Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 161

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

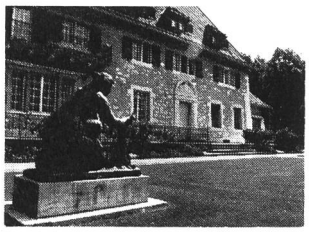
4 / 88

film bulletin

Kino in Augenhöhe

Museen in Winterthur

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

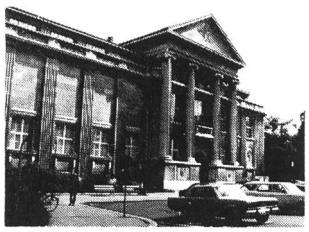


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

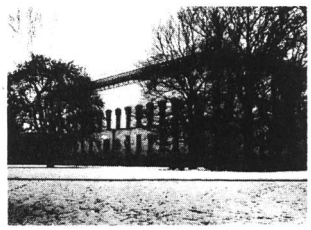
bis 13. November: Aktionsmalerei – Aktionismus Wien 1960–1965



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–18 Uhr, zusätzlich Dienstag 19.30–21.30 Uhr (Montag geschlossen)

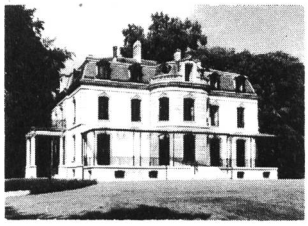
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



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

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

STADTKINO BASEL

26. September bis 31. Oktober 1988:
Montagsfilme im Kino Camera

jeweils 18.30 Uhr:

Neue Filme aus Indien

Werke von Satyajit Ray, Shyam Benegal, G. Aravindan, John Abraham, Buddhadeb Dasgupta und Deepa Dhanraj

jeweils 21.00 Uhr:

Made in Great Britain:

Free Cinema

Filme von Lindsay Anderson, John Schlesinger, Tony Richardson, Kenneth Loach, Karel Reisz, Jack Clayton sowie Alain Tanner und Claude Goretta

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

Detailliertes Programm erhältlich bei: Le Bon Film, 061 681 90 40

STADTKINO BASEL

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

NOCE EN GALILEE
Michel Khleifi (Galiläa/Cisjordanien 1987)

YASEMIN
Hark Bohm (BRD 1988)

LA MERIDIENNE
Jean-François Amiguet (Schweiz 1988)

KOMPLIZINNEN
Margit Czenki (BRD 1987)

NOCES BARBARES
Marion Hänsel (Belgien/Frankreich 1987)

MACAO
Clemens Klopfenstein (Schweiz 1988)

DIE KOMMISSARIN
Alexander Askoldow (UdSSR 67/87)

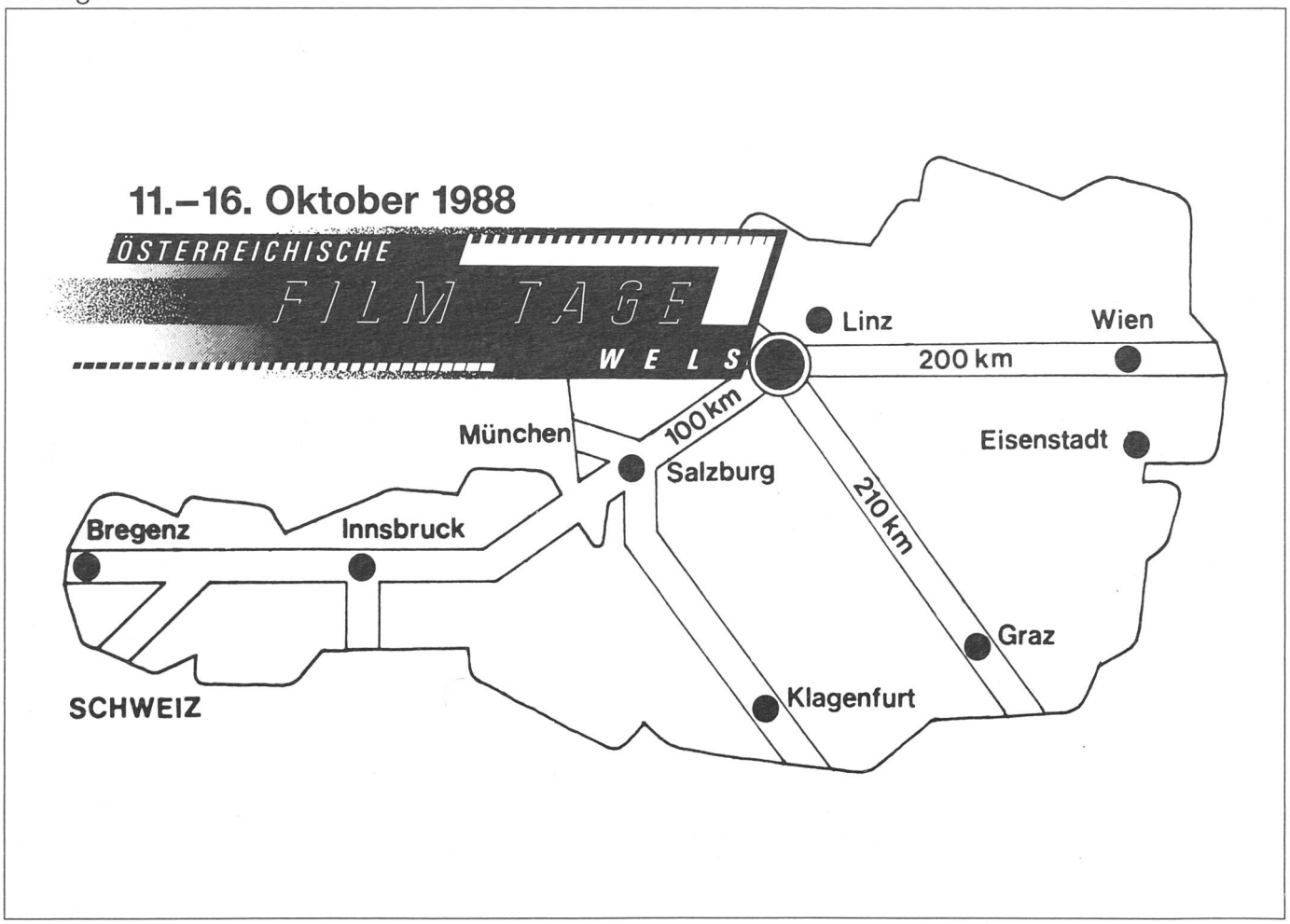
CAMERA 1 CAMERA 2 ATELIER KINO

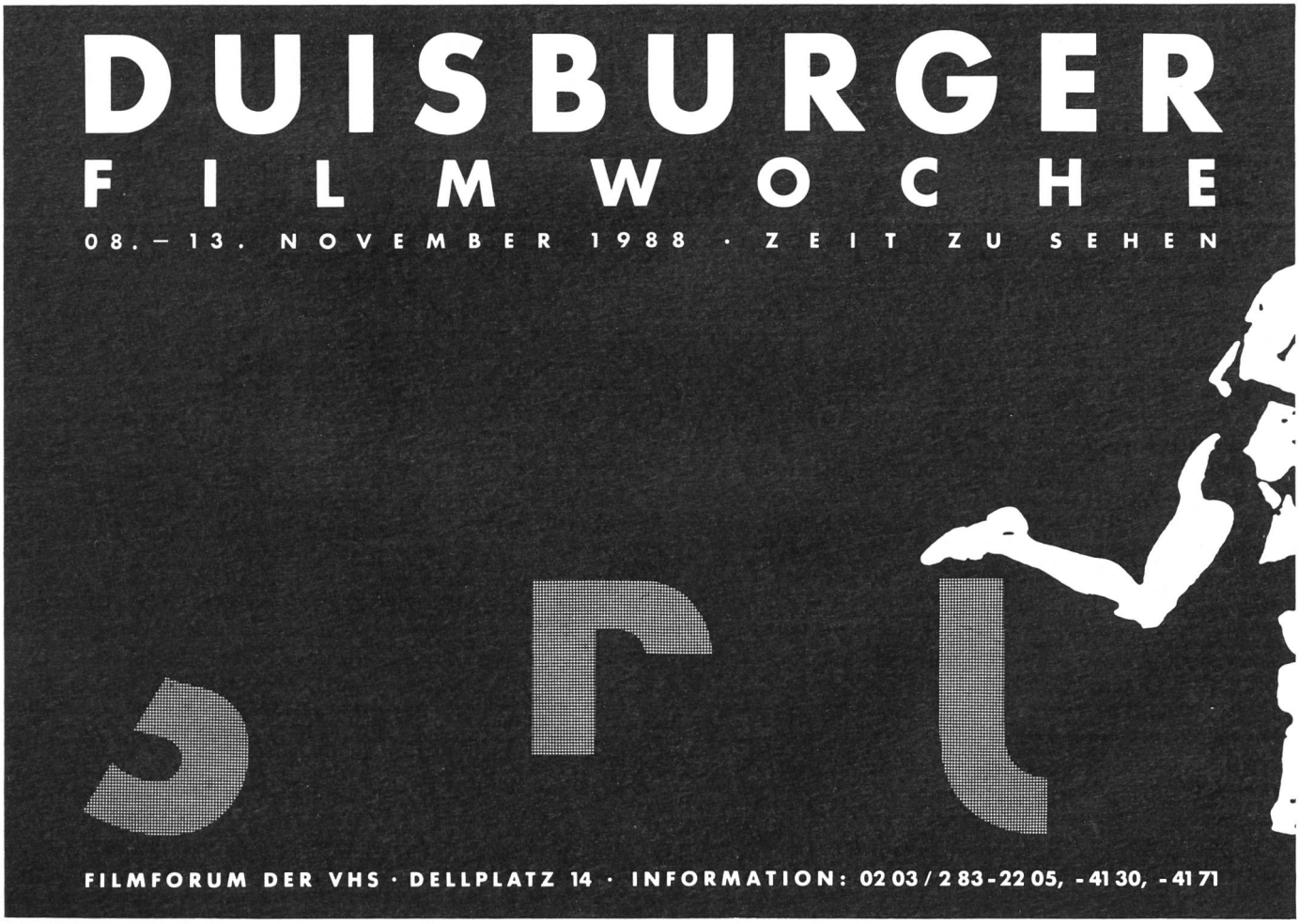
Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

In memoriam

ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG

Gert Fröbe 1912–1988


11.–16. Oktober 1988
ÖSTERREICHISCHE
FILM TAGE
WELS
Linz
Wien
200 km
München
100 km
Salzburg
Eisenstadt
210 km
Bregenz
Innsbruck
Graz
Klagenfurt
SCHWEIZ


DUISBURGER
FILMWOCHE
08.–13. NOVEMBER 1988 · ZEIT ZU SEHEN
FILMFORUM DER VHS · DELLPLATZ 14 · INFORMATION: 0203/283-2205, -4130, -4171

In eigener Sache

Kennen Sie die Geschichten vom Wohnhaus? Die Geschichte von den Steinhäusern, in denen Leute in vielen Stockwerken übereinander wohnen? Dersu Uzala im gleichnamigen Film von Akira Kurosawa jedenfalls war sehr verwundert, dass er in einem Wohnhaus nicht so ohne weiteres ein offenes Feuer entfachen kann.
«Der Verstand», meint der Screenwriter Robert McKee in unserem Gespräch, «funktioniert doch nach erzählerischen Gesichtspunkten, wandelt Erfahrungen in Geschichten, verwebt sie mit Erinnerungen, reiht Ereignisse aneinander. Wenn man sich an eine Erfahrung erinnert, wird dadurch die narrative Struktur dieser Begebenheit verstärkt. Schon tauchen Protagonisten auf, Antagonisten, es entstehen Wendepunkte, Umkehrungen; Beginn, Anfang, Ende. Mit anderen Worten: wir erfahren Leben in Form einer Erzählung, halten es so in Erinnerung – oder sehen es in dieser Form voraus.»
Kennen Sie die Geschichte vom Selbstbedienungs-Restaurant? Wer sie nicht kennt, wird sich wundern, warum er nicht bedient wird. Er muss diese Geschichte sehr schnell hinzulernen, will er nicht an seinem Tischchen verkümmern.
In den euphorischen fünfziger Jahren glaubte man, Übersetzungen von einer Sprache in eine andere bald einmal den Computern überlassen zu können. Heute wissen die Spezialisten der Künstlichen Intelligenz immerhin, dass sie ihren Maschinen erst einmal Geschichten erzählen müssen. Die Geschichte eines Balls etwa. Die Geschichte der rauschenden Nächte mit dekolletierten Damen in den Armen eleganter Herren. Die Geschichte eines runden Leders, das ganze Nationen in Aufruhr versetzen kann. Wer diese Geschichten nicht kennt, wird das Wort nicht verstehen und kann es auch nicht angemessen übersetzen. Der Kontext, der Zusammenhang ist entscheidend für das Verständnis – oder eben: die dazugehörige Geschichte.
Intelligentes Verhalten ist genau dann möglich, wenn man die passenden Geschichten kennt. Dersu Uzala kennt ungezählte Geschichten, die das Überleben in der Taiga betreffen, er verhält sich draussen im sibirischen Waldgürtel angemessen: intelligent.

*

Helmut Färber hat vor Jahren einmal die sachkundige, wunderschöne Aussage gemacht: Kino, das sei die letzte noch praktizierte Form der mündlichen Überlieferung. Kino hat nicht nur mit Bildern und Tönen zu tun, sondern wesentlich auch mit Geschichten – vor allem (und zumindest) mit den kleinen. Wenn schon zu einzelnen Worten verschiedene Geschichten gehören, welche unscheinbaren, aber Sinn schaffenden Geschichten stecken dann in einem Bild, einer Bildfolge gar?
Wer Drehbücher schreibt, wer Filme machen will, sollte – ausser der allenfalls aufregenden Geschichte – doch wenigstens ein paar gute Geschichten über's Schreiben von Drehbüchern kennen.
Möchten Sie sich (freiwillig) allein in der Taiga verlaufen – ohne die passenden Geschichten zu kennen?

Walt R. Vian

In diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **4/88**
30. Jahrgang Heft Nummer 161: Oktober 1988

Mostra Internationale del Cinema 4
Kurz belichtet 7

Kino in Augenhöhe

DIE KOMMISSARIN von Alexander Askoldow
Eine moralische Tat 11

DROWNING BY NUMBERS von Peter Greenaway
Stumm-aufdringliche Eloquenz 15

Politisches Publikumskino

A WORLD APART von Chris Menges
Kindsein in unmenschlichem System 18

Gespräch mit Chris Menges
«Wenn du ständig Bedürfnissen anderer dienst, wirst du krank» 23

Gespräch mit Screenwriter Robert McKee
«Handwerk und Kreativität sind gleichwertig» 32

filmbulletin

LES NOCES BARBARES von Marion Hänsel
Verstörte Kindheit 36

Gespräch mit Marion Hänsel 37

ANITA – TÄNZE DES LASTERS
von Rosa von Praunheim
Das goldene Zeitalter 40
Gespräch mit Rosa von Praunheim 42

YASEMIN von Hark Bohm 44

Die Animationsfilme von Tex Avery
In a cartoon you can do anything! 47

filmbulletin-Kolumne:
Von David Streiff 52

Titelbild: Thierry Frémont als Ludo in LES NOCES BARBARES von Marion Hänsel
Heftmitte: Barbara Hershey als Diana Roth in A WORLD APART
Heftrückseite: DIE KOMMISSARIN von Alexander Askoldow

Impressum

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 Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
Klaus Eder, Johannes Bösiger, Michael Lang, Walter Bretscher, Jeannine Horni, Peter Kremski, Thomas Christen, David Streiff, sowie Frank Schnelle

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

Satz:
Jeanette Ebert, Josef Stutzer

Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur

Inserate:
Konkordia ☏ 052 / 23 81 21
Telefax 052 / 23 78 19

Fotos:
Wir bedanken uns bei: Columbus Film, Monopole Pathé, Walter Bretscher, Monopol Films, Filmcooperative, Walter Ruggle, Zürich; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Ekko von Schwichow, Berlin.

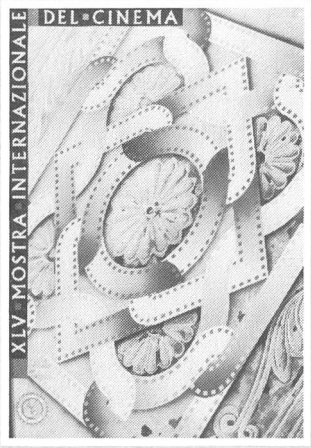
Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer,
☏ 052 / 27 38 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
☏ 0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimerstr. 149/5, D-8000 München 21
☏ 089 / 56 11 12
S.&R.Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, ☏ 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen:
Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank, Agentur Aussersihl, 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

Mostra del Cinema di Venezia



TOPIO STIN OMICHLI von Theo Angelopoulos

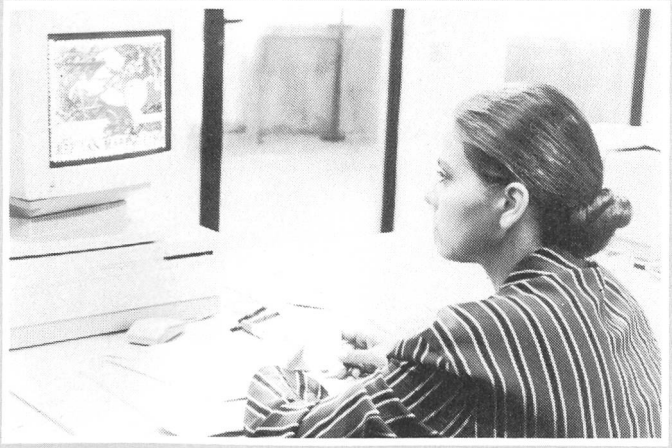
Die Mostra Internazionale del Cinema von Venedig konnte in diesem Jahr ihren zehnten Geburtstag seit der Wiedergeburt 1979 feiern, die 45. Ausgabe war es insgesamt. Das Festival war zuerst überschattet von den politischen Querelen und dem Hintergrundtheater um die neue direktoriale Amtszeit. Im zweiten Anlauf wurde schliesslich im Frühjahr Guglielmo Biraghi endlich fest gewählt, nachdem er vor einem Jahr eindrücklich demonstriert hatte, dass er auch interimistisch und kurzfristig ein beachtenswertes Festival auf die Beine stellen kann. Ausgerechnet er wird, wenn alles rund läuft, schliesslich fünf, und nicht nur vier Jahre wie seine beiden Vorgänger im Amt gewesen sein, nachdem der letzte Sturzversuch, inszeniert durch seinen Vorgänger Rondi, nun definitiv missglückt ist. Dieser hatte mitbewirkt, dass im Vorfeld und noch während der diesjährigen Mostra in erster Linie von filmischen Skandalen die Rede war, vor allem von Martin Scorseses Kazantzakis-Verfilmung THE LAST TEMPTATION OF CHRIST. Die Präsentation des Filmes ging dann glimpflicher über die Runden als befürchtet worden war, und darüber, dass Franco Zeffirelli, ein Gegner des Filmes, für seinen eigenen Toscanini-Film vorwiegend Gelächter und Pfiffe einstecken musste und das Lido hocherbost verliess, hat sich auch kaum jemand aufgehalten.

Olmi auf dem Eurotrip

Enttäuschend erscheint im Rückblick schon eher die Tatsache, dass der Hauptpreis an Ermanno Olmis langatmiges Fernsehfilmchen LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE ging. Das lässt sich wohl lediglich mit dem Druck von Seiten des Produzenten RAI und damit begründen, dass in den letzten Jahren nie mehr ein italienischer Filmemacher ausgezeichnet worden war – dies allerdings aus durchaus nachvollziehbaren Gründen. In der venezianischen Festival-Tradition, die einem Kino der Autoren, der Poesie, der Eigenständigkeit gewidmet ist, macht sich diese Auszeichnung nicht sonderlich gut; und das italienische Kino wird damit auch nicht besser. Olmi adaptierte eine Erzählung von Joseph Roth. Ein Clochard in Paris kriegt etwas Geld zugesteckt, das er der heiligen Therese wieder zurückgeben will. LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE ist nicht nur durch und durch für den Bildschirm konzipiert, es wird unter der Regie des Italieners auch englisch gesprochen in diesem Postkarten-Paris. Heimatloses Kino – europäisches Format?
Das galt natürlich bereits für den Eröffnungsfilm des diesjährigen Wettbewerbs, für Carlo Lizzanis CARO GORBATIOV, der Herr und Frau Bucharins letzte gemeinsame Nacht zu Füssen des Moskauer Kremls schildert, in der Hoffnung, dass der von Stalin zu Tode verurteilte Kämpe Bucharin rehabilitiert werde von der neuen Führungscrew am Roten Platz. «Instant Film» beliebt Lizzani seine letzten Aufgüsse jeweils zu nennen, und hier scheint nicht einmal die Schnelligkeit mehr ausgereicht zu haben, denn der liebe Gorbatchov, an den sich die Revolutionärs-Romanze wenden soll, hat Bucharin längst schon rehabilitiert. Die Italiener sollten sich mal wieder nach eigenen Themen umsehen.

Kino der Zukunft?

Kino und Elektronik war das Thema einer zweitägigen Veranstaltung in deren Rahmen unter anderem Derek Jarmans neuer Film THE LAST OF ENGLAND gezeigt wurde, als eindrückliches Beispiel dafür, was Kinotechnik heute kann: Da wird eine beklemmende, lähmende Endzeitstimmung geschaffen mit Handmade-Pictures, Super-8 und Video auf 35mm-Kinoformat und Dolby-Stereo transferiert. Daneben war eine ganze Serie von Kurzfilmen zu sehen aus jenem Gebiet, das die Italiener so doppeldeutig mit *contaminazione fra cinema e tivu* bezeichnen – Zelluloid kontaminiert mit Elektronik, ja mehr noch: Filme synthetisch hergestellt mit Computern. Fast alles ist möglich geworden und einiges verschwindet hinter der Technik, wenn der Geist nicht auch umschaltet, sich umpolt oder eben: sich kontaminieren lässt.
Welche Rolle die Computerisierung der Gesellschaft und des Privatlebens spielt, versuchte der Italiener Francesco Maselli in seinem Einfrau-Spielfilm CODICE PRIVATO zu thematisieren, doch blieb er im interessanten Ansatz zum Diskurs stecken. Immerhin deutet sein Film an, wie die unreflektierte Abhängigkeit von Kommunikationstechniken zur Isolation führen kann. Die von ihrem Lebenspartner alleingelassene Anna (Ornella Muti) hat in der ebenso



CODICE PRIVATO von Francesco Maselli

UNE AFFAIRE DE FEMMES von Claude Chabrol

offenen wie leeren Architektur ihrer Wohnung nur noch einen Partner: den Computer ihres abgereisten Freundes. Sie tritt in Kontakt mit seinem PC und lernt den Mann, mit dem sie drei Jahre lang zusammengelebt hat, erst über das, was er der Maschine anvertraut hat, richtig kennen. Ein Fernsehkammerspiel, agil in Szene gebracht: nicht mehr und nicht weniger.

Angelopoulos, der einsame Poet

Dem Kino bleiben die alten Meister, und einer von ihnen heisst Theo Angelopoulos. Einsam steht er da mit seiner LANDSCHAFT IM NEBEL (TOPIO STIN OMICHLI), mit seinem eigenen Kosmos, mit seinem eigenen Dialekt. Es ist die zweite Trilogie, die er mit diesem Film abschliesst, nach der historisch-politischen der siebziger Jahre, nun jene des Schweigens der achtziger. Es schwieg die Geschichte (TAXIDI STIN KYTHIRA), es schwieg die Liebe (O MELISSOKOSMOS) und nun schweigt Gott. Zwei Kinder machen sich auf die Suche nach ihrem Vater, der den Erwachsenen zufolge in Deutschland sein soll, abgereist vor langer Zeit. Die Welt, durch die ihre Fahrt sie führt, ist trist, Blautöne dominieren. Die Abreise und die Suche nach dem Vater sind auch eine Flucht vor der Welt, in der sie leben. Sie geraten in eine Suche nach Gott, nach etwas, an dem sie sich halten können, auch wenn sie es nie finden werden, wie Angelopoulos klar macht – den Vater in Deutschland gibt es gar nicht. Die Suche und der Glaube ans Ziel halten die Kinder am Leben, lassen sie die Verletzungen und Schmerzen unterwegs vergessen und fortschreiten auf das Ziel hin, das sie nicht kennen, aber nahe wähnen.

Es gibt in der modernen Filmgeschichte nur ganz wenige Autoren, die in ihrem Werk eine derart komplexe eigene Welt aufgebaut haben und so souverän damit umzugehen verstehen, wie Theo Angelopoulos. In TOPIO STIN OMICHLI reisen die Kinder durch jenes Griechenland, das alle seine Filme ausgemacht hat. Es ist ein Land der sich im Nebel des Lebens abzeichnenden gedanklichen Konturen, ein Innenbild von dem, was ist, so wie es einer in der Vielfalt zu fassen sucht. Figuren aus anderen Filmen des Griechen, die immer noch diese geist- und poesievolle Landschaft bevölkern, tauchen genauso selbstverständlich auf, wie er leise immer wieder seine Arbeit aufscheinen lässt. Das geschieht in Tönen, in Motiven, im Dekor, in kleinsten Details, ja in Bewegungen der Kamera.

Gleichzeitig scheint Angelopoulos definitiv Abschied zu nehmen von der Wanderschauspieltruppe aus O THIASOS: Sie finden keinen Ort mehr, an dem sie ihre unvergängliche Tragödie aufführen können, ja nicht einmal die Requisiten will man ihnen abkaufen. Dieses Geschichtskapitel ist abgeschlossen; ein neues hat nicht begonnen – geschichtslos erscheint die Gegenwart. Am Ende bleibt die Geste des Knaben, der Alexander heisst wie jener in O MEGALEXANDROS dramatisierte Mythos, der die Wiederkehr der Befreiung besingt. Seine Geste löst den Nebel auf und öffnet den Blick hin auf einen Baum der Hoffnung.

Angelopoulos und sein Kameramann Giorgios Arvanitis haben aus der Kamera wieder eine Person werden lassen mit genialen Einstellungen, die aus sich heraus reden. Sie lassen das Mädchen und den Knaben erst recht verloren in einer Welt herumreisen, in der Brutalität zum Alltag gehört, die Brutalität einer Vergewaltigung genauso wie jene des technischen Terrors. Die von Lärm und Abgasen durchsetzte Realität wird zum Dekor, aus dem noch immer Poesie wachsen kann. Die Frage ist, wie lange noch?

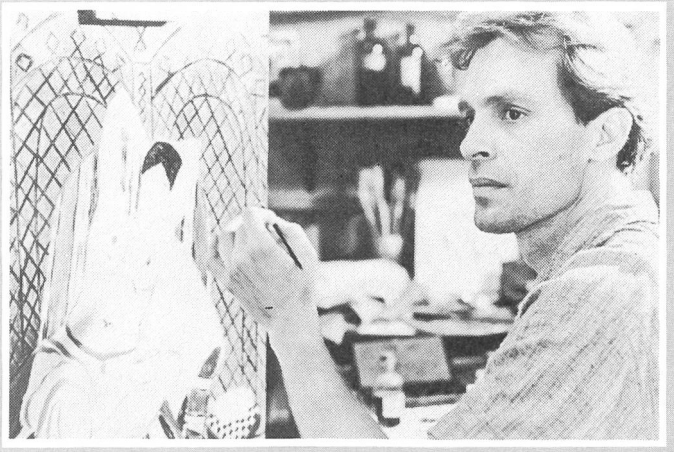
Realitäten von Britannien bis Russland

Neben dem Kino der Poesie gehört jenem der Dramatik genauso sein Platz. Grossbritannien in einer Zeit, in der die einen ihren Kaktus in der Stube Thatcher nennen, während die meisten einem Middleclass-Glück nachrennen und nicht merken, dass das alles Attrappe ist, was sie sich da kaufen können. Mike Leigh hat, zuweilen etwas gar zugespitzt, in seinem zweiten Spielfilm HIGH HOPES ein tristes Bild der gethatcherten britischen Gesellschaft gezeichnet. Die Alten werden herumbugsiert, die Jungen setzen auf Attrappe und einige wenige mögen sich am Rand mit einem Joint und ohne grosse Ansprüche noch zu halten.

Nicht viel besser sieht es in der Sowjetunion aus. Eltern- wie Kindergeneration scheinen jeglichen Sinn für Werte verloren zu haben, interessenlos leben sie in den Tag hinein, saufen Wodka aus der Ginflasche, weil das den Stand etwas hebt. Der Film MALEN'KAJA VERA (KLEINE VERA) von Vasilij Picul scheut keines jener Themen, die bis vor kurzem noch tabu gewesen wären. Wir erleben einen Tränengaseinsatz genauso wie Liebesszenen, die die Schal- und Handschuhmentalität der Breschnew-Ära überwunden haben, das Stichwort AIDS bleibt nicht ausgespart und gesoffen wird trotz Anti-Alkohol-Kampagne im Land. Vielleicht wird KLEINE VERA, der in der Sowjetunion noch nicht angelaufen ist und der zu einem Testfall der neuen Politik werden dürfte, weil er eine unverblümte Sprache spricht, gerade deshalb zum Erfolg, weil er alles zeigt. In den letzten Jahren ist es jedenfalls in Moskau vorgekommen, dass ein Film, in dem viel Alkohol konsumiert wird, die Massen anzog, gerade weil sie im Zug der Anti-Alkohol-Kampagne auf Entzug sind. Piculs Film macht jedenfalls klar, dass Perestrojka nur ein Wort ist, ihre Umsetzung aber ein langer Weg.

Die kleinen Geschichten hinter der grossen

In inspirierter Hochform war der Franzose Claude Chabrol zu erleben. Mit distanzierter Kühle und der Präzision eines Uhrwerks schildert er in UNE AFFAIRE DE FEMMES den Aufstieg und Fall einer Engelmacherin, die durch die kriegsbedingte Abwesenheit ihres Mannes in den vierziger Jahren stark wird und es auch nach seiner Rückkehr noch bleibt.



THE MODERNS von Alan Rudolph

EDIPO RE von Pier Paolo Pasolini

Sie wird zum Opfer ihrer Zeit und der Doppelmoral eines Staates und einer Gesellschaft, die einen kleinen Fisch köpfen und die grossen schwimmen lassen, wo weibliches Selbstbewusstsein ohnehin nichts verloren hat. Gespielt von einer grossartigen Isabelle Huppert findet sich Marie damit ab, dass der Mann irgendwo an der Front einem männlichen Bedürfnis nach Krieg nachkommt. Sie richtet sich mit ihren beiden Kindern soweit ein, dass sie sich durchschlagen können. Als der Mann zurückkommt, spürt er rasch, dass es auch ohne ihn gegangen wäre und jetzt, da er arbeitslos ist, erst recht.

Es ist der freundnachbarschaftliche Zufall, der Marie dazu bringt, in den kommenden Monaten einigen Frauen beim Loswerden ihrer Frucht behilflich zu sein. Geschwängert wurden die meisten von ihnen durch Besatzungssoldaten, die sich einen Deut um ihr weiteres Schicksal kümmerten. Marie entwickelte so etwas wie einen Geschäftssinn, trieb ohne böse Absichten ab und quartierte darüber hinaus auch noch eine Prostituierte in ihrer Wohnung ein. Schliesslich wollten die Kinder was zu essen haben. Claude Chabrol entwickelt die Geschichte dieser eigenwilligen Frau mit kurzen, kühlen und klaren Strichen, führt sie konsequent bis zum bitteren Ende. Denn mit den Konsequenzen, die ihr Tun haben könnte, hat weder Marie noch ihr Mann, der sie in der Verzweiflung schliesslich nicht umbrachte sondern verriet, gerechnet. Marie, die kleine Engelmacherin, wird abgeführt und von Leuten zum Tode verurteilt, über deren Taten niemand zu Gericht sass.

Sich Bilder machen

Es gäbe noch über eine ganze Reihe von Filmen zu schreiben, über solche, die sich, wie Alan Rudolphs einmal mehr hochsterile, aber diesmal streng zeitgebundene Studie THE MODERNS einer bestimmten Epoche widmen, ihre Aufbruchsstimmung festzuhalten versuchen, ihr Schwanken zwischen Originalität und Plagiat (die Zwanziger Jahre in Paris), und dabei selber irgendwo dazwischen hängenbleiben. Oder über David Mamets brennend erwarteten zweiten Versuch als Regisseur, THINGS CHANGE, der nach dem brillanten Debüt mit HOUSE OF GAMES, präsentiert auf dem Lido vor einem Jahr, fast nur zurückfallen konnte. Mamet lässt dieses Mal einen armen Schuhputzer in die Fittiche der Mafia geraten; er dreht und wendet das Spielchen mit dem hilflos anmutenden Männlein (Don Ameche) auch wieder, aber dieses Mal fehlt es an psychologischer Tiefe und mit der Zeit auch an Spannung, die sich aus der Entwicklung ergeben soll. Der Einstieg immerhin ist umwerfend.

