Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 153

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.–

2 / 87

film bulletin

Kino in Augenhöhe

2 Césars 87

Sabine Azéma beste Schauspielerin
Pierre Arditi beste männliche Nebenrolle

MÉLO

de
HENRY BERNSTEIN
Mise en scène
ALAIN RESNAIS

MÉLO

SABINE AZEMA
FANNY ARDANT
PIERRE ARDITI
ANDRÉ DUSSOLLIER

MÉLO

«Mélo» von Alain Renais ist ein längst überfälliges Meisterwerk – für mich der Höhepunkt des «Internationalen Forums des jungen Films».
Süddeutsche Zeitung

Resnais hat dieses Theaterstück in feinster Boulevard- Manier und mit exquisitem Stilgefühl höchst ironisch und graziös inszeniert. Genial ausbalanciertes Theater als echtes Kinomelodram.
Berliner Morgenpost

Es ist die ständige Ambivalenz zwischen augenscheinlicher Betroffenheit und distanziertem Amusement, die Resnais' «Mélo» zu einem faszinierenden Schauspiel macht.
berlinale-tip

TOUGH GUYS

Archie und Harry sie können's nicht lassen!

TOUCHSTONE PICTURES zeigt in Verbindung mit SILVER SCREEN PARTNERS II
KIRK DOUGLAS · BURT LANCASTER "TOUGH GUYS" Eine JOE WIZAN PRODUKTION Ein JEFF KANEW FILM
Co-Produktion RICHARD HASHIMOTO und JANA SUE MEMEL
Drehbuch: JAMES ORR & JIM CRUICKSHANK Hergestellt durch JOE WIZAN Regie: JEFF KANEW
OBJEKTIV und KAMERA PANAFLEX durch PANAVISION DOLBY STEREO Farbe: DE LUXE

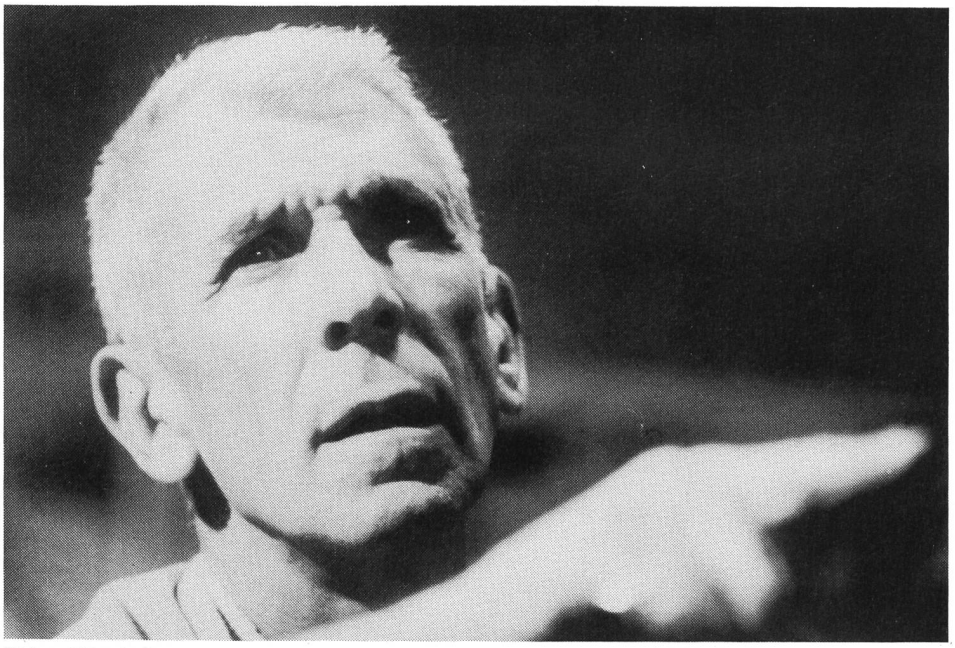
© 1986 Touchstone Pictures

«AN ABSOLUTE HIT»
At the Movies

«A LOT OF FUN»
Time Magazine

«KIRK AND BURT HAVE THE AUDIENCE CHEERING»
New York Daily News

Faustregel



Richard Brooks

Wann immer Du eine Einstellung einrichtest, handle nach der Devise: "Get to the fucking point!"

Erste Lektion in Regie für den angehenden Regisseur Richard Brooks

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Derek Jarman "Caravaggio" - Silberner Bär, Filmfestspiele Berlin 1986

Suzana Amaral "A Hora da Estrela" (Sternstunde) - Preis für die beste Hauptdarstellerin und katholischer OCIC-Preis, Berlin 1986

Pia Frankenberg "Nicht nichts ohne Dich" - Max Ophüls-Preis, Saarbrücken 1986

Gregory Nava "El Norte" - Grosser Preis des Festivals von Montréal 1984

Lizzie Borden "Working Girls" - die Überraschung der Quinzaine des Réalisateurs, Cannes 1986

Anja Franke, Dani Levy, Helmut Berger "Du mich auch" - der Publikumserfolg der Solothurner Filmtage 1987

Elem Klimow "Abschied von Matjora" - Abschlussfilm der Berliner Filmfestspiele 1987

Stefan Jarl "Hotet" (Die Bedrohung) - einer der Höhepunkte des Internationalen Forums des Jungen Films, Berlin 1987

und: "Dani, Michi, Renato & Max" - der brisante, brandneue Film von Richard Dindo

CAMERA 1 | CAMERA 2 | ATELIER KINO

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

in eigener Sache

Kinoabende, die unter dem Titel «filmbulletin presents» stehen, haben im Programm des Filmpodiums der Stadt Zürich mittlerweile bereits Tradition. Solche Veranstaltungen sind für uns – in bewährter Zusammenarbeit mit dem Filmpodium – geschätzte Gelegenheiten, unseren Leserinnen und Lesern Filme einer Persönlichkeit oder zu einem Thema zugänglich zu machen, die in der aktuellen Ausgabe von filmbulletin eine umfassende Würdigung erfahren.
Aus Anlass seines 75. Geburtstages fiel diesmal die Wahl auf den Hollywood-Profi Richard Brooks, von dem im Rahmen von «filmbulletin presents» am 8. Mai ab 20 Uhr die beiden Filme IN COLD BLOOD von 1967 und THE PROFESSIONALS von 1966 zu sehen sein werden.
Gespräche, um «filmbulletin presents» auch anderen Regionen zu erschliessen, sind zwar mit Veranstaltern in Basel und Bern im Gang, haben bisher aber noch keine konkreten Ergebnisse gezeitigt.

Frohe Botschaft erreichte uns dagegen – kurz nach Redaktionsschluss für die erste Ausgabe des laufenden Jahrgangs – aus dem Bundeshaus: «Wir haben Ihr Gesuch den zuständigen Experten unterbreitet. Sie beantragen, Ihnen als *Beitrag zur Filmkultur* 20 000 Franken zu bewilligen. Dies verbunden mit dem Hinweis, dass eine Filmzeitschrift nur unterstützt werden kann, wenn sie ein repräsentatives Forum ist und einen bedeutenden Faktor im Gesamten des Schweizer Films darstellt. Aufgrund dieses Antrages freuen wir uns, Ihrem Gesuch entsprechen zu können.»
Selbstverständlich freuen wir uns über diese offizielle Anerkennung unserer Bemühungen um die Filmkultur und danken für den gewährten Bundesbeitrag. Er bestätigt für einmal, dass unsere Gesuche um Unterstützungsbeiträge nicht *nur* «aufwendig, zeitraubend und schwierig» sind: schon im zweiten Anlauf kann ihnen auch einmal Erfolg beschieden sein. Gar keine Frage, dass dieser Beitrag uns vorerst einmal weiterhilft. Nur, die Hände in den Schoss zu legen, erlaubt er uns dennoch nicht.

Die Aktion «Leser werden Abonnenten – Leser werben Abonnenten» (zu der wir selbstverständlich auch unsere Leserinnen ganz herzlich einladen), soll den Bekanntheitsgrad und die Verbreitung unserer Zeitschrift noch einmal wesentlich erweitern: Wer vor Ende Mai noch ein filmbulletin-Abonnement (1987) bestellt, erhält die sechs Ausgaben des laufenden Jahrganges zum alten Abonnementspreis von 26 Franken.
Werbegeschenke können wir allerdings keine in Aussicht stellen – es sei denn die Zusage, dass jeglicher «Gewinn» dieser Aktion der Zeitschrift und damit wiederum unseren Leserinnen und Lesern zugute kommen wird.

Walt R.Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **2/87**
29. Jahrgang Heft Nummer 153: April/Mai 1987

PROSCANIE/ABSCHIED VON MATJORA
von Elem Klimow
Vom Untergang der alten Werte 11
Kommentierte Filmografie: Elem Klimow 15

recherche cinématograqhique
MELO von Alain Resnais
Zwischen Realität und Illusion 17

filmbulletin presents

Weine nicht um die Verdammten 20
Gespräch mit Richard Brooks:
«Die erste Reaktion beim Sehen eines Films ist emotional» 26
Kleine Filmografie 39

25 Jahre Oberhausener Manifest
Feiern? Trauern? Kämpfen! 40

filmbulletin:
A ZED AND TWO NAUGHTS von Peter Greenaway 45
PLATOON von Oliver Stone 48
HOTET (DIE BEDROHUNG) von Stefan Jarl 51
DU MICH AUCH von Helmut Berger 52
THE LITTLE SHOP OF HORRORS von Frank Oz 54

Werkstatt:
Subjektivität und gesellschaftliches Engagement in der Filmkritik 56

filmbulletin Kolumne:
Von Alfredo Knuchel 64

Titelbild: Sabine Azéma als Maniche in MELO von Alain Resnais
letzte Umschlagseite: Stefania Stanjuta als Grossmutter Darja in ABSCHIED VON MATJORA von Elem Klimow
Heftmitte: Burt Lancaster, Claudia Cardinale und Lee Marvin in THE PROFESSIONALS von Richard Brooks

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Susanne Pyrker, Jochen Brunow, Karl Saurer, Johannes Bösiger, Fritz Göttler, Gerd Midding, Lars Olav Beier, Georg Lacher-Remy, Pierre Lachat, Verena Zimmermann, Michael Lang, Michel Bodmer, Klaus Kreimeier, Alfredo Knuchel.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Fotosatz,
Jeanette Ebert
Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Winterthur

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Columbus Film AG, Monopol Pathé, Cactus Film, Warner Brothers, Filmcooperative, Zürich; Verena Zimmermann, Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.– / DM. 35.– / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.– / DM. 50.– / öS. 400
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Leo Rinderer, ☏ 052 / 27 45 58
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

BERUFSVERBAND DER DREHBUCHAUTOREN

Am 16. Dezember des letzten Jahres wurde in Berlin die «Arbeitsgemeinschaft der Drehbuchautoren» gegründet, deren Vorstandsmitglieder (Alfred Behrens, Dieter Bölke, Jochen Brunow, Renke Korn, Hartmann Schmige, Regina Werner und Lienhard Wawrzyn) sich während der Filmfestspiele zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorstellten. Dass sich dieser Berufsverband erst als Letzter konstituiert, nach den Regisseuren, Kameramänner, Architekten, Cuttern etc., ist sicher kein Zufall, sind die Drehbuchautoren doch allein schon beruflich gewöhnt, isoliert und individualistisch zu arbeiten. Auslöser war die vielfach propagierte Krise des Drehbuchschreibens, die in den Medien, in Gremien und Fernsehredaktionen diskutiert wurde, zu der einzig die Autoren selbst schwiegen. Der Drehbuchautor erschien als der ideale Sündenbock, der die Hauptschuld an der vielbeklagten Misere trug. Tatsächlich wollte das Bundesinnenministerium die Drehbuchförderung (20 000 DM für jedes förderungswürdige Drehbuch) streichen. Hier konnten die erstmals organisiert auftretenden Autoren bereits einen ersten Erfolg verbuchen: unter anderem durch ihre Intervention ist nun die Drehbuchförderung in modifizierter Form wieder Bestandteil der Filmförderung. Die Arbeitsgemeinschaft versteht sich nicht allein als ausschliessliche Interessenvertretung ihres Berufsstandes, sondern vor allem auch als Fachöffentlichkeit, die sich kulturpolitisch artikulieren wird.

Vor allem werden vier Punkte im Mittelpunkt der Arbeit stehen:

1. Der Drehbuchautor muss «wiederentdeckt» werden. Oft genug wird sein Beitrag in Programmankündigungen oder Filmkritiken ignoriert. Angesichts der Kritik am Dogma des Autorenfilms wird es darum gehen, diese Blickverengung zu korrigieren, zumal die Kritiken hauptsächlich den Inhalt, also das Buch, eines Films behandeln.

2. Der Erfahrungsaustausch der Drehbuchautoren untereinander der bisher eher im Rahmen zufälliger Kontakte stattfand, soll gefördert werden. Hierbei soll es vor allem um inhaltliche Fragen gehen, aber auch um die Recherchen, Erfahrungen mit einzelnen Genres, Arbeismethoden. Ferner werden Fortbilungsveranstaltungen durchgeführt werden (die erste bereits Mitte März im Literarischen Colloquium in Berlin), deren Ergebnisse in einer Reihe des Verlages «Text und Kritik» veröffentlicht werden.

Man bemüht sich ferner, ausser den Förderungsgremien auch die Fernsehanstalten als Geldgeber für diese Fortbildungen zu gewinnen und die Bedingungen der Förderung überhaupt neu zu diskutieren. Ein Vorschlag in dieser Richtung ist die Einführung eines «Umschreibstipendiums» nach dem Vorbild der französischen «aide pour la re-écriture», das den Autoren eine Weiterentwicklung ihrer Bücher ermöglichen soll.

3. Angesichts des raschen Strukturwandels in der Unterhaltungsindustrie sollen die Mitglieder über Honorarsätze informiert werden, die nicht nur von Sendeanstalt zu Sendeanstalt unterschiedlich sein können, sondern zum Teil sogar in einer Fernsehanstalt, in einer Redaktion ganz unterschiedlich ausfallen können. Diese Nachforschungen werden den Mitgliedern in Rundschreiben mitgeteilt werden.

4. Im Aufbaustadium wird man zunächst versuchen, Mitgliederversammlungen durchzuführen, vor allem auch im Bundesgebiet. Es müssen Adressen gesammelt werden (bisher hat man ca. 200 Autoren erfasst und hofft, diese Liste im Schneeballsystem erweitern zu können.) Die nächsten Mitgliederversammlungen werden im Juni in Hamburg (während der «low-budget»-Filmtage) und später in München (während dem Filmfest) stattfinden. Natürlich wird auch die Frage der Tariffähigkeit nicht ohne Bedeutung bleiben, die etwa schon vom Berufsverband der Regisseure angestrebt wurde.

Als Schwelle für die Mitgliedschaft hat man sich auf den Nachweis eines realisierten Drehbuchs geeinigt, was jedoch nicht bedeutet, dass eine Mitarbeit oder Ratsache solcher Autoren, die den Nachweis nicht erbringen können, ausgeschlossen wird.

Der Verband wird mit der *Writers Guild of Britain* und der *Writers Guild of America* in Kontakt treten, um Erfahrungen auszutauschen. Hierbei geht es vor allem um die Frage des copyright: bei den angloamerikanischen Verbänden können Drehbücher registriert werden, was bei urheberrechtlichen Fragen, Plagiatsstreits etwa, von grosser Bedeutung ist. Ferner wird darüber nachgedacht, ob sich ein Agentursystem (freilich nicht nach amerikanischem Muster) in der BRD verwirklichen lässt, um eine grössere Zirkulation der Bücher zu ermöglichen.

Der Verband ist über das Literarische Colloquium Berlin, Am Sandwerder 5, D-1000 Berlin 39, zu erreichen. Der Geschäftsführer Jürgen Kasten steht Dienstags (10-13 Uhr) und Donnerstags (15-18 Uhr) unter ☏ (030) 394 27 74 zur Verfügung.

Gerd Midding

LUZERNER SITTENKOMÖDIE

(-gg-) Das wäre ja noch schöner gewesen, wenn die unverdorbenen Luzernerinnen und Luzerner wie die meisten übrigen Schweizerinnen und Schweizer den mehr als zehn Jahre alten letzten Film Pier Paolo Pasolinis zu sehen bekommen hätten, so sie dies wollten. Mehr jedenfalls als jene 1308 Kinogänger, die SALO in jenen vier kalten Februar-Tagen anschauten, an denen der Film in der Innerschweizer Metropole noch gezeigt wurde. Danach schnappte Amtstatthalter Emil Birchler zu, nicht ohne sich selber vergewissert zu haben, dass er diesen von Kripochef Jörg Stocker – wie kommt der Mann nur auf die Idee, sich einen Pasolini anzusehen? – in eigener Initiative angezeigten Film den übrigen Luzernern nicht auch noch zumuten könne. Der Kinobesitzer und Filmuntertitler Georges Egger gab auf Wunsch des besorgten Amtsstatthalters ohne Widerrede sofort klein bei und setzte unverzüglich den unverfänglichen L'HISTOIRE D'O, Teil 2, ein, einen «erotischen Film für Kenner», wie er in der Kinoanzeige verlauten liess.

Das schönste an der ganzen Geschichte ist die Begründung Birchlers, der gegenüber den Luzerner Neuesten Nachrichten festhielt: «Wenn der Mensch in einem Film auf gemeine, brutal-bestialische Weise gequält wird, so ist das meiner Meinung nach verrohend.» Da trifft der gute Herr Birchler natürlich den Nagel Pasolinis auf seinen Kopf. Es ist allerdings noch ein weiter Weg von dieser verrohenden Wirkung in einem Film wie SALO (als zugespitzem Abbild der Wirklichkeit) bis hin zur ver-

rohenden Wirkung von gewissen Filmen auf die Zuschauer. Aber die (siehe RAMBO und Konsorten) werden bekanntlich mit behördlichem Segen und weit weniger verrohendem finanziellem Erfolg aufgeführt – auch und gerade auch in Luzern. Bleibt für den anzeigenden Herrn Birchler höchstens noch der schwache Trost, dass auch in Pasolinis SALO die Opfer sich durch Denunziation zu retten versuchen, damit ihr Leiden allerdings nur länger hinauszögern. Wenn man diese rohen Geschichten doch nur begreifen täte.
Im übrigen darf man feststellen, dass es den an filmischen Auseinandersetzungen interessierten Luzernern noch verhältnismässig gut ergangen ist. Im Gegensatz zu Bewohnern anderer Landstriche streng helvetischen Zuschnitts, hatten sie immerhin an vier Tagen die Gelegenheit, Pasolinis aufschreiend-tristes Vermächtnis anzusehen, freiwillig, denn Nötigungen sind uns nicht bekannt. Andernorts, wie etwa im aargauischen Baden, geniesst SALO noch immer die Selbstzensur einzelner Kinobetreiber. Gewalt und Sex sind auf ihren Leinwänden immer dann toleriert, wenn sie Selbstzweck darstellen, Ablenkung und nicht Aufrüttelung. Mit SALO liess Pasolini somit auf alle Fälle die Doppelmoral noch einmal ganz zünftige Blüten treiben.

GLEICHZEITIGKEIT DES ANDEREN

Das Kino im Berner Kunstmuseum fällt immer wieder durch seine interessanten, spannungsreichen und phantasievollen Programme auf. Gegenwärtig läuft parallel zu einer Ausstellung im Museum ein Zyklus unter dem Titel «Die Gleichzeitigkeit des anderen». Das Thema der Veranstaltung stellt «die Frage nach dem Anderen, das sich hinter den rational fassbaren Elementen der Kunst verbirgt», schreibt das Kunstmuseum. «Das Andere erschliesst sich nicht in erster Linie durch unseren Verstand, sondern durch emotionale Bereiche der Wahrnehmung, des Empfindens und der Ahnungen.»
Das von Thomas Pfister organisierte, äusserst reichhaltige Filmprogramm, das die Ausstellung, die bis zum 14. Juni dauern soll, begleiten wird, kann beim Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern bezogen werden. Unter den Filmen figurieren zahlreiche Werke von Jean Rouch und ein breit gefasstes Spektrum von Luis Buñuel über Francis Coppola, Germaine Dulac, Jean Genet, Werner Nekes, Masaki Kobayashi, Chris. Marker, Nelson Pereira dos Santos, Michael Powell, Jacques Rivette, Glauber Rocha, Stuart Sherman bis hin zu Andrej Tarkowskij, King Vidor oder Peter Weir. Dass es sich bei den ausgewählten Filmen nicht um die am leichtesten Greifbaren sondern vielmehr um die dem Themenkomplex dienlichsten handelt, gehört zu den Qualitäten und besonderen Reizen des Programms, in dessen Rahmen auch Lisa Fässlers aussergewöhnlich intime Annäherung an die SHUAR-Indianer Ecquadors gezeigt wird, sowie der als nicht minder aufregend geltende Indianerfilm NANA HUNI von Barabara Keifenheim und Patrick Deshayes.

ZÜRCHER KINOSPEKTAKEL

Der Zürcher Lichtspieltheater-Verband veranstaltet vom 25. bis zum 28. Juni ein «Kinospektakel», das die Massen bei günstigen Eintrittspreisen (6 Franken / Film, 15 Franken / Tag, 50 Franken / Spektakel) in die «verdunkelten Säle der Traumwelt» locken soll. Geplant sind eine ganze Reihe von Schwerpunkten, die alte und neue Filme in Hülle und Fülle zur Aufführung bringen sollen. Oswalt Kolle soll dabei genauso zum Zug kommen wie Russ Meyer, französische Filme, schweizerische Filme, Publikumslieblinge, Kritikervorlieben und was das Herz sonst noch begehrt und die Verleiher zu bieten haben. Pate gestanden haben dieser Promotions-Veranstaltung Anlässe wie das Lausanner Fête du cinéma oder das Münchner Filmfest Pate gestanden.

CH-NACHWUCHS-FÖRDERUNG

Zum achten Mal wurden im Rahmen der Aktion Schweizer Film des Schweizerischen Filmzentrums Herstellungsbeiträge an Projekte von Nachwuchsfilmern vergeben. Dank verschiedensten Einnahmequellen, unter denen auch der viel zu wenig verbreitete Kinozehner figuriert, kamen nur noch 78 000 Franken zusammen – der bisherige Tiefststand. Diese Tatsache hängt allerdings unter anderem damit zusammen, dass vor allem die öffentliche Hand ihre Beiträge direkt über ihre eigenen Förderungskanäle verteilt. Die Jury, bestehend aus der Filmtechnikerin Christiane Lelarge, der Produzentin Ruth Waldburger, dem Verleiher Wolfgang Blösche und dem Filmdozenten Viktor Sidler wählten aus 57 eingereichten Projekten die nachfolgenden zur Unterstützung aus: UNTERWEGS von René Baumann und Mark Bischof, DIE KATZE WAR EIN VOGEL von Marie-Louise Bless, IL LADRO DI VOCI von Andrea Canetta, CALANDA von Olivier Frei, VERMISST I. MERX von Dagmar Heinrich, VERDEMARE von Antonio Mariotto, LEVANTE von Beni Müller, GESCHICHTEN VON LIEBE UND NOT von Martin Rengel, TCHEQUA IKACHI von Anka Schmid, DYNAMIT AM SIMPLON von Werner Schweizer und HIMMELLEBEN von Samir.
Zudem wurden anlässlich der Solothurner Filmtage vier Filmemacher(innen) mit einem neu geschaffenen Förderpreis der Stanley-Thomas-Johnson-Stiftung ausgezeichnet, wobei die Preissumme als Beitrag für den Hochschulabschluss-Film dieser Absolventen einer ausländischen Filmausbildung gedacht ist. Von der Berliner Film- und Fernsehakademie kamen Tania Stöcklin, Anka Schmid und Heidi Specogna in den Genuss dieser Förderung, eine weitere Tranche geht an Christof Schertenleib, der an der Filmakademie Wien studiert.

VIDEO-PIRATERIE

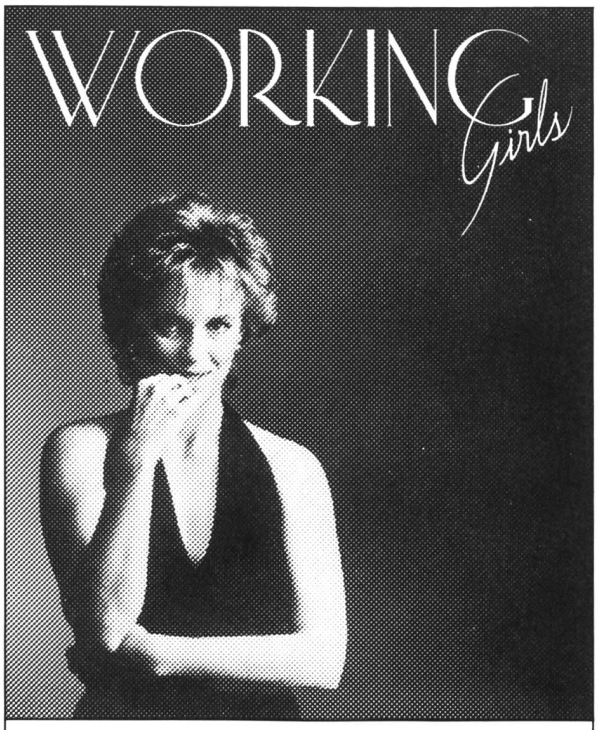
Seit September 1986 wurden gemäss einer Mitteilung des Schweizerischen Video-Verbandes fünf Gerichtsverfahren gegen Video-Piraten eröffnet. Im Kanton Aargau konnten 107 illegal hergestellte Videokassetten beschlagnahmt werden, weitere 109 Kassetten wurden in zwei Ostschweizer Videotheken konfisziert, und 201 Kassetten fielen den Behörden im Raum Zürich von einem fahrenden Händler zu.
Sechs Verfahren konnten im vergangenen Jahr gegen die Video-Piraterie insgesamt abgeschlossen werden. Einer Strafverfügung des Statthalteramtes in Zürich ist zu entnehmen, dass ein seit längerer Zeit als Lieferant von italienischsprachigen Raubkopien bekannter Mann zu einer Busse von 5 000 Franken und zur Bezahlung der Gerichtskosten verurteilt wurde. Er belieferte Videotheken in der deutschen Schweiz mit Rennern wie «Rocky IV», noch bevor diese Filme offiziell veröffentlicht wurde. Die Motion Picture Export Association, der Schweizerische Videoverband und der Schweizerische Filmverleiher-Verband finanzieren in der Schweiz gemeinsam ein Piraterie-Bekämpfungsprogramm, in dessen Rahmen eigene Ermittlungen geführt und Pirateriefälle gerichtlich verfolgt werden.

COLORISATION – FARBE DES GELDES?

Es ist schon einige Jahre her, da habe ich einmal von diesen schönen Momenten im Kino geschrieben, in denen der Film schweigt und nur die Kamera spricht. Momenten, in denen sich aus dem unbarmherzig räumliche, zeitliche oder logische Kontinuität konstruierenden Ablauf der Montage ein Bild erhebt, aus der Verfügung der Narration heraustritt und auf nichts verweist als auf sich selbst, auf die sinnlichen Qualitäten seines Bildseins. Die Artikulation der Kamera als eine Grundlage für die Sprache des Films thematisiert sich in diesen Momenten selbst. Der Film braucht solche Bilder. Das Kino lebt von ihnen.
Die Allgegenwart bewegter Bilder im Fernsehen hat die Grundlagen des Films stärker verändert, als man vor einiger Zeit noch glauben mochte. Durch die elektronische Aufzeichnung verlieren die Bilder ihren engen stofflichen Bezug zum Abgebildeten, werden frei von raumzeitlichen Bindungen verfügbar und zunehmend entmaterialisiert.

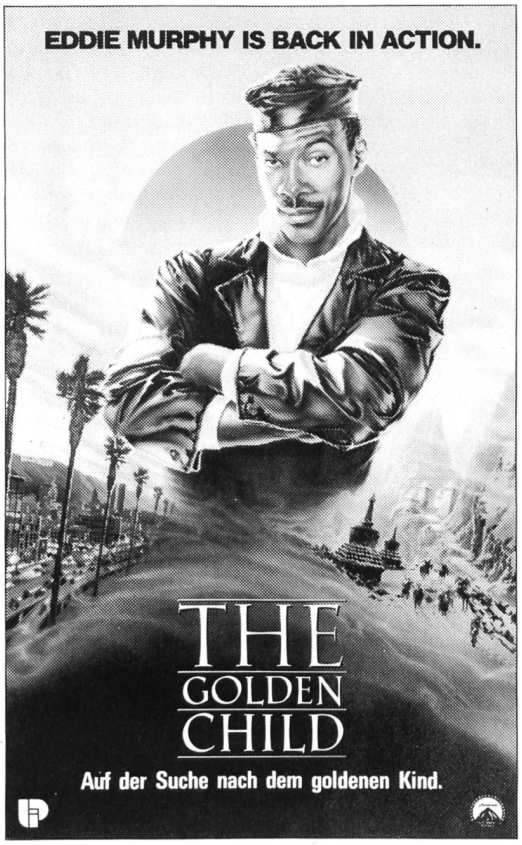
* * *

In den USA ist ein Verfahren entwickelt worden, um auf elektronischem Wege alte Schwarzweiss-Filme nachträglich mit Farbe zu versehen. Das Filmbild wird auf Videoband übertragen, und anschliessend bricht ein Graphic-Computer das eingespeiste Bild entsprechend der vielen verschiedenen Grautöne, die darin vorhanden sind, in viele Teilbereiche um. Alle Bereiche unterschiedlicher Gradation sind dadurch getrennt codiert und können nun separat mit jeder beliebigen Farbe koloriert werden. Die Einfärbung erfolgt Einzelbild für Einzelbild.
Der noch sehr mühsame und kostenaufwendige Prozess ist von zwei Firmen zur Fertigungsreife entwickelt worden: Color Systems Technology Inc.



A FILM BY LIZZIE BORDEN

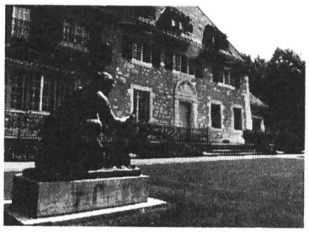
MOVIE 2
im Nägelihof beim Rudenplatz, Tel. 01 69 14 60



SCHWEIZER KINO-PREMIERE: 10. April

Museen in Winterthur

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



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

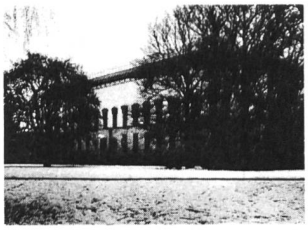
Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr (Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.
Temporärausstellung:
28. Februar bis 31. Mai 1987
Marcel Duchamp – Das graphische Werk
12. April bis 8. Juni 1987:
John Armleder

Kunstmuseum

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

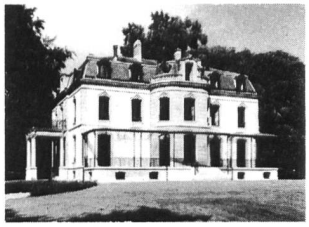
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



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

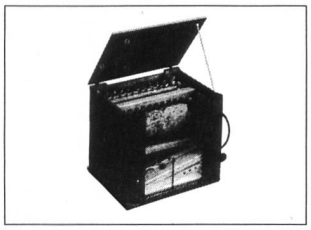
Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Samstag von 14–17 Uhr

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
7. März bis 26. April 1987:
Weltraum-Abenteuer



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

in Los Angeles und Colorization Inc. in Toronto. Diese Firma gehört zum Teil dem Hal Roach Studio, das wiederum im Besitz vieler alter Schwarzweiss-Filme ist. Das Roach-Studio brachte als ersten kolorierten Film Frank Capras IT'S A WONDERFUL LIFE (1946) ins Fernsehen und hat bereits sechs weitere alte Schwarzweiss-Filme eingefärbt. Color Systems Technology arbeitet für den Medienmogul Ted Turner, der im Besitz der gesamten MGM-Filmothek und dem darüber hinaus die Rechte am Filmstock von Warner Brothers und RKO gehören. Turner Broadcasting hat als ersten kolorierten Film Michael Curtiz' YANKEE DOODLE DANDY (1942) herausgebracht, und Ted Turner hat angekündigt, weitere hundert Filmklassiker einzufärben, darunter Werke wie THE MALTESE FALCON, CASABLANCA und CITIZEN KANE.

* * *

Das Colorization-Verfahren hat in den USA eine heftige Kontroverse ausgelöst. James Stewart sagte auf einer Veranstaltung des American Filminstitute nach der Ausstrahlung von IT'S A WONDERFUL LIFE, er sei nicht in der Lage gewesen, diese Version zu Ende anzuschauen, und er habe an all die grossen Schwarzweiss-Kameraleute gedacht wie Joseph Biroc, Joseph Walker, William Clothier, deren Arbeit jetzt zerstört würde. *«The depht that is present in all black and white films and some colorfilms, the lighting, the shadows on the faces of the women, are not there. I feel the things lacking in the color version are detrimental to the story and whole atmosphere.»*

Nach der Ausstrahlung von MALTESE FALCON in Ted Turners Superstation WTBS, rief Regisseur John Huston die Zuschauer dazu auf, die Produkte zu bestreiken, für die während des Filmes in den Werbepausen Reklame gemacht wurde. Er sagte, es sei aus ästhetischen, historischen und philosophischen Gründen notwendig, die Integrität der Schwarzweiss-Filme zu erhalten. *«It would almost seem as though a conspiracy exists to degrade our national charakter. Yes, bring it down to the lowest common denominator. Condition it to accept falsehood at face value.»*

* * *

In Amerika ist die Front gegen Colorization inzwischen gewachsen. Neben Einzelpersonen wie Woody Allen, Martin Scorsese, Warren Beatty, Steven Spielberg und Elia Kazan haben sich Institutionen und Verbände wie das American Filminstitute, die Directors Guild of America, die Writers Guild of America West und die American Society of Cinematographers gegen das Verfahren ausgesprochen. Während den Gegnern der Prozess des Kolorierens als ein Akt kultureller Barbarei erscheint, ist er für diejenigen, die ihn betreiben, ein Geschäft wie jedes andere auch. Und das Geld, das mit dem Verfahren zu verdienen ist, weil es zum Beispiel alte Filme in die Hauptsendezeiten hievt, macht es unwahrscheinlich, dass der Prozess aufzuhalten sein wird. Die betroffenen Künstler, deren kreative Copyrights betroffen sind, streben eine gerichtliche Klärung an, und dem Gerichtsverfahren wird eine ähnliche Bedeutung auf dem Gebiet der Bilderzeugung zuwachsen wie Brechts Dreigroschenprozess um seine Rechte als schreibender Autor.

* * *

Der Eindruck, dies sei eine amerikanische Entwicklung und nur gekoppelt mit dem kommerziellen amerikanischen Fernseh-System von Bedeutung, täuscht. Am 20. Januar 87 lief im Kulturweltspiegel der ARD ein Beitrag über Musicals an den New Yorker Broadway-Bühnen. Dabei wurde auch ein Ausschnitt aus YANKEE DOODLE DANDY gezeigt: James Cagney tanzte und sang, die Kulissen schimmerten grün und sein Gesicht glänzte schweinchenrosa. Ohne grosses Aufsehen zu erregen lief damit der erste kolorierte Filmausschnitt im Deutschen Fernsehen. Darüber hinaus hatte der Videovertrieb EuroVideo in einer Pressemitteilung für den Februar dieses Jahres eine «Weltpremiere» angekündigt: THE ABSENT MINDED PROFESSOR (1961) in der kolorierten Version. Es wird also höchste Zeit, dass sich auch bei uns Widerstand gegen dieses Verfahren regt. Regisseur Arthur Hiller, seines Zeichens Vorsitzender der Directors Guild of America, hielt in Berlin fest: *«I hope that respect for the creative arts and the integrity and artistic intention will win over filling the pocketbook.»* Um das wirklich zu erreichen, wird es notwendig sein, dass sich auch in Europa alle, die im kreativen Bereich der Filmherstellung tätig sind, gegen den Eingriff in die künstlerischen Entscheidungen der Regisseure und Ausstatter der grossen Filmklassiker wenden und sich geschlossen gegen die Vernichtung eines grossen Teil des filmischen Erbes aussprechen.

Jochen Brunow

PS: Diesem Anliegen möchte sich die Filmbulletin-Redaktion hiermit ausdrücklich angeschlossen haben.

CH-FERNSEHEN UND DOKUMENTARFILM

Anlässlich eines Pressegesprächs hat sich Alex Bänninger, der Leiter der Programmabteilung Kultur und Gesellschaft beim Fernsehen DRS, zu neuen Anstrengungen im Dokumentarfilmbereich vielversprechend wie (leicht gekürzt) folgt geäussert: «Geläufig und von niemandem bestritten ist die rhetorische Frage, was das Fernsehen ohne den Spielfilm wäre. Weniger geläufig und weniger anerkannt ist die Rhetorik der Frage, was denn das Fernsehen ohne den Dokumentarfilm wäre. Die geringere Geläufigkeit mag sich damit erklären, dass der Dokumentarfilm existenziell vom Fernsehen abhängig ist.

Abhängigkeiten sind kulturell von grossem Schaden. Er wird immer schlimmer, seit das Kino den Dokumentarfilm nicht mehr nur stiefmütterlich behandelt, sondern sträflich vernachlässigt. Oder vernachlässigt der Dokumentarfilm das Kino? Diskussionen darüber würden nur ablenken von der Tatsache, dass der Dokumentarfilm nur dann eine Zukunft besitzt, wenn das Fernsehen Zukunftsgarantien übernimmt: Es muss es in fairer Weise tun. Es muss es aus der Überzeugung heraus tun, dass der Dokumentarfilm in jedem Fall wichtig ist. Es muss grosszügig handeln.

Solche Entschlüsse liegen auch im Interesse des Fernsehens selber. Journalistisch und künstlerisch bereichert der Dokumentarfilm das Programm. Was beispielsweise der Leitartikel für eine Zeitung ist, gilt für den *Dokumentarfilm als «Leitfilm»* im Fernsehen. Er liesse sich als «Do-Kommentarfilm» bezeichnen. So wie die Printmedien die Titelgeschichte kennen, müsste das Fernsehen den «Titelfilm» einsetzen. Und: der dokumentarische Film ist der phantastische. Er bringt dem Programm Konturen und Perspektiven.»

Anzeige

EVANGELISCH-REFORMIERTER SYNODALVERBAND DER KIRCHEN BERN UND JURA

Filmideen-Wettbewerb

Zur Erlangung eines Drehbuches für eine Film- oder Videoproduktion, die aus christlicher und sozialethischer Sicht die drängende Gegenwartsfrage

No Future – Hoffnung trotz allem?

behandelt, wird ein Wettbewerb ausgeschrieben. Erwartet werden Ideenskizzen oder Exposés im Umfang von 4 – 10 Seiten. Die eingereichten Beiträge werden von der Medienkommission begutachtet.

Für die Prämierung der besten Projekte steht ein Betrag von Fr. 10 000.– (zehntausend Franken) zur Verfügung.

Sollte keines der eingereichten Projekte überzeugen, erfolgt keine Ausrichtung der Preise.

Die Preise sind bestimmt für die Ausarbeitung produktionsreifer Drehbücher. Sie werden beim Vorliegen der Drehbücher ausbezahlt.

Die Medienkommission der Kirche hat die Möglichkeit, später auch die Realisierung des Projektes in ideeller und finanzieller Weise zu fördern.

Die Wettbewerbsarbeiten können dokumentarisch oder fiktiv sein.

Sie sind, versehen mit einem **Kennwort** (Name und Adresse in einem verschlossenen Couvert), bis spätestens 30. April 1987 einzureichen an die

Medienkommission des Evangelisch-reformierten Synodalverbandes der Kirchen Bern und Jura, Postfach 75, 3000 Bern 23.

Für 1987 versprach Bänninger in der Folge eine Reihe erster Taten: Der «Zeitspiegel» mit dokumentarischen Eigenproduktionen und Einkäufen wird nicht mehr zu später Stunde gesendet, sondern 27 mal am Mittwoch um 20.05 Uhr. Die Bereitschaft besteht, Eigenproduktionen auch von freien Filmautoren realisieren zu lassen. Zudem ist eine besondere «Dokumentarfilm-Redaktion» eingerichtet worden, für die (neben anderem) Erwin Koller verantwortlich zeichnet. Sie betreut Eigenproduktionen und prüft Projekte unabhängiger Filmschaffender. Der Koproduktion und Kofinanzierung von Dokumentarfilmen unabhängiger Autoren standen 1986 mit einer halben Million Franken 300 000 mehr als geplant zur Verfügung. Für die Programmierung von Dokumentarfilmen andererseits ist Martin Dörfler zuständig. Daneben soll Madeleine Hirsiger als verantwortliche Leiterin des neuen Filmmagazins «Film Top» und des Gefässes «Filmszene Schweiz», das nun insgesamt 17 mal angekündigt ist, dem Dokumentarfilmschaffen einen angemessenen Platz verschaffen. Bleibt nur noch zu hoffen, dass das Fernsehen DRS dem Filmmagazin bald einmal das unangemessen enge Korsett lokkert: etwas mehr Mittel, etwas mehr Möglichkeiten, etwas mehr Luft, etwas weniger Fast und dafür mehr Food, etwas mehr Leben könnte den neuen Ansätzen nämlich nicht schaden...

