

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.08.2025

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

film bulletin

Kino in Augenhöhe





Weiterdenken
filmbulletin
auch verschenken:
filmbulletin-
Geschenkabo mit
Sammelordner

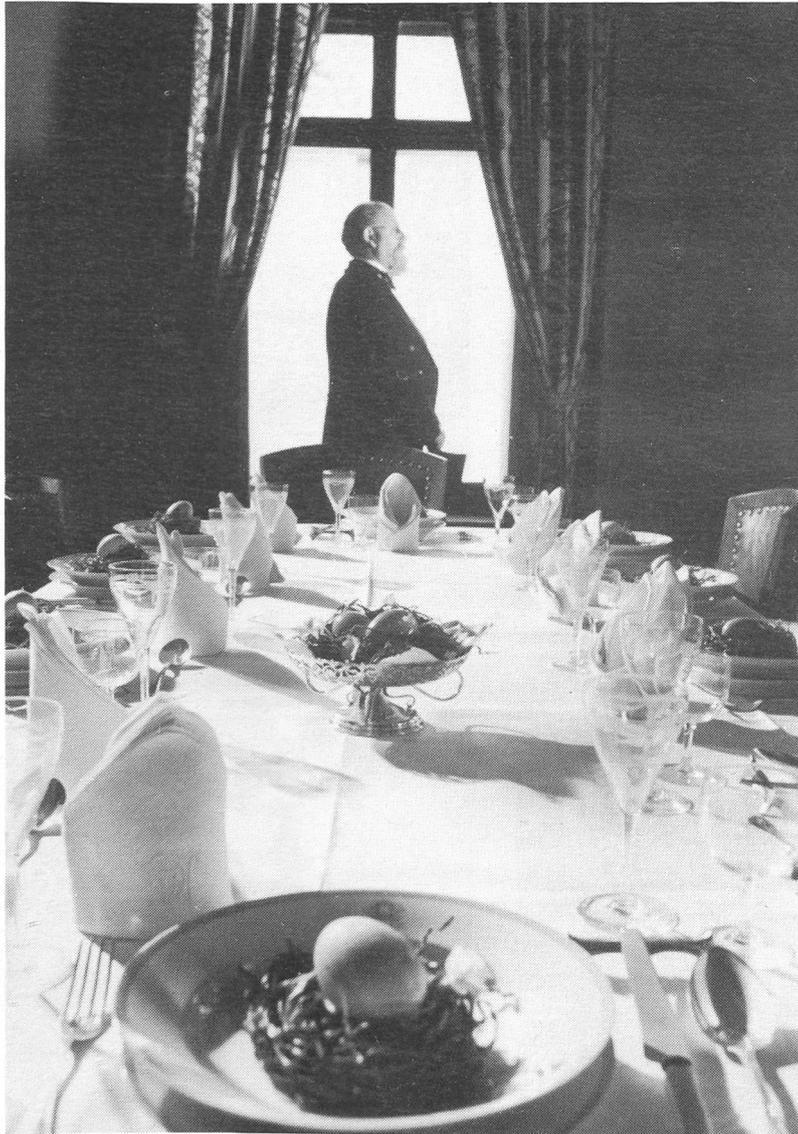
Sie machen den Beschenkten, sich selber und uns eine Freude, wenn Sie filmbulletin verschenken: uns, weil wir von vielen gelesen werden möchten, Ihnen selbst, weil filmbulletin mit höherer Auflage seine Qualität weiter verbessern kann und den Beschenkten, weil filmbulletin aktuell und ausführlich über Kino berichtet.

**Geschenkabonement 1989
zum normalen
Abonnementspreis Fr. 38.-
Geschenkabonement 1989
einschliesslich:
Sammelordner ohne Inhalt Fr. 50.-
Sammelordner mit allen Heften
des Jahrgangs 1988 Fr. 80.-
Sammelordner mit allen
Heften der Jahrgänge
1987 und 1988 Fr. 100.-**

Bitte verwenden Sie nebenstehende Karte für die Bestellung und ergänzen den Text mit «Sammelordner leer», «Sammelordner 88» oder «Sammelordner 87/88».