Mit der Bilderarbeit an sich hat sich der Spanier Jaime Camino auseinandersetzen wollen. Er hat das Velasquezbild «Las Meninas» genommen und dessen faszinierende Offenheit gegenüber dem Betrachter, die Tiefe und den Einbezug des Feldes ausserhalb des Bildes selber als Ansatz genommen, eine Film-im-Film-Geschichte um einen Regisseur in Szene zu bringen, der um die im Bild dargestellte Szene Leben schaffen, Leben nachstellen möchte. Doch LUCES Y SOMBRAS bleibt letztlich weit hinter seinem möglichen Anspruch auf einer banal dekorativen Ebene stekken. Da tauchte man erst recht gern wieder einmal ein in einen alten Pasolini, nutzte die Gelegenheit, an der umfassendsten Retro, die dem Italiener je gewidmet war, zum einen oder anderen Wiedersehen. Besonders spannend waren hier alte Fernsehdokumente mit und über PPP aus den sechziger Jahren, etwa jenes, in dem er sein ehemaliges römisches Wohnhaus und die nächste Umgebung einem jugendlichen Interviewpartner aus Frankreich zeigt, um schliesslich zusammen mit Ninetto Davoli vor dessen Haus die Nähe zu den Menschen, von denen seine frühen Filme handeln, zu leben. Da erlebt man PPP wieder als jenen scharfsinnigen Theoretiker, der er war, als anspruchsvollen Gesprächspartner und gleichzeitig auch als einer, der es schaffte, von den hochgeschraubten Gedankenkomplexen den Link zum einfachen Zuhörer zu schaffen, komplizierte gesellschaftliche Sachverhalte am naheliegendsten, einfachsten Beispiel zu erläutern. Ein bisschen Wehmut steigt da schon hoch.

Walter Ruggle

Die Preise

Der Goldene Löwe der 45. Mostra del Cinema in Venedig ging aus allzu durchsichtigen produktionspolitischen Gründen an den Italiener Ermanno Olmi für seinen Fernsehfilm LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE. Mit dem Spezialpreis der Jury, die unter dem Vorsitz von Sergio Leone tagte, wurden Sembene Ousmane und Thiaroye Faty Sow für CAMP DE THIAROYE ausgezeichnet, während der Grieche Theo Angelopoulos für TOPIO STIN OMICHLI den Preis für die beste Regiearbeit erhielt – zusammen mit einem halben Dutzend weiterer Auszeichnungen von verschiedenen anderen Jurys, die auf keinen Druck Rücksicht nehmen mussten.

Die Preise für die Darstellerinnen und die Darsteller wurden je aufgeteilt, weiblicherseits an die hervorragende Isabelle Huppert für ihre Rolle in AFFAIRE DE FEMMES von Claude Chabrol und an Shirley McLaine für MADAME SOUSATZKA von John Schlesinger; männlicherseits ein originelleres ex-aequo für den Altstar Don Ameche und Joe Mantegna, das Duo aus David Mamets THINGS CHANGE.

Ferner wurden versehen: mit einer Spezialerwähnung der junge David Ebert in Andrew Birkins BURNING SECRET und mit Spezialpreisen der Spanier Pedro Almodovar für das beste Szenario (MUJERES NERVIOSOS), Vadim Jusow für die beste Fotografie zu CERNYJ MONAKH von Ivan Dichovicnij (Sowjetunion). ■

DREHBUCH-KURS

Im Rahmen des Projekts Drehbuchentwicklung der Stiftung Kulturfonds Suissimage finden in Lausanne (25. bis 27. November) und in Zürich (2. bis 4. Dezember) erstmals *Robert McKee's Story Structure*-Kurse statt. Sie sind offen und geeignet für Medienschaffende aus allen Bereichen.
Informationen: Stiftung Kulturfonds Suissimage, Postfach 2190, CH-3001 Bern; ☏ 031 / 21 11 06

LOCARNO FESTIVALZENTRUM

Die Locarnesi scheinen bereits klar erkannt zu haben, dass jene nach einem überdimensionierten Lagerschuppen aussehende Leichtathletikhalle, in der sie heuer ihr Festival durchführten, auf die Dauer kein Zustand sein kann. Deshalb träumt der Präsident des Festivals, Raimondo Rezzonico, einen kleinen Tessiner Traum, in dem der Architekt Mario Botta einen Festivalpalast entwirft. Das Festival sollte nach Rezzonico und durchaus aus verständlichen Gründen der Einheit des Ortes nicht länger am Rand der Stadt durchgeführt werden müssen, sondern in ihrem Herzen selber. Träume werden allerdings nicht immer so rasch wahr, wie man es vielleicht gern hätte, und so werden die geneigten Festivaliers auch in den kommenden Jahren noch mit dem Leichtathletikungetüm vorlieb nehmen müssen. Einzig der Kursaal soll, nach Jahren der Abstinenz, im nächsten Jahr auch wieder zum Zug kommen.

VERANSTALTUNGEN

Duisburg: «Zeit zu sehen» ist das Motto der diesjährigen 12. Duisburger Filmwoche, die vom 8. – 13. November stattfindet. Der feine Doppelsinn dieses Mottos werde sich unschwer erschliessen, glauben die Organisatoren der Filmwoche, die sich darum bemühen, Duisburg von der Aura des ausschliesslich dokumentarischen Formen verpflichteten Festivals zu befreien. Duisburg sei neugierig auf Filme, die sich mit der Wirklichkeit beschäftigen, und sollten sich im Zuge dieser Beschäftigung die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Inszeniertem, zwischen Beschreiben und Erzählen ein wenig verschoben haben: wo sonst den Film zeigen, wenn nicht in Duisburg. Die Veranstalter sind zuversichtlich: «Duisburg ist eine Aufregung wert.»
Information: Duisburger Filmwoche, Am König-Heinrich-Platz, D-4100 Duisburg.

Nürnberg: Vom 17. bis zum 20. November 88 hebt sich zum dritten Mal der Vorhang zur Nürnberger Filmschau. Unterhaltende Bildung beziehungsweise bildende Unterhaltung stehen im Mittelpunkt des Wettbewerbes mit Filmen aus dem deutschsprachigen Raum. In Begleitung zum Wettbewerb um den Verleihförderpreis der Bundeszentrale für politische Bildung werden eine Reihe neuer Produktionen aus der DDR, etwa von Rainer Simon, Heiner Carow, Herrmann Zschoche, Siegfried Kühn und Lothar Warneke gezeigt. Daneben stellen sich die vier unabhängigen amerikanischen Filmemacher Andrew Horn, Jennifer Fox, Allan Francovitch und Frederick Wiseman mit ihren neusten Werken vor. Die Stummfilm-Gala zeigt DIE AUSTERNPRINZESSIN von Ernst Lubitsch.
Informationen: Filmschau, Amt für kulturelle Freizeitgestaltung, Vordere Sterngasse 3, D-8500 Nürnberg.

Hannover: Das Kommunale Kino Hannover präsentiert in Zusammenarbeit mit der lokalen Volkshochschule eine Reihe von Seminarien und Vorträgen zur Filmgeschichte, Filmtheorie und Filmästhetik. Verfremdung im Film, Fassbinders Literaturverfilmungen, Schwule Filmsprache, Robert Bressons kinemathographischer Stil, Einführung in die Filmanalyse an einzelnen Beispielen und anderes mehr sind Themen aus dem Kursangebot.
Informationen: Kommunales Kino Hannover, ☏ 0511 / 168 47 32.

Mannheim: Vom 3. bis 8. Oktober findet in Mannheim die 37. Internationale Filmwoche statt. Als eigenen Beitrag zum maroden Europäischen Film- und Fernsehjahr wird die Filmwoche eine Reihe von Frauenfilmen präsentieren, neben dem üblichen Wettbewerb um den Grossen Preis der Stadt Mannheim für die beste Debütleistung.
Vor der Filmwoche, aber in Zusammenarbeit mit ihr, findet vom 27. 9. bis 4. 10. die 28. *Internationale Tagung Jugend und Film* in Mannheim statt. Diesjährige Leitlinie ist das Thema «Geschichte, Geschichten, Zeitgeschichte und individuelle Lebensläufe». Als besonderer Schwerpunkt werden die Produktionen von vier afrikanischen Filmemachern präsentiert, die anwesend sein werden.

Arnoldshain: Fachtagung für Filmjournalisten, Medienpädagogen, Medienwissenschaftler und Cineasten zum Thema *«Wertewandel im modernen Film – Sexualität – Liebe – Erotik»* in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus (10.–12. Oktober). Der Film sei – wie kein anderes Medium – zum Seismographen gesellschaftlicher Einstellungen geworden. Er wirke nicht nur beschreibend und abbildend, sondern in hohem Masse wertstiftend und normierend, formulieren die Veranstalter. Ziel der Tagung sei es, beschreibend und analysierend den unterschiedlichen Gestaltungs- und Verarbeitungsweisen des Wertewandels im Film seit den fünfziger Jahren nachzugehen: «Welches sind typische Themen, bezeichnende Tabus und besondere Prioritäten der Darstellung?» Diskutiert werden soll darüber hinaus, nach welchen Kriterien Filme überhaupt zu bewerten sind, wer diese Kriterien schafft, wer also Werte und Normen setzt, wer den Rhythmus und die Dynamik des Wertewandels bestimmt.
Informationen: Evangelische Akademie Arnoldshain, D-6384 Schmitten / Ts. 1.

Yamagata: Die 360 Kilometer nordöstlich von Tokyo gelegene Stadt wird vom 10. bis 15. Oktober 1989 das erste internationale Dokumentarfilmfestival Asiens durchführen. Die besten Arbeiten der Dokumentarfilmkunst aus der ganzen Welt sollen vorgestellt werden, mit der Absicht, zu einem besseren Verständnis zwischen den Menschen und den verschiedenen Kulturen beizutragen. Nach 1989 hoffen die Veranstalter, das Festival alle zwei Jahre fortführen zu können.

ÖSTERREICHISCHE FILMTAGE 1988

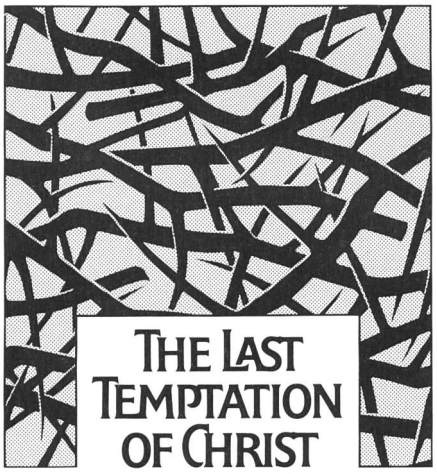
Die Österreichischen Filmtage in Wels sind die umfassende Werkschau zur jährlichen Standortbestimmung des österreichischen Filmschaffens. Sie werden seit 1984 vom *Österreichischen Film Büro* in der rund 54 000 Einwohner zählenden oberösterreichischen Messestadt Wels veranstaltet. Vom 11. – 16. Oktober haben Publikum, Regisseure, Kritiker und Fachgäste aus ganz Europa sechs Tage lang Gelegenheit, sich in drei Festivalkinos über das Film- und Videogeschehen 1987 / 88 in Österreich zu orientieren. Gezeigt werden rund 150 Kurz- und Langfilme, Spielfilme, Dokumentationen, Avantgarde- und Experimentalfilme, Videoproduktionen und eine Auswahl von TV-Filmen. Auf dem Programm stehen darüber hinaus Saaldiskussionen, Mitternachtsgespräche und täglich ein grosses Diskussionsforum mit zum Teil internationalen Referenten zu Fragen der Filmkultur, Filmpolitik und Filmästhetik. Weitere Schwerpunkte bilden Workshops, eine «lange Film Nacht», ein «Film Fest» und eine Retrospektive des Österreichischen Filmarchivs zum österreichischen Heimatfilm.
Information: Österreichisches Film Büro, Columbusgasse 2, A-1100 Wien, ☏ 0222 / 604 01 26.

BÜCHERSPIEGEL

Comic-Lexikon heisst ein Taschenbuch, das in der Reihe «Populäre Kultur» beim Ullstein-Verlag erschienen ist. Andreas C. Knigge bietet darin neben einer kurzen Weltgeschichte des Comics einen Länderüberblick und stellt verschiedene Zeichner und Autoren vor.
Ebenfalls als Taschenbuch ist Wolfgang Hildesheimers Absage an die Fiktion jetzt greifbar: «Das Ende der Fiktionen» (Suhrkamp st 1539). Es vereinigt Reden aus 25 Jahren, darunter jene legendäre (im englischen Original, mit deutscher Übersetzung), in der der Philosoph erläutert, weshalb er nicht länger an die Kraft der Fiktionen glaubt. In erster Auflage ist daneben ebenfalls bei Suhrkamp (stw 724) ein Band unter dem Titel «Kultur und Gedächtnis» erschienen, in dem Jan Assmann und Tonio Hölscher eine Reihe von Texten zusammengetragen haben, die die Kunst an ihre Vergangenheit erinnern sollen, mündend in einen Aufsatz von Peter Anselm Riedl: «Nostalgie und Postmoderne».
In der *Heyne Filmbibliothek* ist der Band 4 zum Leben und zu den Filmen von Bette Davis in

Jezt im Kino RAZZIA Zürich
Mitte Oktober im Kino CAMERA Basel
Anfang November im Kino CAMERA Bern

★★★★ «HÖCHSTKLASSIERT.
EIN HERVORRAGENDER WURF.
Die Kreuzigung ist die stärkste je gedrehte Szene dieser Art, vielleicht sogar **die** Filmszene des Jahres.»
– Mike Clark, USA TODAY



A MARTIN SCORSESE PICTURE

DIE LETZTE VERSUCHUNG CHRISTI

UNIVERSAL PICTURES CINEPLEX ODEON FILMS THE LAST TEMPTATION OF CHRIST
WILLEM DAFOE • HARVEY KEITEL • BARBARA HERSHEY • HARRY DEAN STANTON • DAVID BOWIE
PAUL SCHRADER NIKOS KAZANTZAKIS PETER GABRIEL JEAN-PIERRE DELIFER JOHN BEARD
THELMA SCHOONMAKER MICHAEL BALLHAUS, A.S.C. HARRY UFLAND
BARBARA DE FINA MARTIN SCORSESE A UNIVERSAL RELEASE

einer zweiten, aktualisierten Ausgabe neu aufgelegt worden. Aus dem italienischen übertragen wurde eine Bio-Filmografie von Marcello Mastroianni. Diese Veröffentlichung von Claudio G. Fava und Mathilde Hochkofler erschien als Band 122 der Heyne Filmreihe in der gewohnten Ausstattung. 220 von 320 Seiten sind für einmal der kommentierten Filmografie vorbehalten, die mit I MISERABILI 1948 beginnt und bis INTERVISTA 1987 nachgeführt ist. Einen weiteren Schwerpunkt bildet ein umfangreiches Gespräch mit dem «superaktiven, faulen» Marcello Mastroianni.

Als Band 1 einer neuen Reihe *Filme zum Thema*, die vom Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik verlegt wird, ist «Krieg und Frieden – Atomare Bedrohung» erschienen. Konzipiert als Gebrauchsbücher für den praktischen und theoretischen Umgang mit Filmen soll jeder Band Beiträge zu 20 bis 30 Werken, Literaturhinweise, Filmografien und Verleihanschriften enthalten. Und genau dies erfüllt der erste Band. Die 27 Beiträge zu den 27 Filmen sind einheitlich gegliedert: Begründung der Jury, Inhalt, Gestaltung, Zur Diskussion, Zum Regisseur, Literatur, Rezensionen, Daten. Die Filme des ersten Themenbereichs beginnen mit BALLADE VOM SOLDATEN und enden mit WENN DIE KRANICHE ZIEHEN, die des zweiten reichen von ATOMIC CAFE bis ZWISCHENZEIT.

FORD GEFUNDEN

Am italienischen Filmfestival von Pordenone soll italienischen Zeitungsberichten zufolge der kürzlich aufgefundene, 1918 in der Regie von Altmeister John Ford entstandene Stummfilm HELL BENT erstmals wieder aufgeführt werden. Die Italiener hatten eine Kopie des Filmes in einer Büchse der Prager Kinemathek entdeckt.

FILMKREIS BADEN

Der Badener Filmkreis hat sein neues Programm zusammengestellt; es sieht in den kommenden Wochen eine Reihe von interessanten Filmen vor, darunter LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE von Luis Buñuel (25.9.), THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER von Tony Richardson und NICE TIME von Claude Goretta und Alain Tanner (2.10.), DSHAMILA von Irina Poplawskaja nach der gleichnamigen Erzählung von Dschingis Aitmatov (9.10.), CATHY COMES HOME von Ken Loach und TOGETHER von Lorenza Mazzetti (16.10.), JEUX INTERDITS von René Clément (23.10.) und SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING von Karel Reisz und ON THE BOWERY von Lionel Rogosin (30.10.). Mit Ausnahme des letztgenannten Programmes, das um 16 Uhr losgeht, beginnen sämtliche Vorstellungen um 17 Uhr, jeweils im Kino Royal, gleich beim Bahnhof Baden. Nähere Informationen bei: Filmkreis Baden, Postfach 403, 5401 Baden. Am 6. November wird beim Filmkreis auch Patricio Guzmans Film EN NOMBRE DE DIOS zu sehen sein.

FÜNFZIG JAHRE FILMBÜRO

Das Katholische Filmbüro in Zürich feiert in diesem Jahr sein fünfzigjähriges Bestehen, unter anderem mit einer kleinen Filmreihe am Zürcher Filmpodium, wo am 11. November EN NOMBRE DE DIOS vom Chilenen Patricio Guzman gezeigt werden soll und eine Reihe von Würdenträgern ihre Grüsse überbringen können.

FREE CINEMA

«Kein Film kann zu persönlich sein. Das Bild spricht. Der Ton verstärkt und kommentiert. Das Format ist unwichtig. Perfektion ist nicht das Ziel. Eine Haltung drückt einen Stil aus. Ein Stil drückt eine Haltung aus. In unserer Haltung selbstverständlich eingeschlossen ist der Glaube an die Freiheit und die Überzeugung, dass die Menschen ernst genommen werden müssen, und dass das Alltägliche eine Bedeutung hat.» Das war die Idee 1956, so steht es im Manifest der *Free Cinema* Bewegung. Und weiter: «Diese Filme sind frei in dem Sinne, dass ihre Aussagen vollständig persönlich sind. Obwohl ihre Stimmungen und Themen verschieden sind, ist das Anliegen eines jeden, einen Aspekt des Lebens so zu zeigen, wie es in diesem Land heute gelebt wird.»
Gelegenheit diese Absichtserklärung auf ihren Gehalt zu überprüfen, gibt eine von *Cinelibre* organisierte Retrospektive, die in den nächsten Tagen und Wochen in der Schweiz zirkuliert. An mindestens zwanzig

Orten sollen wenigstens einzelne Werke wenn nicht die ganze Reihe des von Hans Wysseier und Robert Richter zusammengestellten Programms gezeigt werden.
Information: Cinelibre, Postfach, 4005 Basel, ☏ 061 / 681 38 44.

EDINBURGH FILM FESTIVAL

Es ist doch so einfach. Man braucht eine originelle Idee und einen Autoren, der nicht in Worten denkt, sondern in Bildern, wie T. E. B. Clarke oder Jack Whittingham. Man braucht eine gute Geschichte und Schauspieler, die Ausstrahlung und Leinwandpräsenz besitzen, wie Dirk Bogarde, Alec Guinness oder Peter Sellers. Und man braucht einen Regisseur, der sich aufs Wesentliche zu beschränken weiss, und der es versteht, präzise und ökonomisch zu erzählen, wie Charles Crichton. Dann bekommt man Filme wie HUE & CRY, THE TITFIELD THUNDERBOLT oder THE HUNTED.
Aber nichts ist schwieriger als das was einfach scheint. Der Brite *Charles Crichton* stammt aus einer anderen Zeit. Die meisten Filme drehte er in den vierziger und fünfziger Jahren, in den von Michael Balcon geleiteten Ealing Studios. Am 42. *Edinburgh International Film Festival* widmete man Crichton in diesem Jahr eine kleine Retrospektive; und beim Wiedersehen oder Entdecken seiner Werke konnte man nur staunen über die originellen Figuren, den geistreichen Witz, die Intelligenz, mit der die Filme immer auch die Zeit ihrer Entstehung reflektieren.
Es ist bezeichnend, dass Charles Crichton, nach dreiundzwanzigjähriger Kinoabstinenz keinerlei Ambitionen hatte, sich dem gegenwärtigen Vergangenheits-Boom des englischen Kinos anzuschliessen. Sein Regie-Comeback A FISH CALLED WANDA spielt im Hier und Jetzt und ist eine Komödie in bester Ealing-Tradition. Alles beginnt mit einem perfekt geplanten und durchgeführten Diamantenraub, ausgetüftelt von einer Viererbande wie in THE LAVENDER HILL MOB. Aber anders als in Crichtons Klassiker kommen die Probleme nach getaner Arbeit nicht von aussen: innerhalb der Gang will jeder jeden loswerden. Das gibt genug Stoff für aberwitzige Screwball-Situationen, Verwechslungen und Running Gags, für coole Sprüche und Tempo. Der «Kopf» des Films ist zweifelsohne John Cleese: Er spielt neben Jamie Lee Curtis, Kevin Kline und Michael Palin eine der Hauptrollen, erdachte gemeinsam mit Crichton die Story, schrieb das Drehbuch und produzierte den Film.
«Heutzutage nimmt man gemeinhin an, dass Gedanken und Ideen das Wichtige an einem Film sind, und dass diese wichtiger sind als alle anderen Aspekte. Wie auch immer, meiner Ansicht nach ist Film nichts anderes als Form.» Ein solches Zitat, nachzulesen im Festivalkatalog, und ebendort angestellte Vergleiche mit Samuel Fuller und Robert Aldrich machten neugierig auf die zweite grosse Retrospektive des Festivals, auf die Filme des in Europa weitgehend unbekannten Japaners Seijun Suzuki. Versprochen wurden: Melodramen, Thriller, Gangsterfilme, inszeniert von einem stilbewussten Aussenseiter des japanischen Kinos. Gezeigt wurden bestenfalls zweitklassige Genrefilme, deren Stilwille sich in haarsträubenden Stories ausdrückt. Seijun Suzuki war eine von vielen falschen Versprechungen dieses Jahr in Edinburgh.
Ein «Midnight Run» ist ein leichter Job für moderne Kopfgeldjäger: der Transport eines Verhafteten ins Gefängnis. Dabei kann, für einen Profi, eigentlich nichts schief gehen. In MIDNIGHT RUN aber geht alles schief. Die Reise von New York nach Los Angeles, sonst eine Sache von ein paar Flugstunden, wird zur Hetzjagd durch Amerika, zum wilden Abenteuer per Flug, Zug und Automobil. Ein Film, so schnell und so witzig, wie lange keiner mehr aus Hollywood. Das Buch schrieb George Gallo, es spielen Robert De Niro, Charles Grodin und Yaphet Kotto, Regie führt Martin Brest. Eigentlich ist es doch ganz einfach.

Frank Schnelle

JUGENDFILMFEST MÜNCHEN

«Film ab!» heisst es im Medienzentrum des Instituts Jugend Film Fernsehen vom 9. bis 12. November 1988 für filmbegeisterte Jugendgruppen aus München und Umgebung. Bereits zum 6. Mal veranstaltet das MZM in Zusammenarbeit mit dem Stadtjugendamt München ein Filmfest für junge Filmemacher und ihre neuesten Produktionen. Dieses Forum bietet Jugendlichen die Möglichkeit, ihre Video-, Super-8- oder 16-mm-Produktionen einem breiteren Publikum vorzustellen. Eine Fach- und eine Jugendjury begutachten die eingegangenen Filme und verleihen am letzten Tag die Preise.
Information: Medienzentrum des Instituts Jugend Film Fernsehen München, Rupprechtstr. 25-27, D-8000 München, ☏ 089 / 129 60 80.

INDISCHE FILME

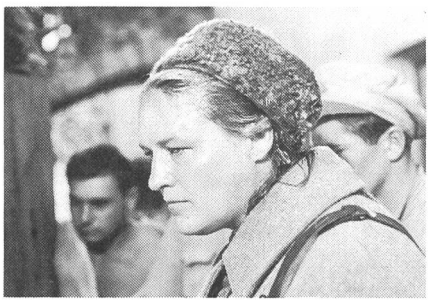
Das *Kino K59* in St. Gallen zeigt zwischen dem 25. 9. und dem 30. 10. eine Reihe neuerer indischer Filme: ORIDATHU (1986), MIRCH MASALA (1986), OM DAR B DAR (1988), GHARE BAIRE (1984, von Satyajit Ray), PHERA (1986) und UPPU (1986).
Die Filme GHARE BAIRE und PHERA werden, ergänzt durch KY HUA ISS SHAHAR KO? (1986), auch vom *Filmpodium Biel* gezeigt, und zwar zwischen dem 27.9 und dem 4.10.1988.

VIPER '88

Die 9. Film- und Videotage Luzern finden vom 24. – 30. Oktober 1988 im Kulturpanorama, Rägeböge-Zentrum, Widder und Kulturzentrum Sedel Luzern statt. Die Programmschwerpunkte von *VIPER '88* sind das internationale Film- und Videoprogramm, die *Videowerkschau Schweiz*, multimediale Arbeiten und zwei Retrospektiven.
Im internationalen Programm stehen Produktionen im Vordergrund, die sich der geläufigen Sprache des kommerziellen Kinos verweigern, also mit dem Medium nicht einfach Geschichten erzählen, sondern durch Selbstreflexion, Formbewusstsein, Durchbrechung der Normen und kulturkritische Akzentuierungen Wege aufzuzeigen versuchen, wie in einer Zeit der totalen visuellen Reizüberflutung aussagekräftig mit Bildern umgegangen werden kann.
In der *Videowerkschau Schweiz* stellt VIPER das schweizerische Videoschaffen des letzten Jahres möglichst umfassend vor. Daher hat die Jury grosszügig selektioniert und aus den eingereichten 78 Produktionen (in 25 Stunden) 35 experimentelle, dokumentarische oder narrative Videos ausgewählt. Diese Arbeiten sind täglich um 19.00 Uhr im Widder-Saal über Monitoren oder um 20.00 Uhr im Kulturpanorama über Grossprojektion zu sehen. Alle Arbeiten (auch die abgelehnten) können in der Videothek jederzeit gesichtet werden. Integraler Bestandteil der Videowerkschau sind auch die Video-Aktionen und Video-Installationen von Peter Wenger, Jonny Müller und T. Omi Scheiderbauer / Lukas Brunner.
Die Retrospektive ist dieses Jahr dem deutschen Kurzfilm der achtziger Jahre gewidmet. Ergänzt wird sie durch einen umfangreichen Rückblick auf den *Mai '68* und seine filmische Verarbeitung. Diese Sonderveranstaltung wird im Sedel Kulturzentrum Luzern, einem neuen Spielort von VIPER durchgeführt. Ein Rückblick auf den Schweizer Film dieses Jahres («Carte Rose») und ein Ausblick auf die Retrospektive von 1989 / 90 (der ungarische Kurzfilm 1960–85) ergänzen das umfangreiche Programm. Insgesamt sind gut 160 Produktionen zu sehen.
Verschiedene Rahmenveranstaltungen unterstützen die aktive Auseinandersetzung mit dem Angebot. Etwa das zweitägige Symposium «Video-Gespräche», der Workshop «Was bedeutet weibliche Lust im pornographischen Film?» (nur für Frauen), die täglichen Einführungen zur Retrospektive und die Diskussionen nach den Programmblöcken.
In zwei rauschenden Filmnächten, unter anderem mit elf Mara-Mattuschka-Filmen und amerikanischen Underground-Musik-Filmen der sechziger Jahre, kann man sich vom aktiven Diskurs weggrooven lassen.
Organisiert wird das Festival von fünf Frauen und vier Männern, einem Kollektiv mit rotierender Geschäftsleitung. Nach jahrelanger Gratisarbeit der Organisatoren wurde dieses Jahr erstmals eine bezahlte Halbtags-Stelle für Sekretariat und Leitung geschaffen. Als low-budget-Festival (mit rund 30 000.– Fr. Subventionen und Defizitgarantien von 45 000.– Fr.) ist VIPER ständig mit finanziellen Engpässen konfrontiert. Trotzdem ist dank Vorvisionierungen an allen wichtigen europäischen Festivals und durch zahlreiche internationale Kontakte ein anspruchsvolles Programm zustandegekommen, über dessen Qualität sich die Gäste selbst ein Urteil bilden können (Passepartout Fr. 25.– / 35.–, ohne Filmnächte).
Das detaillierte Programm und der Katalog (Fr. 5.–) sind erhältlich bei: VIPER, Postfach 4929, 6002 Luzern, ☏ 041 / 51 74 07.

РЫЧЫ

DIE KOMMISSARIN von Alexander Askoldow



Eine moralische Tat

Alexander Askoldow ist ein Unbekannter. Er ist in keinem Filmlexikon verzeichnet. Selbst das 1986 in Moskau erschienene Kino-Lexikon, ein ansonsten sehr brauchbares Buch, erwähnt ihn nicht. Wie auch: Bis zum vergangenen Jahr war er ein Filmregisseur ohne Filme. Einen einzigen Film hatte er gedreht, der seine Karriere begründet und zugleich beendet hatte. So entschieden wie DIE KOMMISSARIN wurden in der Sowjetunion nur wenig Filme abgewiesen, verboten, aus dem Verkehr gezogen. Askoldow konnte danach nicht einmal mehr eine Kamera auch nur anfassen. *«Was ich danach machte? Ich weiss es nicht.»*[1] Das Thema war waghalsig genug und weder in den Geschichtsbüchern noch auf der Leinwand vorgekommen: die ersten Juden-Pogrome in der jungen Sowjetunion Anfang der zwanziger Jahre. Warum ein Film, von dem bereits aufgrund des Drehbuchs klar sein musste, dass er die Moskauer Film-Behörde (GOSKINO) nicht passieren würde, dennoch gedreht werden konnte, ist ein anderes Thema und eins der Moskauer Mysterien.
Askoldow wurde 1937 geboren. Es war die Zeit der Stalinschen Schauprozesse und einer rücksichtslosen Innenpolitik. Michail Romm drehte damals – 1937 und 1938 – zwei Filme, LENIN IM OKTOBER und LENIN IM JAHR 1918, von denen vor allem der zweite eine nur wenig verhüllte Rechtfertigung der Terror-Methoden des Regimes war (derselbe Michail Romm, der nach dem Krieg einen der intelligentesten und bewegendsten antifaschistischen Filme drehte, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS). Über sein Geburtsjahr wollte Askoldow eigentlich seinen ersten Film machen (es kam anders). Den Plan hat er immer noch. Das hat biografische Gründe. Sein Vater war Kommissar bei der Roten Armee, Kommandeur einer technischen Einheit. Er wurde ein Opfer Stalins: 1937 wurde er erschossen. Askoldows Mutter wurde – auch das war 1937 – ins Gefängnis geworfen und ging später als Ärztin an die Front. 1937. Der Vater umgebracht, die Mutter hinter Gittern: so kann ein Leben eigentlich nicht anfangen. Askoldow: *«Sie können jetzt verstehen, warum ich einen Film über das Jahr 1937 drehen will. Ich meine, dass ich zu diesem Film ein moralisches Recht habe.»*
Als 1956 der 20. Parteitag der KPdSU den Weg zu einer Liberalisierung freimachte, als der Stalinismus erst mal zu Ende gebracht war und ein Tauwetter möglich wurde,

eine Öffnung, war Askoldow knappe zwanzig Jahre alt. Ein junger Mann an der Schwelle zum Berufsleben, in einer Zeit, die intellektuell – und für Intellektuelle – gerade wieder interessant zu werden begann. Askoldow gehört (wie etwa auch Jewtuschenko) zu jener Generation russischer Intellektueller, die in der zweiten Hälfte der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre grosse Hoffnungen auf Chruschtschow setzten, und die enthusiastisch daran gingen, der Literatur, dem Film, der Kunst neues Terrain zu erobern. Er studierte russische Literatur, arbeitete über Tschechow und Gorki, schrieb 1957 seine Dissertation über Michail Bulgakow (dessen Werke später gar nicht mehr so gern gesehen wurden und erst in jüngster Zeit wieder zu Ehren kommen, unter anderem durch verschiedene Pläne einer Verfilmung des phantastischen Moskau-Romans «Meister und Margarita»). Auch sein erster, in einer Moskauer Zeitschrift erschienener Artikel handelte von Bulgakow und seinem Schicksal. Askoldow veröffentlichte Essays, publizierte erste literarische Gehversuche, arbeitete in der Theater-Dramaturgie, war Chefredakteur bei GOSKINO, der zentralen Filmbehörde. Einer der Filme, die er damals in dieser Position verantwortete, war Romms GEWÖHNLICHER FASCHISMUS. Um das formale Recht zum Filmemachen zu erhalten, belegte er Regie-Kurse, studierte zusammen mit Gleb Panfilow und dem Kirgisen Tolomusch Okejew. *«Zu dieser Zeit gab es literarische Diskussionen, von denen man früher nicht einmal träumen konnte.»* Askoldow war, als seine Karriere abrupt abgebrochen wurde, ein junger und nicht mehr ganz unbekannter Moskauer Intellektueller mit Zukunft. Das erklärt auch, warum sie alle kamen, als DIE KOMMISSARIN im Juli 87 am Rande des Moskauer Festivals im Dom-Kino, dem Haus des Filmverbands, zum ersten Mal zu sehen war. Eine Premiere nach zwanzig Jahren: Askoldows späte Rehabilitierung, die im Februar dieses Jahres durch internationale Ehren – den Silbernen Berliner Bären – unterstrichen wurde.

