Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 152

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: 16.08.2025

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

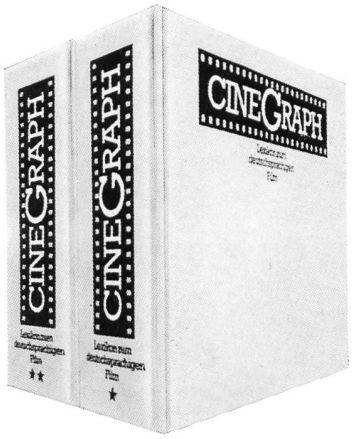
1/87

film bulletin

Kino in Augenhöhe

Das Lexikon zum deutschsprachigen Film

CINEGRAPH



CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Herausgegeben von Hans-Michael Bock

Redaktion:
Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning.
Frank Arnold, Gerke Dunkhase, Kris Hartl, Danielle Krüger, Ronny Loewy, Barbara Nix Lübbert, Corinna Müller, Herdis Pabst, Ute Schneider.

Loseblattwerk
ca. 2450 Seiten, DM 142,--
einschließlich 7. Lieferung und zwei Ordnern
ISBN 3-88377-237-2
Best.-Nr. 018030070

Dieses Werk berücksichtigt das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ebenso wie das in Österreich und in der Schweiz; berücksichtigt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

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

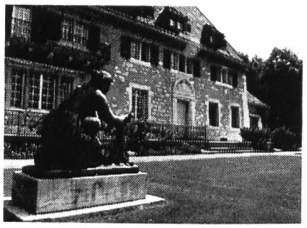
CINEGRAPH bietet neben sorgfältig recherchierten Daten und Fakten zum deutschsprachigen Film zahlreiche Essays, die oft kontrovers – zur Auseinandersetzung mit dem Film in Vergangenheit und Gegenwart anregen.

edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a
8000 München 80

edition text + kritik

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)

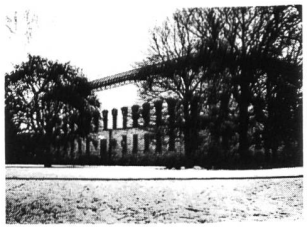
Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

Temporärausstellung:
25. Januar bis 22. März 1987
«1960: Les Nouveaux Réalistes»

Kunstmuseum

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

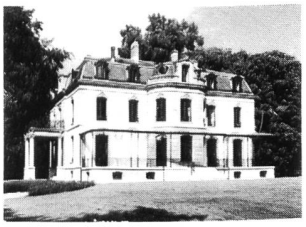
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

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

Sonderausstellung bis 16. April 1987:
VITVDVRVM. Römisches Geld aus Oberwinterthur im archäologischen Kontext



Münzkabinett

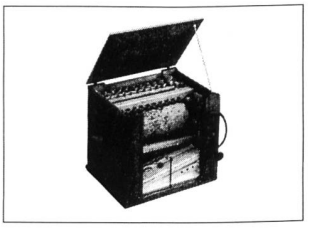
Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Samstag von 14–17 Uhr

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

Umbau!

Kirk Douglas in THE BAD AND THE BEAUTIFUL

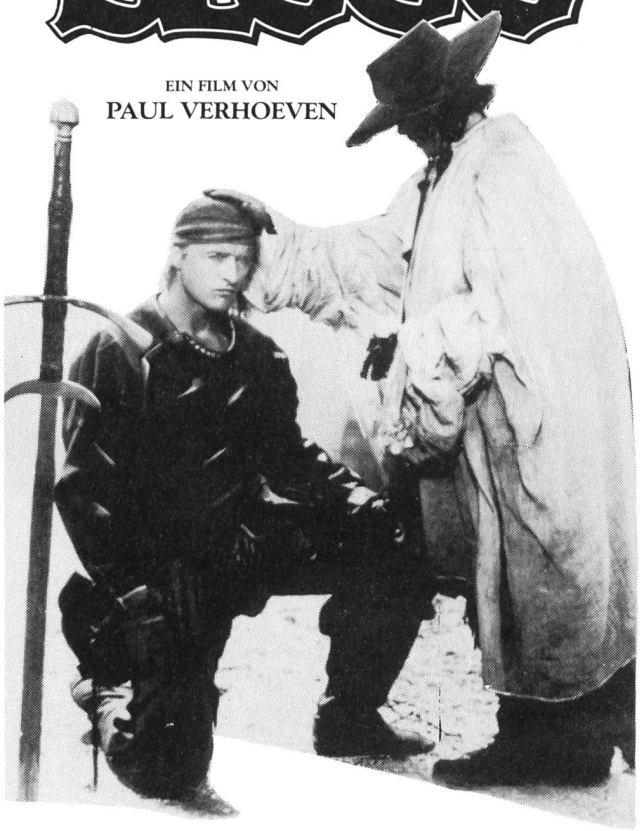
Dynamik der kreativen Betätigung

Jetzt im Kino

Ein sinnliches und freches Abenteuer – ein Spiegel unserer Zeit.

Flesh + Blood

EIN FILM VON
PAUL VERHOEVEN



Eine Zeit der Finsternis und des Krieges. Trotz Gottes Hilfe war das Leben damals unerträglich. Es war, als ob der Teufel den Kampf zwischen Gut und Böse gewinnen würde.

«In meinem Film ist es nicht so, dass – wie in einem normalen Abenteuerfilm – die Guten auf der einen und die Bösen auf der anderen Seite stehen. Im Leben ist man auch nicht ein Heiliger oder ein Verbrecher. Man sollte die Leute von beiden Standpunkten aus betrachten.»

Paul Verhoeven

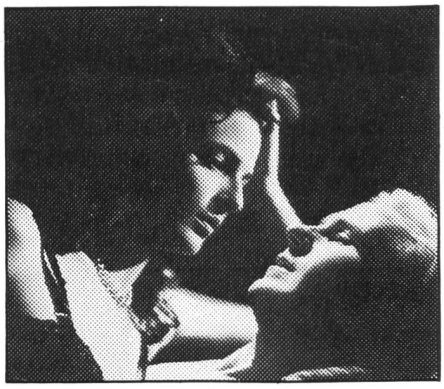
EINE RIVERSIDE PICTURES PRODUCTION
MIT RUTGER HAUER · JENNIFER JASON LEIGH
TOM BURLINSON · JACK THOMPSON

DOLBY STEREO ORION

Marcelia CARTAXO • Jose DUMONT • Tamara TAXMAN
Director: Suzana Amaral • Story: Clarice Lispector
Prod.: Riaz / Spectrus / Embra-Brasil monopol

Schweiz. Première in Zürich im

cinema frosch



WILLIAM HURT • MARLEE MATLIN

Children of a Lesser god

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A BURT SUGARMAN PRODUCTION
A RANDA HAINES FILM CHILDREN OF A LESSER GOD PIPER LAURIE · PHILIP BOSCO
Screenplay by HESPER ANDERSON and MARK MEDOFF Based on the Stage Play by MARK MEDOFF
Produced by BURT SUGARMAN and PATRICK PALMER Directed by RANDA HAINES

R RESTRICTED UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING PARENT OR ADULT GUARDIAN

A PARAMOUNT PICTURE

COPYRIGHT © 1986 BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION. ALL RIGHTS RESERVED.

Paramount A Gulf + Western Company

ab 6. März in Kino

in eigener Sache

Wir möchten uns bei unseren Leserinnen und Lesern herzlich bedanken. Ihre Reaktion war überwältigend. Die Solidaritätsabonnemente haben gegenüber den Vorjahren noch einmal zugenommen und die Gönnerabonnemente haben sich sogar verdreifacht. Dies halten wir für eine Sensation. Wenn soviele Leserinnen und Leser bereit sind, so tief in Ihre Tasche zu greifen, um zur Existenzsicherung von filmbulletin beizutragen, dann ist das sowohl eine moralische Verpflichtung, unsererseits weiterhin das Beste zu geben, als auch eine Quelle der Kraft, die nicht hoch genug veranschlagt werden kann.
Solange wir über eine solch fantastische Unterstützung aus unserem Leserkreis verfügen, werden wir nicht kampflos klein beigeben – im Gegenteil. Wirklichkeitssinn habe den Möglichkeitssinn zur Voraussetzung, hat Robert Musil in «Der Mann ohne Eigenschaften» ausführlich dargelegt. Alain Tanner hat Charles den Leitspruch: «Sei Realist, verlange das Unmögliche» in CHARLES MORT OU VIF verabreicht und aus Herbert Achternbuschs DIE ATLANTIKSCHWIMMER stammt die Handlungsanleitung: «Du hast keine Chance, aber nutze sie».
Wir haben noch einmal einen energischen Schritt getan.

*

Filmkritik scheint ins Gespräch zu kommen, wieder einmal Gegenstand der Auseinandersetzung zu werden. Kürzlich hat Helmut H. Diederichs ein Buch unter dem Titel «Anfänge deutscher Filmkritik» veröffentlicht. An der ETH in Zürich findet seit Oktober und noch bis zum 18. Februar unter Leitung von Viktor Sidler die Lehrveranstaltung «Filmkritik – Zur Wertungsproblematik von Filmen» statt. Die 22. Solothurner Filmtage haben eine Diskussion zum Thema «Filmkritik zwischen Schulmeisterei und PR» in ihrem Rahmenprogramm angesetzt und die schweizerischen Filmgestalter wollen im April zum Thema «Schwierigkeiten mit der Filmkritik» tagen. Last but not least hat Rolf Aurich in der fünften Ausgabe der Zeitschrift «filmwärts» versucht, einige grundsätzliche und programmatische Äusserungen zum Schreiben über Filme zu formulieren.
filmbulletin versteht sich schon seit Jahren als der anhaltende – mehr oder minder erfolgreiche, punktuell mehr oder weniger tiefgreifende – Versuch, sinnvolle «Theorie der Filmkritik» in eine adäquate Praxis umzusetzen. Mit programmatischen Deklarationen waren wir bewusst zurückhaltend. Ergiebige Debatten lassen sich auch nicht herbeireden: sie entzünden sich einfach – oder sie tun das nicht. Sollte der Funke springen, räumen wir der Problematik mit Freude den notwendigen Raum in unsern Spalten ein.

Walt R. Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **1/87**
29. Jahrgang Heft Nummer 152: Januar/Februar 1987

Filmkunst:
OFFRET von Andrej Tarkowskij
Besichtigung von Innenräumen 9

Werkstattgespräch:

Interview mit Kurt Raab
«Ich bin ein Fassbinder-Fossil» 18

Kino in Augenhöhe:
JEAN DE FLORETTE und MANON DES SOURCES von Claude Berri
Das Wasser, das der Mensch zum Leben braucht 32
THE COLOR OF MONEY von Martin Scorsese
Kugeln des Schicksals 35

filmbulletin:
THE MOSQUITO COAST von Peter Weir 38
CHILDREN OF A LESSER GOD von Randa Haines 39
BLUE VELVET von David Lynch 41
THE FLY von David Cronenberg 44
Gespäch mit David Cronenberg 45

Werkstatt:
Kritik der Filmkritik 50

filmbulletin Kolumne:
Von Alfredo Knuchel 56

Titelbild: OFFRET von Andrej Tarkowskij;
letzte Umschlagseite: Ernestine Mazurowna als Manon in JEAN DE FLORETTE;
Heftmitte: WHITY, Ausstattung von Kurt Raab

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Peter Kremski, Michel Bodmer, Michael Lang, Peter Schneider, Bruno Fischli, Alfredo Knuchel.

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: Monopol Pathé, UIP, Rialto Film, Zürich; Domino Film, Wädenswil; Sammlung Manfred Thurow, Basel; Parkfilm, Citel Films, 20th Fox, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Concorde Film, München.

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

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

ANFÄNGE DEUTSCHER FILMKRITIK

Im Verlag Robert Fischer+Uwe Wiedleroiter ist ein Buch von Helmut H. Diederichs erschienen, das den sachlichen Titel «Anfänge deutscher Filmkritik» hat. Mit dieser Studie wird ein erstes Kapitel der – noch ungeschriebenen – Geschichte der deutschen Filmkritik aufgearbeitet. Ausgeleuchtet werden die Jahre 1909 bis 1915. Besonderes Augenmerk legt Diederichs dabei auf die Kritiken und theoretischen Diskussionen in der damals führenden Fachzeitschrift «Bild und Film». Die Kapitel: «Die Zeitschrift 'Bild und Film'», «Filmkritik in 'Bild und Film'» und «Filmtheorie in 'Bild und Film'», welche rund die Hälfte des gesamten Umfangs beanspruchen, belegen es deutlich. Diese Zeitschrift scheint aber auch das einzige Organ jener Jahre gewesen zu sein, in dem eine ernstzunehmende Filmkritik überhaupt stattfinden konnte und folglich eine vertiefte Auseinandersetzung lohnt.
Vorausgeschickt wird der historischen Studie ein Kapitel «Theorie der Filmkritik», welches den Stand der Dinge aus heutiger Sicht referiert und so einen zweckmässigen Einstieg in die Problematik ermöglicht.
Zu loben bleibt der Mut und die Risikobereitschaft der Verleger, diese Studie – in sorgfältiger Aufmachung – überhaupt herauszubringen und zu hoffen ist, dass diese Publikation nun auch interessierte Leser findet.

CINEGRAPH – LEXIKON ZUM DEUTSCHSPRACHIGEN FILM

Im November 1986 ist bereits die siebente Lieferung dieses hier bereits mehrfach vorgestellten Werks erschienen, das Lexikon um weitere 300 Seiten angewachsen. Ernst Iros etwa, der Publizist und Drehbuchautor wird da – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen – auf zehn Seiten vorgestellt: mit einer Biografie, einer Filmografie und einem seine Persönlichkeit und Arbeit wertenden Essay. «Gäbe es nicht sein 1938 erschienenes Buch 'Wesen und Dramaturgie des Films', (...) so fände man seinen Namen nicht einmal mehr in den Literaturverzeichnissen von Fachpublikationen», heisst es in diesem Essay, und diese Feststellung ist wohl richtig. Das Beispiel zeigt also – stellvertretend für viele anderen –, welche Fülle von Material im *CineGraph* aufgearbeitet wird.
Natürlich erhöht sich mit jeder Lieferung der Einstiegspreis. Wer jetzt zugreift, erschliesst sich die Fortsetzung zu verdaulichen Raten. Er trägt überdies auch dazu bei, dass die verdienstvolle Aufarbeitung der Daten und Fakten zum deutschsprachigen Film fortgesetzt werden kann.

SOLOTHURNER FILMTAGE

Traditionsgemäss findet in der letzten Januarwoche die schweizerische Filmwerkschau in Solothurn statt, heuer zum 22. Mal. Dabei tritt nach zwanzig Amtsjahren Stephan Portmann als Mitglied der Geschäftsleitung und deren Präsident zurück, um einer jüngeren Generation Platz zu machen. Sechs Solothurner werden inskünftig als Ausschuss die Geschicke der Filmtage leiten: Peter Arn (Schwerpunkt Finanzen), Alain Gantenbein (Romandie), Rolf Kämpf (Untertitelungsfond), Jean-Claude Käser (Sekretariat), Ivo Kummer (Medien und Öffentlichkeitsarbeit) und Heinz Urben (Auswahlschau). Von den Solothurnpilgern wünscht sich die neue Führungsgruppe fürs erste genügend Kredit und Vertrauen, damit sie ihre Ideen verwirklichen kann. Grosse Änderungen sind vorderhand nicht geplant, da die Filmtage nicht neu erfunden werden müssten. Für 1987 wird neben kosmetischen Auffrischungen in erster Linie dem Videoschaffen mit Grossprojektionen im Landhaus-Saal eine verbesserte Bedingung zur Präsentation geboten.
Insgesamt wurden von der Auswahlkommission und der Geschäftsleitung im Dezember 91 Filme für die Filmtage selektioniert; das entspricht mit rund fünfzig Prozent dem Durchschnitt vergangener Jahre. 17 Produktionen sind Langspielfilme, 14 Dokumentarfilme sind programmiert, 19 Werke wurden im Videoverfahren hergestellt. Prominentester Ausfall in letzter Minute dürfte Richard Dindos neuer Film DANI, RENATO, MICHI UND MAX sein. Weil der Cutter Georg Janett erkrankte, konnte der mit Spannung erwartete Film um vier Zürcher Achtzigerjugendliche nicht rechtzeitig fertiggestellt werden.
Man wird von seiten der Organisator(inn)en – es gibt auch Frauen, nur keine im Ausschuss – ganz allgemein wie schon im letzten Jahr bemüht sein, das Klima der Veranstaltung wieder zu verbessern, denn man glaubt, wie Stephan Portmann anlässlich einer Presseorientierung mitte Januar bemerkte, «dass es wichtig ist, dass die Solothurner Filmtage ihren Ruf als Harakiri-Veranstaltung wieder verlieren.»

GESCHICHTE DER KINOANZEIGE

(p.k.) Von Werner Biedermann ist jetzt ein Buch erschienen, das eine Auswahl von 100 historischen Kinoanzeigen aus neun Jahrzehnten vorstellt und kommentiert. Ob man das als Kuriosität betrachtet oder darin ein äusserst originelles Thema erkennt, es handelt sich hier zweifellos um ein unverständlicherweise bisher vernachlässigtes cinéastisches Interessensgebiet. Die Anzeigen dekken eine Zeitspanne ab von 1897 bis 1971, werben für Klassiker der Filmgeschichte und auch für etliche deutsche und unbekannte Filme und beziehen sich häufig auf das Residenztheater Düsseldorf als Spielstelle. Die Filme sind chronologisch nach Starttterminen, nicht nach Entstehungsjahren geordnet; eine Ordnung nach Genres wäre auch nicht uninteressant gewesen. In der Regel füllt eine Kinoanzeige eine Buchseite und wird auf der angrenzenden Seite auf ihren Informationsgehalt überprüft; dort finden sich auch kurze Inhaltsangaben und Daten zum betreffenden Film. Die stilistischen und kompositorischen Elemente werden in Bezug zum Inhalt gesetzt, die Texte, Schrift- und Bild-Typen der Anzeigen werden analysiert. Dabei ergibt sich ein kleiner historischer Abriss der Kinoanzeige mit ihren verschiedenen Entwicklungsstufen. In der Geschichte der Kinoanzeige reflektiert sich die Filmgeschichte selbst, und ein oft konträrer Zusammenhang von künstlerischem Anspruch und ökonomischer Verwertung wird deutlich. Vor- und Nachwort (letzteres von Wolfgang Ruf) bringen die Ergebnisse der Einzelanalysen auf einen Nenner. Ein Buch, das also durchaus eine bibliophile Taschenbuchreihe zu schmücken vermag, bei dem allerdings die lektorielle Sorgfalt zuweilen etwas zu wünschen übrig lässt, so wenn auf dem Titeletikett Hum-

phrey Bogart und Ingrid Bergman zu sehen sind, in der Bilderläuterung im Impressum aber von Greta Garbo und John Gilbert die Rede ist.
Werner Biedermann: *Das Kino ruft* (Bibliophile Taschenbücher Nr. 502), Harenberg-Verlag, Dortmund 1986, 219 Seiten, 19,80 DM.

BÜCHERSPIEGEL

Was Buchneuerscheinungen anbelangt, so bleibt der Heyne-Taschenbuchverlag weiterhin am produktivsten und billigsten. Hier sind in den letzten Wochen die Bände 99 und 100 der «Filmbibliothek» herausgekommen. Die Ehre der runden Zahl gebührt dabei dem Band *«Der deutsche Film in den fünfziger Jahren»* eine Originalausgabe verfasst von Claudius Seidl. Auch Band 99 widmet sich einer Figur des deutschen Sprachraums, nämlich der Schweizer Schauspielerin *Maria Schell*. Verfasst wurde diese Originalbiographie von Herbert Spaich.
Daneben hat Heyne den Roman *«Aliens, Die Rückkehr»* von Alan Dean Foster (6839) mit Filmbildern illustriert veröffentlicht, genauso wie Sam Shepards Stück *Fool For Love* (Heyne Scene 55), auch hier finden sich zahlreiche Illustrationen aus der Verfilmung, die Robert Altman besorgt hat. Roger Vadim schliesslich widmet sich drei seiner Frauen in *Meine drei Frauen* (6933), und wer sonst kann von sich schon behaupten, mit Catherine Deneuve, Brigitte Bardot und Jane Fonda verheiratet gewesen zu sein.

Anspruchsvoller bleibt die Reihe Film des Hanser-Verlags. Hier sind die Bände 35 und 37 herausgekommen. Der erstere widmet sich dem Werk und Schaffen von *Roman Polanski* bis und mit PIRATES, seinem letzten Film. Ein grundsätzlicher Aufsatz von Peter W. Jansen wird ergänzt durch ein Gespräch, das Christa Maerker mit Polanski führte, und die ausführliche, über 100 Seiten lange, kommentierte Filmographie von Karsten Visarius. Martin Scorsese andererseits wird von Heinz-Dieter Rusche mit Blick auf die Herkunft und von Peter W. Jansen mit Konzentration auf sein Werk unter die Lupe genommen. Auch mit ihm führte Christa Maerker ein längeres Gespräch, während Hans Günther Pflaum den Teil mit der kommentierten Filmographie bestritt. Diese reicht bis und mit AFTER HOURS.
Im Eigenverlag hat Peter Neumann seine Lizentiatsarbeit zum Thema *Der Spielfilm als historische Quelle* veröffentlicht (Peter Neumann, Austrasse 27, 8045 Zürich). Die Arbeit versteht sich als ein Versuch, der Geschichtswissenschaft das Medium Film etwas näher zu bringen. Ausgehend vom Leitspruch «Der Film ist eine Chiffre gesellschaftlicher Tendenzen» (Adorno) untersucht Neumann die Tauglichkeit des Spielfilms für historische Untersuchungen und demonstriert seine Erkenntnisse anhand des Beispiels von Leopold Lindtbergs FÜSILIER WIPF.
Das kurze und schnelle Leben des jung verstorbenen Schauspielers *John Belushi* steht im Mittelpunkt der Betrachtungen von «Überdosis», einer fast 500 Seiten starken Lebensschau, die der Watergatejournalist Bob Woodward verfasst hat (Verlag Hannibal, Wien).
«So grün war die Heide» titelt Gerhard Bliersbach seinen bei Beltz (Reihe BewusstSein) erschienenen grossformatigen und reich bebilderten Band zum deutschen Nachkriegsfilm. Seine Geschichte ist gleichzeitig auch eine Geschichte der jungen BRD, es geht ihm weniger um Vollständigkeit als um eine Beleuchtung der psychologischen Komponente einer nationalen Filmschau.

Und weil es nie schaden kann, auch etwas über den Zaun zu fressen, seien hier zwei Lesebücher angeführt, die jüngst beim Suhrkamp-Verlag erschienen sind. Das eine vereinigt in sich drei *«Musikalische Monographien»* von Theodor W. Adorno (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 640): Richard Wagner, Gustav Mahler und Alban Berg haben als Komponisten immer wieder auch in Filmen ihren Niederschlag gefunden. Der Monographienband ist ein Auszug aus dem ebenfalls bei Suhrkamp erschienenen Gesamtwerk Adornos. Das zweite heisst *«In Gegensätzen denken»* (SV) und enthält eine Reihe von Texten aus der Feder von Peter Weiss, der selber einen Einstieg bietet: «Dieses In-Gegensätzen-Denken – angefressen von der Zweifel-Krankheit, Schwierigkeit, mich für eine Sache zu entscheiden, Hin und Her Schwenken in der Arbeit, früher Malen – Schreiben, Theater – Film, schwedische – deutsche Sprache, Reisen hier-

OPFER

Ein Film von Andrej Tarkowskij

ERLAND JOSEPHSON · SUSAN FLEETWOOD · VALÉRIE MAIRESSE · ALLAN EDWALL
GUDRÚN GÍSLADÓTTIR · SVEN WOLLTER · FILIPPA FRANZÉN · TOMMY KJELLQVIST
Musik J. S. Bach, und SCHWEDISCHE und JAPANISCHE VOLKSMUSIK
Fotografische Leitung SVEN NYKVIST CONCORDE-FILM

Ab 30. Januar im MOVIE 2, in Zürich

Ein Hollywood – Musical – originell – provokativ – voller Überraschungen. Steve Martin und Christopher Walken sind Super!

Pauline Kael schreibt im «THE NEW YORKER»:
«PENNIES FROM HEAVEN» is the most emotional movie musical I've ever seen. It's a stylized mythology of the Depression which uses the popular songs of the period as expressions of people's deepest longings – for sex, for romance, for money, for a high good time. When the characters can't say how they feel, they evoke the songs: they open their mouths, and the voices on hit records of the thirties come out of them. And as they lip-sync the lyrics their obsessed eyes are burning bright. Their souls are in those voices, and they see themselves dancing just like the stars in movie musicals.

Für Fr.10,90

(exkl.Übernachtung,Bad,TV,Verpflegung und Kinozehner)

bieten wir Ihnen

spannende Entdeckungsreisen ins Reich der Fantasie / Ausflüge zu neuen Horizonten / Extremtouren an die Grenzen der Wahrnehmung / Wanderungen über Augenweiden / Spaziergänge hinter die Kulissen des Alltags.

Ferien vom Alltag:

Kino Moderne & Atelier in Luzern

" **filmbulletin** wird darum auch in den nächsten 148 Ausgaben den richtigen Dreh finden"

KIMEY

KIMEY, Video & Filmproduktionen, Georg Fietz, Bahnhofstrasse 24, CH-8001 Zürich, Tel. 01/211 17 77

hin, dorthin, dieses ständige Auspeilen, es ist, als sei mein Wesen zusammengesetzt aus den beiden im Streit liegenden Polen (...) immer wird Gegensätzliches von mir verlangt, das ist meine Triebkraft.» Zu lesen sind in diesem Buch unter anderem Anmerkungen zu «Marat/Sade», jenem Weiss-Stück, das Peter Brook als Grundlage zu seinem Film verwendet hatte. Ebenfalls bei Suhrkamp ist in der Reihe «st» (Nr.1401–1407) in einer Jubiläumsausgabe das Gesamtwerk von Max Frisch, um einen Band auf sieben erweitert, neu herausgegeben worden. Von Frischs Texten waren einige Grundlagen für Filme, so sein «Montauk» (von dem Richard Dindo in MAX FRISCH JOURNAL I – III ausging) oder der «Blaubart», den Zanussi in einem preisgekrönten Fernsehfilm adaptierte.

FILMFESTIVAL LOCARNO

Das einzige taugliche internationale Filmfestival der Schweiz, jenes von Locarno, wird im kommenden August seinen vierzigsten Geburtstag feiern können. Das zweitälteste Filmfestival überhaupt (nur Venedig hat – mit Unterbrüchen allerdings – eine längere Geschichte) wartet mit einem Jubiläumsprogramm auf, das unter anderem eine Retrospektive mit rund 40 Siegerfilmen aus der eigenen Vergangenheit enthält. Daneben, oder im Zentrum, wird natürlich auch in diesem Jahr der Wettbewerb von ersten, zweiten oder dritten Spielfilmversuchen um die Leopardenehre stehen. Die «Carte Blanche» möchte Festival-Direktor David Streiff dem Schriftsteller Max Frisch überreichen. Einige Publikationen sowie eine Wanderausstellung sollen dem Anlass seinen gebührenden festlichen Anstrich und einiges Echo verschaffen. Das Filmfestival von Locarno findet 1987 vom 6. bis zum 16. August statt. Informationen/Reservationen bei: Festival del Film, Casa postale, CH-6600 Locarno.

VERANSTALTUNGEN

In Würzburg findet vom 29. Januar bis zum 1. Februar ein *Internationales Filmwochenende Würzburg* statt. Nach dem Erfolg der letztjährigen Veranstaltung sollen die Vorstellungen jetzt bereits am Donnerstagnachmittag beginnen. Gezeigt werden rund 25 neuere Produktionen, unter ihnen DUST von Marion Hänsel, ZINA von Ken McMullen oder COSI PARLA BELLAVISTA von Luciano de Crescenzo. Informationen und Karten sind telefonisch erhältlich über ☏ 0931 - 72 845 (BRD).

Zur gleichen Zeit, nämlich vom 28. Januar bis zum 4. Februar findet in München das *2. Internationale Dokumentarfilmfestival München* statt. Ziel dieses Festivals ist es, einer breiten Öffentlichkeit Einblick in die neuste internationale Dokumentarfilmproduktion zu geben und das Interesse am dokumentarischen Film zu wekken und zu vertiefen. Das Programm umfasst rund dreissig Produktionen aus 18 Ländern. Informationen und Programm über folgende Adresse: AG Dokumentarfilm München, c/o Gudrun Geyer, Trogerstrasse 46, D-8000 München 80.

Auf ein kleines Filmfestival im hohen Norden sei auch verwiesen. Im finnischen Tampere findet vom 4. bis zum 8. März bereits das *17. Internationale Kurzfilmfestival* statt. Es umfasst einen Wettbewerb, Spezialprogramme des Nordischen Films sowie drei verschiedene Retrospektiven zum Experimentaristen Jan Svankmajer, dem Kinopoeten Arne Sucksdorff und dem bulgarischen Dokumentarfilmschaffen. Informationen: Tampere Film Festival, box 305, SF-33101 Tampere (Finnland).

Die bayrische Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung hat ihr Jahresprogramm 1987 bekanntgegeben. Veranstaltet werden unter anderem vom 10. – 15. April eine *Tagung Ethnologie und Abenteuerfilm*, vom 24. – 26. April finden die *10. Grenzlandfilmtage* in Selb statt, zu denen ein Begleitseminar mit dem polnischen Dokumentaristen Jerzy Bossak organisiert wird, als Begleitseminar zu den *6. Erlanger Videotagen* (18. – 21. Juni) werden Themenkreise von Anthropologie und Ethnomusikologie ins Zentrum der Auseinandersetzung gerückt. Fest steht auch das Datum vom nächsten *Filmfest München* (26. – 28. Juni), zu dem der BAG ebenfalls eine begleitende Veranstaltung zu organisieren gedenkt. Vom 18. – 20. September wird sodann ein Wochenendseminar *«Kunst und Film»* auf die Beine gestellt, und vom 27. – 29. November steht «New York, New York» und wie es sich in alten

und neuen Filmen widerspiegelt, zur Betrachtung an. Auch die Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung hält ihre Jahrestagung vom 10. – 15. April in der Nähe von München ab. Tagungsthema: *«Die Sehnsucht nach dem Fremden – Vom ethnografischen zum Abenteuerfilm».* Anmeldungen sind zu richten an, bzw. nähere Auskünfte sind erhältlich bei der Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung, Postfach 1143, D-8723 Gerolzhofen.

KAMERA LÄUFT – WIEDER

Die wöchentliche Filmsendung, ein permanentes Sorgenkind des Deutschschweizer Fernsehens DRS, steht seit Beginn dieses Jahres unter neuer Leitung. *Madeleine Hirsiger*, zuvor innenpolitische Redaktorin bei der Tagesschau, hat die schwierige Aufgabe übernommen, ohne angemessene Mittel und Sendezeit ein taugliches Magazin zu gestalten. Sie wird die Filmredaktion nicht nur leiten, sie will die Sendung «Kamera läuft» auch selber präsentieren. Da sie sich immer schon für Film interessiert hatte, bringt sie sicherlich die besseren Voraussetzungen für ihre Aufgabe mit als ihre Vorgängerin Dagmar Wacker. Damit der Wechsel auch tatsächlich sichtbar sein wird, bemühte sich Madeleine Hirsiger um neue Studiomöglichkeiten. Initiativen führen aber in der Fernsehfabrik auf sehr, sehr kompliziere Verfahrenswege, da viele, viele Leute ihre Anstellung rechtfertigen müssen und Flexibilität und Spontaneität nicht unbedingt fördern. Anstatt anfangs Jahr wird sie deshalb erst am 1. Februar erstmals auch am Bildschirm als «Kamera-läuft»-Moderatorin in Erscheinung treten, aus Solothurn, von wo aus Madeleine Hirsiger schon seit Jahren als Berichterstatterin für die Tagesschau gewirkt hatte. Eine wesentliche Neuerung bei der Gestaltung von «Kamera läuft» soll die Vorverlegung des Moderatorinnen-Auftritts sein. So will Madeleine Hirsiger in Zukunft bereits den Spielfilm vom Sonntagabend-Programm vorstellen und damit die Präsenz der Filmredaktion verstärken. Abgeguckt hat sie sich dieses Prinzip beim «Spécial Cinéma», der Schwester-Sendung des Westschweizer Fernsehens, die sie auch klar als ihr Vorbild bezeichnet. Mit Christian Defaye, dem Leiter dieser attraktiven Kinosendung, will Madeleine Hirsiger vermehrt zusammenarbeiten. Das ist sicher keine schlechte Idee, denn die Art und Weise, wie Defaye sich seine Studiogäste leisten kann, bedingt Mittel, die auch sein Westschweizer Fernsehen nicht aufbringen könnte – doch das wäre eine eigene Geschichte aus dem Kapitel: Wer am meisten mischelt, hat den saftigsten Köder und fängt damit die grössten Fische.

FILMCLUB LUZERN

Der Luzerner Filmclub zeigt im bereits begonnenen zweiten Semester der laufenden Saison noch zwei kleinere Zyklen, nämlich drei Beispiele aus dem Schaffen von Robert Bresson und eine Reihe von Filmen aus dem nichtkommerziellen Verleih. Das Programm sieht im einzelnen wie folgt aus: UM ADEUS PORTUGUES vom Portugiesen Joao Botelho (6.2., 18 h), LA VELA INCANTATA vom Italiener Gianfranco Mingozzi (14.2., 17.15 h) und Robert Altmans Nixon-Studie SECRET HONOR (13.3., 18 h), sodann Bressons LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (21.3., 17.15 h), sein PICKPOCKET (27.3., 18 h) und UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE (4.4., 17.15). Die Filme werden in den Kinos Moderne bzw. Studio gezeigt.

