

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 160

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: 18.08.2025

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

film bulletin

Kino in Augenhöhe





Schaffhauserstrasse 331
8050 Zürich-Oerlikon

**Wir sind
die Grössten!**
(auch in Filmmusik)

In Sachen **CD**

haben wir

einige

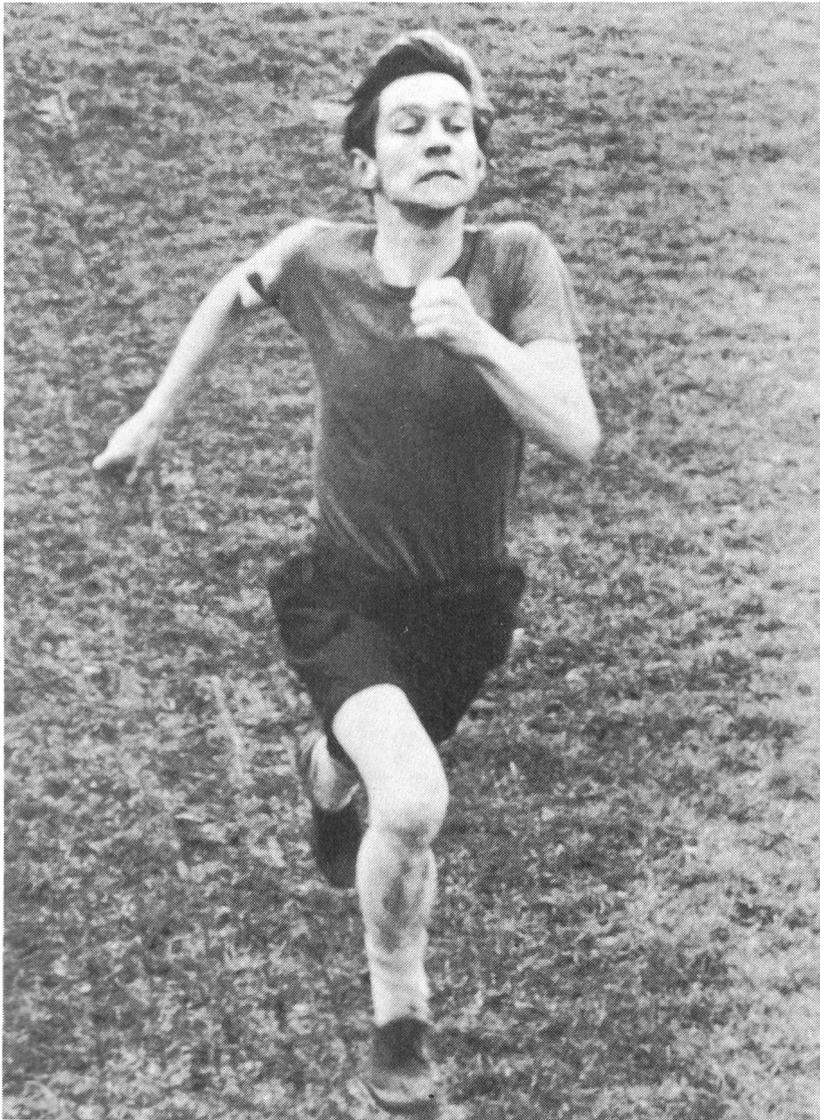
Pluspunkte

- Grösste Auswahl
mit über 20 000 Titeln an Lager
- alle Musikrichtungen
- zwei grosse Verkaufsräume
- Versand mit Rechnung
ohne Portokosten für Sie
- für unsere treuen Kunden:
jede 11. CD gratis
- für schnell Entschlossene:
die ersten 500 Besteller erhalten den
grossen CD-Gesamtkatalog gratis

So bestellen Sie per Telefon

01 312 27 20

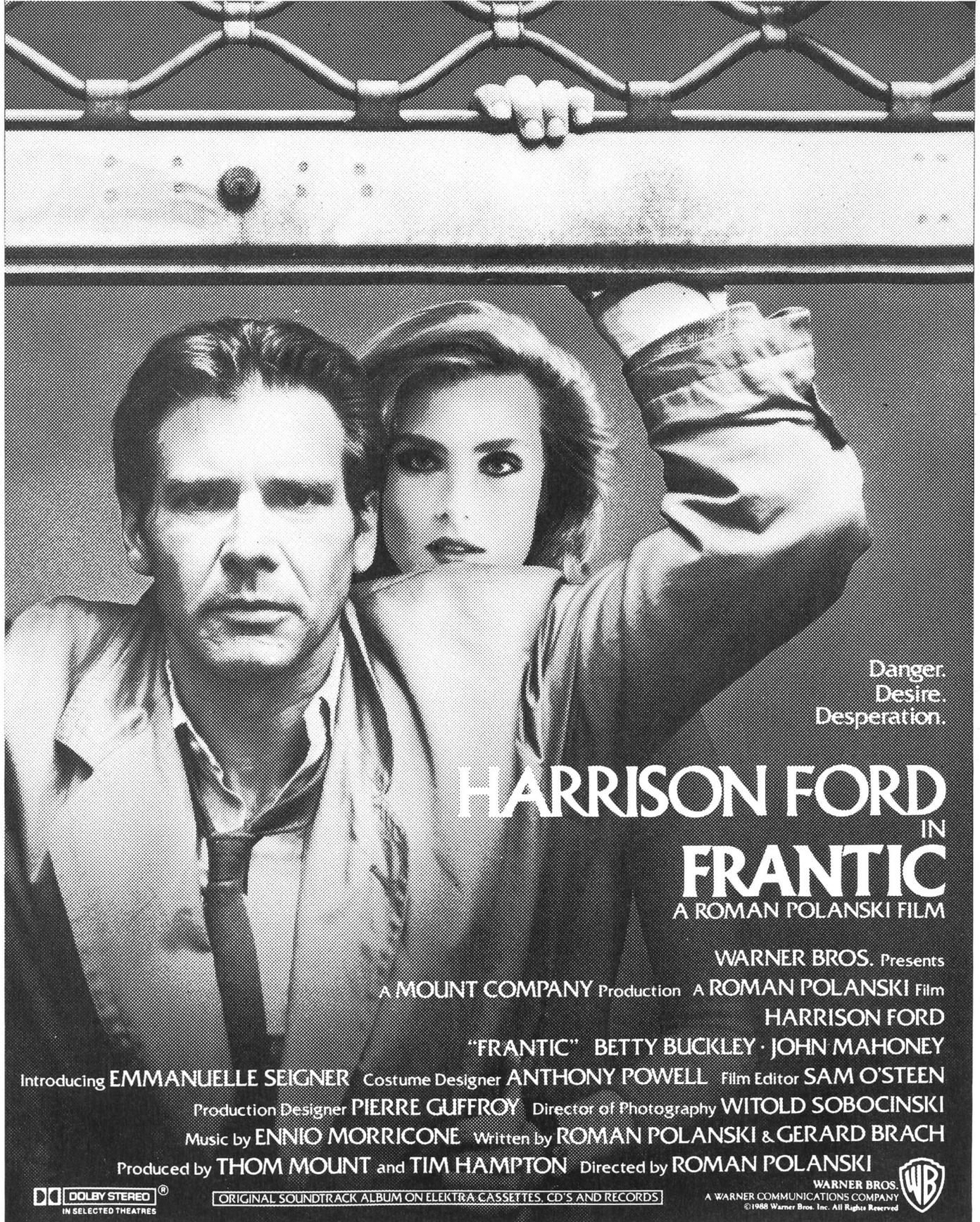
Free Cinema



THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER (1963)

running forever...

Der neue Polanski-Film



Danger.
Desire.
Desperation.

HARRISON FORD IN FRANTIC A ROMAN POLANSKI FILM

WARNER BROS. Presents

A MOUNT COMPANY Production A ROMAN POLANSKI Film

HARRISON FORD

"FRANTIC" BETTY BUCKLEY · JOHN MAHONEY

Introducing EMMANUELLE SEIGNER Costume Designer ANTHONY POWELL Film Editor SAM O'STEEN

Production Designer PIERRE GUFFROY Director of Photography WITOLD SOBOCINSKI

Music by ENNIO MORRICONE Written by ROMAN POLANSKI & GERARD BRACH

Produced by THOM MOUNT and TIM HAMPTON Directed by ROMAN POLANSKI



ORIGINAL SOUNDTRACK ALBUM ON ELEKTRA CASSETTES, CD'S AND RECORDS

WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
©1988 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved



ab 26. August in den Kinos

«Für einen Szenaristen, finde ich, ist es eine Todsünde, wenn man vor einer Schwierigkeit steht und sagt: 'Das kriegen wir schon durch einen Dialogsatz.' Der Dialog darf nicht mehr sein als ein Geräusch unter anderen, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blicke eine visuelle Geschichte erzählen.» Meister Hitchcock im Gespräch mit François Truffaut.

«Bresson steht abseits in diesem schrecklichen Gewerbe», sagte Jean Cocteau über ihn. «Er wettet und philosophiert gegen die Usanzen des Gewerbes, setzt ihm leidenschaftlich seine écriture cinématographique entgegen», fügt Martin Walder noch hinzu.

Und dennoch, oder gerade deshalb stehen sich die beiden, Hitchcock und Bresson, mindestens in der Meisterschaft «mit Bildern in Bewegung und mit Tönen zu schreiben» sehr nah. Auch Bresson hat seine dramaturgischen Probleme nie mit Dialogsätzen, sondern mit überzeugenden Einfällen, im Grunde einfachen, aber gerade deshalb genialen Visionen, gelöst. Paradebeispiel nach wie vor: die Grossaufnahme einer Schale Kaffee in L'ARGENT, die das Bild einer häufig geschlagenen Frau evoziert. Aufnahme der Kaffeeschale, der Klang einer Ohrfeige im off, der Kaffee schwappt über, aber die Hände behalten die Schale im Griff, die Kontrolle ist augenblicklich wieder hergestellt, verschüttet wurde fast gar nichts. Das Bild ist so sinnfällig einleuchtend, dass man sich erst alternative Szenenfolgen, die sich zur Vorstellung einer «häufig geschlagenen Frau» verdichten, überlegen muss, bis man den Erfindungsreichtum, die Gestaltungskraft, die in dieser Szene steckt, auch nur erahnt.

Die Erkenntnis ist lakonisch, einfach und wahr: «Das Pfeifen einer Lokomotive prägt in uns die Vision eines ganzen Bahnhofs.» (Bresson) Nichtsdestotrotz: sie will erkannt sein – und sie gestalterisch umzusetzen ist dann noch einmal eine ganz andere Frage.

Hitchcock: «Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen gemacht? Eine finstere Nacht an einer Kreuzung in einer Stadt. Das Opfer steht im Lichtkegel einer Laterne. Das Pflaster ist noch feucht vom letzten Regen... Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinter dem Fenster.» Zu sehen ist die Szene in NORTH BY NORTHWEST.

«Das genaue Gegenteil» des herkömmlichen könnte zumindest ein Ausgangspunkt für eine Vision, der Ansatz für eine neue Lösung sein. Nicht ein durchschnittlich begabter Action-Regisseur sondern der – eher der hehren Kunst zugeschriebene – Robert Bresson hat den spannendsten Banküberfall, konsequent aus der Sicht des Fahrers des Fluchtwagens, inszeniert: der Blick in den Rückspiegel, trommelnde Finger am Lenkrad, die verstellte Sicht auf den Bankeingang, der nervöse Tritt aufs Gaspedal...

«Notwendige Bilder, notwendige Fotografie» formulierte Bresson in seinen «Notizen über den Kinematographen» – mehr davon wären gefragt.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
30. Jahrgang

3/88
Heft Nummer 160: August 1988

Kurz belichtet	4
FRANTIC von Roman Polanski Rundreise durch ein Genre	9
SUR von Fernando Solanas Am Tisch der Träume	13
LA NOCHE DE LOS LAPICES von Hector Olivera Jenseits des Vorstellungsvermögens	17
SAMMY AND ROSI GET LAID von Stephen Frears Tanz auf dem Vulkan	19

Notes sur le cinématographe



Annäherungen an Robert Bresson und seine Filme

Le metteur en ordre 22

Bei den Dreharbeiten zu TOPIO STIN OMICHLI

«Renn!» brüllt Thodoros Angelopoulos durchs Megaphon 40

NOCE EN GALILEE von Michel Khleifi

Gewalt löst keine Probleme 45

Gespräch mit Michel Khleifi 47

THE MILAGRO BEANFIELD WAR von R. Redford 54

HAIRSPRAY von John Waters 57

Chinesischer Kinofrühling

Damit die Kultur wieder lebendig wird 59

filmbulletin-Kolumne:

Von Beat Hugli 72

Titelbild: KÖNIG DER KINDER von Tschen Kaige
Heftmitte: MOUCHETTE von Robert Bresson

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian
Büro: Hard 4-6
Postfach 137
CH-8408 Winterthur
☎ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 23 78 19

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Johannes Bösiger, Jeannine Horni, Pia Horlacher, Martin Walder, Giorgos Fotopoulos, Michael Lang, Wolfram Knorr, Bruno Jaeggi, Beat Hugli.

Gestaltung:

Leo Rinderer-Beeler

Satz:

Jeanette Ebert, Josef Stutzer

Druck und Fertigung:

Konkordia Druck- und Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur
Verlagsleitung: Urs Dürst

Inserate:

Konkordia ☎ 052 / 23 81 21
Telefax 052 / 23 78 19

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Warner Bros. Challenger Film,
Alexander Film, Citel Films,
Alpha Films, Sammlung Manfred Thurov, Filmbüro SKFK,
Giorgos Fotopoulos, UIP, Bruno Jaeggi.

Vertrieb:

Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer,
☎ 052 / 27 38 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. Pyker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, ☎ 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805

Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Auszersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Abonnemente:

FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.- / DM. 38.- / öS. 350
übrige Länder zuzüglich Porto
und Versand

 Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

DRITTWELT-FILMVERTRIEB

Jahr für Jahr lassen internationale Festivals und Retrospektiven herausragende Filme der Dritten Welt entdecken, die aus wirtschaftlichen Gründen keine Chance haben, bei uns in den kommerziellen Verleih zu gelangen. So werden zahllose filmische Ereignisse von hoher künstlerischer und kultureller Qualität dem schweizerischen Publikum vorenthalten. Dieser Missstand kann nicht im weitestgehenden Interesse der Kinowirtschaft liegen; er verhindert ganz allgemein die Belebung und Entwicklung unserer eigenen Kultur.

Das stets fatalere Ungleichgewicht im Kulturaustausch Nord-Süd soll nun abgebaut werden: durch die Verbreitung originaler, lebensnaher Filme von Autoren der Dritten Welt, in der bald neun Zehntel der gesamten Menschheit leben. Dazu bedarf es neuer und langlebiger Grundlagen, auf denen in der Schweiz qualitätsvolle und völkerverbindende Filme aus uns bisher unerschlossenen, überaus fruchtbaren Produktionsländern einem grösseren Publikum zugänglich gemacht werden, und zwar nicht gewinnstrebig, wohl aber auch mit wirtschaftlichen Mitteln. Zu diesem Zweck hat der seit November 1986 wirkende *Förderverein Filmverleih Dritte Welt / Trigon-Film* die Gründung der *Stiftung Trigon-Film* mit Sitz in Basel eingeleitet. Geplant ist der jährliche Ankauf von drei bis sechs Filmen, die in untertitelten 16mm und 35mm-Kopien verliehen und mit reichhaltiger Dokumentation vermittelt werden. Sowohl für die Filmbeschaffung als auch für den Verleih ist eine Zusammenarbeit mit Kennern der Dritt-Welt-Kinematographien und mit bestehenden technischen Strukturen vorgesehen, um den finanziellen Aufwand relativ niedrig zu halten.

Die Filme sollen in Filmclubs, städtischen Spielstellen, Freizeitzentren, kirchlichen, entwicklungspolitischen und kulturellen Organisationen, Schulen, Universitäten undso weiter gezeigt werden. Als Wegbereiter strebt Trigon-Film auch den Direktverleih im kommerziellen Kino und eine grössere Offenheit des Fernsehens für Filme aus der Dritten Welt an. Im Mittelpunkt all dieser Bestrebungen steht die Überzeugung der Initianten, dass vor allem die

Spielfilme aus unbekanntem Ländern den Zuschauern zum Erlebnis werden: Andere Geschichten, überraschende Erzählformen, verschiedene Temperamente und unverbrauchte Bilder lassen ihn neue Welten entdecken und vermögen ihm zuvor fremde Menschen und Völker mit ihrem emotionalen, geistigen und kulturellen Potential näherzubringen.

Für ihren vollen Verleihbetrieb benötigt die Stiftung Trigon-Film ein Kapital von 1,8 Millionen Franken. Sie versteht sich als Gemeinschaftswerk staatlicher Stellen, der Wirtschaft und Industrie, der Hilfswerke, kirchlicher Organisationen und kultureller Einrichtungen, verschiedener Stiftungen und Privater. Grosse Bedeutung gewinnt auch der Förderverein, der noch viele neue Mitglieder zu finden hofft.

Ein schweizerisches Patronatskomitee mit fünfzig Vertretern von Kultur, Politik, Wirtschaft, Kirche und Hilfswerken versichert Trigon-Film seiner ideellen Unterstützung; zudem arbeiten Verein und Stiftung mit einem internationalen Beratergremium zusammen. Erste bedeutende finanzielle Beiträge sind bereits ausbezahlt, zugesagt oder in Aussicht gestellt worden. Die ersten Spielfilme werden noch dieses Jahr angekauft. Als Präsident des Stiftungsrats von Trigon-Film konnte Prof. Dr. Peter Tschopp, Dekan der Fakultät der Wirtschaftswissenschaften an der Universität Genf, gewonnen werden.

Ausgangspunkt zur Gründung dieser Stiftung mit dem dazugehörigen Förderverein war – wie gesagt – die Beobachtung der Schwierigkeiten, die Dritt-Weltfilme in unseren Breitengraden haben. «Während unser Schicksal stets enger mit der Entwicklung der Dritten Welt verbunden ist», heisst es zum Trigon-Projekt, «fehlt den Ländern des Südens bis heute weitgehend die Möglichkeit, sich bei uns selbst darzustellen, Verständnis zu schaffen für ihre Eigenart und unseren Sinn zu schärfen für weltumspannende Gemeinsamkeiten aller Völker. Es mehren sich bei uns im Gegenteil die Anzeichen einer Abkoppelung voller Vorurteile, Ressentiments oder resignativer Gleichgültigkeit. Wer immer Entwicklungsarbeit leistet, wird bestrebt sein müssen, diesen für alle verheerenden Tendenzen entgegenzuwir-

ken. Der Film aus der Dritten Welt, der bei uns kaum ins Fernsehen oder das kommerzielle Kino gelangt, ist das privilegierte Mittel zu einer Kommunikation, die soziologisch, kulturell, anthropologisch und allgemein menschlich unmittelbar wirken und Werte, Fragen und Zusammenhänge innerhalb und mit der Dritten Welt konkret darstellen und vermitteln kann.»

Ein Blick auf die Zahlen der Schweizer Filmeinfuhr macht die Notwendigkeit dieser Anstrengung überdeutlich: Während aus den USA und den Staaten Westeuropas in den Jahren 1981 bis 1986 stets weit über 90 Prozent der eingeführten Filme stammten (1981: 397 Filme oder 95.18 % der Einfuhr; 1983: 390 Filme oder 97.53 %; 1986: 335 Filme oder 97.45 %), lassen sich Werke aus der übrigen Welt an zwei Händen abzählen, konkret nach Trigon:

Lateinamerika:		
1981	3 Filme	(0.21 %)
1983	2 Filme	(0.12 %)
1986	3 Filme	(0.41 %)
Arabische Länder:		
1981	1 Filme	(0.07 %)
1983	2 Filme	(0.12 %)
1986	– Filme	(0.00 %)
Indien:		
1981	– Filme	(0.00 %)
1983	6 Filme*	(0.42 %)
1986	– Filme	(0.00 %)
* kleine Retrospektive		
China:		
1981	– Filme	(0.00 %)
1983	– Filme	(0.00 %)
1986	– Filme	(0.00 %)
Schwarzafrika:		
1981	– Filme	(0.00 %)
1983	– Filme	(0.00 %)
1986	– Filme	(0.00 %)

Für 1987 stellte das buchführende Bundesamt für Kulturpflege fest: «Das Ungleichgewicht hat sich noch verschärft. Keine Zwangsmassnahme wird in nächster Zeit diese Situation korrigieren. Aus diesem Grund erweisen sich die eingeleiteten Bemühungen zur Öffnung für Filme aus der Dritten Welt als immer notwendiger.»

Wer diese Aktivitäten, die zu einer Verbesserung unseres Verhältnisses zu Ländern der Dritten Welt führen sollen, ununterstützt möchte, kann dies durch einen Beitritt in den *Förderverein Filmverleih Dritte Welt/Trigon-Film* tun. Unterlagen und Formulare sind erhältlich bei: Förderverein Trigon, Bruno Jaeggi, Rösstattstrasse 6, CH-4118 Rodersdorf. ☎ 061/ 75 33 28

PIAZZA GRANDE LOCARNO

Vom 4. bis 14. August findet in Locarno das 41. Filmfestival statt, mit Wettbewerb, einer Carte Blanche für Ettore Scola, einer Retrospektive Cavalcanti, britischen Filmen und last but not least: Dem abendlichen Programm im unübertroffenen Freiluftkino der Piazza Grande. Änderungen in letzter Minute vorbehalten sieht hier das Programm – für all jene, die einen Ausflug wagen wollen – wie folgt aus (Beginn jeweils 21.15 Uhr):

Do, 4. 8.: A WORLD APART von Chris Menges – verdienter Spezialpreis der Jury in Cannes zum Thema Rassismus im südlichen Afrika.

Fr, 5. 8.: SUR von Fernando Solanas, Argentinien. Die lange Nacht vor der Rückkehr zur Demokratie.

Sa, 6. 8.: LA DONNA SPEZZATA von Marco Leto, eine Weltpremiere aus Italien. Dazu wird im Rahmen des sonst nicht sonderlich ergiebigen Film- und Fernsehjahres LIEBESERKLÄRUNG von Janett/Bischoff/Hubschmid gezeigt, ein Kompilationsfilm schweizerischer Liebeserklärungen.

So, 7. 8.: KOMMISSAR von Alexandr Askoldov, UdSSR 1967. Ein Erstling, entstanden zum fünfzigsten Jahrestag der Oktober-Revolution, zwanzig Jahre lang nie gezeigt, aber von einer ungeheuren Ausdruckskraft.

Mo, 8. 8.: DEAR AMERICA von Billie Couturie, USA. Ein Montagefilm aus Originalbildern und – Briefen aus dem Vietnamkrieg, keine neue Sicht, aber eine authentische.

Di, 9. 8.: HONG GAOLIANG (ROT-ES HIRSEFELD) von Zhang Yimou, China. Gewinner des Goldenen Bären von Berlin.

Mi, 10. 8.: PELLE EROBEREN von Billie August, Dänemark, der in Cannes preisgekrönte langweilige Auswandereraufguss.

Do, 11. 8.: KROTKI FILM O ZABIJANIU (KLEINER FILM ÜBER DAS STERBEN), vom Polen Krzysztof Kieslowski, der heimliche Sieger von Cannes, zweimal analysiertes Töten.

Fr, 12. 8.: I YINEKA POU EVLEPE TA ONIRA von Nikos Panayotopoulos, eine Weltpremiere des ehemaligen Locarnopreisträgers. Ergänzt durch den Erstling des britischen Schauspielers Bob Hoskin: THE RAGGEDY RAWNEY.

Sa, 13. 8.: DROWNING BY NUMBERS, die neuste herrliche Spielerei von Peter Greenaway,

diesmal in Form eines Count ups. Ergänzt durch den von Ettore Scola ausgewählten TOTO A COLORI (1952) von Steno. Und am Sonntag 14. 8. wird traditionsgemäss einer der ausgezeichneten Filme auf der Piazza Grande aufgeführt.

FREE CINEMA REVIVAL

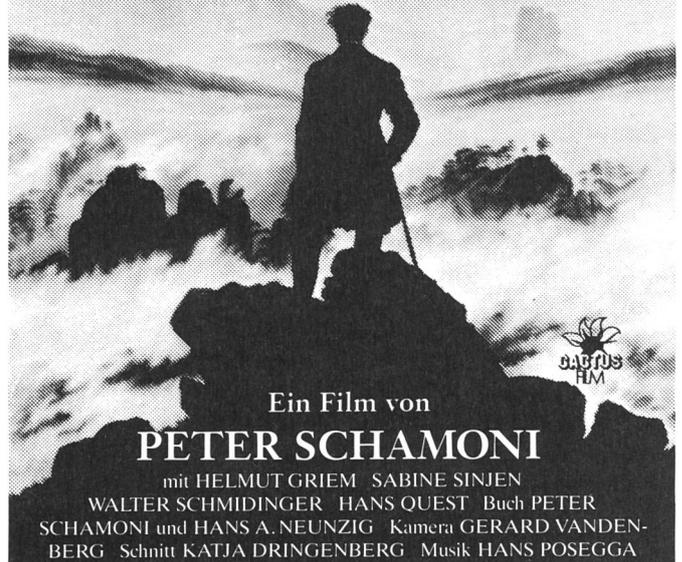
Einmal mehr leistet Cinélibre, die Dachorganisation der schweizerischen Filmclubs, eine Sonderanstrengung. Nach den guten Erfahrungen mit der konzertierten Kluge-Werk-schau-Aktion im vergangenen Jahr werden im kommenden Herbst Filme aus dem britischen Filmschaffen der fünfziger und sechziger Jahre zu sehen sein. Das Programm «Made in Great Britain: Free Cinema» wird in zahlreichen Schweizer Orten ganz oder teilweise zu sehen sein, und zwar unter anderem mit den nachfolgenden Filmen, bei denen sich ein (Wieder-)Sehen alleweil lohnt: EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS und THIS SPORTING LIFE von Lindsay Anderson, ROOM AT THE TOP von Jack Clayton, CATHY COMES HOME von Ken Loach, MOMMA DON'T ALLOW und SATURDAY NIGHT, SUNDAY MORNING von Karel Reisz, LOOK BACK IN ANGER und THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER von Tony Richardson, BILLY LIAR von John Schlesinger und anderen mehr. Auch wieder einmal gezeigt wird NICE TIME von den beiden Londoner Filmschülern Alain Tanner und Claude Goretta.

FILMFÜHRER

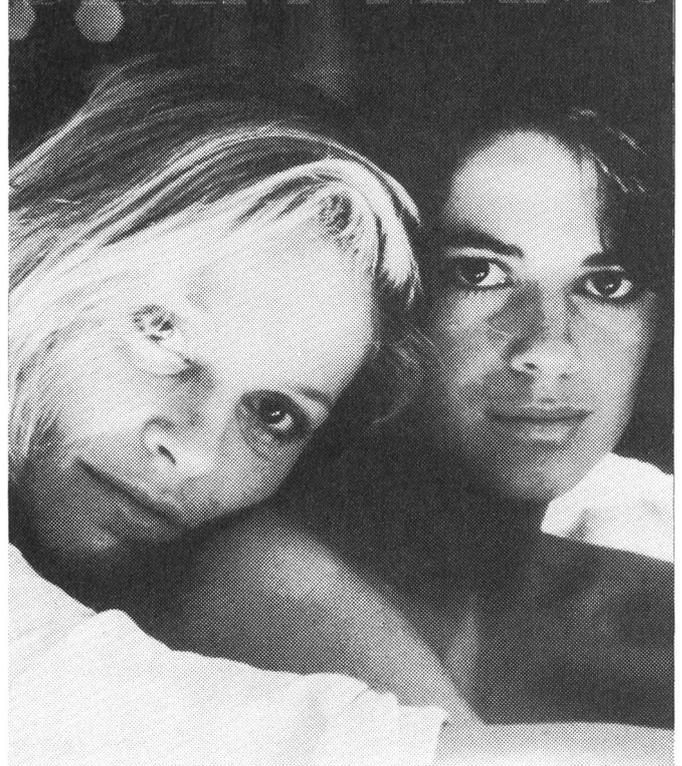
Im Jahre 1973 ist er zum ersten Male erschienen und mittlerweile fast zu soetwas wie einer Institution geworden: *Reclams Filmführer* von Dieter Krusche. Jetzt ist die siebte, neubearbeitete Auflage verfügbar. Ergänzt wurde die Ausgabe wiederum durch neue Filmbeschreibungen und auch die Regisseurporträts wurden aktualisiert. Nachdem schon in der fünften Auflage auf die Unterteilung in Stummfilm- und einen Tonfilmteil verzichtet wurde, entfallen jetzt auch die Länderkapitel. Der «neue Reclam» konzentriert sich jetzt ganz auf die lexikalische Übersicht über wichtige Filme und Regisseure. Selbstverständlich scheiden sich die Geister sobald eine Auswahl zwischen wichtig und unwichtig vorzunehmen ist –

AB MITTE SEPTEMBER IM KINO

CASPAR DAVID FRIEDRICH GRENZEN DER ZEIT



DESERT HEARTS



Ein Film von DONNA DEITCH.
Mit HELEN SHAVER, PATRICIA CHARBONNEAU.
Nach dem Roman "DESERT OF THE HEART" von Jane Rule.

Verleih: CACTUS FILM AG, Zürich



Hochzeit in Galiläa

سيناريو واخراج
ميشيل خليفه

Ein Film von Michel Khleifi



Ein Meisterwerk politischer, sozialer, erotischer – kurz, humaner Einfühlsamkeit, wurde durch die Kameraleute in adäquate Bilder umgesetzt, die nach uns griffen. Von der Schönheit dieses Filmes abgesehen, bot er eine Entschlüsselung für politische Situationen im Nahen Osten, die uns von den Tagesschauen seit Jahren als unverdauliche, geschnetzelte Trockenkost verabreicht werden, ein Hintergrundlicht für verschattete Informations-Klischees.

Süddeutsche Zeitung

Jetzt in Zürich
Demnächst in Basel und Bern

Filmfestival Cannes '88 – Preis für beste Regie

Sur

(Süden)

Die Musik ist die Seele eines Volkes

Ein Film von Fernando E. Solanas
(Musik Astor Piazzolla)

Ab Mitte September im Kino

LOCARNO
PIAZZA GRANDE

auch dann noch, wenn es um mehr als tausend Titel geht. Der Filmführer hat sich aber immer an den «grösseren Teil» des Kinopublikums gewandt, Vollständigkeit war nie gefragt – Spezialisten finden ihre eigenen Wege und für den interessierten Filmfreund dürfte die Fülle der gebotenen Information in der Regel hinreichend sein.

Ergänzt werden die beiden Hauptteile «Filme von A bis Z» (A BOUT DE SOUFFLE bis DER ZWANZIGSTE JULI) und «Regisseure von A bis Z» (Tomás Gutiérrez Alea bis Fred Zinnemann) des fast achthundert Seiten starken Bandes durch die Register: Filmtitel (original und deutsch), Regisseure, Kameraleute, Autoren literarische Vorlagen.

Der Band, den 170 Abbildungen illustrieren ist im Buchhandel für DM 48.80 erhältlich.

view versuchte im Mai Volker Schlöndorff, die Erfahrungen, das Wissen, die Erlebnisse dieses Mannes für immer auf Zelluloid zu bannen.

LEONE BEI DEN RUSSEN

900 TAGE VON LENINGRAD lautet der Titel eines neuen Projektes von Kinomythenbildner Sergio Leone. Das Grossprojekt soll in Zusammenarbeit mit den Sowjets entstehen, und es scheint, dass die grundlegenden Probleme der Produktion fürs erste geregelt sind. Leone rechnet damit, dass sein Film in zwei Jahren fertiggestellt sein wird. Erzählt wird darin die Liebesgeschichte einer Amerikanerin und einem Offizier der Roten Armee während den Monaten des Widerstandes gegen die Nazis. Noch unklar ist, ob sich Robert de Niro in die russische Uniform stürzen soll.

VERANSTALTUNGEN

Zürich: Freiluftkino gibt es nicht nur im Süden oder am Festival von Locarno – zur Sommerzeit bietet etwa auch Zürich den Filmgenuss unter freiem Himmel. So unter anderem in der Roten Fabrik am See mit Filmen wie TOUTE UNE NUIT von Chantal Akerman (4. August, 22 h), KASKADE RÜCKWÄRTS von Iris Gusner (11. August, 22 h) und DIE NACHTMEERFAHRT von Kitty Kino (12. August, 22 h).

Genf: Die Stadt feiert vom 16. bis 18. September mit, wie es scheint, viel Pomp und Aufwand und noch mehr Sponsoren ihr «Fête le Cinéma».

München: Vom 17. bis 22. Oktober 88 finden in München die Medientage statt. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf Entwicklungen im Bereich der Medien, vorwiegend der elektronischen.

Köln: Ab 18. Sept. bietet das Bildungswerk der Erzdiözese Köln an vier Sonntagen wieder das «Filmfrühstück» mit Filmen der Spitzenklasse im Mater-nushaus – etwa RADIO DAY'S von Woody Allen.

TATI FARBIG

Pierre Tati und Sophie Tatischeff, die beiden Kinder des französischen Komikers Jacques Tati, sind daran, eine Farbversion des Filmes JOUR DE FETE vorzubereiten. Dabei handelt es sich nicht um eine Kolorierungsattacke à l'américaine, sondern ganz einfach um die Realisierung des Projektes, wie es Tati selber ursprünglich 1947 beabsichtigt hatte, das dazumal technisch aber noch nicht möglich war. Eine halbe Million Dollar soll in die Restaurierung des Farbnegatives investiert werden, und in rund einem Jahr dürfte die Neufassung zur Projektion bereit sein.

MARILYN

«Das schönste, persönlichste, anrührendste Buch über Marilyn Monroe, das je erschienen ist» – verspricht die Werbung. Herausgegeben wurde der Bildband *Marilyn ganz privat* in der «Collection Rolf Heyne». Die Fotos hat Sam Shaw geschossen, die Texte stammen von Norman Roster, dessen Buch «Marilyn: An Untold Story» von Norman Mailer als das einfühlsamste Porträt des Stars gerühmt wurde. Enthüllungen sind von diesem Foto-band nicht zu erwarten, die Bilder sind häufig nur insofern privat, als sie Marilyn bei öffentlichen Auftritten von hinter der Kulisse betrachten. Etwa in der berühmten Szene aus Billy Wil-

WILDER-PORTRÄT

Einer jener Buchautoren und Filmregisseure, die fast ein ganzes Jahrhundert Filmgeschichte aus nächster Nähe erlebt und mitgeschrieben haben, ist der unlängst mit dem Irving Thalberg-Award ausgezeichnete Billy Wilder. In einem dreiwöchigen Marathon-Inter-

ders THE SEVEN YEAR ITCH wo Marilyn auf dem U-Bahnschacht an der 51st Street, Ecke Lexington Avenue sich lachend bemüht ihren hochfliegenden Rock festzuhalten. Die Sicht auf die Scheinwerfer, die Mikrofone, die Kamera und die dichtgedrängten Zuschauer ist, in seiner Art, aber mindestens so enthüllend. Und Shaw, der Standfotograf aus den glamour days Hollywoods, hat seine Kamera schon auch mal zur Hand, wenn Regisseur Wilder auf dem Set der wehrlos in einer Badewanne liegenden Marilyn «einen Kuss raubt».

FILMFEST BRAUNSCHWEIG

Die positive Resonanz auf das im vergangenen November zum ersten Male veranstaltete Filmfest Braunschweig bestärkte die Organisatoren in der Absicht, auch das Braunschweiger-Filmfest als jährliche Attraktion aufzuziehen.

Das Filmfest Braunschweig will das Kinoerlebnis erweitern und zeigt Filme aus allen Produktionsbereichen, insbesondere bemühen sich die Veranstalter um wichtige Erstaufführungen und neue bundesdeutsche Filme. Filmschaffende und Interessierte sollen zu Diskussionen, Workshops, zum Genießen und Feiern eingeladen werden. Angrenzende Medien finden und finden in einem breiten Rahmenprogramm, in Ausstellungen, Performances, Konzerten oder theatralen Darbietungen ihren festen Platz.

Braunschweigs Lage, dicht an der Grenze zur DDR, verpflichtet nahezu, auch den aktuellen DDR-Film und die Geschichte des Films im Nachbarland zu präsentieren. Letztes Jahr war Lothar Warneke zu Gast, dessen neuester Film EINER TRAGE DES ANDERN LAST auf den diesjährigen Berliner Filmfestspielen mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Für 1988 wird eine Werkschau des DDR-Regisseurs Rainer Simon (unter anderem WENGLER UND SÖHNE) geplant.

Dem Thema Filmmusik wird eine Filmreihe gewidmet sein. Als Ehrengast wird Jürgen Knieper erwartet, einer der bekanntesten bundesdeutschen Filmmusikkomponisten, der etwa mit Wim Wenders, Helma Sanders-Brahms und Hans W. Geissendörfer gearbeitet hat. Des weiteren werden baltische Dokumentarfilme, speziell aus den Filmstudios in Riga, zum ersten Mal in Braunschweig zu sehen sein und einen auf-

schlussreichen Einblick in die Filmproduktion der Sowjetunion bieten. Auch das «Kino im Zug – Eisenbahn im Film», wird Thema einer Reihe – in vermutlich ungewöhnlicher Kino-Umgebung – sein. Kurzfilme, Kinderfilme, Entdeckungen, Night Specials gehören zum Repertoire. Durchgeführt wird die Veranstaltung vom 9.–13. November 1988.

FRAU AN DER SPITZE

Der Schweizerische Videoverband (SVV) hat in Bern Frau Fürsprecherin Anna Garamvoelgyi zur neuen Präsidentin und Geschäftsführerin gewählt. Sie übernimmt in einer Hand die beiden Funktionen, die bisher von Hans Flury und Fürsprecher Marc Wehrlin ausgeübt wurden. Wehrlin hatte dem SVV seit seiner Gründung 1981 als Sekretär gedient.

Der SVV ist der Verband der Importeure bespielter Videokassetten. Er setzt sich für ein professionelles Image der Videobranche (unter anderem mit dem Ehrenkodex) und die Befolgung des Urheberrechts ein. Durch das Pirateriebekämpfungsprogramm des SVV wurden allein im ersten Quartal 1988 sechs Videotheken aufgehoben und hunderte von illegalen Kassetten beschlagnahmt.

Der Grosshandelsumsatz mit bespielten Videokassetten betrug 1987 vierzig Millionen Schweizer Franken. Der Detailhandelsumsatz (Verkauf und Vermietung) wird auf hundert Millionen Franken geschätzt.

FILMHOCHSCHULE

Die Hochschule für Film und Fernsehen in München (HFF) hat ein Jahr nach ihrem zwanzigsten Geburtstag die Adresse gewechselt und im Juli die neuen Räumlichkeiten offiziell eingeweiht. Die Anschrift lautet nun: Frankenthalerstr. 23, D-8000 München 90. ☎ 089/68 00 04

EUROPÄISCHES FERNSEHJAHR

Die *Sonntags-Matinee* im Fernsehen DRS hat sich immer wieder mit dem Film- und Videoschaffen auseinandergesetzt. Sie strahlte unter der Rubrik «Der besondere Film» immer wieder profilierte Dokumentarfilme aus und stellte in «Werkstattgesprächen» Schweizer

DAS KINOEREIGNIS DIESES HERBSTES



Zhang Yimou

DAS ROTE KORNFELD

(HANG GAOLIANG)

GOLDENER BÄR BERLIN 1988



AB 30. SEPTEMBER

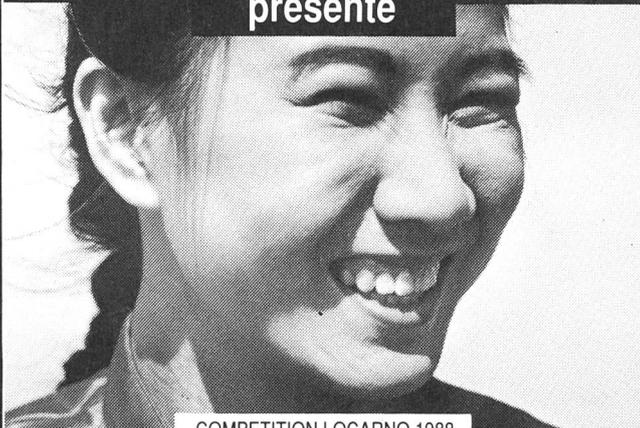
in

ZÜRICH - BERN - BASEL



Verleih: Monopol-Films AG Zürich

Filmcooperative
Zürich
présente



COMPETITION LOCARNO 1988

Macao

Clemens Klopfenstein

Distant Voices, Still Lives

Terence Davies

HORS CONCOURS LOCARNO 1988

Noces Barbares

Marion Hänsel

SEANCE SPECIALE LOCARNO 1988

Till

Felix Tissi

Business As Usual

Lezli-An Barret

INFORMATION SUISSE LOCARNO 1988

Andreas

Patrick Lindenmaier

Umbruch

Hans Ulrich Schlumpf

COMPETITION VEVEY 1988

Brennende Betten

Pia Frankenberg

COMPETITION VENICE 1988

A corps perdu

Lea Pool

Topio stin ominhi

Theo Angelopoulos

FILM COOP
ZÜRICH

Postfach 172 CH 8031 Zürich Tel. 01-271 88 00

Kurz belichtet

Filmer vor. Dieses Engagement für das freie Filmschaffen verstärkt die Matinee nun im Rahmen der Europäischen Film- und Fernsehjahre mit einem Einblick in das reichhaltige europäische Dokumentarfilmschaffen der Achtzigerjahre. Zwölf lange Produktionen aus neun Ländern werden ab September ausgestrahlt – SANS SOLEIL etwa, HOTET und EX VOTO.

Die Redaktion Spielfilm konzentrierte ihren Beitrag Europäischen Film- und Fernsehjahr auf die Monate Juli und August und gliederte das Angebot: Europa original (Montag), Kleines Filmland – grosses Kino (Dienstag), Fürs Fernsehen produziert (Mittwoch), Jugend in Europa (Donnerstag) und: Vom Fernsehen gefördert (Sonntag). Im August noch ausgestrahlt werden etwa: NO MAN'S LAND, MÜLLERS BÜRO, NESTBRUCH, L'EFFRONTÉE und DER GEHÜLFE.