Werbegeschenke können wir keine in Aussicht stellen – es sei denn die Versicherung, dass jeglicher «Gewinn» dieser Aktion der Zeitschrift zugute kommen wird und damit wiederum unseren Leserinnen und Lesern.

Der andere Film



DER SCHUH DES PARTRIARCHEN von Bruno Moll

***Die Aktualität ist oberflächlich,
nur Authentizität.***

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.

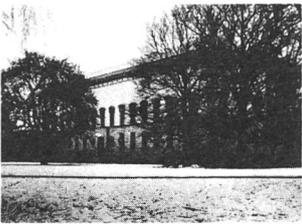
26. November bis 15. Januar:
MAX BILL



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
(Montagsvormittag 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

wir sind für Sie da.

morgen

**diese
woche**

Jeden Tag.

immer

Kino

**kino moderne
ATELIERKINO**

**da läuft was.
in LUZERN**

bei Wind ...

Demnächst

... und Wetter

NÄCHSTE WOCHE

So oft Sie möchten.

Auf die Plätze,
fertig, los!



Es braucht uns.



Terre
des hommes
Kinderhilfe

Wir brauchen Sie.

Und Ihre Spenden. Damit wir Kinder zu Tausenden am
Leben, am Lächeln erhalten können. Tel. 01.242.11.12

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
30. Jahrgang

5/88
Heft Nummer 162: November 1988

«Je näher man ein Wort ansieht», hat Alexander Kluge 1979 als Insert in die Szene 130 seines Films DIE PATRIOTIN eingefügt, «desto ferner sieht es zurück.»

Einsicht oder Widerspruch?

*

«Je besser man Leute kennenlernt,» adaptiert der Oltener Filmemacher Bruno Moll den Satz auf seine Bedürfnisse, «desto weniger macht man Filme über sie.»

Und fügt hinzu, dass er aus diesem Grund mit fiktiven Elementen zu arbeiten begann.

*

«Im Schneiderraum vergesse ich die Realität», sagt Joris Ivens, der in den 77 Jahren, in denen er bereits Filme dreht, doch wohl zum Inbegriff des Dokumentarfilmschaffenden schlechthin geworden ist.

Widerspruch oder Erkenntnis?

*

«Weiter von der Realität wegzugehen ist gut für den Film», sagt nicht etwa ein eingefleischter Hollywoodianer, sondern wiederum der Dokumentarist Joris Ivens.

Die Thesen von Joris Ivens sind nicht immer unumstritten. Sein neunzigster Geburtstag am 18. November gab uns Anlass, den Themenschwerpunkt dieser Nummer auf den Dokumentarfilm zu legen – mögen die provokativen Thesen Anlass zum vergnüglichen Nachdenken für unsere Leserinnen und Leser werden.

*

Je verzweifelter man eine These abzulehnen geneigt ist, desto widerspenstiger fasst sie Fuss.

Einsicht oder Erkenntnis?

Walt R. Vian

TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM
von Francis Ford Coppola

Der wiedergefundene Held

9

Joris Ivens zum Neunzigsten

Die Ruhe des Kriegers

14



Gespräch mit dem Dokumentaristen Joris Ivens

«Weiter von der Realität wegzugehen ist gut für den Film»

27

Zu ein paar Filmen Robert Siodmaks

Der Blick ins Leere

32

filmbulletin

L'OURS von Jean-Jacques Annaud

38

COLORS von Dennis Hopper

40

BIG von Penny Marshall

43

Gespräch mit Penny Marshall

44

A CORPS PERDU von Léa Pool

46

Gespräch mit Matthias Habich

47

MARRIED TO THE MOB von Jonathan Demme

49

Gespräch mit Jonathan Demme

50

MIDNIGHT RUN von Martin Brest

52

Gespräch mit Martin Brest

53

Gespräch mit Matthias von Gunten und Bruno Moll

«Je besser man ein Person kennenlernt, desto weniger macht man Filme über sie»