CH-OSCARVORSCHLAG: DER SCHWARZE TANNER

Ins diesjährige Oscarrennen wird aus der Schweiz Xavier Kollers Inglin-Verfilmung DER SCHWARZE TANNER geschickt. Der publikumswirksame Film, der unlängst auch in der BRD in die Kinos gelangte, hat in der Schweiz im vergangenen Jahr rund 150 000 Zuschauer verzeichnet. Sollte Kollers Film nach der laufenden ersten Ausscheidungsrunde einen der begehrten fünf Nominationsplätze einnehmen können, so wird sein Regisseur zumindest zur Preisverleihung nicht weit reisen müssen. Koller arbeitet in Los Angeles an einem neuen Drehbuch.

US-PRODUKTION

Die Jahresstatistiken lassen zumeist nicht lange auf sich warten und bringen die eine oder andere Tatsache an den Tag. Was den einheimischen Markt der US-Produktion anbelangt,

Anzeige

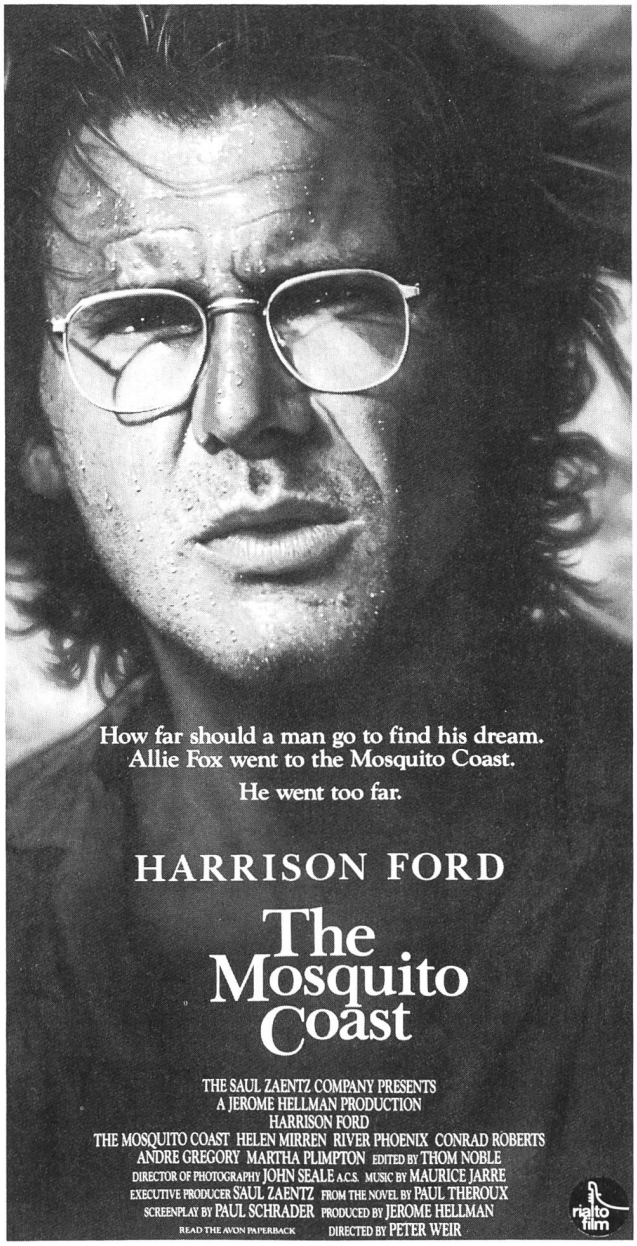
"★★★★ ONE OF THE MOST IMPORTANT FILMS OF THE YEAR!
An exhilarating, pulse-pounding film of excitement and originality. 'The Mosquito Coast' seems guaranteed to win Oscar nominations for both Harrison Ford and director Peter Weir. An action epic of sweeping scope."
—AT THE MOVIES, Rex Reed

"'The Mosquito Coast' is large-scale, spectacular, often suspenseful and filled with vivid performances. Harrison Ford [gives] a heroic performance."
—Z CHANNEL, Charles Champlin

"Harrison Ford's power is terrifying."
—LOS ANGELES TIMES, Sheila Benson

"Harrison Ford's most brilliant performance ever. 'The Mosquito Coast' is rich and exciting. A fascinating mix of adventure and human insight. One of the best films of the year. This is a movie you'll hear a lot about at Academy Award time."
—KCBS-TV, Digby Diehl

"Harrison Ford is sensationally good... a full-scale, all-out, terrific performance. 'The Mosquito Coast' is grand moviemaking, totally fascinating, thoroughly compelling."
—CBS-TV, Dennis Cunningham



Ab 20. Februar

«... Absichtlich oder nicht – BLUE VELVET ist ein 'Attentat' im Sinne der Surrealisten.» **John Powers, L.A. Weekly**

«Ein Meisterwerk – mit Sicherheit einer der gewagtesten und originellsten Filme der letzten Jahre.» **Rolling Stone**

«BLUE VELVET ist ein Mysterium... ein Meisterwerk... eine visionäre Geschichte sexueller Initiation, ein Trip in die Unterwelt.» **California Magazine**

«... sofort ein Kultklassiker...» **New York Times**

«Eine Parabel über Sünde, Sühne und wahre Liebe, die gehasst, geliebt und auf Jahre hinaus diskutiert werden wird.» **Newsweek**

«David Lynch hat mit BLUE VELVET das dramatische und technische Vokabular des Kinos erweitert.» **Time Magazine**

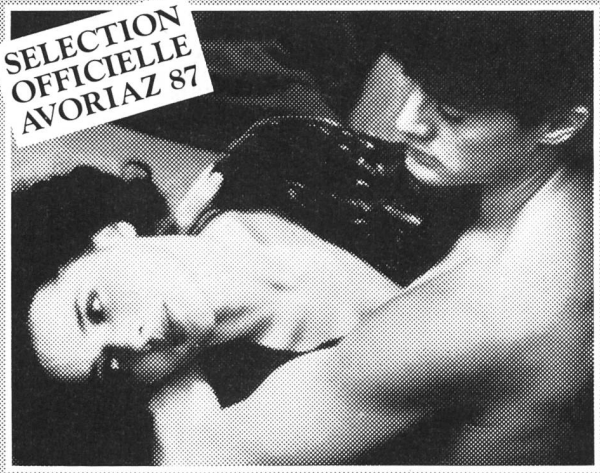
«Eine Reise in die dunkelsten Winkel der Seele, ...eine Achterbahn der Gefühle. Herausragend.» **zitty Berlin**

«Lynchs Stärke ist sein surrealistischer Humor.» **Frankfurter Allgemeine**

Der Film, der ganz Amerika überraschte und den Sie nie vergessen werden!

Blue Velvet

EIN FILM VON DAVID LYNCH



MIT ISABELLA ROSSELLINI · KYLE MACLACHLAN UND DENNIS HOPPER

so sieht die Verteilung nach Produktionshäusern für das vergangene Jahr wie folgt aus: An erster Stelle rangiert die Paramount mit 19 Filmen und einem Marktanteil von 22,2%, gefolgt von Warner Bros., die mit 21 Produktionen ziemlich genau die Hälfte, nämlich 11% eroberten. Platz drei nimmt Disney ein (12 Produktionen oder 10,1%). Etwas abgeschlagen auf dem zehnten Rang der Liste figuriert erst das lauthalsige Cannon-Unternehmen, das mit 18 Produktionen lediglich 2,7% des Marktes für sich gewinnen konnte. Dem Vernehmen nach sollen Golan und Globus in letzter Zeit einige Finanzprobleme gehabt haben, und eine erste Konsequenz scheint die Kündigung von über fünfundzwanzig leitenden Angestellten in der Cannongruppe zu sein, daran konnte auch eine zünftige Finanzspritze (75 Mio. Dollar) von seiten der Warner Communication Inc. nichts mehr ändern.

KINO IM KUNSTMUSEUM

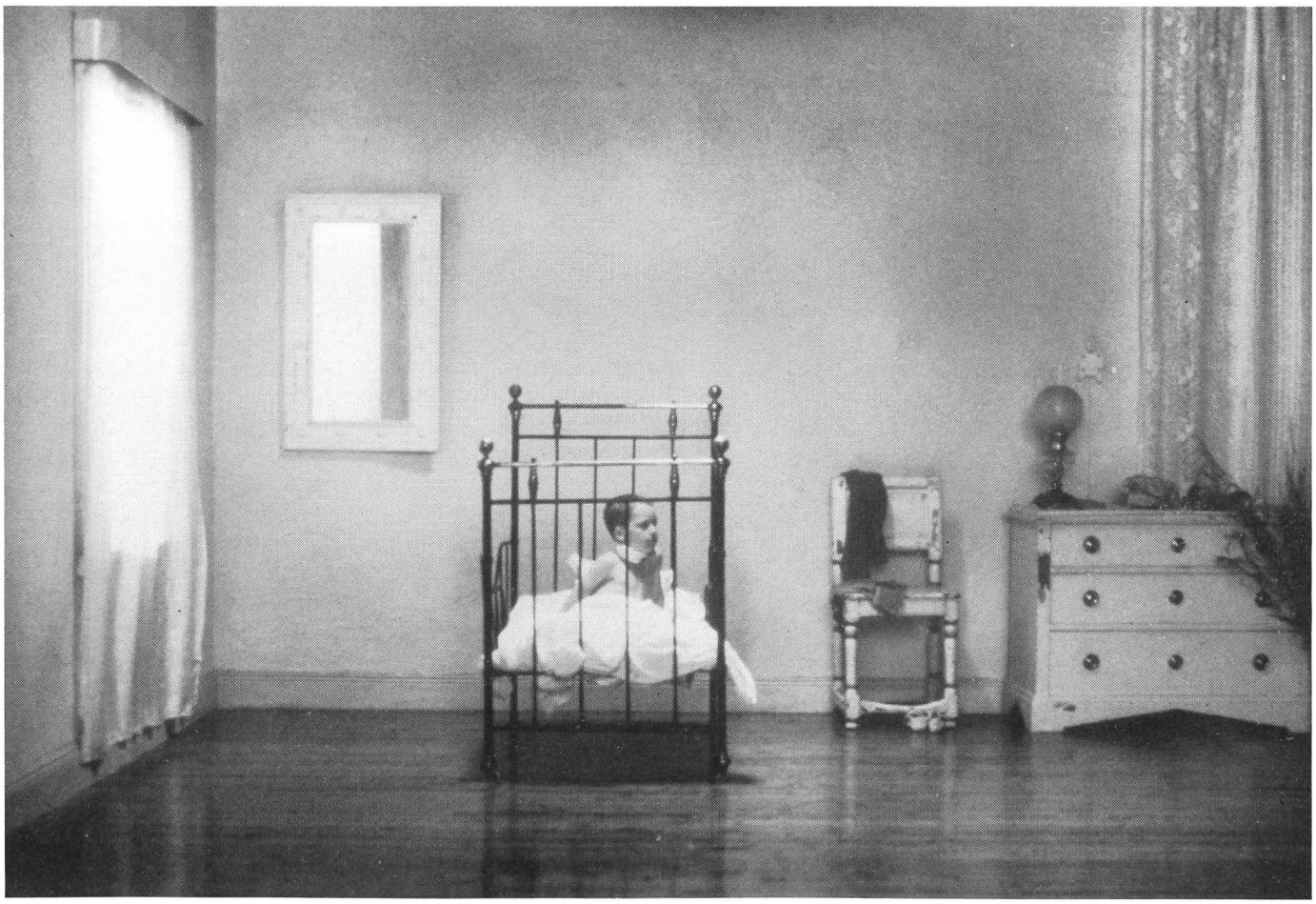
Das Berner Kunstmuseum präsentiert eine Retrospektive mit Filmen von *Marguerite Duras* als Buch- wie Filmautorin. Zu sehen sind da im Februar noch: AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITEES (1.2. / 3.2. / 5.2.), AURELIA STEINER – VANCOUVER (8.2. / 10.2.), L'HOMME ATLANTIQUE, CESARE, LES MAINS NEGATIVES (12.2. / 14.2.), DIALOGO DI ROMA (15.2. / 17.2.), LES ENFANTS (19.2. / 21.2. / 22.2.), HIROSHIMA MON AMOUR (24.2. / 26.2.). Am 28. Februar findet sodann die Premiere eines *Theaterprojekts Marguerite Duras* statt (18.30 Uhr). Die genauen Anfangszeiten entnehme man den Tageszeitungen oder dem detaillierteren Programmblatt, das bezogen werden kann über: Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8, CH-3011 Bern.

FESTIVAL VON VENEDIG OHNE LEITER

Das Filmfestival von Venedig, das 1980 aus einem erholsamen Schlaf mit raschem Erfolg wieder erwacht ist, steht gegenwärtig führungslos im Jahr. Nach Ablauf des üblichen Vierjahresvertrages wollten die Verantwortlichen der Biennale und der Stadt entgegen der Usanz den Festivaldirektor *Gian Luigi Rondi* dazu bewegen, doch noch ein weiteres Amtsjahr anzuhängen. Rondi will, wenn überhaupt, höchstens noch für eine weitere Vierjahres-Periode zur Verfügung stehen, wenn das Parlament die dazu notwendige Reglementsänderung (die eine einmalige Amtsperiode von vier Jahren vorsieht) abändert. Damit erst wären die rechtlichen Grundlagen für ihn gegeben. Kommt hinzu, dass nach der letzten Mostra von verschiedensten Seiten her Kritik an der technischen Kapazität des Festivals laut wurde; Pannen und schlechte Projektionsbedingungen gehören auf dem Lido leider zur Tagesordnung und werfen den einen oder anderen Schatten aufs an sich attraktive Programm. Im Gegensatz zu anderen vergleichbaren Veranstaltungen ist dieses nicht nur künstlerisch bemerkenswert, es bietet auch von der Zahl der Filme her gesehen eine mass- und sinnvolle Gestaltung, die Zeit zu Gesprächen lässt. Gegenwärtig ist noch unklar, ob die Voraussetzungen für die nächste Ausgabe der venezianischen Mostra bald geschaffen werden können oder ob das Festival unter Umständen erneut pausieren wird. Rondi jedenfalls hat bereits genügend und attraktive andere Angebote.

FILMKREIS BADEN

Der Badener Filmkreis zeigt in der zweiten Saisonhälfte wiederum eine Reihe aussergewöhnlicher Filme, unter ihnen Reprisen wie Premieren. Zu sehen sind: IKIRU von Akira Kurosawa (25.1.), WENN KATTELBACH KOMMT von Roman Polanski (1.2.), TAXI DRIVER von Martin Scorsese (8.2.), THE SOUTHENER von Jean Renoir (15.2.), A.K. von Chris. Marker und DIE MÄNNER, DIE AUF DES TIGERS SCHWANZ TRATEN von Akira Kurosawa (22.2.), UM ADEUS PORTUGUES von Joao Bothelho (1.3.), IL CONFORMISTA von Bernardo Bertolucci (8.3.), YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU von Frank Capra (15.3.), ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND von Kenji Mizoguchi (22.3.), GESCHICHTEN EINER FERNEN KINDHEIT von Hou Hsiao, Taiwan (29.3.) und last but not least Monty Pythons THE HOLY GRAIL (5.4.). Abgerundet werden soll das Programm am 12.4. durch eine Spezialvorstellung nach Ankündigung. Alle Vorstellungen beginnen jeweils um 17 Uhr im Studio Royal, Baden (beim Bahnhof). Nähere Informationen über Filmkreis, Postfach, 5401 Baden.



Anmerkungen zu Andrej Tarkowskij und zu seinem Film OFFRET

Von Peter Kremski

Besichtigung von Innenräumen

Andrej Tarkowskijs letzten Film wird man als sein Vermächtnis ansehen. In der düsteren Stimmung des Films wird man eine Annäherung an den Tod feststellen. Man wird aus den geheimnisvollen Bildern eine Ablösung von der Welt herauslesen und in ihnen eine letzte Botschaft an ebendiese Welt erkennen. Und eine solche Rezeption des Films ist auch gar nicht falsch. Der barocke Weltschmerz eines Andreas Gryphius mit dem Appell zur Wiederbesinnung auf die rein spirituellen Ideale des Menschen ist etwas, das in den Filmen Tarkowskijs, insbesondere seinen drei letzten, STALKER, NOSTALGHIA und OFFRET (OPFER), seine Erneuerung findet.
Tarkowskij, 54jährig gestorben (seine nächsten Projekte waren Filme über E.T.A. Hoffmann und über Dostojewskij), hat, oberflächlich betrachtet, ein schmales Werk hinterlassen. Acht Filme in 25 Jahren, das lässt sich nur verstehen aus dem Konflikt, in den ein schon geradezu altrussischer Traditionalist wie Tarkowskij, der radikal nur seiner Ästhetik und keiner Ideologie, nur seiner eigenen subjektiv-lyrischen Erlebniswelt, keinen äusseren Rahmenbedingungen und Vorschreibungen traut, mit der normativen Kunstauffassung des sowjetischen Systems zwangsläufig geraten muss. Das beste Beispiel für Tarkowskijs Schwierigkeiten ist immer noch die unglaubliche Geschichte seines dritten Films ANDREJ RUBLJOW, der vom Entwurf (1961) über die Realisierung (1965) bis zur Veröffentlichung (1971) zehn Jahre benötigte. Seine beiden letzten Filme hat Tarkowskij im Westen realisiert, in Italien bzw. in Schweden. Doch in der Sowjetunion hat sich unter Gorbatschow ein klimatischer Wechsel vollzogen, die Nachrufe auf Tarkowskij waren voller Respekt, seiner Rückkehr in die Sowjetunion hätte wohl nichts mehr im Wege gestanden.
Seine Filme sind schwierig, obwohl er selbst stets von Einfachheit sprach. Ihm war die emotionale Kraft der Bilder das Entscheidende. Das Publikum, das er sich wünschte, sollte seine Filme intuitiv und assoziativ verstehen; die rationale Analyse lehnte er ab. Begriffe wie Metapher, Symbol oder Allegorie verabscheute er und dementierte heftig, wenn man ihn auf seine metaphorische Bildersprache ansprach. Das heisst nicht, dass seine Filme sich keiner Metaphern, Symbole oder Allegorien bedienen, sondern rührt aus seinem Anspruch her, ganz und gar eigenständige, individuelle, unvergleichbare Filme machen zu wollen. Das bedeutet eine radikale Abgrenzung vom gängigen Film mit seinen konventionellen Symbolen und trivialen Metaphern. Eine Abgrenzung, die geradezu eine Ausgrenzung ist, denn nur ganz wenige andere Filmregisseure wie Bergman, Bresson, Buñuel oder Kurosawa vermochte er überhaupt zu respektieren. In seiner grundsätzlichen Ablehnung des Unterhaltungswerts als möglicher Qualität eines Films zeigte sich der Puritaner. Seine grenzenlose Verachtung für das Erzähl- und Genrekino war eine ungeheuerliche Anmassung, das Manifest einer gewissen Uneinsichtigkeit in die Vielfalt an Qualitäten, die Kino besitzen kann; war andererseits aber auch aus seinem absolut idealistischen Verständnis von Film als erhabenem Kunstwerk wiederum äusserst konsequent. Hitchcock oder Ford hätte er wohl nicht einmal die Hand gereicht. Kino war für Tarkowskij ein kultisches, wenn nicht gar sakrales Ereignis. In diesem Sinne war Tarkowskij ein neoromanti-

Nirgends ist es sicher, darum soll jeder bleiben, wo er gerade ist

Der Filmpoet traute nur seiner eignen subjektiv-lyrischen Erlebniswelt (bei der Montage geopferte Szene)

scher Kulturidealist, wie ihn im deutschsprachigen Raum etwa Hans-Jürgen Syberberg darstellt.
Tarkowskij war kein Filmerzähler, sondern ein Filmpoet. Mehr als das Episch-Dramatische lag ihm das Lyrische. Sein Vater war ein bekannter Dichter, und Gedichte seines Vaters hat Tarkowskij häufig in seine Filme integriert. Die trivialisierte Symbolik lehnte er ab, stand selbst aber in der Tradition eines lyrischen Symbolismus, dessen Repräsentanten er in seiner Filmpoetik «Die versiegelte Zeit» des öfteren zitiert. Wenn seine Filme Geschichten erzählen, dann nur in eingeschränktem Masse. Die Logik der Erzählung bricht Tarkowskij zugunsten einer poetischen, assoziativen Logik auf durch Visionen, Träume, Erinnerungen, die real abgebildet werden und mit der äusseren Realität so verschmelzen, dass Übergänge kaum noch zu registrieren sind. Tarkowskij beschreibt Innenwelten, und Aussenwelt erscheint in subjektiver Wahrnehmung. In OFFRET noch viel stärker als in früheren Filmen.

★

OFFRET erzählt von Alexander, einem ehemaligen Schauspieler, Kritiker, Dozenten, der sich auf eine Insel zurückgezogen hat, wo er mit seiner englischen Frau Adelaide eine skandinavische Holzvilla bewohnt. An seinem Geburtstag pflanzt er mit seinem aufgrund einer Erkrankung vorübergehend stummen sechsjährigen Sohn einen Baum. Zur Geburtstagsfeier sind der befreundete Postbote Otto, der Nietzsche zitiert und rational nicht erklärbare Gegebenheiten sammelt, der Arzt Victor, den Alexanders Frau insgeheim liebt, und Alexanders erwachsene Tochter erschienen. Dazu kommen zwei Dienstmädchen, wobei das eine, Maria, nur sporadisch anwesend ist und nicht im Hause wohnt. Während die Personen sich im Hause quälerischen Gesprächen hingeben, wird es allmählich dunkler, dann beginnen plötzlich Gläser zu klirren, der Boden erzittert, Düsenjäger(?) jagen über das Haus hinweg, die Personen laufen im Raum hin und her, eine Karaffe mit Milch fällt aus dem Schrank, die Milch ergiesst sich in den Raum. Aus dem Fernseher gibt eine Stimme vage Informationen über eine globale Katastrophe. Die Personen reagieren mit Hysterie, Verzweiflung, Bedrückung oder dem Anschein von Ruhe, während die Umgebung immer mehr in Finsternis versinkt. In einem verzweifelten Gebet bittet Alexander, zuvor schon klagend, dass dem Wort nie die Tat folge, seinen Verzicht auf Haus und Familie als Opfer an und legt ein Schweigegelöbnis ab, wenn Gott alles wieder so werden lasse wie vorher. Otto schickt Alexander zu Maria, der er beiliegen soll, weil nur das Rettung bringen könne. Nach dem Beischlaf wacht Alexander in seinem Haus auf, und im Lichte des Morgens erscheint alles wieder so, wie es vorher war, als sei nichts geschehen. Während die Geburtstagsgäste sich zu einem kleinen Spaziergang vom Haus entfernen, erfüllt Alexander sein Gelübde und zündet in einem feierlichen Opferritual sein Haus an.

★

OFFRET entstand in Schweden. Man fühlt sich an Bergman erinnert, wenn man den Film sieht, an SKAMMEN (SCHANDE) beispielsweise. Das mag an der Szenerie lie-

Die Hoffnung darf nicht absterben

gen, an Personenkonstellationen, an den quälerischen, geschwätzigen Konversationen, an Schauspielern, die man aus Bergman-Filmen kennt. Es mag auch daran liegen, dass Bergman ein geistesverwandter Regisseur ist, den Tarkowskij schätzt, und daran, dass diese Seelenverwandtschaft durch das schwedische Ambiente deutlicher zutage tritt.

Ebenso wesentlich scheint hier aber die Berührung mit einem anderen skandinavischen Regisseur, den Tarkowskij in seinen Schriften kaum erwähnt: Carl Theodor Dreyer. Der dänische Regisseur, der in seinen letzten 36 Lebensjahren aufgrund einer ähnlichen künstlerischen Kompromisslosigkeit wie Tarkowskij nicht mehr als vier Filme inszenieren konnte, war auch wie Tarkowskij ein vorbildloser Einzelgänger und ein Regisseur von tiefer Religiosität. Beiden geht es um ein persönlich erlebtes Christentum, nicht um ein institutionalisiertes. Kirchen tauchen bei Tarkowskij meist als Ruinen auf, und in OFFRET, demjenigen seiner Filme, der von einem besonders starken religiösen Grundton getragen wird, heisst es von der Assoziationen an die Muttergottes weckenden Dienstmagd Maria, dass sie «*hinter* der Kirche» wohne, «die sie geschlossen haben».

Thema der Filme Dreyers ist das Leiden. «Er sieht es nicht negativ; es bedeutet für ihn die Teilnahme des Menschen an den Leiden Christi.» (Gregor/Patalas) Auch bei Tarkowskij finden sich solche Passionsgeschichten, und gerade seine letzten Filme haben immer stärker eine solche thematische Linie verfolgt. In Tarkowskijs Passionsgeschichten sind es vorzugsweise Aussenseiter, von der Gesellschaft für wahnsinnig erklärt, die mit der Beharrlichkeit ihres Glaubens durch ein Selbstopfer ein messianistisches Zeichen setzen wollen. Erland Josephson spielt in NOSTALGHIA wie in OFFRET einen solchen Charakter: in NOSTALGHIA einen heruntergekommenen, für schwachsinnig gehaltenen ehemaligen Wissenschaftler, der sich auf einem öffentlichen Platz selbst verbrennt, in OFFRET einen zurückgezogen lebenden ehemaligen Schauspieler, der sein eigenes Haus zum Opfer darbringt und den Flammen übergibt und der schliesslich vor den Augen seiner Familie in einen Wagen klettert, der ihn in eine psychiatrische Klinik bringen wird.

Tarkowskijs «Irre» hat man auf Dostojewskij zurückzuführen versucht, auf den Titelhelden seines Romans «Der Idiot» insbesondere, und das ist sicherlich richtig. Auch bei Dreyer findet sich aber interessanterweise die Figur eines Wahnsinnigen mit den Zügen eines Heiligen. Der Glaube des Einfältigen, der sich selbst für Christus hält und von den anderen immer nur verspottet wird, bewirkt das Wunder, lässt eine Verstorbene wiederauferstehen, während die Gebete anderer unerhört blieben, weil ihnen der wirkliche Glaube fehlte. Dreyers Film heisst ORDET (DAS WORT), es war sein vorletzter, 1954 gedreht, und schon in der verblüffenden phonetischen Ähnlichkeit der Titel stehen sich die beiden Filme Dreyers und Tarkowskijs nahe. In Tarkowskijs OFFRET wird das Gebet Alexanders erhört, weil sein Glaube echt ist, sein Opfer wird angenommen, die Katastrophe rückgängig gemacht, die schon tote Welt durch ein Wunder wieder lebendig.

ORDET (DAS WORT) von Carl Theodor Dreyer

Äusserungen Dreyers zu seinem Film könnten sinngemäss von Tarkowskij stammen und könnten sich auf Tarkowskijs OFFRET beziehen. Der italienische Kritiker Guido Aristarco schrieb seinerzeit: «Es ist verwirrend zu sehen, wie Dreyer in unserem Atomzeitalter (...) die Wissenschaft zugunsten von Wundern der Religion zurückweist.» Dreyer antwortete darauf: «Die neue Wissenschaft, die Einsteins Relativitätstheorie folgte, bewies, dass es ausser der dreidimensionalen Welt, die wir mit den Sinnen begreifen können, noch eine vierte Dimension gibt – die Zeitdimension – und dann noch eine fünfte, die des Psychischen, was zeigt, dass es möglich ist, Ereignisse zu *leben*, die noch nicht passiert sind.»
In diesem Sinne ist auch die Realitätsdarstellung in Tarkowskijs OFFRET zu verstehen. In diesem Sinne ist auch der «real» scheinende Einbruch der Weltkatastrophe, der Alexander zu seiner «Wahnsinnstat» treibt und der wieder rückgängig gemacht werden kann, am ehesten als ein psychisches Erlebnis Alexanders zu nehmen, auch wenn Tarkowskijs Ästhetik es völlig offenlässt, ob es sich dabei um eine tatsächliche oder eine imaginäre Begebenheit handelt. Die intensiv gespürte atomare Bedrohung der Welt materialisiert sich aus Alexanders Ängsten zu einer mystisch geschauten Apokalypse. Zwar findet das Ereignis in ihm selbst statt, besitzt aber eine solche Intensität, dass es ihm als äussere Realität, also realisiert erscheint. Und Tarkowskij hat Visionen, Träume, Erinnerungen, Innenwelten immer als real gezeigt.
Auch was Frieda Grafe in diesem Zusammenhang über Dreyer sagt, trifft Tarkowskijs Ästhetik der unauflösbaren Verschmelzung der verschiedenen Realitätsebenen: «Dreyer plädiert (...) für einen erweiterten Realitätsbegriff, der das Unterbewusste mit umfasst, in dem psychische und faktische Realität gleichberechtigte Teile darstellen. Für das Konzept seines Films folgt daraus, dass er nicht nach Massgaben des Realismus zu messen ist.» Wenn diese Realitätsauffassung auch für Tarkowskij gilt, lässt sich verstehen, warum Tarkowskij sich gegen die rationale Analyse seiner Filme wehrte, den jeweiligen Film als nicht zerlegbares Ganzes rein intuitiv erfasst wissen wollte – und sich über die eben gemachten rationalisierenden (und unreligiösen) Anmerkungen furchtbar aufgeregt hätte.
Interessant im Vergleich von ORDET und OFFRET ist übrigens auch eine stilistische Parallele. Dreyer arbeitet hier entgegen seiner üblichen Gewohnheit nicht vorwiegend mit Grossaufnahmen, sondern vor allem mit zeitlich langen Totalen, mit Plansequenzen, die er in gleitenden Kamerafahrten gliedert, zu den abgebildeten Personen Distanz haltend. Das findet sich auch bei Tarkowskij. In seiner brillanten langen Einführungseinstellung in OFFRET hält die Kamera stets Distanz zu den auftretenden Personen, zeigt sie als Figuren in einer Landschaft, folgt ihren Bewegungen in parallelen Schwenks und Fahrten. Tarkowskij vermeidet es hier meisterhaft, die Szene konventionell in Grossaufnahmen aufzulösen.
Dreyer brauchte für seine Filme wie Tarkowskij die Ergriffenheit eines kultischen Publikums. Betrachtet man die Filme von einer rationalen, distanziert-kritischen Warte aus, kommt man leicht in Versuchung, über eine gewisse

ORDET (1954)

Schlichtheit, Naivität, Bemühtheit zu lachen oder sich zu ärgern. Lotte H. Eisner berichtet in ihren Memoiren, wie bei der französischen Premiere von Dreyers letztem Film GERTRUDE (1964) in einem kleinen Pariser Kino die Zuschauer in Gemurmel und Gelächter ausbrachen und dem anwesenden Regisseur die Tränen kamen. Eine solche Publikumsreaktion liesse sich bei Tarkowskijs OFFRET auch denken. Der Film wirkt ja durchaus geschwätzig, aufdringlich, bedeutungsschwer, bewegt sich auf der schmalen Grenze zwischen dem Sublimen und dem Lächerlichen und beeindruckt doch andererseits durch seine visuelle Rhetorik, die kunstvolle Verschachtelung der Realitätsebenen, die präzis durchdachte Strukturierung, durch eine nie aufgegebene Aura des Geheimnisvollen, durch eine trotz mancher scheinbarer Banalitäten philosophische Tiefe und durch eine Ernsthaftigkeit des Anliegens, das nun einmal von religiös-mystischer Natur ist und deshalb bei einer Vielzahl von Zuschauern wenig populär sein wird.

★

Schon in der ersten Einstellung von OFFRET, die ein Werk der Malerei – Leonardos «Anbetung der Könige» – reproduziert, artikuliert sich Tarkowskijs stets miterzählter Anspruch, selber bedeutende und unvergängliche Kunst schaffen zu wollen. Wo andere Regisseure, wenn sie zitieren, sich im Rahmen der Filmgeschichte orientieren, stellt Tarkowskij (in seinem Selbstbezug auf prominente Werke der Kunstgeschichte) sich und seine Arbeit in grössere kulturhistorische Zusammenhänge. Sein Bewusstsein einer «Kohärenz der Epochen» (M. J. Turowskaja) lässt die individuelle Geschichte, die er jeweils erzählt, im Gesamtzusammenhang der Menschheitsgeschichte erscheinen. In der Auswahl der Werke, die Tarkowskij für zitierwürdig erachtet, offenbart sich eine besondere Beziehung des Regisseurs zur Renaissance mit ihren humanistischen Idealen. Van Eyck in STALKER, Breughel in SOLJARIS (SOLARIS) und ZERKALO (DER SPIEGEL), Dürer in IWANOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT), Piero della Francesca in NOSTALGHIA und ganz besonders Leonardo da Vinci in ANDREJ RUBLJOW, ZERKALO und jetzt erneut in OFFRET sind die Meister, auf die sich Tarkowskij beruft. Und nicht zuletzt war auch sein Titelheld Andrej Rubljow ein früher Repräsentant der Renaissance, der in OFFRET in einem vor der Kamera durchblätterten Buch erneut präsent ist, so wie in früheren Tarkowskij-Filmen schon Dürer und Leonardo in durchblätterten Büchern gegenwärtig waren.

Mit dem Kunst-Zitat stellt sich der Filmautor in eine Tradition, gibt seinem eigenen Werk den erwünschten Stellenwert, verleiht sich selbst ein Prädikat. Einer solchen Vorgehensweise könnte man Dünkel, Selbstwertschätzung, Prätention vorhalten – zumal die kulturelle Selbstbeweihräucherung, die sich im Herbeizitieren der Grossen der Malerei findet, durch eine entsprechende Bedienung bei den erhabensten Würdenträgern der Musik (insbesondere bei Johann Sebastian Bach in SOLJARIS, ZERKALO und OFFRET) verdoppelt wird –, hätte dieser Dünkel nicht Methode und das Zitat nicht seine genaue dramaturgische Funktion. Das Leonardo-Zitat am Anfang von OFFRET hat seine Berechtigung.

»Am Anfang war das Wort. Warum, Papa?»