Als er DIE KOMMISSARIN schrieb (nach Motiven einer Erzählung von Wasili Grossman) und im Moskauer Gorki-Studio drehte, war die Zeit des Aufbruchs bereits vorbei. Ein anderer Wind wehte, eine «Wende» war eingetreten. Unter Breschnew hatten lange Jahre der Restauration begonnen. Als Chruschtschow abgesetzt wurde, sei dies einer der unglücklichsten Tage seines Lebens gewesen, sagt Askoldow. Er hat damit nicht unrecht: «seine» Zeit war zu Ende gegangen. *«Was heute geschieht, hat seine Wurzeln in der Chruschtschow-Zeit. Die Journalisten, die in den Zeitungen über Perestroika diskutieren, das ist meine Generation.»* In jene Jahre – 1966, 1967, unter dem Film-Minister Romanow, der die «Wende» auf dem Gebiet des Films durchsetzte – fallen besonders viele Verbote: Kira Muratowa, Alexander Alow und Wladimir Naumow, Andrej Michalkow-Kontschalowski, auch Andrej Tarkowski (der Schwierigkeiten mit ANDREJ RUBLJOW hatte), der Litauer Vytautas Zalakevicius, Juri Iljenko aus der Ukraine, später der Leningrader Alexej German undsoweiter undsofort. Erst in jüngster Zeit, unter den veränderten Bedingungen, konnten die meisten dieser seinerzeit rigoros und rücksichtslos verbotenen

Von Sympathie getragener Blick auf ein jüdisches Milieu: Rolan Bykov als Jefim Magasanik und Raisa Nedaschkovskaja als seine Frau Marija

Filme aus den Regalen geholt, und manche ihrer Regisseure zum ersten Mal entdeckt werden: lauter verspätete Rehabilitierungen.
Askoldow ist ein Mann der sechziger Jahre, und DIE KOMMISSARIN ist ein Film der sechziger Jahre, sichtlich geprägt vom Stil, von der moralischen Emphase der Zeit. Ein widersprüchlicher Film, manchmal genial, manchmal fürchterlich naiv. Er erzählt von einer Kommissarin der Roten Armee (Nonna Mordjukowa, eine derbe, kräftige Schauspielerin), die mit ihren Soldaten gegen die Weissen kämpft, 1922, mitten im Bürgerkrieg also, im Süden Russlands. Zu Beginn des Films lässt sie einen Deserteur erschiessen: Sie steht ihren Mann. Der Kommissar war im Film der Stalin-Ära ein beliebtes Stereotyp. Seine Pflicht und Aufgabe war es, fürs Vaterland zu kämpfen – ein Klischee, in das Askoldow (auch wenn er an die Stelle des Kommissars eine Kommissarin setzt) am Ende seines Films zurückfällt, und wie!, wenn er die Kommissarin auf breiter Leinwand zu den Klängen der Internationale erneut in den Bürgerkrieg ziehen lässt, ein nur schwer erträglicher, ein pathetischer, wenn auch rasant montierter Schluss. Von gleicher Naivität, vom gleichen Pathos ist eine andere Szene: der Tod eines Offiziers, des Mannes, von dem die Kommissarin ein Kind haben wird. Das ist ganz auf Effekte hin inszeniert, rasch geschnitten, virtuos inszeniert, eine Schnitt-Übung, die zeigt, dass Askoldow die Filme und Theorien Eisensteins und die Arbeit von Sergej Urusewski kannte und schätzte, dem berühmten Kameramann, dessen bewegliche Kamera viel zum Stil der Tauwetter-Filme Michail Kalatosows (WENN DIE KRANICHE ZIEHEN) beigetragen hatte.
Dazwischen findet ein anderer Film statt. Die Kommissarin verlässt, weil sie ein Kind kriegt, die Rote Armee und ihr Kommando. Sie geht privaten Geschäften nach. Das ist ein Vorwurf, der in vergleichbarer Form wenig später auch an Alexej German und seinen ersten Film STRASSENKONTROLLE gerichtet wurde: Das Bild der Helden sei nicht heroisch, die Hauptfiguren hätten keine ausreichende militärische und patriotische Geschichte und Biografie. Wer nach 1956 Filme drehte, musste sich nicht selten mit den ästhetischen Normen von vor 1956 auseinandersetzen – und fand sich damit alleine und angegriffen, in einem Land, das die Auseinandersetzung mit dem Stalinismus nicht nur nicht wollte, sondern sogar verhinderte. Die Kommissarin geht, um ihr Kind zur Welt zu bringen, in eine kleine Stadt, die die Rote Armee eingenommen und wenig später vor den Weissen wieder geräumt hatte. Ins Haus einer kinderreichen jüdischen Handwerker-Familie wird sie einquartiert. Hier leistete Alexander Askoldow Neues, hier wagte er etwas: ein von Sympathie getragener Blick, ein Sich-Einlassen auf jüdisches Milieu, auf Menschen, Sitten, Traditionen, Eigenheiten. Es gibt viele Szenen mit Kindern. Rolan Bykow, der Schauspieler und spätere Regisseur, spielt den jüdischen Handwerker in einer ständigen Balance zwischen Scherz und Ernst. Nein: Er verbirgt den Ernst der Lage (immerhin ist Krieg, immerhin hat man es auf die Juden abgesehen) hinter einem ironischen, komischen, verspielten Verhalten. Aber er verbirgt nicht wirklich. Man spürt die Unsicherheit, die Angst, die Verzweiflung, den Abgrund. Askoldow liebt diese Menschen. Die Begegnung der Kommissarin mit dieser – wohl auch für Moskauer Verhältnisse exotischen – Welt wird zum Thema des Films. Die behutsame Begegnung der russischen mit der jüdischen Kultur wird zentral. Allmählich lernt die Kommissarin die Menschen dieser ghetto-artigen Siedlung kennen und schätzen, überwindet ihren – wenn auch latenten – Antisemitismus (der für Askoldow die andere Form eines russischen Chauvinismus ist). Sie lernt ein Stück Welt kennen. Die Begegnung kulminiert in einer gelösten, metaphorischen Tanz-Szene – die Hände von Rolan Bykow tanzen, erzählen Geschichten, führen in eine imaginäre Welt, wenn auch nur für ein paar kostbare Augenblicke. Und dann: waghalsige, beeindrukkende Bilder der ersten Juden-Verfolgungen in der jungen Sowjetunion, die Pogrome der zwanziger Jahre. Da wirkt es fast wie eine Erklärung des Verständnisses, des Mitgefühls, der Solidarität, wenn die Kommissarin ihnen, den Juden, ihr neugeborenes Kind überlässt.
Aber auch hier gibt es zwischendurch immer wieder kunstvolle Aufschwünge in symbolische Höhen. Die Geburt des Kindes ist nicht einfach eine Geburt: Askoldow unterschneidet sie mit Szenen aus dem Bürgerkrieg. *«Da wird nicht nur ein Kind geboren, das ist für mich eine Metapher für die Revolution.»* Manchmal sind in diesem Film geniale Einfälle und kunstvolle Abstürze sehr dicht beieinander.
Man sollte DIE KOMMISSARIN auch als ein Dokument sowjetischer Geschichte und Film-Geschichte sehen. Ein erstaunliches, ein bitteres Dokument. *«Dieser Film hat einen hohen Preis gekostet: zwanzig Jahre menschlichen Lebens. Ich empfinde ihn als eine moralische Tat.»* Sein nächster Film aber müsste mehr sein als eine moralische Tat. Als Regisseur hat Alexander Askoldow seine Vergangenheit noch vor sich.

Klaus Eder

[1] Die Zitate stammen aus einem Gespräch, das Klaus Eder im Juli 1987 in Moskau mit Alexander Askoldow führte.

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Alexander Askoldow; Buch: Alexander Askoldow, nach Motiven der Erzählung «In der Stadt Berditchev» von Wasili Grossmann; Kamera: Valeri Ginsburg; Ausstattung: S.Serebrennikov; Musik: Alfred Schnittke; Ton: Nikolaj Scharyj.
Darsteller (Rolle): Nonna Mordjukova (Klavdjia Vavilova, die Kommissarin), Rolan Bykov (Jefim Magasanik), Raisa Nedaschkovskaja (Marija, Jefims Frau), Ludmila Volynskaja (Marijas Mutter), Vasilji Schukschin (Regimentskommandeur), Otar Koberidse (Kirill, Klavdija Vavilovas Mann).
Produktion: Gorki-Studio/Mosfilm, UdSSR 1967/1988. Schwarz-weiss; Format: Cinemascope; 110 Minuten. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

The Number Count

Number **1** appears in the first scene after the main title – boldly white on a tree that was set upright after the ravages of the October '87 hurricane. **2** appears on a tin-bath holding windfall apples that Nancy drunkenly tips out on to the grass in the moonlit garden. **3** is a laundry mark on Jake's discarded blue-and-white striped shirt. **4** and **5** are in the text – Four-in-hand and Five-card-stud-games that, according to the drunken Jake, Madgett is supposed to play with Cissie One. **6** is beside Madgett's telephone in his bedroom. **7** is the seven-of-hearts-playing-card that make up Smut's castle. **8** and **9** are in Hardy's bedroom – 8 on a digital alarm-clock, 9 on a key-ring.

10 is the end of Smut's number-count as he prepares to jump from his bedroom window. **11** and **12** number the polaroids of Smutjumping. **13** is painted in white on the pitch-blacked barn wall. **14** is beside the telephone and **15** is a number on a cricket pad – both in Madgett's bedroom. **16** is on the wheelbarrow carrying the comatose Nancy home to bed. **17** is the first evidence seen of Smut's clerical necrophilia – to mark the site of the dead cockerel which needed to crow three times before the phone could be answered. **18**, **19** and **20** are on Nancy's rabbit-hutches.

21 is the number on Nancy's yellow front door. **22** is «Catch 22» – Nancy's bedside reading. **23** is how old Nancy is – a birthday card is propped up in her room. **24**, **25**, **26**, **27** and **28** are part of Smut's ambitious counting of the hairs of a dog. **29** is the corpse-ticket in Smut's matchbox. **30** is the number of matches in the box, **31** is tied to the celebratory firework. **32** is the number painted on the road among the flies to mark the bloodied and unrecognisable corpse. **33** is on Smuts stake to mark the site of the death of Jake and **34** is in the text – the number of years Cissie One reckons she's lived with Jake. **35** is the number of a star – Groombridge 35 – that Smut has found for the Skipping Girl. **36** is in red on the green swimsuit of Cissie Three as she leaves the river. **37**, **38** and **39** are numbered insects in Smut's entomological textbook featuring the Elephant Hawk Moth.

Dominoes in Madgett's bedroom make the figure **40**. **41** is the location of an unburied corpse supplied by Smut to Sid, the gravedigger. **42** is stencilled on a bee-hive. **43** is on Cissie Three's bathing-cap in the swimming-pool and **44** is the combination of two numbers in a changing-cubicle. **45** and **46** are numbered bees. **47** is on the foreground wooden stake in the churchyard memorial service of Jake. **48** is one of the numbers counted in threes by the Colpitts women as they try to mask out the priest's burial service. **49** is a large white number on the conspirator's water-tower and **50** is a large, yellow marker at Bellamy's Wedding Party on the beach at Cissie Two's house.

51 is in the text – the number of runs made by the batsman Chapman Ridger. **52** is the summer of '52 when the batsman Hollinghurst was fatally struck on the top of the head at Headingly. **53** is a black number on the side of a canvas tent. **54** is another of Smut's notifications to Sid the gravedigger of an unburied corpse. **55** numbers a polaroid of Nancy. 56 to 60 come in a flurry in Madgett's bedroom – **56** is on a left-handed bat, **57** on the back of the camera Madgett uses to take photographs of Smut. **58** is in the text – the number of runs made by the batsman Tolley Schriker before he fell down the pavilion steps. **59** is on the white spot of a bowls ball.

60 is the mark of a cricketing tragedy on Smut's naked shoulder. **61**, **62** and **63** are numbers in Smut's torch-illuminated entomological textbook. **64** is a number on the back of the night-time runner throwing paper-streamers into the headlamps of Madgett's car. **65** and **66** are in Hardy's typewritten letter to his insurance company complaining of a robbery at the firework factory. **67**, **68** and **69** are numbers that Cissie Two experimentally types on her husband's lemonade-soaked typewriter.

Mr **70** and Mr **71** Van Dyke are runners in the paperchase – potential witnesses to Hardy's murder. **72** is in the text and refers to the page number in the Common Book of Prayer at Hardy's funeral service. **73** is a number on a pew in the Wesleyan chapel where Hardy's commemorative service is held. **74** is the hymn number propped up on the modest chapel-organ. **75** is in the text – the ideal number of players in a game of Hangman's Cricket – six sides of 12 and three umpires. **76** and **77** are numbers on the rumps of live cows. **78** and **79** are numbers on the rumps of dead cows.

80, **81** and **82** are figures in an entomological textbook Smut abandons to circumcise himself. **83** is the freak reflection on Smut's bedroom window. **84** is a silvered stencil hanging on his wall. **85** is the number on the key-ring hanging around Cissie Three's neck when she drowns Bellamy. **86** is the last decipherable score in an unidentified cricket match heard on Bellamy's drowning radio. **87** is the number around Nancy's neck as she runs with the Bognor Brothers through the burning stubble.

88 and 89 and 90 are numbers in Bellamy's seaside squat – a room at the end of the pier. **88** is on a motorbike, **89** is on the back of the detective's clipboard and **90** is hung above the bar that has been converted into a kitchen. **91** is boldly hung on Smut's tree beside the estuary. **92**, **93** and **94** are ticketed dead herring. **95** is on the numbered vest of the hare as he runs in front of the Skipping Girl, a few minutes before her death. **96** is on the numbered vest of a runner among the pack following the paperchase to Madgett's jetty. **97** is on the taxi that brought the Colpitts women to the tug-of-war and **98** is on the car that brought the conspirators.

99 is Smut's last recorded writing – in the notebook that hangs around his neck – evidence of his contribution and knowledge of the number count. And **100** is painted on the prow of Madgett's rowing-boat – the instrument of his apparent drowning – and the last image of the film. When your number comes around... The count is complete and the film is finished.

Stumm-aufdringliche Eloquenz

DROWNING BY NUMBERS von Peter Greenaway

Das Kino ist ein Zeitspiegel. Unerbittlich bricht durch das Licht des Projektors ein Stück Wirklichkeit hindurch. Jeder Filmmeter, jedes noch so fiktive Stück verdichtet in sich den Jetztzustand. Hans Reinhard Müller, langjähriger Intendant der Münchner Kammerspiele, hat einmal daran erinnert, dass auch und insbesondere das Theater Barometer der Gegenwart zu sein habe, dass in diesen Räumen stets die Befindlichkeit einer Kultur erkennbar werden müsse. Desgleichen gilt für das Kino. Peter Greenaway, einer der eigenwilligsten, kompromisslosesten und sicher auch schwierigsten Filmemacher Grossbritanniens, liefert mit seinen Filmen immer neue Gradmesser. A ZED AND TWO NOUGHTS (1985), THE BELLY OF AN ARCHITECT (1986) und jetzt DROWNING BY NUMBERS sind Versuche, das Licht der Gegenwart im Prisma zu brechen und die einzelnen Strahlen in neuer Form zu bündeln.

DROWNING BY NUMBERS ist ein apokalyptisches Crescendo, ein – so die Übersetzung des Titels – Ertrinken nach Nummern. Wie schon in A ZED AND TWO NOUGHTS, an den Greenaway hier direkt anknüpft, wird keine linear nachvollziehbare Geschichte erzählt, lässt sich die narra-

Henry Madgett mit den Bognor Brüdern

Smut und das seiltanzende Mädchen

Cissie One, Cissie Two und Cissie Three

tive Struktur nur schwer auf einen klassischen dramaturgischen Nenner bringen. Text und Handlung, Dialog und Aktion sind immer wieder nur Vorwand; Vorwand, hinter dem sich ein zweites, drittes Bild versteckt, welches nun wieder eine ganz andere Bedeutung übermittelt. Und Gegenwart heisst für Greenaway in diesem Kontext stets auch Vergangenheit. Kein Schritt, den wir heute machen – versucht er uns zu suggerieren –, wäre ohne das, was die Kunst- und Kulturgeschichte uns gelehrt hat, möglich. DROWNING BY NUMBERS erhält somit eine Ebene, auf der sich die Phantomzeichnung eines Zustandes ergibt, welche je nach Drehung, je nach Perspektive immer neue Facetten offenbart: ein Hologramm.

Greenaways jüngster Film ist ein Werk, das man sich hellwach anschauen sollte. Auch nach zweimaligem Hinsehen gelingt es dem Betrachter nur schwer, hinter den unzähligen Farbschichten die Struktur der Leinwand zu erkennen, den Malgrund, auf dem der Regisseur seinen Pinsel hat wüten lassen. Besonderes Glück hatten alle, die DROWNING BY NUMBERS auf der Piazza Grande in Locarno sehen konnten. Diese Vorführung war insofern ein einmaliges Erlebnis, als da die Wirklichkeit die plane Fiktion einholte, ja ihr durch Donner und Blitz, durch plötzlich einsetzenden Platzregen und fliehende Zuschauermassen zu neuer Tiefe verhalf. «DROWNING BY NUMBERS«, heisst es in dem Pressbook zum Film, «is a black and comic fairy-tale for adults, half invented by children who are innocently obsessed with sex and death – especially death.» Und weiter: «It is a poetic, amoral tale told morally to support the belief that the good are seldom rewarded, the bad go largely unpunished and the innocent are always abused.» Einfacher und treffender lässt sich dieser Film tatsächlich kaum auf einen Nenner bringen. Tod und Sex als Leitmotiv – Tod jedoch vor allem. Am Anfang des Films ertränkt Cissie One ihren Mann in einer kupfernen Badewanne. Die Verheimlichung dieses Mordes und weiteres Sterben, von Frauen verursachtes, sirenenhaft herbeibeschworenes, bilden die Achse des Films, die Initialzündung zum Count*up* von Null bis Hundert.

Zahlen sind Zeichen für die Endlichkeit allen Seins, für die Begrenztheit menschlichen Lebens und Wissens. Die Unendlichkeit lässt sich – so die Aussage des Prologs, in dem ein dreizehnjähriges, in Kleider des 18. Jahrhunderts gewandetes Mädchen die Sterne zählt und nur auf Hundert kommt – nicht in Zahlen fassen, nicht er- und nicht begreifen. Die Zahlenreihe, die Greenaway gewissermassen zum Epizentrum seines apokalyptischen Freskos macht, verläuft erst in der Auf- dann in der unerbittlichen Abwärtsbewegung. Eins bis Hundert (eine Referenz an Greenaways vierminütigen Kurzfilm ONE TO HUNDERED von 1979) lässt den Weg zur Unendlichkeit offen; Hundert bis Eins ist Synonym für die Ausweglosigkeit, diese schon erwähnte Endlichkeit allen Seins. Thematisch schliesst der Regisseur hier an eines seiner hervorstechendsten Leitmotive, an die Darstellung und Auseinandersetzung mit dem Tod oder besser noch mit dem Verwesungsprozess an. Der zutiefst moralistische Aspekt von Greenaways Symbolik offenbart sich nicht zuletzt in den Gegensätzen, die er dem Verwesungsphänomen gegenüberstellt. Smut, der dreizehnjährige (sic!) Sohn des amtlichen Leichenbeschauers Henry Madgett, den die drei Cissies – Cissie One, ihre Tochter und deren Tochter – für die Vertuschung des Verbrechens um Hilfe bitten, dieser junge Bursche also nimmt eine Schlüsselstellung ein. Er verkörpert einerseits die Unschuld, anderseits die aus eben dieser aufflammende laszive Sünde. Er sammelt Kadaver, Tierkadaver vorzugsweise, die er abwechselnd mit einem Ritual verabschiedet, bevor Sid, sein neunzigjähriger Freund, sie beerdigen darf. Der Tod respektive das langsame Streben allen Lebens in dessen Richtung wird in DROWNING BY NUMBERS zum sinnbildlichen roten Faden. Wie in A ZED AND TWO NOUGHTS nimmt der Zuschauer am zum ästhetischen Happening hochstilisierten Prozess der Zersetzung teil, hier jedoch in symbolisch überhöhter Form.

Das Instrumentarium, dessen sich Greenaway in seinem Film bedient, erinnert erneut an die Bilder des niederländischen Meisters Vermeer, von dem der Regisseur bei einem Gespräch in Zürich einmal gesagt hat, dieser sei für ihn der erste Filmemacher gewesen, habe er doch das Licht als dramatisierendes Element einzusetzen verstanden, bereits im 17. Jahrhundert Bilder gemalt, die einen spezifischen Moment so direkt wiedergeben wie das Einzelbild eines Films. Zu Vermeer gesellt sich in DROWNING BY NUMBERS noch Pieter Bruegel. Die apokalyptischen Bilder dieses Künstlers, speziell dessen «Kinderspiele» (1560), finden ihre kongeniale Umsetzung beziehungsweise interpretierende Übertragung. Auch an Hieronymus Bosch fühlt man sich erinnert, an die Bilder der frühen Surrealisten sodann. Die Früchte, die den Raum, in dem die zwei Kupferwannen stehen, dekorieren und der Schauplatz des ersten Mordes war, verweisen einerseits – die Äpfel vor allem – auf die Vertreibung aus dem Paradies, die der Mensch noch immer nicht verkraftet hat, anderseits aber auf die Verderblichkeit aller Früchte der Natur. DROWNING BY NUMBERS beeindruckt den Zuschauer denn ersteinmal durch die leichte Hand, mit der Greenaway seinen Film als Spaziergang quer durch die europäische Kulturgeschichte anlegt, dann durch die Meisterschaft, mit der er mit Elementen christlicher Symbolik und Mythologie spielt. Vieles in der Anlage des Stoffes, der Konstellation der Figuren, deren Dialoge und Verhalten verweist deutlich auf das höfische Leben des Mittelalters, auf eine Dekadenz also, die ihren Nährboden in der Erwartung der Endzeit findet. Wichtig dabei ist auch die geschlechtsspezifische Verteilung der Verhaltensweisen. Während die drei Cissies – die Assoziation zur Kaiserin Sissi sollte man doch besser vergessen – ihre drei Männer Motten im Licht gleich in den Tod schicken, versucht Madgett deren Gefühle für sich auszunützen. Wenn er dann am Schluss des Films in einem Boot sitzt, das langsam sinkt, und darauf erneut die Nummer Hundert erscheint, heisst das nichts anderes, als dass das Spiel von vorne beginnt. Der Countup wird vom Countdown abgelöst; das Spiel geht weiter, wird zum Perpetuum mobile, als welches der Cineast die Geschichte der Menschheit offensichtlich zu verstehen scheint.

Peter Greenaway wäre nicht Peter Greenaway, wenn seine Filme sich nicht stets durch die gleiche künstlerische Perfektion, um nicht zu sagen, pedantische Akribie auszeichnen würden. DROWNING BY NUMBERS, der Film, der sich auf einer direkten Linie mit THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT (1982) und eben A ZED AND TWO NOUGHTS befindet, ist nun zu solch einer ausgeprägten Perfektion der Vermischung von Bild, Handlung und Symbolik vorangetrieben, dass es bald unmöglich werden wird, Momente des Schweigens zu finden, die dem Zuschauer ein Reflektieren über das Gesehene erlauben. Als ruhender Pol verbindet diese stumm-aufdringliche Eloquenz die Musik von Michael Nyman, die kontrapunktisch den einzelnen Einstellungen jene Ruhe zurückgibt, die ihnen teilweise durch ihre Überfrachtung genommen wurde.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Buch: Peter Greenaway; Kamera: Sacha Vierny; Kamera-Assistenz: Adam Rodgers, Chris Renson; Schnitt: John Wilson; Ausstattung: Ben Van Os, Jan Roelfs; Bauten: Wilbert Van Dorp; Kostüme: Heather Williams; Make-Up: Sara Meerman; Coiffure: Mary Sturges; Musik: Michael Nyman; Ton: Garth Marshall; Casting: Sharon Howard-Field.
Darsteller (Rolle): Joan Plowright (Cissie Colpitts One), Juliet Stevenson (Cissie Colpitts Two), Joely Richardson (Cissie Colpitts Three), Bernard Hill (Henry Madgett), Jason Edwards (Smut), Bryan Pringle (Jake), Trevor Cooper (Hardy), David Morrissey (Bellamy), John Rogan (Gregory), Paul Mooney (Teigan), Jane Gurnett (Nancy), Kenny Ireland (Jonah Bognor), Michael Percival (Moses Bognor), Joanna Dickins (Mrs Hardy), Janine Duvitski (Marina Bellamy), Natalie Morse (seiltanzendes Mädchen).
Produktion: Film Four International, Elsevier Vendex Film; Produzenten: Kees Kasander, Denis Wigman; Ko-Produktion: VPRO Television Holland, Cobo Fund Holland. Grossbritannien 1988. 118 Minuten. CH-Verleih: Citel Films, Genf.

A WORLD APART von Chris Menges

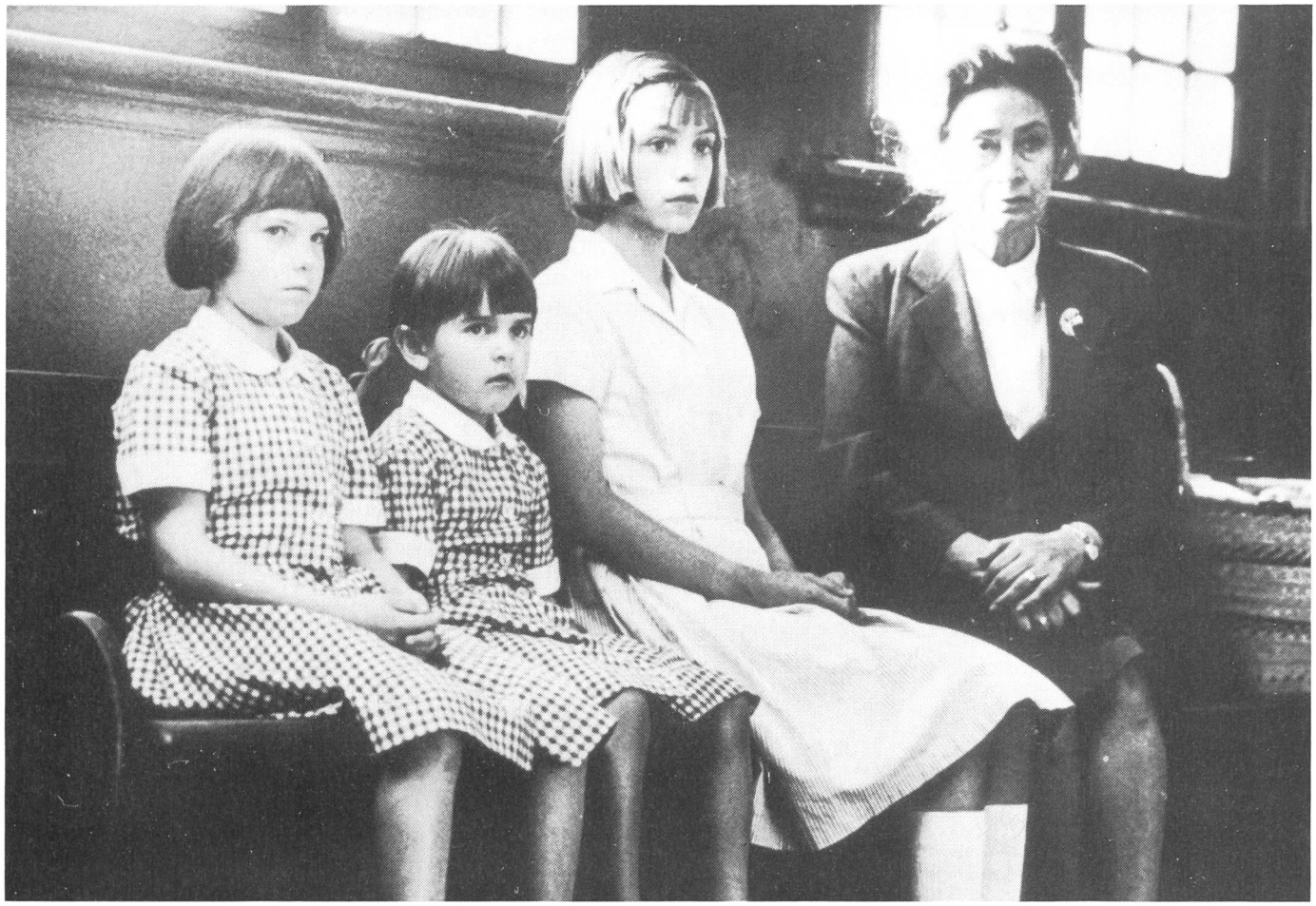
Von Walter Ruggle

Kindsein in unmenschlichem System

Ein dreizehnjähriges Mädchen steht auf dem breiten Einfahrts-Zaun einer Villa. Sie lehnt sich darüber und schaut gedankenverloren in die Welt. Sie ist auf der Innenseite; draussen ist die Strasse, das Viertel, die Stadt. Das Bild für sich genommen hat etwas Verspieltes und gleichzeitig etwas Besinnliches. Das Mädchen heisst Molly, ist die Tochter von Gus und Diana Roth und lebt zusammen mit zwei Geschwistern im Haus hinter dem Zaun. Das Tor wie das Haus unterscheiden sich in vielem von anderen Häusern in derselben Strasse, im gleichen Viertel. Das Tor ist wackelig, niedrig, meist nur angelehnt, leicht zu öffnen. Das Haus gehört offensichtlich einer Familie, die sich etwas leisten kann, aber protzig ist es nicht. Im Haus arbeiten ein schwarzer Gärtner und eine schwarze Hausangestellte. Die Kinder treiben sich überall herum, auch in der Küche, die bei anderen weissen Familien, etwa jener von Mollys Freundin Yvonne, den Hausangestellten vorbehalten bleibt. Deren Villen repräsentieren, bewacht von bissigen Hunden, eine zweigeteilte, eine getrennte Welt: *A World Apart*.
A WORLD APART heisst der Regieerstling des renommierten britischen Kameramannes Chris Menges. Der Film erzählt die Geschichte einer weissen Familie, und er tut dies bedeutend feinfühliger als CRY FREEDOM von Richard Attenborough, weniger laut, weniger auf künstliche Dramatik setzend. Es ist die Geschichte der dreizehnjährigen Molly und damit zuerst einmal ganz einfach die Geschichte eines Mädchens, das sich in und mit der Welt, in die es hineingestellt wurde, in der es zu leben hat, zurechtfinden muss. Seine Situation ist insofern eine besondere, als es in Südafrika aufwächst, in einem Land, in dem sich die machthabende Minderheit der Bevölkerung vor der machtlosen Mehrheit abschirmt, weil sich Unrecht ohne Zwangsmassnahmen nur schwer auf Dauer halten kann. Dieser Isolationseffekt, für den es kein Mitleid gibt, wird bei Molly verstärkt durch den Kampf, den ihre Eltern gegen die Apartheid führen. Das schliesst doppelt aus.

Apartheid und Rassismus zeigen sich im Alltag

Menges hat zuerst einmal den Blickwinkel von Molly gewählt. Der Grund dafür ist ein doppelter. Zum einen hat Shawn Slovo, die Frau, die das Drehbuch verfasste, Erlebnisse aus ihrer Kindheit verarbeitet. Ihre Eltern waren Joe Slovo und Ruth First; der Vater ist das einzige weisse Mitglied im Büro des verbotenen African National Congress (ANC), die Mutter war die erste Weisse, auf die 1963 der «90-Tage-Akt» (Gefängnis ohne Anklage) angewendet wurde. Am 17. August 1982 wurde sie durch eine Paketbombe, die sie an der Universität von Mozambique erreichte, umgebracht. Mit dem Drehbuch, das Shawn Slovo schrieb, wollte sie dem Tod ihrer Mutter auch «einen Sinn geben». Zum zweiten gibt ihm diese Perspektive Gelegenheit, ein komplexes politisches Thema auf seine einfachen Grundmomente zurückzuführen. Weil er den Blickwinkel des Kindes ernst nimmt und im Alltag Bilder für gelebte Politik findet, führt er uns zu einer einfachen Gegenüberstellung von Offenheit und Verschlossenheit in der südafrikanischen Gesellschaft, von Wunsch und Realität auch.
Da sind es die Kleinigkeiten, die zählen, Kleinigkeiten wie das offene Tor oder das Gitter, hinter dem sich die weis-



Das Familiendrama hat seine Wurzeln im gesellschaftlichen Drama

sen Familien offenhalten oder verschanzen, Kleinigkeiten wie die Schürze in der Küche, die von Schwarzen getragen wird, Kleinigkeiten wie der Unfall auf der Strasse, bei dem der schwarze Velofahrer vom weissen Automobilisten, der ihn angefahren hat, mit einer Geste des Zorns liegengelassen wird. Die weisse Frau, die intuitiv helfen möchte, lässt es bleiben: «I don't want to get involved», ich will damit nichts zu tun haben – mit diesem Unfall, mit Schwarzen überhaupt, es sei denn, sie gehören untertänigst zum Personal.