ZÜRCHER FILMFÖRDERUNG

Die Filmförderungskommission der Stadt und des Kantons Zürich hatte 21 Beitragsgesuche zu behandeln. Im Rahmen des vorerst auf drei Versuchsjahre angelegten neuen Filmförderungsmodells beschloss sie, die nachfolgenden sieben Gesuche mit insgesamt 508 000 Franken zu unterstützen: VON NACHTFAHRERN UND TAGTRÄUMERN, Spielfilm von Stephane Kleeb und Urs Schneider; FEUERERMANN, Animationsfilm von Gero Kunz; DER MILCHMANN, Experimentalfilm von Aldo Fluri; DER GEIST DES JAGUARS IM BLOCK 15, Dokumentarfilm von Lisa Faessler; SAENTIS, Spielfilm von Markus Imhoof; DER GANZE WEG, Spielfilm von Christoph Schaub; LICHTSCHLAG, Spielfilm von Danielle Giuliani und Daniele Buetti.

LOSGELASSENE GESUCHT

Für ein Filmprojekt mit dem Arbeitstitel ZÜRICH-BERN-BASEL werden zwei Darstellerinnen und ein Darsteller gesucht (Alter zwischen 20 und 30). Der Film beschäftigt sich mit drei «Losgelassenen», die sich unentwegt auf den Verbindungslinien dieses Intercity-Dreiecks in der kleinen Schweiz am Ende der achtziger Jahre bewegen. Sie geraten dabei in den Strudel eines Hin-und-Herreise-Rhythmus' und fragen sich: «Worauf werden wir warten,

wenn wir nicht mehr warten müssen, um anzukommen?» Interessenten, bei denen das Zwischen-den-Orten-sein einen wichtigen Stellenwert einnimmt, können sich mit Foto melden bei: bachim film, Kornhausstrasse 29, 8037 Zürich.

MAX OPHÜLS-PREIS 89

Vom 25. bis 29. Januar 1989 wird im Rahmen eines Filmfestivals zum zehnten Mal der Max-Ophüls-Preis in Saarbrücken verliehen für den besten deutschsprachigen Film. Teilnahmeberechtigt sind alle deutschsprachigen Nachwuchsregisseure mit programmfüllenden Spiel- und Dokumentarfilmen mit spielfilmähnlichem Charakter. Informationen und Anmeldung bis zum 15. November 88 bei: Filmbüro Max-Ophüls-Preis, Berliner Promenade 7, D-6600 Saarbrücken.

BÜCHERSPIEGEL

Fritz Hirzel, gelegentlicher Mitarbeiter von *filmbulletin*, hat nach seiner ausgezeichneten Chaplin-Spurenicherung («*Chaplins Schatten*», Kaleidoskop-Verlag, Zürich) nun den Schritt zum Krimi-Autor gewagt. Im Zürcher Limmatt-Verlag ist sein Roman «*Schindellegi*» erschienen, in dem ein Amerikaner beschliesst, nach Europa zu reisen, dabei in Zürich hängenbleibt, der Waschküche für schmutzige Geldscheine aus aller Welt.

In der Reihe *Heyne Filmbibliothek* sind die Bände 119, 120, 123 und 124 erschienen: «Ingmar Bergman», «Zarah Leander», «Die neuen Gesichter Hollywoods» und die «Traumfabrik». Den Blick hinter die Kulissen wirft Roland Keller in der Bavaria-Filmstadt Geiselgasteig, wo lange vor Wolfgang Petersen – der uns DIE UNENDLICHE GESCHICHTE bescherte – ein gewisser Alfred Hitchcock seine beiden ersten Filme realisierte. Die Namen der neuen Gesichter in Hollywood reichen in alphabetischer Reihenfolge von Rosanna Arquette bis Lea Thompson. Porträtiert wurden die Jungstars von Meinolf Zurhorst. Leben und Filme von Zarah Leander breitet Cornelia Zumkeller aus. Dass Hauke Lange-Fuchs Bergmans Filmbiografie rechtzeitig zu seinem siebzigsten Geburtstag fertiggestellt haben musste, dürfte kaum erstaunen.



FRANTIC
von Roman Polanski

Rundreise durch ein Genre

Wenn es nach amerikanischen Studiobossen geht, so sind es die ersten zehn Minuten, die über die Qualität eines Films entscheiden. Nimmt man das für bare Münze, muss FRANTIC von Roman Polanski bereits in der elften Minute als gelungenes Werk eingestuft werden. Die sogenannte Intro des neuen Films des 1986 mit PIRATES, seinem Versuch der Persiflage auf den Mantel-und-Deegen-Film, ach so jämmerlich gestrandeten polnischen Hansdampf in allen Gassen bietet alles, was der Zuschauer zur sofortigen Information und Orientierung braucht. Nicht nur einfach die ersten Fäden der Handlung werden da ausgelegt, Polanski führt gleich auch eindrucksvoll vor Augen, wie er in den verbleibenden 108 Minuten mit seinem Stoff umzugehen gedenkt. Schon in seinen früheren Werken, erinnert sei hier nur an DANCE OF THE VAMPIRES von 1967 oder an CHINATOWN von 1974, hat der am 18. August 1933 in Paris geborene Sohn polnischer Migranten bewiesen, dass er es wie nur wenige andere Regisseure versteht, sich in den unterschiedlichsten Genres zu bewegen, deren Sprache in sich aufzusaugen, sie zu erweitern oder zu persiflieren. FRANTIC nun unterscheidet sich von PIRATES – um bei der chronologischen Einordnung des neuesten Werkes in die Filmographie zu bleiben – strenggenommen nur insofern, als Polanski sich hier einer anderen Gattung bedient hat. Dazu kommt jedoch, dass er nicht die Persiflage als Stilmittel, sondern die konsequente Weiterführung des Genres Thriller gewählt hat. Kaum ein kinematographisch vorgebildeter Zuschauer wird denn um die Feststellung oder den Verdacht zumindest herkommen, Polanski habe sich für FRANTIC ausführlich im Werk eines anderen berühmten Kollegen bedient. Alfred Hitchcocks Thriller, von 39 STEPS und NORTH BY NORTHWEST über THE MAN WHO KNEW TOO MUCH bis zu VERTIGO, haben deutliche Spuren hinterlassen. Es wäre jedoch allzu billig, wollte man von dieser Erkenntnis her Polanski kurz und bündig vorwerfen, er habe den Weg des geringeren Widerstandes gewählt, sich gar des Plagiats schuldig gemacht. Die Art und Weise nämlich, in der der Regisseur diese Zitate – mehr ist es nicht – einbringt, verrät denn auch schon, dass es Polanski mehr um das Spiel mit dramaturgischen Einzelementen denn um ernsthafte Kopierabsichten ging.

Aber wie gesagt: die ersten zehn Minuten. Das amerikanische Ehepaar Richard und Sondra Walker kommen am frühen Morgen in Paris an, der Stadt, in der sie vor vielen Jahren ihren «honeymoon» verbracht haben. Die Taxifahrt vom Flughafen Charles de Gaulle bis ins Stadtzentrum ist im Film als Möglichkeit in Aktion (der Stadt und ihrer Bewohner) und Reaktion (der beiden Amerikaner), die Charakteren der beiden Hauptfiguren in den Vordergrund treten zu lassen, angelegt. Dabei wird bereits die Stimmung, eine Mischung aus Chaos und lebensfreudigem Temperament, vorgegeben, in der sich der ganze Film abspielen wird. Das Unvorhergesehene hat dabei einen ganz bestimmten und unverrückbaren Platz. Dass der schwarze Taxifahrer, der gerade noch munter dem Geplärr aus dem Autoradio zuhört, an den Rand der Autobahn fährt, weil sein Peugeot einen Platten hat, genügt nicht. Nein, auch der Ersatzreifen ist bereits unbrauchbar. Als Leitmotiv durchziehen den Film die Wagen der städtischen Müllabfuhr, die den Verkehr aufhalten, das Strassenbild prägen. Sie symbolisieren jene

Hindernisse, die es dem Eiligen im Gewirr von Menschen, Autos, Strassen und Häusern so schwer machen, in nützlicher Frist am richtigen Ort anzukommen.

Klischees entlarven Klischees

Kino ist bekanntlich auch Geschmackssache. Wenn mich also jemand fragen sollte, warum ich Polanskis Filme besonders schätze und mich bei FRANTIC so herrlich hab' amüsieren können, fällt es leicht, eine Antwort zu geben. Polanski lässt den Zuschauer spüren, dass er selbst das Kino, den dunklen Saal, in welchem sich die Menschen versammeln, um auf der Leinwand irgendeinem Märchen zu folgen beziehungsweise für eineinhalb Stunden oder mehr der eigenen Wirklichkeit zu entfliehen, über alles andere liebt. Zu dieser Liebe, die Polanski schon während seiner Kindheit im Warschauer Ghetto entdeckt hat, gehört auch, dass er es immer wieder meisterlich fertig bringt, Klischees mit aller Ernsthaftigkeit in seine Filme aufzunehmen, um sie allerdings durch die spezifische Positionierung innerhalb der Dramaturgie des ganzen Werkes wiederum sich selbst entlarven zu lassen. In FRANTIC nun lautet das – wenn man dies für einmal so benennen darf – Leitklischee *american way of life*. Kaum sind denn Mr. und Mrs. Walker im Hotel angekommen, die nötigen Abmachungen den Ärztekongress betreffend gemacht, für den Walkers nach Paris gekommen sind, bauen Gérard Brach, der langjährige Drehbuchautor, und Polanski ein solches Klischee auf. Bevor man sich von der Zeitumstellung im Bett auf angenehme Weise erholt, wird geduscht. Erst sie, dann er. Würde diese Szene nicht ganz ein anderes Ziel verfolgen, in Wahrheit nämlich die Grundlage legen für die folgende Entführung von Mrs. Walker, wäre sie wohlfeil, überflüssig vielleicht auch. So jedoch kommt der Zuschauer in voyeuristischer Manier in den Genuss einer Handlungsabfolge, wie sie zwischen den Zeilen karikaturistischer gar nicht mehr sein könnte. Das Bild des selbstbewussten Amerikaners, der glaubt, die Welt gehöre gewissermaßen ihm, wird in der Folge noch durch weitere solche Szenen gestützt. Immer – vergleiche die ersten zehn Minuten – vertraut der Film dabei auf das Spiel von Aktion und Reaktion. Nichts geschieht ausserhalb dieses hervorragend funktionierenden Musters.

Film, heisst es, sei die Kunst, Unglaubliches glaubwürdig werden zu lassen. Schaut man sich FRANTIC an, muss man denn am Schluss prompt feststellen, dass es schon eine recht gewagte Geschichte ist, die Polanski einem da auftischt. Das Wort Fiktion, von dem ja bekanntlich alle Spielfilme zehren, scheinen der Regisseur und sein Drehbuchautor wörtlich genommen zu haben. Der Fremdwörter-Duden jedenfalls übersetzt – überträgt? – das aus dem Lateinischen stammende Wort wie folgt: «Erdichtung, Erfindung». Und als zweite Möglichkeit: «Annahme, Unterstellung». FRANTIC macht denn auch nichts anderes, als von einer Erdichtung auszugehen, sie in keinem Moment als Erfindung zu verleugnen, stets offenzulegen, dass es sich bei allem nur um eine Annahme, vielleicht auch um eine Unterstellung handelt. Was machte Mr. Hitchcock da anders? Der Thriller dieser Art – früher einmal hätte man solche Filme der *Serie B* zugerechnet – lebt buchstäblich davon, dass er Ge-



Harrison Ford als Richard Walker und Emmanuelle Béart als Michelle: das Spiel von Aktion und Reaktion



schichten erzählt, die beinahe so phantastisch klingen wie jene von Superman, ihnen aber doch so weit einen Anstrich von Realität verleiht, dass der Zuschauer sich ohne weiteres mit den Hauptfiguren identifizieren kann. Es sind Filme zum Träumen, zum Tagträumen.

Wenn der Zufall zum Protagonisten wird

Filme wie *FRANTIC* oder eben auch *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*, um nur ein Beispiel aus dem Hitchcock-Repertoire zu nennen, leben von Zufälligkeiten, die dem Dominoeffekt gleich die ganze Handlung erst in Bewegung bringen. Hier ist es – was böte sich besser an? – ein Koffer. Irgendetwas Wertvolles muss sich in jenem Samsonite befinden – jenem Hartschalengepäckstück, das so erfolgreich ist, dass es bald schon schwer fällt, auf den Gepäckbändern der Flughäfen noch andere Koffermarken auszumachen –, den Walkers aus Versehen mit in ihr Hotel genommen haben. Nachdem Richard Walker jedenfalls erstmal erfolglos sich durchzufragen versucht hat, keiner weiss, wo seine Frau ist, ausser einem – ach, welch hübsches Klischee! – Clochard, der gesehen hat, wie sie von einem Mann unsanft in ein Auto gestossen wurde, das anschliessend in rasanter Fahrt davonraste, zeigt sich langsam, dass die ganze Sache mit dem Koffer etwas zu tun haben muss. Er bricht ihn auf, findet nichts als Kleider und Souvenirs, die auf eine jugendliche Besitzerin schliessen lassen. Auf einem Zündholzbrief eine Telefonnummer. Diese einzige Spur nimmt Walker auf. Und wie es der liebe Zufall so will, führt diese am Schluss dann auch tatsächlich ans Ziel. Drehbuchautoren wird oft gesagt, sie müssten den Kern ihres Buches in wenigen Sätzen zusammenfassen können. Auf den eigentlichen Haupthandlungsstrang käme es an, stimme dieser einmal, liessen sich x-beliebige Randgeschichten anfügen. Im Prinzip richtig. *FRANTIC* nun hat einen Haupthandlungsstrang, der relativ knapp und geradlinig zusammengefasst werden könnte. Dann jedoch wäre der Film so gut wie langweilig. Interessant an *FRANTIC* sind all die Umwege und Kapriolen, die die Handlung einschlagen muss, um nach 119 Minuten endlich an ihr Ziel zu gelangen. Und gerade dabei unterscheidet sich Polanski denn auch recht deutlich von Alfred Hitchcock. Suchte dieser Altmeister des Thrillers seine Stories stets möglichst linear zu inszenieren, das heisst Verwirrungen als solche kenntlich zu machen und nicht durch irgendwelches Beiwerk zu kaschieren, so konzentriert sich Polanski, in dieser seiner Hommage an das Genre, darauf, in Kleinigkeiten möglichst viele aussagekräftige Momente zu erreichen. Die Miniaturfreiheitsstatue, in der sich der aus den USA herausgeschmuggelte Zünder für eine Atombombe verbirgt, wird so gleichzeitig zum Symbol für die Unfreiheit, die die Supermacht im Westen dem Rest der Welt durch ihre segenreichen rüstungstechnischen Erfindungen immer wieder zu stiften scheint. Der israelische Geheimdienst, der sich freilich erst gegen den Schluss als solcher entpuppt, wie überhaupt erst relativ spät klar wird, dass es sich eigentlich um eine Angelegenheit unter Geheimdiensten handelt, wird in der Contraposition jedoch nicht einfach als Macht des Guten dargestellt. Der kleine Mann und die junge Französin, die, als ursprüngliche Ei-

gentümerin des verwechselten Koffers, dem Amerikaner zu helfen versucht, bleiben am Schluss die wehrlosen Opfer der Spiele der Grossen.

Aus der «Erfindung» also tritt schliesslich klar und deutlich ein Anliegen hervor, was den positiven Nebeneffekt hat, dass die Figur des Richard Walker als Identifikationsfigur zusätzlich an Glaubwürdigkeit gewinnt. Die Einbringung von Zitaten aus Filmen Hitchcocks verfolgt also ein präzise vorausformuliertes Meta: Die Demaskierung der Harmlosigkeit und Unvermitteltheit des Genres. Friedrich Dürrenmatt hat einmal gesagt, es gäbe nichts, was nicht bereits gesagt beziehungsweise aufgeschrieben wurde. Polanski scheint das gleiche zu sagen, wobei er allerdings – einmal tritt er à la Hitchcock kurz als Taxifahrer auf – stets mit einem ironischen Lächeln im Hintergrund sichtbar zu bleiben scheint. Um die Variation geht es. Nichts kann identisch wiederholt werden, jede Wiederholung ist eine Variation.

Abschliessend noch ein Wort zu den Instrumenten, auf denen Polanski für *FRANTIC* gespielt hat. Harrison Ford, von vielen zu Unrecht auf die Figur des Indiana Jones reduziert worden, zeigt hier, dass er ein vielseitig begabter Charakterdarsteller ist und sich in einen Richard Walker voll einzuleben vermag. Emmanuelle Seigner als Michelle, die junge Französin mit dem verwechselten Koffer, macht anfänglich einen etwas steifen, an eine Schaufensterpuppe erinnernden Eindruck, was jedoch später durch ein in Ansätzen gekonntes, dramatisches Crescendo halbwegs wettgemacht wird. Witold Sobocinski, wie Brach ein treuer Begleiter von Polanskis Karriere, hat mit seiner Kamera grossartige Momente geschaffen, evoziert ein Paris, das, aus der Optik des Amerikaners gesehen, wechselt von einem mit Erinnerungen verbundenen, aber stark veränderten Ort zu einem Schauplatz des Schreckens, der Angst. Gerade die Fahrten bei der Schiesserei am Schluss des Films, die übrigens in ihrer Auflösung – gedreht wurde unter einer Brücke an der Seine – an *VERTIGO* erinnern, bleiben in guter Erinnerung. Abgerundet wird all dies durch die Musik von Ennio Morricone, der gekonnt durch zurückhaltende Klänge die Spannung im richtigen Moment zu steigern vermag.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Roman Polanski; Drehbuch: Roman Polanski, Gérard Brach; Kamera: Witold Sobocinski; Kamera-Operateur: Jean Harnois; Kamera-Assistenz: François Lauliac, Isabelle Scala; Schnitt: Sam O'Steen; Kostüme: Anthony Powell; Maske: Didier Lavergne; Musik: Ennio Morricone.

Darsteller (Rolle): Harrison Ford (Richard Walker), Betty Buckley (Sondra Walker), Emmanuelle Seigner (Michelle), John Mahoney (Williams), Jimmie Ray Weeks (Shaap), Yorgo Voyagis (Kidnapper), David Huddleston (Peter), Djiby Soumare (Taxifahrer), Dominique Virton (Hotel-Angestellte), Gérard Klein (Gaillard), Stéphane D'Audeville (Hotel-Page), Laurent Spielvogel, Alain Doutey (Portiers), Jacques Ciron (Hotel-Manager), Louise Vinceni (Tourist), Patrice Melennec (Hotel-Detektiv).

Produktion: Mount Company; Produzenten: Thom Mount, Tim Hampton; Produktions-Assistenz: Cathérine Rivière, Françoise Piraud; 119 Minuten; Farbe. Verleih: Warner Bros.



SUR
von Fernando Solanas

Am Tisch der Träume

Vor bald zwanzig Jahren haben der Argentinier Fernando Solanas und der Spanier Octavio Getino unter dem Titel *Kino der Dekolonisation* ein Manifest zur Unabhängigkeit der verschiedenen Kinematographien verfasst. Darin heisst es unter anderem: «Eine Kinematographie wie eine Kultur wird nicht durch ihre Geographie national, sondern nur dadurch, dass sie den besonderen Notwendigkeiten der Befreiung und Entwicklung eines jeden Volkes entspricht. Das Kino, das heute in unseren Ländern dominiert und von Infrastrukturen und Superstrukturen bestimmt wird – den Ursachen jeder Unterentwicklung –, kann nur ein abhängiges Kino und damit konsequenterweise ein unmündiges und unterentwickeltes Kino sein.» Daran hat sich bis heute nichts geändert. Was Argentinien anbelangt, so musste das Land und seine Bevölkerung in der Zwischenzeit zwei Militärdiktaturen über sich ergehen lassen, Superstrukturen gewissermassen, denen die totale Unmündigkeit des Volkes ein Anliegen war, die den Geist ins Exil oder in den Untergrund vertrieben. Solanas gehörte zu jenen, die ihr Leben nur noch durch die Flucht ins Ausland retten konnten, und er gehört zu jenen, die die künstlerische Arbeit vor, während und nach dem Exil zum Thema machen.

Von der Musik und dem Theater herkommend, begann er 1962 als Autor von Kurzfilmen und Werbespots zu arbeiten und produzierte zwischen 1962 und 1966 mit *LA HORA DE LOS HORNOS* (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN) seinen ersten abendfüllenden Film. Dieses dreiteilige filmische Pamphlet zur neokolonialistischen Repression im zeitgenössischen Lateinamerika sollte bereits die inskünftig notwendige Arbeitsweise markieren. Einerseits formal, gilt *LA HORA DE LOS HORNOS* doch heute noch als filmisches Manifest für eine eigenständige Filmsprache und Bilderkultur; von den Arbeitsbedingungen her andererseits: Solanas realisierte den Film in vierjähriger Untergrundarbeit und floh mit zweihundert Spulen belichteten Materials nach Italien, wo er ihn montierte und fertigstellte. Das war die Zeit von General Onganía, und der über vierstündige Film wurde in einer einzigartigen Aktion in einem Untergrundvertrieb auch in Argentinien mit Erfolg herausgebracht.

Für seinen Spielfilm *LOS HIJOS DE FIERRO*, den er nach zwei kleineren Dokumentarfilmen gestaltete, mussten 1971 zwei Darsteller das Leben lassen, hinterhältig ermordet von den Häschern der damaligen Machthaber. Das relevante argentinische Kino wurde in jenen Jahren im – oder vom Ausland her – gemacht. Nachdem sich Mitte der siebziger Jahre, nach Peróns Rückkehr, die Situation vorübergehend entschärft hatte, wurde sie nach Vilelas Militärputsch im September 76 wieder unerträglich. Solanas liess sich mit seiner Familie in Paris nieder, wo Jahre später erst sein nächster Film, *TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL*, entstehen sollte. Hier thematisierte er 1983 das Dasein des Exilanten mit einer argentinischen Equipe, die sein Schicksal teilte. *TANGOS* kreist in teilweise starker Stilisierung um Momente des Lebens, fern von dem, was man «Heimat» nennt, indem eine Gruppe von argentinischen Schauspielerinnen und Schauspielern in Paris den schwierigen Kontakt mit ihrem Autor daheim aufrecht hält. Gemeinsam wird an einem Stück gearbeitet, das fern vom Ort der Inszenierung geschrieben wird, das man mitgestalten möchte, in dieser politischen Situation aber nicht mitgestalten kann. Der Tango, diese

Musik der Strenge, bestimmt die Choreographie des Filmes, überträgt sich aufs Spiel und klingt auch aus dem Dekor, der Strenge der Montage, schafft Verbindungen und gleichzeitig Distanz, ist Ausdruck von Entwurzelung und bindendes Moment.

TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL zirkelte die Wehmut des Fernseins von der Heimat ein, zeichnete in poesievollen Bildern und einer raffinierten Choreographie von Figuren, Architektur und der Kamera ein Dasein im äusseren Exil nach. *SUR*, der neue Film von Solanas, stellt jetzt gewissermassen das argentinische Gegenstück von *TANGOS* dar: ein filmischer Tanz um das innere Exil, um das Dasein jener, die daheim geblieben sind in den Jahren der militärischen Knechtschaft, die sich zurückgezogen haben auf sich selber oder aus dem gesellschaftlichen Verkehr genommen wurden durch die vor freiem Gedankengut verängstigten Machthaber.

SUR ist mit französischer Unterstützung hauptsächlich in Argentinien entstanden und gehört zu jenen argentinischen Produktionen, die den Weg in unsere Kinos finden, seit den Argentinern eine Rückkehr zu demokratischen Zuständen gelang. Es sind Filme, die die noch sehr junge Geschichte aufarbeiten, die in erster Linie nachzeichnen, um aufzuzeigen, die den Schrecken festhalten, damit er nicht zu schnell vergessen geht. Filme wie *LA HISTORIA OFICIAL*, 1985, von Luis Puenzo, in dem das Thema der Mütter von der Plaza de Mayo, der Frauen, die ihre Kinder und Männer verloren haben, in einem publikumswirksamen Spielfilm aufgegriffen wird; ein Dokumentarfilm wie *LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO* (1984) von Susana Muñoz und Lourdes Portillo zum selben Thema; Bebe Kamins bewegender Spielfilm *LOS CHICOS DE LA GUERRA FRIA* (1984), über die in den Falklandkrieg mündende Jugend dreier Knaben von unterschiedlicher Herkunft; Adolfo Aristarain schon 1981, also kurz nach dem Klimawechsel, in erschreckender Härte und Konsequenz gestaltete Parabel *TIEMPO DE REVANCHA*, wo ein Sprengstoffspezialist nach einem Unfall einen Stimmverlust simuliert und damit auf eine hohe Entschädigungssumme hofft, bis dass ihn die selbst auferlegte Stummheit zur Selbstzerstümmelung treibt; die Filme von Hector Olivera, der sich in *NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO* (SCHMUTZIGER KLEINKRIEG, 1983), über die chaotischen Zustände in einer Kleinstadt seiner argentinischen Heimat lustig macht oder in *LA NOCHE DE LOS LAPICES* (DIE NACHT DER VERHÖRE, 1986), auf ernsthaftere Art und Weise anhand des Schicksals von sechs Jugendlichen andeutet, was mit den 232 Schülern und Schülerinnen passiert sein kann, die nach 1976 verschunden sind und von denen noch heute jegliche Spur fehlt.

Für Solanas steht das Spielerische im Umgang mit den Mitteln des Kinos im Vordergrund. Anders etwa als Olivera in *LA NOCHE DE LOS LAPICES* geht es ihm nicht um eine möglichst authentische Darstellung dessen, was sich an Greueln ereignet hat; fassbar ist das ohnehin nicht. So reagiert er denn nach *TANGOS* auch mit *SUR* wieder gegen ein naturalistisches Abbilden von Ereignissen, die sich der Wahrnehmung entziehen. Solanas sucht die Poesie in der Reflexion und findet jetzt, nach der Befreiung, sogar zu satirischen Momenten wie einer



Die Nacht ist für Solanas das Dekor der Liebe genauso wie das Dekor der Reflexion, des Todes wie des Traumes



herrlichen Sequenz in einer Bibliothek, wo er operettenhaft mit Chörchen einige wesentliche literarische und religiöse Werke der Einfalt jeglicher Zensur aussetzt. Eine Trouvaille!

Sein neuer Film folgt eine Nacht lang einem jungen Mann namens Floréal. Es ist jene Nacht, in der dieser nach Jahren der Gefangenschaft freigelassen wird und sich auf dem Weg nach Hause befindet. Dieser Weg führt ihn vorbei an Stationen seines Lebens, an Stationen der jüngeren Geschichte seiner Heimat auch, durch die lange Nacht gewissermassen, die sein Volk unter den Militärs durchleiden musste. Solanas hat bewusst einen *Film der Nacht* gestaltet und die reale Ebene immer wieder mit Poesie überhöht und durchbrochen. Es ist keine Euphorie der wiedergefundenen Freiheit da, denn Floréal und die Menschen aus seiner Umgebung mögen zwar aufgeatmet haben, nur: Jetzt gilt es, mit der neuen Situation fertigzuwerden. Die Geschichte, all die Verfolgungen, die Verschwundenen, die Eingesperrten, die Entbehrungen, alles hat seine Spuren hinterlassen, und so dauert es seine Zeit, bis auch Floréal seinen Weg nach Hause gefunden hat. Er zögert die jahrelang herbeigesehnte Ankunft eine Nacht lang hinaus, denn die Rückkehr ist ebenso mit Hoffnungen wie mit Ängsten beladen. Floréal weiss, dass seine Frau sich die lange Zeit des Wartens mit Roberto, einem gemeinsamen Freund, verkürzte, er weiss, dass viele seiner Freunde nicht mehr am Leben sind, andere noch im Gefängnis oder im Exil. In den Strassen, an den Mauern, hinter den Türen finden sich die Spuren des Vergangenen, die Mahnmale aus besseren und weniger guten Tagen, durch die Gassen schleicht ein Nebel, der noch keine Klarheit aufkommen lässt. Und dann sind nach der Abwesenheit, im inneren oder im äusseren Exil, all die Veränderungen zu entdecken und zu akzeptieren. Die Leute, das Land: Sie sind nicht mehr die gleichen – für sie ist die Zeit nicht still gestanden, auch wenn sie nicht vorankamen.

Die Nacht ist für Solanas das Dekor der Liebe genauso wie das Dekor der Reflexion, jenes vom Tod wie das des Traumes. Er suchte einen Farbton, der zwischen einem kühlen Blau und Graubraun oszilliert und schafft damit eine Stimmung von nächtlichem Wandeln auf der Suche und in Erwartung eines nächsten Morgens, eines Tages, der wieder Sonne bringen könnte. Solanas ist ein Poet des Kinos, der uns über sinnliche Bilder, einmal mehr auch ausgeprägt über Elemente der Architektur und natürlich wieder über die Musik (von Astor Piazzolla) jene Stimmung vermittelt, die die Entfremdung von der eigenen Heimat bedeuten mag. Der Titel des Filmes entstammt einerseits einer der bekanntesten argentinischen Tangokompositionen von Anibal Troilo und Homero Manzi, die bereits über vierzig Jahre alt ist und die Geschichte einer erloschenen Liebe erzählt und von einem Quartier, das sich verändert hat. Andererseits heisst auch die Bar an der Ecke jener Strasse so, zu der Floréal zurückkehrt. Und der Süden, el Sur, bedeutet auch Hoffnung in einer Landschaft des offenen Horizontes, in einer Landschaft, in der sich während den Jahren der Diktaturen die Spuren der Nächsten verloren haben.

Solanas hat sein Gedicht an die Nacht in vier Teile gegliedert, angefangen beim «Tisch der Träume» vom Café an der Ecke der Strasse, über «Die Recherche», die Floréals Frau Rosi quer durchs Land bringt auf der Suche nach

ihrem verschwundenen Mann, hin zu den Kapiteln «Die Liebe, nichts als die Liebe» und «Abgenutztes Sterben». Es ist ein Film über die Liebe geworden, die schweigende, die gesuchte, die vermisste, die verlorene, die vielleicht wieder zu findende, ein Film, der bewusst das Ende offen lässt: «Es ist wie im Leben... keines der Probleme ist gelöst. Die einzige Veränderung ist die der Bewusstwerdung der Protagonisten.» Am Ende sagt Floréal: «Ich gehe weg, ich verlasse dieses Quartier.» El Muerto antwortet ihm: «Und wohin gehst du mit deinem ganzen Groll?» Floréal: «Ich will die Scheisse und den Schmutz nicht zusammenkehren müssen.» Darauf El Muerto lächelnd: «Wer soll sie denn zusammenkehren, wenn nicht wir.»

Für Solanas lautet die Frage also: Wer nimmt sich des ruinierten Landes an, aus dem die Demokratie wieder auferstehen soll? Sein Film dient damit einerseits der Entwicklung eines geschärften Bewusstseins zuhause, aber er schafft es andererseits gerade durch seine Offenheit, seine Poesie auch, nach aussen hin Atmosphäre einer schwierigen Rückkehr zu normalen Zuständen zu vermitteln. Wenn wir zurückkehren zu Solanas' früherem Manifest mit Getino, so mögen sich zwar die Umstände in den zwanzig Jahren verändert haben, aber sicher nicht zum Besseren. Und so gilt noch immer, dass in der Philosophie des Imperialismus der Mensch ein Objekt ist, das es zu verschlucken gilt: «Die Unterordnung des Kinos unter amerikanische Modelle, wenn auch nur in der Filmsprache, zwingt zur Übernahme von Teilen jener Ideologie, die nur eine Sprache zulässt, nur eine Beziehung zwischen Werk und Zuschauer.» Solanas arbeitet an seiner eigenen Sprache, die nicht die Sprache der Imperialisten sein kann und sein will. Sie legt nicht fest, spürt vielmehr auf, ist offen und gibt Raum für die Kreativität des Betrachters, der Betrachterin. SUR steht nicht nur in bester lateinamerikanischer Kinotradition, er führt und entwickelt sie gleichsam weiter.

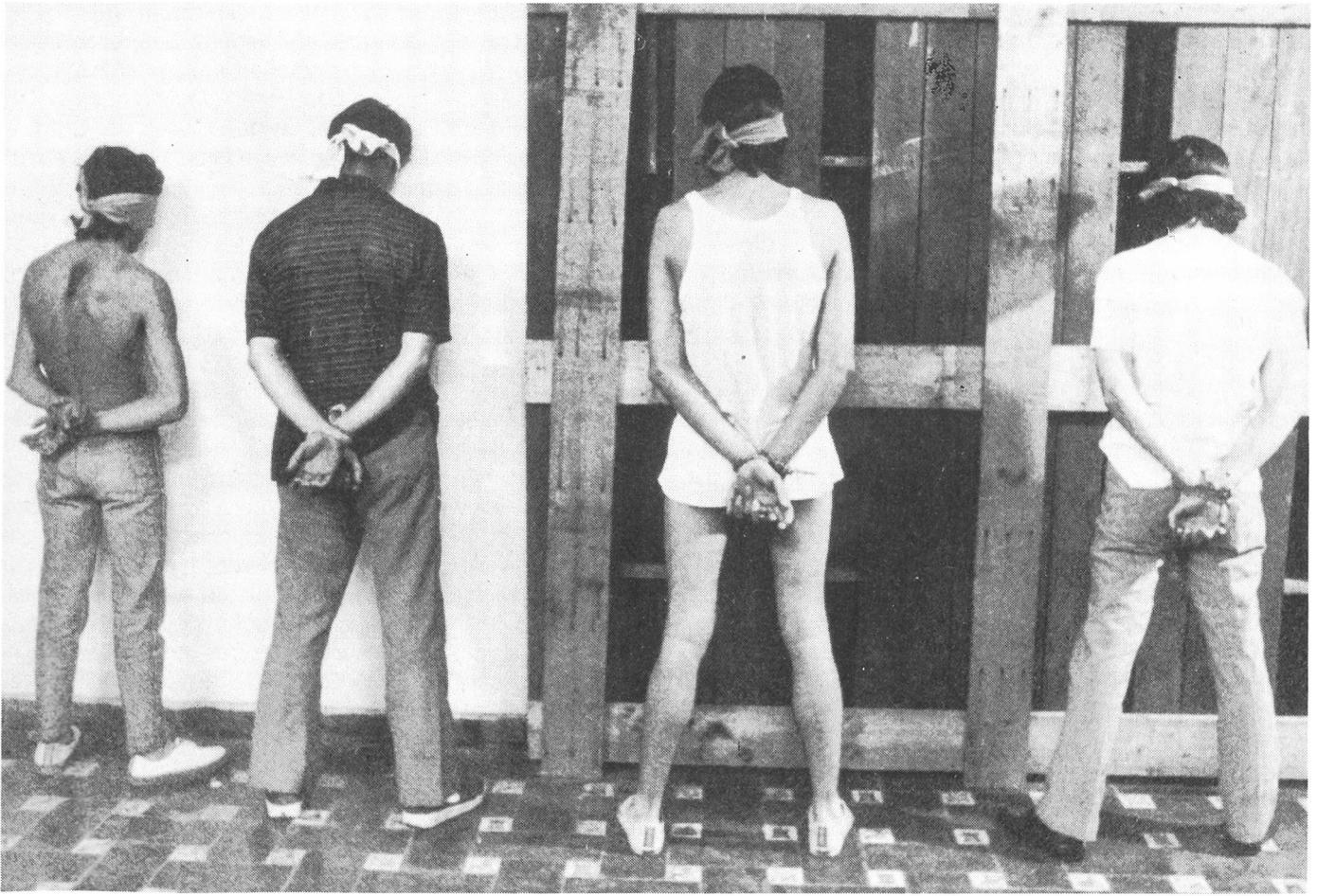
Walter Ruggie

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Fernando Ezequiel Solanas; Kamera: Felix Monti; Montage: Juan Carlos Macias, Pablo Mari; Dekor: Fernando E. Solanas; Kostüme: Nene Murua; Ton: Anibal Libenson; Musik: Astor Piazzolla und sein Quintett.

Darsteller (Rollen): Susu Pecoraro (Rosi Echegoyen), Miguel Angel Sola (Floréal Echegoyen), Philippe Léotard (Roberto), Lito Cruz (El Negro), Ulises Dumont (Emilio), Roberto Goyeneche (Amado), Gabriela Toscano (Bondi), Mario Lozano (Echegoyen), Nathan Pinzon (Rasatti), Antonio Ameijeiras (Peregrino), Ines Molina (Maria), Fito Paez (Marcelo), Susana Mayo (Cora), Luis Romero (Yacumin), u.v.a.

Produktion: Cinesur SA, Argentinien, Productions Pacific und Canal Plus (Frankreich); ausführende Produzenten: Djamilia Olivesi (Frankreich) und Sabine Sigler (Argentinien). 1988. Dauer: 127 Minuten. CH-Verleih: Challenger Film, Lausanne.



LA NOCHE DE LOS LAPICES
von Hector Olivera

Jenseits des Vorstellungsvermögens

«Erst werden wir die Subversiven töten, dann ihre Kolaborateure, dann die Sympathisanten, danach die Indifferenten und zum Schluss die Lauen.»

Diese Äusserungen wurden vor nicht allzulanger Zeit von militärischen Machthabern in einem Land gemacht, in dem man angesichts der langjährigen Geschichte des Arbeiterkampfes und einer langjährigen gewerkschaftlichen Tradition eine Perversion dieses Ausmasses nicht erwartet hätte. Die Rede ist von Argentinien. Als die Militärdiktatur 1978, also rund zwei Jahre nach dem Putsch, der sie an die Macht brachte, der weltweit versammelten Fussballgemeinschaft ein aufpoliertes Image präsentierte, zählte Amnesty International 8 000 bis 10 000 Gefangene, die ohne Anklage inhaftiert waren, und rund 15 000 Desaparecidos, spurlos Verschwundene, ganz abgesehen von den zahllosen Toten von angeblichen Fluchtversuchen oder bewaffneten Übergriffen. Als die Generäle dann 1982 endlich die Macht an eine zivile Regierung abgeben mussten, geschah dies nicht allein als Folge des Falkland-Krieges, sondern auch auf Druck einer wieder erstarkten Opposition, allen voran jener der *Madres de la plaza de Mayo*, der Mütter von der Plaza de Mayo, die für ihre verschwundenen Kinder und Männer auf die Strasse gingen. Nur wenige Jahre später, da die Demokratie angesichts der übermächtigen Armee im Hintergrund bereits wieder korrumpiert ist, greift der 57-jährige Filmemacher Hector Olivera in *LA NOCHE DE LOS LAPICES* in den zäh geführten Kampf für eine strafrechtliche Verfolgung der Generäle und ihrer Handlanger ein. Auf dem skizzierten Hintergrund erzählt Oliveras 1986 entstandener Film mit einer Reihe junger, talentierter Darsteller ohne penetrante dramaturgische Kniffe des kommerziellen Kinos von einer Begebenheit, wie sie zur Zeit der Diktatoren an der Tagesordnung war. Er tut dies aufgrund des Zeugnisses eines der wenigen Überlebenden, die jahrelang als verschwunden galten und nach dem Wiederauftauchen von den Greueln während der Gefangenschaft berichteten. Oliveras Film ist eines jener Dokumente, die in den letzten Jahren die Geschehnisse dieser Zeit aufgriffen und anprangerten.

In der Nacht vom 16. September 1976, fast genau ein halbes Jahr nach dem Putsch, erfolgt in der Provinzstadt La Plata eine grossangelegte Verhaftungswelle unter einfachen Mittelschülern. Maskierte Kommandos schlagen Haustüren ein, zerren halbnaakte, schlaftrunkene Jugendliche aus ihren Betten, werfen schreiende Mütter zu Boden, verbinden den Opfern die Augen, stossen sie brutal in wartende Autos, und weg sind sie, verschwunden wie ein Spuk. In dieser «Nacht der Bleistifte» (*La noche de los lapices*) werden unter anderem Claudia, Horacio, Daniel, Panchito, Claudio und Maria Claudia verschleppt, sechs Jugendliche, auf die sich Olivera in seiner Schilderung nun konzentriert. Pablo, der am Ende einzige Überlebende, wird wenige Tage später ebenfalls abgeholt.

Sie sind sechzehn, siebzehn Jahre alt, diese Jugendlichen, denen der Kampf gegen die Subversion gilt. Wohlbeschützt aufgewachsen in Elternhäusern der Mittel- und Oberschicht, unbekümmert, ausgelassen und aufgeweckt, auch für die Probleme ihres Landes. Noch kurz vor dem Putsch hatten sie sich Studentenausweise für billigere Busfahrten durch einen Marsch zum Erziehungsdirektor der Stadt erkämpft, obwohl sie vorerst

von der berittenen Polizei niedergeknüppelt wurden. Ihr Engagement entspringt mehr einem ungebrochenen Idealismus als einem ideologischen Konzept. Als Mitglieder der Guevara-Jugend beteiligten sie sich auch an Alphabetisierungs-Kampagnen in den Slums der Stadt – und all das sollte ausreichen, sie als «Subversive» abzuführen und: zu eliminieren.

Nach dem 16. September lernen diese Schülerinnen und Schüler in den Geheimverliesen der Diktatur eine Welt kennen, die jenseits ihres Vorstellungsvermögens lag. Mit ihnen führt Olivera das Kinopublikum ein in einen perversen Foltermechanismus. «Hier sind wir Gott!», sagt einer der Folterknechte zu Pablo, als dieser unter der Tortur seine Qualen zum Himmel schreit. Die Mädchen werden bestialisch vergewaltigt, sind schon tot, bevor sie physisch noch eliminiert werden. «Ich habe dir nichts zu geben, in mir ist kein Leben mehr», wehrt Claudia die zarten Annäherungsversuche von Pablo ab. Mit Elektroschocks und Scheinexekutionen versuchen die Sicherheitskräfte, Geständnisse aus den Jugendlichen herauszuquetschen, obwohl es nichts zu gestehen gibt. In dieser Welt des namenlosen Schreckens und Entsetzens, angesichts des gewissen Todes, entwickeln die in den improvisierten, nach oben vergitterten Zellen eingekerkerten Kinder ungeahnte physische Kräfte.