57

DER SCHUH DES PATRIARCHEN

58

REISEN INS LANDESINNERE

62

filmbulletin-Kolumne:

Von Lisa Faessler

68

Titelbild: Jeff Bridges in TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM
Heftmitte: Ava Gardner und Burt Lancaster in Robert Siodmaks
THE KILLERS (1946). Hefrückseite: Anna Sten und Emil Jannings in
Robert Siodmaks STÜRME DER LEIDENSCHAFT (1931)

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion:

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

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Johannes Bösiger, Josef Stutzer,
Gerhard Midding, Peter Nowotny,
Fritz Götter, Pierre Lachat,
Michael Lang, Peter Kremser,
Claudia Acklin, Lars-Olav Beier,
Lisa Faessler, Rolf Zöllig.

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:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; 20th Century Fox, Genf;
Cinémathèque Suisse, Lausanne;
Filmcooperative, Monopole
Pathé, UIP, Matthias von Gunten,
Bruno Moll und LOOK NOW!,
Zürich; Jan de Vaal (Joris Ivens
Archiv), Amsterdam; Stiftung
Deutsche Kinemathek, Freunde
der Deutschen Kinemathek,
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, Friedenheimer-
str. 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

FILMARCHIV

Im Film REISEN INS LANDESIN-
NERE kommt sehr schön und
beängstigend klar zum Aus-
druck, was von der offiziellen
Schweiz als «Kulturgut» be-
trachtet wird und was demen-
sprechend mit Millionenauf-
wand geschützt wird. Der Film
gehört nicht dazu. Bei den
Recherchen zum Kompilations-
werk LIEBESERKLÄRUNG ha-
ben der Cutter Georg Janett
und der Produzent Edi Hub-
schmid anschaulich zu sehen
bekommen, wie schlecht es um
die Archivierungsarbeit in der
Schweiz steht. Der Grund ist
nicht bei mangelndem Willen
der Lausanner Cinémathèque
zu suchen, im Gegenteil. Es
wird zu wenig aufgebracht für
Kulturgut-Aufzeichnungen, die
bereits existieren und nicht erst
noch gemacht werden müssen.
Das erste Problem, dem man
bei der Suche nach Filmaus-
schnitten begegnet, ist das
Wissen um die Existenz von
Kopien. Die Cinémathèque
stellt erst jetzt um auf ein Da-
tensystem, das einen raschen
Zugriff und den Überblick er-
lauben wird. Das geschieht im
Zusammenhang mit der Verla-
gerung des Filmlagers in einen
geeigneteren, kühlen Keller.
Weil in der Schweiz vor dem
Filmgesez, das in den sechzi-
ger Jahren geschaffen wurde,
keine Verpflichtung zur Depo-
nierung von Kopien bestand,
hat sich offiziell niemand
darum gekümmert. Es gab kei-
nen Zwang, irgendetwas abzu-
geben, und damit war es priva-
ten Initiativen überlassen,
Filme überhaupt aufzubewah-
ren. Es werden Geschichten
kolportiert von aufgelösten Pri-
vatarchive, aus denen die
Filme mangels Verpflichtung
nicht nach Lausanne, sondern
zur nächsten Abfallgrube ge-
schafft wurden. Bei Labors gibt
es Angestellte, die erzählen,
wie sie früher mit ganzen Film-
kopien Experimente veranstat-
tet hätten zur Überprüfung der
Explosionswirkung und der
Brennbarkeit. Das Nitratfilm-
material reagierte explosions-
artig auf Hitze im Gegensatz
zum neueren Filmmaterial, das
glimmt. Inzwischen ist es in der
Schweiz zumindest so, dass
Filme, die eine Qualitätsprämie
des Bundes gekriegt haben,
eine Kopie an die Cinéma-
thèque abliefern müssen.
Wenn man bei der Suche nach
Filmmaterial eines bestimmten
Werkes fündig wird, so ist die
Frage immer noch, was und in
welchem Zustand erhalten