Man lebt und will nichts mit «denen» zu tun haben, obwohl oder gerade weil sie auch Ansprüche auf ein freies Leben haben. «Boy, come here!», keift Yvonne an der Party in ihrem Haus abgeklärt einen schwarzen Bediensteten an; «er ist ein Mann», regt Molly sich auf. Sie weiss nicht weshalb, aber sie mag diese Überheblichkeit, diesen Herrenmensch-Umgang nicht, fühlt sich irgendwie fehl am Platz und zieht sich in die Küche zurück, zum schwarzen Personal. Kurz danach kommt die Mutter von Yvonne, kommandiert ihre Angestellten herum und macht die sorgsam geleistete Arbeit in einem schnöden Satz zunichte. Verhalten prägt: jede beteiligte Seite.

Molly sammelt Erfahrungen, und ihre Erfahrungen sind in der Struktur des Filmes zuerst einmal jene, die auch das Publikum mitbekommt. Dann verlässt Menges allerdings die Kinderperspektive und führt uns auch eine andere Welt vor. Es ist die Welt der engagierten Eltern, die Molly vorderhand verschlossen bleibt, eine Welt, die auf Verschweigen, Verleugnen, Überspielen setzen muss, die keine Gefühle zeigen darf, weil Gefühle gefährlich werden können – genauso wie ein noch so minimes Mitwissen der Kleinen. Misstrauen gehört zum System. Mollys Vater verabschiedet sich in den ersten Einstellungen mitten in der Nacht, und er wird nicht mehr auftauchen: Papa ist auf Dienstreise. Eine Suchaktion der Polizei macht wenig später deutlich, dass es für ihn höchste Zeit war, sich aus dem Staub zu machen. Die Apartheid, gegen die sich Mollys Eltern engagieren, das politische Engagement, schafft eine Trennung innerhalb der Familie, ein Abbild dessen wiederum, was sich draussen abspielt.

Unmenschliche Systeme verhärten alle

Mollys Mutter ist geistesabwesend. Sie hört nie wirklich zu, wenn ihr ein Kind von seinen Erlebnissen erzählt, selbst dann nicht, wenn es just Erfahrungen aus dem Leben im Apartheidsstaat sind. Sie denkt an alles andere als an das Wohl ihrer Kinder. *Mom* ist immer *busy*, und Menges zeigt uns auf der Redaktion, auf der sie arbeitet, anhand von Fotos, in welcher Angelegenheit sie sich engagiert. «Molly, that's enough», ist ein Standardsatz mit dem sich die Frau, die für jeden Schwarzen und jede Schwarze immer ein offenes Büro, ein offenes Haus hat, ihre eigene Tochter vom Leib hält. Starkes politisches Engagement und eine Familie – das heisst: notwendige Hingabe im Privaten – vertragen sich schlecht; eines von beiden bleibt auf der Strecke.

Die Mutter will keine Emotionen zeigen gegenüber den

Sicherheitsbeamten, und sie will auch nicht, dass ihre Kinder weinen. Schwäche dürfen sie keine zeigen, nicht vor denen, die sie verfolgen, nur weil sie sich für mehr Gerechtigkeit, für mehr Menschlichkeit einsetzen. Molly reagiert auf ihren Ausschluss vom Mitwissen um das, was die Mutter bewegt, indem sie sich auch verschliesst. Sie schafft sich ihre eigenen Geheimnisse. Als die Mutter plötzlich abgeführt und ins Gefängnis gesteckt wird, die Freundinnen nicht mehr mit ihr, dem als «Kommunisten-Tochter» verschrieenen Kind, verkehren dürfen, geht sie auch daheim auf Härtekurs: «Hier sitzt jeweils Mommy», verweist sie die eingesprungene Grossmutter am Esstisch an einen anderen Platz, und als diese auf den nächsten Stuhl gewechselt hat, «hier sitzt jeweils Daddy». Ein Gesellschafts-System, das selbst Kinder verhärtet, wird im Kleinen in seiner Unmenschlichkeit und Untauglichkeit entlarvt.

Zum Bild der privaten Welt der Adoleszenz fügt sich das der öffentlichen und gesellschaftlichen Verfolgung des politischen Widerstandes. Greift Menges bei ersterer in den Details der liebevollen Beobachtung auch auf eigene Erfahrungen mit Kindheit zurück, so kann er bei letzterer auf frühere Arbeiten bauen. 1963, in jenem Jahr, in dem A WORLD APART spielt, weilte er als 22jähriger Kameramann und Dokumentarist in Südafrika. Es war die erste Station auf seiner ersten längeren Reise, die ihn nachher weiter nach Rhodesien, Angola, in den Kongo, nach Zypern und Algerien führte. Kurz bevor er nach Südafrika geschickt worden war, hatte die Regierung die beiden Führer des unter Bann stehenden ANC, Nelson Mandela und Walter Sisulu, zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt, und der «90-Day Detention Act», der es dem Staat erlaubt, wen immer er will ohne Anklage und ohne Angabe von Gründen für neunzig Tage zu verhaften, war inkraft getreten. Was dieses Gesetz bedeutet, zeigt A WORLD APART sehr anschaulich: Neunzig Tage können beliebig verlängert werden, ohne dass das Recht genannte Gesetz des Regimes in Pretoria verletzt würde. Diana wird ordnungsgemäss entlassen und auf der Strasse, schon wenige Meter vor der Gefängnistür, wieder verhaftet: 90-Tage-Gesetz.

Aus den reichen Erfahrungen des eigenen Er-Lebens

Bei seinem ersten Aufenthalt am Kap weilte Menges nicht nur in Johannesburg, er besuchte Townships und nahm überall heimlich Szenen aus dem *«Leben unter dem Apartheid-Regime»* auf. Diese Erfahrung hat wesentlich dazu beigetragen, dass er, etwas mehr als zwanzig Jahre später auf Anhieb bereit war, aus Shawn Slovos Buch über ihre Erlebnisse in jenen Tagen einen Film zu schaffen. Das eigene Filmmaterial von damals diente ihm unter anderem als Fundus für die Arbeit, und es gibt in A WORLD APART Szenen wie jene der Demonstration in Alexander Township, die einen ausgesprochen dokumentarischen Charakter haben, eingeleitet durch eine poesievolle Einstellung über die Geleise der Vorstadt: Die Stille wird durchbrochen, Dampf wird abgelassen. Von Ken Loach hat Menges unter anderem gelernt, dass

Barbara Hershey als Diana Roth mit Jodhi May als ihre Tochter Molly

er dorthin gehen muss, wo die Leute die wirkliche Sprache sprechen. A WORLD APART wurde in Bulawayo gedreht, in jenem Teil von Simbabwe, der am verwandtesten ist mit Südafrika. Es sind die kleinen Details, die die Aussage tragen. Es sind die kleinen Details aus dem alltäglichen Leben, die Gesten, der Umgang mit den anderen, die die Emotionen schüren. Sie sind die Stärke eines Filmes, der sich in den Gewässern des Hollywood-Erzählkinos bewegt, aber eigene Zwischentöne findet, die Sensibilität seines Autors für das Wesentliche im Kleinen spürbar macht, auch wenn er beim Gebrauch der Musik zuweilen eine Spur zuviel Dramatik aufsetzt (etwa Dianas nächtliche Fahrt zum ANC-Treff).
Menges will ganz bewusst Emotionen schüren, über die Emotion politisches Bewusstsein fördern – ein heikles Unterfangen und vor allem auch etwas, was gerade bei selbstzufriedenen Europäern und Europäerinnen schnell als suspekt gilt. Es gibt Probleme, die der Kopf allein nicht lösen kann. «I hope this film will make you angry», rief Menges dem Publikum auf der Locarneser Piazza Grande zu. In Cannes hat er minutenlange stehende Ovationen geerntet, selbst in der Pressevorführung, wo normalerweise emotionale Zurückhaltung das erste Gebot zu sein scheint. Der Film soll wütend machen auf ein weisses Unrechtsregime, das im südlichen Afrika eine schwarze Bevölkerungsmehrheit verdrängt, unterdrückt, in seine Schemen zwingt, ausbeutet. Der Film soll mit seiner auf tatsächlichen Ereignissen beruhenden Geschichte dazu beitragen, die Welt für die Existenz der Apartheid zu sensibilisieren. Er versteht sich als ein möglicher Beitrag unter vielen. Kino, das auf Emotionen setzt und gleichzeitig teilnehmen will an einem Bewusstwerdungsprozess, bleibt ein gewagtes Spiel, das oft schief geht. Überwältigung durch Emotion steht der Überzeugung durch den Intellekt gegenüber. Letzteres geht zweifellos tiefer, doch das eine muss das andere nicht ausschliessen. Menges ist eine Mischung geglückt, wie man sie sich auch wünscht, denn papierene Theorie und here Gedanken haben allein noch keine Welt zum besseren bewegt.

Am Schicksal Weisser dasjenige Schwarzer angedeutet

Chris Menges hat keinen Film über das Leben der Schwarzen in Südafrika gemacht; A WORLD APART handelt vom Schicksal einer weissen Familie, die sich anders verhält, als es dem Rassistenstaat genehm ist und deshalb selber zunehmend isoliert wird. Es ist die Geschichte einer verlorenen Kindheit, von unmöglicher Kindheit in einem auf Rassismus und Gewalt aufbauenden System überhaupt. Das Familiendrama hat seine Wurzeln im gesellschaftlichen Drama. Das Apartheidsystem wird individualisiert und in die Familie hineingetragen. Auf diesem Weg wird politische Theorie und tagtägliche Praxis eines Systems auf ihre Bedeutung für die Bevölkerung zurückgeführt und für die Zuschauer emotionalisiert. Zwar steht das Schicksal einer weissen Familie im Mittelpunkt, aber daran kann Menges, der aufs Detail bedacht ist, sowohl unterschiedliche Verhaltensmuster als auch Entbehrungen von viel grösserer Tragweite, in einfachen Zügen verständlich machen. Für die schwarze Hausangestellte Elsie als Mutter ist die Trennung von der eigenen Familie nämlich ein Dauerzustand, «normal», und nicht selbst verschuldet. Sie verliert ihren Bruder nicht vorübergehend, wie Molly ihren Vater, weil er fliehen muss; Solomon wird von den Weissen umgebracht.
Menges bezieht Stellung für den ANC, für den Gus und Diana Roth arbeiten. Wir erfahren die ANC-Haltung nebenbei durch Zitate aus der Arbeit von Diana. So laufen zwei Entwicklungen der Erzählung parallel: Die intellektuelle, politisch bewusste, engagierte der Mutter und die kindliche, an emotionsbetonten Äusserlichkeiten festgemachte der Tochter. Menges setzt stark auf die der Tochter, aber er lässt auch beide zusammen in ein Finale münden, als ob er klarmachen wollte, dass ein Bewusstwerdungsprozess über beide Ebenen verlaufen muss: die rationale wie die emotionale. Dabei kann er auf hervorragende darstellerische Leistungen bauen, von Profis wie Barbara Hershey, die die Mutter als eine von innerer Unruhe getriebene Frau spielt, wie von Laien, allen voran das Schulmädchen Jodhi May.
Am Ende dominiert die Emotion: Am Begräbnis von Solomon, dem von den Weissen ermordeten Bruder von Elsie, stimmen alle ein in Sontongas hymnisches Lied «Nkosi Sikelela I-Afrika», in das uns der Film viel früher schon eingeführt hat. Inmitten der schwarzen Trauergemeinde stehen Diana und Molly mit erhobener Faust singend vereint. Über der Hymne setzt der Ton der nahenden Polizei ein, und es bleibt ein eingefrorenes Bild, das einen jungen Schwarzen beim Werfen eines Steins gegen die massive militärische Übermacht zeigt. Dieses Bild symbolisiert die Notwendigkeit und gegenwärtige Unausweichlichkeit des Kampfes, des Widerstandes, aber es ist auch ein Bild dafür, dass der Kampf für Freiheit, Gleichberechtigung und Menschlichkeit in Südafrika ein Kampf um Leben und Tod ist, der an vorderster Front von den Schwarzen geführt wird. Die weissen Bürger, die sich engagieren, die eben im Zentrum des Filmes standen, sind Nebenfiguren. Das gilt erst recht und ganz besonders auch für uns, die wir uns solidarisieren mögen, uns aber auf unsere bescheidenen Beiträge nicht allzuviel einbilden sollten.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Chris Menges; Drehbuch: Shawn Slovo; Kamera: Peter Biziou, BSC; Cadrage: Mike Proudfoot; Montage: Nicolas Gaster; Kostüme: Nic Ede; Casting: Susie Figgis; Dialektberatung: Nora Dunfee; Maske: Elaine Carew; Script: Penny Eyles; Ton: Judy Freeman; Musik: Hans Zimmer, ausgeführt durch Senior Choir of St. Paul's Girls' School; Lieder: Zithulele Mama, Ayanquikaza, Aamazing Grace, Nkosi Sikele I-Afrika.
Darsteller (Rolle): Barbara Hershey (Diana Roth), Jodhi May (Molly Roth), Jeroen Krabbe (Gus Roth), Carolyn Clayton-Cragg (Miriam Roth), Merav Gruer (Jude Roth), Yvonne Bryceland (Bertha), Albee Lesotho (Solomon), Linda Mvusi (Elsie), Rosalie Crutchley (Mrs. Harris), Mackay Tickey (Milius), Tim Roth (Harold), Adrian Dunbar (Le Roux).
Produktion: Working Title, Film Four International, für British Screen und Atlantic Entertainment; Produzent: Sarah Radclyffe; ausführende Produzenten: Tim Bevan, Graham Bradstreet. Grossbritannien, 1987. 112 Minuten. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Gespräch mit Kameramann und Regisseur Chris Menges

"Wenn du ständig Bedürfnissen anderer dienst, wirst du krank"

«Chris ist der Mann, von dem ich am meisten über unseren Beruf gelernt habe. Er hat ein Talent, das die Grenzen seiner Funktion weit übersteigt. Er ist bestrebt, einen Film in seiner Tiefe zu erarbeiten und interessiert sich so sehr für die Sache, als wäre sie sein eigenes Problem. Technisch gesehen hat er mir einen realistischen Gebrauch des Lichtes beigebracht und mich an seine Bilder gewöhnt, die stets auf grösstmögliche Authentizität abzielen. Seine Integrität verbietet es ihm zu schummeln.» *Ken Loach*

FILMBULLETIN: Sie haben während dreissig Jahren als Kameramann gearbeitet, sowohl in Dokumentarfilmen wie in Spielfilmen. Was hat Sie veranlasst, für A WORLD APART erstmals die Rolle zu wechseln, bei einem Spielfilm nicht die Kamera sondern Regie zu führen?

CHRIS MENGES: Vor zwei Jahren habe ich das Script zu A WORLD APART von Shawn Slovo gelesen, und ich war auf Anhieb von dieser Geschichte überzeugt, sehr bewegt und gleichzeitig wütend. Ich war in Südafrika gewesen, als ich zweiundzwanzig Jahre alt war. Das war damals der erste Job, den ich als Kameramann für die Granada-Television-Serie «World in Action» hatte. Wir machten einen Dokumentarfilm unter dem Titel «Living under Apartheid», und zufällig beschrieb Shawn Slovo eine Zeit, die ich aus eigener Anschauung kannte: 1963. Das war das Jahr des Rivonia-Prozesses, in dem Nelson Mandela und seine Mitstreiter zu lebenslanger Haft verurteilt wurden, das Jahr des 90-Tage-Gesetzes, das es erlaubte, jeden ohne Anklage zu verhaften und für neunzig Tage grundlos gefangen zu halten, bei beliebig ofter Wiederholung.

Das Drehbuch war mir als Kameramann zugestellt worden, aber ich hatte das Glück, dass Sarah Radclyffe die Produktion übernahm und mich Regie führen liess. Für mich wurde der Film zu einer Obsession. Wenn man ein derart gutes Script liest, kann man schon in seinen Bann geraten.

FILMBULLETIN: War es das erste Mal in all den Jahren, dass Sie von einem Buch derart gepackt waren, oder war es einfach die erste Gelegenheit, selber einen Film zu realisieren?

CHRIS MENGES: Man muss als Kameramann ständig den Bedürfnissen des Regisseurs, der Schauspieler, der Geschichte nachkommen. Der Druck auf den Kameramann ist gross. Du hast eine Idee, ein Bild davon, wie man den Film machen müsste, aber du musst ständig darauf achten, dass nicht zuviel Zeit verloren geht, dass der Regisseur, dass die Schauspieler zufrieden sind. Wenn du ständig den Bedürfnissen von anderen Leuten dienst, wirst du krank. Deshalb habe ich zwischen Spielfilmen immer wieder eigene Dokumentarfilme realisiert. A WORLD APART ist im Prinzip eine Ausweitung dieses eigenen Bedürfnisses. Es ist zwar kein Dokumentarfilm, aber irgendwann verspürte ich auch ganz einfach die Lust, selber Fehler machen zu können.

FILMBULLETIN: Nach all Ihrer Erfahrung hätten Sie auch dieses Mal einen Dokumentarfilm drehen können. Weshalb also die Entscheidung Fiktion statt Dokument?

CHRIS MENGES: Mein bisher letzter Dokumentarfilm entstand 1982 in der Drogenszene von New York. Viel früher hatte ich einmal einen Dokumentarfilm mit dem amerikanischen Fotografen Bruce Davidson gemacht, und ich erinnere mich, wie er, als wir in Harlem waren, darüber sprach, dass er als Fotograf immer wieder das Gefühl habe, er würde den Leuten die «Seele klauen». Irgendwie ist es beim Dokumentarfilm doch genau dasselbe. Was immer man tut, wie sehr man sich auch bemüht, man kann niemals die Leute für ihre Mitarbeit rekompensieren. Für mich gab es da immer das unangenehme Gefühl des... ausbeuten ist nicht das Wort... es ist ein Nehmen und nicht ein Geben. Es bleibt in dieser Arbeit immer ein unbefriedigendes Gefühl.

Bei einem Spielfilm geht man von etwas Geschriebenem aus, und im Fall von A WORLD APART war das wichtigste Anliegen, die Geschichte so glaubwürdig wie möglich zu gestalten. Meine erste Entscheidung betraf deshalb den Drehort. Ich wählte Bulawayo in Simbabwe, denn ich kannte Bulawayo und wusste, dass es ein abgelegener Flecken war, teils wegen des Unabhängigkeitskrieges und teils wegen dem, was nach der Befreiung sich dort

abgespielt hatte. Bulawayo eignete sich perfekt für A WORLD APART, weil es aussah wie in Johannesburg im Jahr 1963. Darüber hinaus ist die Stadt ausgesprochen nah der Grenze zu Südafrika gelegen, hat auch viele Flüchtlinge, die den Kiel unseres Bootes aufrecht halten konnten. Es war für mich wichtig, jedes Detail so realistisch wie möglich zu halten. Die technischen Berater und einige der schwarzen Darsteller waren alle Flüchtlinge, die Erfahrungen in südafrikanischen Gefängnissen gemacht hatten. Sie wussten, was es heisst, unter Apartheid zu leben.

FILMBULLETIN: Sie haben nun sowohl einen Dokumentar- als auch einen Spielfilm über Südafrika gemacht. Welche Unterschiede sehen Sie zwischen den beiden Arbeitsformen?

CHRIS MENGES: Es ist sehr schwierig, das zu vergleichen, aber ich denke, dass wir für unseren Spielfilm so sorgfältig recherchiert haben, dass man sagen kann, sehr viele Aspekte in A WORLD APART sind vergleichbar mit dokumentarischem Material. Da war ja nicht nur unser Vertrauen in Leute mit eigener Erfahrung, wir konnten auch auf Archivmaterial zurückgreifen, von dem ich damals einiges selber aufgenommen hatte. In diesem Sinn kann man die Arbeit vergleichen.

Bei einem Dokumentarfilm ist es meines Erachtens bei entsprechender Sympathie für die Leute möglich, Bilder und Töne aus dem wirklichen Leben einzufangen. Aber es besteht absolut kein Zweifel darüber, dass die Präsenz einer Kamera, wie nahe man sich den Porträtierten auch wähnt, wie sorgfältig man auch arbeitet, wie kreativ man zu sein versucht, die Leute dazu bringt, in einem gewissen Sinne *etwas zu spielen*. Im Spielfilm hat man im Prinzip das Spiel, die Performance zu überwinden. Ich hatte dafür ein paar gute Lehrer, unter ihnen Ken Loach. Er sagte immer, die technischen Aspekte dessen, was man tut, sind die unbedeutendsten. Das Wichtigste ist, jene Atmosphäre zu schaffen, in der Realität existieren kann. Wenn man seine Hausaufgaben gut gemacht hat und eine Vision dessen hat, was man tun möchte, ist es möglich, in einem Kinofilm etwas realer zu gestalten als in einem Dokumentarfilm, gerade weil die Leute zur Schauspielerei neigen, sobald eine Kamera aufgestellt ist.

FILMBULLETIN: Mit Ken Loach haben Sie zahlreiche Filme als Kameramann wesentlich mitgestaltet. Wo sehen Sie das Geheimnis seiner immer wieder verblüffenden Nähe zu den Leuten, zum Umfeld, in dem sie leben, das sie prägt und das er in seiner Arbeit so ungemein präzise zu reflektieren weiss?

CHRIS MENGES: Wenn man im dramatischen Bereich arbeitet, so ist die erste wichtige Entscheidung, welchen Schauspielerinnen und Schauspielern man vertrauen will. Als wir beispielsweise 1970 KES realisierten, wurde David Bradley, der Knabe im Film, aus jener Klasse ausgesucht, in der die Geschichte spielte. Man muss darauf vertrauen, dass man Darstellerinnen und Darsteller finden kann, die die Handlung glaubwürdig machen können. Und das wiederum ist über weite Strecken eine Sache des Instinktes und nicht der Probeaufnahmen.

Ich habe für A WORLD APART, in dem sehr viele nichtpro-

KILLING FIELDS von Roland Joffé (Oscar für die beste Kamera, 1984)

MISSION von Roland Joffé (Oscar für die beste Kamera, 1986)

fessionelle Darsteller und Darstellerinnen auftreten, mit niemandem Probeaufnahmen gemacht. Man muss als Regisseur Situationen erklären können, und letztlich muss man auch wissen, in welchem Moment man die Klappe zu halten hat, um keine Konfusion auszulösen. Viele Regisseure bringen ihre Darstellerinnen und Darsteller durcheinander. Es gilt, ein Gleichgewicht zu schaffen – auch die Technik darf nicht zu stark hineinspielen in das, was eine sehr fragile Realität sein kann.

FILMBULLETIN: Sie haben jetzt über die Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler gesprochen; wo setzt dann die Arbeit des Kameramannes ein?

CHRIS MENGES: Der technische Aspekt ist – das wird in der Beziehung zwischen Ken Loach und mir klar – eine Frage der Zeit und der Erfahrung. Cartier-Bresson hat vom *moment décisif*, vom richtigen Moment gesprochen, den es zu erwischen gilt. Den richtigen Augenblick muss man schaffen. Dazu darf unter anderem die Ausrüstung das, was man bewältigen möchte, nicht dominieren. So einfach ist das.

FILMBULLETIN: Mir scheint, dass da aber doch unterschiedliche Einflüsse von dokumentarischen Arbeiten erkennbar sind. Es gibt einen Unterschied zwischen Ihrer Arbeit mit Ken Loach in einem Film wie LOOKS AND SMILES und der eigenen jetzt für A WORLD APART. Hier gibt es hektisch gestaltete Sequenzen, die zuweilen fast ein wenig an ein Fernseh-Feature erinnern, etwa die ganze Szene mit der Demonstration.

CHRIS MENGES: Es ist sehr schwierig, über solche Dinge zu sprechen. Wenn man ein Drehbuch liest, so füllt man sich auf mit Bildern, und ich bin überzeugt, dass viele von diesen Bildern aus dem Unterbewusstsein heraus entstehen. Alles steht in einem Verhältnis zur Art und Weise, wie man aufgewachsen ist, was einem gelehrt wurde, was man erfahren hat. Erlebnisse können nicht aus einem Textbuch kommen. Es bleibt schliesslich eine Frage, wie offen man gegenüber diesen Bildern bleibt. Aber ich bin mir bewusst, dass Ihre Frage damit nicht beantwortet ist.

David Leland, der den Film WISH YOU WERE HERE realisierte und mit dem ich für verschiedene Fernsehaufträge gearbeitet habe, sagte zu mir: «Das Härteste beim Filmemachen ist die Tatsache, dass man Interviews geben muss. Aber mach dir darüber keine Sorgen, glaub nur nicht an das, was du sagst.» Ich sehe tatsächlich eine Gefahr darin, dass man verzweifelt etwas erklären will. Zwar könnte ich mich jetzt zu artikulieren versuchen, aber das würde darauf hinauslaufen, dass ich mich für Dinge rechtfertige, die zum Teil einfach meiner Spontaneität entsprangen. Für mich kommt das, was ich tue ohnehin aus der Lebenserfahrung.

FILMBULLETIN: Ich suche keine Rechtfertigung, aber eine mögliche Antwort auf die schwierige Frage: Was ist denn eigentlich ein *director*? Was ist die Arbeit eines Regisseurs? Was ist in Ihrem Fall auch die Arbeit eines *cinematographers*, des Kameramannes?

CHRIS MENGES: Der Ausgangspunkt ist immer ein Buch, also etwas Geschriebenes, und deine Entscheidung, sei es als Regisseur oder als Kameramann, an einem bestimmten Film zu arbeiten, hängt zwangsläufig von Wor-

ten ab und nicht von Personen. Als Roland Joffé mich beispielsweise fragte, ob ich für ihn bei KILLING FIELDS mitarbeiten wollte, fragte er mich aufgrund der Erfahrungen, die ich in Burma und Vietnam in den sechziger Jahren gemacht habe. In Burma war ich damals als Dokumentarist auf mich allein gestellt, da war niemand, der mir mit der Ausrüstung hätte helfen können. Alle Aufnahmen waren handgehalten, ich musste die Schärfe selber nachführen, und so musste ich mich auch auf relativ knappe Einstellungen beschränken, denn nur so konnte ich sicher gehen, dass sie auch scharf waren. Wenn man sich unter solchen Bedingungen auf längere Dinge einlässt, kann man einfach nicht mehr sicher sein, dass es hinhaut. Wenn man aber so vorgeht, sieht man wiederum zuwenig, also beginnt die Kamera, sich zu bewegen, alles zu erfassen, und schon beginnt die Kamera zu beobachten.

Genau diese Art von Kamerabewegung wollte Roland für KILLING FIELDS. Aufgrund dieser Erfahrung bekam ich den Job. Das waren seinerzeit doch recht dramatische Erfahrungen, verschiedene Freunde von mir wurden erschossen, wir waren während Monaten eingekreist, wurden bombardiert und weiss Gott was. Das mögen dunkle Erinnerungen sein, aber es waren diese Bilder in mir, die ich in KILLING FIELDS einbrachte. Damit besteht eine direkte Beziehung zwischen dem Film und der persönlichen Erfahrung. Das betrifft auch die Art der Fotografie, ihren Stil, die Wahl der Linsen, die Art, wie die Kamera bewegt wurde. Das gleiche gilt für A WORLD APART – nur sind es da meine Erinnerungen an Johannesburg 1963, die eingeflossen sind. Meine Erfahrungen, das Dokumentarmaterial von damals und dann eben die Auseinandersetzung mit den Flüchtlingen und ihren Erfahrungen heute in Bulawayo, das alles fügte sich zu einem Bild, das die Basis der Konstruktion des Filmes war. Ich bin mir nicht sicher, ob ich Ihre Frage wirklich beantwortet habe. Ich versuchte es. (lacht)

FILMBULLETIN: Die Antwort bringt mich jedenfalls auf einen anderen Punkt. Diese Arbeit in Südostasien, in Südafrika in den frühen Sechzigern, das ist – Sie deuteten es selber an – eine Art von Ausbeutung. Sie kommen aus einer anderen Hemisphäre, um für die Leute daheim zu berichten: Sie nehmen viel und können wenig bringen. Wo sehen Sie – auch heute noch – den Sinn solcher Arbeiten, des bildlichen Erfassens der Dritten Welt?

CHRIS MENGES: Ich denke, das hängt sehr vom Film, aber auch von der persönlichen Verwicklung in der Sache ab. Für mich war es immer wichtig, dass ich ganz persönlich etwas lernen konnte aus den Projekten, an denen ich gearbeitet habe. Ich erinnere mich, wie ich vor ein paar Jahren an der National Filmschool hätte Unterricht erteilen sollen, Thema: Beleuchtung. Sie sagten, sie würden mir alles zur Verfügung stellen, ein richtiges Set, genügend Scheinwerfer, Generatoren, aber ich meinte: Es gibt keinen Inhalt hier, und damit würde ich ein schlechter Lehrer sein. Ich sagte: Holt doch einen guten Lehrer, und ich komme dann als Student. Sie engagierten den Kameramann Oswald Morris, und ich machte als Student mit.

Das ist jetzt nur ein Beispiel, aber wenn immer ich an ei-

ANGEL von Neil Jordan (1983)

SHY PEOPLE von Andrej Konchalowski (1987)

nem Projekt mitgearbeitet habe, habe ich versucht, für mich etwas daraus zu lernen. Ich habe mich entsprechend mit den Filmen verändert, habe mich entwickelt. Wie der Besuch im Theater oder im Kino sind das kleine Saatkörner, die in meinem Kopf aufgegangen, die zu ganz verschiedenen Dingen herangewachsen sind. Das ist wie mit der Ökologie: Die Welt ist sehr fragil und mir scheint, sie braucht viel Liebe und darf nicht ausgebeutet werden.

FILMBULLETIN: Das ist ja der Punkt, in dem die Gefahr lauert: die Ausbeutung von dem, was man in Bilder fassen will. Das gilt in einem gewissen Sinn auch für einen Spielfilm wie A WORLD APART. Es wird bestimmt Leute geben, die sagen, es sei nicht Ihre Sache, eine Gemeinschaft von Schwarzen darzustellen.

CHRIS MENGES: Ich weiss nicht, warum? – Ich weiss nicht warum. Wirklich, ich kann so etwas nicht verstehen. A WORLD APART, das ist eine Welt, in der wir alle leben, und es ist nur eine Frage, wie man darauf reagiert. Ich hätte diese Szenen nicht machen können ohne die Zuneigung und die Ideen der schwarzen Darsteller. Die meisten von ihnen waren nicht einmal Schauspieler. Linda Mvusi, die Frau, die zusammen mit Jodhi May und Barbara Hershey in Cannes als beste Darstellerin ausgezeichnet wurde, ist eine Architektin; sie hat noch nie im Leben in einem Film mitgespielt. Genaugenommen lässt sich sagen: Ohne die Hilfe von Albee Lesotho (der Solomon spielt) und Linda würden all diese Szenen nicht einmal existieren. Es hängt doch auch von ihnen ab, ob sie mir vertrauen wollen. Ich hatte vor dieser Erfahrung keine Angst. Ich erinnere mich, 1968 einen Dokumentarfilm im Kongo gemacht zu haben, und die Szene mit dem Hühnerfuss in der Suppe ist eine Reminiszenz an meine eigene Erfahrung mitten im Kongo.

FILMBULLETIN: Aber im Endeffekt erzählen Sie für die «schwarze Sache» dann doch die Geschichte einer weissen Frau und deren Familienprobleme.

CHRIS MENGES: Das ist Shawns Geschichte, und das entwertet das Problem nicht. Wir brauchen schwarze Filme, die aus Südafrika heraus entstehen, und sie werden kommen, das ist nur eine Frage der Zeit. Shawns Mutter wurde 1982 umgebracht. Die Tochter schrieb dieses Buch, um mit dem Tod ihrer Mutter fertig zu werden. Ich glaube nicht, dass sie dadurch das Thema der «World apart» verfehlt; das mag für einige Leute der Fall sein, aber das macht den Film weder ehrlicher noch unehrlicher. Gestern sagte mir jemand, alle Schwarzen in A WORLD APART kommen gut weg, als Helden, als nette Leute. Ok, das stimmt. Es ist mein Fehler, und ich nehm' das auf mich. (lacht) Es ist in einer Welt mit Apartheid sehr schwierig, schwarze Leute so teuflisch zu zeichnen wie weisse. Es ist die Geschichte einer weissen Familie. Wenn wir dabei im Detail nicht auch das Schicksal einer schwarzen Familie erzählen können, so ist das zuerst einmal ein strukturelles Problem. A WORLD APART ist voll von strukturellen Problemen. Mich reizt es richtig, einen weiteren Film zu machen, damit ich sie alle bewältigen lernen kann.

FILMBULLETIN: Was fast zwangsläufig notwendig wird bei

dieser Art von Film ist die Simplifizierung des Politischen...
CHRIS MENGES: ...da hilft uns die Tatsache, dass es ja die Geschichte eines dreizehnjährigen Mädchens ist...
FILMBULLETIN: ...das heisst es zwar, und das wird auch fleissig in Besprechungen behauptet, aber da existiert nichtsdestotrotz der ganz wichtige Part der Mutter, die über weite Strecken allein im Mittelpunkt steht, wo der Ansatz mit der Perspektive des Kindes, das ja ausgeschlossen bleibt, nicht aufgeht.
CHRIS MENGES: Das stimmt. Aber wir müssen die Geschichte der Mutter kennen, um etwas über ihr politisches Verständnis zu erfahren. Das ist wiederum ein strukturelles Problem, von denen es im Film tatsächlich eine ganze Reihe gibt. Ich wollte den Film auch aus Momenten heraus gestalten und wirken lassen, die sich in meiner eigenen Kindheit und mit meinen eigenen Kindern abgespielt haben. Und ich setzte volles Vertrauen in die Geschichte. Die Leute trennen Politik immer wieder vom alltäglichen Leben und begreifen nicht, dass Politik das alltägliche Leben ist.

