Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 28 (1986)
Heft: 149

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: 11.08.2025

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

Fr. 5.– / DM 6.– / öS 50.–

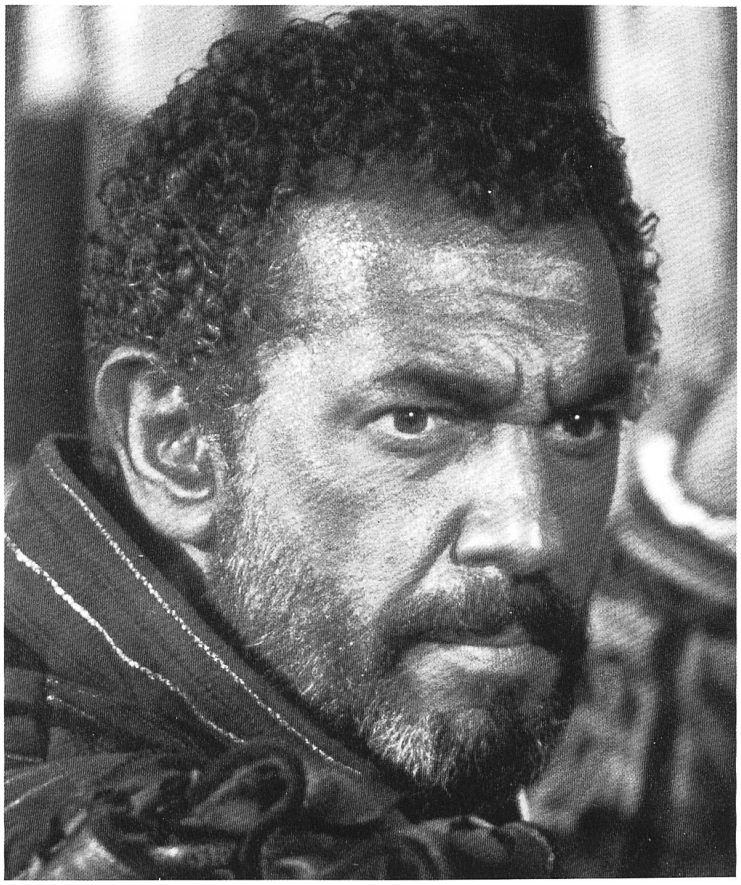
4 / 86

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

Anzeige

das OPERNFILM-EREIGNIS der Saison



PLACIDO DOMINGO

ALS

Otello™

Ein Film von Franco Zeffirelli mit Katia Ricciarelli
und Justino Diaz · Eine Golan-Globus Produktion

Ab Ende August im Kino

in Basel, Bern, St. Gallen, Aarau, Fribourg und
in Zürich im Cinéma

rialto film

Le Paris
am Stadelhofen
Tel. 47.90.50

Frühling ade?

W. C. Fields und Margaret Hamilton in MY LITTLE CHICKADEE (1940)

Ach, so vieles beginnt am Ende wieder von vorn

STADTKINO BASEL

29.-31. August 1986 im ATELIER-Kino:

KURZFILM-FESTIVAL

Ein Panorama der vielfältigen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Kurzfilms. Ca. zwölf Programm-Blöcke mit kurzen Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen aus aller Welt.

Vorgesehen sind u.a. folgende Programm-Blöcke:

- Preisträger der Oberhausener Kurzfilmtage 1986, vorgestellt von Festival-Direktorin Karola Gramann,
- Perlen aus dem Archiv der Oberhausener Kurzfilmtage,
- Internationales Trickfilmpanorama,
- Frühe Kurzfilme heute berühmter Regisseure,
- Kurze Filme für Kinder.

5.-25. September 1986 im Kino CAMERA:

AIMEZ-VOUS GODARD?

Ein Programm mit über 30 Filmen von Jean-Luc Godard.

Ab ca. Ende September im Kino CAMERA (unter Vorbehalt):

ANGELOPOULOS UND DER NEUE GRIECHISCHE FILM

Einige Hauptwerke von Th. Angelopoulos und weitere Beispiele aus der neueren griechischen Produktion.

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel.

in eigener Sache

Es ist bei uns nicht ungefährlich, Voraussagen in eigener Sache zu machen: Produktionspause – denkste. Im Gegenteil, wir haben in der Sommerpause noch einen Zacken dazugelegt. Atemholen werden wir später. Nachdenken wohl auch. Kreativität ist ohnehin weniger eine Sache der Theorie als der Praxis.

In den späteren sechziger Jahren hat, vor allem, Jean-Luc Godard die Genres aufgebrochen, demontiert und durchmixt. PIERROT LE FOU war eine besonders exquisite und einmalige Frucht dieser Bemühungen. Godard trieb die Demontage des Films nach und nach bis zum äussersten Punkt: präsentierte Aufnahmen mit absichtlich stark verkratzten Negativen. Weiter war dieser Prozess nicht voranzutreiben. Es blieb, neben der völligen Aufgabe des Metiers, nur die Umkehr – und schliesslich die Rückkehr ins Kino, die Godard mit TOUT VA BIEN auch angetreten hat.
Neuerdings scheint aber das Genre der «durcheinandergepurzelten Genres» wieder in Mode zu kommen. Fröhlich wird gemixt und verwurstet – ohne jeden politischen oder filmtheoretischen Anspruch, der Godards eigentliche Triebfeder war: einfach so, zum Spass.
Beispiele? «Waren das noch Zeiten, als die Filmkultur noch Linie hatte, der Zuschauer noch wusste, woran er war» legt Wolfram Knorr dem neuen Film von Niki List in den Mund, der «ohne Unterschiede alles verwurstet» und bei dem «kritische Kriterien nicht mehr greifen können». Jean-Jacques Beineix präsentiere sich «als waghalsiger, unverfrorener Mixer in Sachen Filmstil, Dramaturgie, Technik», schreibt dann Michael Lang in seiner Besprechung und folgert: «Damit entzieht er sich den gängigen Beurteilungskriterien. Beineix ist einer, der klarmacht, dass es immer schwieriger wird, Filme in Genres einzuteilen.»
Aber auch der Rückgriff auf bewährte Genres wird geprobt: der Western in dieser Nummer stammt zwar 'schon' aus dem Jahre 1982, aber Polanskis Piratenfilm ist brandneu.
Ob diese Trends als Ausdruck einer Suche nach festem Boden gedeutet werden sollen, oder ob sie brauchbare Belege für den vielbejammerten Kulturverlust abgeben, sei offengehalten. Da Genres aber – durch ihren Verlust wie durch ihre Reaktivierung – in der Luft liegen, ist ein Blick in die Kinderzeit des Films schon angezeigt: «Geburt der Genres» deutet (nebenbei auch) an, dass sie sich weitgehend je als Ausdruck einer nationalen Kultur entwickelt haben.
Theo Angelopoulos kennt keine Sorgen mit den Trends. Er sucht nicht nach Themen, die er zu internationalem Misch-Masch verwursten könnte. Er hat sein Thema und seinen Stoff: Griechenland. Unabhängig und kraftvoll spricht er *seine* Filmsprache: Angelopoulos-Filme sind gewissermassen ein eigenes Genre.

Walt R. Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **4/86**
28. Jahrgang Heft Nummer 149: August 1986

kurz belichtet 4

Kino in Augenhöhe
PIRATES von Roman Polanski
Schiffbruch 9

Kino par excellence
O THIASOS und die Filme von Theo Angelopoulos

Am Ende beginnt alles von vorne 13

Historischer Hintergrund: Stationen des Widerstands 14
Kleine Bio- Filmografie Theo Angelopoulos 26

filmbulletin
BARBAROSA von Fred Schepisi 28
MÜLLERS BÜRO von Niki List 30
37°2, LE MATIN von Jean-Jacques Beineix 32
MOMO von Johannes Schaaf 34
HIGHLANDER von Russell Mulcahy 36

Aus der Kinderzeit des Films
Geburt der Filmgenres 38
Bemerkungen zu einigen Filmen der Jahre 1910–1915

filmbulletin Kolumne
Von Erwin Schaar 48

Titelbild: Charlotte Lewis als Dolores in PIRATES von Roman Polanski
letzte Umschlagseite: O MEGALEXANDROS von Theo Angelopoulos
Heftmitte: O THIASOS von Theo Angelopoulos

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Michael Lang, Hans Schifferle, Jeannine Horni, Wolfram Knorr, Michel Bodmer, Julius Effenberger, Erwin Schaar.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz,
Jeannette Ebert
Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Winterthur

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKFK, Rialto Film, Julius Effenberger, Archiv Dr. Felix Berger, Dr. Martin Schaub, Monopol Films, Monopole Pathé, Zürich; Citel Films, Genf; Challenger Films, Ideal Film, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Archiv ZdF, Mainz; SDK, Berlin.

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

Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Leo Rinderer, ☏ 052 / 27 45 58
Ulrich von Berg, Kaiser Friedrichstr. 35, D-1000 Berlin 30
☏ 30 / 312 80 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
☏ 0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimerstr. 149/5, D-8000 München 21
☏ 089 / 56 11 12
S. & R. Pyrker,
Columbusgasse 2, A-1100 Wien
☏ 0222 / 64 01 26

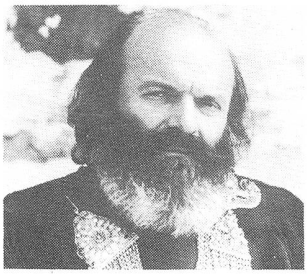
Kontoverbindungen filmbulletin:
Postamt Zürich:
Konto 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Aussersihl,
CH-8026 Zürich;
Konto: 3512 – 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

39. FILMFESTIVAL LOCARNO

Am Donnerstagabend, dem 7. August, ist es für zehn Tage wieder soweit. In Locarno wird auf der Piazza Grande, dem stimmungsvollen Freiluftkino, das eine Reise in die Südschweiz allein schon lohnt, die *39. Ausgabe des Internationalen Filmfestivals* eröffnet, und zwar mit TROUBLE IN MIND des Amerikaners Alan Rudolf. Im Piazza-Programm der darauffolgenden Tage sind (wie alle weiteren Angaben provisorisch!) vorgesehen:
MAMBRU SE FUE A LA GUERRA von Fernando Fernan-Gomez, Spanien (8. August), DER PENDLER von Bernhard Giger, Schweiz, und SHE'S GOTTA HAVE IT von Spike Lee, USA (9. August), THERESE von Alain Cavalier, Frankreich (10. August), DESERT BLOOM von Eugene Corr, USA (11. August), TAXIDI STA KITHIRA von Theo Angelopoulos, Griechenland (12. August), LA MESSA E FINITA von Nanni Moretti, Italien (13. August), DAWANDEH von Amir Nadrei, Iran, und MOTTEN IM LICHT von Urs Egger, Schweiz (14. August), DOWN BY LAW von Jim Jarmush, USA, und MÜLLERS BÜRO, Österreich (15. August), MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE von Stephen Frears, Grossbritannien, und ein «film surprise» (16. August), sowie der Preisträger des Festivals am Sonntag, den 17. August.
Unter den 16 für den Wettbewerb eingeladenen Filmen figurieren aus der Schweiz Godard-Kameramann Jean-Pierre Menouds Erstling JOUR ET NUIT und Zmarai Zasi und Mark Rissis GHAME AFGHAN, der japanische Beitrag KAYAKO NO TAMENI von Kohei Oguri, Colin Greggs LAMB aus Grossbritannien, LIECHANG ZHASA von Tian Zhangszhung aus der Volksrepublik China und DIAPASON von Jorge Polaco aus Argentinien.
Für die diesjährige Retrospektive sind 21 Filme des Japaners Kinoshita vorgesehen, Werke, die zwischen 1943 und 1964 entstanden sind. Besonders erfreulich ist die Tatsache, dass die Länderwoche in Locarno dieses Jahr Griechenland gewidmet ist, aus dem neben sechs neueren Produktionen vor allem vier Werke von Theo Angelopoulos zu sehen sein werden. Die Reihe wird glücklicherweise im Anschluss ans Festival in alternativen Spielstellen der Deutschschweiz übernommen, womit Angelopoulos endlich einmal mit einem Teil seines grossartigen Werkes im Kino zu sehen sein wird, wenn auch nur für kurze Zeit. Programmiert sind ANAPARASTASSI (1970), O THIASOS (1974/75), O MEGALEXANDROS



(1980) und TAXIDI STA KITHIRA (1984).
Ebenfalls in der griechischen Reihe zu sehen sein werden Filme wie CHRONIA PETRIA von Pantelis Voulgaris (1985), der beeinflusst von Angelopoulos als einer seiner Regie-Gefährten anhand eines Liebespaars eine von Enzug gelebte griechische Existenz nachzeichnet, oder VARIETE, der neuste Film von Nikos Panayotopoulos (1985), jenem Regisseur, der vor einigen Jahren in Locarno ausgezeichnet worden ist.

BETTY BOOP

Die Monroe der Dreissiger Jahre, Filmclips der Gassenhauer und Broadway-Hits stehen am Samstag, dem 27. September, zwischen 14.30 und 18 Uhr auf dem Programm der

einstigen Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien. Die Gratisveranstaltung findet in der Aula der Kantonsschule Rämibühl in Zürich statt und geht auf einen letzten GV-Beschluss zurück, demzufolge das Restvermögen der aufgelösten Vereinigung in eine Schlussveranstaltung zu investieren sei.

FILMKLUB WOHLEN

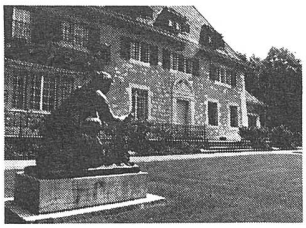
Im Programm 86/87 des Wohlener-Filmklubs werden die folgenden Filme gezeigt: HÖHENFEUER von Fredi Murer (24. September), WITNESS von Peter Weir (22. Oktober), LES FAVORIS DE LA LUNE von Otar Iosseliani (12. November), LOS SANTOS INNOCENTES von Mario Camus (10. Dezember), DHIL AL-ARDH von Taieb Louhichi (14. Januar 87), DANCE WITH A STRANGER von Mike Newell (18. Februar), PAPA IST AUF DIENSTREISE von Emir Kusturica (11. März) und PERIL EN LA DEMEURE von Michel Deville (8. April).
Die Filme werden jeweils am Mittwoch um 20.30 Uhr im Kino Rex in Wohlen AG gezeigt. filmbulletin hat sich mit den meisten dieser Filme eingehend auseinander gesetzt – was für die Qualität des Programms spricht, oder nicht? Es lohnt sich auf alle Fälle, keinen der Filme zu verpassen. Weitere Informationen und Unterlagen für eine Mitgliedschaft beim Filmklub Wohlen bei: Dieter Kuhn, Rigistrasse 10, 5610 Wohlen.

FILM-VIDEO-PERFORMANCE LUZERN

Die 7. Film-Video-Performance-Tage finden 1986 vom 28. Oktober bis zum 2. November im Kulturpanorama und im «Rägebogezentrum» in Luzern statt. Da das Videoschaffen an den Solothurner Filmtagen bekanntlich ein Schattendasein fristen muss, veranstalten die Luzerner dieses Jahr zum ersten Mal auch eine Video-Werkschau Schweiz. Im Filmbereich wird in Ergänzung und als Kontrast zu den Solothurner Filmtagen wiederum ein Überblick über den jungen Schweizer Film gezeigt.
Spannend dürfte sich vor allem aber auch die geplante Retrospektive mit dem bedeutenden deutschen Experimental-Filmer Werner Nekes erweisen.
Zugelassen für die Veranstaltung sind ab Herbst 1985 entstandene S-8, 16, 35mm-Filme und Videoproduktionen (VHS / Umatic), die in Solothurn noch nicht gezeigt wurden. Anmeldung und Infos: Viper Luzern, Postfach 4929, 6002 Luzern.

Museen in Winterthur

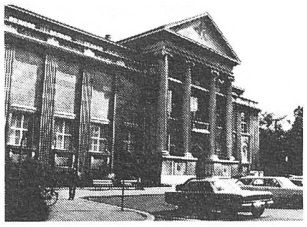
Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr
(Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.
Temporärausstellung:
bis 31. August
Sammlung des Kunstvereins:
Malerei und Plastik
des 20. Jahrhunderts

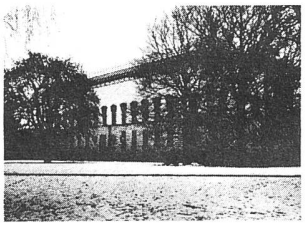


Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr
und 14–17 Uhr, zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)

---

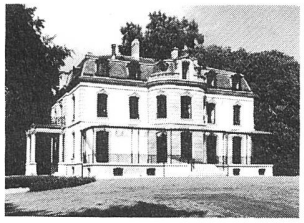
600 Werke schweizerischer,
deutscher und österreichischer
Künstler des 18., 19. und
20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr
(Montagvormittag geschlossen)

Sonderausstellung
bis 16. August 1986:
Ungarn – 1000 Jahre Geschichte
in Münzen und Medaillen



Münzkabinett

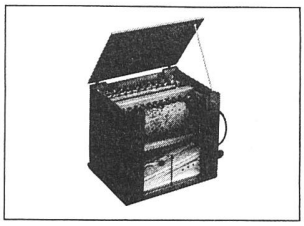
Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag
und Samstag von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)

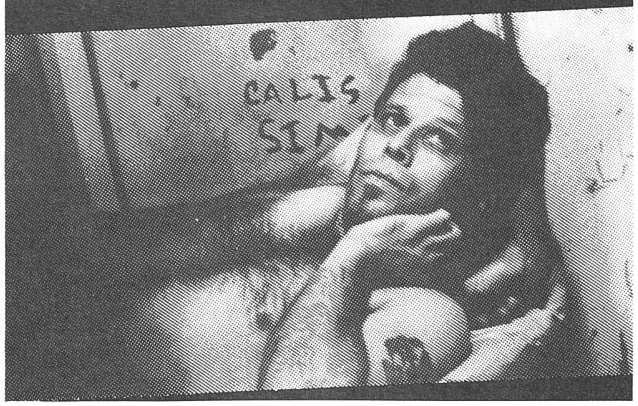
Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau
Bild: Eine Peroquette,
ein mechanischer Musikapparat,
mit dem man Papageien
das Singen beibrachte



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr,

FILMCOOPERATIVE ZÜRICH



PRESENTE AU FESTIVAL DU FILM DE LOCARNO

Down by Law
Jim Jarmusch, USA

Anne Trister
Léa Pool, Canada/Suisse

Frida Naturaleza Viva
Paul Leduc, Mexico

Sleepwalk
Sarah Driver, USA

El Suizo Un amour en Espagne
Richard Dindo, Suisse

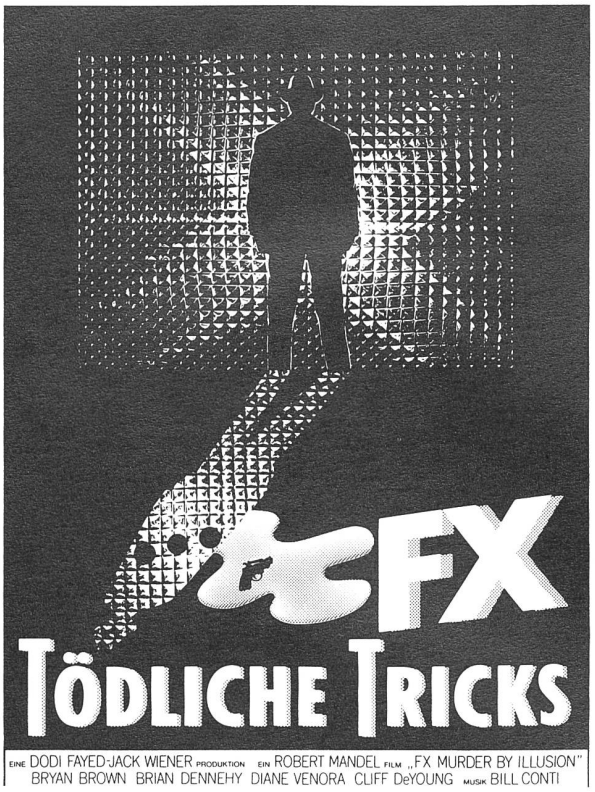
Hammer
Bruno Moll, Suisse

SEANCE SPECIALE-VIDEO

Morlove
Eine Ode für Heisenberg
Samir, Suisse

Filmcooperative
Zürich
Postfach 172
8031 Zürich
Tel. 01·3612122

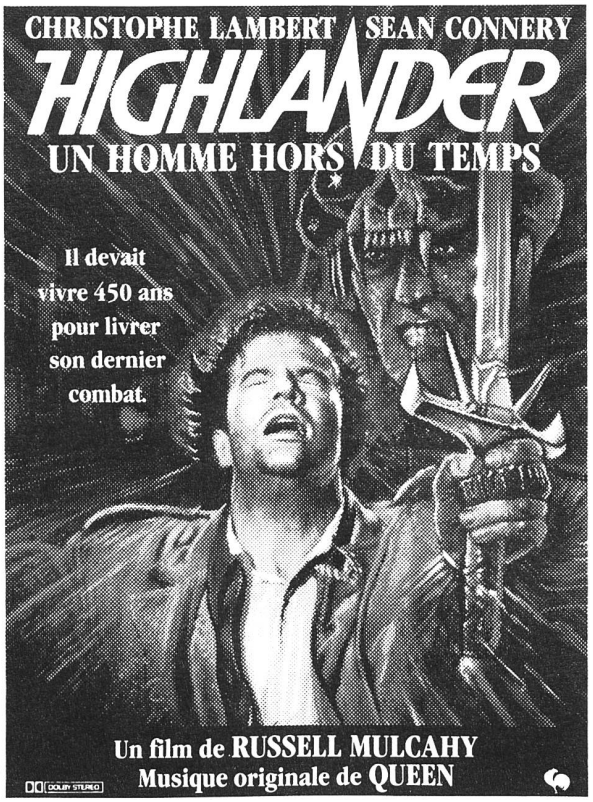
FILM COOPERATIVE ZÜRICH



Rollie Tyler, ein Tricktechniker, wusste nicht, dass die Illusion eine tödliche Waffe sein kann.

F/X, ein Krimi mit Hitchock-Spannung.

IM AUGUST IM KINO



Schottland 1518: Ein Unsterblicher wird geboren.
Manhatten 1986: Ein Unsterblicher kämpft um sein Leben.

ANFANG SEPTEMBER IM KINO

ANTONIONI IM KUNSTMUSEUM

Das Kino im Kunstmuseum Bern wartet im August mit einer Retrospektive Michelangelo Antonioni auf. Zu sehen sind CRONACA DI UN AMORE (27.,29.7.), I VINTI (31.7., 2.8.), LA SIGNORA SENZA CAMELIE (3.,5.8.), L'AMORE IN CITTA und die Episode TENTATO SUICIDO (7.8.), IL GRIDO (9., 10.8.), L'AVVENTURA (12., 14.8.), LA NOTTE (16.8.), IL DESERTO ROSSO (17., 19.8.), BLOW UP (21.8.), ZABRISKI POINT (23.8.), PROFESSION: REPORTER (24.8.), IL MISTERO DI OBERWALD (26., 28.8.) und IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (30., 31.8.).
Programme können wie immer bezogen werden beim Kunstmuseum Bern, Hodlergasse 8-12, 3011 Bern (☏ 031-22 09 44)

DAS BUCH ZUM FILM

«Ich erzähle eine Geschichte, ich habe kein Thema», hat Fredi M. Murer während der Arbeiten für HÖHENFEUER gesagt, das kein Film *über* einen gehörlosen Bub, *über* seine Liebe zu seiner Schwester und schon gar nicht *über* Inzest werden sollte, sondern die Geschichte vom Bub und seiner Schwester, von ihrer Liebe und von der vereitelten Sanktion durch die bestehende Welt.
Bekanntlich wurde Fredi Murers Film letztes Jahr am Filmfestival von Locarno mit dem grossen Preis ausgezeichnet und ist inzwischen mit beachtlichem Erfolg in unseren Kinos gelaufen. Dieser Wochen kam nun auch ein grosszügig und ausnehmend schön gestaltetes Buch zu HÖHENFEUER heraus, das – vorwiegend in schwarz/weiss gehalten – einen Leckerbissen besonderer Art darstellt. Unterschiedlichste Materialien werden hier an die Oberfläche gebracht und ausgebreitet, denn «Filme sind wie Eisberge: Unsichtbar schwimmen Haufen von Entwürfen, Romanvorlagen, Abklärungen, Vorstufen, Konzepten, Skizzen» mit dem Sichtbaren einher. Einfach 'drauflos' gefilmt hat Murer zwar noch nie, aber dennoch waren seine Vorbereitungen auch noch nie so gründlich wie bei HÖHENFEUER, und aus dieser Fundgrube schöpft das vorliegnde Buch:
Zu Beginn steht die ursprüngliche Erzählung des Filmemachers, der schöne, poetische Text aus dem Jahre 1982. Rund die Hälfte des Buches zeigt dann Einzelbilder aus dem fertigen Film, Skizzen aus dem Drehbuch, Dialogpassagen aus der ersten Drehbuchfassung. Das Essay «An der Grenze» des Filmkritikers Martin Schaub schliesslich will den Film HÖHENFEUER «nicht vertiefen, sondern transparent machen», und bettet das Werk

in Murers bisheriges Schaffen und dessen kulturellen Hintergrund. Abgerundet wird das ganze mit Urs Baumanns Text «Ton-Spuren», einer leider etwas zu knapp geratenen Auseinandersetzung mit der (gerade bei diesem Film so wichtigen) Arbeit des Tontechnikers Florian Eidenbenz und des Komponisten Mario Beretta.
Alles in allem ein Buch, das riesig Lust macht und dazu verleitet, darin vorwärts und rückwärts zu blättern, zu vergleichen und Texte an den Bildern und Skizzen zu überprüfen. Ein Buch auch, das zum Weiterdenken anregt. Was können Büchermacher sich Schöneres wünschen, als das geleistet zu haben?
Fredi M. Murer, «Höhenfeuer»; 112 Seiten, Klappbroschur, Format 230 x 285 mm, Edition Baumann & Stromer, Zürich 1986 (Preis: Fr. 29.80).

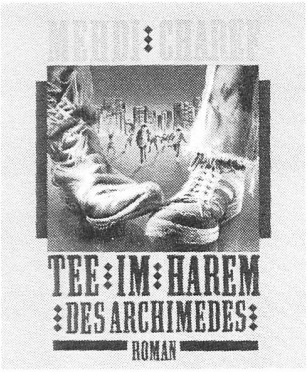
MÜNCHNER FILMMUSEUM

Auf dem Programm des Münchner Filmmuseums stehen im August *Filme von Deutschen 1919–1986*. Diese Retrospektive zum deutschen Filmschaffen wurde in drei Teile gegliedert: «I. Auf dem Weg zur Weltgeltung (1919–1933)», mit Filmen von Lubitsch, Wiene, Lang, Murnau, Pabst und Ophüls; «II. Emigranten/Remigranten (1933–1964), mit Filmen von – unter anderen – Reinhardt, Preminger, Wilder,

Ulmer und Sirk; sowie «III. Hitlers Erben, Hollywoods Kinder (1966–1986)» wozu natürlich Fassbinder, Wenders, Herzog, Schlöndorff, Kluge und Achternbusch gehören.

TEE IM HAREM UND PASOLINI

Der Roman von Mehdi Charef zu seinem gleichnamigen Film ist nun auch in deutscher Übersetzung erhältlich. Ein kleiner Verlag, der sich seit einem Jahr vor allem um die Herausgabe französischer und italienischer Bücher bemüht, hat das Buch lanciert, welches Costa Gavras (im Original) so begeistert haben soll, dass er Charef die Produktion des Films ermöglichte. Das Buch, das nicht einfach «ver»-filmt wurde, ist so lesenswert, wie der Film sehenswert.



Der gleiche Verlag lies auch «Morte die Pasolini» von Dario Bellezza übersetzen und hat damit die deutschsprachige Pasolini-Literatur um einen weiteres Buch ergänzt. Bellezza, der mit mehereren Literaturpreisen ausgezeichnet wurde und selber auch Lyrik schreibt, nähert sich Pasolini hauptsächlich über dessen Gedichte. Für Filminteressierte wahrscheinlich nicht der naheliegende Ansatz, aber Pasolini war ja auch nicht 'nur' Filmemacher.

Mehdi Charef, «Tee im Harem des Archimedes», Roman, DM 24.80; Dario Bellezza «Pasolinis Tod», DM 19.80; beide erschienen im Beck & Glücker Verlag, Freiburg.

