

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 144

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: 10.08.2025

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

filmbulletin

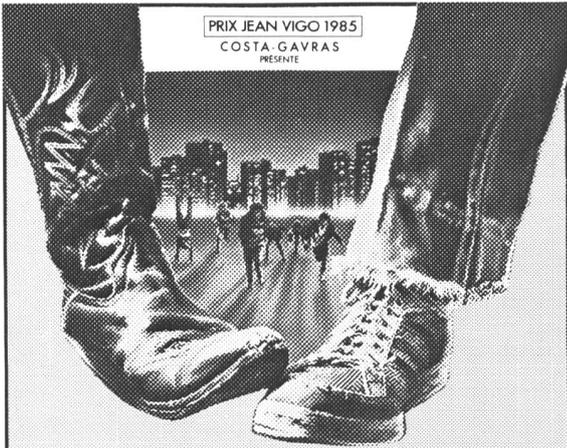
Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 5/85

PRIX JEAN VIGO 1985
COSTA GAVRAS
PRÉSENTE



**LE THÉ
AU HAREM
D'ARCHIMÈDE**

UN FILM ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR
MEHDI CHAREF

... RÉMI MARTIN - KADER BOUKHANEF

PRODUIT ET COORDONNÉ PAR MICHÈLE RAY-GAVRAS ... KARIM KACEL ... JEAN-PIERRE CÉZANNE
DISTRIBUÉ PAR CHARLES ... DEAN PAUL WASSER ... CLAUDE VIELAND ... THÉOPHILE F. ... THOMAS ... P. ...
... PRODUIT ET COORDONNÉ PAR MICHÈLE RAY-GAVRAS ... KARIM KACEL ... JEAN-PIERRE CÉZANNE
DISTRIBUÉ PAR CHARLES ... DEAN PAUL WASSER ... CLAUDE VIELAND ... THÉOPHILE F. ... THOMAS ... P. ...
PRIMÉ PAR LA FONDATION APPLE POUR LE CINÉMA

Ein Film von **Thomas Koerfer**
mit
Towje Kleiner und Beate Jensen



**KONZERT FÜR
ALICE**

Es ist die Geschichte eines bekannten russischen Flötisten, der in die Schweiz emigriert und versucht, in Zürich Arbeit zu finden. Dabei begegnet er der jungen, hübschen Strassenmusikantin Alice. Er ist bezaubert von ihr und ihrem Flötenspiel und beschliesst, ihr Mäzen zu werden...

Ab 15. November im Cinéma Alba Zürich
Verleih: Columbus Film AG

Vom Besten, was Kino zu bieten hat.
Aus aller Welt.

Stummfilme und
aktuelle Premieren.



Ab 16. November
sechzehn Mal.

Für Mitglieder von Le Bon Film.

Programm und Auskünfte: Le Bon Film, Postfach, CH-4005 Basel. Tel. (061) 33 38 44.

Leitgedanke!



*Diesen Film werden Sie nicht sehen...
dieser Film wird Ihnen geschehen.
Orson Welles, 1915-1985*

(aus der Vorwarnung zum nicht realisierten Drehbuch «Heart of Darkness», 1939)

They call themselves "The Goonies."
 The secret caves.
 The old lighthouse.
 The lost map.
 The treacherous traps.
 The hidden treasure.
 And Sloth...
 Join the adventure.

STEVEN SPIELBERG Presents
THE GOONIES
 A RICHARD DONNER Film

"THE GOONIES"
 Story by STEVEN SPIELBERG Screenplay by CHRIS COLUMBUS
 Music by DAVE GRUSIN Executive Producers STEVEN SPIELBERG
 FRANK MARSHALL · KATHLEEN KENNEDY
 Produced by RICHARD DONNER and HARVEY BERNHARD
 Directed by RICHARD DONNER

READ THE WARNER PAPERBACK Original Soundtrack Album on Epic Records and Cassettes

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
 SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

FROM WARNER BROS.
 A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
 T.M. & © 1985 Warner Bros., Inc. All Rights Reserved

STEVEN SPIELBERGS Bubenraum von einer märchenhaften Schatzsuche - oder jedermanns Traum?

SCHWEIZER GROSSPREMIERE

13. Dezember 1985 in über 30 Kinos

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
27. Jahrgang

5/85
Heft Nummer 144: November 1985

»Gestern Abend, Dinner mit Sam Fuller im grossen Appartement, das er und seine Frau Christa in Paris gemietet haben«, notierte John Boorman am 22. Juli 1983 ins Tagebuch «Money into Light», welches er während der Produktion von THE EMERALD FOREST führte.

Ich lese diese Eintragung am selben Tag, an dem sich entschieden hat, dass wir einen Originalbeitrag von Samuel Fuller in dieser Nummer publizieren werden.

Ob «Poulet au Vinaigre» aufgetragen wurde, wird nicht vermerkt. Aber Claude Chabrol war jedenfalls zugegen, und Boorman gelangte zur Vermutung, dass dessen «Sinn fürs Lächerliche» zu stark ausgeprägt sei, als dass er «fähig wäre, den Kampf, der notwendig ist, um Filme zu realisieren, mit Ernsthaftigkeit auszutragen», und fügt bei: «Natürlich muss man die Filmerei absolut ernsthaft betreiben und darf sie gleichzeitig überhaupt nicht ernst nehmen. Schwierig ist nur, zu wissen, wie man dieses Gleichgewicht hält.»

John Boormans Tagebuch einer Filmproduktion ist überhaupt die grösste Fundgrube seit François Truffauts «Journal de Tournage de FAHRENHEIT 451» von 1966.

So berichtet Boorman von Hashimoto, einem Drehbuchautor an einigen Kurosawa-Filmen, der einmal schrieb: «Ermattet fliegt die Krähe heim in ihr Nest.» Kurosawa prompt: «Wir haben also eine Aufnahme von einer fliegenden Krähe. Wie aber zeigen wir, dass sie 'ermattet' ist, und woher wissen wir, dass sie 'heim ins Nest' fliegt?»

So einfach ist es! -? Das Beispiel zeigt aber präzise, dass Welten zwischen guten Schriftstellern und fähigen Drehbuchautoren liegen. Boorman bemerkt in seinem Tagebuch auch: «Ein wirklich genaues Drehbuch eines Films ist unleserlich. (...) Ich sage meinen Autoren immer, dass Drehbücher in dem Sinne schlecht geschrieben sein sollten, als elegante Beschreibungen und brillante Formulierungen nur vom Film ablenken.»

In einer kommenden Nummer werden wir ein Gespräch mit Drehbuchautor Julius J. Epstein veröffentlichen, der 1943 für den Hollywood-Klassiker CASABLANCA mit einem Oscar für das beste Drehbuch ausgezeichnet wurde.

filmbulletin hat sich aber mit Paul Schrader schon, auch über das Schreiben von Drehbüchern unterhalten. Eine seiner Aussagen, die in diesem Heft wiedergegeben wird: «Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt.»

Schrader und Boorman verbindet übrigens, dass sie Erfahrung mit amerikanischen Grossproduktionen haben und auch Filme in Hollywood-Studios realisierten, nun aber einen Film vorlegen, der in einem ihnen jeweils fremden Kulturkreis angesiedelt ist.

Und John Boormans Beitrag zum Thema unserer letzten Nummer lautet schlicht: «Fiktion ist, im Grunde genommen, lediglich eine Wahrheit, die von den Fakten befreit wurde.»

Walt R. Vian

kurz belichtet 6

Film: Fenster zur Welt

THE EMERALD FOREST von John Boorman 11
Die Magie und die Welt der Toten

Gespräch mit John Boorman 14

Kino in Augenhöhe

MISHIMA von Paul Schrader 16
Fiktion einer überrissenen Geste

Kino par excellence

RAN von Akira Kurosawa 23



Am Rand des Abgrunds

Serge Silberman, producteur 26

Kleine Filmografie: Akira Kurosawa 33

filmpodium presents

WHITE DOG von Samuel Fuller 34

Die Fratze der Gewalt

Kolumne: by Samuel Fuller 36

filmbulletin

POULET AU VINAIGRE von Claude Chabrol 39

RENDEZ-VOUS von André Téchiné 41

PERIL EN LA DEMEURE von Michel Deville 43

Gespräch mit Paul Schrader 45

« Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor »

Kleine Filmografie: Paul Schrader 53

filmbulletin Kolumne

Von Anne Cuneo 54

Titelbild: Ken Ogata als Mishima in MISHIMA
letzte Umschlagseite: Charley Boorman in THE EMERALD FOREST
Heftmitte: RAN von Akira Kurosawa

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

 Redaktion:
 Walt R. Vian

 redaktioneller Mitarbeiter:
 Walter Ruggle

 Mitarbeiter dieser Nummer:
 Samuel Fuller, Paris; Norbert
 Grob, Berlin; Peter Kremski,
 Bochum; Anne Cuneo, Zürich.

 Gestaltung:
 Leo Rinderer-Beeler

 COBRA-Lichtsatz
 Copyproof:
 Intermedia AG, Winterthur
 Druck und Fertigung:
 Unionsdruckerei AG, Luzern

 Fotos wurden uns freundlicher-
 weise zur Verfügung gestellt von:
 Filmbüro SKVV, Warner Bros,
 Monopole Pathé Films, Rialto
 Film, Take Two Publicity, Zürich;
 Citel Films, Genf; Challenger
 Film, Cinémathèque Suisse,
 Lausanne; Cinémathèque Royale,
 Brüssel; SDK, Berlin; Österrei-
 chisches 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:
 Ulrich von Berg / Kaiser Fried-
 richstr.35 / D-1000 Berlin 30
 ☎(30) 312 80 58
 Vertrieb in Norddeutschland:
 Rolf Aurich / Uhdestr.2
 D-3000 Hannover 1

 Kontoverbindung in der BRD:
 filmbulletin
 Kto.Nr. 120 333-805
 Postgiroamt, München
 Vertrieb in Wien:
 Susanne & Reinhard Pyrker
 Columbusgasse 2 / A-1100
 Wien
 ☎ (0222) 64 01 26

 Herausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich
 Postcheck-Konto 80-49249

FILM UND REALITÄT

(a.f.) Im Zentrum der neusten Film-Vorlesung an der Zürcher ETH (Mittwoch, 17.15 bis 19 Uhr, Hauptgebäude, Auditorium F7) steht der Wirklichkeitsbegriff im Film, der anhand von Dokumentar-, Propaganda- und politischem Film zur Diskussion gestellt werden soll. Anhand von reichlichem und teilweise auch seltenem Filmmaterial wird eine Auseinandersetzung mit den Gestaltungsformen des Genres angestrebt, wobei neben formalen Aspekten auch historische, politische und moralische Fragen behandelt werden sollen. Seit dem Bestehen der Filmvorlesungen an der Zürcher ETH ist dies das wohl ambitionierteste Projekt, und auch dieses Mal bietet Viktor Sidler eigentlich genügend Gewähr dafür, dass die Veranstaltung ohne Langeweile über die Runde gebracht werden kann. An Themen um Filmen seien einige herausgegriffen:

Reisefilme - LA CROISIÈRE JAUNE (1934), LA CROISIÈRE NOIRE (1926) von Léon Poirier, sowie Mittelholzers AFRIKA-FLUG; ein Kompilationsfilm von Esther Schub, der Cutterin von Eisensteinfilmen (DER STURZ DES HAUSES ROMANOW, 1929) - DRIFTERS VON Watt/Wright - NATIVE LAND von Strand/Hurwitz - DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED von Leo Hurwitz - SPANISH EARTH und LA 17ÈME PARALLELE von Ivens - TURKSIB von Turin - NANOOK und MEN OF ARAN von Robert Flatherty - DER MANN MIT DER KAMERA und EIN SECHSTEL DER ERDE von Wertow - LAS HURDAS von Bunuel; sowie die besten und perfidesten Propagandafilme aus dem Dritten Reich, Propagandafilme von Frank Capra aus dem Zweiten Weltkrieg, eine grössere Arbeit von Chris. Marker und unter anderem dokumentarische Arbeiten von Rouch, Leacock, Maysels, Wiseman, Godard, Resnais, Solanas, Antonioni, Rogosin, Heynowski, u.a.m. Ein Programm kann gegen Einsendung eines frankierten und adressierten Umschlages bezogen werden bei: Filmstelle VSETH, Ressort Filmvorlesung, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

KURZFILMFESTIVAL

»Experi und nixperi« heisst die 7. Ausgabe des Kurzfilm-Festivals, das am 7./8. Dezember über die Leinwand des Bonner

Kulturzentrums in der Brotfabrik gehen soll. Nachdem man hier einen günstigen Veranstaltungsort gefunden hat, wurden allerdings auch schon die finanziellen Mittel aus öffentlicher Hand gestrichen. «Nach dem eigenartigen Beschluss im nordrhein-westfälischen Filmbüro, die Gelder der Vertriebsförderung nicht zu vergeben, sondern der Produktionsförderung zuzukommen zu lassen (vor dem Hintergrund der Bemühungen des Hamburger Filmbüros um Vertriebsfördermittel wird dieser Entschluss noch unverständlicher), müssen wir plötzlich mit 50 Prozent der Geldmittel des Vorjahres auskommen», schreiben die Verantwortlichen. Aber dennoch wollen sie die 85er Veranstaltung auf alle Fälle durchführen, wenn auch gekürzt auf zwei Tage. Informationen sind erhältlich bei: Filmgruppe «Die Einstellung», Mechenstrasse 73, D-5300 Bonn 1.

ZUG DER ZEIT

Vierzig Jahre österreichische Zeitgeschichte war der Aufhänger einer sechsmonatigen Ausstellungsreise auf Geleisen durchs Land. Im vierten Waggon des «Zuges der Zeit» organisierte das österreichische Büro für Film eine Ausstellung zum einheimischen Filmschaffen in seiner auf 15 Jahre bemessenen Entwicklung. Eine Videodokumentation erweiterte die Präsentation auf die gesamte Zeitperiode bis zurück ins Jahr 1945.

Anhand von Fotos, Texten und Biographien wurden österreichische Regisseure und ihre Produktionen von 1968 bis 1985 vorgestellt. Die Wahl dieses Zeitabschnittes basierte auf der Überlegung, dass vor etwa fünfzehn Jahren ein verstärktes gemeinsames Auftreten junger Filmemacher (viele von ihnen sind heute «arrivierte» Regisseure) die Diskussion um die Förderung künstlerischer Filme intensivierten. Wer mit welchen Produktionen die heimische Filmlandschaft seither geprägt hat, wo innovative Wege beschritten wurden und wie die Filmkritik einzelne Werke rezipierte, das zeigte die fahrende Ausstellung, während die einstündige Video-Dokumentation DER WEITE WEG als Collage vierzig Jahre Film in Oesterreich zu erfassen suchte. Das reichte von Hans Moser, Hansi Lang, Willi Forst oder Franz Novotny über Patzak, Hoesch, Kitty Kino,

Valie Export, Raday, Weibel und Antel bis hin zu G.W.Pabst und Niki List.

CINEMA SUISSE IN PARIS

Im neueröffneten Centre Culturel Suisse der Stiftung Pro Helvetia (38 rue des Francs-Bourgeois, Paris) werden nach dem Einweihungs-Programm vom 26. September mit HOEHENFEUER von Fredi M. Murer, SIGNE RENART von Michel Soutter und FETISH AND DREAMS von Steff Gruber in den kommenden Monaten verschiedene weitere Filmprogramme präsentiert. So steht vom 5. bis 17. November eine Auswahl mit 18 Filmen der letzten drei Jahre auf dem Programm (besorgt durch Freddy Buache, den Leiter der Lausanner Cinémathèque). Anschliessend wird vom 10. bis zum 15. Dezember 85 eine Werkschau des Experimentalfilmers Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr gezeigt, gefolgt im Februar von einer Serie mit Kurzfilmen aus Solothurn und Clermont-Ferrand.

FILM OHNE KINO?

Die bewusst provokative Frage «Film ohne Kino? Der Schweizer Film sucht sein Publikum» steht über einer Tagung, die am 29. November 1985 auf Schloss Lenzburg abgehalten werden soll. Organisiert vom Schweizerischen Filmzentrum in Zusammenarbeit mit dem Stapferhaus widmet sich die Veranstaltung in erster Linie den Distributionsproblemen im Schweizer Filmschaffen. Für detaillierte Auskünfte und Anmeldeunterlagen wende man sich an das Schweizerische Filmzentrum, Münster-gasse 18, 8001 Zürich, ☎ 01-47 28 60.

LABYRINTH

In den Räumen des Oltener Hotels und Restaurants Hammer hat Bruno Moll im Spätsommer seinen ersten Spielfilm LABYRINTH abgedreht. Das mit Geschichten besonders reich befrachtete Haus diente ihm dabei sozusagen als dokumentarischer Ausgangspunkt, in den hinein er eine erfundene Geschichte inszeniert. Die Handlung konzentriert sich auf einen alten Kellner namens Marcel, der in diesem Haus vierzig Jahre lang gearbeitet und gelebt hat. Am Tag des Abbruchs beginnt er gezwungenermassen das «Feld» zu räumen, und er stösst dabei auf Er-

innerungen, die ihn (und den Film) immer wieder zurückversetzen in vergangene Jahre. Bruno Moll will mit diesem Film versuchen nachzuzeichnen, was «Räume» für uns für Bedeutungen haben können, wie lange sie sich aufbauen, wie rasch sie zerstört werden. Mit Hilfe seiner Hauptfigur taucht er immer wieder ein in das Labyrinth der Zeit und ihrer Geschichte(n). Der Film soll für die Solothurner Filmtage fertiggestellt werden. Sein programmatisch verstandener Titel hat im übrigen nichts mit der gleichnamigen Lucasfilm-Produktion zu tun, einem Fantasy-Movie in der Regie von Muppets-Schöpfer Jim Henson...

FILMKREIS BADEN

In seiner vierten Saison mit Sonntags-Programmen zeigt der Filmkreis jeweils um 17 Uhr im Studio Royal, Baden (AG): SMITHERENS von Desperately Susan Seidelman (3.11.), HERZ AUS GLAS von Werner Herzog (10.11.), EUROPA 51 von Roberto Rossellini (17.11.), LA FEMME DE L'AVIATEUR von Eric Rohmer (24.11.), WILDWECHSEL von Rainer Werner Fassbinder (1.12.), BLUEBEARDS EIGHT WIFE von Ernst Lubitsch (8.12.), SPLENDOR IN THE GRASS von Elia Kazan (15.12.) und schliesslich DROLE DE DRAME von Marcel Carné (22.12.). Ein detailliertes Programm ist wie immer zu beziehen bei: Filmkreis, Geissbergstrasse 13, 5400 Ennetbaden.

MOMO

Der in Italien lebende deutsche Autor Michael Ende scheint von seiner Erfahrung mit der vergewaltigten UNENDLICHEN GESCHICHTE noch nicht genug zu haben. In den Dekors von Damiani Donati wird seit mitte September in Roms Cinécittà unter der Regie von Johannes Schaaf sein älteres Kult-Kinderbuch «Momo» filmisch verarbeitet. An der Kamera steht Xavier Schwarzenberger.

DER NAME DER ROSE

Mit einem 15-Millionen-Dollar Budget startet der Münchner Produzent Bernd Eichinger (UNENDLICHE GESCHICHTE...) einen neuen Adaptations-Anlauf. Diesmal muss Umberto Eco's Mittelalter-Bestseller «Der Name der Rose» dran glauben, in der Regie von Jean-Jacques Annaud

und mit einem Darsteller namens Sean Connery.

FILM UND FERNSEHN

In der Bundesrepublik Deutschland haben die Kinobesitzer vom Fernsehen mit ihrer massiven Forderung nach weniger Spielfilmen an der Glotzkiste einen Erfolg verbuchen können, der eigentlich Schule machen sollte. Für die Periode von September bis November haben sowohl die ARD als auch das ZDF beschlossen, donnerstags zu den Hauptsendezeitzeiten auf die Ausstrahlung von Spielfilmen zu verzichten. Das ganze ist als Versuch geplant, bei dem gleichzeitig die Kinos ihre Filmstart-Daten auf den Donnerstag verlegen und eine parallele Untersuchung aufzeigen soll, inwiefern der immense Zuschauerschwund in den vergangenen Monaten auf die TV-Konkurrenz zurückzuführen ist.

CANNONS VORMARSCH

Die Cannon Group unter der Führung von Menahem Golan und Yoram Globus befindet sich an allen Fronten im Vormarsch. So will sie in Zukunft neben all dem Quatsch drittklassiger Produktionen auch Seriöseres auf die Beine stellen. In Arbeit befinden sich in diesem Sinne neue Filme von Lina Wertmüller (UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNA, VICOLI E DELITTI), Liliana Cavani (INTERNO BERLINESE), Franco Zeffirelli (OTELLO), Andrei Konchalovsky (RUNAWAY TRAIN), Robert Altman (FOOL FOR LOVE) und last but not least Jean-Luc Godard mit einer bestimmt eigenwilligen Version von KING LEAR. Von Kommerz kann bei diesen Produktionen im Gegensatz zum Golan-Globus-Rest à la EIS AM STIEL in Serie kaum gross die Rede sein; ein Teil des grossen Batzens von anderswo wird hier fürs kulturelle Image wiederverwertet.

Aber nicht nur auf Produktionsseite frisst sich Cannon vorwärts. Nach dem Aufkauf des italienischen Gaumont-Kinoastes und der Übernahme der britischen Star Chain Cinemas (womit Cannon in England über 216 Säle verfügt), zeigen die Herren offenbar auch Interesse an deutschen Kinosälen. In der Filmwirtschafts-Zeitschrift Filmecho/Filmwoche (Nr.31) teilte Golan in einem Interview den Deutschen mit, dass zuviel falsch gemacht werde, dass man nur kassiere und nichts investiere.

THE TIMES OF HARVEY MILK



A Film by ROBERT EPSTEIN and RICHARD SCHMIECHEN
Produced by RICHARD SCHMIECHEN · Directed and Co-Produced by ROBERT EPSTEIN
Edited by DEBORAH HOFFMANN and ROBERT EPSTEIN · Music by MARK ISHAM
Narrated by HARVEY FIERSTEIN



Oscarpreisträger 1985 · Bester Dokumentarfilm



STUDIO

COMMERCIO

beim Bahnhof Stadelhofen Tel. 01 · 252 4124

WILLIAM HURT ■ RAUL JULIA ■ SONIA BRAGA

CANNES 85
WILLIAM HURT
Preis für
den besten
Schauspieler

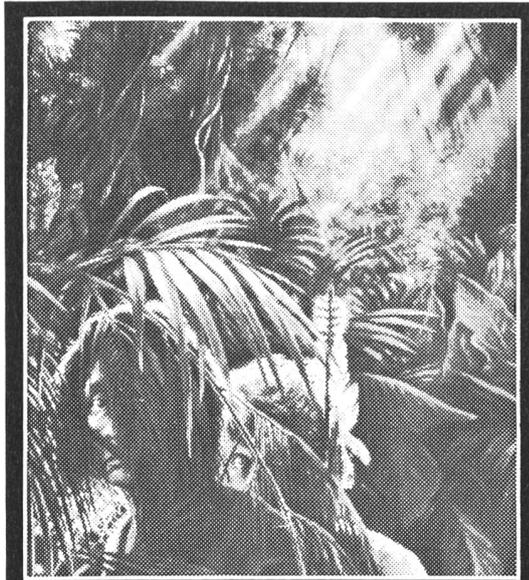
KISS
OF THE
SPIDER
WOMAN

DER KUSS
DER SPINNENFRAU

Ein Film von HÉCTOR BABENCO

MOVIE 2

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



JOHN BOORMAN'S
THE EMERALD FOREST
 Based on a true story.

Ab 15. November 1985 im Kino



YEAR OF THE DRAGON
 IM JAHR DES DRACHEN
 ist die Hölle los in China-Town, New York.

Ein Film von MICHAEL CIMINO (The Deerhunter)
 Drehbuch: OLIVER STONE (Midnight Express)
 Mit MICKEY ROURKE, JOHN LONE und ARIANE

Zurzeit im

cosmo 1

Theaterstrasse 10
 8001 Zürich
 Telefon 251 75 00

Auch über die Strategie des eigenen Erfolges liess sich der Filminvestor vernehmen: «Das hängt vielleicht damit zusammen, dass ich aus Tibeias (Israel) stamme. Da ist schon vor 2000 Jahren Jesus trockenen Fusses über den See Genesareth gelaufen und hat zahlreiche Wunder vollbracht. Wahrscheinlich hat sich auf meinen Vater und mich der Glaube an Wunder übertragen. Kino ist die Industrie der Wunder.»

DAS ELEKTRONISCHE KINO

Im Rahmen der 42. Mostra del cinema auf dem venezianischen Lido trafen sich am 29. August Interessierte zu einer Auseinandersetzung mit Fragen rund um den Einsatz der Elektronik im Kino. Seit 1980 arbeitet das italienische Fernsehnetz RAI an einem Projekt, das die Elektronik dem Filmschaffen zugänglicher machen soll. Bereits 1979 wurde in diesem Zusammenhang Michelangelo Antonionis Film IL MISTERO DI OBERWALD verfilmt (vergleiche dazu unseren Themenbeitrag in filmbulletin 116). Es war dies der erste Kinofilm, den die RAI voll mit elektronischer Technik realisieren liess. Der technische Standard von damals (625 Linien) wurde inzwischen vom japanischen (1250) ersetzt. Dieser bringt mit seiner «high definition» eine bedeutend verbesserte Bildauflösung und kommt der kinomässigen Technik näher. In der Regie von Giuliano Montaldo liess die RAI 1983 den achtminütigen Experimental-Film L'ARLECCHINO herstellen, wobei als Kameramann kein geringerer als Vittorio Storaro eine erste Generation neuster Geräte bediente. Deren Weiterentwicklung stand im vergangenen Jahr dann Enzo Tarquini für seinen kurzen Thriller ONIRICON zur Verfügung. Der Einsatz von Fernseh-Technik bietet vorderhand noch keine adäquate Bildqualität und durch das fehlende Filmmaterial einen Verlust im rein handwerklichen Umgang. Dafür stehen technisch Spielereien und Möglichkeiten zur Verfügung, die das Zelluloid nicht liefern kann. Gleichzeitig lässt sich etwa das Resultat parallel zu seiner Aufzeichnung überwachen. Storaro jedenfalls glaubt an eine historische Wende, die mit jener beim Übergang zum Tonfilm vergleichbar sei: «Alles, was wir heute Kino nennen, was im 35-mm-Format gefilmt wird, wird in Kürze elektronisch auf Band aufgezeichnet und anschliessend auf 70-mm

übertragen werden. Die Technik der High-Definition wird so ausgereift sein, dass kein Unterschied mehr besteht, ob man einen Film auf dem Heim-Video oder auf der Grossleinwand betrachtet.»

L'INNOCENZA

Am Luganersee hat der Schweizer Filmemacher Villi Hermann seinen neuen Film L'INNOCENZA nach einer Novelle von Francesco Chiesa abgedreht. Erzählt wird die Geschichte der Ankunft einer neuen Lehrerin in einem kleinen Dorf am See. Schön und selbstsicher wird sie sogleich mit Verdacht aber auch Interesse vom Bürgermeister beobachtet, während ihre Schüler sie bewundern. Besonders der dreizehnjährige Luca steht im Bann der attraktiven Frau, die von Enrica Maria Modugno dargestellt wird.

HEIMAT IM KINO

An verschiedenen Orten in der Schweiz wird in den kommenden Wochen das epochale 16stündige Werk HEIMAT vom Deutschen Edgar Reitz im Kino gezeigt, so in Fribourg (siehe Hinweis) und in Reinach / AG (14./15.12. im Atelierkino). Im Zürcher Kino «Le Paris» steht das meisterliche Epos in 11 Kapiteln in der Woche vom 15. zum 21. 11. auf dem Programm, und zwar: am Freitag, Sonntag, Dienstag und Donnerstag die Teile 1-6, am Samstag, Montag und Mittwoch 7-11. Durch diesen Programmreiter ist es möglich, das gesamte Werk «an einem Stück» in zwei Tagen anzuschauen oder aber verteilt nach einzelnen Episoden (was problemlos auch möglich ist).

HANDBÜCHER

Soeben sind zwei neue Handbücher erschienen, die für den Film- und Videobereich von Interesse sein können. In der Reihe «Fischer Cinema» will Dorin Popa mit dem «Kurbel-Brevier» ein Handbuch vorlegen, das Anreize gibt, «selber neue Kontakte und Beziehungen in dieser (der Film)Szene knüpfen zu können», denn eine lexikalische Dokumentierung ohne offene Fragen scheint von allem Anfang an ein unmögliches Unterfangen. So vereint das Handbuch denn eine Menge von praktisch nützlichen Adressen, von Tricks und Tips

für Leute, die in irgendeiner Form im deutschsprachigen Raum mit Film oder Video zu tun haben. Das betrifft alle Bereiche von der Produktion bis hin zur Auswertung. Der Band ist vor allem auch deshalb interessant, weil er neben den eigentlichen Adressen in einigen Bereichen auch kurze Beschreibungen liefert, wobei die Richtigkeit doch oft zu wünschen übrig lässt. Ausführlich bleibt der Band vor allem für den Bereich der BRD. Im Verlag Kellerer und Partner, dem Herausgeber des deutschen «Medien-Bulletins», ist das «TV-Produktions-Handbuch» 1985/86 erschienen. Auf über 300 Seiten finden sich hier für die BRD, die Schweiz, Oesterreich und Luxemburg eine Unzahl von Anschriften und Selbstdarstellungen von Betrieben aus dem Bereich Film, Funk, Fernsehen und Video. In einem aufwendigen Umfrageverfahren wurden die Daten von über 14'000 Adressaten gesucht und praktisch und übersichtlich zusammengetragen.

»Kurbel-Brevier«, Handbuch für die Film- und Videarbeit, von Dorin Popa. Verlag Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1985. 280 Seiten, br., Nr. 4450 ; Fr./DM 16.80.

»TV Produktions Handbuch 1985/86«, Film, Funk, Fernsehen, Video. Herausgeber: Verlag Kellerer & Partner, Eschersheimer Landstr. 69, 6000 Frankfurt am Main 1. 335 Seiten, br., DM 63.90 (inkl. Porto).

RAMBO II UND FOLGEN

(-gg-) Mit welcher Moral und mit welchem Verantwortungs-Bewusstsein die Verantwortlichen des Schweizer Boulevard-Blattes «Blick» ihre Arbeit bewerkstelligen, hat unlängst eine Gesprächsrunde am Zürcher Lokalsender «Radio 24» wieder verdeutlicht. Eingeladen waren ein Rechtsvertreter der Filmverleiherseite, ein Filmjournalist und der stellvertretende Chefredaktor des Blicks, sowie der hauseigene Filmkritiker des Radiosenders. Diskutiert wurde über das miese filmische Machwerk RAMBO II und seine Nebenerscheinungen. Vor allem darüber, was das Boulevardblatt in jenen Tagen genüsslich als Wellenreiter beizutragen hatte oder beitragen zu müssen glaubte.

Schweizerische Ebenbilder des Gewalts-Orgiasten Sylvester Stallone wurden von «Blick» gesucht, als geradezu vorbildlicher Typus Mann wurde das gehirnamputierte Wesen Rambo hingestellt. Dabei hatte der

stellvertretende Chefredaktor, der dieses billige Anhängerspiel, in dessen Rahmen Jugendliche in Rambo-Pose mit entsprechender Bewaffnung abgebildet wurden, zu verantworten hatte, sich nicht einmal die Mühe genommen, den indirekt mitportierten Streifen anzuschauen. Das sei halt so, bei seiner Zeitung, war das einzige, was er zwei Stunden lang von sich zu geben wusste. Das sei ein Ereignis, und da mache er halt mit. Angesichts dieses Umgangs mit Wahrheit, angesichts dieses Umgangs mit Moral, liegt der Verdacht nahe, dass auch ein Kino-Besuch des Herrn stellvertretenden Chefredaktors nichts gebracht hätte. Es sei denn den einen oder anderen Orgasmus angesichts der ungezählten Toten, die da fürs von Zeitungen wie dem «Blick» bestens präparierte Publikum geschossen werden. Am Ende weiss man gar nicht mehr, was jetzt trauriger ist: das widerliche Machwerk perfidesten Zuschnitts oder die (gelinde gesagt) blinde Gefolgschaft einer Zeitungs-Crew.

Es gibt Kino-Besitzer, die Pasolinis SALO niemals zeigen würden, weil sie diesen Film dem Publikum nicht zumuten, es gibt Sektierer und einen Zürcher Staatsanwalt, die Achternbuschs GESPENST verbieten wollen, weil sie beim Gedanken daran, dass dieser Film aufgeführt wird, ihre religiösen Gefühle (sic!) bereits verletzt wähnen, und ein katholischer Kinomacher, der bei den ersten RAMBO-II-Aufführern selbstverständlich mit von der Partie war, hat sich seinerzeit sogar Godards JE VOUS SALUE MARIE angeschaut, um zu wissen, ob er das gegenüber den Glaubensgenossen verantworten könnte.

Es geht nicht um Zensur, aber die Massstäbe, mit denen gemessen wird, die Eile, mit der man sich in gewissen Fällen auf christliche Grundsätze beruft, sprechen ihre eigene Sprache. Der entblösste Faschismus Pasolinis wird dem Schweizer Publikum seit Jahren vorenthalten, aber die zelebrierte Gewalttätigkeit, der propagandistische Feldzug eines Sylvester Stallone darf ungestört seinen Beitrag zur definitiven Umnachtung des Volkes leisten. Einem, der sich verzweifelt gegen die Knechtung des Menschen aufgelehnt hat, wird die Plattform verweigert, die einem anderen, der weder Respekt vor dem Leben noch ideologische Toleranz hat, blindlings freigemacht wird. Fazit: Man hüte sich vor einer Auseinandersetzung mit politischen

wie menschlichen Scheusslichkeiten in Filmen - nur wer sie wie RAMBO II selbst zum einzigen Inhalt macht, der wird geduldet.

WIM WENDERS

»Augen kann man nicht kaufen«, das ausgesprochen einfühlsame Buch von Peter Buchka über Wim Wenders und seine Filme, ist inskünftig auch in einer billigeren Taschenbuch-Ausgabe erhältlich. Dabei wurde den ursprünglichen vier Kapiteln ein aktualisierendes fünftes beigefügt: «Die neue Dimension: 'Paris, Texas'». (Fischer Taschenbuch Nr. 4457, Frankfurt am Main 1985. Fr./DM 12.80.)