Aus der Kontemplation des Bildes entfaltet sich die Geschichte, die Tarkowskij erzählt. Aus der Kontemplation des Bildes, das im Laufe der Handlungsentwicklung als Leitmotiv mehrfach wiederkehrt, gelangt Alexander, der Protagonist, zu seinen mystischen Visionen, seiner religiösen Erleuchtung, seinem Mut zur Tat. Leonardos Bild wird nicht einfach nur ausgestellt, es wird gelesen, sinngebend in das Handlungsgefüge des Films integriert und wird somit zur deutenden und feierlich verklärenden Präambel, die der folgenden individuellen Geschichte ihren allegorischen Gehalt gibt.

Der Blick des Betrachters (nicht Zuschauers) wird zunächst auf ein zentrales Detail gelenkt: die Überreichung eines Geschenkes an den auf dem Schosse Marias ruhenden kleinen Jesus durch einen Knieenden; wobei Maria aber nicht gezeigt wird und Jesus zunächst nur auf einen ausgestreckten Arm synekdochisch verkürzt ist. Erst durch die dazu intonierte Arie aus Bachs Matthäus-Passion («Erbarme dich») und den vorgegebenen Filmtitel erhält das Geschenk die Bedeutung einer Opfergabe mit der Bitte um Erhörung. Während Möwenschrei und Wellenschlag den Choral ablösen und als Signale einer äusseren Realität bereits eine Verbindung zur Szenerie des sich anschliessenden Handlungsprologs herstellen, tastet die Kamera das Bild vertikal nach oben hin ab und erfasst mit einem die Szene überragenden Baum ein zweites Detail, das zum neuen Zentrum des Betrachtens wird. Als schliesslich nur noch die reichbeblätterte Baumkrone zu sehen ist, erfolgt der Schnitt in den Prolog und auf Alexander, der mit seinem kleinen Sohn am Meeresufer einen blattlosen, völlig verdorrten, kümmerlichen Baum pflanzt, in der Hoffnung, dass dieser bei täglicher Bewässerung wieder so werde, wie er vorher war, dass der abgestorbene Baum also lebendig dastehe wie der vorher gesehene Leonardo-Baum. Das Blühen des Baumes und das Überreichen der Opfergabe mit der Bitte um Erhörung sind in der Leseweise des Leonardo-Bildes durch die Kamera in einen kausalen Zusammenhang zueinander gerückt worden. Das im Prolog aus dem Leonardo-Bild entlehnte Baum-Motiv benötigt also – im Analogieschluss – ein entsprechend realisiertes Opfergaben-Motiv, damit aus dem realen, vertrockneten Baum wie im vorbildlichen Gemälde wieder ein blühender Baum werden kann.

Der dem Prolog folgende Hauptteil des Films zeigt nun, wie angesichts einer apokalyptischen Weltkatastrophe Alexander bereit ist, ein Opfer zu bringen, damit auch hier alles so werde wie vorher. Die Erhörung von Alexanders Opfer macht Tarkowskij auf ästhetischer Ebene mit Hilfe eines besonderen farbdramaturgischen Konzepts deutlich. Die natürlichen Farbwerte, die bei der apokalyptischen Erschütterung verlorengingen, werden wiederhergestellt. Der unglückliche Zustand einer zwischenzeitlich in fahler Monochromie entfärbten Welt ist damit beendet.

Der abschliessende Epilog kehrt rahmenhaft zur Baum-Parabel des Prologs zurück. Alexanders Sohn hat den Baum gewässert, und er wird ihn auch weiterhin regelmässig wässern. Von dem unter dem Baum liegenden Jungen schwenkt die Kamera am Baum hoch, bis die

Baumkrone das Bild füllt, so wie in der Einführung des Leonardo-Bildes am Filmanfang die Kamera eine Bewegung vom kleinen, im Arm Marias liegenden Jesus zum Baum hin und bis in die Baumkrone hinauf ausführte. Die Kameraperspektive lässt die vage an eine Dornenkrone erinnernde Verästelung des Baumes vor dem Hintergrund des Meeres so erscheinen, dass der Baum in einer spontanen, nicht rationalen Wahrnehmung vom Meer getränkt wird, das ihn wieder fruchtbar werden lässt. In diesem Sinnbild sind durch eine der Anfangseinstellung entsprechenden Vertikalbewegung der Kamera Passionsopfer und Erlösung zur Einheit verschmolzen.
Die Struktur von OFFRET demonstriert auf mehreren Ebenen das Thema der Opfergabe, wobei sich die verschiedenen Beispiele und Darstellungen auseinander entwickeln und durchdringen. Das geschieht in einem symmetrischen Aufbau, bei dem die einzelnen Teile rahmenartig wieder geschlossen werden, aber auch immer wieder Bezug aufeinander nehmen und so zu neuen, geistigen Einheiten verschmelzen. Das wird unter anderem auch durch den funktionalen Einsatz der Musik bewirkt. Die Passions-Arie,die am Anfang des Films die Einführung des Leonardo-Bildes kommentierte, verbindet am Ende des Films die in der Tiefe der Einstellung verschwindende Handlungsfigur der Maria mit dem unter dem Baum liegenden Jungen; beide sind durch die Musik mit dem Leonardo-Bild assoziiert. Der Akt der Verschmelzung vollzieht sich aber nicht nur mit Hilfe der Musik, sondern auch im Bildvergleich, indem das Schlussbild des Epilogs in gleicher Weise von der Kamera gelesen wird wie das Leonardo-Bild am Anfang und auf diese Weise verschiedene Ebenen der Opferdarstellung vereinigt bzw. zur Deckung gebracht werden. Der schon biblische Gleichnischarakter von OFFRET zeigt sich auf der visuellen Ebene auch in einer Korrespondenz des entblätterten Baums und der entfärbten Welt.
Ebenso spielt die befruchtende Leitmotivik des Leonardo-Bildes bei der gegenseitigen Durchdringung der Ebenen eine wichtige Rolle. Beim Durchblättern eines Ikonenbuchs wird die Kraft der Bilder bereits mit einem Gebet verglichen. Sein eigenes Gebet, in dem er die Aufgabe seiner Familie und seines Hauses, den Verzicht auf seinen Sohn Gott als Geschenk, als Opfer anbietet, wenn dieser die Katastrophe ungeschehen macht, wird Alexander in Nähe des Leonardo-Bildes sprechen. Zuvor schon hat man Alexander und Otto nach Eintritt der Katastrophe vor dem Leonardo-Bild stehen sehen, das über einer Couch hängt, auf der Alexander später schlafen wird. Otto verweist auf die spirituelle Kraft des Bildes, wenn er sagt: «Ich hatte schon immer sehr grosse Angst vor Leonardo.» Alexanders Blick auf das verglaste Leonardo-Bild ist wie ein Blick in den Spiegel und wird zum Zeichen einer mystischen Vereinigung. Alexander, der Künstler, wird selbst zum zeichenhaften Kunstwerk. Wir sehen Alexander quasi hineinprojiziert in die Opferdarbietung des Bildes – eine Erscheinung und Verheissung, die Alexanders später stattfindenden eigenen Opferakt in eine Kontinuität christlicher Heilsgeschichte stellt, Alexanders Opfer mithin als das eines Märtyrers und Heiligen vorzeichnet. Wenn Otto wie ein Engelsbote

»Es ist möglich, Ereignisse zu Leben, die noch nicht passiert sind.» (Dreyer)

Alexander hinaus zu dessen Dienstmagd Maria schickt, einer «Hexe im guten Sinne», wie er sie nennt – also einer Heiligen –, die allein helfen könne und der er «beiliegen» soll, dann sieht man, bevor Alexander sich auf den Weg macht, noch einmal das Leonardo-Bild, in dem sich jetzt nicht mehr nur Alexander, sondern auch ein Baum spiegelt.
In einem Film, der seine Thematik in so eindeutig religiösen Zusammenhängen abhandelt, kann eine Figur mit Namen Maria kaum noch missdeutet werden. Wenn die einfache Dienstmagd Maria in die Handlung eingeführt wird, kommt sie auf die Kamera zu, bis ihr Gesicht in einer Grossaufnahme abgebildet wird. Bei ihrem Weg in die Grossaufnahme hinein bleibt ihr Gesicht unverändert, fast ohne Mimik, von statischer Harmonie wie in einem Gemälde. Wenn Otto Alexander zu Maria schickt, sagt er hinsichtlich des Leonardo-Bildes, er ziehe Piero della Francesca vor. Diese Äusserung gewinnt erst auf dem Hintergrund von NOSTALGHIA seine eigentliche Bedeutung, denn dort ist bereits von einem Marien-Fresco Piero della Francescas die Rede, das die schwangere Maria abbildet. Alexanders Vereinigung mit Maria wird schliesslich zu einem Akt mystischen Erlebens: Man sieht beide kreisend über dem Bett schweben – ein Tarkowskij-Motiv, das bereits aus ZERKALO bekannt ist und in dem metaphorisch zum Ausdruck gebracht wird, dass die Vereinigung weniger als ein physischer, sexueller Akt zu verstehen ist, sondern vielmehr als ein Eindringen in eine spirituelle Sphäre.

★

Tarkowskijs Marienverehrung war schon ein wesentlicher Bestandteil in STALKER und NOSTALGHIA, die mit OFFRET eine Passions-Trilogie bilden. Tarkowskij offenbarte in seinen Filmen von jeher eine komplexe Philosophie. Seine Ästhetik hatte ontologische, metaphysische und nicht zuletzt ethische Bezugspunkte, die in zunehmender Weise mystisch-religiöse Züge annahmen. OFFRET nun ist ein zutiefst religiöser Film, gewissermassen – in gleichnishafter Entsprechung zu seinem Filmhelden Alexander – ein Gebet Tarkowskijs, ein Opfer, das irritierenderweise mit Tarkowskijs Tod zusammenfällt.
Das Leonardo-Bild ist Tarkowskijs Einstieg in den Film und ist auch Einstieg zum Verständnis des Films. Auch andere, hier ausgeklammerte Motive müssten in diesem Zusammenhang ihre Funktion besitzen: das leitmotivisch wiederholte Bild des asketisch möblierten Kinderzimmers mit dem Gitterbett etwa, in dem Alexanders Sohn liegt, während die Vorhänge von Zeit zu Zeit durch einen Windzug(?) aufgebläht werden, wodurch Licht in den dunklen Raum fällt. Vielleicht liessen sich auf dieser Grundlage auch die in Schwarzweiss abgebildeten Träume Alexanders deuten, die eine verwüstete, einmal unbelebte, ein anderes Mal von Menschen durchhetzte Strasse zeigen oder eine Schneelandschaft mit einer Scheune, deren aufklappende Flügeltür eine Steinwand enthüllt.
OFFRET ist bei aller Düsterheit aber auch ein Film der Hoffnung, die in der allegorischen Schlusseinstellung auf dem Kind ruht (Tarkowskij hat OFFRET seinem Sohn gewidmet). Hoffnung drückt sich auch aus in der Rückkehr zur Idylle, einem der beständigsten Tarkowskij-Motive, einem Sinnbild seiner Sehnsucht nach Harmonie und Frieden. ■

Leonardo da Vinci «Anbetung der Könige»

Andrej Tarkowskij, 1932–1987

Seine Filme:
1960 KATOK I SKRIPKA (DIE WALZE UND DIE GEIGE)
1962 IWANOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT)
1965 ANDREJ RUBLJOW
1971 SOLJARIS (SOLARIS)
1974 ZERKALO (DER SPIEGEL)
1979 STALKER
1983 NOSTALGHIA
1986 OFFRET (OPFER)

Literatur zu Tarkowskij:
M.J. Turowskaja, F. Allardt-Nostitz: *Andrej Tarkowskij – Film als Poesie, Poesie als Film*, Keil verlag, Bonn 1981.
Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit – Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein Verlag, Berlin 1985.

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Andrej Tarkowskij; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Andrej Tarkowskij, Michal Leszczylowski; Musik: J.S. Bach, Watazumido-Shuso, Schwedische Schäferlieder; Kostüme: Inger Pehrsson; Ausstattung: Anna Asp; Ton: Owe Svensson, Bosse Persson; Maske: Kjell Gustavsson, Florence Fouquier; Spezialeffekte: Svenska Stuntgruppen, Lars Höglund, Lars Palmqvist.
Darsteller (Rolle): Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Gudrun Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Valerie Mairesse (Julia), Filippa Franzen (Martha), Tommy Kjellqvist (Der Junge).
Produktion: Svenska Filminstitutet (Stockholm), Argos Films (Paris); Produktionsleitung: Katinka Farago; Ausführender Produzent: Anna-Lena Wibom. Schweden/Frankreich 1985/86; 35 mm, 1:1,66, Farbe/Schwarzweiss, 145 Min. CH-Verleih: Citel Films, Genf; BRD-Verleih: Concorde, München.

Gespräch mit Kurt Raab

"Ich bin ein Fassbinder-Fossil"

FILMBULLETIN: Um einzusteigen: Welche Beziehung hat der Darsteller zur Kamera?
KURT RAAB: Das ist mittendrin eingestiegen. Wenn ich könnte, würde ich jetzt Marilyn Monroe zitieren – sie hat die schönsten Sachen dazu gesagt. Das ist natürlich eine Art Liebesverhältnis (lacht), das hat sie so gesagt: Man muss die Kamera lieben.
Nun, es muss nicht unbedingt eine Liebesbeziehung sein, aber eine sehr starke Beziehung zu diesem technischen Apparat muss man schon haben. Es gibt Schauspieler – ich berufe mich auf Marilyn Monroe, deren Buch ich gerade gelesen habe –, die ihr ganzes Leben Angst vor der Kamera hatten und deswegen für Stunden oder gar Tage nicht vor der Kamera erschienen. Nicht etwa, weil sie faul waren, sondern weil sie Angst hatten, sich nicht in Form fühlten, diesem sturen Apparat gegenüber zu treten, der nur aufnimmt, was ich künstlerisch zeige.
Diese Angst habe ich eigentlich nicht mehr. Vielleicht kommt das daher, dass ich immer nur kleine Rollen spiele. Ich hatte sie aber früher sehr. Ich hatte eine wahnsinnige Angst vor der Kamera, obwohl ich damals schon jahrelang auf der Bühne gestanden hatte – mit und unter Rainer Werner Fassbinder. Meinen ersten Film habe ich mit Reinhard Hauff gemacht, und die Angst aufzutreten, etwas darzustellen hatte ich nicht, aber ich hatte plötzlich Angst vor der Kamera. Ich habe Jahre gebraucht, sie zu überwinden. Dabei hat mir Fassbinder – ich rede immer in der Vergangenheit wie Sie merken – sehr geholfen. Wenn ich solche Angst hatte, habe ich Alkohol getrunken, und bei mir sieht man das sofort. Wenn ich auch nur einen einzigen Schluck Alkohol trinke, verändern sich meine Augen und wer mich kennt, weiss das. Fassbinder kannte mich sehr genau. Er wusste das, liess mich dennoch spielen, zeigte mir aber nachher die Muster und sagte: Schau es dir an – da warst Du nüchtern, da betrunken, was für ein Unterschied. Du bist nämlich besser, wenn Du nüchtern bist.
Eigentlich ist mir die Kamera der liebste Beobachter, der liebste Zuschauer auch. Ich spiele noch ab und zu und ganz gerne auf der Bühne – ich habe jetzt ein halbes Jahr lang in München in zwei Stücken im Volks- und im Residenztheater gespielt –, aber ich habe heutzutage manchmal mehr Angst vor dieser anonymen Masse, die da unten sitzt und der man jetzt etwas vorspielen muss, als vor der Kamera. Deswegen ist mir das Filmemachen eigentlich lieber als das Theaterspielen – obwohl man die Bühnenerfahrung auch braucht. Man kann aber nicht sagen, man brauche den Zuschauer, man sieht ja nix auf der Bühne. Wenn du da oben stehst, siehst du unten nur lauter schwarze Köpfe. Natürlich spürt man das Publikum, fühlt, ob sie noch dabei sind oder ob die alle schon schlafen.
Man spürt aber auch die Kamera. Durch meine fünfundzwanzig Jahre Filmerfahrung habe ich ein Gespür dafür, wenn die Kamera falsch steht. Wenn ich glaube, sie steht falsch, dann fühle ich mich so unglücklich, dass ich es dem Filmregisseur sage oder aggressiv werde. Falsch! Die Kamera steht falsch für mich. Also, man hat schon eine Liebesbeziehung zur Kamera. Dabei spielt es keine Rolle, ob man zwanzig ist oder sechzig. Es hat nichts mit Schönheit oder Sex-Appeal zu tun.
FILMBULLETIN: Lassen Sie sich soweit auf die Kamera ein, dass für Sie klar ist, mit welchem Objektiv, mit welchem Bildausschnitt gedreht wird?
KURT RAAB: Natürlich wird man sich fragen: er macht jetzt eine Totale, ist das richtig von der Auflösung der Szene her? Oder: in dieser Szene sag ich doch einen bedeutenden Satz, warum nimmt mich der jetzt von hinten schräg auf? Da würde ich dann auch fragen, warum das so gemacht wird. Ich habe oft erlebt, dass Kameraleute – wenn sie zuviel Macht gegenüber dem Regisseur hatten – einfach ihre eigene Kamera oder ihre Kamerabewegungen durchgesetzt haben, obwohl das völlig falsch war. Manchmal weiss man auch, dass die Szene mit einer andern Einstellung, einem andern Objektiv besser geworden wäre. Es kommt auch immer wieder vor, dass etwa ein Gag im Dialog wegfällt, weil die Kamera falsch gestanden hat.
FILMBULLETIN: Spielt es für Sie eine Rolle, ob die Kamera nah oder weiter weg plaziert ist?
KURT RAAB: Man spielt schon unterschiedlich. Je näher die Kamera dran ist, desto dezenter wird man und weicher auch. Wenn ich jetzt so gross drauf bin, kann ich nicht herumwerkeln wie auf der Bühne, mit grossen Gesten und starker Mimik. Man ändert zwar nicht eigentlich sein Spiel, aber man intensiviert es.
FILMBULLETIN: Und das Licht?
KURT RAAB: Das muss man bei einem Kameramann schon voraussetzen können, dass er einen gut und richtig ausleuchtet. Lichtdramaturgie hat ja eine Funktion. Das hat man auch bei MOTTEN IM LICHT gesehen, der wunderschön fotografiert ist. Beim Drehen merkt man das als Schauspieler allerdings kaum.
FILMBULLETIN: Gibt es aber so etwas wie einen bevorzugten Kameramann?
KURT RAAB: In erster Linie wäre ich schon froh, wenn ich Regisseure bevorzugen oder aussuchen könnte. Da ist der Kameramann erst in zweiter Linie wichtig, und als Schauspieler hat man eigentlich nie einen Einfluss darauf.

Zu Zeiten Fassbinders – wieder die Vergangenheit – war das natürlich anders, weil man auch zusammen das Team ausgesucht hat. Er hat hauptsächlich mit vier Kameramännern gearbeitet: für die ersten Filme hatte er Dietrich Lohmann, für ganz wenige Sachen Jürgen Jürges, dann Michael Ballhaus und zum Schluss Xaver Schwarzenberger. Und trotz der Marotten oder künstlerischen Verspieltheiten, die er hat, war mir der Michael Ballhaus der liebste, weil er die Leute und meine Ausstattungen am tollsten ausleuchtete.
Als Ausstatter habe ich immer unheimlich viel vorbereitet – unter Ausstattung muss man verstehen, dass ich die Filme von A bis Z vorbereitet habe. Fassbinder hat sich nie vorher etwas angeschaut. Er kam am ersten Drehtag um neun, guckte sich das erste Motiv an und drehte darin – ohne vorher etwas zu wissen. Weil ich meinerseits aber nicht wissen konnte, aus welchem Blickwinkel schliesslich aufgenommen würde – braucht es jetzt zwei oder vier Wände –, musste ich die Ausstattung immer so anfertigen, dass jeder Aufnahmewinkel möglich war.
Wenn schliesslich im Motiv gedreht wurde, habe ich natürlich immer gesagt: Rainer, jetzt musst Du aber dem Ballhaus sagen, dass wir die Ausstattung auch zeigen müssen. Fassbinder hat dann oft so inszeniert, dass die

Kurt Raab als Herr R. in WARUM LÄUFT HERR R. AMOK?

Darsteller sich so bewegen, dass da ein Rundschwenk oder eine Fahrt möglich waren, die auch alles ins Bild brachten. Gerade wenn man fürs Fernsehen drehte, wollten die Verantwortlichen bewiesen haben, dass das Geld nicht unnötig ausgegeben wurde. Allein schon deswegen habe ich gesagt: Rainer, wir müssen denen die Ausstattung vorführen, die kostet eine halbe Million; die Fernsehverantwortlichen fragen, wo dieses Geld geblieben ist. Und Fassbinder fand eigentlich immer einen Weg, die Szene so zu inszenieren, dass auch das ganze Interieur sichtbar wurde.

In der deutschen Filmsituation kann man schlecht einen Lieblingskameramann haben. Bei den paar Regisseuren, die gut sind und mit denen man arbeiten kann, da ist man oft gezwungen, auch Fernsehen zu machen. Es gibt gute Regisseure, die *nur* fürs Fernsehen arbeiten, weil sie vor dieser deutschen Spielfilmsituation resignieren. Warum soll ich mich da abmühen, fragt sich Helmut Dietl, mit dem ich jetzt zwei Jahre lang an der sechsteiligen Folge KIR ROYAL gearbeitet habe. Warum soll ich mich auf den deutschen Spielfilmmarkt werfen und um meine Brötchen kämpfen, wenn der WDR sagt, hier, Sie können machen was Sie wollen, sagen Sie uns das Thema. Und das war auch so, es hat ihm kein Redakteur reingeredet – warum also soll er sich abquälen, auf den Kommerz Rücksicht nehmen, dieses rausnehmen und jenes einfügen, weil ihm gesagt wird, das sei für die Kommerzialisierung des Projekts wichtig. Es gibt ja nur den dauernden Kampf, ans Geld heranzukommen, damit die Leute, die über das Geld entscheiden, auch sagen können, den Film können wir fördern, weil er vielleicht an der Kinokasse was macht.

FILMBULLETIN: Fürs Fernsehen arbeiten, das heisst, mit 16mm oder 35mm drehen – oder wird da bereits mit Fernsehtechnik gearbeitet?

KURT RAAB: 95% der TV-Filme werden noch immer mit 16mm gedreht. Wir drehten mit 35mm, aber das hat einen grossen Kampf gekostet, und daran wäre das Vorhaben beinahe gescheitert. Sie können mir sagen, was sie wollen, bei 35mm sehe ich auf dem Fernsehschirm noch, dass es von der Qualität her besser, dass es brillanter ist. Vielleicht trägt sich Dietl auch mit der Idee, aus KIR ROYAL noch einen Spielfilm zu machen. Ich jedenfalls habe ihm dazu geraten. Die Geschichte spielt in München im Milieu der High Society mit vielen Bezügen zu dieser Scene. Es ist die Geschichte eines Klatschkolumnisten und wurde September, Oktober jeweils montags zur Hauptsendezeit im ersten Programm der ARD ausgestrahlt.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie Ihre Rolle aus?

KURT RAAB: Ich habe gar nicht die Möglichkeit, Rollen auszuwählen, da müsste ich fast schon meine Drehbücher selbst schreiben. Normalerweise bekommt man bestimmte Rollen angeboten und kann nur entscheiden: das spiel ich, oder das spiel ich nicht.

Auch das ist anders geworden seit Fassbinders Tod. Bei ihm, da hat man sich die Rollen *ausgesucht*, klar. Da man automatisch bei jedem Film beteiligt war – einer war ständig Produktionsleiter oder, wie ich, Ausstatter –, gab es natürlich mal ein Drehbuch, wo ich sagte: Reinhard, das ist meine Rolle. Und dann habe ich die auch gespielt – oder vielleicht nicht gespielt.

BOLWIESER war mein letzter grosser Film mit Fassbinder – er war fürs Fernsehen konzipiert und Rainer hat aus den vier Stunden auch einen zweistündigen Kinofilm gemacht, der mir besser gefällt als die Fernsehfassung. Ein Redakteur vom ZDF gab ihm diesen Roman von Oskar Maria Graf. Fassbinder las den Roman, gab ihn mir – es war abends – und sagte nur: den musst Du bis morgen früh gelesen haben, und dann sagst Du, ob wir das machen wollen. Es war eine spannende Lektüre, und als ich den Roman gelesen hatte, wusste ich, das ist ein wahnsinnig toller Stoff für Fassbinder, und es ist *die* Rolle für mich. Am Morgen hab ich also zu ihm gesagt: das musst Du machen und ich weiss auch schon, wer die Hauptrolle spielt – das wusste er aber auch.

Ja, das waren Zeiten. Da ging das noch. Solches habe ich nie wieder erlebt, deshalb spreche ich auch immer von der Vergangenheit. Ich hänge dieser Zeit nach. 1982 ist mit dem Weggang Fassbinders, mit seinem Tod, ein Bruch eingetreten. Da können Sie mir sagen, was Sie wollen. Nicht nur, dass die Wende sich breitmachte, es fehlt seither der kreative Mittelpunkt des deutschen Films. Und das war er. Auch wenn viele diese Tatsache bestritten haben, gab es viele, die ihn nachgeahmt haben oder ihm nachgestrebt sind, denn er hatte eine unheimliche Produktionswut. Allein schon das, dieser Sog, da mussten andere mithalten, damit sie nicht untergingen. Das fehlt jetzt, auch dieser Ansporn fehlt.

Es war auch so, dass Fassbinder sich jedes seiner Themen ausgesucht hat. Er hat auf keinen Kommerz, auf keinen Produzenten Rücksicht genommen. Wenn jemand verlangte, einen Stoff so oder so zu bearbeiten, sagte er: dann mach ich ihn nicht. Er hat natürlich immer ein Zeitgefühl gehabt. Er wusste, wenn ich jetzt DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN drehe, dann ist das ein Thema, das ankommt. Er wusste es natürlich nicht so genau, als er drehte, aber er hatte das im Gefühl und hat meist Filme gemacht, die den Zeitgeist wiederspiegelten. Und diese Freiheit, die sich auch auf seine Mitarbeiter, auf uns, übertragen hat, die haben wir nicht mehr.

FILMBULLETIN: Aber waren seine letzten Filme nicht doch schon stärker von der Produktion bestimmt, allein weil es sich um ganz andere Budgets handelte?

KURT RAAB: Ich finde nach wie vor, dass seine besten Filme die kleinen Low-Budget-Filme waren, die er auch selber produziert hat – halt seine frühen Filme. Ich könnte etwa nichts mit dem Film LOLA anfangen und schon gar nichts mit seinem letzten QUERELLE. Den halte ich für völlig misslungen und wahrscheinlich durch die Krankheit schon gezeichnet, völlig desinteressiert heruntergedreht. Er hat ihn in drei Wochen und nur zwei Stunden am Tag gedreht. Er hatte eine Riesendekoration, die kostete eine Million, und ein Riesenaufgebot an Stars, gute Leute – aber ich glaube, es fehlte ihm die letzte Intention.

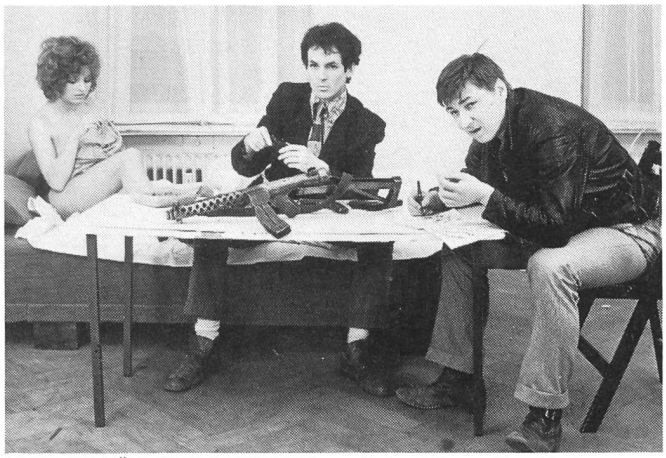
Bei Fassbinder war es halt doch oft auch so, dass er etwas nur machte, damit es kein anderer macht. QUERELLE sollte eigentlich Werner Schroeter drehen, der Vertrag war schon unter Dach. Aber als Fassbinder das erfahren hat, hat er mit wirklich all seiner Macht – dem «bisschen» Macht, das er besass, wie er selbst immer sagte – den Produzenten dazu gekriegt, dass Werner Schroeter abgesägt wurde. Dass er diesen Kampf gewonnen hat, das war ihm dann schon genug. Beim Dre-

Kurt Raab als Bahnhofsvorstand in BOLWIESER

hen war er so müde und krank, dass er nicht mehr konnte, oder er hatte einfach kein Interesse mehr daran.
FILMBULLETIN: Haben Sie als Ausstatter nur bei Fassbinder gearbeitet?
KURT RAAB: Nein, ich hab auch für viele andere, die meine Arbeit kannten, Ausstattungen gemacht.
Der einzige Bundesfilmpreis, den ich alleine, also nicht im Verbund mit anderen, kriegte, war für Ausstattung. In den Jahren 1969 bis 1971 gab es ganz wenige Filme, und wir – die Gruppe um und mit Fassbinder – kriegten zwischen 1969 und 1974 jedes Jahr Bundesfilmpreise, mal für die Produktion, einen bestimmten Film, die Darstellung oder dann für das ganze Ensemble. Ich bekam den Preis 1971 für WHITY, meine erste Ausstattung überhaupt, die ich im Film gemacht habe.
Eigentlich bin ich von Fassbinder fast dazu gezwungen worden. Das einzige, was ich so an Vorbildung hatte, war, dass ich in meiner Studentenzeit Requisiteur gewesen war – sechs Jahre lang, und es dann allmählich schon im Hauptberuf machte, weil es ein ganz guter Verdienst war und wir in unserem Privattheater nichts verdient hatten. Als WHITY gemacht werden sollte, meinte Fassbinder, da brauchen wir eine grosse Ausstattung, tolle Kostüme, denn es spielt im 19. Jahrhundert. Und ich sagte: Da müssen wir einen tollen Mann engagieren. Ne, das machst Du. Wozu warst Du denn Requisiteur, das wirst Du schon können – und er hat mich nach Madrid, wo die Kostüme angefertigt wurden, und nach Almeria geschickt, wo wir drehten.
Es war in Almeria sehr schwierig, Möbel und Sachen, die man beim Film so braucht, zu leihen. Zwar gab es Antiquitäten-Geschäfte, aber die hatten mehr religiöse Sachen. In meiner Verzweiflung habe ich gedacht, ich muss die Dinge, die ich da kriege, im Film einsetzen. WHITY spielt im amerikanischen Südwesten; Hanna Schygulla gibt eine Barsängerin, die so 'ne Art Prostituierte auch ist. Sie wohnt direkt neben der Bar, in der sie auftritt, und dieser Raum war mein erstes grosses Motiv. Ich dachte, ich mache aus Hanna so etwas wie im Film die DIE HEILIGE UND DIE HURE – ich habe ihr Zimmer also einesteils sehr schwülstig gemacht, mit einem breiten Bett für ihre Kunden, und dann mit religiösem Kitsch verfremdet. Das muss in Erinnerung geblieben sein, und deshalb haben sie mir wohl den Bundesfilmpreis dafür gegeben. Ich stand auch noch als Schauspieler zur Disposition, und bei der Laudatio wurde gesagt, dass sie sich nicht entscheiden konnten zwischen Michael König und mir – ihn haben sie dann als Darsteller und mich als Ausstatter ausgezeichnet.
In der Folge habe ich noch 35 Filme für Fassbinder und andere ausgestattet.

FILMBULLETIN: Gibt es denn für Sie überhaupt keine «Heimat» mehr im deutschen Film, keine Bereiche, zu denen Sie gewisse Affinitäten haben?
KURT RAAB: Wir sind ja alle mit dem jungen deutschen Film aufgewachsen und grossgeworden. Später hiess er dann der neue deutsche Film. Und den gibt es nicht mehr. Also gibt es uns auch nicht mehr. Ich sage immer, ich bin noch ein Fassbinder-Fossil.
Den deutschen Film, den es heute gibt, möchte ich gar nicht vertreten. Momentan gibt es keinen deutschen Film, der mich interessiert. Es gibt diese Versuche zur Kommerzialisierung, Versuche mit Co-Produktionen, Sachen ins Land zu holen und mit amerikanischem, englischem Geld zu drehen. Und in solche Produktionen fliessen auch unsere bundesdeutschen und bayrischen Filmförderungen ein. Diese Gelder werden nicht mehr nach den gleichen Kriterien vergeben wie in den 70er Jahren, wo viel verteilt wurde und auch ein kleiner Low-Budget-Film seine 300'000 Mark erhalten konnte. Jetzt werden die fünf Millionen, die da zur Verfügung stehen, hauptsächlich in grossen Tranchen an diese Grossproduktionen vergeben, die ohnehin drehen könnten, weil sie genug Geld haben. Und viele kleine fallen eben weg, weil sie keine Förderung kriegen. Ohne Anfangsförderung bekommen sie aber auch kein Fernsehgeld und nix. Es könnte viele Talente geben, die nicht entdeckt werden, weil sie sich nicht bemerkbar machen können.
Deshalb waren doch die 70er Jahre toll. Da wurde zwar viel Mist produziert, aber man hat auch neue Talente entdeckt, weil sie kleine Filme machen konnten.