ÖSTERREICHISCHE FILMTAGE

Aktuelle Spielfilme, neue filmische Formen, Dokumentarisches und Narratives, Experimentelles und Wiederentdecktes, kurz: zeitgenössisches Kino aus dem Alpenland an der schönen lauen Donau präsentieren vom 13.-18. Oktober 1987 die *Österreichischen Filmtage* zum 4. Mal in Wels. Neben laufenden Bildern und flimmernden Schirmen bieten sie wieder Theoretisches bis Nachweisbares, Vorder- sogut wie Hintergründiges – zusammengetragen aus allen neun Ländern der rotweissroten Republik. Das ergibt eine Werkschau nach dem Vorbild von Solothurn. Voilà! Nach Wels fahren und staunen: Auch die Österreicher schaffen recht passable Streifen...
Näheres vom Österreichischen Film Büro, Columbusgasse 2, A-1100 Wien.

PS. Nachdem die Veranstaltung zwischenzeitlich stark in Frage gestellt war ist die 4. Auflage der Filmtage in Wels mittlerweile definitiv gesichert – mit erhöhten, aber immer noch nicht ausreichenden Subventionen, werden sie wiederum unter der bewährten Leitung von Susanne und Reinhard Pyrker organisiert.

PATZAK IN PARIS UND CANNES

Dem Regisseur Peter Patzak (KASSBACH, TV-Serie KOTTAN) war im Februar eine Filmreihe in der Cinémathèque Française in Paris gewidmet. Sie wurde mit seinem neusten Streifen RICHARD ET COSIMA, einer deutsch-französischen Coproduktion eröffnet, die mit hintergründiger Ironie die Höhen und Tiefen der Wagner'schen Ehe- und Liebesbeziehungen schildert. Der aufwendige Film mit Otto Sander, Tatja Seibt und Fabienne Babe in den Hauptrollen, wird beim kommenden Filmfestival von Cannes in einer der offiziellen Sektionen laufen. Peter Patzak ist damit nach Axel Corti, dessen WELVOME IN VIENNA derzeit erfolgreich in Paris läuft, und Wolfgang Glück, dessen 38 kürzlich für den «Auslands-Oscar» nominiert wurde, der dritte österreichische Filmschaffende, der zur Zeit international Beachtung findet.

FESTIVAL VON VENEDIG

Das älteste Filmfestival hat *Gugliemo Biraghi*, der Filmkritiker bei der römischen Tageszeitung «Il Messaggero» war, zum neuen Leiter ernannt. Damit hat die Veranstaltung auf dem Lido das Nachfolgeproblem um Gian Luigi Rondi gelöst und kann also – ohne ein weiteres Mal pausieren zu müssen –, wie geplant, vom 29. August bis 9. September über die Bühne gehen.

BÜCHERSPIEGEL

Aus Anlass der diesjährigen Retrospektive der Berliner Filmfestspiele sind von der Stiftung Deutsche Kinemathek zwei kleine Werkporträts herausgegeben worden. Das eine ist dem Regisseur *Rouben Mamoulian* gewidmet, betrachtet dessen Filme und sein Schaffen, ergänzt durch ein Gespräch, das zweite konzentriert sich auf das Schauspiel-Paar *Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault*. Neben zwei Gesprächen, je einem porträtierenden Aufsatz und Bio- wie Filmographie findet sich auch ein kurzer Text von Barrault selbst, der über den «Philosophischen Mimen» Chaplin sinniert und festhält: «Für uns Schauspieler ist er ein Musterbeispiel für die Sparsamkeit der Mittel. Und: Er hält uns stets vor Augen, welches wir in der dramatischen Kunst, die doch Deutung und Neuschöpfung des Lebens ist, als unser wichtigstes Werkzeug ansehen sollten: den Menschen.»

In einer vollständigen deutschen Übersetzung ist einer der Klassiker des amerikanischen schwarzen Krimis erschienen: *«Asphalt Dschungel»* (Diogenes TB 21417), den W.R. Burnett verfasst und John Huston 1950 verfilmt hat. Bei Diogenes sind bereits «Little Ceasar» und «High Sierra» von Burnett erhältlich.

Zwei ganz besondere Autobiographien sind nun ebenfalls in deutscher Sprache erschienen, und zwar beide in schöner Aufmachung beim Verlag Schirmer/Mosel (München). In der einen beschreibt *Buster Keaton* seinen Werdegang vom Bühnen- zum Filmkomiker und widerspiegelt darin punktuell auch sehr schön die grosse Zeit der Stummfilmkomödie. Seine Autobiographie trägt den Titel «Schallendes Gelächter» und ist reich an Reminiszenzen, mögen sie mitunter noch so banal sein. Ein Buch für Stoneface-Liebhaber(innen). Der zweite Buchband trägt den Titel *«So etwas wie eine Autobiographie»*. Hier skizziert der japanische Meisterregisseur Akira Kurosawa Dinge, die sein Leben geprägt haben und Ereignisse, die in die Entstehungsgeschichte seiner früheren Filme – bis und mit RASHOMON – gehören. Die Filmographie wurde bis auf den heutigen Stand nachgeführt, die Übersetzung allerdings, das mag man als kleine Schwäche des Buches betrachten, geschah nicht direkt aus dem Japanischen, sie basiert vielmehr auf der amerikanischen Fassung. Kurosawas autobiographische Notizen gehören dennoch zu den anregendsten Texten dieser Art.

Einem «Outlaw in Hollywood» ist das in der Reihe «Populäre Kultur» bei Ullstein erschienene Taschenbuch zum Werk von *Sam Peckinpah* gewidmet. Der biographische Teil stammt von Ulrich von Berg, die Filmbeschreibungen sind von Frank Arnold verfasst.

Der Band *Frauen und Film und Video* – Verlag filmladen, Wien 1986 – gibt erstmals einen umfassenden Einblick ind die zeitgenössische Film- und Videoproduktion österreichischer Künstlerinnen. Die Herausgeberin Claudia Preschl, eine Kennerin der Szene, stellt darin mehr als siebzig Frauen und etliche Gruppen mit ihren Werken vor. Darunter finden sich auch bekanntere Namen, wie Ruth Beckermann; Valie Export, Maria Knilli und Kitty Kino. Neben biografischen Angaben finden sich zahlreiche Fotos, Kurzanalysen von einzelnen Filmen sowie Statements und Interviews.

Bleibt schliesslich ein reich bebilderter Band zum *Kino in Indien* zu erwähnen, in dem sich der Inder Chidananda Das Gupta und der Deutsche Werner Kobe als Herausgeber zusammen mit weiteren Autoren jenem Filmland widmen, das eine der weltgrössten Jahres-Produktionen aufweist. Der 150 Seiten umfassende Band beschreibt aufschlussreich die Situation des indischen Kinos und seine gesellschaftliche Bedeutung.

FILMREGISTER

Aus Anlass der Berliner Filmfestspiele gaben fünf Filmverwertungsgesellschaften aus dem deutschsprachigen Raum ihren Zusammenschluss bekannt. Suissimage aus der Schweiz, VG Bild-Kunst, GWFF und VFF aus Deutschland sowie VAM aus Österreich gründeten die «Vereinigung zur Erfassung und Registrierung audiovisueller Rechte» (VERA). Anlass für die Gründung war die Erkenntnis, dass nur durch eine gemeinsame und übernationale Initiative der Filmverwertungsgesellschaften die Rechte der Urheber, Produzenten und sonstigen Berechtigten an Film- und Fernsehwerken wirksam wahrgenommen werden können. Die zunehmende Anzahl durch Kabel verbreiteter Programme und der Anstieg privater Videoüberspielungen machen es den einzelnen Rechtsinhabern faktisch unmöglich, ihre Rechtsansprüche umfassend zu verfolgen. Zudem führt die wachsende Bedeutung grenzüberschreitender Ausstrahlungen von Film- und Fernsehproduktionen

durch Kabel- und Satellitenübertragung dazu, dass nationale Verwertungsgesellschaften ihre gesetzliche Aufgabe nur unvollständig und zu kaum vertretbaren Kosten erfüllen können.
Vordringliche Aufgabe der VERA wird nun die Erfassung und Auswertung der deutschsprachigen Fernsehprogramme sein. Damit wird ein Werkregister ermöglicht, in dessen Rahmen die deutschsprachigen Fernsehprogramme erfasst werden. Aus diesem Datenpool können die beteiligten Gesellschaften Informationen abrufen. Ein weiteres Ziel der VERA ist die wechselseitige Wahrnehmung der von den einzelnen Gesellschaften vertretenen Rechte.

KURZFILMTAGE OBERHAUSEN

In der Zeit vom 2. bis 10. Mai gehen die 33. Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen über die Leinwand, wobei die ersten drei Tage dem deutschen, die übrigen dem internationalen Filmschaffen gewidmet sind. Besonderen Reiz verleiht der Veranstaltung in diesem Jahr der 25. Geburtstag des *Oberhausener Manifests*. Präsident der Internationalen Jury des Volksschulverbandes wird Hilmar Hoffmann sein, der frühere Leiter der Westdeutschen Kurzfilmtage, und als weitere Mitglieder der Jury stehen bereits fest: der Chilene Pedro Chaskel Benko, Gaston Kaboré aus Burkina Faso und die Deutsche Erika Wegener. Es ist zu erwarten, dass ein grosser Teil der 23 überlebenden Erstunterzeichner des Manifests anwesend sein wird und an den Diskussionen zum Stand der Dinge im Deutschen Film teilnehmen wird. Zuständig für die Öffentlichkeitsarbeit ist der Medienpädagoge und Filmkritiker Peter Kremski. Anmeldung und Information: Westdeutsche Kurzfilmtage, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen 1, ☏ 0208 / 825 26 52.

EXPERIMENTALFILM WORKSHOP

Der 7. Internationale Experimentalfilm Workshop von Osnabrück findet dieses Jahr vom 28. - 31. Mai statt. Von frühmorgens bis spät in die Nacht sollen deutsche und internationale Beiträge aus allen Bereichen experimenteller Medienarbeit vorgestellt werden. Das Spektrum reicht vom Film über Video bis hin zu Installationen, Performances und Multimedia. Informationen bei: Experimentalfilm Workshop, Postfach 1861, D-4500 Osnabrück.

PETER GREENAWAY-WERKSCHAU

Im Mai startet in Zürich nicht nur der neuste Film des eigenwilligen Briten Peter Greenaway, A ZED AND TWO NAUGHTS, am 8. Mai beginnt im Sofakino Xenix auch eine Werkschau, in deren Rahmen die früheren Kurzfilme und sein Liebhaber-Krimi THE DRAUGHTSMANS CONTRACT wieder einmal gezeigt werden.

NORD-SÜD AUDIOVISUELL

Das Hilfswerk der Evangelischen Kirchen der Schweiz, HEKS, hat einen neuen Verleihkatalog herausgebracht. *Nord-Süd audiovisuell* möchte mit seiner Zusammenstellung von 350 aktuellen AV-Medien den Zugang in den Themenbereichen Entwicklungs-Zusammenarbeit, Flüchtlinge / Asyl, Menschen.rechte / Rassismus, Kultur / Begegnung usw. erleichtern helfen. Zum Preis von Fr. 5.– ist der Katalog zu beziehen bei HEKS-audiovisuell, Stampfenbachstrasse 123, 8035 Zürich. ☏ 01 361 66 00.

MAX OPHÜLS PREIS

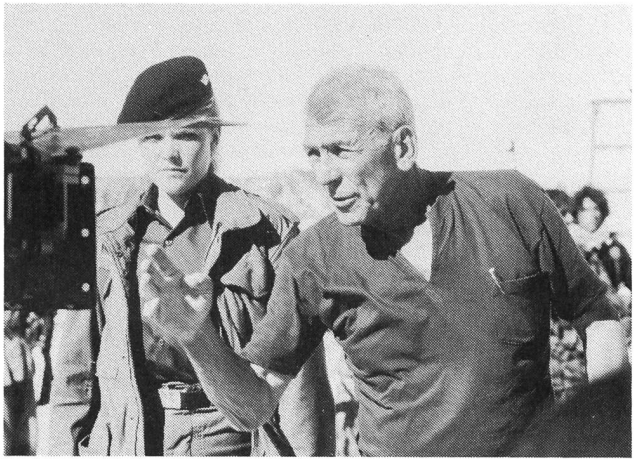
In Saarbrücken wurde FRANCESCA von Verena Rudolph mit dem Max Ophüls Preis 1987 ausgezeichnet. JUNGE LEUTE IN DER STADT von Karl-Heinz Lotz (DDR) erhielt den Preis der Interfilm-Jury zugesprochen, und Förderpreise wurden an ZISCHKE von Martin Theo Krieger und IN DER WÜSTE von Rafael Fuster-Pardo vergeben. Eine lobende Erwähnung erhielt der Schweizer Beitrag DAS KALTE PARADIES von Bernard Safarik, während Tobias Wyss und Franz Hohler mit ihrem DÜNKI SCHOTT den Publikumspreis ergatterten.

UVS-VIDEOSAMPLER CH-2

Zwei Jahre nach der 1. Edition wird die Vereinigung «Unabhängiges Video Schweiz erneut einen Videosampler herausgeben. Aufgrund einer Ausschreibung im Herbst 86 wählte eine Jury aus 51 eingereichten Arbeiten aus den Jahren 84 bis

filmbulletin presents

zum 75. Geburtstag von Richard Brooks



das Doppelprogramm

IN COLD BLOOD
THE PROFESSIONALS

Freitag 8. Mai 1987
ab 20 Uhr
im Filmpodium Kino

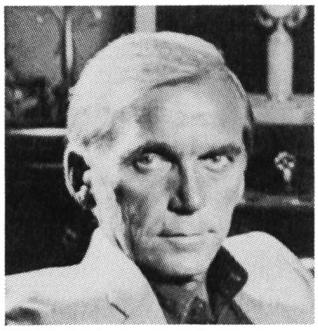
(Kino Studio 4, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich)

Im Rahmen einer Hommage werden vom Filmpodium im Mai-Programm noch weitere Filme von Richard Brooks gezeigt.

86 18 Beiträge aus. Den Hauptteil der 2. Edition des Videosamplers Schweiz bilden wiederum Kunstvideos, neben Dokumentationen von Performances oder Installationen. Auffallend sei die stark verbesserte technische Qualität der Videos, wobei die spezifischen technischen Spiel-Möglichkeiten des Mediums Video präzise und zurückhaltend eingesetzt würden. Vielen gemeinsam ist die Auseinandersetzung mit verschiedenen Realitäten, Realitätsebenen, die gerade durch die elektronischen Medien geschaffen wurden. In seiner definitiven Form, montiert auf 4 einstündige Kassetten, wird der 2. Videosampler Schweiz im April 87 herausgegeben. Informationen: Unabhängiges Video Schweiz, Postfach 209, 6000 Luzern 6.

Neue Offenheit im sowjetischen Film?

filmbulletin hatte Gelegenheit, dem neugewählten ersten Sekretär des Verbandes der Filmschaffenden der UdSSR, Elem Klimow, in Berlin einige Fragen über die aktuellen Entwicklungen im sowjetischen Filmschaffen zu stellen:



Wie, Herr Elem Klimow, soll sich die Zusammenarbeit gestalten zwischen Ihrem Verband und Goskino, dem Staatskomitee für Filmwesen, die beide ab jetzt gleichberechtigt entscheiden werden?

Wir befinden uns jetzt in einer Umbruchzeit, wo das neue Modell unserer Kinematographie noch nicht zu einem Gesetz geworden, noch nicht ins Leben umgesetzt ist. Nach wie vor ist das alte System der Filmproduktion in vollem Gange; aber die Stimme der Öffentlichkeit ist so laut geworden, dass sie nicht mehr nach den alten Regeln handeln können. Deshalb ist die Filmproduktion viel freier geworden – und ihre Formen ändern sich.

Den Begabten wird zur Zeit mehr Aufmerksamkeit geschenkt, interessante Projekte kommen schneller in die Produktion und werden auch schneller abgenommen.

Diese Übergangszeit wird noch eine bestimmte Zeit dauern, denn hier sind staatliche Beschlüsse notwendig, um die neue Struktur gesetzlich abzusichern. Wir bereiten unsere Vorschläge vor und werden sie der Regierung unterbreiten. Dabei hoffen wir auf die Unterstützung von Goskino, weil wir eigentlich in den wichtigsten Punkten einig sind.

Seit Dezember 1986 hat Goskino mit Alexander Kamschalow einen neuen Vorsitzenden, mit dem wir in grosser Einigkeit zusammenarbeiten. Er unterstützt unsere Prinzipien; er half uns bereits viel, als er noch nicht Vorsitzender war.

Die Schwierigkeit der gegenwärtigen Situation besteht darin, dass das Publikum schon jetzt die neuen Filme erwartet. Die Leute lesen soviel über diese «Umgestaltung» (*perestrojka*), dass sie fragen: Wo sind diese neuen Filme? So schnell ist dies leider nicht zu schaffen.

Wie ist das mit dem Verhältnis von Talentförderung respektive der Förderung von Kunst und dem Prinzip der Wirtschaftlichkeit?

Als wir die neue Struktur ausgearbeitet haben, haben wir darüber viel nachgedacht und – wie uns scheint – ziemlich viel berücksichtigt, um die Kommerzialisierung des sowjetischen Films nicht zuzulassen; sonst würden wir das Gegenteil von dem erreichen, was wir anstreben.

Deshalb ist die neue Struktur so beschaffen, dass sie talentierte Leute und gute Ideen «in Schutz nimmt». Das bezieht sich auch auf den Verleih und die Werbung, auf die Gewinne der Studios, die diese Filme produzieren; das bezieht sich auf das Autorenhonorar und die moralische und materielle Unterstützung von Autoren durch den Verband. Auch das Renommée oder Prestige der Studios spielt eine Rolle.

Allerdings ist dieses komplexe Problem noch nicht endgültig erforscht – doch die Praxis wird zeigen, auf welche Weise diese Frage zu lösen ist. Aber die rote Signallampe «Vorsicht» brennt die ganze Zeit!

Wie sieht es innerhalb des Filmverbandes mit der Bereitschaft der Filmschaffenden aus, ihre kreative Arbeit zugunsten der Verbandstätigkeit zurückzustellen?

Bis jetzt gut. Die Leute, die jetzt die Leitung des Verbandes übernommen haben, sind profilierte Filmemacher und die möchten nicht, dass sie zu Funktionären werden, die jeden Tag ihre Sitzungen haben. Sie möchten durch ihre kreative Tätigkeit immer wieder beweisen, dass sie ein Recht darauf haben, Sekretäre des Filmverbandes zu sein. Deshalb ersetzen wir einander, wenn die einen Filme drehen – und ich warte jetzt auf den Moment, wo auch ich ersetzt werde. Allerdings ist im jetzigen historischen Moment die gesellschaftliche Arbeit von besonderer Bedeutung.

Wie sieht das in den verschiedenen Teilen der Sowjetunion aus?

Es ist nicht in allen Teilen gleich lebendig. Das Land ist riesengross – aber natürlich gehen die neuen Ideen in alle Teil des Landes, wenn auch der Aktivitätsgrad verschieden ist. Es wäre wohl auch verfrüht, über den endgültigen Sieg zu sprechen. Wir müssen weiter arbeiten, weiter kämpfen. Das Zentalkomitee und Michail Gorbatschow geben sich viel Mühe und verwenden viel Zeit und Kraft darauf, diese Arbeit ununterbrochen fortzusetzen.

Die sogenannten «Regalfilme», die jetzt zu sehen sind, haben einen beträchtlichen «Sensationswert»; kann man schon absehen, was an neuen Themen und Filmen auf uns zukommt?

Was die neuen Filme anbetrifft, so besteht Hoffnung, dass die Autoren mit der «Umgestaltung» auch sich selber umgestalten werden, dass auch neue Autoren ans Tageslicht kommen. Wir sind uns klar, dass nicht alle Filmschaffenden den neuen Aufgaben entsprechen. Zudem ist nicht für alle Autoren dieser «Regalfilme» die (vergangene) Periode glücklich ausgelaufen. Einige sind gebrochen, andere sind «ausgebleicht» oder schlechter geworden. Viele jedoch haben sich «gehalten», und wir hoffen, dass einige neuen Atem schöpfen werden. Aber ebenso klar ist: Wir brauchen neue schöpferische Kräfte, wir brauchen Nachwuchs – und das bezieht sich nicht nur auf den Film.

Was den Nachwuchs betrifft: Wird es da grössere Freiräume bei der Ausbildung geben, und werden Leute wie Sie auch bei des Ausbildung mitwirken?

Was mich persönlich betrifft: Ich habe keine Lust dazu, keine Neigung und auch keine Zeit. Aber einige unserer Filmschaffenden, die Sekretäre im Verband sind, geben Unterricht an den Filmhochschulen und bei den höheren Regie- und Szenaristenkursen.

Was das Modell der Ausbildung an der Filmhochschule anbelangt: Da übernimmt ein «Meister» eine Gruppe von bis zu zwanzig Studenten, die er vom ersten bis zum letzten Studienjahr führt. Ich glaube aber, dass es schwer fällt, wenn man so viele Studenten hat, sie aufmerksam zu beobachten und genau kennenzulernen. Hier wäre die Betreuung einzelner Produktionen wichtig. Deshalb möchten wir, dass jeder «Meister» höchstens drei bis vier Studenten zu betreuen hat, so wie das bei den höheren Regie- und Szenaristenkursen bereits der Fall ist. (Diese zweijährigen Kurse werden von Leuten aus verschiedenen Berufen besucht, die schon ein Studium oder eine Ausbildung absolviert, die sich schon kreativ betätigt haben.)

Inwieweit stimmen die Intentionen der Filmemacher und die Wünsche des Publikums überein?

Zur Zeit läuft zum Beispiel DIE BUSSE von Tengis Abuladze, und es ist fast unmöglich, eine Karte zu kriegen, weil die Karten schon zwei Monate im voraus vergriffen sind. Auch DIE STRASSENSPERRE oder THEMA sind mit grossem Erfolg gelaufen. Aber es werden auch Filme produziert, die nicht für ein Massenpublikum gedacht sind, sogenannte Klubfilme.

Sind die eben genannten Filme mit der gleichen Kopienzahl verbreitet worden wie andere 'grosse' Filme?

Ja.

Und trotzdem dauernd ausverkauft?

Ja.

Während der Berlinale wurde bekannt, dass ein Treffen mit Filmleuten in den USA geplant ist.

Das ist eine Verabredung, die schon vor langer Zeit vereinbart wurde. Ein solches Treffen der Filmschaffenden soll zuerst in den USA, dann bei uns stattfinden. Wir haben bereits eine Delegation von acht Filmschaffenden zusammengestellt, die die Amerikaner sozusagen selbst gewählt haben. Noch im März werden wir uns in den USA mit unseren Kollegen treffen – mit Filmschaffenden, Produzenten, Filmkritikern, mit all den Menschen, von denen der amerikanische Film abhängt. Das Thema dieses Treffens lautet: Wie zeigen wir einander im Film?

Interview: Karl Saurer

PROSCANIE / ABSCHIED VON MATJORA von Elem Klimow

Vom Untergang der alten Werte

Andrej Tarkowskij hat in seinem letzten Film OFFRET ein ausgetrocknetes Bäumchen gepflanzt, als Symbol für die Hoffnung, dass dereinst neues Leben blühen möge auf einer Welt, in der tatkräftig daran gearbeitet wird, die Grundlagen des Lebens zu zerstören. Gleichzeitig schlug er einen Bogen zum Gemälde «Anbetung der Könige» von Leonardo da Vinci, in dem zentral ein Lebensbaum sich zum Himmel erhebt. Ich habe in Elem Klimows Film ABSCHIED VON MATJORA, der bereits 1983 fertigestellt wurde, also schon lange vor OFFRET, immer wieder an Tarkowskijs letztes Werk denken müssen. Die Themen der beiden Filme sind sich so nah, die Umsetzung, das Vertrauen auf ausdrucksstarke, symbolkräftige Bilder ebenso. Ihre suggestive Kraft und auch die Hoffnung gleichen sich, dass der Entwicklung, im Falle von Klimows Film, dem Raubbau an Mensch und Natur, endlich ein Ende gesetzt wird, bevor es zu spät ist. Es ist ein zutiefst russischer Film, in dem Melancholie und Heimatgefühl, die 'nostalghia', zum Ausdruck kommen, sich auch ein Stück russischer Seelenlandschaft vor unseren Augen elegisch ausbreitet, ein Film, der in allen Schattierungen auf seinen Ursprung, seine Quellen zurückverweist.

ABSCHIED VON MATJORA handelt sehr direkt und eindrücklich von den Bedrohungen unserer Umwelt, die nicht nur äusserlich in der Zerstörung der Natur erkennbar werden, sie finden sich auch in einer inneren «Umweltzerstörung» des Menschen wieder. Der Film beschreibt eine Welt, die sich im Fort-schreiten, im Fortschritt verliert. Mit dem Raubbau an den Grundlagen des Menschen beginnen auch seine Wurzeln abzufaulen und zu schwinden. Damit nimmt sein Halt ab, wird er zunehmend schwächer und anfällig für kleinste äussere Einflüsse. Auffallendstes Beispiel dafür ist in ABSCHIED VON MATJORA die Figur Petrjuchas, jenes Sohnes, der vor längerer Zeit schon aus dem Dorf in die Stadt abgewandert ist, weil er glaubte, dass das Leben ihm dort ein grösseres Glück beschere, als jenes in der Einfachheit im naturverbundenen dörflichen Dasein. Zurück kehrt später ein Trinker, der aus den Sorgen des städtischen Alltags Zuflucht im Alkohol gesucht hat und den Boden unter den Füssen förmlich verlor.

Der russische Regisseur Elem Klimow hat den Verlust an Lebensqualität nach der Romanvorlage des sibirischen Schriftstellers Valentin Rasputin (die deutsch als rororo-Taschenbuch 5481 erhältlich ist) eindrücklich thematisiert und einen Film gestaltet, der nach einem Marschhalt ruft, um über Entwicklungen in Ruhe nachzudenken. Entstanden ist ein traditionalistischer Film, und doch scheint gerade die Tatsache, dass ABSCHIED VON MATJORA unmissverständlich und emotional kräftig für ein bisschen Besinnung in der ganzen Besinnungslosigkeit eintritt, dazu beigetragen zu haben, dass der Film in der Sowjetunion unter Verschluss gehalten wurde und erst jetzt, da ein selbstkritischer Reifungsprozess eingesetzt hat und ein Teil der bürokratischen Behinderungen beseitigt wurde, aufgeführt und rege diskutiert wird. Für uns ist diese Tatsache schwer nachvollziehbar, doch mag gerade dieser Film wie der in Berlin zurecht preisgekrönte, bereits 1979 entstandene TEMA (DAS THEMA) von Gleb Panfilov, aufzuzeigen, wie eng ideologische Schranken gezogen werden können, wie rasch selbst ein den Traditionen verpflichtetes Werk aus dem Raster und damit in die Versenkung fiel. Mit dem Zurückhalten dieses Filmes kam eben nicht zuletzt eine Scheu vor den eigenen Entwicklungen, die Rasputin/Klimow mit ihrem Verweis auf das Überlieferte in Frage zu stellen, zum Ausdruck.

Zunehmendes Verstummen angesichts der Entwicklungen

Die Handlung hält sich im Wesentlichen an die stimmungsvolle, eindrückliche Buchvorlage, wobei Klimow sich der zusätzlichen Dimension des Bildes im Fluss der Zeit sehr geschickt zu bedienen weiss und auch symbolträchtige Bilder findet. Ursprünglich hätte diesen Film eigentlich seine Lebensgefährtin Larissa Schepitko realisieren sollen, doch sie verunglückte am 2. Juli 1979, dem ersten Drehtag, mit weiteren Mitgliedern der Equipe tödlich. Klimow hat ihr Projekt aufgenommen und in ihrem Sinn zuende geführt, weil er wusste, wie sehr es ihr am Herzen gelegen war, diesen Film zu verwirklichen, aber auch, weil er selber im Verlauf der gemeinsamen Vorarbeiten stark ins Thema hineingewachsen ist. Am Drehbuch wurde kaum mehr etwas geändert. Die Absicht, eindrücklich agierende Laien und Darsteller aus ländlichen Theatergruppen einzusetzen, wurde realisiert. Lediglich zwei Figuren hat Klimow neu besetzt und diejenige des Vollzugsbeamten Voroncov ausgebaut. Durch den diabolischen Typen spitzt sich die Situation nun dramaturgisch stärker zu, wobei Klimow auch hier wieder sehr stark auf die Wirkung des Bildes baut.
Es ist nicht eine eigentliche Entwicklung, die in ABSCHIED VON MATJORA stattfindet – abgesehen von der Tatsache, dass die älteren Frauen sich am Schluss verweigern und stillschweigend innehalten –, es sind vielmehr Momentaufnahmen, die in sich ruhen und aus sich heraus sprechen und nachdenklich stimmen, bis hin zum Ende, wo die Sprache versiegt und nur die stummen, suchenden Aufnahmen in einer nebligen Landschaft noch zu uns sprechen, die Gesichter in langen Grossaufnahmen alles besagen.

Momentaufnahmen, die die Zeit anhalten

Immer wieder im Verlauf seines Filmwerks gruppiert Klimow Leute aus dem Dorf zu einer innehaltenden, fotografischen Einstellung, wie um als Chronist zu sagen: diese Leute werden vertrieben und ein derartiges Moment wird sich nicht mehr wiederholen lassen, schauen wir es an und spüren wir, was da zum Verschwinden gebracht wird. Gebannt staunen die Bewohner/innen selbst über das, was mit ihnen eben geschieht. Sei es die Ernte, sei es der Gang zum Ikonenbaum, sei es der Tanz in der Gemeinschaft, sei es der Nachmittagstee, seien es die alltäglichen häuslichen Aktivitäten, ja selbst die alten Geschichten, die sie alle kennen und die man sich doch immer wieder erzählt: es sind die letzten Male, die sie es hier tun, an dem Ort, wo sie hingehören, wo

Die Mütter lassen sich so einfach nicht vertreiben

sie heimisch sind, mit dem sie Gefühle bis zurück in ihre Kindheit verbinden. Zusammenzählen lassen sich die Momente des Abschieds nicht, und damit lässt sich auch der ganze Schmerz, den sie bewirken, nur erahnen. Erzählt wird in diesem aufs Optische konzentrierten Sinn von den letzten Wochen und Tagen, die die Bewohner der sibirischen Dorfinsel Matjora auf ihrer angestammten Erde verbringen dürfen, bevor sie umgesiedelt werden, um einem Stausee Platz zu machen. Der Angara-Fluss, der bislang ihr Eiland umspülte, soll gestaut, das Tal, in dem sie über Generationen hinweg gelebt hatten, überflutet werden. ABSCHIED VON MATJORA ist also zuerst einmal ein Film über den bevorstehenden und geplanten Untergang eines Dorfes, und wenn der Film damit beginnt, dass der Friedhof zerstört wird, so ist von allem Anfang an ein Zeichen dafür gesetzt, dass die Wunden, die da geschürft werden, unendlich tief gehen, dass die moderne Zeit an der Kulturgeschichte frisst und vor nichts zurückschreckt.

Der Stausee sei notwendig geworden, sagt man ihnen, weil die Leute in den fernen Städten und den aufgebauten Industrien immer mehr Strom brauchten. Ein Sachzwang steht dahinter, der Fortschritt fordert seinen immer grösseren Tribut. Klimow blendet in einen Entwicklungsschritt hinein, wo es gilt, vom Alten Abschied zu nehmen und sich auf etwas Neues einzustellen. An dieser Schnittstelle treffen denn auch unter verschiedenen Aspekten zwei gegenläufige Welten aufeinander, von denen die eine wohl aus der anderen hervorgegangen ist, aber eben kaum je organisch, dafür sehr oft unter äusseren Zwängen, die – siehe allein schon die Geschichte dieses Filmes – sogar die Auseinandersetzung mit dem, was geschieht, verhindern. Die teilweise schon sehr alten Bewohner und vor allem Bewohnerinnen von Matjora sollen umgesiedelt werden in eine dieser grauen, anonymen Städte, wie sie weltweit am Rand älterer urbaner Lebensformen aus dem Boden gestampft worden sind. Der Grund für diesen Zwang liegt ausserhalb ihres eigenen Lebens- und Erfahrungshorizontes – sie brauchen für ihre bescheidenen Bedürfnisse nicht noch mehr Strom, sie leben, anders als die Städter, nach dem, was der ländliche Alltag von ihnen verlangt.

Die Natur trotzt da und dort menschlichen Angriffen

Auch Elem Klimow, der seinen Vornamen übrigens zukunftsorientierten und politisch offenbar durch und durch geschulten Eltern verdankt – Elem steht für: Engels/LEnin/Marx –, hat wie Tarkowskij in OFFRET das Bild des Baumes als ein zentrales genommen – ein Motiv, das in der Buchvorlage weit weniger gewichtig vorkommt. Bei ihm ist es ein über vierhundertjähriger sibirischer Baum-Riese, ein Ikonenbaum, der sich eine einst-

ABSCHIED VON MATJORA – Abschied von der Heimat

mals als Kultbild angebrachte Tafel im Verlauf seines langen Lebens einverleibt hat und inzwischen für die Dorfbevölkerung selber zu einer Art Heiligtum wurde. Der Baum ist Lebenssymbol und Hort der inneren Ruhe, er bietet Schutz, an seinem dicken Stamm verweilt man, und er gehört auch zu jenen Dingen, die der Vernichtung trotzen. Mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln wird von den mit der Räumung der Dorfinsel Beauftragten versucht, das mächtige Stück Natur zu Fall zu bringen oder gar mit Feuer zu vernichten: Die Natur leistet ihren Widerstand gegen die Eingriffe der Zivilisation. Der Baum steht als eines von Klimows eindrücklichen Bildern leise triumphierend da. Am Schluss wird die steinalte Grossmutter Darja, deren zerfurchtes Gesicht wie der Baumstamm eine lange und reiche Lebensgeschichte erzählt, unter ihm verharren und den lebenszerstörenden Entwicklungen wie er stumm weiter trotzen.

Die Bilder sprechen für sich, lassen uns die Verdrängung, die bevorstehende Überspülung des Traditionsreichen, des Alten miterleben und den letztendlich wenig segensreichen Ersatz erkennen, der das alles mitbedingt. Mit Matjora wird die Energie und Kraft einer ganzen Lebensform unter Wasser gesetzt, auf das eine neue mit künstlicher Energie gespeist werden kann. Die natürliche Energie schwindet, die Menschen halten sich nun mit Ersatzprodukten am Leben. Mit Matjora geht auch der Ursprung unter, denn inskünftig wird der zum Trinker verkommene Petrjucha nicht mehr heimkehren können zu seiner Mutter aufs Land, er ist, wie die anderen, nun vollends entwurzelt.

Die Mütter lassen sich so einfach nicht vertreiben

Das Wort Matjora selbst, das Valentin Rasputin seinem Romandorf als Namen gab, enthält in sich neben der direkten Bedeutung – 'matjora' wird bei sibirischen Häusern jener Balken bezeichnet, auf dem das Hausdach aufliegt, der ganze Schutz sich stützt – auch noch eine zweite, nämlich diejenige des Wortstamms. 'Mat' steht im Russischen für Mutter – das vergessen dank Pudowkin auch dieser Sprache Unkundige nicht mehr –, und wenn am Ende von Klimows Film die beiden verlorenen Söhne mit ihrem Vollzugsbeamten aus der Stadt auf dem Schiff im Nebel umherirren und nach Matjora schreien, damit jene Frauen, die noch immer an Land sind, sie doch hören mögen, so rufen sie in der Verzweiflung, die sie die zweite Silbe verschlucken lässt, in der Tonlosigkeit, in der Klimow den einen Sohn hinter der Bootsscheibe zeigt, auch einfach nach 'mat', nach der Mutter.
Mit dem Dorf Matjora überflutet die moderne Gesellschaft den Boden, die Wurzeln, den Ursprung und die letzte Ruhestätte ihrer Leute, und Klimow lässt mit sei-

nen auserlesenen Bildern keine Zweifel darüber offen, dass für ihn ganz wesentlich mehr zerstört denn gewonnen wird. Das geht hinein bis in die raffiniert und ausgeklügelt eingesetze Ebene der Musik, auf der er in mehreren einfachen wie subtilen Gegenüberstellungen und Begegnungen den Verdrängungsmechanismus zeigt. Er erscheint hier letztlich weniger massiv, weil die Musik, der Tanz, die Volkskultur Elemente sind, die sich weiter tradieren, Bestandteile der Dorfkultur, die so einfach nicht unterzukriegen sind, und wenn, dann erst über Generationen hinweg.

Den stärksten, den eindrücklichsten Ausdruck für die Situation hat Klimow wohl in jener Sequenz seines Filmes geschaffen, in der die alte Darja ihr Haus bis in die hinterste Ecke hinein scheuert, reinigt und putzt. Durch die Situation, aus innerem Antrieb auf die Knie gezwungen, reibt sie den Boden blank, über den ihre Eltern und die Eltern ihrer Eltern schon geschritten sind. Sie streicht die Wände frisch, hängt gewaschene Vorhänge auf und bringt neuen Blumenschmuck rundum im Zimmer und auf den Tischen an. Darja bereitet ihr Haus zu, als übergäbe sie es ihrem Sohn zur Hochzeit oder schmücke das Grab ihres Geliebten. Ein Lösungsritual. Am Ende, wenn es in neuem Glanz und Schmuck dasteht, schliesst sie Fenster und Türen sorgsam ab und verlässt ihr Heim, vor dem die Männer schon mit lodernden Fackeln darauf warten, es in Brand zu setzen, gemäss dem Auftrag aus der Stadt, nach dem das Dorf soweit wie möglich zu zerstören ist.

Matjora, das Dorf, Matjora, die Landschaft, Matjora, die Heimat: sie werden zur gebrannten Erde, zum gebrannten Flecken kleine Welt, in der die Sehnsucht nach Geborgenheit ruhte, das Gefühl des Aufgehobenseins im Einklang mit dem Gang der Natur. ABSCHIED VON MATJORA ist ein bewegender, zutiefst russischer Film über den Raubbau des Menschen an den natürlichen und grundlegenden Werten seiner Existenz.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Buch: Larissa Schepitko, Rudolf Tjurin, Elem Klimow, nach dem Roman «Prostschanije s Matjoroj» («Abschied von Matjora») von Valentin Rasputin; Kamera: Aleksej Radinow, Jurij Shirladse, Sergej Taraskin; Ton: B. Vengerowskij; Musik: V. Artemow, Alfred Schnittke; Ausstattung: V. Petrov; Schnitt: V. Belova.
Darsteller (Rollen): Stefania Stanjuta (Grossmutter Darja), Lev Durov (Sohn Pavel), Vadim Jakovenko (Enkel Andrej), Aleksej Petrenko (Voroncov), Leonid Krjuk (Petrjucha), Jurij Katyn-Jarcev (Bogodul), Denis Ljupov (Koljanja Darjas), sowie Maja Bulgakova, Najdan Gendenova, Galina Demina, Anna Kustova, Ljubov Malinovskaja, Ljudmila Poljakova.
Produktion: Mosfilm Moskau, UdSSR 1983. Länge: 128 Minuten. Verleih BRD: Filmverlag; Verleih CH: Columbus Film Zürich.