FILMBULLETIN: Sie haben mit vielen Darstellerinnen und Darstellern gearbeitet, die keine Profis sind. Wo sehen Sie sowohl von der Erfahrung als Kameramann, aber auch aus der Erfahrung als Regisseur den Unterschied zwischen der Arbeit mit Profis und Laien?
CHRIS MENGES: Profis wollen Proben, weil sie mit jedem Versuch eine bessere Leistung erbringen. Bei den Laien ist es genau umgekehrt: Hier muss man im Prinzip die Probe aufnehmen. Das führt zu ausserordentlichen Problemen für den Kameramann. Bei Ken Loach hatte ich genau dieses Problem immer wieder zu bewältigen, weil er keine Probeläufe machte und keine Wiederholungen. Auch in A WORLD APART haben wir darauf verzichtet.
Ein anderer Punkt ist die Frage des Timings, die sich für die professionellen Schauspielerinnen und Schauspieler stellt. Ein Laie hat überhaupt keine Beziehung dazu. Je mehr geübt wird, desto besser läuft das. Aber auf dem Weg dahin geht ein Stück der Spontaneität verloren. Wenn ich die Wahl hätte, so würde ich immer mit Laien arbeiten. Nur: Sie sind schwierig zu finden. Da sind keine Rückgriffe möglich, wie: Ich sah sie in dem und dem Film. Das geht nicht. Hier gilt: Du siehst jemanden, du glaubst an ihn – und: Du übernimmst das Risiko.
FILMBULLETIN: Könnten Sie sich denn vorstellen, dass eine nichtprofessionelle Darstellerin den äusserst anspruchsvollen Part von Barbara Hershey übernommen hätte?
CHRIS MENGES: Es ist recht schwierig, für eine nichtprofessionelle Darstellerin, diesen Zustand von innerem Zorn durchzuhalten. Für eine professionelle ist das sicher einfacher zu bewältigen. Eine Laiendarstellerin könnte sehr wohl wütend sein, aber diese Wut so lange aufrecht zu halten, das ist doch recht schwierig. Ich könnte es mir aber durchaus vorstellen, nur hätte ich diese Person wohl sehr lange suchen müssen. Wenn man sich genügend darum kümmert, was man tut, und weniger um sich selber, so mag man eine Chance haben lebend davonzukommen.
FILMBULLETIN: Ihre langjährige Erfahrung als Kameramann muss Ihnen aber doch sehr viel geholfen haben, um den Regieerstling zu realisieren?
CHRIS MENGES: Ja. Ich hatte offensichtlich einige sehr gute Lehrer: Stephen Frears, Ken Loach, Roland Joffé, Bill Forsyth. Viele Leute, mit denen ich zusammengearbeitet habe, waren sehr klug.
FILMBULLETIN: Könnten Sie kurz beschreiben, was Sie im einzelnen bei diesen Regisseuren gelernt haben?
CHRIS MENGES: Bei Bill, wie fragil Komödien sein können und wie wichtig sie sind; von Stephen, wie wichtig der dramatische, der opernhafte Gehalt eines Filmes sein kann; von Ken Loach die Würde in der Arbeit mit Laien; von Roland Joffé eine Annäherung an die Welt und einen Sinn ganz einfach für das Drama.
FILMBULLETIN: Sie haben auch mit Neil Jordan gearbeitet, mit ihm seinen Erstling ANGEL realisiert.
CHRIS MENGES: Mit Neil Jordan war es interessant, weil er ein begabter Schriftsteller ist, der aber noch nie einen Film realisiert hatte. Für mich war das gar nicht einfach, denn mit einem Regieanfänger muss man aufpassen, dass man nicht beginnt, seine Hand zu halten, sonst ertappt man sich bald dabei, die ganze Arbeit selbst zu machen. Und das kann für niemanden wirklich befriedigend werden. Man muss also einen Weg finden, seine Vorstellungen zu unterstützen. Wenn wir jeweils am Abend den nächsten Tag besprochen haben, überlegten wir auch die Möglichkeiten, die sich für die Kamera ergeben könnten. Dabei versuchte ich aber immer, ihm die Entscheidungen zu überlassen.
FILMBULLETIN: Denken Sie, dass es für einen Regie-Anfänger wichtig ist, erfahrene Techniker auf dem Set zu haben?
CHRIS MENGES: Ich denke schon, nur dürfen das bestimmt keine Techniker sein, die alles besser wissen. Man muss mit Leuten arbeiten, die offen sind, verletzbar, bereit darüber, befragt zu werden, was sie vorher gemacht haben, das aber auch in Frage stellen lassen; die bereit sind, selber zu lernen, bereit sind, zu sterben für das, was sie tun.

FILMBULLETIN: Sie haben für A WORLD APART als Kameramann, der nun Regie macht, einen Kameramann suchen müssen. Was war Ihnen da wichtig?
CHRIS MENGES: Ich hatte Angst, mit einem befreundeten Kameramann zusammenzuarbeiten. Es musste jemand sein, den ich nicht persönlich kannte. So habe ich jemanden gewählt, dessen Arbeit ich wirklich bewunderte, Peter Biziou. Und es war ausgesprochen gut, denn bei Peter konnte ich sagen: Das und das will ich, konnte weggehen und musste nicht weiter darüber nachdenken, denn wenn ich zurückkam, hatte er das vorbereitet. Bei einem Freund hätte ich Angst gehabt, dass wir uns zerstreiten könnten. Auf diese Art habe ich einen neuen gewonnen. Er hat eine wunderbare Arbeit geleistet.
FILMBULLETIN: Was war denn für seine Wahl ausschlaggebend, seine Arbeiten für Adrian Lyne etwa, oder Alan Parker?
CHRIS MENGES: Mir gefiel ANOTHER COUNTRY am besten. Es war eine schwierige Entscheidung, weil ich aufpassen musste, die Fotografie nicht zu dominieren, mich da nicht zu stark einzumischen. Aber wissen Sie: Die Fotografie ist nicht das Wichtigste an einem Film. Das Wichtigste sind all die kleinen Details, die eine Geschichte erst glaubwürdig machen. Die Fotografie kann das oft verderben, denn Filmarbeit besteht aus so vielen

Elementen, die zusammenpassen müssen. Wenn man ein renommierter Kameramann ist, so könnte man einen Punkt erreichen, an dem man meint, die eigene Arbeit sei wichtiger als die der andern – sie ist aber nur Teil, ein Beitrag ans Ganze.
FILMBULLETIN: Wie fielen denn die Entscheidungen zwischen Biziou und Ihnen?
CHRIS MENGES: Ich komme da auf etwas zurück, das ich schon gesagt habe: Das Wichtigste ist der erste Eindruck, den man hat, wenn man ein Drehbuch liest. Die Vision, die dabei entsteht, ist eine Vision, die auf eigenen Erfahrungen beruht, auf der Lebenserfahrung. Von dieser ersten Vision ausgehend schrieb ich meine Ideen auf. Wissen Sie, ich komme aus einer grossen Familie. Ich habe fünf Kinder, und dadurch habe ich ein immenses Repertoire an Schwierigkeiten, die sich ergeben können. (lacht)
FILMBULLETIN: Sie haben auch gesagt, dass der Kameramann dem Regisseur zu dienen habe. Was bedeutet dieses Dienen genau?
CHRIS MENGES: Das heisst sehr Vieles und sehr Verschiedenes. Wenn der Regisseur beispielsweise keine Vision seines Filmes hat, so muss man eine Vision für ihn haben. Es bedeutet, sich um die Schauspieler zu kümmern, sich um die Geschichte zu kümmern. Die technischen Aspekte eines Filmes sollten den Regisseur überhaupt nicht belasten. Dienen bedeutet, hinter dem Regisseur Ausschau zu halten und ihn früh auf allfällige Probleme aufmerksam zu machen, es bedeutet, die Moral, den Humor, die Stimmung auf dem Set aufrechtzuerhalten, ein Auge auf die Arbeitsbedingungen zu halten, so dass die Arbeit mit dem grösstmöglichen Vergnügen geleistet werden kann.
FILMBULLETIN: Da dürfte es aber doch grosse Unterschiede geben, ob Sie an einem kleinen Film wie KES arbeiten oder bei einer grossen Kiste wie THE EMPIRE STRIKES BACK.
CHRIS MENGES: Das war eine ganz interessante Erfahrung, denn ich hatte noch nie diese technischen Mittel zur Verfügung gehabt, Blue-Screen und all die Special-Effects. Das war ganz aufregend. Während viereinhalb Monaten ging ich da jeden Morgen um 8.30 Uhr zur Arbeit, und abends um 18.30 Uhr hatte ich Feierabend. Ich verbrachte jedes Wochenende mit meiner Familie zuhause – ich konnte das kaum fassen, weil das in meinem Beruf nicht üblich ist.

FILMBULLETIN: Es wird viel geschrieben und geredet über das neue britische Kino. Sie selber haben während mehr als zwanzig Jahren innerhalb des britischen Kinos gearbeitet und davor lange Zeit beim Fernsehen: Wie sehen Sie diese Entwicklung, die da im Gang sein soll?
CHRIS MENGES: Ich habe darüber noch nie gross nachgedacht, glaube aber, dass das Kino in Grossbritannien viel zuwenig unterstützt wird. Die Regierung gibt nur gerade 1,5 Millionen Pfund dafür aus im Jahr – das ist die geringste Unterstützung in ganz Europa. Die Regierung kümmert sich einen Deut um das Kino, und das macht die Leute recht zornig. Es war die Fernsehstation Channel Four, die endlich einer Reihe von Leuten eine Chance gab, und diese Chance ist es, die so wichtig ist.

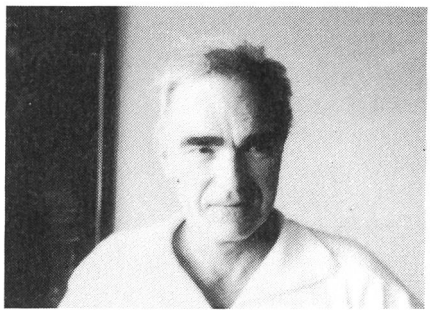
Mit Chris Menges sprach Walter Ruggle

Chris Menges

1941 in Hereford als Sohn des Dirigenten Hubert Menges geboren, wirkte er schon mitte der fünfziger Jahre im Alter von fünfzehn als Assistent des amerikanischen Regisseurs Allan Frobes. Ab 1961 arbeitete er für das TV-Programm «World in Action», das ihn auf zahlreichen Expeditionen nach Asien und Afrika bringt, mitten in Kriegs- und Krisengebiete. Nach 1968 beginnt Menges sich durch seine Tätigkeit als Assistent auf dem Set von Lindsay Andersons IF für die Fiktion, den Spielfilm zu interessieren, und 1970 wurde er für Ken Loach erstmals als Chef-Kameramann tätig. Als solcher hat er sich in den vergangenen zwanzig Jahren einen Namen als einer der besten Kameramänner der Welt geschaffen. Er ist bekannt für seine natürlichen Töne, das glaubwürdige Bild, das er der Realität abgewinnt – «Knowing what the emulsion takes», zu wissen, wie die Emulsion des Filmmaterials auf welches Licht reagiert, das ist der Kern seiner Weisheit, und sie beruht auf einer immensen Erfahrung.
Fürs Fernsehen hat Chris Menges – zur Abwechslung von der Mitarbeit an Spielfilmen – immer wieder eigene Dokumentarfilme realisiert. A WORLD APART ist seine erste Regie bei einem Spielfilm.

Mitarbeit an den Filmen:
1967 POOR COW von Ken Loach
1968 IF von Lindsay Anderson
THE TRIBE THAT HIDES FROM MAN von Adrian Cowell (Dokumentarfilm)
1969 KES von Ken Loach
1970 AFTER A LIFETIME von Ken Loach
1971 GUMSHOE von Stephen Frears
1973 LAST SUMMER von Stephen Frears
OPIUM WARLORDS eigener Dokumentarfilm
1974 OPIUM TRAIL eigener Dokumentarfilm
1976 COLD HARBOUR von Stephen Frears
BLOODY KIDS von Stephen Frears
1978 BLACK JACK von Ken Loach
1980 THE GAMEKEEPER von Ken Loach
THE EMPIRE STRIKES BACK von Irvin Kershner (zweite Equipe)
1981 LOOKS AND SMILES von Ken Loach
1982 EAST 103RD STREET eigener Dokumentarfilm
LOCAL HERO von Bill Forsyth
1983 ANGEL von Neil Jordan
1984 KILLING FIELDS von Roland Joffé *)
1986 MISSION von Roland Joffé *)
FATHERLAND von Ken Loach
1987 SHY PEOPLE von Andrej Konchalowski
1988 A WORLD APART in eigener Regie

*) Oscar für die beste Kamera



Gespräch mit Screenwriter Robert McKee

"Handwerk und Kreativität sind gleichwertig"

FILMBULLETIN: Sie sind in den USA ein anerkannter Referent und gefragter Seminarleiter zur Thematik der *Story Structure* im Film. In Europa kennt man Sie – ausser von einigen Veranstaltungen in Italien oder Deutschland – noch kaum. Wie ist Ihr Verhältnis zum Film in der Alten Welt?

ROBERT McKEE: Ich bewundere die Meister des italienischen Films, wie Antonioni oder Visconti, aber auch die Franzosen, wie Godard oder Truffaut. Ihre Arbeiten haben mich immer sehr beschäftigt.

FILMBULLETIN: Wenn Sie mit einem theoretischen und praktischen Ansatz, der klar vom amerikanischen Film und von amerikanischen Erzählstrukturen beeinflusst ist, auf europäische Studenten treffen, begegnen Sie auch einer anderen Mentalität. Wie gehen Sie damit um?

ROBERT McKEE: Eigentlich ist die Situation paradox. Meine Veranstaltungen sind sehr gut besucht, man will alles über amerikanisches Filmschaffen erfahren. Auf der anderen Seite stelle ich aber immer wieder eine massive innere Abwehr fest. Das hängt möglicherweise damit zusammen, dass die Thematik, die ich vermittle, und die Art wie ich es tue, ungewöhnlich ist. Ich glaube, dass man in Europa im künstlerischen Bereich und speziell beim Drehbuchschreiben, gegenüber Strukturmodellen skeptisch ist. Salopp gesagt: Man wartet lieber auf die Eingebung, eine spontane Inspiration, den sprichwörtlichen Musenkuss. Deshalb muss ich meine Zuhörer erst davon zu überzeugen versuchen, dass auch der Film eine sehr komplexe Kunst ist, die nur durch die Verbindung von Handwerk und Muse zum Blühen kommt.

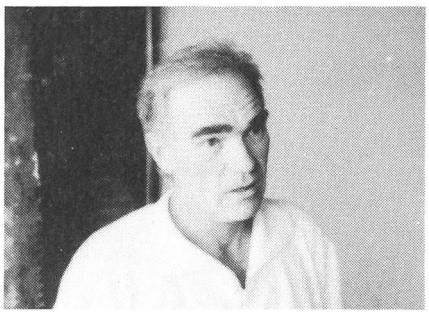
In der klassischen Musik wird sich nie ein Komponist an den Flügel setzen und auf die göttliche Eingebung warten. Er wird die Lehren und abstrakten Prinzipien der Musik bereits kennnen, wissen, was eine Tonleiter ist, was Harmonien sind. Einem Komponisten ist bewusst, dass zwischen seinen Ideen, Vorstellungen und der Musik ein Instrument steht, das er genau kennen und beherrschen muss. Die Musik, die er kreieren will, steckt in diesem Instrument, aber er muss die Schlüssel haben, sie hörbar werden zu lassen.

FILMBULLETIN: Dann wäre, im übertragenen Sinne, der Flügel des Komponisten für den Screenwriter ein leeres Blatt Papier?

ROBERT McKEE: Beim leeren Blatt Papier und einer Schreibmaschine beginnt bereits das Missverständnis. Viele der potentiellen Autoren glauben, einer fruchtbaren Arbeit stünde nun nichts mehr im Wege, denn sie haben das Werkzeug, schreiben können sie ebenfalls, ausserdem kennen sie unzählige Filme und Bücher. Leider

übersehen sie, dass zwischen ihren Ambitionen und der Kunst immer noch ein Glied fehlt: das Instrument *Erzählstruktur.*
In meinen Kursen soll deutlich werden, dass es bei der Erzählstruktur um Charaktere, um Abläufe, um Zusammenhänge geht. Nichts davon ist in der Realität sichtbar – es wird erst im Film sichtbar werden.
Ein wichtiges Element meiner Tätigkeit ist auch, den Vorgang des Schreibens zu entmystifizieren. Wer seriös an ein Projekt herangeht, weiss, dass Inspiration, Vorstellungskraft, Phantasie nicht einfach per se da sind. Abwarten hilft nichts. Es führt höchstens dazu, dass klassische Klischees immer wieder neuaufbereitet werden. Was Not tut ist dies: Die beiden Gehirnhälften – um ein Bild zu gebrauchen – müssen parallel arbeiten, sich ergänzen, um durch einen Effort etwas Eigenes zu produzieren. Dazu bedarf es der grundlegenden Einsicht: Klare Konzepte kann nur derjenige entwickeln, der sich über die Regeln des Handwerks im Klaren ist. Er muss lernen, seine Vorstellungskraft optimal zu nutzen, sie in eine erzählerische Struktur einzubringen. Nur dann entstehen mit Hilfe der Inspiration einleuchtende, funktionierende Geschichten.

FILMBULLETIN: Wie muss man sich diesen Prozess der Ideenfindung vorstellen?
ROBERT McKEE: Bestimmt nicht so, wie mancher denkt. Wir alle kennen Leute, die der Meinung sind, man müsse nur lange genug durch die Strassen spazieren oder unter der Dusche stehen, damit die grossartige Eingebung sich einstellt. Was dabei herauskommt, ist meistens Tagträumerei, und die Hoffnung auf brauchbare Resultate entpuppt sich als frommer Wunsch. Endgültig klar wird das Manko spätestens dann, wenn der Betreffende zuhause an seinem Schreibtisch sitzt und feststellen muss, dass nichts übrigbleibt als «Shit».
FILMBULLETIN: Sie sagten, dass es Ihnen wichtig sei, das Schreiben zu entmystifizieren. Könnten Sie dazu noch etwas präziser werden?
ROBERT McKEE: Es gibt eine Tendenz, und ich glaube in Europa ist sie ziemlich verbreitet, Dinge mit einem Schleier zu überziehen. Oft handelt es sich um Künstler, Philosophen oder Wissenschaftler, die nicht die Fähigkeiten haben, ihre Absichten auszudrücken. Das einfache Rezept, um diesen Zustand zu kaschieren, lautet: Man macht sich selber gross, indem man die eigene Aktivität mystifiziert.

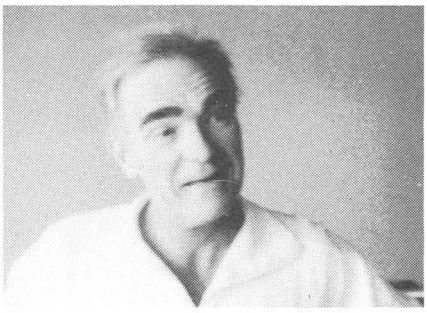


«Amerikanisches Storytelling ist fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden»

Somit betreibt man Kunst, Philosophie oder Wissenschaft in einer Weise, die an eine verschworene Gruppe von Gleichgesinnten appelliert und sich darin auslebt. Das Ganze ist jedoch vor allem ein Täuschungsmanöver.
Um auf den Film zurückzukommen: Wenn Sie Fellinis Werk anschauen, werden Sie feststellen, dass in seine Ideen viel hineininterpretiert wird, die eigentliche Arbeit, die zum Resultat geführt hat, aber wenig Beachtung findet.
FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass es diese Haltung in den USA weniger gibt?
ROBERT McKEE: In Amerika und in Grossbritannien werden echte Anstrengungen unternommen – man kann sogar von einer Tradition sprechen –, künstlerische Vorgänge offenzulegen und zu erklären. Leute mit grossen Begabungen haben eine Basis, von der aus sie operieren. Und diese Basis ist die Kenntnis und die Beherrschung des Handwerks.
Handwerkliches Können macht, davon bin ich überzeugt, fünfzig Prozent des Ganzen aus. Handwerk und Kreativität sind gleichwertig, sie bedingen sich gegenseitig.
FILMBULLETIN: Erklärt das partiell auch den Erfolg des amerikanischen Films an sich?
ROBERT McKEE: Warum dominieren unsere Filme die Welt? Die amerikanische Kultur fasziniert in hohem Masse. Vom inhaltlichen Aspekt her gesehen und genauer auf das Geschichtenerzählen bezogen, ist zu sagen: Amerikanisches Storytelling ist fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden. Diese wiederum sind universal und haben sich seit Homer oder Shakespeare gehalten; schon diese Autoren haben aus einer profunden Kenntnis des Lebens heraus elementare Einsichten und menschliche Erfahrung beschrieben. Bedenken wir zudem, dass in fast allen Bereichen der Forschung, der Chemie, Literatur, Semiotik, Soziologie oder Psychologie eine Kernfrage dominiert: Wie können wir den Verstand begreifen lernen?
Der Verstand funktioniert doch nach erzählerischen Gesichtspunkten, wandelt Erfahrungen in Geschichten, verwebt sie mit Erinnerungen, reiht Ereignisse aneinander. Wenn man sich an eine Erfahrung erinnert, wird dadurch die narrative Struktur dieser Begebenheit verstärkt. Schon tauchen Protagonisten auf, Antagonisten, es entstehen Wendepunkte, Umkehrungen; Beginn, Anfang, Ende. Mit anderen Worten: Wir erfahren Leben in Form einer Erzählung, halten es so in Erinnerung – oder sehen es in dieser Form voraus.
FILMBULLETIN: Ein Grundmotiv des amerikanischen Films ist aber vor allem auch, viel Geld einzuspielen?
ROBERT McKEE: Das ist quasi Common Sense im Filmgeschäft. Allerdings mit ausgezeichneten Stories. Mit Geschichten, die überall verstanden werden, in Asien, in Südamerika, im Nahen Osten.
Wenn man indessen die Form zu sehr spezialisiert, die Art der Aussagen einschränkt, dann wird das Publikum immer kleiner. Wenn Sie etwa behaupten, das Leben sei absurd und sonst nichts, dann werden Sie nur Zuschauer mit einem ähnlichen erzieherischen oder intellektuellen Standard ansprechen. Deshalb meine ich: Wenn Sie Filme machen wollen, die international erfolgreich sein sollen, dann müssen Sie die internationale Währung des Storytelling anerkennen; müssen lernen, die fundamentalen

Wer sich hierzulande in irgendeiner Weise mit der Materie des Drehbuchschreibens vertraut machen will, der greift wohl zu den Standardwerken von *Syd Field*, der gerne auch als Formelgeber und Rezeptlieferant verstanden wird.
Wer aber ist Robert McKee? Aufgrund seiner ständig wachsenden Popularität, die er sich mit reichbefrachteten, intensiven, anspruchsvollen Dreitageskursen zum Thema *Story Structure* im Film erarbeitet hat, für einen Teil der amerikanischen Presse immerhin «The Screenwriter Guru» schlechthin. Jedes Jahr besuchen in Los Angeles, New York, Rom oder München rund 2000 Berufsleute aus der Filmbranche oder der Medienszene überhaupt diese Veranstaltungen.
McKee, der seine Denkmodelle direkt, unmittelbar und rhetorisch brillant vermittelt, ist so etwas wie ein praktischer Theoretiker, oder ein theoretischer Praktiker. Bestens vertraut mit den Gesetzen der US-Filmindustrie und den Problemen derer, die sie mit Material beliefern.
McKee stammt aus dem Mittleren Westen, wuchs in Detroit auf, studierte an der Universität von Michigan Literatur und Theater und schloss mit dem «Masters Degree» ab. Im Anschluss daran absolvierte er ein Filmstudium und promovierte mit einer Dissertation zur Frage narrativer Strukturen. Daneben arbeitete er als Schauspieler und Regisseur für verschiedene Theater, auch in New York.
Als Dreissigjähriger baute er sich dann eine Karriere in der Filmbranche auf, wurde Reader bei United Artists und der TV-Station NBC und verfasste als Autor Drehbücher, etwa für die Erfolgsserien COLUMBO und QUINCY. Heute leitet er, neben seiner privaten Dozententätigkeit, eine Entwicklungsgruppe für Filmprojekte junger Autoren, verfolgt eigene Ideen und arbeitet an einem Sachbuch.
Wir hatten Gelegenheit, einen Robert-McKee-Kurs in Westwood, Los Angeles zu besuchen. Und wurden konfrontiert mit einer unmittelbaren, direkten, herausfordernden Lehrmethode, die einer genau festgelegten Dramaturgie folgt. Und wir trafen auf einen Dozenten, der intellektuellen Scharfsinn zuweilen mit einem jovial-polemischen Witz zu verbinden weiss.
McKee verficht die angelsächsische Tradition des Erzählens, die auch komplizierte Sachverhalte verständlich auseinanderdividiert, mit markigen Beispielen würzt und mit Pointen immer wieder auflockert. Die beiden ersten Kurstage führen ein in die Problematik des inneren Baus einer Filmgeschichte, wobei assoziativ und unverstellt über die Filmgenres hinweg, die einzelnen Punkte illustriert werden. Der letzte Tag bringt dann eine Szene-für-Szene Betrachtung eines Filmklassikers, in unserem Fall Curtiz' CASABLANCA, zwecks Überprüfung des McKee'schen Rasters.

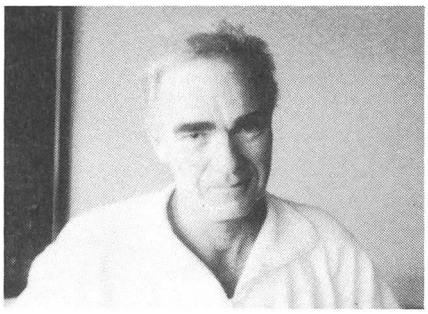
Michael Lang



«Amerikanische Filmemacher haben verstanden, dass es in allen Bevölkerungsschichten sensitive, intelligente Menschen gibt»

Prinzipien menschlicher Erfahrung zu respektieren.
Ich bin überzeugt, dass die Geschichte aus einem schweizerischen Bergdorf in einem chinesischen Dorf verstanden werden kann; Armut ist Armut, Lebenskampf ist Lebenskampf. Ich plädiere dafür, dass man sich traditioneller Werte erinnert und sie – selbstverständlich variiert – weitergibt. Werte, die sich im Laufe der Zeit nicht verändert haben, sollten respektiert werden. In etlichen europäischen Filmen habe ich lauter Fragezeichen gesehen und glaube, dass zuweilen die europäischen Filme das Publikum nicht respektieren.
FILMBULLETIN: Welches Publikum? Wie muss man sich dieses vorstellen?
ROBERT McKEE: Das Publikum besteht aus einer Vielzahl von Schichten, aus bürgerlichen, intellektuellen, armen, wohlhabenden Zuschauern. Dabei geht es überhaupt nicht um intellektuelle Vorzüge. Das Publikum will eine gut erzählte Geschichte sehen, die in irgendeiner Form überhöht, was im realen Leben zu erfahren ist. Im europäischen Film besteht aber die Neigung, hauptsächlich mit Blick auf Gleichgesinnte oder die zu erwartende Kritik zu arbeiten. Und dabei fehlt dann die Leidenschaft, die dem Einzelnen eine Sehnsucht ins Herz setzt.
Amerikanische Filmemacher haben verstanden, dass es in allen Klassen der Bevölkerung sensitive, intelligente Menschen gibt. Niemand soll eine Qualifikation vorweisen müssen, wenn er ein Kino betritt. Aber er hat das Recht auf eine gute Story!
FILMBULLETIN: Sie vertrauen also auch auf den natürlichen Instinkt des Publikums?
ROBERT McKEE: Nehmen Sie zwei Beispiele. Bob Reiners STAND BY ME ist ein einfacher Film, nicht aufwendig, bescheiden produziert, aber die Zuschauer sind hingegangen, mehrmals: er hat in den USA über 150 Millionen Dollar eingespielt. Weshalb? Weil man instinktiv spürt, dass da etwas Wichtiges passiert, weil man unmittelbar ins Innere dieser Kinderwelt vorstossen kann. Man ist berührt und das Ganze macht Sinn. Ähnlich ist es in den USA dem schwedischen Film MY LIFE AS A DOG ergangen: das Publikum hat reagiert.
FILMBULLETIN: Sie haben von Werten gesprochen, die in einem Film umgesetzt werden sollen. Hat sich, was die Produktion betrifft, nicht in dieser Hinsicht in den USA etwas verändert?
ROBERT McKEE: Das alte Studiosystem gibt es nicht mehr. Früher hatte man viel Zeit, um Projekte zu realisieren, der Wettbewerb fand nur beschränkt statt. Die Verantwortlichen verbanden Sachkenntnis mit Geduld, und sie wussten natürlich, was das Publikum erwartete und welche Wertvorstellungen es hatte. Die Nation war sich darüber einig, hatte ein *Common Understanding*, was gut war, was schlecht, was Mut, was Feigheit. Dementsprechend einfacher war es auch, zu beurteilen, ob eine Story ankommen würde oder nicht.
Die achtziger Jahre sind anders. Die Zeit drängt. Einer hat eine Idee und die zuständigen Studioleute sagen: «OK, zwölf Wochen.» Der Drehbuchautor hat in so einem Fall nicht genug Zeit und Raum, Charaktere, Handlungsvorgänge, Abläufe zu konstruieren und zu entwickeln. Um es plastisch zu sagen: Sie können sich zwar in einem Tag in eine Frau verlieben, aber Sie werden sie nach zwölf Wochen garantiert noch nicht kennen. Dazu bräuchten Sie zwei, drei Jahre – und mit der Erschaffung von Filmcharakteren verhält es sich ähnlich. Ausserdem sind

viele der Leute, die Drehbuchschreiber betreuen, entweder unzureichend ausgebildet oder – wenn sie eine gute Ausbildung genossen und viel literarische Kenntnisse mitbringen – zu unreif, um überhaupt kompetent zu sein.
Überlagert werden diese Schwierigkeiten aber auch noch durch das zentrale Problem, dass die Wertvorstellungen ausser Kurs geraten sind. Für einen jungen Schreiber ist es heute fast unmöglich zu beurteilen, ob der Watergate-Skandal eine Tragödie war oder doch nur ein Komödie. Eine Story spielt aber nur, wenn der Zuschauer genau weiss, woran er ist. Er muss emotional einsteigen können, sich eine Meinung bilden, dann stösst er vielleicht zu einer intellektuellen Erfahrung vor.
FILMBULLETIN: Was würden Sie aus diesem Malaise folgern?
ROBERT McKEE: Wir sehen, dass in den achtziger Jahren bestimmte Filmgenres dominieren: Thrillers, Horrorfilme, Action- und Abenteuerstreifen. Diese Themen, wo es um die Kernfrage nach dem Leben und dem Tod geht, begreifen wir in der heutigen Zeit.
Daneben verschwinden Liebesgeschichten, politische Dramen, Familienstories immer mehr. Aber gerade das Chaos im sozialen und persönlichen Bereich ist eine echte Herausforderung für einen Schreibenden. Wir wissen ja, dass das Leben nicht einfach ist, Ihres nicht, meines nicht. Doch sollen wir resignieren? Tief in uns drin fühlen wir doch auch, dass es die elementaren Werte noch gibt. Machen wir uns also auf, unsere Vorstellungen zu formulieren, eine Stellungsnahme zu wagen, Position zu beziehen – obwohl es sehr schwierig ist.
FILMBULLETIN: Sie haben für den Film und für das Fernsehen geschrieben; machen Sie ein paar Bemerkungen zum Verhältnis der beiden Medien.
ROBERT McKEE: Das Fernsehen befindet sich irgendwo zwischen dem Theater und dem Film. Es ist ein *Radio mit Bildern*, wobei das Verhältnis von Bild und Ton etwa fünfzig zu fünfzig ist, oder gar vierzig zu sechzig. Dementsprechend sehen wir vor allem *Talking Heads*, sozialhumane Geschichten aus der Familie, vom Arbeitsplatz. Da ist kein Platz für Science Fiction oder Abenteuerstoffe. Es gibt also ein inhaltliches und ein stilistisches Problem: Fernsehen ist dialoglastig.
Im Film ist das Verhältnis Bild zu Ton etwa achtzig zu zwanzig. Wie aber ist dieser Bildraum zu füllen? Ich möchte Ihnen das an einem Beispiel erklären. Wir führen unser Gespräch hier in einem Restaurant. Stellen Sie sich vor, dass ich mit der Serviertochter einen



«Drehbücher sagen dem Filmemacher, was er tun soll, wenn zwei Leute in einen Raum kommen und wieder weggehen!»