FILMBULLETIN: Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Urs Egger?
KURT RAAB: Ich habe Urs lange vor, aber wegen diesem Film MOTTEN IM LICHT, in München kennengelernt. Ich mochte ihn, war auch vom Drehbuch begeistert und dachte: na gut, was da im Buch noch etwas hölzern, papieren klingt, das sind wahrscheinlich die Schwierigkeiten des Anfängers. Man tut sich ohnehin schwer, schon im Drehbuch dialogreife Texte zu schreiben, und man kann immer damit rechnen, dass das durch den Film noch ein bisschen anders wird.
Die Geschichte fand ich sehr schön, die Zusammenarbeit mit Urs war auch toll, und wie ich den Film gestern gesehen habe, dachte ich mir, Mensch, ich würde mit dem Urs – das ist ja ein gutes Zeichen – wieder einen Film machen: der kann was. Ich habe jetzt nicht von MOTTEN IM LICHT sondern *nur* von Urs Egger gesprochen. Er hat tatsächlich eine hochkünstlerische Schnittechnik und ein unheimliches Film-Feeling.
Am Abend nach der Vorführung ist mir eine alte Geschichte, die ich immer schon schreiben wollte – aber aufgrund der Situation im deutschen Film immer bleiben liess – wieder eingefallen. Ich dachte also: Mensch, das müsste man mit Urs Egger als Regisseur machen. Da hat er eine feste Handlung, ein festes Drehbuch, an das er sich halten muss, und da macht er einen tollen Film daraus. Das ist sehr positiv gemeint, denn ich glaube, Urs ist ein adäquater Regisseur für Geschichten, die man sich ausdenkt. Bei zahlreichen Versuchen habe ich bei mir festgestellt, Bücher zu schreiben, das ist wunderbar, aber ich möchte sie nicht selber verfilmen, kein Regisseur mehr sein.
Ich habe das einmal gemacht, vom Film brauche ich gar nicht zu reden, aber den Titel können sie ruhig wissen: DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE – es hat mir gar keinen Spass gemacht. Plötzlich merkte ich, als Regisseur bist du der einsamste Mensch im ganzen Team. Ich bin aber ein gesellschaftlicher Typ. Es bleibt alles an dir hängen. Es ist Wahnsinn. Es war meine Geschichte, mein Buch. Es wurde auf den Philippinen gedreht, der Regisseur fiel aus und jetzt musste ich initiativ werden, weil wir, zwanzig Deutsche, da unten festsassen. Peter Kern, der DIE INSEL DER BLUTIGEN PLANTAGE produzierte, war


LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD von Rainer Werner Fassbinder

SATANSBRATEN von Rainer Werner Fassbinder

DER AMERIKANISCHE SOLDAT von Rainer Werner Fassbinder

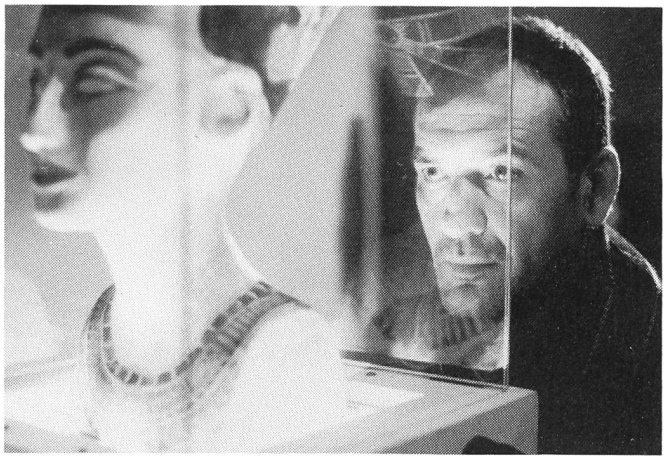
DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT von Fassbinder

noch in Deutschland. Ich rief ihn an: Pass auf, die philippinische Produktion existiert nicht, die haben keine müde Mark, ich muss das Benzin selber bezahlen, die können keine Fotokopie vom Drehbuch herstellen, nichts haben die – die wollen dich nämlich ausschmieren, wie du sie. Zwei Ausschmierer sind da zusammengekommen – und der Regisseur ist rauschgiftsüchtig, aber voll. Den kannst du auch vergessen. Jetzt kannst du dich entscheiden: alles absagen, oder aber ich verspreche dir, ich mach dir den Film, wenn du das Geld auftreibst.
Zwei Tage später rief Peter Kern zurück, und er hatte – wirklich wahr – über eine halbe Million organisiert. Er hatte einen aufgetrieben, der mit Tulpenzwiebeln Millionen gemacht hat und ins Filmgeschäft einsteigen wollte. Wir nannten ihn nur die Tulpenzwiebel, aber er hat sich vom Buch soviel versprochen, dass er die halbe Million gegen Abtretung aller Video- und Auslandsrechte investierte. Auf den Philippinen produziert man billig, und es hat gereicht. Nachdem Peter also das Geld besorgt hatte, war ich im Wort und musste den Film machen. Es fing schon mit der Ausstattung an, dass ich eine ganze Insel umgestaltet habe, dann kam er mit den deutschen Schauspielern an und ich musste drehen. Und ich hab mir gedacht, nee, Regie führen, nie wieder.
Lieber schreibe ich Geschichten und Drehbücher, die ein anderer verfilmt. Aber ich habe, wie gesagt, lange nichts mehr geschrieben, weil ich mir einfach zu blöd vorkomme, die Sachen bei der Förderung durchzukriegen – meine Geschichten sind sowieso immer etwas extrem. Ich habe das mit HEUTE SPIELEN WIR DEN BOSS – ein unheimlicher Flop im Kino, im Fernsehen hiess er dann WO GEHT'S DENN HIER ZUM FILM – erlebt, wie das abläuft. Mein Freund Peer Raben, der Komponist, der auch Regisseur ist, machte die Regie, Peter Kern, Dolly Dollar und ich spielten die Hauptrollen in dieser Komödie. Um die erforderlichen Mittel zusammenzukriegen, mussten wir sieben Versionen für die verschieden Föderungsgremien schreiben. Ständig war ich dabei, das Buch umzuschreiben: für die bayrische Förderung auf Wunsch von Eckehart Schmidt, für die Filmförderungsanstalt, für das Kuratorium junger deutscher Film, fürs ZDF – jeder wollte eine andere Fassung, und beim Drehen wurde dann alles gematschelt. Viele Leute, die das lustig geschriebene Buch gelesen hatten, meinten: Mensch, ein tolles Buch, warum ist der Film so schlecht. Viele Köche verderben eben den Brei! Meine zweite Fassung, das war's eigentlich. Aber dadurch, dass der eine sagte, da muss jetzt doch die Mutter von der auftauchen, und der andere, das muss jetzt aber so gewendet werden, ist daraus ein Mischmasch entstanden. Alle wurden zufriedengestellt, aber dem Zuschauer wurde statt eines Gerichtes ein ausgekochter Brei hingestellt. – Ausserdem ist dieser Film auch ein typisches Beispiel dafür, wie man durch Kameraführung und Regie ein Drehbuch kaputt machen kann.
Bei Fassbinder gab es eine Idee, und das wurde dann auch gemacht. So war ich das gewohnt, ohne dass das Buch 27mal umgeschrieben und zwei Jahre auf die Förderung gewartet wird. Ich weiss nicht, wie er das immer gemacht hat. Am Anfang war's schwer, aber dann hat Fassbinder durch die vorangehenden Filme Referenzmittel gehabt – also, wenn an der Kinokasse eine bestimmte Summe eingespielt wird, kriegt man in der BRD

automatisch eine prozentuale Summe für ein weiteres Werk. So war immer Geld da. Wenn man also eine tolle Idee hatte, sie musste nicht unbedingt von Fassbinder sein – die ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE, das war ja meine Idee, das Buch habe ich heimlich geschrieben und trotzdem hat er es mit eigenem Geld, also ohne dass wir es eingereicht hätten, produziert. Das kam ganz plötzlich: in zwei Wochen war das Drehbuch fertig, und dann fingen wir mit den Vorbereitungen an.
Das ist die Arbeitsdynamik, die ich gewohnt war – auch nachdem ich 1977 von Fassbinder weggegangen war, weil ich meinen eigenen künstlerischen Weg gehen musste, nicht dauernd in Abhängigkeit zu ihm bleiben konnte. Heute bedaure ich das, nicht wegen der Filme, die er gedreht hat, aber vielleicht würde er noch leben, wir waren ja sehr eng befreundet. Zu seinen Lebzeiten aber hatte man diesen unheimlichen Ansporn: jetzt muss man es ihm beweisen. So eine Dynamik und Gegendynamik auch. Ich habe da unheimlich drauflosgeschrieben und eingereicht – der Hauptgrund war, ihm zu beweisen, dass man auch ohne ihn was machen kann. Das ist jetzt auch weg seit 82. Und mit der politischen Wende, mit dem Herrn Zimmermann da oben, wo die Bücher auf was weiss ich für Fehler untersucht, auf blasphemische Äusserungen oder sexuelle Inhalte abgeklopft werden – also jetzt habe ich überhaupt keine Lust mehr.
Es sei denn, ich komme mit Urs Egger ins Gespräch. Ich glaube, da ist ein Talent, das durch MOTTEN IM LICHT noch nicht voll zur Geltung kommt, aber an manchen Einzelheiten des Films merkt man dennoch, da ist ein toller Macher an der Arbeit. Dass Urs an der Geschichte gescheitert ist, bleibt ein anderes Thema, aber es gibt wunderbare Einzelleistungen – die Kamera ist hervorragend, der Schnitt, die Musik, Renée Soutendijk in der Doppelrolle, wunderbar – und es fehlt nur die Umklammerung, die mit der Geschichte zusammenhängt. Ich möchte gerne wissen, woher die Leute kommen. Im Buch wusste ich das, im Film weiss ich es nicht, und ich tue mich dadurch sehr schwer, den Film zu verstehen. Ich bin ein normaler Zuschauer, und es tut mir leid, ich habe das Buch gelesen, habe mitgearbeitet und trotzdem verstehe ich den Film nicht. Nach der Visionierung habe ich deshalb gesagt: Urs, wir haben wieder einen Kunstfilm gedreht, einen Film für Cinéasten.
FILMBULLETIN: Ist es schwierig oder angenehm, zwischen den verschiedenen Funktionen – Ausstatter, Drehbuchautor, Darsteller – zu pendeln oder zu wählen?
KURT RAAB: Ich bin – wie mehrfach erwähnt – ein Kind des neuen deutschen Films und der siebziger Jahre, und damals war Film für uns nicht vor der Kamera stehen, auch nicht hinter ihr stehen, sondern alles. Die schönsten Filme waren die, bei denen wir *alles* selber gemacht haben – wo wir auch die Scheinwerfer geschleppt haben, wo wir immer in mehreren Funktionen mitgewirkt haben. Bei Fassbinder habe ich oft als Ausstatter, Produktionsleiter, Schauspieler und Drehbuchautor oder Co-Autor gearbeitet, in drei, vier Funktionen an einem Film. Das war für uns normal, man war von Anfang bis Ende dabei. Filmemachen war nie so typisiert wie: du bist jetzt hier der Fachidiot für die Schauspielerei.
Das liebe ich auch heute noch, und wenn sich die Situation ergibt, dass jemand sagt, Mensch, ich wollte dich gerne für diese Rolle, und er ist mir sympathisch, dann frage ich: hast schon einen Ausstatter? Zwar mache ich das ganz selten, aber das sind immer die Filme, die am meisten Spass machen. Ich hasse es dagegen sehr, wenn man nur als Schauspieler behandelt wird, für die Produktion nur gerade dann interessant ist, wenn man morgen dreht und deshalb am Drehort sein muss – dass man also wie ein Darstellungshandwerker behandelt wird. Es langweilt mich auch, für eine halbe Stunde am Tag vor die Kamera zu gehen und darauf elf Stunden zu warten. Wenn ich zugleich Ausstatter und Darsteller bin, habe ich den ganzen Tag etwas mit dem Film zu tun.
Die amerikanische Produktion hat ohnehin andere Schematas als wir, da wird man um sechs Uhr früh abgeholt – aber alle: die ganzen hundert Schauspieler, die da beschäftigt sind –, rausgekarrt an den Drehort, und dann hat man bis 19 Uhr auszuharren. Wenn sie dran sind, sind sie dran, und wenn nicht, werden sie in den Carawan geschickt. Man wird versorgt und betreut, doch das ist nicht mehr Film für mich. Das ist reinstes Handwerk – was an sich nichts Schlechtes ist, aber mich langweilt das. Mir sind jene Filme die liebsten, wo ich mich – trotz meines fortgeschrittenen Alters, wo man schon ein bisschen müder wird – mit unheimlicher Kraft und Energie hineinstürzen kann.
Die Zeit mit Fassbinder war halt dadurch die schönste Zeit meines Lebens, die schönste Arbeitszeit auch. Hin und wieder kann ich das noch wiederholen und da sehne ich mich auch danach.
Bei KIR ROYAL hat mich Helmut Dietl, den ich schon etwa fünfzehn Jahre kannte, zunächst einmal engagiert, weil er ein Drehbuch fertig haben musste – er hat mich also zum Schreiben engagiert. Später sagte er: was Du jetzt machst, ist casting. Du musst mir jetzt die Rollen besetzen. Das war wieder mein Vorteil als Schauspieler, denn ich kenne viele Darsteller von der Arbeit her. Ich konnte also sagen, um Gottes Willen, nimm den nicht oder nimm den, der ist toll und ich hatte auch Argumente, die ihn schliesslich überzeugten. So habe ich also diese sechs Folgen besetzt, das waren immerhin sechzig, siebzig Rollen. Das machte wirklich Spass. Die ganze Komparserie habe ich auch besetzt. Ich liess die Leute per Zeitungsanzeige kommen, weil wir lauter gut angezogene «People» brauchten. Ich habe sie ausgewählt und dann auch inszeniert, so dass sich Dietl als Regisseur auf seine Darsteller konzentrieren konnte. Den Hintergrund habe ich ihm bewegt – oft mit fünfhundert bis tausend Leuten. Das ist gar nicht so leicht, aber auch das hat mir Spass gemacht. Ich war dauernd dabei und übernahm immer mehr Funktionen – machte dann bei drei Folgen auch Regieassistenz –, kriegte aber nicht mehr Geld.
Der Helmut Dietl ist «mein kleiner Fassbinder», weil ich alles im Leben immer wieder mit Fassbinder vergleiche. Das ist klar, das waren elf bestimmende Jahre. Das kann man jetzt hämisch aufnehmen, aber er war ein Genius. Er war ein Motor, und wenn es nur daran lag, dass die Leute sich so geärgert haben über ihn – das kann ja auch etwas sein.

FILMBULLETIN: Wie gehen Sie vor, wenn Sie eine Rolle besetzen? Was ist ein guter Schauspieler?
KURT RAAB: Das ist eine komplexe, schwierige Frage. Als

Schauspieler lernt man die Kollegen anders kennen, als wenn man ihnen nur zuschaut. Im Spiel miteinander hat man das so im Gespür: man denkt, Mensch, ist das ein Partner, mit dem kannst du arbeiten – oder, mein Gott, es kommt nichts. Das spürt man, schon in den ersten fünf Minuten. Ich habe inzwischen auch soviel Erfahrung, dass ich – wenn jemand mir nur gegenübersitzt und sich als Schauspieler vorstellt – sehr schnell weiss: der kann was, oder er kann nichts. Allein nur wie er über sich selber spricht, das ist schon wichtig.
Es gibt auch Leute, die rufen einen plötzlich an und sagen: ich möchte bei Ihnen spielen. Wie heissen Sie denn, es tut mir leid, ich kenne Sie gar nicht. Ja ich bin Schauspieler, ich will bei Ihnen spielen. Welche Rolle möchten Sie denn spielen? Ich möchte in KIR ROYAL spielen. Kennen Sie die Geschichte, wieso können Sie sagen, Sie möchten in einer Geschichte spielen, die Sie nicht kennen? Solche Anrufe gab es zu Hunderten.
Wenn man besetzt, geht man natürlich davon aus, welcher Typ da anhand des Drehbuches verlangt wird. Zuerst gehe ich meine Namensliste im Kopf durch, Leute, mit denen ich schon gespielt habe. Wer würde vom Alter her passen? Manchmal ergibt sich die Lösung sofort, in anderen Fällen muss ich lange nachdenken, auch herumtelefonieren und nachfragen – oder man hat gleich fünf, sechs passende Darsteller.
Für die erste Folge suchte Dietl ein altes Liebespaar. Seit vierzig Jahren haben sie sich nicht gesehen, sie ist ein grosser Star, lebt in Paris – ein bisschen der Marlene-Dietrich-Geschichte nachempfunden –, und er ist Komponist, alt, liegt im Krankenhaus, im Sterben. Die beiden sollen sich noch einmal treffen. Dietl wollte immer den Heinz Rühmann und die Elisabeth Bergner. Nicht dass ich etwas gegen die beiden hätte, aber diese Kombination, das ist Fernsehen – eine typische TV-Besetzung. Mir fällt da jemand anders ein: für den Alten Curt Bois und als Frau Marianne Hoppe. Das sind zwei, die spielen auch ihr Schicksal mit ein – nur ein bisschen umgekehrt: er war Emigrant und sie in Deutschland ein grosser Gründgens-Star. Ich dachte mir eben, dass die ihre Vergangenheit – die sie einfach mit sich herumtragen – einbringen werden. Curt Bois sieht man das einfach an, er ist so klein und wirkt dauernd so todkrank, obwohl er quicklebendig ist. Die beiden haben historischen Background, das merkt man ihrem Zusammenspiel jetzt auch an.
Die Aufgabe des Castings ist aber, je nach Regisseur mit dem man arbeitet, unterschiedlich. Der eine will alles neu haben, neue Gesichter, der andere wieder fragt sich: Wer ist in deutschen Landen für so eine Rolle bekannt, wer taugt von den grossen Namen? So sind wir etwa auf Mario Adorf gekommen, der sehr gut war. Auf manche Besetzung, die ich gemacht habe, bin ich stolz. Die Hauptrolle spielt der Dramatiker Franz Xaver Kroetz, den ich zwar nicht entdeckt, aber auch vorgeschlagen habe. Er passt wunderbar für die Rolle dieses kaltschnäuzigen Journalisten, ist rotzig, bayrisch, frech. Senta Berger spielt seine Freundin und ist ganz toll. Dieter Hildebrandt als Fotograf und Ruth Maria Kubitschek als Verlegerin gehören auch noch zu den vier durchgehenden Rollen. Jede Episode hat eine in sich abgeschlossene Geschichte mit drei, vier Hauptrollen. Hanns Zischler hat auch mitgewirkt – da habe ich lange gebraucht, um den Dietl zu überzeugen, dass der Zischler die richtige Besetzung ist –, mit dem Gobert zusammen, dessen Butler ich selber spielte. Nachdem ich das Buch gelesen hatte, sagte ich zum Dietl: Helmut, einen Wunsch habe ich: ich möchte den Butler von Boy Gobert spielen.
Auch der Dietl wollte manches neu haben. Da wird es schwieriger, da muss man auch – vor allem junge Leute, die man nicht kennt – auf Video casten. Oft habe ich für eine kleine Rolle von drei, vier Drehtagen fünfzig Leute getestet – weil es nichts gibt in Deutschland. Von fünfzig habe ich zu achtundvierzig Schauspielern gesagt: wechselt den Beruf. Bei Tests mit Video kommt auch heraus, was einer für Talent hat. Manche Bewerber sind noch nervöser und verklemmter als beim Drehen, weil man weiss, das Video ist jetzt wie so eine Prüfung. Da haben manche vor lauter Aufregung schon eine Stunde gebraucht, um den Text, drei, vier Sätze zu lernen. Es gibt ja auch Leute, die waren einmal Playmate im Playboy und schon am nächsten Tag sind sie Schauspielerin.
FILMBULLETIN: Was ist denn entscheidend für die Wahl? Die Präsenz vor der Kamera?
KURT RAAB: Der Typ, das Alter, dann aber doch die Ausstrahlung. Das spürt man sofort – ich bin ja noch nicht so alt, aber fünfundzwanzig Jahre bin ich schon dabei –, ob da was rüberkommt. Es kann aber auch sein, dass die ganze Ausstrahlung weg ist, wenn sie das Maul aufmachen, um einen einzigen Satz zu sagen.
Es ist ganz unterschiedlich. Da gibt es keine allgemeinen Regeln. Wahrscheinlich muss man bei der Besetzung von rationalen Argumenten wegkommen und sich von seinen Gefühlen leiten lassen. Aber auch dann kann man aufs Glatteis geraten. Das habe ich mit Corina Drews – sie war mal mit dem Sänger verheiratet, ein wunderschönes Mädchen – erlebt. Sie war bei den Probeaufnahmen unheimlich frisch und lebendig – und beim Drehen war sie fad. Sie war plötzlich verklemmt, weil sie mit Senta Berger und Mario Adorf spielen musste. Ich sagte immer: Corina, hab doch keine Angst vor denen, spiel doch – aber es war weg. Ich war so entsetzt und enttäuscht, dass das so ganz anders geworden ist als bei den Proben.
Ich mache alles gern, was mit dem Film zu tun hat. Sogar Kamerabühne, die Fahrten mit der Kamera also, würde ich wahrscheinlich machen, wenn mir das angeboten wird. Ich habe mich auch nicht geschämt, Regieassistenz zu machen. Also in meinem Alter, wo die Leute doch immer sagen, warum machst Du nicht Deine eigenen Filme, fange ich bei einem Fernsehregisseur als Regieassistent an. Aber es hat mir Spass gemacht.
Es gibt eben auch darum keinen Nachfolger von Fassbinder, weil er niemanden ausgebildet hat, er hat keinen hochkommen lassen, er hat das sogar verhindert. Bis zu einem gewissen, sehr extremen Punkt hat Fassbinder seinen Mitarbeitern Liberalität zukommen lassen, aber wenn er merkte, der wird jetzt zu selbständig, der möchte jetzt was Eigenes machen, «Ein Film von…» – das wär ja furchtbar! Und Fassbinder hat alles getan, um das zu verhindern. Und die nachlebende Branche, die lacht einen ja aus. Was glauben Sie, was ich für Häme kriegte, wenn ich sagen würde, ich sähe mich als künstlerischen Nachfolger von Fassbinder. Was habe ich allein schon für Beschimpfungen gekriegt, als ich mein Fassbinder-Buch veröffentlichte.



Szenen aus MOTTEN IM LICHT von Urs Egger mit Patrick Bauchau,

Renée Soutendijk

FILMBULLETIN: Was ist ein guter Regisseur?
KURT RAAB: Das ist schwer zu beantworten. Jeder Regisseur, der gut ist, ist ein Individualist und jeder hat seine Vor- und Nachteile, jeder seine künstlerischen Qualitäten und seine Macken.
Bei Urs Egger würde ich sagen, der hat keine Macken – noch nicht. Vielleicht sollte er einige kriegen. Er ist viel zu gutmütig und lässt den Leuten zuviel durch – ich nehme mich da gar nicht aus, er hätte auch mir gegenüber manchmal autoritärer auftreten müssen. Das ist ein wichtiger Punkt: ein Regisseur muss den Schauspielern gegenüber auch autoritär sein, weil die sonst machen, was sie wollen. Ich habe bei mir – bei anderen Filmen, wo ein Regisseur zu nachgiebig war – leider oft festgestellt, dass das für mich als Schauspieler gar nicht gut war. Ich hätte einen gebraucht, der sagt, das lässt Du jetzt weg, das machst Du jetzt nicht so, einen Regisseur, der mich zwar anerkennt, aber nicht einfach machen lässt. Dem Patrick Bauchau hätte Urs ganz anders auf die Finger klopfen müssen: Junge komm' raus mit deinem von England bis Australien überall gerühmten Talent.
Es gibt ruhige Regisseure, die trotzdem Autorität haben, ganz ruhig und liebenswürdig sind – es muss ja nicht lauter Tyrannen geben. Schauspieler sind neurotische Wesen, und jeder hat auch seine Macke. Wer vor die Kamera tritt, muss eine Macke haben, Neurosen, Komplexe – wenn er das einbringt, ist er auch ein guter Schauspieler. Und wenn ein Regisseur damit umgehen kann, ist er auch ein guter Regisseur. Es wird immer eine enge Verflechtung zwischen Schauspieler und Regisseur geben, und je besser diese Zusammenarbeit stattfindet, desto besser wird auch der Film werden.
Von daher ist es ganz unterschiedlich, wie man vorgehen muss. Es gibt Leute, die mit unheimlichem Geschrei und Tyrannei – wo man als Mitarbeiter sagt: nie wieder – einen tollen Film zustande bringen. Und dann gibt es liebe, nette Leute, wo die Dreharbeiten so angenehm sind und das Ergebnis dann ganz schlecht ist. Ich liebe es durchaus, wenn es auch mal ein bisschen rund geht, wenn nicht immer alles so glatt geht.
Wir drehen jetzt seit sechs Wochen in Belgrad «Flucht aus Sowebo», einen Dreiteiler fürs amerikanische Fernsehen CBS, welcher die Geschichte der einzigen Massenflucht erzählt, die je aus einem Konzentrationslager geglückt ist – 600 Menschen konnten fliehen, von denen 300 überlebten. Auch ein Spielfilm ist geplant. Die Amerikaner haben schon so viele KZ-Filme gemacht – das ist inzwischen ja ein Genre –, dass es ihnen gar nicht mehr schwerfällt. Mir aber läuft das alles immer zu glatt ab. Es sind alles Vollprofis, die wechseln innerhalb von fünf Minuten den ganzen Drehplan, wenn es sein muss, weil das Wetter schlecht ist. Die haben in den sechs Wochen bisher keine Minute Verlust auf die Produktionsplanung. Es ist oft schon erstaunlich, den ganzen Tag wartet man und um 17 Uhr heisst es, jetzt drehen wir – eine lange Einstellung –, und die schafft er dann auch. Man kriegt zwar gutes Geld, wird gut versorgt, darf in diesem luxuriösen Gefängnis Intercontinental sein – dennoch: diese Art Filmproduktion ist nur noch gutes Handwerk.

Die Fragen stellte Walt R.Vian

JEAN DE FLORETTE und MANON DES SOURCES
von Claude Berri

Das Wasser, das der Mensch zum Leben braucht

Im Jahre 1952 drehte der 1895 geborene Marcel Pagnol – nach Welterfolgen wie LE FEMME DU BOULANGER, TOPAZE, oder der Trilogie FANNY, MARIUS und CECAR – mit seiner Frau in der Hauptrolle seinen vorletzten Film: MANON DES SOURCES. Später, so Pagnol, sei er per Zufall auf den eigentlichen *Anfang* dieser Geschichte gestossen, habe sie aus anderem Blickwinkel gesehen, sich hingesetzt und ein Buch geschrieben. Das Werk, welches 1963 unter dem Titel «L'eau des collines» erschien und die beiden Bände «Jean de Florette» und «Manon des sources» umfasst, sollte die letzte grössere Arbeit von Marcel Pagnol bleiben, der am 18. April 1974 in Paris verstarb. Nach wie vor sollen aber jährlich gegen 150'000 Titel dieser Taschenbuchausgabe verkauft werden, was als ein Indiz für die verbliebene Attraktivität des Werks und die anhaltende Popularität Pagnols gedeutet werden kann.

Claude Berry, der 1966 mit dem Spielfilm LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT erfolgreich debütierte, konnte als erster die Erben von Marcel Pagnols Nachlass überzeugen, ihm die Filmrechte an diesem Stoff zu überlassen. Über Monate hinweg wurde mit mehr als einhundert Mitarbeitern an Orginalschauplätzen realisiert, was als die teuerste französische Filmproduktion bis heute gilt. Für hundertzehn Millionen französischer Francs entstanden zwei jeweils gut zweistündige Filme, die spektakulär und – im guten Sinne – provinziell zugleich sind: JEAN DE FLORETTE und MANON DES SOURCES.

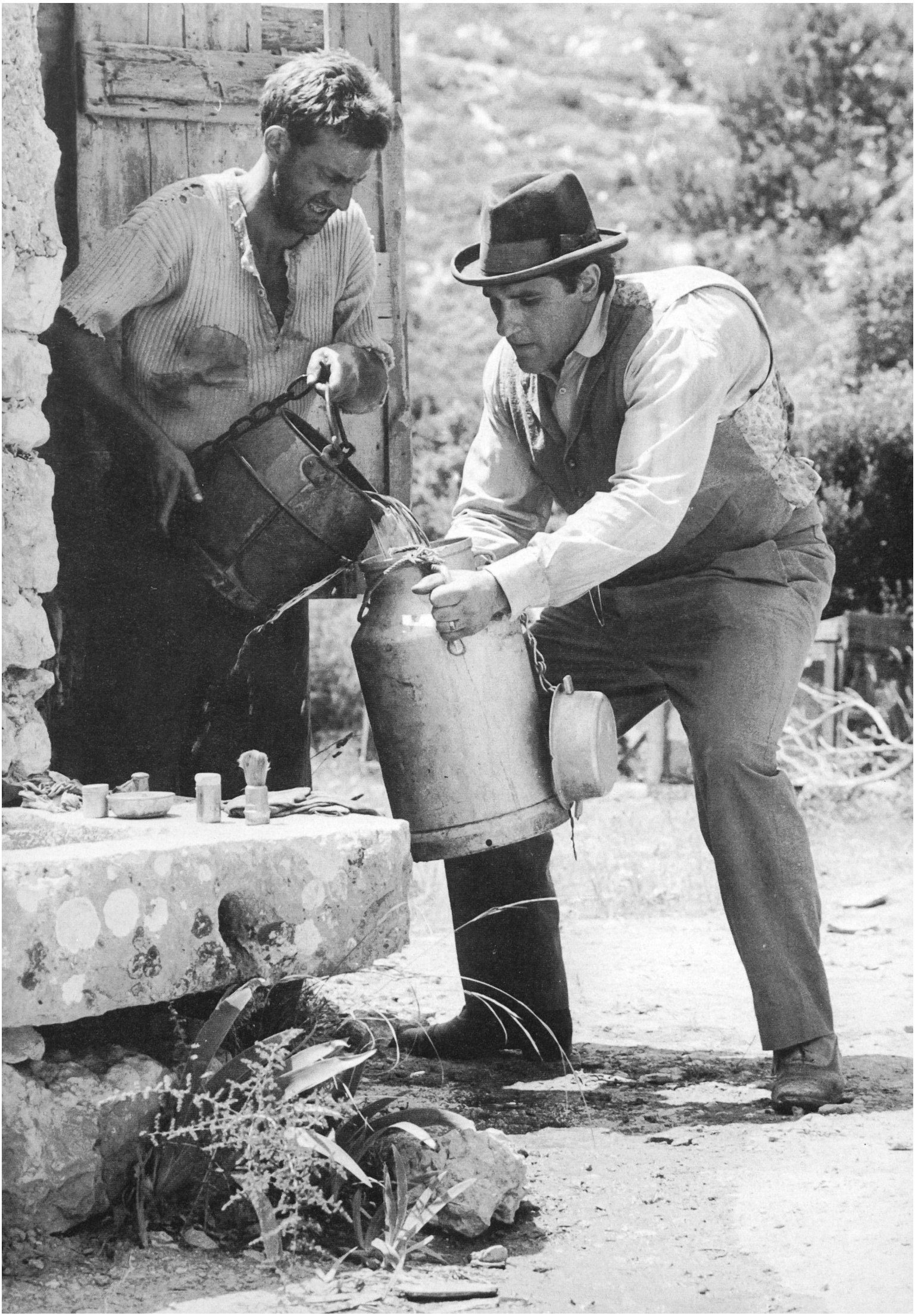
Die Geschichte beginnt damit, dass Ugolin Mitte der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts, aus dem Militärdienst entlassen, in seine Heimat, die Provence, zurückkehrt. Sein Dorf liegt in den Collines, der bergigen Gegend, die sich unmittelbar hinter Marseille erhebt. César Soubeyran – den sie auch «Le Papet» nennen, weil er der älteste Überlebende des stolzen und mächtigsten Geschlechts der Gegend ist –, ein Bruder von Ugolins Vater, hat seinem Neffen einen kleinen Hof, «Le Mas de Massacan», gekauft. Diesen soll Ugolin selbständig bestellen, bis er als letzter und einziger Nachfolger der Soubeyrans in Césars Haus ziehen und das gesamte Erbe des eingesessenen Geschlechts verwalten wird. Der ziemlich einfältige Ugolin hat auch schon eine Idee: Nelken will er ziehen auf seinem Land. Den skeptischen César überzeugen erst die Preise der Blumenhändler in der Stadt, dass sich die Verwirklichung von Ugolins Traum im grossen Massstab lohnt. Dazu aber braucht es Wasser – viel Wasser. Schon für das erste Nelkenbeet reichte das Regenwasser, das sich in Ugolins Zisterne sammelte, kaum aus. Um ganze Nelkenfelder zu bestellen, müsste Quellwasser zur Verfügung stehen. Papet wäre bereit, das Land, auf welchem eine ungenutzte Quelle liegt, für einen guten Preis zu kaufen. Doch der störrische alte Marius Camoins, genannt «Pique-Bouffigue», will davon nichts wissen. Im Handgemenge, das dem Wortgefecht folgt, kommt er zu Tode, was kein weiteres Aufsehen verursacht, weil der absonderliche Alte doch auch einfach vom Baum gefallen sein könnte.

Seine Mas wird also vererbt und dann, so hoffen die beiden Soubeyrans, versteigert. Hinterhältig verstopfen sie heimlich die vernachlässigte und weitgehend verschüttete Quelle noch vollständig, um den Preis für das scheinbar unfruchtbare Land zu drücken. Es kommt aber ganz anders, als es sich die beiden vorgestellt haben. Jean Cadoret, ein Städter, der bisher Steuereinzieher war, ändert sein Leben und zieht mit seiner Familie auf das Erbe seiner Mutter, um fortan das Land zu bestellen.

Es ist Brauch in der Gegend, Söhne als Zuname auch mit dem Vornamen ihrer Mutter zu bezeichnen, um möglichen Verwechslungen vorzubeugen. Jean Cadoret, der bucklige Sohn der Florette Camoins, ist also auch als Jean de Florette geläufig. Und Florette, die vor vielen Jahren weggezogen ist, um in Cespin den Schmied zu heiraten, ist die Frau, die César damals sehr geliebt hat und – so steht zu vermuten – um derentwillen er dann auch nie heiratete.

