniel Schmid
- 1978 LES PETITES FUGUES von Yves Yersin
- 1978 ALZIRE von Thomas Koerfer
- 1979 KOLLEGEN von Urs Graf
- 1979 DER NEID von Philippe Pilliod
- 1980 IL VALORE DE LE DONNE ... von
Gertrud Pinkus
- 1980 L'ERMITE von Marcel Schüpbach
- 1980 WENN DIE CITY KOMMT von Erich
Liebi / Anne Cuneo
- 1981 IL MATLOSA von Villi Hermann
- 1981 RÄUME SIND HÜLLEN ... von Lukas
Strebel
- 1982 DAS GANZE LEBEN von Bruno Moll
- 1982 U.S.W. von Isolde Marxer
- 1983 DANS LA VILLE BLANCHE von Alain
Tanner
- 1983 DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EIN-
FACHEN LEBENS von Alfi Sinniger
- 1984 LE GRAND VOYAGE von Richard Din-
do
- 1984 DAS ERBE von Rainer Trinkler
- 1984 AVE MARIA von Bianca Conti-Rossini
- 1984 GOSSLIWIL von Hans Stürm, Bea
Leuthold



Hansjörg Schertenleib, Schriftsteller *Zurück zur Scholle*

Kaum je drehte fliegender sich das Karussell der Revivals, der wiederbelebten und zitierten Stile und Moden.

Kaum je war die Suche nach neuen Wegen, nach Auswegen derart verzweifelt und hektisch. In der Regel gibt das Feuilleton das Stichwort, und flugs macht man sich ans fröhliche oder eher verbissene Plündern der Schatzkammern der Kulturgeschichte.

Heuer nun ist die Liebe zur Heimat wiedererwacht; Natursehnsucht hat Konjunktur, genauso wie die gefühlvolle Suche nach Mythen und Mythologien. Wundern soll diese Flucht niemanden: zu lange schwelgte die Kultur in depressiven Farben, zeigte in quälend schwarzen Bildern das Hoffnungslose unserer Gegenwart. Und letztlich erwies sich das manische Wühlen im persönlichen Seelenschlamm als Sackgasse - die «Betroffenheit», die aus nahezu allen Filmen, Büchern und Platten wölkte, vergraulte natürlich auch das Publikum. Die Expeditionen um Bauchnäbel von Autoren, die Kreuzfahrten durch langweilige Tagebücher mussten ein Ende finden.

Inwieweit nun die Hinwendung zu Heimat und Natur eine Flucht ist, bleibt eh zu untersuchen. Immerhin nämlich ist die regionale Welt, die geschildert und gesucht wird, alles andere denn heil. Längst durchzieht ein bösertiefer Riss den Silberwald - ein Riss durch das Monument «Heimat», den in den 70ern ausgerechnet die Schriftsteller vorbereiteten mit dem «negativen Heimatroman». Nun ist es an uns, Begriffe wie «Heimat» endgültig vom Blut-und-Boden-Beigeschmack zu befreien. So muss also der Rückzug aus der urbanen Gegenwart nicht zwingend zur Flucht werden. Beispiele für leidlich gelungene Auseinandersetzungen mit Natur & Heimat gibt es. So etwa die Serie der drei amerikanischen Heimatfilme COUNTRY, THE RIVER, PLACES IN THE HEART. Gut gemachte Filme, zweifellos, die zum Teil gar hervorragend besetzt sind. Auch Edgar Reitz' Monumentalwerk HEIMAT unterschlug nicht unterschwellige Probleme, glitt kaum je ab in betuliches Heimatdusel.

Eine Flucht also muss die Arbeit mit Natur, Heimat und Romantik keineswegs sein. Denn wer etwa die

zurzeit so angesagte Romantik als Beschwörung heiler Welt versteht, irrt. Auch die idyllischsten gemalten Landschaften sind durchsetzt mit Symbolen und Signalen des Grauens. Schon Goethe hat erkannt: «Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.» Zwar spendeten die Romantiker zunächst den klassischen Werken Beifall. Bald aber war ihnen klar, dass die «heile Welt», die dort so edel aufgebaut worden war, nur eine halbe Welt sei, die den anderen, abgründigen Teil, die dunklen Bezirke des Lebens, ausschloss. Diese Nachtseite und das Visionäre, Künstliche der Romantik dürften Gründe sein, warum sie uns derart eng mit dem Zeitgeist verknüpft scheint.

So könnte uns Romantik, Heimat- und Natursehnsucht durchaus den Weg weisen aus dem Jammerthal. Aber gerade die Schweizer Kulturschaffenden scheinen sich elend schwer zu tun. Weshalb sonst verkommt ein Film wie DERBORENCE zum mythen-schweren Bilderreigen, der nur so trieft und saftet vor lauter Bodenständigkeit? Und gerade die «überhöhte Leidenschaftlichkeit» lässt ihn hoffnungslos kippen in das platte und triviale Reich deutsch-österreichischer Heimatfilme übelster Machart aus den 50ern.