Elem Klimow

Der 1933 in Stalingrad, dem heutigen Wolgograd, geborene Elem Klimow hat bislang – nach den als Student an der Filmhochschule 1959, 1960 und 1962 realisierten Kurzfilmen OSTROZNO, POSLOST'! (VORSICHT, BANALITÄT!); ZENICH (DER BRÄUTIGAM); SMOTRITE NEBO! (SCHAUT DEN HIMMEL!) – sechs Spielfilme gedreht, von denen der renommierte sowjetische Filmkritiker Viktor Djomin sagt, dass jeder «ein grosses gesellschaftliches Ereignis» gewesen sei – auch wenn es manchmal sehr lange gedauert hatte, bis Klimows Filme öffentlich zu sehen waren; der 1975 produzierte AGONIJA (AGONIE) gelangte gar erst nach zehn Jahren ins Kino. Klimows Entwicklung als Regisseur ist ganz deutlich durch Brüche und unterschiedliche stilistische Haltungen gekennzeichnet.
Seine Diplomarbeit, mit der der frühere Flugingenieur sein Regiestudium an der Moskauer Filmhochschule VGIK 1964 abschloss, der abendfüllende Spielfilm DOBRO POZLOVAT', ILI POSTORONNYM VCHOD VOSPRESCEN (HERZLICH WILLKOMMEN, ODER UNBEFUGTEN EINTRITT VERBOTEN) ist gespickt mit komödiantisch-satirischen Einfällen, die auch vor dem spielerischen Umgang mit Tabus nicht zurückschrecken. Die Geschichte spielt in einem Pionierlager, das die Leiter rigoros zum reibungslos funktionierenden 'Musterbetrieb' machen wollen – wobei sie allerdings die Phantasie und Solidarität der Kinder gewaltig unterschätzen. Bei der Abnahme dieser Diplomarbeit im Staatskomitee für Filmwesen (Goskino) herrschte allerdings frostiges Schweigen, und Klimow sah sich mit dem Vorwurf konfrontiert, einen «typisch antisowjetischen Film» realisiert zu haben. Es gab aber auch damals schon Gegenstimmen. So verteidigte Sergej Gerasimov Klimows Arbeit mit dem Argument: «Der Regisseur schaffte es, die Schärfe der satirischen Komödie so einzusetzen, dass er dabei nicht bloss lustig von Kindern erzählt, sondern die volle Kraft seines satirischen Hiebes auf erwachsene Dummköpfe, Verleumder, Halleluja-Schreier und Speichellecker niedersausen lässt.»
Zumindest einer dieser «satirischen Hiebe» soll hier kurz beschrieben werden: Der jugendliche Held wurde aus dem Lager verbannt, weil er es gewagt hatte, ausserhalb der Schutznetze in der offenen See zu schwimmen. Als er nun darüber sinniert, was ihm zuhause blühen könnte, entsteht vor seinem inneren Auge ein gar schreckliches Bild: Die vor Gram gestorbene Grossmutter wird zu Grabe getragen, und der Trauerzug, der ihrem riesigen, in seiner Rundlichkeit an Chruschtschow erinnernden Porträt folgt, bildet merkwürdigerweise die Form eines Fragezeichens oder einer Sichel.
In dem ein Jahr später realisierten POCHOZDENIJA ZUBNOGO VRACA (ABENTEUER EINES ZAHNARZTES) – nach einem Drehbuch von Alexander Wolodin – schlägt Klimow einen neuen, zwischen Parodie und Melancholie wechselnden Ton an. Diese mit leicht märchenhaften Zügen ausstaffierte Parabel über einen Helden, der an Neid und Missgunst von Provinzspiessern scheitert – er kann Zähne ohne Betäubung ziehen, ohne dass es weh tut, was Fachkollegen und staatliche Kommissionen auf Trab bringt – kam allerdings nur in begrenzter Kopienzahl heraus und wurde so nur Filmfachleuten bekannt. Wie Viktor Djomin berichtet, wurde dem Film gegenüber «der Standardvorwurf jener Zeit» laut: «Soll das etwa heissen, man setze bei uns den Talenten zu?»
Die ABENTEUER EINES ZAHNARZTES bringen Klimow in eine Lage, in der er «kaum Mittel hat, um zu leben» und «sogar als Schauspieler in der DDR arbeitet». (1987 fasst er die damalige Situation in die ironisch doppelsinnige Formel: «Ich war wirklich an der Grenze.») Da kommt es ihm gerade recht, dass sein jüngerer Bruder German, ein Zehnkämpfer und Langstreckenläufer, zum Abschluss seines Lehrgangs als Drehbuchautor ein Szenario für einen Sportfilm geschrieben hat. Schon deshalb weil auch Elem als Ruderer, Korbballspieler und Volleyball-Trainer eine aktive Beziehung zum Sport hat, stürzt er sich begeistert in die Arbeit. Mit der Methode der «harmonischen Eklektitk oder umgekehrt» unternimmt er den waghalsigen Versuch, den «Sport als Modell der Welt zu zeigen und möglichst alles zu sagen». Auch durch die Verzahnung von dokumentarischem

Material und inszeniert-fiktiven Sequenzen will er «Unvereinbares verbinden». SPORT, SPORT, SPORT, dieses frühe Exempel eines Collagefilms, erlebt «das glücklichste Schicksal» all seiner Werke, erhält mehrere Preise und wird mit gutem Erfolg in Kino und Fernsehen gezeigt. Allerdings ging es auch in diesem Fall nicht ohne zumindest eine Schnittauflage ab: Die Sequenz, die Mao und das (mit)schwimmende Politbüro im Jangtsekiang zeigt, blieb in den Schleusen der Zensur stecken. Inzwischen meint Klimow allerdings, dass er – trotz seiner Liebe zum Sport – den Film heute, angesichts der Doping- und Anabolikaskandale und der traurigen Schicksale der Kinder- Weltmeister und der Bärte kriegenden Schwimmerinnen, «noch schärfer machen» würde.

Die Mischung von Spiel- und Dokumentarszenen führt Elem Klimow beim nächsten, langwierigen Projekt AGONIJA fort. Dieses unterscheidet sich jedoch ansonsten gewaltig von seinen frühen Filmen. Die Hinwendung zur Geschichte erfordert eine neue ästhetische Konzeption. Schon 1966 begann er sich dem AGONIE-Projekt zu nähern, und schrieb gemeinsam mit Semjon Lugin und Ilja Nussinow ein Szenarium. Dann macht der unerwartete Tod von Michail Romm erforderlich, dass Klimow zusammen mit Marlen Chudicev Romms angefangenen Filmessay A VSE-TAKI VERTITSJA (UND SIE BEWEGT SICH DOCH, der ursprünglich mal «Die Welt heute» heissen sollte) vollendet.

Nach aufwendigen Recherchen, mehreren Drehbuchüberarbeitungen und der schwierigen Suche nach dem Rasputin- Darsteller (der schliesslich in der Person des bis dahin unbekannten Episodendarstellers Alexej Petrenko gefunden wird), ist 1975 die erste Fassung von AGONIJA fertig. Nach einer grossen Pause – während der er mit Ales Adamowitsch ein Drehbuch nach dessen «Chatyn»-Novelle erarbeitet, aus dem später IDI I SMOTRI! (GEH UND SIEH!) entstehen wird – nimmt Klimow 1978 die Arbeit an AGONIJA wieder auf und dreht einige zusätzliche Szenen.

Doch der Film, der in kraftvoll-drastischen Szenen und Bilderfindungen die Dekadenz und Selbstzersetzung der Zarenherrschaft in den Jahren vor der Oktoberrevolution vor Augen führt, kommt erst 1981 in veränderter Version heraus (und das sowjetische Publikum bekommt ihn erst 1985 zu sehen). Heute führt Klimow die damalige Ablehnung darauf zurück, dass er «die Stereotypen des sowjetischen historischen Films durchbrochen und im Subtext die damalige Situation» getroffen hatte. Gleichzeitig bekennt er aber auch, dass er selbst «mit AGONIJA unzufrieden» war – weshalb er sich «vor sich selbst rechtfertigen» wollte und daher, erschüttert von Ales Adamowitsch' «Erzählung von Chatyn» (deutsch unter dem Titel «Stätten des Schweigens» erschienen), den Entschluss fasste: «Mein Wort zum Krieg zu sagen».

Doch wieder ändert ein unerwarteter Tod – der ihn besonders hart trifft – seine Pläne: In den Morgenstunden des 2. Juli 1979 fällt seine Lebensgefährtin Larissa Schepitko bei der Fahrt zu den Dreharbeiten von PROSCANIE (ABSCHIED VON MATJORA) einem Autounfall zum Opfer. Einen Tag nach der Beerdigung muss sich Elem Klimow entscheiden, ob er das eben begonnene Werk von Larissa zu Ende führen will – und eine Woche danach nimmt er die Dreharbeiten auf (obwohl ihm «nicht danach war»). Im folgenden Jahr gedenkt er mit der schlicht-schönen Hommage LARISSA seiner geliebten Lebenspartnerin.

Ihr PROSCANIE-Drehbuch schreibt er zusammen mit seinem Bruder German, Rudolf Tjurin und Valentin Rasputin um, wobei unter anderem die Rolle des für die Evakuierung verantwortlichen Beamten Voronzov, wofür der Rasputin-Darsteller aus AGONIJA, Alexej Petrenko vorgesehen ist, mehr Gewicht erhielt.

Mit der Geschichte des Inseldorfs Matjora, das einem gigantischen Stauseeprojekt zum Opfer fällt, thematisiert der Film exemplarische Konflikte zwischen Tradition und Fortschritt, Stadt und Land, Mensch und Natur. Der engagierte Umweltschützer und sibirische Autor Valentin Rasputin, auf dessen Novelle der Film basiert, sagt dazu: «Sehr entscheidend für mich ist, wie sich der Mensch zur Natur verhält. Tut er dies verantwortungslos oder gar barbarisch, dann hat das selbstverständlich auch Folgen für seine Seele, für seine Psyche. Man kann nicht das eine ohne das andere verletzen. Das hängt miteinander zusammen. Und wenn man das zerstört, womit der Mensch zutiefst verwachsen ist, dann kann es geschehen, dass dieser Mensch zu einem Stein greift, ja mörderische Aggressionen entwickelt. Bei den Grossprojekten in unserem Land müssen wir den Zusammenhang zwischen der Veränderung der Natur und der menschlichen Seele ganz entschieden deutlicher berücksichtigen, als das bisher geschah. Für das, was wir heute versäumen, müssen wir in der Zukunft einen hohen Preis zahlen. Wir müssen weltweit den Marsch auf einen Abgrund zu aufhalten: Der Mensch muss wieder Herr technologischer Prozesse werden und nicht ihr Sklave sein.»

Im Vergleich zu den ruhigen, gelegentlich etwas schwerbültigen 'Stimmungs-Bildern' von PROSCANIE, die einen nach den jäh aufkommenden Konflikt-Gewittern wieder in ihren Bann ziehen, gibt es bei IDI I SMORTI! kaum Momente, wo sich Beruhigung oder befreiende Entspannung einstellt. Unablässig ist der fürchterliche Druck zu spüren, der auf der Hauptfigur des halbwüchsigen Fljora lastet, aus dessen Perspektive das unvorstellbare Grauen des Krieges gezeigt wird, wie er 1943 in Belorussland wütete, als Hitlers Truppen 628 Dörfer niederbrannten und deren Bewohner bis auf wenige Überlebende ausrotteten.

Grossen Anteil an der konsequent durchgehaltenen Atmosphäre der Bedrohung hat Oleg Jantshenko's Musik – von Luigi Nono als neuartige akustische Felder definiert –, die als eher unterschwelliger aber scharfer Kontrapunkt zu den manchmal nur schwer zu ertragenden Bildern des Leidens und des Schreckens wirken.

Bei einer von der Abteilung Film- und Medienkunst der Berliner Akademie der Künste im März veranstalteten Klimow-Werkschau – in Verbindung mit Werkstattgesprächen über *Film, Literatur, Musik*, zu der auch seine Drehbuchautoren Ales Adamowitsch und Valentin Rasputin eingeladen waren – löste IDI I SMORTI! die stärkste Betroffenheit, aber auch die intensivsten Auseinandersetzungen aus. Während die einen – emotional tief bewegt – davon sprachen, dass sie «als Deutsche demütig geworden» seien und ihrem Gefühl von Schuld und Reue spontanen Ausdruck gaben, versuchten andere auch über die künstlerischen Mittel zu reden, die Klimow anwandte. Aufgeworfen wurde etwa die Frage, ob mit einer solchen ästhetischen «Überwältigungsdramaturgie» dem Zuschauer nicht die Freiheit genommen werde, die Strukturen und Menchanismen zu sehen, die diese Schrecken erst ermöglichen.

Eine Diskussion war jedoch angesichts der entstandenen Erregung kaum mehr möglich – und auch Elem Klimow hielt sich (zum ersten Mal in diesen vier Tagen) etwas zurück. Er hatte allerdings bereits zuvor zu bedenken gegeben, dass uns «das Fernsehen daran gewöhnt hat, Leichen und weinende Mütter zu sehen, ohne dass wir das Teeglas wegstellen oder das Abendessen unterbrechen; dass sich die Seelen der Menschen mit einer harten Schicht bedeckt haben, weil das Schreckliche alltäglich geworden ist, und dass wir dem Abgrund immer näher kommen, wenn es nicht gelingt, diese Verhärtung aufzusprengen». Das sei eine Aufgabe der Kunst, «die sich dabei vielleicht auch des Schocks bedienen muss».

Der belorussische Erzähler und Literaturwissenschaftler Ales Adamowitsch, auf dessen Tonbandprotokollen mit Überlebenden («Ich komme aus einem brennenden Dorf») das zusammen mit Klimow entwikkelte Drehbuch beruht, sieht in diesem Film eine besondere Qualität darin, dass er «das Opfer nicht poetisiert». Filme *über* den Krieg zu machen, die auch Filme *gegen* den Krieg sind, das ist so schwierig wie wichtig.

In IDI I SMOTRI! gibt es eine Schlüsselszene, die gegen alle Bilder des Schreckens und der Gewalt ein menschliches Zeichen der Hoffnung setzt: In einer Pfütze entdeckt Fljora, der «durch alle Kreise der Hölle gegangen ist», ein schmutzbedecktes Hitler-Porträt mit der belorussischen Aufschrift «Hitler – der Befreier». Er hebt sein Gewehr und drückt ab – wodurch er gewissermassen eine stürmische Assoziationskette von dokumentarischen Geschichts-Bildern auslöst, die die Geschichte sozusagen rückwärts laufen lassen. Schuss um Schuss feuert Fljora auf den von Bild zu Bild jüngeren Hitler – bis dieser als Kind auf den Armen seiner Mutter zu sehen ist. Da hält Fljoran inne und lässt die Waffe sinken.

Allen grausamen Erfahrungen zum Trotz hat sich Fljora einen unversehrten Kern von Menschlichkeit bewahrt.

Karl Saurer

MELO von Alain Resnais

Zwischen Realität und Illusion

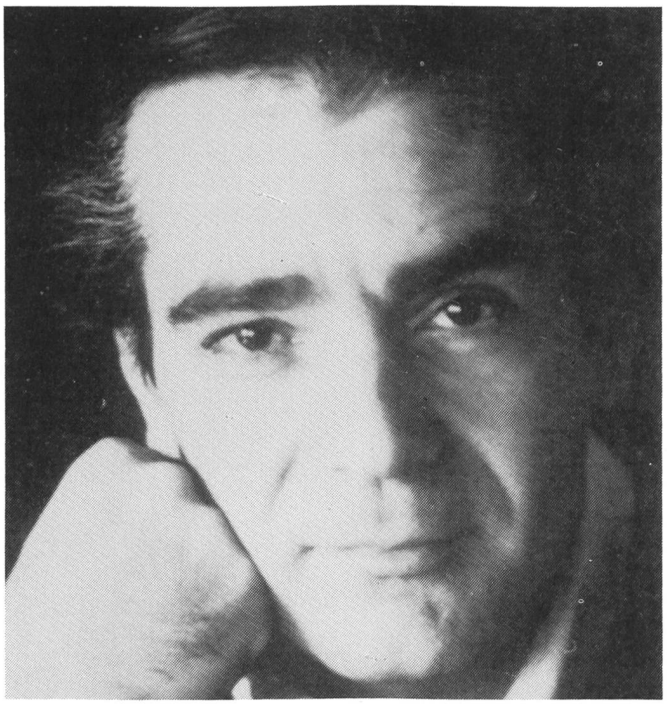
Das Oeuvre des Franzosen Alain Resnais ist in sich die Entsprechung für das Bild der beständigen Suche. Jeder Film stellt ein Experiment dar. Nicht die krampfhafte Suche nach einem sogenannt eigenen genau umschriebenen Stil bildet da die eigentliche Triebfeder, vielmehr gebraucht Resnais sein sicheres und meisterhaft ausgereiftes Stilempfinden zu einer Auslotung, ja Erweiterung seiner Filmsprache. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang gerade L'AMOUR A MORT aus dem Jahr 1984. Dieser Film war in sich einerseits eine logische Fortsetzung der vorangegangenen Werke seit HIROSHIMA MON AMOUR (1959), Resnais erstem eigentlichen Spielfilm, Fortsetzung aber anderseits insbesondere von LA VIE EST UN ROMAN von 1983. MELO nun ist die konsequente Weiterführung dieser Linie, bildet mit LA VIE EST UN ROMAN und L'AMOUR A MORT eine Art Trilogie, was sich an «äusseren» Verwandtschaftsmerkmalen auch leicht ablesen lässt.

Erneut hat Resnais in MELO die vier Darsteller zusammengebracht, die erstmals 1983 gemeinsam in einem seiner Filme zu sehen waren und sich in L'AMOUR A MORT zu einem Quartett der Leidenschaften zusammenfanden. Die Entrückung der Narration aus dem Gerüst einer real nachempfindbaren Umgebung heraus zu einer künstlichen und kulissenhaften, als Metapher dienenden Scheinwelt ist in MELO noch einen Schritt weitergeführt worden. Auch die Unterbrechung des Erzählflusses, die Unterteilung in einzelne «Szenen» hat in MELO mehr als nur die Funktion der Hervorhebung des theatralischen Charakters des Stoffes.

«Mélo» ist ein 1929 erstmals publiziertes und aufgeführtes Theaterstück des heute in Frankreich weitgehend in Vergessenheit geratenen Autors Henry Bernstein (1876-1953). Schon von der Konzeption her verstand Bernstein sein zur Entstehungszeit äusserst erfolgreiches Stück als Versuch, dem Roman und dem Kino im Theater Paroli zu bieten. Es sei ein dramatischer Roman und, so Bernstein, «un film qui s'ignoré longtemps, mais qui ne s'ignore plus». Eine erste Adaptation für die Leinwand entstand unter dem Titel DER TRÄUMENDE MUND bereits 1932 in Deutschland unter der Regie von Paul Czinner; daraus entstand auch eine französische Version. Italien folgte zwei Jahre später, und «Mélo» ist in Resnais' Umsetzung bereits zum sechsten Mal Vorlage für einen Film. Aber an dieser Stelle soll und kann nicht ein Vergleich der einzelnen Fassungen vorgenommen werden, scheint es doch auch wesentlich wichtiger, die Aufmerksamkeit auf den Film von Resnais selbst und die Einordnung in dessen Gesamtwerk, dessen *recherche cinématographique* zu richten.

An einem einfachen Gartentisch sitzen zwei Männer und eine Frau. Dekor und Kleidung lassen schnell auf die zwanziger Jahre schliessen. Pierre Belcroix und Marcel Blanc haben gemeinsam am Konservatorium studiert, Pierre ist ein bescheidener Violinist in einem Orchester, Marcel ein gefeierter, von Frauen umschwärmter Solist von internationalem Rang. Seit vielen Jahren treffen sich die beiden Freunde in Pierres Haus erstmals wieder. Gemeinsame Erinnerungen werden ausgetauscht, Pierre will von Marcels Karriere hören. Bald jedoch rückt die Vergangenheit in den Hintergrund, erwacht das Interesse des Solisten an Pierres Frau Romaine, kurz Maniche genannt. Damit ist jene Konstellation gegeben, die

Fanny Ardant

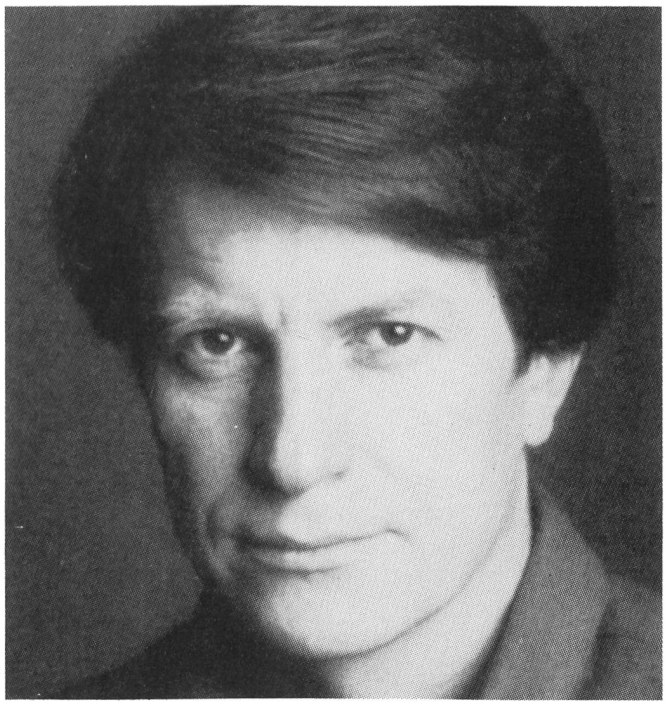


Pierre Arditi

den Stoff zu dem macht, was im Titel MELO bereits enthalten ist, zum Melodrama. Maniche wird zur Geliebten Marcels, wirft sich ihm aber nicht ohne Skrupel Pierre gegenüber an die Brust. Dieser selbst wird von Christiane, einer Freundin des Hauses, geliebt, die in all den Verwirrungen ihre Chance zu bekommen glaubt, endlich. Marcel und Maniche fallen der Leidenschaft anheim, und bevor er erneut auf Tournee geht, lässt er sich von Maniche das Versprechen geben, dass sie bei seiner Rückkehr ganz und gar ihm gehöre.

Es ist eine einfache, in dieser Konstellation auch wenig Neues in sich bergende Geschichte, ein Eifersuchtsdrama, wie es für das Melodrama, das Ende des 19. Jahrhunderts ja bekanntlich vor allem in Frankreich seine

Sabine Azéma


André Dussollier

höchste Blüte erreichte, typisch ist. Für Resnais nun wird dieser Stoff zum Vehikel. Worum es dem Filmemacher geht, ist eine erweiterte Exploration der in L'AMOUR A MORT ebenso wie in LA VIE EST UN ROMAN aufgegriffenen Thematisierung der Leidenschaft, des Lebens und des Todes. Vom Regisseur, dem es früher um eine zwar eigenständige, in sich aber doch möglichst realistische Umsetzung von Stoffen in Zusammenarbeit mit Schriftstellern ging, hat sich Resnais zum Experimentator in eigener Sache entwickelt, gleichsam seinen Filmen seit MON ONCLE D'AMERIQUE (1980) eine noch persönlichere Ausrichtung gegeben.
Die Theatralität in MELO wird für Resnais so weniger zur bindenden stilistischen Form als vielmehr zur Möglichkeit, in diese hinein seinen Symbolismus zu stellen. Die klar als künstlich erkennbaren, trotzdem aber nicht stilisierten Kulissen werden zur Metapher für den Schein, mit dem das Sein, sprich hier die Gefühle, verdeckt, verdrängt werden. Auch erlaubt dieser abgeschlossene Raum die Konzentration auf die Figuren. Die *mise en scéne*, die zu belegen scheint, dass alles Leben Theater ist, verfolgt eine Dialektik der Gesten und Wörter, die von der aufmerksamen, aber doch zurückhaltend distanzierten Kamera getreu eingefangen werden. Wobei letztere sich durch die Kulissen, die Wohnung des Paares Belcroix, das nobel im Art-Deco-Stil eingerichtete Appartement Marcel Blancs, bewegt wie durch reale Räume, die Dekors also durchmessend wiederholt aufzubrechen sich anschickt.
Gesten und Wörter: MELO ist auch ein Meisterstück der Schauspielerführung. André Dussolier als Marcel, Sabine Azéma als Maniche und Pierre Arditi als Pierre – Fanny Ardant spielt die eher kleine, von der Dramaturgie her nicht übermässig bedeutungsvolle Rolle der Christiane –, diese Schauspieler führt Resnais allesamt zu einer Tiefe und Vielschichtigkeit in der Interpretation, wie man sie schon lange nicht mehr auf der Leinwand zu sehen geglaubt hat. Die innere Zerrissenheit der einzelnen Figuren, das Leben zwischen Lüge und Ehrlichkeit, kommt so voll zum Tragen. Und genau das ist es denn auch, worum es Resnais hier einmal mehr geht. Abgerundet wird das jenseits all dessen, was man gegenwärtig im Kino zu sehen bekommt, stehende exercice de style durch den für Resnais typischen überlegten Einsatz der Musik (Bach und Brahms) und eben jenes Studiodekors (Jacques Saulnier), das es versteht, getreu die schmale Trennlinie zwischen Realität und Illusion in Bilder zu übersetzen.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Alain Resnais; Drehbuch: Alain Resnais nach dem gleichnamigen Stück von Henry Bernstein; Kamera: Charlie Van Damme, Gilbert Duhalde; Kameraassistenz: Arthur Cloquet, François Hernandez; Dekor: Jacques Saulinier, Philippe Turlure; Kostüme: Catherine Leterrier; Schnitt: Albert Jurgenson, Jean-Pierre Besnard; Maske: Dominique de Vorges; Requisite: Pierre Galliard; Ton: Henri Morelle, Olivier Villette; Mischung: Jacques Maumont; Musik: Philippe Gérard (Brahms: Sonate für Violine und Klavier in G-Dur, op.78; Bach: Sonate für Violine in C-Dur).
Darsteller (Rolle): Sabine Azéma (Romaine Belcroix), Fanny Ardant (Christiane Levesque), Pierre Arditi (Pierre Belcroix), André Dussollier (Marcel Blanc), Jacques Dacqmine (Doktor Rémy), Hubert Gignoux (Priester), Catherine Arditi (Yvonne).
Produktion: MK 2 / Marin Karmitz, Films A 2; Produktionsleitung: Catherine Lapoujade; Aufnahmeleitung: Dominique Toussaint; Leitung der Aussenaufnahmen: Jean- Pierre Nossereau. Frankreich 1986. Format: 1:1.66, 35 mm, Farbe, 112 min. CH-Verleih: Monopole Pathé.

Zum Werk von Richard Brooks

Weine nicht um die Verdammten

Von Fritz Göttler

Zum Start, den Weg weisend, von Jacques Rivette: «Was ist nun der Sinn dieser Revolution heute in Hollywood? Über die lange Zeit der Unterwerfung unters fabrikfabrizierte Produkt hinweg wiederanzuknüpfen an die Tradition von 1915, die von Griffith und der Triangle, die ja weiter mit ihrer Kraft das Werk der alten Hollywoodleute nährte, von Walsh, Vidor, Dwan, und natürlich das von Howard Hawks; zurückzukehren zum Lyrismus, zu den heftigen Empfindungen, zum Melodram, eine gewisse Grossartigkeit der Gesten wiederzufinden, eine Äusserung von Gefühlen, die ungeschliffener, spontaner ist; kurz: die Naivität wiederzugewinnen.»

BLACKBOARD JUNGLE 1955: Aggression und Kriminalität in Amerikas Schulen. Die Väter an der Front, die Mütter in der Rüstungsindustrie, wo sollten die Kinder da ihr Zuhause finden, aber kaputter als die Typen auf der Strasse, die kriminell-koboldhaften *Pucks* der Fünfziger, sind die Erwachsenen, die Lehrer, an Körper und Seele versehrt aus dem Krieg heimgekehrt. Inhalte wollen sie ihren Schülern vermitteln, aber dann müssen sie lernen, sich einem neuen Kampf zu stellen, unter Einsatz ihres ganzen Körpers.
Brooks zählt zu den Revolutionären 1955 in Hollywood, nicht nur seiner Jugend wegen – an die vierzig Jahre war er damals – und nicht nur weil er radikal war und (links)liberal. Sondern weil er einer aus jener neuen Cineastengeneration ist, die – das macht die Fünfziger zur aufregendsten Periode des amerikanischen Kinos – als Intellektuelle anfingen Filme physisch und emotional zu machen.

CRISIS (1950)

ELMER GANTRY (1960)

Brooks kommt vom Journalismus, die Scripts zu seinen Filmen hat er selber konstruiert, clever und pointiert, wie Leitartikel, amerikanische Wirklichkeit aufgefangen in amerikanischen Mythologien. Thesenkino sagen seine Verächter, pro Film ein Thema. Jugendkriminalität: BLACKBOARD JUNGLE, Perversion der amerikanischen Jagdleidenschaft: THE LAST HUNT, Geschäftemacherei mit der Religion: ELMER GANTRY, Ehekrise: THE HAPPY ENDING, sexuelle Emanzipation der Frau: LOOKING FOR MR. GOODBAR, politische Korruption: WRONG IS RIGHT, Spielerleidenschaft: FEVER PITCH. Aber als das *exploitation*-Kino der Siebziger diese Formel – ein heisses Thema als Startpunkt für einen Film – aufnahm und verarbeitete, ging Brooks zurück zum puren Genrekino.
Er redet gern davon, was seine Filme sagen sollen, aber wenn man sie sieht, merkt man, in seiner Inszenierung ist er kein Funktionär seiner Stories und ihrer *messages*, die Bilder sind primär, ursprünglich die Emotionen. Sein Schnitt folgt nicht der vorgeschriebenen Logik der Erzählung, er montiert musikalisch: BLACKBOARD JUNGLE nach dem Rhythmus von *Rock Around the Clock*, oder THE PROFESSIONALS nach Aaron Coplands *El Sal»n Mexico*. Die *mise-en-scene* schon ist bei Brooks musikalisch, der Ton konstituiert einen Raum, durch den die Personen sich bewegen: das Klingeln der Telefone in ELMER GANTRY, nach Burt Lancasters Entlarvung und Erniedrigung, und das regelmässige gedämpfte Klingeln des Telefons in SWEET BIRD OF YOUTH, wenn Paul Newman immer wieder versucht seine Jugendliebe Heavenly anzurufen, Ed Begleys Tochter, eingesperrt im Palast ihres Vaters, und die Windharfen in LORD JIM, die flirren wie das Sonnenlicht zwischen den Bäumen, und immer wieder, verstörend, die Kirchenglocken der Sonntage.

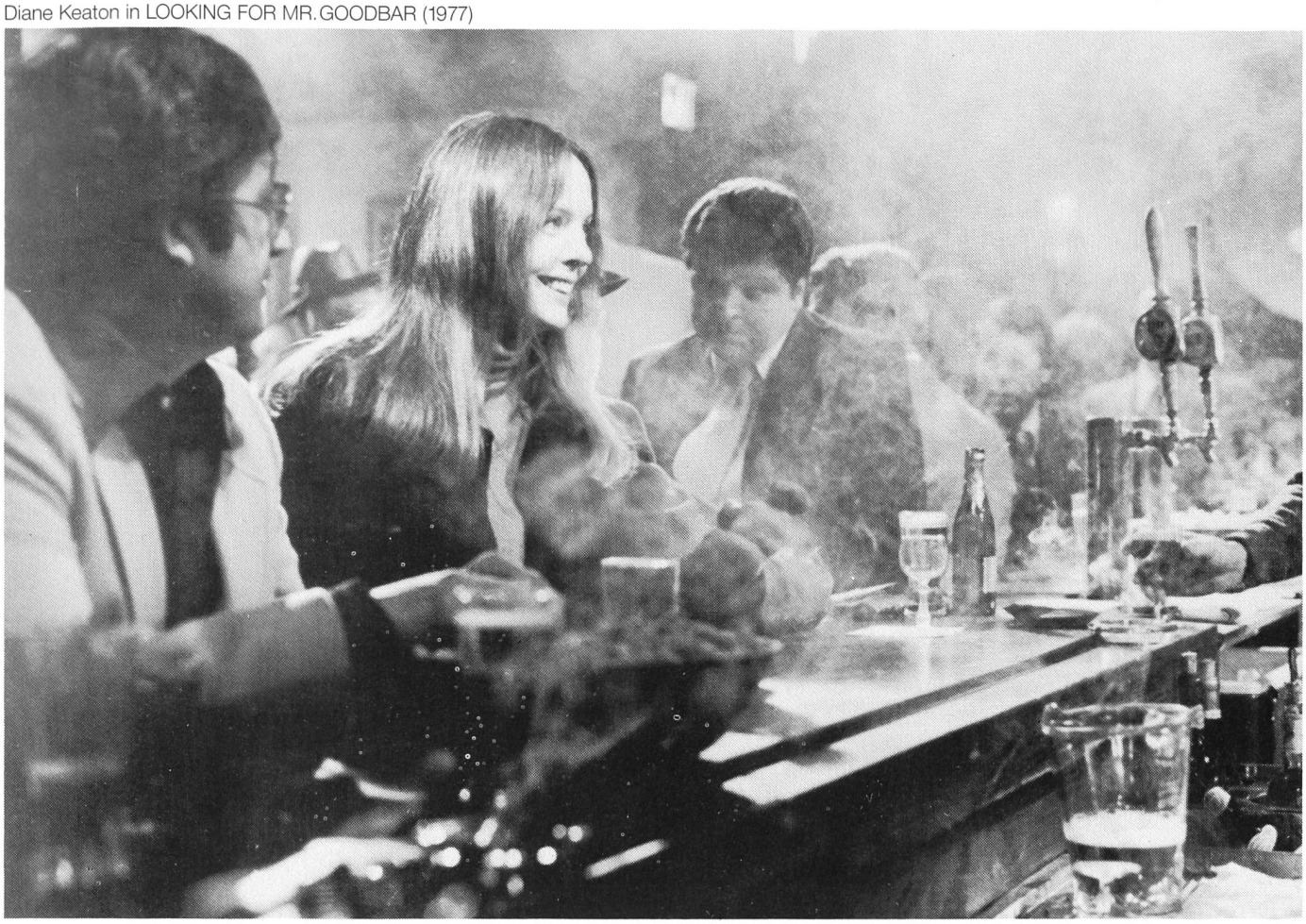
Brooks hat keine Scheu vor groben Effekten, ungeniert lässt er die Kinotricks durchscheinen, mit denen er die lineare Geschlossenheit seiner Vorlagen – Theater, Roman, Script – auflöst. Tennessee Williams war ihm mehr als recht, mit seiner kruden Psychonanalyse, die nichts mehr aufklärt, Konglomerate macht aus dem, was früher Charaktere waren, in der klassischen Dramaturgie, Figuren zusammengeflickt aus Posen und grossen Sprüchen, lebende Widersprüche. *Wrong is right*, oder wie Leslie Nielsen es formuliert, als Präsidentschaftskandidat, und deshalb ist es schon wieder Propaganda: Fakten bedeuten nicht unbedingt die Wahrheit. «Das ist meine Tochter», präsentiert Ed Begley seinen Wählern Heavenly, in weissem Kleid: «da sage noch einer, Politik und Keuschheit würden sich nicht vertragen».
Paul Newman spielt in diesem Film einen Typen, der immer am falschen Platz ist, er führt sich auf wie ein *studio actor* in der Provinz und will ein Nachwuchsstar werden in Hollywood. Wenn er in seine Heimatstadt zurückkommt, als Tramp, schaut er aus wie Mad Max, aber er hat keine Chance gegen die anderen, denn hier im tiefsten Süden sind sie die besseren, die fanatischeren Showleute. Neben dem selbstgerecht impotenten Rip Torn ist Newman eine Diva, ein dummer Junge, dessen Jugend verrinnt und der sein Herz noch immer rein halten will. Sein Traum ist simpel wie nur in den Fünfzigern

die Träume waren, für kurze Zeit, aber sie gehören nicht mehr in die Welt der Sechziger.
Mit SWEET BIRD OF YOUTH beginnt Brooks' Trilogie der verratenen Jugend, nach Newman kommen Peter O'Toole in LORD JIM und Robert Blake/Scott Wilson in IN COLD BLOOD, greisenhafte Kinder, Verbrecher und Ausgestossene, die stets das gleiche Schicksal erwartet, Exkommunikation, Exekution, Auslöschung. «Schliesst das Buch, läutet die Glocken, löscht die Kerzen.»
Den Gegenpart zu diesen jungen *losers* hat in THE PROFESSIONALS Robert Ryan, mit seinem verwitterten Gesicht spielt er einen ritterlichen Jungen, ein Profi zwar, aber nicht vertraut mit der Wüste, die zu hassen sinnlos ist. Von den erfahrenen Burt Lancaster, Lee Marvin, Woody Strode wird er initiiert, unterwiesen, nach seiner Verwundung gepflegt, er ist wie Skip Homeier bei Boetticher oder Bruce Davison bei Aldrich. Es widerstrebt Ryan, nach einer Schiesserei auch die Pferde der Erschossenen abzuknallen, damit sie den kleinen Trupp nicht verraten, später hat er dann, als dies wirklich passierte, seine Lektion gelernt und will das nun erledigen, da sagt Marvin lakonisch «Jetzt wo wir die Tiere brauchen». Zur entführten Claudia Cardinale sagt Ryan dann «Es tut mir leid um Ihr Pferd, Madam» und hilft ihr auf ein anderes.

Brooks ist ein Profi, ein Konstrukteur wie Hawks, er hat fertiggebracht, was sonst nur dieser schaffte, eine Romanvorlage neuzuschreiben und auf der Leinwand dann doch das Original erhalten zu haben, bei THE KILLERS nach Hemingway oder LORD JIM nach Joseph Conrad. Wenn Peter O'Toole die waffengefüllten Netze in die Baumkronen schweben lässt, um seine Waffen vor dem faschistischen General zu verstecken, hat das die gleiche mechanische Schönheit wie in LAND OF THE PHARAOHS die Konstruktion mit dem Sand, der verrinnt und die Pyramide verschliesst. Und Jims und der Professionals Logistik für die Überfälle auf die verschanzten Dörfer ist präzise wie die in RIO BRAVO oder EL DORADO.
Die Moral ist das Rückgrat des Professionalismus, das unterscheidet den Profi vom Söldner, eine Moral, die das Handeln regelt und die eigene Existenz: für den Profi ist die Arbeit das Leben, den Söldner hat sie dem Leben entfremdet. THE LAST HUNT ist die Geschichte eines Profis, eines Büffeljägers, der zum Söldner verkommt, er spürt es und es macht ihn fast kaputt. THE PROFESSIONALS funktioniert, als Statement zum Professionalismus, nur wenn man ihn zusammensieht mit IN COLD BLOOD und seinen zwei Helden, die sich einreden, sie wären Profis, aber ihr Vorbild ist ausgerechnet Humphrey Bogart in TREASURE OF THE SIERRA MADRE.

Den Sergeant York der Regie hat Godard Brooks genannt: seine Helden lassen immer durchblicken, in der Tat, wie im amerikanischen Kino die Moral des Professionalismus die der *good guys/bad guys* ersetzte. Sie sind zu sehr Individualisten um völlige Professionals zu sein, sie handeln für sich, egozentrisch, nicht allein in Konzentration auf die Welt um sie herum. Sie sind Spieler eher

Diane Keaton in LOOKING FOR MR.GOODBAR (1977)



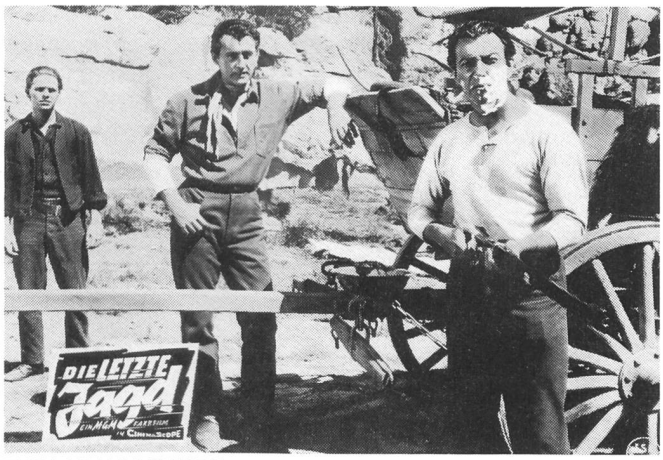
als Profis, geschlagen und auf der Suche nach der zweiten Chance.
Zum Zynismus entarte in seinen Filmen der Individualismus, das ist ein oft angebrachter Vorwurf an Brooks, von Liebhabern des puren Actionkinos, die Unschuld ist verloren, und die Freiheit des Handelns. Es gibt keine Motive mehr dafür, nur noch Beweggründe, und in seinem letzten Film, FEVER PITCH, gibt es auch keine Geschichte mehr, nur noch ein Passieren von Raum zu Raum, durch die leeren lichten Gänge der Casinos von Vegas, leidenschaftslos doch unerbittlich, in schnellen Überblendungen.
Die Diva in SWEET BIRD OF YOUTH, Geraldine Page, ist auf der Flucht vor Hollywood, erst am Ende, da scheint die andere Diva durch, Norma Desmond, ist sie wieder bereit für ihre Grossaufnahme. Die beiden Jungen von IN COLD BLOOD sind auf der Flucht schon bevor sie ihre Morde begehen, eine Transzendenz zeichnet ihr Handeln aus, die einer Trance nahekommt, mit ihren Opfern haben ihre Taten nichts zu tun, alles ist bloss eine Angelegenheit zwischen ihnen beiden, und dahinter taucht die Silhouette des gehassten und geliebten Vaters auf. Ein Schattenboxen mit der eigenen Vergangenheit, nur war die Flinte diesmal geladen. Ein Tod unter vielen, wie der von Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR, dem Lustmord in zuckendem Blau, keine Tragödie, sie kann schon lang nicht mehr Wirklichkeit und Wunsch auseinanderhalten. Das Kino, das Brooks macht, ist, gewalttätig und zu allen Risiken bereit, eins der Selbstzerstörung, der Lust am Untergang.