Flirt beginnen möchte. Dazu habe ich zwei Möglichkeiten. Entweder, ich spreche sie an, mache ihr vielleicht ein Kompliment und erhalte eine Antwort: Wir führen ein Gespräch – damit fülle ich aber kein Bild. Stellen Sie sich nun vor, an was Sie beim Schreiben denken müssen, wenn die Szene optisch konzipiert wird: Die Frau kommt an unseren Tisch und serviert. Ich lasse meine Streichhölzer fallen, bücke mich und greife dem Mädchen ans Bein. Vielleicht lächelt sie mich an, oder sie verpasst mir eine Ohrfeige. Diesen Moment zu beschreiben, damit die Kamera ihn umsetzen kann und die Charaktere zur Geltung kommen, das ist ungeheuer schwierig.
Eine ähnliche Szene finden Sie in Bergmans DAS SCHWEIGEN, wo Anna, die gesunde der beiden Schwestern, im Restaurant auf die Bedienung wartet. Der Kellner kommt, schubst eine Münze vom Tisch, absichtlich, kniet nieder um sie aufzuheben und vor allem, um in sekundenschnelle das Parfum vom Bein der Frau einzuatmen. Ein grossartiger, ein unvergesslicher Moment, ganz ohne Worte!
Sowas zu formulieren ist eine Kunst. Drehbücher sagen dem Filmemacher, was er tun soll, wenn zwei Leute in einen Raum kommen und wieder weggehen!
FILMBULLETIN: Uns scheint, dass amerikanische Filme oft sehr kalkuliert gemacht sind, dass es einen Widerspruch gibt zwischen den Gesetzen einer Filmindustrie und einer freispielenden Kreativität.
ROBERT McKEE: Dem würde ich nicht widersprechen. Es gibt tatsächlich amerikanische Filme, die immer und immer wieder die selben Themen aufgreifen, die selben Formen benützen, Remake an Remake hängen.
Andererseits muss ich Ihnen sagen, dass Kreativität nicht zu stoppen ist. Es existiert, wenn man es so sagen kann, im Kopf des Künstlers eine Art Masse, die immer wieder nach Neuem drängt. Was sie alle immer wieder ermutigt, ist das Spiel zwischen Form und Kreativität. Dieser Prozess funktioniert aber nur, wenn man sich in der künstlerischen Struktur wohlfühlt. Wenn man allerdings ausserhalb der Form arbeitet, zerflattern Energien und Ideale auf der Leinwand, und eine Kommunikation mit dem Zuschauer findet überhaupt nicht statt. Demnach muss das Bestreben sein – ich wiederhole es – ein Gleichgewicht zwischen Handwerk und Kreativität zu erreichen: Nur in der Verbindung beider Kräfte wird es möglich, in einem internationalen Rahmen kommunikativ zu sein.
Europäische Filmemacher müssen ihre Angst vor dem Handwerk überwinden, die Angst auch, handwerkliches Können lähme ihre Kreativität. Die Filmgeschichte lehrt, dass der Rückgriff auf narrative Formen niemanden in seinen schöpferischen Aktivitäten eingeengt hat. Ich nenne nur Regisseure wie John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, ja sogar den experimentierfreudigen Orson Welles.
Vergessen Sie nicht, Filmemachen ist eine teure Kunst. Als Screenwriter sind Sie kein Romanschreiber, mit dem der Verleger höchstens den Verlust der Produktionskosten für ein Buch riskiert. Es geht um zwei, drei, zehn Millionen Dollar. Das sollten Sie respektieren und mithelfen, diese Mittel gewinnbringend zu investieren. Eine Erzählstruktur kann Ihnen dabei helfen.

Mit Robert McKee sprachen
Michael Lang und Walter Bretscher
im Oktober 1987 in Westwood, L.A.

LES NOCES BARBARES von Marion Hänsel

Verstörte Kindheit

Zuerst wirkt alles idyllisch: Ein Junge, sechzehn, siebzehn Jahre alt, sitzt an Deck eines abgetakelten Kahns, hämmert an einem Stück Eisen herum und summt eintönig vor sich hin. Im weichen Licht des Spätherbsts dehnt sich das Meer und verliert sich am Horizont. Nahe beim Schiffswrack rammt der Junge einen Briefkasten in den Sand, darauf sein Name: Ludo. Plötzlich die Irritation: Über das Wasser hinweg spricht Ludo in unbeholfenen Worten zu einer imaginären Person, fordert sie auf, ihn zu besuchen. Sein Gesicht ist voller Sehnsucht und Schmerz zugleich. Dann schickt er einen Brief ab und damit kommt der Bruch – der dünne Schleier vordergründiger Beschaulichkeit zerreisst, Bilder aus Ludos innerer Wirklichkeit verschaffen sich gewaltsam Bahn und offenbaren die angsterregenden Abgründe einer zutiefst gestörten menschlichen Psyche.

Man stelle sich das Mass an Schmerz, an Liebesmangel, Demütigungen und Ohnmachtsgefühlen vor, das ein ursprünglich normales Kind verrückt werden lässt. Und man vergegenwärtige sich, was jene Mütter oder Väter, die ihr Kind an den Rand des Wahnsinns treiben, in ihrer eigenen Vergangenheit durchgemacht haben. Von solch einem «Opfer, das ein neues Opfer hervorbringt», handelt Yann Queffélecs Erfolgsroman «Les Noces Barbares» (dessen deutsche Übersetzung «Barbarische Hochzeit» bis jetzt ein Insidertip geblieben ist): Die fünfzehnjährige Nicole wird von drei amerikanischen Soldaten brutal vergewaltigt und gebiert in der Folge einen Sohn, Ludovic. Auf ihn entlädt sich ihr aufgestauter Hass, ihn versucht sie mit der ganzen Abwehrkraft eines neurotischen Menschen ungeschehen zu machen. An dieser Ablehnung durch die Mutter zerbricht auch das Kind. Das ist die Ausgangslage.

Für ihre Adaption schrieb Marion Hänsel mehrere Drehbuchfassungen, bevor sie sich schliesslich von der literarischen Vorlage löste und eine dem filmischen Rhythmus angepasste Version entstand. Im Gegensatz zu Queffélec erzählt die belgische Regisseurin die Geschichte nicht chronologisch, sondern in Rückblenden. Das narrative Element der Vorlage trat in den Hintergrund, der Film – konzipiert im Stil einer griechischen Tragödie – gleicht mehr einer Aufzeichnung von Episoden der unerträglichen Bezie-

hung zwischen Nicole und Ludovic. Marion Hänsel lotet die Charaktere und das feingesponnene Gewebe unbewusster, Konflikte andeutender Blicke und Gesten mit einer eindringlichen Filmsprache aus. Intensität gewinnt der Film nicht nur durch seine Dichte und die sparsam eingesetzte Musik (Hauptinstrument ist ein argentinisches Bandoneon), sondern auch durch die hervorragenden schauspielerischen Leistungen. Hinter der abstossenden Härte und latenten Hysterie Nicoles zeigt die glänzende Marianne Basler deren tiefe Verstörtheit, die letztlich zur Liebesunfähigkeit führte. Thierry Frémont spielt Ludo als Erwachsenen, der an einem Tiefpunkt der Verzweiflung und Ohnmacht angekommen ist, nachdem er jahrelang vergeblich gegen dieselben Mauern anrannte. Für die Rolle des kleinen Ludo fand Marion Hänsel den mit einem bemerkenswerten mimischen Talent gesegneten elfjährigen Yves Cotton.

Als Spross einer Schändung ein Zeichen der Schande, verbringt Ludo die ersten Jahre seines Lebens eingesperrt auf einem staubigen Dachboden, versteckt vor den Augen der bigotten Einwohner eines Fischerdorfes. Dort wächst das in einen zerschlissenen Rock gekleidete, wie ein Tier behandelte Kind mangels geistiger und seelischer Anstösse zu einem unterentwickelten «Idioten» heran. «Singe» (Affe) nennt ihn seine Mutter, die ab und zu mit ihm plaudert oder ihm Geschichten vorliest. Erst als Nicole den um mehrere Jahre älteren Micho heiratet, lernt Ludo andere Menschen kennen.

Die Kontakte mit der Aussenwelt bringen für Ludo eine verwirrende Fülle von Eindrücken. Beim ersten Anblick des Meeres erstarrt er vor Entzücken, seinem Blick eröffnet sich eine Weite, die alle Fesseln, alle Grenzen zu sprengen verspricht. Mit der gleichen Hingerissenheit betrachtet er seine junge schöne Mutter, wenn er ihr morgens das Frühstück ans Bett bringt. Immer mehr lässt sich Ludo einfallen, um ihre Aufmerksamkeit zu erringen. Nach der Liebe der Mutter sehnt er sich mit einer alles beherrschenden Inbrunst; er buhlt, er bettelt um das kleinste Zeichen einer Zuneigung. Doch im von latenter Hysterie gezeichneten Gesicht Nicoles findet er meist nur Abwehr und Verachtung, mit grausamer Härte weist sie den «Bastard», den «Singe» zurück. «Schau mich an», sagt sie, dann schliesst sie die Augen: «Verschwinde».

Nicole ist innerlich längst tot; was einmal an lebensbejahenden Gefühlen vorhanden war, wurde zunichte gemacht. Geplagt von schweren neurotischen Spannungen, ist sie unfähig zu menschlicher Anteilnahme, eine bösartige, zänkische und rücksichtslose Kindfrau, die nur in der Erinnerung an die unwiderrufliche Vergangenheit vor dem katastrophalen Erlebnis aufblüht. Wenn sie mit Ludo redet, dann wie zu einer jugendlichen Freundin – Backfischgespräche. Was sie in ihrem unerwünschten Sohn anrichtet, kann auch der gutmütige Micho, der dem Kind ein liebevoller Vater zu sein versucht, nicht wieder gutmachen. An der Lieblosigkeit seiner Mutter geht Ludo zugrunde. Nachts, im Schlaf, wimmert der Junge und knirscht mit den Zähnen. Sein Schmerz findet Ausdruck in einem Bild seiner Mutter, das er, immer wieder dasselbe, auf die Wände zu zeichnen beginnt: rote Haare lodern wie Flammen aus dem Kopf, das kalte Gesicht verdeckt eine schwarze abwehrende Hand.

Je älter Ludo wird – je unauffälliger er auch aufzutreten weiss, um nicht ständig Hassausbrüche auf sich zu ziehen – desto weniger kann ihn die zunehmend dem Alkohol verfallende Nicole ertragen. Es kommt der Tag, an dem sie ihn endgültig aus den Augen haben will; Ludo, mittlerweile sechzehn Jahre alt, soll in ein Heim für geistig Behinderte. «Ich bin kein Idiot, ich bin Ludo», schreit er, doch seine verzweifelte Gegenwehr fruchtet nichts. Von da an spitzt sich die Situation dramatisch zu. Der irren Welt der Anstalt, die von der Trillerpfeife einer überspannten Leiterin beherrscht wird, entflieht der immer widerspenstiger reagierende Ludo ans Meer.

Ludo steht auf dem Deck des Schiffswracks und beobachtet mit steigender Unruhe, wie sich eine schöne junge Frau nähert; von weitem leuchtet ihr oranger Rock, ihr rotblondes Haar weht im Wind. Ludo beginnt haltlos zu zittern, er flieht in den Bauch des Schiffes und verkriecht sich wimmernd in sich selbst. Oben an der Eisentreppe sind Geräusche zu hören, jemand ruft. Dann steigt Nicole, beruhigend auf Ludo einredend, herunter. Alles sei jetzt gut, sagt sie, sie werde einen anderen Mann heiraten, Ludo solle nur mit ihr kommen, alles werde gut. «Wohin bringst du mich?», fragt Ludo. Nicole schweigt – ein angespanntes Schweigen – und berührt sein vor innerer Erregung verzerrtes Gesicht: «Sag Maman zu mir, noch nie hast du mich so genannt.» «Maman», stammelt Ludo, dann schliesst er die Augen und explodiert.

Jeannine Horni

Gespräch mit Marion Hänsel

FILMBULLETIN: Warum hast Du Dich ausgerechnet für den Roman von Yann Queffélec entschieden?

MARION HÄNSEL: Als ich anfing, das Buch zu lesen, hat mich die Geschichte sofort angezogen, ich hatte das starke Bedürfnis, darüber zu sprechen. Mein Kopf jedoch sagte mir, dass ich mich nach DUST, der von einer Vater-Tochter-Beziehung handelt, nicht schon wieder auf ein solches Thema einlassen sollte. Während sechs Monaten versuchte ich, den Film *nicht* zu machen. Ich kämpfte gegen mich selbst, wurde unglücklich, aggressiv und nervös. Dann erwies sich der Stoff stärker als ich. Er hat mich genommen, nicht ich ihn. Ich beschloss also, dasselbe nocheinmal zu sagen.

Daneben ist LES NOCES BARBARES aber auch ein Zeugnis. Viele Leute halten es nicht für möglich, dass Kinder, so wie Ludo, auf einem Dachboden eingesperrt werden. Wenn man aber Zeitungen liest, wird man eines anderen belehrt. Kinder, die Störungen davontragen, weil sie abgelehnt, nicht geliebt werden von ihren Vätern oder Müttern, denen es selbst an Liebe mangelte, sind überall zu finden. Man sollte nicht aufhören, darüber zu sprechen.

FILMBULLETIN: Wie könnte man dieses Urproblem Deiner Ansicht nach lösen?

MARION HÄNSEL: Mit meinem Film wollte ich Zustände, nicht Lösungen aufzeigen. Ich klage niemanden an: Nicole, die Mutter, ist zwar schuldig – aber mehr noch Opfer. Sie verkraftet das Drama ihres Lebens nicht und erschafft es neu. Ihre Umgebung trägt allerdings dazu bei: Hätten ihr ihre Eltern geholfen, die Vergewaltigung zu verarbeiten, wäre alles anders gekommen. Wenn man Probleme nur schon analysiert, sind Katastrophen vermeidbar. Ich will vor allem dazu beitragen, eine Veränderung in den Köpfen der Menschen zu bewirken. Noch heute findet man in allen Milieus die Unfähigkeit, mit der «Schande» einer Vergewaltigung fertigzuwerden. Und jede folgende Generation hat wieder darunter zu leiden. Ludo hat sehr gut verstanden, dass dieser Teufelskreis

nur mit seinem eigenen und dem Tod seiner Mutter durchbrochen werden kann. Er vollzieht einen Akt der Befreiung. Für mich ist ein anderes Filmende undenkbar. Wie in einer griechischen Tragödie weiss man unweigerlich, dass das Schicksal dieser zwei Menschen dramatisch ausgehen muss. Beim Filmfestival von New York, konnten sich jedoch viele Zuschauer nicht damit abfinden: Für sie war es unvorstellbar, dass ein Kind seine Mutter tötet. Sie wünschten sich ein Happy End, eine Mutter, die sagt: «Ich liebe dich». Andererseits sind viele Menschen zu mir gekommen, um mir zu sagen, wie sehr mein Film auf ihre Realität zutrifft.

FILMBULLETIN: Ludo hat ein sehr spezielles Verhältnis zum Meer. Welche Vorstellungen liegen Deinen Bildern zugrunde?

MARION HÄNSEL: Für den eingesperrten Ludo ist der Rhythmus des Meeres das einzige Geräusch, das er seit seiner Geburt ständig hört. Es ist der Rhythmus des Herzens, des Atems, es beruhigt ihn. Das Meer ist auch ein Ort der Sicherheit, einer Sicherheit, wie er sie im Bauch seiner Mutter empfunden hatte. Nachdem Ludo seine Mutter getötet hat, zieht es ihn deshalb aufs Meer hinaus. Es ist auch ein Element der Befreiung: Er flüchtet aus dem Heim, weil er die Entfernung zum Meer nicht ertragen kann. Eine richtige gute Beziehung hat Ludo nur zum Meer, oder auch zur Sonne und zur Musik. Er klammert sich an zwei oder drei Dinge, die ihm niemand wegnehmen kann.

FILMBULLETIN: Ludo zeichnet überall ein Gesicht mit flammend roten Haaren und einer schwarzen Hand auf die Wände. War das schon im Buch so beschrieben oder hast Du das kreiert?

MARION HÄNSEL: Das stammt aus dem Buch. Die schwarze Hand bedeutet die Entfernung zu seiner Mutter, die ihn nie wirklich ansieht. Sie weist zudem auf das Ende des Dramas hin, denn es ist seine Hand, die Nicole tötet, und zwar, weil *er* die Mutter nicht mehr sehen will. Ich habe sehr viel Aufwand betrieben, um eine wirklich gute Zeichnung dieses Gesichts zu bekommen. Sie wurde von dreijährigen Kindern gemacht, mit denen wir stundenlang intensiv Vorstellungen über ihre Mutter erarbeitet hatten. Modell stand auch der Kopf der Medusa. Wir versuchten eine möglichst brutale Zeichnung zu bekommen, die auch Ludos Schmerz ausdrückt.

FILMBULLETIN: Mir gefällt, dass Nicole sich im Lauf des Films, der über rund zwei Jahrzehnte spielt, äusserlich nicht verändert. So sieht sie irgendwie immer wie das Bild aus, das Ludo von ihr in sich trägt.

MARION HÄNSEL: Ludo will einfach die Liebe seiner Mutter, und was sie auch macht, für ihn ist sie die Schönste, die Zärtlichste, die Liebste. Das ist sein Traum. Er sieht sie immer als Ideal, will sie als Mutter, als Schwester, als Geliebte. Aber ein Teil der Kritik und des Publikums haben meine Intention nicht verstanden.

FILMBULLETIN: Die Heimleiterin, Frau Rakoff, wirkt ein bisschen plakativ. Bist Du glücklich mit dieser Figur?

MARION HÄNSEL: Sie ist die schwächste Figur, weil ihre Beweggründe nicht erklärt werden. Sie erscheint sehr stereotyp. Im Buch ist ihr Hintergrund genau beschrieben, doch mit dieser Beschreibung hätte der Film eine halbe Stunde länger gedauert. Die Figur der Heimleiterin ist mein grösster Fehler. Wie unglücklich die Sequenz im Keller ist, wo sie Ludo in einer roten Perücke entgegentritt, fiel mir erst bei der Montage auf. Ich konnte sie aber nicht einfach weglassen, sonst wäre einiges im weiteren Verlauf des Films unver-

An der Ablehnung durch die Mutter zerbrochen: Thierry Frémont als Ludo

ständlich geworden – und Geld, um die Szene neu zu drehen, hatte ich nicht mehr.

FILMBULLETIN: Ich mache die Erfahrung, dass weibliche Regisseure bessere Bilder finden, um psychische Konflikte darzustellen. Wie denkst Du darüber?

MARION HÄNSEL: Wenn es um Gefühle geht, sind Männer viel introvertierter, verschämter als Frauen. Sie haben eine enorme Barriere, darüber zu sprechen, oft sind sie ihnen auch gar nicht bewusst. Doch es gibt auch männliche Regisseure mit einem sehr feinen Gespür für psychologische Vorgänge – Altman zum Beispiel, oder auch Scorsese.

FILMBULLETIN: Warum hast Du das Cinemascope-Format gewählt, das für diese Art von Film eher ungewöhnlich ist?

MARION HÄNSEL: Als ich die Vorabklärungen machte und Drehorte besichtigte, wurde mir bewusst, dass die Ausstattung einiger Sequenzen – zum Beispiel das Schiff – sehr breit angelegt ist. Mich reizte es aber auch auszuprobieren, wie man intime zwischenmenschliche Beziehungen mit einem Breitformat umsetzen kann. Meine Equipe – schon zum dritten Mal dieselbe – hatte noch nie mit Cinemascope gearbeitet. Aber alle waren von dieser Idee begeistert, und wir hatten zur Abwechslung einmal auch das Geld dafür.

Als wichtig bei diesem Format erwies sich die Materie, das Meer, die Mauern, die Farben. Es gab sehr viel leere Räume, da selten zwei Menschen im Bild zu sehen sind, die Kamera bewegt sich um die Figuren herum. Um das Muster Schuss, Gegenschuss zu vermeiden, entwickelte ich unbewusst sehr eigene Kamerabewegungen und Einstellungen. Vielleicht weil ich Filmtechnik nie studiert habe, arbeite ich mit Story Boards, zeichne an den Drehorten die Szenen vor der Aufnahme. Dabei mache ich auch Dinge, die man in der klassischen Filmtechnik nicht machen darf – aber da ich nicht weiss, dass es Fehler sind, bin ich frei, sie zu machen.

Ein Film ist für mich immer auch ein Labor, in dem die ganze Equipe in einem Prozess lernt. Für mich waren die Dreharbeiten zu LES NOCES BARBARES eine gute Erfahrung in Sachen Inszenierung und Decoupage.

FILMBULLETIN: Welchen Einfluss hat denn der Kameramann noch?

MARION HÄNSEL: Er schaut sich das Story Board genau an und gibt seine Kommentare dazu. Manchmal sind Szenen, wie ich sie mir vorstelle, von der Kamera her nicht machbar. Nach diesem Arbeitsprozess ist beim Drehen meist die erste Einstellung, die er mir zeigt, die richtige. Die Lichtbestimmung ist zudem ganz ihm überlassen. Ich zeige ihm einfach Fotos, sehr oft Gemälde, deren Farben und Atmosphäre ich einbringen möchte, bringe ihm Materialien, Stoffe, Steine mit und sage etwa, ich will dieses Grün. Meine Filme haben immer zwei oder drei einheitliche Farben. Bei LES NOCES BARBARES sind es Goldgelb, Orange, Mandarin, Vanille und Grün.

FILMBULLETIN: Wie arbeitest Du mit den Darstellerinnen und Darstellern? Spielst Du ihnen als ehemalige Berufsgenossin die Szenen vor, oder versuchst Du, sie zu erklären, um dann zu sehen, was sie daraus machen?

MARION HÄNSEL: Meine Arbeitsweise ist eine Mischung von beidem. Vor den Dreharbeiten führen wir stundenlange Gespräche über den Film, über die Figuren und ihre Geschichten, auch über die psychischen Probleme der Schauspieler, über ihre Vorstellungen und Zweifel im Hinblick auf die Figur, die sie verkörpern. Manchmal ändere ich dann Szenen noch ab. In DUST hat sich Jane Birkin so intensiv eingebracht, dass ich etliche Szenen völlig um- und auf sie zugeschrieben habe. Während der Dreharbeiten gebe ich nur noch konkrete Anweisungen zu den Bewegungen, die ich vorgezeichnet habe. Was den emotionellen Ausdruck anbetrifft, überlasse ich alles den Darstellern und erziele damit sehr gute Resultate. Es kommt sehr selten vor, dass wir eine Szene deswegen ein zweites Mal drehen müssen.

FILMBULLETIN: Das heisst, Dir gelingen Filme mehr oder weniger im Verhältnis eins zu eins?

MARION HÄNSEL: Beinahe. Das war bei allen meinen drei Filmen so: LE LIT dauert achtzig Minuten (2200 Meter) und ich brauchte 12 000 Meter Material. Normal sind 30 000 bis 35 000 Meter. Der neunzigminütige DUST wurde mit 14 000 Metern gedreht, der hundert Minuten (2800 Meter) lange LES NOCES BARBARES mit 16 000 Metern. Meine Arbeitsweise ist sehr ökonomisch.

FILMBULLETIN: Kannst Du auch mit Laiendarstellern wie Yves Cotton so arbeiten?

MARION HÄNSEL: Ja. Ich konnte ihm den kleinen Ludo sehr gut begreiflich machen, und er vollzog ihn ohne Probleme nach. Wenn man die richtigen Worte findet, um einem Kind etwas mitzuteilen, versteht es sehr viel.

Das Gespräch mit
Marion Hänsel führte Jeannine Horni

Marion Hänsel

Sie wurde 1949 in Marseille geboren und wuchs in Antwerpen auf. Mit vierzehn Jahren beschloss sie Schauspielerin zu werden und besuchte zahlreiche Schauspielschulen in Brüssel, in New York das «Lee Actor's Studio» und in Paris den «Circus Fratellini».
Marion Hänsel spielte auf verschiedenen Bühnen in Brüssel und in New York; sie hatte auch Rollen in mehreren Filmen. 1977 gründete sie ihre eigene Produktionsfirma *Man's Film*, und realisierte ihren ersten Kurzfilm. Zwei Jahre später drehte und produzierte sie – vor allem in Afrika – einige Industriedokumentationen. Ihr erster Spielfilm wurde mit dem «Prix Caven» ausgezeichnet und für den «César» als bester ausländischer Film nominiert.

Filme als Darstellerin:
1976 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS von Agnes Varda
DE GUERRE LASSE von Louis Grospierre
BERTHE von Patrick Ledoux
1977 RESSAC von Juan-Luis Buñuel
LA BELLE AFFAIRE von Pierre Arago

Filme als Realisatrice:
1977 EQUILIBRE (Kurzfilm)
1979 SANNU BATURE (Dokumentarfilm)
GONGOLA (Dokumentarfilm)
HYDRAULIP II (Dokumentarfilm)
BAKTI (Dokumentarfilm)
1982 LE LIT
1984 DUST
1987 LES NOCES BARBARES

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Marion Hänsel; Drehbuch: Marion Hänsel, nach dem gleichnamigen Roman von Yann Queffélec; Kamera: Walther van den Ende; Musik: Frédéric de Vreese; Schnitt: Susana Rossberg; Ton: Henri Morelle; Ausstattung: Véronique Melery.
Darsteller (Rolle): Thierry Frémont (Ludo als Erwachsener), Marianne Basler (Nicole), Yves Cotton (Ludo als Kind), André Penvern (Micho), Marie-Ange Dutheil (Melle Rakoff), Frédéric Sorel (Tatav), Claudine Delvaux (Mme Blanchard), Jacques Pratoussy (Mr. Blanchard), Patrick Massieu (Ladenbesitzer).
Produktion: Man's Films Brüssel, TF 1 Film Produktion, Flach Film Paris; Belgien 1987; ausführende Produzentin: Marion Hänsel. Farbe, 100 Minuten, Format: Scope. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

ANITA – TÄNZE DES LASTERS
von Rosa von Praunheim

Das goldene Zeitalter

Rosa von Praunheims Superstar Lotti Huber als Anita Berber, eine einst berühmt-berüchtigte Nackttänzerin der zwanziger Jahre, deren Ruhm längst verblasst ist. Die 75jährige Huber spielt demnach einen Erotik-Star, der 1928 bereits im Alter von 29 Jahren das Zeitliche gesegnet hat. Schon das ist eine völlig groteske Ausgangssituation, wie man sie von Praunheim nicht anders erwarten kann.

Zwar hat ihn die Biografie der Berber zu seinem Film angeregt, doch wird sie bei ihm zur blossen Ingredienz. Praunheim benutzt sie, um zwei Epochen gegeneinander auszuspielen. Auf der einen Seite die Goldenen Zwanziger Jahre, die er nostalgisch verklärt und als eine Zeit erscheinen lässt, in der sich Lust und Fantasie frei ausleben liessen. Ihnen gegenüber die graue Tristesse unserer Tage, denen die Fantasie abhanden gekommen ist und in denen unangepasste Naturen nur noch von gestern träumen können.

Damit setzt Praunheim zwei Welten ganz zeichenhaft gegeneinander, wie es Märchenerzähler tun, wenn sie eine Botschaft verkünden wollen. Praunheims erotische Imagination setzt einen Traum in Gang, in dem eine vergangene Epoche wie ein lasterhaft-lüsternes Märchenland Phantásien als Emblem besserer Tage nur noch in den Gehirnen weniger funktionsfähig ist, während die grauen Herren, die das Leben verwalten, mit ihrem ausschliesslichen Sinn fürs Realistische die Existenz eines solchen Märchenlandes beharrlich leugnen, so dass es im Begriff steht, vom Nichts gefressen zu werden. Praunheim formuliert mit Hilfe trivialer Muster eine herzerwärmend simple Botschaft, genauso wie es Michael Ende tut, natürlich mit dem entscheidenden Unterschied, dass beide unter Fantasie etwas ganz an-

deres verstehen und das Erotische als Funktionselement in Endes Vorstellungswelt nicht die geringste Rolle spielt, während es für Praunheim schlicht und einfach alles bedeutet.
Praunheims eigentlich trivialer, naiver Blick in die Welt erweist sich als konsequent durchgehaltene Obsession und erreicht seine Faszination dadurch, dass er zur puren Ästhetik wird. Bei Praunheim wird die Geschichte Anita Berbers nämlich zu einem witzig-ironischen Rollenspiel, in dem Lotti Huber als Prototyp einer unwürdigen Greisin nur behauptet, Anita Berber zu sein. Auf einer der exotischen Welt der zwanziger Jahre vorgelagerten Handlungsebene heisst sie Frau Kutowski, legt aber schon gleich zu Beginn auf dem Berliner Ku'damm einen anzüglichen Entkleidungstanz hin, der Anita Berber oder auch der biblisch-verruchten Salome alle Ehre gemacht hätte, wobei das Spiesserpublikum, von dem sie begafft wird, nicht anders als zur Zeit Anita Berbers sich in der Aufforderung ergeht, sie möge sich doch bitteschön ganz ausziehen.
Der Künstler als *enfant terrible* und *agent provocateur* weckt tragischerweise bei einem Publikum, das unverständig bleibt und sich ihm bloss aus spekulativem Interesse nähert, falsche Erwartungshaltungen; in ANITA – TÄNZE DES LASTERS scheint Rosa von Praunheim sein eigenes Dilemma illustrieren zu wollen. Vom Nackttanz auf dem Ku'damm führt der Weg von Huber-Kutowski-Berber erst in die Arme zweier Polizisten und dann auf der Stelle in die Klapse. Die freie Entfaltung künstlerischer Fantasie geht somit den Dienstweg und landet am Busen der Zensur.
Praunheim beschreibt das Schicksal der Frau Kutowski in Schwarzweiss, in den prosaisch-geradlinigen Originaldekorationen von heute. Dabei bedient er sich eines scheinbar unkontrollierten Dokumentarstils, lässt aber andererseits Lotti Huber wie einen kleinen, unbändigen Teufel wild durch die Szenerie hupfen und in einer Tour deklamieren, als sei das ganze eine Solo-Kabarett-Nummer. Die Arbeit mit dem Ton geschieht wiederum ganz in dem Sinne, den Eindruck des Authentischen zu verstärken.
Der Weg aus der Zelle und in die Freiheit führt im weiteren nur in den Kopf der Lotti Huber, in dem sich gewissermassen eine künstlich-bizarre zwanziger-Jahre-Dekoration als innere Fluchtwelt errichtet hat, in die sie sich und ihre Umwelt fortan hineinprojiziert. Der strenge Klinikarzt und die spröde Krankenschwester werden in Frau Kutowskis Fantasie zu Sebastian Droste und Anita Berber, die ihre extravaganten Tänze des Lasters und der Ekstase in einer Dekoration zum besten geben, die jetzt zum eigentlichen Star wird und die der Vorstellung entspricht, die Frau Kutowski von den zwanziger Jahren hat. Frau Kutowski selbst taucht höchstpersönlich in diese von ihr selbst geschaffene Fantasiewelt hinein, zelebriert als eine zweite, *alte* Anita Berber (ein Verdoppelungseffekt), genauso auffällig kostümiert wie ihr jüngeres Ich, ihre eigenen egomanischen Auftritte in dieser Wunderwelt des Scheins.
Praunheim inszeniert diese Ebene der Erzählung – der Zeit Anita Berbers angemessen – mit Mitteln des Stummfilms. Die Figuren agieren mit übertriebener Gestik und überzogener Bewegungs-Choreografie. Man liest ihnen die spärlichen Dialoge von den Lippen ab, bevor sie anschliessend in expressionistisch schrägen Zwischentiteln noch einmal fixiert werden. Auch die pompöse Musik ist der Zeit angepasst. Nur dass diese stummfilmmässig abgebildete Welt ihre ganze Farbenpracht entfaltet, ist ein Anachronismus und ein Stilbruch, der aber ganz in der hämischen Intention Praunheims liegt, der grauen Realität unserer Tage ein farbenfrohes Gestern beziehungsweise die bunte Fantasie entgegenzuhalten.
Praunheim schneidet permanent hin und her, aus der einen Welt in die andere, von Schwarzweiss auf Farbe und von Farbe auf Schwarzweiss. Die beiden Handlungsebenen befruchten sich gegenseitig, treiben sich gewisserweise voran bis zu einem Orgasmus. Am Ende ist es nicht nur Frau Kutowski, die in die farbige Welt ihrer Fantasie eintaucht, sondern die Fantasiefiguren Sebastian Droste und Anita Berber dringen ihrerseits in das Schwarzweiss von Frau Kutowskis Zellendasein ein.
Frau Kutowski erleidet scheinbar einen Herzanfall und stirbt. Sie landet auf dem Seziertisch. Die Anita Berber ihrer Fantasie erscheint und schleudert sie dämonisch hin und her wie eine Puppe. Doch dann ist Frau Kutowski ihren so umschriebenen Todeskampf leid. Sie erwacht aus ihrer Ohnmacht, steht auf, geht weg, hat den Tod nur gespielt, so wie das «Sterben auf dem Seziertisch» tatsächlich auch eine makabre Tanznummer der wirklichen Anita Berber war. Rosa von Praunheims Film endet optimistisch.
Das Konzept, die Geschichte aus dem Zusammenspiel dieser beiden Ebenen zu erzählen, erinnert deutlich an KISS OF THE SPIDER WOMAN, wo der

Lottis Entkleidungstanz auf dem Ku'damm

homosexuelle Molina seine eigene Fantasie als tröstliche Gegenwelt zur engen, düsteren Zellenrealität benutzt und auch seinem Zellengenossen Valentin als Fluchtraum anbietet, in den man Valentin (samt seiner Geliebten, nach der er sich sehnt) schliesslich auch projiziert sieht. Allerdings hat Hector Babenco, der die Fantasiewelt in KISS OF THE SPIDER WOMAN als künstlich-kitschige Nazifilm-Dekoration ausstaffiert (so wie Praunheim eine artifizielle zwanziger-Jahre-Stummfilmdekoration wählt), im Unterschied zu Praunheim das Reich der Fantasie als Kontrast zur farbigen Realität schwarzweiss umgesetzt, womit er stilistisch korrekt der ästhetischen Vorgabe der authentischen Nazifilme folgt, die in der Tat in Schwarzweiss waren.
Rosa von Praunheim hat mit ANITA – TÄNZE DES LASTERS zweifellos seinen *schönsten* Film gemacht. Schockieren kann er damit allerdings niemanden mehr. Dazu ist Praunheim selbst schon zu sehr in der Rolle des Hofnarren der Gesellschaft *etabliert*, der den Affen den Zucker gibt, den sie von ihm erwarten. Und auch Anita Berber, die wie eine etwas perverse Momo aus dem utopischen Märchenparadies erotischer Fantasien zu uns hernieder-

steigt, um uns ihre Heilsbotschaft zu verkünden, kann wohl kaum noch schockieren; eher erscheint sie wie eine attraktivere Vorläuferin von Nina Hagen.
Praunheims Film setzt an die Stelle des Schocks die Faszination. Die formale Qualität verdankt er allerdings zu einem ganz beträchtlichen Teil der brillanten Kameraarbeit von Elfi Mikesch. So cineastisch stilsicher und ästhetisch ausgetüftelt hat man Praunheim bisher eigentlich kaum gekannt. Auch der exotische Witz funktioniert dank einer grandiosen Lotti Huber, während Ina Blum und Mikael Honesseau als Anita Berber und Sebastian Droste für Schauwerte sorgen, die der Dekoration keineswegs nachstehen.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Rosa von Praunheim; Regieassistenz: Rudolf Oshege; Drehbuch: Rosa von Praunheim, Hannelene Limpach, Marianne Enzensberger, Lotti Huber; Kamera: Elfi Mikesch; Kamera-Assistenz: Susanne Philipp; Licht: Stefan Breitel, Folkert Oehme; Ausstattung: Inge Stiborski, Michael Fechner, Christa Kleemann, Volker März, Wolfgang Peetz; Kostüme: Anne Jud; Maske: Uschi Menzel, Willi P. Konze, Oliver Ziem; Zwischentitel: Volker März; Schnitt: Rosa von Praunheim, Michael Schäfer; Ton: Michael Schäfer, Ian Wright; Musik: Konrad Elfers.
Darsteller (Rolle): Lotti Huber (Frau Kutowski/Anita Berber), Ina Blum (Krankenschwester/Anita Berber), Mikael Honesseau (Arzt/Sebastian Droste), Tillmann Lehnert, Marion Kutschke, Bernd Henckels, Nadja Reichardt, Andreas Hof, Gertrud Goroncy, Dieter Dost, Eva Maria Kurz, Helge Musial, Michael Morris, Rainer Kranich, Beate Zeidler, Friedrich Steinhauer.
Herstellungsleitung: Renee Gundelach; Produktionsleitung: Nani Mahlo; Produktion: Rosa von Praunheim/Road Movies; BRD 1987; 35 mm (aufgeblasen); Farbe und Schwarz-weiss, 85 Minuten; BRD-Filmverleih: Filmwelt; CH-Filmverleih: Monopol Films, Zürich.