FISCHER FILM ALMANACH 1985

Im Vorwort zum neusten Film Almanach geht Walter Schobert vom 90. Geburtstag aus, den das Kino am 28. Dezember wird feiern können, und er mündet nach in der hoffnungsvollen Feststellung, dass diese Institution Veränderungen immer wieder überstanden habe. Allerdings drängt sich eine Pflege mehr denn je auf. Das Jahrbuch der Reihe «Fischer Cinema» rapportiert wie gewohnt die in der BRD erst- oder uraufgeführten Filme des vergangenen Jahres mit technischen wie inhaltlichen und kritischen Angaben. Im weiteren finden sich Festivals und deren Preise, ein Beitrag zum «langen Weg des Edgar Reitz» sowie einen Aufsatz zur Frage, ob die neuen Medien die Filmkultur zerstören würden. (Verlag Fischer Taschenbuch Nr. 4456, Frankfurt am Main 1985, Fr./DM 16.80.)

ZEHN JAHRE FILMPODIUM BÜLACH

(stür.) Am 27. Januar 1975 wurde im Bülacher Kino «Bambi» der Verein «filmpodium bülach» gegründet. Wenngleich diese Tatsache unumstösslich feststeht, liegt die Vorgeschichte im Dunkeln. Vorgänger war offenbar das Filmfoyer Bülach, das, wie neidvoll konstatiert wird, bereits 1971 und 1972 insgesamt über hundert Filme vorführte.

Nach wenigen Jahren wechselte man vom Keller und dem 16-mm-Format ins Kino, wo seit 1975 jährlich 15 Filme im 35-mm-Format präsentiert werden. Nach einer Blütezeit im Kino ABC, wurde wegen einer neuen Bestimmung des Lichtspielthea-

terverbandes der Verein in seiner damaligen Form aufgelöst.

Heute werden die Vorstellungen von einer kleinen Gruppe Filmmenthusiasten im kleineren Kino Bambi organisiert. Bei der Programmgestaltung wird Wert auf Breite gelegt. Die Zuschauerzahlen liegen im Bereich von 20 bis 140 (und damit ausverkauftem Haus). Möglich ist die Tätigkeit des filmpodiums seit einigen Jahren nur dank einer grosszügigen Defizitgarantie der Gemeinde Bülach und des Kantons Zürich, die damit einen wertvollen Beitrag an das kulturelle Leben der Region leisten. Das Winterprogramm (das bestellt werden kann bei: filmpodium, Postfach 2002, 8180 Bülach) sieht jeweils montags um 20 Uhr die folgenden Filme vor: HARLAN COUNTY, von Barbara Koppke (18.11.), A CHUMP AT OXFORD/SAPS AT SEA mit Laurel & Hardy (2.12.), DAELLEBACH KARI von Kurt Früh (16.12.), MOLIERE von Ariane Mnouchkine (13.1.86, Beginn bereits 19 Uhr), A KING IN NEW YORK von Charles Chaplin (3.2.), ACCATONE von Pier Paolo Pasolini (3.3.) und AKALER SANDHANE von Mrinal Sen (24.3.).

FILMPODIUM ZÜRICH

Am 23. März 1983 hat der Zürcher Stadtrat die Einrichtung eines städtischen Kinos im bestehenden «Studio 4» für einen Versuchsbetrieb bis Ende 1985 beschlossen. Der auf drei Jahre befristete Versuch sollte Aufschluss geben über die benötigten Mittel und allfällige Änderungen im Betrieb. Jetzt beantragt der Stadtrat beim Gemeinderat eine einjährige Verlängerung und die definitive Regelung ab 1987. Dafür wird dannzumal eine Volksabstimmung nötig sein.

Im Versuchsjahr 1984 organisierte das Filmpodium 1229 öffentliche Vorstellungen, in denen 537 Filme gezeigt und von 49'700 Besuchern gesehen wurden. Zusammen mit dem separat und in Zusammenarbeit mit der Audiovisuellen Zentralfstelle des Pestalozzianums veranstalteten «Filmpodium für Schüler», wo in 50 Vorführungen 12'280 Schülern ausgewählte Programme gezeigt wurden, ergibt das eine Gesamt-Zuschauerzahl von über 60'000. Nachdem der Betriebsverlust (und damit der Beitrag der Stadt) um knapp 90'000 über den budgetierten 315'000 Franken liegt, will der Zürcher Stadtrat für 1986 die Eintrittspreise

massiv erhöhen, und zwar von bisher 7 auf 10 Franken für die normalen, bzw. 6 auf 8 Franken für die vergünstigten Billette. Die Gönner, die bereits 60 und nicht mehr 50 Franken Jahresbeitrag bezahlen, haben inskünftig statt 4 Franken deren 6 zu entrichten. Auf diese Weise will man auf den Schultern der Zuschauer 100'000 Franken Mehreinnahmen fürs nächste Jahr erzielen, eine Politik, die, mit Verlaub, doch als eher fragwürdig bezeichnet werden muss. In einer Stadt, die (der neusten Weisung für den Umgang mit den kulturellen Instituten nach) «den Umsatz pro Quadratmeter auch zum Sollwert ihrer Kulturpolitik erhebt» (Basler Zeitung), ist das vielleicht einfach nur logisch. Bleibt zu hoffen, dass der Zürcher Gemeinderat den absurden Phantasien der Exekutive (höhere Eintrittspreise im städtischen Kino als im Durchschnitt der kommerziellen Betriebe) nicht folgt.

FILMFRONT

Die neuste Nummer der «Filmfront» hat das Basler Modell der «kleinen Filmförderung» und einen zweiten Teil von Gedanken zum Filmernachwuchs (von Arc Trionfini) zum Inhalt. Zudem haben sich die Blattmacher mit dem Filmkritiker Martin Schaub über seine Arbeit und den Schweizer Film unterhalten. Hinzu kommt ein Aufsatz von Ruedi Bind unter dem Titel «Der Zuschauer auf dem fragmentierten Spiegel».

FILMVERLAG WECHSELT BESITZER

Der Chef der Münchner Futura Film, Theo Hinz, hat den einstmals renommierten deutschen Filmverlag der Autoren gekauft, nachdem er den 1977 von Spiegelchef Rudolf Augstein erstandenen Verleih als dessen PR-Mann 1983 verlassen hatte.

MUSEUM OF MOVING IMAGE

In London haben die Bauarbeiten fürs Grossprojekt eines «Museums des bewegten Bildes» begonnen. Hier soll einmal, betreut vom British Film Institut, die Geschichte des Kinos in Ausstellungen, Projektionen und anderen Veranstaltungen einen permanenten Platz haben. Die Kosten des Unter-

nehmens belaufen sich immerhin auf über 20 Millionen Franken. Wie Tony Smith, der Direktor des BFI und gedankliche Vater des Projekts, dem filmbulletin erläuterte, sieht er das Museum als ein «riesiges Erziehungs-Spielzeug», das jährlich von einer halben Million Personen besucht werden wird. «Das Kino und auch die elektronischen Medien», so Smith, «sollen im MOMI technisch, kulturell, industriell reflektiert werden.» Eigentlich wäre das ganze bereits auf den 50 Geburtstag des BFI, 1983, geplant gewesen, aber die Mittel liessen sich dann so einfach doch nicht finden. Jetzt startet man im Verlauf des British Film Years, das in grossangelegten übers Land verteilten Aktionen die Leute wieder zu vermehrtem Kino-Besuch anregen soll.

DAS JAPANISCHE KINO

(gg-) Der Bucher-Verlag hat auch im Bereich Film eine ganze Reihe interessanter Bücher herausgegeben, von denen jenes über Ernst Lubitsch zu den besten der deutschsprachigen Filmliteratur gehört. Jetzt sind zwei weitere erschienen. «Kino-Express» von Ulphilas Meyer widmet sich dem Motiv der Eisenbahn in der Welt des Filmes, «Das japanische Kino» von Keiko Yamane kümmert sich um jene Filmnation, die in diesem filmbulletin auch im Zentrum steht.

Ausgangspunkt für diesen Band war die vom deutschen Filmmuseum in Frankfurt veranstaltete umfangreiche Retrospektive zum japanischen Filmschaffen. Wer sich bisher über dieses Kino näher informieren wollte, musste zu anderssprachiger Literatur greifen - und daran wird sich wohl auch inskünftig nichts ändern. Die 240 Seiten umfassende Darstellung mag als sehr grober Einstieg in die Auseinandersetzung mit der bedeutenden Filmnation wohl dienlich sein, aber zuviel darf man nicht erwarten. Auf knapp fünfzig Seiten lässt sich die Geschichte des japanischen Kinos eben nur sehr abrisshaft darstellen, und mit den letzten zehn Jahren macht es sich der als Co-Autor figurierende Kritiker Akira Shimizu auf ganzen drei Seiten auch zu einfach.

Brauchbarer wird das Buch schon eher in seinem zweiten Teil, der anhand ausgelesener (und in Frankfurt aufgeführter) Filme die Filmgeschichte Nippons indirekt darstellt. Das be-

ginnt mit CHUSHINGURA (1910/17) und geht bis zu Kurosawas KAGEMUSHA (1980). Die letzten fünf Jahre bleiben also auch hier auf der Strecke. Abgerundet wird der dokumentierende Teil durch Kurzportraits der wichtigsten Regisseure des japanischen Filmschaffens. Für das erste Buch über Japans Kino in deutscher Sprache bleibt es zu dünn, als Begleitbuch zu einer Veranstaltung andererseits würde es sicher besseren Anklang finden. Es ist eine Frage der Präsentation, denn Feststellungen wie beispielsweise jene, dass ein Akira Kurosawa nach 1965 nur noch weniger «bedeutende Filme für die Filmgeschichte» gedreht habe, zeugen nicht von eben grosser Sachkenntnis.

»Das japanische Kino«, Geschichte, Filme, Regisseure von Keiko Yamane. Verlag Bucher, Report Film, 1985. 240 Seiten mit ca. 200 Abbildungen, broschiert. DM/Fr. 34.80.

LOUIS MALLE FRANCIS COPPOLA

In der Reihe Film sind bei Hanser zwei weitere Bände erschienen. Der eine (Nr. 34) widmet sich dem in den USA arbeitenden Franzosen Louis Malle (mit Beiträgen von Frank Arnold, Peter W. Jansen, Gertrud Koch, Christa Maerker und Wilhelm Roth), der andere (Nr. 33) dem Amerikaner Francis Ford Coppola (Bodo Fürndt, Wolfgang Jacobsen, P.W. Jansen und Ch. Maerker). Verlag Carl Hanser, München/Wien, 1985.

AKTION SCHWEIZER FILM

Auch in diesem Jahr gibt es wieder eine Ausschreibung des Schweizerischen Filmzentrums zur Nachwuchsförderung in Rahmen der «Aktion Schweizer Film», die zum Teil durch die Einnahmen aus dem immer noch zu wenig verbreiteten Kinozehner zustandekommt. Eine detaillierte Ausschreibung kann bezogen werden beim Filmzentrum, Münstergasse 18, 8001 Zürich.

CINEPLUS FRIBOURG

Das Medienzentrum in Fribourg betreut in der achten Spielzeit in den Kinos Capitole und Rex ein ergänzendes Programm unter als «Cineplus». Die Vorführungen finden im Rex jeweils am Donnerstag (18.20 h) und Freitag (16.15 und 18.20 h) statt und

sehen im einzelnen vor: KISS OF THE SPIDER WOMAN (28./29.11.), REUBEN, REUBEN (12./13.12.), ELEMENT OF CRIME (9./10.1.86), LOCAL HERO (23./24.1.), L'AMOUR A MORT (6./7.2.), BRAZIL (20/21.2.). Dazwischen und natürlich als ganz besondere Attraktivität präsentiert «Cineplus» vom 22. bis zum 24. November im Kino Capitole Edgar Reitz' episches Projekt HEIMAT, die Geschichte eines deutschen Dorfes zwischen 1919 und 1982. Das äusserst empfehlenswerte Kinolerlebnis beginnt am Freitag, den 22. November, um 20 Uhr und dauert bis zum späten Sonntagabend. Ein detailliertes Programm kann bezogen werden beim Kantonalen Medienzentrum, Murteggasse 36, 1700 Freiburg.

EIN JAHR AMADEUS

Am 19. Oktober war es soweit: wieder einmal hat ein Film es geschafft, ein Jahr lang im Zürcher Kinoprogramm zu figurieren, Milos Formans AMADEUS. Vorbilder gab es in den letzten Jahren nicht alzuvielen: DIE SCHWEIZERMACHER von Rolf Lyssy kommen einem in den Sinn, dann George Roy Hills THE STING, etwas früher noch Bernardo Bertoluccis LAST TANGO IN PARIS. Aber nicht nur in Zürich hat AMADEUS die Jahresschallgrenze durchbrochen, auch in Basel (am 26.10.) und in Genf (am 7.11.) hat sich der einfühlsame Musikfilm den ersten Jahrring zugelegt. Gesamtschweizerisch gesehen dürften mittlerweile an die 900'000 ZuschauerInnen dem kikerigen Mozart begegnet sein, einer Figur, die biographisch wenig mit ihrem Original zu tun hat, dafür musikalisch sehr viel zu vermitteln versteht. Blickt man zurück in der CH-Filmstatistik, so liegt AMADEUS mit seiner gegenwärtigen Zuschauerzahl an fünfter Stelle, hinter Spielbergs E.T (1'086'909 Besucher), Formans (!) ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (965'394), Bonds THE SPY WHO LOVED ME (940'243) und Lyssys DIE SCHWEIZERMACHER (921'271). Dass Forman auch Platz 7 der Schweizer Top Ten der letzten Jahre belegt (mit HAIR und 773'334 Besuchern) spricht für ihn, denn schlecht war keiner der drei vertretenen Filme. Er versteht es ganz offensichtlich, für ein breites Publikum zu arbeiten, und dies, ohne allzu grosse Konzessionen.



THE EMERALD FOREST
und «Money into Light» von John Boorman

Die Magie

»Nach Xingu erschienen mir Belém und Rio wie ein Alptraum. Ich hatte schwere Entzugserscheinungen. Harmonie, Anmut und Ruhe wurden durch Chaos und Massenneurose verdrängt. Wir haben einen hohen Preis für den Fortschritt bezahlt.«

So notierte John Boorman am 30. August 1983, unterwegs von Rio nach Los Angeles, in sein Tagebuch «Money into Light», welches er während der Vorbereitung und Produktion von THE EMERALD FOREST führte. Die Eintragung umreißt die Thematik seines Films sehr genau.

Xingu ist eine Indianer-Reservation von der Grösse Dänemarks im Amazonasgebiet, wo Indianer, geschützt von äusseren Einflüssen, noch ihr traditionelles Stammesleben in ihren angestammten Jagdgründen führen. Boorman durfte, auf Einladung eines Stammes, in das Gebiet einreisen und eine Woche lang an seinem Leben teilhaben. Zum Zeitpunkt seines Besuchs standen Geschichte und Drehbuch seines Filmprojekts im wesentlichen schon fest. An naturalistischen Abbildern war er nicht interessiert. Einen wirklichen Stamm wollte er nicht abfilmen. Seine Stämme würde er erfinden. Die äussere Erscheinungsform und das korrekte Detail würden ihm Bücher und Anthropologen liefern. Was er suchte, waren innere Wahrheiten solchen Stammeslebens. Was er brauchte, war die Berührung mit der Gesinnung dieser Menschen.

Den Anstoss zum Unternehmen THE EMERALD FOREST hatte der Drehbuchautor Rospo Pallenberg gegeben, der Boorman einen Zeitungsausschnitt aus der Los Angeles Times zeigte, wo von der Entführung eines sie-

benjährigen Jungen durch brasilianische Indianer berichtet wurde. Sein Vater, ein Ingenieur, verwendete seine Ferien zehn Jahre lang nur dazu, den verschwundenen Sohn im Tropenwald zu suchen. Und als er ihn dann, als vollwertiges Mitglied eines Indianerstamms wiederfand, entschied er sich, den Sohn bei den Indianern zurückzulassen. Die Frage, wie sich Vater und Sohn in diesen Jahren, durch mehr als tausend Jahre menschlicher Entwicklung getrennt, entfaltet hatten, machte Boorman neugierig: die Idee verfolgte ihn. Eine interessante und starke Geschichte schien ihm vorzuliegen. Allein, sie stellte noch viele Probleme, die auszuarbeiten waren.

Schon am 6. November 1982, als es darum ging aufgrund des Entwurfs überhaupt ein Drehbuch zu finanzieren, stellte Jack Eberts von der britischen Produktionsfirma Goldcrest die Fragen: «Wie werden die Szenen mit den Indianern glaubwürdig? Wie wird das Problem mit ihrer Sprache gelöst?» Fragen, die Pallenberg und Boorman selbst, längst als dornige Angelegenheit erkannt hatten - Schwachstellen, die auch im fertigen Film geblieben sind.

Bei ihren Recherchen waren sie durch den Dokumentarfilm THE TRIBE THAT HID FROM MAN auf eine Idee gestossen, die als 'Stamm der unsichtbaren Menschen' Eingang in ihr Drehbuch fand. Pallenberg stellte den Unsichtbaren den kriegerischen 'Stamm der Grimmigen' gegenüber, dem die Unsichtbaren bislang geschickt ausgewichen waren. Aber durch das Vordringen der 'toten Welt' - wie sie die Zivilisation ausserhalb des Dschungels bezeichnen - wird ihr Lebensraum immer





Zwei Väter, die zwei Welten, zweierlei Lebensauffassung repräsentieren

kleiner, werden Zusammenstöße mit den Nachbarn immer unausweichlicher. Aus der Vorstellung von den Weissen als Termiten, die Türme bauen und ein kahles, unfruchtbares Land zurücklassen, folgt auch ein einleuchtendes Motiv für die Entführung des Jungen. Geschichte beantwortet sich daraus die Frage, die der Vater dem Indianerhäuptling stellen wird: der Junge trat in den Wald und lächelte, so dass er das Herz nicht hatte, den Jungen in die Welt der Toten zurückzuschicken.

Der Dammbau selber ist das «perfekte Symbol der Entschlossenheit des Menschen, die Natur zu bändigen, zu zähmen, zu kontrollieren und zu zerstören», erklärte sich Boorman dem Mann gegenüber, der ihm eine Einladung ins Indianer-Reservat vermitteln wird, um in seinen Notizen dann anzufügen: «Es ist schlechte Magie, auszusprechen, wovon der ganze Film handelt.» Und weiter: «Wenn man präzise wüsste, was man in jedem Detail herzustellen versucht, würde einem das Herz fehlen, die Sache zu realisieren.»

»Man webt die Themen in die Figuren und die Geschichte hinein, bis sie - hoffentlich - nicht mehr einzeln aus dem Stoff herausgepickt werden können«, schreibt John Boorman im gleichen Zusammenhang. Aber diese Hoffnung scheint mir nicht aufgegangen zu sein. Zu leicht erkennt man die einzelnen Fäden im fertigen Film, der dadurch einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt. Zweifellos hat er eine starke Geschichte und faszinierende - magische - Momente. Dazwischen aber reihen sich zu banale, aufgesetzte Elemente. Natürlich ist es verständlich, dass der Film nach der Wiederbegegnung

von Vater und Sohn eine Fortsetzung in der Umkehrung der Vorzeichen sucht. Aber gerade in diesem Teil wirkt die Sache dann oft erzwungen und theatralisch - obwohl die raue Wirklichkeit diese Fiktion wahrscheinlich schon längst überholt hat. Der entscheidende Punkt ist eben, dass der Zuschauer an der Fiktion nie zweifeln darf, wenn die Magie gewahrt bleiben soll.

Kaum dass der Vater in seine Welt zurückgekehrt ist, bricht das Unglück über die Unsichtbaren herein. Noch durch ihn waren die Grimmigen mit modernen Waffen bekannt geworden, wussten aber diesen Bleispucker, den sie erobert hatten, nicht zu bedienen. Im Grenzbe- reich zwischen den beiden Welten finden sie Hilfe, bei zwielichtigen Händlern und skrupellosen Geschäftema- chern. Man wird sie sogar mit Munition versorgen und mit Alkohol beglücken, wenn sie bloss Nachschub fürs örtliche Bordell herbeischaffen. Die Entführung des Sohnes findet also ihre Parallele in der Entführung aller Frauen der Unsichtbaren. Nun sucht der Sohn den Va- ter, weil er dessen Hilfe braucht - muss sich also der Sohn durch einen Dschungel (von Häusern und Barak- ken) schlagen. Aber selbst nach geglückter Befreiung der Frauen, ist die Welt nicht mehr in Ordnung. Die Be- rührungen mit der jeweils andern Welt haben Spuren hinterlassen. Es gibt keinen Zweifel: der weiteren Aus- breitung der toten Welt müsste Einhalt geboten werden - noch bewirken die vereinten Kräfte von Vater und Sohn den Dambruch und damit einen Aufschub. Das vehemente Engagement für eine so gerechte, aber wahrscheinlich schon verlorene Sache, wie die Erhal-

tung dieser Indianerkulturen und des Tropenwaldes - wer wollte da schon etwas dagegen haben. Wahrscheinlich ist auch, dass diese Botschaft durch einen Spielfilm weit mehr Menschen erreichen wird, als durch flammende Reden oder ausgewogen formulierte Essays. Aber sicherlich wollte John Boorman mehr! Obwohl Boorman Filmemachen für einen Ausdruck der zivilisatorischen Neurose hält, Neuheiten herzustellen die niemand braucht, und als Prozess sieht, «unmögliche Probleme für sich selber zu schaffen, die man dann nicht lösen kann». Er wollte ein magisches Lichtspiel schaffen! Aber er weiss auch sehr genau: «Alles fliesst in einen Film. Filme sind Zeugen und Testamente ihrer Zeit. All der Ärger und die Liebe, die Schmerzen, der Ehrgeiz - alles was während der Herstellung gefühlt wird - sikkert ins Zelluloid.»

Vielleicht waren nur die Widersprüche, die er bereits vorgefunden, zu gross.

* * *

So zwiespältig mich auch THE EMERALD FOREST zurückschlägt, so eindeutig begeistert bin ich von John Boormans Tagebuch «Money into Light», das die Entstehungsgeschichte des Films beschreibt und gleichzeitig weit über die Grenzen einer reinen Beschreibung hinaus vorstösst. Denn zum grösseren Teil enthält es Eindrücke, Überlegungen und Erinnerungen, zu denen auch noch der aufmerksamste und hartnäckigste Beobachter niemals hätte vordringen könnten.

Für mich ist es das interessanteste, was seit François Truffauts Tagebuch zu den Dreharbeiten bei FAHRENHEIT 451 (1966) über die Herstellung von Filmen geschrieben wurde. Es ist eine Fundgrube an Einsichten ins Filmschaffen überhaupt: Boorman hält mit seinen Ansichten nicht hinter dem Berg, hat (auch abgesehen von THE EMERALD FOREST) abenteuerliche Erfahrungen mit Filmen gemacht, und kennt viele renommierte Filmschaffende, von denen er amüsante oder aufschlussreiche Geschichten zu erzählen weiss, die er geschickt in das hervorragend geschriebene Tagebuch einfließen lässt.

Walt R. Vian

Die allerwichtigsten Daten zum Film:

Regie: John Boorman; Drehbuch: Rospo Pallenberg; Kamera: Philippe Rousselot; production designer: Michael Seymour; set designer: Simon Holland; Musik: Junior Homrich, Brian Gascoigne.

Darsteller: Powers Boothe, Meg Foster, Charley Boorman, Dira Paes, Rui Polonah, Claudio Moreno, Tetchie Agbayani, Paulo Vinicius, Eduardo Conde, Estee Chandler u.v.a.

Produktion: Embassy Pictures. Produzent: John Boorman; Co-Produzent: Michael Dryhurst; Executive Producer: Edgar F. Gross. Manager in Brasilien: Hector Babenco. Gedreht: März bis Juli 1984 im Nordosten von Brasilien. USA / Brasilien. 1985. CH-Verleih: Monopole Pathé

Buchhinweis:

Money into Light - THE EMERALD FOREST. A Diary by John Boorman. Verlag: Faber and Faber, London 1985 (ISBN 0-571-13731-8). Das Tagebuch von John Boorman zur Produktion und den Dreharbeiten von THE EMERALD FOREST; mit Eintragungen ab 1. Juni 1982 bis 13. März 1985

FILMBULLETIN: *Glauben Sie, dass Filme die Welt verändern können?*

JOHN BOORMAN: Die Wahrnehmung der Welt mit dem Kopf verändern sie nicht, aber vielleicht vermögen sie die Herzen der Menschen zu ergreifen. Ich könnte mir vorstellen, dass Menschen emotional bereiter sind, das Thema Zerstörung des Tropenwaldes ernst zu nehmen, wenn es durch einen Zeitungsbericht oder ein Gespräch aktualisiert wird, nachdem sie THE EMERALD FOREST gesehen haben.

Haben Sie die Form des Spielfilms gewählt, um mehr Leute zu erreichen als dies mit einem Dokumentarfilm möglich wäre?

Mein Ausgangspunkt war die dramatische Geschichte, in der ein Vater seinen Sohn jahrelang im Dschungel wiederzufinden versucht, weil es eine sehr starke Geschichte ist.

Dann war ich auch vom Stammesleben fasziniert und hoffte, dass mir die Geschichte Gelegenheit böte, das Leben von Indianerstämmen eingehender zu erforschen. Zur Vorbereitung von THE EMERALD FOREST habe ich sodann auch einige Zeit mit einem Stamm gelebt.

Ich habe jahrelang Dokumentarfilme gedreht, bevor ich meinen ersten Spielfilm - auch aus einer Frustration mit den Beschränkungen des Dokumentarfilms heraus - in Angriff nahm. Dokumentarfilme betrachten immer nur Oberflächen, zeigen äussere Erscheinungsformen, und es stellt sich immer das - oft frustrierende - Problem, dass allein das Vorhandensein einer Kamera die Ereignisse verändert.

Ich ziehe es vor, Beobachtungen anzustellen und sie dann mit meiner Vorstellungskraft dramaturgisch zu verarbeiten: Fiktion ist, im Grunde genommen, lediglich die Wahrheit, die von den Fakten befreit wurde. Ich habe viele Dokumentarfilme über die Amazonas-Indianer gesehen und glaube, dass wir mit THE EMERALD FOREST etwas erreichten, was keiner von ihnen schafft. Vielleicht ist es arrogant zu glauben, dass ich einen Film aus der Geisterhaltung eines Indianerstammes heraus gestalten konnte, aber das habe ich zu realisieren versucht. Selbstverständlich stützte ich mich dazu nicht nur auf meine Beobachtungen und meine Vorstellungskraft. Anthropologen, Ethnologen, vor allem aber auch Indianer selbst, haben mich ständig beraten und mir weitergeholfen. *Und Sie wollten diese Indianerkultur mit unserer modernen Zi-*

vilisation zusammenstossen lassen.

Genau. Die Geschichte dramatisiert die Situation hervorragend. *Die Indianer die in THE EMERALD FOREST agieren, waren wohl keine Schauspieler.*

Der einzige Schauspieler unter ihnen ist Rui Polonah, welcher den Häuptling und zweiten Vater von Tommy spielt. Er ist Halb-Indianer und hat schon für Werner Herzog kleinere Rollen gespielt. Alle andern haben wir unter Indianern, welche dem Stammesleben bereits entfremdet in den Städten wohnen, ausgesucht, denn ich wollte keine Indianer einsetzen, die noch in Stämmen leben. Das Training für die Arbeit an einem Film hätte ihre Lebensart korumpiert. Das wäre unverantwortlich und unmoralisch gewesen.

Wir haben unsere Darsteller zurück in den Dschungel gebracht und für die Filmarbeit drei Monate lang ausgebildet. Sie hatten keinerlei Schauspiel- oder Filmfahrung. Wir haben ihnen beigebracht, vor einer Kamera zu agieren - irgendwie (lacht).

Es war wohl schwieriger, den Film zu finanzieren und zu produzieren, als ihn dann zu drehen.

(lacht) Ich fürchte, das trifft auf jeden Film zu.

Natürlich war es ein ständiger Kampf, das Kapital zu beschaffen und im Fluss zu halten. Auch die Logistik war eine enorme Aufgabe - wir hatten in ganz unwegsamem Gegend jeweils um die 200 Leute und die ganze Ausrüstung an Ort und Stelle zu bringen, womit - unter den Arbeitsbedingungen im Amazonasgebiet: Hitze, Feuchtigkeit, der Regen, die Insekten... - unvorstellbare Probleme verbunden waren. Ich darf mich allerdings nicht beklagen, denn ich habe all diese Schwierigkeiten ja selber in die Welt gesetzt.

Ich vermute hinter Ihrer Bemerkung aber auch die Frage: wieviel Energie bleibt, um Regie zu führen, kreativ zu arbeiten, wenn soviel Mühe in die Logistik und die Produktion gesteckt werden?

Well (lacht wiederum ausgiebig) - auch diesen Ausgleich muss man sich immer abringen. Das interessante Phänomen bei THE EMERALD FOREST war, dass alle Beteiligten fühlten, wie wir stärker wurden nach den ersten zwei, drei Wochen, die sehr schwierig waren. Als wir uns einmal ans Klima gewöhnt hatten, wurden wir immer kräftiger, sodass wir bei Abschluss der Dreharbeiten statt ausgelaugt in Hochstimmung waren. Der Tropenwald ist eben eine ganz ge-

sunde Umwelt - mit sehr viel Sauerstoff.

Das eingesetzte Kapital aber war hoch.

Nach amerikanischen Massstäben war THE EMERALD FOREST mit einem Budget von 15 Millionen Dollar kein teurer Film. Wir realisierten ihn dann für 13.5 Millionen, obwohl ich nicht weiss, wie wir das schafften.

Das Geld wurde zunächst von der britischen Firma Goldcrest aufgebracht, welche Filme wie THE KILLING FIELDS, GANDHI oder CHARIOTS OF FIRE produziert hatte. Dann gab es einen Wechsel im Management und drei Wochen vor Drehbeginn wurde entschieden, dass sie den Film nicht machen wollten. Ich hatte also jemand anderen zu finden: das war wohl der schwierigste Augenblick im ganzen Unternehmen THE EMERALD FOREST.

Schliesslich stieg Embassy Pictures ein, eine kleine amerikanische Firma - aber es war nicht die glücklichste Verbindung, weil sie im amerikanischen Markt keine Macht darstellen. Doch damals hatte ich keine Alternative und musste nehmen, was ich kriegen konnte, um die Produktion in Gang zu halten.

Sie haben in Hollywood und im britischen Film gearbeitet. Gibt es Unterschiede, etwa in der Arbeitsweise?

Bei THE EMERALD FOREST war Philippe Rousselot, ein Franzose, für die Kamera verantwortlich, der seine französischen Assistenten und Beleuchter mitbrachte. Etwa ein Viertel der Equipe war also französisch, ein Viertel britisch und die verbleibende Hälfte brasilianisch.

Als ich HELL IN THE PACIFIC drehte, hatte ich eine weitgehend japanische Equipe. Ich habe mit ganz verschiedenen Filmcrews gearbeitet und kann Ihnen versichern, dass es keine sehr grossen Unterschiede gibt. Das Einzige, was man vermeiden muss, ist in einem Hollywoodstudio zu drehen: da finden sich alle erdenklichen Einschränkungen durch die Gewerkschaften und die Bürokratie. Auch ist es nie sehr angenehm, so direkt unter den Augen der Manager des Filmbusiness' zu arbeiten.

Würden Sie demnach nie mehr im Studio arbeiten?

Das hängt von den Umständen ab. Vom Standpunkt der Kosten ist das Studio der teuerste Ort, einen Film herzustellen. Die Gewerkschaften haben die Preise die ganze Zeit massiv in die Höhe getrieben. In Amerika werden deshalb immer mehr Filme von den Hauptzentren Los Angeles und New York in die

sogenannten «right to work» Staaten verlagert: Bundesstaaten, welche die Gewerkschaften nicht anerkennen. Da kann man diejenigen Leute beschäftigen, mit denen man arbeiten will, was die Kosten eines Films um vielleicht 50 % reduziert.

Sind die Schwierigkeiten mit den Gewerkschaften denn so gross?

Sie treiben einfach die Preise zu hoch und schaffen oft ganz absurde Situationen. Da kommt etwa die Gewerkschaft, welche die Fahrer vertritt vorbei: wie hoch ist dein Budget? - 10 Millionen - 10 Millionen, das bedeutet 30 Fahrer. Sie müssen, unabhängig davon ob sie benötigt werden oder nicht, engagiert werden. Sie werden nach Höhe des Budgets zugeteilt, auch wenn sie dann tätigkeitslos herumsitzen: das grenzt an Wahnsinn.

Sie ziehen es also vor, «on location» zu arbeiten?

In der Tat. Wenn man eine Equipe von ihrem gewohnten Arbeitsort und von zu Hause wegführt, dann schliesst sie sich enger zusammen und der Film wird zu ihrem Leben. Mir liegt daran, eine Filmequipe auf eine Expedition mitzunehmen. Der Film soll zu einer Entdeckungsreise und zu einem Abenteuer werden. Mich interessiert, wie sich Leute unter extremen Bedingungen und Umständen verhalten, denn es ist immer interessant, was geschieht, wenn Leute an ihre Grenzen getrieben werden.

Beeinflusst das die Kraft Ihrer Bilder? Tun Sie es also um einen besseren Film zu schaffen?

Ich glaube, dass dies tatsächlich im besten Sinne der Fall ist. Es ist so schwierig, mit so vielen Beteiligten und der ganzen technischen Ausrüstung etwas Magisches zu schaffen, und jeder Regisseur hat andere Mittel und Wege, das zu erreichen. Wie Sam Fuller einmal sagte: «Film is whatever works» (lacht).

Ich hatte viele Theorien über das Filmmachen, aber ich habe eine nach der andern abgestreift, weil es einfach stimmt: was immer funktioniert ist richtig. Meine persönliche Methode ist es, eine Art Spannung zu erzeugen und die Darsteller in sehr intensive Situationen zu manövrieren, so dass sie Dinge in sich selber entdecken, die unter anderen Umständen verborgen blieben.

War es angenehm mit Lee Marvin zu arbeiten?

Wunderbar. Haben Sie mit ihm gesprochen?

Nein, die Assoziation kam nur,

weil Sie Samuel Fuller erwähnten.

Lee ist ein wunderbarer, sehr instinktiver, kraftvoller Darsteller, der über eine kolossale Technik verfügt. Ich lernte enorm von ihm als wir damals POINT BLANK drehten. Er war mir eine grosse Hilfe und ich lernte von ihm fast alles über die Beziehung zwischen dem Darsteller und der Kamera. Manche Darsteller können sich in Beziehung zur Kamera zu bringen und andere nicht.

Wenn ein Darsteller die Markierungen sehr präzise einhalten kann, wird es möglich sehr komplexe Kamerabewegungen auszuführen. Wenn er es nicht beherrscht, muss das vereinfacht werden. Als ich DELIVERANCE machte, hatte ich vier technisch sehr versierte Darsteller. Der Film hat lange, sehr komplexe Einstellungen, mit Darstellern, die in und aus der Position gehen, mit Perspektiven die sich verändern ...

Bereiten Sie die Einstellungen so präzise vor, dass Sie in solchen Fällen zu Änderungen gezwungen werden?