Egal - könnte man meinen. Wenn nicht rundum die Presse Luftsprünge vollführte, sich zu wahren Begeisterungsstürmen hinreissen liesse. Ein Beifallsgelass, das nur gerade von Wolfram Knorr in der «Weltwoche» gestört wird. Glücklicherweise zeigt er auf, wie Reusser blindlings in alle Fallen von falschem Pathos, weinerlicher Sentimentalität und läppischer Rustikalität tappt. Bar jeder Ironie. Aber Ironie war ja ohnehin nie die Stärke von uns Schweizern. Zu verbiestert und verkrampt verbeissen wir uns in «hohen Stilwillen», vergessen darob die Geschichte, die wir eigentlich erzählen wollten.

Dabei wären Heimatfilm und Heimatroman durchaus taugliche Auswege. Dann müsste aber die Presse unterscheiden zwischen Blut- und Boden-Erdegebundenheit und kritischer, ironischer Auseinandersetzung. Ansonsten nämlich arbeiten wir den Falschen in die Taschen und schüren das eh bereits glimmende Feuer neuer Vaterlandsliebe.

THE END

Weltwoche

» Grossformatige Fotos und Texte mit Schwerpunktthemen geben diesem Magazin ein durch und durch erfreuliches Gesicht. »

Repères

» La seule divinité à laquelle ses rédacteurs sacrifient se nomme Cinéma. »

Tagesanzeiger

» Viel Wert legt die Zeitschrift auf die Arbeit mit Bildern und lässt damit das Kino mit den eigenen Mitteln für sich sprechen. »

filméchange (Paris)

» filmbulletin enrichit chacun des ses numéros soit d'un entretien, soit en développant un thème. »

Der Tagesspiegel (Berlin)

» Was aber nicht zuletzt auffällt, das ist die ruhige graphische Gestaltung der Zeitschrift und deren wirkungsvolle, grosszügige Illustrierung mit gut ausgewählten Szenenfotos. »

International Filmguide

» filmbulletin covers old and new films, also contains interviews and plenty of high-quality stills. »

Basler Zeitung

» filmbulletin ist leserfreundlich ohne sich anzubiedern, direkt ohne Aufdringlichkeit, kompetent, aber in keiner Weise elitär. Kurz: Wer Freude hat am Kino, greife zu. »



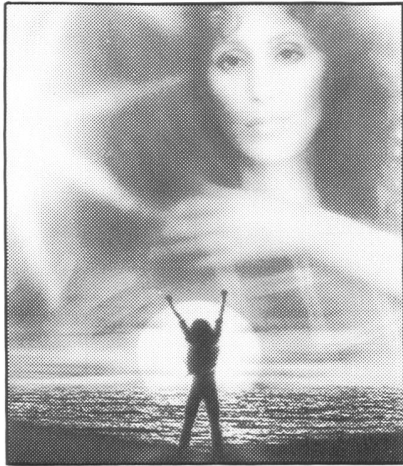
**Wer
filmbulletin
liest,**

**hat mehr vom
Kino!**



BASED ON A TRUE STORY

They told 16 year old Rocky Dennis he could never be like everyone else.
So he was determined to be better.



MASK

Sometimes the most unlikely people become heroes.

A MARTIN STARGER PRODUCTION PETER BOGDANOVICH'S "MASK"

Starring CHER · SAM ELLIOTT and ERIC STOLTZ as Rocky Dennis

Written by ANNA HAMILTON PHELAN Director of Photography LASZLO KOVACS, A.S.C. Produced by MARTIN STARGER
Directed by PETER BOGDANOVICH A UNIVERSAL PICTURE READ THE BERKLEY BOOK © 1984 Universal City Studios, Inc.

UIP

ROSANNA ARQUETTE AIDAN QUINN

AND MADONNA AS SUSAN

It's a life so
outrageous it takes
two women to live it.



**DESPERATELY
SEEKING SUSAN**

A SANFORD PILLSBURY PRODUCTION, A SUSAN SEIDELMAN FILM

DESPERATELY SEEKING SUSAN ROSANNA ARQUETTE AIDAN QUINN MADONNA SUSAN MUSIC BY ROBERT JOY
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ED LACHMAN EXECUTIVE PRODUCER MICHAEL PEYSER WRITTEN BY LEORA BARISH
PRODUCED BY SARAH PILLSBURY AND MIDGE SANFORD DIRECTED BY SUSAN SEIDELMAN

ORION

© 1985 ORION PICTURES CORPORATION
ALL RIGHTS RESERVED

demnächst im Kino



FILMLITERATUR

FILMBUCHHANDLUNG ROHR

OBERDORFSTRASSE 3, 8024 ZÜRICH / TEL. 01/251 36 36

- Internationale Auswahl wichtiger Filmliteratur sämtlicher Gebiete am Lager
- Reiches Sortiment an Soundtracks (Lagerkatalog)
- Im weiteren Abteilungen für Fotografie, Theater, Circus, Tanz, Fernsehen/Massenmedien
- Neuerscheinungsbulletin LIMELIGHT (vierteljährlich). Verzeichnet sind jeweils laufende Neuerscheinungen sämtlicher Abteilungen (mit gelegentlicher Antiquariatsbeilage)

