

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 145

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: 09.08.2025

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

filmbulletin

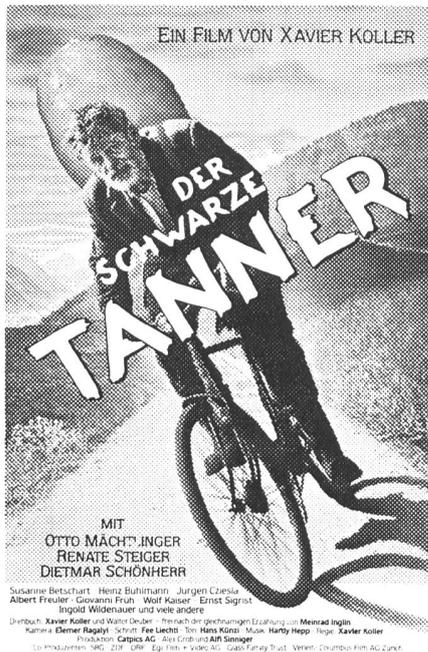
Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 6/85

Ab 17. Januar im Kino



Mit dem Spielfilm «Das gefrorene Herz» ist es Xavier Koller gelungen, 1980 den zugkräftigsten Schweizer Kinofilm zu schaffen. Mit «Der schwarze Tanner», wieder nach einer Erzählung von Meinrad Inglin, bringt er einen neuen zeitgemässen Schweizerfilm auf die Leinwand.



«Marguerite Duras neuester Film ist nicht nur eines ihrer besten Werke, sondern in der französischen Film-landschaft überhaupt etwas vom Stärksten, das man seit langer Zeit gesehen hat...»

(«Cahiers du Cinéma»)

STADTKINO BASEL

zeigt vom 3. bis 10. Januar 1986 im Kino CAMERA:

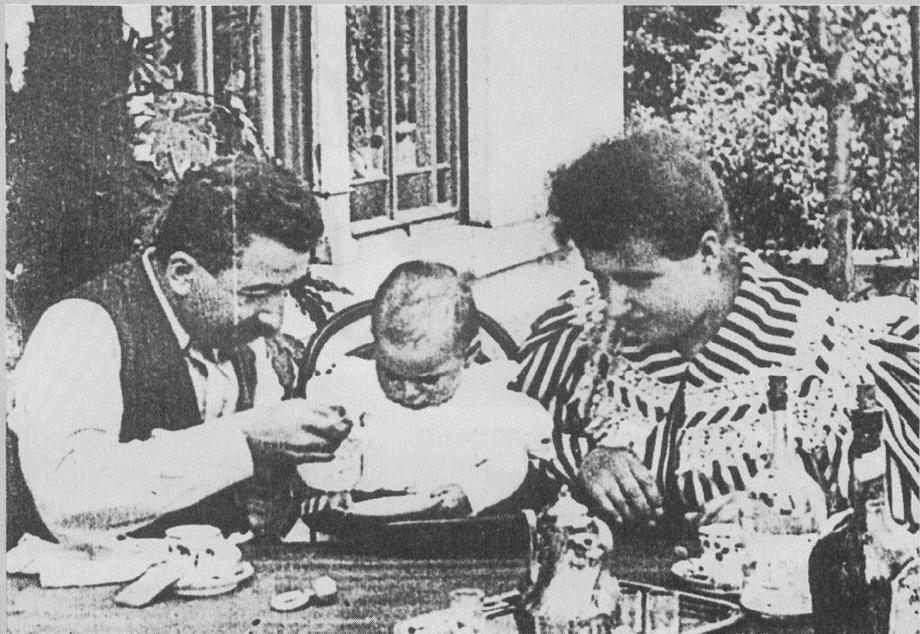
HEIMAT

Das Filmereignis von Edgar Reitz: 16 Stunden grosses Kino!
Mit Marita Breuer, Michael Lesch, Dieter Schaad, Gudrun Landgrebe
"In Einzelepisoden wie als Gesamtwerk sehenswert" (Tages-Anzeiger)

Teil I	Freitag 3. Jan., 15.00 und 19.30, Samstag 4. Jan., 14.30 Uhr	Dienstag 7. Jan., 15.00 und 19.30
Teil II	Samstag 4. Jan., 19.45 Uhr	Mittwoch 8. Jan., 15.00 und 19.30
Teil III	Samstag 4. Jan., 23.15 Uhr	Donnerstag 9. Jan., 15.00 und 19.30
Teil IV	Sonntag 5. Jan., 15.00 Uhr	Freitag 10. Jan., 15.00 und 19.30
Teil V	Sonntag 5. Jan., 19.00 Uhr	Freitag 10. Jan., 22.30 Uhr

Vorverkauf ab ca. Mitte Dezember im Kino CAMERA.
Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel.

Bon anniversaire!



***28. Dezember 1895, Salon indien du
Gran Café, Paris***

Le programme:

BEBE MANGE SA SOUPE

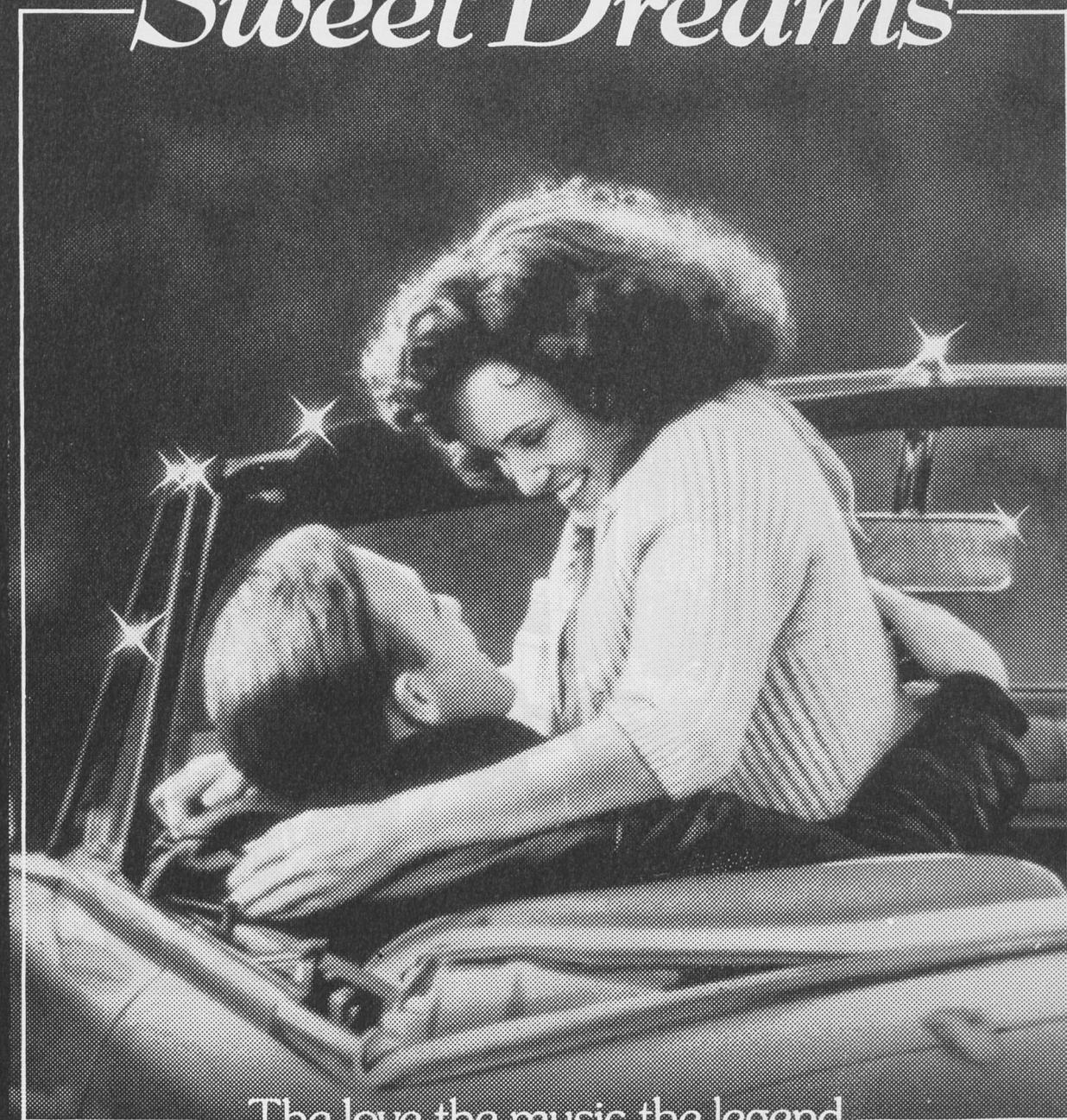
LA SORTIE DES USINES

L'ARROSEUR ARROSE

ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE

JESSICA LANGE · ED HARRIS

Sweet Dreams



—The love, the music, the legend.—

THORN EMI SCREEN ENTERTAINMENT & HBO PICTURES

in association with SILVER SCREEN PARTNERS Present

A BERNARD SCHWARTZ Production · A KAREL REISZ Film

JESSICA LANGE · ED HARRIS · "SWEET DREAMS" · DAVID CLENNON

Music by CHARLES GROSS · Co-Produced by CHARLES MULVEHILL

Written by ROBERT GETCHELL · Produced by BERNARD SCHWARTZ

Directed by KAREL REISZ Original Motion Picture Soundtrack Album on MCA Records and Tapes



*Wir wünschen allen
unsern Leserinnen und Lesern
frohe Weihnachten
und ein gutes neues Jahr!*

Alle kennen die Geschichte vom Optimisten, der das Glas vor sich halb voll sieht, während der Pessimist dasselbe Glas als halb leer bezeichnet.

Auch die Situation von *filmbulletin* lässt sich sowohl optimistisch wie auch pessimistisch betrachten. Wozu wir neigen, hängt vom Temperament der Mitarbeiter und von unseren jeweiligen Stimmungen ab.

Pessimistisch kann es einem zumute werden, wenn man sieht, wie Gesuche um eine relativ bescheidene Unterstützung unserer Zeitschrift aus kulturellen Geldern abgelehnt werden oder dass es auf seiten wirtschaftlicher Quellen innerhalb der Filmbranche immer noch beträchtliche Lücken gibt. Ob man uns - solange Hefte erscheinen - einfach nicht abnimmt, dass die Zeitschrift alles andere als kommerziell funktioniert und nach wie vor in ihrer Existenz bedroht ist? Oder ob einzelne Leute, die Werbe- und kulturelle Gelder verteilen dürfen, einfach Mühe haben mit der Erkenntnis, dass so etwas wie «Filmkultur» nicht mit der letzten Klappe beim Dreh aufhört, dass zu Film und Kino auch die gedankliche Auseinandersetzung gehören, die permanente Beschäftigung mit der nun neunzigjährigen Ausdrucksform, die wir lieben.

Optimistisch dagegen stimmen uns die breitgestreuten Reaktionen aus unserer Leserschaft - all die prompten Abo-Zahlungen, die Bestellungen, die Geschenkabonnements-Aufträge, die so wichtigen Solidaritäts- und Gönnerbeiträge oder die freiwilligen Spenden: sie seien auch an dieser Stelle ganz herzlich verdankt. Das gilt natürlich auch für jene Institutionen, die den Filmkreis (und damit *filmbulletin*) seit Jahren nach Kräften finanziell unterstützen und für die verschiedenen Inserenten, die bereits gemerkt haben, dass sie mit ihren Anzeigen auch filmkulturell arbeiten und eine Zeitschrift indirekt mitunterstützen können, deren Existenz zur aktiven Auseinandersetzung mit Filmen beitragen mag und damit zu einem lebendigen Kino. Wir brauchen sie alle für unsere Arbeit - Reaktionen sind immer auch Aufsteller, fördern den Optimismus, der vorderhand überwiegt.

Halb voll also, oder halb leer? So oder so schätzen wir uns glücklich, eine sehr engagierte Leserschaft zu haben.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

6/85

27. Jahrgang

Heft Nummer 145: Dezember 1985

kurz belichtet

6

Women Stars

SWEET DREAMS von Karel Reisz und

PLENTY von Fred Schepisi



Unerfüllte Hoffnungen

11

Werkstattgespräch:

Drehbuchautor Julius J. Epstein

16

«Brave Leute sind meist ziemlich langweilig»

Kleine Filmografie: Julius J. Epstein

25

filmbulletin

LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE von Mehdi Charef 26

DIE FAMILIE MIT DEM UMGEKEHRTEN

DÜSEANTRIEB von Sogo Ishii

29

KISS OF THE SPIDER WOMAN von Hector Babenco 30

BLOOD SIMPLE von Joel und Ethan Coen

31

Kino Rhythmen

Langsame Annäherungen an das Kino der Zukunft

33

filmbulletin Kolumne

Von Anne Cuneo

42

Titelbild: Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in CASABLANCA
letzte Umschlagseite: Jessica Lange in SWEET DREAMS
Heftmitte: CASABLANCA - Rick's Café Americain

FILMBULLETIN

**Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852**

Redaktion:
Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:
Norbert Grob, Jochen Brunow,
Helga Chudacoff-Lönne, Wolfram
Knorr, Hansjörg Schertenleib,
Georg Fietz, Anne Cuneo.

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, Monopole Pathé
Films, Rialto Film, Filmcoopera-
tive, Zürich; Citel Films, Genf;
Challenger Film, Cinémathèque
Suisse, Lausanne; Brüssel; SDK,
Berlin; Museum of Modern Art,
New York, Österreichisches
Filmmuseum, Wien.
Flugaufnahmen © Georg Gerster

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

DIE SCHWIERIGE SCHULE

Alfi Sinnigers sorgfältig zusam-
mengeobenes Portrait eines
Schweizer Auswanderers und
Siedlers im nördlichen Alsaka
kam im filmbulletin im Rahmen
des ausführlichen Gesprächs mit
dem Filmtechniker André Pinkus
bereits zur Sprache und wurde
dort auch kurz vorgestellt (fb 3/
85). Jetzt wird dieses sehens-
werte Dokumentarstück zuerst



als «Film des Monats» Dezem-
ber im Zürcher Filmpodium ge-
zeigt, und zwar noch an den fol-
genden Daten: So 22.12./Sa
28.12. je 14.30 h; Mo 23.12./
Fr 27.12. je 20.30 h; So
29.12. um 17.30 h. Anschlies-
send übernimmt das dem tradi-
tionellen Heimatfilm verpflichte-
te Quartierkino Morgental Sin-



nigers **DIE SCHWIERIGE
SCHULE DES EINFACHEN LE-
BENS** und zeigt ihn an den er-
sten beiden Januar-Wochen-
enden jeweils Sa/So um 17.15
h, sowie am Sonntag als Mati-
née um 10.15 h.

ÖSTERREICHISCHER FILM

Das österreichische Filmbüro,
Columbusgasse 2, A-1100
Wien, hat anlässlich der dies-
jährigen nationalen Filmtage in
Wels ein aktuelles Nachschlage-
werk zusammengestellt. Rund

200 österreichische Kurz- und
Langfilme der Saison 1984/85
werden auf jeweils einer Seite
mit genauen Angaben vorge-
stellt. Ergänzt wird der Katalog
durch informative Artikel zur
Filmförderung und zur Ge-
schichte des österreichischen
Films sowie zur heutigen Situa-
tion der Filmemacher in diesem
Land, Preis: 15 Fr. (zuzügl. Porto
und Verpackung).

K-59 IN ST.GALLEN

Seit dem 23. November hat die
Ostschweizer Metropole eine Al-
ternative zum ansonsten auffal-
lend einheitlichen, monopoli-
sierten Kinoangebot, das Kino
K-59 (8+16+35mm = 59). Im
Frühjahr war bereits der Verein
K59 gegründet worden, der
Kunst- und Filmschaffende,
Cine-Clubmitglieder und einen
weiteren Kreis Kinointeressierter
in sich vereinte. Mit dieser Or-
ganisation sollen die Interessen
des nicht-kommerziellen Kinos
wahrgenommen werden und für
St. Gallen vermehrt den kultu-
rellen Aspekten des Filmes Be-
achtung geschenkt werden. Ein-
nen ersten Effekt zeitig die
Existenz des K-59-Kinos an der
Grossackerstrasse 3 (in den
Räumen des ehemaligen Apol-
los) bereits: das St. Galler Kino-
programm weist plötzlich Filme
auf, die früher nicht gezeigt
worden wären.

FILM OHNE KINO

Die für Ende November vorge-
sehene Veranstaltung im Stap-
ferhaus auf Schloss Lenzburg
zum Thema «Der Schweizer Film
sucht sein Publikum» ist ver-
schoben worden. Die Tagung
soll nun neu während zwei Ta-
gen am 24./25. April durchge-
führt werden. Nähere Informa-
tionen bietet das Schweizerische
Filmzentrum, Münstergasse 18,
8001 Zürich.

JAHRBUCH FILM 85/86

Die Zeit der Filmjahrbücher ist
gekommen, und ein erstes liegt
mit dem «Jahrbuch Film» (Ver-
lag Hanser) vor. Das Buch ver-
eint, herausgegeben von Hans
Günther Pflaum, eine Reihe von
Aufsätzen, Berichten und Daten
zum nationalen wie zum inter-
nationalen Filmschaffen. So
versucht sich Wolfram Schütte
über den europäischen Film,
notiert Claudius Seidl einige Ge-
danken zum deutschen Kino,
während Paul Werner «Das
Ende des Autorenfilms» mit dem

«Anfang eines neuen Starkinos»
verbindet. Jochen Brunows
«langsame Annäherung an das
Kino der Zukunft», die Sie in
dieser Nummer des filmbulletins
nachvollziehen können, figuriert
ebenfalls unter den vielfältigen
Texten, die abgerundet sind
durch eine Filmchronik und ver-
schiedene Daten.

FILMKREIS BADEN

In seinem zweiten Saison-Zyklus
zeigt der Filmkreis Baden jeweils
am Sonntag um 17 Uhr im Stu-
dio Royal eine Reihe von neuen
und älteren Filmen: **IM REICH
DER SINNE** von Nagisa Oshima



(5.Jan.) **KAZOKU GAME** von
Yoshimitsu Morita (12.Jan.),
THE GLENN MILLER STORY
von Anthony Mann (19.Jan.),
WIR BERGLER IN DEN BERGEN
von Fredi M.Murer (26.Jan.),
MIDNIGHT COWBOY von John
Schlesinger (2.Feb.), **MONTE-
NEGRO** von Dusan Makawejev
(9.Feb.), **LE DERNIER COMBAT**
von Luc Besson (16.Feb.), **STE-
AMBOAT BILL JR.** mit Buster
Keaton (23.Feb.), **ONE TWO
THREE** von Billy Wilder
(2.März), **COUP DE TORCHON**
von Bertrand Tavernier (9.März),
LE BEAU MARIAGE von Eric
Rohmer (16.März), **ACCATONE**
von Pier Paolo Pasolini
(23.März), **ANGEL** von Neil
Jordan (6.April), **ONE EYED JACKS**
von Marlon Brando (13.April),
TENDER MERCIES von Bruce
Beresford (20.April) und, last
but not least, **EASY RIDER** von
Dennis Hopper (27.April). Das
detaillierte Programm ist wie
immer erhältlich bei: Filmkreis,
Geissbergstrasse 13, 5400 En-
netbaden.

AJM AUFGELOST

Die «Schweizerische Arbeitsge-
meinschaft Jugend und Mas-
senmedien» (AJM), die 1959
als «Arbeitsgemeinschaft Ju-
gend und Film» gegründet wor-
den war, hat sich anlässlich ihrer
Generalversammlung vom 23.
November 1985 in Zürich auf-

gelöst. Ziel der AJM war die Förderung der Medienpädagogik im schulischen und ausserschulischen Bereich. Um dieses Ziel zu erreichen, veranstaltete sie zahlreiche Kurse, unterhielt eine Auskunfts- und Dokumentationsstelle und gab eine Fachzeitschrift heraus. Bis 1977 wurden diese Aktivitäten subventioniert.

Drastische Subventionskürzungen zwangen die Arbeitsgemeinschaft 1977 zur Aufgabe der Geschäftsstelle. Dennoch führte die AJM weiterhin Kurse über Filmrezeption, Medienverständnis, Filmgeschichte, Jugend und Musikkonsum durch. Die Finanzierung dieser Aktivitäten wurde zunehmend schwieriger, so dass sich Vorstand und Mitglieder gezwungen sahen, den Verein aufzulösen.

SOLOTHURNER FILMTAGE

Die 21. Ausgabe der Solothurner Filmtage, die wie gewohnt einen Überblick über das schweizerische Filmschaffen bieten soll, findet 1986 vom 14. bis zum 19. Januar statt.

Es sollen, so war aus Kreisen des Selektions-Komitees zu vernehmen, heuer weniger eindeutig ungeeignete Filme angemeldet worden sein, trotz zahlreichen neuen Namen, die wiederum mit Unterstützung bewährter Techniker arbeiten konnten. Insbesondere wurde dabei vermerkt, dass auffallend viele, der im Ausland arbeitenden jungen Schweizer, keine interessanten Filme präsentieren.