Zu entmutigen ist der Städter nicht. Mit grossem Eifer und neuen Ideen, die er aus seinen verschiedenen Fachbüchern entnimmt, macht auch er sich daran, einen Lebenstraum zu verwirklichen. Die Soubeyrans, die ihn heimlich stets streng überwachen, krümmen sich die Bäuche vor Lachen über seine Methoden – bis sie sich jeweils erfolgreicher als die überkommenen eigenen erweisen. Im Dorf bleibt man abweisend gegen den buckligen Städter; sein einziger (scheinbarer) Freund bleibt sein Nachbar Ugolin, der sich aber nur deshalb in sein Vertrauen ein-

Gérard Depardieu als Jean de Florette und Daniel Auteuil als Ugolin



geschlichen hat, um noch besser auf dem laufenden zu sein. Jeans Unternehmen scheint trotz aller Widerwärtigkeiten bereits von Erfolg gekrönt, als eine langanhaltende Trockenperiode einsetzt. Zu schaffen macht sie allen, doch für Jean droht sie zur Katastrophe zu werden.
Und nun entfaltet die einfache, aber wirksame «Konstruktion» ihre volle dramaturgische Kraft: Der glückliche, optimistische und gutgläubige Jean schleppt mit unzureichenden Mitteln überlebenswichtiges Wasser über grosse Strecken heran, während die hinterhältigen Soubeyrans, um die Quelle vor seiner Nase wissend, zusehen, wie alles zugrunde geht, und nur darauf warten, das Grundstück mit dem Wasser für ihre Nelken billig vom Gescheiterten zu übernehmen. Sogar Ugolins Augen weinen über das Schicksal von Monsieur Jean, der ihm wider Willen doch sehr ans Herz gewachsen ist. Aber Papet ermahnt ihn: «Wenn man einmal angefangen hat, die Katze zu würgen, muss man sie auch erledigen.»

Die Stärke des Films JEAN DE FLORETTE von Claude Berri beruht vor allem auf seinem Stoff, einer ergreifenden Geschichte, die von ausgezeichneten Handwerkern und vorzüglichen Schauspielern angemessen in Bilder umgesetzt wurde. Das Problem zu vieler neuer Filme, auf einem schwachen Drehbuch zu beruhen und an der Belanglosigkeit ihrer Stoffe zu ersticken, wurde hier für einmal wieder blendend gelöst: der einfache, aber einnehmende Stoff tröstet auch längst über einige formalen Schwächen des Werks hinweg.
Soviel er wisse, hat Pagnol im Mai 1963 im «Les Nouvelles littéraires» geantwortet, handle es sich um eine wahre Geschichte. Er sei zwar zu jung gewesen, um sich zu beteiligen, aber die Bauern hätten ihm die Sache erzählt. Und weiter führte er aus: *«Das Wasser, das ist ein grossartiger Stoff. Einer der grössten, weil es einer der einfachsten ist. Es gibt keine Poesie ausserhalb der Banalität. Ich habe nie über etwas anderes als über banale Dinge geschrieben. Von was erzählen meine Stücke oder meine Filme? Vom Brot, vom Wasser, vom Meer, immer von sehr einfachen Dingen. Die originellen Stoffe machen mir Angst. Und mehr noch, sie interessieren mich nicht.»*
Das letzte Bild des ersten Teils war eine Aufnahme von Manon, der etwa achtjährigen Tochter von Jean, die – nach der Beerdigung ihres zu Tode geschundenen Vaters – zuschaut, wie die Soubeyrans freudig die verstopfte Quelle auf dem in Besitz gebrachten Grundstück freilegen. Jeder Zuschauer, welcher sich in das Kind hineinzuversetzen vermag, wird den zweiten Teil, mit Spannung erwarten. Dass dieser von der Rache Manons, die in den übersprungenen zehn Jahren zur jungen Frau herangereift ist, handeln wird, darf doch angenommen werden.

Leider erweist sich dieser zweite Teil als der weitaus schwächere. Die liegt hauptsächlich daran, dass MANON DES SOURCES nicht mehr die dramaturgische Geschlossenheit von JEAN DE FLORETTE erreicht. Nebenbei aber ist auch die Hauptdarstellerin Emmanuelle Béart als Manon ihren Gegenspielern Yves Montant als Papet und Daniel Auteuil als Ugolin schauspielerisch in keiner Weise gewachsen – Gerard Depardieu als ihr Vater, Jean de Florette, hatte da ganz anderes Format.
Dass der Einstieg harzt, ist noch einzusehen: Auch Zuschauer, welche die erste Folge verpassten, werden auf den selben Informationsstand gebracht sein wollen. Aber so auf Rache bedacht, wie es verständlich wäre, ist die als Figur überhaupt sehr blass bleibende Manon nicht. Ugolin, der sich unsterblich in sie verliebt hat, ist ihr ohne eigenes Zutun hörig. Allein sie nützt die Gunst der Situation nicht aus. Für Ugolin muss der Strafe schon genug sein, dass sich Manon überhaupt nicht für ihn interessiert, sondern sich eher dem jungen Lehrer zuwendet - und ist es auch.
Später entdeckt Manon dann per Zufall den Ursprung der Quelle, welche das ganze Dorf, die Region mit Wasser versorgt und riegelt sie ab. Nun widerfährt den Einwohnern der Gemeinde zwar ein ähnliches Schicksal, wie es ihrem Vater widerfahren war. Allein das Dorf leidet nur «oberflächlich» unter dem Wassermangel: Wo es bei Jean um nichts weniger als seine Existenz ging, murren die Dorfbewohner «nur» entschiedener und lauter als sonst über die Unbill, die ihnen zustösst. Ugolin entgehen zwar ein paar Goldmünzen, wenn seine Nelken verdorren – da er aber sein Vermögen ohnehin in rostigen Blechbüchsen versteckt, erscheint sein Antrieb bei der Beschaffung von Wasser als der pure Geiz. Und Papet scheint völlig über der Sache zu stehen, obwohl die Dörfler sich gegen ihn zu wenden beginnen und die Soubeyrans nun sogar öffentlich beschuldigen, Jean Cadorets Quelle böswillig verstopft zu haben. So spontan Manon «ihre» Quelle versiegen liess, so schnell gibt sie sie auf gutes Zureden des Lehrers auch wieder frei.
Die Tragödie von «wahrhaft» griechischen Dimensionen ereignet sich erst, als man die Geschichte eigentlich schon zu Ende glaubt: Ugolin hat sich aus Liebeskummer erhängt, wodurch Papet sich um jede Hoffnung auf einen Erbfolger gebracht sieht, und der geistreiche Lehrer hat die überglückliche Manon bereits vor den Altar geführt – da erfährt Papet, wen er damals in den Tod getrieben hat, wer dieser Jean de Florette wirklich war – Papets eigener Sohn. Damit trifft ihn das Schicksal dann doch noch mit voller Wucht. Berri wollte den zweiten Teil deshalb sogar einmal «La force du destin» betiteln. Die ganzen furchtbaren Ereignisse erscheinen rückblickend in noch grellerem Licht. Die angemerkten Schwächen verblassen vor der Kraft, zu welcher das Werk hier noch einmal findet. Nun, da Papet der vom Schicksal Geschlagene ist, wird man sich leichter mit ihm aussöhnen – als Zuschauer die Ursachen der vermeidbaren Tragödie noch klarer sehen.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu den Filmen:
Regie: Claude Berri; Drehbuch: Gérard Brach, Claude Berri, nach «L'eau des collines» von Marcel Pagnol, Dialoge: Marcel Pagnol; Photographie: Bruno Nuytten; Kameraassistenz: Pierre Novion, Frank Landron; Ton: Pierre Gamet, Bernard Chaumeil; Mischung: Dominique Hennequin; Kostüme: Sylvie Gautrelet; Make-up: Michèle Deruelle, Jean-Pierre Bellis; Décorateur: Bernard Vezat; Régisseur d'Extérieur: Gilles Loutfi, Jean-Paul Camail; Accessoiriste: Marcel Laude; Montage: Arlette Langmann (1. Teil), Geneviève Louveau (2. Teil); Musik: Jean-Claude Petit.
Darsteller (Rolle): Yves Montand (Le Papet), Gérard Depardieu (Jean de Florette), Daniel Auteuil (Ugolin), Elisabeth Depardieu (Aimée), Ernestine Mazurowa (Manon als Kind), Emmanuelle Beart (Manon), Hippolyte Girardot (Lehrer), Gabriel Bacquier (Victor), Marcel Champel (Pique-Bouffigue), Armand Meffre (Philoxène), André Dupon (Pamphile), Pierre Nougaro (Casimir), Marc Betton (Martial), Jean Maurel (Anglade), Roger Souza (Ange), Margarita Lonzano (Baptistine), Bertino Benedetto (Giuseppe), Jean Pierre Rippert (Pascal), Chantal Liennel (Amadine, Bedienstete von Papet) u.a.m.
Produktion: Renn Productions, Films A2, RAI 2, DD Productions; Producteur Exécutif: Pierre Grunstein; Producteur Associé: Alain Poiré; Produktionsleiter: Roland Thenot; Frankreich 1986. Gedreht vom 22. April bis 27. Dezember 1985. Länge: 186'700 Meter, Technovision, Dolby Stereo. CH-Verleih: Citel Films, Genf.

THE COLOR OF MONEY von Martin Scorsese

Kugeln des Schicksals

Gewonnenes Geld ist doppelt soviel wert wie verdientes, lautet eine Devise von Fast Eddie Felson; für einige Spieler ist das Glück für sich schon eine Kunst, eine andere. Mit seinen ergrauten Schläfen hockt der Typ, der in den Fünfzigern stecken dürfte, to old to rock'n'roll, to young to die, auf einem Barstuhl in seiner eigenen Kneipe. Er plaudert mit Janelle, der Dame hinter der Theke, seiner Freundin, mit der er den Traum von der Reise auf die Bahamas halbherzig teilt. Eddies Bar hat auf der Rückseite mit dem Alkoholhandel einen einträglichen Seitenzweig, während vorne tagein, tagaus gespielt wird, 9er-Pool, um kleine Wetten. Die Spieler sind im jugendlichen Alter, eine Zwanzigdollarnote in der Regel ihr Einsatz. Eddie sitzt da, nippt an seinem Whisky und schnappt nebenbei das ihm zu Ohr dringende Geräusch harter Kugelschläge von einem der Billardtische her auf. Es ist eine andere Sphäre, aus der der ihm liebe Ton herüberdringt, er ruft Erinnerungen wach, holt Träume hoch, lässt vergangene Hoffnungen gegenwärtig werden.

Dauernd wird Eddie von einem seiner Schützlinge um eine neue Note angepumpt, denn die aussergewöhnlichen Kugeltöne, die er da aufschnappt, stammen von einem Spiel, in dem ein Neuling namens Vincent dem von Eddie protegierten Möchtegernprofi Julien das Leben sauer und den Stutz rar macht. Julien gibt auf, Vincent hält Ausschau nach einem neuen Gegner in der Runde, doch keiner hat angesichts seiner Klasse noch Lust, sein Geld aufs Spiel zu setzen, niemand ist zum Verlierer geboren. Keiner, ausser Eddie, der sich verschoben und hinter Carmen, Vincents attraktiver Freundin, postiert hat.

Sie blickt zu ihm hoch, so im Stil: Na Alter, willst du's mal versuchen. Und er steigt ein: Ja, mein Einsatz sind aber 500 Dollar. Der Rest ist ein Wort-, Mimen- und Gestenspiel rund um die Frage, ist das nun ein Bluff oder gilt es ernst. Die Geldsumme, um die Vincent und Carmen zuvor so sorglos gespielt haben, erreicht mit einem Schlag eine Dimension, die ihnen nicht mehr geheuer ist, die hemmend wirkt, obwohl sich doch eigentlich an der Grundsituation gar nicht viel geändert hat. 500, das ist ein Angebot, das sie eigentlich nicht annehmen dürfte, meint Eddie, und Carmen findet, er habe recht. Oder vielleicht doch nicht?

Martin Scorsese hat über seinen sehr direkten Einstieg ins Spiel seines Spieler-Spielfilms ohne Umschweife, in wenigen Einstellungen nur, die Banden abgesteckt, zwischen denen er seine Figurenkugeln rollen und aufeinanderprallen lässt. Auch er und sein Drehbuchautor Richard Price spielen um die Wette, geben ihren Filmfiguren laufend neue Stösse, auf dass sie über die Fläche rollen, aufeinander zu, voneinander weg, mit Präzision und kombinatorischem Scharfsinn angestossen. Ein paar träfe Dialoge säumen ihre Bahn, Atmosphäre umfasst sie.

Die Queue, der Spielstock, ist, wenn man so will, die Kamera, hinter der – zum zweiten Mal nach AFTER HOURS – der frühere Fassbinder-Kameramann Michael Ballhaus das von ihm geforderte Ballett grossartig auf die Tische und in die Räume zaubert, bis hin zum in der Hochachse drehenden finalen Schwenk beim Schlussturnier in Atlantic City (beziehungsweise der frisch renovierten Navy Pier in Chicago, wo der Grossteil dieses Filmes gedreht wurde). Ständig ist Ballhausens Kamera in Bewegung, blitzschnell saust sie auf Gesichter oder Elemente zu: hier Carmen, da der Billard-Tisch, dort Eddie, drei kurze Fahrten, Flüge vielmehr, die ein verbindendes Element schaffen, bevor die Handlung ihren Faden zu spinnen beginnt.

Bewegung ist alles; wer stillsteht, ist aus dem Spiel. Bewegung objektiv, beobachtend, Bewegung subjektiv, mitvollziehend. Die Kamera pulsiert, tanzt, schwebt, rollt, springt, kreist, steigt, fällt, befreit sich und damit den Handlungsfluss aus der trockenen Beobachtung. Das Billard ist ein Spiel, bei dem der Blickwinkel mit jedem Zug wechselt, neu definiert werden muss. Diese Tatsache überträgt Martin Scorsese in faszinierender Art und Weise auf seine Arbeit. THE COLOR OF MONEY dreht sich zwar im wahrsten Sinn ums 9er Pool, aber die drei Hauptfiguren spielen viel eher die andere Variante des stilvollen Tischballspiels: Karambolage-Billard. Hier gilt es nicht mehr, mit viel Berechnung und Geschick die nummerierten Kugeln der Reihe nach in die Löcher am Rand zu bringen und die 9er als letzte zu versenken, hier spielen lediglich zwei weisse und eine rote Kugel um die Wette, möglichst viele wechselseitige Treffer zu erzielen. Präzision, Berechnung und genaue Beobachtungsgabe allerdings sind hier wie dort das A und O. Eddie Felson lädt seine beiden jungen Freunde zu einem Nachtessen ein, bei dem er ihnen kurz vorführt, was gute Beobachtungsgabe heisst, und vorwegnimmt, was er mit ihnen letztlich vorhat: sie sind es, die die Rechnung bezahlen, weil er ihnen etwas vormachen kann, was sie (noch) nicht begreifen. So einfach ist das, und so wahr.Im Leben kommt im Vergleich zum Kugelspiel eben noch eine schwieriger berechenbare Komponente, die des menschlichen Eigenwillens, dazu. Eddie weiss das nur zu gut, und so greift er zuweilen zu jenen kleinen Tricks, die ein offenes Spiel vortäuschen, wo eine andere Kalkulation einsetzt. Eddie hat seine Vergangenheit. Es ist die eines Spielers, der einstmals, vor über zwanzig Jahren, ein Profi werden wollte und im entscheidenden Moment scheiterte, der den Kürzeren zog. Sowohl Eddie Felson als auch sein Darsteller Paul Newman haben diese Vergangenheit im

Kino tatsächlich hinter sich: In Robert Rossens Film THE HUSTLER tauchten die beiden 1961 zum ersten Mal auf der Leinwand auf. Eddie war damals ein Profi im Pocketbillard und hatte ein grosses Ziel vor Augen: er wollte den Champion Minnesota Fats am Tisch schlagen.

Der Plan misslang, der Film mit eben dieser Geschichte wurde ein Welterfolg, heimste sich mehrere Oscar-Nominationen und zwei tatsächliche Oscars ein: einen für die Ausstattung (Harry Horner, der bei Max Reinhardt die Bühnendekors gestaltet hatte, und Gene Callahan) und einen für die Kamera (hinter der kein Geringerer als Eugen Schüfftan stand). Für Paul Newman blieb es damals wie zuvor und danach so oft bei der Nomination. Erst 1986 wurde ihm als Ehren-Oscar eine Statuette für seine Karriere überreicht, beziehungsweise zugesprochen, denn an der Verleihung konnte (wollte?) er nicht (mehr) teilnehmen: er weilte in Chicago, wo er mit Martin Scorsese am Drehen eines Films war: THE COLOR OF MONEY.

Newman zweimal in derselben Rolle, zweimal nach einem Roman und dessen Fortsetzung von Walter Tevis und zweimal mit einem herausragenden Kameramann deutscher Herkunft. Damals hatte Eddie sein grosses Turnier mit der Erkenntnis verlassen, dass er zur Aufgabe gezwungen worden sei und er niemals mehr dieses erhebende Gefühl werde empfinden können. Jetzt, ein Vierteljahrhundert später, sitzt er, auf seine Art relativ erfolgreich geworden, an der Theke seiner Bar und hört ein Geräusch, das sein Herz höher schlagen lässt, das ihn eine Suche nach vergangenen Zeiten antreten lässt, das ihn dazu bringt, einen unschuldigen Jungen zum abgebrühten Spieler zu trainieren, so lange zu korrumpieren, bis er ihm ebenbürtig, ja vielleicht längst schon überlegen ist.

Vor dieser Wahrheit allerdings hat Eddie wiederum Angst: er fordert sie heraus, und Scorsese lässt das Resultat offen. Er lässt es offen, genauso wie er sich zuvor während seines Films nicht festgelegt hatte, seinen Figuren wohl zunehmend Gestalt verlieh, aber sie dennoch über weite Strecken in ihrer Unfassbarkeit beliess.

THE COLOR OF MONEY ist ein Film über einen älteren Mann und ein jüngeres Paar. Der Mann lebt in lockerer Beziehung mit einer Frau, zehrt von seiner nie ganz verarbeiteten Vergangenheit und nimmt die Chance eines neuen, letzten Anlaufs wahr. Das Ziel der Fahrt, auf die Eddie seine beiden Schützlinge mitnimmt, ist Atlantic City, jene Stadt zwischen New York und Philadelphia, die zum Las Vegas der Ostküste aufstieg, metaphorischer Ort des Spiels, vor deren öd-pompösen Kulisse Bob Rafelson 1972 seinen THE KING OF MARVIN GARDENS inszenierte, wo ein gutes Jahrzehnt später Louis Malle seinen wunderschönen Ganovengrabgesang ATLANTIC CITY spielen liess. Lou, die Hauptfigur dieses Filmes, ist in der einen oder anderen Beziehung verwandt mit Scorseses Eddie. Beide hängen sie besseren Tagen nach und leben mehr schlecht als recht ihre Gegenwart zu Ende. Beide nehmen sie eine jugendliche Präsenz als Chance wahr, um noch einmal auszubrechen, noch einmal einen Hauch von dem strömen zu lassen, was sie einstmals beglückte (was die Erinnerung zumindest zu Glücksmomenten stilisiert). Was sie beide versuchen, fasst Eddie für Vincent und Carmen zusammen: «We're just trying to be professionals». Das gilt fürs Spiel genauso wie fürs Leben. Sie versuchen alle, ihr Ding professionell durchzuziehen, zumindest den Anschein zu erwecken, es gelte ernst.

Scorsese rückt seinen Figuren teilweise ganz hart auf den Leib; die Grossaufnahme erfährt bei ihm da und dort noch eine Steigerung. Aber dennoch bleibt ihnen genügend Raum zu unerwarteten Sprüngen. Eddie geht in sich, Vincent kommt allmählich aus sich heraus. Carmen steht dazwischen, unschlüssig darüber, was der alte Herr da von ihr erwartet, begreifend, dass der junge Freund noch einiges lernen muss, wenn er wirklich so gut sein soll, wie der alte Herr es will. Vincent sprüht vor Leben, er fühlt sich toll, will spielen und gewinnen, er merkt nicht, dass er damit nicht allein dasteht, dass alle Welt gewinnen will und sich keiner freiwillig und schon gar nicht gegen Geld auf ein Spiel einlässt, das er so gut wie sicher verliert.

Tom Cruise ist Vincent. Der Newcomer im US-Film, der Held im unsäglichen Army-Werbespot TOP GUN, ist von Paul Newman selber als sein Partner ausgewählt worden («Yes, sir, Mister Scorsese», soll der nette Boy gesagt haben, «I'd be thrilled to work with Mister Newman»). Er gibt diesem Vincent eine Mischung aus John Travolta und Toshiro Mifune, Disco und Samurai. Er schwingt seine Queue und tanzt um die Tische, er ist kaum zurückzuhalten und will eigentlich gar nicht Geld verdienen (dazu arbeitet er als Verkäufer im Spielwaren-Supermarkt «Childland», wo er noch hingehört).

Carmen andererseits, die mit Vincent eben erst eine eigene kleine Wohnung bezogen hat, schwarz-weiss eingerichtet, mit einem Rosi-Plakat geschmückt: sie lässt sich als erste von Eddie überreden, sie weiss am wenigsten, was sie will, auch wenn sie so erfahren tut, als wüsste sie es. Handkehrum, und das ist typisch für den Duktus dieses Filmes, springt sie wieder vom Stuhl, geht auf den unplanmässig viel zu erfolgreich spielenden Vincent zu und flüstert ihm ins Ohr: «Wenn du noch einmal gewinnst, kannst du die nächste Zeit mit deiner Hand ins Bett.» Vincent überlegt kurz, versteht, aber begreift nicht und verliert dennoch ganz bewusst. Er ist der rote Spielball in diesem Karambolagebillard, mit seiner spielerischen Natur, seiner Unbekümmertheit, seinem Leben in der Gegenwart spielen Carmen wie Eddie je auf ihre Art, bis er am Schluss beide sprachlos stehen lässt. Er ist erwachsen geworden, das heisst in einer Spielergesellschaft wie der westlichen: Er hat gelernt, die anderen auszutricksen, übers Ohr zu hauen.

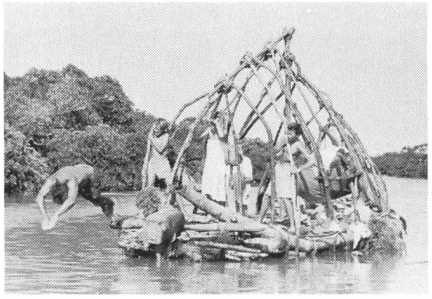
THE COLOR OF MONEY lässt sie rollen, getrieben vom Wunsch, auf der Gewinnerseite zu sein, und dieser Wunsch führt früher oder später auch dazu, dass sie gegeneinander antreten müssen. Weil das Spiel unendlich weitergeht, weil es letztlich über den Moment hinaus betrachtet egal ist, wer von den beiden tatsächlich in einer bestimmten Partie der stärkere ist, blendet Scorsese hier aus. Der Gewinner von heute ist der Verlierer von morgen, also: was soll's? Letztlich denkt man am liebsten an jenen jungen Spieler zurück, der am Anfang des Filmes die Aufmerksamkeit eines älteren Gemüts auf sich lenkte. Dieser lässt die Kugel nicht laufen, will ihr seine auf Erfahrung und Vorwissen basierende Rollweise aufzwingen, obwohl er genau wissen müsste, wo seine Fahrt endet.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Martin Scorsese; Drehbuch: Richard Price, nach dem Roman von Walter Tevis; Kamera: Michael Ballhaus; Design: Boris Leven; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Kostüme: Richard Bruno; Musik: Robbie Robertson; Besetzung: Gretchen Rennell; Regie-Assistenz: Joseph Reidy, Richard Feld; Bühnenbild: Karen O'Hara.
Darsteller (Rolle): Paul Newman (Eddie), Tom Cruise (Vincent), Mary Elizabeth Mastrantonio (Carmen), Helen Shaver (Janelle), John Turturro (Julian), Bill Cobbs (Orvis).
Produktion: Touchstone Pictures; Produzenten: Irving Axelrad und Barbara De Fina; Production Manager: Dodie Foster; USA 1986; Dauer: ca. 100 min. Verleih: Parkfilm S.A., Genf.

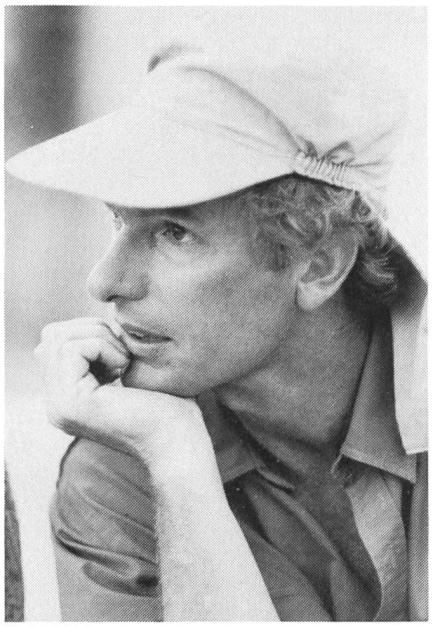
Paul Newman als Eddie mit Mary Elizabeth Mastrantonio als Carmen

THE MOSQUITO COAST von Peter Weir



Drehbuch: Paul Schrader; Kamera: John Seale; Schnitt: Thom Noble; Musik: Maurice Jarre; Ausstattung: John Stoddart; Kostüme: Gary Jones.
Darsteller (Rolle): Harrison Ford (Allie Fox), Helen Mirren (Mutter), River Phoenix (Charlie), Jadrien Steele (Jerry), Hilary Gordon (April), Rebecca Gordon (Clover), Jason Alexander (Clerk), Dick O'Neill (Mr. Polski), Tiger Haynes (Mr. Semper), William Newman (Captain Smalls), Andre Gregory (Reverend Spellgood), Melanie Boland (Mrs. Spellgood), Martha Plimpton (Emily Spellgood).
Produktion: Saul Zaentz, The Saul Zaentz Company, USA; Produzent: Jerome Hellman, USA 1986, 35mm, Farbe, ca. 90 min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

Das Projekt ist so alt, wie das Buch von Paul Theroux. 1982 ist «The Mosquito Coast» erschienen und Produzent Jerome Hellman, THE DAY OF THE LOCUST, COMING HOME, MIDNIGHT COWBOY, kaufte sich die Rechte. Paul Schrader schrieb ein erstes Drehbuch. Regie sollte der Superstar der eben zu neuem Leben erwachten australischen Filmnation werden. Peter Weir, mit GALLIPOLI und THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY als Regisseur aufwendiger Filme endgültig etabliert, wurde auf dem 5. Kontinent von den Amerikanern aufgesucht und umgehend in das Land genommen, gegen das man sich jenseits des Pazifiks kinomässig zu behaupten versucht hatte. Nun, Peter Weir hat auch unter amerikanischer Obhut die Frische und Leidenschaftlichkeit wahren können, die seine australischen Filme auszeichneten. Die Dreharbeiten für THE MOSQUITO COAST mussten aufgeschoben werden, immer wieder, denn mehrere produzierende Gesellschaften sprangen vom Projekt ab. In der Zwischenzeit realisierte Weir WITNESS, diesen atmosphärisch dichten Krimi im Mormonen-Milieu, und er lernte dabei auch seinen neuen Star kennen: Harrison Ford, Held einiger Spielberg/Lucas-Filme, gab in WITNESS John Book, den Detektiv aus Philadelphia, der in einer Gemeinde von Mormonen Unterschlupf suchte. Mittlerweile war Saul Zaentz, ONE FLEW OVER THE CUKKOO'S NEST, AMADEUS, zur Finanzierung von THE MOSQUITO COAST bereit. Gedreht wurde im südlich Yucatan gelegenen mittelamerikanischen Kleinstaat Belize.



Peter Weir

Um es gleich zu sagen: THE MOSQUITO COAST ist spannendes, pakkendes Kino mit einer Abenteuergeschichte, der man sich kaum entziehen kann. Allie Fox ist ein Mann mit Überzeugungen, und wenn er könnte, würde er, wenn nicht die ganze Welt, so doch wohl seine Heimat Amerika zu Besserem zu bringen wissen. Im Film fungiert der Sohn von Allie als Erzähler, und er meint, sein Vater sei ein Genie, ein Erfinder gewesen, aufgewachsen im Glauben, dass alles möglich sei. Vater Fox schimpft im Metallwarenladen, wenn ihm Handwerkszeug verkauft wird, auf dem «Made in Japan» steht. Was ist los mit Amerika?! Muss man bald «Sayonnara» sagen wenn man sich verabschiedet? Kein anständiger Amerikaner kann eine Kettensäge kaufen, die mit «Ninja» angeschrieben ist. Es werde Krieg geben in den Vereinigten Staaten, meint er zu seinem Sohn, als die beiden in einem Berg von Schrott stochern, keinen gewöhnlichen Krieg, sondern einen Krieg, bei dem es keine Unschuldigen geben werde. Allie Fox meint zu wissen, wo im Vater Staat die Hunde begraben liegen, und er schnauzt sie denn auch gehörig an. Das Genie kreiert aus der Abfallhalde einen Kühlschrank. Doch einem Grossfarmer mit John-Deere-Mütze auf dem Kopf sagt diese Erfindung gar nichts. Er ist schliesslich Mr. Asparagus, ein Spargelpflanzer, und mit Eis hat er nichts im Sinn.

Das reicht. Allie Fox packt die Koffer. «Goodbye, America!» Mit Mutter (so nennt er seine Frau) und Kindern tukkert er mit dem Allernötigsten auf einem Boot in den Busch. (Weir blendet grandiose Urwaldaufnahmen ein. Seine Equipe hatte sich mit Video, Stereo, Computern und Cappucchino-Maschine um einiges besser ausgerüstet als die Fox-Familie.) Im Dschungel werden Hütten gekauft. «It's perfect. Everything we need is here. This is our house. This is life and not a vacation», ruft Vater Fox mit Inbrunst aus, und er wird dies noch des öfteren tun in diesem Film. Ihm ist alles recht, auch aus Strandgut lässt sich schliesslich eine Heimstätte bauen. Er ist der grosse Onkel, der grosse Unabhängige, der partout nie klein beigeben will und seine Familie, ob diese nun will oder nicht, mit in den Dreck des Dschungels zieht. Ein Dorf wird erstellt, samt Riesen-Eisschrank. Dass Vater Fox ausgerechnet Eis herstellt, ist beileibe kein Zufall. Die Familie kuschelt sich im Zelt. Es ist warm

und heimelig. Draussen heulen Tiere. Zeit, um sich Wichtiges zu sagen: «Nobody loves America more than I do. That's why we left» und «I loved my mother too much to watch her die.»
Fox bringt Einheimischen die Kenntnisse bei, die auch Amerika nützen würden: Schreinern, Häuser bauen, Überlebensübungen. Das ist besser als Finger-Malen, Psycho-Gruppe und Fernsehen! Das Eis will Fox, weil bald alles ein bisschen zu einfach läuft – das Dorf steht, die Tomaten wachsen, das Leben geht seinen normalen Gang – zu den Wilden bringen. Auf einer Bahre wird ein Block durch den Dschungel gestemmt. Die Träger brechen zusammen. Seinen Sohn flucht er in Grund und Boden. Die Mission des Kühlschrankerfinders ist aber schliesslich zu absurd, als dass sie gelingen dürfte.
Drei Wegelagerer, die sich nicht aus Fox' Dorf vertreiben lassen, bringen diesen echt ins Schwitzen. Mit etwelchen Bluffs versucht er sie auszutricksen. Klappt alles nicht. Dann wird er rabiat und haucht nicht nur den Schmarotzern, sondern gleich der ganzen Siedlung das Leben aus. Macht nichts: «I'm happy, we're free.» Fox zieht mit der Familie weiter. Die möchte zwar lieber nach Cape Cod hinauftuckern, aber Fox behauptet einfach, Amerika existiere gar nicht mehr. Fox ist ein Despot, er hat immer recht. Als er tot ist, atmet der Sohn auf, und die Familie fährt in jene Richtung, wo sich der Fluss auf den Ozean hin öffnet. Der sterbende Vater wird da ein klein bisschen belogen.
Peter Weir erzählt die Geschichte dieses letzten Mohikaners und seiner Familie mit grosser Anteilnahme. Er berichtet von der Irrfahrt eines grossen und verbissenen Moralisten, ohne selber Figuren oder Geschehen zu be- oder verurteilen, das heisst, er weiss sich als Regisseur nobel hinter der Geschichte zurückzuhalten. Eine Handschrift weist der Film gleichwohl vor: Diese satten, knalligen Bilder kennt man aus Weirs anderen Filmen, da hat nicht jedes Bild die Qualität eines Plakats, aber jede Einstellung bringt neue Information. Das kann manchmal so schnell gehen, dass in der einen Einstellung (Boot auf dem Fluss) die Sonne scheint, es dann für einige Sekunden regnet, dann sich der Himmel schon wieder auftut. Geschickt und leicht verständlich werden Zeit und Raum etabliert. Mit suggestiven Musikeinsätzen zaubert Weir in wenigen Augenblicken einen andern Kontinent herbei (die Ankunft in Belize). Ein ebenso rasantes Tempo schlägt Harrison Ford an. Man hängt ihm an den Lippen, klebt an seiner schnell wechselnden Mimik, folgt dem Natur-Verrückten in den Dschungel nach, solange wenigstens, bis ihm die eigenen Kinder den Tod wünschen. Die Szene, als Fox in den Fluss springt und für unendlich lange Sekunden wegtaucht, der Familie mit seinem Verschwinden einen Schreck einjagt, ist wohl der Punkt, wo sich die Sympathie für den Helden endgültig in Wut kehrt. Nach spannenden zwei Stunden atmet man mit dem jugendlichen Erzähler und Sohn auf: ein solches Abenteuer wäre länger kaum durchzuhalten.