Eine zweite Chance der Professionals: Die Milizionärin Conchita, die Lancaster früher mit anderen geliebt hat, als sie noch gemeinsam kämpften in der mexikanischen Revolutionsarmee, bohrt ihm, sterbend, von ihm angeschossen, ihren Colt in den Hals, wie er sie in den Armen hält um ihr Wasser zu geben, sie drückt ab, doch die Trommel ist leer. Lancaster ist kurz erstarrt, dann breitet eine heftige Erregung sich in seinem Gesicht aus.
Vom General ist Jim an einen Pfahl gekettet worden, und in einer Stunde soll er getötet werden, wenn er das Waffenversteck nicht preisgibt. Seine Angst vor dem Tod und dem Nichts verwandelt sich in Begehren, dem Mädchen gegenüber, das der General geschickt hat, das vor ihm kniet und sich ihm hinzugeben bereit ist. Wenig später, kurz vor dem Angriff auf das Dorf, kniet der feige und verräterische Curd Jürgens vor einer kleinen Buddhastatue und, als der General ihm vorwirft, er würde jede Woche seine Götter wechseln, sagt er nur «Ich war so einsam». Sie haben alle Angst vor dem Tod, sagt Lancaster in ELMER GANTRY zu Jean Simmons, über die Leute, die in ihr Missionszelt gekommen sind. Brooks will nicht, dass seine Verdammten weinen über ihr Schicksal, let the world cry for them.

I'm on my way, wird gesungen, in mehreren von Brooks' Filmen, das reicht aus, um die Personen in Bewegung zu halten. Es ist schwieriger heute, über ihn, den *hyphenate*, den *writer-director*, als Cineasten zu schreiben als über die *metteurs-en-scene* Minnelli oder Cukor, dabei ist seine Inszenierung so geradlinig wie im Musical: die

Gene Hackmann und James Coburn in BITE THE BULLET (1975)

THE PROFESSIONALS (1966)



THE LAST HUNT (1956)

Aktionen der Gang in BLACKBOARD JUNGLE nehmen die WEST SIDE STORY voraus, und wie Lancaster, ganz King of Comedy, im nächtlichen Zug Jean Simmons anmacht, ist so ungeniert wie beim jungen Astaire.

Extrovertiertheit als Fundament, das steigert sich, in WRONG IS RIGHT, zur totalen Show, weltumspannend über Satelliten, die Welt nicht nur wiedergebend, sondern manipulierend, die Kameras sind tödlicher als die Waffen. In ELMER GANTRY schon gab es die Vermengung von Realität und Inszenierung, als Figuranten hatte Brooks keine Hollywoodstatisten geholt, sondern Leute aus den umliegenden Kleinstädten. Das Gebet und den Geschlechtsakt, hat Welles gesagt, kann man nicht filmen, und Brooks filmt diese Erkenntnis in allen seinen Filmen bis hin zu den tödlichen Orgasmen und Erektionen der menschlichen Bomben in WRONG IS RIGHT, die rätselhaft erstarren in der Wiederholung und Verdoppelung auf dem Bildschirm.

Die Frauen sind unberechenbar bei Brooks, und es ist kein Zufall, wenn Jean Simmons und Shirley Jones an die zehn Jahre nach ELMER GANTRY wieder gemeinsam spielen in THE HAPPY ENDING, die Filme ergänzen einander, über die Rollen der Frauen, die sind, egal ob Heilige oder Huren oder Ehefrauen, Hexen, sie verweigern sich dem gesellschaftlichen Tauschverkehr, so dass die Männer ins Leere stossen mit ihren Argumenten. Sie sind in einem Vakuum angelangt, wo sie sich nicht mehr einnehmen lassen durch Ideologien und gesellschaftliche Normen. «Die Ehre», sagt schon in LORD JIM ein Kapitän, «haben die Versicherungsgesellschaften erfunden...»
Einen lauernden Augenaufschlag hat Jean Simmons in ELMER GANTRY, wenn sie vor ihre Gläubigen tritt zu ihrer Performance, und trotzig bläst sie eine Haarsträhne aus dem Gesicht in THE HAPPY ENDING, wenn sie ihren Mann zum letzten Mal zu verführen versucht: sie hat soeben in einem Modegeschäft Kleider im Wert von 11'000 Dollar gekauft.
«Warum kann ich den Mann, den ich liebe, nicht lieben?» fragt sie und Lloyd Bridges sagt später, wie in einer Antwort darauf, zu Shirley Jones «Ich vermisse dich, selbst wenn ich bei dir bin». Die Pionierin ist das Vorbild dieser Frauen: «Meine Mutter kam aus Irland hierher nach Amerika, mit nichts weiter als Hoffnung», sagt Simmons' Mutter, als deren Mann nicht verstehen kann, wieso seine Frau nach Nassau aufgebrochen ist, von einem Tag auf den anderen, allein und ohne Geld.
Diese Frauen sind unterwegs, es gibt kein Ziel für sie, das einen Abschluss markierte und einen Sinn ergäbe. Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR untermauert jedes ihrer Worte durch eine Geste, jede Geste durch ein Kopfschütteln, jedes Kopfschütteln durch einen Gesichtsausdruck, jeden Ausdruck durch ein Wort. Es ist der totale Bankrott der geregelten Kommunikation, sie ist Taubstummenlehrerin, das erklärt den Überschuss ihres Sprechens, und dass ihre weibliche Kreativität sich zum Ausdruck bringt in totaler Promiskuität. Als Kind musste sie, poliokrank, ein Jahr lang bewegungslos in einem Gipsverband liegen.

As time goes by: Versonnen lässt Jean Simmons in ELMER GANTRY den Sand aus ihrem Schuh rinnen, von der gemeinsamen Nacht mit Lancaster am Strand. «Ist irgendwo im Moment Mitternacht?» fragt sie in THE HAPPY ENDING im Flugzeug nach Nassau ihren Nachbarn. «In Casablanca, würde ich sagen», ist die Antwort. Simmons trinkt Tomatensaft in einem Champagnerglas. «Waren Sie schon einmal in Casablanca?» «Nur im Kino.» Nach ihrer letzten Hochzeitstagparty war sie, erschöpft und ratlos schon, im Wohnzimmer vor dem Fernsehapparat gesessen, Champagner schlürfend, und hatte CASABLANCA angeschaut, die Paris- Episode von Bergman und Bogart.

Die Distanz ist unverzichtbar für Brooks' Helden, zum eigenen Leben, sogar zu dem was man zu tun bereit ist und bereit sein muss. Die Reflexion, die ihnen ihre Würde verleiht. «Nehmen Sie Bogart», erzählte Brooks Bogdanovich, «er konnte nie das Geld, das er verdiente, in Einklang bringen mit dem, was er dafür tat. Er machte sich dauernd lustig über sich. Und das ist wichtig, wenn Sie verstehen, was ich meine. Bogart war wirklich tough, und er war aufrichtig. Ich erinnere mich, ein paar Wochen vor seinem Tod besuchte ich ihn und traf ihn wie gewöhnlich mit einem Drink in der Hand an. Nach einer Weile bekam er einen schrecklichen Hustenanfall und begann Blut zu spucken. Es war schrecklich zuzusehen. Ich stand auf und wollte das Zimmer verlassen, bis es vorbei war. Da schaute Bogie zu mir hoch und sagte: What's the matter, Dick, can't you take it?» ■

Gespräch mit Richard Brooks:

"Die erste Reaktion beim Sehen eines Films ist emotional"

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns zuerst ein wenig über ihre Arbeit als Drehbuchautor sprechen. Nach dem Krieg haben Sie vornehmlich für den Produzenten Mark Hellinger gearbeitet. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?
RICHARD BROOKS: Er hatte das Buch «The Brick Foxhole» gelesen, das ich während meiner Zeit im Marinekorps geschrieben hatte. Es stellte sich heraus, dass Humphrey Bogart ihm das Buch empfohlen hatte, und so kam es, dass er mir einen Brief schrieb: Falls ich den Krieg überleben sollte, könnte ich ihn einmal besuchen. Er fragte mich, ob ich für ihn arbeiten wolle, und so fing ich an, das Drehbuch für den Gefängnisfilm BRUTE FORCE zu schreiben. Ich steckte noch mitten in dieser Arbeit, als Hellinger mir erzählte, dass er Ernest Hemingway eine Geschichte abgekauft hätte, eine Kurzgeschichte, sechs oder sieben Seiten lang: «The Killers». Er hatte John Huston dafür gewonnen, der ihm ein Drehbuch schreiben wollte, aber sie wussten nicht, worin die Story eigentlich bestand. Tatsächlich geht es in der Kurzgeschichte ja nur um zwei Männer, die in eine Stadt kommen, in ein Restaurant gehen, ein paar Witze machen und fragen: «Wo ist der Schwede?»
John wollte wissen, warum sie den Schweden suchen. Nun, ich tat, was ich in einem solchen Fall immer tat: Ich ging zu einigen Zeitungen und suchte eine Story. Und ich fand die Geschichte von einem Überfall auf eine Eisfabrik. Ich schrieb rund dreissig Seiten, die wir John gaben, der daraus das Drehbuch entwickelte. Sein Name konnte aber im Vorspann nicht genannt werden, denn er stand noch unter Vertrag bei Warner Bros. Damals war es so, dass man, wenn man einen Siebenjahres-Vertrag hatte und drei Jahre im Krieg war, dem Studio diese drei Jahre immer noch schuldig war. Mein Name taucht im Vorspann auch nicht auf, denn Hellinger meinte: «Na, das sähe doch etwas komisch aus: Story von Ernest Hemingway und Richard Brooks». Eines Tages hörten wir in Mark Hellingers Haus im Radio, dass das Drehbuch für einen Oscar nominiert worden war. Ich fragte John: «Was sollen wir denn machen, wenn der Film wirklich den Oscar bekommt? Dann wird sich Anthony Veiller (der im Vorspann genannte Autor, ein guter Freund von John Huston) den Preis unter den Nagel reissen!» John antwortete: «Nun, Junge, wir wollen beten, dass er verliert!» (lacht) Den Oscar hat dann wirklich ein anderer bekommen.
FILMBULLETIN: Ich glaube, Sie haben Mark Hellinger sehr bewundert. Sie haben ja auch den Roman «The Producer» über ihn geschrieben.
RICHARD BROOKS: Ich habe ihn sehr bewundert. Unser Vertrag war ein Handschlag, wir haben nie irgendetwas schriftlich festlegen müssen. Auf sein Wort konnte man sich immer verlassen. Er war eine farbige Persönlichkeit und er starb sehr jung. Er war ein seltsamer Charakter, wirklich so, wie die Figur in meinem Roman: ein Mann, der anderthalb Millionen Dollar hat, um einen Film damit zu machen - der Roman sollte zuerst auch «A Million And Five» heissen, aber die Verleger Simon & Schuster glaubten, dass niemand diesen Titel verstehen würde, und so änderten wir ihn in «The Producer». Der Roman wurde aus Bewunderung geschrieben und Mark sagte mir, als er ihn gelesen hatte: «Ich werde nie wieder einem Autor in seine Arbeit hineinreden.»

FILMBULLETIN: Sie arbeiteten als Drehbuchautor noch einmal mit John Huston zusammen, als Sie das Buch zu KEY LARGO schrieben. Diesmal führte Huston selbst Regie. Wie sah Ihre gemeinsame Arbeit aus?
RICHARD BROOKS: John ist fraglos einer der ganz grossen Regisseure Amerikas. Er ist ein original-amerikanischer Regisseur und gehört in eine Kategorie mit Griffith, Ford, Lang, Capra, Zinnemann und nur wenigen anderen. Aber es gibt niemanden, mit dem man ihn wirklich vergleichen kann, denn er ist ganz sein eigener Herr und hat seinen eigenen Stil. John war ein harter Zuchtmeister, er war wirklich sehr hartnäckig!
Die endgültige Drehbuchfassung schrieben wir am Schauplatz selbst, in einem Hotel, das «Largo» hiess. Wir waren die einzigen Gäste. John ging jeden Morgen hinaus zum Pier, um zu fischen. Aus irgendeinem Grund kam er nie ins Schwitzen (es waren immerhin gegen 45 Grad!), ganz im Gegensatz zu mir, der ich in Shorts oder Badehosen im Hotel sass und schrieb. John kam mittags, zurück und wir sprachen über das, was ich geschrieben hatte. Er machte Vorschläge, die ich mir notierte, und nachmittags ging er wieder zum Fischen. Ich schrieb weiter und am Abend sprachen wir weiter. Gegen Ende des Skripts gerieten wir jedoch an einen Punkt, an dem es Probleme gab. Bisher hatte die Figur, die Bogart in dem Film spielt, allem zugestimmt, was der Gangsterboss Rocco verlangte, oder er hatte sich zumindest nicht so energisch widersetzt, dass es zu einer Auseinandersetzung gekommen wäre. Als Rocco dann von ihm verlangt, ihn nach Cuba überzusetzen, sieht er eine Chance, die Bande zu überwältigen. Einer der Revolvermänner wird seekrank, und Bogart kann sich dessen Revolver erkämpfen. John las die Sequenz und fragte mich: «Warum kämpft er denn ausgerechnet jetzt? Während des ganzen Films hat er alle Erniedrigungen und Beleidigungen hingenommen und plötzlich, auf dem Schiff, will er kämpfen?» Ich antwortete: «John, das

Lauren Bacall und Humphrey Bogart in KEY LARGO

ist das Ende der Geschichte, die letzten vier, fünf Minuten des Films. Wenn er jetzt nicht kämpft, wann soll er es dann tun?» «Das ist kein Grund! Warum kämpft er ausgerechnet jetzt?» Ich sagte: «Wenn nicht jetzt, wann...» John insistierte: «Das ist keine Antwort! Was ist geschehen, oder was gibt es in seinem Charakter, das einen solchen Konflikt möglich macht? Sicher brauchen wir diese Szene – aber was bringt ihn dazu, so zu reagieren? Ich gehe jetzt zum Fischen und Du denkst darüber nach.» In den nächsten drei Tagen versuchte ich es mit einem halben Dutzend Lösungen, die diesen Konflikt logisch und zwingend machen könnten, aber John zerriss jede in der Luft. Er war mit nichts zufrieden und wir fingen an, uns zu streiten, was sehr fruchtbar war.

Schliesslich sagte er: «Vergiss die Leute auf dem Boot. Nehmen wir Dich und mich. Aus welchem Grund würdest Du so reagieren? Wenn Du mit Deiner Freundin im Wagen sässest, und plötzlich kämen vier üble Burschen, von denen Dir einer einen Revolver vors Gesicht hält – was würdest Du tun? Du weisst, sie können jeden Augenblick über Deine Freundin herfallen und Dich in der selben Sekunde über den Haufen schiessen. Würdest Du kämpfen?» Darüber musste ich nachdenken. «Würdest Du aus politischen Gründen kämpfen, um Deine Überzeugungen zu verteidigen, selbst wenn es das Ende Deiner Karriere bedeuten könnte? Würdest Du für Geld kämpfen?» Und ich fragte ihn: «John, und wie steht es mit Dir?» Das brachte uns ein grosses Stück weiter, denn plötzlich war das Ganze für uns nicht mehr blosse Phantasie, eine Geschichte, bei der es uns nicht darauf ankam, ob sie glaubwürdig war oder nicht. Plötzlich beschäftigten wir uns mit einer *wirklichen* Situation. Und so gelangten wir zu einer vernünftigen Auflösung für KEY LARGO.

John hielt in all seinen Filmen unerschütterlich daran fest, dass sie vernünftig und glaubwürdig waren. Er war auch der einzige, mit dem ich wirklich zusammengearbeitet habe an einem Drehbuch. Die meisten Autoren, deren Namen in den Credits auftauchen, habe ich nicht einmal kennengelernt.

FILMBULLETIN: Ich vermute, dass die Zusammenarbeit mit Huston ein wichtiger Schritt war auf Ihrem Weg zur ersten eigenen Regie. Ich glaube, Sie waren auch auf dem Set, als KEY LARGO gedreht wurde?

RICHARD BROOKS: Nach dem Abschluss des Buches wollte John, dass ich bei den Dreharbeiten zuschaute, um zu sehen, wie ein Film gemacht wird. Bisher war ich noch nie bei Dreharbeiten dabei gewesen, denn die Studios wollten damals, in den vierziger Jahren, nicht, dass Autoren auf den Set kamen. Drehbuchautoren haben die Angewohnheit, ständig zu fragen: «Warum ändert ihr das? Warum ändert ihr mein Buch?» Dann hiess es meistens: «Bleib lieber zu Hause und schau Dir den Film an, wenn er fertig ist.»

Aber John war in dieser Hinsicht anders. Und ich schrieb dann auch immer die Szenen um, die geändert werden mussten. Dafür wurde ich natürlich nicht bezahlt. Eines Tages sagte ich dann zu John: «Was mache ich, wenn ich keinen John Huston finde, der meine Bücher verfilmt?» «Ich schätze, dann musst Du sie selber verfilmen.» «Und wenn sie mich das nicht machen lassen?» «Dann gib ihnen Dein Drehbuch eben nicht!»

Ich möchte Ihnen noch eine Geschichte zu KEY LARGO erzählen. Wir hatten einen hervorragenden Kameramann, einen talentierten und witzigen Mann: den Deutschen Karl Freund. Einmal kam er zu mir, als ich gerade in einer Ecke ein paar Dialoge umschrieb, und fragte: «Ich habe gehört, du willst Regie führen?» «Nun, Karl, ich würde gern, aber ich weiss nicht, ob ich eine Chance dazu bekomme.» Er sagte: «Pass auf, morgen gebe ich Dir die erste Lektion in Regie!» Am nächsten Tag gab er mir eine kleine braune Tasche mit zwei Kurzfilmen. Die sollte ich mir am Abend anschauen, falls ich einen 16-mm-Projektor hätte. Es waren Stummfilme, jeder etwa acht bis zehn Minuten lang. Es waren Porno-Filme. In dem einen ging es um zwei Paare, im anderen um ein einzelnes. Die Filme waren ziemlich gut, und ich schaute sie mir gleich zweimal an. Am nächsten Morgen gab ich sie zurück: «Sie sind grossartig, Karl, und was ist die Lektion?» «Haben sie Dir Spass gemacht? Ich habe sie für die Ufa in Berlin gedreht. Ich spiele nicht mit, aber ich habe Regie geführt.» Ich sagte: «Das ist grossartig, Karl, aber was ist die Lektion?» «Hast Du Dir wirklich genau angeschaut, was diese nackten Männer und Frauen im Film machen?» «Ja, sehr genau. Zweimal.» «Nun, wenn Du selbst Regisseur bist, wirst Du Dich vor jeder Einstellung fragen: Wo postiere ich die Kamera? Oben bei der Decke oder unten am Fussboden, mit all den Beinen im Vordergrund? In einem fahrenden Auto oder hinter einer Blumenvase auf dem Tisch? Diese Fragen wirst Du Dir immer wieder stellen.» «Ja, Karl, aber was ist die Lektion?» «Bist Du sicher, dass Du Dir die Filme auch genau angeschaut hast? Du musst verstehen, dass eine Grossaufnahme oder ein besonderer Kamerawinkel darüber entscheiden kann, worum es in dem ganzen Film geht.» «Das verstehe ich. Wo bleibt die Lektion?» «Pass auf, nun kommt die Lektion! Wann immer Du eine Einstellung einrichtest, musst Du Dir sagen: *Get to the fucking point!*»

Das hat er mir vor vierzig Jahren gesagt, aber wenn ich eine Einstellung vorbereite, nehme ich mir seine Lektion noch heute zu Herzen und versuche, die Einstellung so einfach und klar wie möglich auf den Punkt zu bringen.

FILMBULLETIN: Wie schwierig war es dann, den Sprung vom Drehbuchautor zum Regisseur zu schaffen?

RICHARD BROOKS: Als ich zu MGM ging, war ich entschlossen, auch Regie zu führen. Das erste Buch, an dem ich schrieb, hiess ANY NUMBER CAN PLAY. Der Produzent Arthur Freed sagte eines Tages zu mir: «Ich habe grosse Neuigkeiten: Clark Gable will die Hauptrolle spielen! Wie gefällt Dir das?» Ich fand das wunderbar, es gab keine bessere Besetzung. «Es gibt aber ein Problem: Du willst zum ersten Mal Regie führen, und Gable ist einer der grössten Stars. Ich glaube nicht, dass er Anweisungen von einem Neuling annehmen wird. Das klappt nicht.» Ich hatte keine Wahl: wenn es mir nicht passte, konnte ich ja gehen.

Mein nächstes Drehbuch hiess MYSTERY STREET. Diesmal hatte ich einen anderen Produzenten, und auch der rief mich nach einigen Tagen zu sich: «Ich habe grosse Neuigkeiten: Ricardo Montalban will die Hauptrolle spielen. Das soll seine erste grosse Rolle werden.» Mir war das recht. «Es gibt aber ein Problem: Montalban hat noch wenig Erfahrung. Er braucht einen routinierten Regisseur und keinen Burschen, der das zum ersten Mal macht. Es tut mir leid.»

IN COLD BLOOD (1967)

REVIVAL
MEETING
Sister SHAR
FALCONER
REVIVAL TENT MEETING
APPEARING NIGHTLY
ELMER GANTRY
EG 60-41-71

Langsam merkte ich, dass die Dinge nicht so liefen, wie ich mir das vorgestellt hatte. Ich ging also zum Studiochef. Louis B. Mayer fragte: «Was gibt es, mein Junge?» Ich erzählte ihm von meinen Problemen. «Ah ja, ich habe davon gehört. Sie sind Autor, ein ziemlich guter sogar, wie ich höre. Warum wollen Sie dann noch Regie führen? Ein Regisseur ist nur ein Mechaniker, ein Verkehrspolizist.» «Aber ich will es trotzdem versuchen, und zwar mit einem eigenen Drehbuch.» «Na, mein Junge, vielleicht beim nächsten Mal.»

Um nicht in Depressionen zu verfallen, wollte ich sehen, ob ich wenigstens beim Wetten bei Pferderennen ein bisschen Glück hätte. Am Samstagnachmittag ging ich mit einem Freund, der angeblich eine glückliche Hand beim Wetten hatte, nach Santa Anita. Es stellte sich heraus, dass er wenig Glück hatte und ich noch weniger. Bei den ersten vier Rennen hatte ich schon verloren, als wir Cary Grant mit einigen Leuten in einer Loge sitzen sahen. Wir meinten: «Vielleicht weiss der, wie man auf einen Sieger setzt.» Mein Freund kannte ihn. Wir gingen also zu ihm hinüber, und dann fragte *er* uns: «Könnt ihr Burschen mir sagen, wie man auf einen Sieger setzt?» Ich erzählte, dass ich bei allen Rennen bisher Pech gehabt hatte, und es stellte sich heraus, dass es ihm genau so ergangen war. Er erinnerte sich, dass er den Namen Brooks vor kurzem gelesen hatte. «Sind Sie nicht der Drehbuchautor?» Er hatte die ersten sechzig oder siebzig Seiten eines Buches gelesen, an dessen Titel er sich nicht erinnern konnte. Es handelte von einem Arzt in Südamerika, und es hatte ihm ganz gut gefallen. Das war mein neues Drehbuch. «Haben sie den Rest schon fertig?» «Nein, noch nicht, aber bald. Sind Sie daran interessiert?» «Ja, ich wollte schon mit dem Produzenten Pandro Berman darüber sprechen.» Nun sagte ich: «Es gibt aber noch ein Problem, Mr. Grant. Ich habe zwar bisher noch keine Chance Regie zu führen gehabt, aber dieses Buch will ich selber realisieren.» Er zögerte erst und fragte mich dann: «Wie kommen Sie denn mit Leuten zurecht?» Ich musste lachen: «Nun, mit manchen komme ich zurecht und mit anderen nicht.» Er sagte: «Verstehe. Wenn Sie es schreiben konnten, warum sollten Sie es dann nicht auch inszenieren können? Was Sie nicht übers Filmemachen wissen, kann ich Ihnen vielleicht beibringen.»

An diesem Tag wurde ich Regisseur.

FILMBULLETIN: Cary Grant hatte, glaube ich, einen guten Ruf, Regie-Erstlingen eine Chance zu geben.

RICHARD BROOKS: Er war ein besonderer Mann, der Mr. Grant, ein besonderer Mann in vielerlei Hinsicht.

Ich erinnere mich, dass er mich einmal anrief und herüberkommen wollte, um über das Buch zu sprechen. Ich lebte damals in einem Ein-Zimmer-Appartment oben in Laurel Canyon. Er kam herein und schaute sich um: «Wo setzt man sich hier denn hin? Haben Sie keine Stühle?» Tatsächlich hatte ich bisher nur einen Stuhl und nicht einmal ein richtiges Bett. «Sie sollten sich aber Möbel besorgen.» «Ja, ich werde mir Möbel besorgen, aber bisher hatte ich hier noch keine Besucher.» Er sagte: «Verstehe», und wir sprachen nicht weiter darüber.

Einige Tage später hielt ein Lastwagen vor meiner Haustür, und es wurden eine Couch, ein Bett und drei oder vier Stühle ausgeladen. Grant hatte sie aus einem Warenhaus geholt und mir zugeschickt. So war er: es war ihm peinlich, zu Weihnachten oder zum Geburtstag Geschenke zu schicken, und so machte er es an einem ganz gewöhnlichen Dienstag, aus keinem besonderen Anlass.

Dann begannen die Dreharbeiten. Ich glaube, es war in der zweiten Woche, als wir eine Fahrt mit einem riesigen Dolly filmten. Ich ging ein Stück vor der Kamera her, blieb dann aber stehen, weil ich so gefesselt war von der Arbeit der Schauspieler. Das Rad des Dolly fuhr über meinen Fuss, aber ich sagte nichts. Niemand schien es bemerkt zu haben. Nach der Einstellung fragte ich den Kameramann, ob für ihn alles okay gewesen sei. Einer der Camera Operators hatte aber bemerkt, dass es einen Ruck gegeben hatte, den man auf der Leinwand sehen würde. In diesem Augenblick stand schon Mr. Grant neben mir und sagte: «Sicher, ihr seid ja auch über seinen Fuss gefahren!»

Mein Assistent, Howard Koch – heute ein erfolgreicher Produzent – wollte mich sofort ins Krankenhaus bringen, das nur ein paar Blocks vom MGM-Gelände entfernt war. Ich weigerte mich. Als ich den Schuh auszog, sah ich wohl, dass es etwas geblutet hatte, aber ich glaubte nicht, dass ich mir etwas gebrochen hatte. Auch Cary Grant bestand darauf, dass ich sofort zum Arzt ging, aber ich nahm ihn beiseite: «Cary, ich werde nicht gehen. Denn in dem Augenblick, in dem ich das Studio verlasse, wird MGM einen anderen Regisseur holen, und ich habe keine Chance mehr, den Film zu beenden.» Cary wurde wütend: «Das ist Unsinn, das wird nicht passieren. Denn in dem Augenblick, in dem sie Dich hinauswerfen, gehe ich auch.» So ging ich zum Arzt, und da nichts gebrochen war, kehrte ich schnell wieder zurück. Ich stecke meinen Fuss in einen Eimer Eiswasser und wir drehten weiter.

Cary gefiel der Film am Ende sehr gut, und ich war auch ganz zufrieden.

FILMBULLETIN: Aber es war eine sehr untypische Rolle und auch ein sehr untypischer Film für ihn.

RICHARD BROOKS: Thema und Stil des Films waren sehr verschieden von dem, was er sonst machte und was ihn eben auch hatte berühmt werden lassen – keine Komödie. Aber er wollte nie auf eine Kategorie festgelegt werden, er wollte alle möglichen Arten von Film ausprobieren. Einige Jahre zuvor hatte er einen wunderbaren und ungewöhnlichen Film, NONE BUT THE LONELY HEART, mit Clifford Odets gemacht. Ich glaube, es war das erste Mal, dass Odets Regie führte, und Cary war hervorragend darin.

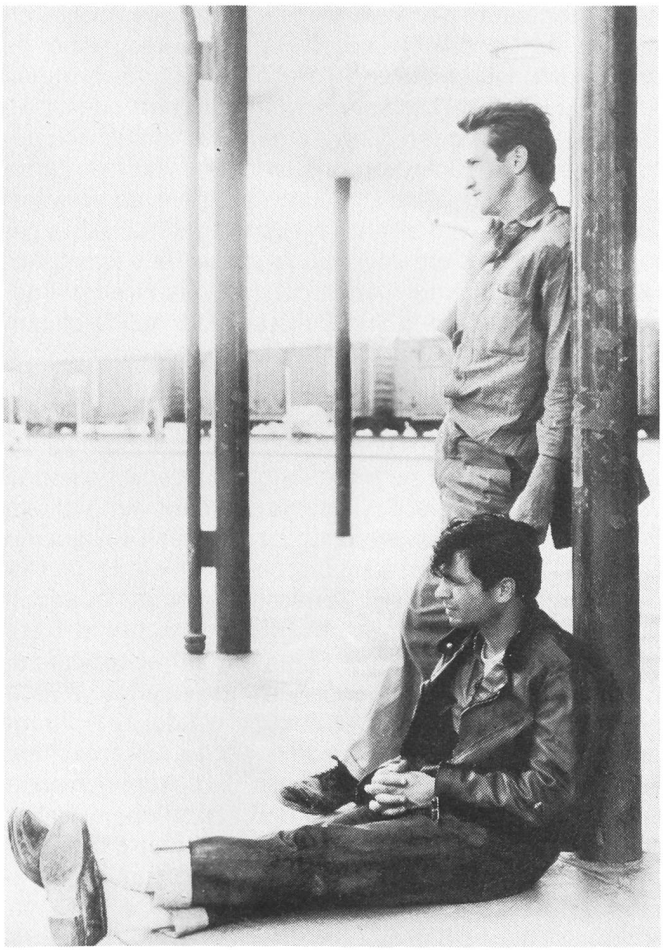
FILMBULLETIN: Ihr erster grosser Erfolg als Regisseur war BLACKBOARD JUNGLE, der einer ganzen Welle von Filmen über Jugendkriminalität vorausging. Es ist aber vor allem ein Film über einen Lehrer. Glenn Ford muss in diesem Film (wie fast alle Ihre Helden) Beharrlichkeit und Hartnäckigkeit beweisen, als er für seine Sache kämpft.

RICHARD BROOKS: Ich wollte hauptsächlich die Geschichte eines Lehrers erzählen – einer Gruppe von Lehrern eigentlich –, die lehren wollen und ihren Schülern etwas zu sagen haben. Anfänglich sitzen in seiner Klasse eine Reihe von Jungens, die zur Schule gehen müssen und sich fragen warum. Sie wollen nichts lernen, weil sie nicht wissen, was sie später im Leben damit anfangen sollen. Ich selbst wollte auch nicht zur Schule gehen, war jeden Tag bereit, die High School hinzuschmeissen. Meine alte Schule in Philadelphia war etwa so wie die

ELMER GANTRY (1960)

N DE M

Schule im Film. Aus diesem Grund wollte ich den Film in Schwarzweiss drehen, denn in unserem Leben gab es – soweit ich mich erinnere – keine Farbe. Es war eine graue, eintönige Welt.
Ich glaube, in dem Film habe ich ein Thema behandelt, das die meisten Filme, an denen ich gearbeitet habe, prägt – aber auch meine Kurzgeschichten und meine drei Romane. Es ist der Kampf eines Mannes oder einer Frau gegen die Zeit, in der sie leben und die sie zu zerbrechen droht.
BLACKBOARD JUNGLE war ein harter, schwieriger Film in einer harten, schwierigen Zeit. Aber wir hatten Glück: der Film kam im richtigen Moment in die Kinos, denn er gehörte in die Zeit. Doch nach allem, was ich heute in den Zeitungen lese, passieren solche Dinge in den heutigen Schulen auch wieder, aber nun sind Drogen und Alkohol zusätzlich mit im Spiel.
FILMBULLETIN: Schon in den Filmen, die Sie geschrieben haben, findet man viele der Themen wieder, die Sie später als Regisseur beschäftigt haben: immer steht Gewalt im Mittelpunkt, die Helden sind Aussenseiter...
RICHARD BROOKS: ...*mavericks*...
FILMBULLETIN: ... und in jedem Film gibt es einen Moment, in dem der Held gedemütigt wird, etwa Burt Lancaster in ELMER GANTRY oder Glenn Ford in BLACKBOARD JUNGLE.
RICHARD BROOKS: Das mag stimmen, obwohl es mir in dieser Form nicht bewusst war. Es mag daran liegen, dass dies einfach ein sehr menschlicher Zustand ist. Anders als in den Filmen, die heute erfolgreich sind, in denen die Helden keine Zweifel haben, perfekt sind, eigenhändig einen Dschungel oder ein Dorf säubern oder einen Krieg gewinnen. Die Helden, die ich in dieser Welt kenne, sind weit davon entfernt, perfekt zu sein.
FILMBULLETIN: Im Grund beschäftigen sich all Ihre Filme mit Verbrechen. In «Variety» war vor einigen Wochen zu lesen, dass Sie zusammen mit Robert Culp eine Produktionsgesellschaft gegründet haben und die Stoffe der geplanten Filme aus Ihrer umfangreichen Bibliothek auswählen wollen, in der Sie fiktionale und nicht- fiktionale Kriminalliteratur sammeln. Können Sie uns schon Genaueres über diese Pläne berichten?
RICHARD BROOKS: Wir haben vor, vier Filme zu produzieren, die ein Budget von nicht mehr als vier Millionen Dollar haben werden. Den ersten Film werde ich inszenieren, den zweiten Robert, über die anderen beiden kann ich noch nichts sagen. Wir planen eine Auswertung im Kino, im Kabelfernsehen und auf Video. Jeder dieser Filme wird sich mit einer anderen Art von Verbrechen beschäftigen. Der Film, den ich inszenieren werde, wird ein Verbrechen zum Thema haben, das es mindestens so lange gibt, wie es Kriege gibt: Vergewaltigung. Bei der Beschäftigung mit diesem Thema ist mir mehr und mehr klar geworden, dass nicht Sex der Hauptgrund für dieses Verbrechen ist, sondern vor allen Dingen die Frage der Macht, die der Täter gegenüber dem Opfer ausübt. Viele Vergewaltigungsopfer sind jünger als dreizehn oder älter als sechzig. Ich werde versuchen, diese Motive zu dramatisieren.
FILMBULLETIN: Die Beschäftigung mit Kriminalfällen führt mich zu dem – meiner Meinung nach – interessantesten Film Ihrer Karriere: IN COLD BLOOD. Wenn man Truman Capotes Tatsachenroman liest, kann man sich gar nicht vorstellen, dass ihn jemand originalgetreu verfilmt. Sie hielten sich jedoch relativ eng an die komplexe Erzählstruktur des Romans.
RICHARD BROOKS: Ich wollte Truman Capotes Werk gerecht werden, denn seine Intentionen waren hervorragend formuliert und ebenso gut umgesetzt. Sehr wichtig war für mich, dass seine Erzählstruktur, obwohl sie nicht chronologisch ist, sondern sich in der Zeit hin- und herbewegt, ausgezeichnet ist. Meine Arbeit als Drehbuchautor bestand erst einmal darin, die Geschichte zu vereinfachen. Ich musste einen neuen Roman schreiben, der sich an die tatsächliche zeitliche Abfolge hielt. Wann immer wir dann später im Film Rückblenden einbauten, beschränkten wir diese auf sehr kurze Szenen, denn der Zuschauer kann durch Rückblenden doch sehr leicht verwirrt werden, er verliert den Überblick, an welchem Punkt in der Geschichte wir uns nun befinden. Im Moment, in dem die beiden Männer beim Haus ankommen, in dem sie die Morde begehen werden, liess ich die Erzählung abbrechen. Die Leinwand wird plötzlich ganz dunkel. Ich hatte das Gefühl, dass die Zuschauer kein weiteres Interesse an den beiden Hauptfiguren haben würden, wenn man die brutalen Morde schon fünfunddreissig oder vierzig Minuten nach Beginn des Films gezeigt hätte. Statt dessen spielt die folgende Szene bereits am nächsten Morgen: die Nachbarn kommen, um die Familie zur Kirche abzuholen. Die Personen entdekken, was in der Nacht geschehen ist. Das Kinopublikum weiss bis zu diesem Augenblick auch noch nicht, was passiert ist. Die Tatsache, dass wir die Morde zu diesem Zeitpunkt noch nicht gezeigt hatten, ermöglichte es mir, die Geschichte fortzuführen, ohne dass jeder Zuschauer sofort denken würde: «Ich bringe die beiden um, sobald ich sie sehe!»
Später, als die beiden in Las Vegas von der Polizei aufgegriffen werden, geschieht das nicht, weil sie einen Mord begangen, sondern weil sie einen Wagen gestohlen haben. Sie werden getrennt verhört und keiner weiss, was der jeweils andere ausgesagt hat. Hickok (Scott Wilson) beschuldigt dabei seinen Partner Perry Smith (Robert Blake) und sagt, er selbst habe überhaupt nichts mit den Morden zu tun. Später im Wagen erzählt der Polizist (John Forsythe) das Perry, und dann erzählt dieser die Geschichte, wie sie sich wirklich abgespielt hat: Wir blenden also zurück zu dem Augenblick, als sie am Haus ankommen – und nun gehen sie hinein!
FILMBULLETIN: Haben Sie sich an diese Struktur gehalten, weil Sie an den Motiven der Mörder interessiert waren? Und weil Sie wollten, dass auch das Publikum sich für diese Motive interessiert?
RICHARD BROOKS: Exakt. Zum Beispiel haben wir versucht, alle Informationen über Perry Smith, über seine Mutter, seine Kindheit, seinen Vater in eine kurze Szene zu packen, die vielleicht eine Minute dauert. Die Szene im Hotelzimmer in Mexiko: Er sieht seinen Freund mit einer Prostituierten im Bett und in der nächsten Einstellung wird aus der Prostituierten seine Mutter. Sein Freund verwandelt sich in einen Seemann, den er zusammen mit seiner Mutter gesehen hatte. Am anderen Ende des Raumes sieht er sich selbst, wie er zusammen mit seinen Geschwistern zuschaut, was da auf dem Bett geschieht. Dann kommt der Vater herein und giesst die Whisky-Flasche über die Frau aus. Diese Szene erschien



IN COLD BLOOD (1967)

mir als der geeignete Augenblick, um diese Informationen über die Figur zu vermitteln. Hätte ich die Morde vorher gezeigt, hätte sich niemand im Publikum für sein Leben, für seine Kindheit interessiert.

FILMBULLETIN: Sie haben gleich zwei Stücke von Tennessee Williams verfilmt, CAT ON A HOT TIN ROOF und SWEET BIRD OF YOUTH. Was für eine besondere Bedeutung hatte Williams für Sie?

RICHARD BROOKS: Ohne Zweifel war Tennessee Williams einer der aufregendsten und schillerndsten Stückeschreiber, die wir in den späten vierziger Jahren bis zu den frühen sechziger Jahren hatten. Wie die meisten Leute interessierte ich mich für ihn, weil seine Stücke geradezu überkochten vor Leidenschaft. Es waren niederschmetternde Geschichten über Männer, Frauen, Macht, Geld, über Menschen, die ihr tiefstes Inneres herausholten und dem Publikum entgegenschleuderten. Er hatte die Fähigkeit, uns alle ganz tief anzusprechen, denn was er auf die Bühne brachte, war uns allen gut bekannt. Wir wussten Bescheid über diese Geheimnisse, diese Begierden, wussten Bescheid über die Art, wie unser Lebenswille immer wieder verletzt wurde. Wir durchlebten all diese Dinge. Wir konnten es nicht so dramatisieren wie Tennessee, aber wir waren mit seinen Bühnenfiguren vertraut, mit diesen Leuten, die auf der Bühne geradezu explodierten. Sie waren wie in einem Taumel, wie in einem Rausch.

Das verband Tennessee mit den russischen Dichtern des letzten Jahrhunderts. Tschechows Stücke behandelten die gleichen Figuren, behandelten die Art, wie sie sich zerfleischen. Tennessee schrieb etwas volkstümlicher, etwas mehr Jargon, Tschechows Stil war etwas formaler. Aber dessen Themen waren identisch mit denen, über die Tennessee fünfundsiebzig Jahre später schrieb. Tennessee verlangte viel von sich selbst und von seinem Publikum, und ich glaube, das ist der Grund, weshalb die Leute seine Stücke immer wieder und wieder sehen wollten.

FILMBULLETIN: Dennoch haben Sie andere Akzente gesetzt. Einerseits sind sie mehr «hollywoodisiert», andererseits haben Sie die politischen Motive (z.B. den Wahlkampf in SWEET BIRD OF YOUTH) verstärkt.

RICHARD BROOKS: Dem muss ich widersprechen, ich glaube nicht, dass das so stimmt. Es gab natürlich Zensoren in Hollywood, Zensoren, die ihre Ansichten im Laufe der Zeit änderten. Damals konnte man nicht über Homosexualität sprechen (CAT ON A HOT TIN ROOF) oder zeigen, wie jemand kastriert wird (SWEET BIRD OF YOUTH). Das war einfach nicht erlaubt. Zu jener Zeit durfte man nicht einmal zeigen, dass zwei Leute im gleichen Bett schlafen. Das waren einfach die Regeln. Wenn man für ein Studio einen Film machen wollte, musste man sich daran halten.

FILMBULLETIN: Nun gut, ich möchte die Frage der Treue zur Vorlage allgemein stellen, da ja die meisten Ihrer Filme Literaturadaptionen sind.