blieb. Georg Janett schildert
seine Erfahrungen so: «Mal war
es eine alte Kopie, die aufgrund
von Austrocknung und der dar-
mit verbundenen Schrumpfung
nicht einmal mehr auf einen
Schneidetisch passt», ge-
schweige denn in einen Projek-
tor. «Man kann sie zwar ein-
spannen, mit dem Zahnkranz
wird aber die Kopie geschlis-
sen, weil sie nicht mehr durch-
geht.» Da lässt sich nur noch
durch ein kompliziertes Umko-
pierverfahren ein neues Dupli-
kat herstellen und davon dann
eine neue Kopie. «Es gibt
Filme, die sind zwar vorhan-
den, aber du kannst sie nur
noch mit dem Umroller be-
trachten, sonst lässt sich nichts
mehr damit anstellen. Bei zer-
stückelten Negativen stellen
sich ähnliche Probleme punkto
Schrumpffaktor.» Nur als Kopie
war bei der Suche nach Aus-
schnitten für LIEBESERKLÄ-
RUNG beispielsweise der Film
VOYAGE IMPRÉVU aufzufinden.
Eine französische Boulevard-
geschichte Jahrgang 34, in die
Schweiz verlegt – eine Art frü-
her und auch bereits miss-
glückter Eurofilmversuch –, mit
ein paar lustigen Szenen wie je-
ner im Schlafzimmer mit ge-
trennten Betten. Er sagt, er
höre Grillen, sie sagt, sie würde
sie nicht hören. Er nähert sich
ihr und stellt fest, er höre sie
besser, bis er auf ihrem Bett-
rand sitzt, ihr einen Kuss gibt
und sie sagt, sie höre die Grill-
en jetzt auch. «Es hätte zuviel
Aufwand gekostet», meint
Georg Janett bedauernd, «die-
sen nur noch als geschrumpfte
Kopie vorhandenen Film einzu-
bauen; wir hätten zuerst ein
Duplikat anfertigen müssen
und davon eine Kopie.» Nur als
Negativ und das verstückelt,
gibt es den Aufklärungsfilm der
Präsens, FEIND IM BLUT. Die fil-
mische Bearbeitung des The-
mas Geschlechtskrankheit,
realisiert immerhin von Walter
Ruttman, ist geschrumpft.
Bessere Lagerung allein ist
keine Lösung. Der Zugriff muss
genauso gewährt sein, und dar-
mit müsste eigentlich jeder
Film doppelt gelagert werden:
als Negativ und als einsetz-
bare Kopie. LIEBESERKLÄRUNG
zeigt ein bisschen, welche
Fundgrube die alten Filme dar-
stellen, man muss nicht einmal
weit zurückgreifen. Dann aller-
dings stellt man fest, dass die
Lagerungsprobleme bei Farbfil-
men noch drastischer sind.
Farbschwund heisst das Stich-
wort, das fast noch fataler sich
auswirkt als die Kopien- und
Negativschrumpfung, denn
Farben lassen sich, es sei denn

bei Technicolorfilmen, nicht
wieder herstellen. Die Farben
schwinden nicht nur auf den
Kopien, sie schwinden auch im
Negativ. Zur Lösung des Pro-
blems müsste neben mehr Mit-
teln vor allem auch das Be-
wusstsein in der Branche grö-
ser werden, in bezug darauf,
was die Archivierung wert ist,
nicht nur filmhistorisch. Dar-
über hinaus müsste man die
Filme besser auswerten könn-
en, wozu Kopien, die man
brauchen darf, notwendig sind.