Jede Einstellung wird zwar sehr präzise geplant, aber ich bin jederzeit zu Veränderungen bereit - nicht nur aus negativen Gründen, sondern auch, um sie zu verbessern. Es kommt schliesslich vor, dass ein Darsteller besser ist, als man erwartet hat.

Machen Sie diese Vorarbeiten allein oder zusammen mit dem Kameramann?

Ich gehe alles mit ihm durch, aber ich entwerfe die Einstellungen und Kompositionen immer selber, ich bestimme auch die Objektive. Natürlich ist es wunderbar, mit einem guten Kameramann zu arbeiten, mit dem man die eigenen Vorstellungen noch verbessern kann.

Haben Sie Ihren bevorzugten Kameramann?

Ich habe mit einigen ganz hervorragenden Kameramännern gearbeitet. Vilmos Zsigmond. Conrad Hall. Gooffrey Unsworth. Philippe Rousselot. Philip H. Lathrop, der POINT BLANK für mich ausgeleuchtet hat - ein ausgezeichneter Kameramann. Aber irgendwie hatte ich Geoffrey Unsworth, der leider mittlerweile gestorben ist, sehr gern, weil er ein Magier war und einen ausgeprägten Sinn fürs Wunderbare hatte. Er war auch sehr einfühlsam gegenüber den Darstellern, die ihn verehrt haben und sich vollständig sicher mit ihm fühlten.

Vilmos und Hall sind brillante Kameramänner, haben aber nicht dasselbe Einfühlungsvermögen für die Darsteller. So ge-

sehen sind sie viel selbstüchtiger und sehen einen Film weit weniger als ein Ganzes. Philippe Rousselot hat eine wunderbare Sensibilität. Er fühlt immer viel eher für den Film, als für die Kamera allein, und das ist sehr angenehm.

Ist die Information richtig, wonach Sie auch mit der Ausbildung junger Filmemacher beschäftigt sind?

Ich habe zwei jungen Filmemachern zu einem Start verholfen, indem ich ihre Filme produzierte: ANGEL für Neil Jordan und DREAM ONE für Arnaud Selignac. Denn mir scheint, dass es besser ist, jungen Filmern zu helfen, tatsächlich Filme zu drehen, als sie theoretisch auszubilden, denn man lernt nur in der Praxis wirklich filmen.

Ihr Credit für ANGEL ist Executive Producer.

Auf eine Art war ich der Vater des Films. Ich habe Neil beim Drehbuch geholfen, half ihm das Projekt zu finanzieren, half bei den Vorbereitungen, zwang ihn über den Umgang mit den Darstellern und die Entwürfe der Einstellungen nachzudenken und habe ihn bei der Besetzung beraten. Von den Dreharbeiten hielt ich mich fern, diskutierte aber mit ihm die Rushes und half ihm dann wieder ein schönes Stück bei der Montage.

Überwachen Sie jeweils auch die Montage Ihrer eigenen Filme?

Ich bin als Cutter ausgebildet und mache die Montage, zum allergrössten Teil, selber. Das gefällt mir. Es ist der beste Teil der Arbeit an einem Film.

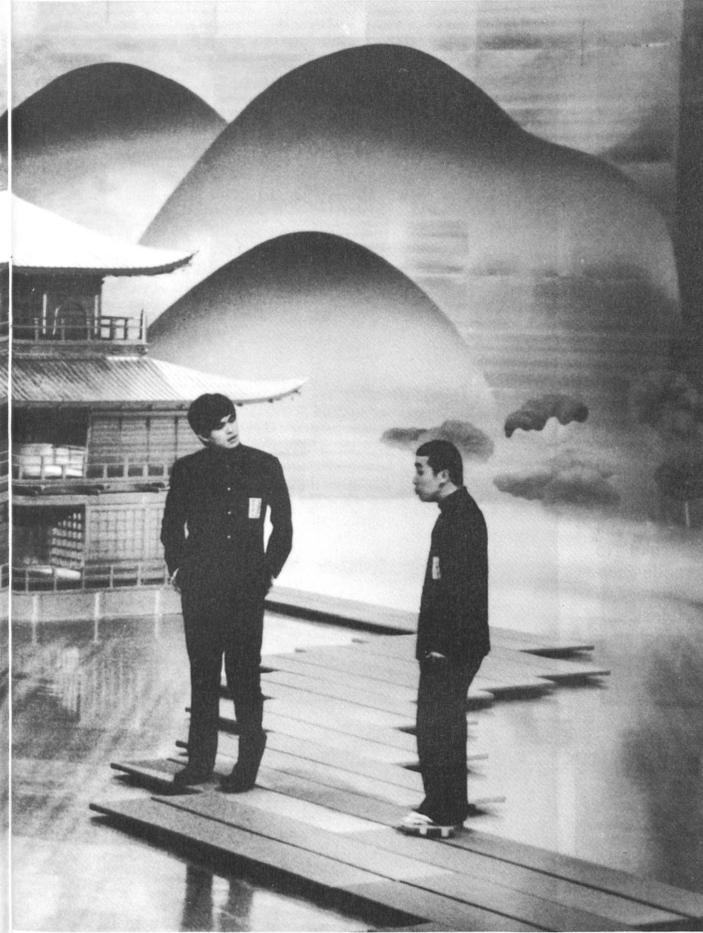
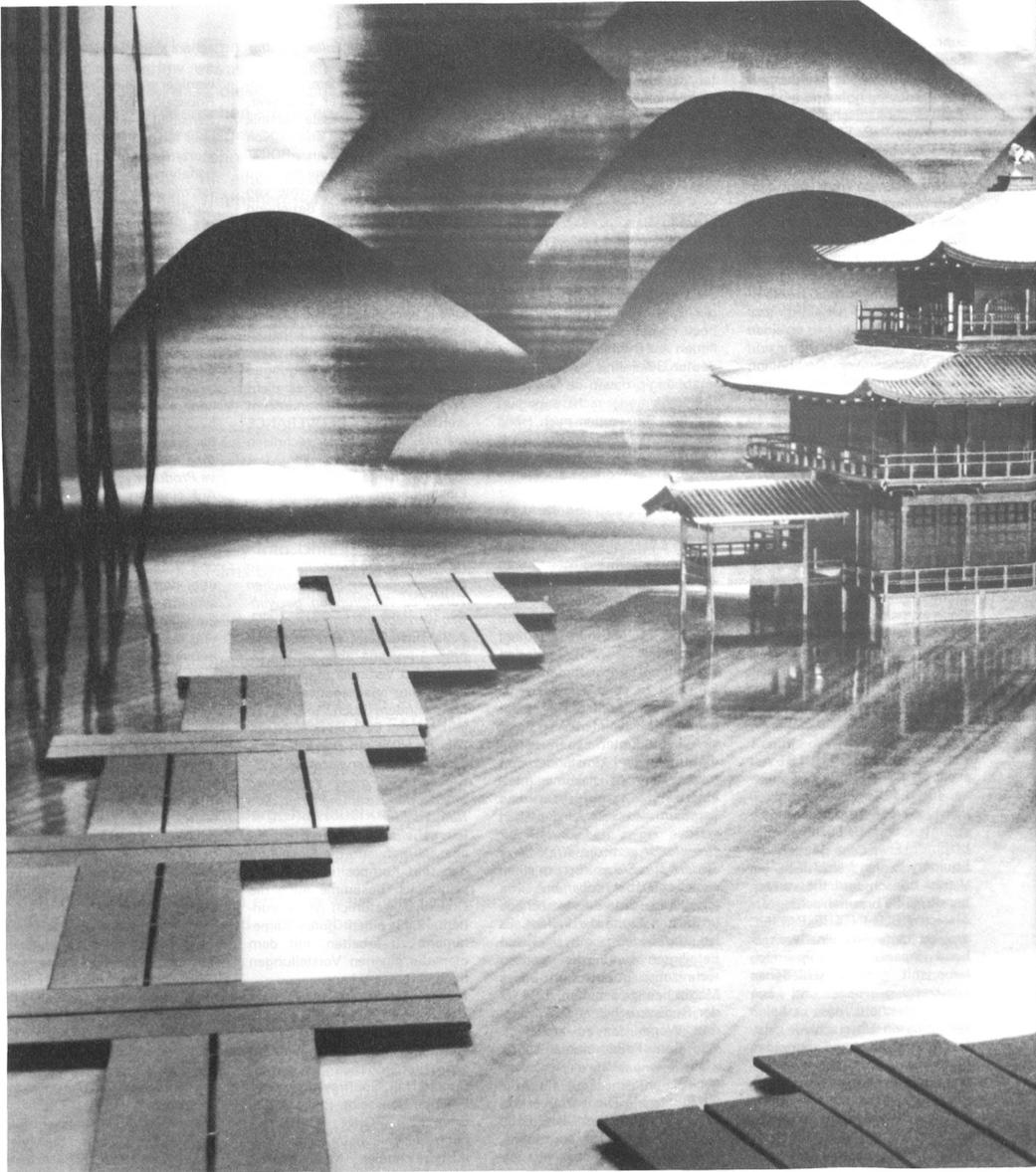
Aber Sie möchten nicht mehr ausschliesslich als Cutter arbeiten?

Filme machen ist ein sehr intimes, persönliches Handwerk - das sollte es wenigstens sein. Darum ist die Arbeit an Filmen auch viel angenehmer als jene beim Fernsehen, wo alles so bürokratisiert und durchorganisiert ist...

Sie arbeiten aber mit sehr grossen Equipen - ist das kein Widerspruch?

Wenn Sie einen grossen Film machen, brauchen Sie viele Helfer. Der tatsächliche Arbeitsprozess aber ist - nachdem die logistischen Probleme einmal gelöst sind - dann dennoch sehr intim: die Zusammenarbeit mit den kreativen Mitarbeitern sehr eng und persönlich.

Mit John Boorman unterhielt sich Walt R. Vian



Fiktion einer überrissenen Geste

MISHIMA von Paul Schrader

Rötlich gefärbt schimmert die Sonne durch die Dunstglocke über dem offenen Land, während der Vorspann eingeblendet wird; blutrot hängt die Sonne als gleissender Feuerball über dem Horizont, während der Nachspann läuft. Die Struktur des Films ist auch innerhalb dieses grossen Bogens, im Rückblick wenigstens, streng und klar. Wir begleiten den japanischen Schriftsteller Yukio Mishima, der aus eigenem Entschluss mit seinem Leben abgeschlossen hat, während der verbleibenden Stunden auf seinem letzten Gang. Die Zeit schreitet stetig voran. Durchbrochen wird ihre Abfolge nur von Einschüben, in denen seine Biografie entwickelt wird. Einleuchtend durchaus, dass gleichsam abschiednehmend, nocheinmal auf sein Leben zurückblickt, wer sein Ende gekommen weiss. Ausgehend von Bildern seiner frühesten Kindheit, unterliegen auch die prägendsten Episoden seiner Laufbahn einer chronologischen Ordnung. Aufgebrochen wird auch diese Ebene. Einerseits natürlich durch das Tagesgeschehen, das seinen Fortgang findet, dann aber nocheinmal und diesmal mit einem Kunstgriff, der das geistige Schaffen Mishimas einbettet, in den zeitlichen Ablauf seines Lebens. Szenen aus den Romanen «Kinkakugji» (Tempel des goldenen Pavillons / Tempelbrand), «Kyoko No Ie» (Kyokos Haus) und «Honba» (Galoppierende Pferde) sind so in die Struktur geflochten, dass ein Zusammenwirken von Fiktion und Realität immer offensichtlicher wird, immer eindringlicher und immer zwanghafter erscheint. Die reale Verwirklichung «eines letzten Tags» entziffert sich als die grossspurige Inszenierung eines kleinen Romans.

Und es war tatsächlich mein Entschluss, soweit zu gehen, dass er in dem Moment, da er stirbt, seine eigene Schöpfung wird. Er ist also Mizoguchi im Tempel, Osamu am blutigen Boden, Isao auf dem Kliff - alle seine eigenen Kreationen in einer.

Die Bilder, die am Ende der Geschichten weggeschnitten wurden, ausgespart blieben: im Augenblick des Todes flackern sie über die Leinwand. Dieser eine Moment soll die einzelnen Höhepunkte der Fiktionen zur Einheit fassen, den Traum eines Lebens realisieren. Der Todeschrei, den Yukio Mishima am 25. November 1970, kurz nach 12.30 Uhr plangemäss und fast pünktlich, ausstösst, überstreicht sie alle: den stotternden Mizoguchi, der Feuer an den goldenen Tempel gelegt hat und in dessen Flammen untergeht; den Schauspieler Osamu, der in der Rolle seines Lebens, durch die Verletzungen, die ihm Kiyomi zufügt, von seinem körperlichen Dasein befreit wird; den Kadetten Isao schliesslich, der Japan reinigen wollte und sich, nach dem Scheitern seiner Pläne, das Vaterland von der Korruption zu bef-



reien, 'ehrenvoll' selber richtet.

Der Versuch, Vollendung zu erreichen - und sei's auch nur für einen Augenblick -, muss scheitern. Die Vorstellung bleibt Idee und Wahn. Deshalb muss auch die Darstellung dieses Versuchs unvollkommen und als Trugbild erkennbar bleiben. Das hat schon seine Richtigkeit. Was die Leinwand zeigt, ist zwar einleuchtend und verständlich, lässt die Gefühle aber weitgehend unberührt und kalt.

Mishima, der zunächst nur ungelebtes Leben in seinem künstlerischen Schaffen sublimierte, zahlt einen hohen Preis dafür, dass er seine Realität immer zwanghafter seinen Phantasiewelten anzupassen sucht. Seine Realität entleert sich schliesslich leblosen Hülle, sein Handeln gerinnt zur blossen grossen Geste.

Das abschliessende Theater seines Lebens, das Theater des letzten Tages. Man musste es einbeziehen.



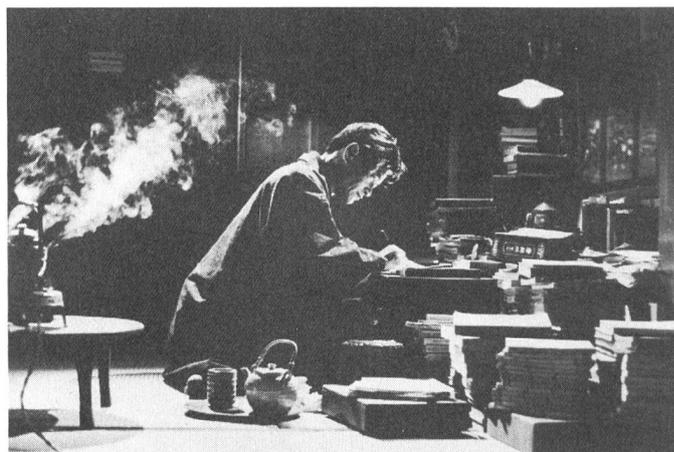
Wenn Mishima anderswo gelebt hätte, wäre Paul Schrader für seinen Film dahin gefahren. Mit Japan kann MISHIMA, deshalb, abgesehen vom konkreten, äusseren Erscheinungsbild, nur wenig zu tun haben. Das Augenmerk hat sich also dem Werk des calvinistisch erzogenen Amerikaners zuzuwenden. Hätte Mishima nicht gelebt, Paul Schrader hätte ihn erfunden. Entworfen hat er ihn bereits in Travis Bickle als TAXI DRIVER (1976). In CAT PEOPLE (1982) hat - um es auf diese kurze Formel zu bringen - eine sexuelle Leidenschaft tödliche Folgen. Ein Liebesunfähiger verdient sich in AMERICAN GIGOLO (1980) seinen Lebensunterhalt, indem er Liebe macht. Erst am Ende eines langen Leidensweges weiss er Liebe und Zuneigung nicht nur abzugeben sondern auch zu empfangen.

Und jetzt gilt es, diese Dinge zu verbinden, was sich mit Auszügen aus seiner Biographie bewerkstelligen lässt. Das eine realisiert man in einem dokumentarischen Stil, das andere in einem theatralem und die Biographie macht man schwarz-weiss.



Bickles Form des Ausdrucks ist das Tagebuch. Darin realisiert er sein wahres Leben, das mit der Realität, die ihn umgibt, nur periphere Brührungspunkte hat. Taxi fährt Travis, weil er nachts nicht schlafen kann. Und weil es seine einzige Möglichkeit bleibt, sich regelmässig aus der Höhle hervorzuwagen, in die er sich mit den Trugbildern seines Tagebuchs einigelt. Seine Kommunikation mit der Aussenwelt beschränkt sich meist auf den flüchtigen, oberflächlichen und unverbindlichen Kontakt mit seinen Fahrgästen im Taxi.

Bickles verkrampfter Bezug zur Sexualität wird dadurch deutlich, dass er einerseits zwar regelmässig Pornofilme konsumiert, andererseits aber die reine grosse Liebe mit der von ihm erkorenen Idealfrau bereits durchleidet,



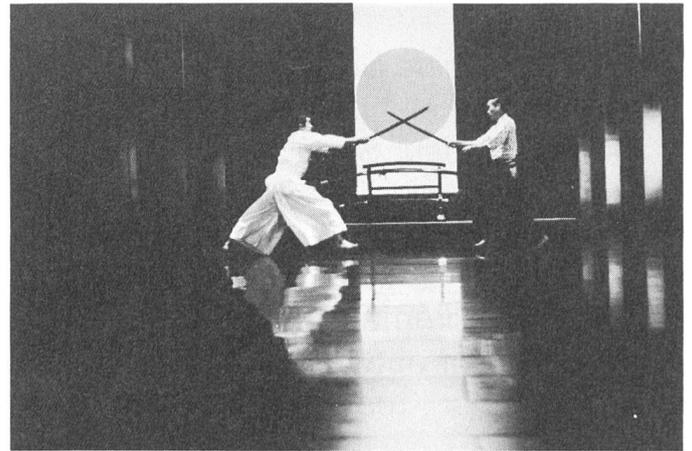
bevor er sie auch nur angesprochen hat. Beim ersten Ausgehen führt er die 'Reine' gleich ins Porno-Kino, was sie mit entsetzen quittiert. Diese totale Ahnungslosigkeit gibt aber auch einen Hinweis darauf, wie wenig Travis sich seiner Absonderlichkeit bewusst ist.

Bickles Phantasieleben wird immer dominierender, drängt immer stärker nach aussen, verlangt nach sichtbar werdendem Ausdruck, nach einer bemerkenswerten Tat. Travis schafft sich Waffen an, trainiert seinen Körper. Zur rituellen Vorbereitung zählt auch die Veränderung seines Äusseren. Travis verwandelt sich zum Stadtindianer und macht sich sendungsbewusst und opferbereit auf den ihm scheinbar vorbestimmten Weg, der in einen Amoklauf in einem fast zufällig gewählten Bordell ausartet.

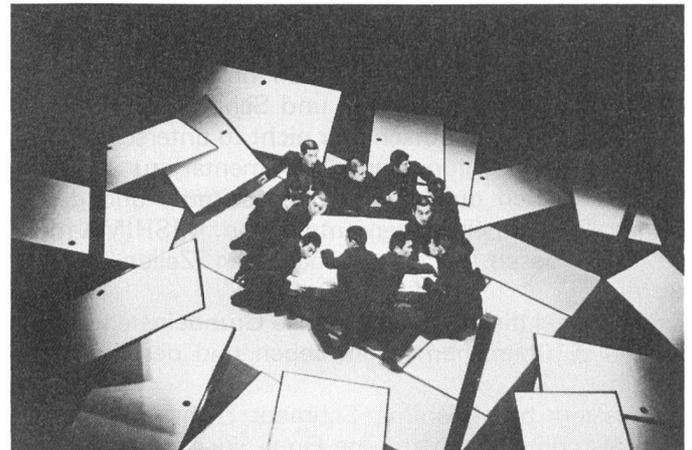
Bickles bluttriefende Tat ist aber nur der traurige Ausfluss der immer dringlicher gewordenen Notwendigkeit, Fiktion und Realität wenigstens einen Augenblick lang in einer überzogenen Geste zusammenzuführen, den kläglichen Alltag wenigstens momentan mit den grossartigen Phantasien in Einklang zu bringen.

Mishima war ein scheues, schwächliches Kind. Das Leben zog vorwiegend an seinem Fenster vorbei. Der Militärdienst blieb ihm versagt, stattdessen wurde er Schriftsteller und gab dem stotternden Mizoguchi, der im Bordell prahlt, er werde den Tempel anzünden und die Schönheit zerstören, Gestalt. Als älter werdender Homosexueller wurde Mishima der Zerfall des eigenen Körpers schmerzlich bewusst. Mit Osamu entwarf er

eine Figur, die ihren Körper zum Fetisch erhebt und ihn lustvoll Kiyomi darbietet, die ihn genüsslich zerstört. Aber das Leben in den Romanfiguren und in der Phantasie wird Mishima zu schal. Es muss etwas geschehen. Er rüstet sich zum Kampf, sucht auch den öffentlichen Auftritt. Dreht Filme und beklagt dazwischen den Zerfall der politischen Kultur. Der Kaiser müsste wieder her. Und die Reinheit seines Vaterlandes ist in Gefahr. Am Schreibtisch plant er die Verschwörung, die Umkehr verspricht. Noch ist Isao der papierene Tiger und Held. Doch Mishima bleibt nicht nur am Schreibtisch tätig, scharft Gefolgsleute um sich, schliesst Blutsbrüderschaft. Militärisch wird mit seiner Privatarmee für den Ernstfall geübt. Doch auch dies genügt dem unstillbaren Phantasten noch nicht: die grosse Geste muss her.



Die Struktur sieht recht kompliziert aus, ist aber in Tat und Wahrheit sehr einfach. Als erstes gilt es, in die Romane einzudringen, da man das Werk eines Autors nicht zeigen kann. Oder soll man ihn an der Schreibmaschine zeigen? Es gilt also, in seine Phantasien vorzudringen, man muss seine Bücher dramatisieren.



Auf feinere Elemente der Struktur soll hier nicht eingetreten werden. Ebenso bleiben Funktion und Gestaltung der Ton-Ebenen, wie auch ihr Kombinationsspiel mit dem Bild, unausgeleuchtet. Die erwähnte Grobstruktur wird erst im Rückblick deutlich. Signalisiert dagegen ist MISHIMAS Gliederung durch die Kapitel: 1) Schönheit, 2) Kunst, 3) Action (Kampf) und 4) Einheit (Harmonie) von Schwert und Feder. Jedem dieser Kapitel ist jeweils ein Werk Mishimas zugeordnet - das 4. Kapitel nimmt gewissermassen bezug zum Roman, den «das Leben selbst schreibt».

Formal war Schrader schon immer ein grosser, beherrscher Stilist. In AMERICAN GIGOLO wurde Stilisierung sogar selbst zum Thema. Erst ihr Verlust im Zerfall der gewohnten Ordnung befreit den Gigolo Ju-

Dann bleibt die Evolution seiner Gedanken, die ich in die vier Ansichten breche. Wenn ich die verschiedenen Stufen übereinander lege, sehe ich, welcher Roman zu welchem Erscheinungsbild passt, welche biographischen Szenen gehören enger dazu ... Das ist wie ein Puzzle und viel mehr eine praktische Angelegenheit denn eine Frage der Inspiration.



lian Kay nämlich aus seiner selbstgewählten Isolation. Und dies macht ihn erst fähig, mit der Realität in Einklang zu kommen - zu leben. Mishima dagegen treibt die Stilisierung zu immer neuen Höhen, übt klassische japanische Kampfrituale und rüstet seine Armee mit eigenen Uniformen aus.

Stilisierung ist kunstfreundlich, aber lebensfeindlich: in diesem Widerspruch liegt gerade der Reiz - der Reiz auch des Kinos.

Wie stilisiert die Struktur von MISHIMA angelegt ist, kann dem Leser kaum entgangen sein. Ihre perfekte Entsprechung findet sie in glatten, geschleckten Bildern, die den Ebenen entsprechend unterschiedlich formalisiert sind. Von phantastisch bis realistisch reicht ihr Spektrum. Nur zufällig kann dies nicht sein.

Der bedeutendste Schriftsteller war er nicht; es gab viele, die besser waren als er, auch in Japan. Sein Leben ist jedoch ungemein lehrreich. Er, der mit Wörtern so gut umzugehen verstand, sah die Sprache nicht länger als geeignetes Vehikel für die Kommunikation in den Massen-Medien. Er entwickelte sich immer stärker zu einer Kreation seiner selbst.

Paul Schrader zeigt und analysiert Mishima nicht von aussen. Er hat sich auf sein Inneres eingelassen, zeigt und spricht - scheinbar - nur durch ihn.

Es wäre aber fatal, Mishima und Schrader gleichzusetzen, Botschaft und Botschafter nicht zu unterscheiden. Schraders Einstellung und Kommentar zu Mishima muss man den durch ihn aufgearbeiteten und dargestellten Zusammenhängen entnehmen. MISHIMA muss gewissermassen auch zwischen den Zeilen gelesen werden.

Es wäre fatal die entgegengesetzte Grundeinstellung der beiden zu übersehen - dem Leben und der Kunst gegenüber.

Interessiert hat Mishima Schrader nicht als Japaner oder als politisch umstrittene Figur, sondern als Schrift-

Mishima verletzte etwas, woran ich wirklich glaube: dass die Kunst funktioniert, dass man durch den Gebrauch von Surrogat-Phantasien sozialen Druck abbauen oder eliminieren kann. Je erfolgreicher Mishima als Autor wurde, umso mehr neigte er zu Übertreibungen. Literatur und die Kunst funktionierten nicht für ihn.

steller und geistesverwandter Bruder eines Travis Bickle. Interessiert ist Schrader am Problem, wie zwischen Kunst und Leben vermittelt wird, vermittelt werden kann und was dabei zum Scheitern verurteilt ist. Herausforderung war ihm der Grenzbereich zwischen Fiktion und Realität. Als fiktiver Grenzgänger hat er Mishimas Schicksal nachvollzogen, ist er einem gefolgt, der geglaubt hat, dass er die Grenze aufheben könnte - sie dabei aber nur verwischt hat.

Schrader ist sich bewusst, dass er einem folgt, der im Spiel um gelebtes und phantasiertes Leben alles auf eine Karte setzte: und verlor. Er folgt ihm auch nur in der Fiktion. Das war noch gefährlich genug. Leicht wird auch die Darstellung eines Scheiterns für das Scheitern gehalten.

In der konsequenten und perfekten - also angemessen hochgradig stilisierten - Umsetzung findet MISHIMA zu einer Form, die sowohl packt wie auch distanziert, begeistert und abstösst zugleich. Da wird eine gewaltige Geschichte auf der Leinwand ausgebreitet, die uns merkwürdig kühl lässt. Dahinter steckt Absicht, und es ist auch besser so: nach Mishimännern, beseelten Nachfolgern des 'grossen Meisters' besteht kein Bedarf.

Paul Schrader hat das Thema aufgearbeitet, am Leben Mishimas variiert, weil er sich seit langem mit der Thematik beschäftigt und wusste, dass Mishima gerade in seinem rücksichtslosen Scheitern interessant, aufschluss- und lehrreich sein würde.

Walt R. Vian

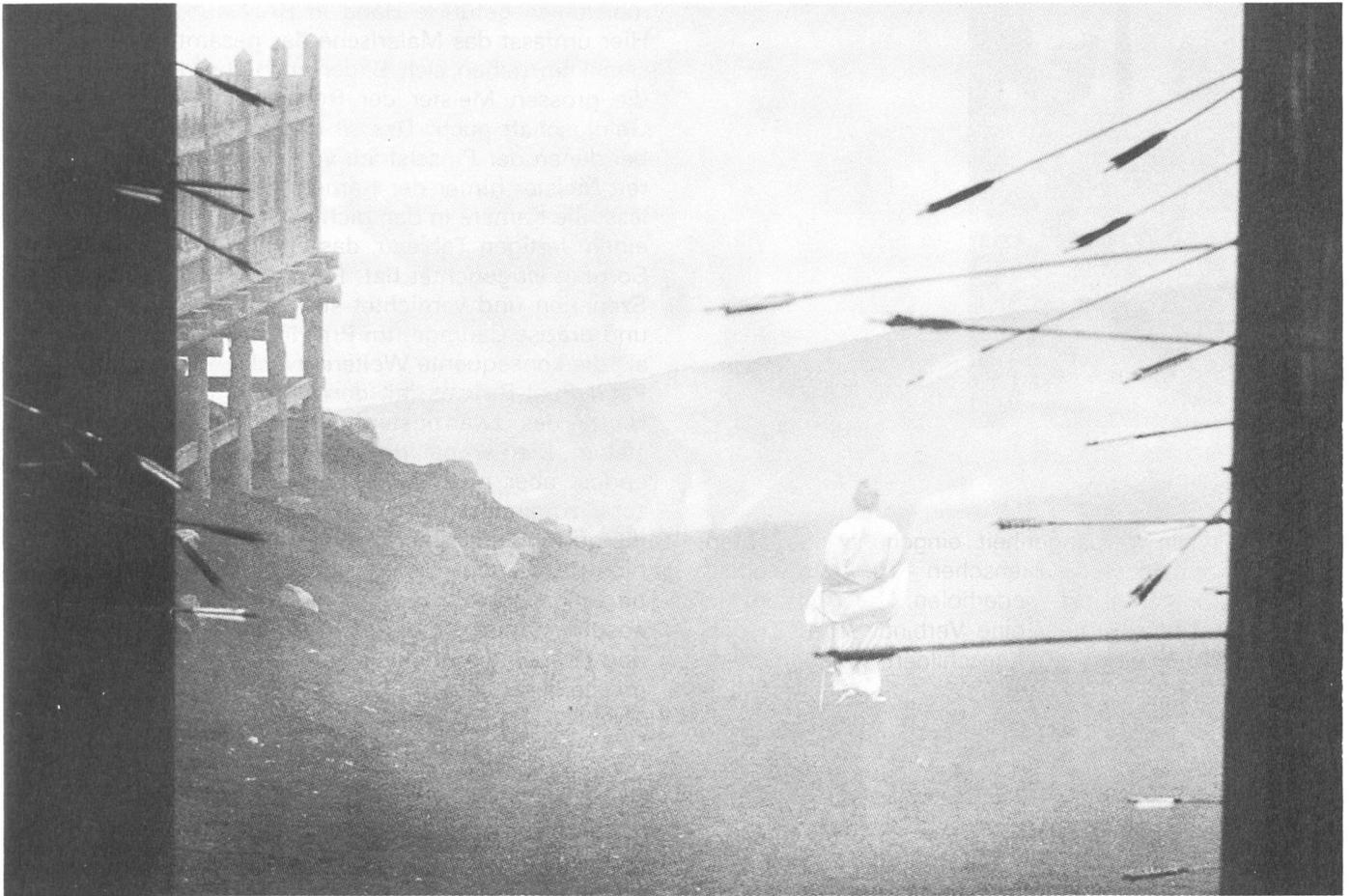
Die Zitate (in den Hervorhebungen) sind unserem Gespräch mit Paul Schrader entnommen, das in diesem Heft veröffentlicht ist.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Paul Schrader; Drehbuch: Paul und Leonard Schrader; (japanische Fassung: Chieko Schrader); Teile davon basieren Yukio Mishimas Romanen «Kinkakugji» (Temple of the Golden Pavilion / Tempel des goldenen Pavillons / Tempelbrand), «Kyoko No Ie» (Kyoko's House / Kyokos Haus) und «Honba» (Runaway Horses / Galoppierende Pferde); Kamera: John Bailey; Kameraoperator: Toyomichi Kurita; Ausstattung: Eiko Ishioka; Art director: Kazuo Takenaka; set decorator: Kyoji Sasaki; set artist: Akira Mizuno; Kostüm (Entwürfe): Etsuko Yagyu; Schnitt: Michael Chandler; Musik: Philip Glass; Erzähler: Roy Schneider.

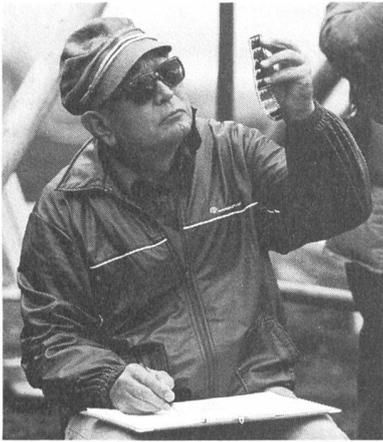
Darsteller (Rollen): Ken Ogata (Yukio Mishima), Kenji Sawada (Osamu), Yasosuke Bando (Mizoguchi), Toshiyuki Nagashima (Isao), Masayuki Shionoya (Morita), Naoko Otani (Mishimas Mutter), Go Riju (Mishima als junger Mann), Sachiko Hidari (Osamu Mutter), Junkichi Orimoto (General Mashita), Hisako Manda (Mariko), Reisen Lee (Kiyomi), Hiroshi Katsuno (Lt. Hori), Naoya Makoto (Kendo Lehrer), Haruko Kato (Grossmutter), Naomi Oki (1. Mädchen), Miki Takakura (2. Mädchen), Setsuko Karasuma (Mitsuko), Tadanori Yokoo (Natsuo), Yasuaki Kurata (Takei), Hiroki Ida (Izutsu), Jun Negami (Kurahara), Ryo Ikebe (Verhörer), Hiroshi Mikami, Junya Fukuda und Shigeto Tachihara (Kadetten) u.a.

Produktion: Zoetrope Studios, Filmlink International, Lucasfilm Ltd; Ausführende Produzenten: George Lucas, Francis Coppola; Produzenten: Mata Yamamoto, Tom Luddy; associated Producers: Leonard Schrader, Chieko Schrader, Alan Mark Poul; Production co-ordinator: Hiroki Tomohara; Production Manager: Atsushi Takayama, Whitney Green (USA). USA / Japan 1985. Panavision, Technicolor und schwarz/weiss. 120 min. Verleih: Warner Bros.



RAN von Akira Kurosawa

Am Rand des Abgrunds



»Wenn wir die Vergangenheit eingehend betrachten, stellen wir fest, dass die Menschen - zu ihrem eigenen Unglück - nur sich selbst wiederholen. Unter diesem Gesichtspunkt gibt es immer eine Verbindung zur Gegenwart, ganz gleich welche Zeit geschildert wird.«

Akira Kurosawa

Seit 1965, dem Jahr, da er AKAHIGE («Doktor Rotbart») herausbrachte, hat Akira Kurosawa nur noch alle fünf Jahre einen Film realisieren können - die Zeiten sind schlecht geworden, für Meister wie ihn, schlechter denn je (der verstorbene Orson Welles wäre da ein vergleichbares Beispiel). Dabei braucht man nur jene drei Titel zu nennen, die dem neusten Epos RAN («Chaos») vorangegangen sind, um anzudeuten, welch immense Schöpfungskraft in diesem Manne steckt: DODESKADEN war 1970 sein erster Versuch in Farbe, einer jener Filme, in denen er vom Rande her die heutige Gesellschaft auslotete. Es war dies der letzte Film, den ihm die Japaner selbst noch ermöglichten hatten; danach folgte 1971 ein verzweifelter Selbstmordversuch. DERSU UZALA, Kurosawas nächstes Projekt, kam dank der russischen Mosfilm 1975 zustande; es ist dies das vielleicht innigste Plädoyer zur Rückbesinnung des Menschen auf seine Natur (eingeständenermassen das grosse Vorbild für John Boorman und seinen THE EME-RALD FOREST).