Peter Schneider

CHILDREN OF A LESSER GOD von Randa Haines

Drehbuch: Hesper Anderson, Mark Medoff nach einem Stück von Mark Medoff; Kamera: John Seale; Productions designer: Gene Callahan; Kostüme: Renee April; Schnitt: Lisa Fruchtman; Musik: Michael Convertino.
Darsteller (Rolle): William Hurt (James Leeds), Marlee Matlin (Sarah Norman), Piper Laurie (Mrs. Norman), Philip Bosco (Dr. Curtis Franklin), William Byrd (Danny) u.a.m.
Produktion: Burt Sugarman für Paramount; Produzenten: Burt Sugarman, Patrick Palmer; associate Producer: Candace Koethe. USA 1986, ca. 90 Min. CH-Verleih: UIP, Zürich.

Das ist nun wirklich eine schöne Geschichte. In einem Heim für taube Kinder und Jugendliche arbeitet ein jüngerer, smarter, ungemein engagierter Lehrer. Unbestreibar sind seine Qualitäten als Erzieher, dazu ist er Kumpel, Partner, Interessensvertreter seiner Zöglinge gegenüber der Schulleitung. William Hurt zeichnet diesen Mann, in einem Film von Randa Haines. Basis für die Filmstory bildet ein Theaterstück von Hesper Anderson und Mark Medoff, das 1980 einen Tony Award gewonnen hatte.
Natürlich muss William Hurt nicht alleine wirken und sich abplagen. Er bekommt auch was zurück. Denn in der Schule fällt ihm eine junge Frau auf, die sich als Putzfrau betätigt. Sofort ist jedem klar, dass da was nicht stimmt. Schliesslich ist Sarah eine Absolventin des Instituts, hat Prüfungen bestanden, könnte also eine Stellung annehmen, die ihrer Intelligenz und Ausbildung entspricht. Aber Sarah ist eine Frau, die lieber eine minderwertigere Tätigkeit ausübt, um nicht ständig mit ihrem Handicap leben zu müssen; wer Fliesen schrubbt, braucht im Prinzip weder zu hören, noch zu reden. Es sollte einfach alles sauber sein.
Weil CHILDREN OF A LESSER GOD ein gutgemachter amerikanischer Film ist, den man der ganzen Familie zeigen möchte, findet eine positive Entwicklung statt. Das darf verraten werden. Denn immerhin wird die zentrale Geschichte süffig erzählt und die Schauspieler erhalten ausgiebig Gelegenheit, sich in Szene zu setzen. Jetzt, wo wir die beiden wesentlichen Protagonisten kennen, folgern wir weiter, dass sie miteinander mehr gemeinsam haben als den Arbeitsplatz. Sarah ist nähmlich auch sehr hübsch und der Lehrer, was klar ist, ein Mann. Und absolut kein Kostverächter, aber es geht ihm in allererster Linie – wobei die Reihenfolge gemeint ist und nicht etwas anderes – darum, das Mädchen aus ihrer Situation zu befreien. Was diese jedoch mit rebellischem Gehabe gegensteuert. Sarah ist ein stolzes Wesen, möchte nicht einfach als Objekt für irgendwelche Experimente der gehörlosensprachlichen Art missbraucht werden. Der Schulmeister will, dass die Widerspenstige sprechen lernt und somit gezähmt werde, und er hätte, das dringt bald einmal durch, eine nette und attraktive Freundin nötig; in so einem Schulhaus muss man sich schliesslich gegen alle möglichen Kollegen behaupten, die immer und überall mit konservativen Ideen den Weg zum pädagogischen und heilweserischen Durchbruch verstopfen.
Dabei ist gerade das Bemühen um ein Verständniswecken gegenüber den Bedürfnissen Gehör- und Sprachgeschädigter hervorragend umgesetzt. Das können sie halt, die Amerikaner, komplizierte Vorgänge so zurechtstutzen, dass jeder sagen muss: genau, habe ich alles begriffen, ist ja gar nicht so schwierig, toll, wie das geht. Die Erzieher operieren mit Handzeichensprache – und damit der Zuschauer auch etwas davon hat, repetieren sie das Ganze in deutlich akzentuiertem

American English. Was plausibel scheint, denn immerhin ist es wichtig, dass die Partner an den Lippen ablesen können.
Und so wird vieles gesagt, obwohl nur ein Teil der Mitwirkenden tatsächlich redet. Wunderbar, wie plötzlich eine Klasse von tauben Schülern am Schulfest ein Modern-Dance-Ballett zum Besten gibt, wobei die Choreographie über Tonschwingungen geht, die dann in Bewegungsabläufe umgesetzt werden.
Was man richtig vermutet, tritt ein. Die Erfolgserlebnisse der Jungen und die Richtigkeit der angewandten Lehrermethoden erregen Aufmersamkeit. Auch bei Sarah. Sie spürt, dass da was läuft, und muss sich überlegen, wie sie ihre störrische, einzelgängerische Haltung überwindet. Zumal nun auch Gott Amor grössere Pfeile abschiesst und der Lehrer und die Raumpflegerin als Paar gelten, was natürlich bis in die Direktionsetage Wellen schlägt. Aufgepasst, zwar ist Sarah keine Erziehungsbefohlene mehr, sondern eine mündige Frau, aber trotzdem; das geht doch nicht.
Marlee Matlin spielt Sarah, und sie ist seit ihrem zweiten Lebensjahr praktisch taub. Mit acht Jahren aber begann sie in einer Theatergruppe für Taube mitzumachen, und heute ist die mittlerweile 21jährige immer noch Schauspielerin; sie interpretierte in Chicago eine der Bühnenrollen von «Children of a Lesser God» und wurde dann für den Film engagiert.
Dies ist ein Film, der nicht Geschichte machen wird. Aber auch einer, der mit den Stilmitteln des amerikanischen Kinos ein ernstes Thema zwar locker, deswegen jedoch nicht fahrlässig abhandelt. Wenn man so will, ist im Spiel eine ironische Intelligenz, eine gehörige Portion Witz und nicht zuwenig Erotik spürbar. William Hurt ist ein Mann und Marlee Matlin eine Frau, das wird auch gezeigt. Muss man noch beifügen, dass vom Handwerklichen her alles nahezu perfekt ist? Es gab tatsächlich schon Filme über sogenannte Aussenseiter, die weniger hergaben, eines ist jedenfalls klar: Jeder der diesen Film angesehen hat, wird besser verstehen, wenn irgendwo an einem Bahnhof eine Gruppe von Menschen oberflächlich betrachtet bloss mit den Händen fuchtelt, in Wahrheit aber ein richtiges Gespräch führt. Was die Zeitschrift Newsweek sagte, stimmt tatsächlich. ASL, oder American Sign Language ist eine eigene Sprache, mit ganz eigenen Quellen. Ein wirklich liebenswerter Streifen.

Michael Lang

Marlee Matlin als Sarah Norman

BLUE VELVET
von David Lynch

Drehbuch: David Lynch; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Duwayne Dunham; Musik: Angelo Badalamenti (mehrere Songs, darunter «Blue Velvet» von Lee Morris & Bernie Wayne); Ausstattung: Patricia Norris; Sound Design: Alan Splet; Special Effects: Greg Hull, George Hill.
Darsteller (Rolle): Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont); Isabella Rossellini (Dorothy Vallens); Dennis Hopper (Frank Booth); Laura Dern (Sandy Williams); Dean Stockwell (Ben); George Dickerson (Detective Williams); Hope Lange (Mrs. Williams); Priscilla Pointer (Mrs. Beaumont); Fred Pickler (The Yellow Man: Gordon); Brad Dourif (Raymond); Jack Nance (Paul) u.a.m.
Produktion: Dino De Laurentiis; Executive Producer: Richard Roth; USA 1986, Cinemascope, 120 min.; CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: Concorde-Film.

Der junge Jeffrey, zu Besuch in seinem bildhübschen Geburtsort, findet einen seltsamen Gegenstand. Er bringt ihn zum Vater seiner Kameradin Sandy, der Polizist ist, weil er meint, dass der Gegenstand auf ein Verbrechen hinweisen könnte. Der Polizist verspricht, der Sache nachzugehen. Amateurdetektiv Jeffrey will jedoch selber herauskriegen, was dahintersteckt. Mit Hilfe der beherzten Sally schleicht er sich in die Wohnung der mutmasslichen Verbrecher ein, um zu spionieren. Er wird von den Bösewichten entdeckt, gerät in Bedrängnis, kann sich jedoch retten; die Verbrecher werden zur Strecke gebracht. Happy-End.
Diese Handlung kennen wir alle aus unzähligen Jugendkrimis («Fünf Freunde» u.ä.); in etwas reiferer Form von Hitchcock und seinen Trivialepigonen in Film und Fernsehen. Was David Lynch daraus macht, ist jedoch alles andere als gewöhnlich. Schon die Eröffnungssequenz legt den Tenor des ganzen Films fest: die Bilderbuchidylle des weissen Lattenzauns mit roten Blumen vor blauem Himmel, des freundlich winkenden Feuerwehrmanns, des Seniors, der seinen Garten sprengt, zerbricht jäh. Der Gartenschlauch verdreht sich, der alte Mann hat einen Knick in der Leitung und kippt, vom Schlag getroffen, auf den grünen Rasen. Das putzige Hündchen hüpft anarchisch auf seinem ohnmächtigen Herrn herum und schnappt gierig nach dem Wasserstrahl. Die Kamera verlagert den Blickwinkel von der Oberfläche in den Untergrund und fährt durch die Grashalme des Rasens, als wäre dieser ein Urwald, in dem sich schwarze Käfer von bedrohlicher Grösse tummeln.
Der junge Mann mit dem energischen Kinn (Kyle MacLachlan, überzeugender als in DUNE), der seinen kranken Vater besuchen kommt, findet den einst rüstigen Rentner nun am anderen Ende von Schläuchen wieder, als knapp lebende, hilflose Masse in einem Spitalbett. Als er durch die Umgebung seiner Kindheit, eine Holzfällerkleinstadt, streift, findet er auf einem unbebauten Grundstück einen wirklich seltsamen Gegenstand – nicht etwa eine Pistole oder sonst etwas milde Anrüchiges, sondern ein menschliches Ohr, das grob abgetrennt worden ist (und nun auf der Erde, im Bereich jener Insekten liegt). Die Kamera macht einen zweiten Taucher, in das Ohr hinein – eine Bewegung, die von typischen Lynch-Geräuschen, einem «Infraschall»-Brummen und einem Meeresrauschen begleitet wird. Die Perspektive ist also nach unten gerichtet, aber auch nach innen, in den (fehlenden) Kopf, in die Welt der Vorstellung.
Zwischen diesen zwei Dimensionen, der farbenfrohen Zuckerbäckerwelt, wie sie der Maler Norman Rockwell und Ronald Reagan zeichnen, und der Schattenseite des Untergrunds, der Träume, der Ängste, schwankt Jeffrey von nun an hin und her. Er schleicht sich in die Wohnung der verrufenen Sängerin Dorothy Vallens ein, um, sagt er, dem Verbrechen nachzuspüren. Auf die Frage seiner Komplizin Sandy, ob er ein Detektiv oder ein Perverser sei, kann er keine klare Antwort geben. Zugang zu der Wohnung verschafft er sich interessanterweise als Kammerjäger, also einer, der das Ungeziefer ausrottet, ein Apostel von Ordnung und Sauberkeit. Aber er spielt ihn ja nur. Als er sich in Dorothys Wandschrank verkriecht und durch die Latten späht, erinnert man sich an REAR WINDOW und De Palmas mieses Plagiat BODY DOUBLE – der Zuschauer sieht sich, durch die Identifikationsfigur des Helden, als Voyeur, beide verlieren ihre Unschuld. Dorothy ertappt den Spanner Jeffrey und bedroht ihn mit dem Messer, zwingt ihn, sich seinerseits auszuziehen, womit sie den Spiess

Das konkurrenzlose Handbuch für jeden Kinofan

Alle Filme des Jahres dokumentiert in Wort und Bild. Umfassende Register der Regisseure, Schauspieler, Kameraleute etc.
366 S., 203 Abb., 39.80 DM

CHRISTIAN MIKUNDA

KINO spüren

STRATEGIEN EMOTIONALER FILMGESTALTUNG

oder: wie springt die Faszination von der Leinwand auf den Zuschauer über?
Strategien der Bildkomposition, des Schnitts, von Licht, Farbe und Rhythmus, Psychologie der Wahrnehmung. Mit rund hundert Filmbeispielen.
256 S., 173 s/w- und Farbabb., 49.00 DM

HANDBUCH FÜR FILM UND FERNSEHEN

BEI VORAUSSZAHLUNG VERSANDKOSTENFREI!

FILMLAND PRESSE
Verlagsbuchhandlung für Filmliteratur
Aventinstraße 4
D-8000 München 5
Telefon (0 89) 22 01 09
Postscheckkonto München
(BLZ 700 100 80) Kto. 122 88-809

der Demütigung umkehrt. Dann aber schleppt sie ihn ins Bett, was für Jeffrey nicht weniger schockierend ist. Kurz darauf jedoch muss Jeffrey mitansehen, wie Dorothy von Frank Booth, dem Inbegriff des Widerlings (infantil, brutal, pervers, drogensüchtig – alles, was Jeffrey nicht ist/sein will) vergewaltigt wird.

Jeffrey rutscht ab in die Welt des Verruchten, des sex-and-crime der Groschenromane und der pubertären (Alb-)Träume. Er ist fasziniert, hin und her gerissen zwischen Abscheu und Lust, zwischen Dorothys kaputtem, sadomasochistisch gefärbtem Sex und der blonden Sandy im geblümten Baumwollkleid, die sich nicht mit ihrem Boyfriend verkrachen will und nur nach langen Gewissensbissen zu einem Kuss im Auto überwindet. Lynch spielt mit den Elementen des Trivialen und mit bösen ironischen Brechungen desselben (etwa, als sich herausstellt, dass das Ohr mit einer Schere abgeschnitten wurde, und auf einen «Schnitt» sogleich das Bild einer grossen Schere folgt, die das Absperrband der Polizei um den Fundort des Ohrs durchtrennt). Die Dialoge sind zum Teil so abgedroschen, dass es wehtut. Sandys Vision von der Welt, in der die Rotkehlchen die Liebe verkörpern, wird vor der Kirche verkündet und mit Orgelmusik untermalt – schauderhaft. Auf der anderen Seite ist Hopper als Frank so *scheusslich* scheusslich, dass es kaum zum Aushalten ist; Gut und Böse sind drastisch überzeichnet. Frank ertappt Jeffrey und Dorothy, als sie einmal aus ihrer Wohnung kommen, und zwingt sie, mit zu Ben (Dean Stockwell) zu kommen. Ben, der für Frank Dorothys Mann und Kind gefangenhält, damit sie Frank hörig ist, ist ein Vertreter jener Showbusiness-Dekadenz, die in den Varrietésequenzen von ERASERHEAD oder von Joel Grey in CABARET dargestellt wird, wo die Fettschminke ranzig wird und das Naive der Liedchen ins Schlüpfrige und Beunruhigende kippt. Ben ist umgeben von grässlichen fetten, abgetakelten Amerikanerinnen mittleren Alters, die noch bedrohlicher wirken als Franks Schlägertrupp. Jeffrey verfolgt Frank, beobachtet seine schmutzigen Drogengeschäfte mit mysteriösen Komplizen (von denen sich einer, wie in WITNESS, als Polizist und Kollege von Sandys Vater entpuppt), wird ihm jedoch immer ähnlicher, vom Gegenspieler zum Rivalen, indem er sich zur Gewalttätigkeit hinreissen lässt, gegenüber Frank selbst, aber auch gegenüber Dorothy. Auch hintergeht er Sandy, indem er ihr sein abartiges Verhältnis mit Dorothy verschweigt und ihr wie ein Teenie aus den 50er Jahren den Hof macht. Dieses Doppelleben bricht abrupt zusammen, als er von Sandys Schatz Mike und seinen Football-Kollegen gestellt wird, die ihn verprügeln wollen – eine vertraute Szene, die jedoch unerwartet gestört wird, als plötzlich Dorothy dasteht, splitternackt, offensichtlich schwer angeschlagen, und «ihren» Jeffrey um Hilfe ruft. Sandy ist entsetzt, Mike fassungslos. Jeffrey mogelt sich vorübergehend aus der Affäre und geht in Dorothys Wohnung, wo er zwei Leichen antrifft: auf einem Stuhl sitzt Dorothys Mann, ohrlos, während ihm gegenüber der korrupte Polizist steht, mausetot und blutüberströmt, aber immer noch auf den Beinen – ein Bild wie von Kienholz. Der clevere Showdown zwischen Frank und Jeffrey ist purer Thriller, wobei Jeffrey offenbar mit Frank zugleich auch die dunkle Seite seines Doppellebens über den Haufen schiesst, denn nachher ist er mit Sandy zusammen, während Dorothy allein mit ihrem Söhnchen spielt.

In der Schlusszene erreicht die makabre Ironie einen Höhepunkt: Die Eltern von Sandy und Jeffrey (dessen Vater nach bestandener Entwicklung seines Sohnes offenbar wieder genesen ist) sitzen beisammen, während sich ihre Kinder liebevoll in die Augen sehen. Ein Rotkehlchen kommt geflogen – alles ist wieder gut. Nur die alte Tante stört sich daran, dass das putzige Rotkehlchen einen von den ekligen schwarzen Käfern aus dem Garten im Schnabel hat... Und wieder kommt der weisse Lattenzaun, der winkende Feuerwehrmann: die Oberfläche der Idylle ist wieder so heil wie am Anfang – aber was heisst das schon.

Es gibt Filme, die den Kritiker auf seine Subjektivität zurückwerfen (und das ist ganz gut so). David Lynchs BLUE VELVET ist einer von diesen Filmen, denn es wäre ein leichtes, auf verschiedene Teile dieses Werks, Dialogstellen, Charakterisierung, einzelne Bilder usw. hinzudeuten, sie als objektiv abgegriffen, unbeholfen, stereotyp oder gar peinlich zu entlarven und damit das ganze Werk als Ramsch abzutun. Und doch sind einige Kritiker angesichts von Lynchs anderen Werken geneigt, dem Ganzen doch mehr zuzutrauen, die Trivialitäten und Klischees als gewollt und sinnvoll zu interpretieren. Aber ob eine subjektive Wertung wie diese anderen Zuschauern legitim erscheint, muss bei einem so extrem schrägen Film wie BLUE VELVET dahingestellt bleiben.

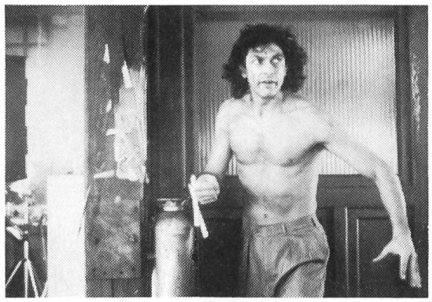
Michel Bodmer

Isabella Rossellini als Dorothy Valens

THE FLY von David Cronenberg

Drehbuch: Charles Edward Pogue & David Cronenberg, nach der Erzählung von George Langelaan; Kamera: Mark Irwin; Schnitt: Ronald Sanders; Spezialeffekte: Chris Walas, Inc.
Darsteller (Rolle): Jeff Goldblum (Seth Brundle); Geena Davis (Veronica Quaife); John Getz (Stathis Borans); Les Carlson (Dr. Cheevers); George Chuvalo (Marky); Gynecologist (David Cronenberg).
Produzent: Stuart Cornfeld für Brooksfilm; Land: USA; Jahr: 1986; Dauer: ca. 90 Minuten; CH-Verleih: Twentieth Century Fox.

«Die Fliege», eine Novelle von George Langelaan, wurde schon einmal verfilmt: Kurt Neumann inszenierte 1958 die Geschichte um den glücklosen Wissenschaftler, der bei einem Experiment mit Teleportation (der Übermittlung von Materie) versehentlich mit einer Fliege Kopf und Hand tauscht. Die Story schwankt zwischen trivialer Science-fiction mit Logikfehlern (warum, zum Beispiel, wird der Menschenkopf so klein und der Fliegenkopf so gross?) und echt kafkaeskem Horror, als der Wissenschaftler erkennt, dass er eine Bewusstseinsveränderung durchmacht, bei der sein Verstand von den unmenschlichen Trieben der Fliege allmählich überwältigt wird. Der Wissenschaftler bringt seine Frau dazu, ihn umzubringen, und die Fliege mit seinem Kopf geht in der ziemlich grotesken Schlussszene einer Spinne ins Netz.
Der Kanadier David Cronenberg hat diesen Stoff übernommen und stark nach seinen eigenen Vorstellungen und Obsessionen abgeändert. So werden bei dem Experiment nicht einfach Körperteile vertauscht, sondern Mensch und Insekt auf der Ebene der Genstruktur verschmolzen, was zu einer graduellen kompletten Verwandlung, einer Mutation, führt. Körperliche und psychische Veränderungen verlaufen somit parallel, was eine interessantere Auseinandersetzung mit dieser Thematik erlaubt. So ist der zunächst ahnungslose Physiker Brundle nach der Genfusion vorerst erstaunt und angenehm überrascht, als er in sich ungeahnte Energie, athletische Fähigkeiten und grossen sexuellen Appetit entdeckt. Wie manche anderen Cronenberg-Helden entwickelt er gleich eine Theorie, wonach der Teleportationsprozess eine Form von Läuterung des Fleisches darstellt und einen neuen Schritt in der Weiterentwicklung des Menschen einleiten könnte. Gebärden tut er sich dabei wie ein Super-Macho, was seiner Freundin Veronica zuviel wird. Allmählich jedoch erkennt auch Brundle, was geschehen ist. Frankenstein wird sein eigenes Monster. Jekyll wird stufenweise zu Hyde, der Horror vor dem Ungeheuer wird zur Abscheu vor sich selbst.



Ausserdem hat Cronenberg aus der Mann-Frau-Geschichte ein Dreiecksdrama gemacht, das den Ex-Freund der Heldin, einen arroganten Macho-Intellektuellen, miteinbezieht. Dieser Stathis Borans, dessen ungewöhnlicher Name (eine weitere Cronenberg-Marotte) «Starrheit» und «Langweiler» evoziert, wird zum Gegenspieler von Jeff Goldblums faszinierendem Helden Seth Brundle (Assoziationen mit dem ägyptischen Gott des Bösen in Tiergestalt und einem brummenden Insekt sowie dem anagrammatisch darin enthaltenen «blunder»: «Fehler, Patzer», werden wach), der sich weiterentwickelt, wenn auch nicht nur zum Besten. Als Veronica von dem mutierenden Brundle schwanger wird, finden auch Mutterschafts- und Abtreibungsängste Eingang in den Film – keine leichte Kost, besonders auch für Frauen.
Cronenbergs Lieblingsthemen Körperlichkeit, Evolution, Entfremdung sowie Liebe, Sex und Tod werden hier kombiniert mit einem grotesken und satirischen Humor, wie man ihn in seinem Werk erst selten erlebt hat. Der Film verfolgt Brundles Entwicklung weitgehend aus der Optik des *monster movie*; stellenweise jedoch inszeniert sich der Wissenschaftler Brundle auch selbst, wie ein Grzimek oder Sielmann, was die verzweifelte ironische Distanz, die der Held zu seiner Verwandlung aufrechterhalten will, auf komische und zugleich beklemmende Weise ausdrückt.
Cronenbergs ambitiöse und komplizierte Rechnung geht nicht bis ins letzte Detail auf, da die verschiedenen Themen und Ebenen einander zum Teil übertönen, und die bildliche Darstellung der Symptomatik ist stellenweise so widerlich, dass viele Zuschauer auf elementarer Ebene abschalten und sich weigern werden, hier nach Tiefsinn und Vielschichtigkeit zu suchen.
Immerhin darf man sich freuen, dass hier einer den Horrorfilm zu mehr als der blossen Anhäufung von scheusslichen Brutalitäten verwendet, sondern als Mittel zur symbolischen Auseinandersetzung mit Hoffnungen und Ängsten, die doch recht tief wurzeln.

Michel Bodmer

Stephan Lack in SCANNERS

Gespräch mit David Cronenberg

FILMBULLETIN: THE FLY enthält die meisten Ihrer Lieblingsthemen und ist doch Ihr bisher erfolgreichster Film. Liegt das daran, dass Horror momentan besonders populär ist?

DAVID CRONENBERG: Vor fünfzehn Jahren haben die Leute dasselbe gesagt, und es verstreicht kaum ein Jahr ohne mindestens einen sehr erfolgreichen Horrorfilm: ROSEMARY'S BABY war 1969, THE EXORCIST '73, auch THE OMEN und sogar FRIDAY THE 13TH waren Erfolge, obwohl sie so billig waren. Wenn man darüber nachdenkt, ist Horror eigentlich unglaublich beständig.

FILMBULLETIN: Aber es gibt eine neue Form von Horror, die mit Humor verbunden wird...

DAVID CRONENBERG: Wenn Sie jetzt von THE FLY im besonderen reden, stimmt das. Es gibt in THE FLY eine Menge von Dingen, die ich bisher noch nie gemeinsam in einen Film gesteckt hatte. Einmal ist er sehr romantisch; im Grunde ist es eine Liebesgeschichte. Er ist sehr zwanghaft, sehr sexuell, und er ist auch sehr lustig. All diese Elemente habe ich auch schon verwendet, aber ich liess sie noch nie zugleich in einem Film zusammenwirken. Trotzdem ist auch das keine Erfolgsgarantie.

Es mag vielleicht banal klingen, aber es ist wahr: Einer der Gründe für den Erfolg von THE FLY ist, dass Twentieth Century Fox den Verleih so gut aufgezogen haben. Das ist unglaublich wichtig. Ich meine, dass DEAD ZONE in den Kinos in Amerika und Europa viel erfolgreicher hätte sein können, wenn er gut verliehen worden wäre. Ich war sehr enttäuscht von Paramount, die einen guten Ruf haben. Er hätte vielleicht nicht gerade 100 000 000 Dollar eingespielt, aber er hätte drei- oder viermal soviel einspielen können, wie er einbrachte.

FILMBULLETIN: Fühlen sie sich in Ihrer Arbeit eingeschränkt, seit Sie mit grossen Budgets und grossen Studios arbeiten?

DAVID CRONENBERG: Bis jetzt ist das nur gut gewesen. Das Budget von THE FLY war 10 000 000 Dollar, was zwar das grösste Budget war, das *ich* je zur Verfügung hatte, aber für Hollywood... Die waren begeistert, dass der Film so gut aussah und trotzdem so billig war. Sie waren ganz glücklich. Und darum gab es auch keine Einschränkungen. Von Vorteil ist auch, dass man so die Maschinerie von Fox hat – die Publicity und den Verleih –, die für den Film Reklame macht und dafür sorgt, dass die Leute ihn sich auch ansehen.

FILMBULLETIN: Dann gab es also keinerlei künstlerische Einmischung?

DAVID CRONENBERG: Nein. Wenn man darüber nachdenkt, werde ich durch das Horror-Genre eigentlich *beschützt*; wenn ich zu einem der grossen Studios gegangen wäre mit dem Vorschlag: «Ich will eine Geschichte über zwei Menschen machen, die sich kennenlernen und verlieben, und dann wird einer von ihnen schwer krank und geht langsam und grässlich zugrunde und muss von seiner Geliebten umgebracht werden», hätten die gesagt, ich sei wohl verrückt. Aber so hat niemand diesen Aspekt des Films in Frage gestellt; *weil* es ein Horrorfilm

war, akzeptierten sie, dass er extrem sein und kein Happy-End haben konnte. Wenn es eine Art naturalistisches Drama gewesen wäre, hätte es vielleicht künstlerische Einmischung gegeben; vermutlich hätte ich den Film aber gar nie machen können.

FILMBULLETIN: Mir ist aufgefallen, dass Sie sich oft mit dieser Schnittstelle zwischen Körper und Geist befassen und mit den Beziehungen zwischen den beiden. Wollen sie das noch weiter verfolgen, oder finden sie, Sie hätten inzwischen alle Seiten abgehandelt?

DAVID CRONENBERG: Nein, ich glaube nicht, dass ich alle Seiten abgehandelt habe, denn das ist ein so *grundsätzliches* Thema. Es ist ein sehr grosses Rätsel, und es betrifft Sexualität, Liebe, Tod und Sterblichkeit; das sind sehr gewichtige Themen, und niemand hat alle Seiten erschöpfend behandelt. Ich glaube auch nicht, dass ich das je tun werde. Es geht also mehr um meine persönliche Art, etwas anzugehen, das ich für einen sehr allgemeinen Gegenstand der Kunst halte.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal gesagt, es seien Ihre «fantasies» (Phantasie-/Wunschvorstellungen), nicht eigentlich Ihre Ängste, die auf der Leinwand ausgelebt werden. Wo ziehen Sie die Grenze zwischen «fantasy» und Angst?

DAVID CRONENBERG: Eine «fantasy» kann auch furchtbar sein. Das ist eine Frage der Semantik. Wenn man sagt, «That's my fantasy», denken manche Leute, man wünschte sich, das wäre tatsächlich passiert. Ich sehe das ein wenig anders. Ich glaube, man kann eine fantasy von etwas Grauenvollem haben, von dem man hofft, dass es nicht passiert.

Wenn ich fantasy sage, so meine ich damit, dass Brundle sich verwandelt. THE FLY ist die Geschichte eines Mannes, der sich verwandelt. Aber ich glaube, dass wir alle in einer Verwandlung begriffen sind. In diesem Augenblick. Sie und ich. Wir wachsen zunächst, wir erreichen einen Höhepunkt, und wir werden alt. Unsere Zähne fallen aus, vielleicht fallen nicht gerade unsere Ohren ab, aber die Haare fallen aus... Wir verwandeln uns. Wir stehen in diesem Prozess, wir sehen es bloss nicht. Wenn man THE FLY also als eine vierzigjährige Liebesgeschichte betrachtet, die auf drei Wochen komprimiert wird, und wenn man sich vorstellt, dass Brundle *altert* – nicht, dass er Krebs oder AIDS oder sowas hat – und dass er sich damit auseinandersetzen muss, sich selbst ansehen und versuchen muss, darin etwas Positives zu sehen – das ist eine fantasy. Ich meine nicht, dass ich möchte, dass es wirklich passiert. Ich weiss nur, es *passiert* schon – auch mit mir und mit Ihnen.

FILMBULLETIN: Ich meinte eigentlich eher etwas wie SHIVERS, wo Sie gesagt haben, das Ende (als die «Opfer» der Parasiten als rein sexuelle, vernunftlose Wesen in die Welt hinausfahren, um ihre «Krankheit» weiterzuverbreiten) sei für sie ein Happy-End.

DAVID CRONENBERG: Ja, weil das eine fantasy einer Befreiung ist, die über das hinausgeht, was ich beim Menschen für möglich halte. Das ist wie wenn T.S. Eliot davon spricht, ein Hummer sein zu wollen; damit meint er, frei zu sein von der unglaublich komplexen Sozialstruktur von Schuld und Verantwortung und allem anderen, das Menschen haben. Ich meine, wenn man ein Hummer ist, hat man keine Verantwortung. Man macht einfach, was ein Hummer macht. Man existiert. Wenn man sich mit all diesen Dingen verrückt macht, ist es eine Art fantasy, sich vorzustellen, dass man rein sexuell werden könnte, weiter nichts, ohne soziale Seiten... Manche Leute versuchen, das zu erreichen, manche Leute *trinken*, um das zu erreichen, um sich auf grundlegende Züge zu reduzieren. Das ist, was ich damit meine. Das heisst nicht, dass ich wünschte, es würde passieren.

FILMBULLETIN: In THE FLY ist einiges von der «Die-Schöne-und-das-Ungeheuer»-Thematik zu finden, und das ist ja ein Liebesmotiv. In den meisten Ihrer Filme gibt es keine echten Werte, den Wert der Liebe oder einer Ideolgie. In THE FLY war das überraschend: diese Liebe als ein echter Wert.

DAVID CRONENBERG: Im Grunde bin ich ein romantischer Typ. Wirklich. (Das glaubt mir keiner.) Ein Teil von dem, was ich tue, ist eine Suche nach Werten. Davon handeln viele meiner Filme. Und das wird auch akzeptiert. Ich halte mich nicht für einen Philosophen und Moralisten, der weiss, was wir zu tun haben, so dass Ihnen meine Filme sagen, was Sie tun sollen. Das Gegenteil ist der Fall. Ich weiss nicht, was zu tun ist. Und was ich Ihnen in meinen Filmen zeige, das bin ich selbst, der im Dunkeln tappt und versucht, etwas zu finden, das vielleicht funktioniert. So kommt es mir jedenfalls vor.

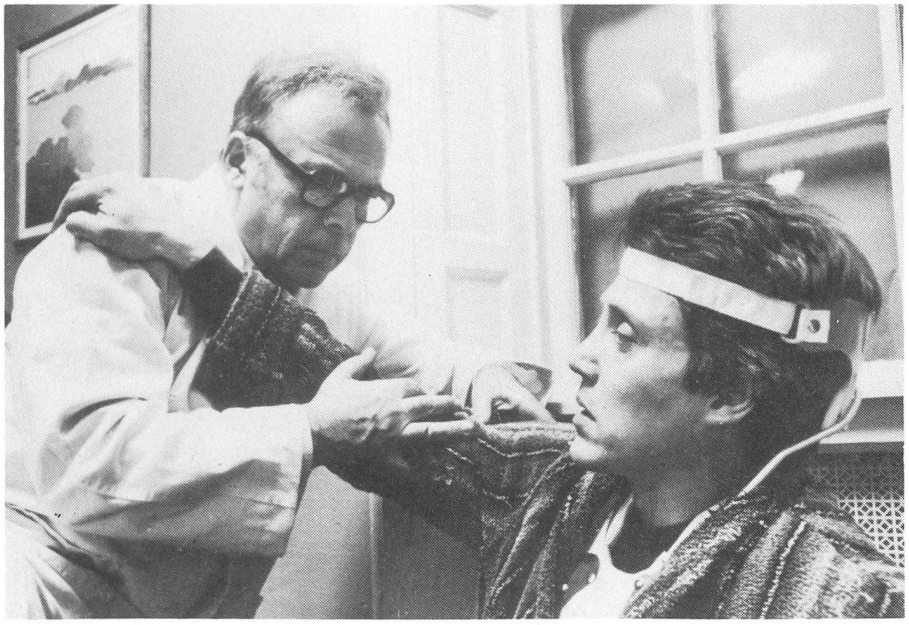
FILMBULLETIN: In VIDEODROME fällt der Satz, Videodrome sei gefährlich, «weil es eine Philosophie hat». Halten sie Weltanschauungen und Ideologien für gefährlich?