Pablo war der einzige, der dieser Hölle entrann. Im Dezember 1976 wurde er der Gerichtsbarkeit übergeben, sass aber dennoch ohne Anklage noch bis 1980 im Gefängnis. Claudia, Horacio, Panchito, Claudio, Daniel und Maria Claudia blieben bis heute verschwunden, zusammen mit 232 weiteren Jugendlichen. Hector Olivera hat ihnen seinen eindrücklichen Film gewidmet. Man muss wissen, dass die Generäle, bevor sie abtraten, zwecks der Legalisierung ihres unmenschlichen Tuns ein Dokument veröffentlichten, in dem sie alle Verschwundenen für tot erklärten. Bei ihnen habe es sich um Subversive gehandelt, um Personen ausserhalb der menschlichen Gesellschaft, die deshalb auch nicht unter den Schutz der Gesetze gestellt werden müssten. Die für die Eliminierung verantwortlichen Kräfte seien deshalb Helden und Vaterlandsverteidiger. Unermüdlich hatten Frauen wie Nelve de Falcone, Claudias Mutter, im Film von Olivera nach ihren verschwundenen Familienangehörigen gesucht. Überall wurden sie mit einer Geste des Bedauerns abgewiesen, obwohl sich mehr und mehr herausstellte, dass von Polizei über Justiz und Militär bis hin zur Kirche alle unter einer Decke steckten.

Jeannine Horni

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Hector Olivera; Buch: Hector Olivera und Daniel Kon, nach dem historischen Essay von Maria Seoane und Hector Ruiz Nunez; Beratung: Pablo Diaz; Kamera: Leonardo Rodriguez Solis; Art Direction: Maria Julia Bertotto; Regieassistent: Lizzie Otero; Ton: Norberto Castronuovo; Montage: Miguel Mario Lopez; Musik: José Luis Castineira de Dios.

Darsteller (Rollen): Alejo Garcia Pintos (Pablo), Vita Escardo (Claudia), Pablo Novarro (Horacio), Leonardo Sbaraglia (Daniel), Jose Ma. Monje Berbel (Panchito)

Produktion: Aries Cinematografica, Argentina S.A.; Produzent: Fernando Ayala. Argentinien, 1986; 101 Minuten. CH-Verleih: Alexander Film, Zürich.



SAMMY AND ROSIE GET LAID
von Stephen Frears

Tanz auf dem Vulkan

«Die Zustände sind im Moment so schrecklich, dass, würde man sie mittels des sozialen Realismus zeigen, kein Mensch sich das anschauen könnte.» Das sagte Drehbuchautor Hanif Kureishi vor vier Jahren, als MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE herauskam – das erste aufsehenerregende Produkt seiner Zusammenarbeit mit Regisseur Stephen Frears. Der Film mixte «kitchen sink» und Komische Oper, Romanze und «urban gothic», «free cinema» und «new wave» zu einem quirligen Zeitdokument, das zwar den Zuständen skrupellos auf den Zahn fühlte, dem sozialen Realismus der Achtziger aber zusätzlich jene Dosis euphorischen Lachgases beimischte, die ihn nicht nur heilsam aufklärerisch, sondern auch lustvoll machte. Das konnte sich nicht nur nicht «kein Mensch», das konnten sich sogar viele anschauen, und es brachte seinem Autor auch gleich noch eine Oscar-Nomination ein.

Seit damals haben sich die Dinge nicht verändert: Noch regiert in Grossbritannien der nackte Wirtschafts-Darwinismus der eisernen Lady und ihrer aufgerüsteten Ritter, noch ist das Land gespalten in «zwei Nationen», noch ist dieses Nord-Süd-Gefälle, die Kluft zwischen Arm und Reich nicht kleiner geworden, noch lässt die staatlich aufgepeitschte Spekulationswut das Heer der Obdachlosen täglich wachsen, noch gibt es drei Millionen Arbeitslose, noch, noch... Aber noch immer gibt es auch das englische Filmwunder, wie wenn es nie hätte besser gedeihen können als unter der Knute dieser reaktionären und raffgierigen Politik, die sich einen Teufel schert um

all die altmodischen britischen Werte, mit denen sich zwar kein grosser Staat, aber eine ganz anständige Gesellschaftspolitik machen liess. Zwar hat die Thatcher-Regierung nun einem Teil der Briten jenes Wirtschaftswunder verpasst, das für den andern Teil die Faust in die Magengrube bedeutet. Aber das Filmwunder trommelt jenen, die fett und feixend am Thatcherschen Tischlein-Deck-Dich hocken, auf den Blechnäpfen der andern einen Katzenjammer-Marsch, der die vollmundigen Prosperitäts-Sprüche der Tories scheppernd übertönt.

Mit MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE und SAMMY AND ROSIE GET LAID haben sich Frears und Kureishi an die Spitze dieses Saubanner-Zugs gestellt, in dem sich Desperados aller Schattierungen ein Stell-Dich-Ein geben: Pubertäre, Politische, Päderasten, Pakistanis, Philosophen, Proletarier tragen zum kulturellen Schmelztiegel bei, der gestrigen Rassen- und Klassenschranken und heutigem Wirtschafts- und Fortschrittswahn den Spiegel von morgen vorhält. So ist SAMMY AND ROSIE GET LAID nicht eine Geschichte, wie *das* Leben sie schreibt, sondern wie viele kleine Leben sie zusammenschustern – chaotisch und komplex, wirr und am Ende doch zusammenhängend. Hier kommt die Geschichtsschreibung, im Gegensatz zur offiziellen, ohne Protagonisten aus, hier existieren nur Figuren, Vereinzelte und Entzweite, die sich gemeinsam im feinen Netz gesellschaftlicher Zusammenhänge verheddern.

Rafi zum Beispiel, der Politiker aus Pakistan, der nach dreissig Jahren zurückkehrt ins England seiner Jugend,

Frances Barber als Rosie und Roland Gift als Danny: nur die Anziehungskraft der Körper sorgt für einen winzigen Ausgleich



allwo es Werte und Ideale gab, die er seinem Volk, mittlerweile entkolonialisiert, übermitteln wollte. Doch die Ideale verkümmerten in der Realpolitik, pervertierten zu Gewalt und Diktatur, und Rafi, Ex-Repräsentant eines Folter-Regimes, muss als Verfolgter seines Landes und seines Gewissens nun selbst Zuflucht suchen. Zu finden hofft er sie im Schosse seiner alma mater, Britannia am Nabel des ehemaligen Empire, das für seine «éducation politique» ebenso sorgte wie für seine «éducation sentimentale». Sammy, sein Sohn, und Rosie, die Schwiegertochter, sollen ihn aufnehmen – ein schönes Heim, Grosskinder und Kontakt zu seiner ehemaligen Jugendliebe wünscht er sich auf seine alten Tage. Doch die Altersträume des Pakistani, der sozusagen nachhause immigriert, sind so naiv wie seine jugendlichen Ideale es einst waren. London, die «Stätte der Zivilisation», ist weit entfernt von seinen harmonischen Erinnerungen: London ist der Ort, an dem alle gegenläufigen Entwicklungen sich ineinander verknäueln, der Brennpunkt, in welchem wirtschaftlicher Aufstieg und sozialer Verfall sich kreuzen, wo konsumwütige Betriebsamkeit und gesellschaftliche Stagnation ein Klima der brodelnden Unrast schaffen.

In diese Unterwelt, in der Sammy und Rosie leben, stolpert Rafi wie ein Wesen aus einer fremden Welt, hilflos den Zeitströmungen ausgesetzt, die aus allen Ecken und Winkeln auf ihn einschwappen. Und so unfassbar die Welt ist, in der Sammy und Rosie leben, so unfassbar erscheint Rafi deren Lebensweise. Mehr oder weniger freiwillig wohnen sie, die middle-class-Engländer, mitten im Bauch des Ungeheuers, dort wo tagsüber die Mülltonnen und nachts die Autos brennen, wo sich Polizei und Jugendliche wilde Strassenschlachten liefern, kurz, wo Zustände wie in einem «Vorort von Beirut» herrschen. Die paar Mittelklassvertreter, die hier leben, sind die Vorhut der Yuppies, die über kurz oder lang auch in den verkommensten Quartieren noch schrägen Schick wittern: Rosie ist Sozialarbeiterin, Sammy Steuerberater und sie führen das, was sie eine moderne Ehe nennen, Rafi aber als der Gipfel der Dekadenz erscheint. Zwar haben sie sich noch was zu sagen, aber nicht im Bett. Schlafen tun sie mit allen andern, nur nicht miteinander. Um sie herum kreist ein Tross von freakigen Trabanten, wie sie die Innenstädte der westlichen Welt bevölkern: Feministinnen, Lesben, Stromer, Arbeitslose, alle mehr oder weniger engagiert in irgendeiner Sache, alle mehr oder weniger ziellos, die einen nach oben mobil, die andern nach unten, und alle tun, was Sammy und Rosie auch tun, nämlich es.

Was der deutsche Titel so verschämt übersetzt – und was die Amerikaner gleich ganz unterschlagen haben, dort heisst der Film nur SAMMY AND ROSIE – hat allerdings seine Wichtigkeit. *To get laid*, vögeln und gevögelt werden, das entspricht dem Leben-und-Leben-lassen, das nimmt den Platz der romantischen Liebe ein, die an dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt offensichtlich ausgedient hat. *To get laid* ist das letzte Bindeglied disparater Existenzen, wo keine gesellschaftlichen Entwürfe mehr für Zusammenhalt sorgen. *To get laid* sind die kleinen Waffenstillstände im grossen Rassen-, Klassen- und Geschlechterkampf, und manchmal ist es sogar ein bisschen mehr, auch wenn niemand mit grossen Worten daran rühren möchte. Nicht von ungefähr kulminieren

die diversen Erzählfragmente mit ihren kleineren und grösseren Protagonisten in einer Party-Sequenz, in der die einzelnen Figuren, wie Puzzleteile auf einen Wohnzimmerteppich hingeschmissen, allmählich sich paarweise zu gruppieren beginnen, um schliesslich die lange Nacht in sexueller Vereinigung zu beenden. Hier münden die Gegensätze und Vereinzlungen, die Drehbuch und Inszenierung in zersplittertem Erzählen und scharf montierten Kontrasten aufbauen, in so etwas wie eine Synthese. Wo das Ausgrenzungspotential einer Gesellschaft wie dieser wächst und wächst, sorgt die Anziehungskraft der Körper für einen winzigen Ausgleich, für den kleinsten gemeinsamen Nenner, der Rassen-, Klassen- und Geschlechterschranken wenn nicht überwinden, so doch für eine Weile ignorieren kann.

Und so wohnen wir ihm denn bei, diesem Akt der Vereinigung, den die Leinwand uns dreifach, im Plural des *split screen* zeigt: Rafi, der enttäuschte pakistanische Anglophile mit seiner Alice aus dem Wunderland, Sammy, der pakistanische Engländer und aufstrebende Finanzmann mit Anna, der amerikanischen Fotografin, und Rosie, die wohlthätige middle-class-Britin mit Danny, dem schwarzen Boten aus der Unterwelt.

Stephen Frears, ein bislang nicht immer stilsicherer Regisseur mit Hang zu solidem Handwerk, scheint in Hanif Kureishi einen perfekten Partner gefunden zu haben. Er hat den wilden Grossstadt-Reigen mit der Spontaneität und dem Witz eines einfallsreichen Low-budget-Filmers inszeniert. Doch hinter dem atemlosen Tempo, der spielerischen Form, der zersprengten Oberfläche ist – mehr noch als in MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE – Klugheit spürbar, die Intelligenz eines Drehbuchs, das von Ideen und Zusammenhängen lebt, das vorurteilslos fragt und mit Mitgefühl beobachtet.

Pia Horlacher

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Stephen Frears; Drehbuch: Hanif Kureishi; Kamera: Oliver Stapleton; Schnitt: Mick Audsley; Ton: Albert Bailey; Kostüme: Mick Audsley; Produktions-Designer: Hugo Luczyc Wyhowski; Regie-Assistenz: Guy Travers; Stunts: Gareth Milne.

Darsteller (Rolle): Ayub Khan Din (Sammy), Frances Barber (Rosie), Shashi Kapoor (Rafi), Claire Bloom (Alice), Roland Gift (Danny), Wendy Gazelle (Anna), Suzette Llewellyn (Vivia), Meera Syal (Rani), Badi Uzzaman (Geist).

Produktion: Working Title Productions, Film Four International und Cinecom; Produzenten: Tim Bevan, Sarah Radclyffe; Produktionsleitung: Jane Frazer. Grossbritannien 1987, 35mm, Farbe, Format: 1:1.66, 100 Minuten. BRD-Verleih: Concorde-Film; CH-Verleih: Citel Films.



PICKPOCKET

Annäherungen an Robert Bresson und seine Filme

Von Martin Walder

Le metteur en ordre

1. Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit

Alle Filme Bressons haben ein Thema gemeinsam: die Bedeutung von Gefangenschaft und Freiheit. 1964, als Susan Sontag in ihrem berühmten Buch «Against Interpretation» Robert Bresson einen Aufsatz¹ widmete, konnte sie seine ersten sechs Filme kennen (LES AFFAIRES PUBLIQUES war damals noch verschollen). Das ist knapp die Hälfte dessen, was sich heute als sein Oeuvre präsentiert und den noch immer gleichen Rahmen abgesteckt hält: nach der Situation des Individuums zwischen Gefangenschaft und Freiheit mit bohrender Insistenz fragt. Unwiderlegbar, dass der heute über achtzigjährige bereits vom ersten Drehtag an der Autor seines Gesamtwerks war. Und die fast einzigartige Kompromisslosigkeit, mit der er sein Autorenrecht gegen die Industrie verteidigte, selbst um den Preis, jahrelang nichts zu drehen, zielt... in die gleiche Richtung.²

Die Behauptung lässt sich leicht belegen: In vielen Bresson-Filmen ist das Gefängnis ganz konkreter Schauplatz. Und bereits ein zweiter Blick öffnet die Bedeutung des Gefängnisses weiter: als Metapher für die menschliche Existenz schlechthin, worin Freiheit sich zu realisieren hätte. Bresson, mithin dingfest gemacht, fürs lexikalische Stichwort? Er müsste sich dagegen verwehren, hätte er es nicht bereits in seinem ersten langen Spielfilm LES ANGES DU PECHE so gründlich, so tiefenst und unverschämt witzig getan.

Der Film legt gleich los mit offenbar einer Einsatzplanung – vielleicht für einen Überfall, so jedenfalls lässt der konspirativ resolute Stil vermuten. Ort des Geschehens: nicht Chicago, sondern ein französisches Dominikanerinnenkloster. Die Überraschung des Zuschauers ist perfekt, und Bresson lässt ihn aus seiner Irritation in der Folge nicht mehr heraus.

Wohl ist das Kloster leicht erkennbar, die Gegenwelt zum Gefängnis in der Stadt, wo die frommen Schwestern bei der Entlassung von Insassinnen gewissermassen auf Seelenfang gehen, straffällig gewordenen Frauen nach Verbüssen der weltlichen Strafe die Wiedereingliederung in eine soziale Gemeinschaft ermöglichen. Nur verwischt der den Gangsterfilm genüsslich zitierende Einstieg des Films gleich die reinlichen Kategorien, und aus dem Blickwinkel institutioneller Macht beleuchtet die fortgesetzte Gegenüberstellung von Kloster und Gefängnis ironisch den nur kleinen Schritt von der Reglementierung zur Unterdrückung.

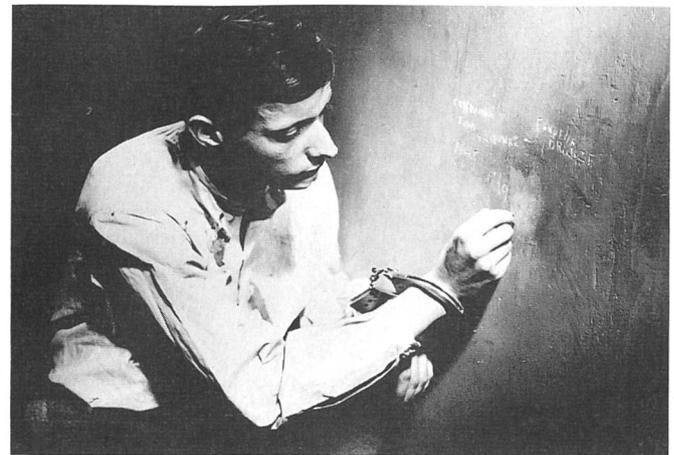
So gewiss institutionelle Macht bei Robert Bresson niemals zur Sühne und damit zur Befreiung des Individuums etwas beizutragen vermag, so wenig gewiss ist reglementierte Frömmigkeit dafür ein Garant. Und wozu der Schulterschluss von weltlicher und kirchlicher Macht zu führen imstande ist, hat Bresson in LE PROCES DE JEANNE D'ARC in grauenhafter Nüchternheit protokolliert.

In LES ANGES DU PECHE ist das Kloster für die Strafgefangene Thérèse, die nach ihrer Entlassung als erstes gleich den Mann erschießt, der sie falsch angezeigt hatte, nur Refugium. Für Anne-Marie, das Mädchen aus gutem Hause, das sich eigensinnig der Rettung von Thérèses Seele verschrieben hat, liefert die Schwestern-

gemeinschaft Anlass zu ständiger Rebellion, bis hin zum Ausschluss. Nur macht es uns Bresson nicht gar so einfach: Anne-Maries Eifer erscheint ambivalent. Bevor sie nicht vor den Mauern des Klosters als Ausgestossene, todkrank, die Erfahrung der Demut macht, erscheint ihr missionarisches Einstehen für Thérèse exaltiert, possessiv. Und in diesem Licht gerät Bresson der Schluss des Films, Thérèses Läuterung nämlich am Lager der sterbenden Anne-Marie, keinen Moment lang zur erbaulichen Kalendergeschichte. Die Sequenz ist schlicht und schön in ihrer ganzen Länge: Thérèse wird als befreiter Mensch ihre Arme den Handschellen entgegenstrecken, die sie draussen vor der Tür erwarten.

So spitzt Bresson seinen (in LES ANGES DU PECHE noch ausgesprochen modellhaft geführten) Diskurs dadurch zu, dass er ihn dort austragen lässt, wo es quer zu institutionellen Massstäben existentiell um Sein oder Nichtsein geht: Im Individuum selber, in uns «Engeln der Sünde» – der Bresson vom Produzenten aufgenötigte Titel des Films ist für einmal so unpassend nicht, ist sogar programmatisch. Das Programm heisst: Herausforderung, und heisst auf keinen Fall Harmonisierung, nur weil zumindest in Bressons erster Schaffensperiode die Möglichkeit der Gnade als transzendentaler Kategorie für den Menschen immer wieder aufschimmert.

Die Herausforderung ist anzunehmen oder nicht. Das Ziehen von Sinnsprüchen fürs Jahr aus einem Körbchen, das bei den Schwestern im Kloster der Brauch ist: es erscheint als Inbegriff der Lotterie (und wird von einer Zweifelnden auch so angesprochen). Für jene, die glau-



UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE

ben, wird es aber zum Zeichen: Anne-Marie zieht ein für sie wahres Wort der Katharina von Siena – ihr Programm: «Wenn Du erst das Wort vernommen hast, durch das Gott uns an ein anderes Wesen bindet, dann höre keine andern Worte mehr. Sie sind doch nur das Echo dieses einen.»

In der Gestalt von Anne-Marie thematisiert Robert Bresson eine Grundkategorie menschlichen Verhaltens, die für sein ganzes Werk bestimmend sein wird: die Treue zu sich selber. Doch wie bereits hier diese Treue wechselndem Licht ausgesetzt ist, präsentiert das Oeuvre sie niemals als gesichertes Gelände, sondern als Verhaltensfeld, in dem die Spannung von Gefangenschaft und Freiheit dialektisch auszuhalten ist.

Treue zu sich selbst, das beinhaltet bei Bresson die Mög-

lichkeit zu lieben (Jean in LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE), andere zu erlösen (Anne-Marie die Thérèse in LES ANGES DU PECHE, der Dorfpfarrer die Gräfin im JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE, Jeanne den Taschendieb Michel in PICKPOCKET) – Treue zu sich selbst wirft aber auch ihre Schatten: in der unerbittlichen Rache (von Hélène in LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE), im Untergang (LE PROCES DE JEANNE D'ARC, MOUCHETTE, LANCELOT DU LAC), in Grausamkeit gegenüber dem Nächsten (wenn Marthe am Ende von QUATRE NUITS D'UN REVEUR Jacques auf der Strasse stehen lässt und dem Studenten naheilt), in der Einsamkeit einer Manie (PICKPOCKET) oder im nackten Terror (Yvon in L'ARGENT). Dies nur einige Beispiele, die im Detail zu erläutern wären und dann viele leise oder manifeste Ambi-



L'ARGENT

valenzen zutage förderten, welchen ein solcherart phänomenologisches Ausbreiten nicht gerecht zu werden vermag.

Und vor allen Dingen: Robert Bresson überantwortet die Variationen und Erscheinungen der Treue zu sich selbst weder der Moral noch der Psychologie. Er ist wohl Moralist, doch sei es dadurch, dass er wohlfeiler Moral den Boden unter den Füßen wegzieht, wo sogar der vorsichtige Zuschauer sie sich leisten zu können glaubt. Die unfeine Inszenierung einer Rache beispielsweise in den DAMES DU BOIS DE BOULOGNE hat immerhin ihre Quelle in einer vom Partner nicht eingehaltenen Vereinbarung. Und was die Psychologie betrifft, so ist Bresson an ihr nicht interessiert (er hat ihr institutionelles Ritual des Analysierens in LE DIABLE PROBABLEMENT gehörig aufs Korn genommen). Wohl lässt sich etwa die Kleptomanie eines Taschendiebs in ihrer Symbolik einer sexuellen Pathologie durchaus deuten – aber nicht die *Erklärung der Seele*, sondern sinnlich die *Physik der Seele* (Susan Sonntag) ist der Inhalt und bestimmt – wie zu zeigen sein wird – die Form von Bressons Filmen. «L'âme aime la main», hat er einmal Pascal zitiert, angesprochen auf Filme wie UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ECHAPPE oder PICKPOCKET. Und wo, im bislang letzten Film, der Seele die Seele ausgetrieben worden ist, bringt auch die Hand nurmehr Tod und Schrecken (L'ARGENT).

Die Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit: sie rührt an Sein oder Nichtsein von allem Anfang an, und mag sie sich auch in Bressons früheren Filmen im Augenblick fundamentaler Krisen oder des Untergangs noch ver-

söhnen, unter dem Einfall des Lichts der Gnade, so hebt sie sich später einzig in einer Weise gewissermassen auf: im Suizid, oder wagen wir das Wort ohne jedes Pathos: im Freitod. Er ist in Robert Bressons Werk seit MOUCHETTE allgegenwärtig. Er verweist auf die Entwicklung dieses Werks in eine Sicht, worin die Möglichkeit des Erbarmens, des Willens und – seit AU HASARD BALTHASAR zunehmend – des Sinns nicht mehr gegeben sind. So gesehen, trennen LES ANGES DU PECHE von 1943 und L'ARGENT von 1983 Welten.

Das heisst allerdings auch: Wenn etwas in L'ARGENT Bressons Aufbegehren gegen die Krise der Welt noch zu leisten vermag, dann weniger die thesenhafte und dokumentierte Argumentation (wie er sie in LE DIABLE PROBABLEMENT versucht hat), als vielmehr ex negativo eine verletzende, aufstachelnde Schärfe der Form, die in Filmen wie LANCELOT DU LAC und eben L'ARGENT ins Extrem getrieben ist.

2. Die Modelle

Bresson steht abseits in diesem schrecklichen Gewerbe, sagte Jean Cocteau über ihn. Und Bresson steht nicht allein abseits, er wettet und philosophiert gegen die Usanzen des Gewerbes, setzt ihm leidenschaftlich seine *écriture cinématographique* entgegen. 1975 hat er die Leitsätze seiner Kunst in den *Notes sur le cinématographe* publiziert.

Fangen wir da an, wo die Erwartungen des verwöhnten



L'ARGENT

und gewöhnten Publikums am grössten sind und wo dieses es sich mit Bresson vielleicht am schwersten tut: beim Schauspieler. Von seiner Aura lebt das kommerzielle Kino, auf sie setzen die Produzenten, und weil Bresson sich ihnen diesbezüglich verweigert, machen sich die Produzenten ihm gegenüber auch rar.

Bresson arbeitet nicht mit Schauspielern, sondern mit «Modellen», wie er sie nennt, und zwar von Film zu Film mit immer anderen, neuen Modellen, damit diese ja nicht auf die Idee kommen sollen, doch plötzlich Schauspieler zu sein. Modelle – der Terminus ist gut – spielen nicht, sie sind da. Sie sind nicht Darsteller von Rollen, sondern Träger von Substanz. Aus den *Notes sur le cinématographe*³:



Modell. Du diktierst ihm Gesten und Worte. Es gibt dir dafür (deine Kamera zeichnet auf) eine Substanz.

Als Modell ist man eine Art Hilfskonstruktion aus Fleisch und Blut und einer gewissen inneren Emotion, die es zu transportieren gilt, so beschreibt es Christian Patey, «Hauptdarsteller» in L'ARGENT: *Die reine Kreativität aber liegt bei Bresson. Ihr unterwirft man sich in einem peniblen, aber auch lustvollen Arbeitsprozess, bei dem eine einzige Einstellung manchmal dutzendmal wiederholt wird.*

Es ist sinnvoll, sich Dialoge aus irgendwelchen Bresson-Filmen mit geschlossenen Augen einmal nur anzuhören: keine «Gestaltung», keine Modulation, kein «Körper».

Dahinter steckt nicht das Unvermögen der Laien, mit denen Bresson arbeitet – das heisst: dieses steckt sehr wohl dahinter, aber es ist künstlerisch gewissermassen umgelenkt, weg von unserer Erwartung an rollengestaltende Standards (denen Laien in der Regel tatsächlich nicht gewachsen sind) und hin zu Bressons spezifischer Ästhetik, die eine durch und durch künstliche ist.

Ein Blick in den Arbeitsprozess, wenn im Studio die Dialoge nachsynchronisiert werden, ist höchst aufschlussreich. Normalerweise werden (oder wurden) dem Schauspieler dabei kleinere Schleifen aus dem Film vorgespielt, denen er dann seinen Dialogtext lippen- oder im Falle einer Übersetzung wenigstens phrasensynchron anpasst.

Bei Monsieur Bresson geschieht das ganz anders, erzählt Jean-François Naudon, verantwortlich für die Montage von L'ARGENT: *Die Sätze werden in sehr kurze Segmente geschnitten – einige Worte, das ist beim Drehen schon so vorgesehen. Auf Schleifen werden der Direktor und das Bild vorbereitet, und Bresson hört sich das mehrmals an; der Schauspieler ist dabei nicht anwesend. Die Projektion wird gestoppt, man lässt den Schauspieler hereinkommen und gibt ihm den Text zu lesen. So beginnt ein langer Prozess, in dessen Verlauf Monsieur Bresson seinen Schauspieler führt. Irgend einmal entspricht das, was er hört, dem, was er von vorher im Ohr hat – aber das kann lange dauern. So haben wir am Ende dreissig, vierzig oder gar fünfzig verschiedene Versionen desselben Satzes, aufgenommen*

men gewissermassen als einzelne Töne. Diese sind nicht synchron zum Bild.

Die Aufnahmen werden erneut abgehört. Monsieur Bresson wählt eine oder mehrere, sagt sogar, welches Wort er in dieser oder jener Aufnahme wünscht. Nach der Montage nimmt man sich die Bänder wieder vor, fügt die ausgewählten Teile neu zusammen und merkt dabei, dass die Sache perfekt synchron läuft. Fast immer entspricht der Rhythmus genau dem, was im Bild passiert.⁴

So wenig Bressons Modelle auf diese Weise sprachlich über eine Aura verfügen, so wenig haben sie irgendetwas an sich, was den Star ausmachen würde – im Gegenteil: Oft geht von ihnen optisch eine schale Blässe aus, leblos «schön».

Regelmässigkeit, aus einer Mechanik wird die Emotion entstehen. An gewisse grosse Pianisten denken, um es zu verstehen.

Deshalb besteht Robert Bresson extrem auf der Form, auf der Mechanik der Form: um die Gefühle freilegen zu können.

In welcher Richtung? Vor dem Hintergrund welchen Menschenbildes? Der Schauspieler, unsere liebe Identifikationsfigur, versagt uns seinen Dienst. Hinweise auf die Behandlung des Bilds, des Tons und schliesslich der Montage werden uns weiterführen.

3. Bildfragmente

«Überwältigend schön» – in diese Schublade ihres Wortschatzes greifen Filmkritiker nie, wenn sie diese Bilder beschreiben.

Die Schönheit deines Films wird nicht in den Bildern sein – Carte-postalisme –, sondern in dem Unsagbaren, das sie auslösen werden.

Keine schöne Fotografie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Fotografie.

Jeden Augenblick das Objektiv wechseln, das ist wie jeden Augenblick die Brille wechseln.

Nichts also zum Sich-drin-Baden, keine Spaziergänge für die Augen in schwelgerischen Dekors, kein suggestives Spiel mit verschiedenen Brennweiten, das den Horizont weit öffnet oder über Meilen hinweg das Auge hinzieht, bis die Luft überm Horizont flimmert. Er zeigt das, was unser Auge in etwa auch sieht – mit dem 50-mm-Objektiv. Er beschränkt sich:

Die Fähigkeit, mich meiner Mittel zu bedienen, nimmt ab, wenn ihre Anzahl zunimmt.

Ein Seufzer, eine Stille, ein Wort, ein Satz, ein Lärm, eine Hand, dein ganzes Modell, sein Gesicht, in Ruhe, in Bewegung, im Profil, von vorn, eine unermessliche Sicht,

die Schauspieler. Nichts ist falscher in einem Film als dieser natürliche Ton des Theaters, der das Leben kopiert und einstudierte Gefühle durchzeichnet.

Dies widerspricht der Theorie des Kinematographen. Sie verschmäht alle dramatischen Tugenden – Reichtum an Gefühlen, an «Farben» im Spiel. Bresson will nicht zeigen, er will evozieren. Reichtum ist für ihn nicht bereits eine Kategorie der Form, sondern erst der Wirkung im Zuschauer:

Herstellung der Emotion, erlangt durch einen Widerstand gegen die Emotion. Aus dem Zwang zu einer mechanischen



PICKROCKET

Irgendwann aber, so hat es Susan Sontag beschrieben, beginnt man plötzlich in ihren Gesichtern eine faszinierende Schönheit zu entdecken. (...) Irgendwann kommt es zu einer unterschweligen Offenbarung: ein Gesicht, das zunächst alltäglich erscheint, offenbart sich als schön; eine Gestalt, die zunächst undurchsichtig scheint, erweist sich auf eine seltsame und unerklärliche Weise als transparent.⁵

Susan Sontags Beobachtung ist präzise – aber auch sie muss eine Erklärung schuldig bleiben. Etwas freilich ist beizufügen: Bressons Methode funktioniert nur dort optimal, wo alle Voraussetzungen seiner Filmsprache zusammenstimmen. Wo er sie mehr als Träger von Thesen denn als Träger von Substanz verwendet hat, wie in LE

DIABLE PROBABLEMENT, wo sie gegen die globale Zerstörung unserer Lebensgrundlagen zu argumentieren haben, da wirken sie sogleich «überfordert». Für Robert Bresson ist das übliche Kino abschätzig «fotografiertes Theater»:

Es will, dass ein Regisseur oder «director» Schauspieler Komödie spielen lässt und diese Schauspieler beim Komödienspielen fotografiert, dass er dann die Bilder aneinanderreicht. Bastard-Theater: Dem fehlt, was das Theater ausmacht: materielle Anwesenheit lebender Schauspieler, direkte Einwirkung des Publikums auf



ein beschränkter Raum... Jedes Ding genau an seinem Platz: deine einzigen Mittel.

Die Präzision kontrollieren. Selbst ein Präzisionsinstrument sein.

Präzision: Wie präzise Bressons Bilder, seine Bildeinstellungen und Kamerabewegungen sind, offenbart sich am Schneidetisch. Der Schneidetisch gibt das Geheimnis der Virtuosität preis – und in einem der schönsten Bresson-Filme, in *PICKPOCKET*, ist sie gar das Thema. Die Diebstahl-Sequenzen in der Pariser Gare de Lyon, ein Ballett für sechs Hände, eine Fuge, buchstäblich eine Fuge für Handmaschinen – sie sind ein Stücklein Filmgeschichte. Bleiben wir bei der Präzision einer einzelnen Einstellung: Eine Dame hat am Billettschalter eine Fahrkarte gekauft. Michel, der Taschendieb, steht hinter ihr. Eben hat sie sich umgedreht, und ihre Blicke haben sich getroffen:

Einstellung 271: Die Frau dreht sich wieder um, Gesicht zum Schalter, schliesst ihre Handtasche, klemmt sie unter den linken Arm. (Die Kamera fährt heran und schwenkt in der Bewegung, um die Tasche in Grossaufnahme zu erfassen.)

Die Hand von Michel, die ins Bild gekommen ist, ergreift von hinten die Tasche, während seine rechte Hand ein Paket an ihrer Stelle unterschiebt – zusammengefaltete Zeitungen, gleiches Format, gleiches Volumen.

Die Frau hält unter ihrem Arm das Zeitungspaket und glaubt, ihre Tasche zu halten.

Michels linke Hand lässt die Tasche – deren Bewegung die Kamera in einem Schwenk folgt – in die Hand seines Komplizen Nummer Eins gleiten, der sie unter einem über dem Arm gefalteten Stoff weitergibt in die Hände des Komplizen Nummer Zwei, der aus dem Bild verschwindet. Schnitt.

Das ist Bressons eiskalte Virtuosität in einem Bild. Und einen winzigen Augenblick länger als «realistisch», ein ironisches Augenzwinkern lang, bleibt die Brieftasche auf ihrem Weg durch sechs Hände im Licht sichtbar – für uns Zuschauer das genüssliche: *Voilà – ich hab's!*

Man merkt jetzt: Bressons Kamera kann gar nicht anders als so präzise sein, weil sie so nahe, weil sie in den einzelnen Einstellungen immer nur *Ausschnitte* ins Auge fasst. Diese *Fragmentierung* ist ein Hauptprinzip von Bressons *écriture*. Man kann sie als Manie empfinden. Die Frage wird sein: Was bewirkt die Fragmentierung

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE



des Bildes, oder sagen wir gleich: der Optik? Eine Schärfung, eine Ver-Schärfung der Wahrnehmung zunächst. Bresson selbst zitiert Pascal:

Eine Stadt, ein Land von weitem ist eine Stadt und ein Land; aber in dem Masse, wie man sich nähert, sind es Häuser, Bäume, Dachziegel, Blätter, Gräser, Ameisen, Ameisenbeine bis ins Unendliche.

Der Blick heftet sich ans Detail, wird dadurch überwacht, detektivisch auch, fürs erste kühl. Identifikation wird verweigert; nicht aber: Gefühl.

Ein weiteres: Der fragmentierende Blick wirkt verunsichernd, bedrohlich. Er fängt ein, er nimmt gefangen: das

Bildobjekt, zum Beispiel ein Ameisenbein, ebenso wie das Auge des Betrachters. Mit dem Prinzip der Fragmentierung knüpft Bresson ästhetisch die Bande zwischen der Optik seiner Figuren auf die Welt, der Optik der Kamera, die sie beobachtet, und der Optik des Zuschauers, der das erkennen soll.

Diesem Prinzip entspringt das Paradox, dass ich im Kino Gewalt selten so gewalttätig empfunden habe wie in Bressons nüchternen Bildern. Wo der Überblick verwehrt ist, wirkt die ins Bild hereinbrechende Gewalt um so plötzlicher und heftiger; immer ist sie schon da: zwei Fahnder auf den Fersen des Taschendiebs, der das Weite sucht; ein Paar zuschnappende Handschellen. Die Ohrfeige eines Mannes, deren Gewalt sich aber nur auf der Grossaufnahme einer überschwappenden Kaffee-

schale in den Händen der geohrfeigten Frau metonymisch, als Wirkung, zeigt.

Und immer wieder habe ich mir am Schneidetisch Bild für Bild jenen fürchterlichen Moment angesehen, in dem es Mouchette, der jungen Aussenseiterin im Dorf, auf dem Chilbiplatz gelungen ist, Kontakt zu einem gleichaltrigen Jungen zu finden – wortlos noch, nach der Fahrt auf dem Autoscooter. Blick und Gegenblick. Sich entfernen, abwarten, zögern, entgegenkommen, nochmals unsicheres Abwarten. Dann die einzelne Einstellung, um die es hier geht: Der Junge ist am Tisch einer Schiessbude endlich stehengeblieben. Blick vom Jungen aus auf Mouchette, die, Kopf und Augen gesenkt, langsam auf ihn zukommt. Dicht vor ihm erst hebt sie den Kopf, noch kein Lächeln, nur erst der Anflug eines Lächelns,

der erwartete erlösende Augenblick, als sich in demselben Zug von Sekundenbruchteilen die Hände und Gestalt des Vaters ins Bild schieben und das Mädchen herumbreissen. Gegenschnitt: die Schläge.
Bressons Präzision rechnet mit 24stel Sekunden...

4. Die Montage

Bei Bresson ist der Ton keine Illustration. Er ist mehr: Träger der inneren Bilder. Deshalb genügt ihm kein realistischer Ton, sondern allein ein höchst kalkulierter, hervorgehobener, ins Hörbewusstsein gehobener Ton. Erst dann lässt sich aufs Kameraauge verzichten, Tautologien entgehen, lassen sich gewissermassen äussere und innere, auditive Bilder überblenden.

Musik, das ist nicht nur reine Musik oder die menschliche Stimme. Das sind auch alle Geräusche um uns, die es in eine Ordnung zu rücken gilt, um sie wahrnehmbar zu machen, hörbar.

Wenn das Auge ganz erobert ist, nichts oder fast nichts dem Ohr geben. Und umgekehrt. Man kann nicht gleichzeitig ganz Auge und ganz Ohr sein.

Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild unterdrücken oder neutralisieren. Das Ohr geht lieber nach innen, das Auge nach aussen.

Das Auge im allgemeinen oberflächlich, das Ohr tief und erfinderisch. Das Pfeifen einer Lokomotive prägt in uns die Vision eines ganzen Bahnhofs.

Im JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE ist eine der Kernszenen von Bernanos' Roman wie von Bressons Film die Sequenz, in der es dem jungen Pfarrer gelingt, die ob dem frühen Tod ihres Söhnchens verhärmte und verbitterte Gräfin in seiner Pfarisse mit sich zu versöhnen. Nachts darauf stirbt die Frau. Der Pfarrer findet die Botschaft auf seinem Tisch vor.

Die Kamera liest für ihn und für uns die Anzeige und bleibt darauf verweilen – mit eben dem langen, gelähm-



LE PROCES DE JEANNE D'ARC

ten Blick, womit wir auf eine solche Nachricht reagieren. Gleichzeitig aber die andere Reaktion: wir hören des Pfarrers Stiefel über die Diele davonpoltern, aus dem Haus.

So reisst Bresson in Bild und Ton die zwei elementaren Reaktionen angesichts des Todes auseinander – nur den Betroffenen: den zeigt er uns nicht. Er evoziert sein Bild. Bresson zeigt nicht, er evoziert das Wesentliche. Er evoziert durch: Montage. Durch Montage von Bildern. Von Tönen. Und von Bildern und Tönen.

Der Kinematograph ist eine Schrift mit Bildern in Bewegung und mit Tönen.

Die Stamm-Definition von Robert Bressons Filmkunst, die kein Kino sein will, kein abfotografiertes Theater! Sie



orientiert sich an der Bezeichnung für jenes Gerät, das die Brüder Lumière 1895 patentieren liessen und das auf der Synthese von Bewegung, Fotografie und Projektion funktioniert: den Kinematographen. Der Schriftsteller also ist Bresson viel näher als der Theaterregisseur.

Ja, für mich ist das Bild vergleichbar dem Wort innerhalb des Satzes. Die Dichter erschaffen sich einen Wortschatz. Ihre Wahl der Worte ist bewusst wenig brillant. Und es ist das am häufigsten verwendete, das abgenutzteste Wort, das plötzlich in einer ausserordentlichen Weise aufblitzt – dadurch, dass es an seinem Platz ist.

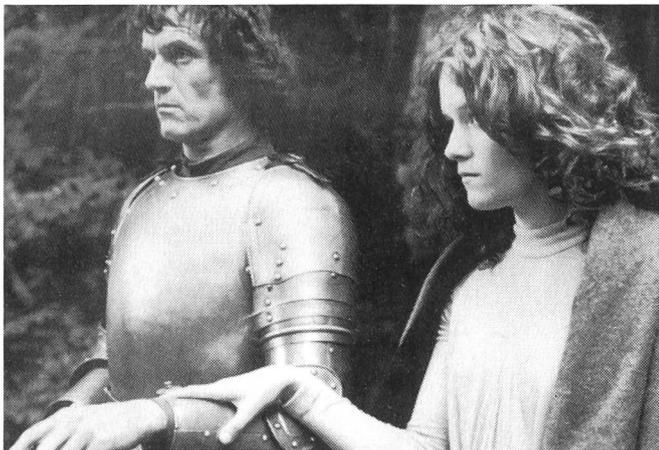
Es gibt keinen absoluten Wert eines Bildes. Ein Bild muss sich im Kontakt mit andern Bildern transformieren wie eine Farbe im Verbund mit andern Farben. Ein Blau ist nicht mehr dasselbe Blau neben einem Grün, einem Gelb, einem Rot. Keine Kunst ohne Transformation.

Immer dieselbe Freude, dasselbe Erstaunen vor der neuen Bedeutung eines Bildes, dessen Platz ich gerade geändert habe. Auseinandernehmen und wieder zusammensetzen bis zur Intensität.

Darum will Bresson kein «Regisseur» sein, kein «metteur en scène», kein «director» – und auch kein «réalisateur»: *Wenn ich am Drehen bin, realisiere ich gar nichts. Ich nehme Reales, Stücke vom Realen, die ich dann in eine bestimmte Ordnung bringe. Aber wie soll man nun sagen? Bresson: Ein Freund hat mich einen metteur en ordre genannt.*⁶

Es klingt dies reichlich intellektualisiert, scheint es aber im Arbeitsprozess (wie ja auch in der Wirkung) weit weniger zu sein: Jean-François Naudon attestiert Bresson eine *sehr, sehr klare Vision dessen, was er will. Aber es ist nicht intellektualisiert... er verweigert sich der Analyse, will sich eine grosse Spontaneität vor den Bildern bewahren.*⁷ Und Robert Bresson selber verbindet nichts weniger als den Begriff der *Divination* mit den beiden erhabenen Maschinen, deren er sich bediene: *Kamera und Tonband, führt mich weit weg vom Verstand, der alles kompliziert.*³

Kamera und Tonband und künstlerischer Instinkt, Bild und Ton. In *LANCELOT DU LAC*, dieser düsteren, im Mittelalter der Gralsritter angesiedelten Vision der Sinnlosigkeit, dieser Endzeitgeschichte eines Rittertums, das in seinen scheppernden Rüstungen auf dem Schutthaufen der Geschichte verblutet, sind Bild und Ton eine geniale Symbiose eingegangen. Nicht nur, aber vor allem im Kernstück des Films, einem Ritterturnier. Bresson hat es montiert als eine musikalische Komposition von Bild und Tonfragmenten: Hier die Pferdeleiber im Galopp, stehende Lanzen, Schilde, Wimpel, Helme mit heruntergeklappten Visieren – dort: das Aufeinanderkrachen von Schild und Lanze, die Fanfaren, das Raunen des Publi-



LANCELOT DU LAC

kums auf den Rängen, der unterdrückte Aufschrei: Lancelot, immer wieder: Lancelot, der Sieger.