Walter Ruggie

SCHWEIZER KINOVERBAND

An seiner diesjährigen General-
versammlung hat der Schwei-
zerische Lichtspieltheaterver-
band (SLV), in dem die 296
Leinwände der deutschen und
italienischen Schweiz vertreten
sind, seine Gremien grund-
legend aufgefrischt. Der Verband
gab sich neue Statuten und
trennte vor allem die jahrelang
in Personalunion geführte Berner
Geschäftsstelle vom Präsi-
dium ab. Anstelle des altershal-
ber zurücktretenden Präsi-
denten und Geschäftsführers Man-
fred Fink wurden neu der Bieler
Kinomann Vital Eppelbaum als
Präsident und der Berner Für-
sprecher Roger Chevallaz als
Leiter der Geschäftsstelle ge-
wählt. Der Vorstand des SLV
wurde von bisher zwölf auf neu
zehn Mitglieder reduziert, die
trotz fünfzehn Kandidaturen je
zur Hälfte Stadt- beziehungs-
weise Landkinos vertreten.
Neu heisst der Verband
«Schweizerischer Kinover-
band» (SKV).

SOWJETISCHER TRICKFILM

Anlässlich der Vorbereitung zu
dem Internationalen Trickfilm-
Festival 1984 in Stuttgart hatte
Professor Albrecht Ade beim
Institut für Auslandsbeziehun-
gen angeregt, den neuen deut-
schen Trickfilm in einer Ausstel-
lung für das Ausland zu doku-
mentieren. Im Frühjahr 1987
wurde auf Einladung des so-
wjetischen Filmkünstlerverbandes
die Ausstellung «Junger
Trickfilm in der BRD» in Moskau
gezeigt. Jetzt ist der Partner
am Zug. Vom 26. Oktober 1988
bis zum 10. Januar 1989 wird
im Forum für Kulturaustausch
am Charlottenplatz 17 zu Stutt-
gart eine Ausstellung in Verbin-
dung mit Filmvorführungen

zum Thema sowjetischer Trickfilm präsentiert. Es handelt sich dabei um Originale wie Zeichnungen, Puppen, Storyboards, die einen Einblick in die historische Entwicklung dieser Filmart in der Sowjetunion geben können, wobei der Schwerpunkt dann doch klar auf Produktionen der jüngeren Zeit liegt. Geöffnet von Dienstag bis Freitag, 11 bis 18 Uhr, und am Wochenende von 11 bis 17 Uhr.

FILMPODIUM BÜLACH

Das Filmpodium Bülach zeigt im Winterprogramm an jedem zweiten Montag Filme wie: STALKER von Andrej Tarkowski, THE HARDER THEY COME von Perry Henzell mit Jimmy Cliff, den Klassiker M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER von Fritz Lang und DERSU UZALA von Akira Kurosawa. Genauere Angaben bei: Filmpodium Bülach, Postfach 2002, 8180 Bülach.

FILMSTELLE VSETH

Ende Oktober beginnt das neue Semesterprogramm der Filmstelle an den Zürcher Hochschulen, das diesmal drei verschiedene Zyklen umfasst. Jeweils dienstags werden wichtige Filme von zwei Regisseuren gezeigt, die mit ihrem Schaffen die ästhetische Entwicklung des Films entscheidend mitgeprägt haben: Luchino Visconti (Oktober bis Dezember) und Orson Welles (Januar und Februar). Diese beiden Retrospektiven bilden zugleich das Begleitprogramm zur ETH-Vorlesung «Film: Ästhetik und Gestaltung». Jeweils am Donnerstag steht während des ganzen Semesters ein umfangreicher Zyklus auf dem Programm, der dem neueren Schweizer Film gewidmet ist. Unter dem Titel *Kleine Freiheiten* gelangen herausragende Kurz- und Langfilme aus den letzten 25 Jahren zur Aufführung. Zusätzlich werden an drei Wochenenden Schwerpunktprogramme angeboten, und zwar zu den Themen: Retrospektive Fredi Murer; Dokumentarfilmschaffen; Filme aus der Westschweiz. Alle gezeigten Filme werden in einer über 300 Seiten starken Publikation dokumentiert. Dokumentation sowie ein detailliertes Programm mit genauen