RICHARD BROOKS: Es gibt einfach einen grossen Unterschied zwischen einem Stück oder Buch auf der einen Seite und einem Film auf der anderen. Ich sehe den Unterschied folgendermassen, obwohl ich sicher bin, dass viele Leute da anderer Meinung sind:

Wenn man in ein Stück geht, ist die erste Reaktion eine intellektuelle: die Worte, die man auf der Bühne hört,

müssen vom Gehirn umgesetzt werden. Die zweite Reaktion kann emotional sein, wenn die Struktur des Stükkes gut ist und die Dialoge überzeugend vorgetragen werden. Das gleiche gilt für ein Buch.
Aber ein Film ist fast das genaue Gegenteil. Die erste Reaktion beim Ansehen eines Films ist emotional. Wenn die Intentionen gut umgesetzt, die Bilder gut zusammengefügt sind, kann die zweite Reaktion intellektuell sein.
Wenn sie ein paar Leute fragen würden: «Was sagt Bette Davis, als sie in DARK VICTORY die Treppe hinaufgeht zum Schlafzimmer, um dort zu sterben?» Ich wette mit Ihnen, niemand kann Ihnen das beantworten. Die Leute würden Ihnen sagen: «Ich weiss nicht, was sie sagt, aber ich kann mich ganz genau erinnern, wie sie ausgesehen hat. Im übrigen erinnere ich mich an Tausende von Bildern aus Bette-Davis- Filmen.» Was sagt sie zu Beginn von William Wylers THE LETTER, als der Mann aus diesem Haus irgendwo in Malaysia stürzt und sie auf ihn schiesst, erst einmal, dann zweimal, dann schiesst sie das ganze Magazin leer. Ich bezweifle, dass sich irgendjemand daran erinnert.
Daran ist ja auch gar nichts auszusetzen, das ist das Wesen eines Films. Ein Film ist eine Reihe von Bildern, es ist gar nicht so wichtig, dass man sich an die Dialoge erinnert. Deshalb kann ja auch ein Film in der ganzen Welt gezeigt werden, ohne dass man die Dialoge gross ändern muss, denn Film ist ganz einfach, eine internationale Art, Geschichten zu erzählen.
Darin kommt der Film der Musik sehr nahe. Wenn man ein Musikstück hört, kann man sich alles mögliche darunter vorstellen, und die eigene Interpretation kann für einen selbst völlig richtig sein. Was Wagner im «Tannhäuser» ausdrücken oder Beethoven in seiner «Neunten Sinfonie» andeuten will, ist ganz nebensächlich, denn der Hörer schafft sich seine eigenen Bilder und Gefühle dazu. Und das ist gut so, das ist das Wesen der Musik. Und wenn nun jemand sagt: «Der Film war aber nicht so wie das Stück, wie der Roman!», so kann ich nur erwidern: «Aber natürlich nicht! Wenn der Film genau wie das Stück wäre, wieviele Leute hätten dann noch Lust, sich den Film anzuschauen?»
FILMBULLETIN: Lassen Sie uns nun über Ihre drei Western sprechen. Sie verhalten sich alle auf interessante Weise gegen die Regeln, die eigentlich für den Western gelten: THE LAST HUNT ist fast subversiv und seiner Zeit weit voraus gewesen. Auch THE PROFESSIONALS war seiner Zeit weit voraus – er entstand drei Jahre vor Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH. Aber 1975, als Sie BITE THE BULLET drehten, hielten Sie sich dann an die Regeln, obwohl es zu diesem Zeitpunkt sonst niemand mehr tat.
RICHARD BROOKS: Western sind zuerst einmal Phantasien – amerikanische Phantasien. THE LAST HUNT beruhte auf einem sehr guten Buch, das sich mit der Vernichtung der amerikanischen Büffel beschäftigt. Man tötete die Büffel wegen des Felles, das zwei Dollars wert war, und liess das Fleisch am Boden verfaulen. Es geht in dieser Geschichte um Outlaws, aber auch um *Outlaws in dem übertragenen Sinne*, dass sie nicht nur die Gesetze des Westens, sondern auch das Leben im Westen missachten. Sie fühlen sich niemandem als sich selbst verantwortlich. Tatsächlich wurden ja Millionen Büffel nur wegen dieser Zwei-Dollar-Felle getötet. Die Allegorie der Geschichte war für mich, dass die beiden Jäger sich selbst sogar für noch weniger töten. Das alles wollte ich als Teil der Geschichte des Westens erzählen. Aber es wurde ein Film, den das Publikum kaum ertragen konnte. Einmal konnten sie nicht mitansehen, wie all die Büffel getötet wurden. Und sie mussten tatsächlich getötet werden – nicht von uns, sondern von den State Rangers, die die alten und kranken Tiere aussondern und töten. Das wird alljährlich einmal in Süd Dakota gemacht, und wir drehten genau zu dieser Jahreszeit. Sobald die Tiere getötet waren, gehörte das Fleisch – gemäss den Gesetzen in Süd Dakota – augenblicklich den Sioux- Indianern, es heim in ihre Reservationen brachten und die Felle liegen liessen.
Das Thema von THE PROFESSIONALS: Was machen diese grossen Professionals, wenn sie einmal vierzig werden? Es gibt für sie keine Aufgaben mehr, sie haben ihren Nutzen für die Gesellschaft verloren. In meinem Film aber bekommen sie doch noch einen besonderen Auftrag. Wenn sie den ausführen, bekommt jeder von ihnen zehntausend Dollars. Zunächst bekommt jeder von ihnen einen Zehntel der Summe und sie machen sich auf den Weg, um die entführte Frau des Auftraggebers zurückzuholen. Im Verlauf der Geschichte finden sie jedoch heraus, dass diese gar nicht entführt wurde, ihr Auftraggeber im Gegenteil will, dass sie sie für ihn entführen. Nun stehen sie vor einem Dilemma: Sie bekommen noch neuntausend Dollar, wenn sie den Job erledigen, aber dagegen spricht ihr Ehrenkodex als Professionals. Der Ehrenkodex ist sehr wichtig für mich, ganz egal, ob heutzutage oder damals im Westen.
FILMBULLETIN: Haben Sie bei der Besetzung des Films auch den speziellen Mythos, das spezielle Image der Schauspieler, mit einkalkuliert? Burt Lancaster, Robert Ryan sind doch immer sehr scharf konturierte Figuren auf der Leinwand.
RICHARD BROOKS: Zum Teil. Und sie dürfen nicht vergessen, dass ich mit Woody Strode auch einen Farbigen als Hauptdarsteller hatte. Bis zu dem Zeitpunkt gab es keine Farbigen in Western.
FILMBULLETIN: Aber er spielte doch einige Jahre zuvor im Ford-Western SERGEANT RUTLEDGE.
RICHARD BROOKS: Ja, aber die Hauptrolle spielt Jeffrey Hunter. Auf alle Fälle wollte ich Männer in den Hauptrollen, die aussahen wie die Felsen in der Wüste, in der sie sich befinden. Ich wollte keine Jungens, ich wollte Männer. Männer, denen man sofort ansieht, dass sie Professionelle sind. Lee Marvin – wie geschaffen für den Western! Er kann besser mit einer Waffe umgehen als irgendjemand sonst. Er war im Marinekorps, in der gleichen Einheit wie ich. Robert Ryan – sein Gesicht sah aus, als sei es aus Stein gemeisselt. Er spielte seine erste grosse Rolle in einer Verfilmung meines Romans «The Brick Foxhole» (CROSSFIRE, Regie: Edward Dmytryk). Sobald einer dieser Männer auf der Leinwand auftaucht, kann das Publikum sicher sein: Das ist ein Professional. Der wird mit den Dingen fertig, die sich ihm in den Weg stellen. Und so begann das Publikum, sich für das Schicksal dieser Männer zu interessieren, deren Leben seinem Ende entgegengeht und die scheinbar unnütz geworden sind. Wo liegt die Ehre dieser Männer, wo liegt ihr Ruhm? Und das war der Punkt: Sie waren nicht unnütz, sie waren noch gut genug für diese eine Aufgabe.

Glenn Ford in BLACKBOARD JUNGLE (1955)

FILMBULLETIN: Was hat Sie am Roman von Sinclair Lewis, nach dem Sie ELMER GANTRY drehten, gereizt?
RICHARD BROOKS: Der Film über die Evangelisten? Nun, die Geschichte ist heutzutage genauso relevant wie damals, Ende der zwanziger Jahre, als Lewis sie schrieb. Denn heute sind die Evangelisten und Prediger durch das Fernsehen populärer als je zuvor geworden. Pat Robertson hat sich sogar zur Wahl des US-Präsidenten aufstellen lassen. Es gibt mehr Elmer Gantrys im Fernsehen als Sie sich überhaupt vorstellen können! Es dauerte elf Jahre, bis ich diesen Film drehen konnte: kein Studio wollte sich an das Thema heranwagen. Bing Crosby als Priester, der den Schülern neue Uniformen besorgt, oder Fredric March, dessen Kirche ein undichtes Dach hatte, Geschichten über Christen im alten Rom, in denen jeder mit Speeren herumläuft – so etwas war möglich. Aber in einem Film zu zeigen, wie die religiöse Sehnsucht der Menschen ausgenutzt wird – das wollte niemand machen. Wenn man heute die Fernsehshows sieht: Tausende von Menschen in Kirchen oder irgendwelchen Sälen, kranke, verzweifelte Menschen, deren Gesichter vom Schmerz gezeichnet sind. Sie alle sind zutiefst verletzt und sie hoffen, dass sie gerettet werden, sie hoffen auf ein Wunder. Wir können zwar sagen, dass es diese Wunder nicht gibt, aber für diese Menschen ist es die letzte Zuflucht. Und irgend jemand benutzt den Glauben dieser Menschen, ihre Sehnsucht, um daraus Profit zu schlagen. Die Geschichte ist heute genauso wichtig wie zu der Zeit, als ich den Film drehte, oder zu der Zeit, als Sinclair Lewis den Roman schrieb.

FILMBULLETIN: Am Ende des Films gibt es ein starkes Gefühl der Katharsis: der Tempel ist verbrannt und Lancaster beschliesst, mit all dem Schluss zu machen.
RICHARD BROOKS: Das war genau das, was ich erreichen wollte. Der Manager von Jean Simmons bittet ihn, ihre Arbeit weiterzuführen, aber er wendet sich ab und zitiert die Bibel: «Als ich ein Kind war, sprach ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind. Aber nun, da ich erwachsen bin, habe ich alle kindlichen Dinge beiseitegelegt.» Und er geht fort.
Ich hatte bei dem Film völlige Freiheit, nur ein Satz wurde am Ende aus Zensurgründen geschnitten. Der Reporter (Arthur Kennedy) sagt zu Gantry: «See you around.» Und Gantry antwortet: «See you in hell, brother.» Diesen letzten Satz musste ich herausschneiden, aber ich glaube, es wird doch klar, was ich am Ende sagen wollte: dass Gantry weiss, was ihm bevorsteht.
FILMBULLETIN: Ebenso gewaltig wie Lancaster in der Titelrolle wirkt auch die Musik von André Previn: Zuerst wirkt sie wie eine Musik von Coland oder Jerome Moross, im *Americana*-Stil, aber später, als Lancaster Zweifel und Skrupel bekommt, wird sie leiser, subtiler.
RICHARD BROOKS: Eine wunderbare Musik, sehr zeitgenössisch, wie die Filmmusiken von Prokofjew. Wir haben die Partitur als Kontrast benutzt: eine sehr moderne Musik neben all diesen Spirituals und Gospels. Wir hatten eigentlich sehr wenig Musik in dem Film, wir haben den Gesang der Gläubigen als Filmmusik benutzt.
André ist ungeheuer talentiert. Ich wollte ihn schon als Komponist für BLACKBOARD JUNGLE, aber damals

glaubte das Studio, so ein Film würde seiner Karriere schaden, denn er wurde nur als *B-Picture* eingestuft. Schliesslich kam ich auf die Idee, ein Lied in den Film einzubauen, das ich einige Zeit zuvor in irgendeinem Radiosender gehört hatte: «Rock around the clock». Die meisten Leute vom Studio wollten nicht, dass ich dieses Lied im Film benutze, aber diese Musik gehörte für mich in diese Zeit, und deshalb habe ich darum gekämpft – es war dann das erste Mal, dass man Rockmusik in einem Film hörte.

FILMBULLETIN: Ganz egal, mit welchen Kameraleuten Sie gearbeitet haben, es gibt immer – selbst, wenn Sie mit einer so ausgeprägten Persönlichkeit wie John Alton (ELMER GANTRY, THE BROTHERS KARAMAZOV) zusammenarbeiteten – dieselben Beleuchtungsprinzipien in Ihren Filmen: der Hintergrund bleibt meist völlig dunkel, nur die Gesichter sind beleuchtet. Ich fand es bemerkenswert, dass Sie sich auch bei einem Film, der sich mit tatsächlichen Begebenheiten beschäftigt, wie IN COLD BLOOD, dieser Mittel bedienen. Ein realistischer Film, der sehr stilisiert ausgeleuchtet ist.

RICHARD BROOKS: Zuerst wollte das Studio, dass IN COLD BLOOD in Farbe gedreht werde. Ich wehrte mich dagegen, denn für mich lässt sich die Angst nur schwarz-weiss nicht farbig dramatisieren: Ich sehe keine Farben, wenn ich Angst habe. Wenn Sie in der Nacht von einem Kerl geweckt werden, der Ihnen eine Taschenlampe ins Gesicht hält, dann sehen Sie nur schwarz-weiss. Ausserdem ist auch der Staat Kansas im November schwarz-weiss. Der Weizen ist abgeerntet, es gibt kaum Blumen dort, nur den Wind. Es gibt nur die Grautöne im Spektrum zwischen Schwarz und Weiss.

Ein gutes Beispiel dafür, wie wir den Film ausgeleuchtet haben, ist die Szene, in der die beiden Männer das Haus betreten. Wir hatten nur die Taschenlampen, wir wollten kein *fill-light*, das die Wände und Räume vollständig beleuchtet. Wir nahmen nur Taschenlampen für diese Szene, allerdings stärkere, hellere als die normalen. Der Punkt, auf den sich das Interesse konzentrieren sollte, waren diese beiden Männer – nicht die Wände oder der Fussboden. Alles um sie herum sollte verschwinden. Wenn Sie in eine gefährliche Situation geraten – wenn ein Hund Sie anknurrt und die Zähne fletscht, dann sehen Sie *nur diesen Hund*, vielleicht seine Augen und seine Zähne –, beachten sie nie, was darum herum ist. Folglich wollten auch wir das Interesse der Zuschauer auf gewisse Punkte konzentrieren, die sie unbedingt sehen sollten. Das ist vielleicht nicht realistisch, aber es steckt eine andere Wahrheit dahinter.

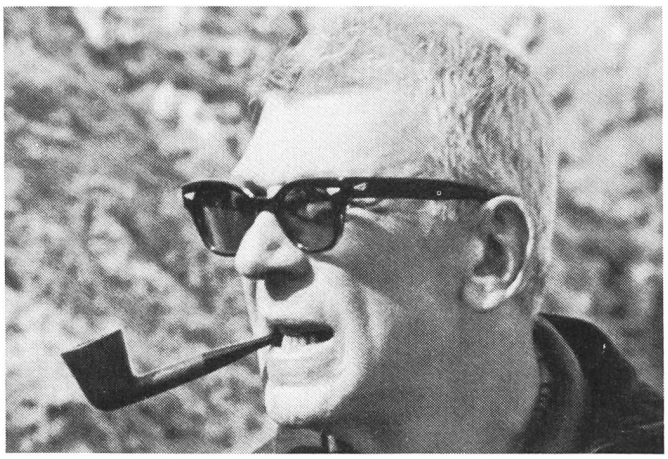
FILMBULLETIN: Ich möchte noch etwas mehr über Ihre Beziehung zu den Kameramännern erfahren. Conrad Hall und William Fraker haben sich in Interviews enthusiastisch über die Arbeit mit Ihnen geäussert. (Hall hat THE PROFESSIONALS, IN COLD BLOOD und THE HAPPY ENDING für Brooks photographiert; Fraker war Halls Assistent und hat später LOOKING FOR MR. GOODBAR ausgeleuchtet).

RICHARD BROOKS: Das mag vielleicht auch daran liegen, dass ich nicht zulasse, dass irgend jemand vom Studio die Muster zu sehen bekommt. Nur der Kameramann

Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR (1977)

und ich sehen sie uns an, und das schützt uns davor, dass irgend jemand uns da dreinredet oder uns kontrolliert.
Als wir LOOKING FOR MR. GOODBAR drehten, passierte etwas, das Ihnen zeigt, wie aufgeschlossen ein talentierter Mann wie William Fraker sein kann. Im Buch und im Drehbuch gab es sehr viele sinnliche Szenen, aber ich wollte sie nicht explizit zeigen, ich wollte nicht allzudeutlich werden, denn schliesslich mache ich ja keine Porno-Filme. Fraker und ich machten ein paar Tests, um ein Gespür für die Ausleuchtung des Films zu bekommen. Ich wollte mit extrem wenig Licht arbeiten. Fraker war skeptisch: «Entweder haben wir nun Licht oder wir haben keines. Aber ich brauche Licht für die Kamera.» Darauf schilderte ich ihm ein Erlebnis, das ich vor einigen Jahren in Afrika – ich glaube, es war in Marokko – hatte. Es war zwei Uhr nachmittags und ich kam aus der glühenden Mittagshitze in das gedämpfte Licht des Hotels. Meine Augen hatten sich an das veränderte Licht noch nicht richtig gewöhnt, als ich auf einem Sofa, an dem ich vorbeiging, eine Gestalt sah. Bis heute weiss ich nicht, ob es ein Mann oder eine Frau war. Ich konnte nur einen Teil des Schenkels sehen, der freilag und auch das nur für einen kurzen Augenblick. Aber ich empfand dies als einen sehr erotischen Augenblick. Was ich gesehen hatte, hatte meine Phantasie angeregt. Aber Fraker war immer noch skeptisch: «Haben wir nun Licht in der Szene oder nicht?» Wir gingen dann vor dem Studio spazieren, es war ein sehr heller Tag in Kalifornien, und nachdem ich ihn zweimal ums Studio herumgeführt hatte, hatte sich seine Iris sehr stark verkleinert. Als wir wieder ins dunkle Studio kamen, wandte er sich für einen Augenblick von mir ab, und genau diesen Augenblick nutzte ich aus, um ihn zu überraschen. Ich rief: «Bill!» und liess gleichzeitig – für eine Sekunde nur – meine Hose herunter. Dann fragte ich ihn: «Was hast Du gesehen?» und er antwortete: «Ich verstehe, was Du willst.» Und so wurde der Film fotografiert. Fraker verschaffte uns genau die Beleuchtung, die wir brauchten. Wir arbeiteten mit einer Beleuchtung von drei *candle-power*, das genügte Fraker. Normalerweise nimmt man eine fünfzigmal stärkere Beleuchtung. Sie sehen, der Kameramann ist genauso ein *storyteller* wie der Regisseur. Die Beleuchtung ist für das Erzählen ein ebenso wichtiger Bestandteil wie die Musik, der Dialog und alles andere.
FILMBULLETIN: Ihr letzter Film, FEVER PITCH, ist in unseren Kinos noch nicht gelaufen (unter dem Titel «Jackpot» ist er aber auf Video erschienen). Können Sie uns zum Abschluss etwas über seine Handlung und das Thema sagen?
RICHARD BROOKS: Der Film handelt von einem Journalisten, Ryan O'Neal, der eine Reportage über das Glücksspiel schreiben soll. Am Ende wird er selbst zu einem besessenen Spieler. Wussten Sie, dass in den USA jährlich mehr als zweihundert Milliarden Dollar für Glücksspiele ausgegeben wird? Und das Fernsehprogramm ist voll von solchen Sendungen, sie laufen den ganzen Tag. Ich habe das Gefühl, dass hinter all dem ein typisch amerikanischer Traum steckt: «Heute bin ich ein *Niemand*, aber vielleicht gewinne ich morgen eine Million und dann *bin ich Jemand!*»

Das Gespräch führten:
Gerd Midding und Lars Olav Beier



Richard Brooks geboren am 18. Mai 1912 in Philadelphia. Er begann sein Berufsleben als Sportreporter für die in Philadelphia erscheinende Zeitung «Record», wurde Radiomitarbeiter, Autor, Sprecher und Komentator für NBC in New York. Zog dann nach Los Angeles, wo er ausser seiner Arbeit fürs Radio auch an Filmdrehbüchern mitarbeitete – meist schrieb er zusätzliche Dialoge. Den II. Weltkrieg absolvierte Brooks bei der Marine. 1945 Veröffentlichung seines ersten Romans «The Brick Foxhole», der Edward Dmytryk als Vorlage zu CROSSFIRE diente. Später schrieb Brooks noch die Romane: «Boiling Point» (1948) und «The Producer» (1951). Seit 1961 ist er mit der Schauspielerin Jean Simmons verheiratet.

Filme als Drehbuchautor:
1946 THE KILLERS (ohne Credit, Story)
1947 BRUTE FORCE
CROSSFIRE (Romanvorlage)
1948 TO THE VICTOR
NAKED CITY (ohne Credit)
KEY LARGO
1949 ANY NUMBER CAN PLAY
1950 MYSTERY STREET
STORM WARNING
Filme als Drehbuchautor und Regisseur:
1950 CRISIS
1951 THE LIGHT TOUCH
1952 DEADLINE USA (auch Story)
1953 BATTLE CIRCUS
TAKE THE HIGH GROUND (nur Regie)
1954 THE FLAME AND THE FLESH (nur Regie)
THE LAST TIME I SAW PARIS
1955 BLACKBOARD JUNGLE
1956 THE LAST HUNT
THE CATERED AFFAIR (nur Regie)
1957 SOMETHING OF VALUE
1958 THE BROTHERS KARAMAZOV
CAT ON A HOT TIN ROOF
1960 ELMER GANTRY
1962 SWEET BIRD OF YOUTH
1965 LORD JIM (auch Produzent)
1966 THE PROFESSIONALS (auch Produzent)
1967 IN COLD BLOOD (auch Produzent)
1966 THE HAPPY ENDING (auch Produzent, Story)
1971 DOLLARS
1975 BITE THE BULLET (auch Produzent)
1977 LOOKING FOR MR. GOODBAR
1982 THE MAN WITH THE DEADLY LENS (WRONG IS RIGHT)
1985 FEVER PITCH

25 Jahre Oberhausener Manifest

Feiern? Trauern? Kämpfen!

Geburtsstunde

Wenn es so etwas wie eine Geburtsstunde des Neuen Deutschen Films gibt, dann war sie am 28.2.1962. An dem Tag verlas Ferdinand Khittl im Namen von 26 jungen Filmemachern die als «Oberhausener Manifest» berühmt gewordene Erklärung anlässlich der 8. Westdeutschen Kurzfilmtage. Sie endete mit den Worten: «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Ein ebenso provokatorischer wie optimistischer Aufruf, der in der Tat weitreichende Folgen hatte. Innerhalb der nächsten Jahre wurde die Fachwelt wieder auf die BRD aufmerksam, der «Junge», später «Neue Deutsche Film» erhielt wachsende internationale Anerkennung.

Adenauer-Kino

Um die Bedeutung des Manifests 25 Jahre danach einschätzen zu können, muss man die damalige Situation des bundesdeutschen Films kennen. Die kritischen Töne, die Regisseure wie Käutner, Jugert oder der heimgekehrte Peter Lorre in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg angeschlagen hatten, waren fast völlig verschwunden. Das Kino der Adenauer-Ära wurde von politisch reaktionären und künstlerisch bedeutungslosen Unterhaltungsfilmen dominiert. Leinwand-Liebespaare wie O. W. Fischer und Ruth Leuwerik oder Rudolf Prack und Sonja Ziemann drückten auf die Tränendrüsen, die Heimatfilmwelle suggerierte eine heile Welt, Schlagerfilme lenkten den Elan der Jugend in angepasste Bahnen. War diese Art von eskapistischem Kino Mitte der fünfziger Jahre noch überaus erfolgreich gewesen, so sorgte jetzt der Einbruch des Fernsehens in die Alltagskultur für einen drastischen Rückgang der Zuschauerzahlen. Die etablierte bundesdeutsche Filmindustrie geriet in Schwierigkeiten – beispielsweise musste im Januar 1962 die bis dahin erfolgsgewohnte Firma «UFA-Film-Hansa» Konkurs anmelden. Darin sah die Oberhausener Gruppe ihre Chance. Das Manifest begann mit den Sätzen: «Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.»

Der «neue Film»

Wie sollte dieser «neue Film» aussehen? Nur drei der 26 hatten damals bereits einen Spielfilm gedreht: Herbert Vesely die Böll-Verfilmung DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE, Hansjürgen Pohland TOBBY und Ferdinand Khittl DIE PARALLELSTRASSE. Die übrigen waren – bis auf den Schauspieler Christian Doermer, den Filmkomponisten Hans Loeper und die Kameraleute Fritz Schwennicke und Wolf Wirth – erst als Dokumentar- oder Kurzfilmregisseure in Erscheinung getreten. Aber genau diese Erfahrung wollte man sich zunutze machen. Viele hatten schon in diversen Münchner Gruppierungen zusammengearbeitet, u. a. in der «DOC 59». Das Drehen von Dokumentar- und Kurzfilmen betrachteten sie als wesentliche Vorstufe zur Spielfilmproduktion. Sie forderten einen Autorenfilm nach dem Vorbild der französischen «Nouvelle Vague» und des britischen «Free Cinema». Die Filmemacher wollten aktuelle, kritische Inhalte aufgreifen und sie in einem persönlichen filmischen Stil verarbeiten. Sie wollten unabhängig von den grossen Studios und den Altproduzenten sein, mit geringen Budgets auskommen und vorwiegend auf der Strasse drehen. Gestützt wurde diese Konzeption durch einige konkrete Thesen, die in dem von Alexander Kluge herausgegebenen Buch «Bestandsaufnahme: Utopie Film» (Zweitausendeins, 1983) folgendermassen nachzulesen sind:

«(1) Der Kurzfilm ist das natürliche Experimentierfeld des Spielfilms. (...)

(2) Der freie Zugang zum Film muss garantiert sein. In der Situation, die die Oberhausener Filmemacher antrafen, waren noch für Strassenaufnahmen polizeiliche Genehmigungen erforderlich, die Herstellung von Filmen setzte eine Eintragung im Handelsregister voraus, die von den Industrie- und Handelskammern nur befürwortet wurde, wenn ein Umsatz von über 100 000 DM im Jahr vorhanden war, was für keinen der Oberhausener zutraf. Ein Hauptanliegen war deshalb die Herstellung des freizügigen Zugangs, gerade auch für Begabungen, die bisher in ganz anderen Berufen tätig waren: Hersteller von Filmen ist jeder, der tatsächlich einen Film herstellt.

(3) Jeder Regisseur muss als erstes eigene Produktionsmittel anschaffen (Schneidetisch, Kamera, Nagra). Die Hauptgedanken der Oberhausener gingen auf wirtschaftliche Unabhängigkeit, überhaupt nicht auf Subvention. (...)

(4) Es müssen Einrichtungen für Forschung und Entwicklung als geistige Zentren des deutschen Films entstehen.»

Filmpolitische Fortschritte

Um «neue Filme» herstellen zu können, mussten die Oberhausener erst einmal die Voraussetzungen schaffen. Bevor sie mit der Kamera arbeiten konnten, mussten sie erst um ein gesichertes wirtschaftliches Fundament kämpfen. Das ist denen, die sich auch nach 1962 für ihre Sache eingesetzt haben, zum grossen Teil gelungen – das Hauptverdienst der Oberhausener liegt zweifellos auf filmpolitischem und -wirtschaftlichen Gebiet.

Noch 1962 übernahmen Edgar Reitz, Detten Schleiermacher und Alexander

Kluge die Leitung der Filmabteilung an der Hochschule in Ulm. 1966 wurde die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1967 die Hochschule für Fernsehen und Film in München gegründet – wesentliche Eckpfeiler auf dem Gebiet der Nachwuchsförderung. 1965 stellte der damalige Bundesinnenminister Höcherl (CSU) 5 Millionen DM für das neu eingerichtete «Kuratorium Junger Deutscher Film» zur Verfügung – die erste einer Reihe von Förderinstitutionen, die im Lauf der Jahre hinzukamen. 1966 formierte sich die «Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten», die sich vor allem dem Kampf um ein angemessenes Filmförderungsgesetz widmete und mit der Zeit einige Erfolge verbuchen konnte. Der 1967 verabschiedete «Erlass über die Förderung des deutschen Films» knüpfte noch jede finanzielle Unterstützung des Staates an die Bedingung, dass der jeweilige Film einen bestimmten Betrag an der Kinokasse einspielen müsse. Erst die zweite Novelle des Gesetzes im Jahr 1974 ermöglichte eine Projektförderung unabhängig von der Einspielsumme, ausserdem erschloss das Rahmenabkommen Film/Fernsehen zusätzliche Geldquellen. Diese und manche andere Errungenschaften sind letztendlich auf die Initiative der Oberhausener zurückzuführen – sie bereiteten den Boden für die vielfältige, in Themenwahl, Stil und Intention höchst unterschiedlichen Ausprägungen des Neuen Deutschen Films, von denen zumindest einige als überragende Meisterwerke anerkannt wurden. Selbst Hans-Christoph Blumenberg, in seiner Zeit als Journalist ein unermüdlicher Kritiker so mancher Förderungsgremien, konstatierte:
«(...) natürlich ist das deutsche System der Produktionsförderung (...) das beste der Welt. Kein Fassbinder, kein Kluge, kein Herzog hätte sich ohne öffentliche Gelder durchsetzen können.» («Die Zeit» vom 4.7.1980)

Splitting

Aber es wäre falsch, die Oberhausener Gruppe als homogene, geschlossene Interessengemeinschaft anzusehen. Die Westdeutschen Kurzfilmtage waren damals nur ihr (vom damaligen Festivalleiter Hilmar Hoffmann, dem jetzigen Frankfurter Kulturdezernenten, bereitwillig zur Verfügung gestelltes) Podium. Einige waren quasi nur durch Zufall hinzugekommen und sprangen bald wieder ab. Und als es 1965 an die ersten vom Kuratorium finanzierten Dreharbeiten ging (unterstützt wurden: ABSCHIED VON GESTERN von Alexander Kluge, MAHLZEITEN von Edgar Reitz, EINE EHE von Hans Rolf Strobel und Heinrich Tichawski, DER SANFTE LAUF von Haro Senft, DER BRIEF von Vlado Kristl und KATZ UND MAUS von Hansjürgen Pohland), begann die Solidarität noch mehr abzubröckeln. Rainer Lewandowski beschreibt in seinem 1982 erschienen Rückblick «Die Oberhausener» (Verlag für Bühne und Film) den Prozess so:
«Als die Produktionen begannen und damit der Wettlauf' ums Geld, bei dem einige der Oberhausener auch leer ausgingen, gab es die Oberhausener Gruppe im Sinne eines engeren Zusammenhalts nicht mehr. Die Individualisten gingen inzwischen wieder ihre eigenen Wege, drehten, um leben zu können, z.B. Filme in den Arbeitsgebieten, in denen sie vor 1962 bereits tätig waren.»
Die Gruppe löste sich nicht vollständig auf, aber viele gingen weg, andere kamen hinzu, es bildeten sich Kleingruppen. War es gelungen, zumindest auf filmpolitischem Gebiet eine Art Grundkonsens herzustellen, so gingen die jeweiligen Vorstellungen vom konkreten Filmemachen weit auseinander. Schon 1965 griff eine andere Gruppe, darunter Rudolf Thome, Peter Nestler, Jean-Marie Straub, Klaus Lemke und Max Zihlmann, die Konzeption der «Alt»-Oberhausener scharf an, wandte sich gegen deren Forderung nach einem gesellschaftlich relevanten Film, plädierte für ein einfaches, radikales Kino. Von den vier Filmen, die auf den Festivals in Cannes und Venedig im Jahr 1966 die Aufmerksamkeit der internationalen Kritik auf den neuen BRD-Film lenkten, stammte nur einer ABSCHIED VON GESTERN von einem Oberhausener (die anderen waren ES von Ulrich Schamoni, DER JUNGE TÖRLESS von Volker Schlöndorff und NICHT VERSÖHNT von Jean-Marie Straub). Nur Kluge und viel später Edgar Reitz schafften es, zu international anerkannten Regisseuren zu werden; Hansjürgen Pohland, Haro Senft und Peter Schamoni drehten einige beachtenswerte Spielfilme; Christian Doermer arbeitete weiter als Schauspieler, Rob Houwer wurde ein erfolgreicher Produzent – der Rest ist heute so gut wie unbekannt.
Trotzdem kann man nicht von einem prinzipiellen Scheitern der Oberhausener sprechen. Der von ihnen propagierte Autorenfilm hat sich als dominierende Kraft im bundesdeutschen Kino durchgesetzt, und fast jedes Jahr gibt es für ihre Nachfolger Hauptpreise auf den drei grossen europäischen Festivals – 1979 gewann Volker Schlöndorff in Cannes, 1980 Werner Schroeter in Berlin, 1981 Margarethe von Trotta in Venedig, 1982 Rainer Werner Fassbinder in Berlin und Wim Wenders in Venedig, 1984 Wenders in Cannes, 1986 Reinhard Hauff in Berlin.

Erfolg?

Ein Ziel haben die Oberhausener jedoch deutlich verfehlt: den Erfolg an der Kinokasse. Seit den sechziger Jahren hat sich der Anteil des bundesdeutschen Films am einheimischen Kinomarkt nicht verbessert, sondern verschlechtert: von 29,0 % (1962) auf 11,3 % (1982). Der Neue Deutsche Film ist nicht in der Lage, sich seine finanzielle Grundlage selbst zu erwirtschaften, ist zum überwiegenden Teil auf die Gremienförderung angewiesen, ohne die er nicht existieren könnte. Diese Entwicklung war von den Oberhausenern nicht beabsichtigt – ihr Ziel war es, sich einen Teil des Marktes zu erobern und selbständig zu werden. Alexander Kluge:
«Es ist so, dass wir jetzt, nachdem wir gewissermassen eine Parität erreicht haben und über die Förderungsfragen mitbestimmen können, dass sich jetzt das gleiche Problem erhebt, das wir bei Oberhausen hatten. Und zwar erhebt sich das für alle Arten von Film und nicht nur für die neuen Kräfte, die jetzt hinzutreten. Nämlich: wie kann man aus dem Ghetto des blossen Abspielens in Programmkinos hinausgelangen und wirklich zu den Zuschauern vordringen. Erst dann ist es nämlich Film, erst dann entsteht so etwas wie Autonomie.» (Zitiert nach Lewandowski)
Manche meinen, der Grund für den relativ geringen Publikumserfolg liege in mangelnder Qualität. Der deutsche Film sei einfach zu schlecht und habe sich das fehlende Zuschauerinteresse selbst zuzuschreiben. Hans-Joachim Neumann in seinem 1986 erschienen Pamphlet «Der deutsche Film heute» (Ullstein):
«So unelegant und ohne jede Selbstironie, so stil- und humorlos, so technisch zurückgeblieben, wie deutsche Filme heute sind, erfreuen sich kaum mehr als ein paar gelangweilte Intellektuelle in den westlichen Metropolen an ihnen wie bei uns ein paar nach Exotischem gierende Filmfanatiker nach Produktionen aus Senegal oder Korea: Allein die Schwerverdaulichkeit des im schlimmsten Sinne teutoni-

schen Kinos sichert die Aufmerksamkeit jener, die, wie etwa die amerikanischen Kritiker, eben diese Schwerverdaulichkeit bei eigenen Filmen niemals durchgehen lassen würden.»
Aber so einfach sollte man es sich nicht machen. Wäre wirklich mangelnde Qualität (und Qualität ist ja keine Frage des jeweiligen filmischen Stils oder des produktionstechnischen Aufwands) die Ursache, dann könnte man die Fehler, die der deutsche Film macht, konkret benennen. Aber die Kritikpunkte weisen in die verschiedensten, oft sogar entgegengesetzten Richtungen. Den einen ist der deutsche Film zu politisch, den anderen zu unpolitisch, den dritten zu konventionell, den vierten zu experimentell, den fünften zu sperrig, den sechsten zu bieder, den siebten zu tiefsinnig, den achten zu oberflächlich, den neunten zu wenig aktuell, den zehnten zu sehr auf das Hier und Jetzt fixiert, den elften zu deutsch, die zwölften monieren eine fehlende nationale Identität. All das belegt eigentlich nur, dass es den deutschen Film als kritisierbares Ganzes nicht gibt. Die Masse produzierter Filme ist genauso heterogen wie die Menge ihrer Kritiker. Und das ist gut so. Ein breites Fundament unterschiedlichster Themen, Formen und Stile ist die erste Voraussetzung für eine qualitativ hochstehende Filmkultur. Dass die verhältnismässig geringe Filterung einen niedrigen (relativen) Prozentsatz an (dramaturgisch, schauspielerisch, technisch-handwerklich, inszenatorisch) wirklich befriedigenden Filmen zur Folge hat, ist ganz natürlich und braucht niemanden zu überraschen. Dafür besteht eine gewisse Garantie dafür, dass vielversprechende Talente oder unbequeme Aussenseiter, die das Profil des Neuen Deutschen Films entscheidender prägen als der unvermeidliche (und in jedem anderem Land genauso anzutreffende) Durchschnitt, auch ihre Chance erhalten. Unter allen ernstzunehmenden Filmjournalisten besteht Konsens darüber, dass es jedes Jahr herausragende bundesdeutsche Filme und hoffnungsvolle Debuts gibt. Der Preis, den die öffentliche Hand dafür zahlt, ist – zumal im Vergleich zum Subventionsumfang bei anderen Künsten – bestimmt nicht zu hoch.
Und wer den Neuen Deutschen Film nur mit dem Kinokassen-Argument voreilig ins Grab redet, sollte sich auch die Mühe machen, ein bisschen weiterzudenken. Die Zuschauerzahlen der fünfziger Jahre wird der deutsche Film nie mehr erreichen – dafür ist er einfach nicht schlecht genug. Man sehe sich doch nur einmal die Box Office Hits Made in Germany der letzten Jahre an. Entweder lockten sie mit bekannten TV-Stars (DIE SUPERNASEN, ZAHN UM ZAHN, OTTO – DER FILM), oder sie waren mit Riesenaufwand hergestellte Bestsellerverfilmungen (DAS BOOT, DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, DER NAME DER ROSE). Mit einer lebendigen Filmkultur haben sie so viel zu tun wie Sylvester Stallone mit den Tugenden des Hollywoodkinos. Und Hits wie THEO GEGEN DEN REST DER WELT oder MÄNNER waren Überraschungserfolge, denen kaum jemand vorher eine grosse Chance eingeräumt hat – ob sie ausserdem zu den Spitzenleistungen des deutschen Films zu zählen sind, darf bezweifelt werden.
Der kreative, anspruchsvolle, aufregende deutsche Film, etwa die Arbeiten von Achternbusch, Herzog, Wenders, Noever, Thome oder Kluge (um nur einige der bekanntesten zu nennen), hat eben nur ein zahlenmässig begrenztes Publikum. Darauf sollte man sich zunächst einmal einstellen.
Haro Senft, einer der Initiatoren des Manifests, sieht die Lage denn auch wenig dramatisch:
«Es ist falsch, den Erfolg des bundesdeutschen Films nur anhand der Einnahmen an der Kinokasse zumessen. Frag doch mal die Rohfilmhersteller, womit sie mehr Umsatz machen, mit 35 mm oder mit 16 mm. Von meinem Film EIN TAG MIT DEM WIND zog der Verleih drei 35mm-Kopien, und es gab 250 16mm-Kopien. Der 16mm-Markt wird in den Statements zum deutschen Film völlig unterschlagen. Der Einsatz der Filme in nichtkommerziellen Spielstellen, in Filmclubs oder auch in kulturellen Einrichtungen im Ausland – das ist ein grosser Markt, der auch wirtschaftliche Bedeutung hat. Ohne all die kleinen Filme würden viele filmtechnische Betriebe ganz einfach pleite gehen.»

Neue Impulse

Trotzdem gilt es natürlich, für die Verbesserung der Situation zu kämpfen, die Initiative zu ergreifen, Ideen zu sammeln und sie in die Tat umzusetzen. Wie sehen einige Oberhausener die Lage im Vergleich zu damals, welche Vorschläge haben sie anzubieten, wie würden sie heute handeln?
Ich hatte Gelegenheit, mit dreien von ihnen zu sprechen.
Hansjürgen Pohland: «Wir sind – nicht ganz ohne Schuld – in eine Abhängigkeit geraten, die brutal ist. Wir hatten Angst, Produzenten über uns zu haben, die von unseren Projekten eigentlich gar nichts wissen wollten. Heute entscheiden Gremien, die gar keine Produzentenfähigkeit mehr haben, also die Fähigkeit, etwas zu ahnen, was in zwei, drei Jahren interessant ist, Strömungen, Entwicklungen, all das. In einem Gremium entscheidet ja nicht der einzelne, und es wagt auch niemand, seine Position gegen andere durchzusetzen. Ich hab mal den Vorschlag gemacht – der natürlich nirgends durchgekommen ist –, dass einem Mann oder einer Frau in einem Gremium die Möglichkeit gegeben wird, ein Projekt auch gegen die Stimmen der anderen zu tragen, es richtig zu betreuen – das wäre fast schon eine Produzentenfunktion. Aber wenn wir schon einmal in diesem dummen Abhängigkeitsverhältnis sind, dann sollte man wenigstens da neue Ideen haben.»