DAVID CRONENBERG: Die Frau, die das im Film sagt, meinte damit, dass jemand, der so konzentriert und so klar ausgerichtet ist, ein gefährlicher Feind ist. Wenn wir etwa die Sowjets als Feinde betrachten: je selbstgerechter sie sind und je konzentrierter sie glauben, dass was sie tun, richtig ist, desto gefährlicher sind sie als Gegner. Das ist ein Aspekt: Ich glaube, es kann gefährlich sein, eine Weltanschauung zu haben, der man sich unter allen Umständen hingibt, und ganz gleich, was einem die Wirklichkeit sagt, weigert man sich, diese Weltanschauung zu ändern. Es ist gefährlich, wenn man eine Weltanschauung hat, die zu einem Verhaltenskodex wird und den freien Willen und die Erkenntnis ausschaltet. Dann ist eine Weltanschauung *tatsächlich* gefährlich. Das ist im Film ein wichtiger Satz, und er gibt auch einiges von mir selbst wieder. Obschon ich in meinen Filmen kein philosophisches System habe und sage, «für mich hat das funktioniert, das solltet ihr auch versuchen», stelle ich doch manche Betrachtungen an, die ich für richtig halte und die viele Leute in bezug auf ihr eigenes Leben noch nie angestellt haben. Es ist also nicht eigentlich eine moralische oder politische Weltanschauung; es ist vielmehr etwas, aus dem das vielleicht einmal entwickelt werden könnte.

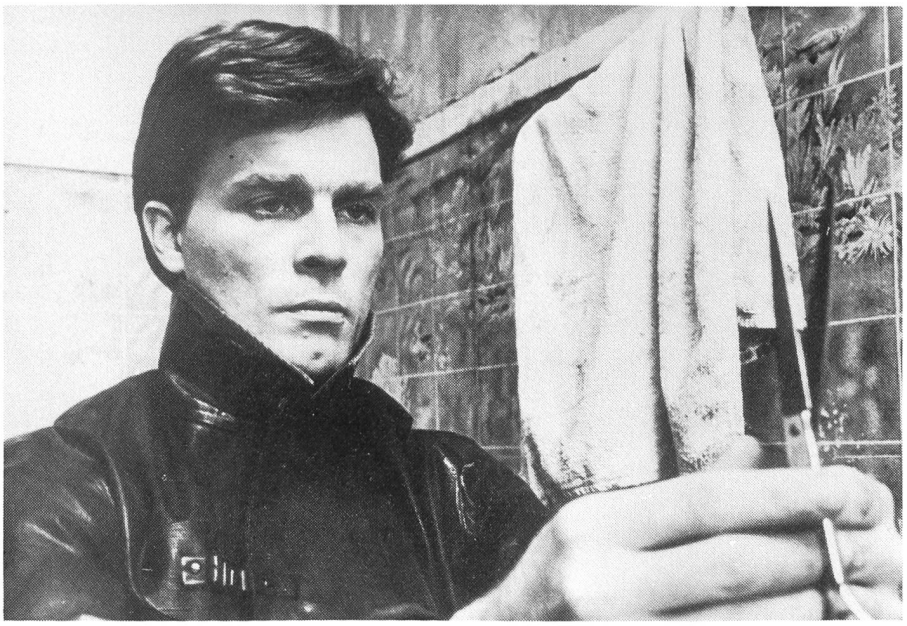
FILMBULLETIN: Mir fällt auf, dass es oft recht schwierig ist, dazusitzen und Ihre Filme anzusehen, denn einige davon sind wirklich sehr, sehr eklig und scheusslich. Dennoch steckt viel mehr in diesen Filmen als in einem blossen «splatter movie». Ich frage mich deshalb, ob denn nicht die Leute, die die verschiedenen Ebenen, die Komplexität Ihrer Filme zu schätzen wüssten, von ihrer Oberfläche abgestossen werden. Glauben Sie, dass Sie wirklich so dick auftragen müssen, um etwas sehr Spezifisches auszudrücken, oder sind Sie einfach fasziniert von diesen Spezialeffekten?

DAVID CRONENBERG: Die Effekte faszinieren mich gar nicht. Sie bedingen die langweiligste Art von Dreharbeiten, die es gibt. Am meisten Spass hat man, wenn man eine dramatische Szene mit Schauspielern macht; das ist unterhaltsam. Wenn man aber für fünf Stunden weggehen muss und dann zurückkommt, um eine Einstellung zu machen, und dann klappt es nicht, und man muss wieder für fünf Stunden weg – das ist wirklich langweilig. So habe ich meine Begeisterung dafür, Dinge in die Luft zu sprengen oder aufzubrechen, längst verloren – jetzt gehört das einfach zur Herstellung des Films.

Aber es ist interessant, dass Sie sagen, die Leute würden durch die *Ober-*



Szenen aus DEAD ZONE mit Christopher Walken und Herbert Lomm



fläche abgestossen. Das ist eine interessante Formulierung, denn, sehen Sie, was sie *wirklich* abstösst, ist das *Innere*...

FILMBULLETIN: ...das nach *aussen* dringt.

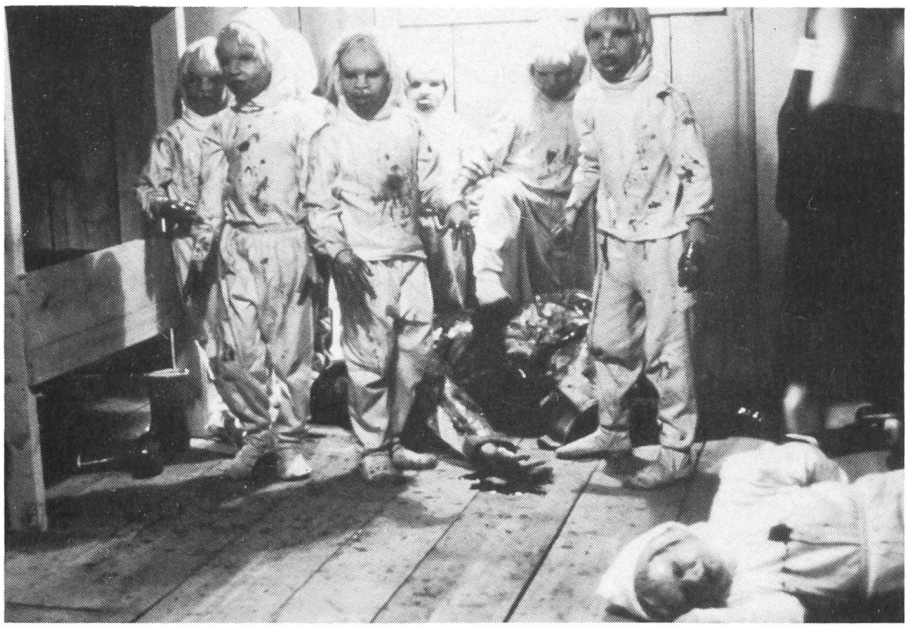
DAVID CRONENBERG: Genau. Ich halte das für einen äusserst wichtigen Teil von dem, was ich mache. Obwohl ich mit Ihnen einverstanden bin, dass es möglicherweise Leute abstösst, die die Filme sonst wirklich mögen würden und die ich als Publikum auch erreichen möchte. Für mich ist es eine Frage meiner Integrität. In letzter Zeit habe ich das zwar weniger gehört, aber früher sagte man mir oft, «Du machst diese Blutbäder nur, um Geld zu machen». Und *ich* bin völlig überzeugt, dass THE FLY noch erfolgreicher hätte sein können, wenn ich mich bei diesem Zeug etwas zurückgehalten hätte. Aber das gehört nun mal zu den Dingen, die ich behandle. Denn ich befasse mich mit Liebe und Tod und Altern und Sterblichkeit, und für mich sind das extrem körperliche Dinge.

Es gibt viele Rätsel und Paradoxe in unseren Beziehungen zu unserem eigenen Körper. Es kommt mir zum Beispiel sehr seltsam vor, dass Sie, wenn Sie ihren eigenen Körper aufmachen und hineinschauen könnten, abgestossen wären. Finden Sie das nicht seltsam? Schliesslich sind *Sie* das ja. Sie gehen damit herum. Sie leben damit, das sind *Sie selbst*, ganz und gar. Und doch haben sie keine Ästhetik, die damit fertig wird. Wenn die Leute denken, eine Frau sei schön, ist das eigentlich nur die Oberfläche. Das Innere dieser Frau gehört aber auch zu dem, was sie ist. Wenn Sie sagen, eine Frau sei *total* schön, würde *ich* denken, Sie meinen damit auch, dass ihre Milz oder ihre Nieren schön sind. Ich meine nicht, dass Sie sie aufschneiden würden, darum geht es mir nicht, sondern, dass Sie sie tatsächlich total schätzen würden, in körperlicher Hinsicht. Denn wenn wir von Schönheit reden, reden wir zuerst einmal von *körperlicher* Schönheit. Für mich ist das ein grosses Paradox, und ich glaube, dass es bedeutet, dass wir uns noch nicht ganz abgefunden haben mit dem, was wir sind. Und das bringe ich im Film zur Sprache.

Als Kind mochte ich Insekten. Die meisten Leute würden auch einen Dokumentarfilm über Insekten abstossend finden. Man sieht sie im Fernsehen und sieht, wie Insekten Eier legen und wie die Larven herauswachsen, und das widert die Leute an. Aber es ist ganz natürlich, das ist die Natur: es geschieht auch in diesem Augenblick. Das ist blosser Alltag. Aber wir werden

damit nicht fertig. Und doch ist es ein Teil der physischen Welt, in der wir leben, die uns fasziniert, und die wir immer zu verändern versuchen.
Wenn man THE FLY als Naturfilm betrachtet, als einen Film über dieses Wesen, der zeigt, wie es sich entwikkelt, wie es sich paart, werden gewisse Leute immer noch angewidert sein und andere nicht. Und so will ich Ihren Sinn für Ästhetik bewusst herausfordern und bin mir dabei durchaus im klaren, dass manche Leute nicht auf diese Weise herausgefordert werden wollen, aber ich halte es doch für einen integralen Bestandteil von dem, was ich mache. Ich meine, es ist nicht dasselbe, wie wenn man auf der Leinwand zeigt, wie jemand erschossen wird. Ich bin zum Beispiel nicht der Ansicht, dass ich alles im Off machen könnte, und Sie würden trotzdem wissen, was ich meine. Ich glaube, was ich auf der Leinwand zeige, ist etwas, das Sie sich nicht alleine vorstellen könnten. Ich kann es also nicht ins Off schieben und bloss mit Geräuschen arbeiten, und sie würden doch wissen, was ich meine. Sogar in SCANNERS, wo einer Figur der Kopf explodiert: stellen sie sich vor, ich hätte das im Off gemacht, und sie hätten einen Knall gehört. Wer hätte da gedacht, dass dem Mann der Kopf explodiert ist? Ich wüsste nicht, wie ich das mit filmischen oder technischen Mitteln erzählen könnte, ohne es zu zeigen.
FILMBULLETIN: Ist für Sie das Geistige vom Körperlichen untrennbar?
DAVID CRONENBERG: Ja. Nehmen wir zum Beispiel die Kunst des Mittelalters, die sich vor allem mit dem Geistigen und der Sterblichkeit befasst: Sie ist voll von verkrümmten, grässlichen, verstümmelten Gestalten Christi und der verschiedenen Heiligen. Es ist unmöglich, das Geistige ohne Körperlichkeit zu haben. Sie sind nicht dasselbe, aber sie brauchen sich gegenseitig. Es ist wie eine Symbiose zwischen zwei Wesen, Körper und Geist. Und diese Beziehung und das Paradoxe dabei gehören auch sehr stark zu den Dingen, mit denen ich mich befasse.
Und schliesslich gibt es keine Schönheit ohne einen Geist, der diese Schönheit *wahrnimmt*. Ich glaube nicht, dass ein Insekt ein Konzept von Schönheit hat, selbst wenn es ein anderes Insekt sieht, das es wirklich mag... Ich glaube nicht, dass es dasselbe ist, wie wenn wir einen Menschen sehen, den wir für schön halten. Ich will damit absolut nicht sagen, dass es *nur* körperlich ist. Ganz und gar nicht. Aber es ist *auch* körperlich.

Szenen aus THE BROOD mit Samantha Eggar



Alle Versuche, die wir anstellen, um die beiden Dinge zu trennen, sind immer lächerlich und jämmerlich, finde ich. Das klappt nie.

FILMBULLETIN: In THE DEAD ZONE sagt der Arzt zu dem Telepathen, er habe entweder eine sehr alte oder eine sehr neue menschliche Fähigkeit. Für manche Ohren klingt das nach «New Age»-Ideen. Glauben Sie daran?

DAVID CRONENBERG: Von «New Age» habe ich noch nie gehört. Meine Beziehung zu meinen Figuren – und darin bin ich sicher nicht allein – ist sehr kompliziert, denn ich habe Figuren, die ganz gegenteilige Dinge sagen, und ich glaube nicht immer, was meine Figuren sagen. Aber während ich es für sie schreibe, glaube ich es, damit ich es verstehen kann. In VIDEODROME lasse ich einige Leute ein paar sehr kühne Behauptungen über verschiedene Dinge aufstellen, die ich absolut nicht glaube, und der Arzt in DEAD ZONE könnte sich also durchaus irren. Ich selbst glaube nicht an Telepathie.

FILMBULLETIN: Ihre letzten zwei Filme, THE DEAD ZONE und THE FLY basieren auf Stoffen, die Sie nicht selbst geschrieben haben. War das eine bewusste Entscheidung?

DAVID CRONENBERG: Nein. Wenn Sie mich vor einiger Zeit danach gefragt hätten, hätte ich sogar gesagt, ich würde es lieber nicht tun. Aber jetzt, da ich in diesen Dingen etwas reifer geworden bin, macht mir das keine Sorgen mehr. Man kann sich in eine Paranoia hineinsteigern in bezug auf das, was denn nun noch einem selbst gehört oder jemand anderem. Ich glaube, ich habe im Laufe der Jahre erkannt, dass ich ein instinktives Gefühl dafür habe, was ich in einem Film machen soll und was nicht, welche Art von Film mir liegt. Ich will damit nicht sagen, dass ich nie einen Fehler machen könnte. Jeder macht auf diese Art mindestens einmal einen Fehler. Aber ich lasse mich von meinem Instinkt leiten. Als sie mir sagten, «Wir schicken Ihnen ein Drehbuch; es ist ein Remake von THE FLY», dachte ich, dass ich sagen würde, «Sparen Sie sich die Mühe, ich bin nicht im geringsten interessiert, etwas in der Art zu machen, ich will keine Remakes machen und schon gar nicht ein Remake von THE FLY». Statt dessen sagte ich, «Na schön, ich seh's mir mal an.» Und als ich es las, wusste ich sofort, dass ich es machen wollte. Man musste es abändern, aber ich wusste, dass etwas drinsteckte – vor allem die Idee einer Verwandlung –, das für mich eine metaphorische Kraft hatte, und machte mir keine weiteren Gedanken, ob es nun meines sei oder nicht. Es war mir sogar sehr recht, im Vorspann zusammen mit dem anderen als Drehbuchautor aufgeführt zu werden, denn er hat ja wirklich einen Teil davon geschrieben.

FILMBULLETIN: Ich war überrascht, als Sie DEAD ZONE machten, denn Ihre Art von Horror ist ganz anders als die von Stephen King. Ihr Horror ist für mich viel beunruhigender als seiner. Immerhin haben Sie offenbar bei seinem Buch die Dinge herausgegriffen, die sich für Ihren Stil am besten eigneten.

DAVID CRONENBERG: Abgesehen davon, dass Stephen und ich mit demselben Grundmaterial – Tod, Angst und so weiter – arbeiten, sind wir nicht besonders miteinander verwandt, und so war ich selbst auch überrascht. Das erste Mal, dass man mich bat, DEAD ZONE zu machen, war etwa drei Jahre, bevor ich es schliesslich tat. Ich las das Buch. Aus verschiedenen Gründen gingen die Rechte verloren oder so. Drei Jahre danach wurde ich wieder angefragt, und ich sagte sofort zu. Wieder einmal war es mein Instinkt, der mir sagte, was ich tun sollte. Ich selbst war überrascht, dass ich etwas von Stephen King machen würde und insbesondere dieses Buch. Ich glaube, der Grund dafür war, dass es sich in mir irgendwie abgesetzt hatte, und dass ich zu manchen Aspekten des Romans eine Beziehung entwickeln konnte, da sie nun einen anderen Aspekt von einigen meiner eigenen Themen darstellen.

FILMBULLETIN: Abschliessend eine dumme Frage: Wird es einen «Son of the Fly» oder eine «Daughter of the Fly» geben?

DAVID CRONENBERG: Die Frage ist nicht dumm. *Ich* werde es nicht tun, aber Fox sind an einer Fortsetzung interessiert.

FILMBULLETIN: Mit dem ungeborenen Kind von Veronica, oder wie?

DAVID CRONENBERG: Ja. Sehen Sie, meiner Meinung nach würde sie das Kind nie auf die Welt bringen. Und als sie mit mir darüber sprachen, sagte ich, «Wenn ich eine Fortsetzung mache, dann muss sie völlig anders sein: Ich würde vielleicht einen Film über Teleportation und ihre Implikationen machen, denn das ist eigentlich ein sehr interessantes Thema, das ich in meinem Film in den Hintergrund drängen musste.» Und da sagten sie, «Dann gibt es aber keinen Grund mehr, es THE FLY zu nennen.» Und so glaube ich, dass sie im Augenblick erwägen, einen Film zu machen, in dem sie das Baby doch bekommt, und wenn ich damit etwas zu tun hätte, würde ich höchstens Pate stehen; ich würde ihm meinen Segen geben... Aber wenn *ich* es machen müsste, würde ich darauf bestehen, dass es ganz klar ist, dass sie das Kind nicht auf die Welt bringt. Denn ich glaube, vom Psychologischen her betrachtet, gibt es auf der ganzen Welt keine Frau, die dieses Kind zur Welt bringen würde. *Ich* würde es jedenfalls nicht tun.

Mit David Cronenberg unterhielt sich Michel Bodmer

David Cronenberg wurde am 15. März 1943 als Sohn eines Schriftstellers und einer Musikerin in Toronto, Kanada, geboren. Er versuchte sich schon bald als Autor von Science-fiction Kurzgeschichten und begann 1963 mit einem Studium der Naturwissenschaften. Als eine seiner Geschichten einen Preis gewann, sattelte er um auf ein Literaturstudium, das er 1967 abschloss.

1966 machte er seinen ersten Kurzfilm, TRANSFER. Um seinen ersten Spielfilm, STEREO (1969), zu drehen, brach er die Fortsetzung seiner Universitätslaufbahn ab. Nach seinem zweiten Spielfilm, CRIMES OF THE FUTURE (1970) hielt sich Cronenberg zwei Jahre lang in Europa auf. Das französische und das kanadische Fernsehen liessen ihn eine Reihe von Kurzfilmen und Serienepisoden drehen, bevor er dann 1975 mit einem weiteren Spielfilm den internationalen (Kult-) Durchbruch schaffte: ORGY OF THE BLOOD PARASITES, der auch unter anderen Titeln verliehen wurde: SHIVERS, THEY CAME FROM WITHIN, THE PARASITE MURDERS. Der Erfolg dieses Films führte zu weiteren Auftragsarbeiten beim Fernsehen und 1976 zu RABID, den er eigentlich mit Sissy Spacek (vor CARRIE) machen wollte, aufgrund der Einwände der Produzenten gegen ihre Sommersprossen schliesslich jedoch mit Pornostar Marilyn Chambers besetzte. Danach drehte Cronenberg den Rennfahrerfilm FAST COMPANY (1979). Mit THE BROOD (1979) zeigte der Autodidakt Cronenberg, dass er gelernt hatte, auch «schwierige» Schauspieler wie Oliver Reed zu sehr disziplinierten Leistungen zu bringen. Der explodierende Kopf in SCANNERS (1980) verschaffte Cronenberg auch in Europa breitere Publicity, wogegen VIDEODROME (1982) infolge der Brutalo-Zensur-Hysterie in der Schweiz nicht in die Kinos kam. Mit THE DEAD ZONE (1983), einer eher nüchternen Verfilmung des Stephen-King-Romans mit einem glänzenden Christopher Walken, wurde er fast salonfähig. THE FLY (1986) ist sein neuester und bisher erfolgreichster Film. ■

Kritik

Von Bruno Fischli

Wenn im Titel eines Vortrags gleich zweimal derselbe Begriff gebraucht wird, dürfen Sie mit Fug und Recht eine kleine Begriffserläuterung erwarten. Zunächst möchte ich Sie bitten, zumindest für den Augenblick all das Pejorative, das der Begriff Kritik im Sinne des «Niedersäbelns» (Brecht) mit sich schleppt, zu vergessen. Es geht hier eher um einen Kritik-Begriff, wie er im Bereich der Geisteswissenschaften – und da besonders in der Philosophie – im Sinne einer Methode gebraucht wird. Er meint dort ein Verfahren der Überprüfung evident scheinender Sachverhalte und Aussagen, eine Methode zur Aufdeckung und Lösung von Widersprüchen, eine Methode der Erkenntnis mithin.

«Filmkritik» meint hier – ganz im Sinne von Roland Barthes, auf dessen Ausführungen ich später zurückkommen werde – einen Diskurs, der über dem Diskurs schwebt, den der Film selbst ist. «Filmkritik» ist eine Meta-Sprache, die ihren eigenen Gesetzen und ihrer eigenen Grammatik gehorcht, eine Paraphrase, die zwar im idealen Fall die Bedeutungen des Werkes aufnimmt, aber auch (im Gegensatz zur «Wissenschaft») eigene Bedeutungen innerhalb dieses Diskurses hervorbringt.

Eine *«Kritik»* der «Filmkritik» fügt dieser Meta-Sprache eine weitere hinzu, die über der sogenannten Objektsprache des Films und der Meta-Sprache erster Ordnung, die die Filmkritik darstellt, sich entfaltet. Dieser Meta-Diskurs zweiter Ordnung (das theoretische Schema solcher Diskursgeflechte hat Roland Barthes in den «Mythen des Alltags» dargelegt) gehorcht im Prinzip den gleichen Regeln wie der Diskurs der Filmkritik: Ich verstehe die folgenden Ausführungen als einen Versuch, gewisse Verfahrensweisen der Filmkritik zum Objekt zu machen, mit dem Ziel, einen eigenen Diskurs zu diesem Thema mit seinen eigenen Bedeutungen zu entfalten. Erwarten Sie also von mir weniger «objektive» Auskünfte zum Thema Filmkritik, eher schon einige Thesen als Ergebnis meiner Sicht auf das oft prekäre Verhältnis zwischen Film und Kritik – Thesen, denen Sie in der Diskussion vielleicht eigene entgegensetzen können.

Ich möchte meinen Diskurs auf zwei – tatsächlich miteinander verschränkten, hier aber aus Darstellungsgründen getrennten – Ebenen vorantreiben: Ein historischer Tour d'horizon im ersten Teil soll ein Licht auf die verschiedenen Arten und die verschiedenen Zielsetzungen der Filmkritik werfen. (Dass dabei fast ausschliesslich von deutscher Filmkritik die Rede ist, erklärt sich auch dadurch, dass die verschiedenen Möglichkeiten der Filmkritik – inklusive ihrer jeweiligen theoretischen Rechtfertigung – sich im deutschen Kulturbereich sehr klar herauskristallisiert haben.) Im zweiten Teil werde ich dann das Subjekt-Objekt-Verhältnis und die Arten der Filmlektüre durch die Kritik unter ein paar systematischen Gesichtspunkten zu diskutieren versuchen.

1. Historisches Panorama

Natürlich kann ich im Rahmen dieses Vortrags nur einige besonders markante historische Positionen und Entwicklungen darstellen, deren Auswahl sie nicht nur ihrem jeweiligen Stellenwert innerhalb dieser Historie, sondern vor allem ihrer Bedeutung für die Probleme der Filmkritik in der Gegenwart verdanken.

Die ersten zehn Jahre des Films, das Zeitalter Lumières, Méliès, Edwin S.Porters und ihrer Nachahmer, waren die Ära der technikorientierten Filmkritik. Der Film war ein so aufregend neues Medium, ein Medium, das seit den denkwürdigen Tagen im indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris im Dezember 1895 eine so rasante technische Entwicklung nahm und mit fast jedem Film neue optische Tricks präsentierte, dass das Augenmerk der Journalisten – oft waren es die für naturwissenschaftliche Themen zuständigen Redakteure – fast zwangsläufig auf die Technikgestalt des Kinematographen gelenkt wurde. Wichtig dabei scheint mir, dass einige Jahrzehnte vor Walter Benjamins umwälzender Schrift über das «Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936) die (oder zumindest einige) Kulturkritiker das neue Medium im Lichte der neuen Technik sahen, dass für sie die Frage der Ästhetik zuallererst eine der Technik war – eine Einsicht, die bis heute noch lange nicht alle Feuilletonredaktionen erreicht hat.

Mit dem, was man in Deutschland «Kinoreform» nannte (in Frankreich hiess die fast gleichzeitig einsetzende Bewegung «film d'art»), übernahmen die Pädagogen, Schulmeister und Literaten die Feder der Filmkritik. Nun wurde der Film als Verderbnis der Jugend, als moralische Seuche oder – auch nicht viel besser – als Skandal des guten Geschmacks apostrophiert. Im Zentrum der Kritik standen natürlich die Sujets und die Inhalte, und als guten, zum Teil im imperativen Ton vorgetragenen Ratschlag empfahlen die kritisierenden Moral- und Bildungsapostel die Literarisierung des Mediums. Und, in der Tat, schon bald wurde die halbe Weltliteratur durch den Projektionsapparat gedreht. Dass mit der Literarisierung des Films auch eine Literarisierung der nun als eigene publizistische Sparte entstehenden Filmkritik einherging, versteht sich von selbst. Verdikte wie «ein schlechtes Buch kann die Phantasie des Lesers irreleiten. Kino vernichtet die Phantasie. Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes» oder «Die Fackelträger der Kultur eilen zur Höhe. Das Volk aber lauscht unten dem Geklapper des Kinos», oder auch: «Wenn Sie in Ihren Ausführungen auf das 'Kino' den Ausdruck Schundliteratur anwenden, so ist damit der Zustand nicht übel angedeutet» (die Zitate stammen von keinen geringeren als Franz Pfemfert bzw. Wilhelm Schäfer) – solche Verdikte gehörten nun zum naserümpfenden bürgerlichen Kulturräsonnement. Filme wurden mit den Augen des Literatur-Lektors oder Theater-Dramatur-

(Vortrag, gehalten im Rahmen der Lehrveranstaltung «Filmkritik – Zur Wertungsproblematik von Filmen, die unter der Leitung von Dr. Viktor Sidler steht, am 3. Dezember 1986 an der ETH Zürich.)

der Filmkritik

gen gelesen – ich sage: *gelesen, nicht gesehen* – und, nachdem auch die redlich bemühten Literatur-Verfilmungen die kritisierenden Philister nicht zu überzeugen vermochten, allesamt auf die Halde des Kulturmülls geworfen.

Eine tiefgreifende Änderung der publizistischen Sicht auf das immer noch junge Medium bahnte sich in den zwanziger Jahren an. Siegfried Kracauers, Rudolf Arnheims und Béla Balázs' Schreiben und Nachdenken über Film signalisierten und initiierten einen radikalen Paradigmen-Wechsel der filmkritischen Diskurse, auch wenn die schreibenden Kollegen in den Tageszeitungsredaktionen ihn nicht gleich (und manche bis heute nicht…!) nachvollzogen: «Hauptfehler des Filmkritikers» sei, schrieb Rudolf Arnheim noch 1935, «dass er Filme auf die gleiche Weise beurteilt, wie seine Kollegen die Bilder, die Romane, die Theaterstücke.»

Zweifellos war die andere Art des Schreibens über einzelne Filme begründet in der neuen Sicht auf das Medium überhaupt. Arnheim, Balázs und Kracauer waren gleichzeitig Filmtheoretiker, mehr noch: jede ihrer Filmkritiken war ein Stück Filmtheorie in sich. Diese neue Sicht auf das Medium war – jenseits aller Unterschiedlichkeit – eine eminent materialistische; während Kracauers und Arnheims Augenmerk vor allem der Ökonomie und Ideologie der Filmindustrie und ihrer Produkte galt, versuchte Balázs eine materialistische Begründung des Mediums über die Analyse seiner Technikgestalt. Den Befund Kracauers von 1932: «Der Film ist innerhalb der kapitalistischen Wirtschaft eine Ware wie andere Waren auch. Er wird – von wenigen Outsidern abgesehen – nicht im Interesse der Kunst oder der Aufklärung der Massen produziert, sondern um des Nutzens willen, den er abzuwerfen verspricht. Jedenfalls gilt das für die grosse Masse der Filme, mit denen es der Filmkritiker immer wieder zu tun hat.» Diesen Befund findet man in ähnlichen Formulierungen auch bei Arnheim und Balázs, und dies ist auch der Ausgangspunkt all ihrer weiteren Überlegungen. Von daher stellte sich auch die Aufgabe des Filmkritikers neu: Eine ernstzunehmende Filmkritik konnte sich nun nicht mehr damit begnügen, die Story des Films nachzuerzählen und ein paar subjektive Geschmacksurteile hineinzuflechten, sondern hatte die Aufgabe, «jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen emporschwingt, oder irgendein grosser Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt. Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluss der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.»

Diese Handlungsanweisung Kracauers von 1932 konnte in Deutschland vorerst nicht umgesetzt werden: Die Nazis erliessen schon bald nach ihrem Machtantritt ein Verbot der Kunst- und insbesondere auch der Filmkritik; nun galt als Richtschnur die sogenannte «Kunstbetrachtung», der nichts ferner lag als die theoriegestützte Analyse, zumal jene, die das gesellschaftliche Faktum Film nicht länger aussen vor lassen wollte oder konnte.

Kracauers Ansatz kam deshalb erst nach dem Ende der faschistischen Diktatur in Deutschland zum Tragen. Nun erschien nicht nur (zunächst in englischer Sprache 1947) sein eigenes, epochemachendes und auf dieser Grundlage geschriebene Buch über den Film der Weimarer Republik «Von Caligari zu Hitler», sondern es betrat auch eine junge Kritikergeneration die publizistische Bühne, die sich die so definierte Aufgabe zu eigen machte.

«Filme sind Spiegel», schrieben Enno Patalas, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla und der früh verstorbene Wilfried Berghahn in der ersten Nummer ihrer Zeitschrift «film 56» programmatisch und ganz im Sinne Kracauers, «Filme sind Spiegel – nicht des Lebens, wie es ist (wie immer es auch sei), sondern seines Widerscheins, gebrochen durch das Prisma der kollektiven Wunsch- und Furchtvorstellungen.» Und ebenso programmatisch stellte Wilfried Berghahn in der damals gerade aus der Taufe gehobenen Zeitschrift «Filmkritik» 1961 die «herkömmliche, alte» der *«geforderten neuen Kritik»* gegenüber. Auch wenn man heute andere Gruppenbezeichnungen wählen mag (es gibt Indizien dafür, dass Berghahns «herkömmliche, alte Kritik» seit einigen Jahren wieder sehr neu und in Mode ist…), macht doch seine schematische Gegenüberstellung grundsätzlich differierende Positionen deutlich, die auch heute noch das Spannungsfeld filmkritischer Tätigkeit markieren:

Sich mit dem Film identifizierende
versus
dem Film fordernd gegenüber stehende Kritik
Den Film als Anlass betrachtend
versus
den Film als Aufgabe betrachtend
Den Film als Erlebnis beschreibend
versus
den Film als Exempel sehend
Den Film als Ganzheit betrachtend
versus
im Film unterschiedliche Einflüsse unterscheidend
Den Film als Einzelfall behauptend
versus
auf die Geschichte des Films verweisend
Den Film als autonomes Kunstwerk sehend
versus
ihn als Ausdruck der Zeitströmungen betrachtend
Mehr an der Form als an der Aussage interessiert
versus
mehr an der Aussage interessiert
Die Form als selbständige Qualität betrachtend
versus
die Form als einen Aspekt der Aussage sehend
Ausserkünstlerischen Intentionen indifferent gegenüberstehend
versus
nach ausserkünstlerischen Absichten und Wirkungen fragend
Desinteresse für die Wünsche des Publikums
versus
lebhaftes Interesse daran

Das Publikum für verständnislos haltend
versus
das Publikum für unverstanden haltend
Die Filmindustrie als Traumfabrik
betrachtend
versus
nach der Beschaffenheit der Träume fragend
Sich nicht für «unkünstlerische» Filme
interessierend
versus
sich für jeden Film interessierend
Nur die ausdrücklichen «manifesten»
Aussagen sehend
versus
die unausdrücklichen «latenten» Aussagen suchend
Die Intentionen des Regisseurs
nachzeichnend
versus
die Denkgewohnheiten des Regisseurs aufdeckend
Den «unabhängigen» Regisseur verlangend
versus
auf den seiner gesellschaftlichen Lage bewussten Film hoffend
Nur das Resultat sehend
versus
die Produktionsbedingungen berücksichtigend
Nur den Film kritisierend
versus
die Gesellschaft kritisierend, aus der der Film hervorgeht.