Nachdem das Kino «Elite» im kommenden Jahr nicht mehr als Spielstelle zur Verfügung stehen wird, sollen sich jene Projektionen, die sich vor allem ans Publikum und ausländische Gäste wenden, an den kommenden Filmtagen im eigens dazu aufgemachten Konzertsaal in Solothurn stattfinden. Das Landhaus an der Aare bleibt als Filmtage-Zentrum erhalten.

AUF EIN NEUES FILMZENTRUM

Anfangs Dezember kündigten die vier Mitglieder der Zürcher Geschäftsstelle des Schweizerischen Filmzentrums auf ende März 86 ihre Stellen und schafften damit sozusagen reinen Tisch zu einer grundlegenden Neudefinition der Institution. Wurde bisher in den Diskussionen um mögliche Veränderungen immer von bestehenden Strukturen und Personen ausgegangen, so wird die dazu vom Stiftungsrat eingesetzte Arbeits-

gruppe (mit dem Filmemacher Hans-Ulrich Schlumpf, dem Produzenten Luciano Gloor, dem Filmverleiher-Verbandspräsidenten Marc Wehrli, der Filmtechnikerin Madeleine Fonjallaz und dem Kinomacher Martin Girod) jetzt an den Grundfesten arbeiten können. Die Filmszene - wie zersplittert sie auch sein mag - muss sich jetzt Gedanken darüber machen, ob sie ein Filmzentrum überhaupt noch braucht und wenn ja, wie es auszusehen hat, welche Funktionen von ihm erwünscht sind, oder ob heute andere Formen der begleitenden Arbeit sinnvoll wären. Die Arbeitsgruppe hat dem Stiftungsrat bis zum 28. Februar ein Papier vorzulegen und neue Perspektiven zu präsentieren. Man wird die Aufgaben so definieren müssen, dass eine erneuerte Institution ihren Anforderungen gerecht werden kann. Dazu waren in letzter Zeit die Voraussetzungen nicht mehr erfüllt, ganz abgesehen davon, dass die Geschäftsstelle sich an Randfiguren der Szene orientierte und sich damit selber ein Stückweit ins Abseits manövrierte.

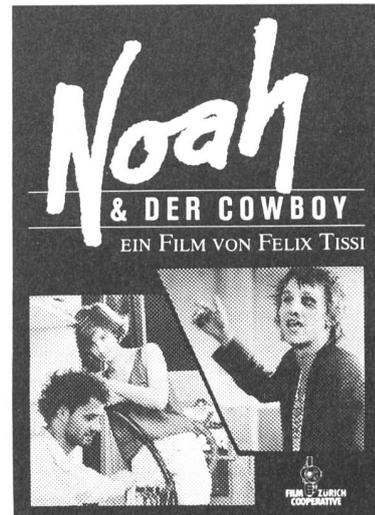
NEUER BERTOLUCCI

Im April 1986 wird Bernardo Bertolucci nach langer Vorbereitungszeit in der Volksrepublik China mit den Dreharbeiten zu seinem ambitionierten Projekt «The Last Emperor» beginnen. Das Drehbuch schrieb der Italiener zusammen mit seinem Landsmann Enzo Ungari und Mark Peploe.

ASYL ALS FILMTHEMA

Am 4. Dezember hat in Basel Bernard Safarik (HUNDERENEN) seinen neuen Spielfilm DAS KALTE PARADIES abgedreht. Aufgegriffen wird darin ein brandaktuelles Thema: die Schweizer Asylpolitik. Entsprechend waren auch die Schwierigkeiten, die dem Projekt in seinen kurzen Entstehungsweg gelegt wurden. Im Frühjahr hatte die Basler Zeitung über eine Asylanten-Ausschaffung berichtet, wie sie eben schon vor den jüngsten Aktionen stattfand. Safarik nahm diese Geschichte als Ausgangspunkt für seinen Spielfilm, an dem er seit Juni 85 arbeitete. Noch fehlen fürs Budget von nur 360'000 Franken deren 60'000, da der Bund dem Exiltschehen auch dieses Mal einen Beitrag versagte. Schnelligkeit und rasches Reagieren auf Aktualität scheinen den Berner Gremien suspekt zu sein.

Der Publikums-Liebling von Locarno 1985



Bern:	jetzt	KELLERKINO
Basel:	Januar	CAMERA 1
Zürich:	Februar	COMMERCIO



Die Ein Film von Sogo Ishii
Familie mit umgekehrtem Düsenantrieb

"Eine Grotteske voller sprühender Einfälle, voller Bosheit und Humor." HIERO-ITZO

Der jüngste Film des 27-jährigen japanischen "enfant terrible" Sogo Ishii läuft:

ab Mitte Januar in Zürich im:

und danach:

MOVE 1
 im Nägelhof beim Rüdtenplatz, Tel. 01 69 14 60

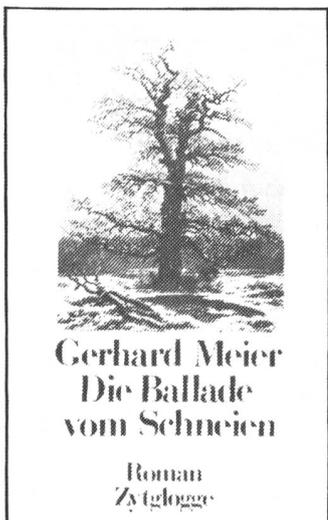
Basel (Camera): Februar, Bern (Movie): März

Typisch Zytglogge !

● *Hans Jörg Mettler: Der Europutsch.* Dieses witzige Buch zeigt die Vision eines vereinten Europas. Die EG-Chefs finden sich – am abendlichen Kaminfeuer notabene – zusammen, um gemeinsam gegen die beiden Grossen, die USA und die UdSSR, zu putschen. Sie verursachen den obersten Köpfen durch die völlig überraschende Situation schlaflose Nächte.



● *Gerhard Meier* (auch in der BRD bereits ein Begriff): *Die Ballade vom Schneien*, 3. Band der Trilogie «Baur und Bindenschädler» (1. Band «Toteninsel», 2. Band «Borodino»). 1983 erhielt Gerhard Meier den Petrarca-Preis. Aus der damaligen Laudatio von Urs Widmer: «Das Kostbarste am Werk Meiers ist seine Zärtlichkeit. Eines



der Geheimnisse dieses Dichters ist es, dass er die Augen vor den Schrecken dieser Welt nicht verschliesst und sie gleichzeitig mit Liebe betrachtet.» (136 Seiten, Fr. 29.–)



● *Karin Rüttimann: Das geschenkte Jahr – ein Abschied.* In diesem autobiografischen Werk schildert die Autorin, wie sich ihr Leben nach dem Tode ihres Mannes von einer Stunde auf die andere verändert und mit welchen Gefühlen, Gedanken, persönlichen Krisen und Schwierigkeiten sie im darauffolgenden Jahr zu kämpfen hat. Sie sucht nach Erinnerungen, die Kräfte mit auf den Weg geben. (176 Seiten, Fr. 27.–)



● *Urs Frauchiger: Verheizte Menschen geben keine Wärme.*

Wie gewohnt, greift der Autor auch hier ein aktuelles Thema mit klarer Schärfe und dem Humor des engagierten Kenners auf. Er zeigt, dass Kultur kein subventionierter und unterstützter Gesellschaftskrüppel sein müsste, und kämpft gegen das Konsumverhalten auch im geistigen Bereich. Seine Plädoyers sind mehr als brillante, rhetorische Anklage oder Verteidigung, sie sind bereiter Ausdruck des Nachsinnens über den Stand unserer Kultur. (144 Seiten, Fr. 26.–)

● *Ralph Graeb: Der Petkau-Effekt und unsere strahlende Zukunft.* Der Verfasser des Bestsellers «Die sanften Mörder» listet hier mit wissenschaftlicher Genauigkeit die Wirkungen und Folgen der niederen, radioaktiven Strahlungen auf. Anhand



von Forschungsberichten aus aller Welt zieht er Vergleiche, stellt unbequeme Fragen und kommt zu niederschmetternden Ergebnissen, die sowohl für Atomgegner als auch für Befürworter neu sind. (216 Seiten, Fr. 29.–)

● *Franz Stadelmann: Dieselstrasse.* Als Fernfahrer auf der Nahosttroute finanzierte sich der Autor sein Studium der Völkerkunde an der Uni Basel. Seine Erlebnisse hat er nun in einem packenden Roman niedergeschrieben. Spannend berichtet er über die Probleme und Stresssituationen, die ein Fahrer auf der Orientroute – während des



Nahostbooms vor zehn Jahren – zu bewältigen hatte: lange Staus, Pannen und schlechte Strassen, aber auch korrupte Beamte und politische Wirren (198 Seiten, Fr. 29.–).

● *Erwin R. Müller: Unser Boden – der letzte Dreck.* Der Autor – früher Redaktor bei der «Weltwoche» und der «Schweizer Illustrierten», heute freier Journalist und Schafzüchter – zeigt die verhängnisvolle Zerstörung von Landschaft und Umwelt durch die moderne Landwirtschaft auf. Zwischen dem Existenzkampf der Bauern und den Profiten der chemischen Industrie bleibt die Natur auf der Strecke, in den Agrar-Überschussländern Europas und Nordamerikas wie in der unterernährten Dritten Welt. Dies könnte eines der wichtigsten Bücher des Jahres werden. (176 Seiten, Fr. 25.–)



Alle Bücher sind in den Buchhandlungen erhältlich.



Kino
5 Programme in 2 Kinos
Kino
in Luzern
kino moderne

MODERNE - HAUPTPROGRAMM
So-Do: 15 / 17 / 20.30
Fr+Sa: 15 / -- / 20.30

MODERNE - FILMWEEKEND
Fr+Sa: 17.15 Uhr

ATELIERKINO

ATELIER 1 : 14.30 / 16.30 / 20.30
ATELIER 2 : tägl. 18.35 Uhr

ATELIER - NACHTFALTER
Fr+Sa: 22.30 Uhr

da läuft was.



Filmfestival
Locarno 1985
2. Preis

TAGEDIEBE

EIN FILM VON MARCEL GISLER
DINA LEPZIG RUDOLF NADLER LUTZ DEISINGER MARCEL GISLER RUDIGER WEISS CATHERINE STEGHENS
GOTTFRIED RENTZ CYBULSKI GISELE FILMPRODUKTION RENTZ FILM KAMERA/FRANZ M. JOSE

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

DAS KALTE PARADIES soll am 28. Februar 86 in Bern, Basel und Zürich seine Premiere haben.

KINOWETTBEWERB

Der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband (SLV) hat aus Anlass seines 70jährigen Bestehens einen Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem noch bis zum 15. Januar 1986 eine ganze Reihe attraktiver Preise für fleissige Kinogänger gewonnen werden können. Das geht von der Teilnahme an der nächsten Oscar-Verleihung für zwei Personen über den Besuch eines Londoner bzw. Münchner Filmstudios, die Teilnahme am Locarner Filmfestival im August 1986 bis hin zu 10 Jahres-Kinopässen und 1000 Freikarten. Wettbewerbsformulare liegen in den Kinos auf.

PRIVATE FILMFÖRDERUNG

Im Rahmen einer einmonatigen Filmreihe wurden in Zürich Schweizer Produktionen vorgestellt, an die der Migros Genossenschaftsbund (MGB) aus seinem Kulturetat einen Beitrag geleistet hat. Dieser bedeutende private Filmförderer verteilt jährlich rund 400'000 Franken und will damit «zur Kontinuität eines eigenständigen und unabhängigen einheimischen Filmschaffens beitragen.» Die Erfahrungen beschreibt der MGB selbst wie folgt: «Aus der Statistik der MGB-Filmförderung lässt sich unter anderem herauslesen, in welche Richtung sich das Schweizer Filmschaffen in den letzten Jahren entwickelt hat. Die reglementarisch festgehaltene Minimalverpflichtung zu ursprünglich 4 Lang- und 6 Kurzfilm-Unterstützungen (heute auf 5 und 7 erhöht) wurde von Anfang an überschritten, nicht zuletzt der grossen Zahl und Qualität von Gesuchen wegen. Ein Viertel der eingereichten Projekte (94/93 in den letzten beiden Jahren) wurde im Schnitt jährlich zur Unterstützung empfohlen. Das bedeutet allerdings noch nicht, dass sie auch realisiert und damit die zugesprochenen Beiträge tatsächlich ausbezahlt werden konnten. Seit 1982 findet sich stets ein Anteil von Projekten, denen die weitere Finanzierung nicht geglückt ist. Um diese nicht aberufenen Förderungssummen erhöhte sich jeweils in den nachfolgenden Jahren das Total der zur Verfügung stehenden Mittel. Die Höhe eines zugesprochenen

Beitrags stand jeweils in Relation zum Gesamtbudget, sowie zum allfälligen Vorschlag des Gesuchstellers. Sie reichte je nach Projekt von 3'000 (LE RAIL von Jean-Marc Henry) bis 50'000 Franken (HÖHENFEUER von Fredi M. Murer). Das entsprach in den am weitesten auseinanderliegenden Fällen rund einem Viertel, bzw. einem 20tel der veranschlagten Produktionskosten.»

FILMKULTUR ZÜRICH

Die Präsidialabteilung der Stadt Zürich hat ende November ihre «Schwerpunkte der Kulturpolitik» vorgestellt, die vor allem auch im Bereich des Punktes 5.8., Film, einiges zu Wünschen offenlässt. Wohl stellt das Papier fest, dass das Schweizerische Filmschaffen seit einigen Jahren Leistungen erbringt, die im In- und Ausland ein gutes Echo finden würden und dass der Film «heute eine wichtige Säule des kulturellen Lebens» sei. Im gleichen Atemzug sozusagen, nämlich im nächsten Abschnitt, hält die grösste Schweizer Stadt fest, wie wenig ihr dieses eigene Filmschaffen wert ist: 70'000 Franken, die sie in Produktionen investiere. Diese bescheidene Summe soll fürs 1986 schwindelerregend erhöht werden auf 120'000 Franken - der Berg hat eine Maus geboren, die Oper bleibt vom staatlichen Auwand her die volkstümlichste Kultur.

NATIONAL FILM ARCHIVE

Das Nationale Film Archive London konnte sein 50-Jahr-Jubiläum mit der Unterzeichnung eines Vertrags zur Errichtung des J. Paul Getty jr. Conservation Centers feiern. Der 4 Millionen Pfund Sterling teure Gebäudekomplex wird einmal die 140 Archiv-Angestellten und die 75'000 Filme, die bisher in vier Stätten in und ausserhalb Londons gelagert werden, unter einem Dach vereinen.

FILMSTADT MÜNCHEN

Nachdem vom 12.-18. Dezember zum ersten Mal das Internationale Dokumentarfilmfestival durchgeführt wurde, hat München jetzt zwei Filmfestivals: das Filmfest im Sommer und das Dokumentarfilmfestival zum Winteranfang. Auch das «Fest» des Dokumentarfilms ist zuerst und vor allem für die Münchner gedacht, wird doch beabsichtigt, die sehens-

wertesten Dokumentarfilme, die im Laufe des Jahres auf europäischen Festivals gezeigt werden, dem Münchner Publikum vorzustellen. Es soll mit dem neuen Festival aber auch ein Zeichen gesetzt werden, dass: Der Dokumentarfilm lebt! Gezeigt wurden am ersten Dokumentarfilmfestival auch die



Schweizerfilme: FLAMENCO VIVO von Reni Mertens und Walter Marti, sowie GOSSLIWIL von Beatrice Leuthold und Hans Stürm.

ZÜRCHER FILMPREISE

Fast hätte es die Meldung über die zweijährlich von Stadt und Kanton gemeinsam verliehenen Zürcher Filmpreise in unsere letzte Nummer geschafft - sie sei jetzt der Vollständigkeit halber nachgeholt. Die Jury verlieh drei Haupt- und drei Nebenpreise, erstere dotiert mit je 18'000, letztere mit je 6'000 Franken. Ausgezeichnet wurden mit ei-



nem Hauptpreis die Filme HÖHENFEUER von Fredi M. Murer, GOSSLIWIL von Beatrice Leuthold und Hans Stürm sowie IL BACIO DI TOSCA von Daniel Schmid. Einen Förderpreis erhielten zudem der Schauspieler Mathias Gnädinger für seine wichtige Rolle im Film DER GEMEINDEPRÄSIDENT (von Bernhard Giger), Daniel Helfer für

seinen Spielfilmerstling DER REKORD und Alfi Sinniger für DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS.

Neben der Preisvergabe, die im Rahmen eines Gratis-Kinotages am 7. Dezember im Filmpodium über die Bühne ging, lädt die Jury in ihrem Bericht die Behörden von Stadt und Kanton Zürich ausdrücklich ein, «bei der bevorstehenden Diskussion um die Verteilung der Kultursubventionen auch die Produktionsbedingungen für den Zürcher Film grundlegend zu verbessern.» Die Filmemacher seien zwar erst in neuerer Zeit als Kulturschaffende anerkannt worden, und ihre Arbeit nehme im kulturellen Leben einen wichtigen Platz ein. Deshalb, heisst es im Jurybericht weiter, «verdienen sie innerhalb eines zeitgemässen Kulturkonzepts auch eine wirkungsvolle Förderung durch die öffentliche Hand» - ein Aufruf, der den neusten kulturellen Konzepten der Stadt zufolge noch immer auf wenig Echo gestossen ist.

LUKRATIVER VERDIENST

Unter diesem Titel sucht im Aargauer Volksblatt ein «seriöses Schweizer Unternehmen» Personal zum Verkauf der «schönsten und erfolgreichsten Schweizer Filme auf VHS-Videokassetten». Werbespots im Fernsehnetz seien zugesichert; mit 9000 Franken Eigenkapital ist man im Geschäft. Wenn das kein Angebot ist!

BUCHERSCHENUNGEN

Der Zürcher Diogenes-Verlag hat neben einer Daumenkino-Serie «Loriots Film Festival» (Super Pocket in Cinemascope) zu je 3 Fr. auch einige Romane neu aufgelegt, die einmal verfilmt worden sind: So Walter Scotts «Ivanhoe» (detebe 21321), Lewis Wallaces «Ben Hur» (detebe 21291), Choderlos de Laclos «Gefährliche Liebschaften» (detebe 21271) und Somerset Maughams «Silbermond und Kupfermünze» (detebe 20087).

Im Ullstein-Sachbuch-Verlag sind drei Taschenbuch-Bände zur grossen Zeit des Deutschen Stummfilms erschienen: «Das gab's nur einmal» von Curt Riess (34282, 34283, 34284).

Die Reihe «Fischer Cinema» schliesslich wartet mit vier Neuerscheinungen auf, allesamt in Original-Taschenbuchausgabe. Hans-Jürgen Kubiak hat «Die

Oscar-Filme» (Fischer 4451) der Jahre 1927 bis 1984 zusammengestellt, und zwar immer jene Werke, die als «bester Film des Jahres» das goldene Männlein zuerkannt erhielten. Alle Filme werden auf zwei bis drei Seiten neben Stabangaben und Bildern vorgestellt.

»Die Kinder des Olymp« (Fischer 4461) von Manfred Schneider besagt schon klar, wovon die Rede ist: im Zentrum der Betrachtung steht Marcel Carnés epochales Filmwerk «Les enfants du paradis», das vor vierzig Jahren entstanden ist. Neben zahlreichen Fotos bietet dieses Buch Materialien zur Entstehungsgeschichte, eine aktuelle Begegnung und das Drehbuch zum Film.

Texte vom Sehen und Hören vereint die Aufsatz-Sammlung «Im Kino» (Fischer 4454) von Karsten Witte, Schriften, die in den letzten Jahren an verschiedenen Orten publiziert wurden. Dem «Film im Film» (Fischer 3698) schliesslich widmet sich Horst Schäfer. Sein Band geht auf «Inhalte, Hintergründe und Realitätsbezüge der Filme ein, die sich mit der Traumfabrik, ihren Karrieren und Skandalen, ihrem Mythos und ihrer Moral befassen».

CINEGRAPH

CineGraph nennt sich ein «Lexikon zum deutschsprachigen Film», das in der edition text+kritik von Hans-Michael Bock als Loseblatt-Sammlung herausgegeben wird.

Mit Werken die in Fortsetzungen ausgeliefert werden mögen vor allem jene Leser vorsichtig sein, die mehr als einmal die Erfahrung machten, dass solche Ausgaben manchmal eingestellt werden, bevor sie wenigstens soweit vollendet sind, dass sie einen gewissen Gebrauchswert haben. Nachdem nun aber bei CineGraph bis im September 1985 in lockeren Abständen vier Lieferungen erfolgt sind und der vorliegende Teil des Lexikons bereits eine Fülle von Information bietet, dürfte auch der Skeptiker beruhigt zugreifen.