Humbert Balsan, das Modell für die Figur des Gavein im Film, berichtet, wie das Turnier zunächst in einer «klassischen» Weise montiert war:

Alles ist vom Gesichtspunkt einer genialen Montage her gesehen, die nicht ausdrücklich im Drehbuch vorgesehen war und die nicht schlüssig war, denn es gibt davon eine erste Version, die Bresson zugunsten eines andern Resultats zerstört hat. So gibt es manchmal in der Montage Elemente, die in der Überraschung des Drehens aufscheinen. Deshalb lässt Bresson immer einen Spielraum für das Aufeinandertreffen verschiedener Einstellungen und findet so plötzlich, für gewisse Sequenzen, einen roten Faden, der vielleicht gar nicht vorgesehen

*war. Hier war es vermutlich der Ton, der seine Wahl geleitet hat.*⁸

Wiederum der Ton als Leitspur: In dieser Richtung ist Robert Bresson inzwischen noch weitergegangen. Am Festival von Cannes bekennt er 1983 in der Pressekonferenz nach der Vorführung von *L'ARGENT*:

Bei der Montage, im Projektionsraum, war ich überrascht, gewahr zu werden, dass ich nicht mehr auf die Bilder achtete, sondern auf die Tonebene. Wenn ich versuche, eine kinematographische Schrift herzustellen, so ist das ein Balancespiel mit zwei Ebenen, dann geht es ständig von der Versetzung der akustischen auf die bildliche und von der bildlichen auf die akustische Ebene – und für mich jetzt immer mehr von der sichtbaren in die hörbare Welt, die reicher ist, und tiefer.



AU HASARD BALTHASAR

5. Der Rhythmus und der Sinn

Film – besonders im Sinne von Kinematographie – ist Montage. Montage ist Rhythmus. Bressons Filme sind Rhythmus, wirken wie einzige durchkomponierte (Musik)stücke.

Rhythmen. Die Allmacht der Rhythmen. – Dauerhaft ist nur, was in Rhythmen gefasst ist. Den Inhalt an die Form und den Sinn an die Rhythmen binden.

Wenn nun Bresson fordert, den Sinn an den Rhythmus seiner Filme zu binden, so öffnet sich hier eine mehr als nur formale Dimension: der Aspekt der Unentrinnbarkeit nämlich, die dem Rhythmus auch eigen ist. Und sie spiegelt jene Unentrinnbarkeit, in der Bressons Helden mindestens befangen, zumeist gefarigen sind, die Zwangsläufigkeit ihres Lebenslaufs.

In den früheren Filmen – zum Beispiel dem *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* oder *PICKPOCKET* – war dies zum Teil noch dadurch unterstrichen, dass das Geschehen durch formale Mittel wie dem Vorführen eines Tagebucheintrags oder dem Erzählen durch einen Off-Kommentar quasi beglaubigt wird. Und doch gab es in diesen Filmen noch die Gnade: für den an seinem Krebs sterbenden Landpfarrer, dem schon Bernanos im Roman diese Gewissheit als letzte Worte in den Mund legte, für Mouchette, die an ihrer sozialen Umgebung zu Tode leidende Aussenseiterin, für Johanna auf dem

Scheiterhaufen – und für den armseligen Pickpocket, der die Liebe einer Frau gewinnt...

Ja, das gibt es doch auch: eine Bresson-Figur, von diskretester Heiterkeit umspielt, von einer allerverschämtesten Leichtigkeit – nicht erstaunlich, dass gerade dieser Film ein Leitfilm für die Nouvelle Vague um 1960 in Frankreich geworden ist. *Deus*, Gott, hat hier zum Spass ein bisschen dem *deus ex machina* Platz gemacht – und das ausgerechnet in der Gestalt des Kommissars, der dem Taschendieb Michel auf den Fersen ist.

Nach herrschender Regel – aber Bresson hatte bereits zu Beginn des Films mit feinen Mitteln angedeutet, was die herrschenden Regeln einer verkehrten Welt, einem monde à l'envers, wert sind – nach herrschender Regel haben Kommissare das Recht, Gott zu spielen, und in PICKPOCKET tut das der Kommissar mit gewählten Worten.

«Sie sind mir nicht gleichgültig», sagt er zu Michel, als er ihn wieder einmal, das letzte Mal vor der späteren Verhaftung, heimsucht. Michel: «Welches sind Ihre Absichten?» – «Meine Absichten?» fragt der Kommissar. Verhafteten natürlich, denken wir, was sonst, wird er sagen, aber er sagt kein Wort und geht zur Tür hinaus. Und hinter der Tür ist es seltsam erleuchtet und schwere Musik von Lully setzt ein – die Lichtspur eines Engels.

Und in der Tat: Durch das Gefängnis wird ja der Taschendieb erst erlöst werden – Honig ins Ohr für die Sachwalter von Gefängnisstrafen, aber so meint Bresson es natürlich nicht. Wie dem auch sei: Der Pickpocket hat die Chance, sein Metier, in dessen manischer Virtuosität der Hände durchaus ein gewisser erotischer Autismus mitschwingt, zugunsten wirklicher Liebe preiszugeben.

Das heisst formal: Wäre der Film hier nicht zu Ende, müsste er vielleicht seine fragmentierende Bildsprache aufheben können, müsste vielleicht die Unerbittlichkeit des Rhythmus sich brechen lassen? Die formale Pointe des Films läge dann sozusagen hinter der inhaltlichen im Potentiellen: als mögliche formale Konsequenz aus der Tatsache, dass eine Figur ihre Identität zu finden vermochte.

Nichts mehr davon in Bressons letzten Filmen seit LANCELOT DU LAC. Hier kann Rhythmus nicht mehr befreit, nur gebrochen, Fragmentierung nicht aufgehoben, nur zum starren Bild gefroren werden. Bis dahin aber ist gerade das Gegenteil der Fall: vor allem im LANCELOT DU LAC und in L'ARGENT ist sie ins Monströse gesteigert, und Rhythmus kommt nur im Schlachten zum Stillstand, wird mit den Subjekten vernichtet, und die Fragmentierung lebendiger Realität erstarrt zwar in einem Bild, aber was für einem Bild: ein Schutthaufen von Rüstungen und toten Gliedmassen...

Die Fragmentierung, notiert Bresson in seinen «Notes zum Kinematographen» einmal, sei unerlässlich, um nicht in falsche Repräsentation zu fallen:

Die Menschen und die Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.

Das könnte missverständlich sein: Neue Abhängigkeit bedeutet nicht etwa eine Totalität, zu der die filmische Montage ja einen bequemen Schlüssel liefern könnte –

mit dem Ergebnis einer neuen, falschen Repräsentation respektive Identität der Figuren. Das will Bresson nicht. Er stellt in der Montage neue Abhängigkeiten nur her, um die Wahrnehmung, unsere Wahrnehmung eines fragmentierten Menschenbildes zu schärfen:

Blenden wir kurz auf jene Sequenz in L'ARGENT, in der der redliche Tankwagenfahrer Yvon in den Film eingeführt wird, der in der Folge Furcht und Schrecken entfesseln wird. Das Falschgeld ist bereits im Umlauf. In der Szene davor erfahren wir vom Fotohändler, dass die Blüten kaltschnäuzig weitergegeben würden – bei erster Gelegenheit. Die Gelegenheit ist der Heizöllieferant Yvon. Ganze drei Einstellungen lang lässt uns Bresson selber zur Ahnung kommen, dass der das nächste Opfer des Falschgeldes sein würde. Drei Einstellungen lang sehen wir ihn, das heisst sein Gesicht, überhaupt nicht. In der ersten dreht er uns den Rücken zu, in der zweiten sieht man die Grossaufnahme einer Hand, die den Einfüllstutzen ergreift, in der dritten Einstellung wird der Stutzen zurück gesteckt. Erst in der vierten sieht man das Gesicht, wenn Yvon das Geld in Empfang nehmen kommt. Das falsche Geld.

Drei Einstellungen lang kriegen wir keinen Augenkontakt mit dem späteren Opfer. Mit der ebenso schlichten wie kühnen Montage lenkt Bresson ab von unserem Mitleid, weist er hin auf die unheilvolle Mechanik dessen, was nun in Gang kommen wird, weil der Mensch, weil das Individuum austauschbar geworden ist. Der absolut blinde Zufall hat definitiv jenen Zufall ersetzt, den Anne-Marie in LES ANGES DU PECHE noch als individuelles Sinn-Zeichen interpretieren konnte, als sie ihren Spruchzettel aus



L'ARGENT

dem Körbchen zog. Peter Buchka hat in seinem klugen Essay über Bresson auf die inhaltliche Bedeutung der fragmentierten Form hingewiesen:

Das wurde ihm immer wieder vorgeworfen: Indem er seine Modelle wie Automaten und Roboter geführt und behandelt habe, hätte er ihnen Würde und Menschlichkeit versagt. Die Würde wurde dem Menschen aber längst vorher genommen. (...)

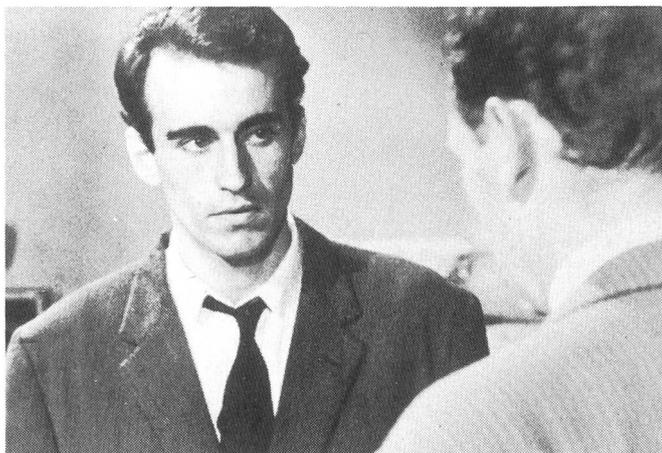
Indem jede Regung fixiert wird, als wäre sie etwas vollkommen Fremdes, gefriert das Subjekt endgültig zum Objekt. Genau darauf hat es Bresson abgesehen. Was er durch seine Verfahrensweise zerstört, ist nicht der Mensch, sondern jener subjektive Schein, wie ihn die Kommerzfilme als falschen Trost allemal parat halten. Tröstung aber gibt es für Bresson nur jenseits. (...) Indem



er den Schein zerstört, beschwört er das Sein. Dafür aber gibt es thematisch, also inhaltlich, keine Sicherheit.⁹ Wo das Licht der Gnade in diese Filme einfällt, ist es eine Illumination von aussen, die das Gegenbild durch ihre Struktur gewissermassen durchscheinen zu lassen vermag. In den letzten Filmen aber ist diese Struktur aggressiv abweisend: und verdichtet sich auf dem Höhepunkt zu demonstrativen Montagen: in der Turniersequenz im LANCELOT DU LAC, in der Massakersequenz am Ende von L'ARGENT.

Diese ist das Fürchterlichste, was ich von Bresson kenne, und sie ist weit fürchterlicher als das meiste, was das Fürchterliche *vorführt* – ihre Schockfragmente brennen sich auf unserer Netzhaut sofort ein:

Yvon, der mit Falschgeld geprellte Tankwagenfahrer, ist



PICKPOCKET

am Ende jedem Zuspruch und jeder Güte gegenüber unzugänglich geworden. Aus dem Gefängnis entlassen, tötet er sofort ein Hotelierpaar und versteckt sich in einem Landhaus am Rande der Stadt. Eine Frau mit grauen Haaren bewirbt ihn – gegen den Widerstand ihres dem Alkohol verfallenen Vaters. Das Bild einer Schale mit heissem Kaffee tröstet uns aber als Bild der Gastlichkeit und Schwesterlichkeit – mögliche Erlösung wird damit signalisiert. Im Obergeschoss des Hauses wohnen die Schwester der Frau und ihr Mann; deren behindertes Kind schläft im Parterre. Ein Schäferhund lebt im Haus mit den Leuten. Yvon haust in einem Stall ausserhalb. Einmal findet er eine Axt im Stroh. Der Frau hilft er beim Wäscheaufhängen im Garten, pflückt für sie und für sich Haselnüsse vom Strauch.

Eines Nachts bricht Yvon mit der Axt ins Haus ein und tötet die Bewohner der Reihe nach. Wenig mehr als zweieinhalb Minuten dauert die endlos scheinende Sequenz. Geschnitten ist sie in zwei Dutzend Einstellungen – eine einzige Schreckensfuge: absolut logisch strukturiert, ohne dass wir uns aber in unserer Wahrnehmung zu rechtfinden könnten: Weder die Topografie des Hauses mit Flur und Zimmern, noch der Gang des Mörders, noch die Opfer lassen sich ordnend erfassen. Die Montage stresst die Auslassung, die Ellipse aufs Äusserste, bis scheinbar an die Reissgrenze. Zerrt deren Brennpunkte dermassen auseinander, dass unsere Wahrnehmung selber terrorisiert wird: Mit dem winselnd durch Gänge und Treppenhaus preschenden Schäferhund sind auch wir Zuschauer von Schnitt zu Schnitt immer winselnd zu spät, treffen immer nur noch auf Leichen, die

Yvon in seinem Blutrausch eben unter seinen Axthieben zurückgelassen hat. Immer war er schon da – ausser beim Mord an seiner Wohltäterin, der Dame mit den grauen Haaren: da haben wir ihn endlich eingeholt, da heisst uns Bresson dabeizusein.

Die Sequenz im Detail gibt die Machart preis:

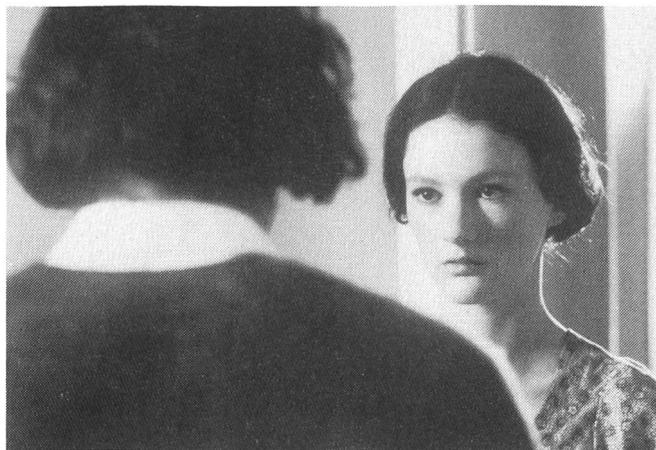
Nacht. Teile einer Haustür. Das Licht einer Petrollampe nähert sich. Eine Axt, von zwei Händen gehalten, stemmt die Türe auf.

Yvons Gestalt, mit Axt und Petrollampe, durchquert einen Raum, der im Licht als Küche erkennbar wird, passiert zwei weitere Türen. Dunkel. Schnitt.

Über einer Türschwelle ist ein Lichtspalt sichtbar. Die Tür wird geöffnet. Die Lampe auf den Boden gestellt. Beine und Füsse, die einen Augenblick lang reglos verharren. An dieser Stelle bricht die Montage die Kontinuität von Raum und Zeit – und jene der Handlung insofern, als wir ihr nicht mehr zu folgen vermögen. In der Diskontinuität herrscht nur noch das scharf beobachtete und zu registrierende Detail. Was geschieht? Oder – fragen wir rekapitulierend, vom Ende her: Was ist geschehen?

Eine Tür hat sich knarrend geöffnet. Der Schäferhund ist herausgespracht. Im Türspalt sind über der Schwelle erst ein gestreifter Pyjama, dann ein Nachthemd sichtbar geworden. Der Hund ist die Treppe hinuntergerannt. An der im Flur stehenden Petrollampe vorbei nach links in ein Zimmer gewetzt, wo auf dem Boden ein Mann in ebenfalls gestreiftem Pyjama (derselbe?) liegt. Der Hund hat die Leiche beschnüffelt und ist, an der Lampe vorbei, wieder ins Treppenhaus gerannt.

Der Hund ist die Treppe hochgesprungen, die Gestalt



QUATRE NUITS D'UN REVEUR

Yvons, das Gesicht nicht erkennbar, ihm entgegen, herunter. Oben, auf dem Treppenabsatz, hat eine Leiche im weissen Nachthemd gelegen, durchs Treppengeländer waren die Hände eines weiteren Körpers kaum sichtbar. Der Hund hat gewinselt, kehrt gemacht. Unten, auf dem Flur, etwa auf der Höhe der Petrollampe, hat er Yvon eingeholt und ist mit diesem, diesmal nach rechts, in einer Tür und in einem Raum verschwunden – der Hund in diesem Raum nach links ab, Yvon nach rechts.

Der Hund ist in ein Schlafzimmer gekommen, wo eine Gestalt im Dunkeln im Bett gelegen hat, sich die Ohren mit beiden Händen zuhaltend und schluchzend. Der Hund hat an ihr geschnüffelt, ist wieder aus dem Zimmer gelaufen. Blick aus dem Nebenraum auf den Hund, der im Türrahmen erstarrt.

Schnitt auf das Gesicht der Frau mit den grauen Haaren, die aufrecht im Bett sitzt. Stimme aus dem Off: Wo ist das Geld?

Der Hund – und der Zuschauer mit ihm – hat den Mörder eingeholt. Noch immer verfährt die Montage streng elliptisch, schafft aber von diesem Augenblick an wieder mit-erlebbare Kontinuität:

Die Axt, an zwei Händen gehalten, die in die Höhe saust. Schnitt. Der Hund im Türrahmen bellt, heult entsetzlich auf. Schnitt. Die Axt saust herab. Schnitt. Haut die Lampe vom Nachttisch. Stille. Ein Lichtfleck bleibt noch auf der Wand. Erneutes Scherbeln. Der Lichtfleck auf der Tapete verschwindet. Dunkel. Das Geräusch eines ruhig rieselnden Gewässers. Die Axt, die ins Wasser plumpst. Die Gestalt Yvons, die lange in einem Türrahmen steht.



LANCELOT DU LAC

Die Tür, die sich ins Innere eines belebten Restaurants öffnet. Yvon wird sich einen Schnaps bestellen und sich dann den anwesenden Polizisten stellen.

Zweieinhalb Minuten Film und zwei Dutzend Einstellungen. Erst die Analyse macht die äussere Logik – Wer ist wer? Wo ist wo? – erkennbar. Für den Zuschauer im Kino aber ist einzig die innere Logik entscheidend, und diese funktioniert perfekt. Bressons Leitidee: der Schäferhund. Jean-François Naudon, der Monteur des Films, bestätigt es:

*Das einzige, was ich wusste, war, dass man die Leichen entdecken sollte, indem man dem Hund folgt. Das war der Leitfaden. Es war schwierig, auf den Punkt zu bringen, aber die Idee funktioniert sehr gut.*¹⁰

Der Schäferhund als Leitspur für das Bild – und vor allem auch für den Ton. Das Bellen, das Aufjaulen, das herumwetzende Geräusch der Pfotenkrallen auf Boden und Treppe sind das dominierende Geräusch in jenem Mittelteil der Sequenz, indem die Montage uns in Angst und Schrecken alleinlässt. Die Tonspur für sich ist in ihrer Geräusch-Kohärenz und in ihrem Rhythmus um nichts weniger horrend als die Bildfolge.

6. Der Teufel wahrscheinlich

Robert Bressons Filme sind Parabeln der Condition Humaine unter den Zeichen von Freiheit und Gefangenschaft, deren Dialektik im Verlauf dieses Oeuvres immer weniger Spielraum hat. Bressons Argumentation ist nicht politisch, und sie ist nicht vordergründig sozialkri-

tisch – so genau manche dieser Filme sozial situiert sind, so kritisch sie sich mit den Mechanismen und der Legitimation von Macht auseinandersetzen. Sie ist theologisch letztlich selbst dort, wo sie – wie in PICKPOCKET – einen höchst irdischen Kommissar vorschiebt, selbst dort, wo sie aktuell, ja beinahe tagesaktuell unsere Umweltkatastrophe debattiert: in LE DIABLE PROBABLEMENT (1976 notabene). Gerade hier allerdings gerät nicht zum düsteren, sondern nurmehr zum unfreiwillig flachen Witz, wenn nach der Verantwortlichkeit gefragt wird:

Ein paar Leute fahren im Autobus. Eine Frau stellt fest: «Etwas macht uns zum Feind unserer selbst.» Ein Mann fragt: «Wer foppt uns?» Antwort eines hinter dem Fahrer sitzenden Passagiers in brauner Wildlederjacke: «Le diable probablement.» Der Chauffeur schaut kurz nach hinten zurück. Dann Vollbremsung. Wir hören das Geräusch einer Karambolage, Hupen. Der Chauffeur steigt durch die geöffnete Bustüre mit dem Rapportbuch in der Hand aus. Die Einstellung mit der Bustür bleibt lange stehen. Robert Bresson hat in diesem Film mit jungen Leuten und für junge Leute eine Diagnose gewagt zu unserer vielleicht dringlichsten Frage nach dem Überleben auf unserem Planeten. Er zeigt sich ratlos, aber er will stören, gegen den allgemeinen Schlaf, wie er sagt, der sich – verglichen mit dem Aufbruch von 68 – über die Welt gelegt habe; er wolle seinen Film als Schrei verstanden wissen. Doch sieht er uns global dunklen Mächten ausgeliefert, die ohne zu regieren, uns dorthin führen, wohin wir nicht wollen.

Frage, in einem Interview fürs welsche Radio RSR, ob Hoffnung für ihn politischer Natur sei. *Ah non, pas du tout. La politique bruit tout. Non, je ne crois pas... il n'y a pas de solution – la politique trouble la solution.* Und die Lösung wäre? *C'est changer l'homme, oui.* Und Sie glauben, dass der Mensch sich ändern kann? *Non,* sagt Robert Bresson, kurz und leise. ■

Anmerkungen:

¹ Susan Sontag: Kunst und Antikunst. Fischer Taschenbuch (1982), Seite 245

² Reihe Film 15: Robert Bresson. Reihe Hanser 256 (1978), Seite 16

³ Robert Bresson: Noten zum Kinematographen. Arbeitshefte Film 4. Hanser (1980)

⁴ Philippe Arnaud: Robert Bresson. Cahiers du cinéma, Collection «Auteurs» (1986), Seite 156 und folgende

⁵ Susan Sontag, op.cit.

⁶ L'Express, 23 décembre 1959. In: Robert Bresson. Par Michel Estève. Edition Seghers (1974), Seite 116

⁷ Philippe Arnaud, op.cit. Seite 153 und folgende

⁸ id. Seite 150

⁹ Reihe Film 15, op.cit. Seite 19 und folgende

¹⁰ Philippe Arnaud, op.cit. Seite 158



Bei den Dreharbeiten zu TOPIO STIN OMICHLI

Von Giorgos Fotopoulos

„Renn!“ brüllt Thodoros Angelopoulos durchs Megaphon

Thodoros Angelopoulos hat seine Trilogie des Schweigens – das Schweigen der Geschichte, das Schweigen der Liebe und das Schweigen Gottes – nach TAXIDI STA KITHIRA (REISE NACH KYTHIRA) und O MELIS-SOKOSMOS (DER BIENENZÜCHTER) mit seinem neuen Film TOPIO STIN OMICHLI (LANDSCHAFT IM NEBEL) abgeschlossen.

Alexander und seine grosse Schwester Voula träumen in LANDSCHAFT IM NEBEL täglich von ihrem abwesenden Vater. Sie rennen immer wieder zum Bahnhof, bereit den Vater im unbekanntem Deutschland zu besuchen, doch den entscheidenden Schritt wagen sie nicht. Der Zug fährt jedesmal ohne sie ab, bis es eines Tages nur noch die Sehnsucht nach dem Erträumten gibt. Nun verlassen sie ihre Mutter, die ihnen vom Vater in Deutschland erzählt hatte, und eine Odyssee in den Norden beginnt. Auf ihrer Reise von Bahnhof zu Bahnhof, über Autobahnen und durch hässliche Städte begegnen sie einem leeren, unmenschlichen Griechenland: Steine, Zement, Fabriken, Regen, keine Sonne, kein Grün und erstarrte Menschen.

Ist die Braut wichtiger als der Hut?

Am 29. 2. 1988 bin ich um sechs Uhr morgens aufgestanden, um die hässliche Piazza von Florina für den Verkehr abzusperren und um später die Schneelieferungen zu leiten. «Das typische Marmor- und Betongrau der griechischen Neubauten will ich. Deswegen drehen wir hier», lautete die Anweisung des Regisseurs. Um zehn Uhr kommt der erste Schnee, der am Nachmittag, bei der letzten von fünfzig Lieferungen, schon geschmolzen sein wird. Fast eine Million Drachmen hat die Produktion für den Schnee ausgegeben, den zwanzig schlechtbezahlte Zigeuner auf dem Platz und in den Seitenstrassen verteilen. Arvanitis, der

Kameramann, schaut vorbei, gibt einige Anweisungen für die Verteilung des Schnees und verschwindet wieder. Gegen sechs Uhr beginnt er mit seinen Mitarbeitern Licht und Kamera aufzubauen. Die Wohnungen der umliegenden Häuser werden als Standplätze für die Xenonlampen und deren Stromzufuhr benötigt. Ich bitte die Bewohner um Erlaubnis, bis der andere Zweite-Assistent von der Suche nach Komparsen zurückkommt. Er löst mich ab, und ich gehe ins Hotel, um mich umzuziehen, denn in der heutigen Szene werde ich noch einen Bräutigam spielen.

Das Drehbuch sieht vor: Nachts kommen Voula und Alexander in einer schneebedeckten Stadt an. Verwundet bleiben sie auf einmal stehen. Sie sehen nur Menschen, die regungslos wartend in die Luft schauen, versteinert leise fallenden Schnee betrachten. Da stürzt eine Braut aus einem Restaurant. Der Bräutigam in Offiziersuniform rennt ihr nach, fasst sie am Arm, beruhigt sie, führt sie zurück. Auf der anderen Strassenseite fährt ein Traktor auf die Kinder zu. Hinter sich schleift er ein weisses Pferd über den Schnee. Das Pferd bleibt liegen; der Traktor fährt weiter und verschwindet. Das Hochzeitspaar kommt jetzt Arm in Arm aus dem Restaurant, folgt einem Karnevalszug und verschwindet ebenfalls. Die Kinder stehen noch immer vor dem halbtoten Pferd. Der kleine Alexander fängt an zu weinen, rennt in das leere Restaurant. Voula hinterher.

Gegen zehn Uhr sind wir – die Kinder, die Darstellerin der Braut, die schon im BIENENZÜCHTER mitgewirkt hat, und ich – bereit. Angelopoulos sagt uns eigentlich nur, was schon im Drehbuch steht: «Eine Braut verlässt ihre Hochzeit und der Bräutigam versucht sie zu beruhigen, er umarmt sie, so, und geht wieder mit ihr zurück auf die Hochzeit. Wir wissen nicht warum und wissen nicht, was passiert ist. Einfach so.» Er setzt mir meinen Hut auf.

«Wenn er runterfällt, hebst du ihn auf und rennst weiter.» – «Der Hut ist also wichtiger als die Braut?» – «Ja», aber die Antwort klingt unbestimmt. – «Warum heiratet sie einen Offizier?» – «Weil sie es so will!»

Es geht gegen Mitternacht. Die Piazza hat sich mittlerweile in eine grellbeleuchtete und sumpfige Arena verwandelt. Von ihren Rändern hört man die Grölerie der umstehenden, aber nicht sichtbaren Floriner. Wir machen nur zwei Proben. Mir fällt der Hut runter. Ich fange ihn auf. «Pfeif auf den Hut, die Frau ist wichtiger», ruft Angelopoulos aus dem Dunkel. Bei der Aufnahme fällt die Braut in den Schneematsch, in der folgenden rutschen die Kinder nacheinander aus und schliesslich bleibt das betäubte Pferd nicht an der bezeichneten Stelle liegen. Und sowieso: «Die ganze Einstellung ist unrythmisch» – Angelopoulos verlangt mehr Tempo. Die nächsten Aufnahmen müssen aber ohnehin schnell gemacht werden, weil die Narkotisierung des Pferdes nur zwei Stunden vorhält.

Doch nun weigert sich Michalis, der fünfjährige Darsteller des Alexanders, weiterzuspielen. Allen den Rücken zugewandt, steht er breitbeinig vor der Wand: «Ich will nicht!» Nach den vier Aufnahmen ist er völlig durchnässt und friert, während draussen der Tierarzt feststellt, dass das Pferd, das bereits langsam gegen den Schlaf ankämpft, in der Kälte tatsächlich sterben könnte, falls es nochmals betäubt werden müsse. Katzelis, der Regieassistent, kann Michalis nicht umstimmen. Der Produktionsleiter will das Pferd töten lassen, um die Szene schneller beenden zu können. Angelopoulos lässt es noch einmal betäuben und muss mit seinem Hauptdarsteller selbst fertig werden. Vor den Zuschauern und dem wartenden Team beginnt er ganz leise: «Du lässt alle warten, Michali, und das Pferd stirbt, Michali... Du machst dich über uns alle lustig... Michali!», wiederholt er, mit lauter werdender Stimme, immer wieder. Schliesslich brüllt er. Einmal sagt

Angelopoulos: «Entweder man macht Kinderpsychologie oder man macht Filme. Ich habe mich entschlossen, Filme zu machen. Es ist alles ein Spiel.»

Schliesslich ist Michalis bereit, seine Rolle wieder zu übernehmen. Aber auch diese Aufnahme misslingt, und bei der Wiederholung brennt eine Xenonlampe durch. Als die folgende Aufnahme endlich gelingt, ist es zwei Uhr. Die Zustände sind chaotisch geworden. Es ist das einzige Mal, dass Angelopoulos während der ganzen Drehzeit im Drehbuch liest. Die Komparsen für den Karnevalszug in der dritten Einstellung der heutigen Szene sind «ein jämmerlicher Witz» (Angelopoulos). Fünf müde Leute sind gekommen. Deshalb verteilt Katzelis Karnevalsmasken an das halbe Filmteam und schafft es zu dieser Zeit noch, tanzend und singend Action in die übermüdete Gruppe zu bringen. «Das bewirkt einen provozierenden Widerspruch zu meiner Absicht», meint Angelopoulos, als er sieht, wie gequält lustig alle sind.

Als wir uns eine Woche später die Muster ansehen, stellt sich heraus, dass die ganze Szene ins Wasser gefallen ist. Falsch ausgeleuchtet, der Schnee schlecht verteilt, die Tempi der Bewegungen falsch: «In meinem Alter ist das nicht erlaubt.» Eine Woche später wird alles noch einmal wiederholt. Nur die Nahaufnahme von Michalis und dem Pferd ist gelungen – es ist das einzige Mal, wo er ohne Glycerin weint.

Um vier Uhr in der Früh bin ich ins Bett gefallen. Am nächsten Morgen um sieben haben wir Florina Richtung Saloniki verlassen. Auf der mit Schneematsch bedeckten Piazza vorbeifahrend, sehen wir noch den künstlichen Bluffteck des Pferdes, das doch überlebt hat.

Grosse Freiheit

Am liebsten dreht Angelopoulos weit weg von Athen, wo das gesamte Team

(ausser den italienischen Spezialeffekt-Technikern, die für einige Szenen benötigt werden) wohnt. Nur in der Ferne hält das Team, das aus den besten Leuten Griechenlands zusammengesetzt ist, so zusammen, dass es für Angelopoulos' Ansprüche flexibel genug ist – allerdings kann sich dieser Zusammenhalt auch einmal gegen ihn richten.

Mitten auf der Fahrt nach Saloniki kehrt der siebenteilige Produktionskonvoi auf der Landstrasse um. Der auf der Strecke vereinbarte Drehort gefällt Angelopoulos nicht. Aber auch auf der Rückfahrt Richtung Florina findet er nicht, was er haben will. Erneute Umkehr, Richtung Saloniki. Schliesslich halten wir genau an der Grenze zwischen Epirus und Makedonien. Auf der Strasse, die durch ein kahles Gebirgstal einem eisigen Fluss entlang verläuft, tastet Angelopoulos, die Augen auf den Boden geheftet, die Gegend nach möglichen Kamerastandpunkten ab. Dreht sich um, rennt weiter, nach rechts, nach links und wiederum weiter. Schliesslich steht er in der Mitte des Schauplatzes, den man von dort mit einer Schwenkbewegung ganz erfassen kann.

Für die Szene waren zwei Einstellungen ab Stativ geplant. Erwartungsgemäss verbindet sie Angelopoulos jedoch durch eine Kamerafahrt mit einem Schwenk zu einer einzigen: «Es gibt nie zwei Einstellungen, wo nur eine nötig ist.» Der gewählte Bildausschnitt ist der einfachste. Er zeigt den Rand eines Berges und der Strasse, auf der die Szene spielt. Die Kameraperspektive entspricht der Sicht eines teilnehmenden Beobachters. Während wir proben, versuchen Arvanitis und sein Assistent interessante Bildausschnitte zu finden. Nach zwei Proben stellt Angelopoulos fest, dass zu viel Berg im Bild zu sehen ist. Das Travelling wird deshalb umgebaut, so nah zum Strassengraben hin verschoben, bis Berg und Strasse zu gleichen Teilen den Bildhintergrund füllen.

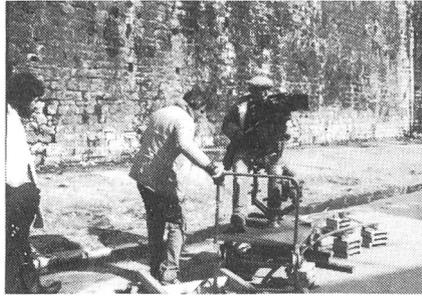
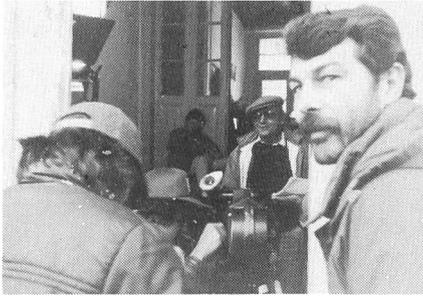
Bisher haben wir seit der Umkehr nach Florina allein für die Vorbereitun-

gen fünf Stunden benötigt. Durchschnittlich schaffen wir jeden zweiten Tag eine Einstellung – Wiederholungen und Pausen eingerechnet. Angelopoulos ist einer der wenigen Regisseure, in dessen Filmen keine Sonne vorkommt. Während andere Filmemacher tagelang auf Sonnenschein warten, wartet er tagelang darauf, dass sie verschwindet.

Generell gelingen in Griechenland Vorhaben nur, wenn sie sofort vor Ort verklicht werden. Filme, die einem Storyboard oder gar einem eisernen Drehbuch folgen sollen, sind schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil man sich im voraus kaum auf jemanden verlassen kann. Die zwangsläufig unkonventionellen Arbeitszeiten und -methoden verschaffen Angelopoulos grosse Freiheit im strengen Spiel mit der Ästhetik, wobei er seiner Vorstellung von einem geschlossenen Ganzen folgt und dabei immer neue Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt. Dafür scheut er als sein eigener Produzent auch keine Kosten. Die zeitlich begrenzten Verträge mit den Mitarbeitern und den Schauspielern hindern ihn jedoch, die Dreharbeiten zu einem Film einmal über ein volles Jahr auszu dehnen und dabei durch ganz Griechenland zu reisen: «Natürlich möchte ich mal einen Film machen, bei dem ich überhaupt nicht ans Geld denken muss.»

Das Alte und das Neue

Der Bus der Wanderschaulspieler hält an der Einfahrt zu einer Stadt zwischen zwei Strassen, die in einem Winkel von ungefähr 45 Grad aufeinander zugehen. Orestis, der Fahrer, steigt aus, holt den kleinen Alexander aus der Beifahrertür und schiebt dann ein schweres, schwarzes Motorrad aus dem Innern des Busses heraus. Er macht alles sehr schnell. Auf einmal taucht – wie aus einem Versteck – in der Tiefe der rechten Strasse die alte Truppe der Wanderschaulspieler auf. Langsam, gegen die Ventilatoren der



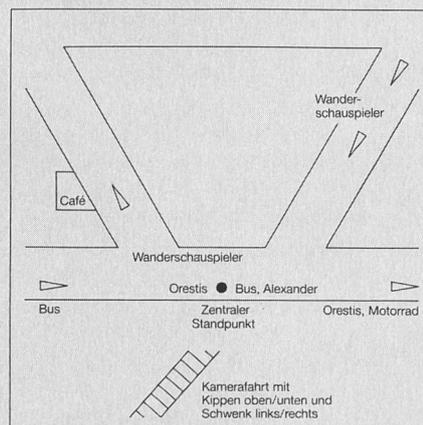
Spezialeffekt-Techniker ankämpfend, kommen sie auf die beiden zu. «Meine Familie», sagt der junge Mann. Sie bleiben stehen und fragen Orestis, ob er einen Theaterraum gefunden habe. Die Kamera hat bis dahin alles in einer Totalen gezeigt, die mit einer unmerklichen Schwenkbewegung dem Geschehen ohne Unterbruch von einem zum anderen fließend folgte. Als die Wanderschauspieler weiter in die linke Strasse gehen (im Ansatz die Richtung, aus der der Bus kam) und so wir für den Film über eine halbe Million Menschen beschäftigt, nicht zuletzt auch dank der Produktion von Dokumentar-, Kinder- und wissenschaftlichen Filmen und auch dank der – einschliesslich Wanderkinos – 180 000 Spielstellen, die mit den über 95 Millionen.

Diese Annäherung an das Gesicht, das Zeigen eines emotionalen Zustandes und einer Individualität vollführt Angelopoulos' Kamera in einem fließenden Bruch mit den einstigen Ideenträgern, die er in MERES TOU '36 (DIE TAGE VON '36, 1972), O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER, 1975), I KINIGUI (DIE JÄGER, 1977) und O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE, 1980) modellierte, aber nie aus der Nähe zeigte, sondern stets in der Totalen belies. Individualität war in diesen frühen Filmen stets von den herrschenden Gesellschaftsstrukturen abhängig. Die Wanderschauspieler stellten prototypisch Klassen dar. Angelopoulos sagt, heute gäbe es einen Sturz im politischen Bewusstsein: «Wir leben nicht in einer Zeit historischer oder sozialer Konflikte, deshalb ist es normal, dass wir zum Individuum zurückkehren. «In LANDSCHAFT IM NEBEL gibt es keine Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Umwelt, mit seinem Drehbuch spricht Angelopoulos den Kindern ihre Hoffnung ab – denn einen Vater gibt es nicht in Deutschland, die Kinder sind Zufallskinder. Das ist der historisch-soziale Konflikt: Die (politischen) Hoffnungen der Alten sind nicht mehr die

Hoffnungen der Jungen. Dabei bewirken die alten Konflikte stets direkt oder indirekt die neuen – und mit ihnen auch die neuen Hoffnungen. Nach sechs Stunden ist die flüchtige Begegnung des Alten mit dem Neuen gelungen. Angelopoulos hatte wieder Schwierigkeiten mit Michalis, der jetzt lieber Regie oder Kamera machen will. Die Darsteller der Wanderschauspieler sitzen noch im Café. Es sind dieselben, die schon im gleichnamigen Film spielten. Sie sind alt geworden. Doch unter all den finstern blickenden Gesichtern verhalten sie sich wie Kinder. Wir unterhalten uns. Sie wollen wissen, ob wir fertig seien, wie es war, was jetzt los sei und schauen verloren in die Welt, so als würden sie noch weiterspielen wollen. Draussen vor dem Café sind noch alle mit dem Abbauen beschäftigt, als plötzlich der riesige Beerdigungszug aus Pasolinis ACCATONE in die abgeriegelte Strasse hereinbricht: An der Spitze zwei Poppen und der chromblitzende Cadillac mit dem Sarg. Die hundert Meter lange, schwarzgekleidete Menschenschlange zieht so schnell vorbei wie ein fantastischer Gedankenblitz.

Es bleibt Verlassenheit

Egal ob Angelopoulos die Wanderschauspieler in der Totalen oder den kleinen Alexander in einer Nahauf-



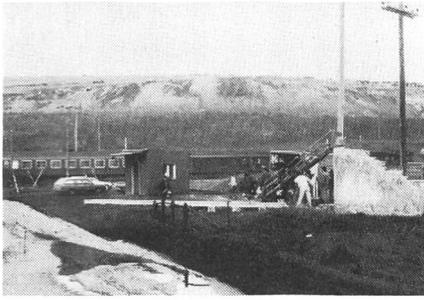
nahme zeigt, was bleibt, ist die Verlassenheit des Individuums in seiner Umgebung. Alexander lässt seine Schwester, die im Bus schläft, zurück und begibt sich auf eine kleine Reise in die unbekannte Stadt. Er nimmt die Strasse, aus der die Wanderschauspieler kamen.

Beim Anschauen der Muster stellte Angelopoulos fest, dass die in O THIASOS verwendeten Panoramashwenks und Plansequenzen sein Stil wären. Aber die Wanderschauspieler sind im Film halbtot und «wenn ich die Kinder filme, muss ich nah herangehen – aber ich fühle mich sehr unwohl dabei». Er fragt sich, ob er nach diesem Film noch weitere Filme machen wird.