Gespräch mit Rosa von Praunheim

FILMBULLETIN: Was hat Dich dazu veranlasst, einen Film über Anita Berber zu machen?
ROSA VON PRAUNHEIM: Anita Berber war relativ unbekannt. Sie ist, Ende der zwanziger Jahre, sehr jung gestorben und schnell in Vergessenheit geraten. In der Nazi-Zeit hätte sie sowieso keinen Platz gehabt. Man hat sie auch später nicht wiederentdeckt, weil sie vermutlich als zu trivial galt. Jetzt allerdings, in der Zeit der Performances, in der man erkannt hat, dass die sogenannten Trivialformen häufig interessanter sind als die «hohe Kunst», hat ein Autor namens Lothar Fischer ihre Biografie recherchiert und vor fünf Jahren ein Buch über sie gemacht, das mich dazu angeregt hat, den Film zu machen.
FILMBULLETIN: Dein Film ist nun aber keine geradlinige Biografie über Anita Berber geworden. Vielmehr verschachtelst Du zwei Zeitebenen ineinander. Du lässt Dich zwar von den authentischen Lebensstationen der Anita Berber inspirieren, ästhetisierst sie aber sehr stark und kombinierst diese Ebene mit der fiktiven Geschichte einer Frau, die sich für Anita Berber hält.
ROSA VON PRAUNHEIM: Nachdem ich die erste Drehbuchfassung erstellt hatte, wurde mir von europäischen Produktionen auch angeboten, den Film mit einer internationalen Besetzung kommerziell zu realisieren; das Drehbuch wäre allerdings noch umgeschrieben worden. Ich glaube aber nicht, dass ich rein spekulativ einen Unterhaltungsfilm machen kann. Deshalb habe ich das Angebot abgelehnt und den Film stattdessen für einen relativ geringen Betrag von ungefähr 600 000 DM gemacht, was für einen Ausstattungsfilm sehr wenig Geld ist. Die Kamera von Elfi Mikesch lässt dafür vieles teurer erscheinen, als es ist.
FILMBULLETIN: Von Otto Dix gibt es ein Bild mit dem Titel «Göttin der Leidenschaft und des Todes», das ein Porträt von Anita Berber ist. Mir scheint, dass sich die Dix-Ästhetik auf der zwanziger-Jahre-Ebene Deines Films wiederfindet.
ROSA VON PRAUNHEIM: Sicher. Aber die expressionistischen Richtungen sind ja insgesamt heute wieder sehr attraktiv geworden. Vielleicht haben wir heute wie damals wieder das Gefühl, nicht mehr soviel Zeit zu haben, und die Angst, dass alles zusammenbrechen könnte. Das entspricht auch meiner Grundstimmung – wegen AIDS. Das intensiviert sowohl das Leben als auch die Künste.
FILMBULLETIN: An einer Stelle in Deinem Film hast Du einen Ausschnitt aus einem Stummfilm einmontiert. Was ist das für ein Film?
ROSA VON PRAUNHEIM: Der Film heisst OPIUM und ist einer meiner Lieblingsstummfilme. Ich sehe lieber schlechte Stummfilme als gute und lerne überhaupt mehr von den Trivialfilmen als von den Kunstfilmen. OPIUM ist ein besonders scheusslicher Film, der sich in Kuriositäten überbietet. Der erste Teil spielt in China, wo ein Forscher von einem Chinesen angefixt wird. Im zweiten Teil macht er im Schwarzwald eine Klinik für Suchtkranke auf. Im dritten Teil ist er dann in Indien. Die Zwischentitel verändern sich mit den Schauplätzen. Das ganze ist wunderbar trivial.
FILMBULLETIN: Zwischentitel verwendest Du in Deinem Film auch.
ROSA VON PRAUNHEIM: Ich habe früher meine Filme mit Texten überfrachtet. Von daher war es reizvoll, mich selbst einmal zu disziplinieren: alles mit Blikken und Gesten auszudrücken und die Texte zu reduzieren.
FILMBULLETIN: Den Stummfilm-Part hast Du in Farbe gedreht, die Gegenwartszenen dagegen in Schwarzweiss.
ROSA VON PRAUNHEIM: Das ist zunächst mal eine perverse Spielerei, eine Umdrehung des Üblichen, sowas macht mir Spass. Tatsächlich hat aber auch der Stummfilm mit Farbe gearbeitet, denn die Darsteller waren immer sehr farbig angezogen, um bestimmte Schwarzweiss-Schattierungen zu erreichen. Aber auch die derzeitigen Kolorierungen von Schwarzweissfilmen waren für mich eine Anregung.
FILMBULLETIN: Indem Du die Gegenwart schwarzweiss abbildest, willst Du sie vermutlich aber auch als etwas öde denunzieren.
ROSA VON PRAUNHEIM: Genau, das ist sozusagen die Moral von der Geschicht'. Unsere Zeit ist recht langweilig. Die jungen Leute haben kein Interesse mehr an Avantgarde. Auch die jungen Filmemacher interessieren sich nicht mehr dafür, was Neues auszuprobieren, richten sich nur noch nach alten Schemata, wollen nur noch Hollywood-Filme machen für viel Geld. Das ist der Tod des Kinos und der Kunst. Wir brauchen neue Anregungen und neue Formen. Deshalb der beispielhafte Rückblick auf Anita Berber, die sehr avantgardistisch, sehr sexuell, sehr revolutionär war. Das ist die politische Aussage des Films.
FILMBULLETIN: Am Ende des Films heisst es ganz phrasenhaft: «Träume sind oft wahrhaftiger als das Leben.» Und es ist die Rede vom «Glück im Wahn». Ist das das Fazit?
ROSA VON PRAUNHEIM: Nein, das sind bloss Kitsch-Elemente. Im Film kann man ja ganz anders mit Trivialität arbeiten als in der Literatur oder im Theater. Und den Kitsch liebe ich sehr.
FILMBULLETIN: Für das Drehbuch zeichnest Du nicht allein verantwort-

lich, der Abspann nennt mehrere Autoren. Wieviel Raum gibst Du Deinen Mitarbeitern, den Film mitzuentwikkeln. Kann man da von einer kollektiven Arbeit sprechen?
ROSA VON PRAUNHEIM: Die grosse Tragik des Neuen Deutschen Films ist, dass die meisten ihre Drehbücher selber schreiben. Ich habe das auch gemacht und glaube, dass das nicht so gut ist. Es wäre gut, wenn wir mehr begabte Drehbuchautoren hätten. Nur: So spröde wie die deutsche Literatur sind auch die deutschen Drehbuchautoren. Darum schaue ich mich nur im Bekanntenkreis um, mit wem man menschlich zusammenarbeiten kann. Die Ideen sind meistens von mir, die ich dann mit Darstellern wie Lotti Huber auszuarbeiten versuche. Oder in diesem Fall auch mit Hannelene Limpach, die Dramaturgin beim Theater war, denn es ist wichtig mit Leuten zusammenzuarbeiten, die was von Struktur und Spannung verstehen, die Szenen und Charaktere entwickeln können. Daran mangelt es dem deutschen Film.

FILMBULLETIN: Wie weit hast Du Lotti Huber ihre Rolle selber entwickeln lassen?
ROSA VON PRAUNHEIM: Lotti Huber kenne ich sehr lange. Ich beobachte sie und halte Dinge fest, die mit ihr zu tun haben, um sie ihr wiederzugeben, indem ich diese Beobachtungen in einer Rolle versammle.
FILMBULLETIN: Andy Warhol hat den Begriff des «Superstars» kreiert. Darunter sind bei ihm exotische Randexistenzen der Gesellschaft zu verstehen, die sich und ihre Welt in seinen Filmen selbst zur Schau stellen. Bei Deinen Filmen hat man zumindest den Eindruck, dass Deine Darsteller – Lotti Huber etwa – nicht nur Rollen, sondern irgendwo auch sich selbst spielen, sich vor der Kamera sozusagen ausleben. Lotti Huber ist nicht nur Anita Berber beziehungsweise Frau Kutowski, die sich einbildet, Anita Berber zu sein, sie ist auch sie selbst. Würdest Du einen Vergleich mit der Warhol-Methode akzeptieren?
ROSA VON PRAUNHEIM: Diesen Superstar-Aspekt gab es bereits in den zwanziger Jahren, in dem Sinne, dass *Persönlichkeiten* gefragt waren. Mich fasziniert allein schon die überzogene Körpersprache in den Filmen der zwanziger Jahre, die Gestik, die vom Tanz herkam. *Schauspieler* dagegen dürfen heute überhaupt keine Persönlichkeit haben, müssen vielmehr anpassungsfähig sein und sollen eine realistische Identifikationsfigur für die Leute von nebenan darstellen.

Praunheim setzt zwei Welten ganz zeichenhaft gegeneinander, wie es Märchenerzähler tun...

... aber Anita Berbers Heilsbotschaft kann wohl kaum noch jemanden schockieren

Andy Warhol ist für mich sicher ein ganz grosses Vorbild. Ich bereite auch einen Film über ihn vor, genauer: über sein schizophrenes Verhältnis zu seiner Mutter. Mit sogenannten Superstars zu arbeiten, das heisst mit Leuten aus dem Bekanntenkreis, die mit sehr viel Fantasie ihre Rollen füllen und auch ihre Kostüme selber machen, das ist durchaus etwas, das ich mit Warhol gemein habe.

FILMBULLETIN: Du hast mit Deinen Filmen immer das Pubikum provozieren wollen und auch provozieren können. Meinst Du, dass das auch mit ANITA – TÄNZE DES LASTERS noch so funktioniert?

ROSA VON PRAUNHEIM: Ich habe den Film nicht gemacht, um Leute zu provozieren, sondern um die Lust zu zeigen, fantasievoll, nicht nach Konventionen zu leben. Die meisten denken wohl, sie geben unheimlich viel auf, wenn sie sich für die Fantasie entscheiden. Es gibt auch kaum einen deutschen Film, der mit Fantasie arbeitet. Ausser mir, Schroeter, Elfi Mikesch und Ulrike Ottinger vielleicht noch, gibt es da doch kaum jemanden. Die meisten deutschen Filme sind unwahrscheinlich dröge, kopflastig, realistisch und dabei im Vergleich mit amerikanischen Filmen auch noch langweilig. Da brauche ich schon sehr viel Kraft, um es nervlich überhaupt durchzuhalten, in einer solchen Landschaft leben zu müssen.

FILMBULLETIN: Kann man sagen, dass Deine Filme politisch sind, in dem Sinne, dass sie auf gesellschaftliche Veränderung abzielen? Verstehst Du Dich als politischer Filmemacher?

ROSA VON PRAUNHEIM: Nicht in dem Sinne, dass ich mir Themen auswähle, mit denen ich mich moralisch bloss von etwas distanziere und mich mit etwas identifiziere, von dem ich keine Ahnung habe – ich könnte nie, wie Schlöndorff, einen Film machen, der sich etwa mit dem Libanon beschäftigt. Ich kann immer nur an dem anknüpfen, was mich persönlich interessiert.

FILMBULLETIN: Bekannt geworden bist Du ja eigentlich erst so richtig in den siebziger Jahren als Initiator der Schwulenbewegung in Deutschland. Du hast aber so um 1968 angefangen, Filme zu machen, im Alter von 25 Jahren. Wieweit haben Dich die politischen Ideen der Studentenbewegung beeinflusst? Siehst Du Dich selbst als 'alten 68er'?

ROSA VON PRAUNHEIM: Der Druck und die Konvention der *fünfziger* Jahre haben mich sicherlich am meisten geprägt. Die *sechziger* Jahre haben nur darauf reagiert. Heute ist es nun genau umgekehrt, dass die junge Generation gegen die Avantgarde von gestern, das heisst uns Väter-Generation, protestiert. Diesen ewigen Kreislauf empfinde ich als tragisch. Andererseits habe ich immer ausserhalb von Gruppierungen gestanden. Auch im Aufbau der Schwulenbewegung verstand ich mich nie als Führer. Gegenüber der Studentenbewegung, die ja wirklich rein studentisch war, habe ich eigentlich einen sehr kritischen Standpunkt vertreten. Sicher, ich war auch bei den 68ern, aber mir war das alles viel zu abgehoben. Ich bin nie auf eine Universität gegangen, mich hat diese intellektuelle Richtung, vor allem auch das Prüde an der linken Bewegung eher abgestossen. Dass ich damals politische Themen mit Komik und Exotik parodiert habe – *gegen* die trockenen Polit-Filme jener Tage – hat ja meinen Ruf auch mitbegründet. Letztlich aber hat mich der amerikanische Underground jener Zeit viel entscheidender geprägt. Von 1971 bis 1980 habe ich hauptsächlich in Amerika gearbeitet und will auch in Zukunft verstärkt wieder drüben arbeiten.

FILMBULLETIN: Die Reaktionen auf Deine Filme waren damals sehr heftig. Heute scheint mir eher, dass Dich die Gesellschaft als Provokateur akzeptiert und Deiner Provokation damit den Stachel nimmt.

ROSA VON PRAUNHEIM: Ich stehe immer irgendwie auf Messers Schneide: Auf der einen Seite erwartet man von mir, dass ich provoziere, auf der andern Seite nimmt man mir das dann übel. Wenn ich in einer Talk-Show auftrete und dort bestimmte Dinge sage, werde ich gleich für ein paar Jahre aus den Programmen verbannt. Und so ist es mir auch immer wieder mit meinen Filmen gegangen. Beim Rohschnitt sagen die Fernsehredakteure erst: «Ach, das ist ja doch nicht provozierend genug!» – und anschliessend wird der Film verboten. Dass meine Filme zensiert worden sind, ist mir oft genug passiert und passiert mir immer noch. Trotzdem erwartet man von mir, dass ich diese Rolle übernehme, was einem Drahtseilakt gleichkommt. Wer weiss, wohin die politische Richtung geht? Inter-Naciones, Goethe-Institute, das ist alles in Gefahr, in konservative Hand zu geraten. Vielleicht werden unbequeme Filmemacher dann bei Video und Super-8 landen und einen neuen Untergrund «aufmachen». Soll mir recht sein.

Das Gespräch mit Rosa von Praunheim führte Peter Kremski

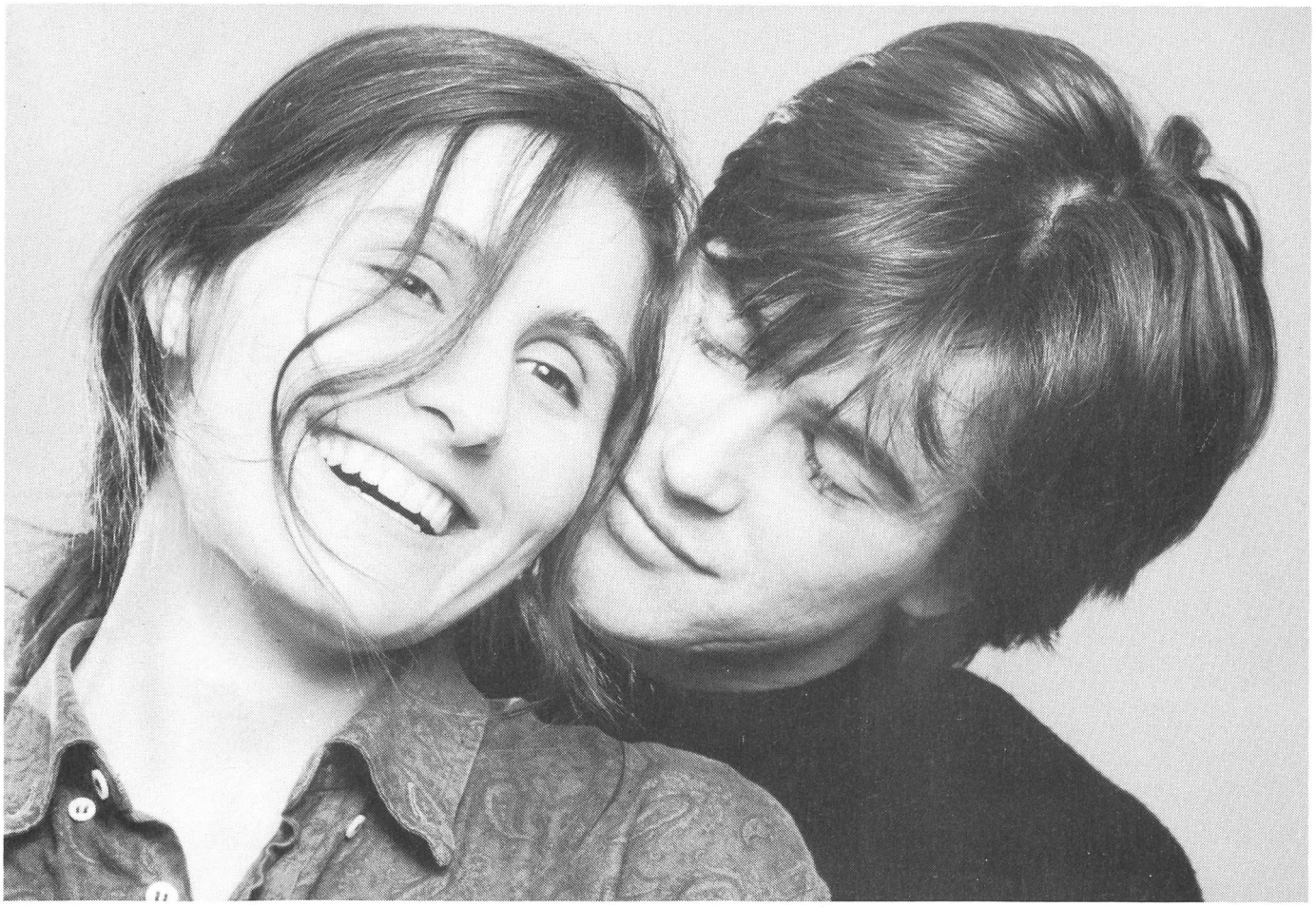
YASEMIN von Hark Bohm

Drehbuch: Hark Bohm; Kamera: Slawomir Idziak; Schnitt: Moune Barius; Ausstattung: Christian Bussmann; Musik: Jens Peter Ostendorf; Ton: Gunther Kortnich.
Darsteller (Rolle): Ayse Romey (Yasemin), Uwe Bohm (Jan), Sener Sen (Vater), Sevigi Özdamar (Mutter), Nedim Hazar (Hassan), Ilhan Emirli (Dursun), Nursel Kösse (Emine), Sebnen Seldüz (Nesrin), Katharina Lehmann (Susanne), Kaja Gürel (Onkel), Michael Gwisdek (Jans Vater).
Produktion: Hamburger Kino Kompanie in Zusammenarbeit mit ZDF; Produktionsleitung: Martin Schulz, Natalia Bowakow. BRD 1987/88. Farbe, 86 Minuten, Format: 1:1,66. CH-Verleih: Rex Film, Zürich.

Das Thema ist gut: Yasemin ist ein siebzehnjähriges Mädchen, das im Hamburg der achtziger Jahre mit der Schizophrenie ihres Daseins als in der Bundesrepublik Deutschland aufgewachsene Türkin zurechtzukommen sucht. Integration oder Abschottung – das ist hier die Frage. Hark Bohm, der zuletzt mit DER KLEINE STAATSANWALT (1986) bewiesen hat, dass es auch in der ansonst so tristen Filmlandschaft der Bundesrepublik im Jahr sechs beziehungsweise vier nach des Meisters Fassbinder Tod noch möglich ist, kleine einfache Filme zu realisieren, erzählt die Geschichte des zwischen zwei Kulturen hin- und hergerissenen Mädchens ohne Anspruch auf den moralisierenden Zeigefinger. Es ist eine Fabel; und als diese will YASEMIN auch verstanden und betrachtet werden. Nicht mehr und nicht weniger.

Seine Probleme hat der Film dort, wo sich die Dramaturgie zur Hervorhebung der kulturellen Unterschiede in ökonomisch vertretbarem Rahmen der Klischierung bedient. Das gilt nicht nur für die Szenen, die im Heim des Türkenmädchens spielen sondern ebenso für jene, die das Familienleben des deutschen Studenten Jan zeigen, der sich so unsterblich in Yasemin verliebt und nicht aufgibt, sie erobern zu wollen. Abgesehen vom Schluss des Films, der sogenannten Klimax, bewegt sich Bohm dabei jedoch immer nur am Rand zum einfältigen Klischee, versteht es, dieses immer wieder durch realistische Einschübe zu durchbrechen.

Dass YASEMIN ein Film ist, der – ähnlich wie DER KLEINE STAATSANWALT – durchaus einem gewissen Kalkül folgt, sich trotz dem Etikett des Low-Bud-



Jan und Yasemin, zwei durchschnittliche Jugendliche, aber eine ausgefallene Liebesgeschichte – eine Fabel: nicht mehr und nicht weniger

get-Films als Werk für ein breiteres Publikum versteht, offenbaren nicht zuletzt die Charakteren der zwei Hauptfiguren. Jan und Yasemin werden als zwei durchschnittliche Jugendliche in einem bestimmten sozialen und kulturellen Kontext definiert, als zwei Teenager, die sich von ihren Alterskollegen einzig durch ihre ausgefallene Liebesgeschichte unterscheiden. Sorgfältig hat Bohm die Elemente, die das Leben eines Jugendlichen heute bestimmen, in Nebengeschichten gebettet: Da ist beispielsweise die Band, in der Jan als Saxophonist mitspielt – welch melodramatischeres Instrument gibt es schon? – oder der väterliche Lebensmittelladen, in welchem Yasemin nach Schulschluss mit heruntergelassenem Rocksaum und zusammengebundenem Haar aushilft.

Die Frage, ob Jan nun seine Yasemin, die sich erst selbst sträubt und dann durch die Eltern vor der Liäson mit einem Deutschen zurückgehalten wird, am Schluss kriegen wird oder nicht, gibt dem Film seine Spannung. Dazu gesellt sich die Frage, ob die als verhältnismässig liberal und offen gezeigten Türken schliesslich nicht doch ein Einlenken zeigen, dem Happy End nicht länger im Weg stehen. Einerseits gelingt es dem Regisseur und Drehbuchautor in Personalunion durchaus, diese Spannung wellenförmig immer wieder von neuem anzureissen. Anderseits jedoch verläuft seine Geschichte dann doch wieder zu linear, als dass das Interesse des Zuschauers wirklich bis zum Äussersten gefordert würde. Dies mag denn auch der Grund dafür sein, dass man YASEMIN den Schluss nur schwer verzeihen mag, einen Schluss, der – sonst wird dem Film auch noch die letzte Spur von Thrill genommen – hier nicht verraten sei.

Die Filmographie von Hark Bohm, einem der Mitinitianten des Hamburger Low-Budget-Forums, zeigt eine Entwicklung auf, die aufhorchen lässt. Schon NORDSEE IST MORDSEE (1975) und deutlicher dann MORITZ, LIEBER MORITZ (1977/78) liessen erkennen, dass es hier einem Filmemacher um die Kunst des leichtfüssigen Erzählens geht, um kleine Geschichten, die vom Leben fürs Leben geschrieben wurden. DER KLEINE STAATSANWALT, der den Untertitel «Eine melancholische Komödie aus Justiz und Bauwirtschaft» trägt, stellt für mich gewissermassen den (ersten) Höhepunkt dieser Entwicklung dar. Dort gelang es Bohm besonders eindrücklich, ein politisch brisantes Thema in eine komödienhafte Handlung einzubetten und daraus einen Film entstehen zu lassen, der gleichzeitig unterhält und warnt. Wirklichkeit im Sinn sozialer und politischer Realität schimmert in Bohms Filmen verschieden deutlich zwischen den Zeilen hindurch, fehlt aber nie.

YASEMIN fällt a priori durch die Sensibilität des Regisseurs für seine Thematik auf, weniger durch die dramaturgische Meisterung der geschilderten Situation. Bohm wäre wohl gut beraten, wenn er für sein nächstes Filmprojekt auf die Hilfe eines Drehbuchautoren zurückgreifen würde. Sein neuester Film führt unfreiwillig die Misere des Autorenkinos vor Augen. Vor lauter Bestreben, alles Wichtige selbst zu machen, vor lauter Rennerei nach Fakten und Moneten geht dem Regisseur weniger die Distanz zu seinem Stoff als zu dessen dramaturgischer Umsetzung verloren. Bei DER KLEINE STAATSANWALT – warum ist der Film nie in die Schweizer Kinos gelangt? – war das insofern anders, als Bohm die spezifische Situation des Justizbeamten kennt, hatte er doch selbst einmal die Laufbahn des Anwalts eingeschlagen.

Johannes Bösiger

Wo treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher 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-Œuvre gepflegt und konsumiert? – Tag für Tag? – Jahr für Jahr?

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

TELECLUB

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 Leinwanderfolge 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.

In a cartoon you can do anything!

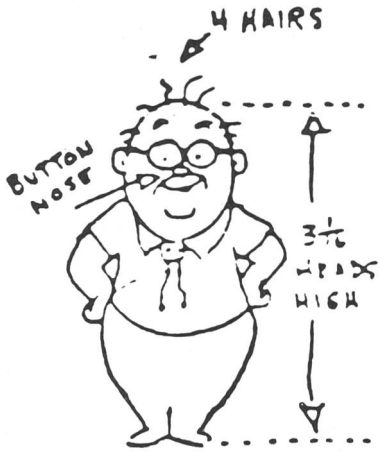
Die Animationsfilme von Tex Avery

Die lapidare Feststellung, dass in einem Trickfilm alles möglich sei, macht – zu den Zuschauern gewandt – auch der gezeichnete Indianer Heel-Watha im Animationsfilm BIG HEEL-WATHA (1944), nachdem er dies mit seiner ungewöhnlichen Art der Fortbewegung soeben vorgeführt hat. «In a cartoon you can do anything!», ist ein Motto, das eigentlich das Wesen des Genres charakterisiert, in besonderer Weise aber auf das Werk eines Mannes zutrifft, der zu Unrecht immer ein wenig im Schatten berühmterer Animationsfilmer – allen voran Walt Disney – gestanden hat und erst in den letzten Jahren vor allem im französischsprachigen Raum eine grösser werdende Fan-Gemeinde findet: *Frederic «Tex» Avery* (1908–1980).

«Filmer l'impossible» war (und ist), seit den Anfängen der Filmgeschichte in den Werken eines Georges Méliès als Möglichkeit vorgezeichnet, eine besondere Herausforderung und Chance für den Animationsfilm – allerdings mit Einschränkungen im kommerziellen, gegenständlich narrativen Trickfilm Hollywoodscher Provenienz im Vergleich etwa zur unabhängigen Avantgardeproduktion. Averys Filme gehören zum erstgenannten Bereich, auch wenn sie bisweilen seine Grenzen ausloten, und sie müssen an jenen fünf- bis zehnminütigen Filmchen gemessen werden, die als Vorfilme aufgeführt wurden und deren Beliebtheitsgrad in den dreissiger Jahren so rasch stieg, dass grosse Studios eigene Trickfilmabteilungen gründeten.

Was Avery von seinen amerikanischen Kollegen unterscheidet und seine Werke auszeichnet, ist nicht nur der ungeheure Reichtum an Einfällen und die weitgehende Vermeidung von Stereotypen (was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass seine Filme kaum Serencharakter annehmen), sondern auch der Umstand, dass diese Trickfilme kaum für Kinder gedacht sind. Viele der Gags sind zu kompliziert, zu tiefgründig, als dass sie einfach nur lustig sind. Sie spielen gleichsam auf der ganzen Klaviatur des eigenen (und auch anderer) Genres, und es zeigt sich in diesen Filmen sehr deutlich, wie kontextabhängig Humor, wie wichtig dabei ein adäquates Verständnis ist. Tex Avery nimmt innerhalb der Geschichte des Animationsfilms eine Stellung ein, die jener eines W. C. Fields oder der Marx Brothers in der Filmkomik vergleichbar ist.

Figuren, die in mehreren Filmen Verwendung finden, wie das verrückte Eichhörnchen *Screwy Squirrel* oder der leicht zu unterschätzende, etwas melancholische Hund *Droopy*, gibt es bei Avery zwar auch, doch der Regisseur vermeidet es weitgehend, sich in einmal festgelegten Handlungsverläufen und Konstellationen zu bewegen. Zudem variiert er das übrige «Personal», mit dem sich die Hauptfiguren herumtollen – ganz im Gegensatz zu den doch eher schematischen Kreationen eines Walt Disney oder dem Paar «Tom & Jerry» von William Hanna und Joseph Barbera.