Eine Loseblatt-Sammlung hat neben dem Nachteil, dass die nachgelieferten Blätter einzuordnen sind (was jeweils leicht ein bis zwei Stunden Zeit in Anspruch nehmen kann, wenn man zwischendurch auch mal einen Blick auf das einsortierte Material wirft), denn grossen Vorteil, dass Ergänzungen, Verbesserungen und sogar Korrekturen jederzeit möglich sind - ein

nachgeliefertes und ausgetauschtes Blatt: verschwunden sind die Fehler, nachgeführt die Filmografie, eingebracht die neusten «Forschungsergebnisse». Ein Vorteil, der vom Herausgeber auch tatsächlich genutzt wird. In der vierten Lieferung etwa wurden 4 Seiten «Datenblätter» zu Arnold Fanck durch 16 Seiten Bio- und Filmografie ersetzt und mit einem 4-seitigen Essay ergänzt. Die 4 Seiten, die ersetzt wurden, stellen sich nachträglich als Skizze heraus, die inzwischen sorgfältig ausgearbeitet, überprüft und ergänzt wurde. Diese Arbeitsweise hat sowohl für den Herausgeber wie für den Bezüger ihre Vorteile: sie ermöglicht einen Prozess der Nachforschung, der hoffentlich noch lange nicht unterbrochen werden muss und stellt die bereits erarbeiteten Daten der Öffentlichkeit dennoch aktuell zur Verfügung. Dass Friedrich Wilhelm Murnau vorläufig noch auf 5 Seiten abgehandelt wird, während es ein gewisser Georg Tresser bereits auf 30 Seiten bringt, denen noch ein 5-seitiges Essay angefügt ist, braucht hier nicht zum Ärgernis zu werden - denn das kann sich leicht noch ändern, die Veränderung ist sogar geplant.

CineGraph: Lexikon des deutschsprachigen Films, edition text+kritik, München 1984, 1100 Seiten in zwei Ordnern, 118 DM. Nachlieferungen 2 bis 4, jeweils etwa 150 Seiten und um die 35 DM.

GPO VIDEO

Sieben Video-Cassetten mit den besten Werken der GPO Film Unit werden in England von der Television Entertainment and Learning Ltd. angeboten. GPO steht dabei für «General Post Office» und das macht die Sache noch erstaunlicher, wenn man nicht (zufällig) weiss, dass einige der berühmtesten englischen Dokumentarfilmer da gearbeitet haben. John Grierson kam mit seiner Gruppe, zu der auch Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg, Harry Watt und Evelyn Spice gehörten, 1933 zum Post Office, womit die GPO Film Unit geboren war. 1934 stiess auch Alberto Cavalcanti zur Gruppe, der dann 1940 zu Michael Balcon in die Ealing Studios abwanderte, und einige Zeit arbeitete auch der Kanadier Norman McLaren im Team, das 1940 in Crown Film Unit (Dokumentarfilmgruppe für König und Vaterland) umbenannt wurde.

PLENTY von
Fred Schepisi



SWEET DREAMS
von Karel Reisz



Unerfüllte Hoffnungen

Es sind, zum Jahresende, auch schon bedeutendere Produktionen ins Kino gelangt, als 1985. Zwei seien hier herausgegriffen, die sich - mit Vorbehalten - doch betrachten lassen. Beiden ist die zentrale weibliche Hauptfigur gemeinsam, in beiden Fällen oscarverdächtig von Darstellerinnen interpretiert, die zu den besten des gegenwärtigen amerikanischen Kinos zählen, und je von einem Ausländer in den USA realisiert. Die Rede ist von SWEET DREAMS von Karel Reisz, dem Briten tschechischen Ursprungs, und PLENTY, vom Australier Fred Schepisi.

Die Titel der beiden Filme liessen sich mit Leichtigkeit vertauschen, denn die «süssen Träume», die die Country-Sängerin Patsy Cline in einem ihrer Songs besang, sind die gleichen, denen auch die junge Engländerin Susan Traherne nachhängt: «Sweet dreams of you, every night I go the way, I can't forget you and start my life off new» - es sind die Träume einer herbeigesehnten oder vergangenen Liebe. Und «plenty», vieles, wünschen sie sich beide Frauen nicht zuletzt, um Mangel und Verlust zu kompensieren. Für sie beide gibt es jenen Punkt, da sie materiell viel erreicht haben, während sie emotional an Krücken durchs Leben humpeln.

Vom Widerstand zur Anpassung

Susan hat als Widerstandskämpferin der «Special Operations Executive» im besetzten Frankreich des Zweiten Weltkrieges ein kurzes aber heftiges Zusammensein mit einem Kampfkollegen kodenamens Lazar gelebt. Engsgleich war dieser am Fallschirm herniedergekommen, und eh sie sich versah am nächsten Tag mit einem neuen Auftrag wieder entschwunden. Sie wussten nichts voneinander und schenkten sich eine bleibende Erinnerung. Es war die Zeit, in der man auf etwas Sonne hoffte und jeden Strahl, so flüchtig er auch sein mochte, genoss. Susan nimmt ihr Erlebnis mit nach Hause; verklärt wird es ihr für die Zukunft Massstab der Gefühle sein. Die Dinge werden sich nun ändern, sagt sie sich am Ende dieses Krieges, der wie alle andern mehr als einer Generation die Chance zur Jugend nahm. Es sind Hoffnungen, die sich nicht erfüllen, an denen sie über die Jahre hinweg immer stärker verzweifelt.

Nach dem Krieg lernt Susan bei einem Aufenthalt in Brüssel einen jungen, teehäutigen und rothaarigen Diplomaten der Botschaft kennen, nachdem jener ältere Herr verschieden ist, den sie eben auf einer Geschäftsreise begleitete. Eine Affäre der unterdrückten Gefühle nimmt ihren Verlauf und verliert sich auch wieder, bis zu jenem Tag, da Susan von ihrem Botschaftsbeamten doch noch geheiratet wird. Damit aber beginnt der Abstieg in die Depression, aus der heraus sich Susan selten noch regt. Einmal nur schöpft sie tatsächlich neue Hoffnung, und zwar in dem Moment, als sie nach zahlreichen Jahren den «Lazar» von einst wieder zu einem Stelldichein trifft. Das Warten, die indirekte Suche haben sich nicht gelohnt, die Gefühle waren vergebens verdrängt, denn das Erlebnis von einst war einmalig, das will heissen: nicht verlängerbar, nicht wiederholbar. Es hat im Geist und im Verlauf der Zeit Dimensionen angenommen, die die Realität nicht einlösen kann.

Tanz im Regenbogen

Für Patsy Cline bleibt das grosse Erlebnis vorerst ein Traum, den sie in Auftritten an Tanzveranstaltungen in ihren Liedern besingt. Sie ist jung und unternehmungslustig, genau das Gegenteil auf jeden Fall von jenem Mann, dem sie sich mit ihrer ganzen Unerfahrenheit ehelich einmal anvertraut hatte. Der bastelt abends daheim an Modellschiffchen herum und gibt sich nicht eben gesprächig, wenn Patsy von einem ihrer Auftritte zurückkommt.

Das muss über kurz oder lang in Brüche gehen, dazu hätte es jenen Charlie Dick, der sie eines Nachts vor der Bühne stehend anhimmelt, gar nicht gebraucht. Jetzt, wo er einmal da ist, wird sie sich an ihn halten, ganz «crazy» nach den vermissten Gefühlen ihrer Songs. Und während ihr Charlie bald einmal nicht mehr hält, was er und sein Auftritt versprochen, setzt Patsy zu einer steilen Karriere an, die ihr vieles möglich macht und sie Wesentliches immer wieder vergessen lässt. Was ihr die Abende in Diskotheken nicht brachten, das gelingt ihr bei einem einzigen Fernsehauftritt in einer Art «Talentschuppen»: der Durchbruch. Nun ist die kleine Sängerin mit der vibrierenden Stimme gefragt, sie kann sich auf Tournee begeben und während Charlie, den sie inzwischen vom Tanzboden weg geheiratet hat, in die Armee einberufen wird, kann Patsy sich an jenen einmaligen Abend erinnern, da er sie zu den Klängen von «You send me» aus dem Autoradio in den niederprasselnden Regen zum Tanzen führte und sie in seinen Armen lag, beleuchtet von jenem regenbogenfarbenen Pfeil, der immer noch ins längst geschlossene Tanzlokal wies. Auch das: ein Augenblick fürs Leben.

Versteckte Gefühle

Die beiden Frauen in SWEET DREAMS beziehungsweise PLENTY träumen von einer grossen Stunde - Susan in Erfahrung, Patsy als Hoffnung. Meryl Streep, die der Susan ein Gesicht zwischen Selbstbestimmtheit und Verzweiflung leiht, hat eine Frauenfigur zu mimen, in der der zu bissigen Dialogen neigende britische Theaterautor David Hare einmal mehr die versteckten Gefühle konzentriert, die er an seinen Landsleuten diagnostiziert hat. In WETHERBY hatte er in eigener Regie die Angst vor hervorbrechenden Emotionen bereits zum eigentlichen Thema gemacht, und auch dort den Ursprung der Verdrängung im Zweiten Weltkrieg situiert. Aber was in jenem Konzentrat explosiv aus dem Intimsten zum Vorschein kommt und die Figuren zu aufschlussreichen Gedankengängen verleitet, das entwickelt sich in PLENTY sprunghafter, flächiger und damit weniger griffig. Fred Schepisi hat sich als Regisseur offenbar nicht von einer im Theater wurzelnden Vorlage lösen können, denn die Struktur, so kühn sie sich über die vielen Jahre hinwegpflanzt, erreicht nicht ihre angestrebte Kompaktheit. Man spürt wohl, dass die Zeit im Prinzip keine Rolle spielt, dass verdichtet wird, aber die zurückgenommenen Übergänge bleiben zu wenig ausgearbeitet, ihre Kühnheit gereicht ihnen im gleichen Zug auch ein wenig zum Verhängnis.



Meryl Streep als Susan Traherne und Charles Dance als Raymond Brock in PLENTY von Fred Schepisi



Jessica Lange als Patsy Cline und Ed Harris als Charlie Dick in SWEET DREAMS von Karel Reisz



PLENTY: Susan Traherne mit ihrer Freundin Alice Park (Tracey Ullman)



SWEET DREAMS: Country-Sängerin Patsy Cline

Susan Traherne erscheint als eine Art britische Maria Braun, als eine Frau, die ihr Leben auf eine einzige Nacht ausrichtet. Der Vergleich zu Fassbinders EHE DER MARIA BRAUN mag PLENTY in der Verschiedenheit beleuchten. Wurzelt der eine Film tief im Deutschen Wirtschaftswunder, so ist der andere Ausdruck britischer Diplomatie. Maria schafft sich hoch, koste es, was es wolle, Susan bewährt sich in ihren Aufgaben und rastert nur mit Hilfe ihrer Freundin Alice Park zuweilen etwas aus. Die Folge: Während Maria all das Verdrängte durch exzessives Leben kompensiert und auf die Zukunft baut, kehrt Susan immer stärker in sich, bis zum Verrücktwerden. Und konsequenterweise haben die Emotionen auch auf der erzählerischen Ebene einen ganz anderen Stellenwert: Fassbinder rührte seine Geschichte schön stark an, während Schepisi - verleitet durch Hares wortlastige Vorlage - auf intellektueller Distanz bleibt, mit Ausnahme der Rückblende am Schluss unterkühlt, wie die Gefühlswelt seiner Figuren.

Die Musik der Patsy Cline

Man hat PLENTY mit SOPHIE'S CHOICE in Verbindung gebracht - das hängt sehr stark mit Meryl Streep zusammen, die hier wie dort die weibliche Hauptrolle spielt, vergleichbar spielt als eine ihrer sich nun doch auch wiederholenden Variationen. Naheliegender erscheint eine Parallele, die für SWEET DREAMS zu ziehen wäre, die Geschichte von Loretta Lynn nämlich, brillant nachvollzogen von Sissy Spacek in COAL MINER'S DAUGHTER. In dieser stimmigen Filmbiographie von Michael Apted tritt eine Country-Western-Sängerin namens Patsy Cline als Konkurrentin zur Hauptfigur Loretta auf, und lässt diese den Durchbruch erst richtig schaffen, als sie, Patsy, in einem tragischen Flugzeugabsturz ums Leben kommt. Karel Reisz und sein Drehbuchautor Robert Getchell - als Vater von ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE vertraut mit episodenhaften Skizzen - haben sich jetzt also der anderen Biographie angenommen und dort die letzten sieben Jahre herausgegriffen. In Momentaufnahmen blicken sie in den Alltag der späteren fünfziger Jahre, und Reisz schafft es einmal mehr, mit ausgesprochener Liebe zum Detail eine Stimmung einzufangen, die für ihre Zeit und diese Lieder steht.

Kleinstadtkarriere

Ausgangspunkt ist hier das kleine Städtchen Winchester im amerikanischen Bundesstaat Virginia. Hier wurzelt die ebenso kurze wie steile Karriere von Patsy Cline, jener bekannten Country-Interpreten, die 1963 im Alter von dreissig Jahren tatsächlich Opfer eines Flugzeugunglücks wurde. Ihre Stimme blieb erhalten, und sie ist dem verblüffend synchronen Sang-Spiel von Jessica Lange unterlegt. Noch einmal leben so Auftritte auf, in denen Patsy ihre «San Antonio Rose», das «Crazy», den «Blue Moon of Kentucky» und «Walking After Midnight» anstimmen darf - es sind Performances auf Tonebene, in denen das Bild sich keine grosse Mühe gibt oder geben muss.

SWEET DREAMS erzählt in Episoden nur und dennoch lang und breit die Geschichte des Aufstiegs einer jungen Frau zum gefragten Star ihrer Szene. Der Film lebt in allererster Linie von der nach Authentizität des Ausdrucks strebenden Jessica Lange, die einmal mehr ein anderes Gesicht zu zeigen versteht und der Musik durch ihr Spiel eigentlich weit überzeugender gerecht wird, als der Film als solcher. Da reifen wohl auf der Ebene der Liebesgeschichte Stimmungen heran, doch treten sie nicht in Verbindung zu den Klängen der ausgiebig verwendeten Songs. Diese präsentieren sich fast parallel zum Film; sie entwickeln sich kaum aus ihm und damit aus der Biographie Patsys heraus. So ist denn eigentlich in erster Linie eine getrübte Liebesgeschichte entstanden, die in zweiter Linie Parallelen zum Leben eines Country-Stars haben mag. Es finden sich darin ausgesprochen gekonnt gestaltete Passagen wie jene der «Crazy»-Parodie durch einen Arbeitskollegen von Patsys Mann Charlie, oder natürlich die Inszenierung der zwei Unfälle, jenen der Strasse und den zweiten der Luft. Hier haben Reisz und sein Montagemann Cooke die Möglichkeiten ihres Mediums im Griff, sie schaffen es, genau jenes Überraschungsmoment zu kreieren, das einem Unfall die Chance zu ausgedehnten Gedankengängen nimmt.

PLENTY und SWEET DREAMS sind zwei Filme, die in Episoden in eine mögliche und eine wirkliche Biographie blicken. Zwei nette Geschichten, von denen die zweite gefälliger gestaltet ist, die letztlich beide von ihren Titelfrauen wesentlich geprägt sind, fast mehr, so will es scheinen; als von ihren Realisatoren.

Walter Ruggie

Die wichtigsten Daten zu den Filmen:

PLENTY: Regie: Fred Schepisi; Drehbuch nach seinem eigenen Bühnenstück: David Hare; Kamera: Ian Baker; Musik: Bruce Smeaton; Editing: Peter Honess; Kostüme: Ruth Myers.

Darsteller (Rolle): Meryl Streep (Susan Traherne), Charles Dance (Raymond Brock) Tracey Ullman (Alice Park), John Gielgud (Sir Leonard Darwin), Sting (Mick), Ian McKellen (Sir Andrew Charleson), Sam Neill (Lazar), Ian Wallace (Medicott), Burt Kwouk (Mr Aung), Pik Sen Lim (Mme Aung), Andre Maranne (Villon).

Produzent: Edward R. Pressman und Joseph Papp; Ausführender Produzent: Mark Seiler; Casting: Mary Selway. USA 1985. Dauer: 124 Minuten. CH-Verleih: Rialto Film.

SWEET DREAMS: Regie: Karel Reisz; Originaldrehbuch: Robert Getchell; Kamera: Robbie Greenberg; Musik: Charles Gross. Original-Aufnahmen von Patsy Cline aus den Jahren 60-63, produziert von Owen Bradley; Kostüme: Ann Roth; Editing: Malcolm Cooke. Production Designer: Albert Brenner.

Darsteller (Rolle): Jessica Lange (Patsy Cline), Ed Harris (Charlie Dick), Ann Wedgeworth (Hilda Hensley), David Clennon (Randy Hughes), James Staley (Gerald Cline), John Goodman (Otis), Gary Basaraba (Woodhouse), P.J. Soles (Wanda), Terri Gardner (Sängerin), Caitlin Kelch (Sylvia Hensley), Robert L. Dasch (John Hensley).

Produzent: Bernard Schwartz. USA 1985, Dauer: 116 Minuten. CH-Verleih: Rialto Film.



Gespräch
mit dem Drehbuchautor
Julius J. Epstein

**”Brave
Leute
sind
meist**

**ziemlich
langweilig”**

FILMBULLETIN: Herr Epstein, Sie haben fünfzig Jahre lang in Hollywood gearbeitet. Erzählen Sie uns etwas, wie es da in den 30er und 40er Jahren war.

JULIUS J. EPSTEIN: Die Filme waren nicht so gut, aber es machte viel mehr Spass, für den Film zu arbeiten, weil jedes Studio wie eine grosse Familie war. Sie hatten je 100 bis 125, Metro hatte sogar 175 Drehbuchautoren unter Vertrag; sie hatten Schauspieler und Regisseure unter Vertrag. Man wusste, wer im Film, den man schrieb, mitwirken würde. Man kam zusammen, es gab Clubs, man veranstaltete gemeinsame Dinners und hatte viel Spass. Heute gibt es das Studio nicht mehr. Heute schreiben sie einen Film wie ein Theaterstück und verkaufen ihn - die meisten Filme werden nicht einmal mehr im Studio gedreht. Das Familiengefühl, das Zusammengehörigkeitsgefühl, die Verpflichtung gegenüber dem Studio - all das ist weg.

Andererseits war die Zensur damals schrecklich. Es war furchtbar. Es erschütterte die Nation, als Clark Gable «Verdammt!» sagte. Heute gibt es zwar viel zu viel Gossensprache auf der Leinwand, aber jetzt sprechen Leinwandfiguren im Grunde genommen eher so, wie Leute wirklich reden. In einem Augenblick heftiger Emotion sagt wohl niemand: «Zum Kuckuck nochmal!» Schon eher: «Zur Hölle damit!»

Die grossen Veränderungen wurden durchs Fernsehen herbeigeführt. Unter dem alten Studio- und Vertragssystem, hatte man keinerlei Kontrolle über einen Film, den man geschrieben hatte. Man erhielt seinen Lohn, war Angestellter, tat, was einem gesagt wurde, und schwieg. Oder sie hofften wenigstens, dass man schweigen würde - mein Bruder und ich mussten die ganze Zeit erst zum Schweigen gebracht werden. Das Fernsehen war der Tod dieses Vertragssystems. Das heisst: die Sicherheit des wöchentlichen Schecks entfiel. Niemand hat heute noch diese Sicherheit. Man kann sogar die gesamte Filmindustrie mit dem Wort Unsicherheit charakterisieren. Und das geht von ganz oben bis ganz unten. Wie Sie wissen wechseln die Studiobosse laufend - alle paar Monate übernehmen andere das Management. Wer heute ihren Film ablehnt, kann in sechs Monaten, wenn ihr Film vielleicht doch produziert wird, schon auf der Strasse stehen.

Zu den alten Zeiten feuerte niemand einen Jack Warner, niemand entliess Harry Cohn oder Darryl Zanuck, niemand stellte Louis B. Mayer auf die Strasse. Sie waren da und blieben, zum Bessern und zum Schlechteren. Und man wusste, mit wem man es zu tun hatte. Dagegen kann man sich auf Leute, deren Position unsicherer ist als die eigene, nicht verlassen.

FILMBULLETIN: Ist es heute schwieriger Filme zu machen?

JULIUS J. EPSTEIN: Viel schwieriger. Statt 600 Filme im Jahr werden heute noch 80 Filme herausgebracht und noch weniger produziert. Unter den lancierten befinden sich auch immer einige «pick ups», Filme also, die aus der kanadischen, australischen, englischen Produktion herausgepickt werden. In den Studios werden vielleicht noch 40 oder 50 Filme im Jahr hergestellt. Und ob 50 oder 600 Filme gedreht werden, macht für alle Beteiligten schon einen Unterschied.

Kommt hinzu, dass wir damals 300 Mitglieder in der Screenwriters Guild hatten - heute gibt es 6'000 Mit-

glieder in dieser Vereinigung der Drehbuchautoren. Das zeigt wohl, wieviel schwieriger es ist.

FILMBULLETIN: Sie haben gegen 50 Drehbücher und mindestens drei Theaterstücke geschrieben. Was verschaffte Ihnen die grössere Befriedigung?