Ein Jahr widmet sich Kurosawa im Normalfall der Arbeit am Szenerium. Er schrieb das Buch zu RAN. Ein Produzent liess sich nicht finden, und so realisierte er 1980 mit Hilfe von George Lucas und Francis Ford Coppola KAGEMUSHA, jenen visionären Abgesang auf eine ganze Epoche, der ihm in Cannes die Goldene Palme bescherte.

Kurosawa hatte in jungen Jahren als Maler angefangen. Wenn er in KAGEMUSHA zum ersten Mal ganz gezielt mit den filmischen Pinseln auf der Palette wühlte, so bringt er die dort vor allem in den Schlussbildern schon

meisterlich geführte Hand in RAN nun zur Perfektion. Hier umfasst das Malerische das gesamte Werk. In diesem Film reihen sich Bilder an Bilder und erinnern an die grossen Meister der Renaissance, an ihre direkte Gefolgschaft auch. Das sind barocke Wiedergeburten, bei denen der Pinselstrich von einst von einem visionären Meister hinter der Kamera geführt wird. Kurosawa lässt die Kamera in den dichtesten Momenten ruhen auf einem fertigen Tableau, das er zuvor mit minutiöser Sorgfalt eingerichtet hat. Er geht auf Distanz zu seinen Szenerien und verdichtet sie durch lange Brennweiten und präzise Cadrage. Im Prinzip ist RAN nichts weniger als die konsequente Weiterentwicklung der Arbeit eines Peter Paul Rubens mit den Mitteln, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zur Verfügung stehen. Die Farbpalette liefert nun Eastman-Color; sie ist anders aber nicht minder bewegend. Eine Voraussetzung zumindest blieb sich über die Jahrhunderte und die gewandelten Techniken hinweg gleich: es gilt auch hier, das richtige Licht zu finden, jene technische Equipe zu haben, die einem bei der Verwirklichung derart ausdrucksstarker Bilder zur Seite stehen kann. Die Farb- und Lichtdramaturgie allein macht RAN schon zu einem meisterlichen Werk.

Die irdischen Freuden

Doch beginnen wir vorne. RAN ist ein klassisches Drama, das tatsächlich auch jenen Atem hat, den es dafür braucht, diese Schlichtheit der Erzählung, bei allem szenischen Aufwand behält. In der Exposition finden sich stumme Aufnahmen einer Jagd, deren Stille erst durch das Auftauchen des verfolgten Ebers durchbrochen wird. Die Männer des fürstlichen Clans der Ichimonji üben sich in den saftig grünen Weiten ihres Territoriums im Bogenschiessen. Anschliessend erholt man sich bei Sake und Geschichten, unterhalten durch die Spässe des Narren Koyami. Der Vater, Fürst Hidetora, scheint alt und müde geworden von seinen ungezählten Schlachten und Kämpfen, in denen er sich rücksichtslos seine Macht aufbaute. Nach der Wildschweinjagd jedenfalls versinkt er in Schlaf.

Später erst tut er, umgeben von seinen drei Söhnen Taro, Jiro und Saburo, den engsten Gefolgsleuten und befreundeten Fürsten seinen Willen kund, die Macht abzugeben und aufzuteilen unter den Söhnen. Jeder soll ein eigenes Schloss erhalten, und Taro, der älteste, die Ichimonjis anführen. Er, Hidetora selbst, will sich als Oberhaupt mit dreissig ausgewählten Kriegern ins «Stöckli» zurückziehen, in einen Seitenflügel auf Taros Schloss.

Die Ablösung verläuft allerdings anders, als der alte Despot sie sich ausgemalt hat. Saburo, der jüngste Sohn, ist nicht bereit, ihm wie die beiden anderen unterwürfig zu schmeicheln. Er sieht die Verlogenheit der Szene und drückt offen seinen Ekel darob aus. Die Pfeilprobe, die der Vater zur Illustration verstärkter Kraft in der Vereinigung durchführt, stört Saburo, indem er die drei Pfeile bricht, um zu zeigen, dass mit Hilfe von aussen auch die drei Brüder aufgebracht und damit geschwächt werden können. Saburo, Hidetoras Lieblingssohn, verhält sich



Kaede, die starke Frau, durchschneidet die Einheit des Hidetora-Clans, indem sie zwei der Söhne des Alten gegeneinander ausspielt.



Kino als Abenteuer

Als Produzent kümmert er sich um Geschichten von anderen, aber bei einem Grossteil der Filme, die er produziert hat, stieg der Franzose Serge Silberman zu einem Zeitpunkt ein, da noch nichts geschrieben war. «Wenn ich einem Regisseur die totale Freiheit geben kann, so deshalb, weil ich von allem Anfang an an der Entwicklung eines Stoffes dabei war und genau weiss, wie das gemacht werden wird.» Der freundliche ältere Herr polnischer Abstammung, der wesentlich dafür verantwortlich ist, dass Akira Kurosawas RAN überhaupt entstehen konnte, redet gerne und, unter gelegentlichem Miteinbezug der andern, vor allem gerne über sich. Seitdem er 1954 Juan Bardems MORT D'UN CYCLISTE auf die Beine gestellt hat, 1955 für Jean-Pierre Melville BOB LE FLAMBEUR produzierte, machte sich Silberman in erster Linie als Produzent für Luis Bunuel einen Namen. Die Serie startete 1963 mit JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, es folgten LA VOIE LACTEE (1968), LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (1972), LE FANTOME DE LA LIBERTE (1973), CET OBSCUR OBJET DU DESIR (1977). Im Verlauf unseres Gesprächs stellt Silberman einmal fest, dass er Bunuel immer wieder anspornen musste, weil er glaubte, er hätte nichts mehr zu sagen.

Wie vieles in seinem Leben schreibt er auch die Tatsache, dass er zum Produzenten jenes Japaners wurde, der nicht zuletzt wegen seiner Rigorosität zuhause kein Geld mehr finden konnte, dem Zufall zu. Das französische Produktionshaus Gaumont war es, das an ihn gelangte und zusammen mit ihm das Projekt RAN realisieren wollte. Als unabhängigen Produzenten war Silberman allerdings nicht wohl bei der Sache, und so kam es ihm auch nicht ungelegen, als die Leute von Gaumont nach ihren diversen Pleiten aus dem Unternehmen ausstiegen. Jetzt konnte er mit Leib und Seele darangehen, das schier Unmög-

liche möglich zu machen und selbst im ihm zu diesem Zeitpunkt fremden Japan finanzielle Unterstützung finden.

»Die grossen Schöpfer des Kinოს», meint Silberman, «arbeiten nicht gerne allein. Sie lieben es, dass sie jemanden zur Seite haben. Das Kino ist ein grosses Abenteuer, und ich denke, dass man ein Abenteuer nicht alleine durchstehen kann. Da steckt eine enorme Komplizenschaft drin, die sich schliesslich auch auf der Leinwand erkennen lässt.» Bunuel hatte einmal gesagt, dass mit derselben Vorlage fünf Regisseure fünf total verschiedene Filme machen würden. Silberman ergänzt die Äusserung: «Ein Script und ein Regisseur mit fünf verschiedenen Produzenten, das ergibt fünf verschiedene Filme.»

Silberman verfügt über das, was man als gesundes Selbstbewusstsein bezeichnen darf. Das braucht es wohl auch, um Projekte wie RAN durchzuziehen, um einen Film realisieren zu helfen, der doch mit einem gewissen Anachronismus behaftet ist. Klassische Grösse und geradezu schlüssige Dichte haben heute keinen leichten Stand. Die gegenseitige Übereinstimmung zwischen Produzent und Realisator betrachtet Silberman als fundamentales Moment. Aber: «Der wahre Schöpfer des Gesamten war Kurosawa. Ich habe nie einen Menschen angetroffen, der so an alle Details denkt wie er. Er kontrolliert alles ganz allein.» Der Meister brauchte lediglich jemanden wie ihn, meint Silberman, einen, der ihm die schöpferische Freiheit auch gewährte. Eine Freiheit allerdings, die vorherbestimmt ist, denn, «sonst haben wir die Anarchie», und diese sei wohl reizvoll in den Köpfen, aber weniger, wenn sie in Taten umgesetzt werde. Für die mitfinanzierenden Japaner war das Vertrauen, das Silberman in Kurosawa hatte, Referenz genug, einzusteigen. Als Produzenten hätten sie selbst zu wenig Erfahrung. Mit ehemaligen Buchhaltern liessen sich eben keine Filme realisieren. «Wie sollen die sich mit einem Autoren unterhalten?»

Ausgerechnet eine Fernsehgesellschaft war es, die Silberman eine bedeutende Summe zusicherte, neben einer wohlhabenden Japanerin, die Kurosawa liebte, und weiteren Geldgebern. Er brachte rund sieben Millionen Dollar im Entstehungsland zusammen und riskierte die restlichen vier, die das Budget vorsah. Silberman will mit Filmen nicht reich werden, denn «ich kann das Geld ja nicht mitneh-

men, also habe ich mir angewöhnt, alles, was ich - mit sehr viel Arbeit - verdient habe, wieder in ein nächstes Projekt zu investieren.» In 36 Jahren hat Silberman 13 Filme produziert; zur Zeit dreht Nagisa Oshima in Paris seine 14. Produktion.

Der Produzent bleibt auch während dem Dreh mehr oder weniger in Reichweite. Kurosawa drehte tagsüber und montierte nachts. Wenn man Kurosawa in Japan «den Kaiser» nannte und er sich bei früheren Produktionen auch mit entsprechenden Bestimmtheit gebärt haben mochte, so vor allem deshalb, «weil er Angst hatte vor dem, was man als das Kapital bezeichnen müsste. Für mich war klar, dass die Vorbereitungsarbeit die wichtigste darstellt, weil hier die Weichen gestellt werden.»

Was heisst es denn, ein 'unabhängiger Produzent' zu sein? Man habe ihn gelehrt, das Leben schwierig zu nehmen, meint Serge Silberman. Die Tatsache, dass niemand Vertrauen in ihn steckte, zwang ihn, selbständig zu arbeiten. Das sei wichtig gewesen, denn etwas habe er erst allmählich erkannt: «Um auf der gleichen Seite der Barrikaden zu stehen, wie der Realisator, gilt es, ihn zu verteidigen gegen Dritte. Er darf nicht den Eindruck haben, ich beeinflusse ihn im Sinne der Geldgeber.»

Kurosawa hat mit RAN einen Film über die Macht realisiert. Wie steht es denn mit dem Verhältnis des Produzenten zur Macht? - Er sieht die Macht des Geldes als die weniger schlimm an, als jene reine, mit der man töten kann. Diese Macht bleibt für Silberman etwas Schreckliches. Als einer, der den Krieg, der das KZ erlebt hat, weiss er, wohin ihr Missbrauch führen kann. «Ich mache Kino und keine Politik, aber die Art von Kino, die ich mache, ist dennoch immer wieder auch eine Art Revolte gegen die Macht.» Seine Rolle als Stütze des Feldherrn Kurosawa dürfte ihm aber dennoch ganz gut gefallen haben, denn auch wenn er sie immer wieder zurückzustecken sucht, so hat Silberman doch seine Art von freundlicher Bestimmtheit, etwa in jenem Moment, da jemand unser längeres Gespräch unterbrechen will. Sein Redefluss ist ohnehin, einmal in Gang gebracht, schwerlich zu bremsen.

Für Kurosawa war es wichtig, jemanden zu finden, der mit ihm das Risiko dieses Werkes einging. «Für RAN - Sie können mir das glauben oder nicht - habe ich mich nie gefragt, wieviel

kann ich gewinnen; ich habe mir nur gesagt, was kannst Du verlieren.» Wieviel denkt er denn? Nun, er kennt das Métier, hat auch gelernt, wie man etwas verkauft. Man darf nicht mit sich spielen lassen, man müsse «einen Film verteidigen wie ein Kind.» Das führt bei RAN zu astronomischen Handelspreisen und zuweilen auch zu einem Gebahren, das nicht alle Beteiligten gleichermaßen glücklich macht. Was die Situation des Filmes, der Kinos anbelangt, so ist der Produzent recht optimistisch aber auch überzeugt, dass es notwendig sei, weniger Filme fürs Kino zu produzieren. «Es wird zuviel Material belichtet. Man dreht nicht mehr nur fürs Kino, man dreht fürs Fernsehen, fürs Kabel und bald einmal für die Videos.» Das führe andererseits auch zur Lust, bessere Filme zu machen. «In den frühen siebziger Jahren begannen die unabhängigen Produzenten zu verschwinden, aber ich hoffe, dass jetzt eine neue Generation kommt. In den USA hat das bereits begonnen. Die Leute etwa, die Formans Filme produzierten, sind unabhängige; eine Major-Company hätte da keinen Soureingesteckt.

»Man muss nicht unbedingt jung sein, aber jung im Geist.« Haben ambitionierte Projekte wie RAN denn überhaupt noch eine Chance, realisiert zu werden, ist es nicht so, dass es im Bereich der kostspieligen «unkommerziellen» Produktion das Geld kaum noch gefunden werden kann? «Wir leben tatsächlich in einer Welt der raschen Kommunikation, doch zwischen den Leuten findet sie kaum noch statt. Man hört Musik ohne sie zu 'hören', man sieht Bilder ohne sie zu 'sehen'. Ich glaube sogar, dass die Leute selbst in den Strassen nicht mehr viel sehen. Die Lebensqualität geht verloren. - Wir alle haben immer wieder das Gefühl, dass die Schokolade unserer Kindheit besser war, und ich bin sicher, dass auch die nächsten Generationen für sich so empfinden. Was schlimm ist, ist die Nivellierung, die stattfindet. Die Gesellschaft wird grau.» Quantität steht vor der Qualität. «Wenn ich Verleger geworden wäre, so hätte ich mich genauso verhalten: ein Buch, höchstens zwei pro Jahr herausgeben, denn mehr ist ehrlicherweise gar nicht möglich. Man kann sich nicht ernsthaft mit mehreren kreativen Prozessen so intensiv wie nötig beschäftigen.» Serge Silberman müsste wissen, wovon er spricht.

Walter Ruggle



Zeichnung und Nachbild: Kurosawa bereitet minuziös vor.



in diesen Momenten wie eine jener aus dem Rahmen tanzenden Samurai-Figuren, die in Filmen wie YOJIMBO oder SANJURO Kurosawas einstiger Star Toshiro Mifune verkörpert hat. Keck und selbstbewusst bricht er nicht nur die Pfeile, er bricht auch die Erwartungen, die in ihn gesteckt werden. Mit der Konsequenz, dass der Vater ihn ausstösst und zusammen mit seinem eigenen treuen Gefolgsmann Tango fortjagt.

Kristallklares Grundmuster

Wie Shingen Takeda in KAGEMUSHA ist Hidetora Ichimonji ein Berg, der unerschütterlich in seiner Zeit steht. Waren damals die ungeschlagen schnellen Reiter schwarz, die rauschenden Infanteristen grün und die feurigen Lanzenträger rot, so charakterisieren drei Farben neben den schwarzen und den weissen der umliegenden Heere in RAN die drei Söhne und ihre Gefolgschaften. Das zieht Kurosawa durch, von jenem Anfang an, da Taro (der Gelbe), dem Vater am nächsten sitzt, neben Jiro (dem Roten) und Saburo (dem Blauen). Wie die Führer so ihr Heer; die Farben allein geben später in den zu Impressionen erstarrten Schlachtszenen den Wogen der Heeresbewegungen die Identität.

In der beherrschten Einfachheit liegt die Grösse von Kurosawas abgeklärtem künstlerischen Ausdruck. Wenn er mit KAGEMUSHA nach fünfzehn Jahren wieder zum Jidai-Geki, zum Genre des japanischen Kostümfilms, zurückgekehrt war und diese Hinwendung zu der von ihm geliebten und bewunderten Epoche auch in RAN weiter pflegt, so bleibt er auch hier Lichtjahre von dem entfernt, was man sich bei uns als «Kostüm-» oder «Historien-» Film gewohnt ist. Wie der von ihm bewunderte John Ford sich seinen Westen selber definierte, schafft der Japaner seinen Osten. Und beide kommen sie zuweilen auf dieselben Bilder.

Auch Kurosawa nimmt eine Epoche, ein Genre, um Zeitloses ins Zentrum zu rücken. Er nimmt das japanische Mittelalter, weil ihm diese Vergangenheit in Sitten, Bräuchen und Lebensstil um vieles schöner erscheint als die Gegenwart. Für Kurosawa hat die Menschheit seit jenen Jahren keinen Fortschritt mehr gemacht, es sei denn jenen im Bereich der Tötungsmaschinen, die verrückter, irrwitziger noch geworden sind. Im erstarrten Feudalismus der Tokugawa-Epoche (1600 - 1668) verloren die Menschen seiner Ansicht nach endgültig ihre Freiheit. Der Identitätsverlust und seine Folgen waren das Thema in KAGEMUSHA; jetzt lässt der 75jährige Meister vor unseren Augen eine Handvoll Machthurer die Pirouette ihrer blinden Besessenheit drehen. Das endet apokalyptisch, doch neue Machtgier dürfte den Ruinen entsteigen.

Die irdischen Qualen

Bald stellt der Vater Hidetora fest, dass der von ihm mit Macht ausgestattete älteste Sohn Taro seine Gegenwart auf dem eigenen Schloss nicht länger wünscht. Er sucht den zweiten auf, doch setzt dieser ihm gleichfalls For-



derungen in den Weg, so dass er auch das Schloss Jiros ohne Zögern wieder verlässt. Es bleibt ihm und seinen dreissig Elite-Kriegern in dem Moment nur noch die dritte Festung, jene, die eigentlich dem jüngsten Sohn Saburo versprochen gewesen wäre, hätte der sich nicht unflätig benommen.

Der einstmals so mächtige Alte, der sich die Nachbarn unterworfen, deren Familien getötet, Söhne geblendet, Töchter entführt und den eigenen Söhnen zu Frauen gegeben hat, sieht sich zunehmend alleingelassen und ausgeschlossen von seinen eigenen Gütern. Macht macht einsam. Wenn Jiro und sein Vater sich im Schlosshof gegenüberstehen, so hört man nichts mehr ausser das Zirpen der Grillen, und die Machtprobe spielt sich über den Gehorsam der Krieger ab. Wenn Hidetora sich - weil er das gar nicht kann - nicht «unterwirft», den Weisungen der beiden älteren Söhne keine Folge leistet, und sich noch immer selbstbewusst zurückzieht, so nimmt Kurosawa wie in früheren Filmen ein Tor als Kulisse, den Ort des Übergangs, der Schranke, Zweiteilung, Abgrenzung und Ausschluss versinnbildlicht. Das Schlagen dieser Fugen spricht eine Sprache für sich.

Das Fegefeuer

Jetzt geht alles verhältnismässig rasch. Auf Befehl Taros soll das dritte Schloss besetzt werden; die ganze Garnison läuft über zum benachbarten Fürsten Fujimaki, bei dem sich auch der jüngste Sohn Saburo aufhält. Der alte Hidetora verschanzt sich mit seinen Getreuen im Turm, bricht selbst die Lanze auf der Treppe, im Kampf gegen die vordringenden gelben und roten Truppen seiner beiden Söhne. In dem barocken Schlachtengemälde, in der Inszenierung des Fegefeuers, beschränkt sich Kurosawa so stark auf die Ausdruckskraft des einzelnen Bildes, der Bilderfolge als ganzes, dass der Ton zugunsten der Musik weggenommen wird, zugunsten einer Musik, die wie die langen Brennweiten auf Distanz geht, um erst recht eine dichte Nähe zu schaffen. Die Untergangsstimmung vermittelt sich in diesem fürchterlich schönen Ballett des Todes, wenn es in teuflischer Stille die Pfeile regnet, das Feuer niederprasselt, die Flammen an der Festung zu nagen beginnen.

In seinen biographischen Notizen (»Akira Kurosawa, Something like an Autobiographie«, First Vintage Books, New York, 1983; oder inzwischen auch in französischer Übersetzung greifbar: «Comme une Autobiographie» par Akira Kurosawa, Cahiers du cinéma/Seuil, Paris 1985) berichtet Kurosawa ausführlich über sein Erlebnis des grossen Kanto-Erdbebens am 1. September 1923. Er dachte damals, dass dies das Weltende sein müsse, und der ältere Bruder nahm ihn mit in die Stadt, um «die Ruinen anzuschauen». Kurosawa beschreibt die Szenerie etwa so, wie er sie später für RAS-HOMON vor dem zerstörten Südtor Kiotos gestalten lässt, als dämonisch und verlassen (der Franzose Chris. Marker, der A.K. für sein Dokument der Dreharbeiten zu RAN über die Schultern blicken durfte, zeigt dokumentarische Aufnahmen der zerstörten Stadt). Die beiden Jungen sind beeindruckt, ja fasziniert von der Gewalt der Zerstörung, und Jahre scheinen Akira vergangen,

als er aus der düsteren Stimmung herauskommt und plötzlich wieder etwas Grünes entdeckt.

Es ist ziemlich genau diese Empfindung, die er jetzt dem Zuschauer beim Betrachten von RAN vermittelt. Hier wechselt Kurosawa von einem saftig grünen Anfang mit Abstufungen über zur vulkanisch schwarzen, düsteren Szenerie, wo die Figuren allein dastehen, in der die Sehnsucht nach Lebenden sich rasch einstellt, aus dem heraus das Grüne in seiner Wirkung sich verstärkt. Hinzu kommen die Bilder des unbeschreiblichen Gemetzels, die als Stilisierungen ihrer selbst immer erkennbar bleiben. Es waren die Eindrücke jener Trümmer, die dem jungen Kurosawa klarmachten, dass man sich dem Schrecken nicht verschliessen kann. Das Visionäre setzt sich letztlich nur aus besonders intensiv erlebten Komponenten der Realität zusammen. Kreieren heisst für Kurosawa auch: in Erinnerung rufen.

Inmitten dieser stummen, entrückten Szenerie des Schreckens verschanzt sich Hidetora und bleibt als letzter Überlebender im brennenden Turm zurück. Draussen ist mit einem Schuss auf den ältesten Sohn Taro der Ton wieder zum Bild gekommen, hat sich das Gefühl des totalen Chaos' eingestellt. Das Ende aller Tage scheint nahe, und Hidetora muss als schlimmste Qual in seinem Fegefeuer erkennen, dass er nicht einmal mehr über einen ganzen Säbel verfügt, mit dem er Seppuku, ein standesgemässes Harakiri vollziehen könnte, wie es sich für den unterlegenen Samurai seiner Epoche gehörte - wie selbst ein Mishima, Jahrhunderte später noch, als Krönung seiner Existenz dies tat.

Die Auferstehung

Hidetora entsteigt der Hitze dieser Hölle und tritt durch die Rauchschwaden auf der Treppe zum Turm ans Tageslicht. Unten erstarren die Truppen angesichts seiner Auferstehung. Die gelben des getöteten Taro weichen nach links, die roten Jiros nach rechts und öffnen dem Geisterhaften einen Kanal, durch den er von dannen schreitet. Draussen im wogenden Feld wird er von Tango und dem Narren Koyami, die treu auf ihn warteten, verstört aufgefunden: Als Narr sieht er endlich seine Verbrechen. Er sucht sich einen Wiesenblumen-Strauss und lächelt abwesend.

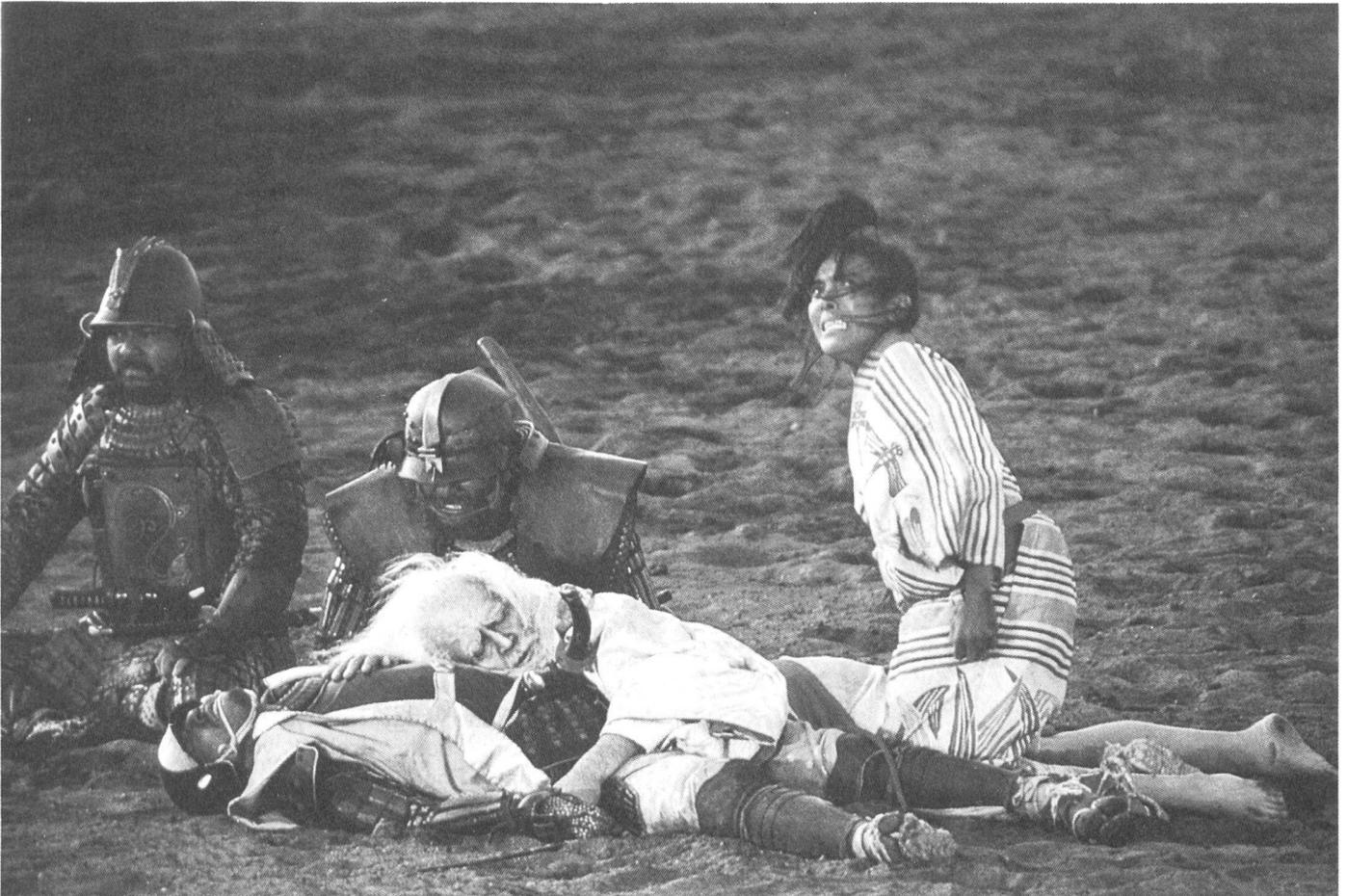
Hidetora wird sich für die nächste Zeit in den Ruinen jener Festen verbergen müssen, die er selber angezündet hat. Und mit ihm finden sich auch seine Schwieger-tochter Sue und deren von ihm selbst geblendeter Bruder da ein, auf der Flucht vor Jiro, der die Häscher nach dem Kopf seiner Frau losgeschickt hat. Denn auch der zweite Sohn wird von Kaede, der Frau des ersten, für sich eingenommen und zu Freveltaten angestiftet. Mit ihr schuf Kurosawa eine macchiavellistische weibliche Figur, die das einstmals intakte Gerüst des Clans von innen her aushöhlt und zum Einsturz bringt. Hatte er seine zum Ausgangs- und Inspirationspunkt genommene Shakespeare-Tragödie des «King Lear» insofern der japanischen Situation angepasst, dass aus den drei Töchtern Söhne wurden, so lässt er die grosse intrigante Figur in Gestalt einer Frau auftreten.

Während die Frau in Japan zu absolutem Gehorsam



Fürchterliche Schönheit des Abbilds, hier: Peter Paul Rubens (gemalt 1617).

Macht Macht Macht? - «Die Götter weinen über die Dummheit der Menschen, die meinen, sie können immer durch neue Morde überleben.»





Toshiro Mifune und Isuzu Yamada in KUMONOSU-JO



Toshiro Mifune und Isuzu Yamada in DONZOKO



Toshiro Mifune und Machiko Kyo in RASHOMON



Toshiro Mifune und Machiko Kyo in RASHOMON

verurteilt ist - wer hat dies eindrücklicher dargestellt als Kurosawas Lehrer und Kollege Kenji Mizoguchi -, so verkörpert Kaede die Macht, die sie aus dem Hintergrund ausüben kann. «Hinter jedem Mächtigen», meint Kurosawa, «steckt immer eine Frau.» Dieser These hat er drei Jahrzehnte früher in KUMONOSU-JO (seiner Version von Shakespeares «Macbeth») in Gestalt der Dame Asaji ihren Ausdruck verliehen. Eine Masago in RASHOMON hatte bereits neben der lieblichen Erscheinung auch bezirzende Momente, die Männern zum Verhängnis werden konnten.

Frauenfiguren blieben aber eher vereinzelt in Kurosawas Werk, das immer auch im Bann der No-Spiele stand, jener klassisch-lyrischen Form des japanischen Theaters, die von Männern in kunstvollen Masken und prächtigen Kostümen gespielt wird, über die er gegenwärtig einen Dokumentarfilm zusammenstellt. Wo sie sonst auftauchten, waren sie zumeist besser als die Männer, in IKIRU etwa, einem der eindrücklichsten Gegenwartsfilme Kurosawas. So oder so dominieren sie auf ihre jeweilige Art die männliche Szenerie.

Kaede, das wird später klar, rächt ihre Familie. Wie eine Schlange macht sie sich an die leicht verführbaren Söhne Hidetoras ran. Zuerst wollte sie den Alten loswerden; jetzt wünscht sie sich von Jiro das Haupt seiner Frau Sue. Die Füchsin weckt in ihm das, was im Krieg ohnehin keinen Platz hat: Gefühle. Und seine Hörigkeit wird Jiro zum Verhängnis.

RAN findet wie KAGEMUSHA sein Ende in Szenen des Untergangs. Der dritte Sohn ist herbeigeeilt, um seinen Vater, der ihn verstossen hat, zu retten. Die Truppen Jiros bewegen sich wie der ganze Clan blindlings in die Falle, oder eben: auf den Abgrund zu. Der Rückzug wird notwendig, und mit ihm kommt der Niedergang. Etwas vom Verrückten (und produktionsmässig Verhängnisvollen) an Kurosawas Erzählstil bleibt auch hier die Tatsache, dass er mit grossem szenischem und darstellerischem Aufwand Bilder zusammenstellt, von denen er schliesslich - wie immer mit drei Kameras in unterschiedlichen Positionen aufgenommen - Ausschnitte nimmt und zu einem impressionistischen Ganzen zusammenfügt. Die Bewegung findet zumeist im Bild drin und weit weniger mit dem Bild selbst statt; es sei denn, es bestehe durch die Verschiebung von Figuren tatsächlich ein Grund dazu. Analysiert man eine einzelne Sequenz, so wird ersichtlich, wie konzis Kurosawa den Verlauf zu schildern versteht. Die epische Breite schliesst die Verkürzung im Einzelnen nicht aus. - Alles ist in diesem Werk so klar und schlüssig dargestellt, dass wir mit Staunen und Ergriffenheit darauf reagieren. Ein alter und weiser Meister demontiert da vor unseren Augen in gewaltigen, in grossartigen Bildern den Kern allen Übels: das blinde Streben des Menschen nach Macht.

Kurosawa hätte, sagt Tatsuya Nakadai, der Darsteller des Hidetora, beim Drehen von RAN einen tiefen Wunsch nach Frieden gehabt. - Die Essenz des Kinos, sagt Akira Kurosawa, liegt in der «cinémathographischen Schönheit», und diese hat er immer wieder und für viele vorbildlich zu schaffen gewusst.

Walter Ruggle

Kleine Filmografie

Akira Kurosawa geboren am 23. März 1910 in Tokyo
Das jüngste von sieben Kindern eines Armeeeoffiziers, zeigte Akira Kurosawa schon Kind Talent im Malen. Mit 17 besuchte er eine Malschule, die den westlichen Stil besonders pflegte. Da er seinen Lebensunterhalt als kommerzieller Maler aber nicht bestreiten konnte, bewarb er sich bei einem Filmstudio als Regieassistent, wo er dann Kajiro Yamamoto zugewiesen wurde. Ab 1941 schrieb er Drehbücher und führte bei ganzen Sequenzen von Yamamotos Filmen Regie.

Filme als Regisseur:

- 1943 SUGATA SHANSHIRO (nach Tsuneo Tomita)
- 1944 ICHIBAN UTSUKUSHIKO
- 1945 ZOKU SUGATA SANSHIRO (nach Tsuneo Tomita)
- TORA NO-O O FUMU OTOKOTACHI (nach dem Kabuki Kanjincho)
- 1946 ASU O TSUKURU HITOBITO
- WAGA SEISHUN NI KUINASHI
- 1947 SUBARASHIKI NICHIOBI
- 1948 YOIDORE TENSHI
- 1949 SHIZUKA NARU KETTO (nach Kazuo Kikuta)
- NORA INU
- 1950 SKYANDARU
- RASHOMON (nach Ryunosuke Akutagawa)
- 1951 HAKUCHI (nach Dostojewskis «Idiot»)
- 1952 IKURU
- 1954 SHICHININ NO SAMURAI
- 1955 IKIMONO NO KIROKU
- 1957 KUMONOSU-JO (nach Shakespeares «Macbeth»)
- DONZOKO (nach Gorkis «Nachtasy!»)
- 1958 KAKUSHI TORIDE NO SAN-AKUNIN
- 1960 WARUI YATSU HODO YOKU MEMURU
- 1961 YOJIMBO
- 1962 TSUBAKI SANJURO (nach Shugoro Yamamoto)
- 1963 TENGOKO TO JIGOKU (nach McBains «King's Ransom»)
- 1965 AKAHIGE (nach Shugoro Yamamoto)
- 1970 DODESKADEN (nach Shugoro Yamamoto)
- 1975 DERSU UZALA
- 1980 KAGEMUSHA (nach Arseniev)
- 1985 RAN

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Akira Kurosawa; Buch und Dialoge: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide; Kamera: Takao Saito, Masaharu Ueda, Asakazu Nakai; Dekor: Yoshiro und Shinobu Muraki; Kostüme: Emi Wada; Ton: Fumio Yanogushi, Shotaro Yoshida; Schlussmischung: Claude Villand; Musik: Toru Takemitsu mit dem Symphonischen Orchester von Sapporo, dirigiert von Hiroyuki Iwaki.