Gremienkritik

Viele offensichtlich inkompetente Entscheidungen einiger Gremien sind in der Vergangenheit von verschiedenen Seiten heftig angegriffen worden. Und seit die Koalition aus CDU/CSU und FDP die Regierung stellt, hat sich die Situation noch verschärft. Bundesinnenminister Zimmermann hat nicht nur personelle Umbesetzungen in den Gremien vorgenommen, sondern sich auch mehrfach persönlich in deren Arbeit eingeschaltet – etwas, was noch keiner seiner Vorgänger gewagt hatte. Am bekanntesten ist wohl der Fall Achternbusch: zuerst verweigerte Zimmermann ihm die Auszahlung der letzten Rate der Bundesfilmpreisprämie, die der Regisseur für seinen Film DAS GESPENST zugesprochen bekommen hatte, dann überstimmte der Minister die Kommission, die den Achternbusch-Film DER WANDERKREBS zur Förderung vorgeschlagen hatte. Und die Einmischung der Politik in die Kunst geht noch weiter: Zimmermann hat zwar diverse Prämien aufgestockt, aber gefördert werden sollen in Zukunft weniger, dafür aufwendigere Filme.
Haro Senft: «Es stimmt, wenn Zimmermann sagt, dass der bundesdeutsche Film in stärkerem Masse auf den Auslandsmarkt abzielen soll – nur zieht er die falschen Konsequenzen daraus. Man sollte nicht weniger, sehr teure Filme fördern, sondern die Exportchancen aller Filme verbessern. Ich denke da an ausländische Fernsehstationen, kulturelle Einrichtungen oder auch den Videomarkt.»

Verleih und Vertrieb

Der Verleih- und Vertriebssektor gehört zu den grössten Problemgebieten. Es werden zwar viele Filme produziert, aber nicht alle gelangen auch in die Kinos. Das liegt zum Teil an fehlendem Engagement der Verleihfirmen, zum Teil an den Kosten, die für die kleineren Verleihe oft zu hoch sind. Andererseits spielt natürlich das Verhalten der Theaterbesitzer eine Rolle, die sich dem Diktat der Grossverleihe zu bereitwillig unterordnen.
Christian Doermer spricht noch einen weiteren Punkt an: «Meine Situation als Schauspieler hat sich durch das Oberhausener Manifest überhaupt nicht verändert. Wer nur Film- und Fernsehschauspieler sein will, ohne gleichzeitig am Theater zu arbeiten, hat es ungeheuer schwer. Da gibt es ein paar Stars, denen wird von den Produzenten jeder Wunsch erfüllt – der Rest wird unterbezahlt. Als Regisseur meine ich, dass die Ankaufpreise für Filme nicht festgeschrieben sein sollten. Für Auftragsproduktionen geben die Fernsehanstalten jede Menge Geld aus, aber für angekaufte Filme zahlen sie z.B. nur 100 000, selbst wenn es sie Millionen kosten würde, den Film selbst zu produzieren. Das sollte gerechter gehandhabt werden. Es würde auch den jungen Leuten Auftrieb geben. Aber so ist die Chance für wirklich Innovatives kaum gegeben. Ausserdem ist die gesamte Filmförderung meines Erachtens viel zu deutschzentrisch. Es sollte mehr Koproduktionen mit Ländern geben, denen es an Devisen mangelt und die keine eigene konstante Produktion haben.»
Senft kritisiert die Förderpraxis aus einem anderen Blickwinkel: «Demokratie heisst grösstmögliche Vielfalt. Die haben wir erreicht, das ist die Haupterrungenschaft des Manifests. Die bundesdeutsche Filmproduktion soll in der Breite weitergehen wie bisher, und meiner Meinung nach sollte für jeden Film etwa doppelt so viel Geld zur Verfügung stehen. Die sollen uns nur ein Tornado-Kampfflugzeug geben. Nur ein einziges, nicht die ganze Staffel – (lacht) wir wollen ja nicht die Sicherheit der Nation gefährden. Das Geld für einen Tornado würde für drei Jahre Produktion reichen – und danach müsste man ihn sowieso verschrotten.»

Missverständis

Aber es ist auch Selbstkritik zu hören. Pohland: «Der Begriff des Autorenfilms – das war ja wohl das grösste Missverständnis. Unter dem Mantel des Autorenfilms sind unsere Leute total vereinsamt und haben versucht, alles selbst zu machen. Aber Film ist eine Teamarbeit. Der Autorenfilm, so wie er damals gemacht worden ist, war nicht die Lösung. Manche glaubten, sie wären schon Künstler, nur weil sie Individualisten waren. Man hat auch nicht die Toleranz anderen gegenüber weiterentwickelt. Viele unserer Leute haben nur noch ihre Filme als Massstab gesehen. Bei den jungen Leuten ist es ähnlich. Die meisten kommen ja aus den Filmhochschulen. Dort will ja jeder Regisseur sein. Es ist nicht gepflegt worden, dass z.B. auch der Tonmeister eine wichtige Aufgabe hat. Es gibt viel zu wenig gute Tonmeister. Die einzige Chance für unsere Zukunft, auch international, ist ein Teamfilm. Das wäre die neue Qualität, die wir anstreben müssten.»
Probleme gibt es genug, aber es fehlt auch nicht an Ideen und Einzelinitiativen. Gelegentlich werden sogar Erfolge verzeichnet. Beispielsweise wurde die Entscheidung der für die kulturelle Auslandsarbeit zuständigen Abteilung (Inter Nationes), drei Filme (von Niklaus Schilling, Uwe Friessner und Werner Nekes) aus fadenscheinigen Gründen aus dem Angebot der Goethe-Institute zurückzuziehen, nach zahlreichen Protesten wieder aufgehoben. Aber was bisher fehlt, ist eine einheitliche Bewegung, ein fundamentaler Zusammenschluss.

Bestandsaufnahme

Kluge sagte schon vor fünf Jahren: «Wir beanspruchen Freiheit für den Film. Diese Frage gilt es, wieder aufzunehmen, und das können wir nur, indem wir uns jetzt gruppieren, Konzepte entwickeln, eine Bestandsaufnahme machen. Dafür gibt es jetzt junge Menschen und Oberhausener, Alt-Oberhausener, die sich dafür interessieren. Ich würde auf diese Allianz sehr viel setzen. Wir werden also Oberhausen neu aufgreifen. Hinter dem Stichwort Selbstverwaltung steckt nichts weiter als eine etwas interpretierbare und vielleicht missverständliche Formulierung desselben Freiheitsprinzips.» (Zitiert nach Lewandowski)
Die anderen sind ähnlicher Meinung. Pohland: «Ich erwarte eine neue Generation, die ein neues Manifest macht. Fände ich toll. Eine Reihe von unseren Leuten würde da sehr gerne mitmachen. Aber wir können so eine neue Bewegung nicht mehr alleine tragen.»
Senft: «Vielleicht weniger ein neues Manifest, da wäre die emotionale Komponente zu stark. Besser wäre eine präzise Ausarbeitung von fundierten Fakten, eine klare Definition der Begriffe 'Erfolg' und 'Wirtschaftlichkeit', die der Notwendigkeit von Kunst und Poesie für jedes Volk Rechnung trägt, und die Ableitung konkreter Forderungen daraus.»

Nochmal Oberhausen?

Vielleicht wäre Oberhausen abermals das richtige Podium dafür. Im Rahmen der 33. westdeutschen Kurzfilmtage (vom 5. bis 10.5.1987) wird eine Jubiläumsveranstaltung zum Thema «25 Jahre Oberhausener Manifest» stattfinden. Die damaligen Unterzeichner sollen anhand einer Retrospektive vorgestellt werden, die Bedeutung des Manifests soll hinsichtlich der gegenwärtigen situation erörtert werden. Was erwarten die Oberhausener von dieser Veranstaltung?
Pohland: «Viele Anstösse, die filmpolitische Situation noch einmal zu überlegen. Ich hoffe, es gibt irgendwelche neuen Manifeste, später wenigstens, von anderen Gruppen. Dass unser Modell übernommen und verbessert wird. Das Jubiläum hat nur einen Sinn, wenn man es wirklich benutzt, wenn es Folgen hat.»
Senft: «Geburtstag hat man eigentlich jeden Tag. Man sollte da keine Melancholie aufkommen lassen. Aber es könnte ein Anlass sein, sich wieder zusammenzureissen.»
Die Festivalleiterin Karola Gramann meint dazu: «Ich denke, es geht zunächst weniger um das Finden einer gemeinsamen Kampfposition, sondern erst einmal um Verständigung. Die ist als erstes notwendig, und ich glaube auch möglich. Die Situation ist im Vergleich zu damals viel weniger überschaubar, und die Interessenlage ist wohl auch sehr unterschiedlich. Es wäre natürlich gut, wenn man zu einer gemeinsamen Position kommen könnte, etwa was die Neuen Medien betrifft. Die Kurzfilmtage sind ein Forum, das man nutzen kann. Über Oberhausen können die Leute etwas erreichen, was sie sonst nicht erreichen könnten, weil man anlässlich des Jubiläums da hinblickt. Die Filmemacher sollen sich Oberhausen aneignen.»
Also aufgepasst. Vielleicht tut sich wieder etwas.

Georg Lacher-Remy

33. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen

Weg zum Nachbarn
5. bis 10. Mai 1987

Dokumentationsfilme, Animationsfilme, Kurzspielfilme und Experimentalfilme aus aller Welt im Wettbewerb

Retrospektive Fernando Birri
Kurzfilme für Kinder
Filmothek der Jugend
Sonderprogramme, u.a. «25 Jahre Oberhausener Manifest»

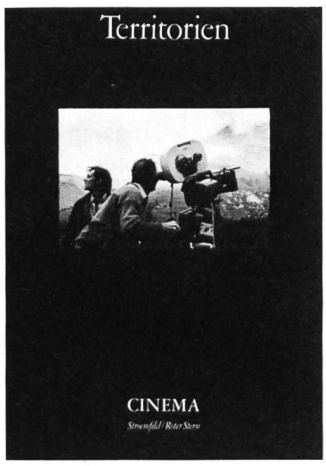
18. Informationstage

mit Kurzfilmen aus der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)

2. bis 4. Mai 1987

Information und Anmeldung:

Westdeutsche Kurzfilmtage, Grillostr. 34, 4200 Oberhausen 1, Tel.: (0208) 825 26 52



CINEMA – Territorien
Schweizer Filmjahrbuch

Die neuste Ausgabe von CINEMA versucht, eine Geographie des gegenwärtigen Filmschaffens zu zeichnen, Orte und Themen zu lokalisieren, Grenzen und Landschaften einiger dieser Arbeiten aufzuzeigen.
Beiträge von Ulrich Gregor, Bruno Fischli (Heimat), Corinne Schelbert (Shoah), Martin Schaub (Raul Ruiz), Jörg Huber (Peter Nestler), Rolf Niederhauser u.a.m.
Gespräche mit Murer, Dindo, Tanner, Soutter, Schüpbach, Reusser
Kritischer Index der Jahresproduktion 1986 des Schweizer Films.

Bestellung:
__ Ex. CINEMA – Bild für Bild. Fotografie und Film (Fr. 24.–)
__ Ex. CINEMA – Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit. (Fr. 24.–)
__ Ex. CINEMA – Territorien. (Fr. 24.–)
__ Ex. Frauen und Film Heft 38 – Maskerade (Fr. 12.–)
__ Ex. Frauen und Film Heft 39 – Masochismus (Fr. 12.–)
__ Ex. Frauen und Film Heft 40 – Männer die ins Auge gehen (Fr. 12.–)
__ Verzeichnis aller lieferbaren Titel (gratis)

Name, Vorname _____

Adresse _____

PLZ, Ort _____

Datum, Unterschrift _____

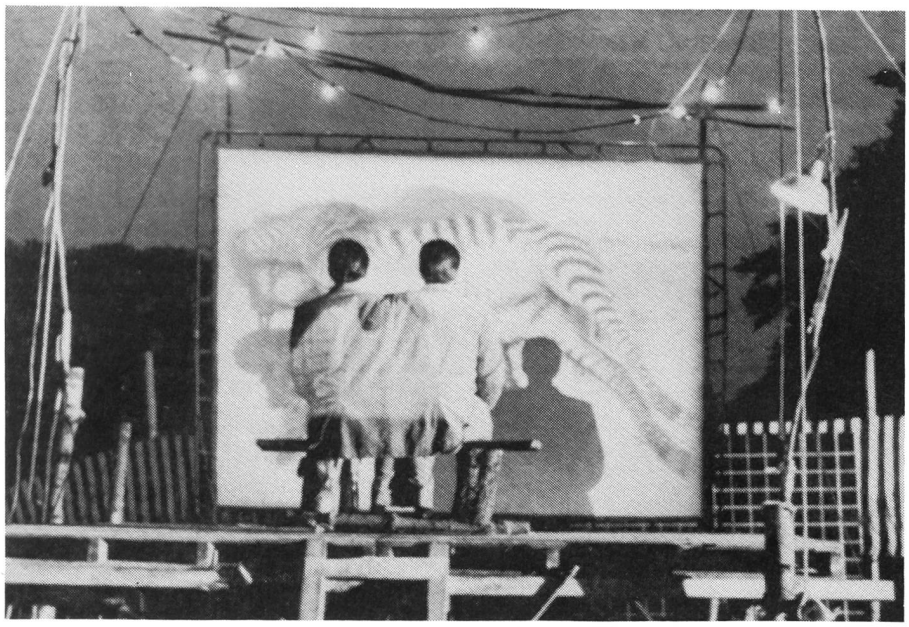
Stroemfeld/Roter Stern
Oetlingerstrasse 19
Postfach 79

CH–4007 Basel

Stroemfeld/Roter Stern

A ZED AND TWO NAUGHTS von Peter Greenaway

Von den Dualitäten des Daseins



Sind Tiere wie zusammengeprallte Autos – ein Akt Gottes oder reine Zufälle, bizarr, tragisch, possenhaft, von einem genialen Geschichtenerzähler unserer Epoche mit Namen Charles Darwin in einem Drehbuch erfasst? Ist die klassische Venus die biblische Eva? Wenn man die Entwicklung des Lebens auf der Erde mit einem Jahr aus 365 Tagen vergleicht, und wenn der Mensch (engl: 'man') am 31. Dezember um 8 Uhr erscheint – kam die Frau dann kurz nach acht? War Adam ein Zwilling und wenn ja, was geschah mit dem anderen? Ist das Zebra ein weisses Pferd mit schwarzen Streifen oder ein schwarzes Pferd mit weissen?
Der Film ist ein viel zu reiches kreatives Medium, als dass man es nur den Geschichtenerzählern überlassen sollte.

Peter Greenaway

A ZED AND TWO NAUGHTS – ein Zett und zwei Nullen –, das sind die drei Buchstaben, die für das Wort ZOO benötigt werden, oder beispielsweise die Anfangsbuchstaben von Zebra, Olivier und Oswald, wie man's nimmt. Das Zebra ist ein Tier, über das sich Darwins Entwicklungstheorie brechen lässt, stellt man die berühmte Frage nach den ominösen Streifen. «Der Buchstabe Z ist vermutlich speziell für das Zebra erfunden worden», meint einmal ein kindlicher Geist im Film. Wieso eigentlich nicht? Olivier und Oswald, das sind zwei männliche Vornamen, die in Peter Greenaways neustem Motiv-Spiel von zwei forschenden Nullen, einem siamesischen Zwillingspaar, getragen werden. Ein Zwillingspaar diente Greenaway bereits in seinem letzten Film, THE DRAUGHTMANS CONTRACT, als Sinnbild für Doppeldeutigkeit und Austauschbarkeit im gesellschaftlichen Umfeld.
Ein städtischer Zoo, zentral gelegen und im Prinzip nur das Umfeld auf engstem Raum zusammenfassend, gibt nach dem britischen Landhaus-Park mit den obskuren Vorkommnissen in THE DRAUGHTMANS CONTRACT dieses Mal das Dekor ab, in dem Greenaway sein Spiel mit sich und mit uns treibt. Einzige Voraussetzung zuschauerseits: die Bereitschaft, sich – mit Vorteil, Gewinn und Genuss gleich mehrmals – darauf einzulassen. Gitter dominieren die Szenerie, Gittermuster finden sich durchs Band im Leben.

Etwas begreift der originelle und eigenwillige britische Filmemacher bis heute nicht: Weshalb seine Filme als schwierig betrachtet werden. Er nehme doch, gestand er in einem Gespräch ein, nichts Mystifizierendes auf. Alle seien sich an die populär-naturwissenschaftlichen Fernsehsendungen gewöhnt, von Kindheit auf sei man vertraut mit Zoologischen Gärten, man habe sich seine Gedanken gemacht zu Darwin und der Schöpfungsgeschichte, und Sex und Feminismus gehörten ebenfalls längst schon in den Bereich öffentlicher Auseinandersetzungen. Warum also keinen Film über einen ZOO machen, in dem sich all das und vieles mehr heiter, locker, unbekümmert unter einen Hut bringen lässt?

Im Zerfall entsteht neues Leben

Im Rotterdamer Tierpark philosophiert Greenaway diesmal üppig und ausschweifend, in verschiedenen parallel gelegten Strängen über Symmetrien des Lebens, seine vielfältigen Entwicklungsformen, seine Eigenheiten

und vor allem über seinen schliesslichen und unausweichlichen Zerfall. Die beiden Zwillingsbrüder, die sich im Verlauf des Geschehens immer ähnlicher werden und als siamesische Zwillinge zusammengewachsen sich selber gezielt aus Liebeskummer und doch auch in heren Forschungsabsichten in die ewigen Jagdgründe befördern, setzen sich davor wissenschaftlich mit Phänomenen tierischer Natur auseinander. Der eine beschäftigt sich mit Mikroben, die man sich durchaus als Beginn alles lebendig Seienden vorstellen kann, der andere mit dem anderen Ende der Lebensstrippe, dem allmählichen aber endgültigen Zerfall, den leibliche Hüllen pflanzlicher wie tierischer Natur zu ereilen pflegen. Und die menschlichen? Diejenigen also, die sich zeitlebens so ungemein wichtig nehmen? Enden auch sie in einem Tümmelfeld mikrobischer bis wurmiger Wesen?
Auf dem Swansway, der Schwanstrasse, die just vor dem ZOO-Eingang vorbeiführt und in die kühle Farne des blauen Lichts der Leuchtschrift mit den ominösen drei Buchstaben getaucht ist, kommen beim Zusammenstoss zwischen einem tieffliegenden Schwan und einem Ford Galaxy die Gattinen des bereits erwähnten Forscherpaars ums Leben. Ein Akt Gottes? Blosser Zufall? Sicher bizarr. Eine der dringlichsten Fragen, die sich dem einen der forschenden Witwer nun stellt, ist die nach der Geschwindigkeit, mit der der Verwesungsprozess bei einer Frau vonstatten geht. Deformation professionelle? Für jene, die die Brüder kennengelernt haben, ein klarer Fall. Denn wer die eigenartig faszinierenden wie befremdlich berührenden Zeitrafferaufnahmen von verwesenden Tierkadavern auf dem wissenschaftlichen Rastertablett gesehen hat, die Greenaway keck rhythmisierend in sein Naturschauspiel, in seine evolutionäre Tragikomödie eingebaut hat, der kann sehr wohl verstehen, dass der eine der beiden Zwillinge meint, er könne die Idee nicht ertragen, dass seine Frau eben im Begriff sei zu verrotten. Dies obwohl oder vielleicht doch gerade weil er von seiner intensiven Forschertätigkeit her weiss, dass aus dem Tod neues Leben entsteht. Hiesiges, diesseitiges, wohlverstanden, und wiederum mikrobisch klein beginnend. Eine eigenartige Form des Recyclings sozusagen. Greenaway macht vor nichts halt, aber er setzt so geschickt auf die Farce, dass er alles ad absurdum führen kann, ohne damit Gefühle zu verletzen. Eine grosse Qualität seiner spitzbübischen Arbeit.

Das Streben nach Symmetrie dominiert das Leben

Die Fülle der ausgelegten Handlungsfäden, der Ereignisstränge ist immens und vernetzt sich erst allmählich zu so etwas wie einem Ganzen. Unterstützt und rhythmisierend mitgetragen wird diese Struktur durch die pochende Staccato-Cembalo-Musik des Minimalisten Michael Nyman, der bereits THE DRAUGHTMANS CONTRACT so ungemein adäquat musikalisch zu interpunktieren verstand. Die beiden Brüder suchen Trost bei jener Frau, die das Unglücksfahrzeug gelenkt hat und den Unfall engelsgleich überlebte. Zwar verlor sie dabei ein Bein und wird bald einmal aus Gründen der Symmetrie (und weil das 'überlebende' sich einsam fühlt) auch das zweite noch opfern, doch Alba Bewick hat ein grosses Herz, geborgen unter einem üppigen Busen, so dass sie einem Zwillingspaar mehr denn nur gewachsen ist. Sie wird die Forschung überleben, sie wird sich mit den Zwillingen vereinen und ihnen wiederum Zwillinge schenken, einzig das Schicksal treibt das trio conjugal recht bald schon auseinander.
Im Spital, in dem Alba behandelt wurde und wo der Raubbau an ihrem Körper sich allmählich vollzog, arbeitete ein Arzt namens Van Meegeren, der die Zuneigung der Zwillinge zu dieser Frau nur ungern beobachtete. Alba ihrerseits hat bereits so etwas wie eine geheime Liebe namens Arc-En-Ciel, ein verkrüppelter Künstler, dem sie nach ihrem Unfall nicht nur geistig näherkommt. Wichtig allerdings erscheint im Hinblick auf die optische Komponente von Greenaways Film noch die private Leidenschaft Van Meegerens, dem der holländische Maler Vermeer am Herzen liegt.

Das Licht- und Farbenspiel eines Vermeer

Zusammen mit Kameramann Sacha Vierny suchte Greenaway, soweit es irgendwie ging, sich Vermeers Bildgestaltung anzueignen, vor allem was seine konsequente Arbeit mit dem Licht anbelangt. Der Filmemacher, der sich selber auch und nicht minder erfolgreich als Maler betätigt, schätzt Vermeer als einen eigentlichen Antizipator des Kinos ein: «Ein Gemälde von Vermeer, das ist eine vierundzwanzigstel Sekunde 17. Jahrhundert.» Jan Vermeer van Delft wird der letzten Generation grosser holländischer Maler zugerechnet und seine Kunst als vollendete Apotheose der Schönheit von Licht und Farbe gewürdigt, dies in der Regel auf Kosten des Inhalts der Bilder.

Greenaway geht auch hier bei allem Ernst wieder spielerisch mit Bildern Vermeers um, wenn er sie nachstellt und belebt, einen Zusammenhang schafft und ihnen damit plötzlich eben doch inhaltliche Dimensionen verleiht. Dem Betrachter eines Kunstwerks, dem Empfänger einer künstlerischen Äusserung stehen beliebig grosse Welten offen, wenn nur seine Phantasie nicht zu sehr verkümmert ist oder in der Entfaltung behindert wird. Die vierundzwanzigstel Sekunde 17. Jahrhundert kann für sich genommen banal erscheinen, doch ist auch sie einem Alltag entnommen, entspringt einer Komposition, die sich aus verschiedensten Umständen ergeben konnte. Film, das führt uns Greenaway einmal mehr vor, kann viel mehr sein als blosses Geschichtenerzählen. Geschichten mögen sich ergeben; Anstösse zu Gedankengängen, und mögen sie auf den ersten Blick noch so abstrus erscheinen, sind oft reizvoller, da offener. Ich denke, dass sich über A ZED AND TWO NAUGHTS dasselbe feststellen lässt wie über THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT: Die beiden Filme sind phänomenale Figurenspiele, vielschichtig angelegte Rätsel, die Fragen aufwerfen mögen, ohne den Anspruch zu erheben, dass es überall auch Antworten gibt. Die Filme haben Spielcharakter, sind kunstvolle Puzzles, die der geistigen Aktivität des Betrachters keine Grenzen setzen.

Peter Greenaways Vorliebe gibt auf der Ebene der Bildgestaltung, die sich in Lichtgebung und Farbe an Vermeer orientiert und eine eigenwillige atmosphärische Dichte schafft, immer wieder Impulse, so dass das Spiel rund um die Vergänglichkeit vom Leben auf die Bilder übertragen werden kann. Schliesslich würde sich ja der grösste Traum des Wissenschaftlerpaares in dem Moment erfüllen, da sie den menschlichen Zerfall mit ihrer einfachen und doch bewährten Methode festhalten könnten. Die Tatsache allerdings, dass sie die Früchte ihres letzten Experiments nicht selber betrachten können, liegt weniger daran, dass sie sich selber als Objekte des Versuchs ausersehen, als vielmehr in der Natur der Natur, die ohnehin letztendlich ihr eigenes Spiel treibt, Mensch hin und Darwin her. Greenaway hält seinen Finger auf den Puls alles Irdischen und nähert sich dem Kern: der Vergänglichkeit.

Die Erkenntnis kommt oft nach dem Zerfall: zu spät

Natürlich liessen sich allein von dieser Anlage her jetzt schon Gedankengänge spinnen, aus der filmischen Experimentieranlage Schlüsse aufs Leben ziehen und Lehren ableiten. Greenaway als Filmemacher, der am Schicksal zweier Forscher aufzeigt, dass alles Streben nach Erkenntnis, alle fortschreitende Entwicklung sich irgendwann wieder gegen den Menschen wendet, sich findet wie die beiden Parallelen, die sich im Unendlichen schneiden. Nicht fassbar für den Einzelnen und, blickt man in die Welt ausserhalb unserer Zoos hinaus, offenbar auch von der Menschheit als Gesamtes nicht wahrgenommen. Doch Greenaway sucht nicht verkrampft die Tiefe; sie bietet sich in seinen Filmen wie von selber an, in Gestalt von Rätseln, in die hinein er uns versetzt und die zu lösen man sich mit Begeisterung anschicken kann. Man lässt sich tragen von der scheinbaren Leichtigkeit, mit der sein ganzes Gebilde um die Dualitäten des Daseins daherkommt. Schlüssigkeit ist nicht gefragt, aber Freude und geistvolle Reize auf dem Weg dazu sind gewährt. Und wer das Staunen noch nicht ganz verlernt hat, wird seinen Spass haben.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Buch: Peter Greenaway unter Mitarbeit von Walter Donohue; Kamera: Sacha Vierny; Assistenz: David Claessen; Ton: Garth Marshall; Script: Els Rastelli; Decor: Ben van Os, Jan Roelfs; Kostüme: Patricia Lim; Maske: Sara Meerman, Nicole Mora; Musik: Michael Nyman; Schnitt: John Wilson; Naturwissenschaftliche Fotografie: Survival Anglia Ltd.
Darsteller (Rollen): Andrea Ferreol (Alba Bewick), Brian und Eric Deacon (Oswald und Oliver Deuce), Frances Barber (Venus de Milo), Joss Ackland (Van Hoyten), Jim Davidson (Joshua Plate), Agnès Brulet (Beta Bewick), Guusje van Tilborgh (Catarina Bolnes), Gerard Toolen (Van Meegeren), Ken Campbell (Tephen Pipe), Wolf Kahler (Felipe Arc-en- ciel), Geoffrey Palmer (Fallast).
Produktion: Allart's Enterprises/Artificial Eye/Film Four International; Ausführend: Kees Kasander, Peter Sainsbury Aufnahmeleitung: Muike Leeuwenberg. Länge: 115 Minuten. Grossbritannien 1985. Verleih CH: Cactus Film.

PLATOON von Oliver Stone

Lost War: Fucking War

Es ist kein besonders guter Film, in manchem dünkt er mich ein bisschen widerlich machohaft, sozusagen später Hemingway. Ein Krieg, in Unehren verloren, wird da vom einen oder andern Soldaten ganz individualistisch, ohne dass kollektive Begeisterung aufkäme, mann- und heldenhaft ertragen und durchgestanden: in stiller Verzweiflung und jenseits aller längst entschwundener Siegesgewissheit. Natürlich geschieht das nur in dem Mass, als der einzelne GI das Schlamassel überlebt, denn der Film rafft sich zu einer Ehrung der Toten nicht auf, er füllt sie bloss in Säcke ab und fasst sie zurück nachhaus.
Wohl war das ganze Unternehmen in Vietnam schlimmer als ein Verbrechen, wird da festgehalten: nämlich ein Fehlschlag. Doch brauchen sich die meisten, die dabei waren, deswegen nicht zu schämen – und die Toten könnten das ja auch nicht mehr tun. Sie würden zwar anders reden als die Überlebenden, ist zu vermuten, aber sie schweigen ja zum Glück.
Bleibt denn zwar eine Totenehrung aus, wie sie einem zünftigen hurrapatriotischen Spektakel anstünde, so fehlt auch, auf der andern Seite, jeder Ansatz zu einer wirklichen Trauer oder Besinnung. Als Vergangenheitsbewältigung bleibt das alles reichlich provisorisch. Die imperialistische Politik der USA wird als Ganzes nicht kritisiert. Da muss man wohl noch auf andere warten als auf diesen offensichtlich etwas verwirrten Oliver Stone, einen Überlebenden jener ruhmlosen Tage, der vielleicht auch nur einen guten Riecher hat:
Unter Reagan schrieb er entsprechende Drehbücher; in der bereits angebrochenen Ära des Postreaganismus will er jetzt so wenig untergehen, wie er im Krieg umgekommen ist. Das heisst, er will nicht der letzte sein, der eher wieder kritisch linksliberal trägt, und schon gar nicht der Leiseste, Feinste von allen. Ist ja wohl der Lauf der Welt, dass die Zeiten sich ändern und manche Produzenten mit ihnen.

✶

Eine etwas fragwürdige Angelegenheit also aus flinker Spielerhand, aber dennoch und vor allem: ein symptomatischer Film. Gerade auch in den USA erfolgreich, führt PLATOON vor Augen, wie im Westen und besonders im Land der Freien die Stimmung bereits wieder umschlägt. Die lärmigen, grosssprecherischen Tage des Rambo-Reaganismus scheinen überwunden, Stone hat richtig spekuliert – und einer gewinnt ja immer, wo so viele etwas riskieren.
Allenfalls hat die versuchte nachträgliche Umdeutung des Vietnamdebakels in einen Grossen Vaterländischen und Heldenhaften Krieg, der hätte gewonnen werden können und müssen, vorübergehend verfangen; das gleiche gilt für jene Dolchstosslegende, die dem selbstmitleidigen Ochsen Rambollone den unvergessenen weinerlichen Satz eingab: «We were about to win, but they wouldn't let us win!» – Waren grad so schön am Siegen, aber man hat uns ja nicht machen lassen!
Noch vor zwei Jahren hätte ein Film wie PLATOON weder bei den Banken noch an der Kasse eine Chance gehabt, der jetzt doch eher wieder, auch wenn er Wichtiges übergeht, die Sprache der Siebziger spricht, indem er wenigstens soviel durchblicken lässt: Jenes Schlamassel vor zwanzig Jahren in den indochinesischen Reisfeldern war eben doch, was immer Rambollone und seine Mitochsen an Gegenteil verbreitet haben, das dunkelste Kapitel in der amerikanischen Geschichte der letzten fünfundzwanzig Jahre; es war ein grausamer, aberwitziger, schändlicher Krieg; er hätte nicht gewonnen, er hätte vermieden werden können und müssen, und er wurde verloren, weil das nicht geschah. Nur gut, dass den Kriegsgurgeln der Sechziger in den Siebzigern dann doch noch das Handwerk gelegt wurde.

✶

In manchem geht also PLATOON auf eigene Vietnamerfahrungen des ehemaligen GI und späteren Autor-Regisseurs und Schlaumeiers Stone zurück, und er rekonstruiert den schmutzigen Krieg mit roher, barbarischer Direktheit. Er tut das ganz gewiss auch – im militärischen Detail, und was die gedrückte Stimmung betrifft – mit einer Authentizität, glaube ich, wie sie nur von einem herrühren kann, der selber dort war.

Ohne jedes Federlesens stürzt er uns kopfüber in den Alltagsirrsinn eines «platoons», das heisst: eines Zugs amerikanischer Kampftruppen zwischen Basis und Schlachtfeld in den Jahren 1967 und 1968. Wir geraten unter Frontschweine, aber die Front ist grad so wie der Feind, gegen den sie antreten, überall und nirgends. Liesse sich der Gegner nur einfach vernichten! Immer muss man ihn zuerst mühsam aufstöbern: «Search and destroy», so lautet ganz offiziell die Kampfformel.

Blutige Kampftage, dazwischen Tage trügerischer, nervöser Ruhe. Letztlich ist das alles furchtbar eintönig und fruchtlos, dieses wechselnde Töten, Schlafen, Saufen, Paffen – das Sterben oder Nichtsterben. Die Erfolge sind klein, die Misserfolge etwas grösser, die Leerläufe immens. Je riesiger die militärischen Mittel, umso tiefer die Verzweiflung. Einmal werden Zivilisten massakriert ähnlich wie im Dorf My Lai am unseligen 15. März 1968. Nicht, dass so etwas gängige Übung wäre, aber es drückt die Frustration der amerikanischen Soldaten aus.
Längst ist der «fucking war» verloren, und «fucking» alle wissen das, auch wenn sie noch nicht wissen können, dass die endgültige Niederlage noch ein paar Jahre auf sich warten lassen wird. Aber der Krieg wird «fucking» trotzdem weitergeführt, warum, weiss «fucking» keiner. Es wird nicht behauptet: Wir sind am Siegen, wie Rambollone, der nicht dabei war, 15 Jahre später ochsenhaft prahlen wird: Waren doch am Siegen. Wer hier lebend rauskommt, hat dann zwar nicht den Feind besiegt, wohl aber den Krieg. Eine Notwendigkeit, allenfalls umzukommen, sieht keiner, und keiner ist überzeugt, dass es von irgendwelchem Nutzen sein kann, wenn es gerade ihn trifft. Einzig die Verrückten sind auf Kampf versessen, die einfach nicht glauben mögen, dass es auch sie einmal treffen kann. So gilt für alle:

Gegen das Vaterland am Leben zu bleiben, das ist wahrhaft süss.

★

Als ahnte von all dem der eine oder andere der GI's etwas mehr als gewöhnlich, richtet er die Waffe auch einmal auf die eigenen Gefährten. Weit hinten im Dschungel, zehntausende von Meilen von zuhaus, bekriegt sich Amerika letztlich selber: Täter-Töter und Opfer zugleich. Die Vietnamesen, in deren Land sich das alles ereignet, fallen einmal mehr als Handelnde ganz ausser Betracht: Sie werden einfach hingemetzelt, that's it. So sehr beleckt Amerika noch immer die Wunden, die es sich selbst geschlagen hat, dass es weiterhin ignoriert, was es andern angetan hat. PLATOON fällt da keineswegs aus dem Rahmen.
Zwanzig Jahre danach, wo vieles schon vergessen ist und eine neue Generation zu unterrichten wäre, unternimmt der Film keinerlei Versuch zu erklären, wie es damals so weit kommen konnte: zu diesem Irrlauf, der auch ein Verbrechen war. Einiges Federlesens wäre da noch nachzuholen, und vor allem in diesem Punkt, scheint mir, greift ein kommerzieller Kriegsfilm wie dieser fast unvermeidlicherweise zu kurz. Mit ihm hat bisher das ganze einigermassen kritische Hollywoodkino zum bewussten Thema das gleiche getan. Aber als einen bescheidenen Beitrag dazu, dass sich das noch ändern könnte, darf man PLATOON schon werten.

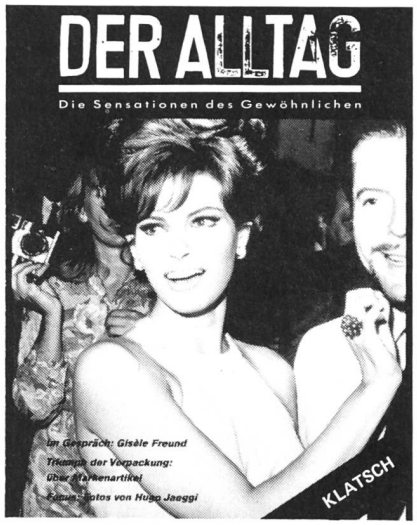
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Oliver Stone; Drehbuch Oliver Stone; Kamera: Robert Richardson; Production Desing: Bruno Rubeo; Bauten: Rodel Cruz, Doris Sherman Williams; Maske: Gordeon J.Smith; Kostüme: Wynn Arenas; Schnitt: Claire Simpson; Ton: Simon Kaye; Mischung: John Wilkinson, Richard Rogers, Charles Grenzbach; Musik: Georges Delerue.
Darsteller (Rolle): Tom Berenger (Sergeant Barnes), Willem Dafoe (Sergeant Elias), Charlie Sheen (Chris), Forest Whitaker (Big Harold), Francesco Quinn (Rhah), Richard Edson (Sal), Kevin Dillon (Bunny), Reggie Johnson (Junior), Keith David (King) u.v.a.
Produktion: Hemdale Film Corporation; Produzent: Arnold Kopelson; Executiv: Pierre David; Produktionsleitung: John Daly, Derek Gibson; Aufnahmeleitung: Joe Constantino. USA 1986. Format: 1:1,66 35mm Farbe; 119 min. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Anzeige

DER ALLTAG

Die Sensationen des Gewöhnlichen



Ein Gespräch. Und unveröffentlichte Fotos der engagierten Fotografin!

Analytisches zum Thema "Zeitgeist und Design"

Was wäre, wenn ein aufrechter Nationalrat Aids hätte?

Der alte Köpper hat den Maurer Dieter Mensing verpfiffen wegen der Schwarzarbeit. Eine Erzählung.

Ein rotzfreches Gespräch: gescheit und bös zugleich!

Gloria ~~mit~~ und Dani?

Aus der Subkultur der Akademiker-Bürowelt

Leserbriefe - Panoptikum des volkstümlichen Redens!

Wer ist Bolebick? Szenen aus der tiefsten Innerschweiz...

Fotoserie

Herr Dostmann, Porträtfotograf aus Dresden, lässt freundlich grüssen!

Christoph Busch: »Fotos festigen Freundschaften« . . 6
Rudolf Trefzer: Gisèle Freund 13
Hans Ulrich Reck: Als die Markenartikel laufen lernten 22

SCHWERPUNKT: KLATSCH

Christian Gerig: Die traurige Geschichte des Ernst Spänler 38
Markus Keusch/Monika Keusch: Was ist Klatsch? . . 45
Heinz Bonorden/Hans W. Mende: Dorfgemeinschaft im Winter 48
Renée Zucker/Helmut Höge/Mathias Bröckers: Klatsch über den Klatsch 57
Michael Miersch: Wer mit wem, das ist hier die Frage 66
Werner Graf/Rudolf Trefzer: Auf dem Flur, zwischen den Büros 68
Catherine Schelbert/Hugo Jaeggi: Magst Du mein Kleid? 76
Michael Rutschky/Hugo Jaeggi: Einheimische Gesellschaftskritik 79
Christof Hirtler/Alain Marendaz: Bolebick 88

FAITS DIVERS

Jörg Lau: Unser Lehrer Simmel 116
Bernhard Doppler: Denunziation ohne Risiko 122
Alfred Messerli: Mensch und Bild 125

FOCUS

Hugo Jaeggi: 132

Insgesamt 176 S., zu kaufen im Buchhandel, an spezialisierten Kiosken oder direkt beim Verlag. Preis: Fr. 17.-.
Bestelltelefon: 01 42 81 42. Adresse: Verlag Der Alltag, Postfach 331, 8031 Zürich.