JULIUS J. EPSTEIN: Eigentlich die Theaterstücke, aber ich könnte nicht behaupten, dass ein Medium befriedigender sei, als das andere.

In den alten Zeiten vermittelte das Schreiben von Theaterstücken mehr Befriedigung, weil die Filme recht albern waren. Es gab die Zensur und soviele Einschränkungen, dass man nicht wirklich über Leute schreiben und dabei ehrlich sein konnte. Was wir schrieben war Unterhaltung. Bei den Theaterstücken hatte man viel mehr Freiheit - und Engagement und Sprache. Heute scheint es genau umgekehrt: beim Film sind die Freiheiten jetzt grösser als bei der Bühne, und ich würde wohl eher einen guten Film schreiben wollen als ein Stück, weil sich die Dinge so verändert haben.

Damals waren wir in einer Fabrik und arbeiteten wie am Fließband. Jedes Studio hatte wenigstens einen Film pro Woche herzustellen. Ich schrieb, wie alle Drehbuchautoren, die unter Vertrag waren, drei oder vier Filme im Jahr. Wenn man heute alle zwei, drei Jahre *einen* Film hat, geht es einem sehr gut. Das bedeutet aber auch, dass man sich mehr Zeit lassen, bei den Themen wählerischer sein kann - es können reifere, raffiniertere, intelligentere Drehbücher produziert werden. Nicht dass damals keine guten Filme gedreht worden wären, aber wenn man reifere Filme sehen wollte, musste man auf ausländische Produktionen ausweichen, französische, deutsche, englische, italienische ...

FILMBULLETIN: Macht es handwerklich einen grossen Unterschied, ob Sie ein Drehbuch oder ein Theaterstück schreiben?

JULIUS J. EPSTEIN: Nicht für mich. Technisch gesehen geht es in beiden Medien um Formulierungen. Vielleicht sollte man sich bei Filmen mehr auf Bilder als auf Worte verlassen, meine Reputation aber ist, dass die Leute in meinen Filmen furchtbar viel reden (lacht). Wenn es die richtigen Worte sind, wird der Film schon ein Erfolg, sonst nicht - ich habe noch immer meine Misserfolge.

Ein Drehbuch zu schreiben ist leichter, weil es nicht auf einen Handlungsort beschränkt ist, wie ein Theaterstück. Auf der Bühne wird häufig über Dinge gesprochen, die man nicht sieht. Man hat nicht die Bewegungsfreiheit wie beim Film: es ist, wie wenn ein Film nur aus einem einzigen Winkel aufgenommen würde.

FILMBULLETIN: Wie war es bei der alten Fließbandproduktion um die Kreativität bestellt?

JULIUS J. EPSTEIN: Kreativ sein konnte man schon, vielleicht nicht so stark wie heute, weil es diese Freiheiten noch nicht gab. Damals hiess es: Wir brauchen drei Cagney-Filme, vier mit Bette Davis, drei mit Bogart, und man hatte die Drehbücher auf diese Leute zuzuschneiden. Heute schreibt man die Filme, wie es einem richtig erscheint und kümmert sich später um die Besetzung.

FILMBULLETIN: Wie kamen Sie nach Hollywood?

JULIUS J. EPSTEIN: Well, das ist eine interessante Geschichte, einige Verleger haben mich bereits gebeten, darüber zu schreiben - vielleicht werde ich das in meinen alten Tagen tun. (Der 76jährige lacht lauthals.) Einiges wurde beschrieben in «What Makes Sammy



CASABLANCA von Michael Curtiz: Für wen wird sich Ingrid Bergman entscheiden, für Bogart oder den armen Henreid?



Run?» von Budd Schulberg. (1939 bei Paramount ge-
feuert, schockte B.S. 1941 Hollywood mit diesem Ro-
man über Leute der Filmindustrie, der zum Bestseller
wurde. Red.)

Ich kam nach Hollywood hinaus als Ghostwriter. Ein
Kollege von der Universität und ein Journalist, mit dem
ich für eine Floor Show in einem New Yorker Hotel zu-
sammenarbeitete, hatten die Idee für eine Geschichte,
gingen nach Hollywood und verkauften sie. Nun wusste
ich aber, dass keiner von beiden auch nur ein Wort
schreiben konnte. Ich war in New York, und fragte
mich, was da los sei. Schliesslich erhielt ich ein Tele-
gramm: «Offerieren Job als unser Sekretär. 25 Dollars
die Woche. Kommen schlecht voran. Spring auf einen
Bus.» (lacht) Ich bestieg zwar keinen Bus, nahm aber
einen billigen Zug.

An einem Freitag nachts um halb elf, kam ich in Holly-
wood an. Am Montagmorgen mussten die ersten Seiten
des Drehbuchs abgegeben werden, und so sass ich um
Mitternacht, anderthalb Stunden nachdem ich ange-
kommen war, mit Bleistift und Papier in der Bahnsta-
tion. Am folgenden Tag nahmen mich die Kollegen mit
in die Stadt zu einem Bing-Crosby-Film und erklärten
mir: das ist eine Überblendung, das eine Ablendung,
das ein Schnitt - brachten mir die Grundbegriffe des
Filmgeschäftes bei.

FILMBULLETIN: Und nun nimmt man sich Jahre, um es
zu lernen.

JULIUS J. EPSTEIN: Nun, wir kamen durch damit, und es
war mein Start. Mein Name wird zwar nicht genannt,
aber der Film war ein grosser Erfolg.

Ich blieb in Hollywood und schrieb Geschichten, Original-
stories, bis ich, etwa neun Monate später, eine ver-
kaufen konnte. Zwischendurch verdiente ich Geld als
Ghostwriter und schrieb weitere Geschichten. Warner
Bros. gab mir dann einen Drei-Wochen-Vertrag. 100
Dollar die Woche. Nach vier Wochen konnten sie mich
entlassen und meine Geschichte gehörte ihnen. Nach
der ersten Woche wurde ich zum Chef gerufen: sie ga-
ben mir einen Sieben-Jahres-Vertrag - und ich blieb für
vierzehneinhalb Jahre.

FILMBULLETIN: Ihr bekanntester Film ist natürlich CAS-
ABLANCA.

JULIUS J. EPSTEIN: Aber nicht mein Lieblingsfilm.

FILMBULLETIN: Warum nicht?

JULIUS J. EPSTEIN: Es ist ein Haufen Nonsense (lacht).
Wir hatten keine Ahnung, was in Europa passierte. Erst
Jahre später erfuhren wir, dass die Deutschen grössten
Wert darauf legten, in Casablanca nicht in Uniformen in
Erscheinung zu treten, aber in CASABLANCA wimmelt
es von Deutschen in Uniform. Es gab keine «Letters of
Transit» - wir haben diese Passagierscheine frei erfunden.
Nichts was tatsächlich passierte, ist im Film. CAS-
ABLANCA war aber gute Unterhaltung, und darauf kam
es an.

FILMBULLETIN: Man spricht immer über zwei Versionen
für den Schluss - ein Happy End und einen unglückli-
chen Ausgang.

JULIUS J. EPSTEIN: Wir haben zweihundert «Endings»
diskutiert. Niemand wusste, wie der Film enden würde.
War das eine Panik. Schliesslich standen 175 Dreh-
buchautoren unter Vertrag, um die Schlusssequenz zu



CASABLANCA (1942) von Michael Curtiz



schreiben und jedermann versuchte die Lösung zu finden.

Aber nur ein Schluss wurde ausformuliert und gedreht: derjenige, der im Film zu sehen ist.

FILMBULLETIN: Wer entschied darüber?

JULIUS J. EPSTEIN: Die Geschichte wurde mehrfach publiziert. Mein Bruder und ich hatten die selbe Art zu denken. Als wir im Wagen zum Studio fuhren, sahen wir uns an und sagten im selben Augenblick: «Round up the usual suspects». Das war ein Ausgangspunkt: damit es notwendig wurde, die «üblichen Verhaftungen vorzunehmen», musste etwas vorgefallen sein - wir brauchten ein Opfer, jemand, der ermordet worden war. Richtig? Wer von den Hauptfiguren konnte ermordet werden? Major Strasser. Wer würde Strasser am ehesten umbringen? Humphrey Bogart. Warum tat er es? - So nahm das Ende des Films Konturen an.

FILMBULLETIN: Humphrey Bogart und Ingrid Bergman sind Legende geworden. Was ist Ihre Erinnerung an die beiden?

JULIUS J. EPSTEIN: Nun, es war sehr angenehm mit Ingrid Bergman zu arbeiten. Sie war sehr nett und sehr sanft. Sie wurde etwas nervös gegen den Schluss der Dreharbeiten hin, weil das Ende der Geschichte noch immer fehlte. Sie fragte meinen Bruder und mich: Für wen werde ich mich schliesslich entscheiden, für Bogart oder den armen Henrid? Wir antworteten, dass wir's mitteilen würden, sobald wir es selber wüssten (lacht).

Es gab schon eine gewisse Panik. Es wurde gedreht, Ingrid Bergman musste zurückgegeben werden, weil sie im Besitz von David O. Selznik war und nicht bei unserem Studio unter Vertrag stand. Alle waren also nervös - Bogart war ein Fels. Er sass da, wir zeigten ihm ein paar Seiten Drehbuch, er sagte «Ja» oder «Nein», ohne viel Aufregung und wartete aufs Wochenende, um wieder auf sein Boot zu kommen. Für Bogart war CASABLANCA einfach ein weiterer Film. (Ingrid Bergman in «Mein Leben»: «Humphrey Bogart war sauer, weil er nicht wusste, was er machen sollte, und ich wusste nicht, in wen ich mich laut Drehbuch zu verlieben hatte.» Und ein Abschnitt später: «Gewiss, ich habe Humphrey Bogart geküsst, aber ich habe ihn kaum gekannt.» Red.)

Tatsächlich hatte keiner von uns die Vorstellung, etwas besonderes zu machen. CASABLANCA war einfach einer von den sechzig Filmen, die in jenem Jahr bei Warner Bros. hergestellt wurden. Dank der Besetzung war er vielleicht etwas teurer, etwas grösser als der Durchschnitt und sollte hoffentlich auch ein besseres Geschäft machen.

Vor einem Jahr etwa sah ich in einer Jubiläumsausgabe von Variety eine Liste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten. JAWS lag damals an der Spitze mit 200 Millionen Dollars oder so und die Liste ging hinunter bis zu den Filmen, die 3 Millionen Dollars eingebracht hatten. Zu den Zeiten, als Eintrittskarten noch 25 oder 50 Cents kosteten, waren Einnahmen von 3 Millionen grosse Erfolge. Mich interessierte, wo CASABLANCA lag. Und - er war nicht auf der Liste! Weil CASABLANCA kein Spitzenerfolg war, als er herauskam und keine 3 Millionen Dollar Einnahmen machte. Heute ist das mit all den TV-Vorführungen von CASABLANCA natürlich eine andere Sache.

FILMBULLETIN: In MR. SKEFFINGTON spielt Bette Davis

in der Hauptrolle. Dachten Sie bereits an sie, als Sie das Drehbuch schrieben?

JULIUS J. EPSTEIN: Gewiss. Bette Davis war ein grosser Star, ist es in gewissem Sinne noch. Und wie mit allen grossen Stars gab es Schwierigkeiten. Immerhin: sie war es wert. Viele Stars verursachen Schwierigkeiten, die sie nicht wert sind.

FILMBULLETIN: Ausser für Ingrid Bergman und Bette Davis haben Sie auch Drehbücher für Rita Hayworth und später für Jane Fonda und Linda Jackson geschrieben. Gibt es Unterschiede zwischen den weiblichen Stars von damals und heute?

JULIUS J. EPSTEIN: Zunächst gibt es heute viel weniger weibliche Stars als damals. Zu den alten Zeiten war es ein Geschäft der Frauen. Heute ist es genau umgekehrt. Garbo, Dietrich, Crawford, Davis, Hayworth ... heute ist es schwierig, auch nur zwei Frauen auszumachen die Box Office bedeuten, also Zuschauer anziehen, egal ob der Film gut oder schlecht ist. Meryl Streep und Barbra Streisand, und sie sind mehr oder weniger schon durch.

Das bedeutet aber nicht, dass sich die weiblichen Stars verändert haben. Sie machten damals Schwierigkeiten und sie tun es heute noch.

Als wir MR. SKEFFINGTON machten, hatten wir einen ziemlich strengen Drehplan, das war das Gesetz jener Tage. Mein Bruder und ich waren, erstmals, auch die Produzenten des Films. Wir drehten 110 Tage. Jack Warner schickte uns bald einmal eine Notiz: «Warum liegt ihr so stark hinter dem Drehplan?» Wir sandten eine Notiz zurück: «Weil Bette Davis ein langsamer Regisseur ist.»

Wenn sie heute einen Film mit Dustin Hoffman, Al Pacino oder Robert Redford machen haben diese Stars die Kontrolle über jeden Aspekt der Produktion: Besetzung, Schnitt - alles. Und Barbra Streisand macht alles gleich selbst. Das gab's damals nicht. Stars konnten höhere Gagen aushandeln, meckern, Filme zurückweisen - aber sie hatten nie diese Kontrolle wie heute. Einige Darsteller sind sehr intelligent, obwohl «intelligenter Darsteller» wie ein Widerspruch klingt. Aber ihre Kontrolle wird stärker und stärker: und ich glaube nicht, dass dies eine gute Sache ist - (lachend) Drehbuchautoren sollten die Kontrolle haben.

FILMBULLETIN: Neben Michael Curtiz haben sie auch mit Raoul Walsh und Frank Capra gearbeitet. Wie waren ihre Beziehungen zu diesen Regisseuren?

JULIUS J. EPSTEIN: Mit Raoul Walsh zu arbeiten war eine Wonne. Er kam noch vom Stummfilm, wo es diese Zwischentitel gab. Normalerweise kamen die Regisseure in unser Büro und sagten: «Meine Herren, in diesem Drehbuch muss noch viel umgeschrieben werden» - Walsh trat ein und sagte: «Boys, ich finde der Film hat zuviele Titel.» Wir liessen also ein paar Sätze weg und Walsh drehte den Film Wort für Wort nach Drehbuch.

Capra war ein grosser Regisseur. Unser Problem mit ihm war, dass sich vier Wochen vor Ende unserer Drehzeit Pearl Harbour ereignete und Capra den Film nun in einer Woche abdrehete, weil er nach Washington zum Dienst wollte.

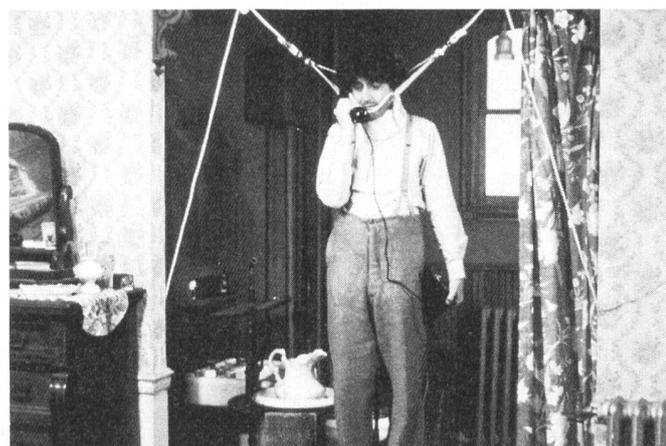
FILMBULLETIN: Hat je ein Regisseur versucht, den Wortlaut ihrer Drehbücher zu ändern?

JULIUS J. EPSTEIN: Alle und jeder versuchen ständig,





REUBEN, REUBEN (1982) von Robert Ellis Miller



den Wortlaut zu ändern. Ich bin als sehr sanfte Person bekannt, aber wenn jemand versucht, meine Worte zu verändern, dann - werde ich zum Tiger.

FILMBULLETIN: REUBEN, REUBEN ist Ihr bisher letzter Film. Würden Sie in einigen Worten erklären, wovon er handelt.

JULIUS J. EPSTEIN: Vor Jahren war der grosse Waliser Dichter Dylan Thomas Hausgast beim Schriftsteller Peter DeVries in Connecticut. Und was für ein Gast! Tatsächlich hat ihn DeVries schliesslich aus dem Haus geschmissen und dann einen Roman darüber geschrieben, der REUBEN, REUBEN als Grundlage diente und eigentlich aus drei Geschichten besteht, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben. Der erste Teil handelt von Geneva einem Mädchen und ihrem Grossvater, Spofford. McGland, der eigentlich eine Kombination aus Dylan Thomas und dem Irischen Dichter Brendan Behan ist, wird kaum erwähnt. Der zweite und mit etwa fünf Seiten kürzeste Teil, behandelt nur McGland. Der dritte Teil schliesslich handelt von Geneva und ihrer Heirat mit einem Engländer. McGland ist zu diesem Zeitpunkt tot und Spofford kommt nicht mehr vor.

Das Buch erschien 1962/63. Der Produzent Herman Shumlin verarbeitete 1968 den ersten Teil mit Spofford zu einem Theaterstück - Melvyn Douglas spielte es mit Erfolg am Broadway. Ich hatte zu jener Zeit selbst ein Stück in New York, sah die Aufführung und hatte das Gefühl, dass die Figur von McGland viel interessanter sei als jene von Spofford. Ich las dann das Buch noch einmal und dachte über die Figur nach. Zu einem Film aber fehlte mir ein aufregendes, interessantes Ende. Im Buch begeht McGland Selbstmord. Man sieht das kommen - und was man erwartet hat, findet man nie besonders aufregend.

Einige Zeit später brachte mein heranwachsender Sohn einen grossen englischen Hirtenhund ins Haus, der ein bisschen verrückt war. Der Hund hätte tatsächlich einen Analytiker benötigt. Ich kam dabei aber auf die Idee, einen Hund zur Schlüsselfigur des Endes zu machen. Damit hatte ich einen Schluss und konnte beginnen.

Da ich PETE 'N' TILLIE (mit Walter Matthau und Carol Burnett, inszeniert von Martin Ritt) nach einem Roman von Peter DeVries geschrieben hatte, kannte ich ihn. Ich rief ihn an, um dieselbe Abmachung treffen, wie wir sie bei PETE 'N' TILLIE gehabt hatten. Er war einverstanden und ich machte mich an die Arbeit - was aber nicht das Ende der Geschichte ist. (lacht)

Wir zeigten das Drehbuch in allen Studios herum. «Oh, es ist ganz wunderbar», wurde uns gesagt, oder es sei ganz nett, aber eben zuwenig kommerziell. Mein Freund Walter Shenson, der sich als Produzent der Beatles-Filme einen Namen gemacht hat, gab den Film schliesslich der Taft Entertainment Company. Taft betreibt Vergnügungsparks, war schon im Fernseh- und Radiogeschäft, und wollte nun auch beim Film einsteigen. Sofern wir den Film für zweieinhalb Millionen Dollars produzieren würden, wollten sie sich auf das Risiko einlassen. Tatsächlich drehten wir REUBEN, REUBEN dann für 2'300'000 Dollars. Trotzdem war es mutig von Taft, weil sie den Film ohne Verleihgarantien finanzieren mussten, ohne Gewissheit also, dass der Film jemals ausgewertet würde. Aber sie glaubten ans Drehbuch und wollten ins Geschäft kommen.

Wir nahmen die zweieinhalb Millionen Dollars mit nach North Carolina, drehten den Film und als REUBEN, REUBEN fertiggestellt war, hatten wir keinerlei Schwierigkeiten, einen guten Verleihvertrag zu erhalten.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie die Produktion überwacht?

JULIUS J. EPSTEIN: Ich war bei den Dreharbeiten dabei und auch bei der Post-Production immer in der Nähe. Ich machte meinen Einfluss geltend und hatte die letzte Entscheidung. Walter Shenson und mein Sohn Philip (B. Epstein) waren aber auch stark beteiligt. Die Arbeitsbedingungen waren prima, und wir sind mit dem Ergebnis zufrieden.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie gearbeitet? Übernahmen Sie etwa ganze Sätze aus dem Roman? Und die Gedichte auch?

JULIUS J. EPSTEIN: Ich bin kein Dichter. DeVries ist ein Dichter und ein guter noch dazu - begonnen hat er als Redaktor des «Poesie Magazins». Ich selber schrieb einige Szenen, die sich im Film aber nicht im Buch befinden. Dialoge habe ich sowohl übernommen, wie auch selber geschrieben.

FILMBULLETIN: War es für Sie als Schriftsteller einfacher sich in einen Dichter einzufühlen?

JULIUS J. EPSTEIN: Ja. Darüberhinaus stellte DeVries die Sache ja sehr plastisch und so klar dar - und Gauner sind eigentlich meine Lieblingsfiguren (lacht).

FILMBULLETIN: McGland ist ja ein charmantes Exemplar.

JULIUS J. EPSTEIN: Ich vergleiche mich natürlich nicht mit Bernard Shaw, aber auch seine Protagonisten sind Schurken. Das macht sie viel interessanter und unterhaltsamer. Man hat zwar lieber nette Leute als Gauner um sich herum, aber brave Leute sind meist ziemlich langweilig.