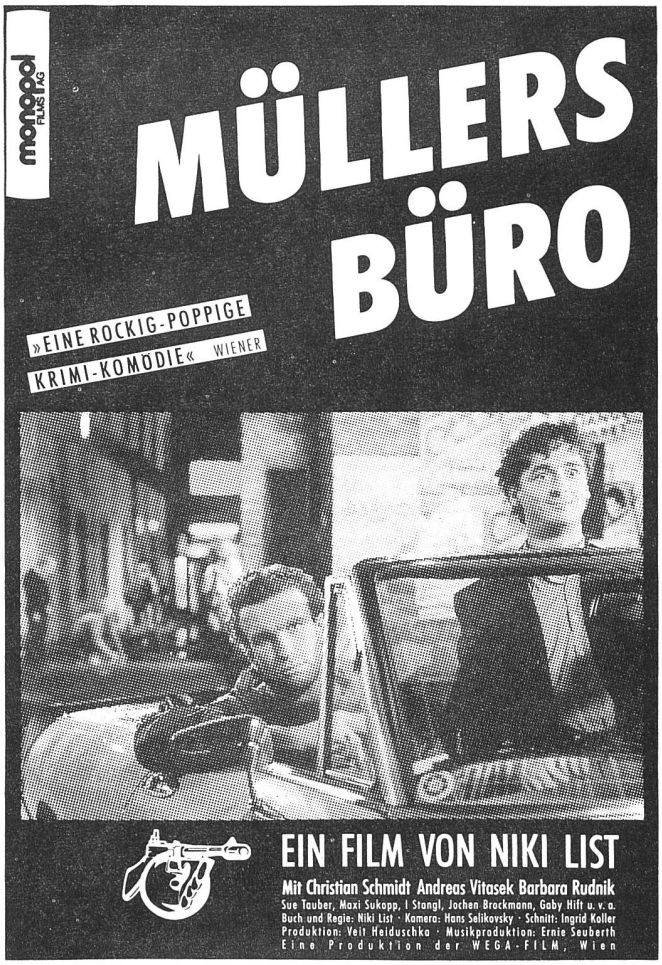
CINEGRAPH

Das «Lexikon zum deutschsprachigen Film», das als Loseblatt-Sammlung erscheint, wächst und wächst: mit schöner Regelmässigkeit kommen weitere Lieferungen heraus, die jeweils gegen 300 Seiten umfassen. Auch Zweifler sollten nun eigentlich ihre Bedenken begraben und zugreifen. Bereits heute liegt im CineGraph eine Material- und Datensammlung vor, die das Mass des (im deutschsprachigen Raum) gewohnten weit übersteigt.
Um aus dem Inhaltsverzeichnis, das mitlerweile auf 8 Seiten Umfang angelangt ist, zu zitieren: «Karin Baal, Josef von Baky, Michael Ballhaus, Rudolf Bamberger, Felix Basch, Wilfried Basse, Albert Bassermann ...», schlagen wir also nach: «Karin Baal – Schauspielerin. Karin Blauermel, geboren am 19. September 1940 in Berlin-Wedding ...» bis «lebt mit Volker Eckstein in Basel», wird ihre Laufbahn skizziert. Es folgen eine Liste mit ihren Auszeichnungen, Literaturangaben und eine Filmografie, die 96 Titel umfasst.
Nachteilig an diesem Lexikon ist eigentlich nur, dass das Einfügen neuer Blätter immer mühsammer und sein Gebrauch immer umständlicher wird.
CineGraph: Lexikon des deutschsprachigen Films, edition text+kritik, München. (1100 Seiten in zwei Ordnern DM 118.–; Nachlieferungen 2 bis 6 jeweils ca. 150–300 Seiten zu DM 35.– bis 38.–)

III. FESTIVAL DER CINEMATHEQUEN

Die dritte Ausgabe dieses Festivals (27. 10. – 2. 11.), das vom *Institut Lumière* in Lyon durchgeführt wird, gibt die Carte blanche à la Cinémathèque Française, deren Programmdirektor eine Auswahl von 45 raren oder kürzlich restaurierten Filmen zusammengestellt hat. Darunter werden auch sechs Filme sein, welche die Bedeutung und den Stil von *Alexandre Trauner* belegen, der als Ausstatter mit Carné, Prévert, Wilder, Huston, Tavernier und andern gearbeitet hat. Die Ausstellung «Trauner: 50 ans de cinéma» wird auch während des Festivals zugänglich sein.
Informationen: Institut Lumière, Rue du Premier Film, Lyon-Monolaisir, (☏ 78 00 86 68).

Anzeigen



FILMFEST MÜNCHEN

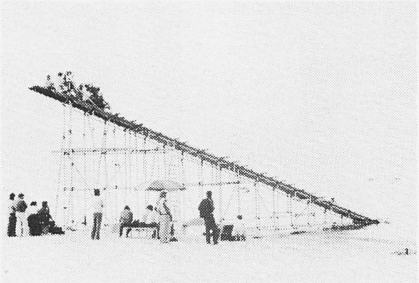
Das Filmfest besuchen heisst vor allem das Film*fest* besuchen. Das überdeckt oft den Kinobesuch. Dass viele Filme ausserhalb des Festivals nicht die geringste Chance hätten, ist klar. Ob das Münchner Filmfest aber Reklame für das Kino sein kann, bleibt fraglich: wirkliche Lust aufs Kino und Festeuphorie sind nicht das gleiche.
Im Rahmen des Filmfestes zeigt der Bundesverband eine Reihe von Spielfilmen, die in Deutschland nur auf Video herauskommen. Hier stellte sich gleich ein Kinoalltagsgefühl ein. Nur ganz wenige Zuschauer kamen etwa zu Russel Mulcahys australischem Film THE RAZORBACK. Mulcahys Film funktionierte im ganzen nur so holprig wie sein Hauptdarsteller, ein Rieseneber. In manchen Szenen, etwa in einer Konservierungsfabrik für Känguruhfleisch, wird er wild trashig, punkig, kitschig. Eigenschaften, die keinen der diesjährigen Independents auszeichneten.
Am schnellsten ausverkauft waren diesmal Andrej Tarkowskijs OFFRET, Marco Belocchios DIABOLO IN CORPO mit Maruschka Detmers und Jean Jacques Beneix' 37°2, LE MATIN. Symbole, schöne, bedeutungsschwangere Bilder scheint ein Teil des Publikums zu bevorzugen. Sex und schöne Frauen, eingeflochten in ein intellektuelles, deutlich künstlerisches Ambiente gefällt den «Kulturschickis». Aber man muss die Filme manchmal vor den Publikumserwartungen in Schutz nehmen. 37°2, LE MATIN war einer der Höhepunkte, Beneix' bisher bester Film: ein Sommerfilm, ein Liebesfilm, eine Komödie und eine Geschichte des Wahnsinns und des Todes, traumhaft realistisch. Betty Blue heisst das Mädchen, das eine kleine Tätowierung auf der Schulter trägt – und an Kino, Comic, an Sex und Trauer lässt ihr Name denken.
Drei recht schlampige Tätowierungen hat Tommy Lee Jones als Gary Gilmore in THE EXECUTIONER'S SONG (USA, 1982) an den Armen. Die Tätowierungen sind auch Zeichen des Aussenseiters, des Verlierers, Zeichen, dass etwas nicht in Ordnung ist, Zeichen von Lebensschmerz. THE EXECUTIONER'S SONG ist eine Fernsehproduktion von Larry Schiller, nach einem Buch von Norman Mailer, der auch am Drehbuch mitgewirkt hat, fotografiert von Freddie Francis, mit den Liedern von Waylon Jennings. Auf dem Filmfest war die gekürzte Kinofassung zu sehen. THE EXECUTIONER'S SONG handelt von schäbigen Ford Mustangs, von der weiten Landschaft Utahs, von Rosanna Arquettes Busen, von äusserem und innerem Gefangensein, von Schlägen, Wut und Unberechenbarkeit – von Liebe. Erzählt wird die Geschichte eines Mörders. Die schönste Rolle im Film hat Christine Lahti als Gilmores Cousine, die einzige Frau, die vielleicht mit ihm umgehen könnte.
Seine eigenen Filme wurden unter dem Titel «Tribute to Norman Mailer» zu nächtlicher Stunde gezeigt. Die richtige Zeit für den Cop-Film BEYOND THE LAW, den Gangster-Film WILD 90 und MAIDSTONE, einen Film über einen Regisseur als Superstar. Mailers Filme sind Underground, dokumentarisch, fiktiv, poetisch, Hollywood und Home Movies zugleich – «sixties style». MAIDSTONE ist auch ein Hippie-Film. Den Originalton versteht man nur schlecht, aber Mailers Knurren ist beeindruckend. «Einen Film machen ist eine Mischung aus einem Zirkus, einer militärischen Unternehmung, einem Alptraum, einer Orgie und einem Rausch.» Am Ende von MAIDSTONE geht Rip Torn mit einem Hammer auf Mailer los, der glaubt, die Dreharbeiten seien bereits beendet. Mailer kämpft um sein Leben, ruft die Kameraleute um Hilfe: die Fiktion wird zur Realität. BEYOND THE LAW ist manchmal physisch spürbar, durch die extremen Grossaufnahmen, die wackelnde Kamera, den aggressiven Ton. Der Zuschauer kommt sich wie einer der Verhörten vor: angeschubst und angeschrien – die Überbelichtung des Films wirkt wie eine Verhörlampe.
Ein Motorradfahrer in schwarzem Leder, mit schwarzem Helm fährt durch die nächtliche Stadt. Farrah Fawcett geht von der Arbeit nach Hause. Ein phallisches Messer blitzt auf. Rober M. Youngs EXTREMITIES beginnt wie ein Thriller und kippt dann – leider – zu einem psychologischen Rollenspiel um. In Andy Andersons Film POSITIVE I.D. kann eine Hausfrau nach einer Vergewaltigung das Alltagsleben nicht mehr ertragen, die Blicke, die Fürsorge der Nachbarn, des Ehemanns. Sie nimmt eine zweite Identität an. POSITIVE I.D. erscheint manchmal langatmig und umständlich erzählt. Das aber trägt gerade zu seiner Spannung bei. POSITIVE I.D. ist ein Horrorfilm aus dem modernen Texas. Die Oberfläche scheint zu zerreissen – gerne möchte man noch einmal Andersons Schocker RITUAL, ein Kurzfilm über die Narben einer Hausfrau, sehen.

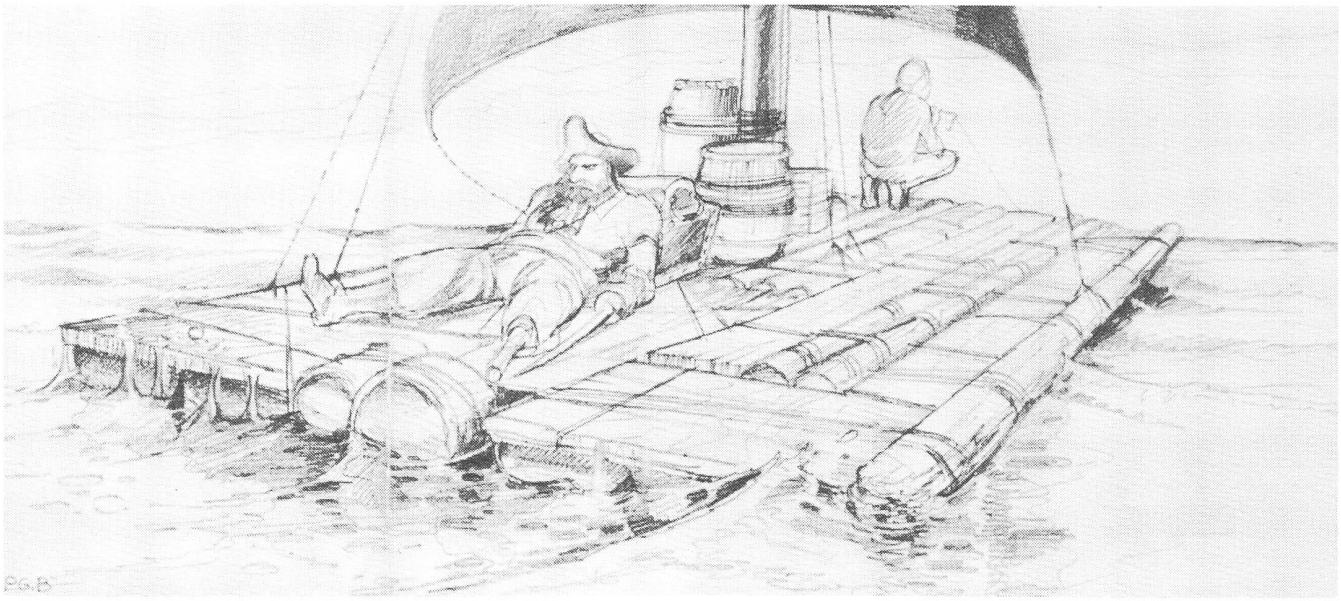
Young und Anderson sind zwei Regisseure, deren Filme seit Jahren zum Programm der Independents gehören, das immer ein kleines Festival innerhalb des Münchner Filmfests bildet. Deac Russel vom Bostoner Museum of Modern Art – der die Statur eines Truckers und die Stimme eines Lautsprechers hat – und der sympathische Ron Holloway geben dabei jeweils kurze Einführungen und stellen auch die Regisseure vor. Die Independents, auch «Indis» genannt, das sind die unabhängigen Produzenten und Filmemacher aus Übersee, deren Filme ein meist interessantes Durcheinander und Nebeneinander bilden, das von Studentenfilmen und Kurzdokumentationen bis zu «Fast-Hollywood»-Filmen und Avantgarde-Produktionen, von Neuseeland bis Kanada reicht.
John Laings DANGEROUS ORPHANS ist ein gutgemachter Rachethriller, Mark Romaneks STATIC ein methaphysischer Pubertätsliebesfilm mit Keith Gordon und Amanda Plummer in den Hauptrollen, mit vielen Spielereien und herrlich sentimentaler Musik. Lizzie Bordens WORKING GIRLS, der den Alltag einer Prostituierten nachzeichnet, war ein wenig enttäuschend. Aber von der energiegeladenen Lizzie Borden ist bestimmt bald ein aufregender Film zu erwarten. Der schönste Film im Programm war – gerade in der Erinnerung – Jean-Pierre Gorins ROUTINE PLEASURES, ein Film über eine riesige Modelleisenbahn und ihre Erbauer, über zwei Gemälde von Many Farber, über Amerika und das alte Kino, gewidmet Chuck Jones und Gustave Flaubert.
Ein Star kam nach München. Ewig jung, scheinbar unscheinbar, die Hände wie immer in den Hüften abgestützt, ruhig sprechend. Ein sympathischer Mann, ein gutes Lächeln. Ein Geschäftsmann. Nütze jede Chance. How to break into the American Market? Kurze, pragmatische Antworten – vom alten Filmwizzard: Roger Corman.
Zwei Filme, die gewagte Experimente sind: ein Musical und eine Slapstick-Comedy, Filme von Chantal Akerman und Blake Edwards. Akermans GOLDEN EIGHTIES beginnt mit rhythmischer Musik, die Kamera ist auf den Boden gerichtet und man sieht Beine, immer schneller gehend, kreuz und quer, in farbigen Schuhen, hochhakigen und flachen. Von Anfang an zieht der aggressive und melodramatische GOLDEN EIGHTIES in Bann. Ein supermoderner und ein altmodischer Film. Das Zentrum in Blake Edwards' A FINE MESS ist ein Drive-in mit rollschuhfahrenden Bedienungen. Das Zentrum, das auch das Tempo und den Rhythmus des Films bestimmt. A FINE MESS ist ein sanfter Film, der losstürmt, aber nie aus den Fugen gerät. Das Grelle mit dem Sublimen zu verbinden, das ist grosse Kinokunst.

Hans Schifferle

PIRATES von Roman Polanski

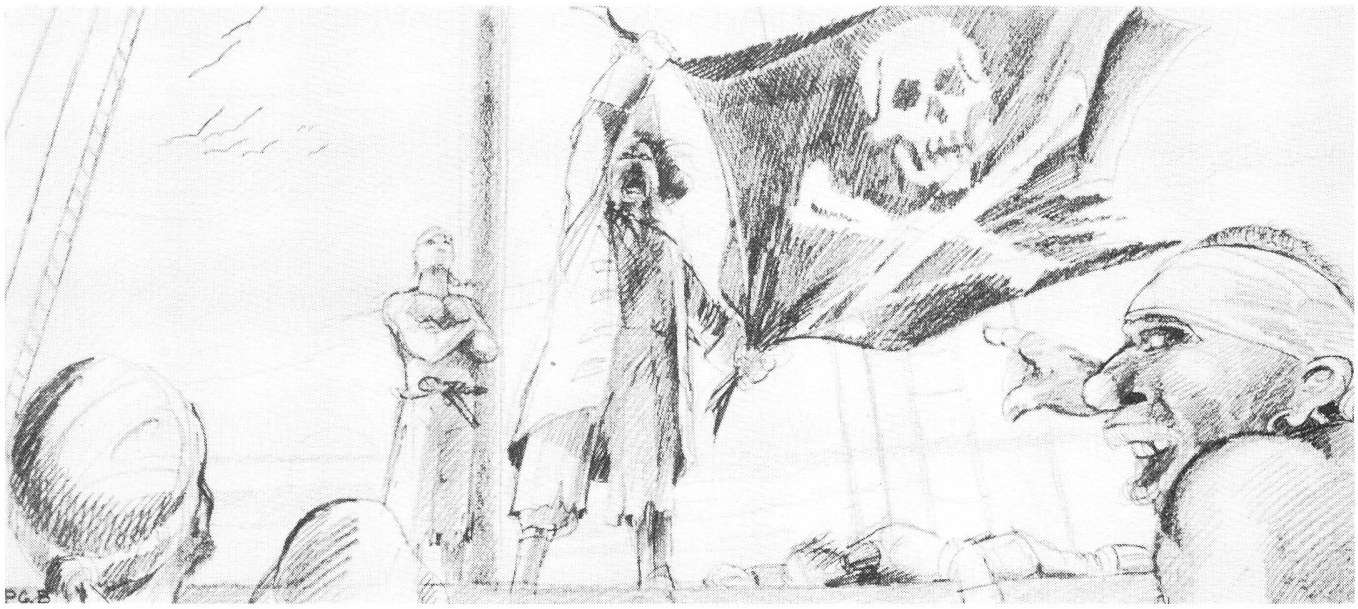
Schiffbruch





Wasser. Nichts als Wasser und Himmel soweit das Auge reicht. Der Ozean und die Piraten gehören zusammen wie Pech und Schwefel. Und – treibt da nicht etwas, verloren da draussen, zwischen den Wellen. Unmerklich kommt das Floss grösser ins Bild. Die gewaltigen Auf-

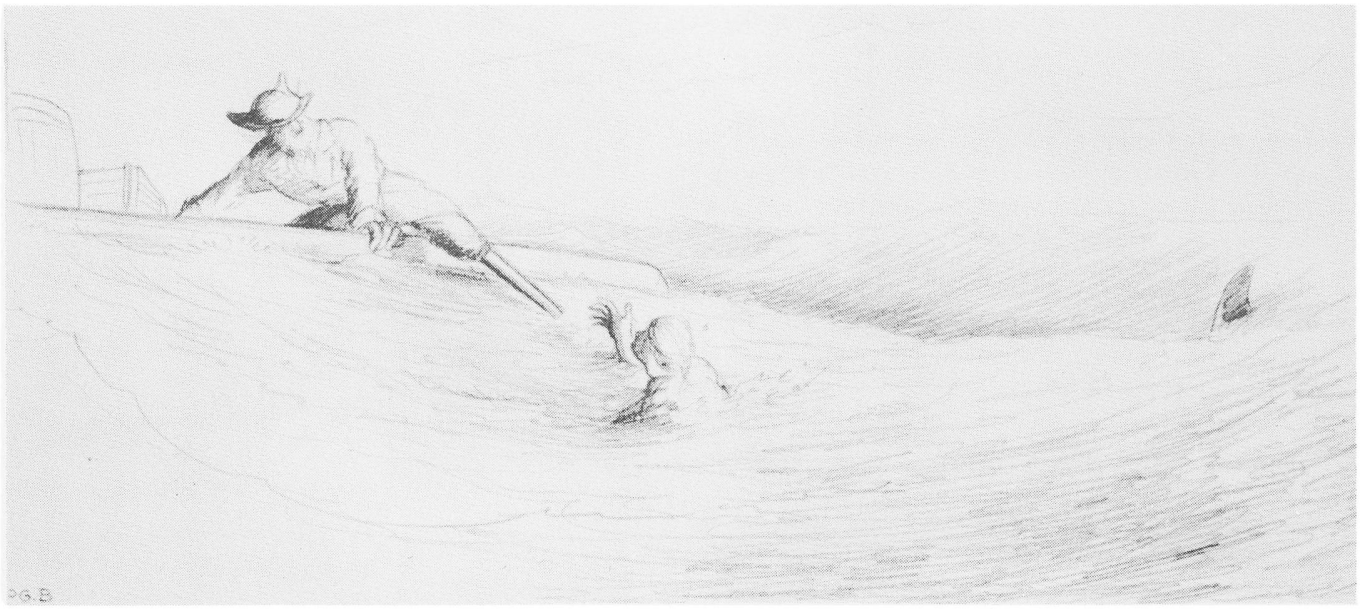
bauten auf einem Foto von den Dreharbeiten, mit einer schiefen Ebene für die Kamera, lassen vermuten, dass die Crew die Kamera sehr subtil näher ans Objekt herangefahren hat.
Mit so einem erbärmlichen Floss verbindet sich Schiffbruch, und zu Piraten assoziieren sich Schiffbrüchige widerstandslos. Eine erste Grossaufnahme stellt dann allerdings klar, dass es diesmal die Piraten sind, die eine Niederlage erlitten haben. Übrig blieben ein brummiger Alter mit einem Holzbein, der geräuschvoll vor sich hindöst oder kommandiert, ein paar Fässer sowie einige Kisten und ein Junge, der sich mit einer improvisierten Angel nützlich zu machen versucht. Allein, das Fischlein, das er fängt, ist dem Alten zu klein und der Hunger so gross, dass er seinen Leutnant als fettes Schwein betrachtet, das sich zum Frass darbietet. Dem alten Raubein ist eben nicht einmal unter Freunden zu trauen, wie er freimütig gesteht: im Zweifelsfall geht der Kapitän über Leichen. Mit seinem Schwert fällt er den Mast, auf den sich der junge Franzose geflüchtet hat. Der da oben sieht jetzt aber ein Segel und schreit: «Schiff in Sicht!»
Das Auftauchen einer spanischen Galeone verhindert wenigstens den Kanibalismus, das Masaker an einem Freund und Schicksalsgefährten, den der Alte auch liebevoll Frosch nennt. Nur, Freunde sind die Spanier gerade nicht. Schnell werden die Papiere aus der Truhe über Bord geworfen, allein vom gescheffelten Gold will sich der Alte nicht trennen – koste es auch das Leben. Die Goldkiste also unterm Arm entert er das Schiff, aber das Seil, an dem ihn der Franzose hochzieht, hält nur noch an einem Faden, reisst, die Kiste fällt, der Alte auch, die Haie unten warten schon – da entscheidet sich der «Kapitän ohne Schiff» doch noch fürs Leben.
In Notsituationen zeigt sich der Charakter der Menschen schnell und deutlich. Das machten sich Polanski und sein Drehbuchautor, Gerard Brach, zunutzen: das Rauh-



bein und der kleine Franzose, der alte Zyniker und der junge Idealist sind schon bestens eingeführt und für die kommenden Wechselfälle der Handlung weitgehend berechenbar, als sie schliesslich an Deck der stolzen «Neptun» stehn. Auch der Titel legt Wesentliches fest: man wird kaum falsche Erwartungen an diesen Film haben. An Bord der Neptun befindet sich neben Dolores – der reizvollen jungen Nichte des Gouverneurs von Maracaibo – auch der sagenhafte, goldene Thron eines Aztekenkönigs, und als Gegenspieler bietet sich der ehrgeizige Spanier Don Alfonso förmlich an. Die Ausgangslage also ist klar, die Leitplanken sind montiert, die Konturen ausgelegt: die Geschichte nimmt ihren antizipierten Verlauf. Genrefilme erzählen keine neuen Geschichten, sie erzählen die alte Geschichte *neu*. Die Variationen, die der Erzähler vornimmt, die Akzente, die er setzt, und die Interpretationen, die er anbietet, machen seine Erzählung interessant, unterhaltsam, spannend – nicht der Stoff, der purer Fantasie entspringt, nicht die Geschichte, die im rituellen Ablauf in groben Zügen als gegeben und bekannt vorausgesetzt werden kann.

Kein Zweifel – auch wenn die beiden gestrandeten Haudegen vorerst von den Spaniern in Ketten gelegt werden: die Piraten werden das Schiff übernehmen und ihre Flagge aufziehen. Der gefürchtete Schrecken der Meere, Kapitän Red, wird von den «Toten» auferstehen und das

Komando übernehmen. Dann wird er mit roher Gewalt und Hinterlist den goldenen Sessel an sich reissen, Don Alfonso die prächtige Haltung verlieren und ziemlich zerknittert mit dem Fuss aufstampfen, der kleine Franzose Dolores retten und beschützen, und auch die schöne Spanierin wird sich in den Feind verlieben. Und das Blatt wird sich noch mehrfach für beide Seiten wenden – bis auch die Neptun Schiffbruch erleidet und untergeht.
Das schöne Mädchen war in den Piratenfilmen immer schon für den Idealisten bestimmt, den Edlen, der nur Gerechtigkeit sucht. Bei Polanski hat der Edelmütige aber nur die Nebenrollen, die erste Geige spielt der Zyniker, der sich zuerst für sich allein und dann nur noch für Gold interessiert.
Roman Polanski wollte einen gewissen «Realitätseffekt»



in seinen Piratenfilm einfügen. Damit, dass er den Hauptakzent auf einen ziemlich schäbigen, materialistischen und zynischen Haudegen verlegte, ist ihm das nur zu gründlich gelungen: die realistische Betrachtung einer romantischen Vorstellung nimmt ihr eben den eigentlichen Reiz. In TANZ DER VAMPIRE hat er den Horrorfilm zur Komödie gewandelt, das Genre vom Grauen befreit: jetzt bringt er den Piratenfilm um seine Essenz, die Romantik. Entmystifizierung und Demontage kann – wie sich schon beim Western zeigte – aber nur einmal erfolgen. Fortsetzungen des Genres werden dann schwierig bis unmöglich. Damit leitet PIRATES – so unterhaltend und amüsant er an sich ist – den Schiffbruch ein, für ein Genre, das Schiffbruch bislang nur als romantische Vorstellung pflegte – ein Genre allerdings auch, das längst verblichen ohnehin nur noch in alten Filmen und als romantische Vorstellung überlebte.
Am Ende sind der Kapitän und kleine Franzose dann wieder da, wo sie am Anfang waren: der Alte legt sich zum Nickerchen hin und verlangt vom Frosch, der wieder nach Fischen angelt, dass er ein Lied zur Erbauung seines Kapitäns singe – verloren treibt das kleine Boot mit dem goldenen Thron zwischen den Wellen: nur Wasser und Himmel soweit das Auge reicht.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Roman Polanski; Drehbuch: Gerard Brach, Roman Polanski unter Mitarbeit von John Brownjohn; Kamera: Witold Sobocinski, Kameraoperateur: Jean Harnois, 1. Kamera-Assistent: François Lauliac, Ausstattung: Pierre Guffroy; Kostüme: Anthony Powell; Schnitt: Herve de Luze, Bill Reynolds; Tonaufnahmen: Jean-Pierre Ruh; Musik: Philippe Sarde.
Darsteller (Rolle): Walter Matthau (Kapitän Red), Cris Campion (Frosch), Charlotte Lewis (Dolores), Olu Jacobs (Boomako), Damien Thomas (Don Alfonso), u.v.a.
Produktion: Carthago Films, Paris; in Verbindung mit: Accent-Cominco; Produzent: Tarak Ben Ammar; Produktionsleitung: Alain Depardieu, Hamid Elleuch. Frankreich 1986, Farbe, Panavision, Dolby Stereo, 124 min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

O THIASOS und die Filme von Theo Angelopoulos

Am Ende beginnt alles von vorne

Von Walter Ruggle

Stationen des Widerstands

1920 wird auf der Konferenz von Sévres Griechenland die Verwaltung der Küste Kleinasiens übertragen, doch als seine Truppen daselbst landen, wird ihnen von Kemal Atatürk und seinen Leuten erbitterter Widerstand geleistet. Mit Friedensparolen gewinnen die Royalisten die Wahlen, setzen aber in Kleinasien den Krieg unvermindert fort.

1922 erleiden die Griechen eine totale Niederlage. Damit stirbt für sie der alte Traum der Wiedererrichtung des byzantinischen Reiches um die Ägäis.

1924 ruft die Nationalversammlung erstmals die Republik aus, nachdem die Liberalen die kleinasiatische Niederlage zur Abrechnung mit der Monarchie genutzt haben, und eine Gruppe von Offizieren mit einem Putsch den König zum Abdanken zwang. Gründung der KKE, der KP Griechenlands. Die Periode vom Sturz der Monarchie bis zu ihrer erneuten Errichtung ist instabil. Elf Regierungen in zwölf Jahren, zweimal putschen die Militärs.

1935 versuchen es republikanisch gesinnte Offiziere noch ein letztes Mal, die Republik zu retten, doch nur eine Kompanie unter Oberst Sarafis macht mit. Er wird später im Bürgerkrieg der 40er Jahre die Volksbefreiungsarmee ELAS leiten. In einer massiv gefälschten Abstimmung wird die Monarchie zurückgerufen.

1936 finden Wahlen statt, doch wird ein Generalstreik bald schon zur Auflösung des Parlamentes führen und den ehemaligen General Metaxas am 4. August zur Errichtung einer faschistischen Diktatur veranlassen. Mit der Einwilligung von König Georg II. ergreift der an «grossen» Vorbildern in Italien und Deutschland orientierte Faschist die Macht, die er bis zu seinem Tod im Januar 1941 ausübt. Auflösung der Parteien, Verhaftungen und Deportationen noch und noch, insbesondere betroffen sind die Mitglieder der KKE.

1940 am 28. Oktober beginnt Italien seinen Nachbarn trotz unübersehbarer Affinitäten anzugreifen, denn Metaxas konnte sich nicht gegen die Briten stellen und den Achsenmächten beitreten. Noch heute ist der «Ochi»-Tag, der Tag, an dem die griechische Regierung Mussolini ein Nein zur Besetzung strategisch wichtiger Punkte geben musste, Nationalfeiertag. Trotz starker Gegnerschaft ihrem diktatorischen Herrscher gegenüber überwiegt das Nationalbewusstsein, das in Griechenland von seiner geographischen Lage her seit langem schon besonders ausgeprägt ist. Selbst die Kommunisten sind bereit, für Metaxas zu kriegen, und im ersten Anlauf gelingt der Nation auch tatsächlich ein Sieg über die Achsenmächte.

1941, im April sind die Griechen dem zweiten Angriff der Deutschen nicht mehr gewachsen. Das Land wird okkupiert, die Engländer vertrieben, die Regierung flieht nach Kairo ins Exil, der König setzt sich nach London ab. Das Land wird in drei Besatzungszonen aufgeteilt: eine deutsche, eine italienische und eine bulgarische.
Das Widerstand gewohnte griechische Volk lässt sich so schnell nicht unterkriegen. Wohl gibt es überall Kollaborateure mit den Besatzern, aber der Widerstand ist trotz Deportationen, Erschiessungen und Zerstörung ganzer Ortschaften, trotz Versorgungslücken, die durch eine britische Seeblockade verstärkt werden und zu einer Hungerkatastrophe im Winter 41/42 führen, ungebrochen.