Darsteller (Rollen): Tatsuya Nakadai (Hidetora), Akira Terao (Taro), Jinpachi Nezu (Jiro), Ryu Daisuke (Saburo), Mieko Harada (Kaede), Yoshiko Myazaki (Sue), Masayuki Yui (Tango), Kazuo Kato (Ikoma), Peter (Kayami), Hitoshi Ueki (Fujimaki), Jun Tazaki (Ayabe), Norio Matsui (Ogura), Hisashi Ikawa (Kurogane), Kenji Kodama (Shirane), Toshiya Ito (Naganuma), Takeshi Kato (Hatakeyama), Takeshi Nomura (Tsurumaru).

Produktion: Serge Silberman und Masato Hara für Greenwich Film, Paris und Herald Ace/Nippon Herald Films, Tokio. Ausführender Produzent: Katsumi Furukawa; Produktionsleitung: Ullly Pickardt; Aufnahmeleiter: Satoru Izeki, Seikishi Iizumi, Teruyo Nogami, Takashi Ohashi. Japan, 1985, Eastman Color, 1.85, 162 min. CH-Verleih: Challenger Film, Lausanne.



YOJIMBO mit Toshiro Mifune (Vordergrund)



YOJIMBO mit Toshiro Mifune (im Zentrum)



Takashi Shimura in SHICHININ NO SAMURAI



Toshiro Mifune in KUMONOSU-JO

WHITE DOG von Samuel Fuller

Die Fratze der Gewalt

«Es ist nicht wichtig, ob sich die Kamera bewegt oder die Schauspieler. Wichtig ist allein, dass die Gefühle der Zuschauer bewegt werden.»

Samuel Fuller

WHITE DOG ist ein dunkler Film, dem die kalifornische Sonne den Schein von Lichtem, Offenem, Weitem verleiht. Die Aussichten sind düster, aber die Sicht ist hell und klar.

WHITE DOG ist ein Film zwischen Weiss und Rot und Schwarz.

WHITE DOG ist ein Film der überbordenden Gefühle, die am Alltäglichen brechen. Ein Film der Verzweiflung, die sich steigert, je dichter die letzten Auswege verschlossen sind. Alle geben sich freundlich, nett, lieb. Sogar das Monster lächelt und überreicht Konfekt. Die verlorenen Paradiese findet man niemals wieder.

★

»1981 wird Fuller von dem Produzenten Jon Davison als Autor und Regisseur des Films WHITE DOG für Paramount engagiert. Die zugrundeliegende Erzählung von Romain Gary, erstmals 1970 in „Life“ erschienen, wurde von Paramount bereits Mitte der siebziger Jahre erworben, galt wegen des Themas allerdings als heisses Eisen. Der Geschichte von einem Hund, der von seinen weissen Besitzern darauf abgerichtet wird, Farbige zu töten, und dann von einem schwarzen Wissenschaftler umerzogen wird, wurde der Vorwurf des Rassismus gemacht. Das Projekt sollte

ursprünglich von Roman Polanski (Regie), Robert Towne (Buch) und Robert Evans (Produktion) realisiert werden, die für Paramount 1974 CHINATOWN gemacht hatten. Im Laufe der Jahre entstanden Drehbücher von sieben verschiedenen Autoren. Unter den vorgesehenen Regisseuren befanden sich Arthur Penn, Don Siegel und Tony Scott. Fuller schreibt innerhalb von zehn Tagen ein neues Drehbuch von WHITE DOG, die Dreharbeiten finden im Frühjahr 1981 statt. Eingriffen des Studios (...) folgt ein Neuschnitt des fertigen Films, durch den die Rassenfrage herabgespielt werden sollte. Bei Testvorführungen in Seattle und Denver stiess der Film auf die Zustimmung des Publikums, ein Teststart im Raum Detroit, wo er im Herbst 1982 eine Woche lang lief, brachte nur mässige Ergebnisse, allerdings wurde der Film auch nicht durch Trailer, Plakat-, Rundfunk- oder Fernsehwerbung unterstützt.

Paramount beschliesst, den Film in Amerika nicht herauszubringen und verkauft ihn direkt ans Pay-TV. Mitte Januar, als der Film dort seit zwei Wochen läuft, sperrt Paramount ihn für die Ausstrahlung in den Monaten Februar und März, da ihn die Fernsehgesellschaft NBC erworben hat, angeblich für eine Summe von 2,5 Millionen Dollar.» (Frank Arnold, in «Fuller», München 1984)

In Frankreich, England und Spanien läuft WHITE DOG in den Kinos. In Deutschland wird er 1984 auf den Hofer Filmtagen vorgestellt. Die Kritik reagiert freundlich bis enthusiastisch.

Mitte 1985 kommt eine Video-Kopie, deutsch synchronisiert, in die Videoläden der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreichs.

★

WHITE DOG als rassistisch einzuordnen, das verlangt schon eine gehörige Portion Blindheit. Doch wie so oft bei Fuller konnten Verleiher, Kritiker und Zuschauer wieder einmal das Dargestellte von der Darstellung, das Thema vom filmischen Ausdruck nicht trennen. Sie konnten nicht ertragen, dass die filmischen Bilder nicht zugleich ihr Anliegen, ihre Absicht kundtun.

★

WHITE DOG erzählt die Geschichte einer doppelten Besessenheit: Eine junge Schauspielerin fährt nachts auf einer abgelegenen Strasse einen weissen Schäferhund an. Sie bringt ihn zum Arzt, bezahlt die Rechnung und denkt dann darüber nach, wie sie ihn wieder loswerden könnte. Doch die wenigen Möglichkeiten, die ihr die Arzthelferin aufzählt, gefallen ihr nicht. So behält sie den Hund. Sie spielt mit ihm, verliebt

sich in ihn, gewöhnt sich an ihn. Als er sie schliesslich vor einer Vergewaltigung bewahrt, wird er endgültig zu 'ihrem' Hund. Eines Tages aber kommt er blutverschmiert zurück, kurz darauf greift er eine ihrer Kolleginnen an, eine Schwarze. Da raten ihr alle, ihn töten zu lassen. Ihr Freund: «Diesen Hund muss man stoppen, bevor er noch jemanden umbringt! Der ihn dazu abgerichtet hat, Menschen anzugreifen, hat dafür gesorgt, dass er es für immer tut. Der Hund ist eine gefährliche Zeitbombe!» Doch diese Mahnungen richten nichts mehr aus gegen ihre Gefühle: Die Zuneigung ist zur Besessenheit geworden. «Niemand darf ihn umbringen! Niemand! Wenn ihn jemand abgerichtet hat, dann gibt es auch jemanden, der ihn wieder umdreht.»

In einer Tiefgarage am Rande der Stadt, wo Tiere fürs Kino dressiert werden, findet sie den Mann, der den Kampf gegen des Weissen Hund wagen will, einen Schwarzen. Doch auch der tut das nicht emotionslos. Er nimmt die Arbeit nicht als Job, sondern als persönliche Herausforderung. Seit Jahren ist er besessen davon, einen abgerichteten Hund umzudrehen. «Ich werde deinen Willen brechen. Du wirst lernen, dass es nutzlos ist, schwarze Haut anzugreifen.» Zweimal sei er dicht davor gewesen, so einen Hund zu ändern. Eines Tages werde er es schaffen. «Wenn es nicht dieser Hund ist, dann der nächste. Und wenn nicht der nächste, dann der übernächste.»

Wie immer thematisiert Fuller nicht, worüber er spricht. Er lässt knallhart spürbar werden, was gerade geschieht. Mit Liebe, Gewalt und Tod, mit Originalschauplätzen, die Atmosphäre ausstrahlen, und mit einem brutalen Rhythmus, der den Bildern jede Gemütlichkeit nimmt, schafft er eine Emotionalität, die keinerlei Gleichgültigkeit zulässt. Das ist nichts für snobistische Feinschmecker, nur etwas für Genieser, die Wert auf authentische Qualität legen.

★

Samuel Fuller: eine Kino-Legende. Der letzte Veteran aus einer Zeit, als es noch die Erinnerung an die Macht der präzisen Bilder gab. Als man noch träumen konnte, dass Filme beim Leben helfen. Wie die Musik. Oder ein Gedicht.

«Einen tellurischen Regisseur, einen Poeten des Tellurischen» nannten ihn die «Cahiers du Cinéma» vor einigen Jahrhunderten. Und François Truffaut schrieb: «Ausgeschlossen, dass man bei einem Film von Fuller sagen könnte: Das hätte anders gemacht werden müssen, das hätte schneller sein müssen, das hätte dies und jenes. Die Dinge sind, was sie sind, so gefilmt, wie es

sein muss: direktes, nicht zu kritisierendes, makellofes Kino, gegebenes Kino und nicht angeeignetes, verdautes oder reflektiertes.»

Ein Jahrhundert später, 1972, stand in der «Filmkritik» über sein Kino: «Das ist das Gedächtnis und die Hoffnung.» Und Bernardo Bertolucci schrieb: Fullers «Filme sind wie die Musik der Schwarzen: purer Rhythmus, Gewalt und die Suggestion von Erotik. Sie sind Lebewesen. Sie leben tatsächlich. Sie können nicht sterben. Für mich ist Fuller ein Gott.»

★

Auf den ersten Blick hat Fuller fast ausschliesslich Genrefilme gedreht: Western und Krimis, Kriegs- und Gangsterfilme. WHITE DOG nennt er «einen erotischen Thriller».

Doch die Genre-Gesetze hat er immer gesprengt. Er ist mit seinen Variationen an die Grenzen und darüber hinaus gegangen. Jedes Genre ist für ihn wie ein neues Kostüm: Es kleidet und verkleidet, die Wirkung aber, die es hervorruft, ergeben sich daraus, wie man es anzieht und trägt. Fuller erzielt seine Wirkungen, indem er auf den Punkt hin inszeniert, an dem das Triviale der Filme umschlägt in irritierende Wahrhaftigkeit.

★

Samuel Fuller: eine Kino-Legende. Zusammen mit Mervyn LeRoy und Ruben Mamoulian, Robert Wise und Don Siegel, Otto Preminger und Billy Wilder bildet er ein kleines Grüppchen, die noch Zeugnis geben könnten. Es sind die Letzten Mohikaner.

Schon vor dem Krieg hatte Fuller an Drehbüchern mitgearbeitet. Nach dem Krieg fing er an, eigene zu schreiben. Diese Zeit bezeichnet er heute als sehr erfolgreich. Seine Bücher wurden zwar nicht verfilmt, aber er hatte genügend Geld.

1948 fand er den eher kleinen Produzenten Robert L. Lippert, der seine Bedingung akzeptierte, die Bücher selbst zu verfilmen. Nun hatte er nicht mehr genügend Geld. Aber er kam zu seinem ersten Film: I SHOT JESSE JAMES.

Fuller arbeitete für kleine, unabhängige Studios, ab 1951 auch für Major Copanies. Dabei stiess er immer wieder auf Schwierigkeiten. Er kämpfte bei seiner Arbeit darum, die eigene Konzeption zu verwirklichen. Er wollte nicht längst Bewährtes noch einmal machen, sondern Neues erproben; er wollte andere Geschichten anders erzählen: mit ungewohnten Bildern und ungewohnten Rhythmen.

Dabei provozierte sein harter, sehr direkter Stil nachhaltig. Wenn er vom Schiessen und Töten erzählt, zeigt er



auch, was das Schiessen und Töten an den Körpern anrichtet. Er verschweigt das Grausame nicht.

Bei Fuller gerinnt nichts zum Entwurf. Er demonstriert nicht. Er argumentiert nicht. Er zeigt nur und setzt seine Akzente. Seine Bilder behalten ihren konkreten Sinn. Man muss oft gegen seine eingene Verblendung angehen, um seinen neuen Blick, seine neue Methode, seine rüde Direktheit als ästhetischen Ausdruck zu nehmen. Fuller ist kein sensibler Stilist, er ist ein wilder Konstrukteur von Effekten und Emotionen.

★

Die kompromisslose Härte, die Radikalität, mit der er die Gewalt als selbstverständlichen Teil unseres Lebens vorzeigte, waren auch ein Grund dafür, dass er nach 1963 in den USA für lange Zeit keinen Film mehr machen durfte.

Erst 1978 konnte er wieder in den USA arbeiten. Mit THE BIG RED ONE verwirklichte er einen Traum: den Film über seine Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs.

1981 schliesslich drehte er WHITE DOG.

★

Wie alle Fuller-Filme handelt auch WHITE DOG von Gewalt: Nicht, wie und warum sie entsteht. Sondern, wie sie aussieht, und was sie bewirkt. Fuller zeigt die Fratze der Gewalt, schonungslos direkt und eindeutig. «Was der Hund anrichtet, ist furchtbar. Die Opfer: ein nichtsahnender Müllwagenfahrer, Julies Kollegin im Filmstudio, ein

Mann, der sich in eine Kirche retten will und sein Ende vor einem Fenster mit dem Heiligen Franziskus findet, das vollkommene Harmonie von Mensch und Tier zeigt. Dagegen das Rot des Blutes auf dem schönen weissen Fell. Die Gewalt, wenn sie ausbricht, äussert sich elementar: im Zerreißen und Zerfleischen» (Karlheinz Oplustil).

Die Atmosphäre der Gewalt wird von der Cadrage der Bilder noch verstärkt. Fuller verstümmelt die Körper, die er zeigt, indem er extreme Ausschnitte von ihnen wählt. Die Augen des weissen Hundes und die Augen des schwarzen Trainers, leinwandgross, sind gegeneinander geschnitten: nicht nur als Auftakt zu ihrem Duell, sondern auch als brutale Zerstörung jeder räumlichen Perspektive. Die Detailbilder wirken wie ein Schock, den die anschliessenden Kampfszenen nur verlängern, nicht intensivieren.

«Hunde leben in einer schwarzweissen Welt», sagt Paul Winfield einmal, «sie können nicht anders, sie erleben alles visuell und nicht vom Verstand gelenkt - wie wir.» Fuller nutzt die als Effekt. Er macht spürbar, wie der Hund auf die schwarze Hand des Trainers reagiert, wie er angreift und angegriffen wird, weil er einfach angreifen muss. WHITE DOG ist «eine Fuller-Geschichte zweiten Grades: sonst die direkte Konfrontation der Gegner, hier zwar - in einer Arena - die im Kampf verbissenen Körper des Trainers und des Hundes, aber der Hund ist nicht der Feind, sondern selbst Opfer und Werkzeug eines direkt gar nicht greifbaren Feindes» (Karlheinz Oplustil).

Schliesslich, als Winfield hofft, den Hund gebändigt zu haben, organisiert er einen Test. Er bittet einen schwarzen Wärter, sich dem Hund zu nähern - mit nackter Haut. Dieser Test gerät zum Beispiel delirierenden Kinos. Detailaufnahmen wechseln mit halbtotalen Bildern: Details der schwarzen Hand, eines Revolverlaufs und des Fingers am Abzug, Details der fletschenden Hundezähne. Und dazwischen: distanzierte Bilder eines ängstlichen Schwarzen, der sich dem Hund nähert. Um das Geschehen herum ist ein Gitter gebaut. Die Sonne aber wirft das Gitter direkt über alle Beteiligten: als Schatten.

Die Gewalt, die von dieser Szene ausgeht, kommt nicht vom Geschehen, sondern von der Darstellung. Sie zielt aufs Innerste: Weil ja geschehen *könnte*, was nicht geschehen *muss*. Fuller ist ein «hardboiled director», der den äusseren Ausdruck auf radikale Weise zum innern Eindruck werden lässt.

Fuller über seine Absichten: «Ich möchte jeden irritieren. Denn wenn ich die Leute nicht irritiere, schlafen sie ein, kaufen Popcorn, gehen auf die Toilette

oder führen ein Telefongespräch, während mein Film läuft.»

★

Erstmals arbeitet Fuller in WHITE DOG auch ausgiebig mit Zeitlupe. Er benutzt sie allerdings nicht, um Eindruck und Wirkung zu dehnen (wie in der Werbung); er nutzt sie in ihrer einfachsten Form: als Grossaufnahme in der Zeit.

Immer wenn der weisse Hund zum Angriff übergeht, zeigt Fuller, wie unbändig, wie wild und entschlossen er das tut. Auch, wie ausweglos. Die Zeitlupe akzentuiert seine Verfassung. Sie verdeutlicht, wie sein Körper vom Kuschel zum Raubtier sich verändert - von einem Augenblick zum nächsten.

Eine Einstellung dabei, so noch nie gesehen, wirkt so bedrohend wie faszinierend: der Weisse Hund beim Angriff von vorne gesehen - gross und in Zeitlupe. Ein unglaubliches Bild. Die Angst, irritierend und bestürzend, kriecht in einem hoch. Man schliesst die Augen, für den Bruchteil einer Sekunde nur. Als man sie wieder aufmacht, ist alles verändert. Das verstört und schockiert.

★

Wovon WHITE DOG auch handelt: Von dem *eindeutigen* Bekenntnis, dass es nichts Widerlicheres gibt als weisse Rassisten, seien sie noch so freundliche und treuherzige Grossväter, dass die selbst aus schönen Hunden gefährliche Monster machen. «Vor über hundert Jahren dressierten sie Hunde, um entlaufene Sklaven einzufangen. Heute richten sie ihre Hunde ab, um schwarze Sträflinge einzufangen.»

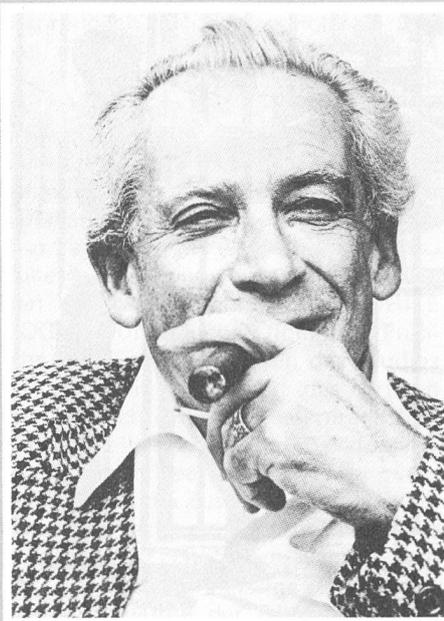
WHITE DOG handelt von schwindelerregenden Kranfahrten, die das Geschehen ins Schweben bringen und den Bildern so für kurze Zeit die Härte nehmen. Von der Hand, die in TRUE GRIT dem Duke zu seinem einzigen Oscar verhalf, indem sie in ein Loch voller Klapperschlangen fasste.

Von einem Gewitter, das zum naturhaften Ausdruck einer grossen Gefährdung wird.

Von einem Schattenspiel, das den entscheidenden Kampf zwischen Paul Winfield und dem Hund eröffnet: Jetzt oder nie!

Und WHITE DOG handelt von der Niederlage im grossen Sieg. Alle Bemühungen haben ihren Erfolg, nur hat der Erfolg noch eine andere, unerwartete Seite. Fuller zeigt danach den Käfig als Arena, direkt von oben. So endet der Film mit einem Gottesblick: Viel freier Raum, da und dort ein Mensch, letztlich aber ist doch alles eingegrenzt, umzäunt, abgesperrt; die Freiheit nur ein Traum, der Kampf nur ein Spiel ohne Chancen.

Norbert Grob



Nackte Tatsachen

by

Sam Stone

Die Aussage eines deutschen Schriftstellers, wonach Steven Spielbergs Film INDIANA JONES rassistisch sei, war absurd. Ich sah den Film mit meiner Frau und meiner 10 Jahre alten Tochter und fand, dass er Unterhaltung ist.

Der Autor feuerte einen intellektuellen Schuss ab, der sich als Platzpatrone herausstellt, wenn er sich gegen die Bösewichte des Films in Indien richtet. Schurken (Thugs) in Indien *haben* den Gott Kali als Deckung zum Plündern und Morden im 19. Jahrhundert missbraucht. Einen modernen «heavy» zu verwenden, um den Schwindel dieser Schurken wiederzubeleben und seine Plünderung im 20. Jahrhundert hinter dem Gesicht von Kali zu verbergen, ist verständlich in einem Thriller wie INDIANA JONES.

Für meine Tochter hatten diese Bösewichte keinerlei Bezug zu irgendeiner Hautfarbe. Es waren einfach böse Männer, weil ein solcher Film nach den bösesten der Bösen verlangt, damit der Held in die gefährlichsten Situationen gerät.

Hätte der Schriftsteller BIRTH OF A

NATION angegriffen, hätte er meinen Beifall gefunden. Das Buch «The Klansmen» von Reverend Thomas Dixon, einem Rassisten, geschrieben, war bösartige und gefährliche Propaganda gegen die Negros nach dem Bürgerkrieg und brachte den KKK hervor.

Aber INDIANA JONES?

Rassismus macht mich in jeder Form wütend, besonders, wenn er listig in einen Film geschmuggelt wird. Der Fall aber, in welche die Intellektuellen geraten, wenn sie einen Film beurteilen, gibt es viele. Auch reaktionäre Intellektuelle - und wir haben gleich einige von ihnen, wobei William F. Buckley die Liste anführt - gehen in die gleiche Falle.

Sie alle benützen nur ein Auge und ein Ohr. Ihre Aufnahme von dem, was auf der Leinwand geschieht, ist unehrlich. Ihr Intellekt macht sie befangen. In ihrer Ignoranz vergessen sie den wahren politischen Sachverhalt.

In meinem Film PICKUP ON SOUTH STREET weigert sich eine billige, heruntergekommene professionelle Informantin der Polizei, mit den Roten Geschäfte zu machen. Sie sagt: «Ich weiss nichts über die Kommunisten. Ich weiss nur, dass ich sie einfach nicht ausstehen kann.»

Dieser Grund war und ist noch die politische Wahrheit in den Staaten. Er spiegelt die Angst, Ablehnung und das Misstrauen des Durchschnittsamerikaners vor dem Kommunismus. Statt im Film ein in den Kalten Krieg verwickeltes Amerika während der fünfziger Jahre zu erkennen, sahen ihn die Linken als Attacke gegen die Roten.

Visconti, dannzumal kommunistischer Präsident des Filmfestivals von Venedig, war kultiviert genug, um zu erkennen, dass mein schwarzer B-Film die amerikanische Gesellschaft und nicht meine eigenen politischen Ansichten widerspiegelt.

Der Film wurde mit dem Bronzenen Löwen ausgezeichnet.

Derselbe Film liess J. Edgar Hoover Himmel und Hölle in Bewegung setzen. Damals Chef des FBI brandmarkte er PICKUP ON SOUTH STREET als anti-amerikanisch und als Munition für die Roten. Er war ungehalten über eine Szene, in welcher ein Taschendieb, der angehalten wird, mit dem FBI zu kooperieren, um Amerika vor der Invasion der Roten zu bewahren, zurückschnautzt: «Don't wave the flag at me!» (Kommt mir nicht patriotisch!)

Hoover war auch strikt dagegen, dass ich zeigte, wie das FBI mit einem New Yorker Polizisten zusammenarbeitet, um die professionelle Informantin, die den Aufenthalt des Taschendiebs preisgeben sollte, zu bestechen.

Hoover schrieb mir: «Das FBI arbeitet nicht mit der Polizei, um Informaten aus

den Elendsviertel für Informationen zu bezahlen.»

Für ihn war das kommunistische Propaganda. Für mich war es eine Tatsache. Als Crime-Reporter des New Yorker «Evening Journal» wurde ich - im N.Y. Police Department des 16. Bezirks - selber Zeuge, wie ein FBI-Mann und ein Polizist mit einem Informanten über die Summe des Bestechungsgeldes für eine Unterweltinformation fleischten.

Jahre später wurde J. Edgar Hoover als ein abwegiger Mann entlarvt, der seine Position und die Kommunismusgefahr nutzte, um geschickt seinen Weg an die Macht, bis ins Weisse Haus, zu erpressen.

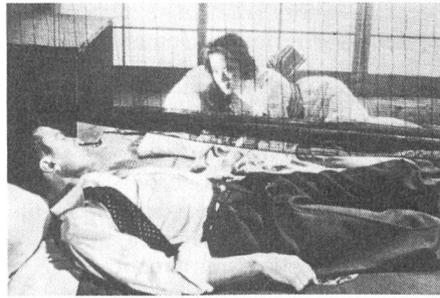
In THE STEEL HELMET, einem Film über den Koreakrieg, erschießt, tötet oder eigentlich mordet ein amerikanischer Wachtmeister einen unbewaffneten mandschurischen Kriegsgefangenen. Das Pentagon war erzürnt, dass ein amerikanischer Soldat so tierisch gezeigt wurde. Es bezeichnete THE STEEL HELMET als einen Film der Roten, der voller Propaganda sei. Der N.Y. Kolumnist, Victor Reisel, der durch die «Newspaper Enterprise Association» in ganz Amerika Verbreitung fand, denunzierte den Film als rot und verlangte, dass die Armee mich überprüfen sollte. Meine Mutter telefonierte aus N.Y. und sagte: «Hallo, Genosse.»

Sie hatte Reisels Kolumne gelesen.

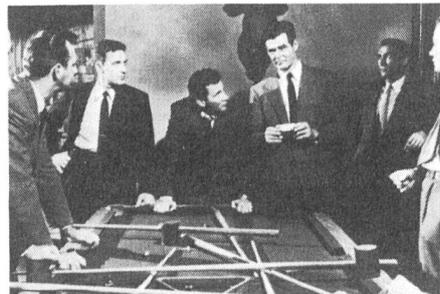
Den 22 Offizieren im Pentagon gegenüber sagte ich, dass alles was sie an dem Film hassten, auf Fakten basiere, dass ich Fakten darstellte, dass es sich nicht um Propaganda handelt sondern um einen Film, der die Dinge zeigt, wie sie sind. Es war der erste Film über unsere Invasion in Korea - aber der Krieg wurde nicht als Krieg bezeichnet. Er wurde vom Präsidenten hinterlistig als eine «Polizei Aktion» etikettiert. Der Film brachte ans Licht, dass wir in den Staaten unsere eigenen Konzentrationslager hatten. Wir trennten japanische Familien, weil sie Schlitzaugen hatten. Es gab Lager in Arizona und Kalifornien. Wir beraubten sie ihrer Häuser und Grundstücke, während sie in den Lagern waren.

All dies konnte ich im Pentagon beweisen, aber sie bezeichneten mich nach wie vor als amerikafeindlich. Sie waren durch Fakten verblendet, wie Intellektuelle durch Fakten verblendet sein können. Sie waren so antikommunistisch, dass sie nicht mit beiden Augen sehen oder mit beiden Ohren hören oder ihren Geist dem aktuellen Sachverhalt öffnen konnten.

Der «Daily Worker» und «People's World», beides kommunistische Zeitungen in N.Y., lobten manches in THE STEEL HELMET, weil es gute Propaganda für sie war und wahrheitsgetreu



HOUSE OF BAMBOO



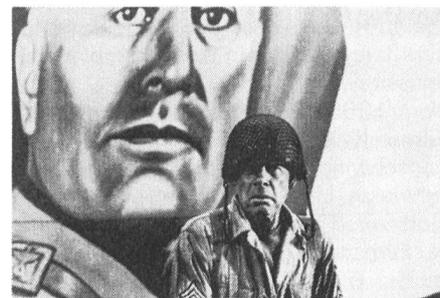
HOUSE OF BAMBOO



PICKUP ON SOUTH STREET



THE STEEL HELMET



THE BIG RED ONE



WHITE DOG

den amerikanischen Invasor als Mörder schilderte - aber sie fanden anderes falsch im Film und schrieben doch tatsächlich, vermutlich habe General Douglas MacArthur meinen Film finanziert. So befangen sehen die Leute einen Film. Ein gottverdammter Film, und die Reaktionäre schimpfen dich einen Kommunisten, für die Kommunisten bist Du reaktionär.

★

Der in Japan gedrehte HOUSE OF BAMBOO brachte mir Briefe von Japanern ein, die mich beschuldigten, es sei degradierend für die japanische Heldin des Films mit dem weissen Helden in den Sonnenuntergang zu entschwinden. Ich erhielt auch Briefe von wütenden Rassisten, die fluchend dagegen protestierten, dass ein weisser Mann eine Japanerin heiratet! Ich hatte mit einem Tabu gebrochen. In Hollywood hatte ein Weisser bis dahin mit einem chinesischen oder japanischen Mädchen (welches von einem weissen Star mit Schlitzaugen-Make-Up gespielt wurde) eine Affäre.

Dies sind die Fallen in welche Intellektuelle und Rotnacken treten, wenn sie Filme beurteilen. Beide, die Linken und die Rechten wollen alles nach ihrer Meinung. Ihrer Propaganda Meinung. Sie sind blind für Tatsachen. Wenn solche Tatsachen hart auf die Leinwand prallen, schreien sie: «Rote Propaganda!» oder «Reaktionäre Propaganda!»

Ich habe die Schande meines Landes nicht dargestellt, um Enthüllungsfilme zu machen oder im Schmutz zu wühlen, sondern dramatisierte die Schattenseiten Amerikas mit einer Kamera und Darstellern. Ich bin kein Kreuzfahrer. Ich bin ein Filmemacher. In einer Welt voller Propaganda, habe ich nackte Tatsachen enthüllt, die existierten und zum Teil noch existieren. Ich mache keine Filme, um die politischen Zustände zu ändern. Das bleibt den Propagandisten, Politikern und den Leuten selber überlassen.

Amerika ist erst ein paar hundert Jahre alt, und für ein Baby hat es sicherlich schon einen langen Weg zurückgelegt. Entlang dieses Weges hat es oft versagt, und wenn solche Vorkommnisse bei mir einen Film auslösen, verwende ich sie. Jedes Land muss älter werden, und die Wachstumsschmerzen meines Landes sind Tatsachen, die ich gefilmt habe und filmen werde.

Einen ausgeprägten Sinn fürs Dialektische hatte ich schon immer. In der internationalen Filmszene wurde ich kriegstreiberischer Reaktionär geschimpft. Ich kenne den Schwachkopf nicht, der mir vor Jahren dieses Etikett ansteckte, aber ich bin sicher, es war ein herzblutender, selbsternannter Li-

beraler, der seine Hausaufgaben nicht gemacht hatte, aber Gefallen daran fand, zwei Dinge zu kommentieren, von denen er nichts verstand: Krieg und Filme.

Und natürlich kannte er weder mich noch die Definition eines Kriegstreibers. Wahrscheinlich ist es ein frustrierter Filmemacher, und ich wünsch' ihm aufrichtig alle Wunden, die notwendig sind, um erwachsen zu werden. Kopfwunden dürften ihm helfen.

Vor zwanzig Jahren wollte John Wayne die Hauptrolle in THE BIG RED ONE. Er war falsch für den Wachtmeister. Wayne hatte zuviel von einem Macho-Symbol. Sein Image ist eines das ich im Kampf hasse. Ich machte den Film mit Lee Marvin.

Ich war immer Parteigänger der Demokraten, und einmal gab ich in meinem Haus eine Wahlkampfparty für den Präsidentschaftskandidaten Adlai Stevenson. Ich tadle die Leute, dass sie dumm genug waren, ihn nicht zu wählen. Aber immerhin, mein Land ist immer noch im Wachstum begriffen, «still growing up».

Meine Frau, Christa Lang, stammt aus einer sozialistischen Familie in Deutschland. Sie ist Linguistin und eine «Phi Beta Kappa». Ich bin nicht mal ein Intellektueller und war überrascht, dass einige von ihnen, denen ich begegnete, intelligent sind.

1981 drehte ich WHITE DOG, der auf einer grossartigen Geschichte von Romain Gary basiert, die vor Jahren in der Zeitschrift «Life» erschienen war.

Als weisser Hund wird jeder Hund bezeichnet, der von weissen Rassisten abgerichtet wurde, Schwarze zu attackieren.

Paramount hat den Film nie herausgebracht. Er wurde zum erstenmal um Mitternacht in einem kleinen Kino in Denver, Colorado gezeigt. Wie auch immer, er kam im Juni 1982 in Paris heraus, die Kritiken schwärmten - «Le Monde» nannte ihn ein «Meisterstück» und die Londoner «Times» «magnificent». Dennoch weigerte sich das Studio den Film in die U.S.-Kinos zu bringen.

Ich begleitete den Film auf Festivals in London, Goeteborg, Hof, Barcelona und kürzlich Santander. Das junge Publikum mochte den Film. Ich traf Schwarze bei den Vorführungen.

Ein Schwarzer sagte mir: «Jahrelang haben die Juden Filme mit ihrer Leidensgeschichte und von den Konzentrationslagern gezeigt. Wenn aber jemand wie Sie eine scharfen und genauen Film über den Horror dreht, der uns Schwarzen geschieht, wird er nicht in den Kinos gezeigt, weil wir Schwarzen keine wirtschaftliche Macht wie die Juden darstellen.»

Romain Gary, der die Geschichte schrieb, war Jude; ich bin von jüdischer Abstammung und die Begründung des Schwarzen, weshalb WHITE DOG von den U.S. Theatern ausgeschlossen wurde, verfolgt mich immer noch.

Der Schwarze fügte hinzu: «Wenn WHITE DOG von Juden handelte, würde die Werbung gross einsteigen.»

Er hatte recht. Verdammst recht.

Der Film wurde schliesslich im Cable-TV gezeigt - back home. Dieses Publikum ist eine kleine, privilegierte Klasse. Und zu Hause wird es keine Rassenunruhen geben wie in Kinotheatern, wo arbeitslose, verbitterte Schwarze im selben Haus mit Rotnacken, welche die Farbe der schwarzen Haut nicht ausstehen können, zusammenkommen.

Dann geschah ein Wunder. Die enthusiastischen Kritiken in den Zeitungen bei der Kabel-TV-Auswertung veranlassten NBC, Paramount 2'500'000 Dollar für zwei landesweite Ausstrahlungen zu zahlen. Es war das erste Mal, dass eine der grossen Fernsehstationen einen Film, der im Kabelnetz gezeigt wurde, an sich riss. Das bedeutete zum ersten Mal, dass Millionen von Amerikanern Gelegenheit haben würden, den Film zu sehen.

Aber innerhalb von 48 Stunden änderte NBC seine Meinung. Einzige Erklärung gegenüber der Presse: «Es ist unpassend.»

Eine ziemlich vage Aussage, um Amerika davor zu bewahren, zu sehen, dass es weisse Rassisten gibt, die nicht davor zurückschrecken, ein Hundebaby so abzurichten, dass es voll Hass auf die schwarzen Leute aufwächst und sie bei jeder Gelegenheit attackiert.