Die Dreharbeiten sind an einem extremen Punkt angelangt, die Konflikte häufen sich. Selbstzweifel, Zweifel an einem Gelingen. Ermüdung. Geschrei. Dennoch ändert er während der Arbeit nichts an seinem Vorhaben. Auch nützt er jedes Gespräch mit den Leuten in seiner Umgebung zur Selbstreflexion, sagt entschuldigend, der Gefühlsausbruch einer starken Persönlichkeit gleiche einer Krankheit. Er erzählt von seinem ersten Kurzfilm FORMINX-STORY: «Damals kamen wir hier im Bahnhof von Saloniki an. Als ich die Kamera aufstellen lassen wollte, wurde mir bewusst, dass ich nicht wusste, wohin ich sie stellen sollte, dass ich nichts wusste, nicht einmal wie und was ich drehen wollte, obwohl ich doch geglaubt hatte, alles ganz genau zu wissen. Es war ein Fiasko.» Nach Auseinandersetzungen mit dem Produzenten brach er die Dreharbeiten ab. Der Film wurde von anderen fertiggestellt.

Er war allein. Auch jetzt zieht er sich zurück.

Man könnte ihn einen vollblütigen Autor nennen. Überall hat er seine Finger im Spiel: Drehbuch, Produktion, Organisation, Kamera, Schauspielerei, Licht, Ton und Dekors fallen unter seine Regie. Er hat zwar keinen Regiestuhl. Dafür trägt er die gesamte Ver-



antwortung – und die Überzeugung für den Film.

Als ich mit den Technikern über den Film spreche, stellt sich heraus, dass niemand weiss, wie Angelopoulos' Film aussehen soll und welche Absicht er hat, doch ihr Vertrauen ist intakt: «Angelopoulos ist der Beste, er weiss immer und in allen Bereichen genau, was er will.»

Fantasierte Wirklichkeit

«Diese Dreharbeiten mit den Kindern sind die schwierigsten, die ich jemals hatte.» Die Darsteller des Orestis', der Voula und des Alexanders sind Laien, denen in Szenen grossen Gefühlsäusserungen die Überzeugungskraft fehlt. Entweder spielen sie regungslos «wie ein Stück Holz» oder leblos, «zu technisch». Die Laiendarsteller haben Schwierigkeiten, den plötzlich gegebenen Anweisungen in ihrem Spiel Folge zu leisten. Allerdings erläutert Angelopoulos bei den Proben selten die Idee der Szene. Seine ersten Probeanweisungen fallen im Verhältnis zur Strenge der späteren Inszenierung wie nebenbei. Sie bestehen aus der Demonstration des Bewegungsablaufs und einer kurzen Beschreibung der Situation. Als kenne er selbst die Einzelheiten nicht genau, findet er sie erst im Probenprozess und konkretisiert dann das Geprobte. «Erst die Elemente der entstehenden Szene geben Anregungen, die weit über das Drehbuch hinausgehen. Erst nachdem das Bild entstanden ist, kann ich sagen, ob es so ist, wie das Bild aussehen muss.» Nach und nach beseitigt er bei den Darstellern übertriebene Mimik und unnötige Bewegung und erreicht so das richtige Tempo. Letztlich kann er dabei sogar auf das Gegenteil seiner ersten Anweisungen stossen.

Ähnlich arbeitet Angelopoulos mit Kamera und Dekor. Die Kamerabewegung, welche den Bewegungen der Darsteller folgt, ist in jeder Einstellungsprobe ein Herantasten an eine

Komposition. Bevor jedoch das klare Bild einer Szene entsteht, lässt Angelopoulos die Wirklichkeit des Drehortes verändern nach einem Bild, das er von der Wirklichkeit anderer Orte oder im Allgemeinen hat. Auf der Strasse, wo Orestis und Voula den kleinen Alexander wiederfinden, sind Bäume, ein Fahnenmast, braune Farben an den Häusern, die es in dieser Strasse in Ioannina nicht gibt. Sie wurden von anderen Orten für diese Szene entliehen. Andererseits ist die Turmuhr, die es am Ort tatsächlich gibt, wie in ALEXANDER DER GROSSE auch, keine Uhr eines Ortes mehr, sondern nur noch Symbol des Festgelegenseins, an dem der kleine Alexander auf seiner Reise vorübergeht.

Genauso ist auch die anschliessende 35. von 71 Szenen aus mehreren Orten zusammengesetzt worden. Sie wurde in Saloniki aufgenommen, spielt aber in der Stadt, die in Ioannina beginnt. Nacht. Orestis und die Kinder finden in der Strasse vor einem verschlossenen Kino einen Filmstreifen. Orestis hebt ihn von der Strasse auf, betrachtet ihn im Licht einer Lampe und sieht darauf: «Nebel... und da hinten, weit hinten, ein Baum, ...seht ihr nicht?», fragt er fast ängstlich die Kinder. Die Kinder sehen nichts. Auch beim zweiten Hinsehen nicht. «Ich auch nicht», sagt Orestis nach einer Weile, «war nur ein Witz...» Er will den Filmstreifen wegschmeissen, doch der kleine Alexander möchte ihn haben. «Er gehört dir», antwortet Orestis. Der Kleine steckt ihn in seine Tasche.

Der Blick durch den Filmstreifen entdeckt in dieser tristen Strasse ein fantastisches, ein der Wirklichkeit entgegengesetztes Bild: Eine Landschaft im Nebel.

Orestis hebt den Streifen Film «wie ein Tierchen oder eine Blume» aus dem Strassendreck auf, und die Kamera geht aus der Totalen an das Detail heran und wirft durch den Zoom «einen unnatürlichen Blick, der etwas Unwirkliches besitzt und alles ins Märchenhafte abbildet.» Der Filmstreifen

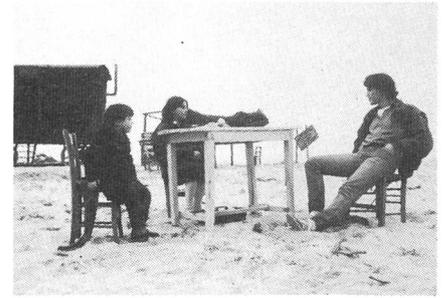
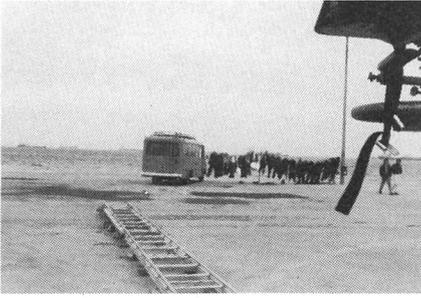
wird durch die Fantasie, die er entzündet, lebendig. Der kleine Alexander nimmt ihn wirklich wie ein Tierchen und steckt ihn in seine Tasche. Obwohl er nichts gesehen hat, versucht er in späteren Szenen des Films etwas darauf zu entdecken.

Die Kunst, ein Bild von der Wirklichkeit mit der Wirklichkeit selbst zu inszenieren, überträgt sich auf die Produktionsbedingungen des Films. Sie sind reaktionär. Jeder Einfluss, der die Geschlossenheit des Films stören könnte, wird ausgeschlossen.

Das verschlossene Kino, vor dem die Kinder den Filmstreifen finden, liegt mitten im Bordellviertel von Saloniki und spielt Pornofilme. Auf der einen Strassenseite liegt eine Fleischerei neben der andern und auf der anderen Seite befinden sich die Etablissements, in denen wir die Wagenbesitzer suchen müssen, die in der Strasse geparkt haben. Zeitweise schwabben kaum aufhaltbare Männerströme über die Strasse, und auch die Frauen lassen sich von unseren Absperrungen nicht beeindrucken. Die Polizei kommt zu Hilfe und muss uns einmal vor Handgreiflichkeiten schützen, damit wir drehen können. Als wir am nächsten Tag weiterdrehen, kommen zwei Fleischer mit gezückten Messern auf uns zu. Sie wollen sich gegen unsere studiomässige Abriegelung wehren, mit der wir schon den zweiten Tag ihre Kunden am Durchgang hindern.

Studioaufnahmen hat Angelopoulos bisher nur einmal, für seinen ersten Kurzfilm EKPOMBI (SENDUNG, 1968) gemacht – um die Falschheit der Studios zu demaskieren. Ob er seine Drehorte ihres pittoresken Milieus wegen auswählte? «Ja, und auch aus technischen Gründen. Aber ein Realist bin ich nicht.» Beim Drehen in der Nacht fragen mich ein paar Männer, die zu ihren Wohnungen wollen, ob wir einen Dokumentarfilm über ihr dreckiges Leben machen.

Zu den zwangsläufigen und freiwilligen Zuschauern, die manchmal kaum zurückzuhalten sind, stossen plötzlich



auch ein griechisches, ein deutsches und ein französisches Team, die je einen Dokumentarfilm über Angelopoulos' Dreharbeiten machen und sich zufällig zusammengefunden haben. Drei Kameras filmen nun also die Kamera von Arvanitis. Das grosse Publikum scheint Angelopoulos anzuheizen. Die Anweisungen an seinen Kameramann gibt er diesmal sogar mit schauspielerischer Eleganz. Arvanitis jedoch machen die vielen Zuschauer nervös. Er muss den ganzen Raum für sich haben, auch ausserhalb seines Blickfeldes, um den ganzen Raum filmen zu können.

Am Meer

Auf ihrer Reise kommen die Kinder, die Orestis auf seinem Motorrad mitgenommen hat, ans Meer. Sie sehen erst von der Höhe eines Berges. Ähnlich wie Spyros in *DIE REISE NACH KYTHIRA* streckt Orestis beim Anblick dieser unbegrenzten Weite seine Arme aus, als würde er tanzen. Sie fahren hinab. Als sie am Strand ankommen, setzt Orestis Alexander und Voula ab, legt sein Motorrad hin und rennt ihnen zum Meer hinterher. Die Kamera schwenkt in der Totalen aus Augenhöhe mit, über die Landschaft, die Berge, den grau bewölkten Olymp, den weissen Strand, auf dem eine Taverna auf vier Rädern und abseits, surreal, eine Wendeltreppe in den Himmel ragen, bis zum Meer. Da bleibt sie stehen. Die drei setzen sich an einen Tisch vor der Taverna, Orestis steht auf und legt in einer Juke-Box (ähnlich der aus dem *BIENZÜCHTER*) einen Rock 'n' Roll auf. Er fordert Voula zum Tanzen auf. Die Kamera fährt nah heran. Voula kann nicht. Orestis berührt sie. Sie schaut ihn an, rührt sich nicht, während er zwei Schritte versucht. Ruhe. Stille.

«Renn!», brüllt Angelopoulos durchs Megaphon.

Voula rennt von Orestis weg, als wäre es ein Schmerz. Die Kamera fährt

ruckartig über die Schienen zurück, schwenkt gleichzeitig mit Voula mit, die am Meer entlang läuft. Dabei wird das Stativ noch vom Dollykran in dieselbe Richtung mitgeschwenkt und der Kran erhebt sich in eine Aufsicht auf die Szenerie, bevor er wieder hinab in die Augenhöhe gleitet.

Diese vier Bewegungen der Kamera, der Wechsel von Nah auf Total, Voulas Wegrennen – das alles aus dem Stillstand, plötzlich, schnell und gleichzeitig: man hat den Eindruck, für einen kurzen Augenblick einen Akkord von fünf Bewegungen vom Ufer über das Meer klingen zu sehen.

Wieder Stille. Voula setzt sich ans Wasser. Die Kamerabewegung bricht ab. Da rennt der kleine Alexander zu seiner Schwester, doch Orestis holt ihn ein, nimmt ihn an der Hand. Sie drehen um, gehen auf die Kamera zu, bis sie gross im Bild sind. «Wir müssen sie alleine lassen», sagt Orestis: «Sie hat etwas Grosses entdeckt... wir müssen sie alleine lassen.» Sie verschwinden aus dem Bild. Voula bleibt alleine am Meer zurück. – «Klappe!» Zweimal mussten die Schienen und der Kamerakran auf dem Sand umgebaut werden, und diesmal wurde sogar mehr als vier Mal geprobt, um Bewegung und Stillstand, Nah und Total, schnell und langsam in eine Einstellung zusammenzufügen. Arvanitis und seine fünf Mitarbeiter improvisieren bei den Proben mit der Kamera wie auch mit der Beleuchtung. Meist gelingt ihnen aber auf Anhieb, was sich der Regisseur vorgestellt hatte. Mit Angelopoulos arbeitet Arvanitis seit der abgebrochenen *FORMINX-STORY* (1964) zusammen.

Als wir nach den Aufnahmen noch die Tonaufnahmen für diese Szene machen, ist alles totenstill. Nur das Schlagen des Meeres, Geräusche im Sand und ein paar Regentropfen, die darauf fallen. Das ganze Team steht regungslos und beobachtet, als wäre es selbst im Kino, die Kinder und Orestis.

Auch wenn wir nicht drehen, nimmt Athanassopoulos, der Toningenieur,

überall Geräusche von pfeifenden, fahrenden Zügen, Schritten, Flüssen, Vögeln, Bäumen und Wind auf. «Daraus machen wir Musik im Off», sagt er.

LANDSCHAFT IM NEBEL

Die Kinder kommen zu verschiedenen Orten, wo sie kurz verweilen. Meist werden Ankunft und Aufenthalt in nur zwei Einstellungen erfasst. Selten jedoch wird eine Abfahrt gezeigt, obwohl die ganze Reise doch ein Aufbruch aus Griechenland zum Vater in Deutschland sein will. Letztlich erleben auch diese Kinder die Odyssee der Wanderschaulspieler, die durch die griechische Geschichte der Jahre 1939 bis 1952 reisten und die Odyssee des Bienenzüchters, der durch ein geschichts- und hoffnungsleeres Griechenland fuhr. Dabei spielt es keine Rolle, dass sie nun die entgegengesetzte Richtung nach Norden nehmen. Die Alten sind bei dieser Reise alt geworden, die Kinder werden dagegen erwachsen. Doch die Hoffnungen gibt es auf dieser Reise nur noch als Negation. Alle Träume und die Liebe versagen. In Deutschland kommen Alexander und Voula nicht an. Aber das wissen sie nicht.

Spät nachts steigen sie vor der griechischen Grenze aus einem Zug, um der Passkontrolle zu entgehen. An einem Fluss finden sie ein kleines Boot. Sie rudern zur anderen Seite. Die Sonne geht auf und sie glauben: «Wir sind in Deutschland». Eine Landschaft, die in dichten Nebel gehüllt ist, liegt vor ihnen. Einzig Orestis' Fantasie ist durch die Reise wahr geworden. Als sie in den Nebel gehen, löst sich der Nebel auf. Da sehen sie, als sähen sie die Welt neu, vor sich die Natur, voller Grün – eine Farbe, die wir sonst aus allen Drehorten verbannt haben. In der Ferne steht ein blauleuchtender Baum, der so aussieht, als würde das Licht des Himmels auf ihn fallen.

Was es ja auch wirklich tut. ■



NOCE EN GALILEE
von Michel Khleifi

Gewalt löst keine Probleme

Es gibt in der Filmgeschichte eine ganze Reihe von Filmen, die ein Hochzeitsfest in den Mittelpunkt rücken, um damit auch in ethnische, soziale oder politische Abgründe zu leuchten. Der 1950 in Nazareth geborene palästinensische Regisseur Michel Khleifi, den es bei uns erst noch zu entdecken gilt, hatte bereits in seinen ersten Film *LA MEMOIRE FERTILE* ein Hochzeitsfest integriert. Er zeichnete damals, 1980, das Porträt zweier palästinensischer Frauen, die um ihre einfachsten Rechte kämpften, in der betonten Absicht, «arabische, aber auch andere Zuschauer, dafür zu sensibilisieren, dass die Frau eine wesentliche Rolle in der Geschichte spielt und dass ihre Befreiung in radikaler Weise die Entwicklung der Ereignisse in der arabischen Gesellschaft in Richtung auf eine bessere Zukunft beeinflussen wird.» Mit seinem zweiten Film *NOCE EN GALILEE* setzt er seine Arbeit auf überzeugende Weise fort, indem er einerseits das Ritual einer traditionellen palästinensischen Hochzeit aufzeichnet, daneben aber die aktuellen Konflikte zwischen Modernität und Tradition wie zwischen Israelis und der Bevölkerung in den von ihnen noch immer besetzten Gebieten offenlegt. Es ist Khleifi gelungen, im festlichen Kleid einer Hochzeit ein zeitloses Drama von brennender Aktualität auf die Leinwand zu bringen. Unaufdringlich und doch spannungsgeladen, einfach und gerade deshalb über seinen Ursprungsort hinausweisend, mit einem ausgeprägten Sinn für die wesentlichen Bilder, die trefflichen Ausschnitte, die subtilen Töne, führt er uns nach einem Prolog durch einen Hochzeitstag, an dem verschiedene Gegensätze aufeinanderprallen.

NOCE EN GALILEE bewahrt, von der Exposition abgesehen, die Einheit von Zeit, Ort und Handlung ganz im Sinn des klassischen Dramas. Nachdem der Familienvater und Dorfälteste (der Moukhtar) bei den israelischen Besatzern in der Stadt eine Bewilligung für die Hochzeit seines Sohnes ausgehandelt hat, kehrt er heim, um mit seinen Männern im Dorf den Deal zu besprechen, auf den er sich einlassen musste. Er hat das Einverständnis des Gouverneurs nur unter der Bedingung erhalten, dass dieser und einige seiner Leute als Ehrengäste zur Hochzeit geladen werden. Khleifi schildert die aus diesem Zugeständnis resultierende Auseinandersetzung des Moukhtars mit den eigenen Leuten in einer raffinierten Montage, in der der lange Weg von der Stadt mit dem Bus nach Hause mehrmals durch das vorweggenommene Gespräch mit den Män-

nern im Dorf unterschritten ist. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen den Gedanken des Vaters auf seiner Fahrt, zwischen seinen Wünschen und Hoffnungen, und der Wirklichkeit, den Reaktionen. Es stehen sich Moukhtars Wunsch (auf Verständnis) und die Realität (der Opposition) gegenüber. Freuen sich die Frauen im Dorf ob des bevorstehenden Festes, so fragen sich die Männer, ob man sich den Besatzern, die ihnen schliesslich den Heimatboden weggenommen haben, derart beugen darf, ob man sich nicht aus Protest dem Kompromiss verweigern soll oder ob man gar, wie eine Gruppe von drei Jüngeren es versuchen will, die Anwesenheit der Israelis für einen Anschlag ausnutzen soll. Moukhtar argumentiert dagegen, denn für ihn steht die Tradition über allem, und sie besagt, dass beim Fest auch der Feind willkommen sein soll.

Die Vorbereitungen fürs Hochzeitsfest sind abgeschlossen; die ersten Gäste treffen ein, und es beginnt der in erster Linie für den Vater und dessen Ehrgefühl so wichtige Tag. Die Hochzeit des Sohnes ist des Vaters Ereignis; geht etwas schief, erweist sich der Sohn gar als Versager im Ehebett, so wird die Ehre des Vaters getroffen, so ist er es, der «niemandem mehr in die Augen schauen» kann. Khleifi thematisiert neben dem Konflikt zwischen der palästinensischen Bevölkerung und ihren israelischen Besatzern auch den starken Hang zu Traditionen und patriarchalen Denkmustern. Der Patriarch lässt den übrigen Mitgliedern seiner Familie zuwenig Freiheit, insofern ist er der Besatzungsmacht verwandt, die in fast naturgegebenem Selbstverständnis davon ausgeht, dass sie recht hat und der Bevölkerung diktieren kann, was zu tun und was zu lassen ist. Der Unterschied bleibt dennoch offensichtlich, denn während man sich mehrheitlich und geschichtlich gewachsen auf familiäre Strukturen – deren kritische Durchleuchtung dringend erforderlich wäre – eingelassen hat, ist die Abhängigkeit von den Besatzern eine künstliche, aufgezwungene.

In einer seiner beschaulich-fotografischen Sequenzen zeigt der Film einige vor den israelischen Militärjeeps davonrennende Kinder, sich schliessende Fensterläden, verschlossene Türen, und dahinter wieder die Natur, die Menschen, die unter den widrigen Umständen leben müssen. Sie sind ghettoisiert und damit von den Israelis just in jene Lage versetzt, die sie aus eigener Erfahrung noch in schrecklich-

cher Erinnerung haben müssten. *NOCE EN GALILEE* redet nicht laut von scheusslichen Aktualitäten, die uns zurzeit wieder tagtäglich neue Opfer in den besetzten Gebieten vermelden, von der Missachtung simpler Freiheitsrechte im Nahen Osten, von der jahrelangen Verdrängung eines ganzen Volkes auf ein Niemandsland. Khleifi hält mit der direkten politischen Äusserung zugunsten der Poesie des Augenblicks zurück, zugunsten von leisen Überhöhungen, die nie in einen falschen Symbolismus entgleiten. Es sind ganz grundlegend die Zustände von Unfreiheit und Bevormundung, die zum Versagen des Einzelnen und ins Chaos des Kollektivs führen. Ein Dasein, das sich zwischen Minen bewegen muss, kann niemals in Freiheit entfalten, weder für jene, die die Minen legen, noch für die, denen sie gelten.

NOCE EN GALILEE lebt genau vom Gegenstück zur Macht, von Zuneigung und einer ausgeprägten Sinnlichkeit, die vom liebevollen Umgang mit den Figuren über Bilder der Zärtlichkeit geht, über Bilder wie jene, da die arabischen Frauen die israelische Soldatin nach ihrem Schwächeanfall zärtlich umsorgen und sie in neue, friedliche Gewänder der Weiblichkeit kleiden. Die Sinnlichkeit liegt auch in den Aufnahmen, den Bildern wie den Tönen, sie klingt aus der sorgfältig eingesetzten Musik, lebt davon, dass der Film beschreibt, nicht von einer aktionsbetonten Handlung zehrt, sondern vielmehr aus kleinen Einzelhandlungen, die sich ergänzen und bereichern, ein Gesamtbild ergeben.

Der Fremde ist ein Freund, den man erst noch kennenlernen muss, lautete sinngemäss ein Satz, der mir unlängst aufgefallen ist. «Mit dieser Atmosphäre könnten wir hunderte von Jahren hier leben», meint der Gouverneur am Hochzeitstisch zu seinen Offizieren. Khleifis Film macht spürbar, dass ein Zusammengehen nicht nur sinnvoll, sondern über kurz oder lang auch zwingend ist. Die Hochzeit ist ein Sinnbild dafür, aber eine Hochzeit allein reicht bei weitem noch nicht aus. Khleifi glaubt an die Notwendigkeit der Vermischung, daran, dass es nur einen *gemeinsamen* Ausweg aus der verfahrenen Situation gibt. Und dieser Ausweg, das macht sein Film gerade dank seiner grossen Sinnlichkeit spürbar, führt über die Liebe, über jene Liebe etwa, die das im Minenfeld verirrt Pferd sicher aus der Gefahrenzone zurückbringt, über jene Liebe, die die vorübergehende Schwäche des anderen nicht ausnutzt, sondern

zu überwinden hilft, aber auch über die Notwendigkeit, die Veränderungen der Zeit zu akzeptieren und umzusetzen. *Die Stärke Israels*, sagt Khleifi, *rührt von unserer Schwäche, aber unsere Schwäche ist kein Resultat der Stärke Israels. Sie entspringt unserer Widersprüchlichkeit, unserem Unvermögen, der Modernität zu begegnen, unsere Beziehung zu den Frauen anders zu gestalten und der Stellung des Individuums innerhalb unserer Gesellschaft.*

Es sind letztlich zwei zentrale Fragen, die er provozieren will: was man nach

dem Aufgeben von beengenden Traditionen anfangen soll, und wie man die Modernität akzeptiert, wie man mit ihr fertig wird, sich ihrer bedient. NOCE EN GALILEE selber gibt ein schönes Beispiel dafür ab, strahlt als Film ein Stück jener Unschuld aus, die er im Prinzip postuliert; es ist die Unschuld, die die Kinder noch und die Alten wieder haben.

Bevor sie sich die «Unschuld» selber nimmt, weil ihr Bräutigam versagt, lässt Khleifi die Braut einen Schlüsselsatz aussprechen: «Gewalt löst kein

Problem.» Der Sohn führt sein «Versagen» auf den Vater und die Tradition zurück und will sich gewaltsam daran rächen. Parallel dazu wird aus der in ihrer (männlichen) Uniform verhärtet scheinenden israelischen Soldatin wieder eine Frau. Und während sich alles im Chaos auflöst, rennt der Knabe Hassan im Morgengrauen aufs Feld, genießt die friedliche Stimmung in der vom Film so wunderbar eingefangenen Landschaft von Galiläa. Es gibt ihn, den Frieden, aber er muss gelebt werden.

Walter Ruggie



Gespräch mit Michel Khleifi

„Ich bin ein Ghetto-Kind“

FILMBULLETIN: NOCE EN GALILEE ist vor zwei Jahren gedreht worden. Seit her hat sich die Situation in den besetzten Gebieten Israels zugespitzt. Würden Sie nach den jüngsten Vorkommnissen in den vergangenen Monaten etwas am Film ändern?

MICHEL KHLEIFI: Nein. Bei aller Bescheidenheit hat der Film vorweggenommen, was sich zurzeit abspielt. Ich habe das Buch 1984 geschrieben und sah die Entwicklung, die jetzt in den palästinensischen Dörfern im Gang ist, diese kollektive Revolte der Jungen, voraus. Am Ende meines Filmes sind die Leute auch auf der Strasse. Die Diskussion, die aufgegriffen wird, wurde durch die palästinensische Bevölkerung in den letzten Monaten genauso aufgebracht.

FILMBULLETIN: Es gibt die drei jungen Männer, die im Film einen Anschlag machen wollen und sich nicht damit

abfinden, dass die Israelis anwesend sind. Stehen sie gewissermaßen für die junge Generation, die sich jetzt wehrt?

MICHEL KHLEIFI: Ja, und wenn sie die Aktiven sind, so bedeutet dies natürlich nicht, dass die übrigen nicht auch das Bewusstsein entwickelt haben. Alle sind sich der Situation sehr wohl bewusst, der Unterschied liegt in der Art und Weise, wie darauf reagiert wird. Der Onkel beispielsweise argumentiert, indem er sagt, kein Fest ohne Würde und keine Würde unter den Stiefeln der Militärs. Der alte Moukhtar sagt, schaut euch doch die Militärs an, sie sind verloren in den Armen unserer Männer. Der Cousin Bacem sagt, schön, das Fest ist unser Fest, das Leben muss weitergehen, und es ist an uns, dass wir unser tägliches Leben im Griff haben. Das heisst: Für mich ergänzt in einer eh-

renhaften Weise der eine den anderen. Da eine Gesellschaft immer ein komplexes Gebilde ist, gibt es am Ende unterschiedliche Reaktionen auf, ein und dieselbe Tragödie. Ich habe nicht versucht, das zu vertuschen. Was mir wichtig war, war so etwas wie den Ausdruck der Seele zu finden, den Geist, der dahinter steht und der aus dieser Tragödie heraus gewachsen ist als ein kollektives Bewusstsein.

FILMBULLETIN: Sie selber haben sich für eine ganz andere Reaktion entschieden, indem sie ausgewandert sind. Welches waren da die Gründe?

MICHEL KHLEIFI: Nun, da muss ich in meine Erinnerungen eintauchen. Ich bin 1971 abgereist. Das war rund drei Jahre nach dem 67er Krieg. Ich war zwanzig, und es gab für mich wie für jeden Palästinenser im Prinzip drei Möglichkeiten: Entweder bewaffnete man sich und wurde militant, mit all



1962
Madison, Twist
und Mashed Potato
sind der letzte Schrei...
...und ohne
Hochfrisur
läuft
garnix!

HAIRSPRAY

Eine haarsträubende Komödie
von John Waters
mit DIVINE, Debbie Harry, Sonny Bono, Ricki Lake

Jetzt im Cinéma LE PARIS, Zürich

wir sind für Sie da.

Jetzt bei Wind ...
morgen diese woche
Jede Woche Demnächst
Jeden Tag. ... und Wetter
immer **Heute**
So oft Sie möchten.

Kino Auf die Plätze, fertig, los!

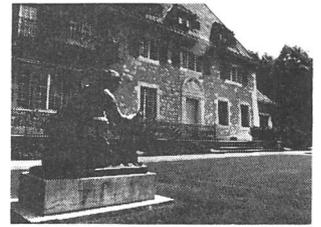
kino moderne
ATELIERKINO

da läuft was.
in LUZERN



Museen in Winterthur

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

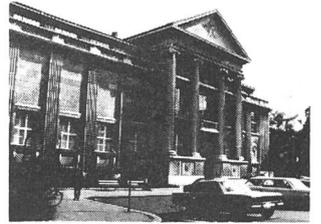


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

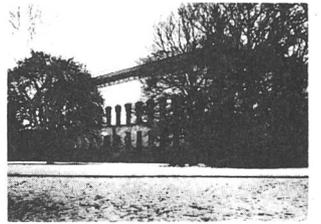
bis 4. September:
Felice Varini
Sammlung des Kunstvereins



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr
und 14–18 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)

ALEXANDER CAESAR CONSTANTIN
Die Geschichte des antiken
Münzporträts



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

bis Ende August:
«Fliegen – Gleiten – Schweben»
Eine Ausstellung über die Faszination
des Fliegens mit vielen Aktivitäten
im Park.



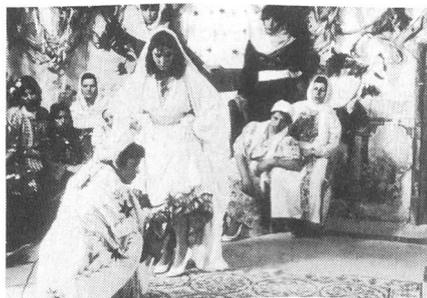
Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

den Risiken, die das in verschiedenster Hinsicht mit sich bringt; oder man akzeptierte den Zustand und arbeitete mit der schweigenden Mehrheit im Innern weiter, mit ein bisschen Politik und so, letztlich von allem ausgeschlossen; eine dritte Möglichkeit bestand in der Abreise, für die ich mich aus verschiedenen Gründen entschlossen habe. Einer war die kulturelle Herausforderung, die ich inmitten der Israelis immer empfunden habe, mein Gefühl, dass keine Revolte komplett sein kann, wenn sie nicht auch auf kultureller Ebene ausgetragen wird. Ich habe mich also dafür entschieden, zu lernen und zu studieren. Am Anfang wollte ich Theater machen, aber bald einmal entdeckte ich das Kino als ein universelles Medium, das der Modernität der Zeit entspricht. Meine Reaktion damals war eine kulturelle. Ganz abgesehen davon weiss ich, dass ich ein Mensch bin, der Angst vor dem Tod hat – was also sollte ich tun?

FILMBULLETIN: Aber gerade wenn die Abreise nach Europa eine kulturelle Reaktion war, so steckt doch darin die Gefahr, die Wurzeln zu verlieren, den Kontakt mit dem Boden, auf dem man gewachsen ist.

MICHEL KHLEIFI: Die Wurzeln kann man nach zwanzig Jahren so einfach nicht verlieren. Wenn Sie mich fragen würden, ob ich es denn schaffe, mich in Europa zu integrieren, so müsste ich antworten, offengesagt nein (lacht). Auf die eine oder andere Art kommt man zwar von da und da, aber andersherum ist man gleichzeitig auch ausgeschlossen. Ich stamme zwar von da und habe beispielsweise meine Studien in Europa mit einer Arbeit zur Kunst in Palästina vom Mittelalter bis



in die siebziger Jahre gemacht. Aber ich habe mich gerade mit dieser Arbeit in einer Art und Weise mit Palästina verwurzelt, wie ich es dort unten nie geschafft hätte. Ich konnte nachdenken über Riten, über die Kultur, über die Literatur, die Kunst und all das. Abgesehen davon reise ich jedes Jahr zurück.

FILMBULLETIN: Das wäre wohl auch ein

Ausdruck der schwierigen Situation, in der die Palästinenser leben, die ihnen den direkten Zugriff zur eigenen Kultur und die Entfaltung auf tausend Arten verunmöglicht. Es fehlen die Möglichkeiten vor Ort.

MICHEL KHLEIFI: Genau. Wir sind eine Sozietät der Zweiten Zone, zweitrangig. Das ist die Wirklichkeit, es gibt viele Dinge, zahlreiche Studien bei-



spielsweise, die wir nicht machen können. Und dann leben wir in Ghettos. Ich bin ein Ghetto-Kind, das heisst: Ich bin in Nazareth aufgewachsen. Als ich zum ersten Mal einen Israeli gesehen habe, war ich vielleicht acht Jahre alt. Später, bis ich sechzehn, siebzehn Jahre alt war, habe ich zwar von Zeit zu Zeit einen israelischen Touristen gesehen. Man muss wissen, dass wir allen Touristen, die nach Nazareth kamen – und das ist eine Stadt, die Christen aus aller Welt anzieht –, Shalom gesagt haben, weil sie für uns Israelis waren, eben Touristen, keine Einheimischen (lacht). Ich habe dann während drei Jahren in Haifa in einer Garage gearbeitet, in einer israelischen Garage, und glauben Sie mir, wir hatten natürlich durch die Arbeit Kontakte mit den Israelis, aber wenn wir zum Essen gingen, so sass wir auf der einen Seite und sie auf der anderen. Man darf nicht vergessen, dass das die Atmosphäre eines anhaltenden Krieges ist.

FILMBULLETIN: In SUR, dem neuen Film von Fernando Solanas, gibt es neben dem Exil in der Fremde auch das Exil zuhause, das innere Exil. Das scheint auch auf diese Situation zuzutreffen.

MICHEL KHLEIFI: Das ist ein inneres Exil, par nature (lacht). Mein nächster Film, «Une Saison d'Exile», handelt davon. Es geht da um das Phänomen des Blickes, den alle auf ihre Umgebung, ihre Gemeinschaft, die Familie oder was auch immer werfen. Damit werden sie genaugenommen «traîtres», nicht im politischen Sinn von Verräter, vielmehr im rein menschlichen Sinn des Wortes. Du gehörst zu uns, aber du bist doch nicht mehr bei uns. Das Kind, das aufwächst, verlässt irgendwann seine Familie, weist

sie zurück und wird zum «traître». Es gilt dann, sich auf ein neues Gleichgewicht aufgrund der veränderten Situation einzustellen. Das Kind wird in diesem Moment zum Erwachsenen.

Bei uns ist das dasselbe. Für mich ist Palästina nicht das Dorf, Palästina ist nicht mein Dorf. Ich habe meine Strasse erlebt mit allen Abwegen, von daher habe ich auch keine Angst davor, meine Wurzeln zu verlieren. Ich pflanze Palästina überall dort auf, wo ich es will. Palästina ist für mich ein kreatives Problem geworden, es steckt in mir. Selbst verloren auf dem Mond könnte ich über Palästina schreiben.

FILMBULLETIN: Dann ist die Bevorzugung des Kinos gegenüber dem Theater auch eine politische Wahl gewesen, da sich im Kino ein grösseres Publikum erreichen lässt.

MICHEL KHLEIFI: Das war für mich das Zentrale. Ich bin genaugenommen per Zufall zum Kino gekommen. Ich kam nach Europa in der Absicht, Spezialarbeiter bei Volkswagen zu werden. Imagine! (lacht) Ich traf hier ein, 1971, alle waren lieb und nett, die Leute schön, ich lernte Frauen kennen, es gab politische Nachwehen der 68er Zeit: Für mich war das eine unglaubliche Explosion, und ich konnte mir plötzlich nicht

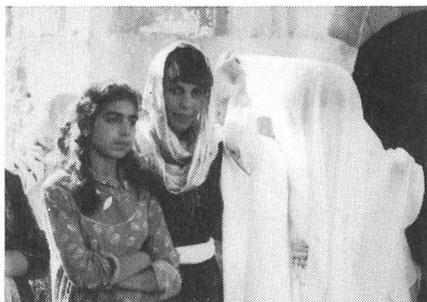


mehr vorstellen, dass ich in eine Garage zurückkehren sollte. Und weil dieser Geist mich packte und mir einige Freunde damals halfen, fand ich einen anderen Weg. Bei allem was ich aber machte, und das galt zuerst einmal für die Arbeit im Theater, stand die eine Frage im Mittelpunkt: Wie kann ich meinem Volk helfen. Das war immer der Motor meiner Arbeit. Damals wurde mir auch bewusst, dass ich zwar sehr wohl das Theater liebe, aber dass letztendlich das Kino die Kunst unserer Zeit darstellt, die beste Möglichkeit der Kommunikation. Was ich im Theater sagen kann, das kann ich im Kino viel besser ausdrücken, oder zumindest ebensogut, mit dem wesentlichen Unterschied: Anstelle von einigen hundert Zuschauerinnen und Zuschauern können Tausende einen Film sehen. Also hat sich mir gewisser-

massen auf einen Schlag das Problem der heutigen Zeit, der Moderne gestellt.

FILMBULLETIN: Welche Möglichkeiten sehen Sie denn in der Kinoarbeit, wo sehen Sie die Grenzen?

MICHEL KHLEIFI: Für einen, der barfuss in den Strassen von Nazareth herumgerannt ist, bedeutet die Tatsache, Kino machen zu können, allein schon



ein kleineres Wunder. (lacht) Ich stecke da plötzlich mittendrin in dem Medium des Zwanzigsten Jahrhunderts, im Audiovisuellen, und bin selber erstaunt. Die Entwicklung der arabischen Welt beschäftigt mich sehr, und ich beziehe das jetzt auf den Bereich des Kinos. Das heisst dann auch, der Zustand von 22 Staaten mit den 22 Zensurbehörden, ganz abgesehen von all den individuellen Zensurmechanismen. Das ist eine Akkumulation von Repression, die seit Jahrhunderten existiert und gewachsen ist. Ich denke, dass der Nahe Osten jener Landstrich ist, der am meisten gelitten hat im Verlauf der Geschichte.

FILMBULLETIN: Die Repression, von der Sie sprechen, ist in Anbetracht des Filmes ja nicht nur eine Repression von Staates wegen – es lasten auch die Traditionen.

MICHEL KHLEIFI: Darin steckt das Paradoxe des Menschlichen: Wir sind irgendwie immer verbunden mit unseren Wurzeln, von den Wurzeln müssen wir uns befreien, aber wenn wir uns von ihnen befreien, dann sind wir auch schon wieder verloren. Das ist eine universelle Problematik: Was heute überholt ist, war gestern modern.

FILMBULLETIN: Die Befreiung vom Druck der Traditionen ist für das Individuum aber einfacher als für die Gemeinschaft.

MICHEL KHLEIFI: Ich denke, die Gemeinschaft besteht letztlich auch aus Individuen. Die Kultur wird von Einzelwesen gestaltet. Irgendeine Person hat die Elemente, die in NOCE AU GALILEE auftauchen, eingeführt, der Teig an der Türe des Bräutigams, das Zerbrechen der Trauben durch die Braut vor dem Eintritt ins Ehezimmer. Das war kein Volk.

FILMBULLETIN: Das scheint klar, aber es braucht dann doch ein Volk, eine Gemeinschaft, die eine Tradition am Leben erhält, indem sie sie praktiziert. In dieser Hochzeit beispielsweise, die Sie mit einer hervorragenden Präzision nebenbei beschreiben, stecken so viele Elemente, die von Individuen eingeführt wurden, aber von einer Gemeinschaft gelebt werden.

MICHEL KHLEIFI: Da sind wir uns einig. Was mir wichtig erscheint ist die Tatsache, dass eine Kultur nur im Paradoxen entstehen kann. Das ist das Paradoxe der Kultur, der Folklore, des Denkens. Es gibt beispielsweise Palästinenser, die mich angreifen und sagen: Hör mal, so machen wir das nicht mehr. Und ich antworte ihnen: Schön, dann dient der Film dazu, so etwas wie eine kollektive Erinnerung zu bewahren. Ich behaupte ja nicht, dass all das in sämtlichen Häusern Palästinas existiert. Für mich stand von Anfang an eine Poetisierung des Realen im Zentrum. Ich will kein Museum einrichten, aber ich wollte doch auch eine Tradition in einem Film am Leben erhalten.

FILMBULLETIN: Wie liess sich bei diesem Anspruch vermeiden, dass ein Stück Folklore herauschaut?

MICHEL KHLEIFI: Ich habe versucht, das dramatische Element nicht zu vernachlässigen. Um beim Beispiel der Trauben zu bleiben: Wenn die Trauben zerstampft werden, kommt eine Musik dazu, die das nachfolgende Drama ankündigt, während die Kamera sich lediglich gegen die Mauer bewegt und nichts anderes als eine Mauer abfilmt. Aber – das ist nicht irgendeine Mauer, das ist eine palästinensische Mauer. Auf der einen Seite also die Mauer, der verbaute Weg, und auf der anderen



Seite die Trauben, die zerdrückt werden. Durch eine solche Montage ist man emotionell drin. Man tritt ein, spürt, dass sich da etwas ereignen muss, und plötzlich kommt die Mutter mit Nadel und Faden und sagt, das Zusammennähen sei dazu da, dass kein übler Gedanke sie verhexen würde. Man fragt sich: was?, aber ich setze lediglich einen Ritus fort, und

plötzlich wird der Faden zum Kraftmoment.

FILMBULLETIN: Wie vollzieht sich denn bei all diesen Details die Arbeit vom Szenario zum Film? Da kommt der Arbeit am Buch doch eine grundlegende Bedeutung zu.

MICHEL KHLEIFI: Wenn man das Szenario als die Basis eines Filmes versteht, so ist dieser von der Klarheit und der Konsistenz des Buches abhängig. Spätere Änderungen dürfen die innere Logik des Filmes nicht aufs Spiel setzen. Für mich liegt hier die wesentliche Aufgabe des Szenarios, indem es von allem Anfang an die Rolle der Kamera definiert. Es gilt, ihr von A bis Z eine richtige, klare und unverblümete Rolle zu geben. Für mich waren dabei zwei Vorgaben wichtig: Sie musste nahe an den Figuren bleiben, und sie musste darüber hinaus einen unschuldigen Blick verkörpern, der überall existiert und der das Drama bestimmt.

FILMBULLETIN: Nimmt die Kamera nicht darüber hinaus auch Ihre Position ein, indem sie, wenn ich das richtig in Erinnerung habe, auf der Seite des Volkes und nicht auf jener der Soldaten steckt?

MICHEL KHLEIFI: Das war genau jene Position, die ich von allem Anfang an angestrebt habe.

FILMBULLETIN: Geht diese Strenge in der Ausgestaltung des Szenarios auf Ihren Werdegang, der übers Theater führte, zurück? NOCE EN GALILEE ist ja letztlich auch sehr klassisch aufgebaut, nach den Mustern des klassischen Dramas von der Exposition bis hin zum Höhepunkt und der Auflösung.