1942 Im Februar wird das Widerstandszentrum aktiv. Die Befreiungsfront hat eine breite Abstützung im Volk. Der nationalen Befreiungsfront EAM wird mit der Zeit die Widerstandsarmee ELAS eingegliedert.

1944 Die Deutschen sehen sich zum Rückzug gezwungen. An ihrer Stelle findet sich mit den Briten eine neue Besatzungsmacht ein. Die Widerstandsbewegungen werden aufgefordert, ihre Waffen niederzulegen, doch nur ein Teil befolgt den Befehl. Die ELAS weigert sich, ihre Truppen aufzulösen und leistet weiterhin Widerstand, nun gegen die Briten und den zurückgekehrten König. Am 1. Dezember erfolgt der Befehl der Briten zur Auflösung der ELAS, zwei Tage später kommt es auf dem Athener Syntagma-Platz zu einer Massenkundgebung. Polizisten feuern in die friedliche Menge. «Man konnte der Gewaltlosigkeit, mit der die Kommunisten die Stadt erobern und sich der Welt als die vom griechischen Volk gewollte Regierung präsentieren wollten, nur mit Waffengewalt begegnen», vermerkte Winston Churchill in seinen Memoiren. Die Briten haben das Recht für sich gepachtet und verhängen den Belagerungszustand.

1945 kommt es am 15. Januar zum Waffenstillstand, und am 12. Februar beendet das Abkommen von Varkiza fürs erste die Auseinandersetzungen. Die ELAS muss die Waffen abgeben, eine Abstimmung zur Monarchie wird angekündigt, Amnestie für Widerstandskämpfer versprochen.

1946 Die Kommunisten befolgen das Abkommen, dennoch ziehen sich einige Gruppen von Partisanen unter Aris Velouchiotis in die Berge zurück. Die extreme Rechte verstärkt ihren Terror. Parlamentswahlen finden statt, boykottiert von der Linken, so dass die Rechte problemlos die absolute Mehrheit erringt. Im Herbst kann auch der König zurückkehren. Die von Briten und mittlerweilen auch den Amerikanern unterstützte Oligarchie lebt in Saus und Braus, während das Volk verelendet. Der rechte Terror nimmt zu, in den Dörfern werden die Bauern erpresst. Der Widerstand stärkt sich und führt am 28. Oktober zur Gründung der Demokratischen Armee Griechenlands, die sich rasch verbreitet und ein Jahr später eine Provisorische Regierung des Freien Griechenlands einrichtet.

1947 zieht sich Grossbritannien aus seiner «Schutzmachtposition» zurück und überlässt das Feld den USA. Es endet eine 100-jährige britische Vorherrschaft in diesem Raum. Die USA intervenieren im Bürgerkrieg und führen die Niederlage der Demokratischen Armee herbei. Die Partisanen fliehen in die benachbarten Staaten Osteuropas oder landen in Gefängnissen und Konzentrationslagern. Todesurteile durch Sonderkommandos sind an der Tagesordnung.

1949 Die USA nutzen die Schwäche des Landes, um es zünftig in ihre Abhängigkeit zu bringen. Das Budget des CIA in Athen ist doppelt so gross wie jenes der amerikanischen Botschaft. Die extreme Rechte wird sehr direkt unterstützt.

1950/51 bringen Wahlen den Liberalen Mehrheiten, doch müssen sie den Platz der extremen Rechten wieder räumen.

1952 gewinnt am 16. November auf wahltechnische Intervention der Amerikaner, durch Betrug und Fälschungen der rechtsextreme Marschall Papagos die Wahlen. Er bildet die geforderte «stabile Regierung», und für zwölf Jahre soll die antikommunistische Hysterie mit Unterstützung der USA ihren regierungsmässig gesicherten Bestand haben.

1963 In Saloniki wird bei einer Kundgebung der Abgeordnete der Demokratischen Linken, Grigoris Lambrakis, zusammengeschlagen und zu Tode gefahren.

1964 gewinnt die demokratische Mitte (Zentrumsunion) unterstützt von der Linken die Wahlen. Eigentlich hätte Georgios Papandreou damit eine neue und freie Regierung auf die Beine stellen können, aber auf Druck von König Konstantin II. und seinen rechten Gesinnungsfreunden war Papandreou gezwungen, Minister in seine Regierung zu berufen, die der Rechten genehm waren.

1965 Die Farce dauert ein Jahr. Es kommt am 15. Juli von rechts zum Königsputsch, gefolgt von sich ablösenden Scheinregierungen.

1967 sind endlich wieder freie Wahlen ausgeschrieben. Ein Sieg Papandreous scheint sicher, als am 21. April mit Unterstützung der Amerikaner nach einem NATO-Plan die Obristen erfolgreich putschen. Was Papadopoulos als Diktator von US-Gnaden in den folgenden sieben Jahren bietet, stellt sogar das Faschisten-Regime Metaxas' ende der Dreissiger Jahre in Schatten.

1968 unternimmt Alekos Panagulis den verzweifelten und gescheiterten Versuch, den Diktator in die Luft zu jagen. Später kommt es beim Begräbnis Papandreous zur ersten Massenkundgebung.

1973 werden die Monarchie abgeschafft, freie Wahlen angekündigt, die Zensur gelockert. Am 14. November wird das Athener Polytechnikum von Studenten besetzt. Das Volk wird zum Widerstand gegen die Junta aufgefordert, die Unruhe zieht Kreise im ganzen Land. Nach drei Tagen walzen Panzer den Aufstand brutal nieder, Polizeichef Joannidis übernimmt das Szepter.

1974 sind die Obristen nach ihrem Zypern-Debakel zum Rücktritt gezwungen. Karamanlis, Ex-Premierminister der gemässigten Rechten, wird aus seinem Pariser Exil zurückberufen und in ersten freien Wahlen als Regierungschef bestätigt.

1981 wird mit Andreas Papandreou und seiner PASOK die Linke mit mehr als sechzig Prozent Stimmen gewählt.

«Ein Stück Geschichte, das man verschwieg, kommt plötzlich ans Licht. Sie wird in einer Art zum Lesen gegeben, wie sie im Volksbewusstsein erlebt wurde, jenseits der Wege, die die offizielle Geschichtsschreibung vorgesehen hatte. Und so habe ich denn auch entdeckt, dass die herrschende Klasse in Griechenland Angst hat vor der Geschichte, und dass die Geschichte aus diesem Grund im Verborgenen ruht.»

Theo Angelopoulos

Wer über den Griechen Thodoros (Theo) Angelopoulos (oder Anghelopoulos, Anghelopulos – je nach Übertragung der griechischen Schreibweise, die auch bei Titel wie O THIASOS immer wieder zu Unterschieden führt) schreiben will, der wird zwangsläufig über Griechenland und seine Geschichte schreiben müssen, darüber auch, wie einer es in all seinen Filmen immer wieder verstanden hat, ein historisches Bewusstsein zu aktivieren, Formen zu revolutionieren. Als Angelopoulos am 2. Februar 1974 mit den Dreharbeiten zu O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER; *il tìaso* = religiöse Vereinigung der klassischen Antike) begann, jenem Film, der als zweiter Teil einer Trilogie wie ein erratischer Block in der Geschichte des politischen Kinos, des Filmschaffens überhaupt, stehen sollte, da herrschten in seiner Heimat noch immer die Obristen. Seit ihrer Machtübernahme im April 1967 hatten sie folternd, mordend und kulturbehindernd gewirkt. In Griechenland sehnte man sich nach Befreiung vom diktatorischen Joch, und man begann überall, dafür zu kämpfen.
Militärköpfe haben – und das gilt bei weitem nicht nur für griechische – vor nichts mehr Angst als vor der Kreativität und ihrer unermesslichen Kraft, denn sie steht dem engstirnigen inneren wie äusseren Machtverteidigungs- oder Machterweiterungsbewusstsein radikal entgegen. Die Tatsache, dass der geistige Horizont von Militaristen etwa bei der Sonnenblende ihrer Kopfbedeckungen in Selbstspiegelungen endet, hat auch immer wieder in verschiedensten Ländern der Welt das kreative Potential erst recht zu gewagten Äusserungen herausgefordert und angeregt. Es ist nicht nur in der Filmgeschichte ein unübersehbares Phänomen, dass Werke von dichtester Ausdruckskraft und höchster Komplexität unter Umständen entstanden sind, die das Denken schlechthin zentralisieren wenn nicht gleich verbieten wollten. Die Herrschenden vergassen dabei immer eine einfache Gesetzmässigkeit, die ihnen als Waffenfreunden vom Physikalischen her bekannt sein könnte: je grösser der Druck desto stärker die Explosionskraft.

Die Dichte aus der Enge

Andrej Tarkowskji ist in seinen Werken in Bereiche vorgestossen, die die Kulturverwalter seiner sowjetunionierten Heimat nicht einmal mehr vom Hörensagen kennen, Carlos Saura hat zu Zeiten Francos gezeigt, wo Hase und Jäger laufen, ohne dass die faschistischen Zensurbehörden Referenzen zur Verhinderung in ihren Kriterienkatalogen gefunden hätten, Miklos Jancso liess seine Freiheitsschimmel so penetrant durch die Pusta traben, dass es auch jenen Funktionären hätte dämmern können, die nicht wissen, dass Reiten befreiend wirken kann, Jiri Menzel hat scharf beobachtet, während seine Beamten weiterstempelten, und in der Türkei war Yilmaz Güney selbst als eingekerkerter filmischer Denker nicht totzukriegen. Im lateinamerikanischen Chile immerhin, wo vor der US-amerikanisch in die Wege geleiteten Militarisierung ein kleines Filmwunder blühte (Miguel Littin, Raul Ruiz, Helvio Soto, uam), hat es ein bis auf die Zähne bewaffneter und hermetisch vom terrorisierten Volk isolierter General namens Pinochet geschafft, die nichtkommerzielle, propagandafreie Filmproduktion praktisch lahmzulegen.
Parallelen zwischen Pinochet und Papadopoulos liessen sich verschiedene aufzeigen. Der eine folgte dem andern, zeitlich, denn räumlich lagen und liegen ihre Herrschaftsgebiete trotz gleicher nordamerikanischer Patenschaft ja weit auseinander. Die Tatsache, dass die Geschichte zyklisch und offenbar ohne viel zu lehren arbeitet, führt zu derartigen Wiederholungen. Sie diente Theo Angelopoulos andererseits während der 67-Junta als Möglichkeit, anhand alter Geschichten die neue Tragödie trotz Zensur verständlich zu machen.
Wer Griechenland zur Obristenzeit gekannt hat, bleibt über seine Arbeit und die seiner mehr oder weniger gleichbleibenden Filmcrew doppelt erstaunt. Selbst wenn es 1974 so war, dass ein Ende der Faschisten-Herrschaft in der Luft lag (zu sehr waren die Obristen untereinander zerstritten in der Zypernfrage und dem permanent gestörten Verhältnis zum türkischen Nachbarn), so brauchte es einigen Mut, um ein derart grossangelegtes Projekt in Angriff zu nehmen, das sehr viel Aufwand bedeutete, bei der möglichen Aussicht, im besseren Fall nicht aufgeführt, im weniger guten Fall vernichtet zu werden. Kühle Nerven, ein gesundes politisches Bewusstsein und das Vertrauen auf eben jene historischen Zusammenhänge und Entwicklungen, denen man sich mit der Arbeit selber ja zuwenden wollte, waren da schon notwendige Voraussetzung, um beobachtet und, zuweilen tatkräftig unterstützt von Polizei und Militär, die Aufnahmen zu einem Film gegen das faschistische Regime durchzuziehen.

Einfaches Drehbuch für einfache Geister

Auch Angelopoulos hatte natürlich ein Drehbuch einreichen müssen, um eine Bewilligung für seinen episch langen Film zu erhalten. Dazu reduzierte er sein Projekt aufs äusserlich betrachtet Wesentliche – und wer von Ioannidis' Regentenschaft konnte die Dinge schon anders als eben äusserlich sehen. Also: Man plante einen Film, der erzählen würde, wie eine Schauspieltruppe mit dem seit seiner Uraufführung im Jahre 1895 äusserst populären Volksstück «Golfo, die Schäferin» durchs Land zieht, da und dort, in Städten wie in Dörfern, haltmacht und Aufführungen präsentiert. Unverfänglich, dieser zensurtaugliche Ansatz, und er bringt uns eigentlich sehr schön auch zum Wesen von Angelopoulos' Meisterwerk O THIASOS, seiner Arbeit überhaupt, dahin nämlich, dass hinter den Dingen immer auch ganz grundlegende Erscheinungen erkennbar sind, man muss sie nur sehen wollen oder können, oder, und da setzt der Grieche an:

Die grosse Geschichte bestimmt den Gang der kleinen Geschicke. Briten überfallen am Strand die Theatergruppe,

die sie mit einer Aufführung des Stückes «Golfo» von ihrer Harmlosigkeit überzeugt.

Die Besatzungsmacht revanchiert sich mit einem Ständchen. Alle sind sie mal Zuschauer, mal Akteure, Betroffene vom Welttheater.

man muss sie sichtbar machen, indem man sie in die wichtigen Zusammenhänge stellt, indem man Bezüge schafft und einen Raum öffnet, in dem sie sich entfalten können, wo Gedanken in einem produktiven Sinn ihren Platz finden.
O THIASOS, diese Offenbahrung von Film, betrachtet zuerst einmal tatsächlich eine Schauspieltruppe, die mit ihrem Schäferstück durchs Land zieht. In der ersten Einstellung tritt ein älterer Akkordeonspieler vor einen roten Vorhang und spricht zum Publikum in seinem Theater und zum Publikum im Kino: «Das Stück, das wir Ihnen heute abend spielen werden, zählt fünf Akte und ist das unsterbliche pastorale Drama 'Golfo, die Schäferin' von Spiridonos Parisiadis. In der Truppe spielen bekannte Schauspieler, jüngere und weniger junge. Die tragische Liebe der Golfo wird direkt Euer Herz ansprechen, und ihr Tod wird Euch bewegen.»

Personen, eine Gruppe, ein Land sind unterwegs

Der Vorhang kann sich heben, die Aufführung beginnen, für uns, die wir vor der Leinwand sitzen, ist der kurze Prolog der Einstieg in die Geschicke der Schauspielgruppe selbst, die zuerst auf der Bühne ihres Lebens auftritt, das heisst bei Theo Angelopoulos sogleich auch: auf der Bühne der Geschichte seines Landes. Wie der Einstieg mit dem die Vorstellung eröffnenden Akkordeonspieler, so wird auch die zweite Einstellung in ihrer Anlage im Verlauf des 230-minütigen Filmes immer wieder erkennbar sein: Ein paar Leute gruppieren sich vor einem wechselnden Hintergrund – hier ist es der kleine Bahnhof von Aigion. Sie sind unterwegs, von Spielort zu Spielort, sind unterwegs von Spielzeit zu Spielzeit, und damit auf dem Weg durch Raum und Zeit, die mit Geschehen gefüllt werden; Geschehen wiederum wird zu Geschichte. Es sind die einzelnen, die sich bewegen, die eine Gruppe bilden, um andere auf ihre Art zu bewegen, die als Gruppe wie als Einzelne wiederum bewegt werden vom grösseren Schauspiel, das sich vor ihren Augen abspielt, in das sie von Fall zu Fall mit einbezogen sein können, das so oder so aber ihre Arbeit beeinflusst, ihr Leben mitbestimmt.

Sechs Einstellungen zum Beispiel

Ich möchte, exemplarisch, die ersten sechs Einstellungen von O THIASOS noch etwas weiter verfolgen, weil sie in den Inhalt einführen und die Form aufzeigen, nicht explizit, aber in einer Souveränität, die Ihresgleichen sucht. Der erwähnten zweiten Einstellung ist im Off die Erinnerung des Akkordeonspielers unterlegt, der die Szene zeitlich auf den Herbst 1952 fixiert. Nachdem sich die neun Personen als Gruppe auf dem Platz vor dem Backsteinbahnhof zusammengefunden haben, folgt ein vorerst fixer Blick in eine Strassenflucht (dritte Einstellung), die unübersehbar auf einen in Gang befindlichen Wahlkampf hindeutet. Am 16. November sollen die Griechen den Marschall Papagos zum Staatsoberhaupt wählen, trällert es aus den Lautsprechern eines durch die Strasse scheppernden Dreiradgefährts, «wählt den Armeechef, der siegreich war gegen die kommunistische Rebellion der Jahre 47-49.»
Wir erkennen die zuvor angekommene Personengruppe, wie sie mit ihrem Gepäck der Strasse entlangschlendert, zwischendurch in einem Hausdurchgang verschwindet und wieder auftaucht, um die Suche nach ihrem Spielort fortzusetzen. Die Kamera beobachtet, fährt langsam rückwärts und macht mit einem Schnitt zur vierten Einstellung um 180 Grad kehrt; von hinten nun folgt sie einem der Männer mit Koffer. Er erreicht eben einen Platz und wartet auf seine Begleitpersonen. Die Kontinuität, in der die Schauspieltruppe eine Strasse entlang zum Platz sich bewegt, ist eine örtliche; anhand kleiner Details (der Mann trägt plötzlich einen Hut in seiner Linken, raucht eine Zigarette, es sind Glocken zu hören, die Strasse ist leer von Wahlpropaganda, ein Kind ist mit der Gruppe), ist bereits erkennbar, was sogleich indirekt bestärkt werden wird: es hat ein Zeitsprung stattgefunden, ohne dass dabei der Erzählfluss gehemmt worden wäre. Wir befinden uns in der vierten Einstellung im Jahr 1939, in dem der Propagandaminister des Deutschen Reiches den griechischen Diktator Ioannis Metaxas besuchte – ein Ereignis, das noch in dieser Einstellung von einem umherziehenden Ausrufer angekündigt wird. Unsere Personengruppe bleibt erneut stehen und lauscht der Verkündigung.
In zwei einfachen Einstellungen also hat Theo Angelopoulos hier zwei Epochen zusammengefügt, die immerhin elf Jahre auseinanderliegen. Weil er die Bilder in sich ruhen lässt, gibt er den Zuschauern Zeit, den Sprung zu erkennen und den Kurzschluss fürs erste mal zu akzeptieren. Es wird ihnen bald einmal klar werden, welche Kraft in dieser dialektischen Entwicklung der Ereignisse steckt. Die nächste Einstellung, es ist, obwohl sich so vieles schon zugetragen hat, erst die fünfte des Filmes, zeigt die Truppe an einem langen Tisch zum Essen vereint. Sie befinden sich nun in jenem Lokal, das auch der Ort ihrer Aufführung sein wird. Der Vater geht die bevorstehenden Auftritte durch, die Tochter beruhigt ihn, sie werde sich schon um die Organisation kümmern. Die Gruppe erscheint als grosse Familie, deren Struktur sich im Verlauf der Zeit immer klarer herausbildet. Der Akkordeonist stimmt ein Liebeschanson an, das seit 1939 überall gesungen wird und die Hoffnung ausdrückt, dass der Geliebte wieder kommen werde. Von draussen dringen militärisch-martialische Gesangsklänge in den Raum; das Kind der Gruppe rennt auf den Platz hinaus, gefolgt von der mitschwenkenden Kamera und von seiner Mutter bald, die es zurückholt, während der Blick auf den Phalangisten verweilt, die im Stechschritt den Kommandos ihres Offiziers folgen.

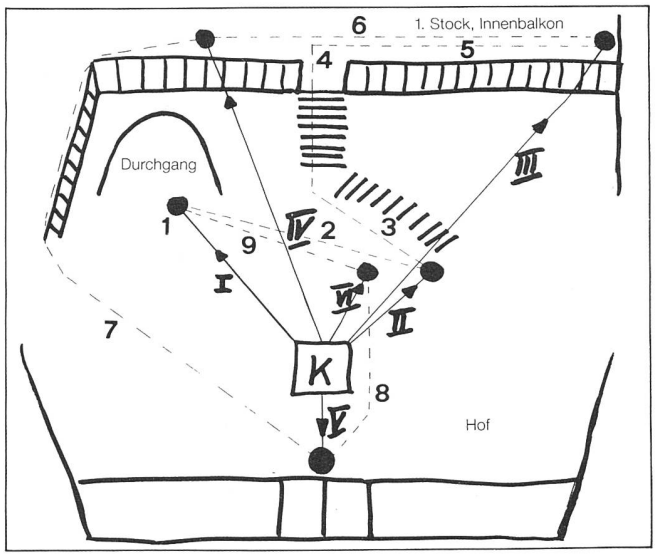
Vielschichtige Gegenüberstellungen

Angelopoulos gibt sich und den Zuschauern Zeit. Er mag seine Einstellungen nicht durch Schnitte unterteilen. Zum einen leben sich ohne sie die einzelnen Szenen in ihrer wirklichen, nicht künstlich verkürzten Länge aus, zum anderen verdichten sich die Ereignisse durch die «Plan-Sequenzen», in denen sehr vieles unter einen Hut gebracht werden kann, und damit natürlich wiederum auch in einen Zusammenhang. Noch in der fünften Ein-

stellung wird die Kamera wieder zum Tisch zurückschwenken, dabei Aigisthos, einen der Männer aufnehmen, der auch zum Fenster geeilt ist, allerdings, um die marschierenden Schwarzhemden zu bewundern. Er stimmt ins Lied der Phalangisten ein, was Pylades, ein weiteres Gruppenmitglied, verärgert den Schlager der Sehnsucht wieder anstimmen lässt. Zwei entgegengesetzte politische Haltungen sitzen sich da am Tisch der Schauspielergruppe gegenüber, eine Faschistentreue und eine Oppositionelle. Die erstere wird genügend Gelegenheit haben, durch Feigheit zu glänzen, während die zweite der Verfolgung unterworfen ist und so auf die Probe gestellt wird. Angelopoulos inszeniert die Gegenüberstellung aber nicht nur im Bildgeschehen; die beiden Lieder, die sich da in die Quere kommen, ergänzen den Eindruck im Ton. Am Ende der fünften Einstellung ist also klar, dass die Schauspielgruppe, die gemeinsam das tragische Stück «Golfo, die Schäferin» aufführen will, in sich sehr unterschiedliche Haltungen birgt und damit Zündstoff für den weiteren Gang der Dinge.
Das kommentierend-deskriptive Vorgehen hier hat seinen Grund in der Komplexität von Angelopoulos' Arbeit. Als ganzes ist sie lediglich im Kino fassbar, immer wieder von neuem faszinierend durch die geniale Konzeption. Was er in ruhigen, offenen Bildern festhält, dem wäre die Sprache in Bänden selbst nicht gewachsen, so dass eine Analyse über einige wenige Beispiele geschehen muss. Die Tatsache, dass wir erst bei der sechsten Einstellung angelangt sind, vermag das zu verdeutlichen. Und diese sechste gehört bereits als eine der formal revolutionären ins Bewusstsein aller Cinéphilen. Während man für einen normal langen Spielfilm ohne weiteres 800 und sogar wesentlich mehr Einstellungen annehmen darf, werden es am Ende des knapp vierstündigen Filmes nur gegen 140 Einstellungen sein – ein Geniestreich des epischen Kinos.

Die Plan-Sequenzen zur Perfektion gebracht

Ankunft der Gruppe im Hotel, Bezug der Zimmer und Probe des Stücks, könnte in der Zusammenfassung für die Zensurbehörden gestanden haben. Das Ganze dauert vier Minuten und ist ohne Schnitt in Szene gebracht.



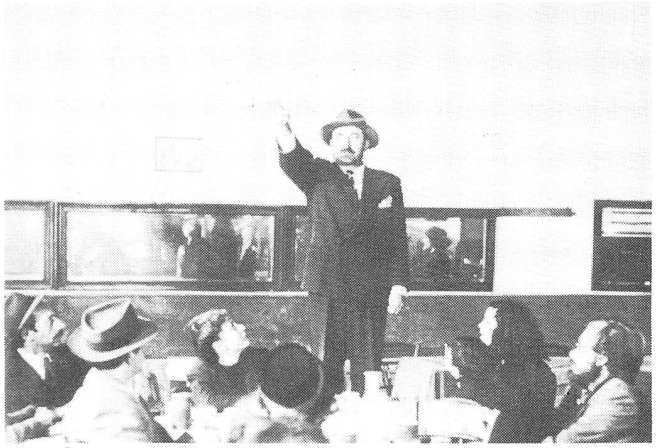
Die fixe Kamera (I) nimmt die ankommende Gruppe im Durchgang auf (1), entlässt drei Mitglieder nach Anweisung des Vaters in die Zimmer 13, 15 und 17 nach links, während sie den übrigen Personen mit einem kleinen Schwenk nach rechts (2) zur Freitreppe (II) folgt. Mit ihnen schwenkt sie, sich langsam nach links zurückwendend, die erste Treppe hoch (3), steil ansteigend anschliessend eine zweite (4), die die Personen auf einen gegen den Innenhof des Hauses hin geöffneten, balkonartigen Gang im zweiten Stock des Gebäudes bringt. Jetzt schwenkt die Kamera wieder nach rechts, der Ballustrade entlang (5), und sie beobachtet, wie sich die Personen einzeln in ihre Zimmer an der Rückwand verteilen. Das Bild hält am Ende ganz rechts inne (III), um umzukehren und sanft zurückzuschwenken (6), bis es kurz nach der Treppe immer noch auf gleicher Höhe mit der Ballustrade im Blickfeld stoppt (IV).
Der Raum bleibt ein paar Augenblicke leer, die Gruppenmitglieder deponieren im Off, also ausserhalb des Bildfeldes, ihr Gepäck und erscheinen allmählich wieder auf der Bildfläche (IV). Am Schluss stehen sie alle wieder als Gruppe hinter der Brüstung und schauen hinab in den Hof, in Richtung der Kamera. Haben sie eben noch etwas vorgespielt, als Schauspieler in Angelopoulos' Film, so erscheinen sie nun plötzlich als Zuschauer, die von ihrem erhöhten Balkonstandpunkt aus eine Szenerie betrachten. Die Kamera schwenkt nach links (7) weiter, von der Gruppe weg, hinab allmählich auf den Hof, der erst jetzt als solcher erkennbar wird und den Eindruck der Zuschauerrolle jener auf dem Balkon bestärkt. Die Kamera macht auf einer Mittelachse erneut halt (V), verweilt vor der leeren Hof-Szenerie, auf die nun tatsächlich einer der Schauspieler, es ist Pylades, tritt und seine Passage des Tassos aus dem Stück «Golfo, die Schäferin» rezitiert.
Die Kamera bleibt fix (V), von links kommt jetzt Elektra ins Bild. Als Golfo tritt sie dem Tassos entgegen, verängstigt, weil sie sich beobachtet fühlt – das Stück schreibt dies vor, wir wissen, dass es in der Szenerie stimmt und als Betrachter der Szene erweitern wir ihr das Gefühl. Die Kamera behält ihren Theater abfilmenden, frontalen Standpunkt (V) noch einen Augenblick länger, denn nun tritt von ihr her kommend der Vater ins Bild, der als Regisseur die beiden Schauspieler anweisen will. Mit der Fortsetzung des einmal angefangenen Schwenks nach links (8) verfolgt die Kamera den Abgang des Vaters und nimmt mit ihm den Kontakt zur übrigen Gruppe auf, die sich inzwischen vom Balkon hinabverschoben hat zur Szenerie (VI). Demonstrativ spielen er und die Mutter die Textpassage vor, während die Kamera den letzten Rest der schliesslich 360 Grade weiterschwenkt (9), und folgerichtig wieder in der Position auf den Durchgang anlangt (I), wo just in dem Moment Aigisthos sich als Verräter klammheimlich fortschleicht. Schnitt.

Die innere Montage eröffnet ungeahnte Dimensionen

Was Theo Angelopoulos hier vollbringt, das führt er uns in den weiteren dreieinhalb Stunden seines Filmwunders immer wieder vor. Alle sind sie Schauspieler und Zu-

1922: Von der Vorgeschichte berichtet der Vater.

1944: Jubel am Tag der Befreiung – Wogende Geschichte.



1939: Opportunist Aighistos freut sich an den Faschisten.

1945: Für die Hoffnungen geht man auf die Strasse, doch ...

1941: Für Schnaps gibt Chrysothemis die Haut preis.

1946: Die Männergesellschaft treibt junge Ideale aus dem Saal,

1942/43: Deutsche Besatzer terrorisieren das Volk bis zum ...

1952: macht sie zu Gefangenen ihres Systems.

Die Arbeit an der Bildstruktur ist Angelopoulos wichtig: ANAPARASTASI (oben) und O THIASOS.

schauer, Handelnde und Behandelte, alle stehen sie im Leben, im Beruf und in der Geschichte. Angelopoulos ist ein Meister der inneren Montage, die die Ebenen mischt, die vor Räumen und vor Zeiten keinen Halt macht, in der sich Einzelheiten, einzelne Figuren auch dem Gesamten völlig unterordnen, das Dramatische zugunsten des Epischen überwunden wird. Der Grieche kennt seinen Brecht und nimmt ihn ins Filmische übertragen ausgesprochen ernst. Wie das epische Theater macht er seine Zuschauer zu aktiven Betrachtern, zwingt er sie zu Entscheidungen, indem er ihnen nicht ein gefühlsbetontes Erlebnis vortäuscht sondern vielmehr einen Weltenlauf darlegt, der Erkenntnisse, Einsichten ermöglicht. Angelopoulos kann mit dem Identifikationskino nichts anfangen. Er will nicht, dass die Zuschauer sich ins Geschehen auf der Leinwand hineinversetzt fühlen, er sucht bewusst die Distanz, um damit Gelegenheit zur permanenten, kritischen Analyse des Gesehenen.
Wir betrachten also diese phänomenalen Plansequenzen, die er hier wie in seinen anderen, den gleichen oder ähnlichen Prinzipien folgenden Filmen, geschaffen hat. Ständig zwingt er uns, umzudenken, einen früheren Faden wieder aufzunehmen und weiterzuspinnen, ein Bild, das wir eben noch einer bestimmten Zeit zuordneten, in ein und derselben filmischen Einstellung oder nach einem Schnitt noch anderswo zu situieren. Auf diese Weise schafft Angelopoulos – auf literarischer Ebene etwa vergleichbar mit Mario Vargas Llosas Roman «Die Kathedrale» – natürlich spannende und aufschlussreiche Zusammenhänge, denn wenn in einer Einstellung Propaganda gemacht wird für einen General, der die Kommunisten im Land verfolgt hat und damit 1952 als Garant für «Frieden, Wohlstand, Sicherheit und Ordnung» gelten will, so erhält dies einen ganz anderen Stellenwert, wenn in der nächsten, fliessend präsentierten Einstellung der bevorstehende Besuch des Propagandaministers Goebbels angekündigt wird – dass zwölf Jahre zwischen zwei Bildern stehen, zeigt da, dass Geschichte lehren könnte, wenn sie verstanden werden wollte. Man muss so nicht einmal wissen, wer Papagos war, um ahnen zu können, was er angerichtet hatte.