Nach all dem Unsinn mit den weissen Hunden in den Vereinigten Staaten, ging ich mit meiner Familie ins selbstgewählte Exil, weil ich subjektiv der Meinung war, dass die Demokratie für eine lange Zeit vom Todeskampf befallen sein würde.

Von 1965 bis 1978 war ich in der Filmwelt als zurückgebliebener Fahnschwinger buchstäblich auf die schwarze Liste gesetzt, während es in Hollywood als chic galt, wenn Millionäre, Filmstars oder reiche Regisseure, die meist einen gutbürgerlichen Background hatten, sich als «Links» bezeichneten.

Meine Frau Christa stammt aus einer Arbeiterfamilie in Essen. Ihr sozialistischer Vater war ein altes IG-Metall-Mitglied. Sie ging zu einigen dieser «Movie Fund-Raisings» und war angeekelt von der Falschheit der Pseudo-Liberalen von Hollywoods Creme de la Creme. Manche Leute des Showgeschäfts verwenden die Politik, um ihrer ganz persönlichen Abneigung und Ei-

fersucht Ausdruck zu geben, wenn ein Künstler finanziell erfolgreicher ist.

Obwohl ich nie den Erfolg eines Spielberg hatte, litt ich unter denselben falschen Anschuldigungen, antikommunistische Filme zu machen, welche visuell die Phobien, Obsessionen und Gewalt in den Staaten einfingen. Kino ist zuerst Unterhaltung und nicht *engagiertes Kino*. Aussagen übermittelt Western Union.

Kürzlich am Durban International Film Festival gezeigt, erntete WHITE DOG stürmischen Applaus. Für die Kinos blieb er im Land der Apartheid verboten, weil *weisse Hunde* auch in Südafrika nicht unbekannt sind.

Ich sehe überhaupt keinen Rassismus in INDIANA JONES, sondern einen aufregenden comic-strip-artigen Film, eine Art verlängerte Collage vieler Kapitel einer Folge, zusammengepackt und auf Kinder zugeschnitten, 100 % geprüfte Unterhaltung.

Aber ich sehe ein *wirkliches* Problem darin, dass WHITE DOG in vielen Ländern auf die Gestelle verbannt wurde, weil der Film ein authentisches Symbol fehlgeleiteter Zivilisation ist - «Syphilitation» statt «Zivilisation» wie Artaud sagte.

90% der Schwarzen sind gegen Reagan, back home.

Wenn es 1984 noch immer nicht erlaubt ist zu sagen, dass Nazismus / Fascismus nicht allein eine deutsche Krankheit ist, sondern auch eine jüdische Krankheit sein kann, ohne von Hollywood auf die schwarze Liste gesetzt zu werden - wo ist da die Freiheit?

In Krisenzeiten leiden die guten Deutschen unter den schlechten, die guten Amerikaner unter den schlechten.

Lasst uns die Klagemauer falscher Mythen niederreissen und die *Realität* betrachten - die soziale und politische Realität - die sogar in den Filmen reflektiert wird. Man schaue genau hin, und man wird zugeben müssen, dass nicht INDIANA JONES sondern WHITE DOG einen Fall darstellt.

Es ist ein antirassistischer Film, der auf Tatsachen basiert.

Das Gebell des Hundes wird erstickt. Tatsache.

Es ist ein Film der für die Schwarzen eintritt. Tatsache.

Aber die grösste Tatsache bleibt, dass das Bellen des Hundes in Uncle Sams Land zum Schweigen gebracht wurde, weil das Thema zu heiss ist, um im gegenwärtigen politischen Klima gezeigt zu werden.

Für mich ist *das* rassistische Propaganda.

(Übersetzung: Walt R. Vian)

POULET AU VINAIGRE von Claude Chabrol

Drehbuch: Dominique Roulet, Claude Chabrol nach dem Roman «Une mort en trop» von Dominique Roulet; Kamera: Jean Rabier; Musik: Matthieu Chabrol; Ton: Jean-Bernard Thomasson; Ausstattung: Françoise Benoit-Fresco; Schnitt: Monique Fardoulis; Kostüme: Magali Fustier.

Darsteller (Rollen): Jean Poiret (Insp. Jean Lavardin), Stéphane Audran (Mme. Cuno), Michel Bouquet (Hubert Lavoisier), Jean Topart (Dr. Philippe Morasseau), Lucas Belvaux (Louis Cuno), Pauline Lafont (Henriette), Caroline Cellier (Anna Foscarie), Joséphine Chaplin (Delphine Morasseau), Andrée Tainsy (Marthe), Jean-Claude Bouillaud (Gérard Filiol), Dominique Zardi (Leiter des Postamtes), Henri Attal (Mann im Leichenschauhaus).
Produktion: MK2 Productions; Produzent: Marin Karmitz. Frankreich 1985; 35mm, 1:1.66, Farbe, 110 min.

Was dem einen die Grossstadt, ist dem andern die Provinz. Claude Chabrol hat in seinen bürgerlichen Kriminalmelodramen seine Aufmerksamkeit mit analytischer Schärfe meist auf die diskrete Kriminalität der französischen Kleinstadt-Bourgeoisie gerichtet. Darin macht sein neuester Film keine Ausnahme. **POULET AU VINAIGRE** beginnt mit einer Geburtstagsfeier im Freien; ein Fotograf, den wir nicht zu sehen bekommen - wir schauen nur durch den Sucher seiner Kamera -, liefert uns Bilder vom Fest und den Gästen, nimmt einzelne Personen, scheinbar ohne Zusammenhang und völlig beiläufig, ins Visier, Dialog- und Konstellationsfetzen werden flüchtig erfasst, man kriegt am Rande (die Credits laufen bereits) mit, wie eine Frau erklärt, sie wolle aussteigen, woraus und weshalb, worum es

eigentlich geht, wird nicht recht klar; schliesslich sieht man noch irgendwo in dieser nur scheinbar idyllischen Runde ein Kalb am Spieß schmoren, dann heisst es bereits: Zwei Wochen später. Die Frau, erfahren wir dann, hiess Delphine, und es war ihre Geburtstagsfeier; im Film wird sie nicht wieder auftauchen, auch wenn ständig von ihr geteilt wird.

Delphine hat sich aus einem betrügerischen Immobilien-Projekt zurückgezogen, bei dem eine Kleinstadt-Mafia aus mehreren ehrenwerten Notabeln ihre Hand im Spiel hat. Deren spekulatives Interesse richtet sich besonders auf das Haus der Madame Cuno, das diese aber mit Starrsinn und böser Zunge verteidigt. Die Konstellation scheint klar: auf der einen Seite das vor Drohungen nicht zurückschreckende Triumvirat der Täter - ein Notar, ein Arzt, ein Schlachter, ergänzt zumindest noch um die angeblich in die Schweiz verreiste Delphine -, auf der andern Seite die bedrohten Opfer, Madame und ihr zwanzigjähriger Sohn Louis. Doch im Lauf der Erzählung wird diese zu einfache Schwarzweiss-Konstellation aufgebrochen, bilden sich neue Allianzen und neue Oppositionen.

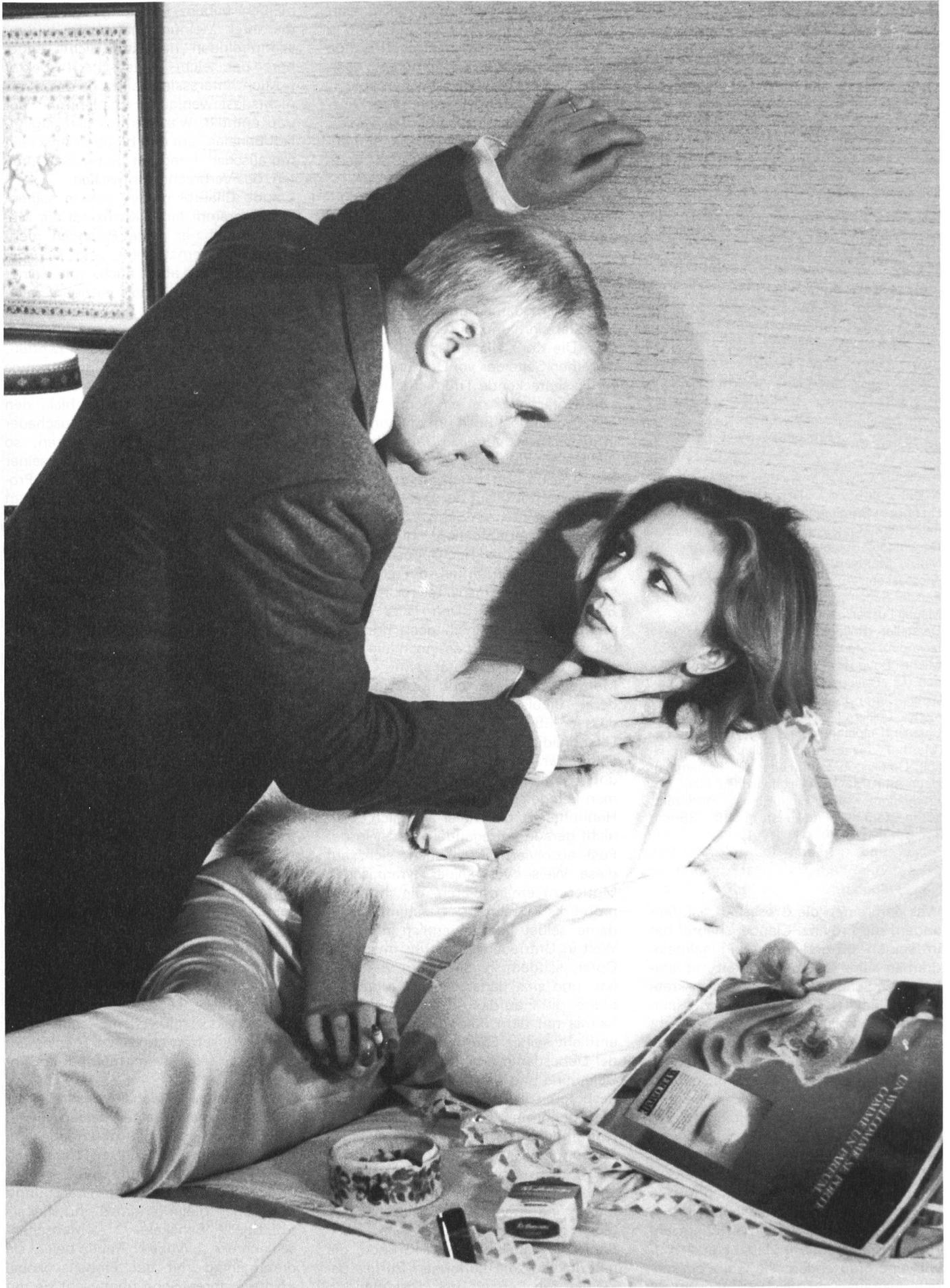
Es geschieht ein Unfall, der ein Mord sein könnte. Ein Inspektor reist an, die Sache aufzuklären. Den Täter durchschaut er sehr schnell, doch bringt er bei seinen Recherchen noch ein paar andere Dinge, darunter zwei weitere Morde, ans Tageslicht, was ihm ein derart diebisches Vergnügen bereitet, dass er über die erste Untat zu guter Letzt gnädig hinwegsieht.

Louis, der für seine Mutter den Spion und Handlanger gegen die gemeinsamen Feinde spielt, geht eine Allianz mit Henriette ein, die wie er alltäglich einen nicht gerade aufregenden Dienst in der Post absolviert. Er versucht sich, auf diese Weise von seiner tyrannischen Mutter zu emanzipieren, die ihn auch prompt als «Deserteur» beschimpft. Madame selbst liegt eigentlich mit aller Welt in Unfrieden, pflegt ihr Image als Opfer, seitdem ihr sie Mann verlassen hat, und sitzt daher im Rollstuhl. Delphine, die Frau des Arztes, hat ein Verhältnis mit dem Fotografen; der Notar entflieht seiner Ehe durch Besuche bei der Liebesdame Anna, die wiederum für Delphine und den Fotografen den Liebesboten spielt; der sich in der Rolle des gehörnten Ehemanns nicht zu rechtfindende Arzt, dem dazu Delphines Drohung der Gütertrennung ins Haus steht, schmachtet melancholisch die vollbusigen Skulpturen in seinem Garten an und entwirft heimtückische Strategien gegen Delphine und Anna. Banale Konstellationen im Grunde, die natürlich für die honorigen Bürger gefälligst im Bereich des Diskreten zu

bleiben haben, Privatangelegenheiten, die ihrer Meinung nach den herum-schnüffelnden Inspektor nichts angehen; der leicht sadistische Inspektor («Mich interessiert alles!») deckt sie nichtsdestoweniger schadenfroh auf und enthüllt, wie sich aus dem eigentlich Banalen, um den bigotten Anschein moralischer Integrität aufrechtzuerhalten, das Verbrechen entwickelt.

Claude Chabrol geriert sich in seinem Psychogramm einer Kleinstadt als Moralist, indem er seine Personen mehr ausstellt als ernstnimmt, zeigt sich dabei sicherlich aber auch von seiner spöttischen, fast schon witzigen Seite. Seine Figuren sind Karikaturen, zum Teil wohl etwas grob gezeichnet, im Schnellverfahren routiniert entworfen, Kreaturen, wie sie den Chabrol-Kosmos seit eh und je bevölkern. Gelang es Chabrol früher mit viel Geschick, den Täter zum Helden und den Zuschauer zum Sympathisanten zu machen, so verzichtet er hier darauf, einen seiner bürgerlichen Spitzbuben in eine Protagonistenrolle zu stecken, und zeigt darüber hinaus überhaupt wenig Interesse, irgendeine der Personen zur eindeutigen Hauptfigur aufzubauen; stattdessen lässt er den Zuschauer Einblick nehmen in verschiedene Geschichten, die sich überschneiden, deren mögliche Helden aber Randfiguren bleiben. Sympathisieren wird man sicherlich mit dem drögen, tölpelhaften Muttersöhnchen Louis (kein Spitzbube; Chabrol spricht ihn frei), aus dessen Perspektive die Geschichte zunächst erzählt zu sein scheint, bis der Kriminalinspektor mit dem Fuchsgesicht auftritt, der von da an in den Mittelpunkt rückt und den Schauplatz zur Selbstinszenierung nutzt: auf der einen Seite schneidfreudlich, auf der andern kaltschnäuzig-brutal, scheint er bei der Aufklärung des Falles seine latent sadistischen Neigungen ausleben zu wollen; als Opfer seiner rüden Methoden nehmen sich die korrupten Herren mit den weissen Westen fast schon wie bedauernswerte Geschöpfe aus. «Nur das ist gut, was verboten ist», belehrt Henriette Louis einmal. Diese Lehre vermag aber nur der Inspektor mit vollem Recht in die Tat umzusetzen und zu geniessen: «Man darf alles, wenn man bei der Polizei ist.»

Seiner Ex-Frau Stéphane Audran, der Hauptdarstellerin seiner besten Filme, hat Chabrol eine Rolle geschrieben, in der sie aus vollem Herzen chargieren darf. Als Madame Cuno speit sie Gift und Galle gegen jedermann, beschimpft ihre Gegenspieler (und das sind alle) als «blutige Schakale», «Menschenschlachter», «Wölfe». Frauen belegt sie durchgängig mit der Einheitsvokabel «Nutte», ihren Sohn überwacht sie mit



besitzergreifender Eifersucht. Bei seiner Beschreibung des Verhältnisses zwischen Madame Cuno und ihrem Sohn scheint Chabrol LES FANTOMES DU CHAPELIER zitieren zu wollen. Wie die Frau des Hutmakers sitzt auch Madame Cuno selbstmitleidig im Rollstuhl, wie jene den Ehemann, tyrannisiert sie den Sohn; wie der Hutmaker für seine tote Frau den Mittagstisch mitdeckt, als sei sie anwesend, und wie er ihre Portion dann mitisst, so deckt Madame Cuno - ausgerechnet um des Hochzeitstages zu gedenken - für ihren Mann und lässt Louis seine Portion mitessen. Und wie in LES FANTOMES DU CHAPELIER schickt sich Chabrol auch hier an, die bürgerliche Scheinidylle beim Ritual des Essens zu entlarven: Madame, in einem Kleid, das sie nur einmal in ihrem Leben getragen hat, als sie mit ihrem Mann in einem Restaurant gewesen war, hat sich anlässlich der Feier des Tages (»wie Weihnachten«) besondere Spezialitäten ausgedacht, die von Louis unauffällig zum Fenster hinausbefördert werden; alsbald verschüttet sie erst den Wein, zerrt dann in einem Wutanfall die Decke vom Tisch, so dass das ansehnliche Arrangement auf dem Tisch dahin ist, macht Louis einen Haufen Vorwürfe und droht, zur Strafe kriegen er kein Dessert. Louis lässt sich daraufhin, um dem häuslichen Mittagstisch zu entfliehen, von Henriette (»Siehst du, das ist das Leben!«) in ein besonders vornehmes Restaurant führen.

Wie sehr Chabrol die makabere kulinarische Anekdote liebt, zeigt sich auch darin, dass selbst Morde wie Malzeiten zelebriert werden, wenn nämlich der Schlachter einem tödlichen Verkehrsunfall zum Opfer fällt, weil ihm Zucker in den Tank geschüttet wurde und sich unter der Haube «nur Karamel», «kein Motor mehr, sondern ein Bonbon» befindet. Auch der Titel (»Hühnchen in Essig«) rückt die kulinarischen Interessen Chabrols ins rechte Licht - abgesehen davon, dass »poulet« in der Ganosensprache auch eine Bezeichnung für »Polizist« darstellt.

Die Klassizität von LA FEMME INFIDÈLE und LE BOUCHER erreicht POULET AU VINAIGRE sicher nicht, auch hinter der stilistischen Geschlossenheit und dem virtuosen Witz von LES FANTOMES DU CHAPELIER bleibt Claude Chabrols neuester Film deutlich zurück, aber immerhin ist POULET AU VINAIGRE ein fast schon vergnüglicher Film, eine Farce, in der sich Chabrol augenzwinkernd selbst zitiert und sich selber nicht mehr ganz so ernst zu nehmen scheint, schliesslich ist ja auch er ein genussfreudiger Gourmet wie die Bourgeois, denen er ständig auf den Teller schaut.

Peter Kremiski

RENDEZ-VOUS von André Téchiné

Drehbuch und Dialoge: André Téchiné. Olivier Assayas; Kamera: Renato Berta; Musik: Philippe Sarde; Ton: Jean-Louis Ughetto, Dominique Hennequin; Ausstattung: Jean-Pierre Kohut Svelko; Kostüme: Christian Gasc; Schnitt: Martine Giordano.

Darsteller (Rollen): Lambert Wilson (Quentin), Juliette Binoche (Anne Larrieu, genannt Nina), Jean-Louis Trintignant (Scrutzler), Waclaw Stanczak (Paul Trabichet, genannt Paulot), Dominique Lavanant (Gertrude Soissons), Jean-Louis Vitrac (Fred), Jacques Nolot (Max), Anne Wiazemsky (Theaterleiterin), Philippe Landoulsi (Inspizient), Caroline Faro (Juliette), Arlette Gordon (Reporterin).

Produktion: T. Films, Films A2, Paris; Produzent: Alain Terzian; Produktionsleitung: Armand Barbault. Frankreich 1985; 35mm, Cinemascope 1:2.35, Eastmancolor; 87 min.

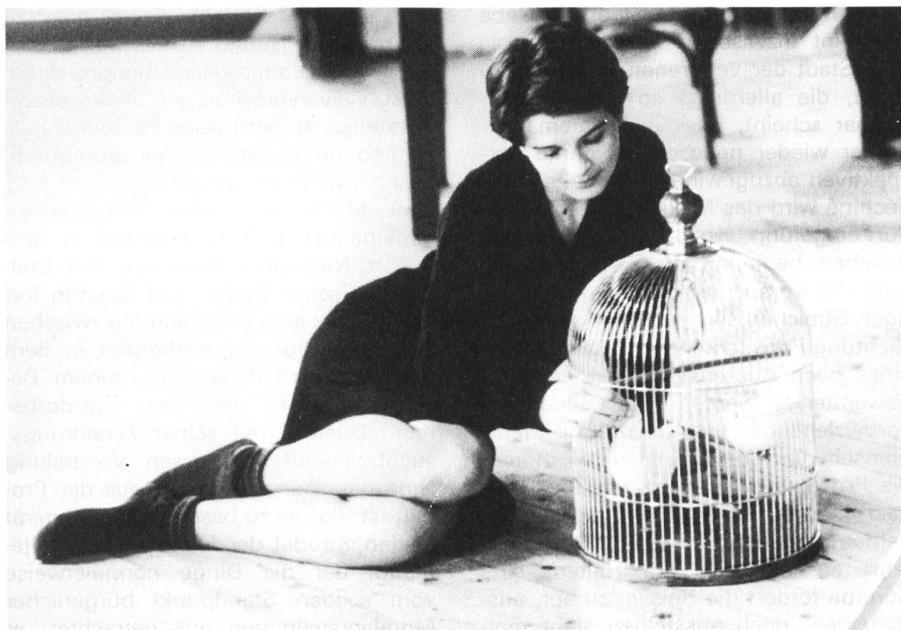
André Téchiné, das ist die andere Seite des französischen Films. Wo ein Deville das Spiel der Leidenschaft mit heiter-ironischer Eleganz beschreibt, hat Leidenschaft bei Téchiné nichts Spielerisches mehr, ist reine Pein und Qual, erweist sich als ein düsterer Akt der Selbsterfleischung und Aggression, endet in Tod und Wahnvorstellung. Und Schauplatz solcher zermürbenden Tangos ist mittlerweile fast schon traditionell Paris. Die ehemals zum romantischen Mythos verklärte Stadt der Liebe erscheint inzwischen immer mehr als eine Stadt der verlorenen Seelen. Eine Stadt, die allerdings so vielseitig abbildbar scheint, dass ihr Filmemacher immer wieder neue, ungewohnte Perspektiven abzugewinnen verstehen. Bei Téchiné wird das Mekka der Liebenden dort eingeführt, wo alle Wege, es zu erforschen, beginnen: am Bahnhof. Während des Vorspanns, unterlegt mit trauriger Streichmusik, ein Blick aus dem Richtung Paris fahrenden Zug, der Blick eines noch Aussenstehenden, der Eingeweihter zu werden hofft: Bilder von vorbeiziehenden Landschaften, Dörfern, menschenleeren Kleinstadtbahnhöfen, die Provinz signalisieren, verlieren sich nach mehrfachen Überblendungen in einem tristen städtischen Grau; der Zug fährt ein, kommt zum Halten, eine Stimme fordert die Reisenden auf, aussteigen, doch aussteigen sieht man

niemanden und niemand wartet auf dem Bahnsteig; statt vitalem Menschengeschiebe eine öde, nahezu ausgestorbene Geisterszenarie - die Kamera blendet ab.

Mit der Ankunft eines Zuges in Gare d'Austerlitz trifft der Zuschauer ein auf einem Schauplatz, der pure Allegorie ist. Das Woher und Wohin ist markiert, und die Tristesse der Eingangsbilder legt die Stimmung fest; die Weichen sind gestellt für eine desaströse Liebesgeschichte, die der Zuschauer als Augenzeuge miterleben soll. Dass die Fahrt des Zuges dazu auch noch konsequent von rechts nach links verlief, fügt sich schulbuchmässig ein in eine Ansammlung unheilverkündender Zeichen, mit denen der Ausgang der Geschichte schon vorweggenommen ist - da «die Bewegung nach links vorwiegend als negativ ... empfunden wird», und «wenn ... ein Zug dauernd nach links fährt, ... man fast die Hand dafür ins Feuer halten» kann, «dass er verunglückt» (Eva M.J. Schmid).

Téchinés Geschichte einer Leidenschaft ist eine bizarre Dreiecksgeschichte, die ihren Anfang - die Zeichen setzen sich fort - im Regen nimmt. Erst seit wenigen Monaten in der Metropole, ist Anne, das Mädchen aus der Provinz, deren Traum es ist, Schauspielerin zu werden. Anne, genannt Nina (von Téchiné wohl als Reminiszenz an Tschechows »Möwe« gedacht), flattert in Paris unbekümmert von einer unbedeutenden Beziehung in die andere, bis sie, auf Wohnungssuche Paulot trifft, einen jungen Angestellten in einem Immobilienbüro, den sie fortan nicht mehr abzuschütteln vermag. Paulot, von Ninas provokativ direkter Art animiert, drängt ihr seine Hilfe und sich selbst förmlich auf, ertet aber nichts als die Zusicherung ihrer Freundschaft. Während sie den leidenden Paulot hängenlässt, verfällt Nina dem morbiden Charme des geheimnisvollen Quentin, einem einst vielversprechenden Shakespeare-Darsteller, der jetzt seine Paraderolle als Romeo im Rahmen einer pornografischen Live-Show deklamiert.

Drei Menschen, deren Besessenheit voneinander sich unterschiedlich artikuliert. Nina am Scheideweg: ihre Stellung zwischen Paulot und Quentin fordert von ihr eine Entscheidung zwischen zwei Einstellungen, verkörpert in dem »anständigen« Paulot mit seinem Beschützerinstinkt und dem »verdorbenen« Quentin mit seiner Zerstörungssucht. Paulot, in dessen Vorstellung Nina das kleine Mädchen aus der Provinz ist, das es zu beschützen gilt, gerät in den Strudel der Leidenschaft als jemand, der die Dinge normalerweise vom soliden Standpunkt bürgerlicher Moralvorstellungen aus betrachtet; er



geniert sich fast ob seiner (erst noch) zurückhaltend geäußerten leidenschaftlichen Gefühle, während Quentin, der dekadente Bohemien, Leidenschaft frei von allen rationalen Begrenzungen und gesellschaftlichen Fesseln exzessiv auszuleben versucht. Quentin ist einer, der mit Leben und Liebe eigentlich bereits abgeschlossen hat, ein ausgebrannter Romantiker, der seine Julia schon vor Nina gefunden hatte. Mit Julia versuchte er, den bühnenwirksamen Shakespeare-Tod auf das schnöde Leben übertragend, im gemeinsamen Doppelselbstmord eine Liebe, die ihre Grenzen erreicht hatte, zum Tod zu inszenieren. Doch während Julia starb, überlebte Romeo. In Nina findet er nun eine Schülerin, der er eine Lektion in Sachen Leidenschaft erteilt, die allerdings nicht frei von Ritualen der Erniedrigung bleibt. Dann wirft sich Quentin, lebensmüde immer noch, vor ein Auto und entzieht sich damit einer weiteren Durchführung von Ninas "education sentimentale". Nina hat er sich aber bereits so eingepägt, dass sie sich noch in ihren Halluzinationen, die sie fortan quälen, von ihm bedrängt wähnt. Als sie sich endlich mit verzweifelt-hilflos artikulierter Leidenschaft Paulot zuwendet, der in ihr immer nur das idealisierte Mädchen, nie eigentlich die Frau sah, stößt der sie verächtlich und verständnislos zurück: die bürgerliche Moral enthüllt ein spiessiges Gesicht.

Vielleicht - so das Ende von RENDEZ-VOUS - ist Nina nach ihren Erfahrungen jetzt in der Lage, als Schauspielerin vom oberflächlichen Boulevard ihrer Anfänge ins seriöse Fach zu wechseln und die Julia zumindest auf der Bühne zu spielen.

Leidenschaft heißt bei Téchiné Erniedrigung und Selbsterniedrigung. Sein Film steht sicherlich in der Tradition von Bertoluccis L'ULTIMO TANGO A PARIGI, zu dem sich Parallelen aufzeigen lassen, weckt aber auch Erinnerungen an neuere Filme, wie Doillon's LA PIRATE und Zulawskis LA FEMME PUBLIQUE, die sich diesem Thema in vergleichbar radikaler Weise zu nähern versuchen. Wie Doillon und Zulawski scheint es aber auch Téchiné nicht so ganz zu gelingen, den Zuschauer die Heftigkeit der Gefühle spüren zu lassen; ein hektisches Tempo, das allen drei Filmen gemeinsam ist, scheint nicht genug, das Schwelen und Ausbrechen von Gefühlen zu vermitteln. Was Téchiné aber Doillon und Zulawski voraus hat, ist ein einsichtigeres Konzept. Dass man das Interesse an der Geschichte nicht verliert, verdankt der Film nicht zuletzt auch seinen drei jungen Hauptdarstellern, die mit hohlwangiger Intensität zu faszinieren verstehen.

So bestätigt sich André Téchiné - in den sechziger Jahren, wie man das von einem französischen Filmregisseur erwartet, Redaktor bei den Cahiers du Cinéma - nach Filmen wie LES SOEURS BRONTE und BAROCCO sicherlich auch mit seinem sechsten Spielfilm als einer der interessantesten Filmemacher des zeitgenössischen französischen Kinos - auch wenn RENDEZ-VOUS letztlich nicht ganz die verstörende Kompromisslosigkeit erreicht, die Téchiné vorgeschwebt haben mag, auch wenn der Film letztlich nicht ganz die Betroffenheit auslöst, die sich Téchiné vielleicht wünscht.

Peter Kremiski



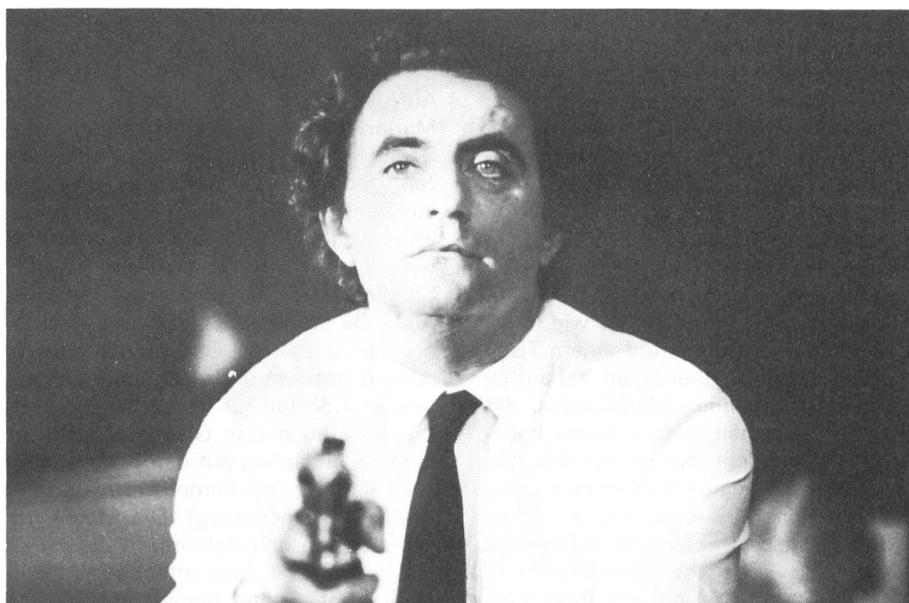
PERIL EN LA DEMEURE von Michel Deville

Drehbuch und Dialoge: Michel Deville (nach dem Roman «Sur la terre come au ciel» von René Belletto); Kamera: Martial Thury; Musik: Brahms (Trio No. 1, op. 8), Schubert (Scherzo aus dem 3. «Moment musical», Andantino aus der A-Dur Sonate), Granados (Spanische Tänze); Schnitt: Raymonde Guyot; Ausstattung: Philippe Combastel; Kostüme: Cecile Balme.

Darsteller (Rollen): Christophe Malavoy (David Aurphet), Anemone (Edwige Ledieu), Richard Bohringer (Daniel Forest), Nicole Garcia (Julia Tombsthay), Michel Piccoli (Graham Tombsthay), Anais Jeanneret (Vivianne Tombsthay), Jean-Claude Jay (Vater), Helene Rousset (Mutter).

Produktion: Gaumont/Elefilm/TF1 Films; Produzent: Emmanuel Schlumberger; Ausführer Produzent: Rosalinde Damamme; Produktionsleitung: Franz Damamme. 35mm, 1:1,66, Eastmancolor, 100 min. Frankreich 1984. CH-Verleih: Citel Films.

Devilles erotischer Thriller beginnt mit der Beschreibung eines Raums. Ganz zu Anfang das gezeichnete Bild eines Hauses, dessen Fassade, unverstellt von Bäumen, sich dem Blick des Betrachters offen darbietet: ein Bild einer Zimmerwand. Ein Kameraschwenk sorgt für Zusammenhänge. Zu den Motiven aus einem Trio von Brahms fällt der Blick der Kamera nacheinander auf ein Telefon, eine Gitarre, ein Foto, eine Musik-



anlage, ein Spielzeugauto, das Porträt einer halbnackten Frau auf einem Stuhl, schliesslich auf Notenblätter, bis die Kamera von hinten einen Mann erfasst, der an einem Tisch sitzt und frühstückt. Obwohl wir den Mann kaum gesehen haben, wissen wir bereits etwas über ihn. Die Beschreibung eines Raums aus der Addition der Gegenstände, die ihn konstituieren, wird zur Charakterisierung des Mannes, der den Raum bewohnt und dessen Eigentum die Gegenstände sind. Wir kombinieren - den Suggestionen der Kamera folgend, auch wenn wir die Beziehungen der in Grossaufnahme isolierten Dinge zu diesem Zeitpunkt noch viel zu wenig durchschauen können. Über die Beschreibung und die Charakterisierung hinaus versammelt und betont die Exposition durch bewusste Auswahl der Gegenstände, die innerhalb der Geschichte eine dramaturgische Funktion übernehmen werden bzw. einen symbolischen Verweis auf handlungsrelevante Motive darstellen. Es gehört auch zur weiteren Dramaturgie des Films, Gegenstände so ins Blickfeld zu rücken, dass ihnen entweder durch Grossaufnahmen oder durch zentrale und isolierte Positionen innerhalb eines räumlichen Arrangements betont Bedeutung verliehen wird. Auf diese Weise werden dann mit ironischem Augenzwinkern Assoziationsketten gebildet, wie etwa jene, die von einer frei auf einem Tisch liegenden Bombe über einen frei auf einem Tisch liegenden Mini-Globus, der Mikrofilme enthält, bis zu einem banalen Ei zurückreicht, das so ziemlich den einzigen Inhalt eines Kühlschranks darstellt, nach der Zubereitung auf dem Frühstückstisch aber den Eindruck macht, als sei es soeben «explodiert».

Devilles Geschichte, die von ihren meisterhaft inszenierten Details lebt, kreist um David Aurphet (also «Orphée»), die zentrale Figur, um die alle übrigen Personen herumgruppiert sind. Aurphet ist Musiklehrer, liebt Brahms, spielt Gitarre und ist im Begriff, die Wohnung zu wechseln. Er wird in eine erotische Intrige verwickelt, die ihn in andere Räume führt. Telefon und Auto werden die beständig eingesetzten Mittel, eine Verbindung zwischen diesen Räumen zu schaffen, Distanzen zu überwinden, Wege zu verkürzen. Zuletzt wird sich Aurphet der Erfindung seines Vaters, der bereits in der Exposition in einem Foto präsent ist und der sich als passionierter Bombenbastler herausstellt, bedienen, um die Handlung mit einem Knalleffekt zu ihrem Höhepunkt zu führen - und einen Raum und eine Identität auszulöschen.