HOTET (DIE BEDROHUNG) von Stefan Jarl

Kamera: Per Källberg, Göran du Rees; Musik Ulf Dageby; Schnitt: Anette Lykke Lundberg; Ton: Per Carlesson, Bengt Andersson, Staffan Julén, Peter Holthausen, Claes Lindberg; Mischung: Per Carlesson, Bernt Fritiof.
Darsteller: Lars Jon Allas, Lillemor Baer, Johannes Svonni und die Bevölkerung von Talma Sameby.
Produktion: Stefan Jarl Filmproduktion und Filmfotograferma AB. Schweden 1987. Format: 1:1.33, 35mm, Farbe, 72 min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Talma Sameby, eine Siedlung im Norden Schwedens: Hier hielt sich im Frühling 1986, vor einem Jahr, der schwedische Filmautor Stefan Jarl auf, um mit den Dreharbeiten zu einem Spielfilm über die Kultur der Lappen, die von der Rentierzucht leben, zu beginnen. Am 26. April explodierte der Reaktor in Tschernobyl; kaum ein anderes euopäisches Gebiet wurde stärker verseucht als der Norden Skandinaviens. Von einem Tag auf den andern verlor alles, was die Kultur, und das heisst, den Alltag ausmacht, seine Selbstverständlichkeit. Der geplante Spielfilm hätte von Dingen gehandelt, die heute – und vielleicht für immer – der Vergangenheit angehören. So entstand HOTET (DIE BEDROHUNG), ein Dokumentarfilm, die Schilderung eines bedrückenden Ist-Zustandes.
Ein gespenstisches Bild prägt sich ein – nach den ersten Aufnahmen der leichtverschneiten Herbstlandschaft: ein Helikopter vor dunklem, wolkenverhangenen Himmel, am Tragseil ein schweres Bündel – Kadaver verseuchter Rentiere. Das Bild der an den Füssen zusammengebundenen Tiere, die zu radioaktivem Abfall geworden sind und zur Vernichtung abtransportiert werden, kehrt wieder im Laufe des Films und wird zum Leitmotiv. Denn das Rentier ist die Grundlage der Kultur: «Rentierzucht ist mehr als nur Arbeit, sie ist unser Leben, unsere ganze Lebensform».
Die sämisch sprechenden Lars Jon Allas und Lillemor Baer, die mit ihren Kindern in Talma Sameby leben, berichten und führen vor, was das heisst. Keine gute Strasse führt in das Gebiet, es gibt nur Fahrwege, und schon bald ausserhalb der Siedlung hören die Wege auf. Wer mit dem Mofa den Herden folgt, fährt über Stock und Stein. Es gibt keine Elektrizität; bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges wurde kein Geld benutzt; was man brauchte, tauschte man gegen Rentierfleisch ein, und bis heute haben sich die rentierzüchtenden Familien weitgehend selbst versorgt. Die Natur ist das Mass aller Dinge. Lasse spricht davon mit aller Selbstverständlichkeit. «Erst kommt immer das Tier – dann du selbst und zuletzt kommen die toten Gegenstände, die man um sich hat. Selbst kommt man immer erst an zweiter Stelle, nie an erster. Das ist die alte lappländische Regel.» Schon als Kind, so erinnert er sich, wurde ihm der Respekt vor der Natur gelehrt. «Nie zu wild spielen, zu laut schreien. Wenn man mutwillig zerstört, rächt sich das.» Dazu im Bild die Berge von Tierkadavern.
Einhunderttausend Tiere, ein Drittel des Herdenbestandes, sind inzwischen notgeschlachtet worden. Kaum einmal konnte das Fleisch verwendet werden. In fünfzehn Jahren vielleicht werden sich die Werte so weit verrin-

gert haben, dass die Zucht wieder sinnvoll ist.
Und bis dahin? Niemand weiss, was tun. Auch wenn die meisten weiterarbeiten. Im Sommer war Stefan Jarl dabei, als im Sommerlager, das auf der norwegischen Seite der Grenze liegt, die Kälber gekennzeichnet wurden. Im Herbst hat er das Einfangen und Schlachten der Tiere beobachtet. Was einst ein Fest war, wo sich Leute aus der ganzen Umgebung trafen, ist diesmal ein trauriger Anlass; die Tiere sind verstrahlt, wertlos; schweigend gehen die Leute auseinander.
Aus allem, was man in HOTET hört und was man sieht, spricht Ratlosigkeit. Wie soll man den Kindern die Kultur, in der man bis gestern lebte, weitergeben, wenn sich plötzlich der Alltag grundlegend geändert hat? Wenn man nicht mehr fischen kann, nichts mehr ernten, keine Pilze, keine Beeren? Wenn man keine Arbeit, vor allem keine sinnvolle mehr hat, wenn man sich nicht mehr selbst versorgen kann wenn man alles kaufen muss, was man bisher selbst hergestellt hat, die Stiefel zum Beispiel, die Kleider aus den Rentierhäuten.
Noch weiss niemand eine Antwort, und die Fragen werden so auch nicht ausdrücklich gestellt im Laufe des Films. Es genügt, dass man den Leuten, die ihrem Alltag nachgehen, zusieht. Auch den Kommentar verwendet Stefan Jarl sehr sparsam, ist wortkarg mit seinen Erklärungen. Er stützt sich ganz auf seine Gesprächspartner und auf die Wirkung des Bildes. Und in dieser Hinsicht ist HOTET ähnlich provokativ wie in NATURENS HÄMND – DIE RACHE DER NATUR (1983), wo er die verheerenden Folgen der Vergiftung des Bodens und des Getreides durch Düngemittel und Insektizide und die Folgen des sauren Regens für die Seen beschrieb.
HOTET ist kein ethnographischer Film, der – vielleicht in letzter Minute – die Kultur der Lappen in Details ausleuchtet und auflistet. Er kann das schon deshalb – eben jetzt jedenfalls – nicht sein, weil der grösste Teil der seit Jahren für ihre Unabhängigkeit kämpfenden Lappländer ihre Kultur nicht aufgeben und nicht verlieren will. HOTET ist eine Momentaufnahme; der Film wirft Schlaglichter auf einen Alltag, in den ein unsichtbarer Blitz eingeschlagen hat und in dem plötzlich nichts mehr ist wie zuvor. Und so passt das Fragmentarische des Films zur Situation, die er schildert: Es ist, was die Zukunft betrifft, alles offen. Zumindest hoffen das Lillemor und Lasse.

Verena Zimmermann

DU MICH AUCH
von Helmut Berger

Drehbuch: Anja Franke, Dani Levy, Herbert Berger; Kamera: Carl-Friedrich Koschnick; Ausstattung: Marion Strohschein; Kostüme: Mona Kuschel, Ole Rückholz; Schnitt: Bettina Böhler; Ton: Andreas Klein, Slavco Hitrov; Musik: Nicki Reiser.
Darsteller (Rolle): Anja Franke (Julia), Dani Levy (Romeo), Jens Naumann (Gigolo), Mathias Gnädinger (Romeos Vater), Regine Lutz (Romeos Mutter), Karleen Rutherford (Sunshine), Helma Fehrmann (Puffmutter), u.a.
Produktion: Känguruh-Filmproduktion, Berlin; Filmkollektiv Zürich; Herstellungsleitung: Hans Georg Ulrich, Rolf Schmid; Produktionsleitung: Ingrid Winkler; Aufnahmeleitung: Priska Forter. BRD 1986, 16mm, schwarz- weiss, 90 min. Verleih CH: Filmcooperative, Zürich; BRD: FiFiGe/AG Kino Hamburg.

Toll. Ein Liebespaar zu Berlin, wohngemeinschaftsgeschädigt und mit dem Mief der Grossstadt zwar auf Kriegsfuss und dennoch total in den urbanen Drive verliebt, will sich trennen. Das ist doch immerhin der Ansatz zu einer Geschichte, die dadurch Brisanz erhält, indem die Separierung immer wieder aufgeschoben wird, weil die Schläge des Schicksals ein Auseinandergehen schlicht nicht zulassen. Es sei denn, durch den Tod. Der eintritt, aber erst am Schluss, und dann doch nicht, wenn eine recht dubiose schwarzserige Kriminalgeschichte mit dem nicht ganz unbekannten Mittel des Pistolenschusses gelöst wird. Doch eigentlich will das, was Dany Levi, der clowneske Pepperoni aus der DRS-Fernseh-Serie MOTEL, Anja Franke und Helmut Berger locker und frischfrechfrei inszeniert haben, eine Art überkandidelte Version des Neuen Deutschen Films sein, den es ja wahrlich nicht mehr gibt. Alles muss hyperschmuddelig ausschauen und abgegriffen, so dass es tatsächlich eine Augenweide wird. Wenigstens am Anfang. Mit fortdauernder Hamburgerschmatzerei, Beziehungskistentratsch und Pufferotik nutzt sich das Ganze ziemlich schnell ab. Der Zuseher erkennt zudem unschwer, dass sich das unbeschwerte Trio ziemlich oft Godard vereinnahmt hat und ganz speziell den einen, ersten Film: A BOUT DE SOUFFLE. Woraus überhaupt kein Hehl gemacht wird und wogegen weiss Gott nichts einzuwenden ist. Dafür heisst er tatsächlich Romeo und sie, natürlich, Julia, womit der Bezug zu einem anderen Klassiker allerdings auch schon endet. Die Balkonszenen und Leidenseinheiten werden nämlich ohne direkte Bezüge zu einem dräuen-

den Krieg der jeweiligen Eltern gegeneinander ausgetragen. Was uns trotzdem zu einem löblichen Punkt führt. Das geburtstägliche Zusammentreffen des Musikantensohns und seiner ins Wollenseidenbastspätpunk-Big-City-Fach gehörenden Begleiterin mit Papa und Mama hat Klasse. Was weiter nicht erstaunt, wenn Matthias Gnädinger den älteren Herrn spielt und sich, nonverbal vor allem, abspielt, was sich tatsächlich so abspielen könnte. Man sieht aus diesem gelungenen «Unruhiger Junge meets Old Fashioned Parents»- Akt, dass Levy, Franke und Berger Talente haben, dass sie komisch sind und Komisches zuwege bringen. Was sich auch in verschiedentlich ins Bild gerückten optischen Gags ausdrückt und musikalischen Akzentuierungen. Dass in der Schickeria der Moralwurm nagt, weiss man nicht nur in Berlin, dass sich Prominenz in schwülen Domina- Etablissements von üppigen Damen verwöhnen lässt, auch und vor allem aus dem einschlägigen Film. Etwas viel ist es halt, was da zusammengetragen worden ist an dramaturgischen Elementen, und wahrlich vermöchte das kritische Bewusstsein des kritischen Kritikers unschwer schwer Belastendes zusammenzutragen. Doch ist es vielleicht tatsächlich besser, diesem Dreigespann des neuzeitlichen Berliner Films mit deutlich hörbarem Schweizer Akzent, oder wenigstens Basler, ganz einfach freie Bahn zu geben. Immerhin ist hier, wo man zu allerletzt, nachdem das Lebenslichtlein, wie eingangs ja schon umschrieben, ausgepustet worden ist, es den Vögeln gleichtut und durch die Strassen der Weltstadt fliegt. Immerhin ist hier, oder dort in diesem Gerümpelsammlerkinofilm, was wiederum keine Abwertung bedeutet, eine Art Recycling geleistet worden. Wenn man am Ende, nach Hochhausklamotten und Szenenflips überlegt, was man eigentlich gesehen hat, zuckt wie ein Blitz das Gefühl auf, da habe jemand einen Filmstreifen zuerst belichtet, dann wutentbrannt oder so in den Abfallkorb gedonnert, bald jedoch reuig wieder herausgefischt und geplättet. Darum wohl wirkt alles so, als hätte sich der mittlerweile berüchtigte Berliner-Smog und erst noch an einem verhangenen Nebeltag, über alles oder nichts gelegt. So schön kann Kino sein und derart betrachtet obsiegt der höhere Blödsinn, und Romeo muss tatsächlich seinen Fahrschein nicht entwerten, wenn er U-Bahnen benutzt. Einen Reim möchte man sich aus all diesem hier machen? Nun gut. Schaue man sie sich getrost an, die Schlafsackromanze mit Sand im Getriebe. Sie heisst trefflichst DU MICH AUCH. Danke schön, aber bitte, nein doch, Du mir auch. Die Liebe ist ein seltsames Spiel, wer es immer noch nicht gewusst hat, weiss es nachher auch nicht. Ungemein erfreulich, dass man sich mit soviel gewollter Unangepasstheit auf den Markt werfen kann. Ein sauglatter Streifen, Rotzpotz!

Michael Lang

Anzeige

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

THE LITTLE SHOP OF HORRORS von Frank Oz

Drehbuch: Howard Ashman; Kamera: Robert Paynter; Schnitt: John Jympson; Musik: Alan Menken; Liedertexte: Howard Ashman; Choreographie: Pat Garrett; Ausstattung: Roy Walker; Kostüme: Marit Allen; Visual Effects: Bran Ferren; Audrey II entworfen von Lyle Conway. Nach dem Bühnenmusical von Howard Ashman und Alan Menken (das auf dem Film von Roger Corman und Charles Griffith basierte).
Darsteller (Rolle): Rick Moranis (Seymour Krelborn), Ellen Greene (Audrey), Vincent Gardenia (Mr. Mushnik), Steve Martin (Orin Scrivello, D.D.S.), Tichina Arnold (Crystal), Tisha Campbell (Chiffon), Michelle Weeks (Ronette), James Belushi (Patrick Martin), John Candy (Wink Wilkinson), Christopher Guest (Erster Kunde), Bill Murray (Arthur Denton), Levi Stubbs (Audrey II's Stimme), u.a.
Produktion: Geffen Company; Produzent: David Geffen; Associate Producers: David Orton, Denis Holt; USA 1986; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Musicals sind an sich weiss Gott nicht meine Sache: der überdrehte Kitsch der Oper, trivialisiert zur Operette und dann noch vulgär amerikanisiert – igitt. Ich muss allerdings gestehen, dass ich in letzter Zeit gleich zwei erfreuliche Ausnahmen zu dieser peinlichen Regel gesehen habe: Herbert Ross' PENNIES FROM HEAVEN, das die Zusammenhänge zwischen düsterer Wirklichkeit und der Zuckerbäckertraumwelt der Musicals selbst zum Thema macht, und THE LITTLE SHOP OF HORRORS, das dank Selbstironie und einer vorsätzlich idiotischen Story zu einem echten Vergnügen wird.
THE LITTLE SHOP OF HORRORS stammt ursprünglich aus der Werkstatt von Roger Corman, dem legendären quickie-Filmer, der 1960 nach einem Drehbuch von Charles Griffith an einem Wochenende und für läppische 50'000 Dollar einen skurrilen Horrorfilm über eine menschenfressende Pflanze machte. Schon damals waren die Figuren und ihre ungewöhnlichen Obsessionen das eigentliche Hauptthema des Films: der armselige Floristengehilfe Seymour, der nach seiner vulgär-attraktiven Kollegin Audrey giert, die jedoch ein Verhältnis mit einem sadistischen Zahnarzt hat; die quasi-erotische Beziehung des Helden zu der vampirischen Pflanze aus dem All, die ihm am Finger nuckelt.
Dass dieser Kultfilm zur Basis für ein Musical wurde, überrascht nicht: die gekreuzten Dreiecksgeschichten um Seymour und Audrey und ihre jeweiligen Rivalen gaben einiges an komischen romantischen Irrungen und Wirrungen her, während die makabren und absurden Aspekte ein gewisses Mass an Parodie diktierten. Die Figurenkonstellation und die allgemeine Atmosphäre liegen denn auch sehr nahe bei der von Richard O'Briens ROCKY HORROR SHOW, und wie diese hat THE LITTLE SHOP OF HORRORS den Sprung von der Bühne (zurück) auf die Leinwand gut überstanden.
Rick Moranis, den man aus GHOSTBUSTERS kennt, spielt hier den Bilderbuch-Schlappschwanz Seymour, der sich nach seiner Arbeitskollegin sehnt, jedoch zu schüchtern ist, um ihr seine Liebe zu erklären. So verwendet er seine Emotionen und seine Freizeit auf seltsame Pflanzen, die er im Keller des glücklosen Blumenladens grosszieht. Als er eines Tages nach einer Sonnenfinsternis bei einem Chinesen ein seltsames Gewächs kauft, wird alles anders. Die Pflanze spricht zunächst auf Seymours Pflege nicht an und serbelt dahin, bis er sich einmal in den Finger sticht und die Pflanze Blut wittert. Schmatzend bedeutet sie Seymour, dass dies der richtige Dünger für sie ist. Seymour «stillt» das gierige Gewächs mit seinen Fingern, und sein Säugling macht ihm alle Ehre: Audrey II, wie er seine vegetabile Ersatzgeliebte getauft hat, beginnt zu wachsen und lockt als Ausstellungsobjekt neugierige Passanten in das Blumengeschäft, das nun allmählich wirklich floriert. Seymour verliert zwar einiges an Blut, gewinnt jedoch an Prestige und Attraktivität und sieht sich anderer-

seits den wachsenden Ansprüchen seines ausserirdischen Schützlings ausgesetzt: die inzwischen enorme Pflanze kann plötzlich sprechen – sogar singen – und befiehlt ihrem Pfleger, sie mit festerer Nahrung zu versorgen. Sie stiftet ihn zum Mord an seinem Rivalen, dem Macho-Zahnarzt Orin Scrivello, an. Dieser ist der Sadist, den wir wohl alle im Kern der Zahnärzte vermuten. Er geniesst es, seinen Patienten Schmerzen zuzufügen, es sei denn, sie wollen es so; Arthur Denton (gespielt von GHOSTBUSTER Bill Murray, bei Corman von Jack Nicholson verkörpert) ist das masochistische Gegenstück zu Scrivello, das diesen in Verlegenheit bringt.

Als Seymour Orin trotz grosser Skrupel umbringen will, erliegt der Zahnarzt glücklicherweise seinen eigenen abartigen Machenschaften; Seymour muss ihn nur noch für Audrey II mit der Axt mundgerecht zerkleinern. Dabei beobachtet ihn sein Chef, Mr. Mushnik, der zwar den Erfolg geniesst, den ihm sein Gehilfe gebracht hat, der jedoch Seymour als vermeintlichen Mörder erpressen will. Audrey II befreit Seymour nur zu gern von dieser Sorge.

Während die Anzahl der Figuren abnimmt, schwillt die Romanze zwischen Seymour und der menschlichen Audrey an, untermalt von läppischen Duetten, deren sentimentale Texte durch Audreys Lispeln noch zusätzlich ironisiert werden. Es scheint, als könnte die Liebesgeschichte nach herkömmlichem Muster gedeihen und in Audreys burschwase Idylle im Better-Homes-and-Gardens-Stil münden. Doch Audrey II hat da noch ein Wörtchen mitzureden...

Eines sei verraten: der makabre und groteske Schluss von Cormans Version, bei dem alle menschlichen Figuren, einschliesslich des Liebespaars, von der Pflanze gefressen werden, worauf die Köpfe der Opfer zuletzt in den Knospen des Monstrums erscheinen, wurde von einem Testpublikum des 22-Millionen-teuren Remakes abgelehnt, und so stiftete Hollywood ein Happy-End. Mehr oder weniger jedenfalls.

Begleitet wird das Geschehen von einem allgegenwärtigen Trio von schwarzen Mädchen, das einen gesungenen Kommentar zu den Ereignissen von sich gibt. Auch die obligaten Massenszenen, bei denen die Landstreicher, «bag ladies» und Slumbewohner von «Skid Row» plötzlich zu einem choreographierten Ensemble werden, fehlen nicht. (Wie immer bei solchen Einlagen muss man sich fragen, ob das zur Zeit wieder sehr reale Elend in den amerikanischen Städten für viele Millionen im Studio nachgebaut und – wie auch immer ironisch – besungen werden soll/darf. Ob die eindeutig schwarze Stimme des Four-Tops-Sängers Levi Stubbs der tyrannischen Pflanze, die ihren Herrn und Meister unterwirft, düsteren Symbolcharakter verleihen kann/soll, ist vielleicht auch eine Frage wert. Aber am besten lässt man bei THE LITTLE SHOP OF HORRORS den Kopf sowieso zuhause.) Im übrigen darf man zu den Liedern sagen, dass sie wenigstens dramaturgisch von Bedeutung sind: im Verlaufe der Gesänge entwickelt sich die Handlung stets weiter.

Regisseur Frank Oz, neben Jim Henson der wichtigste Muppet-Macher, bringt von seinen Puppenproduktionen ein gesundes Flair für Komik mit und sorgt auch bei dem Pflanzenmonstrum für eine schöne Mischung von Naturalismus und Groteske. Rick Moranis sieht von Anfang an so aus, wie man sich den «vertruckten» Angestellten vorstellt; Ellen Greene als Audrey hat genau die Mischung von billigem Vamp-Appeal, Verletzlichkeit und Dummheit, auf die ein Seymour fliegen muss. Überzeugend ist auch, wie schon in PENNIES FROM HEAVEN, Steve Martin, der das Hand-, Fuss- und Mundwerk des «Song and Dance» offensichtlich beherrscht; seine Nummer als Zahnarzt im Elvis/Brando-Look ist ein Meisterstück. Weitere gelungene Auftritte haben John Candy als bescheuerter Radiomoderator, Belushi-Bruder James als Werbefritze, der Audrey II vermarkten will, und eben Bill Murray als hechelnd ungeduldiger Masochist.

Ob man das Ganze nun als Grusical oder als witzige Parodie auf kleinbürgerliche amerikanische Hoffnungen und Ängste (zumindest der sechziger Jahre) ansehen will; THE LITTLE SHOP OF HORRORS ist auf beiden Ebenen sehr geniessbar.

Michel Bodmer

Von Klaus Kreimeier

Subjektivität und gesellschaftlic

Kulturbetrieb

Bevor ich über Filmkritik im besonderen spreche, möchte ich versuchen, meinen Begriff und mein Verständnis von Kritik im allgemeinen zu umreissen. Es ist heute üblich geworden, theorielos und begriffslos sprachliche Kontexte zu produzieren und sie als Kritik auszugeben. Der Kulturbetrieb als Verwertungsindustrie, die pausenlos produziert und vernichtet, begünstigt diese Tendenz. Dieser Kulturbetrieb verwertet auch zunehmend Texte, die offenkundig keinen anderen Sinn haben als den ihrer Vermarktung. Das hängt damit zusammen, dass diese Texte auf das engste verknüpft sind mit der Vermarktung der Gegenstände, die sie zu kritisieren vorgeben – also mit der Vermarktung von Büchern, Theaterstücken, Filmen und Gegenständen der bildenden Kunst. Das Gerede über Kultur – Gerede verstanden als Sprache ohne Bewusstsein – ist als Geräuschmaschine Bestandteil des Kulturbetriebs. Es ist aus dem, was Kritik ihrem Wesen nach beansprucht, hervorgegangen, hat aber diesen Ursprung vollkommen verdrängt. Ich nenne als Beispiel die am weitesten fortgeschrittene Verfallsform des Geredes über Film: die Texte in den zum Teil recht aufwendigen Pressebroschüren der Verleihfirmen. Man tue sie nicht als Reklame ab. Selbstverständlich ist ihr Zweck Reklame, aber sie bedienen sich des Gestus' der Analyse und der «kritischen Würdigung». Sie imitieren und zitieren auch sehr häufig die Texte von Filmkritikern. Das ist ohne weiteres möglich, weil viele Filmkritiker bewusst oder unbewusst so schreiben, dass sie in den Broschüren der Verleihorganisationen zitiert werden können. Über die New Yorker Filmszene habe ich kürzlich gelesen, dass die Gruppe der tonangebenden, wirklich marktbeeinflussenden Kritiker dazu übergegangen ist, in ihre Texte Wendungen einzustreuen, die ohne Kürzung und ohne grammatische Vergewaltigung in den Leuchtschriftanzeigen der grossen Kinos Verwendung finden können – natürlich unter Nennung des Verfassernamens. Angesichts dieser Tendenzen mag es verlorene Mühe sein und altmodisch scheinen, sich auf den Anspruch und die historischen Kategorien zu besinnen, die sich mit dem Begriff der Kritik verbinden. Ich werde dies dennoch riskieren – aus einem einfachen Grund: ich halte es für eine intellektuelle Pfuscherei, so zu tun, als gebe es nicht eine viele Jahrhunderte alte *Geschichte der ästhetischen Kritik* und eine beinahe ebenso lange Geschichte der *Theorie und des Begriffs der Kritik*. Die Filmkritik steht, da sie sich mit ästhetischen Produkten, mit Artefakten beschäftigt, in dieser Tradition – ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht. Sie steht in einer Tradition, die von der Literatur- und Kunstkritik massgeblich geformt wurde. Die Ironie will es, dass Filmkritik dort, wo sie sich dieser Tradition am wenigsten bewusst ist, ihr am hilflosesten ausgeliefert ist und ihre Schablonen blind imitiert. Und nur dort, wo sie sich dieser Tradition bewusst ist, ist sie auch imstande, Filmkritik als Kritik eines Mediums zu begründen, das diese Tradition notwendigerweise sprengt oder ihr etwas Neues hinzufügt.

(Vortrag, gehalten im Rahmen der Lehrveranstaltung «Filmkritik – Zur Wertungsproblematik von Filmen», die unter der Leitung von Dr. Viktor Sidler stand, gehalten am 17. Dezember 1986 an der ETH Zürich.)

Begriff der Kritik

Es geht also darum, Begriff und Anspruch der Kritik zu rekonstruieren und zu verteidigen gegen die kulturbetriebsblinden Beliebigkeiten, die heute die Mode bestimmen. Es mag erstaunen, dass ich mich in diesem Zusammenhang auf den *Kritikbegriff der deutschen Romantik*, genauer der Frühromantik berufe. Ich glaube jedoch, dass damals, vor fast zweihundert Jahren, eine sehr moderne, bis heute überaus anregende und richtungsweisende Theorie der Kritik entwickelt wurde. Ich spreche vom *Begriff* und der *Theorie* der Kritik – nicht von kritischen Methoden. Mein Thema, «Subjektivität und gesellschaftliches Engagement in der Filmkritik», wirft erst in zweiter Linie die Frage nach den filmkritischen Methoden auf; zunächst provoziert es die Frage nach dem Sinn und dem Stellenwert von Filmkritik im Kontext gesellschaftlicher Reflexion und gesellschaftlichen Handelns.

Romantik

Auf die bedeutende Vorarbeit der Frühromantiker stiess ich zum ersten Mal vor vielen Jahren, als ich mich mit der romantischen Ironie befasste und Walter Benjamins Arbeit über den «Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» las – sie führte mich auch zu den Quellen. Das Kritik-Verständnis der Romantiker ist zu komplex, um hier in allen seinen Facetten vorgestellt zu werden; ich will mich auf einige wenige Gesichtspunkte beschränken. Die Kronzeugen für den romantischen Kritikbegriff sind in Benjamins Essay Novalis und Friedrich Schlegel; als Belege dienen ihm vor allem die Ideen und Fragmente, die beide um 1799 im «Athenäum» veröffentlichten.

Für Novalis, schreibt Benjamin, sei Kritik «gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird». Diese Aussage unterstellt ein bestimmtes, sehr enges Verhältnis zwischen der Kritik und dem kritisierten Gegenstand. Eine kritische Rezension arbeitet an dem Gegenstand gewissermassen weiter; sie hält Zwiesprache mit dem Kunstprodukt, sie legt seine verborgenen Strukturen frei und verhilft zunächst einmal dem Kunstprodukt zur Selbsterkenntnis, bevor sie sich an einen Leser wendet. Sie verhält sich *experimentell* insofern, als sie Möglichkeiten, die im Werk angelegt sind, weiterdenkt und sie in Beziehung zu anderen Möglichkeiten setzt, in Beziehung auch zur endgültigen Gestalt des Werkes.

Friedrich Schlegel variiert eben diesen

hes Engagement in der Filmkritik

Gedanken, wenn er in seinen Fragmenten sagt, der wahre Kritiker sei «ein Autor in der zweiten Potenz», und Kritik sei die Kunst, «Werke zu bilden, freilich auch umzubilden, zu behandeln». Hier meldet sich ein hoher Anspruch an: Kritik wird nicht als etwas Sekundäres behandelt, das dem Werk hinterherhinkt – Kritik ist dem Werk ebenbürtig, sie misst sich an ihm und nimmt seine Provokation auf. Sie geht sogar soweit, das Werk zu «behandeln» und «umzubilden». Diese These klingt vermessen – man kann sie aber gerade an einem Beispiel aus dem Bereich des Films verdeutlichen. Jeder Filmkritiker kennt die nur schwer zu verdrängende Lust, einen Film, den er auf der Leinwand sieht, auf dem Schneidetisch zu haben und ihn umzumontieren. In dieser Lust meldet sich im Kritiker der legitime Anspruch, es mit dem Autor aufzunehmen, selbst Autor zu sein. Im Behandeln und Umbilden des Werks wird Kritik praktisch, verhält sie sich experimentell, wird der Kritiker zum Autor in der zweiten Potenz. Wo sich Filmkultur entwickeln konnte, in Frankreich zum Beispiel, gibt es daher auch fliessende Übergänge zwischen kritischer und produktiver Tätigkeit. Die ersten Filme der «nouvelle vague», Ende der fünfziger Jahre, wurden von den Kritikern der «Cahiers de cinéma» gemacht, von Godard, Truffaut, Chabrol und anderen.

Montage

Es geht mir jedoch nicht um solche Übergänge – so wünschenswert sie im Interesse der Filmkultur sein mögen –, und es geht mir auch nicht um den Gedanken, dass die experimentelle Tätigkeit des Filmkritikers genaugenommen am Schneidetisch stattfinden müsste. In der Praxis des Kulturbetriebs besteht dazu selten Gelegenheit. Der Kritiker ist in der Regel an seinen Schreibtisch gebannt, und seine ganzen libidinösen Energien haben sich auf seine Schreibmaschine zu konzentrieren. Man erwartet von ihm Texte. Ich behaupte nun aber, dass in seine Texte *Kritik als experimenteller Umgang mit dem Werk, das Behandeln, Weiterbilden und Ummontieren* des Werkes gedanklich einfliessen müssen. «Montage, mon beau souci» hat Godard die Arbeit des Filmregisseurs genannt. Montage, meine schöne Sorge. Die Lust an der Montage und die Sorge um die Montage müssen zum Stimulans meiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Montageprodukt werden, das jeder Film darstellt. Montage ist dabei nur ein Beispiel, sie steht als Teil für das Ganze. Ich muss, nehme ich das Metier des Kritikers ernst, mir die gleichen Sorgen machen und die gleichen Freuden und Leiden erleben können wie der Regisseur; ich muss mich in seine Gedanken hineinversetzen und sie, wenn notwendig, weiterdenken, wo er sie nicht zu Ende gedacht hat. Der Kritiker ist der Autor in zweiter Potenz – diesen Anspruch muss er an sich stellen. Das ist das genaue Gegenteil von arroganter Besserwisserei. Aber: *er ist ein Autor*! *Er ist Produzent*. Auch der Kritiker ist produktiv – und die Unterscheidung zwischen kritischer und produktiver Tätigkeit, die ich eben selbst noch gemacht habe, ist genaugenommen nicht haltbar; sie ist schon in der Wortwahl eine Konzession an die Arbeitsteilungen im Kulturbetrieb.

Friedrich Schlegel verlangte eine Literaturkritik, «die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung». Er geht noch weiter und fordert von der Kritik, sie sei «ein Organon der Literatur» – sie solle nicht nur das Vorhandene, Vollendete und schon Verblühte kommentieren, sondern «Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur» sein. Die Sprache – von 1804 – ist altmodisch, aber was sie formuliert, höchst aktuell und ein Desiderat der Gegenwart. Heute geht es um die Errettung der Filmkritik als «Organon» einer Filmkultur – oder vielmehr einer noch unentwickelten *Kultur der Wahrnehmung*. In aller Regel ist die gegenwärtige Filmkritik daran jedoch gewerbsmässig desinteressiert; sie beschränkt sich darauf, das Vorhandene zu kommentieren.

Medienbetrieb

Ich will den kurzen Rückblick auf den Kritikbegriff der Romantik hier auf sich beruhen lassen. Aber ich glaube, dass er uns Kategorien in die Hand gibt, die die Arbeit des Kritikers vor dem Absturz in die Beliebigkeit bewahren und dem Kritiker selbst ein Verantwortungsbewusstsein auferlegen, das im Kultur- und Medienbetrieb eher verlorenzugehen droht. Ein solches Verantwortungsbewusstsein schützt den Kritiker bis zu einem gewissen Grade vor den Verführungen des Feuilletons. Das Feuilleton der Tageszeitungen – das Gleiche gilt für die Kultursendungen in Rundfunk und Fernsehen – ist eine unablässig rotierende Mischmaschine, deren Produktion dem Gesetz der Aktualität unterworfen ist. Der Filmkritiker, der in aller Regel von diesen Medien zu leben gezwungen ist, steht einer irrationalen Realität gegenüber: er muss sich einstellen auf Filme, die den Charakter von Tagesereignissen haben, und indem er sie kritisiert, beschleunigt er ihre Konsumtion, das heisst ihre Verdrängung und tendenzielle Vernichtung. Das ist seine objektive Aufgabe: er ist ein Rädchen im Mechanismus einer Zirkulation, deren Gesetz darin besteht, dass ein kulturelles Tagesereignis dem anderen folgt und auf seine Konsumtion waret, nur um für das nächste Tagesereignis Platz zu machen. Der Kritiker ist ein Agent dieser Zirkulation, ganz unabhängig davon, wie gründlich oder wie oberflächlich er schreibt – und ob er sich seiner Verantwortung bewusst ist oder nicht. Normalerweise aber verderben der Medienbetrieb und seine von der Aktualität diktierten Anforderungen die kritischen Kategorien, untergraben sie das Verantwortungsbewusstsein des Kritikers. Sie begünstigen die Tendenz, Texte zu produzieren, die keinen anderen Sinn mehr erkennen lassen als den ihrer Vermarktung – und der Vermarktung der Kulturprodukte, die sie zu beschreiben oder gar zu kritisieren vorgeben. Der Medienbetrieb ruiniert das *Selbstbewusstsein* des Kritikers. Verständlicherweise setzt sich der Kritiker zur Wehr, er sucht sein Selbstbewusstsein

Der Medienbetrieb hat die Tendenz, das Selbstbewusstsein des Kritikers zu unterminieren – der Kritiker soll auf seine Rolle als Agent, als Handlanger der Zirkulation von Kulturprodukten festgelegt werden.

wiederherzustellen und stürzt Hals über Kopf in einen grenzenlosen Subjektivismus. Aber damit erhöht er allenfalls seinen Marktwert – er bleibt ein Gefangener der Marktkategorien.

Kundendienst

Im Medienbetrieb verkommt Kritik zu *Kundendienst*, zu einer Service-Leistung. Viele Feuilleton-Redakteure, viele Kulturredakteure in den Rundfunk- und Fernsehanstalten betonen nachdrücklich den Service-Charakter der Filmkritik: der Rezipient wünsche eine Kurzinformation über den Film, und am Ende wolle er eine klare Handlungsanweisung: hineingehen oder nicht? Ich werde häufig als Filmkritiker ins Studio einer Rundfunkanstalt gebeten – meist handelt es sich um die üblichen Magazinsendungen; zwischen zwei Popmusiknummern hat man zwei oder drei Minuten Gelegenheit, etwas über einen Film zu sagen. Es hängt von mir ab, ob in diesen zwei bis drei Minuten eine Kritik entsteht oder nicht. Es hängt von mir ab, aber der Studioredakteur macht mir das Leben ziemlich schwer. Der Studioredakteur hat eine berufsmässige Schwäche für das lockere, muntere Live-Gespräch vor dem Mikrophon: er befürchtet, der Hörer werde sofort abschalten, sobald ihm ein zusammenhängender Satz zugemutet werde. Das Live-Gespräch ist im besten Fall small talk, im Regelfall nichtssagendes Geschwätz. Der Studioredakteur hat den Film nicht gesehen, ich muss mich auf seine Fragen einstellen, und ich muss mich darauf gefasst machen, dass seine Fragen mit dem Film nichts zu tun haben. Dem kann ich vorzubeugen versuchen, indem ich den Fragen ausweiche oder sie einfach nicht zur Kenntnis nehme. Ich habe ein Konzept im Kopf, ich habe Stichworte auf dem Papier, vielleicht sogar ein Manuskript, das ich gegen die Diktatur des small talk durchzusetzen versuche. Aber selbst wenn mir das gelingt, muss ich damit rechnen, dass mir der Redakteur mitten im Satz das Wort abschneidet, weil die zweieinhalb Minuten um sind und die nächste Popmusik wartet. Und fast immer will er am Ende von mir erfahren: soll nun der Hörer in den Film hineingehen oder nicht? Der Medienangestellte stellt seine Fragen immer als Anwalt, als Stellvertreter des Hörers oder des Zuschauers. Und weil er den Hörer oder den Zuschauer für dumm hält, will er ihm keine Filmkritik zumuten, die wirklich den Namen verdient. Am Verfall der Rundfunkkultur ist deutlich abzulesen, was es heisst und welche Folgen es hat, wenn sich der Kulturbetrieb als Dienstleistungsbetrieb versteht.

Kritik als Experiment

Der Filmkritiker, der seine Arbeit als Experiment an filmischen Kontexten begreift, bezieht eine einigermassen standfeste Position, um sich gegen die Zumutungen des kulturellen Dienstleistungsbetriebs zu wehren. Wer experimentiert, will ja – wie der Begriff sagt – etwas erfahren: über die vielfältigen Aspekte des Gegenstands, den er untersucht; über die Wirklichkeit, auf die sich der ästhetische Gegenstand in irgendeiner Weise bezieht – und auch über sich selbst, denn als Kritiker ist er Teil des Experiments; er befindet sich in einem Kräftedreieck, das vom *Gegenstand*, dem filmischen Kontext, der darin abgebildeten *Realität* und seiner *Subjektivität*, seiner kritischen und experimentierenden Intelligenz gebildet wird. Natürlich wendet sich Filmkritik – wie der Film selbst – an einen Rezipienten, und selbstverständlich ist der Filmkritiker seinem Rezipienten, dem Leser, gegenüber verpflichtet. Aber diese Verpflichtung löst er am überzeugendsten ein, wenn er sich dem Film gegenüber als seriöser kritischer Produzent, als expertimenteller Geist, als Autor in der zweiten Potenz verhält. Mit anderen Worten: er weckt die Reflexion des Lesers, wenn es ihm gelingt, mit seiner kritischen Arbeit die *Reflexion des Films* wachzurufen und in Bewegung zu setzen, den Film zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst zu bringen – um noch einmal die Worte von Benjamin zu zitieren. Die besten Arbeiten, die Siegfried Kracauer etwa um 1930 für die «Frankfurter Zeitung» geschrieben hat (etwa über die Filme René Clairs oder Jean Vigos) sind noch heute Belegstücke für Filmkritik als Experiment an filmischen Kontexten. Das gilt auch für viele Texte André Bazins, etwa seine Arbeit über den amerikanischen Western, und es gilt für Frieda Grafes Essay über Fritz Lang in der Film-Reihe des Hanser Verlags – um nur diese ganz wenigen Beispiele zu nennen.

Subjektivität oder Subjektivismus

In dem von mir beschriebenen Kräftedreieck stellt die Subjektivität des Kritikers ein ganz wesentliches Potential dar. Da er an sich selbst hohe Anforderungen stellt, ist sein Selbstbewusstsein sozusagen eine produktive Energie und eine Voraussetzung für seine Arbeit. Sein Selbstbewusstsein, die Behauptung seiner Subjektivität, bewahrt ihn gerade vor dem Abgleiten in subjektivistische Willkür und voluntaristische Beliebigkeit. Ich habe schon angedeutet, dass der Medienbetrieb die Tendenz hat, das Selbstbewusstsein des Kritikers zu unterminieren – der Kritiker soll auf seine Rolle als Agent, als Handlanger der Zirkulation von Kulturprodukten festgelegt werden. Er wehrt sich dagegen häufig durch eine forcierte Betonung seines kritischen Ichs, durch eine Verabsolutierung seiner Autoren-Persönlichkeit – mit der Folge, dass der kritische und experimentelle Umgang mit dem Gegenstand vernachlässigt wird und zum Instrument der Selbstdarstellung des Kritikers verkommt. Der Medienbetrieb dankt es diesen Autoren, indem er ihnen das verpasst, was im neudeutschen Sprachgebrauch ein «Image» oder «Profil» genannt wird. Mit einem solchen Image ausgestattet, eignet sich der nunmehr exponierte und in der Regel gutbezahlte Kritiker vorzüglich als Agent der Vermarktungsmaschine – als Handlanger, der sich selbst nicht mehr eingesteht, dass der kommerzielle Einfluss, den er

möglicherweise ausübt, gar nicht auf seine kritische Tätigkeit, sondern auf seine gesellschaftliche Rolle zurückzuführen ist. Dieser Kritikertypus ist in der heutigen Literatur- und Kunstkritik besonders ausgeprägt – besonders dort, wo es um die Durchsetzung oder Behinderung der jeweils neusten Avantgardeströmungen in der bildenden Kunst, also meist auch um Kapitalanlagen geht. Aber auch in der Filmkritik sind subjektivistische Tendenzen dieser Art festzustellen – es gab sie eine zeitlang manifest und gibt sie auch heute immer mal wieder in Publikationen wie «Der Spiegel» und «Die Zeit». Ihre Rolle scheint mir im deutschsprachigen Kulturbetrieb jedoch eher sekundär; sie ist keineswegs zu vergleichen mit dem schon beschriebenen Einfluss, den einige Kritiker-Stars in den USA ausüben, die ihre Texte in Auszügen am Nachthimmel von Manhattan wiederfinden. Die Marktsituation bei uns ist eine andere; sie relativiert den Stellenwert von Filmkritik allgemein ganz erheblich – sie ist relativ marginal im Vergleich zur Bedeutung, die Literaturkritik für den Buchmarkt oder Kunstkritik für den Kunstmarkt besitzt.