FILMBULLETIN: REUBEN, REUBEN wendet sich an ein erwachsenes Publikum. Gab es da die Angst, dass der Film kein kommerzieller Erfolg würde?

JULIUS J. EPSTEIN: Wir hatten nie das Gefühl, dass es ein Blockbuster werden würde. Der Film ist für reife, intelligente Leute gedacht. Zuschauer, die nur Rockmusik hören möchten, bleiben besser weg.

FILMBULLETIN: Erwarten Sie von den Zuschauern, dass sie sich eigene Bilder machen, während sie den Film sehen.

JULIUS J. EPSTEIN: Das Publikum soll seine eigene Vorstellungskraft einsetzen, das ist die Funktion von Geschriebenem, egal ob es sich dabei nun um ein Buch, ein Stück oder ein Gedicht handelt, es gilt sogar für einen Brief nach Hause, worin sie um Geld bitten.

FILMBULLETIN: Wie war das mit Ihren Flops?

JULIUS J. EPSTEIN: Heute ist Dienstag. Sie reisen am Donnerstag - wir haben also nicht die Zeit dafür. Um die Frage zu beantworten müssten wir einen neuen Termin vereinbaren.

Julius J. Epstein, geb. 22. August 1909, New York City
Began als Radio-Publizist, schrieb dann Theaterstücke und ab 1935 Drehbücher. Von 1939 bis 1958 fruchtbare Zusammenarbeit mit seinem Bruder Philip G. Epstein bei fast allen Drehbüchern. War ab 1943 an einigen Filmen auch als Produzent tätig.

1943 Oscar zusammen mit Howard Koch und seinem Bruder für das Drehbuch zu CASABLANCA.

Filme als Drehbuchautor:

- 1935 THE BIG BRODADCAST OF 1936 (ohne Credit) von Norman Taurog
- LIVING ON VELVET von Frank Borzage
- IN CALIENTE von Lloyd Bacon
- BROADWAY GONDOLIER von Lloyd Bacon
- LITTLE BIG SHOT von Michael Curtiz
- I LIVE FOR LOVE von Busby Berkeley
- STARS OVER BROADWAY von William Keighley
- 1936 SONS O'GUNS von Lloyd Bacon
- 1937 CONFESSION von Joe May
- 1938 SECRETS OF AN ACTRESS von William Keighley
- FOUR DAUGHTERS von Michael Curtiz
- THERE'S THAT WOMAN AGAIN von Alexander Hall
- THE MAD MISS MANTON von Leigh Jason
- 1939 DAUGHTERS COURAGEOUS von Michael Curtiz
- FOUR WIVES von Michael Curtiz
- 1940 SATURDAY'S CHILDREN von Vincent Sherman
- NO TIME FOR COMEDY von William Keighley
- 1941 STRAWBERRY BLONDE von Raoul Walsh
- THE BRIDE CAME C.O.D. von William Keighley
- THE MAN WHO CAME TO DINNER von William Keighley
- HONEYMOON FOR THREE von Lloyd Bacon
- 1942 THE MALE ANIMAL von Elliott Nugent
- CASABLANCA von Michael Curtiz
- 1944 MR. SKEFFINGTON von Vincent Sherman
- ARSENIC AND OLD LACE von Frank Capra
- ONE MORE TOMORROW von Peter Godfrey
- 1948 ROMANCE ON THE HIGH SEAS von Michael Curtiz
- 1949 CHICKEN EVERY SUNDAY von George Seaton
- MY FOOLISH HEART von Mark Robson
- 1950 BORN YESTERDAY (ohne Credit) von George Cukor
- 1951 TAKE CARE OF MY LITTLE GIRL von Jean Negulesco
- 1953 FOREVER FEMALE von Irving Rapper
- 1954 THE LAST TIME I SAW PARIS von Richard Brooks
- YOUNG AT HEART von Gordon Douglas
- 1955 THE TENDER TRAP von Charles Walters
- 1957 KISS THEM FOR ME von Standley Donen
- 1958 THE BROTHERS KARAMAZOV von Richard Brooks
- 1959 TAKE A GIANT STEP von Philip Leacock
- 1960 TALL STORY von Joshua Logan
- 1961 FANNY von Joshua Logan
- 1962 LIGHT IN THE PIAZZA von Guy Green
- 1964 SEND ME NO FLOWERS von Norman Jewison
- 1965 RETURN FROM THE ASHES von J. Lee Thompson
- 1966 ANY WEDNESDAY von Robert Ellis Miller
- 1973 PETE 'N' TILLIE von Martin Ritt
- 1975 JACQUELINE SUSANN'S ONCE IS NOT ENOUGH von Guy Green
- 1977 CROSS OF IRON von Sam Peckinpah
- 1978 HOUSE CALLS von Howard Zieff
- 1982 REUBEN, REUBEN von Robert Ellis Miller

LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE von Mehdi Charef

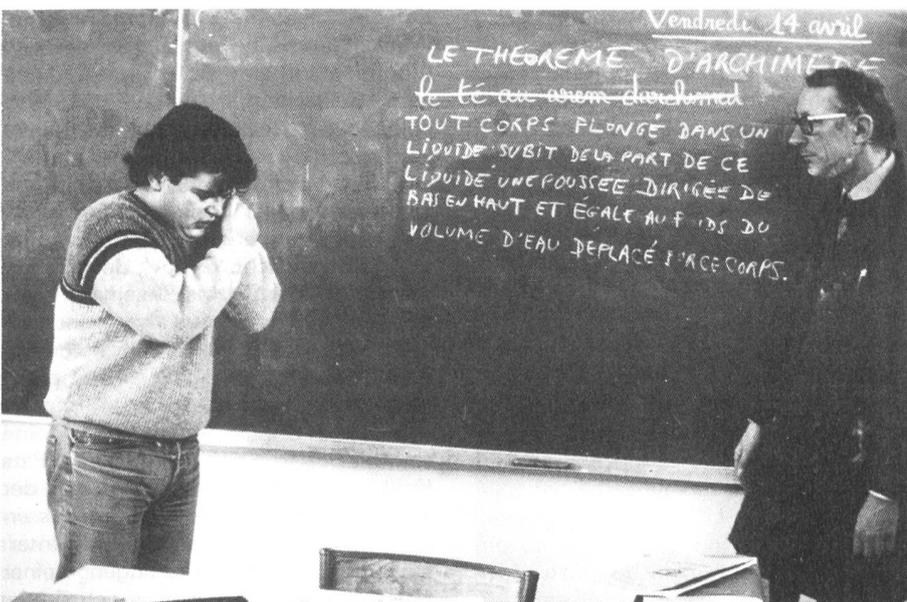
Drehbuch: Mehdi Charef, nach seinem Roman; Kamera: Dominique Chapuis; Ausstattung: Thierry Flamand; Toningenieur: Jean-Paul Mugel; Mischung: Claude Villand; Schnitt: Kenout Peltier; Musik: Karim Kacel. Darsteller (Rollen): Kader Boukhanef (Madjid), Rémi Martin (Pat), Laure Duthilleul (Josette), Saida Bekkouche (Malika), Nicole Hiss (Solange), Brahim Ghenaïem (der Vater), Nathalie Jadot (Chantal) u.a.

Produktion: K.G. Productions; Produktionsleitung: Michèle Ray-Gavras; Aufnahmeleitung: Jean-Loup Monthieux. Gedreht in Gennevilliers, La Courneuve, Paris und Fort-Mahon, Frankreich 1985. Farbe. 110 min. CH-Verleih: Challenger Films; BRD-Verleih: Concorde-Film.

In jüngster Zeit wird man den Verdacht nicht los, der einst intellektuell und künstlerisch hochstehende französische Film, komme aus dem leeren Raum, nähre sich aus Versatzstücken modischer Mythenbilder, ohne die aber aus den realen Verhältnissen zu entwickeln. Wer das Erstlingswerk des in Paris lebenden Algeriers Mehdi Charef **LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE** sieht, könnte eine Erklärung dafür finden: Paris, die Metropole, existiert nicht mehr - architektonisch betrachtet. Statt urbaner Quartiere sieht man nur endlose Häuserzeilen, einen Haufen aufgerichteter Schuhkartons, zwischen dessen brutalen Materialien die Menschen gestapelt werden. Eiskalter Vulgärfunktionalismus, seelenlose Behälterarchitektur haben die organisch gewachsenen, individuellen Stadt-Quartiere abgelöst.

Gewiss: Charefs Film spielt in La Courneuve, einem jener Suburbs, wie sie um jede Grossstadt wuchern und völlig austauschbar sind (in Berlin oder Liverpool siehts auch nicht anders aus); aber gerade diese Austauschbarkeit (die ja auch immer mehr die Citys selbst betrifft) könnte ein Indiz für das schleichende Verschwinden national-mentaler Unterschiede sein. Die Regisseure, die allesamt aus dem bürgerlichen Milieu kommen, haben längst - je krasser der Gegensatz zwischen den armen und reichen Quartieren wird - das Gespür für die «Basis» verloren. Ihre Filme sind intellektuell-vertrackte Krimis, mystisch-verruchte Beziehungskisten oder triste Katakombenspiele, alle virtuos inszeniert - aber eben alle in einem Milieu angesiedelt, das kaum mehr etwas mit den realen Verhältnissen zu tun hat. Ty-





pisch dafür sind die Filme Luc Bessons. Ob LE DERNIER COMBAT oder SUBWAY - beide sind fahl und fremd wie eine futuristische Höhlengrafik. Was einst die *Nouvelle Vague* zu Rebellen werden liess, war ja gerade eine in Formalismen erstarrte Filmästhetik. Raus aus den Ateliers, hiess die Devise, auf die Strasse, um sich wieder mit den Menschen zu beschäftigen. Heute wäre eine solche Bewegung wieder dringendst notwendig; denn falsche Filmpolitik oder mangelndes Geld sind nicht die Ursachen für den Niedergang des französischen Films.

Mehdi Charefs Film hat vor diesem Hintergrund die Chance einer Idealzündung, und sollte die Kollegen dazu bewegen, den leeren Raum ihrer Selbstzweck-Ästhetik wieder zu verlassen. Nicht zufällig erinnert der Erstling des Algeriers an François Truffauts Debüt LES QUATRE CENTS COUPS: Halbwüchsige, die durch die Strassen strömen, auf der Flucht vor der Erwachsenenwelt und auf der Suche nach Realisierung ihrer Träume.

Der 18jährige Pat ist Franzose, sein etwa gleichaltriger Freund Madjid Algerier. Ihr Zuhause ist der heruntergekommene Brutal-Beton in La Courneuve, eine Fronburg, monströses Zeichen eines Wirtschaftswachstums ohne Inhalt, Ziel und Sinn. Ausländer, Arbeitslose, alleinstehende Frauen mit Kindern und Gelegenheitsarbeiter sind hier gestrandet, kommen nur mürrisch miteinander aus, lieben gegenseitige Gehässigkeiten und kleine Gemeinheiten. Eine permanente Aggressivität ist zu einer gesellschaftlichen Verhaltenskonstante geworden.

Pat und Madjid sind arbeitslos; der eine, weil er gar nicht arbeiten will, der andere, weil er nicht darf - als Ausländer. Vor der häuslichen Enge, den unentwegten Familienmaulereien, fliehen sie täglich: In die Stadt, die U-Bahn, die Kneipen, zu den Treffpunkten Gleichgesinnter. Pat, der blonde Wuschelkopf ist ein aggressiv in Mackerpose herumbolzender und -balzender, innerlich aber weicher Krawallboy, der mit Rattenfänger-Nimbus eine hohle Heldenrolle spielt. Madjid dagegen ist ein kleiner Charme-Softie, ein melancholischer, liebevoller Junge, der unter dem Elend seiner entwurzelten Familie leidet. Der Vater ist psychisch krank, verbringt die Tage in Apathie, heult aber wie ein Kind, wenn man ihm die Mütze vom Kopf nimmt und muss in der Wanne gewaschen werden; ein katatonisches Wrack, das den rührend-monströsen Vital-Aktivitäten seiner Frau und Mutter vieler Kinder nicht gewachsen ist. Die Mama ist die einzige, die sich von den Reizen der fremden (französischen) Welt nicht korrumpieren liess; nachts



schubbt sie Bürogänge und am Tag beaufsichtigt sie mit eisernem Willen die Kinder; darunter ist auch eine kleine Französin, die die alleinstehende Josette täglich zu ihr bringt, bevor sie zur Arbeit geht.

Madjid ahnt die aufopfernde Arbeit seiner Mutter, kapituliert aber gleichwohl vor dem Wohnzimmerterror einer wild die algerische Identität schützenden Familienglücke durch Flucht. Das bisschen Freiheit, das er braucht, findet er auf der Strasse, zusammen mit Pat, den er still bewundert, weil der eben Franzose ist und deshalb selbstbewusst dahertigern kann. In den U-Bahnschächten beklaumen sie Passanten, in den Parks nehmen sie Schwule aus, eine debile Säuferin verschachern sie an noch ärmere Ausländer und in einem Tennis-Center räumen sie das Geld aus den Klamotten in den Umkleidekabinen.

Zu solchen Mitteln und Methoden greifen die beiden immer mit einem Rest schlechten Gewissens, weil Madjid eigentlich - und wenn er's nur seiner Familie zuliebe tut - eine solide Arbeit sucht und Pat vom luxuriösen Leben eines grossen Gigolo träumt. Die Sehnsucht-Trips werden zu Ritualen, und enden immer auf dem abschüssigen Gelände zur Kriminalität; schliesslich ist, wie Archimedes lehrt, das Umfassende immer grösser als das Umfasste: Das Milieu ist stärker als der Wille eines Individuums.

Madjid, der Anpassungswillige, klammert sich nicht nur an Pat, sondern auch an dessen Schwester; doch als er zufällig herausfindet, dass die angebliche Sekretärin auf den Strich geht (ohne dass auch nur ihr Bruder etwas davon weiss), bricht in Madjid der letzte Rest seines Anpassungswillens zusammen. Verzweifelt schliesst er sich einer Clique an, die mit einem gestohlenen Mercedes an die Küste, nach Deauville, fährt. Während sie im Morgengrauen wie ausgelassene Kinder am Meer herumtollen, bleibt Madjid abseits, und als die Polizei kommt, lässt er sich widerstandslos festnehmen. Die andern, zu denen auch Pat gehört, können flüchten und verschwinden in den Dünen. Als der Polizeibus durch die noch schlafende Stadt zum Polizeiposten gefahren kommt, steht Pat vor der Präfektur: Der eine kann und will nicht ohne den anderen; Freundschaft ist der einzige und letzte Trost, der das hoffnungslose, existentielle Elend nicht in Selbstaufgabe und Verzweiflung enden lässt.

Mehdi Charefs Erstling *LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE* ist ein völlig schnörkel- und «kunstloser» Film, der jeglichen unangebrachten Fortschritts-optimismus (im sozialpsychologischen Bereich) durch detailgenaue, ja detail-

besessene Schilderung heutiger (Grossstadt-)Lebensumstände zu Fall bringt. Wie er die Suburbs ablichtet, ein rostiges, düsteres Braun, inklusive der Keller, in die sich Drogensüchtige und illegale Arbeiter verkrochen haben, wie das Verhalten der Frustrierten, Familiendespotten und Verbitterten so nebenbei ins Bild gerückt wird, das hat man mit solcher Genauigkeit schon lange nicht mehr im europäischen Film gesehen. Charefs realistische Schilderung der Suburb-Gesellschaft mit den gleichgültigen Nachbarn, wütenden Rassisten und verzweifelt Einsamen ist gleichwohl balladesk wie ein Traumtänzerfilm inszeniert: voller Poesie, Humor und grosser Liebe zu seinen Figuren. Irgendwann einmal - und da wird die Szenerie fast zu einer Fellini-Imagination - steht - steht gespenstisch ein über und über mit Banknoten bestückter Ami-Schlitten vor der Kneipe der Szeet-Kids. Im beleuchteten Wagen sitzen wie Wachfiguren der fette Balou, der sich triumphierend eine dicke Zigarre mit einem Geldschein anzündet und eine halbnackte Zuckerpuppe auf dem Rücksitz, die er gleichzeitig befummelt. Pat und Madjid schnüren wie läufige Füchse um den Wagen herum, sprachlos vor Bewunderung: Balou, der ehemalige kleine Schulkumpel, den alle nur verarscht haben - bis er eines Tages ausbüchste, weit, weit weg und nie mehr zurückkam. Beim Anblick von Balous Erfolgsinsignien fällt es Pat plötzlich wieder ein: Zum schnurrenden Klang eines Super8-Projektors läuft eine schwarzweisse Erinnerung durch Pats Kopf, wie der blöde Balou hilflos an der Tafel *das Theorem des Archimedes* erkennen und betiteln sollte. Mit Unterstützung der Einflüsterungen seiner Mitschüler schrieb er schliesslich *Tee im Harem des Archimedes*. Die phonetische Verballhornung brachte Balou eine Ohrfeige ein und den Mitschülern einen Riesenspass. Jetzt aber hat er es geschafft. Noch ehe Pat mit dieser plötzlichen Begegnung fertig wird, verschwindet der Ami-Schlitten schon wieder in der Dunkelheit.

Produzent und Förderer Costa Gavras, der die Filmrechte von Mehdi Charefs Roman erworben hatte und den Autor drängte, sein Buch selbst zu verfilmen, kommentierte die vielen Absagen verschiedener Fernsehstationen mit der bezeichnenden Feststellung: «Ihre Politik ist in den letzten Jahren eine reine Politik der Stars. Sie riskieren nichts mehr.» Das ist es.

Charef, der selbst aus dem Milieu kommt, das er schildert, kann vielleicht mit seinem Film diese jämmerlichen Zustände wieder ein bisschen ändern. Zumindest wäre das wünschenswert.

Wolfram Knorr

DIE FAMILIE MIT DEM UMGEKEHRTEN DÜSENANTRIEB von Sogo Ishii

Drehbuch: Yoshinori Kobayashi, Fumino Kaminami, Sogo Ishii; Licht: Yuzuru Sato; Kamera: Masashi Tamura; Ton: Noboru Fukuda; Dekor: Terumi Hosoishi; Schnitt: Junichi Kikuchi; Musik: 1984.

Darsteller (Rollen): Katsuya Kobayashi (Katsukuni Kobayashi), Mitusko Baisho (Saeko Kobayashi), Yoshiki Arizono (Masaki Kobayashi), Yuki Kudo (Erika Kobayashi), Hitoshi Ueki (Toshikuni Kobayashi), u.a.

Produktion: Directors Company / Kokusai Houei / Art Theatre Guide of Japan, Japan 1984. 35mm Farbe, 105 min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Mitternacht ist längst vorbei und Vater Katsukuni Kobayashi vernagelt entschlossen Fenster und Türen seines Eigenheims. Dann versammelt er die verwunderte Familie am Esstisch, um ihnen einen mit Insektengift versetzten Kaffee zu servieren. Denn nur durch den gemeinsamen Tod, so glaubt er, lässt sich der Virus der gefährlichen Zivilisationskrankheit, der in seiner Familie wütet, ausrotten. Ein Sippenmord in bester Kendomanier - der natürlich misslingt. Und was darauf folgt, ist brachiale Mobilmachung und Aufrüstung, ist Krieg und Apokalypse in den eigenen vier Wänden. Jeder gegen jeden: Der Vater wütet mit möhnender Kettensäge, dank Helm und Schutzbrille verwandelt in einen brutalen Killer; die Mutter, verpanzert mit allerlei Küchengerät, jagt mit blitzendem Brotmesser durch das Häuschen; der Grossvater verhängt Kriegsrecht und droht, die gefesselte Tochter zu vergewaltigen, während der Sohn endlich all seine widerlichen Gewaltphantasien ausleben kann und sich tretend und prügelnd Luft verschafft. Dabei waren die Kobayashi's zu Beginn des Filmes eine ganz normale Familie - versehen freilich mit allen Störungen, Verwirrungen und Neurosen, die ihnen die japanische Über-Zivilisation abverlangt.