Dass er der jungen Vivianne Gitarrenunterricht geben soll, führt den schönen, aber einsamen Aurphet mit meh-

renen Personen zusammen, in deren obskuren Plänen er eine Rolle übernehmen soll und die ihn in ein Spiel um Liebe und Tod verstricken. Sie alle zeigen sich ihm zugeneigt: *Julia Tombsthay*, Viviannes Mutter, beginnt ohne Umschweife ein Verhältnis mit ihm, weshalb *Monsieur Tombsthay*, von dessen homophilen Neigungen man nur in Andeutungen erfährt, entschlossen ist, den Nebenbuhler, obschon auch ein Objekt der eigenen Begierde, aus dem Wege zu räumen; *Daniel*, ein melancholischer, lebensmüder Killer, der den Auftrag hat, einen Mann zu beseitigen und einen Gegenstand zu stehlen, entwickelt als Auphets scheinbar zufälliger Schutzengel ein sanftes Interesse an seinem Schützling; *Edwige*, aufdringliche Nachbarin der Tombsthays, die mit dem detektivischen Röntgenblick des Voyeurs Einblicke in fremde Behausungen zu nehmen sucht, macht Aurphet, ausser dass sie ihn mit orakelhaften Parabeln verwirrt, auch ein paar eindeutigeren Angebote.

Aurphet, so scheint's, ist nur Objekt, Marionette, unschuldiges Opfer im Ränkespiel der anderen, die ihn benutzen. Doch aus dem Opfer wird ein Täter, aus dem Spielzeug ein Spielmacher, der im entscheidenden Augenblick die Karten zu seinen Gunsten mischt und das Spielfeld als Gewinner verlässt.

Als Julia den Musiklehrer ihrer Tochter bei der erstbesten Gelegenheit überraschend besucht und nach einem einleitenden Cocktail zu verführen beginnt, trinkt sie auch sein Glas leer, stellt ihr eigenes bedächtig auf den Boden, während sie das seine demonstrativ und mit Heftigkeit danebenlegt. Die Macht der Dinge veranschaulicht die Macht über die Person, die Julia offenbar zu besitzen glaubt. Später behauptet Julia ein zweites Mal ihre aktive Dominanz über Auphet, diesmal in einer angedeuteten Zerstöraktion, die an die Kreisbewegung der Einleitungssequenz erinnert und der nacheinander das Telefon, das Bett, die Noten, ein Glas und eine Flasche «zum Opfer fallen». Die Aktion gegen die ihn umgebenden Dinge seines Lebens ist auch ein Angriff gegen seine Person.

Die Verwüstung von Räumen wiederholt sich, doch stets nur in Andeutungen, wenn etwa ein Windstoss durch das Zimmer des Killers Daniel fährt und ein Bild von der Wand reisst, oder wenn Julia das Zimmer ihres Mannes durcheinanderbringt, um einen Einbruch vorzutäuschen, und auch hier zuallererst ein Bild an der Wand verrückt. In jedem Fall verweist die (Zer)Störung des Raums vorausdeutend oder begleitend auf die Vernichtung der ihn bewohnenden Person.

»Ideal wäre es, ein anderer zu sein«,

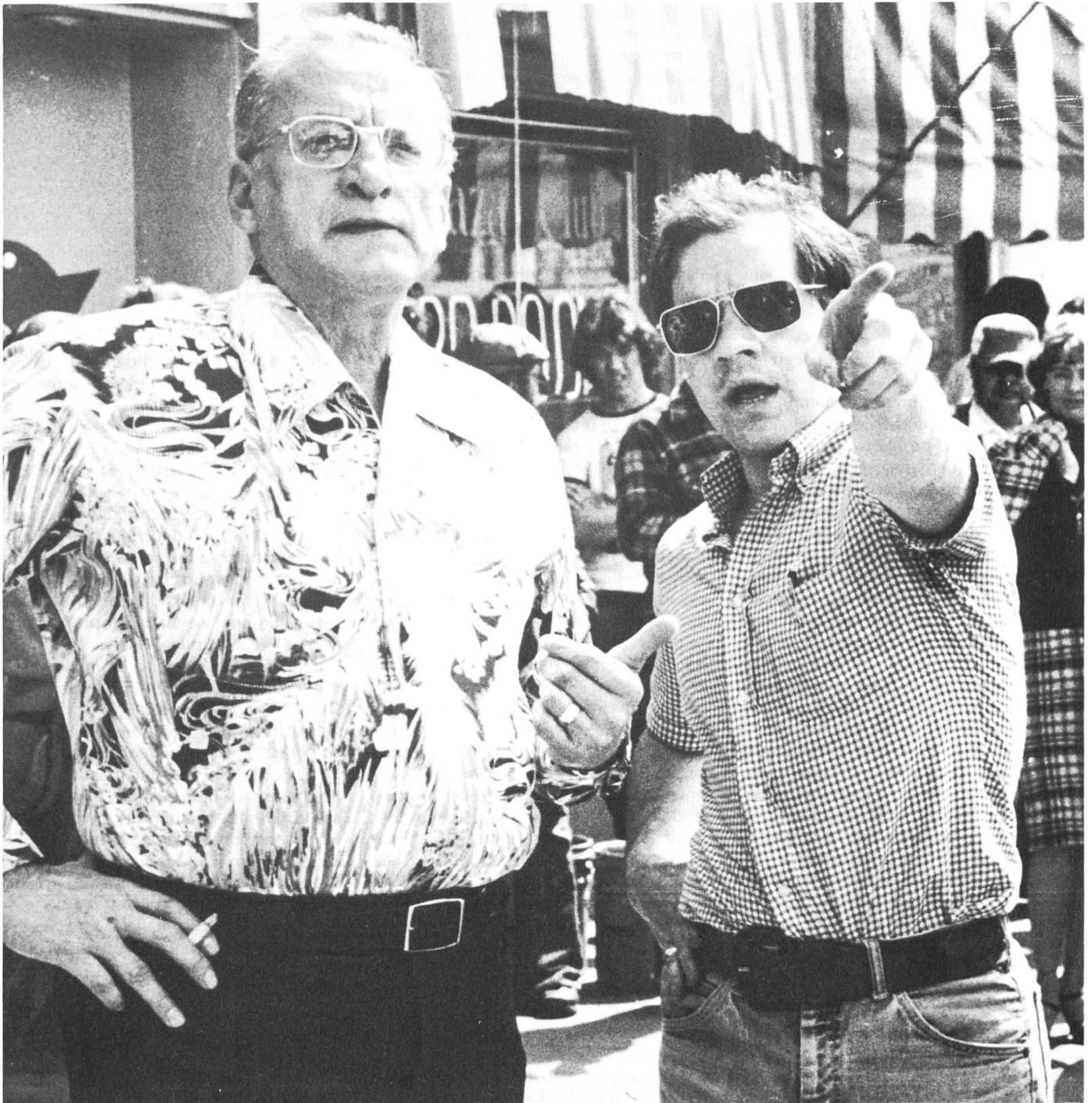
meint Aurphet zu Daniel. Er wechselt die Wohnung und zieht in ein «Haus unter Bäumen», ein «winziges Haus allein zwischen den andern Häusern», allein, weil die andern bereits abgerissen sind. Doch mit der neuen Wohnung findet er nicht die neue Identität, die er sucht, denn das Interieur der neuen Wohnung ist zu identisch mit dem der alten, nur anders arrangiert. Erst als er das Spiel begreift und zu seinem eigenen macht, was ihm schliesslich ermöglicht, das Haus, das er bewohnt, in die Luft zu sprengen, legt er seine Existenz als David Aurphet ab. Doch während seine Mit- und Gegenspieler mit dem frischen Wind, der durch die alten Räume fegt, auch ihr Leben verlieren (das eine meint das andere), hört Aurphet einfach nur auf, Aurphet zu sein. Nach der Eliminierung des Hauses, mit der er seinen Wohnort endgültig aufgibt, wechselt er auch die Kleidung, lässt den Trenchcoat, den er wie eine zweite Haut zu tragen pflegte, zu Boden fallen und schlüpft in die Jacke Daniels, der ihn schon bei früherer Gelegenheit des Mantels entkleidete (sowohl eine erotische Geste als auch eine dramaturgische Vorausdeutung).

Ohne festen Wohnsitz und Adresse ist Orpheus nach seiner unbeschädigten Rückkehr aus der Unterwelt frei für eine Reise mit Vivianne, der letztlich einzigen Unschuldigen im intriganten Geschehen. Was ihn mit Vivianne verbindet, wird schon im Interieur ihres Zimmers deutlich, das Parallelen zu seiner eigenen Behausung aufweist mit den ausgewählten Gegenständen die es enthält: eine Gitarre und die obligaten Notenblätter, einen zentral postierten Sessel und an einer Zimmerwand das gezeichnete Bild eines Hauses, mit dem die Beschreibung von Aurphets erster Wohnung begann. Vielleicht werden sich die beiden auf die Suche nach eben diesem Haus begeben, mit dessen Bild der Film auch endet. Im Unterschied zum Anfang, dringt die Kamera jetzt tiefer in das Bild hinein, und man sieht genauer, wie durch eine geöffnete Tür, aus der Licht fällt, ein Mädchen tritt; statt des Brahms-Thema, mit dem der Film begann, erklingt jetzt auch ein anderes musikalisches Motiv.

Peter Kremksi

Gespräch mit Paul Schrader

”Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt”



FILMBULLETIN: Neben Ihrem Film MISHIMA ist in dieser Kino-Saison auch ein OBERST REDL von Istvan Szabo zu sehen. Beide Werke haben eine Hauptfigur, die am Ende Selbstmord begeht, weil sie mit den herrschenden Verhältnissen nicht mehr einig ist. Und dennoch stecken ganz andere Welten hinter Mishima beziehungsweise Redl: eine fernöstliche dort, eine westliche hier.

PAUL SCHRADER: Ich glaube, dass man Mishima mit niemand anderem vergleichen kann. Er war so einzigartig, dass ihm niemand ähnlich gewesen wäre. Es gibt Leute, die ihn mit D'Annunzio, Hemmingway oder Pasolini in Beziehung gebracht haben, aber das ging nie auf.

FILMBULLETIN: Der Vergleich kam eigentlich mehr von einem Gedanken der Gegenüberstellung her, als eine mögliche Annäherung an seine Persönlichkeit. Wie sind Sie denn auf Mishima gekommen?

PAUL SCHRADER: Ganz generell war es ein soziologisches Interesse von mir. Mishima ist vielleicht der bedeutendste Schriftsteller unserer Generation, unserer Epoche. Nein, ich nehme das zurück. Sein Leben ist das wichtigste Leben irgendeines Schriftstellers, das instruktivste Leben. Ich denke nicht, dass er der bedeutendste Schriftsteller gewesen ist; es gab viele, die besser waren als er, auch in Japan. Sein Leben ist jedoch ungemein lehrreich, vor allem, wenn man an der Entwicklung von Literatur interessiert ist, an der Geschichte von Wörtern als Form von Kommunikation. Er, als einer, der mit Wörtern so gut umzugehen verstand, sah die Sprache nicht mehr länger als ein geeignetes Vehikel für die Kommunikation in den Massen-Medien. Er entwickelte sich immer stärker zu einer Kreation seiner selbst. Es gibt wohl keinen Autoren, der jenen Medien-Zugriff hat, wie Mishima. Von daher allein war sein Leben schon besonders aufschlussreich.

Wir leben in einer Zeit, da eine Persönlichkeit mit ein zwei Talk-Shows einen weitaus grösseren Bekanntheitsgrad erwirbt, als irgendein Schriftsteller. Mishima sah dies kommen und nahm die Chance bis zu einem Grad wahr, der nicht mehr definiert werden kann. Das ist eine Lebensausrichtung, die ausgesprochen faszinierend ist. Daneben gab es ganz persönliche Gründe, die mich zu Mishima führten. Einer davon ist die Tatsache, dass ich immer an Personen interessiert war, die unbequem sind, die versuchen, in irgendeiner Weise aus ihrer physikalischen Existenz herauszukommen. Hinzu kommt die Tatsache, dass er etwas verletzte, woran ich wirklich glaube: dass die Kunst funktioniert, dass man durch den Gebrauch von Surrogat-Phantasien sozialen Druck ab-

bauen oder eliminieren kann. Ich denke, dass dies für die meisten Künstler so funktioniert - nicht aber für Mishima. Je erfolgreicher er war als Autor, je mehr er seine literarischen Phantasien realisierte, umso mehr neigte er zu Übertreibungen, musste er sie ausleben. Literatur und die Kunst funktionierten für ihn nicht in jenem Sinn, den man ihnen gibt, den ich ihnen zuschreiben würde.

FILMBULLETIN: Diese Struktur haben Sie denn auch für Ihren Film übernommen: Leben und künstlerisches Werk fließen zusammen, beide enden gemeinsam in einem einzigen Punkt der Vollendung.

PAUL SCHRADER: Ja. Der Film beruht ganz auf Fakten, auch wenn diese ausgewählt werden mussten. Es gibt nichts, was nicht wahr wäre. Es sind viele kleine und wahre Details, die, nimmt man sie zusammen, eine eigene Wahrheit erhalten, die neben jener von Mishima selbst steht. Und es war tatsächlich mein Entschluss, soweit zu gehen, dass er in dem Moment, da er stirbt, seine eigene Schöpfung wird. Er ist also Mizoguchi im Tempel, Osamu am blutigen Boden, Isao auf dem Kliff - alle seine eigenen Kreationen in einer.

FILMBULLETIN: Sind Sie besonders interessiert an der japanischen Kultur, da Sie ja als Drehbuchautor bereits mit YAKOZU, einem japanischen Stoff, angefangen hatten?

PAUL SCHRADER: Es gibt viele Leute, die sich für die japanische Kultur interessieren, und viele auch, die mehr von ihrem eigenen Leben darin investiert haben als ich. Da mein Bruder Leonard in Japan lebt, bin ich auf Dinge gestossen wie die Filme von Ozu, die ganzen Yakozu-Genres, Mishima. Ich weiss aber nicht, ob dies bereits Japan ist oder einfach ein Teil von Japan. Ich realisierte diesen Film jedenfalls nicht wegen Japan sondern wegen Mishima. Wenn er anderswo gelebt hätte, wäre ich dafür dahin gefahren.

FILMBULLETIN: Dennoch erscheint mir die japanische Kultur recht verschieden von der amerikanischen. Was bedeutete es für Sie, als amerikanischer Filmemacher in Japan zu arbeiten?

PAUL SCHRADER: Zuerst muss ich dazu sagen, dass ich keinen Film über irgendeinen anderen japanischen Schriftsteller gemacht hätte. Mishima galt in den Augen vieler Japaner als ausgesprochen unjapanisch. Er ist ein Charakter, dem man sich nähern kann. Aber ich wollte dennoch keinen «internationalen» Film daraus machen. Er ist es, der die Möglichkeit schuf, und ich konnte etwas probieren, was ich mit einem anderen nicht versuchen würde.

FILMBULLETIN: Gibt es nicht auch in Ihrer Vergangenheit, in Ihrer eigenen Entwicklung so etwas wie eine Tendenz zu einer Figur wie Mishima? Sie sind in

einem calvinistisch strengen Milieu aufgewachsen, wollten selber einmal Priester werden.

PAUL SCHRADER: Ich bin tatsächlich interessiert daran, irgendwie aus der rein physischen Existenz herauszukommen auf die eine oder andere Art. So bin ich natürlich auch ausgerichtet auf Charakteren, die versuchen, so etwas wie einen andere Stufe zu erreichen. Da existiert auch etwas Unterdrücktes im Zusammenhang mit der japanischen Kultur was meine eigene Vorgeschichte anbelangt. Es ist letztlich nicht ungewöhnlich, dass jemand um die halbe Welt reist um zu jenem Platz zu kommen, von dem er ausgegangen war. Ich denke also auch, dass jene Dinge, die mich und die vor allem auch meinen Bruder nach Japan zogen, vor allem Dinge waren, die in Verbindung zu unserer Kindheit stehen.

FILMBULLETIN: Sie erwähnten Ihren Bruder Leonard. Es ist nicht das erste Mal, dass Sie mit ihm zusammen ein Drehbuch geschrieben haben. Wie spielt sich diese Zusammenarbeit ab?

PAUL SCHRADER: Er war dieses Mal stärker einbezogen als bei den anderen Büchern, ganz einfach wegen seiner Beziehung zu Mishima und zu Japan (Leonard Schrader ist mit einer Japanerin verheiratet, Anm. Verf.). Früher war es mehr so eine Art des Heraushelfens aus festgefahrenen Situationen, während wir hier schon stärker zusammengearbeitet haben. Er ist jetzt daran, sich selber als Drehbuchautor zu etablieren, und schrieb das Buch zu THE KISS OF A SPIDER WOMAN (Regie: Hector Babenco, Red.). Ich denke nicht, dass wir erneut zusammen schreiben werden. Früher leistete ich den Hauptteil der Arbeit, und ich glaube, dass er mich jetzt nicht mehr braucht. Das ist eine Art Loslösung für uns beide, und er schreibt bereits an zwei weiteren Scripts für zwei andere Regisseure.

FILMBULLETIN: Was sind denn Ihre persönlichen Erfahrungen? Sie haben als Drehbuchautor begonnen, soviel ich weiss allerdings nur, um früher oder später selber Filme zu realisieren.

PAUL SCHRADER: Ja und nein. Ich war Journalist, wurde dann Filmkritiker, später Drehbuchautor und schliesslich Regisseur. Ich bin also nicht direkt losgezogen, um Regisseur zu werden, ich habe bloss irgendwo angefangen und bin schrittweise vorgerückt.

FILMBULLETIN: Sie haben Ihre ersten Drehbücher für andere verfasst, realisierten dann mit BLUE COLLAR Ihren Erstling nach einem eigenen Drehbuch und später - ich denke bei CAT PEOPLE - auch einen Film nach einem fremden Buch. Lassen sich diese Erfahrungen irgendwie vergleichen, wo liegt vor allem der Unterschied, einen Film nach einem



CAT PEOPLE (1982: Regie)

eigenen Drehbuch zu realisieren oder nach einem fremden?

PAUL SCHRADER: Was mich an CAT PEOPLE besonders interessiert hatte, war die Tatsache, dass es ein Film war, der nicht wirklich mit mir zu tun hatte. Es war ein Film über das Material eines anderen, über ein Genre auch. In Tat und Wahrheit stellte sich dieser Film schliesslich aber als der persönlichste von allen heraus (lacht). Da ich selber auch noch am Script herumgearbeitet habe, scheint mir der Unterschied letztlich klein. Im Gegensatz zu meinen eigenen Filmen wäre ich selber aber nicht auf die Idee von CAT PEOPLE gekommen.

FILMBULLETIN: Was die Regie-Arbeit anbelangt, sehen Sie also keine grossen Unterschiede? Wie ist es denn, wenn Sie ein eigenes Drehbuch weggeben, wenn Scorsese oder Spielberg nach einem Script von Ihnen einen Film realisieren?

PAUL SCHRADER: Ich trete im Moment, wo ich das Buch aus der Hand gebe, zurück. Gegenwärtig arbeite ich an drei Drehbüchern für drei Regisseure - Scorsese, Weir und Hill - und an einem für mich selber. Ich arbeite diese Bücher aus, das heisst: ich schreibe etwas und überlasse es danach einem andern. Ich

sehe da keine wirkliche Schwierigkeit. Wenn ich schreibe, so schreibe ich als Autor, wenn ich Regie führe so führe ich Regie als Regisseur. Wenn ich etwas für einen anderen schreibe, so habe ich, nachdem ich das Buch übergeben habe, kein grosses Interesse mehr daran, den weiteren Verlauf noch zu kontrollieren. Es bleibt nur die Hoffnung, dass sie das beste daraus machen. Ich lass mich da nicht einmal mehr auf die Besetzung ein. Man ruft mich vielleicht an und fragt mich, was ich meine, und ich sage einfach, sie sollen die besten Leute, die sie kriegen können, engagieren.

FILMBULLETIN: Gibt es denn beim Schreiben nicht so etwas wie eine Vorstellung davon, wie der fertige Film schliesslich aussehen soll?

PAUL SCHRADER: Nein. Ich schreibe das Script als eine gute Geschichte, denke nicht daran, wer das spielen wird, wer das inszenieren wird. Ich mache eine gute Story, übergebe sie, und die anderen können daraus einen Film machen. Sonst würde ich nur Zeit für Dinge vergeuden, über die ich ohnehin keine Kontrolle mehr haben kann. Keine Casting-Sorgen also, keine Budgetfragen, keine Gedanken an die Ausstattung, da Du damit ohnehin nichts zu tun haben wirst. Du schreibst also lediglich (blickt

in den Raum): Hotel-Lobby, dunkler Raum, später Nachmittag, leer, drei Personen sitzend in einer Ecke... und dann schreibst Du die Szene und lässt die anderen entscheiden, was im einzelnen genau in diesem Raum sein wird, Du lässt den Art-Director entscheiden, für das sind solche Leute ja da, und für das andere ist umgekehrt der Autor da.

FILMBULLETIN: Wie ist es denn mit den Themen? Wählen Sie diese selbst, oder sind sie vorgegeben?

PAUL SCHRADER: Das ist verschieden. Von den drei Büchern, die ich gegenwärtig am schreiben bin, ist eines eine Biographie, eines eine Roman-Adaptation und eines ist ein Original. Meines ist ebenfalls ein Original.

FILMBULLETIN: Und wenn Sie die fertigen Filme betrachten - nehmen wir TAXI DRIVER oder CLOSE ENCOUNTERS -, wie wirken die auf Sie?

PAUL SCHRADER: Nun, manchmal sind sie besser, als man es sich vorgestellt hätte, manchmal auch nicht. So bin ich ausserordentlich glücklich über TAXI DRIVER - der Film wurde besser, als ich das erwartet habe...

FILMBULLETIN: ...war er denn sehr nahe an Ihrem Script?

PAUL SCHRADER: Ja, aber trotzdem in

einigen Belangen verschieden. Ich war zudem hier viel stärker verbunden mit der Sache als beispielsweise bei RAGING BULL, was damit zusammenhängt, dass TAXI DRIVER meine eigene Idee war, während RAGING BULL auf eine Idee Robert de Niros zurückging. - Ich blende allerdings nicht gerne zurück zu den alten Sachen. Was mich beschäftigt, ist der neue Film. Das ist vielleicht sehr amerikanisch: immer das nächste tun.

FILMBULLETIN: Daraus ergibt sich wohl auch die Tatsache, dass Sie sehr schnell sind im Schreiben. Wie suchen Sie denn Ihre Geschichten? Ist es eine Szenerie, die sie reizt?

PAUL SCHRADER: Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt. Man stösst auf eines oder bekommt eines zugetragen. Für jedes Script, das ich schreibe, bleibt ein halbes Dutzend ungeschrieben. Ich mag mit Ideen herumspielen bis zu dem Punkt, da ich mich entscheide, kein Buch daraus zu machen.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine klare Vorstellung vom fertigen Buch, wenn Sie zu schreiben beginnen?

PAUL SCHRADER: Ja. Ich habe eine ganz präzise Idee davon, was es wird. Ich setze mich nicht hin und probiere etwas. Wenn ich einmal beginne, dann

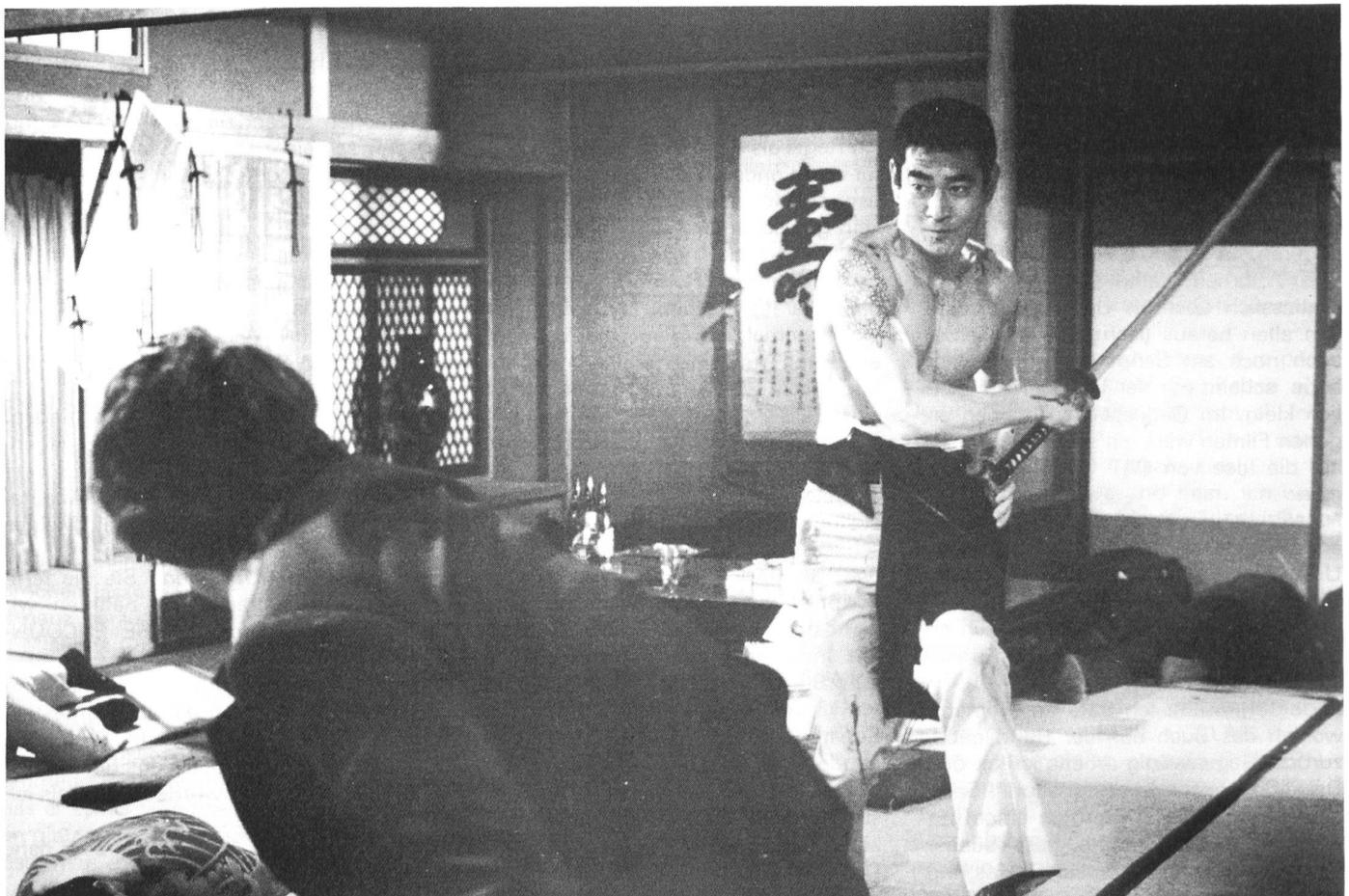
weiss ich auch sehr genau, wie die Geschichte endet und weshalb ich sie schreibe. Ich stelle mir also nichts vor während ich schreibe, das geschieht bereits vorher. Ich habe praktisch das ganze Script, Seite für Seite, in meinem Kopf, bevor ich mich zum Schreiben niedersetze. Das ist (er schmunzelt) nebenbei natürlich auch der Grund dafür, weshalb ich recht schnell schreibe. Ich trage eine Idee immerhin ein Jahr mit mir herum, bevor ich loslege.

FILMBULLETIN: In diesem Fall muss ja auch eine Struktur von Anfang an sehr klar im Kopf vorliegen. Wie war dies im Falle von MISHIMA, wo die Struktur sehr streng den Film prägt?

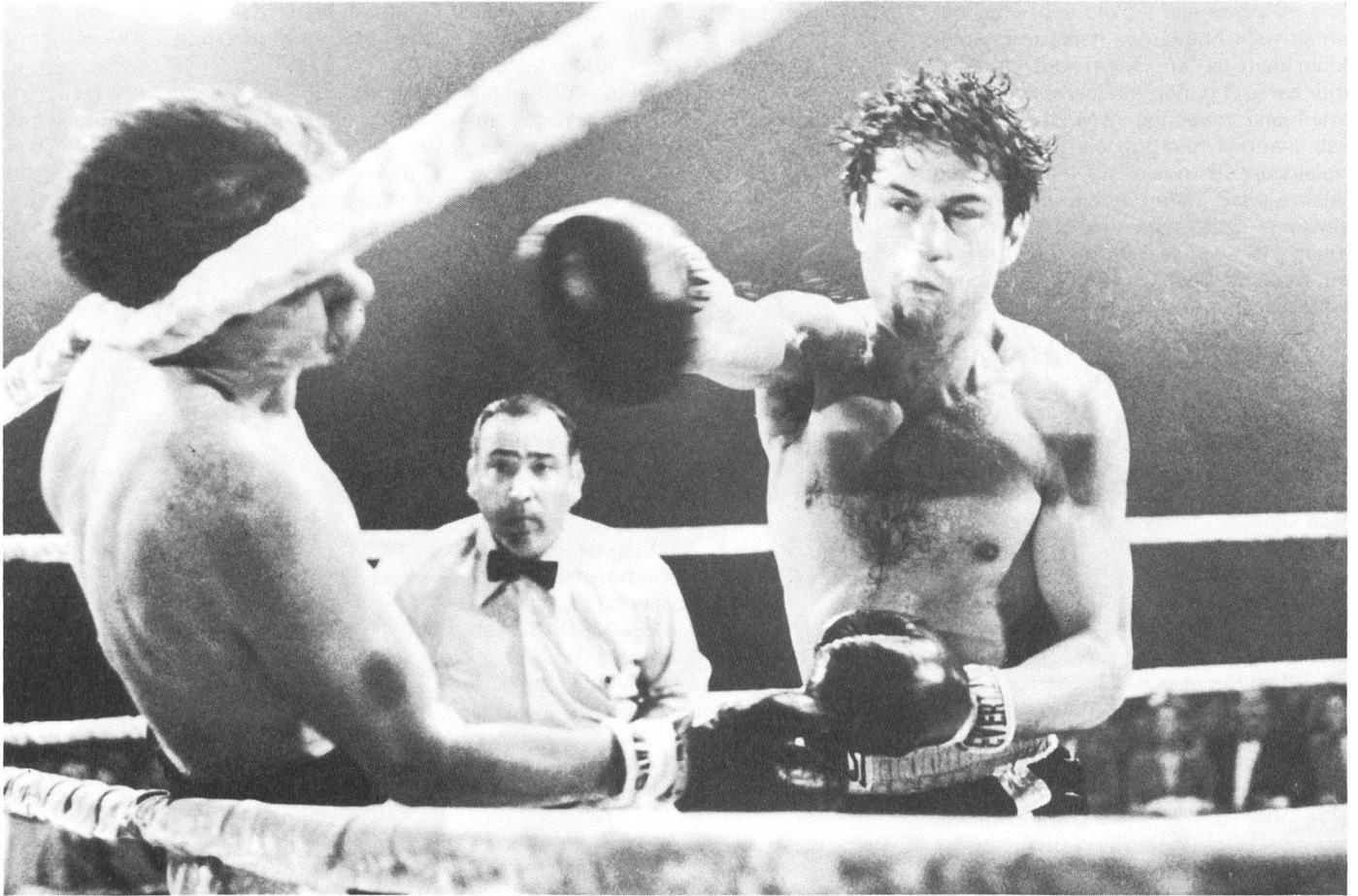
PAUL SCHRADER: Sie sieht recht kompliziert aus, ist aber in Tat und Wahrheit sehr einfach. Es ist letztlich nichts anderes als eine Art, Probleme zu lösen. Als erstes gilt es, in die Romane einzudringen. Der Hauptgrund dafür, dass es keine erfolgreichen Film-Biographien von Schriftstellern gibt, ist die Tatsache, dass man das Werk eines Autors nicht echt zeigen kann. Bei einem Komponisten kann man immerhin das musikalische Werk spielen, bei einem Maler lassen sich seine Bilder zeigen - aber was machst Du mit einem Schriftsteller? Soll man ihn an der Schreibmaschine zeigen? Seine Buchdeckel? Es gilt also,

in seine Phantasien vorzudringen, man muss seine Bücher dramatisieren. Das scheint mir klar.

Im Fall von Mishima existiert ein weiteres Moment: das abschliessende Theater seines Lebens, das Theater des letzten Tages. Man musste dieses einbeziehen. Und jetzt gilt es, diese beiden Dinge zu verbinden, was sich mit Auszügen aus seiner Biographie bewerkstelligen liess. Das eine realisiert man in einem dokumentarischen Stil, das andere in einem theatralen und die Biographie macht man schwarz-weiss. Das also ist die einfache Lösung des Problems. Dann existiert ein weiteres Problem, und das ist die Evolution seiner Gedanken, die ich in die vier Ansichten breche: Schönheit, Kunst, Action und Harmonie, von Feder und Schwert. Wenn ich die verschiedenen Stufen übereinander lege, so sehe ich, was wohin passt, welcher Roman zum frühen Erscheinungsbild, welcher zum mittleren, welche biographischen Szenen gehören enger dazu, und so weiter. Das ist alles wie ein Puzzle und viel mehr eine praktische Angelegenheit denn eine Frage der Inspiration. Es ist auch eine Frage des Problem-Verständnisses, und auf diesem Weg findet sich die Lösung viel eher als durch warten auf irgendeine Inspiration. Man braucht das ganze nur



THE YAKUZA (1974; Buch; Regie: Sidney Pollack)



RAGING BULL (1980; Buch; Regie: Martin Scorsese)

in die konstituierenden Teile zu zerlegen.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass dies ganz generell fürs Drehbuch-Schreiben gilt?

PAUL SCHRADER: Nun, jeder hat so seine eigene Art. Es gibt Autoren, die wissen nicht, was sie schreiben, bis zu dem Augenblick, da sie es schreiben. So kann ich denn nicht behaupten, dass das, was für mich gilt, das beste sei für alle anderen. Wenn ich allerdings Screenwriting unterrichte, so tue ich dies grundsätzlich mit dem, was für mich funktioniert und überlasse es den Studenten, was sie damit anfangen wollen.

FILMBULLETIN: Wenn Sie ein eigenes Script haben, gibt es da im Verlauf der Umsetzung Schwierigkeiten?

PAUL SCHRADER: Ja und nein. Wenn man etwas in einer mehr persönlichen Art und Weise tun will, so braucht man ja mehr Geduld, man muss gewisse Dinge opfern können. Das Script, das ich als nächstes verfilmen werde, schrieb ich vor vier Jahren. Ich konnte es damals mit Paramount nicht realisieren, und so machte ich MISHIMA. Das ist eine Frage der Zeit, eine Frage des Geldes auch. Es trägt den Titel «Born in the USA», und Bruce Springsteen hat inzwischen genau diesen Titel auf sei-

nem neusten Album. Damit war es kein Problem mehr, das Geld zu kriegen, als ich aus Japan zurückkam.