Gehauen wie gestochen

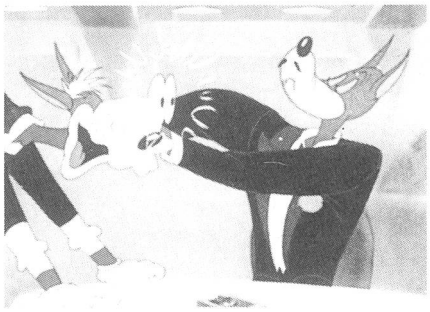
Im Universum der animierten Welt von Tex Avery erfahren Gewalt und Aggression eine besondere Verdichtung. Da wird geschossen, gehauen, gestochen. Die Figuren zerfallen buchstäblich in verschiedene Teile, werden so platt wie ein Blatt Papier gewalzt, gleichsam als gelte es notorisch zu beweisen: alles *nur* gezeichnet und in einer gezeichneten Welt ist eben *alles* möglich. Zwar lässt sich diese Tendenz auch bei anderen Animationsfilmern beobachten, aber bei Avery ist die Variationsbreite und die Geschwindigkeit, mit der alles vonstatten geht, augenfällig. In seinen Filmen scheint es in dieser Beziehung wirklich keine Grenzen zu geben. Und so schlägt das Geschehen bisweilen ins Unvorstellbare um, der feste Grund – sofern so etwas in einem Animationsfilm überhaupt existiert – wird brüchig, Abgründe öffnen sich. In SCREWBALL FOOTBALL (1940) sitzt ein dicker Mann neben einem Baby, das genüsslich an einem Eis lutscht. Der Mann schielt gierig nach dem Eis und versucht ununterbrochen etwas davon abzubekommen. Das «unschuldige» Baby in den Windeln hat schliesslich genug von der Belästigung und befördert den aufdringlichen Dickwanst mit einem gezielten Pistolenschuss ins Jenseits. In WHAT BUZZIN' BUZZARD (1943) versuchen sich zwei ausgehungerte Bussarde in Ermangelung einer Beute gegenseitig aufzufressen und überschreiten dabei permanent die Grenzen des guten Geschmacks. In LONESOME LENNY (1946) dient das Eichhörnchen Screwy Squirrel einem verwöhnten Hund als Spielzeug und kommt ob dessen Umarmungen zu Tode. Als letzte Geste zieht Screwy ein Schild hervor: «Sad ending, isn't it?»

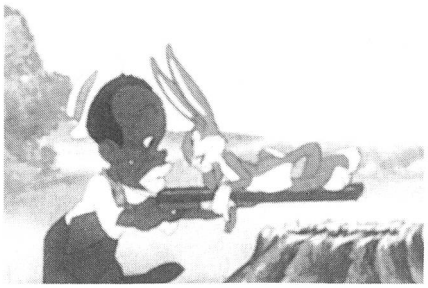
Nichts liegt diesen Filmen ferner als die niedliche Welt herziger, braver Tierfiguren, wie Bambi oder Dumbo, die sich in Disneys Langfilmen tummeln. Besonders deutlich wird dies zu Beginn von SCREWBALL SQUIRREL

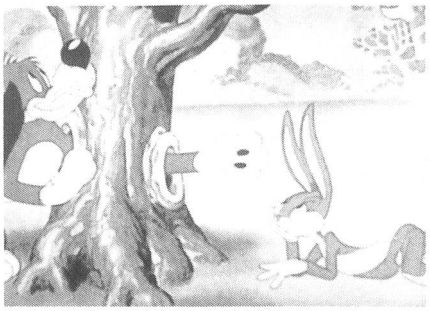
(1944), wo in den ersten Bildern das drollige Eichhörnchen Sammy erscheint, das brav Nüsse sammelt. Doch bald schon kreuzt Screwy Squirrel seine Wege, der Sammy nach dessen Rolle in diesem Film befragt. Als Sammy stolz behauptet, der Held zu sein, um den sich alles drehe, führt Screwy Sammy hinter einen Baum, schlägt ihn k.o. und reisst so die Initiative an sich: vorbei mit der Niedlichkeit, von nun an herrscht das nackte Chaos, Irrwitz und Wahnsinn breiten sich aus – in Worte nur schwer fassbar. Immer wieder kommt einem beim Betrachten dieser Filme der unergründliche, scheinbar grund-lose Mantel von Harpo Marx in den Sinn, aus dem Harpo die unvorstellbarsten Dinge hervorholen kann.
Der grösste Teil der Handlung von LONESOME LENNY besteht aus einer wilden Verfolgungsjagd zwischen Lenny und Squirrel. Wir sehen einen langgestreckten Gang mit vielen Türen, in denen die Figuren auftauchen und wieder verschwinden. Plötzlich multiplizieren sich die beiden Hauptfiguren. Zu ihnen gesellt sich nun ein halber Zoo und beteiligt sich an der rasenden Verfolgungsjagd: Elefanten, Hirsche, Giraffen... auch ein Chef und seine Sekretärin. Jeder scheint jeden zu verfolgen. Zur Erweiterung des Aktionsradius finden sich plötzlich an Fussboden und Decke noch Türen. Selbst das Abflussrohr einer Badewanne dient als Fluchtweg. Nur einmal, als eine Werksirene ertönt, kehrt in diesem irrwitzigen Chaos auf einen Schlag idyllische Ruhe ein. Die beiden Kontrahenden lassen sich zu einem Picknick nieder, und Screwy Squirrel liefert dem verdutzten Zuschauer die Erklärung für das kuriose Intermezzo: «Strong Union!»

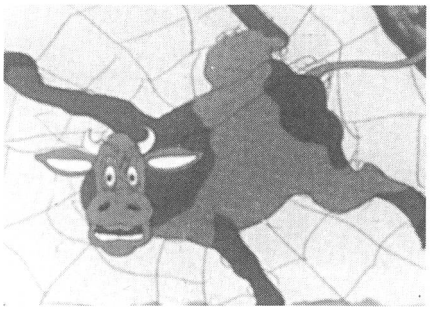
Der Kater in der Milchflasche: Hollywood steps out

Tex Avery scheint keinen Gag für zu ver-rückt, keine Wendung für zu abwegig, keine Entwicklung für zu versponnen zu halten. Eine der wenigen Eigenaussagen liefert hier gleichsam den Schlüssel für die Erklärung einer Haltung, die in ihrer Konsequenz wohl einmalig sein dürfte. In einem Interview mit Joe Adamson bezeichnet Avery die Slapstick-Filme eines Mack Sennett oder Charles Chaplin aus der Frühzeit des Kinos als Vorbilder für seine Cartoons. In diesen frühen Burlesken mit ihren ausgesprochen anarchischen Tendenzen – die bei Avery weiterleben –, sei mittels Trickverfahren oder akrobatischer Kunststücke









Die meisten Filme von Tex Avery überschreiten wieder und wieder diese Grenze zum Unmöglichen, Widersinnigen, Un-logischen

und dergleichen bereits vieles realisiert worden, was im realen Leben als unmöglich erscheine, etwa dass der Held mit seinem Auto zwischen zwei Züge gerate und dies, mit flachgedrücktem Wagen zwar, mehr oder weniger heil überstehe. Deshalb könne der Animationsfilm an diesem Punkt nicht stehenbleiben, müsse sich vielmehr auf sein spezifisches Potential besinnen. Und so sei es ihm, Avery, darum gegangen, die Fesseln, die der gegenständliche Film mit seinen realen Darstellern besitze, weit hinter sich zu lassen und sich ganz auf die Fähigkeiten des animierten Films zu konzentrieren, auch das Unmögliche möglich zu machen. Charlie Chaplin könne nicht in eine Milchflasche geraten, wohl aber der Kater in THE CAT THAT HATED PEOPLE (1948).

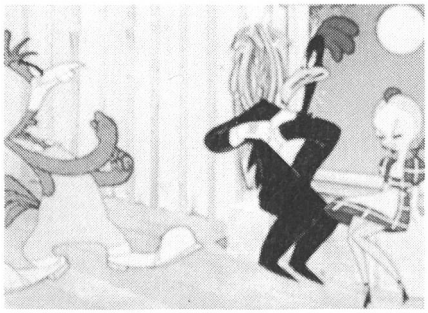
Die meisten Filme von Tex Avery überschreiten wieder und wieder diese Grenze zum Unmöglichen, Widersinnigen, Un-logischen. Manchmal entstehen dabei alptraumhafte Situationen. Ein Kater lässt sich in THE CAT THAT HATED PEOPLE auf den Mond schiessen, weil er genug hat von den tagtäglichen Quälereien und Demütigungen, die ihm die Leute auf dieser Welt antun. Doch der Traum vom «alone at last» dauert nur kurz. Was in der Folge alles an ihm vorbeizieht, könnte einem Surrealisten-Katalog entsprungen sein: Ein Mund wird von einem Lippenstift verfolgt, ein Bleistift von einer Spitzmaschine, ein Papier von einer wildgewordenen Schere, ein Hydrant von einem bellenden Hundehalsband. Als die Spitzmaschine dann auch noch den Schwanz des Katers wie einen Bleistift anspitzt, kommt dieser zur Einsicht, dass der Mond wohl auch nicht der richtige Platz für ihn sei, zieht einen neuen Bildhintergrund herunter (!), der einen Golfplatz zeigt, und schiesst sich selbst wie einen Golfball auf die Erde zurück. Der Kater bevorzugt also schliesslich doch den kleinen Alptraum, wo die Leute «lediglich» auf ihm herumtrampeln und Kleinkinder ihn durch die Luft wirbeln...

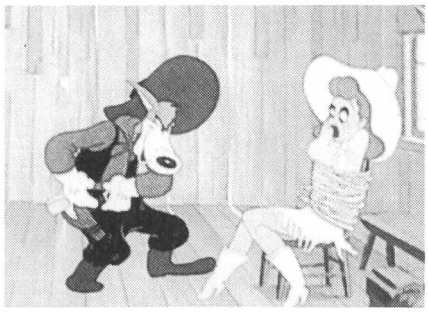
Metacartoons

Dass eine Filmfigur auf die Machart des Films, auf Filmspezifika hinweist, ja sie selbst zu nutzen weiss – wie der Kater, der einen anderen Hintergrund herunterzieht, um sich aus einer brenzligen Situation zu befreien – und damit eine (zusätzliche) reflexive Ebene einbringt, wird geradezu ein Markenzeichen von Averys Werken. Tex handhabt das Medium Film nicht

nur äusserst perfekt, er thematisiert es in seinen Filmen noch und noch.
Noch relativ geläufig sind die Schilder und Tafeln, die einem Insert gleich, das Geschehen kommentieren oder ironisch verfremden. Bei Avery tauchen sie aber gehäuft und oft an den unmöglichsten Orten auf: das Schild «Quiet, isn't it?» etwa, kommentiert einen spannungsgeladenen Moment, die Tafel «Sad ending» einen unkonventionellen Filmschluss. Etwas hintergründiger erscheint schon der Hinweis in BATTY BASEBALL (1944), wo am Stadioneingang die Aufschrift «W. C. Field» (eine Anspielung auf den Komiker W. C. Fields) erfasst wird und danach ein Insert verkündet: «The guy who thought of this corny gag isn't with us any more.» Und manchmal haben Schilder sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge: Die Aufschrift «Slow» bewirkt in THE EARLY BIRD DOOD IT (1942), dass sich die Verfolgungsjagd nun in extremer Zeitlupe weiterschleppt, während in einer ähnlichen Situation in LUCKY DUCKY (1949) die überraschten Betroffenen zum letzten Schild zurückkehren, als plötzlich die Farbe fehlt, um dort zu lesen: «Technicolor ends here!»

Avery liebt es, mit Filmgenres und filmischen Mustern zu spielen und diese ad absurdum zu führen. Das Personal des Rotkäppchen-Stoffes ist es in RED HOT RIDING HOOD (1943) leid, immerzu die gleiche alte Geschichte zu spielen. Die Darsteller rebellieren, und aus Rotkäppchen wird eine mondäne Nachtklubsängerin, während sich die Grossmutter in eine Nymphomanin verwandelt, die es auf den Wolf abgesehen hat. In THE SCREWY TRUANT (1945) muss Screwy dem Wolf sogar den Titelvorspann des Films zeigen, um ihn zu überzeugen, dass er mit Rotkäppchen in den falschen Film geraten ist. «One of these corny B-Pictures!», murrt der Wolf, und Avery führt den Gag weiter, indem der Film nun seinerseits eine Verballhornung des Rotkäppchen-Stoffes vornimmt, mit Screwy Squirrel, dem verrückten Eichhörnchen als Grossmutter...
Medienspezifische Eigenheiten, die in einem *normalen* Film höchstens als *Panne* erscheinen, werden bei Avery lustvoll und augenzwinkernd einbezogen. In DUMB HOUNDED (1943) nimmt ein als Sträfling entflohener Wolf eine Kurve derart schwungvoll, dass er dabei aus dem Filmbild und der Film seinerseits aus dem Laufwerk rutscht, so dass die Perforation sichtbar wird. In AVIATION VACATION (1941) verfängt sich scheinbar ein Haar im Lichtschacht des Projektors und stört den





Sinnbild und Verkörperung sexueller Begierden wird die Figur des Wolfs, der angesichts tanzender und singender Girls buchstäblich ausser sich gerät

Protagonisten bei einer Gesangsnummer, so dass er diese unterbricht und den Operateur auffordert, endlich für ein einwandfreies Bild zu sorgen. Einmal erscheint auch der Schatten eines «Zuschauers» störend im Bild. Als dieser sich trotz Aufforderung nicht setzen will, wird er von einem Protagonisten des Animationsfilms kurzerhand niedergeschlagen. Nicht besser ergeht es einem Zuschauer in WHO KILLED WHO? (1943), als der Inspektor seine Ermittlungen am Tatort mit der Anweisung aufnimmt: «Nobody moves!»
«You can do anything»: Avery führt das *Getrickte* des Trickfilms chronisch vor. Bei keinem anderen Animationsfilmer lässt sich ein so hoher Grad an Reflexität, an Selbstbezug finden. Auch der fiktive Charakter des Films wird immer wieder aufgebrochen, was allerdings dem Vergnügen keinen Abbruch tut. In SCREWBALL SQUIRREL weiss das Eichhörnchen Screwy für einen Moment nicht, welchen Torturen er den Hund Meathead, seinen Erzfeind, noch aussetzen soll. Doch Screwy ist nicht allzu lange ratlos, er erfährt die Fortsetzung der Story, indem er ganz einfach «weiterblättert» und so die «dahinterliegende» Zeichnungssequenz «aufdeckt». In KING SIZE CANARY (1947) findet der ausgehungerte Kater endlich eine Nahrung: aus einer mit «Katzenfutter» beschrifteten Dose fällt eine lebende Maus, die ihm allerdings abrät, sie zu verspeisen. Denn, so erklärt die kleine Maus, sie habe diesen Film schon gesehen und wisse deshalb, dass sie ihm in einer der folgenden Szenen das Leben retten könne. Er solle doch lieber den Kanarienvogel im nächsten Raum verspeisen... In MAGICAL MAESTRO (1951) findet ein wilder Zauberer-Wettstreit sein Ende, indem der Ende-Titel wie eine Guillotine auf einen der Beteiligten fällt, während BATTY BASEBALL ohne eigentlichen Vorspann unvermittelt beginnt. Ein Baseball-Spieler, dem dies auffällt, hält inne: «Moment mal! Habt ihr nicht etwas vergessen?» – und prompt wird der Titel mitsamt dem brüllenden MGM-Löwen nachgeliefert.
Besonders prägnant sind Averys Zitate aus anderen Hollywood-Filmen, in Sekundenschnelle aufblitzend, gleichsam um zwischen den Verfolgungsjagden mit ihren horrenden Tempowechseln etwas Luft schnappen zu können. Natürlich sind solche Referenzen nicht immer liebenswürdig. In THE EARLY BIRD DOOD IT! erscheint ein Filmplakat mit der Aufschrift «Mrs. Minimum», eine Anspielung auf MRS. MINIVER von William

Wyler. In der rechten unteren Ecke dieses Plakates findet sich auch ein Hinweis auf den gerade laufenden Trickfilm, und der Dialog zwischen Wurm und Vogel lässt vermuten, dass Avery vom Wyler'schen Kriegsmelodrama nicht gerade begeistert gewesen ist. In BLITZ WOLF (1942) heisst eine der Figuren Sergeant Pork – ein Verweis auf Howard Hawks' SERGEANT YORK. Im gleichen Film erscheint auch die Schrifttafel «Gone with the Wind», wobei hier natürlich auch das fortgeblasene Haus gemeint ist. WHO KILLED WHO? ist eine Parodie auf die Serie CRIME DOESN'T PAY, die verschnürte Leiche, die beim Öffnen einer Türe in den Raum fällt, erinnert deutlich an Wellmans PUBLIC ENEMY, wobei die Multiplizierung des Vorgangs (Dutzende von Leichen fallen in den Raum) der Dramatik der Szene jeden Ernst nimmt. In THE EARLY BIRD DOOD IT! kommt es bereits im Vorspann zu einer ironischen Brechung des gängigen Hinweises, dass alle vorkommenden Charaktere frei erfunden seien: «To the Ladies... The worm in this photoplay is fictitious – Any similarity between this worm and your husband is purely intentional.»

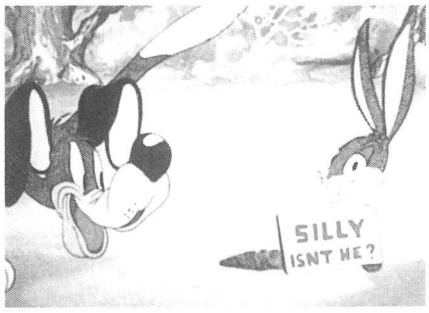
All the chicks are crazy about...

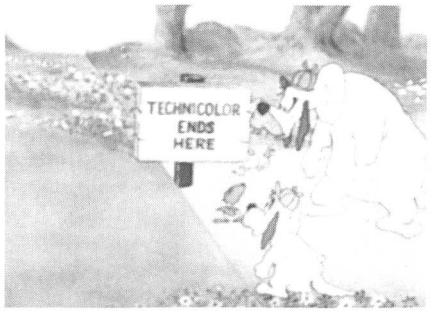
Der Animationsfilm hat spätestens bei Tex Avery seine kindliche Unschuld verloren und ist gleichsam erwachsen geworden. Das äussert sich in seinen Cartoons vor allem durch: die manifeste Gewalt und Aggression, den Wegfall lieblicher Identifikationsfiguren, den elaborierten Sprachwitz (ähnlich wie ihn die Marx Brothers pflegten), der unübersetzbar bleibt, aber ebenso durch die ausgeprägten Verweise auf Erotik und Sexualität. Zwar gibt es in dieser Beziehung etwa in der Figur von *Betty Boop* der Gebrüder Fleischer einen frühen Vorläufer. Was jedoch zu Beginn der dreissiger Jahre nur angedeutet und bald durch den sittenstrengen Hays-Code eliminiert wurde, kehrt bei Avery unzweideutig auf die Leinwand zurück. Sinnbild und Verkörperung sexueller Begierden wird die Figur des Wolfs, der angesichts tanzender und singender, nur leicht bekleideter Girls buchstäblich ausser sich gerät. Was in solchen Momenten mit Augen, Zungen und anderen Körperteilen der geil gewordenen Wölfe passiert, ist – auch vom anatomischen Standpunkt – doch sehr erstaunlich...

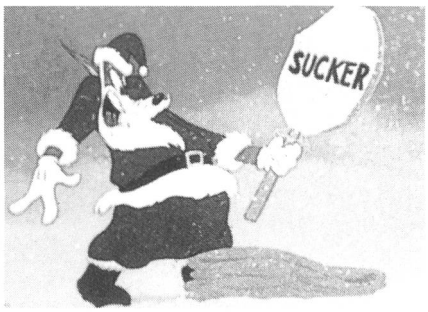
Ein Country-Wolf, der eben ein Mädchen vom Typus Rotkäppchen jagt, um einen Kuss (oder auch mehr) von ihr zu erhaschen, wird von seinem Cousin in die Stadt eingeladen. Da besuchen die beiden Wölfe von LITTLE RURAL RIDING HOOD (1949) gemeinsam einen Nachtklub, aber der Country-Wolf legt ein derart «tierisches» Verhalten an den Tag, dass ihn sein Cousin umgehend wieder in die Provinz zurückbefördert. Damit werden aber nur die Vorzeichen umgekehrt: angesichts der Schönheit vom Lande lässt der City-Wolf alle zivilisatorischen Gepflogenheiten («Wir hier in der Stadt pfeifen nicht nach den Mädchen!») fallen und ist nun seinerseits nicht mehr zu halten.

SWING SHIFT CINDERELLA (1945) beginnt zunächst wie eine weitere Variante des Rotkäppchen-Stoffes. Als der Wolf aber (wieder einmal) einsehen muss, dass er in den falschen Film geraten ist, schickt er sich an, halt Aschenbrödel zu besuchen. Die unscheinbare Cinderella wird von seiner zauberkundigen Grossmutter in einen Vamp verwandelt, der wie Mae West spricht. Die Sache hat aber nicht nur deshalb einen Haken, weil – wie im Märchen – der Schein um Mitternacht endet, sondern auch, weil die Grossmutter ihrerseits die Zauberkräfte nutzt, sich eine Verjüngungskur verordnet und nun wild auf den Wolf ist. Nach Mitternacht glaubt Cinderella endlich den Nachstellungen des Wolfs entronnen zu sein und will, rechtzeitig zum Schichtwechsel, ihrer Arbeit in der Flugzeugfabrik nachgehen – muss aber feststellen, dass der ganze Firmenbus voll heulender Wölfe ist...

Wölfe sind die permanenten *losers* in Averys Trickfilm-Universum. Besonders grotesk wird der Widerspruch zwischen ihrem Imponiergehabe und dem Umstand, dass sie schliesslich den Kampf doch verlieren, wenn ihnen als Rivale Droopy, jener kleine, unscheinbar wirkende Hund gegenüber steht, der die Zuschauer des öfteren mit den Worten «You know what? I'm the hero!» begrüsst (vermutlich weil sonst niemand auf diese Idee verfallen würde). Der lächerlich wirkende Droopy wird immer dann gefährlich, wenn seine Gegner in ihrer Verachtung zu weit gehen: «You know what? That makes me mad!» ist Auftakt zu einer rasanten Serie von «Flurbereinigungsmassnahmen». In SENOR DROOPY (1949) kämpft die Titelfigur mit dem wölfischen Stierkampf-Champion um die Gunst der Schauspielerin Lina Romay, die im Film real neben den animierten Figuren auftaucht. Nachdem der Wolf vom Stier auf die Hörner genommen und auf einen Kaktus vor der Arena geschleudert worden ist, bleibt Droopy übrig. Doch der Stier denkt







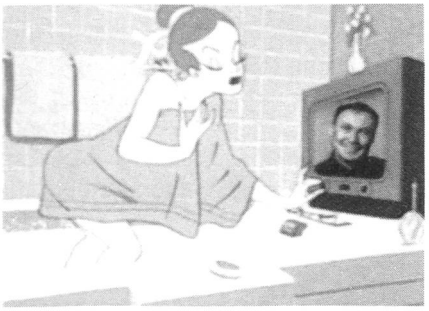
Bei Avery tauchen Schilder und Tafeln gehäuft und oft an den unmöglichsten Orten auf – und manchmal haben Schilder sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge

nicht daran, sich dem Kampf zu stellen. Er wälzt sich vor Lachen im Sand. Zur Verhöhnung malt er Lina, auf dem Titelblatt einer Illustrierten, einen Schnurrbart und das macht Droopy *mad* – auch der Stier findet Platz auf dem Kaktus.
Averys Frauenfiguren sind zum grössten Teil auf äusserliche Attribute reduzierte Pin-up-girls. Dennoch ist Averys Haltung nicht frauenfeindlich, denn er nutzt die schematisierten Frauenfiguren nur als Projektionsflächen männlicher Vorstellungen, um den Voyeurismus seiner Wölfe gnadenlos auseinanderzunehmen und ins Groteske zu steigern. Eine andere, ebenso undifferenzierte Frauenfigur, für die Avery jedoch nur Spott und Hohn übrig zu haben scheint, ist die Schwiegermutter. In HOUSE OF TOMORROW (1949) verwandelt sich die Sitzgelegenheit für die Schwiegermama in einen elektrischen Stuhl...

Averys Haltung ist nicht frauenfeindlich: Er nutzt die schematisierten Frauenfiguren nur als Projektionsflächen männlicher Vorstellungen

Die Macht der Illusion

Averys Figuren unternehmen immer wieder den Versuch, sich gegenseitig auszutricksen, indem sie den Gegner mit Illusionen konfrontieren. Und sie ziehen dabei mit schöner Regelmässigkeit den kürzeren, wenn sich diese Illusionen – bar jeder Logik – doch als stärker erweisen. Ein Hund, der von einer nächtlichen Tour zurückgekehrt endlich schlafen möchte, und ein Hahn, der seiner Pflicht nachkommen will, mit seinem Gekrächze den nahenden Tag zu verkünden, liefern sich in COCK-A-DOODLE-DOG (1951) ein unnachahmliches Duell. Um den Störefried aus dem Verkehr zu ziehen, zeichnet sich Spike, der Hund, die Konturen einer imaginären Öffnung auf seinen Bauch, stellt sich als Tür vors Hühnerhaus und wartet mit einem Schlagstock auf den herannahenden Hahn. Doch welches Erstaunen, als sich die Türe auf seinem Bauch, die keine ist, trotzdem öffnen lässt!
In WHAT BUZZIN' BUZZARD macht einer der ausgehungerten Bussarde (auch so eine zoologische Besonderheit in Averys Bestiarium) den Versuch, seinen Kollegen hereinzulegen, indem er ein flaches Stück Stein so bemalt, dass es einem saftigen Steak ähnelt. Der andere verspeist die optische Täuschung mit sichtlichem Wohlgefallen. Aber als er den «Trick» wiederholen will, um selbst in den Genuss der ersehnten Nahrung zu kommen, erweist sich Stein als Stein, härter jedenfalls als das Gebiss des Bussards, das in extenso ausfällt. In HAPPY-GO-NUTTY (1944) finden wir eine ähnliche Situation mit einer als Apfel getarnten Bombe, die sich just in dem Moment wieder auf ihre ursprüngliche Funktion besinnt, als ihr «Verwandler» sie in Händen hält. Avery spielt chronisch mit der Diskrepanz zwischen Schein und Sein, wobei es durchaus vorkommen kann, dass der Schein über das Sein triumphiert – jedenfalls für Augenblicke.



Tex Avery ist einer der letzten grossen Handwerker des Animationsfilms. Er begann seine Arbeit, die in diesem Genre vor allem hinsichtlich der Irrwitzigkeit und Hintergründigkeit der Gags neue Massstäbe setzte, bei Warner Brothers und wechselte anfangs der vierziger Jahre zu MGM, wo seine genialsten Schöpfungen entstanden. Auch in einer Zeit, wo der Computer längst Einzug in die Herstellung von Animationsfilmen gehalten hat, verblüfft die unglaubliche Präzision und das sichere Gefühl für Rhythmus und Timing dieser über dreissig Jahre alten Kurzfilme immer noch. Die Bezeichnung *Handwerker* trifft auch deshalb zu, weil die Filme in der Tat zum grössten Teil in Handarbeit gefertigt wurden. Änderungen in der Produktionstechnik lassen sich aber – wenn etwa seine ersten und seine letzten MGM-Produktionen miteinander verglichen werden – bereits innerhalb des Werks von Avery ablesen. Den späteren Werken geht, vor allem in der Ausgestaltung der Hintergründe, viel von der Detailtreue ab, und die Abläufe werden zunehmend schematischer. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass der Animationsfilm ein unglaublich zeit- und kostenintensives Genre ist. Avery, der früher jeden seiner Filme bis ins kleinste Detail plante und auch bei der Ausführung selbst Hand anlegte, sah sich später gezwungen, immer mehr zu delegieren, arbeitsteilig und rationeller zu produzieren. Vielleicht ist es ihm aber auch ähnlich ergangen wie seinen beiden Figuren in KING SIZE CANARY. Nachdem sie dank der Einnahme des Pflanzenwuchsmittels «Jumbo Gro» derart gewachsen sind, dass die Erdkugel im Verhältnis zu ihnen ungefähr die Grösse eines Fussballes angenommen hat, sagen Mega-Maus und Mega-Kater, die sämtliche Grössenverhältnisse auf den Kopf gestellt haben, zu uns Zuschauern: «Meine Damen und Herren, leider müssen wir nun an dieser Stelle den Film beenden. Uns ist eben der Stoff ausgegangen!»

Thomas Christen

David Streiff, Direktor des Filmfestivals von Locarno

Traum oder Wirklichkeit

Ich schreibe an diesen Zeilen nicht einmal ganz eine Woche nach Ende des 41. Festivals. Es ist Samstag. Vor einer Woche sass zu diesem Zeitpunkt die Jury zusammen und beriet über die Preise – heute gibt es im Stadtbild von Locarno kaum noch Spuren, dass hier je ein Filmfestival stattgefunden hat. Die Abbau-Organisation hat dieses Jahr so perfekt geklappt, dass nichts mehr zu sehen ist, weder auf der Piazza noch sonstwo: nichts erinnert daran, was vor weniger als einer Woche hier mit der Vorführung von Terence Davies DISTANT VOICES, STILL LIVES zu Ende gegangen ist.
Ich habe – paradoxerweise – wahrscheinlich noch mehr Mühe als jeder andere, daran zu glauben, dass dieses Festival wirklich stattgefunden hat. Weil diese Tage für mich ohnehin wie im Fiebertraum vorbeigehen, sind es für mich die eintreffenden Rezensionsexemplare und Photoalben der Reporter, die beweisen, dass ich nicht nur gefiebert und geträumt habe.
Das passt gut zur Immaterialität, die ein Festival des Films, jede Filmvorführung ohnehin an sich hat: Da lassen sich Gruppen von Leuten – in Locarno kann man guten Gewissens sagen: Massen von Leuten – auf ein aus Lichtstrahlen, Farben und Tönen gemixtes Erlebnis ein, und es sind die von diesen Licht- oder Schattenspielen hervorgerufenen Emotionen, die darüber entscheiden, ob ein Film nachher in der kollektiven Erinnerung hängenbleibt, ob ein Festival als ein Ganzes ein Ereignis war oder nicht.
Was motiviert also einen wie mich, sich ein ganzes Jahr lang diesen Schattenspielen in vielen Teilen der Welt auszusetzen, um davon eine Auswahl zu treffen, die man dann «seinem» Publikum in vorgegebenen Portionen und Sektionen vorsetzt? Ich weiss es nicht. Ich weiss nur, dass es verdammt schön ist, in einer Vorstellung die atemlose Spannung im Publikum zu spüren, dass es Freude macht, zu wissen, dass dieses filmische Erlebnis wenigstens bei einigen etwas auslöst, an ihnen und ihrem Weltbild rüttelt oder halboffene Türen ganz aufstösst und gleichzeitig dafür sorgt, dass ein Filmemacher, in der Multiplikation dieser Masse, vom Unbekannten zum Bekannten, das heisst zum Begriff und eines Tages vielleicht sogar zum Inbegriff wird.
Es muss das Gefühl sein, mitmachen zu können beim Entdecken, beim Urteilen, bevor andere es für einen tun – die Filmkritiker und die Verteiler von Sternchen und Nullen in den Bewertungstabellen –, es muss dieses kollektive Erlebnis sein, das jährlich immer mehr Leute an die Festivals lockt.
Sicher gibt es auch noch andere Gründe. Das bisschen Glamour etwa, das durch die Anwesenheit der Filmemacher und Schauspieler entsteht. Und die Tatsache, dass die Festivals immer mehr zum alleinigen Ort werden, wo man ein breites Spektrum der Produktion aus Ländern, die auf dem Einheits-Menuplan der Kinos heute weitestgehend fehlen, kennenlernen kann.

Hier stellen sich fast unlösbare Probleme: So sehr wir als PR-Institution für die Verleiher nützlich sind, so wenig können die Reaktionen der Kritik und des Publikums an einem Festival als sicherer Massstab dafür gelten, wie ein Film nachher im Kino läuft. Zwar finden sich immer wieder kinobegeisterte Verleiher bereit, einzelne Meisterwerke der Filmkunst ausserhalb der USA und den Ländern Europas zu kaufen. Fallen sie damit aber regelmässig ins Leere, verlieren sie begreiflicherweise den Mut (beziehungsweise die Mittel, die es ihnen erlauben würden, mutig zu sein). Und damit bleiben – einmal mehr – allein die Filmfestivals übrig, wenn man sich in aller Breite etwas informieren will.
Zum Glück ist dieser Teufelskreis noch nicht vollständig geschlossen. Auch 1988 kommen, neben den wichtigsten Filmen des Locarneser Wettbewerbs, ein paar Meisterwerke in die Kinos, die aus dem geographischen Rahmen, aus dem heutzutage die verliehenen Filme stammen, herausfallen: DAS ROTE KORNFELD und DER KÖNIG DER KINDER aus China, DIE KOMMISSARIN aus der UdSSR und Kieslowskis grossartige Studie über das Töten aus Polen. Darüber hinaus will sich die neugeschaffene Stiftung Trigon-Film darum kümmern, dass vermehrt Filme aus der dritten Welt in unsere Kinos gelangen.
Liebe Filmfreunde, es liegt an Ihnen, ob diese Initiativen, diese Mutproben, Früchte tragen. Es liegt an Ihnen, ob Sie sich diese Filme dann anschauen, wenn sie in Ihrem Kino laufen. Tun Sie es! Tun Sie es sich selber zuliebe – und sollten Sie die Filme alle schon in Locarno gesehen haben, schicken Sie einfach Ihre Freunde und Nachbarn hin!

THE END

A FILM BY CLINT EASTWOOD

«In amerikanischen Lebensläufen
gibt es keine zweiten Akte»

F. Scott Fitzgerald

WARNER BROS. PRESENTS A MALPASO PRODUCTION
«BIRD» FOREST WHITAKER DIANE VENORA MUSIC BY LENNIE NIEHAUS
WRITTEN BY JOEL OLIANSKY EXECUTIV PRODUCER DAVID VALDES
PRODUCED AND DIRECTED BY CLINT EASTWOOD
DISTRIBUTED BY WARNER BROS. (Transatlantic), Inc.

Soundtrack zum Film erhältlich auf

Ab 14. Oktober im Kino