«Ein schöner Tag, heute sind wir eingezogen», notiert der glückliche Vater in sein Tagebuch. Nach Jahren in engen Sozialwohnungen ist es endlich soweit: Sie beziehen ein schmuckes Eigenheim in der tristen Suburbia einer japanischen Metropole, und der Traum

vom trauten Familienglück kann Wirklichkeit werden. Für den täglichen Kampf in Wohnzimmer, Büro und U-Bahn stählt sich Katsukuni an diversen Hometrainingen und auch die restliche Familie zeigt sich interessiert am Idealbild harmonischen Familienlebens, das sich orientiert an westlichen TV-Serien. Sohn Masaki büffelt verbissen für die Aufnahmeprüfung zur Uni und igelt sich ein in seinem Zimmer, das sich mehr und mehr in ein hochtechnisiertes Cockpit verwandelt, eine Kultstätte des Wissens. Mutter Saeko hegt und pflegt

ihre Pflanzen, mit denen sie das Wohnzimmer zum Treibhaus macht und stellt ihre Kochkünste unter Beweis mit Hamburgern, gross wie Frisbee-Scheiben. Tochter Erika schliesslich, die von einer Karriere als Pop-Sängerin träumt, realisiert in ihrem Zimmer eine amerikanisierte Wunschwelt - Disneyland und Märchenprinz. Da kommt der Grossvater Toshikuni gerade recht - immerhin bietet er sich an als Manager des Mädchens. Aber schon nach wenigen Tagen hängt der Haussegel schief - denn der Grossvater stellt sich heraus als durch-



triebener Fascho, als heroischer Kriegsveteran, der beim Joggen kleine Kinder misshandelt, das ganze Haus mit Räucherstäbchen verstinkt oder die ganze Veteranen-Nachbarschaft zum Cricket ins Wohnzimmer holt, um die Schwiegertochter vor versammelter Meute zum Strip zu animieren. Scheinbar will er sich einnisten im winzigen Eigenheim der Kobayashi's und das passt keinem. Der Familienfrieden ist empfindlich gestört und Vater Katsukuni sieht bereits alle Felle davonschwimmen, als er die rettende Idee hat: Er baut seinem Vater ein Zimmer - und zwar direkt unter dem Wohnraum. Rasch ist das Haus verwandelt in eine Baustelle - der Parkettboden wird herausgefetzt und schon rattern die Pressluftbohrer, fliegen die Schaufeln. Als Katsukuni aber auf den grössten Feind des ehrbaren Hausbesitzers stösst, verliert er vollends die Fassung: Termiten wimmeln in der aufgewühlten Erde. Katsukuni schaltet auf umgekehrten Düsenantrieb und der Film steuert zu auf ein gigantisches Show-Down. Umgekehrter Düsenantrieb bedeutet Wahnsinn und ist in Japan eine beliebte Redewendung, seit vor vier Jahren ein Pilot, in der vollen Überzeugung, das einzig richtige zu tun, während des Landeanflugs auf umgekehrten Schub schaltete ...

Katsukuni also dreht durch und sagt den Insekten den Kampf an. Er startet einen absurden Ausrottungsfeldzug mit Feuer und Benzin, veranstaltet ein gigantisches Inferno - ohne Erfolg. Rettung und Erlösung kann jetzt einzig der Tod der ganzen Familie bringen und er mixt den Schierlingsbecher...

Der 28jährige Regisseur Sogo Ishii hat eine bitterböse Groteske geschaffen - eine wütende Satire voller Ironie, Witz und schwarzem Humor. Die Geschichte ist temporeich inszeniert und Ishii arbeitet mit originellen Zeitlupen, die die brachiale Gewaltorgie auflösen in ein Ballett des Wahnsinns. Bedingungslos wird das Leben in einer hochtechnisierten Leistungsgesellschaft seziiert - einer Gesellschaft, die noch immer von traditionellen Samurai- und Harakiri-Verhaltensmustern zehrt. Sogo Ishiis Film ist ein einziger Amoklauf, der zwar etliche Längen aufweist und auf einen etwas gar moralischen Schluss hinausläuft, der aber gleichzeitig aufräumt mit Klischees und Leitbildern sauberer Durchschnittsfamilien. Was bleibt, ist blanker Hohn. Auffallend ist die formale Nähe zu Videoclips, dazu passt auch der brechend harte Rock der japanischen Gruppe «1984». Ishii's Film rüttelt entschieden an japanischen Traditionen und gibt uns Europäern ein gültiges Bild einer im Umbruch sich befindenden Gesellschaft.

Hanjörg Schertenleib

KISS OF THE SPIDER WOMAN von Hector Babenco

Drehbuch: Leonard Schrader, nach dem Roman von Manuel Puig; Kamera: Rodolfo Sanchez; Ausstattung: Clovis Bueno; Kostüme: Patricio Bisso; Schnitt: Mauro Alice; Musik: John Neschling.

Darsteller (Rollen): William Hurt (Molina), Raul Julia (Valentin), Milton Goncalves (Pedro), Carlos A. Strazzer (Rafael), Sonia Braga (Martha) u.a. Im Nazifilm: Sonia Braga (Leni), Herson Capri (Werner), Antonio Petrin (Capenga), Denise Dumont (Michele) u.a.

Produktion: HB Filmes Ltda., Sugarlof Films Inc.; Produzent: David Weisman; Exekutiv: Francisco Ramalho jr.; Produktionsleitung: Liza Monteiro. USA/Brasilien 1984. 120 min. CH-Verleih: Citel Films.

Hector Babenco, ein in Brasilien lebender Argentinier, wurde international bekannt mit PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO (1980), einem Film, der die Geschichte eines zehnjährigen, elternlosen Knaben erzählt, der dem Terror eines Jugendheims entflieht, zum Zuhälter wird und drei Menschen erschiesst. Dieses grausam realistische, oft an der Grenze der Zumutbarkeit liegende Werk, machte den Regisseur in den Vereinigten Staaten bekannt, und ermöglichte ihm nun, seinen vierten Spielfilm in englischer Sprache zu drehen: KISS OF THE SPIDER WOMAN, der in den amerikanischen Studiokinos zum Dauererfolg wurde. Als Vorlage diente der Roman «El beso de la mujer arana» von Babencos Landsmann Miguel Puig.

In einer lateinamerikanischen Diktatur teilen zwei Männer eine enge Gefängniszelle. Der homosexuelle Molina wurde wegen Unzucht mit einem Minderjährigen zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt. Valentin, ein linker Journalist, war der führende Kopf einer Revolutionsbewegung und durchlitt nach seiner Verhaftung grausame Folterungen. Molina versucht der Gefängnisrealität durch die Nacherzählung alter Kinoschnulzen, die er mit seiner Fantasie anreichert, zu entfliehen. Nach anfänglicher Verachtung beginnt auch der intellektuelle Valentin an der verführerischen Kraft von Molinas roman-

tischer Trivialkultur Interesse zu finden. Zwischen den grundverschiedenen Männern entsteht eine intime Freundschaft, die beide verändert. Valentin erkennt in sich ein grosses, unterdrücktes Bedürfnis nach Liebe und der bisher apolitische Molina opfert sich schliesslich für die Ideale seines Freundes.

«Sowohl im Buch, wie auch im Film, ist Molina die dominierendere der beiden Figuren, ein faszinierender Mann, bei dem man immer neue Facetten erkennt. Dies ist einer der bemerkenswertesten Helden der Literatur», meint Drehbuchautor Leonard Schrader, «und ich zögere keinen Moment ihn mit Falstaff oder Don Quichotte zu vergleichen.» In der Tat entwickelt sich Molina auch auf der Leinwand zu einem eindrücklichen Charakter, vor allem dank dem hervorragenden Spiel von William Hurt. Molina identifiziert sich mit Leni, der Heldin in einem (nachinszenierten) Nazistreifen, der im besetzten Paris spielt. Die Sängerin und Widerstandskämpferin wird darin, aus Liebe zu einem deutschen Offizier, zur Verbündeten der Besetzer und stirbt, erschossen von einem alten, humpelnden Widerstandskämpfer, in den Armen ihres blonden, blauäugigen Geliebten. Für den schwärmerischen Molina steht die aufopfernde, alle Schranken überwindende Liebe Lenis im Vordergrund des üblen Propagandafilms. Wenn er nach seiner Entlassung, aus Liebe zu Valentin, der revolutionären Bewegung Informationen zuzuspielen versucht, ermöglicht ihm dies, in die Rolle seiner Heldin zu schlüpfen, mit der er schliesslich auch das tragische Ende teilt.

Neben Molina bleibt für Raul Julia, der den durch die Folter gebrochenen Valentin spielt, der nur aus mangelnder Liebe zum Revolutionär geworden ist, ein eher uninteressanter, klischeehafter Part. Dadurch verliert der Film auch jegliche politische Brisanz. Babenco meint zwar: «Ich habe KISS OF THE SPIDER WOMAN auch gedreht wegen seiner zahlreichen Anspielungen auf die alten B-Filme, die oft Rätsel entschlüsselten, die die «grossen» Filme gar nicht zu formulieren wagten. Dies schien mir der effizienteste Weg zu sein, einen politischen Film zu machen, ohne zu moralisieren.» Doch wie die Spinnenfrau, die auf einer abgelegenen Tropeninsel im eigenen Netz gefangen ist, hat sich Babenco im Gewebe trivialer Filmkultur verfangen. Auch wenn er versucht mit je einem andern Stil die (Gefängnis)Wirklichkeit von Molinas Fantasien zu trennen, erscheint auch die «realistische» Ebene so stilisiert, dass die politische Realität zur exotischen Randerscheinung wird.

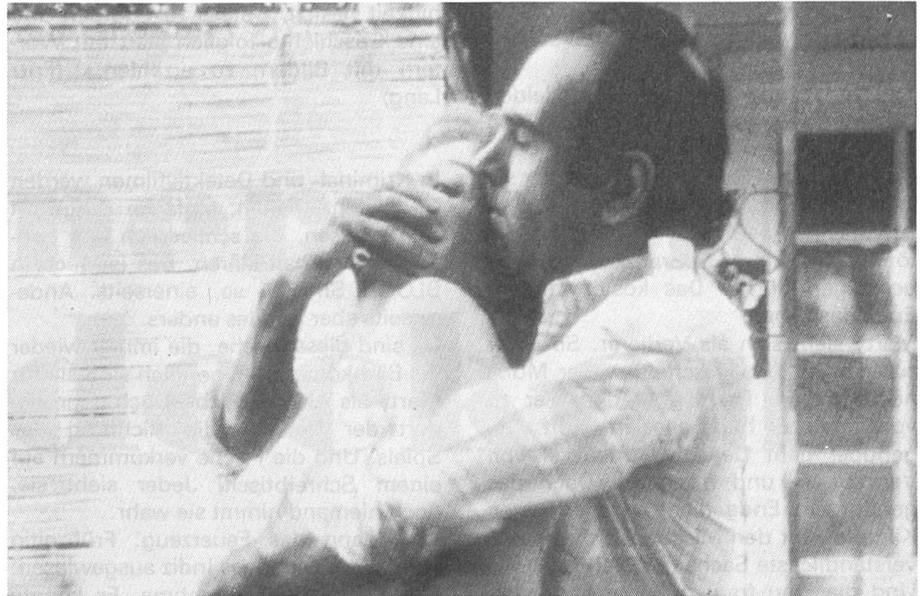
Georg Fietz

BLOOD SIMPLE

von Joel
und Ethan Coen

Die Nacht umhüllt die Wirklichkeit mit einem wohlthätigen Schleier und eröffnet uns durch die Gestirne die Aussicht in die Räume der Möglichkeit.

A.W. Schlegel



Gute Geschichten sind immer auch Nachrichten aus einer anderen Welt. Sie reden nicht von Menschen und Zuständen, sondern gestalten Figuren und Situationen. Sie führen uns nicht unsere realen Freiheiten vor Augen, sondern den Zauber der Imagination. Sie sind Vampire des Realen. Selbst ihren Autoren lassen sie nur wenig Raum.

Dramatik, Spannung, Suspence - das sind die Ordnungskräfte. Sie formen den Sinn und geben den Geschichten ihr Leben.

Momentan ist das im Kino nicht sehr gefragt. Auf der Ebene des Trivialen ist es geradezu verpönt. Als hätte es Allan Dwan und Samuel Fuller, Douglas Sirk und Russ Meyer nie gegeben.

Vielleicht werden deswegen die schönen, die schön trivialen Filme immer seltener - die Filme, die ihren Geschichten so vollkommen vertrauen, als glaubten sie selbst ganz inbrünstig, was sie so naiv erzählen und so wunderbar evident darstellen.

*

Die Geschichte beginnt im Dunkeln, irgendwo auf der Strasse bei Nacht, im Auto. Und sie endet im Dunkeln, in einer riesigen Wohnhalle. BLOOD SIMPLE ist ein Film der Nacht, die sogar am Tage nicht weicht.

Der Ausgangspunkt: eine Frau zwischen zwei Männern. Mit dem einen ist sie verheiratet, in den anderen ist sie verliebt.

Im Leben führt so etwas meistens zu melodramatischen Entgleisungen, zu Kudelmuddel und Kitsch. Im Kino dagegen bildet so etwas den Stoff für dramatische Abenteuer, für Obsessives und Orgiastisches, für Erotisches und Eristisches.

Die Frau will eigentlich nur weg von ihrem Mann. Zum ersten Hochzeitstag habe er ihr 'ne kleine 38er mit Perlmuttergriff geschenkt, da habe sie sich gedacht, sie haue lieber ab, bevor sie sie an ihm ausprobieren.

Daraufhin sagt der andere zu ihr, dass er sie will. Das eine Dilemma ist, dass sie ihn auch will. Das zweite Dilemma ist, dass ihr Mann schon weiss, was sie will. Und dass er zum Kämpfen einen Profi auf seiner Seite hat: einen Detektiv.

BLOOD SIMPLE ist ein düsterer Film. Er handelt von Liebe und Eifersucht, von Angst und Schuld und von der Unfähigkeit zu vertrauen. Er handelt von Verwirrung und Traum, von Konfusion und Fatalität und von der Ohnmacht vor der Gewalt, die in einem selbst steckt.

Der Film handelt von der Angst angesichts der Dunkelheit, die nicht weicht, vom Schlaf, auf den man wartet und der einen dann doch nicht erlöst, und von der Verzweiflung, die man noch empfindet, wenn der Morgen längst gekommen ist.

*

Die depressiv-fatalistische Stimmung von BLOOD SIMPLE ist der Stimmung verwandt, die James M. Cain in seinen Romanen entworfen hat. Wie auch die Neigung zu verborgenen Leidenschaften, zu Mord und Sex und gegenseitigem Betrug, die Neigung zu Verführungen, für die immer bezahlt werden muss. Wie in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE rührt auch BLOOD SIMPLE «jeder an einem verborgenen Quell im anderen, was keiner von ihnen vorhergesehen hatte, dass so etwas passieren könnte» (D. Mamet).

In THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE sind zwei Menschen durch ihre körperliche Lust aneinandergesekert. Sie können nicht anders, als dem zu folgen, was in ihnen ist. Dafür lügen und betrügen sie. Dafür töten sie.

Joel und Ethan Coen variieren diese typische Dreiecksgeschichte, indem sie ihr einen besonderen Akzent geben: In THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE ist der Ehemann das Opfer. Und die Frau ist das Weib, das Leidenschaft provoziert und fördert. In BLOOD SIMPLE sind alle: Opfer. Und die Frau ist das Mädchen, das gar nicht versteht, was da um sie herum überhaupt vorgeht.

*

Das vorherrschende Gefühl in BLOOD SIMPLE ist Verwirrung, innen wie aussen. Immer wieder anders treffen die Protagonisten aufeinander. Dadurch entstehen immer wieder andere, neue Gefühle.

Als Ray und Marty, der Liebhaber und der Ehemann sich begegnen, entsteht Eifersucht, die auch komisch ist. Der eine geht dann, wobei ihm der andere nachmurmelt, er solle sich nicht mehr sehen lassen, sonst müsse er ihn leider töten.

Als Marty seine Frau überfällt, sie prügeln und demütigen will, wird ihre Angst spürbar, die dann aber schnell in Wut umschlägt. So ist am Ende der Täter das Opfer, das sich krümmt und gedemütigt davonschleicht.

Als Ray seine Geliebte telefonieren sieht, sie aber nicht sofort sagen kann, wer am Apparat war, kommt Skepsis in ihm auf, die er zunächst noch hinter Gleichgültigkeit versteckt. Kurze Zeit darauf passiert das gleiche noch einmal.

Da resigniert er. Beim Weggehen sagt er noch, er wolle sie nicht weiter stören.

Die Verwirrung zwischen den Helden wächst, je weiter ihr Bild, das sie von den Ereignissen haben, sich voneinander entfernt. Ray denkt zunächst, sie liebe ihn - für immer. Deshalb denkt er zu vorschnell, sie habe auch für ihn getötet. Er beseitigt Spuren, die er nicht beseitigen dürfte. Das kostet ihn am Ende das Leben.

Marty sieht sich als Verlierer. So ist er zu allem bereit. Er scheut weder Mühe noch Kosten. Dann aber denkt er zu vorschnell, er habe alles im Griff. Gegenüber dem Detektiv spricht er von Vertrauen - und misstraut. Doch das genügt am Ende nicht - gegen einen Kämpfer, für den Misstrauen die selbstverständlichste Sache der Welt ist.

Und die Frau fragt nur immer wieder, was eigentlich geschieht. Sie wähnt sich in einer neuen Liebe. Er sei wie Marty, er rede nicht viel, sagt sie zu Ray, nur der sei gemein und er sei nett. Plötzlich aber entdeckt sie überall nur Skepsis und Zweifel. Als Ray eines Morgens zu ihr kommt und erklärt, er habe alles erledigt, er habe alle Spuren beseitigt, sie müssten jetzt nur einen klaren Kopf behalten, begreift sie nichts mehr. Ray sagt noch: «Was jetzt wichtig ist, ist nur, dass wir es getan haben. Du für mich. Und ich für Dich!» Da ist sie dann nahe daran, den Verstand zu verlieren.

Ganz am Schluss aber ist sie doch mutig und entschlossen genug zur letzten Tat: als einzigem Ausweg aus dem Wirrwarr der Gefühle und Geschehnisse. Sie schießt. Doch in dem Moment, in dem sie schießt, weiss sie noch immer nicht, wen sie trifft.

*

Wie man auch sehen kann: Je grösser der Raum um Ray und die Frau wird, desto misstrauischer sind sie. Sich zu lieben, das entscheiden sie auf engstem Raum: im Auto.

Doch schon im Hotelzimmer, nach der ersten Nacht, gibt es die erste Verunsicherung.

In Rays Appartement wachsen die Zweifel. Plötzlich denken sie daran, dass Fühlen und Sagen zweierlei sein kann.

In ihrer riesigen Wohnhalle schliesslich, bricht ganz offen ihr gegenseitiges Misstrauen aus. Nun meinen sie zu wissen, was sie bisher nur vermuteten. Dass eigentlich alles ganz anders ist, ahnt keiner von beiden. Und reden über sich, über alles: Das ist ihnen doch etwas zu wenig.

*

«Darin besteht die grosse Überlegenheit des Films: Dass die Kamera die Fä-

higkeit besitzt, Details zu erfassen und eine Geschichte folglich statt mit Wörtern mit Bildern zu erzählen.» (Fritz Lang)

*

In Kriminal- und Detektivfilmen werden kleine Einzelheiten, einfache Dinge oft zu Beweisen, die schliesslich den ganzen Sachverhalt klären. Das ist auch in BLOOD SIMPLE so, einerseits. Andererseits aber ist alles anders.

Da sind diese Fische, die immer wieder ins Bild kommen. Eigentlich sind sie für Marty als Alibi gedacht. Doch dann ändert der Detektiv die Richtung des Spiels. Und die Fische verkümmern auf einem Schreibtisch. Jeder sieht sie, doch niemand nimmt sie wahr.

Und dann das Feuerzeug. Frühzeitig wird es als wichtiges Indiz ausgewiesen: durch eine Detailaufnahme. Es könnte die Schuldfrage beantworten. Doch dann gerät es unter die Fische - und wird vergessen.

Schliesslich die Fotografie. Die enthüllt das Spiel, das der Detektiv mit den Helden treibt. Doch als Ray sie findet, ist es längst zu spät für eine Klärung. So wirft er sie achtlos neben die Fische und das Feuerzeug.

In BLOOD SIMPLE legen die Dinge falsche Fährten. Doch sie verwirren nicht. Sie weisen nur darauf, dass alles, was wirklich wichtig ist, jenseits von Erklärungen liegt. Wo gefährliche Gefühle zu gefährlichen Taten ausarten, gibt es kein Interesse für Beweise, kein Interesse für Alibis oder Indizien.

*

«Der Detektiv ... ist einer, den eigentlich nichts was angeht, der einfach mal so in eine Bar geht, Auto fährt, sich eine Zigarette ansteckt, Leute anquatscht und ihnen Fragen stellt oder sie einfach stehen lässt, wenn sie ihn langweilen. Das heisst, er repräsentiert die Freiheit in einem etwas stupiden Sinn: machen, was man will.» (Jean-Luc Godard)

*

Wo jeder jedem misstraut, liegt Gewalt sehr nahe. Marty, der denkt, er habe alles verloren, denkt auch an Rache. Also gibt er dem Detektiv den Auftrag zu morden.

Doch der Detektiv führt diesen Auftrag nicht aus. Er versucht nur, das Spiel seines Lebens zu machen. Er fälscht und stiehlt, taktiert und arrangiert, lügt und tötet. Am Ende macht er nur den Fehler, einen seiner Fehler allzu wichtig zu nehmen.

Für diesen Detektiv sind Hammetts Detektive das Muster - der namenlose Continental Operator und Sam Spade. Die belasteten sich auch nie mit Gewissensbissen, selbst wenn sie zahllose

Tote zurückliessen. Sie betrogen und bedrohten, wenn es ihren Jobs nützte - gleichgültig, ob ihnen ein Gegner oder ein Freund gegenüberstand. Ihre wichtigste Empfindung war: Misstrauen.