Die Geschichte interveniert im Leben

Und dann natürlich: die Bühne. O THIASOS handelt von ihr auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Zuerst einmal dokumentiert der Film Bühnenaufführungen, sehr trokken, abbildend. Es sind Szenen aus dem Stück, das die Theatergruppe spielt – oder besser: immer wieder spielen will. Die Schauspieler stehen mit ihrer Bühne und ihrem Publikum eben gleichzeitig auf weit grösseren Brettern, jenen ihres Landes und damit wiederum jenen Europas. Diese Tatsache hindert sie immer wieder daran, ihr provinzielles Stücklein aufzuführen. Es ist eine harmlose Geschichte im Stile 'Romeo und Julia', in der ein armer Schäfer eine arme Schäferin liebt, ihr von reichen Eltern entlockt wird und sie dadurch ins Unglück stürzt.
Das Grosse greift ins Kleine ein, einmal ist es der Vater, der als Regisseur amtet und die Probe unterbricht, ein ander Mal ist es der Sohn, der den Tod seines Vaters rächt und auf offener Bühne die Mutter und den früheren Nebenbuhler des Vaters umbringt, dann sind es die lokalen Faschisten, die einen der Schauspieler von der Bühne weg verfolgen, und schliesslich, der Bogen weitet sich immer mehr, kann es ein nazideutscher Luftangriff sein, der die Spielleute zum Abbruch einer Vorstellung zwingt. Was Theo Angelopoulos ganz nebenbei fast auch noch klarmacht, ist die Tatsache, dass künstlerische Arbeit immer eine politische Komponente in sich trägt, die in scheinbar banalen Stücken wie «Golfo» je nach Umständen hervorbricht und zum Ausdruck kommt.
Bühne meint immer auch einen bestimmten Raum. Die Aufführungen von «Golfo, die Schäferin» finden in mittelgrossen Lokalen statt, die über so etwas wie eine Bühne verfügen. Die grösseren Geschichten aber, die inszeniert Angelopoulos im Off einer hervorragend gestalteten Tonspur, in Landschaften oder auf Plätzen, in Strassen oder an Stränden – so oder anders nie direkt sondern immer gespiegelt, verknüpft, prismatisch in die Spektralfarben gebrochen. Die Wanderschauspieler sind keine Figuren, deren Psyche den Autor interessieren. Sie stehen für den Menschen, sind immer unterwegs und kommen nie an, sie sind auf der Flucht vor sich und dem, was sich aus ihrer Gesellschaft ergibt, mal trägt den einen oder die andere eine Woge mit, meist bleiben sie am Rand der grossen Bewegungen. Sie weichen aus, um nicht weggespült zu werden, oder stürzen sich hinein, mit dem Risiko, umzukommen.

Das Individuum in der Woge der Geschichte

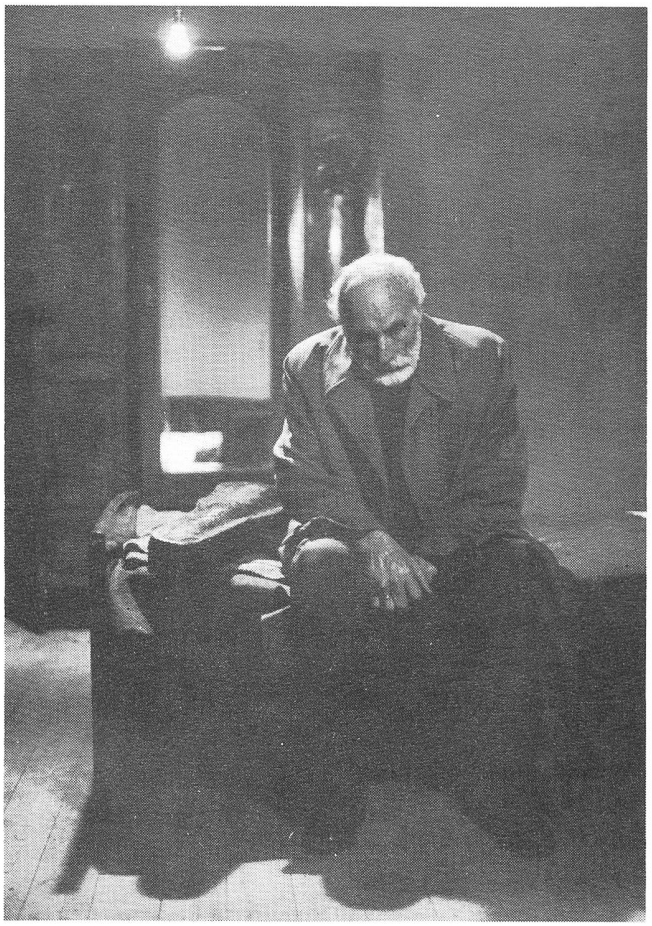
Die Massenbewegung stellt einen zentralen Teil in O THIASOS dar, am eindrücklichsten wohl in jener gut halbstündigen Folge von zwanzig Einstellungen, in denen Angelopoulos den Wellengang der Geschichte und die umhergespülten Gruppen förmlich hin- und herschwappen lässt. Das beginnt mit der auf einer winterlichen Strasse tanzenden und singenden Schauspielergruppe, die immer leiser wird und schliesslich ausgemergelt von Hunger, Kälte, Nässe und dem dauernden Unterwegssein sich wie ein Ballett die Leinwand hochkriechend auf einen Hahn im Schneefeld stürzt (Winter 41/42). Sie geht über in ihre Gefangennahme durch die Deutschen Besatzer (1943), wo sie aus dem Bus getrieben und an die Wand gestellt werden (1944). Es fallen Schüsse – aber zuerst von Partisanenseite. Damit schwappt die Woge über in einen befreienden Jubel, der vom von den Massen eingenommenen deutschen Campus (1944) übergeht auf den Platz einer Stadt, in eine Manifestation der Griechen, die von den Briten als neue Besatzungsmacht weggefegt wird (Dezember 44) – zu sehen ist nur der verlassene Platz mit drei am Boden liegenden Körpern, und ein Dudelsack blasender Soldat, der von rechts nach links das Bildfeld durchquert, bevor die Woge wieder zurückwellt und nun einheitlich rote Fahnen auf dem Platz zur Demonstration vereint. Die hereinbrechende Nacht spitzt die Auseinandersetzung zu (Januar 45), die Manifestanten drängen von links nach rechts ins Bild, während die Besatzer sie von rechts nach links zurückzudrängen suchen. Und vor den huschenden Schatten, dem Schusswechsel drängen sich unsere Schauspieler den Hausmauern entlang. Sie suchen Schutz, möchten weiter und werden wie so oft schon von der Geschichte, die sich in ihr Leben und Arbeit ihre einmischt, behindert.

Die vierte Dimension der Mythologie

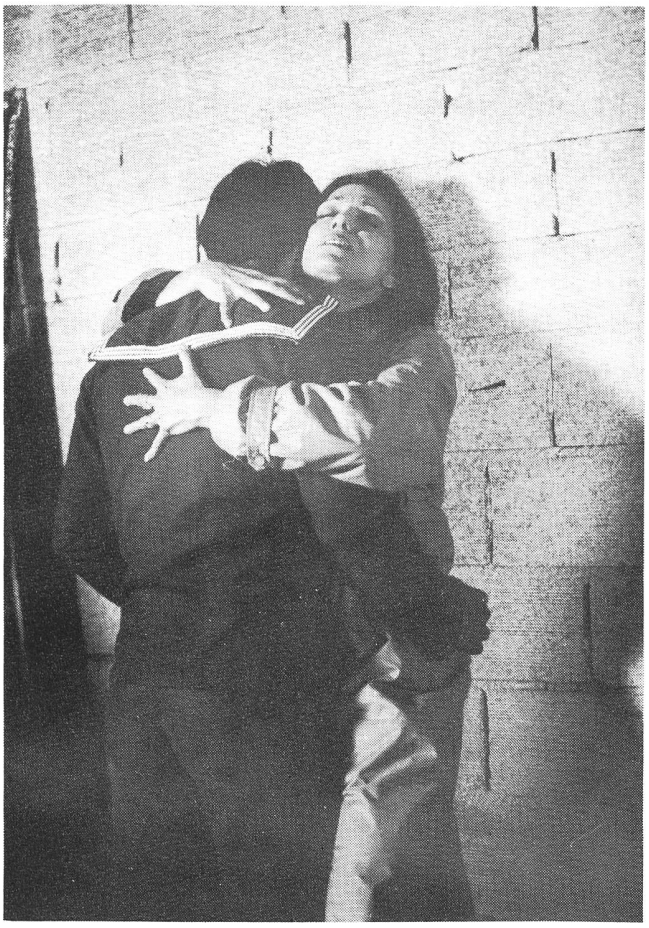
Derartig kompakte Sequenzen offenbaren in ihren langen Einstellungen Geschichtlichkeit. Angelopoulos versteht es, innerhalb der knapp vier Stunden Dauer seines O THIASOS das Geschehen der Jahre 39 bis 52 in seiner Heimat unterzubringen. Weil er es nicht direkt angeht, nicht in Form von nachgestellten historischen Ereignissen, sondern vielmehr in Gestalt ihres Ausdrucks auf die Einzelnen. So werden die Bewegungen dieser Geschichte letztlich viel präziser fassbar, weisen sie über sich und ihre engere Heimat auch hinaus. Dazu trägt ein weiterer Kunstgriff des Griechen bei. Indem er einem seiner Spielleute (Orestes) einen Namen aus der Atridenfamilie gibt, stellt er die Ereignisse obendrein in einen übergeordneten, mythologisch-zeitlosen Zusammenhang, der sein Fundament in der Antike hat. Für die Mitglieder der Schauspielgruppe spielt damit neben der Gruppenbande, neben der Bühnenbande und neben der historischen Verwicklung auch noch jener Mythos eine Rolle, dem zufolge der Vater Agamemnon heisst, in den Krieg zieht, von seiner Frau Klytaimestra hintergangen wird, indem diese mit Aigisthos zusammenspannt. Die Kinder, Orestes und Elektra, durchschauen das Spiel, müssen aber auf ihre eigene Haut aufpassen, bevor sie Rache nehmen können, Mutter und Aigisthos umbringen. Elektra muss auf die Rückkehr des Orestes warten.
Bei Angelopoulos ist Aigisthos aber nicht nur Agamemnons Vetter und Nebenbuhler, er ist auch ein Faschistenfreund und permanenter opportunistischer Feigling. Orestes und Pylades, der hier als Gruppenmitglied mit zur «Familie» gehört, schlagen sich mit dem Poeten zusammen auf die Seite der Partisanen, die die Faschisten bekämpfen. Sie rächen mit ihrem Anschlag auf der Theaterbühne bei Angelopoulos also nicht nur den Tod des Vaters, sie gehen auch gegen einen Faschisten vor, dessen Gesinnungsbrüder das Land über Jahre hinweg im Unheil halten. Und weil das Ganze als Tüpfchen auf dem «I» der bravourös gebotenen Vielschichtigkeit während einer Aufführung von «Golfo, die Schäferin» sich abspielt, spendet ein von der lebensnahen Darstellung begeistertes Publikum im Saal frenetisch Applaus. Von der Antike bis zur Gegenwart treffen sich hier in einer einfachen Einstellung Leben, Kunst, Mythos und Geschichte zum brillanten Stelldichein.

Angelopoulos lässt Geschichte atmen

Das Volk (Publikum) beklatscht den Tod des Verräters. Angelopolous macht von allem Anfang an spürbar klar, wo seine Freunde im Lauf der Dinge stecken. In Orestes, dem Partisanen, kommt die Hinwendung zum Widerstand, der Kampf um eine bessere Sache klar zum Tragen, und er ist gleichzeitig auch jene Figur, die von den meisten anderen geliebt wird: Der Mutter erscheint er nachts in einem oedipalen Traum, Elektra ist dauernd auf der Suche nach dem geliebten Bruder, Pylades und der Poet sympathisieren mit ihm und seinem Kampf, und sie geraten dadurch in Gefangenschaft und Verbannung.
Weil O THIASOS konsequent so angelegt ist, dass der Film in Zeit und Raum eindringt, in die Geschichte regressiert, stehen wir als aktivierte Zuschauer am Ende



TAXIDI STA KITHIRA: Die Sehnsucht nach Heimat.



mit der letzten Einstellung vor jenem Bild, das auch den Anfang des Filmes bildete, mit dem kleinen aber wesentlichen Unterschied: das letzte Bild mit der Ankunft der Schauspieltruppe am Bahnhof von Aigion gehört dem Jahrgang 36 an. Was wir hier sehen, das ist eine Gruppe von zehn Personen mit einem Kind, es sind allesamt Gesichter, die wir kennen, deren Lebensgeschick wir eben während vier Stunden betrachtet haben.
Wir sind am Ende des Filmes also an seinem Anfang angelangt, ein verrückter Gedanke eigentlich, denn damit ist die Geschichte ja nicht fertig, sie geht eigentlich erst wieder los. Was ist passiert: Die kollektive Erinnerung hat Angelopoulos zurückgetragen in die Geschichte, er hat sich 1974 zurückversetzt nach 1952, um von da aus Raum und Zeit zu durchqueren. Für den Betrachter sind diese Figuren vom Ende mit Hoffnungen beladen, die sie seit dem Anfang des Filmes abgebaut haben. Wir kennen sie, wir wissen, was sich mit ihnen und um sie ereignen wird, wissen, dass der eine oder die andere unter ihnen nicht mehr lebt.
Wie schon in seinem Erstling ANAPARASTASI (REKONSTRUKTION) zeigt Angelopoulos mit seinem letzten Bild auf, dass eine Momentaufnahme immer Geschichte enthält und dass es sich lohnt, ihr auf die Schliche zu kommen. In ANAPARASTASI war es sinnigerweise auch ein Familiendrama, das dort auf einer wahren Einzelgeschichte basierte, wo eine Frau mit Hilfe ihres Geliebten den aus Deutschland heimkehrenden Mann umbringt. Auch da war, wenn man so will, ein Agamemnon ausgezogen, diesmal, um den Krieg des materiellen Überlebens zu führen.

Der Verlust der alten Ideale

Die «Rekonstruktion», die Angelopoulos aus diesem Fall in ANAPARASTASI zusammenstellt, hat noch einen tiefer liegenden Grund: Er wollte eine «Elegie aufs Land» inszenieren, auf ein ländliches Gebiet, das durch die Abwanderung überaltert und austrocknet. Seine Liebe zum Land ist in allen Filmen spürbar; es ist schliesslich dasselbe Land, das die Väter des Widerstands in Jahren des Bürgerkriegs für ihre Freiheit verteidigt hatten. 'Zigtausende haben in diesem Kampf das Leben gelassen, wurden wie Orestes in O THIASOS von Sonderkommandos hingerichtet. Andere haben aufgegeben, wie Pylades um zu überleben ihre Ideale verraten, sind in die Enge getrieben und krank gemacht worden wie der Poet. Oder, und das war für Angelopoulos Jahre später der Ausgangspunkt einer weiteren Geschichte: sie mussten sich auf ihrer Flucht vor den faschistischen Häschern in einen der benachbarten Staaten absetzen, bis nach Russland ins Exil gehen, wo sie die Ziele, für die sie in die Berge gingen, verwirklicht wähnten.
In TAXIDI STA KITHIRA (DIE REISE NACH KITHIRA) kehrt ein alter Mann anfangs der achziger Jahre nach Griechenland zurück, das er 32 Jahre zuvor fluchtartig in Richtung Russland verlassen hatte. Er kehrt zurück in seine ursprüngliche Heimat und muss staunend erkennen, dass mit der endlich erlangten Freiheit auch schon der Ausverkauf der alten Ideale begonnen hat. In seinem Dorf, hoch oben in den Bergen, soll ein Skigebiet entstehen, und alle sind bereit, dazu ihr Land abzutreten, ihre engere Heimat zu verlassen. Der alte Spiros begreift die Welt nicht mehr und sieht die eigene Existenz nun vollends in Frage gestellt, es sei denn: er leiste weiter Widerstand, bleibe ein Partisan der guten Sache.
Mit TAXIDI STA KITHIRA hat sich Angelopoulos vor zwei Jahren ein stückweit gelöst von seinem Hang zum episch breiten Erzählen, hat er formal betrachtet auch den Gebrauch der Plansequenzen, des Arbeitens mit «totem Raum», mit dem Einbezug des Offs als Träger von wesentlichen Informationselementen eingeschränkt. Das mag damit zusammenhängen, dass er in O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE) die vorangetriebene Ausdrucksweise gar stark forciert hatte, es hat aber ebensosehr mit der Geschichte selber zu tun, die, trotz zeitlicher Einheit, in eine moderne, nervösere und eine rückwärtsgewandte, wahrende Komponente gegliedert ist. Dem Vater und seiner zerstörten Sehnsucht steht der Sohn gegenüber, ein Filmregisseur, der den Traditionen wohl nachgehen kann, sie aber nicht mehr ganz von innen heraus begreift. Er arbeitet an der Geschichte eines alten Mannes, der sein drittes Exil durchlebt, und es kommt immer wieder zu Berührungspunkten seiner Arbeit mit der Fiktion und der Rückkehr des Vaters in der Realität, die ihrerseits filmisch und damit fiktiv ist.

Geschichte als Triebfeder

Das Heimatgefühl des alten Spiros in TAXIDI STA KITHIRA wird in zwei Exilphasen gestärkt. Als Partisan kämpfte er von den Verstecken in den Bergen aus für eine idealisierte Heimat, ins russischen Exil nahm er das ungebrochene Bild mit. Und jetzt, nach seiner Rückkehr erlebt er eine dritte Phase des Exils: die langersehnte Heimat macht ihn zum Heimatlosen, indem sie ihm den Boden wegnehmen will, für den er sein Leben aufs Spiel gesetzt hat. Er bleibt allein, nur seine Frau hält ihm die Treue – kein Agamemnon diesmal, eher ein Odysseus, der sein geliebtes Ithaka vor lauter Freiern ja auch nicht mehr erkennen konnte. Im Dorf begegnet er noch einem letzten Zurückgebliebenen, einem, der damals auf der anderen Seite gekämpft hatte und nun meint: «Man hat uns kaputtgemacht im Bürgerkrieg, dich auf der einen, mich auf der anderen Seite. Wir haben verloren, allebeide.»
Den «Gewinnern» hatte Angelopoulos sich im dritten Film seiner historischen Trilogie schon gewidmet. I KYNIGHI (DIE JÄGER) lässt eine silvesterlich gestimmte Jägergruppe, einen pensionierten Oberst, einen Zeitungsverleger, einen Industriellen, einen Hotelier, einen Anwalt, einen Politiker und einen gewesenen Kommunisten am letzten Tag des Jahres 1976 im Schnee auf einen Leichnahm stossen, der offensichtlich aus der Zeit des Bürgerkrieges (46-49) stammt, dessen Wunde aber nach wie vor blutet. Der Tote ruft bei der versammelten Bourgeoisie Erinnerungen, Ängste und Nöte wach, die sie doch sorgsam zu vergessen sich bemühte. Angelopoulos treibt ihr Zittern soweit, dass er den Toten mitten ins Neujahrsfest mit einer Handvoll Partisanenkollegen zum Angriff auferstehen lässt: die Herrschaften haben aber noch einmal Glück, s'ist nur ein übler Traum.

Thodoros (Theo) Angelopoulos

Angelopoulos wird am 27. April 1936 in jene Zeit hineingeboren, in deren Ereignisse er später als Filmemacher zurückblendet. Seine Mutter stammt aus Kreta, der Vater aus Südgriechenland, doch seine Leinwandepen inszeniert er aus «klimatischen» Gründen zu grossen Teilen im Norden. In Griechenland leben heisst etwas anderes, als das Mittelmeerland während zwei, drei Wochen von seinen sonnigen Seiten her zu erleben. Angelopoulos wächst in der Hauptstadt Athen auf und studiert dort von 53-59 Jus. Nach dem Militärdienst wechselt er 1961 an die Pariser Sorbonne über, belegt philosophisch-literarische Fächer, studiert Levi-Strauss, Politik und ist passionierter Besucher der Cinémathèque. Zwischendurch versucht er es mit Film-Kursen an der IDHEC, doch hat er dort bald Krach mit einem Lehrmeister, weil er sich weigert, die Schuss-Gegenschuss-Technik zu akzeptieren und stattdessen auf Panoramaschwenks schwört.
Angelopoulos wird aus der IDHEC ausgeschlossen, geht aber dennoch weiter ins Kino. Er liebt Godard, Antonioni, Bergman, Mizoguchi, Fellini, Rossellini und Rosi. Bis 1967 schreibt er nach der Rückkehr nach Griechenland Filmkritiken für die linke Tageszeitung «Dimokratiki Allagi», die 67, einen Tag nach dem Obristenputsch, geschlossen wird (siehe auch historischer Hintergrund). Zusammen mit anderen Kritikern begründet er die Zeitschrift «Synchronos Kinimatographos» (Zeitgenössisches Kino). Die griechische Heimat ist Basis für Angelopoulos Film-Schaffen. Er könnte sich nicht vorstellen, anderswo Filme zu realisieren, da ihm der kulturelle Boden für die Verwurzelung fehlen würde. Seine Filme sind denn auch griechische Filme im bestmöglichen Sinn.
1965 dreht Angelopoulos seinen ersten, kleinen und unvollendet bleibenden Versuch FORMINX STORY; ein Kurzspielfilm folgt 1968 mit EKPOMBI (DIE ÜBERMITTLUNG), in dem er bereits die rhythmischen Verschiebungen benutzt und die «toten Zeiten» pflegt.
Ab 1970 gilt es ernst. Der erste ausgewachsene Spielfilm ist noch schwarz/weiss und heisst ANAPARASTASI (REKONSTRUKTION). 1972 folgt MERES TOU '36 (DIE TAGE VON 36), der erste Teil einer historischen Trilogie, zu der sich 1974/75 O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER) und 1977 I KINIGUI (DIE JÄGER) gesellen. 1980 dreht Angelopoulos O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE), 1983 realisiert er ein kulturelles Dokumentarprojekt ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE und 1984 TAXIDI STA KITHIRA (DIE REISE NACH KITHIRA). Sämtliche Filme hat Angelopoulos mit seinem hervorragenden Kameramann Giorgos Arvanitis gestaltet; seine Licht- und Kameraführung gehören untrennbar zur Handschrift von Angelopoulos. Die neuste Produktion des Griechen läuft unter der Arbeitstitel LA MORT DE L'APILULTEUR (DER TOD DES IMKERS). Diese französisch/griechische Produktion wurde kürzlich in Griechenland abgedreht und soll voraussichtlich 1987 herausgebracht werden.

Die wichtigsten Daten zu O THIASOS:
Regie und Buch: Theo Angelopoulos; Kamera: Gheorgios Arvanitis; Bauten/Kostüme: Mikis Karapiperis; Ton: Thanassis Arvanitis; Musik: Lukianos Kilaidonis; Mitarbeit Lieder/Texte: Photos Lambrinos; Lieder: Joanna Kiurtzoglu, Nena Mendi, Dimitri Keberidis, Kostas Messaris; Montage: Takis Davlopoulos.
Darsteller (Rollen/Mythen): Eva Kotamanidou (Tochter/Elektra/Golfo), Aliki Geogoulis (Mutter/Klythaimestra), Stratos Pachis (Vater/Agamemnon), Maria Vassiliou (2. Tochter/Chrysothemis), Vanghelis Zazan (Nebenbuhler/Aigisthos/Spitzel), Petros Zarkadis (Sohn/Orestes/Partisan), Jannis Firios (Akkordeonspieler), Kyriachos Katrivanos (Freund/Pylades/Tassos), Nina Papazaphiriopoulou (die Alte), Alekos Boubis (der Alte), Grigoris Evanghelatos (Poet).
Produzent: Ghiorgos Papalios; Produktionsleitung: Ghiorgos Samiotis, Christos Paleghiannopoulos, Stephanos Vlachos. Griechenland 1974/75, Dauer: 230 Minuten.

Der Beginn einer langen Freundschaft

Immerhin hat das Warten auf den herbeizitierten Polizeikommandanten Vergangenes ans Tageslicht gebracht, so viel, dass am Ende die Angst davor überwiegt und man den Auslöser der aufstossenden Erinnerungen wieder dorthin bringt, wo er gefunden wurde: hinaus in die Kälte des Winters. Hatte Angelopoulos in MERES TOU '36 vorne in der Geschichte seiner eigenen Lebensperiode begonnen, bei General Metaxas und der gedrückten Stimmung, die er ins Land brachte, legte er in O THIASOS die Geschichte der Zeit bis 1952 offen vor uns aus, so entwickelte er hier in I KYNIGHI vom Ende des Bürgerkrieges am 29. August 49 und einer Freiluftprojektion von CASABLANCA her die weitere Geschichte bis und mit der Obristen-Phase. Die Versammelten waren ja fast alle Sieger des Bürgerkrieges, und damit war jenes Datum wohl so etwas wie der Beginn einer langen Freundschaft.
In MERES TOU '36, einem politisch-gesellschaftlichen Klimafilm erster Güte, in dem ein Gefangener einen Abgeordneten als Geisel nimmt, sezierte Angelopoulos 1972, mitten in Papadopoulos' Regentenschaft, das Uhrwerk einer Diktatur. Weil er von der zeitgenössischen nicht reden durfte, blickte er zurück und spannte mit dem Zuschauer in mehrfacher Hinsicht zusammen. Sein elliptischer Stil schuf hier wie später immer wieder jenen Freiraum, der die Aktivität des Betrachters herausfordert, er war anderseits aber auch mit ein Resultat der notwendigen Selbstzensur. Angelopoulos trieb diese soweit, dass er sie erkennbar werden liess, womit sich natürlich unausgesprochen Dinge offenbaren konnten, die zu denken schon verboten waren, geschweige denn zu filmen. Er war ein Widerstandskämpfer des Kinos, und formal ist er es auch nach dem Abgang der Obristen noch geblieben.
Das galt ausgeprägt noch für O MEGALEXANDROS, in dem Omero Antonutti als entflohener Banditenführer die Rolle des Befreiers übernimmt, sich an die Spitze einer Kommune setzt und immer stärker despotische Züge annimmt. «Wenn ich Dir Geschichten in Parabeln erzähle», sagt der Meister in diesem ebenfalls knapp vierstündigen Filmmammut, «so tue ich es deshalb, weil sie süsser anzuhören sind.» Angelopoulos verfällt allerdings auch hier nicht dem Identifikationskino, ganz im Gegenteil. In O MEGALEXANDROS treibt er sein Formbewusstsein sehr weit vor. Er rechnet mit den historischen Führergestalten ab, mit dem revolutionären Kampf auch, der oft stalinistische Züge anzunehmen droht, und Giorgos Arvanitis' wie gewohnt grandios geführte Kamera streift und dreht sich durch die Landschaft, in die hinein die Parabel aus der Zeit nach der Jahrhundertwende choreographiert ist. Wie in O THIASOS und den anderen Filmen wird da die öffnende und verdichtende Kraft der Plansequenzen spürbar, aber anders als bei seinem meisterlichen Geschichtsbild zeichnen sich auch Grenzen ab, die Leute wie Miklos Jancso auch schon haben deutlich werden lassen.

Verzögerte Entdeckungsreise

Sechs Filme hat Theo Angelopoulos in fünfzehn Jahren realisiert, darunter mit O THIASOS ein Werk, das ich zu den aufregendsten und wichtigsten der gesamten Filmgeschichte zähle. Die Tatsache, dass keiner der Filme des Griechen bei uns je im normalen Kinoprogramm zu sehen war, sagt einiges darüber aus, wie leicht man hier einen aussergewöhnlichen Filmschaffenden übergeht, wenn er der Marktnorm nicht einfach entspricht. Vieles bleibt in diesem kleinen Aufsatz nur angeschnitten, grossartige Sequenzen wie jene der Briten am Strand oder die Hochzeit der Schwester Elektras mit einem amerikanischen «Befreier» unerwähnt. Dabei illustrieren sie neben dem Umgang mit Raum und Zeit sehr schön den Einsatz der Musik als erzählerisches und dramaturgisches Element. Wenn die Engländer «It's a long way to Tiperary» anstimmen und den Wanderschauspielern damit ein Gegenständchen bieten, so kann immerhin noch von einer Art Dankesgeste der Besatzer die Rede sein, während die amerikanischen Soldaten mit ihrer Tanzmusik die Tradition der griechischen Hochzeit hinwegfegen. Von einem Willen, die andere, die fremde Kultur zu begreifen, kann da nichteinmal ansatzweise die Rede sein. Man macht sie sich lediglich zu eigenem Nutzen, und es bleibt immerhin der uneheliche Sohn der Frischvermählten, der nicht mitmacht und mit dem weissen Tischtuch dem Meeresstrand entlangzieht: Freiheit ist da wieder einmal nur ein anderes Wort. Und – wie war das mit Chile, wie ist das mit Nicaragua: am Ende beginnt alles von vorne. ■

«Ich bemühe mich, hybride Filme zu machen, Filme, die nicht aufhören anzufangen, die Beweise verlangen.»
Theo Angelopoulos

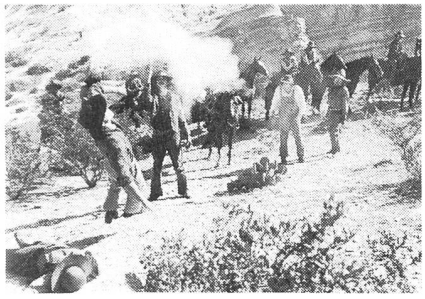
BARBAROSA von Fred Schepisi

Drehbuch: William D. Wittcliff; Kamera: Ian Barker Kameraoperateur: Neil Roach, Fay Caughron, Lutz Hapke, James Lucas; Art Director: Michel Levesque; Set Designer: Don Woodruff; Schnitt: Don Zimmerman, David Ramirez; Musik: Bruce Smeaton.
Darsteller (Rolle): Willie Nelson (Barbarosa), Gary Busey (Karl), Gilbert Roland (Don Braulio), Isela Vega (Josephina), Danny de la Plaz (Eduardo), Alma Martinez (Juanita), George Voskovec (Herman Pahmeyer), Sharon Copton (Hilda) u.v.m.
Produzent: Paul Lazarus III; Executive Producer: Martin Starger; Production Manager: Dick Gallegly. USA 1982, Farbe, Cinemascope, 90 min. CH-Verleih: Ideal Film, Lausanne.