Zum Verständnis dieser proklamierten Plattform für eine «neue» Kritik und zum Verständnis der Vehemenz dieses Angriffs auf die «herkömmliche» Kritik scheint es nötig, diese 1961 formulierte Position historisch zu verorten. Die «neue» Kritik hatte es mit einem doppelköpfigen Gegner zu tun: sie bekämpfte die filmischen Harmonieprodukte der Adenauer-Ära im Gewand des «Heimat-» oder «Problemfilms», und sie bekämpfte die damals vorherrschende Art des Schreibens über solche Filme, das zwar die Geschmacklosigkeiten des «Heimatfilms» und ab und zu auch die Verblasenheit der «Problemfilme» aufs Korn nahm, aber gerade das in der Tat Entscheidende an ihnen übersah, nämlich ihren ideologischen Beitrag zur Abstützung der deutschen Restauration.
Diese historische Begründung der «neuen fordernden Kritik» wurde von ihren Verfechtern zusehends unterschlagen – die Position verdinglichte sich zum Rezept, das unterschiedslos auf alle möglichen Filme angewandt wurde, um in ihnen nur noch das zu finden, was von vornherein in ihnen erwartet wurde. Es war Enno Patalas selbst, der 1966 Alarm schlug und sich wie auch seinen Kollegen den Spiegel vorhielt: «Sie (gemeint ist die nach diesem Rezept geschriebene Kritik) beginnt mit einer Kurzbio- und -filmografie des Regisseurs – durchschossen mit der stets berechtigten Klage über Versäumnisse der deutschen Verleiher –; ihr folgt ein ausführliches Referat des Inhalts, wobei die Sprache des Kritikers nur das festhält, was in sein System passt; der Inhalt wird dann in die vom Werk des Regisseurs her vertrauten Motive auseinandergenommen und gegen die Wirklichkeit – das heisst: die Vorstellungen des Kritikers von derselben – gehalten; schliesslich wird die 'Umsetzung' dieses Inhalts in Form dargestellt, wobei unterschieden wird zwischen Aspekten, in denen beide 'harmonisieren', und solchen, bei welchen dies nicht der Fall ist; ein Schlussabsatz wiegt Positives und Negatives gegeneinander ab und zieht Bilanz.» – Vielleicht ist der Hinweis nicht ganz überflüssig, dass diese Rezeptur auch mancher heutigen Filmkritik die Korsettstangen liefert…
Patalas' Überdenken der Position linker Filmkritik lagen – wenn ich das richtig sehe – zwei Erfahrungen zugrunde: Die Erfahrung der Folgenlosigkeit ideologischer Entlarvung von Konsumfilmen («Die 'Lebenslüge'», schreibt er, «bekennt sich fröhlich als solche, und die zur Routine gewordene Ideologiekritik stützt, indem sie Entlarvung des längst Entlarvten zu ihrer Dauerbeschäftigung macht, am Ende nur die nackte Gewalt des Bestehenden, die selbst die Ideologie hinter sich gelassen hat.») sowie die Erfahrung, dass die primär ideologiekritische, auf dem Primat des Inhalts bestehende Herangehensweise gerade bei jenen Filmen versagt, die ästhetisch und ideologisch mit diesen Kritikern auf einer Linie lagen: die neorealistischen und vor allem Filme der «Nouvelle Vague».
(Paranthese: In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, also etwa gleichzeitig mit Patalas' Abrechnung, begann in Frankreich – zunächst in den «Cahiers du Cinéma», dann verstärkt in der strukturalistisch orientierten Gruppe um die «Cinétique» – eine Diskussion, die die ideologische Macht der Filme nicht mehr primär auf der inhaltlichen Ebene, auf der Ebene der signifiés dingfest machte, sondern, unter dem Stichwort der «politique des signifiants», in seiner Struktur und Technikgestalt die ideologische Funktionstüchtigkeit des Mediums vermutete.)
Zurück zu den querelles allemandes! – Patalas' Positionspapier löste eine heftige Selbstverständnisdebatte unter den Redaktoren der «Filmkritik» aus, in deren Verlauf sich zwei Fraktionen herausbildeten, die sogenannte «ästhetische Linke» mit Patalas und Frieda Grafe vor allem, später verstärkt durch Helmut Färber und Herbert Linder einerseits und die eher traditionelle, Kracauer fortschreibende Linke um Ulrich Gregor und Theodor Kotulla andererseits – ein Flügelkampf, der innerhalb der Zeitschrift mit der Kündigung von Gregor, Kotulla, Peter W. Jansen, Heinz Ungureit und anderen auf dem Festival von Oberhausen 1969 sozusagen sein klassisches Ende fand.
Natürlich bedeutete das nicht gleichzeitig das Ende der Diskussion, zumal die «traditionell linke» Filmkritik (bleiben wir einmal bei dieser etwas zu simplen Bezeichnung) in der im Friedrich-Verlag ab 1968 erscheinenden Zeitschrift «Film» (später «Fernsehen und Film») ein neues Sprachrohr fand. Erst Ende der 70er Jahre versandete diese Diskussion langsam, nachdem 1978 bei einem Seminar der «Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten» in Frankfurt die Fronten noch einmal begradigt wurden, um anlässlich des Kinostarts von Michael Ciminos THE DEER HUNTER 1978/79 erneut mit aller Härte aufeinanderzuprallen. Das letzte wirklich wichtige Positionspapier wurde im Dezember 1979 in der Zeitschrift «medium» veröffentlicht; es hat den Titel «Vom Schreiben über Film» und stammt von Claudia Lenssen, Jochen Brunow und Norbert Grob, einer Gruppe also, die den Redaktionskern der leider nur einige Jahre existierenden Zeitschrift «Filme» bildete. Es ist ein Papier, das eine Kritiker-Haltung beschreibt, die (immer ein bisschen pauschalierend gesprochen) im deutschen Sprachraum bis heute die verbindlichste geblieben ist.

Roland Barthes war es, der von der idealen Kritik forderte, dass sie eine Fortsetzung des Werks mit anderen Mitteln zu sein habe.

2. Mal vu, mal dit – Versuch, ein paar Probleme der Filmkritik systematisch zu diskutieren

Sie werden sich vielleicht gewundert haben, dass ich die letzten fünfzehn Jahre der deutschen Diskussion mit ein paar Namen und ein paar Daten im TGV-Tempo hinter mich gebracht habe. Ich komme nun unter systematischen, nicht mehr historischen Gesichtspunkten darauf zurück. Mein Interesse gilt nun nicht mehr der Rekonstruktion einer bestimmten filmkritischen Position, sondern der Diskussion einzelner Problemaspekte vor allem im Zusammenhang der spezifischen Subjekt/Objekt-Beziehungen filmkritischer Diskurse.

Ich will in diese Diskussion einsteigen mit ein paar Zitaten aus dem oben erwähnten Positionspapier «Vom Schreiben über Film»:

«Mit Bildern aus der gesellschaftlichen, gegenständlichen Realität konstruiert der Film eine eigene Realität, wobei zwangsläufig das Dargestellte in einen Spannungszustand zur Darstellung tritt. Weil das Dargestellte das auch vorzeigen muss, wovon und worüber es handelt, stellt es stets eine Affinität her zur gesellschaftlichen, gegenständlichen Realität, ohne dies jedoch zu sein, denn die Elemente der filmischen Darstellung produzieren eine eigene, spezifische filmische Realität; diese wird im Kino zur primären Realität der Zuschauer.»

«Filmkritik ist Auseinandersetzung mit dem, was in den Filmen enthalten ist, und mit dem, was sie in dem Schreibenden auslöst. (...) Filmkritik ist keine Verdoppelung des Films, sondern die Produktion einer neuen, vom Film unterschiedenen Realität.»

«Im Zentrum der Kritikertätigkeit steht nicht, stellvertretend einen Film gut oder schlecht zu finden. Einzig, dass er über den Film schreibt, unterscheidet ihn von anderen Zuschauern.»

«Was Filmkritik von allen anderen Arten des Umgangs mit dem Film unterscheidet: sie produziert einen Text, der sich in ein eigenständiges, freies, nur durch sich selbst definiertes Verhältnis zu seinem Anlass setzt.»

«Keine Meinung zu haben ist nicht Gesinnungslosigkeit. (...) Filmkritik ist nicht das Auf- und Hinschreiben einer Meinung, die der Kritiker schon im Kopf hat, wenn noch der Nachspann des Films über die Leinwand läuft, sondern Filmkritik ist die produktive Transformation des Filmerlebnisses in einen Schreibprozess. (...) Das Ziel dieses Schreibprozesses ist es, dem Leser durch das Lesen der Kritik die produktive Aneignung des Films (gemeint: durch den Filmkritiker – B.Fischli) nachvollziehbar zu machen.»

«Wer Kritiken so schreibt, dass Fragmente daraus sich als Werbeslogan zitieren lassen, ist nicht unschuldig an seiner eigenen Ausschlachtung. Andererseits: Ein guter Filmkritiker ist kein Ersatz für den nicht vorhandenen Pressesprecher eines Verleihs. Ein schlechter auch nicht.»

Und schliesslich:

«Filmkritik intendiert nicht, den Leser zum Zuschauer zu machen, sondern ihn als Leser ernstzunehmen.»

Am Rande ist zunächst zu vermerken, dass diese Position im Diskussionsprozess über Filmkritik nicht ganz neu ist: Am radikalsten hatte sie Herbert Linder im Zusammenhang mit der weiter oben angesprochenen Selbstverständnisdebatte der Redakteure und Leser der Zeitschrift «Filmkritik» bereits 1967 formuliert: «Ein Film», schrieb Linder, «ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe – die Kritik das Protokoll einer Begegnung.»

In diesem Zusammenhang ist schliesslich auch noch einmal auf Roland Barthes hinzuweisen, der vor allem mit seiner 1966 in Französisch und ein Jahr später auch in Deutsch erschienenen Schrift «Kritik und Wahrheit» die zentralen Argumente für diese Position lieferte; zweifellos ist er so etwas wie ihr Spiritus Rector: er war es, der auf die prinzipielle Offenheit jedes künstlerischen Werkes und damit auf die infinite Interpretierbarkeit (d.h. auf eine quasi unbegrenzte Zahl möglicher Lektüren) hinwies; er war es, der die spezifische Lektüre des Kritikers nicht als Übersetzung, sondern als Paraphrase mit ihrer eigenen Bedeutungsproduktion begriff und damit die Subjektivität des Kritikers ins Recht setzte; er war es schliesslich, der von der idealen Kritik forderte, dass sie (eben als eigene, wenn auch richtungsgleiche Bedeutungsproduktion) eine Fortsetzung des Werks mit anderen Mitteln zu sein habe.

Hinter diese Position dürfte und sollte die Filmkritik nicht mehr zurückfallen, denn die Subjektivität, das Herzstück dieser Theorie der Kritik, ist die Bedingung der Möglichkeit jedes kritischen Diskurses. Ihre Leugnung würde auf die Hypostasierung kruder «Objektivität» hinauslaufen, ein nicht erst seit Hegels Darlegungen der Subjekt/Objekt-Dialektik theoretisch unmögliches Unterfangen. Gleichwohl – ich habe das im historischen Teil angedeutet – gab und gibt es gerade im Bereich der Filmkritik immer wieder Versuche, die eigene Subjektivität in der angeblichen Objektivität und «Buchstäblichkeit» des Films untergehen zu lassen und sich gegenüber den eigenen Voraussetzungen des Schreibens blind zu machen.

Der eigentlich kritische Punkt im oben zitierten Positionspapier von Grob und der «Filme»-Gruppe scheint mir der Passus zu sein, wo sie von der Filmkritik als einer Textsorte sprechen, die «sich in ein *eigenständiges, freies, nur durch sich selbst definiertes* Verhältnis zu seinem Anlass setzt». Es ist der kritische Punkt, weil er nicht nur Subjektivität reklamiert, sondern es in einer bestimmten und mir zweifelhaft erscheinenden Weise tut: Darf sich die Kritik wirklich im Verhältnis zu ihrem Gegenstand, dem Film, frei und eigenständig selbst definieren? Läuft sie damit nicht Gefahr, diesen Gegenstand zu verfehlen? Wird hier nicht von der anderen Seite her das dialektische Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auseinandergerissen? Es scheint mir nötig, diesem subjektiven Diskurs eine Richtung zu geben, ihm ein Stück jener in Anspruch genommenen Freiheit zu nehmen. Versteht man den Film als eine Reihung von ikonischen – und, was in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist: indexikalischen und symbolischen Zeichen (d.h. Zeichen, deren Signifikant zum Signifikat eine mehr oder weniger lockere, nur aufgrund kultureller Konventionen bestehende Beziehung haben), so ist es die Aufgabe der Kritik, diese Zeichen in ihrer Lektüre zum «Aufblühen» zu bringen. Ihre Freiheit ist es, eine von vielen möglichen Lektüren vorzunehmen, aber eben

nicht jenseits der Verpflichtung, die ihm der Film selbst auferlegt.
So weit, so gut. – Ich könnte mir vorstellen, dass all dies von jedem ernstzunehmenden Filmkritiker heute unterschrieben werden könnte. Wie so oft im Leben, ist das eigentliche Problem der Filmkritik aber nicht so sehr ihre Theorie, sondern ihre Praxis. Ich will deshalb versuchen, diese Praxis an einem Punkt zu rekonstruieren, um vom konkreten Einzelfall her ein paar weitere Aporien, mit denen sich die Filmkritik herumschlägt, zu bezeichnen und einzugrenzen.
Als Beispiel soll mir im folgenden Michael Ciminos THE DEER HUNTER (1978/79) wie auch der Kritikerstreit um und über diesen Film dienen. Ich greife dieses Beispiel auf, weil Sie wahrscheinlich alle diesen Film gesehen haben, weil um ihn – soweit ich sehe – die vorläufig letzte Grundsatzdebatte der Kritikerzunft entbrannte.
Die deutsche Erstaufführung des Films endete mit einem Eklat: Als THE DEER HUNTER anlässlich der 79er Berlinale ausserhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde, zogen die Ostblock-Staaten und Cuba ihre Filme und ihre Delegierten vom Festival zurück. Die Kritik hatte also, ob sie wollte oder nicht, von nun an nicht nur mit dem Film umzugehen, sondern auch mit dem politischen Skandal, den er auslöste. Ich möchte zunächst mit dem Material der entsprechenden Festivalkritiken drei mir repräsentativ scheinende Lektüren und Argumentationsstrategien skizzieren:

1.

«Bei dem Versuch (oder doch nur unter dem Vorwand?), die inhumanen Folgen des amerikanischen Kriegsabenteuers in Vietnam am Beispiel dreier junger Männer zu zeigen, bedient sich Cimino nicht nur eines sentimentalisierenden Symbolismus und Mystizismus, sondern er wälzt in einer unerträglichen Kausalität den Grund für die psychische und physische Zerrüttung seiner Helden ausschliesslich auf die Seite des Feindes ab. Ihm werden eben jene bekannten Verbrechen zugeschrieben – wie das My-Lay-Massaker, die Tigerkäfige und die Folterungen –, die nachweislich von westlicher Seite begangen worden sind (dass auf der anderen Seite keine Heilsarmee kämpfte, versteht sich von selbst). Ein klassischer Fall von Feindprojektion eigener Taten. Da spätestens ist der Punkt erreicht, an dem THE DEER HUNTER trotz eines allenfalls mehrdeutig zu nennenden Verhältnisses des Regisseurs zu seinem Stoff – aber Ambiguität kann auch blosses Raffinement sein – auf jene Stufe rassistischer Argumentation absinkt, die zur Würze der jüngsten Gewaltästhetik Hollywoods gehört. (...) Verblendet, wer die Infamie der vorgeblich humanen Moral dieser Filme, die sie mit jedem ihrer Bilder an Kitsch oder Gewalt verraten, nicht als Geschäftsphrase und politische Schnulze durchschaut.» (Wolfram Schütte in der «Frankfurter Rundschau»)

2.

«Die langen, atmosphärisch genauen Sequenzen vom Arbeiten und vom Feiern, vom Alltag einer kleinen Gruppe von Menschen, hat man noch im Kopf, wenn man Michael, Nick und Steven zum zweitenmal begegnet: beim Einsatz in Vietnam, erst in einem brennenden Dorf, dessen Bewohner grausam abgeschlachtet werden, dann in der Gefangenschaft der Vietcong, wo sie zur sadistischen Lust ihrer Bewacher russisches Roulette spielen müssen – mit einem Trommelrevolver, von dessen sechs Kammern nur eine geladen ist. Speziell diese Szene, die rund zwanzig Minuten dauert und in der Tat sehr schwer erträglich ist, hat einige Kritiker empört. Hier würden den Vietnamesen Grausamkeiten zugeschrieben, die in Wirklichkeit die Amerikaner begangen hätten, hier werde der Freiheitskampf eines ganzen Volkes diffamiert. Doch dieser Vorwurf zielt an THE DEER HUNTER vorbei. Nichts liegt Cimino (...) ferner als Propaganda, weder für die 'Falken' (denen John Wayne seine GREEN BERETS widmete) noch für die 'Tauben' (deren schlechtes Gewissen Hal Ashby und Jane Fonda mit COMING HOME beschwichtigte). Ciminos Perspektive ist entschieden unpolitisch, sie ist die seiner Figuren, die nicht geläutert aus dem 'Stahlbad' hervorgehen (weder im Sinne Waynes noch im Sinne Jane Fondas), die den Krieg nicht als ideologische Auseinandersetzung erleben, sondern als Persönlichkeitszerstörung, aus der sie gleichwohl nichts lernen.» (Hans C. Blumenberg in der «ZEIT» – ähnlich argumentierte übrigens Rolf Niederer in der «NZZ».)

3.

»Unentwegt werden wir auf etwas verwiesen, was der Mensch noch nicht wahrhaft human zu nutzen gelernt hat: auf die Natur, auf die Technik und vor allem: auf sich selbst. Denn so ähnlich, wie im Stahlwerk die Flammen emporlodern, wie in der einsamen Natur die Wasserfälle rauschen, so ähnlich wird ja auch der Mensch gepackt und fortgerissen von ungeheuren Kräften, die stärker sind als er selbst: von Hass und Jagdinstinkt, von Eifersucht und Rachedurst, von Angeberei und Konkurrenzneid. Diese noch unbeherrschten Instinkte im Menschen sind es, die ihn zum gefügigen Werkzeug des Krieges machen. (...) Die Konfrontation des Menschen mit der Natur – und vor allem mit seiner eigenen, inneren Natur – macht THE DEER HUNTER zu einem grossen epischen Werk, vergleichbar mit den besten Szenen aus Filmen wie GONE WITH THE WIND und stellenweise sogar mit einem Roman wie 'Krieg und Frieden'. Auf jeden Fall ist dies das bislang grösste Kunstwerk über das grösste Thema der letzten zwanzig Jahre, über den Vietnam-Krieg. Dass wir dieses Thema bislang nur mit linksliberalem Moralismus abgehandelt haben, sollte uns nicht an der Einsicht hindern, dass es Zeit würde für eine andere, eine freiere, eine objektivere Sicht.» (Wilfried Wiegand in der «FAZ»)

Schauen wir uns diese Argumentationsstrategien etwas genauer an: Im ersten Zitat aus der Schütte-Kritik wird deutlich, dass dieser Film ausschliesslich als ideologisches Konstrukt gelesen wird, voller Lügen und rassistischer Ressentiments. Die filmisch vermittelte Ideologie wird «entlarvt», indem sie an «der Realität» gemessen wird. Das zentrale Terrain der Argumentation ist die Beziehung des Films zur historischen Realität, die als quasi objektives Wahrheitskriterium für die politisch-ideologische Beurteilung des Films fungiert. Wenn der Film solches auch nahelegt, haben wir doch zu fragen (und das könnte einer der Ansatzpunkte für die Diskussion sein), ob es wirklich legitim ist – und

Wir haben doch zu fragen, ob es wirklich legitim ist, Filme als ıentar zur Realität im Sinne eines Leitartikels in der Zeitung zu lesen.

wenn ja: unter welchen Bedingungen –, den Film beziehungsweise Filme als Kommentar zur Realität im Sinne eines Leitartikels in der Zeitung zu lesen.
In der Kritik von Blumenberg wird der Film als autonomer, sinnproduzierender Apparat verstanden, dessen Message deshalb nicht im Sinne einer politisch-ideologischen Botschaft gelesen werden dürfe. Zentrales Beweisargument dafür ist die behauptete Erzählperspektive Ciminos, die sich mit der «entschieden unpolitischen Perspektive» seiner drei Hauptfiguren decke. Halten wir zunächst fest, dass Blumenbergs Argumentationsfeld ausschliesslich das ist, was der Film vorzeigt, zu dem – nach Blumenberg – auch die Macherperspektive in einem homologen Verhältnis stehe. Was hier nach dem totalen Ideologieverdacht der 68er Jahre fröhlich Urstände, feiert ist die gute alte Hermeneutik, der es nur um die Diskussion und Beurteilung der Stimmigkeit der verwendeten Elemente und filmischen Mittel im Verhältnis zur Totalität des Films geht. Nur: die Entscheidung für die Hermeneutik ist selbst eine politische Entscheidung – unabhängig davon, ob der Filmkritiker sie und ihre Motivation als «politisch» versteht oder nicht; ähnliches gilt für Cimino selbst: der Film enthält in mancherlei Hinsicht politische Statements, auch wenn er versucht, sie im naturalistischen Zeige- und Erzählgestus zu «depolitisieren».
Ähnlich wie Blumenberg weigert sich auch Wiegand von der FAZ, den Film als ideologischen Kommentar zum Vietnam-Krieg zu lesen, behauptet aber nicht eine generell «unpolitische Perspektive», sondern sieht den Film als quasi anthropologisches Epos über die existenziellen Urgründe kriegerischer Handlungen. (Jünger, Heidegger und die ganze konservative deutsche Denktradition stehen hier Pate.) Hier geht es also nicht mehr um die Leugnung der politischen Valenz des Films; gerade diese anthropologische, auf den ersten Blick unpolitische Haltung des Films ermögliche eine politisch «freiere», «objektivere» Sicht auf den Vietnam-Krieg – jenseits des «linksliberalen Moralismus».
Dass diese drei unterschiedlichen Verlautbarungen in auffälliger Weise mit dem politischen Credo der drei Publikationsorgane übereinstimmen (vom linksliberalen der «Frankfurter Rundschau» über das konservativ-liberale der «ZEIT» bis zum dezidiert rechtsbürgerlichen der «FAZ»), sei hier nur am Rande vermerkt.

In einem acht engbedruckte Seiten umfassenden «medium»-Artikel (6/1979) hat Norbert Grob eine weitere, sehr fundierte immanente Lektüre des Films vorgelegt und versucht, sie mit entsprechenden Hinweisen auf die Filmkritik-Debatte zu rechtfertigen. Gerade weil dieser Essay innerhalb der vom Autor gesetzten Prämissen phasenweise in der Tat brillant ist, ich aber andererseits mit dessen Setzungen und Schlussfolgerungen nicht einverstanden war, habe ich (zusammen mit einem Kollegen) eine Entgegnung geschrieben, auf die wiederum Grob mit einer Polemik geantwortet hat. Ich kann diese Debatte hier nicht noch einmal aufrollen, möchte aber die zentralen Fragen – auch als Ansatz für eine neue Diskussion – festhalten; es sind, wie Sie sehen werden, Fragen, die über den eigentlichen Gegenstand dieser Debatte (Ciminos Film) hinausgehen:
1. Dreh- und Angelpunkt der Argumentation Blumenbergs, Wiegands wie auch Grobs ist die Behauptung, dass der Film sich ganz auf die Sicht seines Mittelpunkthelden einlasse, seine subjektive Perspektive zur Perspektive des Films insgesamt mache. Genau diese Perspektive wird in den immanenten Lektüren des Films auch zu jener des Filmkritikers.
In der Kunsttheorie nennt man ein Werk, das krampfhaft den Horizont seiner Protagonisten in der Gesamtstruktur festschreibt, naturalistisch. Eine Filmkritik, die dies unbefragt übernimmt, ist es ebenso. Darf und kann sich ein Filmkritiker nach all den Realismusdebatten seit den 20er Jahren und nach der Entwicklung spezifisch filmischer Narrations-Theorien (vor allem in Frankreich und England) in den letzten Jahrzehnten wieder in den Stand solcher Unschuld versetzen?
2. Sowohl diesen Film wie auch solche Kritik – und sie versteht dies als ihre Stärke, weil sie sich eben nicht über den Film erhebe, wie das das besserwisserische Feuilleton tue – regiert das Prinzip der Unmittelbarkeit. Aber darf ein Film, darf ein Filmkritiker heute unkritisiert so tun, als ob das Subjekt/Objekt-Verhältnis von keiner Entfremdung geschlagen wäre?
3. Darf ein Filmkritiker im Namen der Ästhetik die politischen und ideologischen Implikationen souverän übersehen, die als konkrete politische Wirkungen in der Rezeption durch sogenannte Normalzuschauer zu Buche schlagen? Ist die Rezeption auch in ihrer politisch-ideologischen Gerichtetheit etwas dem Film Äusserliches, oder ist sie im Sinne eines «impliziten» (W. Iser) Zuschauers nicht vielmehr genuiner Bestandteil seiner Struktur?
4. Wenn Schreiben über Film heisst, ihn in einer bestimmten Weise und in Verlängerung des Zuschauens zu entziffern, hat sich dann das Entziffern nicht auch auf seine politisch-ideologische Seite zu beziehen? Warum soll nur die ästhetische Erfahrung zugelassen sein? Würde eine solche Lektüre den Gegenstand nicht ärmer machen als er es in Wirklichkeit ist?

Auf welche Seite der Demarkationslinien sich ein Filmkritiker bei der Beantwortung solcher Fragen auch immer begibt (und ich meine auch hier, dass es wichtiger ist, richtige Fragen zu stellen als vorschnelle Antworten zu geben), stets muss er sich bewusst sein, dass ein Text einen Film nicht adäquat wiedergeben, sich nicht an seine Stelle setzen kann. Die Filmkritik arbeitet mit Wörtern, die sie nach den Regeln der Grammatik zu Sätzen formt – der Film aber arbeitet mit Bewegungen, Geräuschen, Licht. Dies ist der eigentliche Grund aller Probleme, über die ich gesprochen habe.
Was Michel Foucault einmal über das Verhältnis der Sprache zur Malerei gesagt hat, gilt auch für das Verhältnis der Filmkritik zum Film: «Vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert.» ■

Alfredo Knuchel, Direktor Schweizerisches Filmzentrum

Gestank im Schweizer Film?

Kürzlich erschien in einer grossen Fernsehzeitschrift unter dem Titel «Mysteriöser Mief» ein bissiger Kommentar zu aktuellen Tendenzen im schweizerischen Filmschaffen. Ausgehend von der Uraufführung zweier Streifen, über die man getrost verschiedener Meinung sein kann (DÜNKI SCHOTT und LISI UND DER GENERAL), ortet das sensible Riechorgan unseres Kritikers bei den Schweizer Filmern einen penetranten hinterwäldlerischen Stallgeruch. Von seinem Rundumschlag bleiben nur gerade Fredi M. Murer und Daniel Schmid verschont, die anderen betrachtet er mit unverholenem Misstrauen: Entweder versuchen sie krampfhaft, sich beim Publikum mit seichten Komödien anzubiedern, oder sie verharren elitär in ihrem Elfenbeinturm und schotten sich mit hermetischen, aber ebenso dilettantischen Bildern ab. Diese trübe Bilanz veranlasst ihn zu einem vernichtenden Gesamturteil: er spricht von heruntergekommener Filmkultur.

Die Undifferenziertheit dieses Gefühlsausbruchs ist so offensichtlich, dass man eigentlich zur Tagesordnung übergehen könnte. Er scheint mir aber doch ein (allerdings extremes) Beispiel dafür zu sein, dass sich bei einem Teil unserer Filmkritiker die kategorische Meinung bildet, die Schweizer Filmemacher hätten nun, ausgestattet mit dem Segen der Bundesbeiträge, lange genug herumexperimentiert und sollten sich gefälligst an die Marktgesetze halten. Ähnliche Töne wurden letztes Jahr in der Westschweizer Presse laut und führten zu einer aufgeregten Fernsehdiskussion, und gerade unser geruchsempfindlicher Freund vermittelt uns allwöchentlich den Duft der grossen weiten Welt mit wohlwollenden Berichten über Hollywood- und ähnliche Produktionen und verschmäht dabei auch gängige Kilometerware nicht.

Der Schweizer Film soll also stromlinienförmiger werden, seine Ecken und Kanten verlieren, unsere Kinokassen füllen und einen Beitrag zu unserer immer noch blühenden Exportwirtschaft leisten. Folgen wir dieser Logik und betrachten den wirtschaftlichen Erfolg als primär erstrebenswertes Ziel, dann müssen wir sofort zugeben, dass profillose kommerzielle Schweizer Filme im internationalen Wettbewerb, der durch eine beispiellose Konzentration, Verkettung von Produktion, Vertrieb und Auswertung und durch zunehmende Verdrängungsprozesse gekennzeichnet ist, nicht den Hauch einer Chance hätten. Aber das gehört wohl in den Bereich der Binsenwahrheiten, genauso wie die Feststellung, dass auch bei den millionenschweren Produktionen die Flops zahlreicher sind als die echten Kassenerfolge.

Bleibt als realistische Alternative der mit (verhältnismässig) kargen Mitteln ausgestattete Autorenfilm, bei dem am Anfang der Überlegungen die Suche nach neuen Inhalten und Formen steht, und eben nicht die Frage, wieviel er einbringt. Frische, Originalität der Bilder, kreative Auseinandersetzung mit dem eigenen gesellschaftlichen Umfeld – wer wollte behaupten, diese Merkmale träfen nicht auf eine beachtliche Anzahl der in den letzten zwanzig Jahren entstandenen Schweizer Filme zu? Und wieso sollte man den Schweizern, die sich meistens in zermürbenden Verhältnissen durchbeissen müssen, damit überhaupt etwas entsteht, nicht mindestens dieselbe Fehlerquote zubilligen, wie sie im Ausland gang und gäbe ist?

Autorenfilme haben es schwer, das wissen wir. Ein beredtes Beispiel dafür ist L'ARGENT von Robert Bresson, ausgezeichnet mit dem Spezialpreis der Jury in Cannes, einer der schönsten Filme dieser letzten Jahre. In der deutschen Schweiz hatte man kaum Gelegenheit, ihn zu sehen. Die Filme von Jim Jarmush und Doris Dörrie (ich meine MÄNNER) sind Ausnahmen, die die Regel bestätigen und obendrein das Glück hatten, im Trend zu liegen. Allerdings scheinen die letzten verfügbaren Besucherzahlen darauf hinzudeuten, dass in unseren Städten Studiofilme wieder mehr Leute anziehen. Hoffen ist erlaubt...

Jedenfalls hat der Schweizer Film, wenn überhaupt, nur als Autorenfilm die Chance, einige Marktnischen zu erobern. Dass er manchmal etwas leichtfüssiger daherkommen und die dramaturgischen Gesetze noch besser beachten könnte – wer zweifelt daran. Und dass es mit der Promotionsarbeit und dem Verkauf noch aufwärts gehen muss, im Bestreben, das Zielpublikum (lauter Begriffe, denen bei manchen unserer Filmer noch der Ruch des Verrats am eigenen Werk anhaftet) auch wirklich zu erreichen – auch das ist klar. Nicht der Schweizer Film soll professioneller (sprich: kommerzieller) gestaltet werden, sondern die Bemühungen, ihm in der Auswertung den gebührenden Platz zu verschaffen.

THE END

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

WHEN THE WIND BLOWS
Jimmy T. Murakamis komisch-trauriger Animationsfilm (Grossbrit. 1986) nach dem Comic-Buch von Raymond Briggs

MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE
Stephen Frears' (Grossbrit. 1985) erfolgreiche Unverschämtheit: Integrationsprobleme mit viel Humor angegangen

40 m² DEUTSCHLAND
Tevfik Baser (BRD 1986) verdichtet die Isolation der Türken in Deutschland zur Parabel; der grosse Erfolg Locarno 1986

OFFRET (Sacrificatio)
Andrej Tarkowskis letztes Werk (Schweden/Frankreich 1986), "ein filmisches Kunstwerk, das wie kein anderes die Sorgen unserer Zeit zum Ausdruck bringt" (epd Film)

CAMERA 1 CAMERA 2 ATELIER KINO

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

STADTKINO BASEL

Koreanische Filme
Drei Spielfilme aus der Koreanischen Demokratischen Volksrepublik (Nordkorea) als Matinée-Vorstellungen im ATELIER-Kino, Sonntag 25. 1., 1. und 8. 2., 10.30 Uhr.

Moloch Stadt
Zur "Metropolis"-Ausstellung im Museum für Gestaltung/Gewerbemuseum Basel: Filmarchitektur als Gesellschaftsvision. Am 25./26. März präsentiert Enno Patalas Fritz Langs "Metropolis" in rekonstruierter, vollständigerer Fassung (im Kino CAMERA).

Filmland Finnland
Einige Beispiele des bei uns noch wenig bekannten finnischen Filmschaffens, vom Stummfilm bis zu neuesten Werken (ca. März/April im Kino CAMERA).

STADTKINO BASEL

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, CH-4005 Basel

Filmcooperative Zürich
zeigt in
Solothurn 1987

Postfach 172
8031 Zürich
Telefon 01 · 361 21 22

Schweizer Erstaufführungen

Du mich auch
von Dani Levy/Helmut Berger/Anja Franke

Shuar
von Lisa Fässler

sowie

Ex Voto
von Erich Langjahr

Anne Trister
von Léa Pool

Morlove Eine Ode für Heisenberg
von Samir

Cada dia historia Jeder Tag Geschichte
von Gabriella Bauer/Kristina Konrad