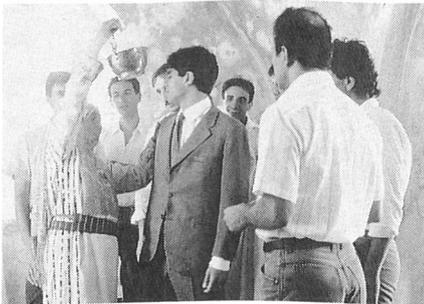
MICHEL KHLEIFI: Das habe ich angestrebt. In meinem ersten Film, LA MEMOIRE FERTILE, habe ich versucht, absolut kein dramatisches Element zu verwenden, und dennoch sollten die Zuschauer am Ende mit einer Geschichte rauskommen. Ich habe diesen Film wie eine Kette aufgebaut, wo ein Glied mit dem anderen verbunden ist, bis ins Unendliche. Dabei bildet der Bezug zwischen einer Einstellung und der anderen am Ende den Sinn...

FILMBULLETIN: ...das entspricht auch der arabischen Erzählweise...

MICHEL KHLEIFI: ...da steckt tatsächlich ein literarisches Erbe drin, die Kästen mit den zahllosen Schubladen, die immer wieder zu einer neuen führen. Auf der anderen Seite wollte ich nie Actionfilme à l'américaine machen. Ich bin also von einer menschlichen Tragödie ausgegangen, die bis heute existiert. Und dabei vermischten sich das Kino der Aktion mit dem Kino der Zeit, jenem Zeitgefühl, das ich bereits in LA MEMOIRE FERTILE

hatte. Ich wollte das Element der Aktion verwenden, es aber gleichzeitig mit dem Element der Zeit immer wieder herunterspielen. Ich wollte die Aktion immer wieder suggerieren, aber nie tatsächlich aufkommen lassen, denn ich hätte ja einen shakespearischen Film machen können, mit Kadavern noch und noch. Das interessierte mich aber nicht – dafür standen drei alte Elemente im Vordergrund: Der Stil der biblischen Erzählung als ein Stil der handlungsbetonten Erzählung, man geht von einem Geschehen zum anderen und das ist gewissermaßen auch amerikanisches Kino.

Wenn ich die Evangelien betrachte, so entdecke ich bereits eine vielfache Erzählweise desselben Stoffes, und das bedeutet: die Privilegierung der Subjektivität. Aus verschiedenen Subjektivitäten entsteht nun eine Objektivität.



Jeder erzählt da auf seine Weise, und wenn man sie alle studiert, so erhält man eine Idee. Oder ich nehme den Koran. Der Koran ist die poetische Synthese, die Kraft der totalen Poetisierung, wo die Erzählung kreisförmig wird. Wer den Koran anschaut wird entdecken, wie er sämtliche Mythen und Riten des Nahen Ostens einfängt, christliche, jüdische und andere, und paff, mit einer Poetisierung des Ganzen macht er daraus ein Spiel des totalen Aesthetizismus. Was meine Arbeit anbelangt, so habe ich diese drei Verhaltensmuster – biblisches, evangelisches, koranisches – genommen und sie mit der heutigen Realität konfrontiert, ausgehend vom heutigen Kino, und dabei kommen all die Beziehungen raus. Für mich entspricht dieses Vorgehen dem Aufbau einer Blume, bei der die Blüten das Zentrum umgeben. Die Tragödie ist das eine, und neben ihr gilt es, alle Stücke, die die Aktion enthalten, herunterzuspielen, um die Zeit als Gestaltungselement zu privilegieren.

FILMBULLETIN: Im Film gibt es aber auch eine andere Entwicklung: Er beginnt mit dem Vater, dem Individuum, mit dem Hochzeitsfest kommen allmählich mehr Leute dazu, und am Ende löst sich alles in der Masse auf,

im chaotischen, nächtlichen Aufbruch, der die Einzelnen zu Schatten werden lässt, zu huschenden Gestalten. Es entsteht ein kollektives Verhalten. Gleichzeitig ist das aber auch eine ganz andere Art von Aktion, die mit dem Film geschaffen wird. Es ist nicht eine Aktion auf der Ebene des Inhalts, der Handlung, es ist eine Aktion auf der Ebene des Erzählens, der Dramaturgie selbst.

MICHEL KHLEIFI: Der Film ist in fünf Bewegungen gegliedert, die ich im Drehbuch bereits als solche beschrieben habe. Die erste Bewegung habe ich «theatrale Einführung» genannt, die Einführung ins Drama. Es ist die erste Szene bei den Militärs. Die zweite Bewegung, die danach einsetzt, ist eine realistische, objektive. Die Objektivität entsteht aus verschiedenen Subjektivitäten, wir haben das bereits angesprochen. Der Vater fährt im Bus heim, und er sieht bereits die verschiedenen Subjektivitäten, die ihm vorgehalten werden wegen seines Entscheides, die Israelis einzuladen. Und genau da wird ein Kernproblem deutlich: Man kann die Probleme nur lösen, wenn man sämtliche Standpunkte berücksichtigt. Der Vater sieht etwas, träumt etwas und das wird auch noch wahr. Dann beginnt die Hochzeit, das ist eine impressionistische Bewegung, die über das Reelle hinausweist: Eindrücke, Farben. Von da an nehmen die Leute Konturen an. Mehrere Einzelwesen bilden damit auch sofort eine Kollektivität. Und dazu kommt eine vierte, eine expressionistische Bewegung, bei der mich die Entwicklung der Seelen interessiert. Hier beginnen dann auch die Menschen, sich zu befreien, freier und unbekümmerter zu reden, auch zu spotten. Nicht über irgendet-



was, sondern eben über ihre mangelnde Freiheit. Und nun, da bin ich ganz einverstanden, wird daraus eine freie Bewegung. Die Fahrten des Anfangs haben jetzt keinen Sinn mehr. Es gibt jetzt keine Logik mehr in der Struktur des Filmes, denn in der Freiheit gibt es die Strukturen nicht.

FILMBULLETIN: Es gibt in NOCE AU GALILEE neben den zwei politischen La-

gern auch die beiden geschlechtlichen, die Frauen mit der Braut und die Männer mit dem Bräutigam. Sie scheinen mit Ihrem Film auch für ein weibliches Prinzip zu plädieren.

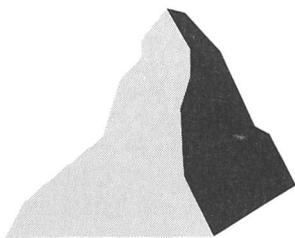
MICHEL KHLEIFI: Macht ist zwar etwas Abstraktes, genauso wie der Staat etwas Abstraktes darstellt, aber bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass diese abstrakten Dinge immer durch



den Mann geschaffen wurden. Die Frau ist näher beim Alltag, konkreter. Von daher gibt es im Film eine Komponente, die so etwas wie eine männliche und eine weibliche Architektur gegeneinander antreten lässt. Die Verbindung zwischen den beiden Gefilden schaffen die Kinder und die Alten, die noch nicht oder nicht mehr in der Ordnung des Systems festgefahren sind.

In meinem Film fällt auf einer Ebene der Wirklichkeit die israelische Frau in Ohnmacht und sie muss sich hinlegen, gepflegt werden. Anders betrachtet habe ich etwas genommen, was lange Zeit als Ausdruck der Befreiung der Frau galt: Diese israelische Soldatin wurde als die Befreiung der Frau in einer Verkleidung als Mann genommen. Nun bricht im Film just jene befreite Frau, die als Mann verkleidet ist, zusammen. Sie findet sich in Kleidern der Tradition wieder, und das geschieht zurzeit ganz stark: Die in der Tradition verhafteten Frauen wollen sich befreien, und jene, die sich ausgelebt, die alles gemacht haben, was sie wollten, suchen die Tradition wieder.

Wenn ich Dinge bevorzugt habe, so die Sinnlichkeit, den Körper, das Alltägliche. Es gab eine Zeit, da waren die Juden die Orientalen für die Europäer – und aus diesem Grund wurden sie massakriert. Sie müssen sich davor hüten, dass sie die Okzidentalen des Orients werden. Das heißt: Sie müssen wählen und sie müssten erkennen, dass wir derselben Gemeinschaft angehören. Man kann am Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts nicht meinen, es könne nur eine israelische oder eine palästinensische Nation geben. Es gilt, eine gemeinsame Kultur



SWISS FILMS



Swiss Film Center – Schweizerisches Filmzentrum – Centre Suisse du Cinéma – Centro Svizzero del Cinema
Münstergasse 18, CH-8001 Zürich, Tel. 01/47 28 60, Tlx. 56 289 SFZZ CH, Fax 01/69 11 32

Neu beim Film Institut:

Schweizer Filme des
Filmsammlung der

Film Pools
Neuen Nordisk
Films Co. AG Zürich

FI FILM INSTITUT

der Schweizer Verleih mit der grössten Auswahl

Erlachstrasse 21, 3012 Bern
Telefon 031 23 08 31

Telex 912 790 ssvk ch Fax 031 23 28 60

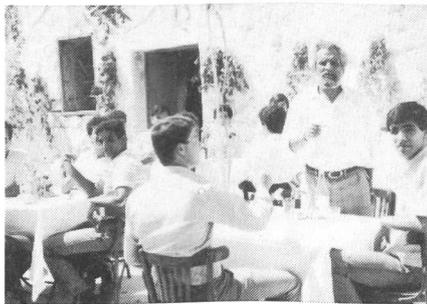


HALT ■● NICHT ABHAUEN ■● AM 25. AUGUST ERSCHEINT NIZZA ■● DAS NEUE ZÜRCHER STADTMAGAZIN
MIT VERANSTALTUNGSKALENDER ■● UND ■● FILMKRITIKEN ■● UND ■● BEITRÄGEN ZU KULTUR UND
POLITIK ■● KURZGESCHICHTEN ■● COMIX ■● KLEINANZEIGEN ■● ETC. ■● ETC. ■●
IM STRASSENVERKAUF ■● ODER IM ABO ■● NIZZA ■● POSTFACH 634 ■● 8026 ZÜRICH

zu schaffen, denn an eine reine Nation kann man nicht mehr glauben. Die Kulturen werden vermischt, nicht nur im Nahen Osten.

FILMBULLETIN: Im Film hat die Frau die Sinnlichkeit bewahrt, der Mann ist der Patriarch oder der am Patriarchat und seinen Zwängen leidende. Es ist der Mann, der so etwas Verrücktes wie die verminten Landschaft geschaffen hat, in der ein freies Pferd jeden Moment in die Luft fliegen kann.

MICHEL KHLEIFI: Bei uns verminnen der israelische Mann und die heutige Zeit die Natur. Die Männer richten all die ökologischen Schäden an. Da liegt für mich die Poesie dieser Pferde-Sequenz, denn es gilt, die Natur wieder als ein Subjekt und nicht als Objekt zu verstehen. Aber man muss sich auch bewusst sein, dass der Mensch ambivalent ist, dass man die Frau oder den



Mann, die beide in jedem von uns stecken, bevorzugen kann. Die Frage ist nur, wie man zu dieser Harmonie kommt, dass man das andere in uns erkennt. Die Frau repräsentiert für mich diese Problematik des anderen. Im Film DIE KOMMISSARIN gibt es eine Szene, in der man eine jüdische Frau entkleidet und ihr ein anderes Gewand anzieht. Das ist ganz ausserordentlich, denn es bedeutet nichts anderes, als zu jener Zeit, da das jüdische Volk unterdrückt war, war es weiblich. Und jetzt, da es das nicht mehr ist, ist es selbst zum Unterdrücker geworden. Es ist männlich. Schauen Sie sich die israelische Repräsentation an: es ist der Phallus. Es gibt im Film eine einzige wirkliche vertikale Einstellung, jene auf die Maschinenpistole. Alle anderen sind Recadragen. Wir haben nach der KOMMISSARIN darüber diskutiert und sind zum Schluss gekommen, dass wir den Israelis damit zeigen können, wie sie Unterdrücker geworden sind – bei uns.

FILMBULLETIN: Ich möchte noch von der Sinnlichkeit sprechen, die Ihr Film ausstrahlt. Es ist nicht bloss eine Sinnlichkeit in dem, was er darstellt, im Verhalten der Personen, er selber ist sinnlich.

MICHEL KHLEIFI: Sinnlichkeit entsteht meines Erachtens dann, wenn man es schafft, mehrere Sinne gemeinsam anzusprechen. Ein Porno zum Beispiel ist nicht sinnlich, weil er auf ein frontales Ereignis ausgerichtet ist. Was ich am Kino mag, das ist die Möglichkeit, mehrere Emotionen gleichzeitig zu schaffen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer müssen wählen, und zwar deshalb, weil in ihnen mehrere Sinne angesprochen werden. Für mich taucht da immer das Bild eines Kindes auf, das sich mehreren Wegen gegenüber sieht, wählen muss und gar nicht weiss, in welche Richtung es gehen soll. Es mag sich dann vorstellen, was da und was dort sein könnte, und irgendwann setzt sich das alles zu einem Ganzen zusammen. Ich denke, dass die Sinnlichkeit diesem Phänomen entspringt.

FILMBULLETIN: Der Blick des Kindes spielt ja im Kino auch eine wichtige Rolle.

MICHEL KHLEIFI: Ich würde auch sagen: die Unschuld. Damit kommen wir zum Thema der Jungfräulichkeit, die in meinem Film nicht einfach ein physisches Problem ist, das ist genauso ein philosophisches. Das wichtige für mich ist nicht, jungfräulich zu bleiben, sondern das, dass man sich jeden Morgen erneuert, dass man jeden Morgen erwacht und sich sagt: Tiens, schau, ich sehe das Leben wieder mit anderen Augen. Ich möchte also die Jungfräulichkeit meines Blicks deflorieren, indem ich ihn aussetze. Aber morgen muss ich ihn wieder erneuern. Warum defloriert sich die Braut in meinem Film selber? Damit sie nicht mehr als Jungfrau gilt, aber sie wird es bleiben, bis zum Ende.



Unser Verhältnis zur Wirklichkeit ist noch sehr frisch. NOCE EN GALILEE ist erst der zweite, lange palästinensische Film. Alles ist neu. Wir nehmen unsere Repräsentation selber in die Hände. Man versucht immer wieder, meinen Film nach Symbolen zu deuten, aber da gibt es keine Symbole, denn wenn es sie gäbe, so würden sie für alle Leute dasselbe bedeuten.

Wenn aber alle diese «Symbole» nach ihrem Empfinden deuten können, so sind es keine Symbole mehr, weil sie auf einen menschlichen Fall verweisen. Wenn der Vater das momentane sexuelle Versagen seines Sohnes symbolisch versteht, so ist er als Patriarch entlarvt.

FILMBULLETIN: Sie arbeiten sehr stark mit fotografischen Elementen, struk-



turieren und rhythmisieren den Film mit einer Art fotografischer Interpunktion.

MICHEL KHLEIFI: Ich wollte zum einen die Aktion bremsen. Andererseits interessieren mich die Farben, die Materialien, das Licht. Ich verwende sie als eine Art Eruptionen, wie wir hier im Gespräch plötzlich ein Detail aus der Umgebung wahrnehmen mögen, jeder von uns etwas anderes, was seiner Welt, seiner Wahrnehmung eben entspricht. Für mich sind diese Interpunktionen darauf zurückzuführen. Das heisst dann auch: Diese Geschichte kann sich überall ereignen, aber vor allem hier.

Das Gespräch mit Michel Khleifi führte
Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Michel Khleifi; Kamera: Walther Van den Ende; Cadrage: Yves Vandermeeren; Ton: Ricardo Castro, Dirk Bombey; Mischung: Jean-Paul Loublier; Musik: Jean-Marie Sènia; Regieassistent: Ziad Fakhoun, Alain Tasma; Script: Monique Rysse-linck; Toneffekte: Jean-Pierre Lelong; Kostüme: Anne Verhoeven; Dekor: Yves Bropver, Rachid Michrawi; Schnitt: Marie Castro Vazquez.

Darsteller (Rollen): Ali El Akili (Vater Moukhtar), Bushra Karaman (Mutter), Makram Khouri (Gouverneur), Youssef Abou Warda (Bacem), Anna Achdian (Braut), Nazih Akleh (Bräutigam), Sonia Amar (Soumaya), Eyad Anis (Hassan), Waël Barckouti (Ziad), Juliano Mer Khamis und Ilan Chemi (Offiziere), Tali Dorat (Soldatin), Tawfik Khleifi (Grossvater), Oum Fayez Deibes (Grossmutter).

Produktion: Marisa Films (Brüssel), L.P.A. (Paris), Q.A. Production (London), ZDF (BRD); Produktionsleitung: Jacqueline Louis, Bernard Lorain. Dauer: 116 Minuten. CH-Verleih: Challenger Films, Lausanne.

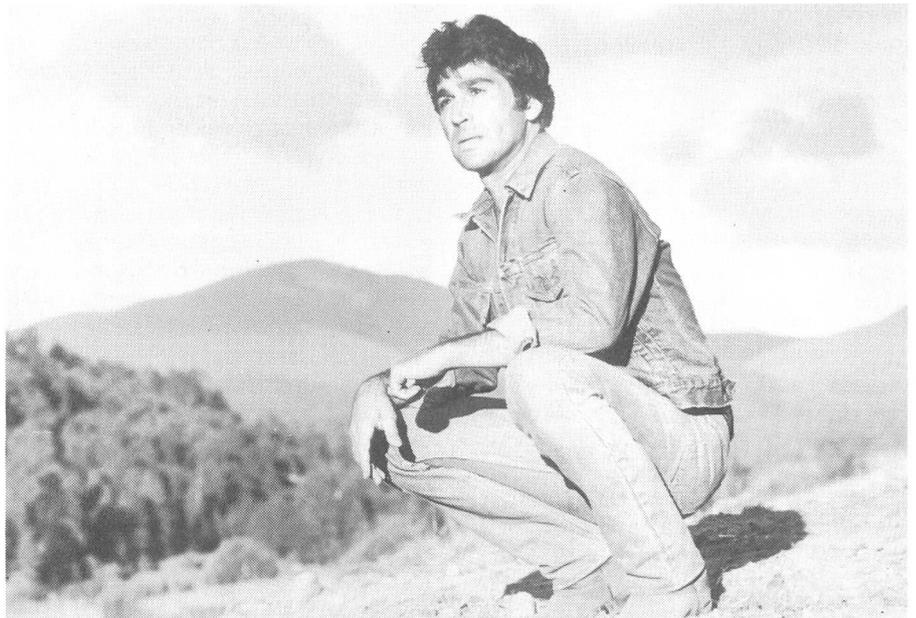
THE MILAGRO BEANFIELD WAR von Robert Redford

Drehbuch: David Ward, John Nichols nach dem gleichnamigen Roman von John Nichols; Kamera: Robbie Greenberg; Schnitt: Dede Allen, Jim Miller; Ausstattung: Joe Aubel; Kostüme: Bernie Pollack; Maske: Gary Liddiard, Tom Hoerber; Ton: Jim Webb. Darsteller (Rolle): Rubén Blades (Sheriff Bernabe Montoya), Richard Bradford (Ladd Devine), Sonia Braga (Ruby Archuleta), Julie Carmen (Nancy Mondragon), James Gammon (Pferdedieb Shorty), Melanie Griffith (Flossie Devine), John Heard (Charlie Bloom), Carlos Riquelme (Amarante Cordova), Daniel Stern (Herbie Platt), Chick Vennera (Joe Mondragon), Christopher Walken (Kyril Montana), Freddy Fender (Bürgermeister Sammy Cantu), Tony Genaro (Nick Real), Jerry Hardin (Emerson Capps), Ronald G. Joseph (Jerry G), Mario Arrambide (Carl), Roberto Carricart (Coyote Angel), Alberto Morin, Pablo Trujillo, Eloy Vigil, Federico Roberto, Natividad Vacio (die senile Brigade).

Produzenten: Robert Redford, Moctesuma Esparza; Ausführender Produzent: Gary J. Hender; Co-Produzent: Charles Mulvehill. CH-Verleih: UIP, Zürich.

Das neumexikanische Kaff Milagro ist ziemlich heruntergekommen, genauer gesagt, das letzte Loch. Die Bevölkerung überaltert, durchsetzt mit Sonderlingen und Spinnern, neben denen es die wenigen jüngeren Frauen und Männer nicht so leicht haben. Wirtschaftlich sind alle gebeutelt; die Felder liegen nahezu brach, Industrie gibt es nicht. Noch nicht. Denn in Milagro, was Wunder meint, soll ein Wunder konstruiert werden. Der potente Unternehmer Ladd Devine plant den Bau eines gigantischen Vergnügungsparks, mit touristischer Infrastruktur. Damit sollen erstens Arbeitsplätze geschaffen und zweitens das monetäre Aufkommen verbessert werden. Dieses vor allem, und natürlich die Kasse der Besitzenden. Damit sich nicht ganz alles so entwickelt, wie es sich im kapitalistischen Amerika entwickeln müsste, sind wir im Kino. In Robert Redfords Adaption des hervorragenden, brillant geschriebenen und überzeugend gestalteten Romans von John Nichols, «The Milagro Beanfield War» von 1974 (deutsch im Kabel-Verlag Hamburg, 1987).

Über ein Jahrzehnt hat es gedauert, bis das in progressiven Umwelt-



Mondragons Bohnen wachsen und damit auch...



der Widerstand gegen den zweifelhaften Fortschritt



schutzkreisen geschätzte Werk filmisch umgesetzt werden konnte. 1979 erwarb Robert Redford, unter Hollywoods Stars einer der grössten, die Filmrechte. Verschiedene Drehbuchvarianten lehnte er indessen ab, auch die des Originalautors Nichols selber. Erst die Fassung von Routinier David Ward fand seine Zustimmung; Ward, ein sicherer Wert, denn er zeichnete auch für die Paul Newman / Robert Redford Schelmengeschichte THE STING, einem der erfolgreichsten Kassenschlager überhaupt.

Nichols Blick in das Kuriositätenkabinett des Fleckens Milagro umfasst mehr als sechshundert Buchseiten und bringt unzählige Figuren und Randerscheinungen ins Spiel, frech nebeneinandergereiht, durch hundertfache Episoden kunstvoll verbunden. Einen Film kann daraus folglich nur machen, wer mutig und ohne Hemmungen reduziert, das Fleisch vom Skelett und der Basishandlung schabt und doch nicht bloss ein Knochengerippe übrig lässt. Redfords zweiter Regiefilm, nach dem Oscar-gekrönten ORDINARY PEOPLE von 1980, ist ein gelungenes Stück Unterhaltungskino mit sozialkritischen Tönen, für US-Verhältnisse sogar ein politisch linker Film und damit ungewöhnlich.

Die Hauptfigur ist der kleine Farmer Joe Mondragon, der eines Tages die geltenden Wassergesetze übertritt, eine kleine Schleuse öffnet und das karge Bohnenfeld seines Vaters neu bewässert. Solche Dreistigkeit gegen Behörden weckt die dämmerenschläfrigen Milagro-Bürger auf. Die Alten holen ihre verstaubten Gewehre aus den Kästen und wetzen ihre Bauernschlauheiten, die Jüngeren organisieren den Widerstand gegen die zu erwartende und natürlich prompt eintreffende Gegenstrategie der ambitionierten Weltveränderer. Ladd Devines Baupläne sind in Gefahr, die Juristen möchten sich wegen eines spriessenden Bohnenfeldes nicht die Finger verbrennen und die örtliche Polizei wartet einmal ab; man kennt ja seine Pappenheimer! Redfords Film ist eine Art Märchen, wo Wundersames passiert und das Gute, vordergründig, siegt. Mondragons Mut wird belohnt, seine Bohnen wachsen und damit auch der örtliche Widerstand gegen den zweifelhaften Fortschritt. Ungeahnte Kräfte melden sich zurück. Der resignierte Anwalt Charley Bloom, politischer Aktivist in den sechziger Jahren und nun in der Provinz als tomatenpflanzender Aussteiger ohne Ambitionen, wird animiert, seine Tätigkeit als lokaler Zeitungsverleger wieder ernst zu nehmen und intellektuell die Bestrebungen sei-

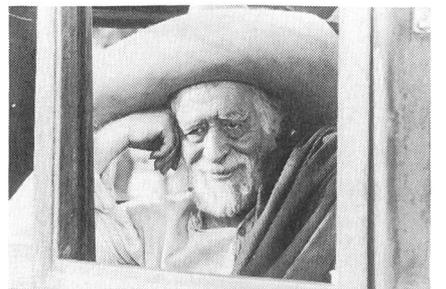
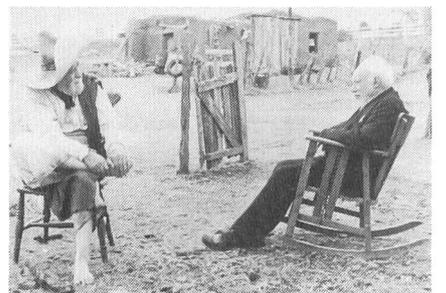
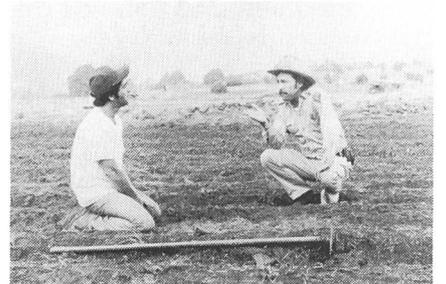
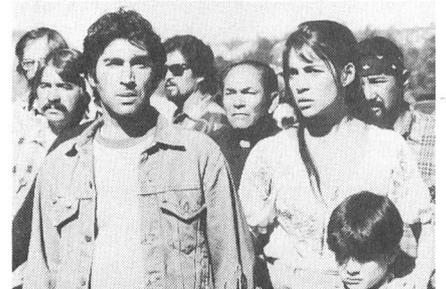
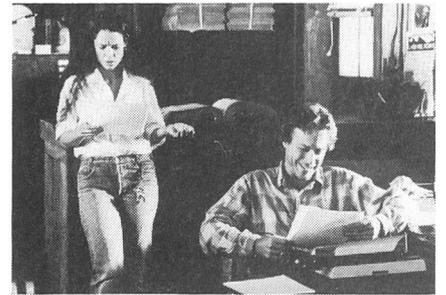
ner Mitbürger zu unterstützen. Den Anstoss dazu liefert vor allem die attraktive Garagistin Ruby, eine *Passionaria* Newmexikos, die sogar in der Kirche für Solidarität eintritt, resolut. Redford hat diese wichtige Figur allerdings fehlbesetzt, mit der – im wahren Leben tatsächlich sehr engagierten – Sonia Braga. In diesem Film wirkt sie aber aufgesetzt und geschichtslos.

Wie auch immer, THE MILAGRO BEANFIELD WAR ist ein gelungener Film, der die sympathische Geschichte von den Kleinen, die es den Grossen zeigen, mit burleskem Humor, Witz und intelligenten Ideen transportiert.

Den sehr effizienten Gegenpart zu den dörflichen Revoluzzern verkörpert Christopher Walken als FBI-Agent Cyril Montana, der eiskalt kalkuliert und wenn nötig mit der Waffe in der Hand und dem Gesetz im Rücken im Kampf Mann gegen Mann operiert.

Er ist der *Bogey Man*, das personifizierte Fremde und Bedrohliche, gegen das sich nun die Opposition vehement und gewissermassen in traditioneller Western-Manier wendet. Das Pendel des Schicksals schlägt hin und her, aber der Polizist Montana und seine Auftraggeber müssen zum Schluss einsehen, dass gegen Milagro kein Kraut gewachsen ist. Die Absolution kommt schliesslich sogar von ganz weit oben im Staat und rückt die Rechtsverhältnisse wieder ins Lot. So spielt das Leben nicht, aber halt der Film. Er ist naiv und einnehmend, im Vergleich mit dem Buch natürlich etwas schmal, was die Komplexität der thematischen Bewältigung angeht. Immerhin, eine Figur ist ungewöhnlich und sehr interessant; diejenige eines Ethnologiestudenten, der für seine Feldarbeit die kauzigen Persönlichkeiten Milagros aufsucht und mitten in den Kleinkrieg hineingerät. Seine Präsenz hätte man sich noch ausgeprägter formuliert vorstellen können, als Mittel, um mehr über die aktuellen, drängenden Probleme der nordamerikanischen Landbevölkerung zu erfahren.

THE MILAGRO BEANFIELD WAR ist gutes, handwerklich überzeugendes Unterhaltungskino. Robert Redfords Engagement für einen vernünftigen Ausgleich zwischen technischem Fortschritt und lebensgerechter Ökologie ist seit langem bekannt; seit 1980 setzt er sich in seinem *Institute for Resource Management* dafür ein. Mit seinem neuen Film in eigener Regie hat er einen Kompromiss geschlossen zwischen konkreter, direkt politischer Meinungsäusserung und reiner Verkommerzialisierung eines akuten Problems. Einen Kompromiss allerdings,



Unterstützung «Film- und Videotage Luzern» (VIPER)

VIPER LUZERN organisiert alljährlich ein Festival mit:

- internationalem Film- und Videoprogramm
- der Videowerkschau Schweiz
- Performances, Aktionen, Installationen
- einer Filmmacht, einer Retrospektive, Werkstattgesprächen und vielem mehr

Damit wird in Luzern ein für die Schweiz einzigartiger Überblick über das breite Spektrum der visuellen Ausdrucksmöglichkeiten gezeigt. Die Film- und Videotage Luzern werden von Bund, Kanton und Stadt Luzern sowie verschiedenen Firmen der Privatwirtschaft unterstützt. Trotzdem muss seit Jahren an allen Ecken und Enden gespart werden. In den letzten drei Jahren hat sich VIPER LUZERN ein Defizit von rund Fr. 37 000.- «eingespielt». Der «Konkurs» des Festivals konnte bisher nur verhindert werden, da die OrganisatorInnen auf die Minimallöhne verzichteten und die immense Arbeit ehrenamtlich ausübten.

Ab 1988 ist dies jedoch nicht mehr möglich. Für die Festivalleitung und das Sekretariat muss mindestens eine bezahlte Halbtagsstelle eingerichtet werden, um die professionelle Organisation unseres internationalen Festivals zu gewährleisten. Zudem arbeiten die Hauptverantwortlichen ausschliesslich im Bereich Film/Video/bildende Kunst und können daher einen mehrmonatigen Lohnausfall nicht mehr verkraften. Um dem einzigen int. Kurzfilmfestival der Schweiz das Überleben zu sichern, braucht es auch Ihre Unterstützung.

Werden Sie heute noch Mitglied unseres Förder-Vereins und sichern sich dadurch jetzt schon die Dauerkarte für VIPER '88.

Gönnerinnen und Gönner

- Sie erhalten:
- den Katalog des Festivals 1988 im voraus
 - Die Freikarte (Passepartout) für alle Veranstaltungen des Festivals 1988
 - Ein Jahresabonnement der Filmzeitschrift «filmbulletin».

indem Sie uns mindestens Fr. 100.- überweisen

Freundinnen und Freunde des Festivals

Sie wünschen nur den Katalog und die Freikarte für sämtliche Veranstaltungen des Festivals 1988 und überweisen uns mindestens Fr. 50.-

Gönner-Firmen

- Sie erhalten:
- den Katalog des Festivals 1988
 - ein Jahresabonnement der Filmzeitschrift «filmbulletin»

bei einer Unterstützung ab Fr. 300.- werden Sie im Katalog als Gönnerfirma aufgeführt. Bei einer Unterstützung von Fr. 1000.- drucken wir ein ganzseitiges Inserat Ihrer Firma im Katalog 1988 ab.

Bitte senden Sie mir mehr Informationen zu VIPER LUZERN

Name: _____

Vorname: _____

Strasse: _____

Ort: _____

Einsenden an VIPER LUZERN
Postfach 4929, 6002 Luzern
oder direkt einzahlen
auf PC 60-28341-8
(mit Vermerk Förder-Verein)



Wo treffen sich Monat für Monat Top-Filmmacher wie Paul Mazursky, Brian De Palma, Ken Russell, Ridley Scott, John Boorman, Norman Jewison oder Lawrence Kasdan?

Wo gehören Auftritte von renommierten Stars wie William Hurt, Kathleen Turner, Harrison Ford, Christophe Lambert, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Mickey Rourke so gut wie zum Alltag?

Wo werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Ceuvre gepflegt und konsumiert? - Tag für Tag? - Jahr für Jahr?

Das grosse Treffen findet bei Ihnen daheim statt - dort wo TELECLUB zuhause ist:



Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Nur-Spielfilmkanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. 180 internationale Leinwandlerfolge pro Jahr - alles garantierte TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Mo-Fr. 17.30-18.00 Uhr. Sa + So 15.30-16.00 Uhr. Information und Anmeldung bei: TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01/492 44 33

Für anspruchsvolle Kinounterhaltung auf Ihrem Bildschirm zuhause.

der Respekt verdient, weil er alles andere als selbstverständlich ist und in dieser hintergründig leichtfüssigen Form durch die prominente Persönlichkeit Robert Redfords ein besonderes Gewicht erhält – vor allem in den USA. Irgendwie ist dieser Film wie die Figur des zwischen Pflichtbewusstsein und dem Verständnis für menschliche Schwächen lavierenden Sheriff in Milagro, den der panamesische Musikstar Rubén Blades mit Bravour verkörpert: schlitzohrig, originell, patriotisch, im amerikanischen Sinne liberal.

Michael Lang

HAIRSPRAY von John Waters

Drehbuch: John Waters; Kamera: Dave Insley; Schnitt: Charles Roggero; Ton-Mischung: Rick Angelella; Art Direktor: Vincent Peranio; Kostüme und Make up: Van Smith; Frisuren: Chris Mason; Choreographie: Edward Love.

Darsteller (Rolle): Sonny Bono (Franklin von Tussle), Ruth Brown (Motormouth Maybelle), Divine (Edna Turnblad / Mr. Hodgepile), Debbie Harry (Velma von Tussle), Ricki Lake (Tracy Turnblad), Jerry Stiller (Wilbur Turnblad), Colleen Fitzpatrick (Amber von Tussle), Michael Gerard (Link Larkin), Shawn Thompson (Corny Collins), Mink Stole (Tammy), Clayton Prince (Seaweed), Leslie Ann Powers (Penny Pingleton), Dawn Hill (Nadine), Cyrkle Milbourne (L'il Inez), Pia Zadora (Beatnik Girl), Ric Ocasek (Beatnik Guy).

Ausführende Produzenten: Robert Shaye, Sara Risher; Co-Produzenten: Stanley Buchthal, John Waters; Produzent: Rachel Talalay; USA 1988, Farbe; Dauer: 96 Minuten. BRD-Verleih: Arsenal Filmverleih; CH-Verleih: Alpha Films, Genève.

«Ich schwärme für einfache Genüsse, sie sind die letzte Zuflucht der Komplizierten.» So sprach Oscar Wilde. «Man muss guten Geschmack haben, um den schlechten geniessen zu können.» So spricht John Waters. Aber wer, in drei Teufels Namen, ist John Waters?

Wenn man seinen Namen auf einem Kinoplakat entdeckte, schrieb einmal ein Kritiker, solle man schnell auf die

andere Strassenseite gehen und sich die Nase zuhalten. Der 42 Jahre alte, amerikanische Filmemacher John Waters ist aus dem US-Underground hervorgegangen und ganz der *esthétique du schlock* verpflichtet, dem klebrig-verquollenen, grellen Geschmack, der vital in den urbanen Sickergruben wuchert. Jenen ausgefreakten Quartieren mit den Dairy-Queen-Hamburger-Schuppen, den Lebensmittelklistchen, den pinkigen Klamottenläden mit den synthetischen Kleidern und Ballonarschhosen und den ganzen Wir-legen-es-Ihnen-zurück-bis-Sie-gelohnt-haben-Billig-Stores.

Ende der sechziger Jahre begann er aus Baltimore (US-Staat Maryland) stammende Waters mit seinen exzentrischen Geschmacksverirrungen, um schliesslich 1972 mit PINK FLAMINGOS endlich das ersehnte Entrüstungsgeschrei in der Presse zu provozieren, das prompt seinen Marktwert steigerte. Leider aber wurde er auch gelobt und sogar mit Luis Buñuel verglichen. Waters revanchierte sich, indem er erklärte, der König der Supertitten-Filme, Russ Meyer, sei der «Eisenstein der Sex-Filme.»

Der dandyhafte Waters mit dem schmalen, parvenühaften Oberlippenbärtchen, aus gutbürgerlichem Haus und sauber katholisch erzogen, liebt – mit frivoler Ironie – die Wonnen der ganz, ganz schrecklichen Gewöhn-



lichkeit. Kein Jodorowski, kein Arrabal, kein George Romero und kein Otto Mühl reichen an seine bizarren Phantasien heran. Er pflegt sich fast ausschliesslich mit fetten Menschen zu umgeben und packt seine Filme mit siedenden Ekel-Szenen derart voll, dass seine Barbaren-Poesie voller Scheusslichkeiten und ästhetischen Entgleisungen meistens dicht am süchtigen Schock liegt. Waters wickelt seine Monströsitäten in Schweineblasen, bläst sie auf und knallt sie – zur Abscheu freigegeben – dem Publikum kräftig vor den Latz.

1981 verliess er die Jauchegrube aus verwackelten Bildern, Scheisse fres-

senden Dickwänsten und Erbrochenes liebenden Monstern und drehte POLYESTER, eine knallige Farce mit Riecheffekt. Jeder Zuschauer des «Odorama»-Films erhielt eine sogenannte Riechkarte, auf der sich zehn nummerierte Aufkleber befanden, die durch leichtes Ankratzen dem Zuschauer jene Gerüche vermittelten, die den Filmhelden auf der Leinwand gerade angenehm oder unangenehm in die Nase fuhren. POLYESTER erntete erstmals einhellig positive Kritik und auch das Publikum war vom infantilen Kasperle-Spass begeistert. Kunststück: Der Riechfilm war in der Machart glatt und gefällig, also professionell und kommerziell; aber deshalb keineswegs weniger böse.

POLYESTER vermittelte erstmals konsumabel die Thematik, die Waters auch in seinen frühen, grobschlächtigen Filmen immer beschäftigte: Der Reinlichkeits- und Verschönerungswahn des amerikanischen Mittelstandsbürgers, welcher der Kino-, TV- und Werbespot-Ideologie voll erliegt, um sich mit duftendem Luxus von der Illusion eines besseren Lebens voll einlullen zu lassen. In Wahrheit nämlich, so vermutet Waters, stecke hinter der Schmutzel-Verdrängung die uneingestandene Sehnsucht nach immer grösserer Entfremdung vor sich selbst.

Das Ideal des Amerikaners, wusste schon Norman Mailer, sei die im Grunde lautlose, geruchlose, rückstandlose, schwere lose, aseptische Zerstörung von allem – und seiner selbst. Diesen Verrenkungen des in Wahrheit puritanischen «klimatisierten Alptraums» (Henry Miller) nachzuspüren, findet Waters ausnehmend lustig, weil die kleinen Suburb-Menschen, die dem reinen Starkult-Ideal nahefeiern, dabei permanent entgleisen.

In seinem jüngsten Film HAIRSPRAY aast er sich nun durch die Kultur der Teenager-Filme, der Fernseh-Shows mit Tanzwettbewerb, der Haarmoden und des idiotischen Rassismus in den frühen sechziger Jahren. Wieder ist die 300 Pfund schwere Devine Waters' Star, jene gigantische Matrone, die (kürzlich verstorben) für sich den Titel reklamierte, «die schönste Frau der Welt» zu sein; und das, obwohl sie ein Mann war. Als rassistischer TV-Boss konnte sie/er in HAIRSPRAY erstmals auch in einer Männerrolle reüssieren. Wieder ist Waters Ambiente jenes, das er so liebt: das feierlich-triste Spiesertum, das sich zu einem Traum aus Tausendundeiner Nacht aufmotzt, mit baby-rosa-scharlach-purpur-fuchsienrot-und-Obstkorb-orangen Tapeten

Der beliebteste Abenteurer
der Welt ist wieder da
...und nichts und niemand
ist vor ihm sicher.

"Crocodile" DUNDEE II

EIN PARAMOUNT-FILM IM VERLEIH DER 

TM & COPYRIGHT © 1988 BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION. ALL RIGHTS RESERVED.

AB 12. AUGUST

Redfords Film versammelt vor der Kamera keine schicke Darstellerguppe, sondern ein Team. Seine Geschichte ist naiv, voller burleskem Humor und angereichert mit ein paar Knalleffekten. «The Milagro Beanfield War» ist moderner Western, verwunschenes Märchen und leise Zivilisationskritik in einem.

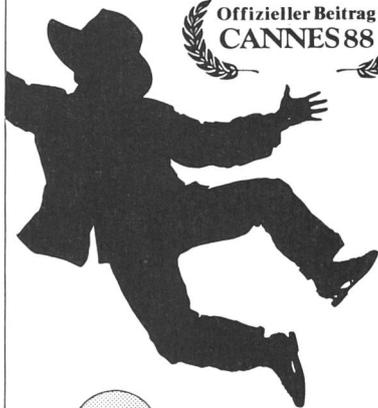
Robert Redfords zweiter Film in eigener Regie ist in Cannes ausser Wettbewerb gelaufen. Aber er ist dennoch einer der Sieger dieses Festivals.

Michael Lang «Sonntags-Zeitung»

«Redford hat eine spannende, unterhaltsame, humorvolle und deshalb nicht weniger engagierte Filmgeschichte gemacht».

Fred Zaugg «LNN/Bund»

Offizieller Beitrag
CANNES 88



A FILM DIRECTED BY ROBERT REDFORD

T H E
MILAGRO
BEANFIELD
W A R

DER KRIEG IM BOHNENFELD

EIN UNIVERSAL FILM IM VERLEIH DER 

AB 5. AUGUST

und kurvenlinigem Paletten-Interieur. Mit einem Satz: Wohnungen wie Knallbonbon-Schachteln.

Zwei Familien geraten über ihre gakernden und hüfteschwingenden Teenager-Töchter in Streit. Devine trampelt elefantengleich wie eine von Tex Avery entworfene überdimensionale Schmachttamsel durch ihren Verschönerungssalon von Heim und flötet ihre nicht weniger fette Tochter an, nicht immer vor der dämlichen Flimmerkiste zu hocken, wo die allwöchentlichen Tanzwett-Shows zelebriert werden. Sie kennt, alles andere als dumm, die Maulwurfsmentalität der Suburb-Menschen: Die hocken den ganzen Tag nur vor der Röhre, um sie nach Möglichkeiten durchzuackern, für welche Sendung man sich melden kann, um dadurch zum Star zu werden.