In den letzten Jahren gab es vereinzelte Versuche, einer sterbenden Filmgattung wieder auf die Beine zu helfen, den eigentlich unsterblichen Western zu reaktivieren. Doch entweder erwiesen sie sich als kommerzielles oder künstlerisches Fiasko, oder beides; die Filme hinterliessen jedenfalls – bis auf Michael Ciminos HEAVEN'S GATE – keine nachhaltige Wirkung. Clint Eastwood versuchte es mit PALE RIDER und Lawrence Kasdan mit SILVERADO. HEAVEN'S GATE blieb ein gigantisches Fresko, das fast ganz Hollywood in eine Krise stürzte, PALE RIDER bereitete eine längst erzählte Geschichte (SHANE) wieder auf, ohne die geringste innovative Initialzündung, und SILVERADO versuchte sich an die gängigen ästhetischen Formen des Waffenfetischismus, des Machismo und der extremen Stilisierung à la Italo-Western ranzuschmeissen.
Dennoch wäre es falsch, dem Western den Totenschein auszustellen; für eine Autopsie ist es noch zu früh, weil es eben doch – wenn auch sehr selten – noch Unermüdliche gibt, die mit Erfindungsgeist an das schönste Filmgenre der Welt herangehen, obwohl sie wissen, dass im Zeitalter der «Conans», «Supermen» und «Tootsies» der lakonische Westernheld wie ein Don Quijote wirken muss, der gegen Robot-Helden anrennt.
Der gebürtige Australier Fred Schepisi (PLENTY) gehört zu jenen Fans, der an den frühzeitigen Tod der Pferdeoper nicht glauben mochte und 1981 die Tollkühnheit besass, einen Western zu drehen, der bewusst auf die ästhetischen Mätzchen der Italo-Spielart verzichtete und dafür dem lakonischen Individualisten wieder zu seinem Recht zu verhelfen versuchte. Ob er mit diesem Film in den USA und anderen Ländern reüssierte, ist schwer zu eruieren; hierzulande jedenfalls fand er zwar einen Verleih, aber kein Kino. Erst jetzt, nach fünf Jahren, ist er im städtischen Filmpodium-Kino in Zürich zu sehen – und müsste für jeden Western-Freund eine Offenbarung sein.
BARBAROSA, so der skurrile Titel des kleinen Films, gelang etwas Kurioses: Er ist ein Spätwestern, der aber gleichzeitig auf den mythenzerstörenden Dokumentarismus verzichtet (dieser brach den letzten US-Western, wie etwa Stan Dragotis DIRTY LITTLE BILLY, das Genick). Seine Absicht ist, mit Hilfe eines semi-dokumentarischen Touchs, die Wiederherstellung des Mythos. BARBAROSA benutzt das Grundmuster des klassischen Western – einerseits der Grossrancher, andererseits das Ideal des freien, ungebundenen Lebens – als Unterfutter für die Entwicklungsgeschichte des Mythos.
Barbarosa, so der Name des Helden, hat vor langer Zeit in einen mexikanischen Familienclan geheiratet und sich schon am Hochzeitstag mit dem Familienoberhaupt überworfen. Nach einer wüsten Schiesserei, in deren Verlauf Barbarosa seinem Schwiegervater ein Bein wegschoss, war der junge Amerikaner gezwungen, sein neuerworbenes Heim wieder zu verlassen. Der männliche Teil der mexikanischen Familie schwor ihm ewige Rache; aus der blutigen Fehde wurde im Lauf der Jahre ein regelrechtes Ritual.
Barbarosa war nirgends mehr sicher, überall und zu allen Zeiten konnte ihm ein Abgesandter der Familie über den Weg laufen, mit dem Auftrag, ihn zu töten. Aus dieser Zwangssituation heraus entwickelte sich Barbarosa, gegen seinen Willen, zum Revolverhelden, der lernen musste, mit der Waffe schneller zu reagieren als seine Widersacher. Als einsamer, rastloser Wanderer in einer unwirtlichen, gewaltigen Landschaft, wurde er zum gefürchteten und respektierten Balladen-Helden, der in den Saloons und Cantinas seinen Lebensunterhalt erzwingt, Reisende überfällt und gegen herumstromernde Banditen rücksichtslos vorgeht.
Dieser Barbarosa, inzwischen ein ins Alter gekommener wortkarger, widerborstiger Aussteiger wider Willen, mit rotem Zottelbart und wettergegerbtem Gesicht, stösst eines Tages auf einen jungen Bauernlümmel, der mit Latzhose und Schlapphut buchstäblich durch die glutheisse Steppe stolpert. Er wird Zeuge einer Schiesserei und schliesst sich, mehr aus Not und Angst als aus Sympathie, dem spröden Rauhbein an. Nach anfänglichem gegenseitigem Misstrauen und einigen Überfällen, die dem jungen Begleiter völlig roh und absurd erscheinen, überkreuzen sich bald die Biographien der beiden.
Der jugendliche Begleiter, so erfährt man, ist, ähnlich wie Barbarosa, das Opfer einer Familienfehde. Weil Karl, Spross einer bigotten, deutschstämmigen Sippe, in Notwehr seinen Schwager erschoss, musste er fliehen – und hat jetzt die Söhne der gedemütigten Familie im Genick. Mal taucht ein Mexikaner auf, der Barbarosa an die Gurgel will, mal ein Blonder im Puritaner-Outfit, der Karl die Knarre unter die Nase hält. Was beide Kulturen gemeinsam haben: Den sturen Stolz der Sippe, die Unmöglichkeit, einander zu verzeihen. Vor diesem ethisch-rüden Hintergrund kann sie bestens blühen und gedeihen – die Legende. So werden Barbarosa und Karl zu «Opfern» der gesellschaftlichen Legendensucht. Jede Schiesserei, die die beiden überleben- und Schepisi führt vor, wie banal und billig sie manchmal sind – potenziert die Mythenbildung um sie.
Als es am Ende einem besonders hartnäckigen mexikanischen Heisssporn doch noch gelingt, Barbarosa zu erschiessen, hat der alte Mann nur eine Bitte: Jetzt, als seine persönliche Rache, soll die Legende um ihn weitergeführt werden, Karl soll diesen Auftrag erfüllen. Der Junge, der sich längst schon seinem Vorbild angeglichen hat, übernimmt diese Aufgabe, schon aus einem Überlebenszwang heraus. Sein Versuch, sich wieder zu domestizieren, ein Heim aufzubauen, war gescheitert: Die verfeindete Familie hat seine bis auf ihn dezimiert.
In den Kleidern Barbarosas reitet er in die Hacienda ein, die gerade zu einer grossen Fiesta geschmückt ist. Es hatte sich längst herumgesprochen, dass der Erzfeind liquidiert worden sei – zur Enttäuschung des Familienoberhaupts; denn der hat das Ritual verinnerlicht und Barbarosa insgeheim um seine individuelle Freiheit beneidet.

Die Legende hat ihn belebt, er hat ihr schliesslich immer wieder frisches Blut zugeführt.
Diese hübsche, psychologisch bestens motivierte Pointe, macht den intellektuellen Witz von Schepisis Film aus. Ein Spätwestern mit der hinreissenden Offerte einer Initialzündung für eine neue Ära.
BARBAROSA hat alle Ingredienzen; er ist ein Endspiel mit einem Hauch von Beckett, eine groteske Ballade zweier trauriger Gestalten, die wie Don Quijote und Sancho Pansa in einer falschen Zeit leben, und doch ist er gleichzeitig ein schlackenloser Western alter Schule. Barbarosa, vom Countrysänger Willie Nelson mit faszinierender Präsenz verkörpert, und Karl, von Gary Busey mit komödiantischem Understatement gespielt, sind Westerner, die tun, was sie tun müssen. Für sie existiert eine ganz besondere Art von kategorischem Imperativ. Er manifestiert sich auf eine Weise, deren Ergebnis oft gegen sie selbst gekehrt ist. Mit fortschreitenden Aktionen entziehen sie sich der Grundlage zu ihrem Handeln. Denn das Recht, das sie gegen die finstere Rache-Moral durchzusetzen versuchen, steht am Ende gegen sie, die ja in der einmal etablierten Ordnung (der Blutrache) zu leben vermögen.
Ganz anders die «bad guys», die nichts als ihr amoralisches Selbst im Sinne haben, ihre Egos zum Ausgangspunkt nehmen und das abenteuerliche Leben eigentlich wünschen, unter dem Vorwand der Ehre. Schepisi reduziert diese Motive auf die essentiellen Strukturelemente und legt dadurch den sozialpsychologischen Hintergrund frei, der dem ewigen Spiel vom *good guy* und *bad guy* zugrunde liegt. Eingebettet in eine gewaltige Landschaft, erhält das Spiel vom ruhelosen, einsamen «Rotbart» eine Mythenkraft, die dem Western seine schöne, suggestive Faszination verleiht.
BARBAROSA ist ein Film voll lässiger Ironie, der aber gleichzeitig die Figuren ernst nimmt. Man wünscht ihm viele Zuschauer; vor allem junge, die den alten Western nicht mehr kennen.

Wolfram Knorr



MÜLLERS BÜRO von Niki List

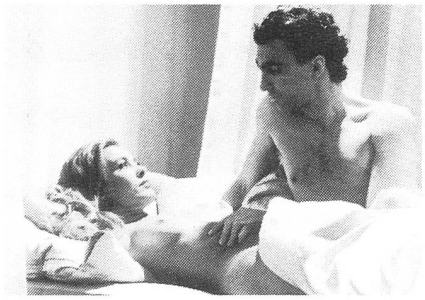
Drehbuch: Niki List; Kamera: Hans Selikovsky; Ausstattung: Rudi Czettel; Kostüme: Martina List; Musik: Ernie Seuberth.
Darsteller (Rollen): Christian Schmidt (Max Müller), Andreas Vitasek (Larry), Barbara Rudnik (Bettina Kant), Sue Tauber (Fräulein Schick), Maxi Sukopp (Maxi), Gabi Hift (Frau Copain), Jochen Brockmann (Kant), I. Stangl (Henry), Ferdinand Stahl (Egon), Bonnie Esau (Meier), Geli Brechelmacher (Montana), Niki List (Delgado), Johnny Belinda (Maria).
Produktion: Wega-Film, Wien; Herstellungsleitung: Veit Heiduschka; Österreich 1985; 35mm, Farbe, 95 min. CH-Verleih: Monopol-Films AG, Zürich.

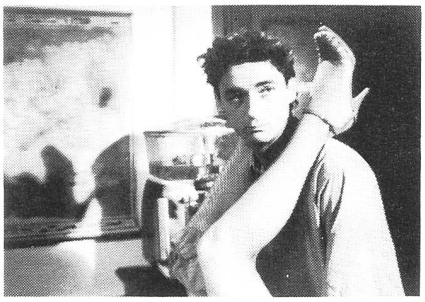
Der deutsche Schriftsteller und Filmemacher Thomas Brasch äusserte sich vor Jahren einmal über den Wandel des Kulturbetriebs, der die starren Geschmacksparagraphen für das Schöne, Gute, Wahre der alten, normativen Traditionskultur längst ignoriert, mit der Bemerkung: «Dieser Kulturbetrieb ist in einem ganz merkwürdigen Taumel. Er kann Bedürfnisse nicht mehr befriedigen, weil er die Bedürfnisse nicht mehr kennt.» Es sind vor allem die Bedürfnisse der Jugend, die auf die amtlichen Bestimmungen des Wertvollen und Minderwertigen verzichtet; sie braucht sie nicht mehr – und kennt sie nicht (mehr).
Die Barrieren zwischen hoher und niederer Kultur, zwischen Kunst und Trivialität sind von der neuen «Zeitgeist»-Generation eingerissen. In den sechziger und siebziger Jahren bedurfte es noch kulturkritischer Etiketten wie «Pop-Art» oder «Camp», um das klammheimliche Vergnügen des kunstbeflissenen Publikums an Kitsch und Schmalz, an «Schund» und Comics zu legitimieren. Heute ist alles möglich, wird alles, ohne Unterschiede, miteinander verwurstet, ist alles Kunst oder auch das Gegenteil. Nach dem Motto: «Es geht auch so», springen junge Künstler wie Piraten durch die Kultur-Takelagen und bieten alles als Kulturleistung feil, was ihnen unter die Finger kommt. Der eine mag das als Pennälerspass abtun, der andere als komische Schlawinerleistung goutieren.

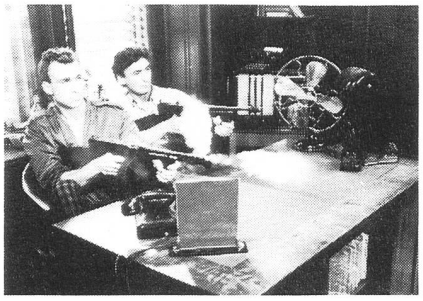
★

Ein Meistermatz auf diesem Gebiet ist der österreichische Jungfilmer Niki List, der 1982 mit dem neon-grellen New-Wave-Film CAFE MALARIA erfolgreich debütierte. Das Café war ein satirisches Lemurenkabinett für die derzeit im Handel befindlichen Jung-Freaks der In-Szene. In seinem neuen Film mit dem bewusst banalen Titel MÜLLERS BÜRO, der auf den diesjährigen Berliner Filmfestspielen grossen Anklang fand, treibt er sein Spiel der hemmungslosen Verwurstung modisch-schicken In-Verhaltens buchstäblich auf die Spitze: Niki List verulkt den amerikanischen Privatdetektiv, den deutschen Musikfilm der fünfziger Jahre, die Modetänze, die Popper-Schickeria und die seminargebildeten Film- und Literatur-Klugscheisser.

Gewiss, das hehre Heldenpanorama abendländischer Dichtkunst in eine Stänker-Poesie zu verwandeln, gehört zu den amüsantesten Traditionen der Literatur und des Films, doch so wild wie es List treibt, pflegen es höchstens Oberschüler zu tun, die sich schon immer vor Lachen in die Hose machten, wenn Pallas Athene sich als Gossenschlampe verkleidete.
List wiehert sich sozusagen seinen Spass mit den Helden à la Philip Marlowe aus den Socken, der ja – bezeichnenderweise – längst von den Kulturverwaltungsoffizieren an die Brust gedrückt und damit zur grossen Kunstfigur weggeadelt wurde. MÜLLERS BÜRO ist das verschlampte Office des Privat-Schnüfflers Max Müller, der dösend in seinem Stuhl lümmelt und gleichmal einen bedeutenden Satz von sich gibt: «Es war ein Tag wie tausend andere. Ich sass in meinem Büro und nahm einen unwiderruflich letzten Whisky. Meine Brieftasche war so leer, wie meine Flasche...» So beginnt der klassische *film noir* – doch wir sind nicht in den schwarzweissen 40ern, sondern in den neongrellen 80ern.
Müllers Sekretärin, eine lispelnde Tipp-Mamsell, die natürlich in den *tough guy* Müller unsterblich verliebt ist, kommt in sein Büro gestöckelt und meldet den Besuch einer Dame, die aussieht wie Lauren Bacall, sich aber mit Ingrid Bergman vorstellt und in Wahrheit Bettina Kant heisst. Nachdem Max Müller sich die lasziv-verhangene Dame angehört hat, überwältigen ihn seine Gefühle für die rasende Schönheit – und er fängt an zu balzen wie der Gemütsbuffo Peter Alexander.



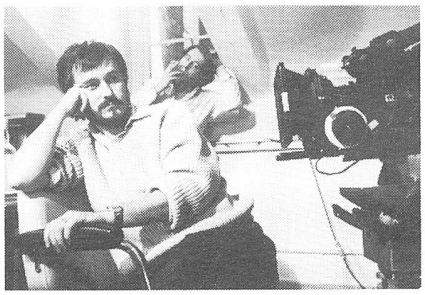




Schon in den ersten zehn Minuten also packt Niki List ein halbes Dutzend Motive, Klischees und Zitate aus der Filmgeschichte in seine Exposition, dass der Zuschauer von der Blödelei regelrecht übertölpelt wird. Der Film dauert aber anderthalb Stunden, und da Lists Spass an der hemmungslosen Vermixung keine Sekunde nachlässt, landen viele seiner Gags dann doch immer öfter auf einem allzu platten Niveau. Aber auch das, so scheint List dem Zuschauer mitzuteilen, ist bewusst. Selbst dem wohlwollendsten Kritiker nimmt er damit den Wind aus den Segeln.
Die Geschichte, die List erzählt, ist – selbstredend – so verworren wie Chandlers «The Big Sleep» und andere Vorbilder. Bettina Kant ersucht den Detektiv, ihren Freund Mike zu finden, mit dem sie zuletzt in einer piekfeinen Disco war (sie schildert ausführlich die Schönheit des Vergnügungstempels). Kurz darauf meldet die Zeitung, Bettina sei ermordet worden. Der Grossindustrielle Kant (in dessen Büro ein Porträt von Immanuel Kant hängt) beauftragt daraufhin Müller, den Mörder seiner Tochter zu suchen. Auch Montana, verruchte Lederdame und Anführerin einer Gangsterbande, bittet Müller um Hilfe: er soll Mike suchen. Je länger die Geschichte wird, desto dämlicher und unentwirrbarer wird sie. Sie spielt auch gar keine Rolle, weil sie dem Regisseur nur dazu dient, seine knallfarbenen Einfälle aneinanderreihen zu können.
Einmal besucht Müller seine Lieblingsnutte, um von ihr Informationen über den schrillen Hintertreppenwitz einzuholen. Die attraktive Schwarze ist bereit, doch ehe die schwüle Vital-Sünde quatschen kann, wird sie erschossen. Ihr letztes Wort ist «Rosebud». Völlig irritiert kehrt Müller in sein Büro zurück und erzählt seinem schlafmützigen Assistenten Larry den eigenartigen Vorfall. «Rosebud, Rosebud», murmelt er gedankenverloren, «das Wort habe ich doch schon mal gehört.» «Ah», weiss da sein Assistent die Antwort, «das ist aus einem Film, aus M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER.

Aber den müsste man natürlich gesehen haben.»
Ob die Zitate richtig oder falsch gebraucht und auf den Kopf gestellt werden, ist piepegal, Hauptsache, es macht Spass. Niki Lists Film ist von ähnlich schräger Machart wie die THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, total artifiziell, in Knallbonbonfarben und neonbunten Pappkulissen. Sein Max Müller ist ein Tütenlampen-Philip Marlowe und Barbara Rudnik eine Pepita-Lauren Bacall. Die besten Szenen freilich gelingen List dort, wo er seine «Macho»-Marlowes in die Nierentisch-Muff-Ecke schubst und der Film zu einem dämlichen Musical mutiert.
Ein tempelschänderischer Akt, der wie ein Big Mäc konsumiert wird, aber dem Filmemacher einen Riesenspass bereitet hat. Diese ungetrübte (infantile) Freude ist es, die den Zuschauer ansteckt, auch wenn der Film streckenweise reichlich platt ist. MÜLLERS BÜRO, dessen zahllose Gags nur schwer in Erinnerung bleiben, weil sie sich buchstäblich überkugeln, ist die zynisch-fröhliche Antwort auf die Versuche der wehrgeistigen Führungsoffiziere, die Jugend wieder auf den Kunstrasen des Schönen, Guten und Wahren zurückzupfeifen. Waren das noch Zeiten, seufzt hämisch MÜLLERS BÜRO, als die Filmkultur noch Linie hatte, als der Zuschauer noch wusste, woran er war. Da die ordentliche Unterhaltung, dort das engagierte Werk; hier die verschiedenen Genre, dort der über allen Gattungen stehende Anspruchsfilm; auch billige und teure liessen sich noch scharf trennen. Alles hatte seinen Platz, seinen Sinnzusammenhang, seine Zweckrichtung und seine klaren Interpretationsofferten.
Niki List macht damit Schluss, und streckt allen die Zunge heraus. Kein Wunder, dass sich bei einem solchen Film die Geister scheiden und kritische Kriterien nicht mehr greifen können. MÜLLERS BÜRO kann man entweder nur total bescheuert finden oder man wird sich darüber einfach amüsieren.

Wolfram Knorr



37°2, LE MATIN von Jean-Jacques Beineix

Drehbuch: Jean-Jacques Beineix, nach dem Roman von Philippe Djian; Kamera: Jean-François Robin; Schnitt: Monique Prim; Ausstattung: Carlos Conti; Kostüme: Elisabeth Tavernier; Musik: Gabriel Yared.
Darsteller (Rolle): Béatrice Dalle (Betty), Jean-Hugues Anglade (Zorg), Consuelo de Haviland (Lisa), Gérard Darmon (Eddy), Clémentine Celarié (Annie), Jacques Mathou (Bob), Claude Confortes (Hausbesitzer), Vincent Lindon (junger Polizist), Raoul Billrfray (alter Polizist), Claude Aufaure (Arzt) u.a.
Produktion: Constellation-Cargo Films; Jean-Jacques Beineix, Claudie Ossard; ausführende Produzentin: Claudie Ossard. Frankreich 1986, 35mm, Farbe, 117 min. CH-Verleih: Challenger Films, Lausanne; BRD-Verleih: Twentieth Century Fox.

Leinwandfüllend macht ein schönes junges Paar Liebe, wie es die Franzosen trefflich sagen, minutenlang, bis zum Orgasmus. An der Wand hängt eine drittklassige «Mona Lisa»-Reproduktion, La Joconde lächelt sanft auf die ineinander verschlungenen Körper herab. Das ist der Prolog in einem Film, der zwei Stunden lang vorführt, was im neofranzösischen Kino alles möglich geworden ist, nämlich Softporno, Psychothriller, Milieuklamotte und Kulturfilm in einem, serviert von Jean-Jacques Beineix, unter dem Titel 37°2, LE MATIN (oder BETTY BLUE).

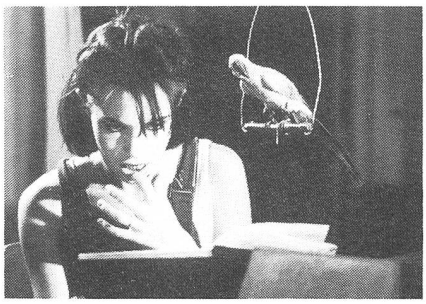
Nach dem Liebesakt öffnet sich die Szenerie und gibt den Blick frei auf einen Küstenstrich, der aussieht wie ein Stück Westcoast in amerikanischen Filmen. Unzählige schäbige, verwitterte Holzhäuschen auf schrägen Stelzenbeinen säumen das Gestade, und Rentnerpaare atmen Seeluft. In einem der Karbäuschen lebt und kocht und haust Zorg, ein sympathischer Dreissiger, ein durchschnittlicher Typ, hervorragend dargestellt von Jean-Hugues Anglade, dem L'HOMME BLESSE von Patrice Chéreau und Rollerskater aus Luc Bessons SUBWAY. Beineix neuer Streich erzählt von einer grossen Liebe, von ihrem Werden und ihrer letztlichen Unmöglichkeit. Zorg ist auf Betty geprallt, eine Lolita der 80er Jahre, rotzfrech und schnurrend sanft, kesses Schulmädchen und kindliche Femme fatale. Sie bringt einiges in Bewegung und den Hänger Zorg auf Trab. Die elende Hütte wird radikal entlaust, neu eingerichtet. Dann wird auch in Zorgs Umfeld reiner Tisch gemacht. Der unsäglich schmierige, fast karikaturenhaft eklige Besitzer der Siedlung bekommt von Betty eins aufs Dach. Sein schwarzer Citroen wird rosafarben bekleckert und er selber landet rücklings auf einem Dreckhaufen. Betty will sich nicht gefallen lassen, dass ihr Liebster als Arbeitstier missbraucht wird, denn sie weiss, dass er für Höheres geschaffen ist. In stillen Stunden hat der Romantiker ohne Land nämlich einen Stoss Kladden mit Texten vollgeschrieben, und Betty ist hingerissen von der Schreibe. Also zündet sie das Rattenloch von Wohnstatt an und bricht mit Zorg auf, zu neuen Ufern, erst mal in einen Pariser Vorort.

Jean-Jacques Beineix, dem mit der chromstahlglänzenden, neonschillernden Krimioper DIVA ein Kultfilm gelungen und mit dem in vieler Hinsicht überrissenen LA LUNE DANS LE CANIVEAU ein veritabler Flop passiert ist, gehört zu den arrivierten Jungen des französischen Kinos. Wo Téchiné regnerisch düstere Psychoballaden fertigt und Luc Besson sich in kühlen Grossstadtgeschichten verbeisst, präsentiert sich Beineix als waghalsiger, unverfrorener Mixer in Sachen Filmstil, Dramaturgie, Technik. Damit entzieht er sich den gängigen Beurteilungskriterien und hat bislang mit immer neuen Überraschungen aufgewartet: Der Mann ist so unberechenbar wie der linke Flügel in einer Fussballmannschaft aus Filmanarchisten, ein bildersüchtiger Zampanoo, ein Regieartist in der Arena des Zeitgeists.

Er lässt also Betty und Zorg ihr Liebes- und Leidenssüpplein kochen. Nach der missglückten Strandpartie wird Station gemacht in der Pizzeria eines befreundeten Paares: sie lustige Witwe, er Stänz, mit Vorliebe für Kimonos und Krawatten mit erotischen Motiven. Bei Beineix ist immer alles bedeutungsschwanger oder wird so präsentiert, eingebettet in eine verführerisch produzierte Ästhetik: sinnliches Hautspiel zu handfester Komik; postkartenartige Sonnenuntergänge neben symbolhaften Landschaftstableaux. Die 'Ménage à quatre', mit Anzeichen stinkbürgerlicher Langeweile, dauert nur kurze Zeit. Das letzte Kapitel, der Klimax, wird in der Provinz angesiedelt, in einem Kaff im Zentralmassiv, wo Betty und Zorg ein Pianogeschäft übernehmen, das ihr Freund von seiner verstorbenen Mutter geerbt hat.

Beineix hat sich nur wenig von der Romanvorlage Philippe Dijans entfernt und der Autor, dessen Buch bei Diogenes in Deutsch erscheint, zeigt sich begeistert vom Film: «C'est mieux que le livre», wann hat es das schon gegeben? Beineix verrät an selber Stelle den Trick: «Le Style c'est l'Ecrivain, le coureur d'Automobile le Cinéaste.» Voilà. Und als turbulente Autofahrt durch die verschiedensten Filmgattungen erweist sich denn auch 37°2, LE MATIN und kommt einem vor wie ein etwas zu üppiger Salatteller mit französischer und italienischer Sauce zugleich und einem rechten Schuss Ketchup obendrauf.

Die Betty, der Béatrice Dalle in ihrer ersten grossen Rolle wohl mehr intuitiv als schauspielerisch Format verleiht, diese Betty also zeigt, in welche Wechselbäder der Emotionen Beineix sein Publikum stürzt. Sie, der man ausser der hohen und schönen Kunst des «faire l'amour» kaum mehr etwas zugetraut hätte, tippt im mühsamen Einfingersystem Zorgs Texte ab und bombardiert sämtliche Pariser Verleger mit den Manuskripten. Sie will nichts anderes als den Beweis liefern, dass ihr Liebster der grösste Schriftsteller des Jahrhunderts ist. Der wiederum weiss nicht, wie ihm geschieht, laviert zwischen Hoffen und Bangen und merkt lange nicht, dass seine Betty den Teufel im Leib hat. Denn Beineix will uns keine Aufsteigerstory mitgeben, sondern wechselt jetzt ins Psychothrillerfach. Die Kindsfrau stösst einer keifenden Geschlechtsgenossin eine Gabelin den Bauch, zerschneidet einem tuntigen Lektor die Wange und verstümmelt sich schliesslich selber, als sie erfährt, dass sie nicht Mutter werden kann. Also doch noch Chabrol'sche Seelenqual oder schwermütige Häutungsprozesse wie bei



Téchiné? Falsch. Beineix kennt seine Amerikaner, weiss, dass der Horror im Kino sich nie einbrennen darf ins Bewusstsein des Zusehers. Mit flotter Unbekümmertheit wechselt er zu Lokkerungsübungen, zieht die Karte Schwank. Es tauchen mitten in einen Betty/Zorg-Streit dümmlich arrogante Flics auf, diese ständigen Begleiter des französischen Kommerzfilms, und fuchteln machohaft mit Pistolen und Knüppeln; Louis, der Gute, Funès und seine trotteligen Gendarmen aus Saint Tropez lassen grüssen! Auch dann, wenn Zorg, Vaterfreuden vor Augen, ein Klavier mit dem Sattelschlepper transportiert, in überhöhtem Tempo: Busse, Strafe, Verweis? Keineswegs. Den gestrengen Polizeier rührt die Bemerkung des Delinquenten, er sei guter Hoffnung, Papi sein zu dürfen, fast zu Tränen und verleitet ihn zur Bemerkung, Familienväter seien die letzten Abenteurer dieser Zeit.

Toll treibt er's, der Jean-Jacques Beineix, und es kommt noch besser. Betty, die Süsse, verwelkt, kratzt sich ein Auge aus, landet in der Klapsmühle, just in dem Moment, wo Zorg mannhaft den gezielten Verführungskünsten einer unbefriedigten Krämersfrau, wir befinden uns ja in der Provinz, nicht erlegen ist und somit penetrant bildlich, wie es bei Beineix sein muss, klargemacht hat, dass er seiner Betty treu sein will.