In THE MALTESE FALCON etwa liefert Spade am Ende die Frau, die er liebt, der Polizei aus - aus Angst davor, sich von ihr «eines Tages ein Loch in den Bauch schiessen», sich von ihr «für dumm verkaufen» zu lassen, im Grunde aber aus Angst davor, einem Menschen vertrauen zu müssen.

Joel und Ethan Coen haben dieses Muster um Raymond Chandlers Vision vom wirklichen Privatdetektiv erweitert: «einem schmierigen Kuli, der nicht mehr Persönlichkeit hat als ein Totschläger. Der ungefähr so viel moralische Grösse besitzt wie eine Verkehrsampel.»

Gegen seine Auftraggeber ist der Detektiv immer im Vorteil. Wo die denken, sie seien noch am Spiel, spielt er längst ein ganz anderes Spiel.

*

Schon der klassische Film Noir der 40er und 50er Jahre ritualisierte und verfeinerte die Gewalt. BLOOD SIMPLE setzt diese Tradition fort. Er variiert das Töten - auf geradezu makabere Weise: Da wird ein Mann lebendig begraben. Da wird eine Hand mit dem Messer festgenagelt. Da wird geschlagen, gestochen, geschossen.

Doch wie alle guten schwarzen Filme weidet sich BLOOD SIMPLE nicht am Schrecken. Er nutzt ihn nur, um seine Atmosphäre von Ausweglosigkeit und Düsternis zu verstärken.

Einmal, ganz am Schluss, wird das Schiessen sogar zu einem Spiel mit dem Licht.

Norbert Grob

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Joel Cohen; Drehbuch: Joel Coen, Ethan Coen; Kamera: Barry Sonnenfeld; Schnitt: Roderick Jaynes, Don Wiegmann, Peggy Connolly; Production Designer: Jane Musky; Set Dresser: Nancy Griffith; Kostüm Entwürfe: Sara Medina-Pape; Tonaufnahme: Skip Lievsay, Michael R. Miller; Mischung: Mel Zelniker; Musik: Carter Burwell; Songs: «It's the Same Old Song» u.a.

Darsteller (Rollen): John Getz (Ray), Frances McDonald (Abby), Dan Hedaya (Julian Marty), Samm-Art Williams (Meurice), M. Emmet Walsh (Visser, Detektiv), Debra Neumann (Debra), Raquel Gavia, Van Brooks, Senor Marco, William Creamer u.a.

Produktion: River Road Productions; Executive Producer: Daniel F. Bacaner; Produktion: Ethan Coen; Associated Producer: Mark Silverman; Productions Co-Ordinator: Alma Kuttruff; Location Manager: Edith M. Clark. USA 1983. Farbe: DuArt. 99min. CH-Verleih: Citel Films.

Langsame Annäherungen an das Kino der Zukunft

Erinnern und Entdecken

Von Jochen Brunow

Flugaufnahmen © Georg Gerster Farm bei Pomeroy, Washington, USA



Es sind die Suche nach Bildern und die Suche nach Geschichten, die uns immer wieder ins Kino treiben.

Langsam erlischt das Licht im Saal. Für einen Moment ist das Dunkel und ist auch die Stille vollkommen. Dann fährt mit leisem Rauschen der Vorhang auf, und durch das kleine Fenster hinten im Saal fällt der Strahl des Projektors auf die grosse weisse Leinwand. Die Automatik arbeitet reibungslos. Alles ist perfekt eingerichtet. Die Sessel sind bequem, dunkler Stoffbezug, Beinfreiheit und nicht zu weiche Polster. Aber die Sessel sind alle leer, kein einziger Zuschauer sitzt in den Reihen. Und das helle Xenonlicht des Projektors wirft keine farbigen Schatten auf die Leinwand, die markellos in einem reinen, absoluten Weiss erstrahlt. Die Automatik arbeitet reibungslos. Die Projektion findet statt, doch der magische Raum des Kinos bleibt leer. Die Black Mary funktioniert nicht mehr; nur Staubpartikel flirren im Strahlengang des Projektors. Alle Bilder wären möglich, eine tatsächlich unendliche Zahl von Bildern wäre möglich. Aber kein einziges ist zwingend notwendig. Das Kino als Ort ist leer. Das Kino ist ohne Zuschauer und ohne Bilder. Wir würden gerne aufwachen und dieses Szenario hinter uns lassen wie einen Traum. Wir würden diese Szene gerne als ein Bild betrachten, sodass wir es interpretieren könnten. Aber das kann uns nicht gelingen, wir sind mitten darin. Und nirgends eine Taste auf der «Löschen» stünde, nirgends ein Knopf für «fade out». Die Automatik arbeitet reibungslos, und noch immer fällt das kalte weisse Licht in kegelförmigem Strahl auf die tote Leinwand.

Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt. Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild. Es verweist nicht mehr auf ein Subjekt, das das Bild produziert hat, um etwas auszusagen. Heute scheinen sich die Bilder aus sich selbst heraus zu erzeugen, ganz wie im Krebsprozess die Zellen. Die Bilder zirkulieren, umkreisen einander. Sie stossen gegeneinander, ohne dass noch Wirklichkeit dazwischen wäre. Und das Bild muss erzittern, angesichts der eigenen Allgegenwart. Es gerät in eine Bewegung, die dem Brownschen Zittern der Staubpartikel in einer gesättigten Gasmasse gleicht, wenn sie von den sie umgebenden Molekülen angestossen werden. Es verliert dabei seinen scharf festgelegten Rahmen, in der Unschärfe der Bewegung fransen seine Ränder aus. Und es verliert das Imaginäre, das es bisher beherbergt hat. Aber die Möglichkeit, überall zu sein, überall zur gleichen Zeit zu sein, eliminiert die Perspektive, deren Voraussetzung der feste Standpunkt ist. Das Bild zerstrahlt. Es

Die Automatik arbeitet reibungslos, und noch immer fällt das kalte weisse Licht in kegelförmigem Strahl auf die tote Leinwand.

Es ist wie eine dieser schrillen Verzerrungen, die Jimi Hendrix mit Hilfe von Rückkoppelung auf so wunderbare Weise in das Spiel der elektrischen Gitarre eingeführt hat.

hat seine Halbwertszeit bereits überschritten. Und das Kino als Ort bleibt leer.

Eine Geschichte des Sehens müsste geschrieben werden. Man müsste sich beeilen, es bliebe nicht mehr viel Zeit. Bevor die letzten Spuren verwischen und das Bild sich auflöst in der Allgegenwart der Simulation, bevor die Erscheinungen verschmelzen in ihrer medialen Verbreitung, müsste diese Geschichte des Sehens geschrieben werden. Man dürfte sich jedoch davon keinen Aufschub erwarten. Nicht dadurch, dass man versucht, sie aufzuhalten, lassen die Dinge sich verändern, sondern nur, indem man sie beschleunigt, sie in den Kreis der Verführung zieht. Das gilt noch mehr für den Kampf um die Bilder selbst. Nicht dadurch, dass man sich den Bedrohungen, denen das Bildermachen ausgesetzt ist, entzieht, sondern nur durch diese Drohungen hindurch kann das Kino gerettet werden. Dieser Kampf um die Bilder - und wirkliche Bilder entstehen heute nur noch im Kampf - hat nichts mit Heroismus und Konfrontation zu tun. Es ist ein Kampf, der nur durch List zu gewinnen ist und durch Witz, durch Unterlaufen oder Überziehen - durch das Spiel der Verführung. Wenn jetzt landauf landab über die Krise des Kinos gestöhnt wird, so versäumt man stets, von der neuen

Chance des Kinos zu sprechen. Er für seinen Teil, sagt Godard, versuche den Tod dessen, was er tut, zu riskieren. Das sei seine einzige Überlebenschance.

○

Die Verführung: Der Film hatte mit Aufnahmen von einem Rockkonzert begonnen. Später dann war die Sängerin von einer feindlichen Gang in einen anderen Bezirk entführt worden. Nun hat der Held sie befreit und muss sie und seine Gefährten in den heimischen Distrikt zurückführen. Auf ihrer Flucht kommt die Gruppe auch durch einen Stadtteil, der «strip» genannt wird. Dieses Vergügungsviertel quillt über von genussüchtigen Menschen und inmitten des Neons, der elektronischen Spiele, der Nutten und Stricher, der Spieler und Säufer stehen überall riesige Videoschirme. Die Räume dieses Stadtteils sind nur gebaut aus Licht und Farbe, und auf allen diesen grossen Videoschirmen ist simultan die Heldin in dem Konzert zu sehen, das den Anfang des Films bildete. Man sieht sie, wie sie den Titelsong singt, kurz bevor sie gekidnappt wurde. Wenn sie jetzt in der Gruppe an den überlebensgrossen Bildern von sich selbst auf den Videoschirmen vorüberzieht, so wirkt das wie eine elektronische Rückkoppelung, eine gewollte Überlagerung. Es ist wie eine dieser schrillen Verzerrungen, die Jimi Hendrix mit Hilfe von Rückkoppelung auf so wunderbare Weise in das Spiel der elektrischen Gitarre eingeführt hat. Die Bilder breiten sich so schnell aus, ihre Diffusion auf allen Kanälen ist so umfassend, dass sie in die Geschichte, aus der sie stammen, zurückstrahlen. Man hat Walter Hill vorgeworfen, STREETS OF FIRE sei ein gigantischer Videoclip. Der Film ist jedoch, ganz im Gegenteil, die erste Antwort des Kinos auf die Herausforderung dieses Mediums.

Die List: Wie ausgeschnitten aus dem reinen Schwarz leuchtet der Mond von der Leinwand; eine überdimensional grosse Scheibe, auf der man die Landschaftsformationen und Krater als graue Schatten erkennen kann. Die Sonne, genauso isoliert von der Umgebung, hinter der sie flammend versinkt, eine flirrende Scheibe, reduziert auf das von ihr ausgelöste Spiel der Farben am Firmament. Suchend schaut die Kamera in den Himmel. Naturaufnahmen, die nie in Postkartenromantik abgeleitet, sondern vielmehr wie Specialeffects anmuten. In der Dämmerung, hinter den Bäumen startet mit eingeschalteten Bordscheinwerfern ein Flugzeug. Durch die Perspektive der Aufnahme und die Brennweite des Objektivs wird die grosse Passagiermaschine zu einem geheimnisvollen unbekanntem Flugobjekt





stilisiert. Hinter den bunten Positionslatern des Anflugbereichs senkt sich schwerfällig der Flugkörper wieder zur Erde. JE VOUS SALUE, MARIE ist Godards Antwort auf die Fantasy- und Science-Fiction-Filmwelle. Godard goes Special Effects. Wenn er jedoch die Existenz einer ausserirdischen Intelligenz untersucht, setzt er keine Fabelwesen wie E.T. in Szene, sondern stellt die Frage: Wie, wenn es keinen Zufall gäbe?

Andere Bilder dieses Films sind mit normalen, nicht verzerrenden Brennweiten und ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht. In PASSION hatte Godard sehr direkt versucht, klassische Formen der Malerei in der Bildgestaltung nachzuahmen und diesen Prozess zum Thema des Films zu machen. Wie sein Protagonist scheitert er am Licht. Gerade weil er in JE VOUS SALUE, MARIE beinahe ausschliesslich mit dem vorhandenen natürlichen Licht gedreht hat und seine Bilder durch Cadrage und Einstellungswinkel dem nur Abbildhaften entrissen hat, kommt er den alten Meistern in diesem Film viel näher. Es ist kein Zufall, dass die Geschichte von Maria bisher nur in die Malerei Eingang gefunden hat. War PRENOM: CARMEN der Film des Musikers Godard, so ist JE VOUS SALUE, MARIE der erste Film des Malers Godard.

STREETS OF FIRE und PRENOM: CARMEN oder JE VOUS SALUE, MARIE. Hill ist die Rückseite von Godard, oder aber: Godard ist die Kehrseite von Hill. Ihre Filme sind völlig verschieden, aber sie erreichen etwas Ähnliches. Es gelingt ihnen, Bilder zu schaffen, die in einem Spannungsverhältnis zu den uns umgebenden Erscheinungen und ihren medialen Spiegelungen stehen und die in ihrer seltsamen Modernität die Frage nach dem Realismus des Kinos endgültig abschaffen. Auf jeweils unterschiedliche Art verweisen sie beide, Godard wie Hill, auf eine neue Dimension in der Beziehung zwischen Abgebildetem und Abbild.

○

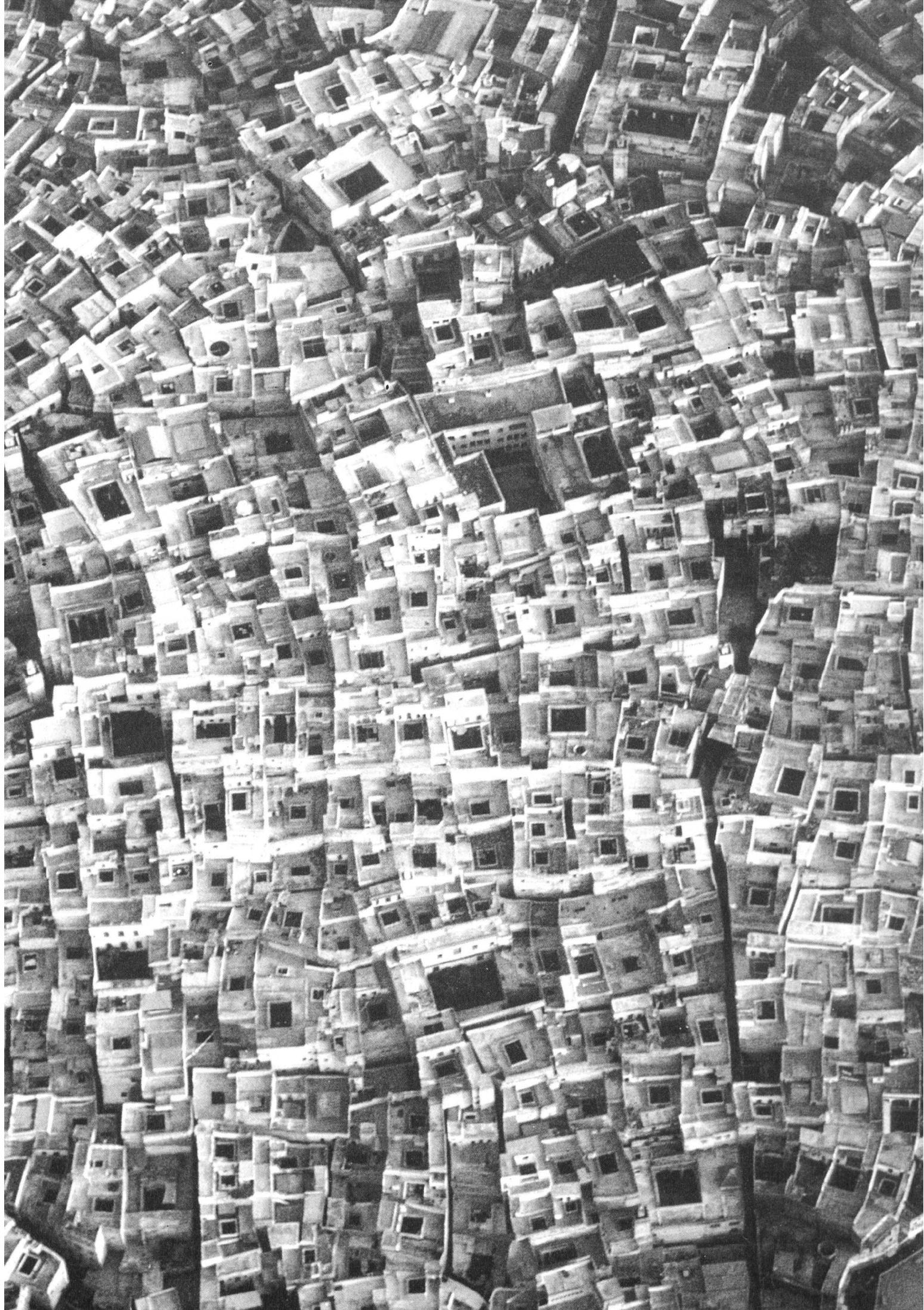
Mit Hilfe der Augen erweitern wir die Grenzen unseres Körpers. Wir verschieben sie bis zum Ende des Gesichtskreises. Oder wie Herder sagte, «das Gesicht wirft uns weite Strecken aus uns heraus.» Die Augen ruhen auf den Gegenständen und belassen sie doch an den Orten, an denen sie erblickt werden. Und das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird zugleich von ihnen eingenommen, was eine Aktivität des Gesehenen suggeriert. Aber die Geschichte des Sehens, die zu schreiben wäre, sie müsste nicht unbedingt ihren Ausgangspunkt in der Existenz des ersten Bildes nehmen, in dem sich

Unter dem Zwang der Massenkommunikation zur Eindeutigkeit und zur Darstellbarkeit aller nur möglichen Inhalte verliert das Bild die magische, die beschwörende Kraft, die es einst besass.

der Blick des Menschen auf die Erscheinungen manifestiert. Diese Geschichte, sie könnte auch weniger anthropologisch im Ansatz mit der Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert beginnen. Dann wäre zu schreiben über die Eisenbahnen, die zu einer ersten mechanischen Auffaltung von Raum und Zeit führten. Und über die Weltausstellungen, die die Wirklichkeit durch Imitationen ersetzten. Und von der Fotografie, die die Formen der Erscheinungen wie ein Abdruck in der Zeit konserviert, würde man dann schnell zum Film gelangen. «Der Bereich des Ausstellbaren, durch Abbilder ersetzten, mit Waren zusammengehörenden ist gegenüber den Weltausstellungen durch den Film erweitert um den Bereich menschlichen Verhaltens und Handelns. Erst in Filmen sind Empfindungen, Verhalten, Haltungen, Handeln durch ihre Erscheinungsbilder ersetzbar, leben durch Anschein, Vortäuschung, Suggestierung von Leben.» Helmut Färber einzigartiges Buch «Baukunst und Film», 1977 im Selbstverlag erschienen, ist ein grosser Baustein zu der Geschichte des Sehens. Färber zeigt darin, dass im 19. Jahrhundert das Prinzip der Weltausstellungen, nämlich das Ersetzen von Wirklichkeit durch ihre bildhafte, ausstellbare Erscheinung, im 20. Jahrhundert zu einem allgemeinen

Prinzip wird, dessen Inbegriff und Verdichtung Film und Fernsehen sind. Er konstruiert den Film historisch als «Inbegriff des Gebrauchs von Bildern, Abbildern, welcher darin besteht, die wahrnehmbare Wirklichkeit aufzulösen, sie durch angebliche Wirklichkeit zu ersetzen, die als ein System von Fakten gelesen wird, wo sie doch nur ein System von Aufforderungen darstellt.» In den historischen Zusammenhängen betrachtet Färber den Film als eine Episode zwischen Baukunst und Fernsehen. Heute leben wir bereits im Fernsehraum. Das Kino ist keine Lebensnotwendigkeit für die Masse mehr. Vom bequemen Sessel aus bewegen wir uns mit Hilfe der Fernbedienung durch die Programme in der leuchtenden Röhre, die in unser Wohnzimmer scheint. Wir streifen durch Live-Übertragungen, Magazine, Spielfilme, die verschiedensten Sendeformen und Themen. Walter Benjamins Flanuer wandelte noch zu Fuss durch die *Passagen* der Metropolen, wir dagegen wandeln, ohne uns selbst im Sessel zu rühren, durch die ganze Welt und durch die Zeiten. Die Allgegenwart des Bildes, seine Verallgemeinerung, erfordert es, dass seine Aussage auch jedermann erreichen muss. Die Vervielfältigung der Bilder, ihre allgemeine Diffusion, macht eine Standardisierung notwendig. Unter dem Zwang der Massenkommunikation zur Eindeutigkeit und zur Darstellbarkeit aller nur möglichen Inhalte verliert das Bild die magische, die beschwörende Kraft, die es einst besass. Etwas ist geschehen.

Was heute dem Bild widerfährt, geschah vor geraumer Zeit mit dem Text. Zuerst war Sprache oder Text noch untrennbar mit dem mündlichen Vortrag verbunden, in den Stimme, Gestik, Betonung eingingen. Diese Bindung an einen Sprecher wurde durch die Koppelung an die Körperlichkeit der Handschrift ersetzt. Die Erfindung des Buchdrucks leitete dann einen fortschreitenden Prozess der Entmaterialisierung ein, und heute identifizieren wir einen Text nicht mehr mit seiner stofflichen Grundlage. Obwohl die Schrift als materieller Träger für seine Existenz notwendig ist, so ist es für die Qualität des Textes doch gleichgültig, ob er gedruckt, mit der Maschine geschrieben, hektographiert, fotokopiert oder handgeschrieben ist. Ähnliches steht dem Bild bevor. Auch für die Aussage eines Bildes, seinen Sinn, wird es eines Tages unerheblich werden, ob das Bild ein Foto ist, das durch die Belichtung von Silbersalzpartikeln entstand, ob es durch den Druck eines Farbrasters auf Papier hergestellt wurde, ob es durch die Bewegung eines Elektronenstrahls in einer Röhre gezeichnet wird, oder ob



es nur eine Simulation des Computers ist. Aber, ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt.