Gesellschaftskritik

Diese relative Bedeutungslosigkeit von Filmkritik scheint paradox insofern, als es sich beim Film wie bei den modernen audiovisuellen Medien zum überwiegenden Teil um Produkte einer Massenkultur handelt. Filmkritik ist daher niemals nur Filmkritik – immer artikuliert sie auch ein *Verhältnis zur Gesellschaft*, die diese Massenkultur hervorbringt. Über Filme schreibend, äussert sich der Kritiker auch über seine Gesellschaft – ob er sich dessen bewusst ist oder nicht. Siegfried Kracauer hat daraus gefolgert, dass ein Filmkritiker von Rang nur als Gesellschaftskritiker denkbar sei. In seinen allgemeinen Bestimmungen hat sein Text von 1932 über die «Aufgabe des Filmkritikers» noch heute unverändert Gültigkeit:
«Die Aufgabe des… Filmkritikers besteht… darin, 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 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.»
Der Filmkritiker ist also per definitionem Gesellschaftskritiker – er ist es auch dann, sozusagen mit seiner Person und seinem Schicksal im Kulturbetrieb, wenn er zu seiner Gesellschaft ein unbewusstes oder apologetisches Verhältnis einnimmt. Er kann seiner Rolle als Gesellschaftskritiker nicht entgehen. Er muss sie bejahen, und er sollte versuchen, sie mit Hilfe seines Instrumentariums zu einer offensiven Position auszubauen.

Detektivische Tätigkeit

Steht diese Bestimmung im Widerspruch zur Beschreibung der kritischen Tätigkeit als einer experimentierenden, montierenden, produzierenden Tätigkeit? Ich glaube nicht, dass hier ein Widerspruch vorliegt. Kracauer fordert vom Filmkritiker, dass er gegenüber den Durchschnittsfilmen – heute würde man sagen: gegenüber der Massenproduktion – als *Detektiv* vorgehe: er soll verborgene soziale Absichten herausanalysieren und ans Tageslicht ziehen, er soll Verfälschungen und Verzerrungen aufdecken und versteckte Ideologien enthüllen. Diese detektivische Arbeit verhält sich zum ideologischen Produkt Film nicht anders als die experimentierende Arbeit gegenüber dem Film als ästhetischem Produkt: Hier wie dort geht es darum, den Film zur Reflexion und zum Bewusstsein seiner selbst zu bringen. Und selbstverständlich gilt auch für den sogenannten künstlerisch hochwertigen Film, den «anspruchsvollen» Film, den Autoren-Film, dass er, in Kracauers Worten, «ein Gesellschaftsbild» setzt, Gesellschaft reflektiert und insoweit ein ideologisches Produkt darstellt. Er ist der experimentierenden wie auch der detektivischen Analyse zugänglich. Mehr noch: der experimentelle Umgang mit dem ästhetischen Material ist seiner Natur nach detektivisch, und der detektivische Blick auf die ideologischen Bedeutungen ist seiner Natur nach experimentell.
Ich glaube, dass in diesem Schnittpunkt von experimenteller und detektivischer Tätigkeit die *Subjektivität* des Kritikers und sein *gesellschaftliches Engagement* keinen Gegensatz mehr bilden, sondern sich gegenseitig durchdringen. In der Geschichte der Kritik hat es immer wieder Warnungen vor der Subjektivität des Kritikers gegeben – aus Furcht vor subjektivistischer Willkür hat man das Subjekt möglichst ganz ausschalten wollen. Zum Beispiel ist in Gero von Wilperts «Sachwörterbuch der Literatur» – noch heute ein Standardwerk für Germanisten – unter dem Stichwort «Kritik» zu lesen: «Ungeachtet der eventuell eindringlichen und ansprechenden Form subjektiver Eindruckswiedergabe kann nur die objektive Kritik nach festen, gerechtfertigten Massstäben unter möglichst weitgehender Ausschaltung des eigenen Standpunktes wissenschaftlichen Wert beanspruchen.»

«Objektivität»

Der Begriff der Wissenschaft wird hier zum Fetisch – und er wird zudem einseitig festgelegt auf «Objektivität». Ein objektives Urteil ist nicht möglich ohne das urteilende Subjekt – und es ist immer das Subjekt, das sich auf dem langen und schwierigen Weg zu einem objektiven Urteil befindet. Dabei nimmt es natürlich einen Standpunkt ein; möglicherweise verändert sich im Laufe des Prozesses sein Standpunkt, aber es verändern sich dabei auch die angeblich so «festen, gerechtfertigten Massstäbe», denen

Die Kritik des Publikums ist in der Regel drastischer und für das Schicksal des Films einschneidender als das Urteil der sogenannten Fachkritik. Für die Filmindustrie ist bekanntlich die Kritik der Massen massgeblich.

sich das kritische Subjekt nach Gero von Wilpert unterzuordnen hat. Ich behaupte im Gegenteil, dass jede ernsthafte kritische Tätigkeit auch eine *Kritik der Massstäbe* impliziert und an der Veränderung dieser Massstäbe mitwirkt. Die Massstäbe wurden ja nicht ein für allemal von einer unanfechtbaren Instanz erlassen, sondern sie haben sich im Laufe der kritischen Arbeit zahlloser kritischer Subjekte entwikkelt und sind ein Produkt dieser kollektiven Arbeit – ein Produkt, das unablässiger Veränderung, ja sogar gelegentlich revolutionären Umstülpungen ausgesetzt ist.

Massstäbe

Wäre dem nicht so, hätten sich nicht im Laufe der Filmgeschichte die Urteile über zahlreiche Filme, Regisseure, aber auch über ganze Filmgattungen und ästhetische Strömungen einschneidend verändert. Die kritische Bewertung des amerikanischen Western, des Gangsterfilms der dreissiger und vierziger Jahre, der Filme der sogenannten «schwarzen Serie», zahlreicher amerikanischer B-pictures, aber auch der Filme Hitchcocks ist heute eine ganz andere als zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Die Bewertungen haben sich verändert, weil Generationen kritischer Subjekte experimentell und detektivisch an diesen Filmen gearbeitet, verborgene Aspekte freigelegt und verdeckte Zusammenhänge aufgedeckt haben. Sie haben damit zugleich an der Veränderung der Massstäbe gearbeitet. Die Massstäbe sind im Fluss – sie müssen es sein, weil sich die gesellschaftlichen Bedingungen verändern, unter denen Filme produziert, gesehen und kritisch bewertet werden. In dem Masse, wie die gesellschaftliche Situation die Gestalt der Filme beeinflusst, nimmt sie auch Einfluss auf unsere Erwartungshaltungen und Wahrnehmungsweisen. Der Kritiker ist ja nicht nur Subjekt – er ist auch Objekt im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse, die sein Denken, seine Wahrnehmung, seine ganze Existenz mitformen.

Massenkritik

Noch einmal sei hier daran erinnert, dass der Film, das Kino als Institution der Massenkultur, das kritische Bewusstsein vor besondere Probleme stellt und sein Produkt, die Kritik, oft einem tragikomischen Schicksal überantwortet. Denn neben dem einzelnen Kritiker-Subjekt ist es ja vor allem das *Massenpublikum*, das mit dem Kino, mit einzelnen Filmen Umgang hat und seine Kritik fällt. Die Kritik des Massenpublikums – die sich nur selten verbal äussert und sich nie um angeblich «feste, gerechtfertigte Massstäbe» kümmert – ist in der Regel drastischer und für das Schicksal des Films einschneidender als das Urteil der sogenannten Fachkritik. Für die Filmindustrie ist bekanntlich die Kritik der Massen und nicht die Kritik der Kritiker massgeblich. Und sehr oft kritisieren die Massen ganz anders als der Kritiker, ja sogar diametral entgegengesetzt.

Wie zieht sich der Filmkritiker da aus der Affäre? Er kann es sich einfach machen und das Publikum für notorisch dumm erklären – dann wird er in jedem Publikumserfolg eine Bestätigung seiner negativen Bewertung – und in jedem Misserfolg eine Bestätigung seiner positiven Bewertung finden. Er kann es sich noch einfacher machen und dem Massengeschmack jeweils nach dem Munde reden. Dann dankt er allerdings als Kritiker ab und begnügt sich mit seiner Rolle als Angestellter der Industrie. Er kann sich, im Sinne Kracauers, als Gesellschaftskritiker betätigen und seine Mission darin sehen, die Ideologien eines Films zu enthüllen und den ideologischen Einfluss des Kinos, wo es notwendig ist, zu «brechen». Das ist nicht nur eine ehrenwerte, sondern auch eine notwendige Position – und ich hatte vorhin schon gesagt, dass sich jeder Filmkritiker nachdrücklich als Gesellschaftskritiker verstehen sollte. Das Problem ist nur, dass der Kritiker nicht selten die Neigung hat, diese Position zu verabsolutieren. Wer sich ausschliesslich als ideologiekritischer Detektiv im Dschungel des Kinos betätigt, beharrt auf dem Vorurteil, dass die Massen notorisch dumm sind, dass ihr Urteil immer und notwendigerweise falsch ist und dass sie durch Aufklärung und Überzeugung zu einer besseren Erkenntnis geweckt werden müssen. Der Kritiker wird jedoch feststellen müssen, dass ihm eben diese Aufklärungsarbeit nicht gelingt. Er kann das darauf zurückführen, dass die Massen leider unbelehrbar sind – er kann aber auch sein kritisch-aufklärerisches Instrumentarium überprüfen. Er kann und sollte zum Beispiel darauf achten und genauer beobachten, wie und aus welchen Beweggründen, nach welchen Wahrnehmungsweisen und unter welchen emotionalen Bedingungen, das sogenannte Massenpublikum zu seinen Urteilen über Filme gelangt. Dann wird er wahrscheinlich zu dem Ergebnis kommen, dass das Publikum zwar keineswegs immer klüger, weitsichtiger und gebildeter urteilt als er – aber dass es nach anderen Kriterien, nach anderen Massstäben urteilt und dass diese Kriterien vielleicht mehr mit dem Film zu tun haben als seine eigenen. Der Ideologiekritiker, der sich daran macht, den ideologischen Einfluss der Filme von Steven Spielberg im Sinne Kracauers aufzuspüren und zu «brechen», wird ehrlicherweise feststellen müssen, dass sein Instrumentarium nicht geeignet ist, um diese Filme, ihre Struktur und ihre Wirkungsweise vollständig zu beschreiben. Wenn er sich jedoch damit auseinandersetzt, wie ein jugendliches Publikum diese Filme aufnimmt – wenn er darüberhinaus in der Lage ist, *die Empfindungen des jugendlichen Publikums in sich selbst aufzuspüren*, sie zu überprüfen und sich zu fragen, woher diese Empfindungen eigentlich kommen: dann wird er vielleicht in der Lage sein, Spielbergs Filme gründlicher zu analysieren und zu einem wirklich komplexen Urteil zu kommen.

Syndrom Kino

Die Subjektivität des Kritikers ist also gar nicht hoch genug zu veranschlagen – vorausgesetzt, dass sie im-

stande ist, sich selbst zu prüfen, in Frage zu stellen, sich immer wieder in Beziehung zum Gegenstand zu setzen. Im Fall des Kinos ist der Gegenstand komplex – er umfasst nicht nur das einzelne Produkt, den Film, sondern auch die *kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen*, die ihn hervorgebracht haben und auf die er antwortet. Das experimentelle und detektivische Interesse des Kritikers, das sich auf den einzelnen Film konzentriert, sollte immer auch gleichzeitig dem Syndrom Kino gelten, dem «sozio-kulturellen» Zusammenhang, der nicht ohne seine Rezipienten, also ohne die angebliche Dummheit und die Intuition der Massen zu denken ist. Kracauers Essays zum Kino der Weimarer Republik, auch sein Buch «Von Caligari bis Hitler», können in diesem Sinne noch heute als Vorbilder angesehen werden – wenn man andererseits berücksichtigt, das vor allem im Caligari-Buch eine Art volksaufklärerische Mission und eine noch enge Konzeption der Ideologiekritik die Oberhand behalten haben.

Ideologiekritik

Ideologiekritik hat die Tendenz, die Analyse eines Films im wesentlichen auf die Untersuchung seines *Inhalts* zu beschränken: auf die kritische Vivisektion seiner Handlung, der Handlungsträger als zeittypologischer Figuren und ihrer Motive. Anmerkungen zur Filmsprache, zu den Bauformen und ästhetischen Lösungen der Kinematographie bleiben im Rahmen der Ideologiekritik vielfach nur illustrativ; sie werden quasi als Ornament dem pädagogischen Exempel beigegeben. Einen Schritt weiter ging schon um 1930 der ungarische Filmpraktiker und -theoretiker Béla Balázs, der in seinem Buch «Der Geist des Films» forderte: «... man müsste die Geschichte der schlechten Literatur und der schlechten Kunst schreiben: die Geschichte der Banalitäten, der abgegriffenen Redensarten, der Klischees... eine Kunstgeschichte, die, ohne ästhetische *Wertung*, nur die sozialpsychologischen Ursachen der grossen Erfolge, der breitesten Popularität, der allgemeinen Angewohnheiten untersucht. Eine solche ideologische Analyse des Films ergäbe eine Kulturgeschichte unserer Zeit, eine Symptomatie der lebendigen Ideologien überhaupt.» Balázs sagt in diesem Zusammenhang auch: «Geschmack ist unbewusste Ideologie.» Das aber heisst nichts anderes, als dass der Kritiker, der die unbewussten Ideologien eines Films aufdecken will, sich auch sehr genau auf seine ästhetischen Valeurs, auf seine *spezifisch filmischen Qualitäten* einlassen muss. Der Geschmack ist eine ästhetische Kategorie; sinnliche Erfahrungen bilden seine Grundlage; die Emotionen und die Sehnsüchte der Menschen geben den Entscheidungen des Geschmacks eine erstaunliche Haltbarkeit. Der Begriff «Geschmack» hat heute etwas Altmodisches – wir würden heute, vorgeblich wissenschaftlicher, von «Publikumspräferenzen» sprechen und feststellen, dass sich diese Präferenzen in der Massenkultur auf bestimmte *Mythen und Mythologien* konzentrieren. In der Tat ist es möglich – und es wird auch immer wieder versucht –, die Geschichte des Kinos von Dracula bis Rambo, von GONE WITH THE WIND bis zur UNENDLICHEN GESCHICHTE als ein Panorama von Trivialmythen zu beschreiben. Dieses Interesse geht einen entscheidenden Schritt über die ideologiekritische Methode hinaus. Der Begriff des Alltags- oder Trivialmythos' impliziert Anschauung, die Sphäre sinnlicher Erfahrung – er verlangt, dass ich mich auf Bilder und Bildqualitäten einlasse und dass ich mich in die labyrinthische Struktur eines Films hineinbegebe, um die Schnittpunkte zwischen den Alltagserfahrungen der Menschen und ihren Wünschen und Sehnsüchten ausfindig zu machen.

Marxismus

Ich selbst habe eine Zeitlang, wie viele andere auch, angenommen, dass der Filmkritiker sich nur mit einer geschlossenen und in sich lückenlosen Gesellschaftstheorie bewaffnen müsse, um auch alle kulturellen und ästhetischen Phänomene, also auch Filme und ihre Bedeutungen, restlos erklären und für das Publikum ein für allemal einordnen zu können. Wir glaubten, einen solchen theoretischen Schlüssel im *Marxismus* gefunden zu haben, in der marxistischen Klassentheorie, in der Lehre vom gesellschaftlichen Überbau und in der materialistischen Zeichen- und Abbildtheorie. Diese linke, ich würde heute sagen: linksdogmatische Methode ist vor allem aus drei Gründen gescheitert. Erstens wurde die (Film)-Analyse vorgenommen, um etwas zu beweisen, was schon vorher dank der Stimmigkeit der Gesellschaftstheorie bewiesen war oder als bewiesen galt. Die Filme wurden lediglich als mechanische Abbilder unserer grundlegenden und allgemeinen Theorien über die Funktionsweise der Gesellschaft verstanden; eine wirkliche Neugier für Filme gab es nicht, oder sie war zumindest stark reduziert. Zweitens verhinderte gerade dieser Mangel an Neugier eine notwendige Genauigkeit der Analyse; er verhinderte die Wahrnehmung der widersprüchlichen Struktur von Kunstwerken wie auch den Produkten der Massenkultur. Die Prämisse, ohnehin im Besitz der Wahrheit über diese Gesellschaft zu sein, verleitet geradezu, über die konkreten Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Gesellschaft schnell hinwegzugehen. Schliesslich musste die materialistische Methode in ihrer dogmatischen Form scheitern, weil sie dem Kritiker suggeriert, er könne sich als kritisches Subjekt ausschalten. Sie schreibt es ihm sogar vor. Scheinbar verzichtet der Kritiker auf seine Subjektivität; er verdinglicht sich selbst zum Vollzugsorgan eines Rituals, das er die objektive Analyse objektiver Verhältnisse nennt. Die materialistische Kritik scheint subjektlos. In Wirklichkeit war sie nichts anderes als Ausgeburt eines sehr radikalen *Subjektivismus* – denn vorangegangen war ja die sehr willkürliche und somit subjektivistische Entscheidung für ein geschlossenes Denksystem – und die subjektivistische Annahme, dass dieses Denksystem geeignet sei, alle

Es ist sinnvoll, dass sich ein Filmkritiker sich mit allen wichtigen ästhetischen Theorien auseinandersetzt – allerdings kann keine Theorie seine Erfahrung – und die Arbeit an seinen Erfahrungen – ersetzen.

Fragen zu beantworten und alle Probleme zu lösen.
Ich glaube, im Rückblick ist diese kritische Einschätzung auch in dieser Entschiedenheit notwendig – gerade weil ich auf der anderen Seite behaupte, dass das marxistische Denken wie kein anderes geeignet ist, uns die Augen für das Ganze der Gesellschaft zu öffnen. Es ist ein Erkenntnisinstrument, das, wie alle anderen Erkenntnisinstrumente auch, immer wieder überprüft werden muss – und das seine Schärfe gerade dann einbüsst, wenn ihm eine Unfehlbarkeit a priori zugeschrieben wird.

Semiotik

Die scheinbare Subjektlosigkeit hat die materialistische Methode übrigens mit der Filmsemiotik gemeinsam, so wie sie von Christian Metz und Umberto Eco begründet wurde – von den zahllosen Epigonen ganz zu schweigen. An die Stelle des radikalen Gesellschaftsbezugs tritt in der Semiotik die radikale Selbstbewegung eines vorgeblich wissenschaftlichen Formalismus, der an den Film gar nicht herankommt, weil er sich selbst den Weg mit Klassifizierungsschemata und einer teilweise sinnentleerten, wenn auch hochkomplizierten Terminologie verstellt hat. Es ist sinnvoll, dass sich der Filmkritiker mit den Ursprüngen und Vorüberlegungen der Filmsemiotik beschäftigt – sie verschaffen ihm ein tieferes Verständnis für den *Zeichencharakter aller kulturellen Produkte* und dafür, dass jeder Film, wie anspruchslos er im übrigen sein mag, ein kompliziertes Zeichensystem darstellt. Es ist überhaupt sinnvoll, dass ein Filmkritiker sich mit allen wichtigen ästhetischen Theorien auseinandersetzt – allerdings sollte er von keiner erhoffen, dass sie ihm den allein richtigen Schlüssel zum Verständnis der Filme oder gar die einzig richtige Methode zu ihrer Analyse liefert. Keine Theorie kann seine Erfahrung – und die Arbeit an seinen Erfahrungen – ersetzen. Sehr wohl aber kann die Auseinandersetzung mit ein paar Seiten von Sigmund Freud oder, wie gesagt, die Lektüre eines Abschnitts von Marx für seine Arbeit wichtiger sein als ein ganzes filmanalytisches Lehrbuch mit seiner subtilen Fachterminologie. Ein Filmkritiker sollte, was seine Interessen und seine Methodik betrifft, ein *konstruktiver Eklektizist* sein – also nach allen Seiten offen, nicht festgelegt auf ein Schema, doch in Kenntnis der vielen möglichen Methoden, sich Filmen anzunähern und kritisch-experimentell mit ihnen umzugehen. Sein Eklektizismus wird aber nie wahllos-beliebig sein – auch die erfolgreichen Detektive im Detektivfilm müssen ja oft experimentieren und ihre Methode verändern, ohne ihre Prinzipien preiszugeben.

Werkstatt

Ich werde also dieses Referat nicht mit dem Plädoyer für eine bestimmte filmkritische Methode abschliessen – der Methodenstreit sollte den Fachseminaren überlassen bleiben. Stattdessen möchte ich einfach über ein paar Erfahrungen und Einsichten aus meiner Arbeit in den letzten Wochen berichten – Momentaufnahmen aus der Werkstatt eines Filmkritikers, wenn Sie so wollen; Einzelheiten, die vielleicht doch einen Zusammenhang haben und, wenn ich Glück habe, das bisher Gesagte beleuchten und ein bisschen anschaulich machen zu können.

Kino-Angst

Vor kurzem sprach ich mit einem guten Bekannten, von dem ich weiss, dass er sich mit Filmen nicht beschäftigt und zum Kino kein Verhältnis hat – in der Tat eröffnete er mir auch, dass er nicht ins Kino gehe, Filme seien seiner Meinung nach ein gewalttätiges Medium; er fühle sich von ihnen überfordert. Ich wunderte mich, denn mein Bekannter ist nun alles andere als ein Apostel der Gewaltfreiheit oder das, was man heute einen «Softie» nennt; als Naturwissenschaftler verfügt er über eine recht handfeste Weltanschauung, zudem hat er sich gegen ein repressives Regime wehren müssen und hat heute in der Bundesrepublik um seine Existenz zu kämpfen.
Ich nannte ihm den Titel eines Buches, das schon auf meinem Schreibtisch lag, das ich zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht gelesen hatte: Paul Virilios Untersuchung «Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung».
Gleichzeitig fiel mir ein, dass ich selbst vor etlichen Jahren in einem Aufsatz für einen Sammelband die These aufgestellt hatte, die *Gewalt* sei dem Medium Film wesenhaft eigentümlich. Als Beleg hatte ich die Reaktion des Kinopublikums auf die ersten Grossaufnahmen des menschlichen Gesichts angeführt und geschrieben: «Die Menschen erschraken, weil sie abgeschnittene Köpfe zu sehen meinten. Die Präsentationsform des Kinos, seine Realitätsnähe und seine Suggestivkraft bergen ein gewalttätiges Element; sein Illusionsanspruch ist so totalitär wie intensiv und zielt auf den Schock, auf die aggressive Überrumpelung des Zuschauers.»

«Spione»

Als ich das Gespräch mit meinem Bekannten führte, arbeitete ich gerade an einem grösseren Beitrag über Fritz Lang; ich befasste mich mit seinen frühen Filmen aus den zwanziger Jahren, mit den MABUSE-Filmen, METROPOLIS, den NIBELUNGEN und dem weniger bekannten, merkwürdigen Film SPIONE von 1927. Dieser Stummfilm SPIONE ist bis heute von einer schwer ergründbaren Suggestivkraft. Man kann versuchen, seine Aufmerksamkeit auf die sich überstürzende Handlung dieses Agententhrillers zu konzentrieren, eine Handlungslogik zu suchen – aber man wird diesen Versuch bald aufgeben. Dieser Film gehorcht einer anderen Logik als der der filmischen Erzählung. Seine Logik ist die der filmischen Erzähl*weise*. Ich machte die Entdeckung, dass dieser Film wie eine Maschine funktioniert. Ich stiess auf das Phänomen der sogenannten «neuen Sachlichkeit», jener Kunst- und Stilauffassung des Industriezeitalters, die sich in den zwanziger Jahren durchzusetzen beginnt. Und ich stellte fest, dass die «neue Sachlichkeit» zu jener Zeit nicht nur die Architektur, die Malerei und das

Kunstgewerbe, sondern auch die Filmsprache verändert hatte, die Bauformen und die innere Struktur der Filme. Natürlich nicht aller Filme, sondern ganz bestimmter Filme, die offenbar mit seismographischer Genauigkeit auf die Veränderungen der Zeit reagierten. Und beim Quellenstudium stiess ich auf eine zeitgenössische Kritik der SPIONE in einer Filmzeitschrift von 1928, die mich stark beeindruckte. Dieser Kritiker hat die Besonderheit dieses Films nicht nur geahnt, sondern auch sehr genau beschreiben können, wie die Erzählweise, die Montagetechnik in den SPIONEN funktioniert. Und er hat dies mit Worten beschrieben, die nicht nur dem Film angemessen sind, sondern zugleich die epochalen Veränderungen unserer Wahrnehnmungsweisen reflektieren.

Fabrik

Er schreibt, die vielen kleinen Episoden dieses Films seien «exakt ineinandergreifende Räder eines überkomplizierten Handlungswerkes... Es ist wie in einer ultramodernen Fabrik, durch die ein hastig laufendes Band der Handlung rollt und am Rande des Bandes einzelne Bildabschnitte wie mechanisierte Arbeiter stehen, um einen raschen Handgriff zu tun. Rasch, ohne sich um Zusammenhänge zu kümmern, ohne über Motive und Zweckmässigkeit des Ganzen nachdenken zu können oder zu wollen».
Die Leistung dieses Kritikers besteht darin, entdeckt zu haben, dass bei diesem Film nicht so sehr die Vorgänge selbst entscheidend sind. Die Frage, was passiert hier eigentlich, ist weniger von Bedeutung, als die Frage, *wie* passiert es. Und die Entdeckung lautet: dieser Film funktioniert wie die komplizierte *Maschinerie einer ultramodernen Fabrik*. Die Handlung hat alle Eigenschaften eines auf hohen Touren laufenden Fliessbandes. Und die Handlungsabschnitte, die Sequenzen und Bilder verhalten sich wie Arbeiter, die so weitgehend mechanisiert sind, dass sie für die grossen Strukturen, für den Zusammenhang des Ganzen gar keinen Blick und gar keinen Gedanken haben. Ich behaupte, dieser Kritiker hat sehr viel von dem vorweggenommen, was später in den strukturalistischen Fachdebatten zum Teil präzisiert, zum Teil aber auch wieder zerredet wurde. Vor allem aber hat er eine kongeniale, nicht-fachspezifische Sprache für seine Entdeckung gefunden. Und er hat sich dem Film gegenüber experimentell und als Detektiv verhalten, seine verborgenen Gesetze aufgespürt, sich in seine Strukturen hineingedacht und sie weitergedacht.

Krieg

Mir ist hier auch mein Bekannter mit seiner Kino-Angst wieder eingefallen – einer Kino-Angst, die ja intuitiv etwas von der Gewaltsamkeit des Mediums spürt und somit einen Teil seines Wesens erfasst. Erst nach Beendigung meiner Arbeit über Fritz Lang las ich dann Paul Virilios Buch «Krieg und Kino» – und stellte nun fest, dass das Problem *Kino und Gewalt*, auch die geheime Beziehung zwischen *Kino und Maschine*, Kino und Technik noch ganz andere Aspekte hat. Virilio behauptet, unsere gesamte audiovisuelle Wahrnehnmungskultur sei mit einem Schlachtfeld zu vergleichen – und die Entwicklung des Kinos, die Geschichte des Sehens seit den Anfängen des Kinos, sei auf das engste mit der technischen Entwicklung von den automatischen Schnellfeuerwaffen bis zu den stratetgischen Interkontinentalraketen und Laserstrahlen der Gegenwart verknüpft.
Wahrscheinlich kann man sehr viel gegen einzelne Aspekte und Beispiele in Virilios Argumentation einwenden, vor allem auch gegen seine assoziative Beweisführung. Die Untersuchung des filmischen Sehens als Form der Militarisierung unserer Wahrnehmung steht im einzelnen noch aus. Gleichwohl sind Virilios Thesen für jeden Filmkritiker eine Provokation – und eine notwendige Aufforderung, das experimentelle Denken auf den gesamten Horizont unserer gefährdeten Kultur auszuweiten. So wie der Kritiker der zwanziger Jahre sein Augenmerk auf die Mechanisierungsprozesse in der grossen Industrie gerichtet und deren Gesetzmässigkeit in den Wahrnehmungsstrukturen eines Films aufgedeckt hat – so stellt Virilio unsere Medienwirklichkeit in den grösseren Zusammenhang der Epoche, in den Zusammenhang einer offenbar unaufhaltsamen, rasenden Militarisierung unserer Welt, aber auch unseres Bewusstseins, unserer Verkehrsformen und unserer Emotionen.

Unsichtbare Wirklichkeit

Zweifellos sind die Filmkritiker, für sich allein genommen, machtlos gegenüber Entwicklungen, die nicht in den Filmen und im Kino ihren Ursprung haben, sondern in den gigantischen militärisch-industriellen Komplexen der Gegenwart. Aber sie können immerhin notieren und so genau wie möglich festhalten, was in dieser Welt passiert und welche Veränderungen vor sich gehen. Sie werden dabei auf ein ebenso schwindelerregendes wie alarmierendes Phänomen stossen – auf die Tatsache nämlich, dass sich unser Bilder- und Zeichenuniversum dank der audiovisuellen Medien explosiv ausweitet und unser Alltag von immer mehr Bildzeichen dominiert wird, während *Wirklichkeit immer unsichtbarer wird*. Virilio weist darauf hin, dass mit den elektronischen Mischsystemen, die den modernen Krieg steuern, der Krieg als Erscheinung den Augen der Welt entschwindet. Ein globaler Atomkrieg wird unsichtbar sein, auch wenn er uns alle vernichten wird. Das Reaktorunglück von Tschernobyl und die Fernsehberichterstattung darüber haben gezeigt, dass auch die wirklichen Katastrophen, die Katastrophen der Zukunft den Augen der Welt immer mehr entschwinden – nicht nur den Augen, sondern auch den anderen Sinnesorganen. Das fortschreitende Unsichtbarwerden der Wirklichkeit wird sich auswirken auf unsere Bilder, unsere Wahrnehmung, unser Bewusstsein. Wir können nicht viel mehr, als diese Prozesse beschreiben und ihre Folgen benennen – aber dies sollten wir auch tun. ■

Alfredo Knuchel, Direktor Schweizerisches Filmzentrum

Schöne Traumwelt des Kinos

In der Zeitschrift «Merian» ist Niklaus Meienberg, als pantagruelischer Zerstörer unserer bürgerlichen Doppelmoral bestens eingeführt, zur lustvollen Entweihung unseres Nationalheiligtums Heidi und Johanna Spyris, der Schöpferin dieses eidgenössischen Reinheitssymbols und Exportschlagers, geschritten. Vorarbeit haben andere geleistet, das gibt Meienberg freimütig zu: der Dramatiker Hansjörg Schneider mit seinem «Sennentuntschi», das den sexuellen Drang unserer Alphirten weg von der Herde und hin zur Holzpuppe kanalisierte, was ihm allenthalben den Vorwurf einbrachte, eine hölzerne Schweinigelei geschaffen zu haben, – und dann natürlich der Filmemacher Fredi Murer mit seinem berühmten HÖHENFEUER, einer herrlich-zwanghaften Inzestgeschichte, die im authentischen Bergbauernmilieu abläuft und ihre Kraft eben daraus zieht, dass Murer aus der eigenen Welt schöpft.

Dies war der armen Johanna Spyri offenbar nicht vergönnt, und Meienberg schildert treffend ihre gesellschaftliche Herkunft, ihr Leben an der Seite des verknöcherten Stadtschreibers von Zürich in einer sich durch die ersten industriellen Kahlschläge verwandelnden Umwelt, und ihre folgerichtige Flucht in die Idylle einer unberührten Alpenwelt, die sie nur vom Hörensagen kannte.

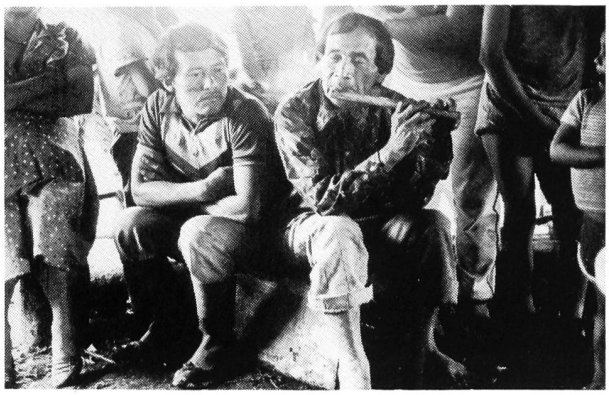
Die Heidi-Geschichte als bürgerlich-romantisches Remake jener Schäferromane, die im 18. Jahrhundert die Hofdamen ergötzten? Wahrscheinlich, aber überzogen mit dem dichten Schleier der viktorianischen Prüderie, und es bedarf Meienbergs beharrlicher Enthüllungslust, aus der oberflächlich liebenswerten und unverfänglichen Erzählung jene Symbolik herauszudestillieren, die auf einen handfesten Triebstau schliessen lässt.

Heidi als Katalysator unerfüllter und verbotener Träume – das kommt mir auch bekannt vor. Im Jahre 1953, ich war damals etwa vierzehn Jahre alt, verspürte den ersten pubertären Drang und hatte bereits einige abenteuerliche wie erfolglose Annäherungsversuche hinter mir, erlebte ich in einem Kino in der Steinenvorstadt in Basel die Aufführung von Franz Schnyders HEIDI UND PETER, dem ersten Schweizer Farbfilm (ein Zufall, der wohl keiner war). Ich war hingerissen. Die schöne Verlogenheit der Geschichte, dazu noch in Technicolor, war Balsam auf mein von ersten Liebesenttäuschungen geschundenes Herz. Die Hauptdarstellerin, ein zierliches Mädchen namens Elsbeth Sigmund mit langen braunen Zöpfen, verleitete mich zu zügellosen Phantasien. Aus den Zeitungen erfuhr ich, dass sie in Kemptthal zuhause war, dort, wo die Maggi-Suppen herkommen. Ich schrieb ihr einen glühenden, mit Blümchen verzierten Liebesbrief, der wahrscheinlich von ihrem Mami kassiert und als lästiges Abfallprodukt der plötzlichen Berühmtheit des Töchterchens in den Papierkorb geworfen wurde. Jedenfalls habe ich aus Kemptthal nie Post erhalten und mich auch bald wieder näherliegenden Liebesobjekten zugewandt. Trotzdem: Heidi war für mich das erste totale Kinoerlebnis und hat vielleicht massgeblich dazu beigetragen, dass ich von der schönen Traumwelt des Kinos nicht mehr weggekommen bin. Und dass ich seit Jahrzehnten die Maggi-Suppen aus meiner Küche verbannt habe, mag man deuten wie man will...

THE END

DANI, MICHI, RENATO und MAX

der neue Film von Richard Dindo
ab 10. April in Zürich (Movie)
ab 28. April in Basel (Camera)

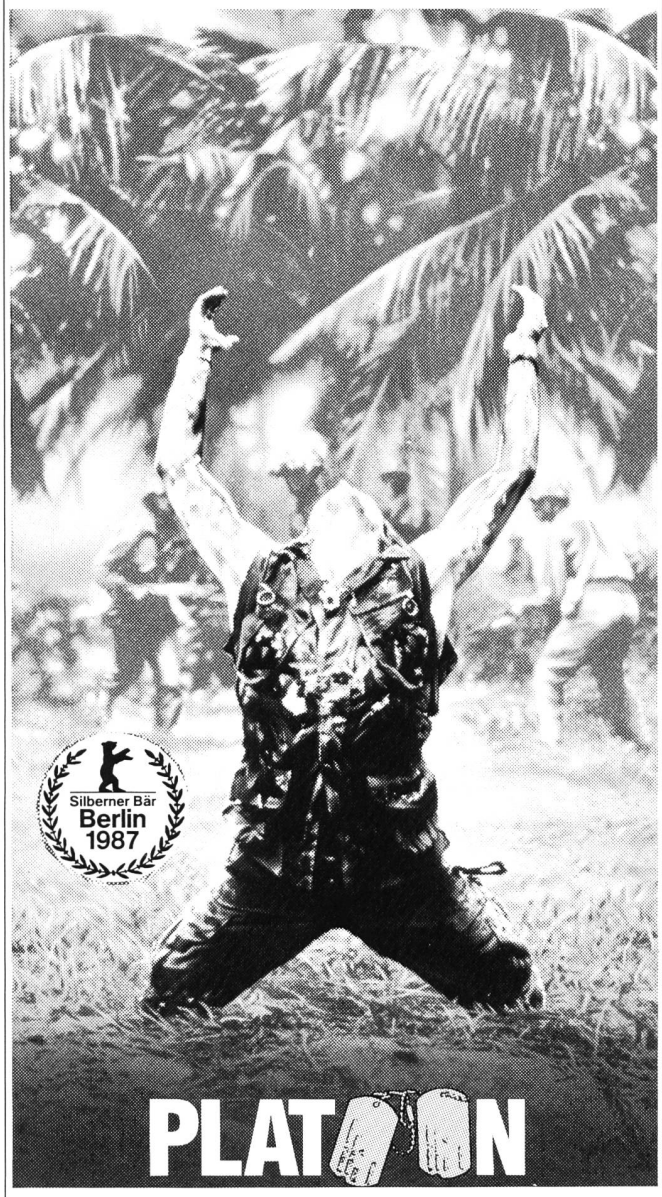


SHUAR - Volk der heiligen Wasserfälle

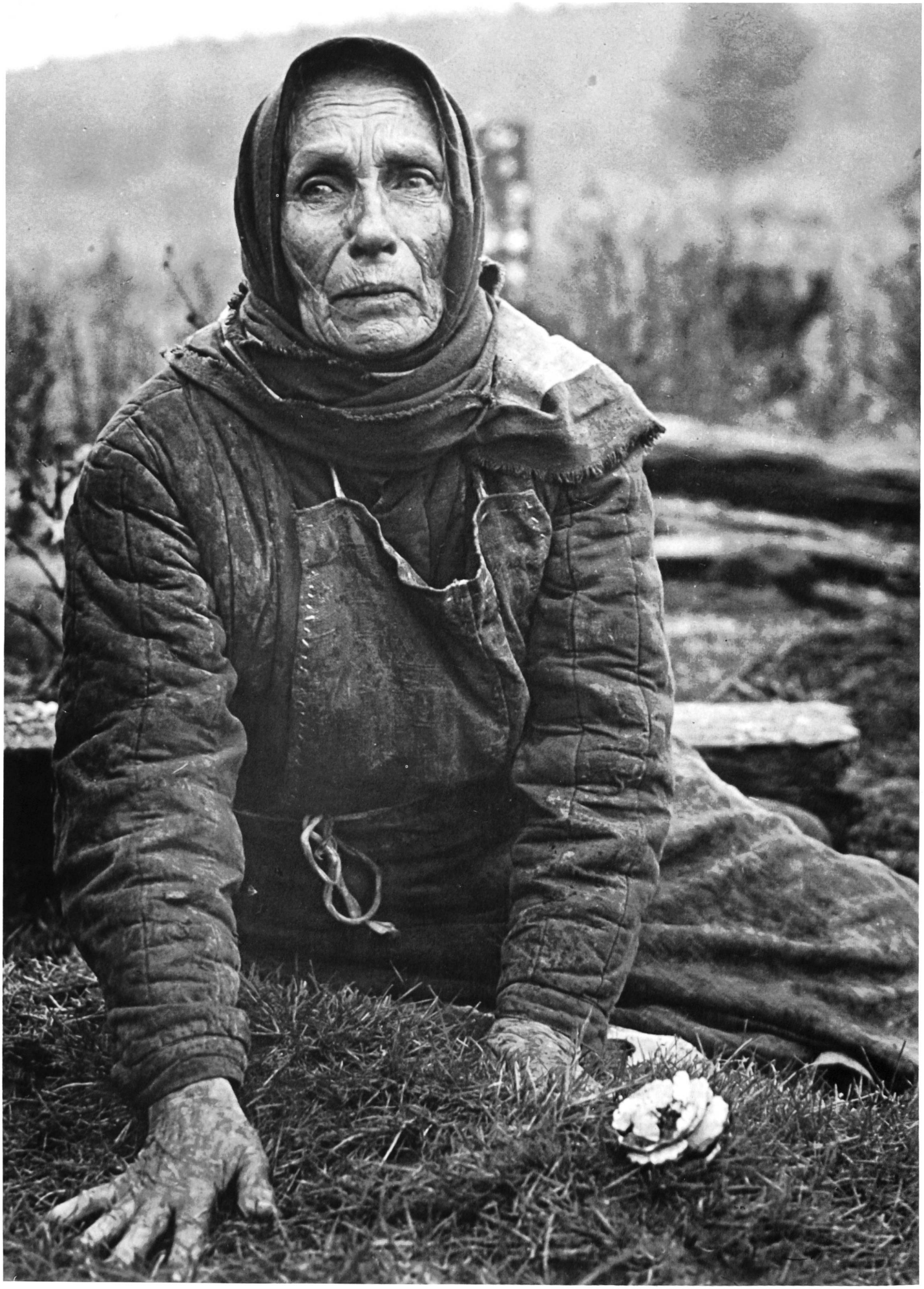
ab 24. April in Zürich im R A Z Z I A

4 OSCARS

Bester Film
Beste Regie
Beste Tontechnik
Bester Schnitt



«Regisseur Sam Fuller war immer der Meinung gewesen, dass es unmöglich sei, auf der Leinwand darzustellen, was es wirklich heisst: in einem Krieg zu kämpfen. Es sei da schon besser, so Fuller, richtige Kugeln über die Köpfe der Zuschauer hin abzufeuern und vielleicht auch ein paar von ihnen im Kino zu töten. Die Reaktion, die er jedenfalls von seinem Publikum wollte, beschrieb er so: 'Ich will, dass sie sagen: Nur ein Idiot geht in den Krieg!'. Ja, Sam Fuller würde Oliver Stones Vietnam-Film PLATOON wirklich gefallen...» Village Voice

Ein Film von Oliver Stone

Tom Berenger Willem Dafoe Charlie Sheen