Das ist alles eine Spur zu viel aufs Mal und zuweilen ärgerlich und vor allem verwirrend. Nun ist die Filmsuppe langsam am Überkochen und man wartet, bis der Topf explodiert. Aber nun erwischt der Tausendsassa unter den jüngeren Filmemachern Frankreichs die Kurve doch noch. In einem ungemein anrührenden, bewegenden, auch formal ergreifenden Schlussteil verdrängt er das Unmass an Klischeekleisterei und Zaunpfahlsymbolik. Zorg, dessen Manuskript wider alle Erwartungen einen Interessenten gefunden hat, schmuggelt sich in die Klinik und erstickt Betty mit einem Kopfkissen, sanft und traurig, kehrt dann heim an den Herd, der Kreis schliesst sich, das Bild friert ein.

Jean-Jacques Beineix hat mit 37°2, LE MATIN gezeigt, dass er ein Feuerwerker ist, einer, der klarmacht, dass es immer schwieriger wird, Filme in Genres einzuteilen, einer, der übergreifende Bildergeschichten erfindet, nacherzählt, der die Lust am Gestalten bis ins Hysterische, Exaltierte hinein auslebt und aus einer Beziehungskiste mit Tragiktouch eine Provokation macht: Nach «Pierrot le Fou» regiert heute «Betty la Folle».

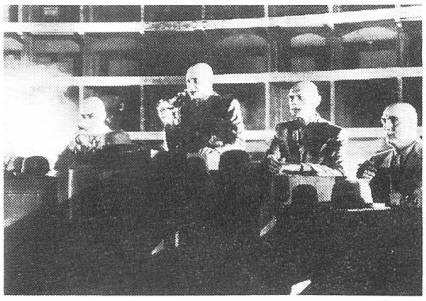
Michael Lang

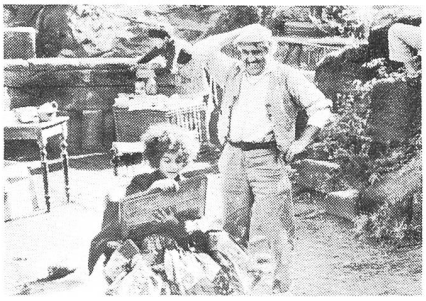
MOMO
von Johannes Schaaf

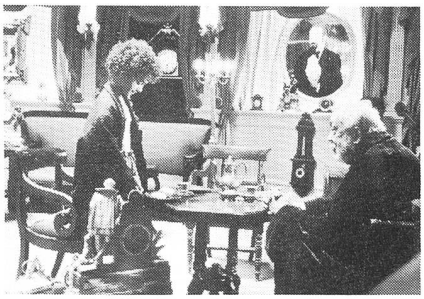
Drehbuch: Johannes Schaaf, Rosmarie Fendel, Michael Ende, Marcello Coscia, nach dem Roman von Michael Ende; Kamera: Xaver Schwarzenberger; Kamra-Assistenz: Michael Stöger, Benedict Neuenfels; Ausstattung und Kostüme: Danilo Donatis; Schnitt: Amedeo Salfa; Musik: Angelo Branduardi
Darsteller (Rolle): Radost Bokel (Momo), Ninetto Davoli (Wirt Nino), Mario Adorf (Maurer Nicola), Armin Müller-Stahl (Chef der «grauen Herren»), Leopoldo Trieste (Strassenkehrer Beppo), Bruno Stori (Fremdenführer Gigi), Sylvester Grohth (Agent BLW/553 X), Concetta Russino (Liliana), Francesco de Rosa (Fusi), Hartmut Kollawsky (»grauer Herr»), Michael Ende (Herr Ende), John Huston (Meister Hora).
Produktion: Rialto Film, Berlin / Iduna Film, München / Cinecitta und Sacis, Rom; Produzent: Horst Wendlandt; Produktionsleitung: Walter Massi; Herstellungsleitung: Claudio Mancini. BRD/Italien, 1986, Dolby-Stereo, Farbe, 100 min. CH-Verleih: Citel Films, Genf; BRD-Verleih: Tobis Filmkunst.

Wie sehr der 1973 erschienene Jugendroman «Momo» von Michael Ende den Zeitgeist traf und auf offene Ohren stiess, kann man ermessen, wenn man in Rechnung stellt, dass dafür kaum Werbung gemacht wurde. Das Buch ist durch blosse Mund-zu-Mund-Propaganda zu einem Klassiker geworden, gelesen fast mehr noch von Erwachsenen als von Jugendlichen. «Momo», 1974 mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichnet und mittlerweile in 27 Sprachen übersetzt, ist eine Metapher über Haben und Sein, über die sozialen Auswirkungen eines verfehlten Fortschritts, die Entfremdung der modernen Menschen, «die gezwungen sind, ein Leben zu leben, das sie eigentlich gar nicht wollen» (Ende).
Michael Ende lässt sich während einer langen Zugsreise von Meister Hora die Geschichte des Waisenmädchens Momo erzählen, das in einem Amphitheater am Rande einer Kleinstadt lebt und sich durch seine Fähigkeit, geduldig zuzuhören, sich für jeden Zeit zu nehmen, die Herzen der Kinder und Erwachsenen der Umgebung erobert. Nach und nach verliert sie ihre zahlreichen Freunde aber an die unheimlichen «grauen Männer», die eines Tages plötzlich auftauchen und den Menschen weis machen, sie verplemperten ihre Zeit mit unnützen Dingen und täten besser daran, dieses wertvolle Gut auf der Zeitsparkasse sinnvoll anzulegen. Mit Hilfe Meister Horas, des Gebieters über die Zeit, gelingt es Momo schliesslich, die Herrschaft der grauen Männer zu brechen und ihre Freunde von einem gehetzten Dasein zu erlösen, das von der Parole «Zeit ist Geld» bestimmt wird. Ob sich dies in der Vergangenheit oder Zukunft abspielt, lässt Meister Hora offen.
Die Filmrechte wurden bereits kurz nach Erscheinen des Buches vergeben und vorerst schubladisiert. Dass Horst Wendlandt, Besitzer des finanzkräftigen Tobis-Filmverleihs sowie ehemaliger Produzent von Edgar-Wallace- und Karl-May-Verfilmungen, sich dieses Stoffes ausgerechnet jetzt erinnert, kommt sicher nicht von ungefähr: Aufwendig inszenierte (Kinder-)Filme – kreiert worden ist dafür schon das Wort «Mainstream» – entsprechen offensichtlich einem grossen Publikumsbedürfnis. Es sind Filme, die von den Produzenten geschaffen und bestimmt werden, zugeschnitten auf spezifische Nachfragen des Marktes und somit zur blossen Ware verkommen: die Regisseure haben nur mehr eine ausführende Funktion.

«Das Problem dieser Filme liegt nicht am Medium, sondern an den Leuten, die das Medium in der Hand halten» – Michael Ende hat diesen Umstand sehr vorsichtig angetönt, ohne jedoch zu präzisieren, inwiefern dies die Verfilmung seines Romans «Momo» betrifft. Bekannt ist, dass er sich von Wolfgang Petersens Produkt DIE UNENDLICHE GESCHICHTE distanziert hat und sich mit allen Mitteln für Johannes Schaaf, den Regisseur seiner Wahl, bei MOMO einsetzte.
Schaaf ist es sicher besser als seinem Vorgänger Petersen gelungen, den wesentlichen Gehalt eines Ende-Romans in Bilder umzusetzen. Sein Drehbuch, das in Zusammenarbeit mit seiner Frau, der Schauspielerin Rosmarie Fendel, sowie Ende selbst entstand, hält sich stark an die Vorlage, erreicht jedoch nicht deren Farbigkeit und metaphorische Dichte. In einigen Szenen ist der Dialog etwas gar papieren. Als weitere Schwäche erweist sich der Ausbau einiger unbedeutender Passagen des Textes auf Kosten solcher, deren man sich besser hätte annehmen müssen. So enttäuscht beispielsweise die Fantasielosigkeit in einer der zentralen Szenen, wo Meister Hora Momo in das Geheimnis der Stundenblumen einweiht.
Und schliesslich konnte auch Schaaf dem Druck der Produzenten, der Diktatur des Kommerzes, nicht entgehen. Das fängt schon damit an, dass der Film mit Blick auf den US-Markt auf englisch gedreht wurde, weil das Publikum dort Wert auf Lippensynchronie lege. Aus dem Salon des «Barbiere» wurde deshalb ein «Barber», und Momo wird mit einem Geschenk «For Momo» beglückt. Solche Details wirken umso dilettantischer, als die Ausstattung und vor allem die Schauspieler ein italienisches Lokalkolorit heraufbeschwören. Eine recht stiefmütterliche Behandlung muss das deutschsprachige Publikum über sich ergehen lassen: Vor allem die mit Originalton verwöhnten Schweizer Kinogänger dürften Mühe haben mit der lieblos gemachten, stellenweise kaum verständlichen Synchronisation, die dem Film einen störenden Hörspielcharakter verleiht und der Lebendigkeit der Schauspieler wesentlichen Abbruch tut.
Der Film schwankt denn auch im Spannungsfeld zwischen den Walt-Disney-Ambitionen der Geldgeber und dem sicher vorhandenen künstlerischen Anspruch Schaafs, der mit seinen drei Werken TÄTOWIERUNGEN, TROTTA und TRAUMSTADT immerhin als einer der profiliertesten Vertreter des Jungen Deutschen Films galt. Schaafs Fellini-Zitat am Schluss des Films etwa, als er den Aspekt der Fiktion betont, indem er das Amphitheater zum Karussell werden lässt, wird zur hohlen Floskel angesichts der vorhergehenden, unsäglich süssen und weitschweifigen Passage, die Wendlandt nachträglich noch einbauen liess: Da fliegt Momo umwirbelt von Blütenblättern durch die Lüfte nach Hause zu ihren Freunden. Auch Danilo Donatis METROPOLIS-Zitat in der ausgezeichneten Ausstattung der Meister-Hora-Sequenzen ist verlorene Liebesmüh. Ein paar abrupte Szenenwechsel, Schnitte an der falschen Stelle, legen den Verdacht nahe, dass







noch mehr an der ersten Endfassung herumgebastet worden ist. Kleine Anekdötchen vom Rande der Dreharbeiten, wonach etwa Schaaf darum kämpfen musste, die Liebesgeschichte zwischen Momo und Gigi beizubehalten, oder nur mit grösster Mühe abwenden konnte, dass Momo ein Goldlaméjäckchen statt der weiten alten Männerjacke verpasst wurde, seien an dieser Stelle noch erwähnt, um das Tauziehen zu illustrieren, für das ein Regisseur bei der Herstellung solcher Filme Energien aufwenden muss. Da kann einen nur noch wundern, wie mühelos man mit dem Widerspruch fertig geworden ist, dass im Werdegang der Figur des Fremdenführers Gigi eine bissige Kritik an solcher Ideologie enthalten ist.

Die Erfahrung des Theater- und Opernregisseurs Johannes Schaaf zeigt sich hauptsächlich in den ausgezeichnet besetzten Rollen, in der Führung der Schauspieler, deren expressive Darstellung die qualitativ bessere Seite des Films ausmachen. Mit Radost Bokel als Momo ist ein unbefangen agierendes Naturtalent entdeckt worden; Ninetto Davoli, der leichtfüssige Lockenkopf aus den Pasolini-Filmen, mimt den Wirt Nino mit seiner üblichen italienischen Verve; Mario Adorf als bodenständigem, rauhbeinigem Maurer Nicola und Leopoldo Trieste als liebenswürdigem, wunderlichem Strassenkehrer Beppo passen die Rollen wie angegossen, Bruno Storis Darstellung lässt hinter dem Schelm des Fremdenführers Gigi zerbrechliche Seiten erkennen und Armin Müller-Stahl verleiht dem «grauen Herrn» mit «aschgrauer» Stimme und lebloser Mimik eine kalte und beängstigende Präsenz. Weniger überzeugt Paradepferd John Huston, der den Meister Hora zu nonchalant gibt und für diese Figur wohl auch ein zu «Hemingway'scher» Schauspieler ist.

Doch MOMO ist auch unter Schaafs Regie ein Film geworden, dessen Form den Inhalt erstickt – eine Zukkertorte mit einigen zerknautschten Rosinen, der Angelo Branduardi mit seiner Musik den passenden Sirupguss aufsetzt. Aber Kinder haben ja, um zum Schluss nochmals Michael Ende zu zitieren, «weniger Angst vor Kitsch als Erwachsene».

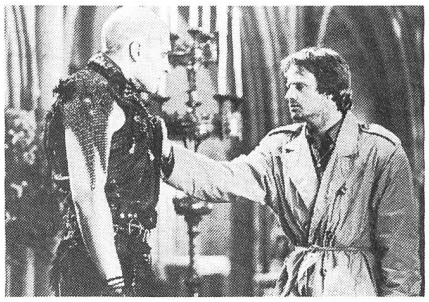
Jeannine Horni

HIGHLANDER von Russell Mulcahy

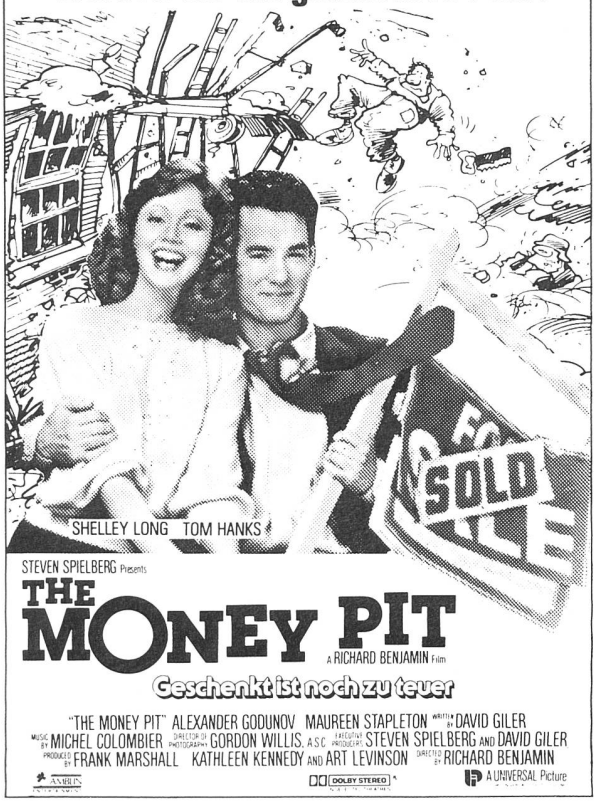
Drehbuch: Gregory Widen, Peter Bellwood, Larry Ferguson; Schnitt: Peter Honess; Musik: Queen, Michael Kamen.
Darsteller (Rolle): Christophe Lambert (Connor McLeod), Sean Connery (Ramirez), Roxanne Hart (Brenda Wyatt), Clancy Brown (Kurgan), Beatie Edney (Heather).
Produktion: Thorn / EMI; Produzenten: Peter Davis, Bill Panzer; Executive Producer: E.C. Monell. USA, 1986, ca. 115 min.; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Russell Mulcahy, der Regisseur des bilderstarken, widerborstigen Schweine-Horrorfilms RAZORBACK, hält sich in seinem zweiten Streifen, dem Fantasy-Film HIGHLANDER, verhältnismässig zurück, was die filmischen Tricks aus seiner Video-Clip-Vergangenheit angeht, wenn man einmal absieht von der stupenden Kamerafahrt der Eröffnungssequenz und den absichtlich übercleveren, absurden Schnitten zwischen Gegenwart und Flashbacks. Das Unwirkliche liegt dafür im Thema.
Christophe(r) Lambert, ehemals anglophoner GREYSTOKE-Tarzan und le punky prince in der Pariser Métro – pardon: SUBWAY, spielt hier einen ewig jungen Schotten, Connor MacLeod. Dieser hätte in einem Clanskrieg im Mittelalter eigentlich an einer Verletzung eingehen sollen, überlebt jedoch zum Schrecken der abergläubischen Bevölkerung und muss sich von einem mysteriösen Spanier namens Rodriguez (Sean Connery, mit Perücke, Schnauz und viel gusto) sagen lassen, dass er ein Unsterblicher sei. Rodriguez bildet Connor zum Schwertkämpfer aus, weist ihn auf seine übermenschlichen Fähigkeiten hin (er kann unter Wasser atmen usw., dafür ist er steril, der Ärmste) und erklärt ihm, dass es ausser ihnen noch ein paar andere Unsterbliche gibt, die sich eines Tages treffen werden, um um einen sagenumwobenen «Grossen Preis» (ist Wim Thoelke auch nicht umzubringen?) zu kämpfen, den nur der letzte Überlebende dieser Halbgötter erringen kann. Sterben muss nur, wem der Kopf – ganz – abgeschlagen wird. (Nichts für schwache Nerven.)
Die Idee einer Kaste oder Familie von Unsterblichen, die ungeachtet ihrer emotionalen Bande einander aus Schicksalsgründen bekämpfen und umbringen müssen, ist nicht neu, und in den letzten Jahren wurde sie vor allem von SF- und Fantasy-Autoren wie Roger Zelazny und Philip José Farmer differenziert und unterhaltsam umgesetzt. In HIGHLANDER nun wird die Unsterblichkeit in zwei Stunden hineingepackt, was einerseits zu unvermeidlichen Lächerlichkeiten (etwa dem schnellen Altern und Tod von Connors sterblicher Frau), andererseits zu beabsichtigten Absurditäten (z.B. einem herrlich sinnlosen Duell) führt. Die echte Tragik des tödlichen Konflikts zwischen Freunden wird zwar mehrmals in Aussicht gestellt, kommt jedoch nicht zustande: da gibt es nämlich einen stereotypen Bösewicht, den unsäglich grausamen «Kurgan» aus Russland (Clancy Brown, in schwarzem Leder, mit Sicherheitsnadeln, mal langhaarig, mal kahl), der praktischerweise alle symphatischen Figuren aus dem Weg räumt, so dass Connor am Ende keine Bedenken haben muss, diesen Un-Übermenschen zu töten, sondern gleichsam als Rächer auftritt.
Die Frauen (unsterbliche gibt's keine – warum?) haben's schwer mit diesen Supermännern, sie sind weitgehend kreischende Staffage, lassen sich vom Bösewicht vergewaltigen oder entführen und reichen, wenn's gut geht, dem Held mal sein Schwert. Die Musik von Queen (wann merken die Leute endlich, dass Rock, besonders, wenn er gesungen ist, sich nicht als Filmmusik eignet?) betont die pompösen Komponenten des Films, der nach einem recht sorgfältigen Aufbau gegen Ende etwas chaotisch wird. Der Schluss mit der Botschaft des Heils – Connor führt die Menschheit ins Paradies auf Erden – wirkt läppisch, fragwürdig und so aufgesetzt wie der Aufruf zum Frieden am Ende von ROCKY IV; dieser Film ist ganz bestimmt kein Beitrag zur Völkerverständigung, sondern bestenfalls ein rechter, lautstarker Thriller über die Freuden und Leiden der Unsterblichen, wie sie sich Klein-Macho vorstellt.

Michel Bodmer



Wenn Scherben Glück bedeuten, werden sie ein glückliches Paar.



Jetzt im Kino

Festwochen Kino

Der Rosenkavalier
Stummfilm mit Musik (1926)
Nach der Oper von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss
Regie: Robert Wiene

Einmalige Aufführung mit Live-Orchester unter Armin Brunner
Freitag, 22. August 1986, 20.30 Uhr

1926 inszenierte Robert Wiene (der Regisseur des expressionistischen Klassikers *Das Cabinet des Dr. Calligari)* die Oper *Der Rosenkavalier* als Stummfilm. Hugo von Hofmannsthal, der Librettist, konnte für das Szenario gewonnen werden; allerdings wurden nur wenige seiner Vorschläge – etwa die Verlegung mancher Szenen in die freie Natur – angenommen. Frei wird die Geschichte der Oper nacherzählt; Alfred Roller, der bereits 1911 die Uraufführung in Dresden ausgestattet hatte, schuf die Dekorationen. Richard Strauss besorgte die musikalische Umarbeitung seiner Partitur: er übertrug die Singstimmen ins Orchester. Zwar komponierte Strauss vier neue Nummern, kümmerte sich aber sonst wenig um die Psychologie der Filmstory. Armin Brunner, Leiter des Ressorts Musik beim Fernsehen DRS, versucht aufgrund dieser Vorlage eine genauere Anpassung. Er hat Strauss' *Rosenkavalier*-Arrangement für Salon-Orchester mit anderthalb Dutzend Musikern eingerichtet und wird das Instrumentalensemble selber vor der Leinwand dirigieren.

Was will die Freude ohne Gesang?
Filmessay über den Komponisten Othmar Schoeck von Peter Schweiger (1982)

Einmalige Aufführung:
Sonntag, 7. September 1986, 20.30 Uhr

Mit seinem Essay über Othmar Schoeck, das er für das Fernsehen DRS drehte, wollte Peter Schweiger (heute Direktor des Theaters am Neumarkt, Zürich) nicht eine trockene Dokumentation geben. Ihn interessierte die Annäherung an eine komplexe Persönlichkeit, die sich bereits zu Lebzeiten als Aussenseiter empfunden hat. Es geht dem Film darum, in eine vergangene und verklungene Welt einzutauchen, sie für Heutige begreifbar zu machen. Ein Unzeitgemässer wird – filmisch und musikalisch – eingekreist.

Unter dem Patronat der *Luzerner Neusten Nachrichten.*

kino moderne

Gebr. Keller AG / Leitung: Manfred Brünnler
Pilatusstrasse 21, 6003 Luzern / 041-23 24 53

Weltvertrieb

LA MITAD DEL CIELO
von Manuel Guitierrez Aragón
Venedig 1986

GENESIS
von Mrinal Sen
Cannes und Locarno 1986

HALF LIFE
von Dennis O'Rourke
Nyon 1985, Berlin und Locarno 1986

HIUH HAGDI (The Smile of the Lamb)
von Shimon Dotan
Berlin 1986

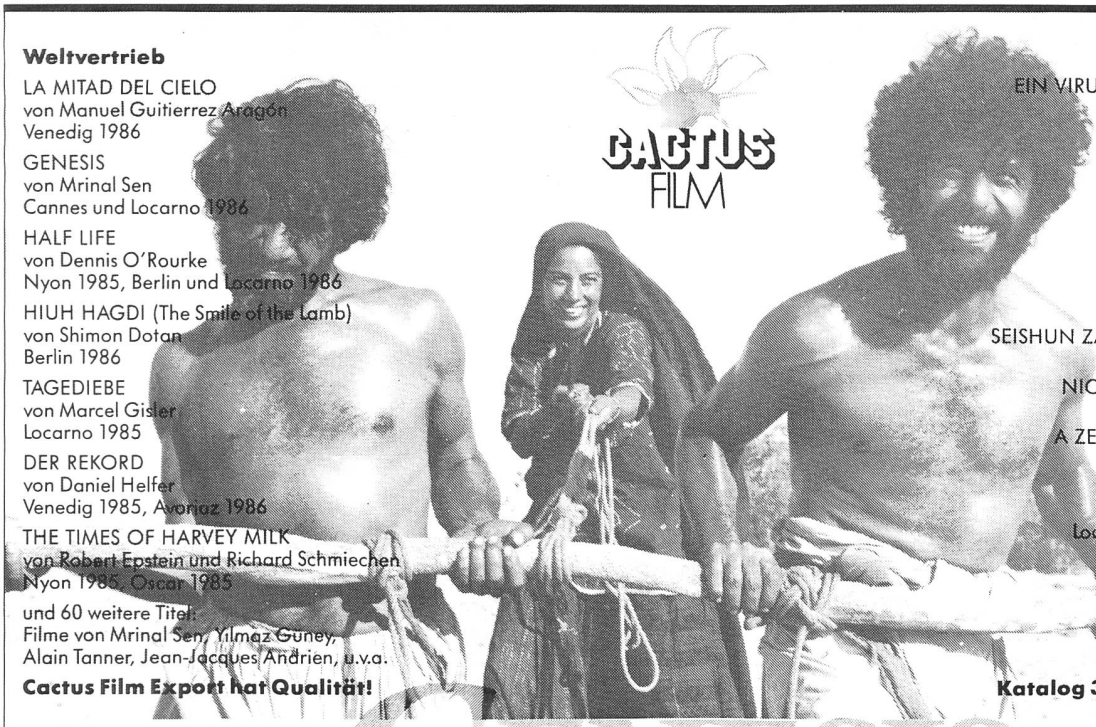
TAGEDIEBE
von Marcel Gisler
Locarno 1985

DER REKORD
von Daniel Helfer
Venedig 1985, Avoriaz 1986

THE TIMES OF HARVEY MILK
von Robert Epstein und Richard Schmiechen
Nyon 1985, Oscar 1985

und 60 weitere Titel:
Filme von Mrinal Sen, Yilmaz Guney,
Alain Tanner, Jean-Jacques Andrien, u.v.a.

Cactus Film Export hat Qualität!



Distribution

EIN VIRUS KENNT KEINE MORAL
von Rosa von Praunheim

SERA POSIBLE EL SUR
von Stefan Paul

HOME OF THE BRAVE
von Laurie Anderson

HALF LIFE
von Dennis O'Rourke

GENESIS
von Mrinal Sen

SEISHUN ZANKOKU MONOGATARI
von Nagisa Oshima

NICHT NICHTS OHNE DICH
von Pia Frankenberg

A ZED AND TWO NOUGHTS
von Peter Greenaway

LAMB
von Colin Gregg
Locarno 1986 en compétition

WORKING GIRLS
von Lizzie Borden

BEZ KONCA (No End)
von Krzysztof Kieślowski

und 60 weitere Filme.

Katalog 35/16 mm vorhanden

Production 1986/87

G.E.N.I.X. 817
von Daniel Helfer

DER TOD DES PSYCHIATERS
von Erwin Keusch

AUSTRALIA
von Jean-Jacques Andrien

(alle Titel provisorisch)

GENESIS

Cactus in Locarno

Weltvertrieb
ELLIS DRIESSEN Grand Hotel

Distribution
MONIKA WEIBEL Pressefach

Production und Einkauf
DONAT KEUSCH Pressefach

Cactus Film AG · Neugasse 6 · Postfach 171 · 8031 Zürich · 01/44 87 11 · tx 822843 CF CH

Bemerkungen zu einigen Filmen der Jahre 1910–1915

Aus der Kinderzeit des Films

Geburt der Filmgenres

Film ist ein Universum mit so vielen Facetten, dass über ihn nie umfassend geschrieben werden kann. Man kann nur Punkte herausgreifen und sie in Zusammenhang bringen – nach privatem Gefühl und privater Kenntnis, vielleicht unter Verwendung einiger objektivierender Kriterien.

Die Filmgenres und die Änderung des Sichtwinkels

Fünfzehn Jahre nach der ersten öffentlichen Vorführung «bewegter Fotografien» durch die Gebrüder Lumière in Paris war das Kunsthandwerk Film nicht wiederzuerkennen. Von 1895 bis zum Beginn des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts hatte sich der Film vom technischen Kuriosum über billige Jahrmarktunterhaltung und Erhebungsversuche in Gefilde salonfähiger Kunst in ein beachtenswertes Massenmedium, zur populären Kunst emanzipiert.

Etwa in den Jahren 1910–1915 haben sich Filmgenres und Filmkonventionen etabliert, die sich in den folgenden Jahren erhärteten und bis heute ihre Gültigkeit behielten. Im berühmten Meilenstein der Filmgeschichte, David Wark Griffiths BIRTH OF A NATION (1915) – der in jeder Beziehung ein Ereignis war – kam dann zusammen, was sich im Laufe der Jahre herausgebildet hatte: Kostümfilm mit Massenszenen, psychologische Studie, Krimi, Western, Reise- und Liebesfilm. Aber bereits vor Griffiths Meisterwerk wurden jene Filmtopoi eingeführt, die heute zum Wesen des Films (so wie wir ihn uns am leichtesten vorstellen können) gehören: Parallelmontage, Verfolgungen; Grossaufnahmen; Behörden als nicht immer gescheiteste Hüter von Ruhe und Ordnung; leichte Sozialkritik; Episodenfilme mit Fortsetzungen; Kinder als am Anfang unglückliche, später glückliche, aber stets mutige Helden; weisse starke Männer im besten Alter, die alle Sympathien auf sich vereinen; herzzerreissend weinende, sparsam lächelnde, mehr oder weniger weiche Frauen, die alle Liebessehnsucht auf sich vereinen – in den alten Filmen waren sie gern ein wenig beleibt, trugen weiss und lagen oft im Bett (sogar bei Ejzenstejn).

Die Betrachtung der Filmgeschichte – sowie a fortiori der Filme selbst – ist in jedem Fall ein lohnendes Unternehmen: Film ist das einzigartige Gedächtnis des 20. Jahrhunderts. Manche Filme, die von massgeblichen Filmhistorikern und Filmtheoretikern wie Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz, Siegfried Kracauer als verloren oder bis zur Unvorführbarkeit zer-

Max Linder in L'HOMME AU CHAPEAU DE SOIE (Kompilationsfilm seiner Tochter Maud; 1983)

stört geglaubt wurden,sind heute wieder zugänglich. Kracauer etwa hielt den ersten STUDENTEN VON PRAG (Stellan Rye, Deutschland 1913) sowie Urban Gads AFGRUNDEN (Dänemark 1910) für verloren, die in spielbaren Kopien erhalten sind. Und seit den sechziger Jahren sind zum Beispiel an die 100 Méliès-Filme wieder aufgetaucht. Heutige Filmhistoriker wie Margerite Engberg (Dänemark), Noël Burch (Frankreich), André Goudreault (Kanada) – die sich auf die Stummzeit des Films spezialisiert haben, aber leider eine von aussen (nicht von innen!) etwas abgeschlossene Sekte bilden – können uns deshalb einiges Neues über die frühe Geschichte des Films, und dadurch des Jahrhunderts, beibringen. (Dahingehende Versuche mitgrösseren Retrospektiven des frühen Filmschaffens werden in Frankreich am Festival international de critique historique du Film, Perpignan und an den Rencontres Cinématographiques, Festival d'Avignon unternommen.)