Devines Tochter schafft es mit dem Tanzen; bald hat sie ihre schärfste Rivalin, ein rankes Mausgesicht mit Sprengstoff in den Augen, abgesägt und wird zur besten Tänzerin gekürt. Das macht den blonden, zickigen Teenie mit der Bienenkorbfrisur rasend. Ihre Mama, mit Specksteinhaut und einem gewaltigen, ostereiergelben Haarwisch auf der Birne, halb Rokoko-Perücke, halb Zulu-Fruchtbarkeitstanz-Kopfschmuck, geifert, ganz die Kinderstar-Mama, ihren verwöhnten Balg an, gegen die Vettel-Familie erbarmungslos zu intrigieren.

Um dieses Ziel zu erreichen, schwärzt die gehässige Blondine die trampelige Devine-Tochter in der Schule erbarmungslos an, und ihre Mutter will das grosse Abschlussstanzfest mit einer Dynamit-Ladung in ihrer Haarkorona ins Chaos stürzen.

Die Rivalität der beiden Familien entzündet sich zwar an den Töchtern (eine Dicke soll Königin werden?), keilt jedoch bald in einen Rassismus-Streit aus: Devines Tochter kämpft mit viel Pathos und Emphase für die Integration der blonde Sprengsatz dagegen geifert gegen die Schwarzen (sie erhofft sich mit ihren giftigen, puritanisch-frömmelnden Spritzereien gegen die Integration, mehr Chancen bei der Jury). Ihre Mutter derweil gackert sich wie eine derangierte Henne, die ihr Kücken gegen die Ungerechtigkeit der Welt verteidigt, durchs TV-Studio, putscht die Emotionen auf und sorgt schliesslich mit ihrer explosiven Sonnenkönig-Rokoko-Haarpracht für eine Entscheidung. Doch, logo, auch in einer überdrehten Schmiere soll letztlich das Gute siegen.

John Waters' HAIRSPRAY ist eine Mischung aus ätzender Gesellschaftssatire und total ausgeflippter Klamotte. Seine Figuren-Menagerie dient als

Zerrspiegel der stinknormalen Kleinbürger, die den schwachsinnigen Werbesprüchen und der TV-Talmi-Welt hoffnungslos erliegen.

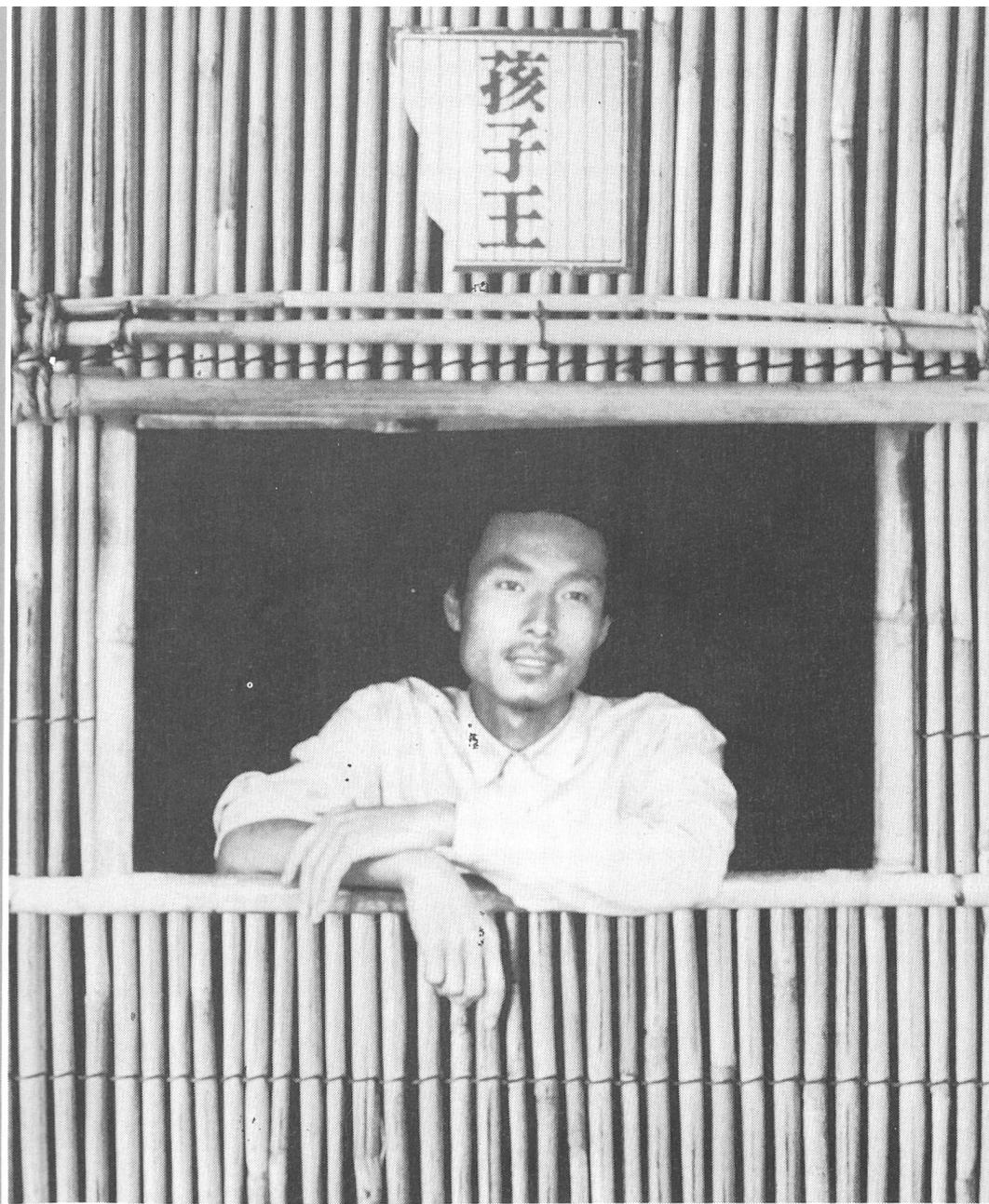
Dabei ist Waters' Blick sehr genau. Seine unentwegt stampfenden Teenies, die Bienenkorb-Nymphchen und prosaischen Bubis mit ihren Röhrenhosen und Klitschfrisuren bilden eine Art Plato-Republik für Teenager: es geht erbarmungswürdig artig, genormt und ohne jede Anmut zu. Die Tanzfläche sieht aus, als ob man Riesengelee-Bonbons ausgekippt hätte, und der Fernseh-Moderator grinst dazu. Das ist nun wirklich dirty dancing. HAIRSPRAY ist voller Zitate, Anspielungen und Parodien auf die Hully-Gully-, Bird- und Shampoo-Hopsereien, auf die Teenager-Filme mit ihrem zutiefst verlogenen Jugendkult, auf die TV-Shows mit ihrem geschneigelten Billiger-Jakob-Kult und die geblähten «Messagefilme» (Schwarze und Weisse sind doch Brüder) der verqueren Sixties.

Und Waters denunziert seine Figuren nicht, im Gegenteil. Mit penibler Detailfreude bettet er Devine in eine dampfende Gluckenwelt; ständig bügelnd, mit aufgeklebten Wimpern, die aussehen wie zwei Kommissarschuhbürsten, behält sie gleichwohl menschliche Wärme, im Gegensatz zu ihrer blonden Rivalin, die in einer gigantisch rosarot und goldenen Moloch-Wohnwelt ihr zappelndes Püppchen striekt. Spiesser freilich sind sie alle, die in ihrem Bemühen, es den Grossen aus Hollywood gleichzutun, nur die Lächerlichkeit dieser bewunderten, weil aufgetakelten Fregatten entlarven. Oder war etwa eine Diana Dors, mit ihren Fesselballon-Brüsten, ihren hochhackigen Böms, ihren den *glutaeus maximus* herausmodellierenden Röcken und Hosen und ihren unsäglichen Frisuren, weniger komisch und lächerlich?

Hinter all dem Ernstern und um besonderen Geschmack kämpfenden Kleinbürgern das Frivole und Geschmacklose herauszufiltern ist John Waters Lieblingsbeschäftigung. Und weil er – mit Vorzug – seine (amerikanische) Gesellschaft als ästhetisches Phänomen betrachtet, durchschaut er mit Genuss die verbissenen Anstrengungen, sich über das Allzumenschliche hinauszuhoben. «Natürlich sein ist eine Pose», wusste schon Oscar Wilde, zu dem Waters eine gewisse Affinität hat, «die sich nur sehr schwer durchhalten lässt.»

Im Waters-Panoptikum findet jeder Natürlichkeit abscheulich; und das ist ziemlich komisch.

Wolfram Knorr



Chinesischer Kinofrühling

Von Bruno Jaeggi

**Damit Kultur
wieder
lebendig wird**

Rund zehn Jahre nach dem lähmenden Ende der verheerenden Kulturrevolution bricht im China beginnender Liberalisierung auch der Film zu einer neuen Ära auf. Wie lange sie währen, wohin sie führen wird, bleibt noch ungewiss. Doch schon heute beeindruckt das neue chinesische Kino junger Autoren: Mit einer grossen Vielfalt an Themen, Formen und Temperamenten bringt es eine überaus geschichtreiche, aber nahezu schon versteinerte Kultur in Bewegung.

Chinas fünftausend Jahre alte Kultur ist reiches Erbe und schwere Last zugleich. Dieser Widerspruch im traditionsreichen Vielvölkerstaat äusserte sich unter anderem in der Kulturrevolution zwischen 1966 und 1976: Sie riss einen Abgrund auf, in dem Kunst und Geisteswissenschaft zu zerschellen drohten und die besten zukunftsgerichteten Kräfte untergingen. Noch heute sind die Spuren dieses *kollektiven Wahnsinns* (Regisseur Tschen Kaige) nicht getilgt: Am gültigsten hat sich bis heute der Film *DER KÖNIG DER KINDER* (CHAI DSI WANG) damit auseinandergesetzt, einer der besten chinesischen Filme überhaupt. Der 36jährige Tschen Kaige hat ihn letztes Jahr gedreht.

Skaven der Kultur

Noch selten hat man einen Film gesehen, der das Wichtigste, ja Entscheidende so konsequent ausserhalb seiner klaren, abstrahierten Bilder formuliert wie *DER KÖNIG DER KINDER*: durch den evozierten Raum und die grenzenlose Zeit, die der Film als bestimmenden geistigen Hintergrund permanent gegenwärtig macht. So gleiten bereits die ersten Bilder wie von der unaufhaltsamen Kraft der Zeit getrieben über die Leinwand; die weite Landschaft, auf deren weitgeschwungener Bergkappe die Schule thront, taucht mittels sanfter Überblendungen ins wechselnde Licht der Tage, die kommen und gehen und gehen und kommen und nichts zu verändern scheinen.

In dieser Schule steht ein junger, unerfahrener Lehrer erstmals vor seinen Schülern: Wie kann er ihre brachliegende Energie fruchtbar machen? Soll er diese jungen Menschen, von denen er nach seiner Umerziehungskur auf dem Land lernen will, mit Vergangenen auf die Zukunft vorbereiten? Sie nach starren Normen auf eine Gesellschaft mit opportunen Dogmen abrichten? Oder sollte er nicht eher an jenen jungen «ungeschulten» Hirten

denken, der draussen, vor der allmählich baufälligen Schule, in grosser Freiheit vielleicht Wesentlicheres lernt?

Mit leiser Bestimmtheit rückt der Lehrer von den Konventionen ab. Er will nicht, dass man Wörterbücher abschreibt, Alles kopiert und weiterhin am Leierkasten mit dem Endloslied dreht: «Es war einmal in den Bergen ein Tempel und ein Mönch, der erzählte: Es war einmal in den Bergen ein Tempel und ein Mönch, der erzählte...» Kaiges Lehrer hat, im Gegenteil, erkannt, dass die Gesellschaft zur Sklavin der Kultur wird, die sie

doch zu ihrer Entfaltung geschaffen hat. So appelliert er denn an die Vorstellungskraft der Schüler: Sie sollen beschreiben, was noch nicht geschehen ist. An die Stelle steifer Disziplin setzt er das Vertrauen, an die Stelle lähmender Litanei die nicht konforme schöpferische Freiheit des einzelnen. Damit geht er zu weit: Er wird entlassen.

Diese Geschichte ist universell. Dass sie aus China kommt, macht sie besonders brisant. Zu ihr sagt Tschen Kaige: *Die neuen Generationen machen nichts anderes, als die alten Dinge zu verlängern. Wie kann man*

sich eine Form von Persönlichkeit vorstellen, wenn jemand stets nur die Vergangenheit wiederholt! Mein Film ist ein Diskurs über die chinesische Kultur.

Und Kaige weiss, wovon er spricht. Wie der Lehrer in seinem Film und wie Abermillionen von Chinesen wurde auch er unter dem Terror der Kulturrevolution während Jahren in fernen, wilden Gebieten «umerzogen». Und vielleicht riskiert er im raschen Wechsel politischer Leitlinien dasselbe Schicksal wie sein Lehrer, der wieder auf die Felder der Bauern zieht.

Die Grausamkeit friedlicher Unterdrückung

Fünftausend Jahre chinesischer Kultur fielen in den Rachen der Kulturrevolution, sagt Tschen Kaige: Ein Lehrer allein kann sie nicht wieder beleben. Da gewinnt der Hirte zusätzliches Gewicht: Ist er die andere Hälfte des Lehrers, der – so Kaige – über sich hinauswachsen will und daher dauernd die Frage nach dem Warum und Wie stellt? Und wieviel steckt von Kaige selbst in diesem Lehrer, dessen Weg zum Lebenssinn sich in endlosen nebligen Wäldern und Hügeln zu verlieren

droht? Wie die Kulturrevolution schein auch ich mich in bester Absicht oft im Kreise herumzubewegen, sagt Kaige. Ich prüfe mich dauernd, ich bin, wie jeder Mensch, voller Schwächen und Fehler, und ich versuche, besser zu werden. Dabei habe ich oft den Eindruck, wie ein Marathonläufer pausenlos zu rennen, aber ohne wirklich zu wissen, wohin und zu welchem Ziel.

Zu seinem Abschied zeichnet der Lehrer ein Wortbild auf die hölzerne Schulwand, das es noch nicht gibt. Im Widerstreit zwischen individuellem Unterrichtsprinzip und national-bürokratischem Lehrprogramm hat er etwas Neues geschaffen. *Das ist es, was für mich zählt*, kommentiert Kaige. Und am Ende des Films greift das Feuer nach der Ernte um sich, um düres Holz und Unkraut zu vernichten. *Das Feuer verbrennt alte Pflanzen, damit neue Felder entstehen*, erklärt Kaige. *Das ist meine Haltung gegenüber der alten Methode der Erziehung: Man muss sie verbrennen. Zwar bin ich in die Kultur verliebt, nicht aber in die Tempel, die man aus ihr macht. Ich wünsche eine bessere Zukunft, einen besseren Ausgang dieser Kultur. Deshalb muss man ihre schlechten, unfruchtbaren Seiten vernichten. Der Hirte ist das einzige Kind, das diesem Kultursystem entkommt. Durch ihn wird der Lehrer von etwas Neuem angezogen, und er sucht für sich selbst etwas Neues. Die verbrannten Bäume dagegen gleichen den Schülern nach ihrer Erziehung.*

Kaige erzählt seine Parabel mit der absoluten Ruhe der Überzeugung, schmuck- und schnörkellos, fast ohne jeden äusserlichen Effekt. Der Verzicht auf überflüssige Details verleiht dem Film ein ungewöhnliches inneres Gleichgewicht. Damit nähert sich Kaige, wie schon in *GELBE ERNTE* (CHUANG TUDI) und *DIE GROSSE PARADE* (DA YUE BING), der Abstraktion. Wo er die singenden Kinder auf der leichtgewölbten Erde zeigt, sieht man fast nur Himmel und menschliche Silhouetten auf dem irdischen Horizont: Raum und Zeit dominieren. Sie relativieren als übergeordnete Kräfte die momentane Gültigkeit parteipolitischer Opportunität. Sie erweitern den Gegensatz zwischen warmen und kalten Farben, den Kontrast auch zwischen der Weite der Landschaft und dem geometrisch streng bestimmten engen Rahmen, in den der Lehrer gleich zu Beginn treten muss. *Gewalt und Blut*, so Kaige, *sind oft weniger grausam als eine scheinbar friedliche*

Traditionelle Zwangsheirat: starre Gesetze erweisen sich als grausamer Verstoß gegen den liebesverlangenden Menschen



DAS JUNGE MÄDCHEN HSIAO HSIAO VON CHIE FIE

Unterdrückung. Die starren Einstellungen der Kamera machen dieses Klima deutlich.

Das Fremde weckt Neugier

Drastisch konkret gerät die Darstellung von Blut und Gewalt dagegen im üppigen, an der diesjährigen Berlinale ausgezeichneten Cinemascope-Epos **DAS ROTE HIRSEFELD** (CHONG GAOLIANG) des früheren Kaige-Kameramanns Dschang Yimou. Wo Kaige an die Selbstversenkung des Zen-Buddhismus erinnert, läuft Yimou Gefahr, die expressive Ästhetik seines um Poesie bemühten Films ohne festen Stilwillen auszuwalzen. Der im kargen Norden Chinas der dreissiger Jahre angesiedelte Film erzählt vom Schicksal einer rotgekleideten Jungfrau, die sich ein alter aussätziger Schnapsbrenner zum Preis eines Esels erworben hat. Doch auf dem Weg zu diesem Mann gerät sie im roten Hirsefeld in den gierigen Griff eines Wegelagerers; darauf nimmt sie den Sänfteträger, der sie befreit, zum Mann. Nachdem sie die Brennerlei ihres inzwischen verschwundenen ersten Bewerbers geerbt hat, führt ihr Weg durch anekdotisch aneinandergereihte Konflikte.

Rot prägt schliesslich auch das Finale des Films: Wo die Japaner die Chinesen in einem fürchterlichen Blutbad niedermetzeln und wo die beiden einzigen Überlebenden, der neunjährige Sohn der Frau und sein Vater, dem flammenden Horizont zugehen, der die grosse Revolution ankündigt.

Drohen Yimous fremdartige, mitunter bombastische Bilder sich der Folklore zu nähern, so überwältigt ein anderer Cinemascope-Film, **DER PFERDEDIEB** (DAO MA TSE) von Tian Dschuangdschuang, gerade durch die rigorose Bestimmtheit und geistige Transparenz seiner unvergesslich starken Bilder aus dem Tibet.

Die denkbar einfache, fast wortlose Geschichte handelt, in der geradezu halluzinativ magischen Einheit von Raum und Zeit, von einem Mann, der für Frau und Kind Pferde stiehlt, sich an den Tempelschätzen vergreift und verbannt wird. Mühsam und ohne Klage schlägt er sich durch sein elementar einfaches Leben; dabei verliert er sein einziges Kind. Am Schluss opfert er sich für seine Frau und das inzwischen neugeborene Kind: für ihr Überleben in einer vom allgegenwärtigen Tod geprägten Welt. So bestimmen denn von Anfang an die Aasgeier, zusammen mit den buddhistischen Mönchen, diese baumlose, steinige Graslandschaft vor dem fernen, un-

überwindlichen Wall aus ewigem Schnee und Eis. Die Menschheit ist bloss die dünne Naht zwischen Himmel und Erde.

Diese grossartige, vorgeschichtlich anmutende und sinnlich erfahrbare Landschaft wirkt, als sähe man zum ersten Mal einen Film: Jedes Bild wird zur Entdeckung; die Eindrücke prägen sich wie Brandzeichen ein. Eine zuvor versiegelte Welt entfaltet mit ungeahnter Kraft ihr weites Kleid, das die kostbarsten Schätze verborgen hielt. Man fürchtet sich beinahe, hinzusehen und damit ein Tabu zu brechen. Gegenüber dieser animistisch geprägten, wuchtig archaischen Eindringlichkeit wirkt die Altertümlichkeit uns bekannterer Filme wie ein Souvenir aus dem Warenhaus.

Allein der Rhythmus von **PFERDEDIEB** versetzt einen wie mit hypnotischer Macht in Trance; Zwei- und Dreifachbelichtungen, Bildübergänge, Montage und Ton lassen Schmerz und Hoffnung in ihrer Ganzheit und zugleich den übermächtig zwingenden Fluss des Schicksals fühlen: Die Filmtechnik steht im Dienst der geistigen Grundhaltung, die noch nicht zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet. Dabei geht es stets um rein filmische Bilder – einzeln, als Foto, wäre jedes von ihnen bedeutungslos. Zusätzliche suggestive Eindringlichkeit entsteht durch die Musik, die immer wieder den real-profanen Rahmen sprengt.

Dschuangdschuangs am diesjährigen «Festival de Films du Tiers Monde» von Freiburg (zusammen mit YEELLEN) preisgekröntes dichterisch-visionäres Epos begnügt sich damit, den Handlungsablauf zu skizzieren; oft genügen wenige Sekunden für die nötige Klarheit. Dadurch wird die Geschichte vollends zum Gleichnis für Ursprung, Weg und Bestimmung des Menschen, der zugleich Sündiger, Opfer und Heiliger ist. **DER PFERDEDIEB** lässt die Flüchtigkeit des winzigen menschlichen Daseins auf der Schale der riesigen Erde unter einem alles überwölbenden teilnahmslosen Himmel erfassen: Der einzelne wird, trotz seiner Einzigartigkeit, von der Geschichte verschluckt.

DER PFERDEDIEB verweist auf uns (noch) verschlossene Hintergründe, dank deren er erst entstehen und seine ganze Dimension gewinnen konnte. Mit anderen Worten: Dschuangdschuang entlässt uns nicht mit dem trügerischen Gefühl sattsam bekannter «Kulturfilme», die uns glauben lassen, das uns Unbekannte zu erfassen oder gar zu begreifen. Er lässt viel-



SCHWESTER DER OPER von Che Djin

Die Kultur ist eine Art Religion geworden: Jahre vergehen, Dinge ändern sich, aber die Kultur bleibt davon unberührt

mehr das Fremde fremd: Es hat uns emotional, sinnlich und künstlerisch mit anderen Menschen, Schicksalen und Lebensräumen vertraut gemacht, das Unbekannte sehen lassen und uns dadurch in Bewegung versetzt, all das gänzlich Unvertraute ausserhalb eines einzigen Films Schritt für Schritt zu erschliessen. **DER PFERDEDIEB** befriedigt keine ungeduldige Neugier: Der Film schafft vielmehr weit über das einzelne Ereignis hinaus Neugier – das Interesse dessen, der ergründen will, was er lieb gewonnen hat; den Wissensdurst jener, die zuerst ihre Ignoranz erfahren müssen, ehe sie Lichter für die eigene Dunkelheit zu suchen beginnen. Die emotionale und mystische Erfahrung wird dem intellektuellen Erfassen nicht untergeordnet, sondern wie dieses Teil des echten, ganzheitlich umfassenden Bewusstseins.

Die fünfte Generation

Einen extremen Kontrast zu den Filmen von Kaige, Yimou und Dschuangdschuang bildet das sarkastische

Debüt von Chuang Djianchin, **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** (CHEI PAO SCHI JAN): eine offene, heiter-traurige Kritik an der heutigen (lokalen) Kommunistischen Partei, die schon dort verschwörerische Staatsfeindlichkeit vermutet, wo einer – wortwörtlich und im übertragenen Sinn – aus der Reihe tanzt. So bewirkt in dieser leichthändig und hintergründig vorgetragenen Geschichte ein Ingenieur eines ganz banalen Telegramms wegen eine staatliche Bespitzelung und seine Versetzung. Obwohl es sich bei der verdächtigen «Kanone», die das Telegramm erwähnt, um eine bei uns als Läufer bezeichnete Schachfigur handelt, können Partei und Staat nicht an die Lächerlichkeit ihres Verdachts glauben. Sie sind nicht lernfähig, können Fehler nicht eingestehen, bergwöhnen, was sie – auch ganz privat – nicht begreifen. Ihre verbohrte Engstirnigkeit richtet sich letztlich aber gegen die eigenen Interessen: Die Neutralisierung des Ingenieurs führt zu einer schweren Panne in einem neuerstellten Maschinenkomplex. Djianchins dichter, präziser Film geis-

selt die Inkompetenz der aufgeblasenen Bürokratie und die Schwäche der Gewaltigen. Über den brisanten Rahmen hinaus deutet Djianchin das Misstrauen als zerstörerische Kraft, die – wie beim Dominospiel am Ende des Films – ein ganzes System erfasst und vergiftet. Djianchin kritisiert nicht Missstände: Er setzt, bei allem Witz und Humor, das Leiden über die herrschenden Zustände um. Zudem ist **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** einer der bisher stilistisch persönlichsten und modernsten Filme Chinas, ohne die so oft verbreitete Versöhnlichkeit und vordergründige Didaktik.

DER KÖNIG DER KINDER, DAS ROTE HIRSEFELD, DER PFERDEDIEB und **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** verbinden zwei für das heutige chinesische Kino entscheidende Gemeinsamkeiten: Alle diese Filme wurden zwischen 1985 und 1988 von Vertretern der sogenannten fünften Regiegeneration gedreht und vom relativ kleinen Studio von Hsien (Xi'an) produziert. Weitgehend ihr und dem Leiter des Studios von Hsien, Wu Tian-

ming, ist der heutige furiose Aufschwung des eigenen Land oft noch bergwöhnten neuen chinesischen Kinos zu verdanken. In den letzten drei, vier Jahren haben allein die Filme aus Hsien um die sechzig internationale Preise eingebracht.

Die meisten Lehrer der heute herausragenden Regisseure zählen zur vierten Generation, die sich durch melancholische Töne auszeichnet: Sie beendeteten ihre Studien vor der Kulturrevolution, in der sie dann alle ihre Hoffnungen und ihren Elan verloren, nachdem man sie – im günstigsten Fall – zur Untätigkeit verurteilt hatte. Die fünfte, in den fünfziger Jahren geborene Generation dagegen hat nach der Kulturrevolution an der Pekinger Filmakademie studiert: Sie will das Stadium der Trauer und Klagen überwinden. Sie wirft ihren Vorgängern fehlende Dynamik vor. Und sie will dem Film dadurch mehr Kraft geben, dass sie vor allem die filmische Sprache nutzt und mit dem traditionellen Erzählstil bricht (Tschen Kaige).

Zudem verbindet viele der rund dreissig Vertreter der fünften Generation die Erfahrung während der Kulturrevolution: Jahre in abgelegenen, rauen, zuvor fremden Gebieten Chinas. Hier, weit weg von den Städten, glaubt etwa Kaige, am meisten gelernt zu haben: so den Blick auf den Menschen in einer ganz bestimmten Umgebung und Gesellschaft – ein Bewusstsein, das auch Djianchin, Dschuangdschuang und andere Cineasten der fünften Generation so bedeutsam macht.

Wie radikal diese Generation den seit den vierziger Jahren geltenden Filmgeboten den Rücken kehrt, machen die erwähnten vier Filme in höchst vielfältiger Art deutlich. Die zuvor vernachlässigte Gestaltung rückt gebieterisch in den Vordergrund; das bis anhin dominierende Wort weicht dem Diskurs der Bilder; die früher oft ausufernden, nicht selten mühsam konstruierten Intrigen werden zu äusserlich höchst einfachen Geschichten verdichtet. Vieles bleibt offen – zum Vorteil jener Zuschauer, die das Nicht-Gesagte spannend finden. So hätte beispielsweise jeder frühere chinesische Film die (sozialen, psychologischen) Handlungsmotive von Dschuangdschuangs **Pferdedieb** erwähnt: Indem sie sein Film aber relativ offen lässt, erlaubt er weitergehende Interpretationen – bis hin zum Schluss, in dem die Selbstpreisgabe des Mannes zum Wohl der andern buddhistisch-religiöse Dimensionen gewinnt.

Vor der Kulturrevolution

Aus dem Nichts heraus ist natürlich auch diese neue Welle chinesischer Regisseure nicht entstanden. So be ruft sich etwa Tschen Kaige gerne auf die dreissiger Jahre des chinesischen Kinos. Dieses vor der kommunistischen Machtergreifung entstandene Kino ist für uns auch heute noch, trotz etlicher Retrospektiven, schwer überblickbar, von verschiedenen Tendenzen durchzogen und zumeist stark vom amerikanischen Kino geprägt. Seiner Zeit weit voraus war da beispielsweise Yuan Muzhis STRASSEN-ENGEL (MA LU TIAN SCHI): Die lyrische Liebesgeschichte zwischen einem Trompetenspieler und einer kleinen Sängerin handelt von der keimenden Solidarität zwischen den Ärmsten und Verstoßenen und tönte so bereits 1937 kommende Tendenzen an. Darauf schufen die progressiven Filme der vierziger Jahre und vor allem der Schanghai-Produktion das Vorgefühl des gesellschaftspolitischen Umbruchs. Als Scharnierwerk gilt SAN MAO, DER KLEINE VAGABUND (SAN MAO LIU-LANG-DJI) von Dschao Ming und Yang Gong: ein Film, der nach dem Einmarsch der Volksbefreiungsarmee in Schanghai (Mai 1949) beendet wurde und den Übergang vom individuell anklagenden zum offiziell repräsentierenden Kino kennzeichnet. Von diesem Datum an fordert die dogmatische Sozialtypologie ein Kino, das sich dem erzieherischen Realismus verschreibt, wobei diese von Mao befohlene, auf Bauern, Arbeiter und Soldaten abgestimmte Richtung ideologisch das sowjetische Vorbild der zwanziger und dreissiger Jahre verrät. Die moralisierende und idealisierende Didaktik dieser Filme ignorierte natürlich den Unterhaltungswert des Kinos. Zudem waren nicht nur Gewalt, körperliche Liebe und Schattenseiten der Revolution tabu: Auch die vor dem politischen Wechsel genehme Satire wurde verbannt – ihr ist ja, schon aus ihrer Natur heraus, nie zu trauen. Dafür gelangten die politischen Ziele der Regierung, der Kampf gegen den Imperialismus, die antijapanische Haltung und der Bürgerkrieg als bevorzugte, das heisst verordnete Themen zur Darstellung. Filmsprache war dabei kein Thema; sie wurde, im Gegenteil und im krassen Widerspruch zur revolutionären Absicht der Politik, völlig vernachlässigt. Freilich gab es schon damals Regisseure, die dem starren Zeitgeist kleine, aber fruchtbare Freiräume abringen konnten, zumeist in Anlehnung an die vorrevolutionäre liberale Litera-

tur. Regisseure wie Tschen Chihe, Ye Ming, Dscheng Junli und Schui Chua zeichneten sich dabei besonders aus. Von den fünfziger Jahren bleiben vor allem drei Filme in Erinnerung, die alle 1959 entstanden sind: DER LADEN DER FAMILIE LIN (LIN DJAI PUZI) von Schui Chua, ein ehrgeiziges Werk über Kapitalisten, die in den dreissiger Jahren auch als Opfer erscheinen; NIE ER von Dschen Junli und Qian Qianli, wo endlich Metapher und Poesie über den mühsam rekonstruierten Realismus triumphieren, und DIE FAMILIE (JIA). Dieser von Ye Ming und Tschen Chihe geschaffene Film packt durch eine beherrschte, ungewöhnlich ri-

tuell-eindringliche Regie, die eine Familie psychologisch recht stimmig auf fächert und den gesellschaftlichen Hintergrund durch persönliche Dramen beleuchtet. Im China des Umbruchs steht eine vielschichtige Figur zwischen auseinanderstrebenden Generationen: ein junger Mann, der sowohl im Privaten wie im revolutionären Kampf unentschlossen zwischen den Fronten bleibt. Zwar hat er selbst erfahren und begriffen, wie notwendig radikale Veränderungen sind: doch er ist selbst zu schwach, um aktiv für diese neue Welt einzustehen. Mit dem Beginn der Kulturrevolution setzte die Filmproduktion 1966 prak-

tisch aus. Regisseure, Drehbuchautoren, Studioleiter, Schauspieler und Techniker wurden wegen ihrer angeblich revisionistischen Haltung in Gefängnisse gesteckt oder zusammen mit den Studenten zur Umerziehung aufs Land verfrachtet. Die bloss mehr oder weniger phantasievollen Übernahmen von der zum Denkmal für Maos Frau erstarrten Peking-Oper machten die Sache auch nicht besser, obwohl sich auch hierzulande viele vom ungewohnt-naiven Reiz etwa des Films DAS MÄDCHEN MIT DEN WEISSEN HAAREN verführen liessen. 1977, unmittelbar nach dem Ende der Kulturrevolution, entstanden erst 24,

noch stark vom stereotypen Modelltheater der Viererbande gezeichnete Filme. Die Orientierungslosigkeit, Verwirrung und Labilität liessen Wichtiges kaum entstehen. Gute Intentionen, oft zum tränenreichen Melodram getrieben, scheiterten an der allzu weichen, von früheren Klischees verbauten Form.

Die Wende

Zwei Jahre später setzte ein wahrer Ansturm von Projekten ein: Allein die Studios von Peking, Schanghai und Changchun hatten gegen zehntau-

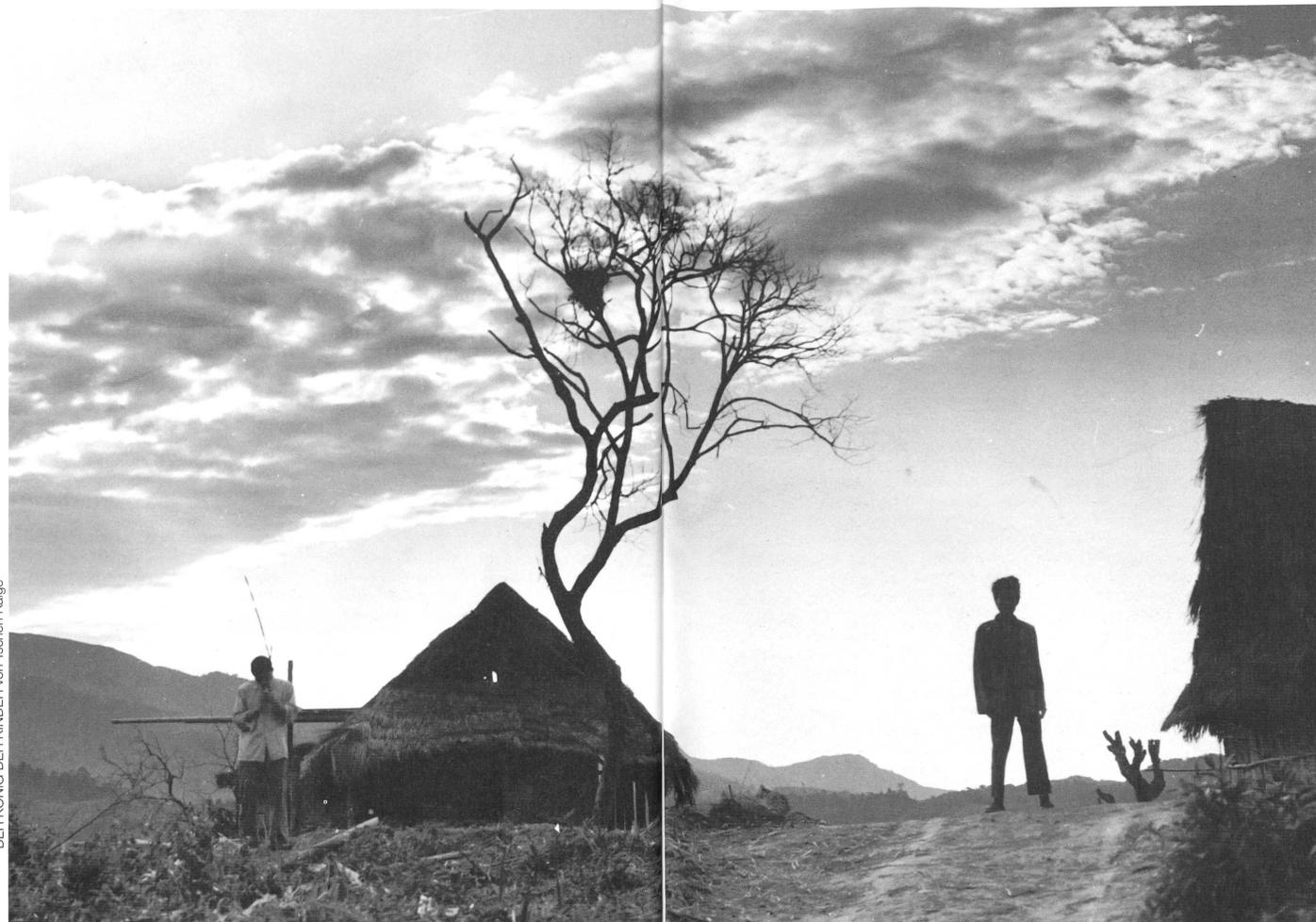
send Drehbücher zu prüfen! Schliesslich entstanden dann 1979 um die fünfzig Filme (zum Vergleich: 1984 waren es 144). Darunter befand sich die erste heftige Kritik an der Viererbande: GESTÖRTES LACHEN (KU NAO REN DE YIAO, vom ZDF unter «Das Lachen eines in Schwierigkeiten befindlichen Mannes» gezeigt). In diesem Film stellen Yang Yandjin und Deng Yimin der Ära der Einschüchterung und Willkür, die zur resignativen Leisetreterei und Anpassung erniedrigen, einen Journalisten gegenüber, der sich weigert, seine Selbstachtung und Wahrheitsuche aufzugeben. Die demystifizierende, ironisch-harte Auseinandersetzung setzt zur unbeschönigten Schreckensvision an.

Im gleichen Jahr drehte Tsen Fan ÜBER BERG UND TAL (TSCHUANG DJIANGCHU): Seine Geschichte aus der Zeit der zerfallenden japanischen Macht im China nach 1940 plädiert für den seither oft in den Vordergrund rückenden individuellen Glückanspruch; subtile Kritik analysiert das Verhältnis zwischen Kunst und Staat. Dem Thema entspricht endlich auch die – freilich nicht völlig gemeisterte – Form des Films, der auf Didaktik verzichtet: Tsen Fan findet mit poetischer Intensität zu einem prägnant persönlichen Ton; empfindungsstark verkettet er politische, soziale und private Motive. Auch der Blick auf die verletzlichen Gesichter seiner Figuren hat im damaligen chinesischen Kino Seltenheitswert.

Eine Wende verriet 1979 auch Li Juns SEHNSUCHT NACH RÜCKKEHR (GUI CHIN SCHI DJIAN): Während des Widerstandskriegs gegen Japan – er dient hier als Vorwand – sucht ein Soldat seine militärische Einheit. Auf seiner Irr-Reise wird er von Reichtum, Verzweiflung und von der Liebe versucht. Li Jun wählt eine erstaunlich individuelle Optik; mit naiven und formal oft koketten Momenten packt der Film durch einen lebhaften Erzählstil und durch den Verzicht auf die zuvor übliche politische Phraseologie. Im Wesentlichen geht es um den Sieg des einzelnen über sich – erneut also um Ansprüche des in China allzu lange missachteten Individuums.

Andere Filme setzen Zeichen für ein neues Kino: so, noch 1979, DER KIRSCHBAUM (SAKURA) von Chan Chiaolei und Schan Chiantshi, die mit offenem Visier in das Umfeld der Kulturrevolution eindringen und zur chinesisch-japanischen Freundschaft vorstossen; NACHTREGEN IM BASCHAN-GEBIRGE (BASHAN YEJU) von Wu Yong-Gang und Wu Yi-Gong (1980), die aus der Kulturrevolution ein

Raum und Zeit dominieren: man sieht fast nur Himmel – und menschliche Silhouetten auf dem irdischen Horizont



DER KÖNIG DER KINDER von Tschen Kaige

ungewöhnliches Frauenporträt herauskristallisieren sowie DIE LEGENDE VOM TIANYUN-GEBIRGE (TIANYUN-SCHAN TSCHUANQI) von Chie Djin (1980), der als erster die «Bewegung gegen Rechts» von 1957 darstellte, indem er das Schicksal eines verfolgten Funktionärs und Intellektuellen mit dem Klima nach der Zerschlagung der Viererbande verknüpfte. Vielen gilt Chie Djin (Xie Jin), der 1923 geborene Regisseur von DAS ROTE FRAUENBATAILLON, als einer der wichtigsten Cineasten Chinas. Seine Filme wirken freilich überaus klassizistisch und lassen als Gesamtes eine Linie vermissen. Seine letzten Filme, QIU JIN – EIN REVOLUTIONÄR (1983), KRONEN AM FUSS DES BERGES (1984) und HIBISCUS (1986) zerfallen sogar zur akademischen Sterilität.

Richtungskämpfe

Die 1979/80 aufgefallenen Filme führten auch zu grundlegenden theoretischen Auseinandersetzungen. So veröffentlichte der bekannte Schauspieler Dschao Dan im Oktober 1980 in einer Tageszeitung einen Text über die Kompetenz von politischer und kultureller Zuständigkeit: «Die Partei nimmt ihre Führerrolle wahr, indem sie die nationale Wirtschaft plant und über die Landwirtschafts- und Industriepolitik bestimmt; sie braucht aber nicht ihre Führerrolle auszuüben, indem sie bestimmt, wie Land bebaut wird, wie man einen Stuhl schreinert, wie man Hosen näht, wie man ein Essen kocht. Die Partei braucht nicht darüber zu bestimmen, wie man einen Artikel schreibt oder ein Theaterstück auführt. Für Kunst und Literatur sind die Künstler selbst zuständig.»

Um die Tragweite dieser Äusserung zu ermesen, seien Mao Tsetungs frühere Direktiven erwähnt: «Es gibt keine Kunst ausserhalb der Klassen, noch eine Kunst, die sich ausserhalb oder unabhängig von der Politik entwickelt. Die Literatur und die proletarische Kunst sind Teil der gesamten revolutionären Sache; sie sind, wie Lenin sagte, ein kleines Rad und eine kleine Schraube im Gesamtmechanismus der Revolution.»

Wie eine Replik darauf wirkt Dschao Dans Beitrag, wo er fortfährt: «Sollen unsere künstlerischen und literarischen Vereinigungen oder Gruppen eine bestimmte Ideologie zu ihrem Leitprinzip erheben? (...) Meiner Meinung nach: lieber nicht. Denn einer Schule zu folgen und die Gedanken der anderen hundert nicht zur Kennt-

nis zu nehmen, hat in der langen Geschichte seit den alten Zeiten Kunst und Literatur noch nie zum Blühen gebracht.»