○

Godard und Hill: Es geht nicht um die Weiterschreibung der Autorentheorie. Deren Kategorie des persönlichen Stils würde auch eher den Blick verstellen auf die besondere Form der Stilisierung und wie sie antwortet auf die veränderten Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Bild. Godard und Hill, das sind die beiden entgegengesetzten Pole des modernen Kinos. Der eine Pol wurzelt in der Geschichte des amerikanischen Studiosystems, während der andere aus dem von der Autorentheorie geprägten europäischen Kino herrührt. Und trotzdem verbindet diese beiden Regisseure eine starke Achse. Die Verbindungslinie zwischen diesen so unterschiedlichen Polen besteht in dem Umgang mit Bildern. Im amerikanischen Kino wird heute generell mit langen Brennweiten gearbeitet. Das kommt vom Fernsehen, es ist eine Frage der Ökonomie, es macht die Filme billiger. Hill nimmt die Wirkung der langen Brennweite jedoch nicht billigend in Kauf, er setzt sie bewusst ein. Schon im Vorspann demonstriert er seinen Umgang mit Bildern. An einer Bahnlinie arbeitet von schwerbewaffneten Polizisten bewacht eine Gruppe von Sträflingen. Unter glühender Sonne bearbeiten sie den Schotter zwischen den Geleisen mit Spitzhacken und Schaufeln. Die Hitze lässt die Luft über der ausgedörrten Ebene und dem Bahnkörper flimmern. Die Kamera beobachtet die Szene mit einem extremen Teleobjektiv von einem entfernten Hügel. In der Aufnahme ist zwar durch die lange Brennweite die Entfernung zwischen Kamera und den Objekten scheinbar eliminiert, aber zugleich das Zittern der Luft auch so sehr verstärkt, dass man glaubt, durch einen Vorhang zu schauen. Jetzt enden die Titel, und einer der Häftlinge bricht aus. 48HRS. beginnt. Auch in SOUTHERN COMFORT liegen die Titel über einer Szene, die mit einer sehr langen Brennweite aufgenommen wurde. Wenn in der Eröffnungssequenz die Nationalgardisten aus ihren Fahrzeugen springen und im Sumpf Aufstellung nehmen, schieben sich Körper, Helme, Gesichter, Gewehre und Planen ohne jede Tiefe übereinander. Das Flächige der Bilder ist Hill nur recht, es erlaubt ihm, die Abbildfunktion der Bilder zu reduzieren und sie zu graphischen Effekten zu stilisieren. Ganz bewusst vernachlässigt er die Abbildung des Raums. Continuity sei ihm egal, sagt er, für einen Anschluss reiche es ihm, wenn der Ausdruck auf dem Gesicht des Schauspielers gleich bliebe.

Unter glühender Sonne bearbeiten sie den Schotter zwischen den Geleisen mit Spitzhacken und Schaufeln. Die Hitze lässt die Luft über der ausgedörrten Ebene und dem Bahnkörper flimmern.

Nachdem er zuerst den Raum eliminiert hat, indem er den Bildern die perspektivische Wirkung genommen hat, lässt er den Raum durch die Verwendung anderer, künstlicher oder genauer abstrakterer Zeichen wieder entstehen. Er benutzt dazu die Musik, und in seinen Stadtfilmen erzählt vor allem die Verwendung visueller Zeichen und Signale vom urbanen Raum. In WARRIORS gibt es diese Stilisierung zum ersten Mal. Den Show-Down am Schluss von 48HRS. inszeniert Hill zum Beispiel in einem fiktiven Chinatown, in einem völlig konstruierten Raum nur aus Farben und Schriftzeichen, aus Nebel und Neon, aus Licht und Schatten. Das ist kein realer Raum, in dem sich die Figuren wie Schattenrisse nach einem nervösen Rhythmus wie im Tanz bewegen. Gut und Böse im Fegefeuer des letzten Kampfes.

In STREETS OF FIRE sind die Zeichen des Urbanen dann schon gar nicht mehr in ihren Formen zu sehen, sie liegen in der Unschärfe oder erscheinen nur noch über Spiegelungen auf dem Nass des Asphalts im Bild. Sie sind aufgelöst in Farbe und abstrakte Lichtreflexe. Hill betont stets die Elementarfarben und versucht, alle Zwischentöne zu reduzieren. Und die Farben seiner Filme wirken wie gemalt, weil sie nicht mehr auf die stoffliche Materialität der Dinge und der

Erscheinungen verweisen, sondern nur noch Farben sind.

Wie schon gesagt, auch Godard möchte malen. Er nimmt sich natürlich die alten Meister zum Vorbild und nicht die Comics, aber im Grunde ist er viel mehr an der Idee des Bildes interessiert. Im europäischen, von der Autorentheorie und dem Literarischen geprägten Kino geht es ja nie allein um die Oberfläche der Dinge, sondern auch immer um ihren Sinn. Insofern Godard in dieser Tradition steht (und vielleicht einer der letzten Autorenfilmer ist) steht er natürlich in Opposition zu Hill. Aber weil Godard sich stets so radikal auf die Suche nach dem wahren Sinn der Dinge begibt, kann auch er die Dinge - und ihre Abbildungen - nicht lassen wie sie sind. Er will ihnen auf den Grund gehen, und so muss er sie auseinandernehmen, auseinandersetzen. Er separiert sie und lässt sie in einem neuen Rhythmus aufeinandertreffen.

Eine Radfahrerin inmitten des Grüns der Landschaft auf den Serpentina einer geteereten Landstrasse. Sie fährt nicht, aber sie bewegt sich. Sie bewegt sich nicht fort, aber sie hat eine Geschwindigkeit. Die Aneinanderreihung von Einzelbildern friert ihre Bewegungen ein. Aber zum anderen: Die sonst nicht wahrnehmbare Bewegungsunschärfe des Bildhintergrunds akzentuiert die Geschwindigkeit ihrer Bewegung. Erst in der Verlangsamung, in Stillstand und Beschleunigung entschlüsselt sich die Bewegung. Zwangsläufig separiert sich der Ton. Scharf treten das Sirren der Speichen in der Luft, das Pfeifen der Reifen auf dem Asphalt hervor. Wenn der Film so zum ersten Mal aus den 24 mal pro Sekunde zupackenden Greifern der Maschine springt und die Bewegungen der Radfahrenden Nathalie Baye zerdehnt, ist die Wirkung extrem. Das liegt daran, dass was wir sehen, nichts zu tun hat mit dem, was wir aus anderen Filmen kennen und Zeitlupe nennen. Godard nennt den Vorgang *Dekomposition*.

Auch die Narration, die Fiktion seiner Filme, nimmt Godard auf diese Weise auseinander. In PRENOM: CARMEN ist es immer wieder das Bild des Meeres, das den Lauf der Geschichte zerteilt. Immer wieder das Meer: grau und kühl und bewegt. Zuerst nur als Unterbrechung, dann als Interpunktion, schliesslich auch als Bild nur noch ein Klang. Keine Geschichte mehr, keine Handlung, nur noch Gesten. Der immer gleiche und sich doch nie wiederholende, ewig wiederkehrende Schlag der Wellen ans Ufer. Nur die Kämme der Wogen schimmern weiss, wenn eine Welle bricht. Einmal erweitert die fahle Silhouette eines Schiffes am Horizont die Abstraktion des Bildes: wie eine Laut-

malerei in einer reinen Melodie.

Es ist auch ihr Wissen um die Bedeutung der Musik für den Film, das Hill und Godard verbindet, auch wenn sie ganz unterschiedliche Musiken für ihre Werke verwenden. Und ihre Sensibilität für die Bedeutung des Tons führt beide zu völlig neuen Schnittformen. Wie Godard den Ton über den Bildschnitt hinaus stehen lässt und dann hart abschneidet, um so die Überlappung von einem Mittel, das etwas unsichtbar machen soll, umfunktioniert zu einem Eingriff, der betont, was er ursprünglich vertuschen sollte, das kann man im Filmbulletin (No138: «Echo des verlorenen Sinns») nachlesen. Hill entwickelt in *STREETS OF FIRE* eine innovative Form des Filmschnitts, die er aus den elektronischen Schnittverfahren des Video ableitete, die aber auch in den Bildelementen der Comics eine Entsprechung findet, in einer Art Wischblende, lässt er das letzte Bild kurz in Schwarz versinken, um mit dem gleichen Effekt das neue Bild aus dem Schwarz entstehen zu lassen. Die schnelle Bewegung von rechts nach links, die dabei das unregelmässige Stück Schwarzfilm über die Leinwand macht, wird von einem kurzen, harten Ton begleitet, der von rechts nach links in den Stereokanälen wandert. Diese Schnitte beenden oft eine Sequenz oder kürzen eine Szene, machen sie schneller. Durch die starke Akzentuierung im Ton wirken sie wie Risse durch Zeit und Raum.

Godard und Hill, diese beiden treiben im aktuellen Kino die Abstraktion des Filmbildes am weitesten. Sie reagieren am radikalsten auf die Veränderungen der sozialen Bedeutung des Bildes, indem sie formal darauf antworten. Ihre Filme sind so unterschiedlich, und doch werfen sie die gleiche Frage auf: Wie wird ein Gegenstand vom Objekt zum bedeutenden Zeichen, und wie wird dieses bedeutende Zeichen zu einem reinen Zeichen, einem beliebig austauschbaren, frei flottierenden Zeichen. Godard versucht dabei die Bilder und die Erscheinungen zu erretten, er sucht immer noch nach ihrem Sinn. Hill aber führt die Erscheinungen und die Bilder gnadenlos in die Verfügbarkeit über, er eliminiert ihren Sinn. Beide müssen dazu neue Bilder finden. Diese Bilder oder formellen Neuerungen dienen ihnen aber nur zur Wiederholung, Verwandlung, Übersetzung, Verzerrung, Entstellung und Ausschmückung bekannter, schon oft erzählter Geschichten und Mythen. Sie scheuen sich dabei nicht, bis zur Bibel (Godard) und bis zu Xenophons Anabasis (Hill) zurückzugehen. Alte Erkenntnisse in einem neuen Rhythmus. Und so gelingt es ihnen, dass wir aus dem Kino kommen, und doch noch etwas neues über die Welt

von heute erfahren haben. Nicht dadurch, dass man sich den Bedrohungen, denen das Bildermachen - und das Geschichtenerzählen - ausgesetzt sind, entzieht, sondern nur durch diese Bedrohungen hindurch kann das Kino gerettet werden.

○

Wollte man also wirklich die Geschichte des Sehens schreiben, so hätte man heute zu untersuchen, auf welche Weise das Fernsehen die Wirklichkeit durchsetzt und sie auflöst. Man müsste die Auswirkungen analysieren, die die Geschwindigkeit der Sichtweise des Fernsehens hat; so wie dies unter einem Aspekt Paul Virilio in seinem Buch «Guerre et Cinéma, logistique de la perception» für die Cahiers du Cinéma getan hat. Auch wenn die Geschichte des Films bereits beinahe abgeschlossen ist, müsste man ihr doch einen zentralen Stellenwert einräumen. Sie als Gesamtheit aller je hergestellten Spielfilme begreifend, würde man die in die Variationen der einzelnen Filme eingegangenen modernen Mythen aus ihr herauslesen können. Noch einmal Helmut Färber, einer der wenigen, die heute noch in der Lage wären, die Geschichte, die geschrieben werden müsste, auch tatsächlich zu verfassen: «Die Filme sind nicht mehr Lebensgegenwart, doch sie sind noch so nah, dass ein denkendes und naives Wahrnehmen, das sich jetzt auf sie richtete, sie viel umfassender als nur wissenschaftlich, archäologisch zu Gesicht bekommen könnte. Die Filmgeschichte, die Filme sind jetzt gleichsam noch *ganz*, und sie vermöchten als *unsere*

Was heute Welt ist, wird morgen nicht mehr Welt sein. Und was heute Kino ist, wird schon morgen nicht mehr Kino sein. Noch immer arbeitet die Automatik reibungslos.

Märchen etwas mitzuteilen über uns, was nur von ihnen zu erfahren ist... In der westlichen Kultur sind die Kinofilme, wunderbar genug, die letzte Form von mündlicher Überlieferung.»

Hill als Rückseite von Godard: das ist natürlich nur ein Modell. Die Konstruktion eines Anzeichens dafür, wie die Verführung vielleicht heute noch im Kino funktionieren könnte. Sucht man im bundesdeutschen Film zum Beispiel nach möglichen anderen Modellen, so findet man nichts. Einzig Herbert Achternbusch fällt einem ein, der über den nötigen Witz und die nötige List und Radikalität verfügt. Die Krise wirkt lähmend. In meinem Lexikon steht jedoch unter Krise: Entscheidung, Wendepunkt, wichtiger Abschnitt eines Entwicklungsprozesses, in dem sich nach einer Zuspitzung der Situation der weitere Verlauf und spätere Ausgang entscheiden.

○

Es ist die Suche nach Bildern und nach Geschichten, die uns noch immer in dem Kino, das leer erscheint, festhält. Noch immer findet eine Projektion statt. Die Automatik arbeitet reibungslos. Das Licht des Projektors hat nicht an Helligkeit verloren. Immer noch strahlt die Leinwand in markellosem Weiss. Immer noch erscheint das Kino leer. Das Bild ist zwingend, und so geben wir endlich die Suche nach der Taste, auf der «Löschen» steht, auf. Unser Widerstand erlischt, und plötzlich entdecken wir, dass es in dem, was wir bisher für konturloses Weiss gehalten haben, doch etwas zu sehen gibt. Auch sitzen nun vereinzelt Zuschauer in den leeren Reihen und schauen nach vorn. Zwischen den Phasen der Helligkeit gibt es Momente, in denen die Leinwand dunkel ist. Denn was wir dort vorne sehen, ist noch immer ein Film. Weiss wechselt mit schwarz. Was für die geheiligte Substanz des Kinos gehalten wird, die Bewegung, entdecken wir plötzlich auf einer neuen Ebene.

»Regardez la fin du monde«, sagt Marguerite Duras in *LE CAMION*. Wie kann man das? «Seht Euch das Ende der Welt an», zitiert Jean-Luc Godard Marguerite Duras in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*. «Schaut auf das Ende der Welt.» Man kann das nur, wenn man begreift, dass die Welt täglich am Ende ist. Was heute Welt ist, wird morgen nicht mehr Welt sein. Und was heute Kino ist, wird schon morgen nicht mehr Kino sein. Noch immer arbeitet die Automatik reibungslos. Wir bemerken, dass der Saal sich füllt und immer mehr Zuschauer in dem perfekt eingerichteten Kino Platz nehmen. Sie alle schauen sehr interessiert auf die Leinwand. Und das ist erst der Anfang. *Faites vos jeux.* □





Critic's Honor *Anne Cuneo, Schriftstellerin und Filmemacherin*

Die Kassen haben sich gefüllt, die Projektoren sind ausgeschaltet, die Aktualität wendet sich dem nächsten Erfolg zu - die Auswertungs-Karriere von PRIZZI'S HONOR ist zuende.

Was?, höre ich meinen Chefredaktor rufen, PRIZZI'S HONOR? Du wirst mir jetzt nicht über einen Film zu schreiben beginnen, den wir schon hatten, den die gesamte Presse längst abgehandelt hat!

Aber ich lasse mich dennoch nicht davon abhalten - unpassend, unpassend -, und werde gleich ausführen, weshalb.

Ein Film ist kein Papiertaschentuch, das man gedankenlos nach seinem Gebrauch wegschmeisst. Über einen Film lässt sich wieder und wieder reden, können auch im Nachhinein Bilanzen gezogen werden. Manchmal ist das sogar notwendig. Im Zusammenhang mit PRIZZI'S HONOR hat die Kritik viele Dinge gesagt, aber ein paar grundlegende Bemerkungen habe ich vermisst.

Wenn Charlie Partanna zehnmal im Tag für die Ehre der Prizzi's töten kann, dann können wir doch - nur für dieses eine Mal, einverstanden? -, die Göttin Aktualität erwürgen.

Man hat PRIZZI'S HONOR verglichen mit THE MALTESE FALCON, mit THE GODFATHER, mit den griechisch-lateinischen Tragödien sogar, zuweilen hat man auch an UNDER THE VOLCANO gedacht. Man hat kaum je einen grösseren Spannungsbogen abgedeckt.

Das ganze Werk von John Huston versucht, die Bedeutung der menschlichen Solidarität zu demontieren, diesen Schatz der Sierra Madre, der ihm die einzige Überlebenshoffnung der Menschheit darstellt.

Erinnern Sie sich an die Nonne und den Matrosen in HAEVEN KNOWS MR. ALLISON? Oder an das Paar der AFRICAN QUEEN? Zwei Wesen, die darauf abgestimmt waren, sich nicht zu verstehen. Einzig die Solidarität rettet sie, erlaubt es ihnen, sich anzuerkennen und zu lieben.

Mir scheint, man kann PRIZZI'S HONOR nicht isoliert von ESCAPE TO VICTORY (1981 entstanden) betrachten. Dieser Film, der die intellektuellen dermassen in Verlegenheit gebracht hat, unterstreicht die These, dass die individuellen Lösungen sich selten bezahlt machen, dass man, wenn man bereit dazu ist, seine Ehre bis zum Letzten zu verteidigen (und das menschliche Dasein als das wertvollste Gut zu betrachten), den Erfolg nur durch eine allgemeine Solidarität erreichen kann, und nicht durch zwei, drei selbstgerechte Helden.

Die Ehre der Prizzi's hat nichts gemein mit jener der Männer in ESCAPE TO VICTORY. Das ist ein linkischer und entmenschlichter Motor, der in Bewegung gehalten wird durch Leute, für die das Leben nicht den geringsten Wert hat.

«Es gibt so viele Leute auf dieser Welt, ich kann ruhig jährlich zwei oder drei von ihnen töten», sagt die nette Frau Partanna. Und wenn Charlie - der abstrakten Ehre der Prizzi's der Solidarität mit einer einzelnen Frau, der einzigen, die er je geliebt hätte, den Vorzug gebend - sie am Ende tötet, so ist das *Makro frei nothing personal*», nicht persönlich gemeint.

Das Leben geht weiter. Ist es Ihnen nicht kalt über den Rücken gelaufen - in ihrem Sessel?

Was halten Sie von einer Welt, in der man zwischen zwei Opern-Arien tötet, wo Ihr Leben nichts wert ist? Nothing personal, würde die politische Mafia sagen und dabei den atomaren Schalthebel drücken. Sie sterben, aber es gibt ja so viele Menschen auf dieser Welt...

In der heutigen Situation gilt es herauszustreichen, dass der letzte Film von Huston ein In-Achtnehmen darstellt, einen alarmierenden Schrei, eine knirschende Denunziation: in dem Moment, wo wir unbewegt die Ordnung der Prizzis akzeptieren, riskieren wir, die Perspektive für eine brüderlich-schwesterliche und menschliche Welt für immer zu verlieren. Das musste einfach gesagt werden. Critic's Honor.

THE END

Weltwoche

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

Repères

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

Tagesanzeiger

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

filméchange (Paris)

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

Der Tagesspiegel (Berlin)

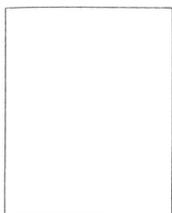
» Was aber nicht zuletzt auffällt, das ist die ruhige graphische Gestaltung der Zeitschrift und deren wirkungsvolle, grosszügige Illustrierung mit gut ausgewählten Szenefotos. »

International Filmguide

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

Basler Zeitung

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



**Wer
filmbulletin
liest,**

**hat mehr vom
Kino!**



1986 – EIN VOLLKOMMEN
NEUES FILMERLEBNIS
ZEIGT SICH AM HORIZONT.

MIKHAIL BARYSHNIKOV · GREGORY HINES

EIN TAYLOR HACKFORD FILM

WHITE NIGHTS

NACHT DER ENTSCHEIDUNG

COLUMBIA PICTURES ZEIGT EINE NEW VISIONS PRODUKTION

MIKHAIL BARYSHNIKOV · GREGORY HINES »NACHT DER ENTSCHEIDUNG«

MIT HELEN MIRREN · JERZY SKOLIMOWSKI · GERALDINE PAGE UND ISABELLA ROSSELLINI

MUSIK MICHEL COLOMBIER MUSIKALISCHE LEITUNG PHIL RAMONE CHOREOGRAPHE TWYLA THARP DREHBUCH JAMES GOLDMAN UND ERIC HUGHES

DIE JAMES GOLDMAN PRODUKTION TAYLOR HACKFORD UND WILLIAM S. GILMORE

REGIE TAYLOR HACKFORD

NEU IN DIGITALISATION TOGETHER
DOLBY DIGITAL



© 1985 COLUMBIA PICTURES INC. ALL RIGHTS RESERVED.