Die grossen Filmregisseure sind alten Malern vergleichbar, deren Bilder wir heute konsultieren, um uns über das Leben vergangener Zeiten zu unterrichten. Für die Zeitgenossen müssen die alten Bibel-, Schlachten- oder Porträtbilder wohl eine ähnliche Funktion erfüllt haben wie heute die Filme: auch sie lebten von Liebe, Blutrünstigkeit und Bewunderung für die Dargestellten. Heutige Maler können sich auf die Erforschung ursprünglicherer Formen und Strukturen, die als abstrakt bezeichnet werden mögen, zurückziehen. Es wäre interessant zu wissen, ob vor der Filmzeit das «Lesen» von Gemälden den Betrachtern leichter fiel. Freilich ist auch das «Lesen» von Filmen nicht immer einfach. Aber die Beziehung zwischen Betrachter und Bild ist hier doch eine ganz andere. Wie *Noël Burch* immer wieder betont, errang der Film etwa 1906 die Fähigkeit, die Perspektive der Renaissance, die Bildtiefe darzustellen – während der Zuschauer bis dahin regelmässig wie vor einer starren Bühne sass. Etwa ab 1906 nahm die Kamera den Zuschauer ins Geschehen hinein, machte ihn zum Teilnehmer. Das funktioniert – was Burch nicht betont – freilich nur dann, wenn der Film die dazu nötige Kraft nicht nur *technisch* (durch Verlagerung des Kamerastandpunktes), sondern auch *inhaltlich* (durch emotionellen, die Imagination belebenden «Magnetismus») aufbringt. Dann aber kann jene faszinierende, intime, schwierige Beziehung zwischen Film und Zuschauer entstehen, der sich kaum jemand zu entziehen vermag. Wir suchen ja im Kino Ablenkung von unserer essentiellen Einsamkeit. Die Menschen, die den Film gemacht haben, Aufgabe der ihren. So hoffen im verdunkelten Kinosaal beide Seiten auf Verständnis beim andern. Es kann nicht jedesmal klappen. Um es zu erreichen, ist das Filmhandwerk immer maniabler gemacht worden, damit es ganz fein dem Willen der Phantasie gehorchen kann. Die Kinematogra-

phie geht bald ins 100. Lebensjahr – das ist für eine Kunst ein frisches und wandlungsfähiges Alter, und wir können hoffen, noch manche Liebesstunde mit ihr zu verbringen.
In den ersten Jahren war die Filmgeschichte eine aufregende Story von spinnigen Erfindern, alles riskierenden Abenteurern und rücksichtslosen Gaunern – in den USA beschossen sich die Gangs rivalisierender Filmfirmen, ganz wie in ihren «Kunstwerken». Nach den Geburtswehen tauchten die Filmgenres auf, als ob sie präexistent gewesen wären und nur auf Abruf gewartet hätten. Die Kamera näherte sich dem Menschen – nicht ohne Widerspruch: Ein französischer Produzent soll sogar argumentiert haben, die Zuschauer würden ihr Geld zurückverlangen, wenn sie vom Schauspieler nur mehr einen Ausschnitt sähen. Und das Bild bekam eine Aussage: ausserhalb der wilden Gestikulation und nicht nur jene, die man an den Lippen abzulesen sich aneignen konnte. Es entwickelten sich die Filmgenres, die fast alle ein typisches Ursprungsland haben, dann aber (zumindest vorübergehend) von den USA übernommen wurden: Reportage und «Science Fiction» sind bekanntlich ein Produkt der Franzosen (Brüder Lumière und Méliès), der historische Monumentalfilm stammt aus Italien, das psychologische Drama aus Skandinavien, Komödie, Horrorfilm und Krimiserien scheinen alle drei ihren Ursprung ebenfalls in Frankreich zu haben, der Western spricht für sich selbst. Gemeinsam ist allen, dass es fast immer um eine Frau geht. Meist auch dann noch, wenn – wie damals häufig – ein Kind im Zentrum steht: INGEBORG HALM (Victor Sjöström, Schweden 1913), L'ENFANT DE PARIS (Léonce Perret, Frankreich 1913), DAVID COPPERFIELD (Produktion Hepworth, England 1913), REGENERATION (Raoul Walsh, USA 1915). Kinder wurden und werden auch weiterhin gern zu Filmhelden gemacht: von Jean Vigo über François Truffaut und Yves Robert bis zu Steven Spielberg. Die Frau aber scheint zum Film zu gehören wie das Salz zum Meer. Aussicht auf durchschlagenden Erfolg haben Filme, die nicht um einer Frau willen bestehen – auch wenn sie gut sind (wie etwas Patrice Chéreaus Filmversuch L'HOMME BLESSE) –, nur selten.

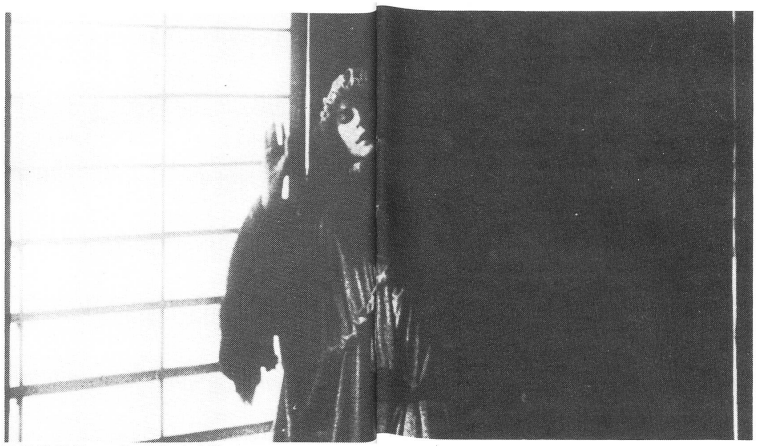
Französische Erzähler

Das cinéphilste Land der Welt soll Frankreich sein – jedenfalls behaupten das die Franzosen. Sie haben auch erstaunlich bald gelernt, kurzweilig filmisch zu erzählen. Die mittellangen «Novellen» der Firma Pathé von 1905 und 1906, JALOUSIE ET FOLIE, LE MINEUR oder DU SOCIALISME AU NIHILISME, sind kompakt und rasch, in sich motiviert erzählt. Sie behandeln Themen, die sich wohl an der Kinokasse bezahlt gemacht haben: barsche Sozialkritik aus der Sicht der Arbeiterschaft, die allerdings die Möglichkeit der Versöhnung mit dem Arbeitgeber nicht ausschliesst. JALOUSIE ET FOLIE ist ein in unterster sozialer Schicht spielendes Eifersuchtsdrama, das – wenn auch ein bisschen plötzlich – zur Einlieferung des Gehörnten ins Irrenhaus führt (die Darstellung von Irren in den Filmen muss ungemein beliebt gewesen sein).
Georges Sadoul bezeichnete L'ENFANT DE PARIS von *Léonce Perret* als «une véritable révélation». Im Reichtum der Form übertreffe Perret sogar Griffith. Das Lob steht Perret vielleicht schon deshalb zu, weil er ansonsten ein grosser Vergessener der Filmgeschichte ist. Ausserhalb Frankreichs wird er kaum erwähnt. (Barry Salt hebt immerhin seinen Einfluss auf Benjamin Christensen hervor.) Léonce Perrets Ballade zeichnet die Odyssee eines verwaisten Kindes aus der hohen Bourgeoisie durch die Pariser Unterwelt, wo kein Knochen ihm hilft, das Kind nur ausgenützt wird, ausser von einem Buckligen. Dieser, entschlossener und smarter als die Polizei, kann das Kind (natürlich ein Schönheit versprechendes Mädchen) und den totgeglaubten, doch im Krieg nur gefangengehaltenen Vater, zusammenführen. Die Geschichte endet schliesslich zu dritt in schönem Gegenlicht am Meer. Die realistischen Bilder der Strassen und Millieus – der Schlafsaalhorror im Kinderheim könnte aus ZERO DE CONDUITE oder aus LES 400 COUPS stammen – kontrastieren mit dem übertriebenen Spiel der Darsteller. Für heutige Augen fast unerträglich ist der Mangel an Gefühl für Ellipsen: jede kleinste Handlung eines Ablaufs wird noch gezeigt, wenn der Zuschauer den Ausgang und den dahin führenden Weg längst schon erraten hat.
Victorin Jasset und *Louis Feuillade* (Hauptregisseur bei der Produktionsfirma Gaumont) haben schon in den Jahren 1908–17 Krimiserien gedreht. Die Montage im schnellen Rhythmus von Jassets NICK CARTER/ZIGOMAR-Serie (1908–13), deren Stadtaufnahmen an den Fotografen Atget erinnern, war vom Stil der amerikanischen Firma Vitagraph beeinflusst. Jasset, der sich auch theoretisch mit dem Film beschäftigte (im Unterschied zu den meisten seiner Filme sind seine Schriften erhalten), beschrieb den Zuschauer im «Ciné-Journal» (1911) als «placé devant le film comme un curieux devant un fait-divers, au coin de la rue».
Äusserlich in einem ähnlichen Stil wie ZIGOMAR sind Feuillades berühmte LES VAMPIRES-Episoden (1915/16) gehalten. Auch hier werden Menschen von dunkeln Mächten der Unterwelt verfolgt, zu deren Mitgliedern allerdings auch ein «Président de la Cour de Cassation» zählen kann. Feuillade ist, aber durch seinen FANTÔMAS (1913/14) und JUDEX (1916/17), ungleich bekannter als Jasset. Durch seine skurrile Poesie rief er bei zeitgenössischen Literaten Bewunderung hervor: Guillaume Apollinaire und Max Jacob gründeten die «Société des amis de Fantômas». Louis Aragon und André Breton schrieben später: «C'estdans LES VAMPIRES qu'il faudra chercher la grande réalité du siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût.» Charakteristisch war für ZIGOMAR undLES VAMPIRES, dass die – wohlgemerkt bewundernswerten – Missetäter sich in schwarze, den Kopf bedekkende Kutten zu hüllen pflegten, wobei besonders der eng anliegende schwarze Dress der Schauspielerin und späteren Regisseurin Musidora in LES VAMPIRES Furore machte. Trotz Feuillades oft langsamem Rhythmus bieten die Abenteuer des bösen und faszinierenden Docteur Nox (es darf an den Kollegen Mabuse und unzählige Nachfolger gedacht werden) noch Überraschungen und Nervenkitzel genug. Es muss auch der latente Surrealismus des Films gewesen sein, der Aragon und Breton begeisterte. Dasselbe Umkippen vom real Möglichen ins Skurril-Surreale findet sich auch bei Victorin Jasset und, auf eigene Art, aber ebenso stark, bei Max Linder, der starken Einfluss auf Chaplin ausübte.
Perret, Jasset, Feuillade schaffen ihre Hauptwerke in einer Zeit, als die Filmstories nicht mehr um Filmtricks herum gebaut wurden, sondern wo die Geschichte, ihre Aussage und ihre Atmosphäre zu überwiegen beginnt. Die «Anschlüsse» von Bild zu Bild und das Sichverständlichmachen beim Publikum durch pantomimische Übertreibungen und komplizenhaftes Augenzwinkern gleichsam über die Rampe hinweg erscheinen aber noch sehr unbeholfen. Jedenfalls viel unbeholfener als in amerikanischen Filmen derselben Zeit, in welchen derartige Probleme mit viel grösserer Leichtigkeit bewältigt wurden.

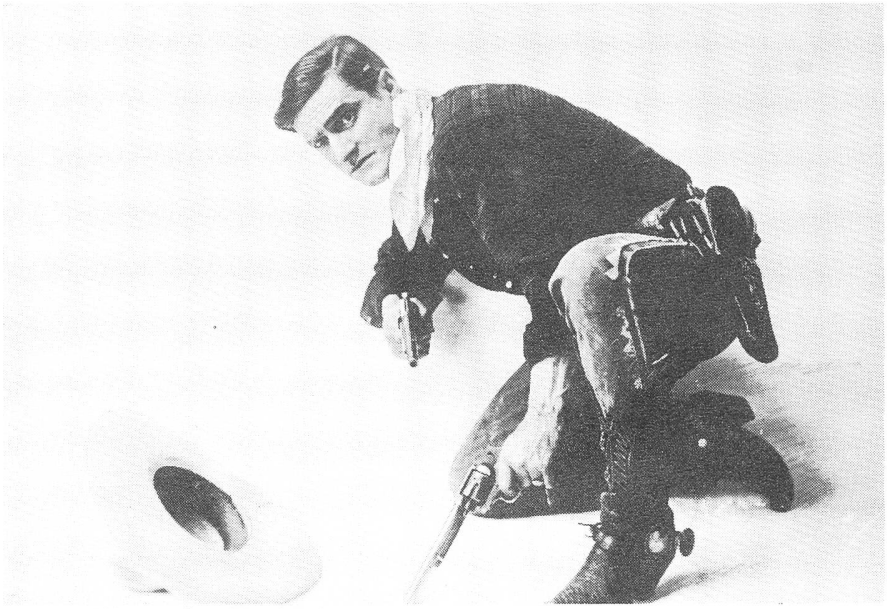
Knaller aus dem Westen

Es ist erstaunlich zu sehen, was die Kamera in THE ITALIAN (1915), einem Film über die Probleme von Einwanderen von *George Beban* und *Reginald Barker*, vermag. Ihre Bewegtheit, der Wechsel der Sichtwinkel und die Montage der Bilder wirken schon so völlig modern, als wäre mit veralteten Mitteln ein neuer Film gemacht worden. Ein Sehvergnügen sind auch Raoul Walshs REGENERATION und *Cecil B. de Milles* THE CHEAT (beide 1915).
De Mille galt als die Personifikation der «Greatest Show on Earth». In THE CHEAT liebt eine Dame der High Society das Geld – das heisst, sie liebt es auszugeben. Einmal gibt sie dann zuviel aus, und nicht vom eigenen. Ihr Gesellschafter, der burmesische Diplomat Arakau (klassisch dargestellt von Sessue Hayakawa), hilft ihr mit einem Check, allerdings nicht ganz selbstlos, denn als sie ihm das geliehene Geld zurückgeben will, lässt er durch einen Zwischentitel lakonisch sagen: «You can't buy me now». Im darauffolgenden Kampf brennt er ihr ein Siegel in die Schulter und sie verletzt ihn mit einem Schuss aus der Pistole. Der Ehemann-Gentleman lädt ehrbewusst vor Gericht die ganze Schuld auf sich, und erst die – ungemein erotische – nackte Schulter seiner Frau vor Augen des versammelten Gerichts enthüllt die Wahrheit. Der weisse Mann ist der Held, die weisse Frau das liebenswerte Luder und der farbige Mann die Quelle des Bösen. (Der Film hatte besonders durch Sessues Hayakawas Darstellung des berechnenden, kalten, schön-verführerischen Asiaten und durch die offen erotische Note Nachwirkungen.) Und auch eine Massenschlacht im Gerichtssaal darf am Schluss nicht feh-

Lillian Gish in THE MUSKETEERS OF BIG ALLEY von Griffith


THE CHEAT von Cecil B. de Mille

Musidora in LES VAMPIRES von Louis Feuillade



Der erste Western-Star: Tom Mix (1880-1940)

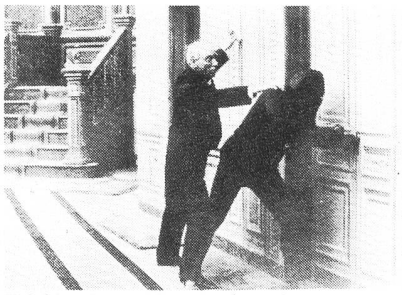
len. Trotz der nicht mehr einwandfreien Kopie errät man in THE CHEAT schon die Vorzüge des amerikanischen Spiels der Darsteller, das aus sich scheinbar kein Aufsehen macht, realistisch und dennoch aufregend ist.
Sonderbar wirkt, dass ein Film wie TRAFFIC IN SOULS (G.L. Tucker, 1913) zu seiner Zeit ein Riesenerfolg war und allein in New York in 28 Kinos gleichzeitig gestartet werden konnte. Es muss wohl am Thema (Handel mit weissen Frauen) gelegen haben, denn ansonsten ist die Story bis zur Unkenntlichkeit verworren und deshalb langfädig. Auch die dargestellten Menschen bleiben völlig leer.
Für Verfolgungen, die eine – rein äusserliche – Spannung aufbauen, liefert THE LONEDALE OPERATOR (1911), ein früher Film von *David Wark Griffith*, beinahe das reine Grundmuster: Zwei Banditen dringen in ein Bahnhofgebäude ein, um das Postoffice auszurauben. Die junge Postangestellte bemerkt das rechtzeitig und telegrafiert an den benachbarten Bahnhof. Doch da döst der Kollege vor dem Telegrafen. Als er aufwacht und das SOS endlich entgegennimmt, müsste es eigentlich längst zu spät sein. Aber nein! Die Banditen konnten sich noch keinen Zugang zum Postbüro selbst verschaffen. Auf einem Geleise rast – in Zeitraffer – eine Lokomotive mit zwei starken Rettern heran. Wie wird es ausgehen!? Jetzt sind die Bösen ins Postbüro eingedrungen. Die junge Angestellte empfängt sie mit der Waffe. Verschüchtert halten die Einbrecher ihre Hände hoch, bis die Hilfe eintrifft und die Diebe verhaftet. Nun demonstriert die junge Frau, dass sie die beiden Eindringlinge nur mit einem geschickt vorgehaltenen Lineal in Schach gehalten hat, und das versöhnliche Schlussbild zeigt, wie die Gauner vor der unerschrockenen Lady anerkennend den Hut ziehen.
Schwarzblende.
Griffith war hier noch nicht auf der Höhe seines Könnens. Es unterliefen ihm Fehler, die Verwirrung stiften, wie: jemand, der rechts das Bild verlässt, kommt, in der nächsten Einstellung – nach einem Sprung über die optische Achse – den Weg fortsetzend, von rechts ins Bild zurück?
Aus dem Jahr *1912* datiert Griffiths THE MASSACRE, der einerseits den stets latenten Rassismus (diesmal gegen Indianer), anderseits schöne Beispiele für den «plan américain» und eine bewegte Montage (Schnitte mitten in die Bewegungen hinein) zeigt. Abschlachtereien, Verfolgungsjagden und Überheblichkeiten von Weissen gegenüber Indianern (die nicht nur dümmer, weniger edel, sondern auch weniger athletisch dargestellt werden) sind Elemente, die auch IN THE DAYS OF THUNDERING HERD (Colin Campbell, 1914) mit dem Idol Tom Mix «auszeichnen». Und ähnliches gilt für THE INVADERS von Thomas Ince und Francis Ford (1912), wo während des Kräftemessens beider Rassen die Hauptdarstellerin weissgekleidet im Bett liegt und leidet.
Während der Western die echt amerikanische Schöpfung war, haben die Amerikaner aber auch in der späteren Entwicklung in Europa entstandene Genres übernommen. So wie sie italienische Ausstattungsfilme und französische Kriminal- und Sozialfilme adaptierten, nahmen sie auch das Genre des skandinavischen psychologischen Films auf. Unter ihrer Hand verlor aber das Psychodrama die Feinheit der psychologischen Zeichnung.
Die heutigen Familiendramen aus Hollywood wie etwa ON GOLDEN POND, ORDINARY PEOPLE, MASK liefern Menschen, deren Dimension kaum über naive Klischees hinausreicht. Aber schon in den Anfängen ging es amerikanischen Filmemachern kaum je um die künstlerisch-intuitive, emotionell engagierte Erforschung der Triebkräfte im Menschen. Der oberste Zweck war anerkanntermassen die Unterhaltung. So sagte der 1980 verstorbene *Raoul Walsh*, er wäre gleich wohin gefahren um gleich was für einen Film zu machen, wenn dieser nur dem Publikum gefallen hätte. Und genau dies kann ihm das Publikum freilich auch verdanken. Aber bezeichnenderweise finden sich unter den vielen Filmen, die Walsh zwischen 1912 und 1964 drehte, zwar viele, die Erfolg hatten, aber kaum einer, der überlebte. Denn seine Art der Hingabe ans Publikum schloss – anders als zum Teil im Falle eines auch in Hollywood arbeitenden Fritz Lang – wohl eine Selbstpreisgabe mit ein, und nur das Individuell-Originelle hätte überdauert.
Walshs zweiter Film bereits, THE REGENERATION von 1915, ist ein spannender Krimi, mit einem in Physiognomie und Spielstil sehr an den jungen Marlon Brando erinnernden Rockliffe Fellower. Der Film ist fesselnd, zügig

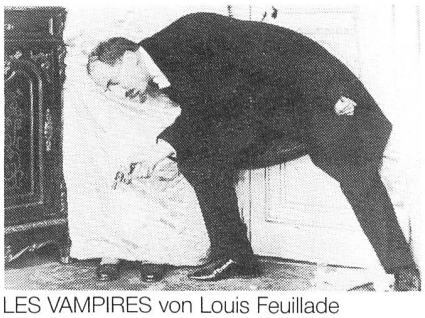
und einfallsreich. Polizei, böse Gauner und gute (ehemalige) Gauner liefern sich gegenseitig Schlachten, deren Gefahren durch gewagte Kamerafahrten noch erhöht werden. Der moralisierende Unterton aber – ein durch Liebe zu Gott und zum Guten bekehrter Gangchef, natürlich ein Waisenkind – muss schon damals auf jeden freieren Geist wie ein billiges Alibi gewirkt haben.

Böser Realismus der Skandinavier

Was wäre wohl geschehen, wenn nicht der amerikanische, sondern der skandinavische Film die Welt erobert hätte? Wahrscheinlich wäre die Welt um keinen Zoll anders geworden – oder vielleicht doch?
Der Einfluss des Kinos jedenfalls ist nicht zu unterschätzen. Die im 20. Jahrhundert aufwachsenden Generationen finden ihre Lebensmuster und Vorbilder kaum noch in der Bibel, einige vielleicht in der Literatur oder in der Politik, die meisten aber finden sie wohl im Film! Der Film ist eine Erziehungsanstalt – malgré lui. Gerade in den dreissiger bis sechziger Jahren, als jene heranwuchsen, die heute die Entscheidungen treffen, waren Film und Kino eine *art populaire*. Und heute sind 80% der Kinogänger Leute unter 25 Jahren.
Dänemark war im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts für kurze Zeit eine Filmgrossmacht. Die Firma Nordisk war international bekannt. Einer der hervorragenden Regisseure des frühen dänischen Films war der ehemalige Arzt, Opernsänger und Theaterschauspieler *Benjamin Christensen* (1879–1959). Schon seine vor dem berühmten HAEXAN (HEXEN, Schweden 1918) in Dänemark gedrehten Filme DET HEMMLIGSHEDSFULDE X (DAS GEHEIMNISVOLLE X, 1913) und HAEVENS NAT (DIE NACHT DER RACHE, 1915) enthüllen ein – zumindest formal – sehr modernes Können. Trotzdem wird Christensen in den Filmgeschichten von Jerzy Toeplitz, Jean Mitry, Gregor/Patalas kaum oder gar nicht erwähnt. Die Themen seiner Filme blieben dem Geheimnisvollen, Dunklen, Unfassbar-Gefährlichen auch noch verhaftet, als er in den USA arbeitete. Das Düstere, Mystische war damals im Norden offensichtlich so populär wie der historisierende Prunk in Italien.
Nicht nur geografisch schafften die Dänen also zu Italien in Europa ein Gleichgewicht. Beiderorts war es aber das Irrationale, was die Menschen verführte und wohl auch die Kriegskatastrophen mit vorbereitete. Zwar haben sich die Nordländer in (den Italienern abgeschauten) Grossproduktionen versucht, aber bald den eigenen, in äussern Mitteln bescheideneren, innerlich anspruchsvolleren Weg gewählt. Nicht weniger als die italienische Verherrlichung des römischen Grossreichs weist das nordische Schwelgen im Düster-Geheimnisvollen auf die spätere Entwicklung in Deutschland hin, wohin die Dänen ihre Filme exportierten und dessen Film-Expressionismus an die dänischen Vorgänger anknüpfte. Siegfried Kracauer hat die geistigen Verbindungen zwischen den Kulturen des expressionistischen Films und der Politik in seinem Buch «From Caligari to Hitler» (1947) aufgezeigt.
Verdiente Anerkennung findet Benjamin Christensen bei Barry Salt, der in «Film Style and Technology: History and Analysis» (London 1983) in knapper Form, aber mitwissenschaftlicher Akribie den Werdegang der Filmsprache skizziert. Christensen erweist sich danach, zusammen mit seinem Kameramann Johan Ankerstjerne, als ein Pionier auf dem Gebiete der Beleuchtung, des Kreuzschnitts (Parallelmontage) und der Vermeidung ungewollter «Jump Cuts».
Die Geschichte von DET HEMMELIGSHEDSFULDE X ist eine Art Spionagekrimi, in dem einmal mehr Kinder und Familie eine herausragende Rolle spielen: Ein Krieg beginnt. Ein hoher Offizier – Graf und Familienvater – verfasst sein Testament. Während seiner Abwesenheit wird seine Frau gegen ihren Willen von einem gewissen Spinelli bedrängt. Der Graf entdeckt die Beziehung, ahnt aber nicht, dass es Spinelli eigentlich nur auf seine militärischen Geheimnisse abgesehen hat. Spinelli öffnet einen versiegelten Befehlsbrief und lässt per Brieftaube die Information über den bevorstehenden Angriff der Gegenseite zukommen. Die Taube wird aber abgefangen und der Graf wegen Hochverrats zu Tode verurteilt. Sein kaum zehnjähriger Sohn unternimmt mutige, wenn auch aussichtslose Versuche, den Vater zu retten. Schliesslich kann die Frau von Spinelli – der durch Zufall in einer Windmühle, in Gesellschaft gieriger

TERJE VIGEN von Victor Sjöström


ZIGOMAR von Victorin Jasset


LES VAMPIRES von Louis Feuillade

Ratten, eingeschlossen blieb – unmittelbar vor dessen Tod das schriftliche Geständnis erwirken, dass *er* das Geheimnis preisgeben wollte. Vor dem Schlusstitel «Happy ending ...» findet nun auch noch jene Grossentdeckung des frühen Filmschaffens statt: die *Parallelmontage* zwischen der sich anbahnenden Hinrichtung und dem herbeieilenden Boten mit der erlösenden Nachricht.

Der Film kann heute noch in ausgezeichneter Kopie gesehen werden, obwohl stellenweise schon weisse Flekken als Spuren des Untergangs auftreten. Die Arbeit mit Licht und Gegenlicht, mit kleinen Lichtausschnitten in schwarzen Flächen und mit schwach beleuchteten Interieurs, ist bestechend modern. Freilich ist die Luft, die aus der Story mit ihrer Moralität atmet, verstaubt. Ebenso die Bildchoreographie: sie erinnert an jene simplifizierende, die heute in der Fernsehdramaturgie gebräuchlich ist. Die Parallelmontage am Schluss ist zu behäbig, als dass sie uns heute noch ein spannendes Vergnügen bereiten könnte. Das Spiel der Darsteller aber ist, wie das Licht, sehr modern, zurückhaltend, realistisch, unprätentiös und dennoch stark, eben: echt. Kein Vergleich mit der übertriebenen Mimogestik, die wir sonst bei alten Filmen erwarten. Christensens Film ist von einem bösen Realismus, einem expressionistischen Realismus, der deutlich an der Wiege der Filme Ryes, Murnaus, Wienes, Pabsts stand.

Durch psychologische Finesse und Vehemenz zeichnen sich auch die dänischen AFGRUNDEN (ABGRÜNDE, Urban Gad, mit Asta Nielsen, 1910), DE FIRE DJAEVLE (DIE VIER TEUFEL, Alfred Lind und Robert Dinesen, 1911) und der schwedische INGEBORG HOLM (Victor Sjöström, 1913) aus. Wenn man dem Spiel der Asta Nielsen um 1910 zuschaut, wundert man sich nicht, dass sie zu einer Legende werden musste. Sie ist in der Geschichte vom entflohenen Bürgermädchen und von der stets schwindenden Liebe in AFGRUNDEN so offen, als hätte sie ihr Herz aufgerissen, als sähe man in sie hinein, als wäre sie gar nicht da, sondern nur das, was sie spielt: was sie ist. («Was ich spiele, das bin ich ganz und gar», wird sie von Kracauer zitiert.) Die frühere Theaterschauspielerin debütierte hier unter der Regie von Urban Gad, einem Schüler Max Reinhardts, mit dem sie 14 Jahre verheiratet war. Sie hat gezeigt, welche Kraft eine natürlich agierende Filmschauspielerin ausstrahlen kann – und hat so die Möglichkeiten der Filmkunst mitgeprägt.

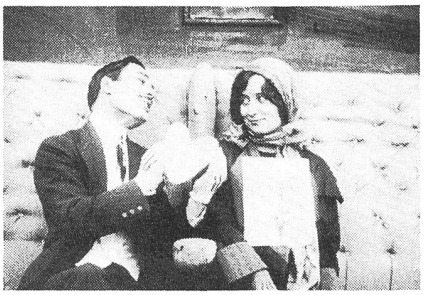
DE FIRE DJAEVLE führt vor Augen, dass die Vorstellung, alle Filme jener Zeit hätten einen glücklichen Ausgang, nicht zutrifft. Obwohl es natürlich das sicher schon damals verbrauchte Muster der belullenden amerikanischen Filmstory gab, deren obligate Parallelhandlung von Opfer, Bösewicht und Retter zwar regelmässig gut geschnitten war, aber – wie um ihre eigene Naivität ja nicht zu stören – ebenso regelmässig nur einen Ausgang haben durfte. Aber auch Filme wie MAUDITE SOIT LA GUERRE von Alfred Machin (Belgien, 1913) oder DER STUDENT VON PRAG Stellan Rye (Deutschland, 1913) haben kein «happy end».

In DE FIRE DJAEVLE lässt eine Zirkusartistin ihren ungetreuen Liebhaber und Trapezpartner einen Salto mortale im Wortsinn ausführen und stürzt sich nach ihm in die Tiefe; in MAUDITE SOIT LA GUERRE bringen zwei Freunde, die in verschiedenen Armeen dienen, unwissend einander gegenseitig um, und die Geliebte von beiden zieht das Kloster einem neuen Liebhaber vor; und in DER STUDENT VON PRAG schliesslich erschiesst Balduin im ihn verfolgenden Doppelgänger sich selbst. Bei den Dänen war es, anders als etwa in Schweden, sogar Brauch, die Filmgeschichten unglücklich ausgehen zu lassen (Toeplitz).