Vor diesem Hintergrund fasste ein neues chinesisches Kino noch vor den Debüts der fünften Generation allmählich Fuss: so etwa mit Dschen Dongtians und Chu Gumings UNTER NACHBARN (LIN JU), der Geschichte über die Wohnungsnot dreier Generationen, die alle zusammen unter dem gleichen Dach wohnen. In erstaunlich veristischer, oft keck kritischer Art fragt der Film nach der Chance des einzelnen, sich zu verändern, und nach der Hoffnung aller, nachdem die Viererbande entmacht ist. Filmsprachlich bietet zwar auch UNTER NACHBARN wenig: Noch immer ächzt das kinematographische Gerüst unter der Last der Dialoge, und die obligaten Moralinspritzen brechen Ironie und Kritik letztlich die Spitzen. Dennoch erlaubt der Film einen relativ unverstellten Blick auf den Alltag. Und das war 1981 schon viel: UNTER NACHBARN wurde in China zum Kassenschlager. Bezeichnend für die offizielle Reaktion darauf ist der in «China im Aufbau» vom Oktober 1982 publizierte Text: «Die Nachbarn, die da auf die Leinwand projiziert werden, haben wie die Menschen um uns herum Vorzüge und Schwächen, ja man vermeint, in ihnen sich selbst und seine Freunde zu erkennen. Wenn die Zuschauer dann aus dem Kino treten, entlässt sie die Geschichte gedankenversunken, sie hat ihnen ein Gefühl der Wärme gegeben sowie Ermutigung und Kraft, mit ähnlichen Problemen, denen sie in ihrem wirklichen Leben begegnen, gleichfalls fertig zu werden.»

Im Klartext heisst das: Das chinesische Publikum, allzu lange von der mangelnden Authentizität des Kinos enttäuscht, erkennt auf der Leinwand endlich ein Stück eigener Realität: nicht so, wie sie sein sollte, sondern so wie sie ist.

Wie hatte doch dieselbe Revue «China im Aufbau» nur zwei Monate zuvor geschrieben? Im Kino gehe es, so war in der August-Nummer zu lesen, «um die Entfaltung der revolutionären Tradition, um die Stärkung und Befähigung des revolutionären Geistes, um die Heranbildung des neuen sozialistischen Menschen...» Die gesamtpolitischen Richtungskämpfe im China der achtziger Jahre lassen sich auch in der Neuorientierung des chinesischen Kinos präzise ablesen – bis hin zu den neusten Erfahrungen der seit einiger Zeit relativ autonomen Produktionsstudios. Doch davon am Schluss.



DER PFERDEIEB von Tian Dschuangschuang

Überleben in einer vom allgegenwärtigen Tod geprägten Welt: die Eindrücke prägen sich wie Brandzeichen ein

Kritische Akzente

Ungewöhnlich wirkt auch Schan Nuanchins SPORT IST IHR LEBEN (SCHAOU) von 1981: durch einen frischen und leichtgängigen Stil; sowie die Komödie Tsen Fangs, DIE WAHRE GESCHICHTE AH Q'S (AH Q DSCHEN DSCHUAN) von 1982: über einen Bauern, der während der Revolution von 1911 als ewiger Verlierer und ohne klangvollen Namen das Rendez-vous mit der Geschichte verpasst und stets irgendwie zu überleben versucht. 1983 fielen zwei Filme auf, die erneut den Anspruch auf individuelle Liebe und Glück formulieren: Song Schongs Komödie DIE FRÖHLICHEN JUNGGESELLEN und, vor allem, Ding Yin Nens GEGENLICHTAUFNAHME (NI GUANG), wo ein Arbeiter zwischen Karriere als Schriftsteller und eigener Identität wählen muss. Nur wenn er sich und seinem Milieu bleibt, kann er auf Liebe und Erfüllung hoffen. Der Film berührt die Grenze zwischen eigener Kultur und neuen Einflüssen; interessant sind auch die kritischen Alltagsbeobachtungen in Schanghai und der Blick zurück auf die Kulturrevolution.

Eine Facette dieses Films betrachtet Dschang Dseming in SCHWANENGESANG (DJIUE CHIANG) von 1985 gleichsam unter der Lupe: den Künstler als Opfer gesellschaftlicher Prozesse. Hier treiben Sozialismus und Konterrevolution einen Komponisten in Not und Armut; darauf wird er zeitkonform verleumdet und verzerrt. Die erstaunlich offene Kritik weist über die dargestellte Zeit und China hinaus – auch dies als Wesenszug des neuen chinesischen Kinos. Ähnlich argumentiert Bai Schen in UNTER DER BRÜCKE (DE QIAO HSIEN MIAN) von 1984, wo die Kulturrevolution das Schicksal einer einfachen Flickschneiderin beherrscht. Und schliesslich bricht Schang Liang 1986 in JUNGE KRIMINELLE (SCHAO NIANFAN) ein Tabu: die Jugendkriminalität und das Problem der gesellschaftlichen Wiedereingliederung. Mit dem individuellen Lebenslauf einer engagierten Journalistin kontrastiert der halbdokumentarische Gefangenentag, durch den echte Sträflinge führen. Gewiss bleibt das alles noch recht harmlos – dennoch hat dieser Film einen wichtigen Schritt vorwärts getan.

Verwunderliche und bewegend kritische Töne vermittelte zuletzt Li Yalins DER BRUNNEN (DJIN), 1987: Eine schöne, beruflich erfolgreiche Frau scheint für das Glück geradezu geschaffen zu sein. Doch die Konfusion ständig wechselnder politischer und ideologischer Normen, das erstirkende Patriarchat der Ehe, die erbärmliche Schwäche des Geliebten und die schonungslose Einmischung von Betriebsleitung und Partei selbst in die allerpersönlichsten Angelegenheiten treiben die letztlich geschlagene, tief gezeichnete und endgültig ermattete Frau in abgrundtiefe Verlassenheit, die nur noch ein Hauch vom Tod trennt. Kaum je hat ein chinesischer Film das gegenwärtige System so konsequent und eindringlich vom privaten Leiden eines Menschen her kritisiert wie DER BRUNNEN: das späte Debüt eines Regisseurs, der vor kurzem, 57jährig, gestorben ist.

Djianschong als Beispiel

Zu den ungewöhnlichsten Regisseuren Chinas zählt neben Kaige, Dschu-

angdschuang und Djianchin der 1941 geborene, der vierten Kinogeneration zugehörige Chuang Djianschong, der gleich mit seinem Debüt von 1982, GLÜCKSBRINGER (RU YI, vom ZDF unter dem Titel «Wie Sie wünschen» gezeigt), international Furore machte. Die traurig-schöne Lebensgeschichte handelt von einem einfachen Schulangestellten, der seine unerfüllten Hoffnungen mit ins Grab nimmt. Mit lyrischer Kraft und viel Wärme beschreibt Djianschong den Menschen im Schatten der grossen Ereignisse; gegenüber der kollektiven Geschichte, die der Mann nie durchschaut, bleibt er an sich gekettet, uferloser Einsamkeit ausgeliefert. Zugleich begegnet der Film menschlichen Leiden nicht mehr mit weitverbreiteter Melodramatik, sondern mit wohltuend abgeklärter Heiterkeit. Ins Zentrum rückt, stärker und intimistischer denn je, der individuelle Anspruch auf Liebe und Glück; schliesslich plädiert der Film eindringlich dafür, auch im Klassenkampf den Gegner als Menschen zu behandeln und die Sensibilität des einzelnen zu achten.

Drei Jahre später überzeugt Djianschong zumindest formal noch nachhaltiger mit EINE EHRLICHE FRAU (LIANGDIA FUNÜ): Mit der Tragödie einer Frau, die einen sechsjährigen Bettlägerer heiraten muss und so in extremis die Endlosigkeit des monotonen Wartens und der Einsamkeit erfährt. Der Film, der Wesen und Sinn von Geduld und Opferbereitschaft kritisch reflektiert, führt letztlich im revolutionären China zur Befreiung der Frau, ohne freilich in Euphorie einzustimmen: Die Zukunft erscheint vielmehr ungewiss, ja beunruhigend. Zugleich warnt der Regisseur vor der Rache der Natur an jeder Ordnung, welche die Bedürfnisse des einzelnen nicht respektiert. Ähnlich gelagert ist DAS JUNGE MÄDCHEN HSIAO HSIAO (HSIANGNÜ HSIAO HSIAO) von Chie Fei (1986), der die traditionelle Zwangsheirat zwischen Frau und Kind mit viel Takt und Anteilnahme darstellt: Erneut erweisen sich starre Gesetze als grausamer Verross gegen das Wesen des liebesverlangenden Menschen.

Kein Wunder, dass der künstlerisch ehrgeizige und dynamische Leiter des Studios von Hsien, Wu Tiaming, bald auf den in Peking arbeitenden Regisseur von GLÜCKSBRINGER und EINE EHRLICHE FRAU aufmerksam wurde: So konnte Djianschong denn seinen dritten, extravaganen Film, EIN TOTER BESUCHT DIE LEBENDEN (SI DSCHUE DUI SCHENG DSCHUE DA FANG WE) 1987 in Hsien drehen und damit Neuland betreten: durch den beziehungsrei-

chen Hang zum Surrealen und Experimentellen, der für China avantgardistische Einflüsse des westlichen Theaters von Beckett und Ionesco verrät. Die Parabel erzählt von einem Mann, der im Bus erstochen wird und ins Leben zurückkehrt, um die passiven Zeugen des Mordes zu befragen: Warum hat ihm keiner beigestanden? Dabei führt ihn der Besuch bei den Lebenden zur Klärung des eigenen Lebens, das ihn nicht zu einer festen Persönlichkeit hat heranreifen lassen. Djianschongs Film wurde in China mit nur ganz wenigen Kopien verbreitet: Wie in der Sowjetunion vor Gorbatschow, gilt den chinesischen Autoritäten heute noch die Suche nach neuen Ausdrucksformen sehr bald als verdächtiger Formalismus; auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem wenig entwickeltem Individuum und mutloser Masse sowie etliche andere gesellschaftspolitische Aspekte machten den symbolreichen Film beim Staat unbeliebt.

Djianschong hat sich die Forderung der fünften Generation zu eigen gemacht: durch den Akzent auf eine persönliche und genau durchgestaltete Filmsprache und durch das Interesse für bislang unübliche Themen. Und wie viele seiner jüngeren Kollegen bekam er die indirekte Zensur zu spüren: den praktischen Boykott durch die staatlichen Kinos, die zumeist gar nie in den Besitz einer Kopie von EIN TOTER BESUCHT DIE LEBENDEN gelangten.

Ähnlich wie der Weg Djianschongs verlief auch das Schaffen des 1940 geborenen, aber erst 1975 debütierenden Yan Chueschu, der mit seinem fünften Film 1985 dem Studio von Hsien internationale Erfolge brachte: mit IN DEN WILDEN BERGEN (YE SHAN). Hier wehrt sich eine Frau gegen den Anspruch ihres Mannes, als einziger über «sein» verdienten Geld verfügen zu können. Auf ihren Rechtsanspruch reagiert der Mann mit Gewalt, die sich letztlich gegen ihn selbst richtet. Zugleich werden Wege aus der Armut und aus scheiternden menschlichen Beziehungen in den chinesischen Bergen gezeigt; der Schluss führt zu einem etwas naiven Fortschrittsglauben, der durch den Blick auf die Privatinitiative erstaunt.

Die Affen von Hsien

Auch Tschen Kaige hat Wu Tianming einem anderen Studio abgeworben. Denn zuvor empfahl sich Kaige mit seinem in Locarno preisgekrönten Film GELBE ERDE, 1984: der span-

nungsreichen Begegnung zwischen Kommunismus und archaischer Bauernwelt anno 1939. Kaige erstaunte schon hier mit seinem abstrahierten, oft atemberaubend kühnen Stil – was ihm zusammen mit dem Vorwurf, er zeige zu drastisch Armut und Unterentwicklung, auch noch den Tadel einbrachte, sein Film sei unverständlich, also einmal mehr formalistisch.

Davon liess sich Kaige aber nicht schrecken, im Gegenteil: Sein erneut im Studio von Guanchi produziertes Zweitlingswerk, DIE GROSSE PARADE, provozierte den Ärger wichtiger Persönlichkeiten und kam erst 1987, nach

zweijährigem Ringen mit dem Militär und nach zahllosen Zensureingriffen, mit wenigen Kopien auf den Markt. DIE GROSSE PARADE fragt mit vielen Nuancen und fast intimistisch, dann wieder aus entfremdender Distanz nach dem widerspruchsvollen Wesen und (Un)Sinn des militärischen Drills, am Beispiel von Soldaten, die 10 000 Kilometer Stechschritt üben, ehe sie in Peking zum offiziellen Defilee antreten dürfen. Und seither hat Kaige mit DER KÖNIG DER KINDER einen weiteren Schritt voran gemacht. Sein darauf gemünzter Satz trifft genau den Punkt des heutigen, künstlerisch und gesellschaftlich ambitionierten Films in

China, wo es darum geht, verschüttete oder zum Monument erstarrte Kultur wieder lebendig zu machen: *Die Kultur ist eine Art Religion geworden. Die Jahre vergehen, Dinge verändern sich, aber die Kultur bleibt davon unberührt.*

In Bewegung gerät diese Kultur nun vor allem in Hsien. In diesem vergleichsweise kleinen Studio – Wu Tianming beschäftigt gegen 1300 Leute – gibt es mehr Freiräume und Flexibilität als in den gigantischen Filmfabriken von Peking und Schanghai, wo heute noch die alte Kinolinie dominiert: mit schematischen Heldenknüllern zur ideologischen Mobilisie-

rung oder gar mit Kampfspektakel in Zusammenarbeit mit Hongkong. Hier ist man noch wenig abgerückt von der grossen Revolution, vom Bauernaufstand des 19. Jahrhunderts, von den Arbeiterstreiks im kapitalistischen China, vom Bürgerkrieg gegen Gomindang und vom idealisierten Aufbau der modernen Gesellschaft. Und hier funktioniert auch das bürokratische Prüfungsritual noch weitgehend ungebrochen, mit dem Drehbücher und Filme nach ihrer inhaltlichen und ästhetischen Linientreue beurteilt werden.

So strömen denn bedeutende Regisseure nach Hsien, weil es in dieser

Provinz weniger mächtige Autoritäten gibt. Dazu zitiert Tianming ein Sprichwort: *Wenn in den Bergen der Königstiger fehlt, wird der Affe König. Und maliziös fügt er hinzu: Und bei uns gibt es heute viele Affen.*

Tianming als Regisseur

Nicht nur als gewiefter und mutiger Produzent hat sich Tianming weltweit einen Namen gemacht: Auch seine eigenen Filme verdienen viel Beachtung. So beeindruckt IN DEN STROMSCHNELLEN (MEIYOU CHANGBIAO DE HELIU, 1984) als lyrischer und überraschungsreicher Film über einen alten Flösser, der auch politisch und privat gefährliche Stromschnellen zu meistern hat. Gefühlsstark macht Tianming dabei deutlich, dass seine Ballade aus der Kulturrevolution allgemeine Gültigkeit anstrebt.

Etwas schwächer ist EIN LEBEN (JEN SHEN) von 1985: Der Film handelt von einem jungen Mann, der zwischen Stadt und Land wählen sowie seine Gefühle für seine Geliebte definieren muss: auf einem Weg der Selbstfindung, der Tianming auch dazu dient, anonyme Schicksale und alltägliche Geschehnisse in ihrem exemplarischen Charakter zu beobachten.

DER ALTE BRUNNEN (LAO DJING) von 1987 schliesslich ist ein Epos über den Kampf ums Wasser und für das elementare Überleben in einer steinigen, kargen Berglandschaft: Das ständige Ringen am Abgrund des Todes erfolgt mit unpathetisch heroischem Lebensmut und kann als Metapher gedeutet werden. Bemerkenswert ist auch die Fähigkeit Tianmings, die im chinesischen Kino engbegrenzte Darstellung des Liebesaktes beziehungsreich zu erweitern: Auf dem tiefen Grund eines verschütteten Brunnens, in dem allmählich der Sauerstoff ausgeht, begegnet ein junges Paar dem nahenden Tod mit seiner intimen Verbindung.

Freiräume, Konkurrenz, Kommerz

Wu Tianmings Politik, mit der er anderen Studios grosse Talente abwirbt, gibt Anfängern keine Chance: *Ich beabsichtige, in meinem Studio alle jungen Cineasten zu vereinen, die bereits herausragende Fähigkeiten bewiesen haben.* Und für Hsien gewinnen könne er sie trotz eines unerbittlichen Konkurrenzkampfs zwischen den 17 Filmstudios Chinas, weil er für Freiheit bürgte: *Wenn diese Regisseure einmal mit dem Drehbuch bei der Zen-*

Ballade aus der Kulturrevolution: auch politisch und privat sind gefährliche Stromschnellen zu meistern



IN DEN STROMSCHNELLEN Wu Tianming

sur durchgekommen sind, machen sie, was sie wollen. Ihre Arbeit geht uns nichts mehr an. Ich gewähre ihnen die vollständige Freiheit zur schöpferischen Initiative, damit sie sich entfalten können. Diese Regisseure finden sich wirklich in einer sehr liberalen, entspannten Atmosphäre.

Doch nicht nur mit der Freiheit lockt Tianming seine Lieblinge nach Hsien: Nehmen Sie das Beispiel von Dschang Yimou, des Kameramanns von GELBE ERDE und DIE GROSSE PARADE: Am letzten Festival von Tokio erhielt er in meinem eigenen Film, DER ALTE BRUNNEN, den Preis als bester Schauspieler. Um ihn für seinen ersten eigenen Film, DAS ROTE HIRSEFELD, für Hsien zu gewinnen, habe ich alles unternommen, unter anderem mit dem Versprechen auf ein Appartement innerhalb unseres Studios. So bin ich überzeugt, dass er bleiben wird. Zudem habe ich verkündet, dass er nach seinem Preis von Tokio eine Prämie von 5 000 Yen und zwei aufeinanderfolgende Erhöhungen seines monatlichen Lohns bekommt. 5 000 Yen sind in China ein Vermögen. Und damit übertreibt Tianming nicht: Zusammen mit seiner Frau verdient er beispielsweise 300 Yen im Monat; das durchschnittliche Salär von Schauspielern und Regisseuren beträgt 100 Yen; weniger als 40 Franken. (Für seine 3-Zimmer-Wohnung mit 40 Quadratmeter Gesamtfläche bezahlt Tianming mit allen Nebenkosten 5 Yen Monatsmiete; zusammen mit Frau und Kind gibt er für die Nahrung monatlich etwa 60 Yen aus.) In der von Tianming erwähnten entspannten, liberalen Atmosphäre des 1958 eröffneten und seit 1983 von ihm geleiteten Studios herrscht zugleich eine Atmosphäre der Konkurrenz, die das heutige China gesamthaft zu grösseren Leistungen befähigen soll: Die bestimmende Kraft des künstlerischen Schaffens in meinem Studio ist die Kraft junger Leute, die komplexe Beziehungen pflegen: Sie sind Konkurrenten; keiner will hinter dem andern zurückbleiben; jeder will ein eigenständiges Werk schaffen, damit Erfolg haben. Jeder drückt sich so aus, wie er will: Wir führen keinen am Gängelband. Daher sind die Filme voneinander auch völlig verschieden. Und Drehbücher, die für andere Studios kaum akzeptabel wären, nehmen wir gerne an.

Spätere Probleme mit der Zensur kann freilich auch Tianming nicht ausschliessen: Oft droht sie sich als Hydra zu gebärden. Denn ein Filmgesetz, das mit genauen Richtlinien Klarheit und Sicherheit schaffen könnte, gibt es in China bis heute nicht. Dagegen

kennt China, so Tianming, 5 000 Jahre feudalistischer Geschichte. Das war nie ein Staat des Rechts, sondern ein Staat der Moral. Sogar die Zensur kann nicht definitiv einen Film zulassen. Oft wird ein positiver Entscheid durch hohe Funktionäre oder bedeutende Persönlichkeiten umgestossen. Daher braucht es, so Tianming weiter, dringend eine Rechtsgrundlage. Zwei, drei Prinzipien müssten genügen: das Verbot antikommunistischer und pornographischer Filme. Ohne ein solches, flexibel und liberal auslegbares Gesetz befinden wir uns im dauernden Kampf mit feudalistischen oder links-extremen Ideologien. Und diese behindern unsere künstlerischen Bestrebungen.

Tianming, der auf dem Weg zum Freiraum seines Studios zwei Jahre lang gegen die Willkür eines mächtigen und engstirnigen Funktionärs kämpfen musste, verweist auch auf die kommerziell-kapitalistische Zensur im sozialistischen Staat. Mögen sich die meisten Studios auch eine gewisse Autonomie gesichert haben, so bleiben sie doch abhängig vom Marktanteil an den 70 Millionen Zuschauern, die in China täglich (!) ins Kino gehen. Die Drehequipen sind, so Tianming, in China wesentlich grösser als in Europa. Um mit ihnen arbeiten zu können, erhalten die Studios staatliche Subventionen in Form von Krediten, die später bei der staatlichen Auswertung der Filme verrechnet werden. Wer da nicht gut rechnet und richtig spekuliert, gerät in eine Schuldenwirtschaft, über die jeder Studioteiler stolpern würde. Daher müssen wir auch kommerzielle Filme drehen, gibt Tianming zu bedenken.

Mit Grund: Denn von gängigen Filmen wie DER MAGISCHE TEPPICH im Kung-Fu-Stil wurden 370, von DIE RITTER DES GELBEN FLUSSES 400 und von jeder einzelnen Episode der Abenteuerreihe DIE PLÜNDERER DES KAISERLICHEN GRABMALS 800 Kopien gezogen. DER PFERDEDIEB dagegen zirkulierte bloss in 14 Kopien und brachte Hsien einen Verlust von 600 000 Yen ein! Nicht besser erging es dem während Monaten blockierten Film DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE, und für Kaiges KÖNIG DER KINDER sind bloss 10 Kopien vorgesehen! Solange der Verleih Staatsmonopol bleibt und mit der Anzahl gezogener Kopien folgschwere Noten verteilt, werden Studios wie das von Hsien für besonders kühne Filme bestraft. Denn diese Verleiher von «Chinafilmen» verfügen über keine entwickelte kinematographische Kultur, meint etwa Tschien Kaige. Sie wissen



DER BRUNNEN von Li Yajin

Konfusion ständig wechselnder ideologischer Normen: vom privaten Leiden eines Menschen her kritisiert

auch den Wert der Filme nicht zu schätzen, und für die Filme im Stil des «Cinéma d'Art et d'Essai» machen sie meistens keine genügende Promotions- und Öffentlichkeitsarbeit.

Trends und Grenzen

So besteht denn ein Prinzip des Studios von Hsien, das mit DIE PLÜNDERER DES KAISERLICHEN GRABMALS einen Gewinn von sieben Millionen Yen erwirtschaftet hat, darin, Kopf und Zahl der Münze zu haben, meint Tianming. Von den rund zehn Filmen, die er jährlich produziert (sieben bis acht Prozent der nationalen Spielfilmproduktion), soll es jeweils zwei oder drei Werke von besonderem künstlerischem Wert geben. Die dürfen kommerziell denn auch voll daneben gehen.

Auf Filme wie DER KÖNIG DER KINDER und DER PFERDEDIEB will Tianming nie verzichten. Denn derartige Filme stammen von Cineasten, die sich frei ausdrücken müssen und die ungewöhnliche Ideen haben. Ihr Stil bringt einen frischen Wind ins chinesische

Kino, und man muss sie weiterhin dazu ermutigen. Es braucht immer eine Avantgarde, damit sich der Film wirklich erneuern kann. Man muss sie beschützen. Gäbe es dieses neue Blut nicht, würde das Kino zum alten Mann an der Schwelle zum Tod. Die Förderung junger Talente ist Voraussetzung für die Entwicklung des zukünftigen Kinos.

Auch die filmtheoretische Offensive für ein anderes chinesisches Kino stimmt zuversichtlich: Gestartet wurde am 18. Juli 1986 vom Kritiker Dschu Sake in Schanghai (in der Zeitschrift «Wen huibao»), und sie verbreitet sich heute über das ganze Reich der Mitte, engagiert, kontrovers, immer aber in der Überzeugung, das Kino Chinas könne nun endlich seine wahren Möglichkeiten ausschöpfen, zum Höhenflug starten und eine brachliegende Kultur mit neuem Leben erfüllen.

Vielleicht verhilft der Fünf-Jahresplan (1986-1990), der eine weitere Steigerung der Filmproduktion vorsieht, auch dem anspruchsvollen Kino zu mehr Raum und Durchschlagskraft, in einem Land, das heute schon für den

Film über eine halbe Million Menschen beschäftigt, nicht zuletzt auch dank der Produktion von Dokumentar-, Kinder- und wissenschaftlichen Filmen und auch dank der – einschliesslich Wanderkino – 180 000 Spielstellen, die mit den über 95 Millionen chinesischen Fernsehgeräten konkurrieren.

Auch Kaige erkennt ermutigende Zeichen dafür, dass ich sagen kann, was ich sagen möchte. Und in den nächsten Jahren wird sich der chinesische Film sehr verändern. Der Trend zu einer thematischen und formalen Vielfalt ist unverkennbar. Zudem erhofft er sich von der gesamtpolitischen und wirtschaftlichen Öffnung Chinas neue Impulse: Jährlich werden jetzt zwischen fünfzig und sechzig Titel des internationalen Angebots importiert, und im Produktionssektor wirbt auch Tianming für engere Beziehungen oder gar für Co-Produktionen mit dem Ausland.

Dennoch: Der Kampf um dieses neue, offene Kino ist noch im Gang, sein Ausgang ungewiss. Das zeigen auch die Probleme mit DIE GROSSE PARADE, DER ZWISCHENFALL MIT DER

SCHWARZEN KANONE und anderen Filmen. Und das zeigt das jahrelange Verbot von Schang Jundschaos Film ACHEINHALB (1983), der erst nach seinem Erfolg im Ausland – und nach siebzig Veränderungen – nunmehr freigegeben werden soll.

Und auch der momentan in New York wirkende Kaige erwähnt nicht ohne Hintergedanken die starrköpfigen Kühe, von denen in DER KÖNIG DER KINDER erzählt wird: Sie essen nur, was sie vorziehen, und sie bewegen sich selbst dann nicht, wenn man sie beschimpft und misshandelt. Ich glaube, dieses Bild kann auch für uns Regisseure gelten, die wir mit gesenktem Kopf auf der Prärie herumziehen: mit einer sehr grossen Hartnäckigkeit und Beharrlichkeit.

So erfordert denn die relative Freiheit der chinesischen Regisseure und Produzenten noch einen täglichen Kampf; die ideologische Grundlage der Liberalisierung ist noch schwach, vom Verlauf andauernder Richtungs- und Flügelkämpfe abhängig. Bis heute gibt es erst einen einzigen, nicht vom Staat produzierten, unabhängigen Film: die 24 minütige Kurzmetrage von Dai Sidjia, DER TEMPEL DES BERGES (GAOSCHANMIA, 1984). Und die Bürokratie, die Funktionäre und Parteibonzen bleiben unberechenbar und fordern ihre Opfer. So zitiert die französische Zeitschrift «Positif» 1988 einen nicht namentlich genannten Vertreter der fünften Regiegeneration: «Jeden Tag stehe ich mit der brennenden Sonne auf. Jede Nacht erwarte ich den Blitz aus grauem und dunklem Himmel... Für mich hat das Leben keinen Sinn. Jedemal hindern mich Berge von Hindernissen daran, das zu machen, was ich tun möchte. Eines Tages werde ich das Kino vergessen, dies wird dann der Tag meines Todes sein...»

Die Zitate von Tschien Kaige und Wu Tianming stammen aus einem in Cannes 1988 veröffentlichten Interview mit Lo Xueyin sowie, und vor allem, aus Gesprächen und Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggi in Nantes (Dezember 1987) und Cannes (Mai 1988). Kaiges Ausserung über das Verleihmonopol Chinafilm wurde in Positif Nr. 327 (1988) publiziert.



Beat Hugi, Journalist und Kulturreisemacher

Vom Ernst der Sache

Die meisten denken an Locarno. Die wenigsten wohl an Vevey. Zwei Festivals in diesen Wochen. Höhepunkte in der Filmwelt der Schweiz, wenn die Kinos an heissen Sommertagen eher spärlich besucht sind, wenn Repisen laufen und das Fernsehen mit seiner Sommer-Spiel-film-parade locken möchte.

Locarno, der Star. Treffpunkt der wahren, der richtigen Cinéasten, der Autorenfilmer, der bundesrätlichen Delegationen, der Filmkritikergilde aus nah und fern. Zu recht. Vevey, das Stiefkind. Der Versuch, für den komischen Film eine Lanze zu brechen, für das Lachen im Kino ein gutes Wort, eine Woche, einen Apostroph in der Kinowelt einzulegen. Zu Ehren zwar des Meisters Chaplin, der längst auch auf der Piazza Grande von Locarno und in den Köpfen der wahren Cinéasten sein Plätzchen hat, zu Ehren aber vielmehr all jener Produktionen, die es dort und anderswo im Kino heute eher schwer haben.

Rolf Lyssy beispielsweise träumt immer noch davon, dass einer seiner Filme auf der Piazza Grande von Locarno, diesem gigantischen Freiluftkino, gezeigt wird. Er lächelt, wenn er das sagt. Er lächelt auch, wenn er sagt, dass der Erfolg seines Films DIE SCHWEIZERMACHER sicher eine tolle Sache sei. Aber eben auch ein zweischneidiges Schwert. Eine Hypothek. Eine Last. DIE SCHWEIZERMACHER: das ist ein Film, der den Leuten gefallen hat. Der den Kritikern gefallen hat. Ein Film, der beim Bund in Bern aber vor seiner Realisierung keine Gnade fand.

Eine alte Geschichte, ich weiss.

Aber nicht weniger wahr als damals, als die eidgenössische Filmkommission Lyssys Eingabe eine Abfuhr erteilt hat. Der Film ist trotzdem entstanden. Und einige der Kommissionsmitglieder von damals schämen sich noch heute.

Und die Kommissionsmitglieder von heute sagen wieder Nein zu einem neuen Filmprojekt von Rolf Lyssy. Wieder eine Komödie.

Der Direktor des Bundesamtes für Kulturpflege, Alfred Defago, lächelt auch, wenn man ihn nach einem Gespräch über den Kulturartikel und die derzeitige Kulturförderung auf Lyssys Suche nach Geld anspricht.

Natürlich will er sich nicht festlegen. Aber trotzdem, das sei ihm schon aufgefallen, bei der Durchsicht der alten Protokolle: mit der Förderung von Komödien, von unterhaltenden Filmen, habe sich die Kommission in Bern immer wieder schwer getan. Und es gäbe da den immer wieder auftauchenden Satz «Das Projekt wird dem Ernst der Sache nicht gerecht».

Dieser Ernst der Sache, genau der sei es doch, mutmasst Rolf Lyssy, der ihn auch beim neusten Projekt um die Gunst der Auguren aus Bern gebracht, die einmal mehr in seinen Drehbucheingeweiden wühlend jene tiefe Substanz und filmische Reife nicht sichten konnten, die vonnöten sind, um dem heiligen Etikett «Schweizer Film» einigermaßen gerecht zu werden. Und zu genügen. Mangelnder Ernst als Diagnose.

Exitus. Da lachen ja die Hühner!

Sicher. Nicht jeder Film von Lyssy ist und war ein SCHWEIZERMACHER. Aber trotzdem. Lyssy ist und war jener Schweizer Regisseur, dem in den letzten zehn Jahren genau dieser kleine Clou gelungen ist. Talent muss er also haben, hat er doch auf graziöse Art unser Lachen aktiviert. Das Lachen, Weinen und Staunen über uns selbst. Doch während Lyssy noch heute im Namen der Pro Helvetia durchs Ausland jettet und händeschüttelnd in Rom, Singapur oder Ankara Schweizer Filmwochen mit seinem SCHWEIZERMACHER eröffnen darf, muss er hier, in der bergigen Heimat, der reichen, üppigen, im Filmeralltag, mühsamst auf die Suche nach Geldern gehen, die seinen neusten Versuch, Kino mit Witz und Ironie zu machen, erst ermöglichen. Ich sage Versuch. Und bitte um Kenntnisnahme.

Lyssy putzt höchstpersönlich die Klinken. Denn die aktiven, die risikofreudigen, die echten Produzenten sind dünn gesät im Film-land Schweiz. Auch für einen Lyssy. Wenn die eidgenössische Kommission in Bern ihr «Njet» austeilt, versiegen nicht nur die Quellen, sondern auch das letzte Quentchen Produzentenleben: es fehlt ein guter Batzen Bares im Budget und ein guter Bitz Engagement im OK.

Eine alte Geschichte, ich weiss.

Alfred Defago weiss es auch. Eigentlich. Und will da Abhilfe schaffen. Diese Vormachtstellung des Bundes, diese Macht des Entscheides, der auf derart vielen Ebenen derart massiv präjudiziert, sei ungesund. Und ein Ausgleich tue not.

Rolf Lyssy will im September drehen. Auch ohne Geld des Bundes. Vielleicht werden sich die Mitglieder der eidgenössischen Filmkommission im Frühjahr drauf dann schämen müssen. Ich wünsche es ihnen nicht. Aber ich wünsche uns einen guten Lyssyfilm.

Eine alte Geschichte, ich weiss.

Vielleicht aber wäre dann neu daran, das Lyssys Film 1989 nicht nur in Vevey, sondern auch auf der Piazza Grande von Locarno gezeigt wird.

Film top!

THE END

GROSSE FILME VON MONOPOLE PATHÉ

DIE HÖHEPUNKTE DER KOMMEN DEN KINOSAISON

COLORS

FARBEN DER GEWALT
von DENNIS HOPPER mit SEAN PENN, ROBERT DUVAL
In Ost-Los-Angeles kämpfen jugendliche Gangs verschiedenster Herkunft um die Vorherrschaft der Slums. Zwei Polizisten einer Spezialeinheit sollen die Gewalt unter Kontrolle halten.

DOMINICK & EUGENE

von ROBERT YOUNG mit TOM HULCE, RAY LIOTTA, JAMIE L. CURTIS
Ein Drama. Ein Zwillingenpaar, der eine ist Medizinstudent, der versucht, seinen geistig schwerfälligen Bruder zu manipulieren und auszunutzen.

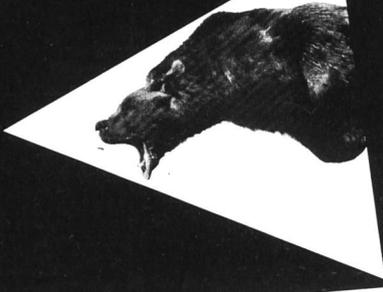
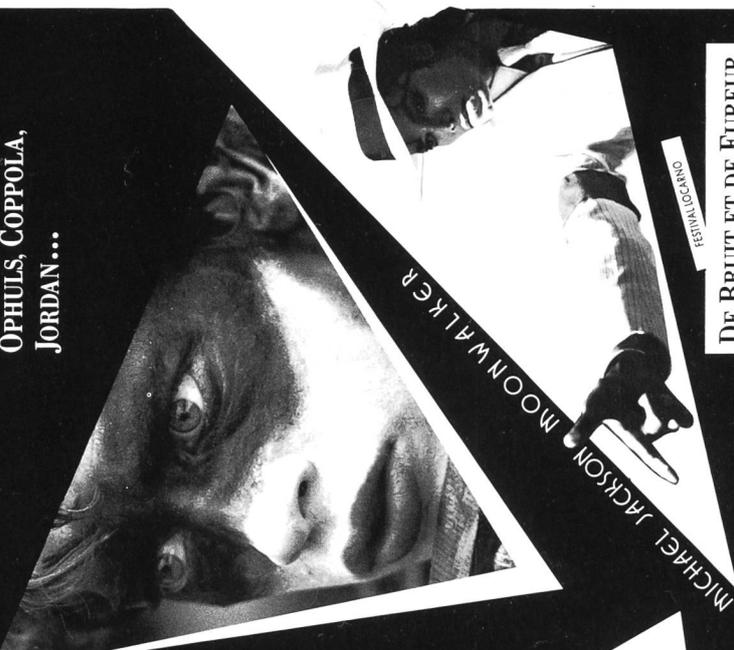
A WORLD APART

von CHRIS MENGES mit BARBARA HERSHEY, JOHDI MAY, ALBEE LESHOTO
Südafrika 1963. Die Konfrontation eines jungen Mädchens mit der brutalen Wirklichkeit, dessen engagierte Eltern gegen die Regierung kämpfen.

Cannes 1988
- Preis der besten Darstellerin Barbara Hershey, Johdi May, Linda Mvusi - Preis der oekumenischen Jury - Grosser Spezialpreis der Jury.

THE RAGGEDY RAWNEY

von BOB HOSKINS mit DEXTER FLETCHER, ZOE NATHANSON, BOB HOSKINS
Krieg in Europa im 20sten Jahrhundert. Ein eindrücklicher Film über einen desorientierten Soldaten, welcher als Wahrsager Anschluss bei einer Zigeunergruppe findet.

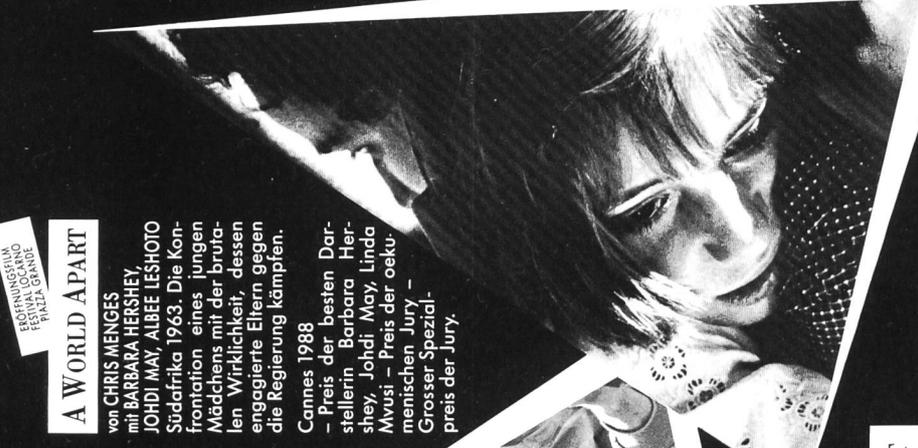


L'OURS DER BÄR

von J.J. ANNAUD
Eine Geschichte von Bären - aus deren Perspektive gesehen. Eine Reise in eine andere Wahrnehmungs- und Gefühlswelt.

WEEDS UNKRAUT

von JOHN HANCOCK mit NICK NOITE
Ein Verbrecher verbüsst seine lebenslängliche Strafe in St. Quentin. Über das unmensliche Leben hinter Gefängnismauern schreibt er ein Theaterstück, welches ihm zu weitweitem Ruhm verhilft.



TUCKER

von FRANCIS FORD COPPOLA mit JEFF BRIDGES
Produktion: GEORGE LUCAS
Ein Kampf wie einst David gegen Goliath, des Einzelnen gegen die Übermacht in der Zeit des Automobils.

LIFE CLASSES

von WILLIAM D. MAC GILLIVRAY mit JACINTA CORMIER, LEON DUBINSKI
Der Film schildert subtil die persönliche Entwicklung einer Frau und werdenden Künstlerin und zeigt, wie es möglich ist, unabhängig von seiner Herkunft, eine eigenständige Existenz zu entwickeln.

KLASSEZAEEMEKUNFT

von WALTER DEUBER / PETER STIERLIN mit URSULA ANDRESS, LUKAS AMMANN, ANNE-MARIE BLANC, STEPHANIE GLASER, PAUL HUBSCHMIED, EVA LANDGRAF, H. SCHMIDHAUSER, PETER W. STAUB, RÜEDI WALTER
Eine Klassenzusammenkunft nach über 30 Jahren. Ein grosses Fest, Erinnerungen werden aufgefrischt, doch plötzlich nimmt der Abend eine unerwartete Wendung.

ALDO MORO AFFAIR

von GIUSEPPE FERRARA mit GIAN MARIA VOLONTE
Die Tragödie von Aldo Moro, welcher vor acht Jahren von den Roten Brigaden entführt und ermordet wurde.



DE BRUIT ET DE FUREUR

von JEAN-CLAUDE BRISSAU mit BRUNO CREMER, FRANCOIS NEGRET, VINCENT GASPERITCH
Ein starker Film und ein realitätsbezogenes Porträt einer sich wandelnden Gesellschaft.
Cannes 1988.
Preis «Perspective du Cinéma Français»

HOTEL TERMINUS

von MARCEL OPHULS
Ein erschütternder Tatsachenbericht über den Menschen Klaus Barbie und dessen Leben.

HIGH SPIRITS

von NEIL JORDAN mit DARYL HANNAH, S. GUTTENBERG, PETER O'TOOLE
Einkommenslos, jedoch Besitzer eines Schlosses in Irland? Man wandle das Schloss in ein Hotel um, nehme ein paar Gespenster und lade eine Gruppe amerikanischer Touristen ein...

MUJERES AL BORDE DE UN ATTAQUE DE NERVIOS

von ALMODOVAR mit CARMEN MAURA, ANTONIO BANDERAS, JULIETA SERRANO
Ein unklassischer, unkonventioneller, frecher Film - ein hinreissendes, amüsantes Werk.

FESTIVAL LOCARNO
MICHAEL JACKSON MOONWALKER

FESTIVAL LOCARNO
FELIX GRANDE

FESTIVAL LOCARNO
FELIX GRANDE

Das Echo der Gefühle
im Schweizer Film
1917-1987

Liebeserklärung

Der Schweizer Beitrag
zum Europäischen
Film- und Fernsehjahr
1988

Konzipiert von
Georg Janett
Ursula Bischof
Edi Hubschmid

Kommentar von
Niklaus Meienberg
gesprochen von
Hannes Schmidhauser

Originalmusik von
Louis Crelier

Produziert von der
Edi Hubschmid AG
Filmproduktion, Zürich

In Co-Produktion mit:
Condor Features, Zürich
Präsens Film AG, Zürich
SRG

Kultur-Sponsoring:
Möbel Pfister

Verleih:
Rialto Film AG, Zürich

Mit Unterstützung der
Cinémathèque Suisse,
Lausanne

Samstagabend
6. August 1988
auf der
Piazza Grande