FILMBULLETIN: Das war ja nicht die einzige Schwierigkeit, die Sie mit Paramount hatten. Das Kazantzakis-Buch, das Sie verfilmen wollten, wurde bisher auch nicht akzeptiert.

PAUL SCHRADER: Ja, die haben etwa zweieinhalb Millionen Dollars da drin, und sie haben sich entschieden, es nicht zu machen. Ich denke aber, dass es realisiert werden wird - mir scheint, dass es das beste Script ist, das ich geschrieben habe.

FILMBULLETIN: Was reizte Sie am Stoff der «Letzten Versuchung von Jesus Christus»?

PAUL SCHRADER: Das ist eine ganz persönliche Obsession, die jetzt schon fünfzehn Jahre andauert. Es war Martin Scorsese, der mir das Buch brachte. Ich habe es gelesen und geliebt. Wenn er es nicht realisieren will, werde ich es tun.

FILMBULLETIN: Was gehen Sie an einen derartigen Roman heran, der doch recht umfangreich ist?

PAUL SCHRADER: Es handelt sich um ein kurzes Script, das etwa fünfzig Prozent Szenen von Kazantzakis enthält, etwa dreissig Prozent von der Bibel und etwa zwanzig Prozent, die ich selbst schrieb.

Man steigt da ein und findet sich zu recht, schafft etwas Neues. Das Thema bleibt dasselbe, man muss einfach einen Einstieg finden und das Wichtigste herausziehen.

FILMBULLETIN: Sie haben vorher gesagt, dass Sie, wenn Sie ein Script weggeben, sich um nichts mehr kümmern. Wie ist es aber, wenn Sie für sich selber schreiben, denken Sie da bereits an Darsteller?

PAUL SCHRADER: Ich nehme das fertige Script wie ein Regisseur und beginne, damit zu arbeiten. Das sind für mich zwei verschiedene Aufgaben.

FILMBULLETIN: Wieweit wollen Sie mit den gleichen Leuten arbeiten, mit demselben Kameramann zum Beispiel?

PAUL SCHRADER: Ich habe jetzt für drei Filme mit demselben Kameramann gearbeitet, und das war eine sehr gute Zusammenarbeit. Aber normalerweise arbeite ich weder mit den gleichen Leuten noch mit den gleichen Themen. Jeder Film ist etwas Neues. Ich gehöre nicht zu jenen Regisseuren, die den gleichen Film immer wieder neu machen, ich versuche jedes Mal etwas Neues zu gestalten. Die Kritiker ziehen es wohl manchmal vor, wenn man immer wieder das Gleiche macht...

FILMBULLETIN: ...dann können sie Sie darauf festnageln...



RAGING BULL (1980; Buch; Regie: Martin Scorsese)

PAUL SCHRADER: ...ja, aber mir liegt ein Künstler wie Kubrick viel näher, der jedes Mal etwas völlig anders realisiert.

FILMBULLETIN: Wieweit übt ein Studio noch Einfluss aus, indem es Sie auf bestimmte Kameramänner oder Techniker festlegt?

PAUL SCHRADER: Das sind lediglich noch Einschränkungen allgemeiner Art. Wenn Du etwas Dummes tun willst, dann werden Sie es Dir sagen. Aber Du solltest ja selber wissen, wenn Du etwas Dummes tust. Wenn man also einen Kameramann engagiert der regelmässig überzieht, was wiederum jedermann weiss, so bist Du blöd, wenn Du das nicht auch merkst. Meinen nächsten Film möchte ich sehr rasch realisieren, also engagiere ich Leute, die auch tatsächlich schnell arbeiten.

FILMBULLETIN: Wie wickelt sich die Zusammenarbeit mit dem Kameramann im Einzelnen ab? Wieweit besprechen Sie mit ihm die Auflösung einer einzelnen Szene?

PAUL SCHRADER: Im Vorstadium spricht man über Dinge wie den visuellen Stil. Ein strenges Storyboard scheint mir allerdings ein unmögliches Ding. Wenn man nämlich hinaus geht auf ein Set, so tauchen immer wieder neue Dinge auf. Es gibt Einstellungen, die sich planen lassen, man weiss etwa, was für eine

Ausrüstung man brauchen wird, Dollies oder Licht. Meistens komme ich aber mit bestimmten Ideen aufs Set und weiss in etwa, wie wir in einem bestimmten Raum drehen werden, in welchen physikalischen Realitäten, mit welcher Kameraposition. Wenn wir dann allerdings die Darsteller reinbringen und mit dem Proben beginnen, die Schauspieler den Raum zu erobern beginnen, so kann es sich herausstellen, dass es anders als geplant besser herauskommt. Man probt also, bis eine Szene richtig steht.

Hinzu kommt das, was ich «Viewfinders» (Suche nach Blickwinkeln) nenne. Da bewegen der Kameramann und ich uns herum und suchen die geeigneten Winkel und beobachten ganz einfach die einzelne Szenerie, immer wieder von verschiedenen Winkeln. Wir diskutieren darüber, was wir gesehen haben, welche Bewegungen der Darsteller in einem bestimmten Blickwinkel wie gewirkt haben. Das alles passiert am Morgen vor dem täglichen Drehbeginn - und das sind die kreativsten fünfzehn Minuten des ganzen Tages, denn hier wird tatsächlich das Tageswerk entschieden. Der Rest ist nur noch dem Versuch gewidmet, das Beschlossene auszuführen.

FILMBULLETIN: Haben Sie oft das Script

geändert, weil eine Szene nicht funktioniert hat?

PAUL SCHRADER: Das stellt sich meistens schon in den Script-Konferenzen heraus. Manchmal kommt es aber auch vor, dass ein Schauspieler Dir sagt, das funktioniert doch gar nicht so, und dann änderst Du das auf dem Set. Oder Du spürst selbst, dass das nicht aufgeht. Doch normalerweise sind die Drehbücher solange überarbeitet worden, dass es tatsächlich nicht mehr viel zu ändern gibt. Kommt hinzu, dass man, wenn man in einem nicht allzu feudalen Budget arbeitet, jene Entscheide, die man einmal gefällt hat, auch realisieren muss. Das gilt ganz speziell für einen Film wie MISHIMA, bei dem ich sehr eng an meiner Vorlage bleiben musste. Wenn ich mich da einmal entschieden hatte, eine Szene in einer bestimmten Art zu drehen, so gab es kein Zurück mehr.

FILMBULLETIN: In MISHIMA musste wohl vieles sehr präzise geplant sein, denn da gibt es zum Beispiel sehr viele Aufsichten, hohe Winkel?

PAUL SCHRADER: Genau, das hängt mit dieser Opern-Sicht zusammen, wo man auf das Set hinabschaut, wie in Puppenhäusern. Das war alles geplant als eine Art von Aufsicht. Je mehr man dann in den Raum eindringt, umso

mehr bewegt man sich darin herum, und das wiederum war auf dem Set entstanden.

In MISHIMA gab es die Möglichkeit, einzelne Sets zu bauen. Etwa die Szene in Kyoko's Haus - man kann diese Szene tatsächlich nur auf eine Art drehen, weil man sie so entworfen hat. Speziell dann, wenn man die Szenerien eigens baut, weiss man, wie das ganze schliesslich aussieht, während man «on location» eher noch Spielmöglichkeiten hat.

FILMBULLETIN: Die einzelnen Ebenen sind aber dennoch so verschieden, dass sie einer konsequenten Vorbereitung bedurften. Die biographische, fast dokumentarische Ebene der Kindheit erinnerte stark an Ozu, bei dem die Kinderwelt natürlich immer wieder im Zentrum gestanden hat.

PAUL SCHRADER: ...für mich ist es eigentlich fast noch mehr Naruse, das Familiendrama also, ästhetisches Bild, tiefer Blickwinkel, aus Ecken heraus aufgenommen, kontrastreich. Auf der anderen Seite stehen etwa die Szenen im Büro des Generals - das lässt sich nicht planen, dieses Hin und Her. Man kann das nur durch proben gestalten, durch beobachten, wie die einzelnen Personen sich bewegen.

FILMBULLETIN: ...in diesen Szenen ar-

beiteten Sie denn auch mit der Handkamera...

PAUL SCHRADER: ...ja, und ebenfalls mit einem Rollstuhl, denn man kann sich mit einem Rollstuhl viel schneller bewegen als mit einem Dolly. Da muss es rasch gehen.

FILMBULLETIN: Da werden Sie wohl mit mehreren Kameras gearbeitet haben.

PAUL SCHRADER: In diesen Action-Szenen waren es zwei, sonst immer eine.

FILMBULLETIN: Das ist ja auch eine japanische Erfindung - Kurosawa begann damit, Action-Szenen mit drei Kameras aufzunehmen...

PAUL SCHRADER: ...das einzige Problem dabei ist das Licht; man kann einfach nur eine Kamera aufs Mal richtig gut und sicher ausleuchten. Wenn man also eine geschlossene Szenerie hat wie die im Office, so geht das, aber sobald man in die Tiefe arbeiten will und mit Gesichtern, so ist es schwierig. Ich denke, dass KAGEMUSHA unter der Verwendung von mehreren Kameras leidet, denn die individuelle Einstellung kann eigentlich nur mit einer Kamera aufgenommen werden.

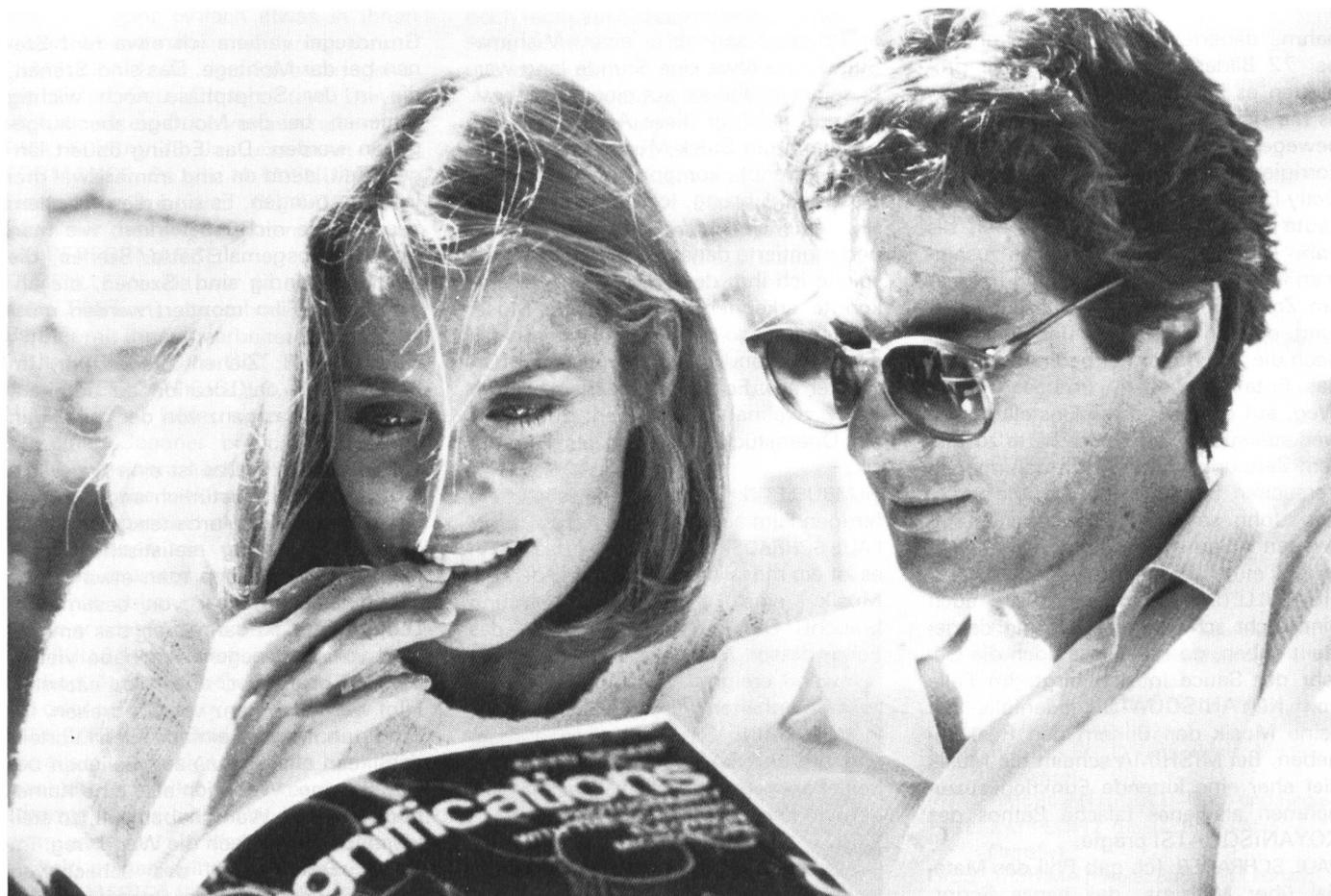
FILMBULLETIN: Welche Freiheit lassen Sie dem Kameramann in der Beleuchtung?

PAUL SCHRADER: Nun, wir besprechen das, denn man hat ja eine einigerma-

sen gute Idee davon, wie etwas im einzelnen aussehen soll, wenn man damit anfängt, aber manchmal ist man nicht sicher. Ich lasse ihm genug Freiheit, um gut zu sein. Man engagiert talentierte Leute, damit sie gut sein können, das gilt ja auch für einen Schauspieler. Wenn man einen guten Schauspieler engagiert, so will man, dass er etwas macht, worüber man selber nicht genügend Bescheid weiss, das man nicht tun könnte. Er soll etwas bringen. Dasselbe gilt auch für den Kameramann. Es ist eine Zusammenarbeit. So gibt es eine Szene in MISHIMA, wo wir eine Streulinse verwendet haben. Ich mag das an sich nicht, aber mein Kameramann John Bailey sagte, dass das gut wäre. So haben wir uns darauf geeinigt, und schliesslich musste ich feststellen, dass er für den ganzen Kontext des Filmes recht hatte.

FILMBULLETIN: Die letzte Einstellung des Filmes: war das eine Kombination von Zoom und Dolly in einem, das was Hitchcock für VERTIGO einführte?

PAUL SCHRADER: Ja, das ist ein Highspeed-Dolly-Backzooming, so dass die Feldgrösse sich nicht verändert. Das sieht dann so aus, als ob die Wände einstürzen würden. Es war sehr, sehr schwierig zu realisieren, da es sich um Highspeed handelte. Die effektive Auf-



AMERICAN GIGOLO (1980; Buch und Regie)



HARDCORE (1978: Buch und Regie)

nahme dauerte zweieinhalb Sekunden, bei 72 Bildern pro Sekunde. Wir probierten es immer wieder und schafften es nie richtig. Man musste die Schärfe bewegen und gleichzeitig die Blende korrigieren und den Zoom sowie die Dolly-Bewegung. Es waren zuerst vier Leute am Werk. Das ging nie auf, bis John sagt: Ok. lasst mich alles zusammen alleine machen. Eine Hand hatte er am Zoom und an der Schärfeneinstellung, eine an der Blende und zusätzlich noch die Dollyräder - er bediente also all das. Er tat es instinktiv, und das war der Weg, auf dem wir diese Einstellung bewerkstelligten. Ken Ogata hatte zu diesem Zeitpunkt vor lauter misslungenen Versuchen bereits seine Stimme verloren. John schaffte es dann allein im zweiten Anlauf. Auf der Leinwand sieht es jetzt einfach wie Slowmotion aus.

FILMBULLETIN: Die Musik dürfte auch eine recht schwierige Erfahrung dargestellt haben, da Phil Glass doch die Gefahr der Sauce in sich birgt. Im Falle von KOYANISQUATSI jedenfalls hat seine Musik den Bildern den Rest gegeben. Bei MISHIMA scheint die Musik viel eher eine kittende Funktion einzunehmen als jenes falsche Pathos das KOYANISQUATSI prägte.

PAUL SCHRADER: Ich gab Phil das Material über Mishima, das ganze Script,

und danach schrieb er eine «Mishima-Suite», die etwa eine Stunde lang war. Er selbst spielte sie auf einem Synthesizer und gab mir diese Aufnahme. Das war dann ein Stück Musik, das er nach einem Script komponierte, als wäre dieses ein Libretto. Ich nahm diese Musik, teilte sie auf, arrangierte sie neu und montierte danach den Film. Danach spielte ich ihm den Film so vor, und er konnte erkennen, wie er seine Musik verwenden sollte. Er gestaltete das ganze neu und nahm es mit einem Orchester auf. Er hat seine Musik also effektiv zweimal geschrieben: zuerst als ein Opernstück und dann als Filmmusik.

FILMBULLETIN: Das gab schliesslich dem fertigen Film auch diese Art von Kitt...

PAUL SCHRADER: ...er braucht das, denn es ist ein mosaikartiger Film, für den die Musik eine eigene Ausstrahlung braucht. Sie kann nicht einfach das Echo dessen sein, was sich auf der Leinwand ereignet. Sie muss den Film zusammenhalten.

FILMBULLETIN: Wir haben jetzt aufbauend die Entwicklung von der Scriptarbeit her verfolgt. Wieviel haben Sie denn in der Montage noch verändert?

PAUL SCHRADER: Nichts Strukturelles, eigentlich sehr wenig, denke ich. Ich liess einige wenige Szenen fallen. Als

Grundregel verliere ich etwa fünf Szenen bei der Montage. Das sind Szenen, die in der Scriptphase noch wichtig schienen, bei der Montage aber aufgegeben werden. Das Editing dauert längere Zeit, denn da sind immer zwei drei Überraschungen. Es sind dies vor allem Szenen, die nicht so wirken, wie man sich das ausgemalt hatte, Szenen, die nicht notwendig sind, Szenen, die anderswo im Film montiert werden müssen.

FILMBULLETIN: Ziehen Sie es vor, im Studio oder on Location zu arbeiten, oder hängt das ganz von der jeweiligen Szene ab?

PAUL SCHRADER: Das ist eine Frage des Materials. Es ist natürlich angenehmer, in einem Studio zu arbeiten. Wenn man allerdings ein sehr realistisches Stück realisieren will, wenn man etwa zeigen will, wie die Häuser von bestimmten Leuten sind, so kann man das am besten vor Ort kriegen. Ich habe viel in Studios gearbeitet, aber den nächsten Film werde ich ganz vor Ort drehen. Im Studio hat man einfach den Vorteil, dass man alles ganz nach Belieben bewegen kann. Wenn ich also eine Kamera durch diese Wand haben will, so stell ich im Studio einfach die Wand weg. Im realen Dekor geht das schlichtweg nicht. Zudem ist man ungestörter im

Studio und man hat auch die volle Kontrolle über alles, was geschieht und geschehen kann. Man braucht sich auch keine Sorgen darüber zu machen, dass man jemandens Haus beschädigen könnte.

FILMBULLETIN: Ist es denn auch preislich attraktiver, im Studio zu drehen?

PAUL SCHRADER: Es kann durchaus sein, dass eine reale Szenerie so schwierig zu erfassen ist, dass es billiger kommt, sie im Studio nachzubauen. Wenn ich beispielsweise eine einzelne Szene in dieser Lobby hier zu drehen hätte, so wäre es sicher billiger, sie gleich hier zu drehen. Wären es acht Szenen, so käme es billiger, den Raum nachzubilden. Dann könnte ich viel schneller arbeiten. Im Studio liessen sich die acht Szenen in fünf Tagen abdrehen, während das hier zwei Wochen dauern würde. Ich denke, wenn ich mehr als fünf Szenen in einem Raum aufnehmen muss, so kommt es billiger, ihn nachzubauen, wobei allerdings auch die Frage nach dem Einbezug des Umfelds eine Rolle spielt.

FILMBULLETIN: Sie haben das Kino relativ spät entdeckt. Gibt es dennoch Regisseure, die Sie beeinflusst haben?

PAUL SCHRADER: Ich denke, dass Bertolucci mich am meisten beeinflusst hat, vor allem IL CONFORMISTA. Auch andere, deren Filme ich immer wieder ansehen kann. Es gibt eine Reihe, die ich zumindest einmal pro Jahr ansehen will, weil ganz einfach etwas in ihnen steckt, wovon man immer lernen kann.

FILMBULLETIN: Zu den Favoriten gehören sicher Ozu, Bresson und Dreyer, über die sie ein Buch verfasst haben.

PAUL SCHRADER: Ja, und auch PERFORMANCE. Es gibt in MISHIMA eine Einstellung aus dem CONFORMISTA (jene mit den roten Blättern) und eine aus PERFORMANCE.

FILMBULLETIN: Da war ja auch Ferdinando Scarfiotti, der schon als visueller Berater mit Ihnen gearbeitet hat.

PAUL SCHRADER: In CAT PEOPLE und dem AMERICAN GIGOLO, ja. Für MISHIMA war er leider nicht möglich, da ich einen Japaner brauchte. Aber er wird bei meinem nächsten wieder dabei sein. Ich habe viel von ihm gelernt. Er arbeitete eigentlich als «Production Designer», aber aus gewerkschaftlichen Gründen mussten wir ihm einen anderen Titel geben, denn als Ausländer durfte er sonst nicht arbeiten.

FILMBULLETIN: Wo hat ein solcher Production Designer mehr zu tun: im Studio oder on Location?

PAUL SCHRADER: Dort muss er natürlich vor allem die geeigneten Orte ausfindig machen, feststellen, dass man eine bestimmte Szene vielleicht besser in einem anderen als dem Vorgesehenen Umfeld drehen sollte. Ich erinnere mich da an AMERICAN GIGOLO. Da hatte ich

einen Drehort in einem Strandhaus. Nando ging Tag für Tag auf die Suche, aber er konnte nie das gesuchte Haus finden. Als er endlich doch fündig wurde, realisierte ich erst, weshalb es so lange gedauert hatte, denn an sich gab es ja hunderte solcher Strandhäuser. Er hatte ganz einfach ein Haus gesucht, das sehr europäisch ausschaute, etwas unkalifornisches. Alle diese Strandhäuser sehen ganz nach Malibou aus, und er fand eines, das so wie eine Art koloniale Melone aussah, sehr italienisch. Und was wir tatsächlich in diesem Film zu machen versuchten, das war, ein neues Los Angeles zu kreieren, eines, das eben nicht so aussah, wie das andere Los Angeles.

FILMBULLETIN: Gibt es grosse Unterschiede zwischen der Arbeit in einem amerikanischen Studio und jener in einem japanischen?

PAUL SCHRADER: Nun, da ist der kulturelle Unterschied, aber wenn man einmal im eigentlichen Prozess des Filmmachens drin steckt, so ist es dasselbe.

FILMBULLETIN: Ein gänzlich anderes Thema sei zum Schluss noch angeschnitten: der Einsatz von Brutalität in Ihren Filmen. Mir scheint, dass zwischen BLUE COLLAR oder HARDCORE und MISHIMA diesbezüglich doch sehr grosse Unterschiede bestehen. Inzwischen ist die Gewalt sehr viel stilisierter, während sie in BLUE COLLAR etwa noch recht auf Schockeffekte aus war.

PAUL SCHRADER: Man wird eben älter, und dabei geht einiges an Wut verloren. Wenn man zwanzig, dreissig ist, so will man zurückschlagen. Später gibt es niemanden mehr, dem man zurückgeben könnte. Die Eltern sind tot und man gehört selbst dem Establishment an (lacht). - Der nächste Film wird weniger stilisiert sein, wobei die Brutalität dort eine psychologische ist.

Mit Paul Schrader unterhielten sich Walt R. Vian und Walter Ruggie, der auch die Übersetzung besorgte.



Paul Schrader, geboren 1946

Er wuchs zusammen mit seinem Bruder Leonard (Jahrgang 1943) in Grand Rapids in Michigan, USA in einem streng calvinistischen Milieu auf. Sie besuchten religiöse Schulen und beendeten ihre Ausbildung am Calvin College. Während siebzehn Jahren soll ihnen der Besuch des Kinos verboten gewesen sein. Leonard begann zu schreiben, während Paul sich auf den neu entdeckten Film konzentrieren wollte. Er studierte an der Filmschule der University of California, Los Angeles (UCLA), wo auch Schüler wie Francis Ford Coppola sich herumschlugen. Mit der später publizierten Arbeit über den transzendenten Stil im Kino graduierte Paul Schrader, bevor er zu den Absolventen des American Film Institutes gehörte. Gleichzeitig war er Herausgeber der Zeitschrift 'Cinema'. Zu dieser Zeit lehrte Leonard in Japan, wo er später seine Frau Chieko heiratete. Bei einem Besuch in Los Angeles war ihr erstes gemeinsames Drehbuch nach einem japanischen Stoff entstanden: YAKUZA, das Paul für 300000 Dollar zu verkaufen wusste. Seither arbeitet Paul Schrader kontinuierlich als Drehbuchautor und Regisseur.

Filme als Regisseur und Drehbuchautor:

- 1971 PIPELINER (Buch, nicht realisiert)
- 1972 »Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer« (Buchpublikation als Filmkritiker)
- TAXI DRIVER (Buch; Regie 1976: Martin Scorsese)
- 1973 THE YAKUZA (Buch in Zusammenarbeit mit Leonard Schrader, bearbeitet von Robert Towne; Regie 1974: Sidney Pollack)
- DEJA VU (Buch; Regie 1976 unter dem Titel OBSESSION: Brian de Palma)
- ROLLING THUNDER (Buch; Regie 1977: John Flynn)
- QUEBEQUOIS (Buch, nicht realisiert)
- 1974 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (Buch, bearbeitet; realisiert 1976: Steven Spielberg)
- 1975 THE HAVANA COLONY (Buch, von Paramount gekauft, nicht realisiert)
- HARDCORE (Buch, an Warner verkauft und 1978 realisiert)
- 1977 BLUE COLLAR (Buch zusammen mit Leonard Schrader und erste eigene Regie)
- 1978 OLD BOYFRIENDS (Buch; Regie: Peter Tewkesbury)
- 1980 RAGING BULL (Buch; Regie: Martin Scorsese)
- AMERICAN GIGOLO (Buch und Regie)
- 1982 CAT PEOPLE (Regie; Buch: Alan Ormsby)
- 1985 MISHIMA (Regie; Buch mit Leonard Schrader)



Anne Cuneo, Schriftstellerin *Verkannter Bruder*

Eines der Bücher, die Ken Russell gewidmet sind, trägt den Titel «An Appalling Genius» (Ein erschreckendes Genie).

Er kommt mir wieder in den Sinn, als ich lese, was meine Zeitung auf ihrer Kinoseite zum Film CRIMES OF A PASSION schreibt: «China Blue - Bei Tag und Nacht: Unter diesem Namen wird der Film bei uns gehandelt, und Ken Russell hat den schlüpfrigen deutschen Verleihtitel redlich verdient. Denn sogar hartgesottene Fans des masslosen Engländers fragen sich, was bei diesem verschämten Kitschporno nunmehr in den Regisseur gefahren ist.»

Durch seine Aesthetik, durch den frenetischen Rhythmus, bietet Ken Russell Anlass zu derartigen Bemerkungen; in unserer protestantischen Gesellschaft auf Wunsch sind nur diejenigen wirklich seriös, die ruhig und bedächtig arbeiten. Die Lebhaftigkeit wird sehr oft dem wirren Geist zugeschrieben - dem ein wenig perversen sogar.

Und in diesem Sinne birgt Russell tatsächlich einigen Grund zur Sorge.

Da ist ein Typ, sprühend von Ideen, der sich niemals um Moden gekümmert hat, diese vielmehr selbst schafft (TOMMY war, fünfzehn Jahre vor dem Video-Clip, ein gigantischer Video-Clip, eine derartige Neuigkeit, dass sie die meisten von uns damals verwirrte).

Schon vor zwanzig Jahren griff Russell das Problem der Zweierbeziehungen über vier sehr britische Figuren auf, die es nicht schafften, sich wirklich näher zu kommen. WOMAN IN LOVE verweilte indessen auf der Ebene der Beschreibung einer Krankheit, für die man schon gar keine Heilung mehr vorsah. Wenn eines der beiden Paare den Film überlebte, so spürt man darin nichtsdestotrotz die schreckliche Zerbrechlichkeit - den ganzen Film über wurde uns vorgeführt, wie wenig all diese Menschen zu lieben verstehen.

CRIMES OF A PASSION erscheint mir wie ein Echo, eine Weiterentwicklung der Überlegungen von WOMAN IN LOVE. Auf einer anderen Ebene allerdings, und mit einer gänzlich anderen Strenge.

Zwischen den beiden Filmen stecken nicht nur zwanzig Jahre kinematographischer Erfahrung - da finden sich auch zwanzig Jahre persönlicher Erlebnisse, glücklicher wie unglücklicher.

Zu Beginn sind wir - auch hier - mit vier Personen konfrontiert, die unfähig sind zu lieben. Zwei von ihnen wissen das (China Blue und der Moralprediger); zwei wissen es nicht (das junge Paar).

Wenn man diesen Film als Chronik eines Prozesses der Bedürfnis-Bewusstwerdung jeder einzelnen Figur betrachtet (erfolgreich für die einen, missglückt für die anderen), so wird man sich sehr rasch bewusst, dass er weit davon entfernt ist, ein eleganter und bil-

liger Porno zu sein. Man befindet sich im Herzen einer Demonstration, bei der jede Einstellung mit extremer Präzision durchdacht ist.

Ich will nur ein Beispiel geben. In einer Sequenz sehen wir die sexuelle Begegnung zwischen China Blue und dem jungen Ehemann durch einen gezackten Vorhang. In einigen Ländern wurde dieses Stück herausgeschnitten, was wohlverstanden dem darauffolgenden Gespräch zwischen dem Mann und seiner Frau einen schönen Teil des Sinnes nahm - es ist dies eine Unterhaltung, die sich im ehelichen Bett abspielt und während dem der Schatten des mit Zacken durchsetzten Vorhangs auf den Gesichtern der beiden Personen herumtanzt.

Der ganze Film funktioniert auf derartigen Zeichen. Und es gibt zumindest ein weiteres Element, das einen aufmerksamen Betrachter auf die Fährte der tatsächlichen Intentionen Russells führen könnte: die Art, wie er mit der Zeit umspringt.

In diesem Film existiert die Zeit nicht (genauso wie die Geographie verschwommen bleibt). Zwischen den verschiedenen Geschehnissen verstreicht eine Minute, eine Stunde, ein Jahr - man weiss es nicht. Und zwischen der psychotherapeutischen Sitzung, die den Film eröffnet, und jener, die ihn beschliesst? Ein Monat? Fünf Jahre?

Die Zeit des Filmes ist in der Tat eine in sich geschlossene, innere. Und CRIMES OF A PASSION erhält seinen Sinn, so scheint mir, nur dann, wenn - wie es notwendig war für THE DEVILS oder TOMMY beispielsweise - man es akzeptiert, den Film für eine Reise ans Ende seiner eigenen Nacht zu nehmen.

Die vier zentralen Personen tragen wir, ob Frauen oder Männer, in uns - wir alle sind hin- und hergerissen zwischen Keuschheit und Perversion, zwischen erotischen Phantasmen und tiefem Bedürfnis nach Liebe. Aber dies sind Dinge, die man schwerlich akzeptiert, die man sich selber ungerne eingesteht. Der (geniale) Filmemacher aber, der uns mit einer unerbittlichen Beherrschung in unsere eigenen, tiefen Gründe hinabtaucht, der ist tatsächlich erschreckend.

Die Eingangs- und die Endszene des Filmes sind zweifellos der Schlüssel, den Ken Russell seinen Zuschauern gibt. «Sie werden sehen, Sie haben gesehen, aussergewöhnliche Ereignisse. Aber suchen Sie in der Ausnahme die Regel», sagt er wie Bert Brecht es aussprechen könnte.

In diesen beiden Sequenzen sehe ich die Geste grosser Zärtlichkeit gegenüber dem Zuschauer, eine Geste, die es uns erlaubt, in Ken Russell über die Angst hinaus, die die Entblössung der verborgensten Gefühle auslösen könnte, einen Freund, einen Bruder zu erkennen.

THE END

Sie trafen sich nur ein einziges Mal,
aber es änderte ihr Leben für immer.



BREAKFAST CLUB



DER FRÜHSTÜCKS-CLUB

A JOHN HUGHES Film • An A&M FILMS/CHANNEL Production
 "THE BREAKFAST CLUB" STARRING EMILIO ESTEVEZ • PAUL GLEASON
 ANTHONY MICHAEL HALL • JUDD NELSON • MOLLY RINGWALD • ALLY SHEEDY
 WRITTEN AND DIRECTED BY JOHN HUGHES EDITOR DEDE ALLEN. MUSIC COMPOSED BY KEITH FORSEY
 CO-PRODUCED BY MICHELLE MANNING ASSOCIATE PRODUCERS GIL FRIESEN and ANDREW MEYER
 PRODUCED BY NED TANEN and JOHN HUGHES A UNIVERSAL PICTURE
 © 1984 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.



Soundtrack available on
A&M Records and Cassettes



**UNIFRANCE FILM
INTERNATIONAL**

präsentiert erstmals

**DIE PREMIEREN-
WOCHE**

Die grossen französischen Filme
der neuen Kinoseason in Zürich,
Basel, Bern und Biel

vom 29. November bis 5. Dezember 1985

Das genaue Programm entnehmen Sie bitte den
Tageszeitungen.

*Wir sind
das Salz
im Getriebe
der Kultur.*



ZYTGLOGGE & ZYTIG

10 x jährlich Fr. 30.—

Im 10. Jahrgang: unsere spartenübergreifende
Monatszeitung für und gegen Kultur.

Mit Spielplan Schweiz, Kulturtäterser-
vice, Galerispiegel, Poesieblatt und neu mit
Kleinanzeiger.

DIENSTAG SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITSCHRIFT
MARDI NOUVEAU CÉRAMIQUE MUSICALE LUNDI

d i s s o / d i s s o
n a n z / n a n c e

4 x jährlich Fr. 30.—

Die neue Schweizerische Musikzeitschrift für zeit-
genössische E-Musik.

Rohrstock

2 x jährlich Fr. 30.—

pädagogisch-philosophisch-satirische
Zeitschrift als Halbjahresbuch, mit
Zeichnungen von Klaus Pitler,
die das ganze nicht netter machen.

**Wir schicken Ihnen
gerne eine
Probenummer**

Falls Sie sich entschliessen,
eine der Zeitschriften zu abonnieren,
schenken wir Ihnen eines der drei
abgebildeten Filmbücher.

Fredi M. Murer



**Reni Mertens
Walter Marti**



Daniel Schmid



Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Zu bestellen bei: Zytglogge Zytig,
Postfach 160,
CH-3000 Bern 9,
031 24 20 74



filmbulletin