An DE FIRE DJAEVLE haben Marguerite Engberg und Barry Salt den persönlichen, poetischen Stil von Bild (»Oben-/Unten-Standpunkt») und elegischen Rhythmus hervorgehoben, sowie das Vermögen, die Hauptsache durch Nebengeschehen auszudrücken. Die Tragik wird wiederum mitgetragen vom echten Spiel der Schauspieler, die im Detail, auf das es ankommt (eine unkontrollierte Handbewegung, ein Muskelzucken) die Luft des Films erschaffen.

Als «cinéaste lyrique par excellence» wird der Regisseur von INGEBORG HOLM, *Victor Sjöström* (1879–1960) – der auch durch sein Auftreten als Professor in Ingmar Bergmans WILDE ERDBEEREN von 1957 in Erinnerung bleibt –, von Jean Tulard bezeichnet. INGEBORG HOLM erzählt die Ballade von einer Witwe, die ihre Kinder und schliesslich auch ihren Verstand ver-

TERJE VIGEN von Victor Sjöström


Max Linder in L'HOMME...

DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye

... AU CHAPEAU DE SOIE

AFGRUNDEN von Urban Gad

QUO VADIS? von Enrico Guazzoni:

die Erzählkunst stand noch auf schwankenden Beinen

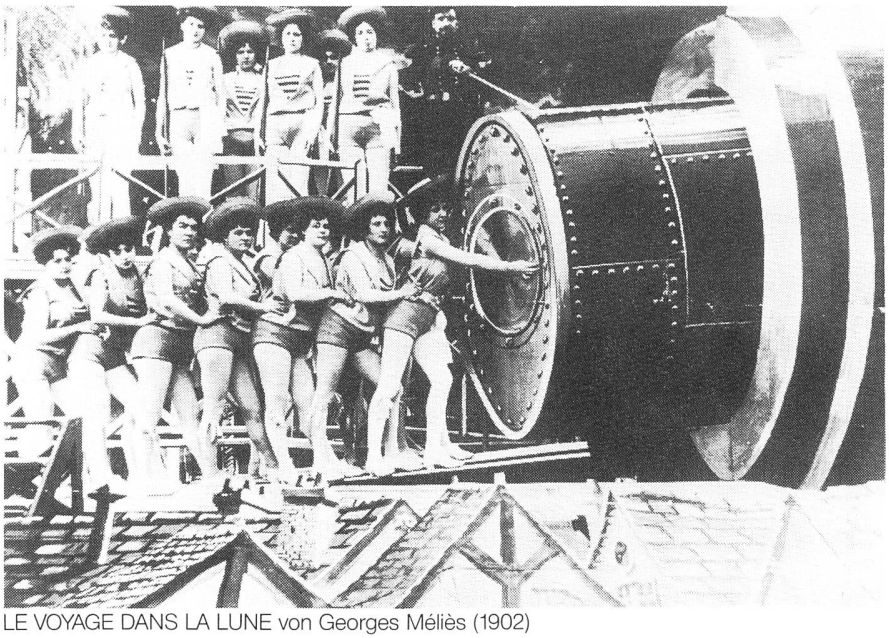
liert, in distanzierter, trauriger, bescheidener Sprache. Die Hauptdarstellerin ist Hilda Borgström, weniger attraktiv, aber ebenso authentisch wie Asta Nielsen. Der Film ist in Akte eingeteilt – Sjöström war Theaterregisseur gewesen und es entsprach einer frühen Praxis. Die Bilder aus dem Irrenhaus sollen hier zum ersten Mal nicht als blosser Showeffekt, sondern durch die Geschichte fundiert eingesetzt worden sein. Die letzte Szene findet nach Ablauf von fünfzehn Jahren statt: die Beamten der Irrenanstalt sind noch unverändert dieselben, nicht verjüngt und nicht gealtert, die Witwe aber und ihr Sohn, der sie aus dem Wahn befreien kann, nicht wiederzuerkennen. INGEBORG HOLM ist ein Film, wo man so schön weinen kann – realistischer und unprätentiöser als heute vielfach zu sehen. Schon hier scheinen Arbeitshaus, Natur, Umgebung, Milieu über dem Menschen zu stehen – wie noch deutlicher das Meer in Sjöströms späterem Film TERJE VIGEN (1916). «Filmsemantisch» ist INGEBORG HOLM im Vergleich zu andern zeitgenössischen Filmen noch sehr dem Theater verhaftet. Aber die unbewegte Kamera en face des Geschehens wirkt hier nicht als Ungeschicklichkeit, sondern als aufmerksames, distanziertes Registrieren. (Nicht unähnlich wird die Kamera manchmal auch heute noch eingesetzt, zum Beispiel in Jim Jarmuschs STRANGER THAN PARADISE, wo der Blickwinkel allerdings nicht an die Theaterperspektive, sondern – zeitgemäss – ans Überwachungsvideo erinnert.) Barry Salt hebt dieses Charakteristikum von INGEBORG HOLM, der zu seiner Zeit übrigens ein Publikumserfolg war, hervor: «Although it is stylistically retarded for its date, in that it contains no cuts within its scenes apart from a couple of letter Inserts, it nevertheless shows how such formal qualities can be largely irrelevant to the total aesthetic value of a work. For this film has a dramatic depth and power resulting almost entirely from the handling of narrative and acting that is superior to anything that Griffith or anyone else had put together by 1913.»

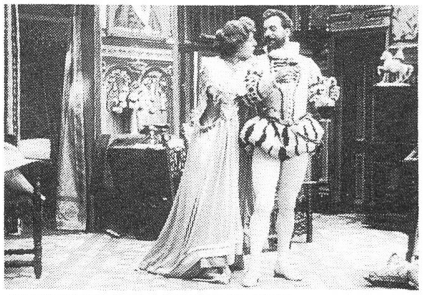
Italia sopra tutto

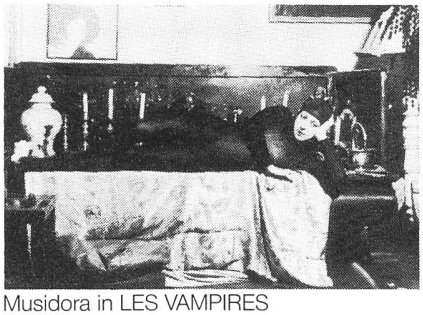
Es spricht für die schöpferische Wendigkeit der italienischen Kinematographie, dass sie sowohl das Muster des überdimensionierten Ausstattungsfilms («Peplum») als auch des einfachen Milieufilms lieferte. Das zweite Filmgenre wurde in Italien bekanntlich im Neo-Realismus nach dem Zweiten Weltkrieg in letzte Konsequenz geführt. Doch schon anfangs des Jahrhunderts zeichnen sich vergleichbare Tendenzen ab. So ist *Gustav Serenas* ASSUNTA SPINA von 1915 mit einer der italienischen Diven, Francesca Bertini, im kleinbürgerlichen Milieu Neapels angesiedelt und in der filmischen Zeichnung auch dort belassen. Der Film ist eine Art leicht melodramatisierter Antonioni, abzüglich dessen Metaphysik, aber bereits mit vielen Facetten von – freilich etwas outrierten – Liebesqualen. Das Spiel ist von einer frischen «Italianità«. Die Story erlaubt es, die Italiener zu zeigen, wie man sie kennt und liebt: von violenten Liebes- und Eifersuchtsdramen gejagt. Assunta heiratet, weist aber den früheren Liebhaber nicht entschieden genug ab. Der frischvermählte Michele schlägt sie auf offener Strasse. Er kommt wegen Rückfalls für zwei Jahre ins Gefängnis, obwohl Assunta vor Gericht die Schuld auf sich nimmt. Immerhin kann sie erreichen, dass Michele nicht deportiert wird und dass sie ihn zweimal im Monat für einen Augenblick durch zwei vergitterte Gefängnisfenster hindurch, zwischen denen ein Aufsichtsbeamter hin und her wandelt und zuhört, sehen kann. Aber auch das nur zum Preis, dass sie sich dem Justizbeamten Federico hingibt. Sie spürt Michele gegenüber «di non essere più sincera» und beginnt ihn zu vernachlässigen. Aber Federico wird ihrer seinerseits überdrüssig, und als Michele vorzeitig zurückkehrt, findet er Assunta unglücklich, mit einem letzten Nachtessen auf Federico wartend. Federico wird von Michele umgebracht, und Assunta liefert sich als Mörderin der Polizei aus.

Man sollte nicht in Versuchung kommen, über diese Story zu lächeln: sie liegt durchaus im Bereich des Realen, und auch viele heutige Filme enthalten, kurz erzählt, kaum einen weniger melodramatischen Inhalt. Es ist die ewige Filmgeschichte: *Jemand liebt und jemand stirbt*. Alles kommt auf den Stil, die Erzählart und schlussendlich auf die Technik (im weitesten Sinn) an. Das starre Bild der unbewegten Kamera wird in ASSUNTA SPINA erstaunlich lebendig durch die Choreographie der Menschengruppen,

und im überfüllten, vor Streitereien-stumm «dröhnenden» Gerichtsgebäude gelingen inhaltlich köstliche und formal brillante Massenszenen.
Welch ein Unterschied zum Kitsch des QUO VADIS? (Enrico Guazzoni, 1913) oder des INFERNO nach Dante (Giuseppe de Liguoro, 1909). Eigentlich war zumindest der zweite Film Frucht der mannigfachen Versuche, das Kino auf die Höhe der Kunst zu erheben. In Frankreich hatte 1908 die Firma «Film d'Art» für die Realisation des L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE Schauspieler der Comédie Française, Schriftsteller der Académie Française und den über siebzigjährigen Komponisten Saint-Saëns verpflichtet. Es entstand aber kaum mehr als eine statische Abfilmung eines allerdings ausgezeichneten Theaters, die auf dem Filmgebiet Aufsehen erregte und Folgen hatte. Giuseppe de Liguoro nahm für sein INFERNO statt des Theaters die Malerei zum Vorbild. Die Aufnahmen sind Imitationen von Bildern des Gustave Doré. Diese frühen Versuche, Film an eine «hohe», anerkannte Kunst anzukoppeln, zeitigten mitunter desaströse Resultate. Obschon Jean Mitry bei INFERNO von einer «recherche esthétique évidente» spricht, ist das, was gefunden wurde, bloss ein kitschiger Kostümfilm, in welchem die Mischung von Naturaufnahmen im Hochgebirge mit den Kostümen der Darsteller wie eine Ohrfeige wirkt. Nach langen Zwischentiteln folgen Illustrationen des Textes, deren grösstes Interesse offensichtlich in der damals sicher gewagten Nacktheit der Hölleninsassen bestand: das Inferno als erotisches Kesseltreiben.
QUO VADIS? war ein historischer Monumentalfilm viel grösseren Ausmasses als das schon statistenreiche INFERNO. Der Film war darauf angelegt, das Publikum zu blenden: das Rezept, dass hohe Investitionen in einen Film auch viel einbringen, gilt noch immer. Vorläufer hatte QUO VADIS? in Alberinis LA PRESA DI ROMA (1905), in GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI von Luigi Maggi (1908) und einigen anderen. Die Rückbesinnung auf die stolze Vergangenheit ist unverkennbar, und sie führt direkt über in die politische Erhebung der zwanziger Jahre unter dem Emblem der «fasces». Aus dem Abstand der Zeit ist es interessant zu sehen, wie in QUO VADIS? die frühen Christen in ihren Höhlen Hammer und Sichel «kommunistisch gekreuzt» an der Wand hängen haben, und wie die Römer den Arm unbeschwert zum Gruss, der später nach Hitler benannt wurde, erheben.
Der Regisseur Guazzoni kämpft, mit den filmischen Möglichkeiten eine Story zu erzählen; unter der Menge der auftretenden Figuren verliert sie sich aber bald. Den Zusammenhang vieler Bilder kann man nur erahnen, denn die Erzählkunst stand noch auf schwankenden Beinen. Allein die vielen Zwischentitel sorgen für eine minimale Verständigung. Vielleicht war die Story Guazzoni aber auch egal, wenn nur die Bilder prächtig genug ausfielen. Es ist, als hätte man die Kenntnis des dem Film zugrundeliegenden Romans von Henri Sinkiewicz vorausgesetzt. QUO VADIS? schwelgt in Bildern von Gastmahlen und Volksfesten, während Rom brennt und Nero singt. Damit man die dolce vita des dekadenten Rom so richtig mitgeniessen kann, wird als Kontrast die etwas steife Armut der Christen gezeigt: ihr Untergang in den Schlünden der Löwen in der Arena, auf dem Scheiterhaufen, am Kreuz; hie und da eine Entführung und überall eine gute Prise von Sklavinnenerotik. Dazwischen ist noch der ästhetische Doppelselbstmord eines römischen Paares zu sehen: sie öffnen sich die Adern und rufen (im Zwischentitel) der zum Anlass versammelten Gesellschaft zu: «Musica e fiori!» Die frühen Christen erinnern in Robe und tierisch-missionarischem Ernst ein wenig an unsere Hare Krischnas. Jedesmal wenn sie jemanden begrüssen oder etwas Wichtiges sagen, werfen sie die Augen gen Himmel. Und wenn sie durch ihre Wiesen, Höhlen oder Katakomben wandeln, erinnern sie an eine Gruppe von Irrsinnigen in zeitgenössischer Darstellung. Die Römer hingegen sehen trotz antiker Gewänder aus wie idealisierte Italiener der Jetztzeit.
Filmtechnisch gebraucht der Film punktuell die Rückprojektion, das Travelling, einige Ellipsen (was eher von fortgeschrittenem Stadium der Filmsprache zeugt), aber das Bild bleibt – gemessen an der Unmenge von Statisten – erstaunlich flach. Das Spiel der Darsteller ist in keiner Weise auf das neue Medium eingestellt, und wohl auch nicht darum bekümmert. Nichts als oberflächliche Theatralik – doch es ist möglich, dass sie gefiel. Etwas surreal wirken die Bilder des brennenden Rom (vielleicht auch aus einem Man-


LE VOYAGE DANS LA LUNE von Georges Méliès (1902)


ASSASSINAT DUC DE GUISE


Musidora in LES VAMPIRES

gel an Mitteln oder Können). Sie erreichen aber innerhalb des Films eine auffällige Qualität, die in manchem Fellinis halb naturalistischer, halb augenfällig gestellter Bildwelt ähnelt.
Mit QUO VADIS? – das auch von der Länge her monumental war: 2250 Meter oder 112 Minuten – war Italien zum ersten Filmland aufgestiegen und blieb bis nach dem Ersten Weltkrieg in Europa führend (Mitry).

Der quälende Archetypus aus Deutschland

Filmischer Spätzünder war Deutschland. Obschon Max Skladanowsky 1895 in Berlin Bioskop-Vorführungen veranstaltete, und ein Oskar Messter «neben Lumière der wichtigste Pionier der kinematographischen Technik» (Kandorfer) war, wurde eine der ausländischen vergleichbare Spielfilmproduktion in Deutschland erst verhältnismässig spät aufgenommen. Immerhin drehte *Max Reinhardt*, der somit einer der ersten Intellektuellen war, die sich aktiv mit Film beschäftigt haben, bis 1913 einige Filme. So die grotesk gestalteten EINE VENETIANISCHE NACHT und DIE INSEL DER SEELIGEN. Beide Versuche blieben aber zu sehr der im Film künstlich wirkenden theatralischen Stilisierung verhaftet. Dennoch waren sie gleichsam Vorarbeiten zu Reinhardts 1935 in den USA realisierten A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (SOMMERNACHTSTRAUM).
Die deutsche Filmwirtschaft war eng mit Dänemark verbunden. Für den dänischen Filmexport war Deutschland Absatzmarkt, und dänische Filmleute fanden dort Arbeit: so Urban Gad, Asta Nielsen, Benjamin Christensen, Stellan Rye. Mit Hilfe des Regisseurs *Stellan Rye* drehte der Reinhardt-Schauspieler *Paul Wegener* 1913 die erste Fassung von DER STUDENT VON PRAG (Remakes: 1926 und 1935).
Die zeitgenössische Kritik zum Film über das verkaufte eigene Spiegelbild, das einen bis zum Selbstmord treibt und jedes Glück verhindert, war weniger einhellig enthusiastisch als die spätere zu sein scheint. DER STUDENT VON PRAG benutzt verschiedene Motive der Literatur, vor allem der deutschen. Dies wurde in der Zeitschrift «Bild & Film» (1914) als «gezwungen», das Schlussbild (der Doppelgänger sitzt auf des Selbstmörders Grab) als «ganz schlimm», Wegeners Spiel als «Theater, wie es die Schmiere nicht eindrucksvoller aufweist» bezeichnet. Positives wäre darin nur «unter etlichem Misswachs hervorgebracht» worden. Der Film als Ganzes sei «unglaublich naiv und lächerlich». Andere Autoren attestieren dem Film allerdings in derselben Zeitschrift, in ihm sei der (sic!) Kino und die Kunst eine Vereinigung eingegangen: «der Traum wird Bild», und die «Tägliche Rundschau» in Berlin lobte: «Ein neuer Atem weht – jetzt ist das Kino up to date (...) DER STUDENT VON PRAG ist ein Dichterwerk, das mit heissem Bemühen versucht, die Schwäche des Films zu überwinden, seine Härten zu mildern, die widerlichen Notbrücken alberner Erklärung durch eine verständliche Handlung zu ersetzen.» Mit dem Abstand von von fünfzehn Jahren fand der Kritiker Curt Wesse darin sogar «jene zweite Welt, die jenseits der ersten realen Welt, jenseits von Zeit und Raum verläuft» dargestellt.
DER STUDENT VON PRAG wurde als gelungenes Teamwork gefeiert, an dem vor allem der Schauspieler Paul Wegener, der Regisseur Stellan Rye und der Autor Hans Heinz Ewers, dann aber auch der Maler Klaus Richter, der Komponist Josef Weiss und der Kameramann Guido Seeber wesentlich beteiligt waren. Heute noch sind die verzauberten Exterieurs von Prag wirksam. Nicht weniger als Paul Wegeners gleichzeitig animalisches und zartes Gesicht, dessen Augen manchmal so verzweifelt ironisch lächeln.
Am Schluss des Films schiesst der durch den Verkauf seines Spiegelbildes reich gewordene Student Balduin auf den ihn zum Wahnsinn treibenden Doppelgänger. Dieser verschwindet. Balduin wähnt sich erlöst. Er schaut in den Spiegel, sieht sich darin endlich wieder und atmet auf – da entdeckt er im eigenen Körper die tödliche Schusswunde. Der Film vom Archetypus der gespaltenen Seele, der die medieneigenen Trickmöglichkeiten geschickt und unaufdringlich für seine Zwecke ausnützte, stand inhaltlich und formal am Ursprung des in den zwanziger Jahren zur Blüte gekommenen deutschen Expressionismus, und leitet so in eine weitere Epoche der Filmkunst über. Mit dem Film DER STUDENT VON PRAG schliesst, nach Walter Panofsky, denn auch «die Kinderzeit des Films».

Julius Effenberger

INSEL DER SELIGEN von Max Reinhardt

INGEBORG HOLM von Victor Sjöström

DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye; Paul Wegener (ganz rechts)

Erwin Schaar, Redakteur und Medienpädagoge

Bild-Telefon

In Firmengeschichten, Prospekten, Zeitschriften oder Sammelbänden kann man sie finden, die Fotos, die man gemeinhin Brustbilder nennt, und die meist Männer zeigen, die als Chef, Abteilungsleiter, Fremdenverkehrsdirektor, Autor oder Rezensent vorgestellt werden. Was die hier gemeinten Fotos heraushebt aus der Masse sonstiger Porträts ist ein Kommunikationszubehör, ohne das geregelte Arbeit kaum mehr vonstatten zu gehen scheint: das Telefon. Genauer (für die Bilder) gesagt: der Telefonhörer. Ihn halten diese abgebildeten Personen, die mir immer wieder erfreut auffallen, ernst, heiter, lachend, etwas starren Ausdrucks etc. ans Ohr. Und der Betrachter weiss, dass der Abgebildete wichtigen Standes sein muss, weil der gewöhnliche Mensch am Arbeitsplatz nicht für öffentliche Zwecke fotografiert wird. Diese Abgebildeten sind immer so beschäftigt, dass der Fotograf, der in ihrem oder in eigenem Auftrag handelt, sie nur in dieser Haltung aufs Bild bannen kann. Zugleich ist damit ein Einblick ins wirkliche Leben gelungen. Im Kommunikationszeitalter können bedeutsame Menschen nur die Insignien der Kommunikation in Händen halten.

Einer der wichtigen Fotografen in der Geschichte dieser Technik, August Sander, hat in den zwanziger Jahren seine berühmten Handwerker-Fotos geschaffen, auf denen die Utensilien mit den Menschentypen zusammen ein Standesporträt liefern sollten. Intellektuelle und Künstler hat Sander bezeichnenderweise mehr von ihrem Habitus, ihrer Physiognomie her zu präsentieren versucht, ihnen keinen Gegenstand beigegeben. Natürlich können wir weitere Schritte zurück in die Wahrnehmungsgeschichte machen. In der Malerei wurden Attribute gewählt als Erkennungszeichen für Personen aus der Mythologie, der Heils-, Kirchen- oder Profangeschichte. Aber das Aufkommen der Bildnismalerei machte diese Attribute weitgehend überflüssig. Erst die Fotografie, die als so lebendig gepriesen wurde, liess wieder Unsicherheit aufkommen über die Einmaligkeit eines Gesichtes. Phantombilder, aus Versatzstücken gefertigt wie Zitate aus Zettelkästen, lassen uns an der Einmaligkeit zweifeln. Solche und ähnliche Erfahrungen, die dem Glauben an unsere persönliche Wichtigkeit widersprechen, mögen auch Standeskennzeichen wieder zu Ehren befördern.

Der Telefonhörer soll aber nicht auf einen bestimmten Beruf verweisen, er soll dem Abgebildeten als Attribut der Weltläufigkeit, des Herausgehobenseins aus dem alltäglichen Leben beigegeben werden. Hätte ein Magritte eine solche Person in einem seiner surrealistischen Kürzel zu malen versucht, hätte er mit dem Abbild eines Telefonhörers das Essentielle ins Herz getroffen.

Wie lange wird dieser magische Bildzauber noch Bedeutung haben, dieses Kommunikationsamulett ohne Gesichtsverlust ans Ohr gehalten werden können? Um auch auf unser Metier, den Film, einmal näher einzugehen: Wann wird zum Beispiel ein schauspielerndes Gesicht wie das von Anna Magnani in Rossellinis LA VOCE UMANA seine beeindruckende Kraft für Zuschauer verlieren, weil das Telefon in dieser Form nicht mehr existieren wird. Der Magnani Telefonat mit ihrem Geliebten kann die Spannung nur aus dem nicht anwesenden Mann beziehen. Das Bildtelefon würde dieses Spiel der verzweifelten Kommunikation, diese Spannungsdramaturgie nicht zulassen. So verändern Technologien unser Verhalten, unsere Zuwendung, damit vielleicht auch unsere Emotionen, unsere Normen und Wertvorstellungen. Literarische und filmische Rückwendungen, im historischen Roman, im Kostümfilm sind von daher schon äusserst zweifelhafte Unternehmen, weil es uns nie gelingen kann, Gesten, Mimik und Sprachduktus zum Beispiel zu rekonstruieren. Immer werden diese Bücher, diese Filme ein Bild über unsere Zeit, unsere Auffassung von Geschichte, von uns liefern. Es gibt künstlerische Reflektionen darüber. Ein Derek Jarman hat jüngst mit seinem CARAVAGGIO diesem Historizismus zu entgehen versucht. Jarman liess die Figuren des 17. Jahrhunderts modernes Gerät wie Taschenrechner oder Schreibmaschinen gebrauchen, damit Caravaggios eigenes Stilmittel aufnehmend. Denn auch dieser hatte die biblischen Gestalten in den Kleidern seiner Zeit gemalt.

Zurück zu unserem Ausgangspunkt, dem Konterfei mit dem Telefonhörer. Wenn das Bildtelefon in wenigen Jahren wie selbstverständlich benutzt werden wird, sind diese Bildchen nur mehr Relikte für den Historiker, der aus ihnen die Spuren der Alltagskultur gewinnen möchte. Die Dimension der gewichtigen Bedeutung wird dem Blick des forschenden Betrachters nicht mehr standhalten können. Die Lächerlichkeit der Pose wird sich nostalgisch verklären. Denn wenn das Telefon auch dann noch das Image des Fotografierten bilden oder erhärten sollte, dann könnte dieser 'Persönlichkeitszuwachs' nur durch das gewichtige Gegenüber, den Telefonpartner ausgelöst werden. Welche Personen wählt man sich aus, ohne die Persönlichkeitsrechte zu tangieren? Welche ästhetischen Massstäbe müssen die Gesprächsteilnehmer erfüllen, um nicht einem Sympathieverlust Vorschub zu leisten? Ist womöglich der angerufene Teilnehmer fotogener als ich selbst? Die Personifizierung des Telefonhörers wird eine Reihe von Problemen und Fragestellungen aufwerfen, die der Beratung und Unterstützung von juristischen und psychologischen Kommunikationsexperten bedürfen!

P.S. Gerne hätte ich mich auf obigem Foto mit Hörer abgebildet. Nur, wo sollte ich in dieser automatischen Fotokabine ein Telefon hernehmen?

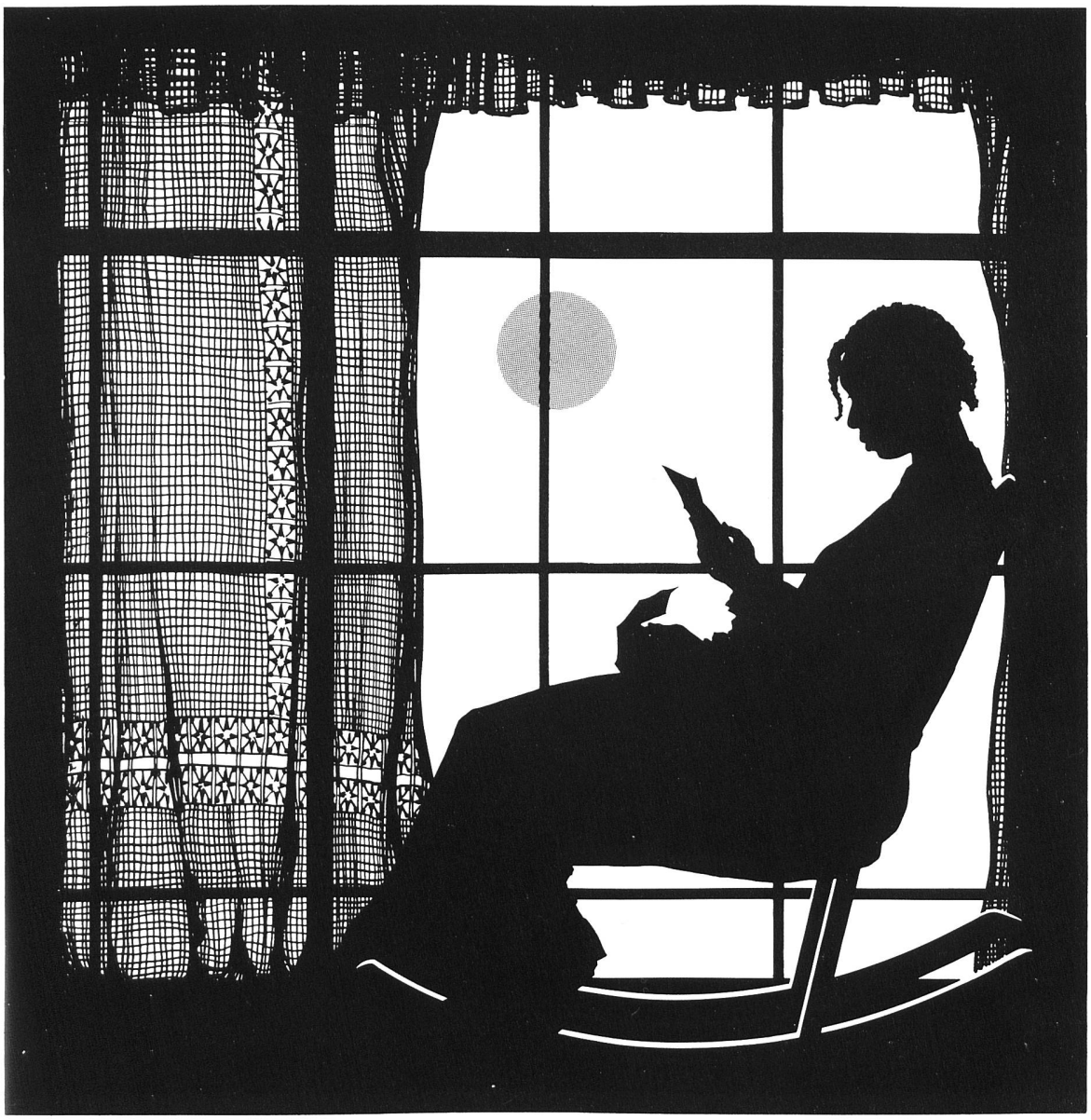
THE END

A STEVEN SPIELBERG FILM

The Color Purple

Alice Walker's Pulitzer Prize Winning Story

It's about life. It's about love. It's about us.



WARNER BROS. Presents A STEVEN SPIELBERG Film THE COLOR PURPLE Starring DANNY GLOVER
ADOLPH CAESAR • MARGARET AVERY • RAE DAWN CHONG and Introducing WHOOPI GOLDBERG as Celie
Director of Photography ALLEN DAVIAU Production Designer J. MICHAEL RIVA Film Editor MICHAEL KAHN, A.C.E. Music QUINCY JONES
Based upon the novel by ALICE WALKER Screenplay by MENNO MEYJES Executive Producers JON PETERS and PETER GUBER
Produced by STEVEN SPIELBERG • KATHLEEN KENNEDY • FRANK MARSHALL • QUINCY JONES

AMBLIN ENTERTAINMENT

DOLBY STEREO® IN SELECTED THEATRES

Directed by STEVEN SPIELBERG

FROM WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY

©1985 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

Read the Pocket Book

Soundtrack on Qwest Records and Tapes

SCHWEIZER GROSSPREMIERE
21. AUGUST 1986