Daten und Anfangszeiten sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

STUMMFILMFESTIVAL IN PORDENONE

In Pordenone betreibt man eine lebendige, unkonventionelle Art der Filmgeschichtsschreibung, die sich nicht allein an den grossen Namen und den unumstrittenen Meisterwerken orientiert. Man versucht vielmehr – das Festival wurde 1988 bereits zum siebten Mal durchgeführt –, den Querschnitt einer jeweiligen Epoche auch in den vermeintlichen Durchschnittsproduktionen, die nicht darauf bedacht sind, die Grenzen des Kinos zu erweitern, nachzuzeichnen. Auf diese Weise werden dem Zuschauer mindestens ebenso viele Neuentdeckungen beschert wie auf einem Festival mit aktuellen Filmen. Im Mittelpunkt des diesjährigen, dem kürzlich verstorbenen Ehrenpräsidenten Jean Mitry gewidmeten Festival stand – neben dem Repertoire der klassischen Periode des italienischen Stummfilms, Hommagen an Georges Méliès und seinen Bruder Gaston sowie einer umfangreichen Aufarbeitung des unbekannteren jugoslawischen Stummfilmberbes – das US-Kino der zehner Jahre. Eine nahezu vergessene Kinoepoche, die man vornehmlich mit den Namen Griffith, Chaplin und DeMille assoziiert und derer man sich allenfalls noch erinnert, weil in ihr nachmalig berühmte Regisseure debütierten. Zwar kam man auch in Pordenone in den Genuss, einen frühen *Raoul Walsh* (die nur als Fragment erhaltene Adaption des Ibsen-Dramas «Stützen der Gesellschaft») zu sehen, ebenso wie einen frühen *La Cava* (den launigen, einfallreichen Animationsfilm BREATH OF A NATION) oder frühe Regiearbeiten von *Frank Borzage* (unter anderen seine vor allem in den Szenen on location im jüdischen Ghetto von New York bestechende Version des Romans «Humoresque»). Natürlich wurde der kürzlich in Prag wieder aufgefundene Film von *John Ford* HELL BENT mit der grössten Spannung erwartet. Der 1918 entstandene Western verweist im Blick auf die Landschaft, im robusten Humor und der Herausarbeitung bestimmter Topoi und Archetypen schon auf den klassischen

Westernregisseur des Tonfilms, und bestätigt Fords eigenes Urteil, der für seine Arbeiten mit Harry Carey reklamierte: «They were not shoot-em-ups, they were character stories.»

Diese nur wenig erforschte Kino-Ära zählt jedoch darüber hinaus zu den bemerkenswertesten des amerikanischen Films. Bis zur endgültigen Konsolidierung des Studiosystems (welche mit der Fusion diverser Firmen zu MGM 1924 abgeschlossen war) war es eine Zeit der relativen künstlerischen Freiheit. Grosse Stilisten wie *Maurice Tourneur* (dieser erste «painter of images», dem das Festival eine kleine Hommage widmete) und der frühverstorbene, frühvollendete *John H. Collins* (ein sehr modern anmutender «auteur», dessen Filme an die physische Realität des Genrekinos der Nachkriegszeit denken lassen) konnten das visuelle Potential, das Griffith erst kurz zuvor dem Erzählkino erschlossen hatte, voll ausschöpfen. Zudem war es eine erstaunlich homogene Produktionsperiode, die neben Western, Melodramen und Verwechslungskomödien auch Arbeiten weiblicher Regisseure (etwa *Nell Shipman* und *Lois Weber*, die ihre Filme auch als Darsteller und Autoren prägten) von grosser Originalität hervorbrachte. Das Spektrum reichte – um nur zwei Beispiele zu nennen – von dem in jeder Hinsicht japanisch wirkenden THE DRAGON PAINTER (Produzent und Hauptdarsteller Sessue Hayakawa) bis zu der Thomas-Ince-Produktion THE DARK MIRROR, die in ihrer Atmosphäre urbaner Bedrohung und der Vermischung von Traum und Realität die labyrinthischen Erzählstrukturen des film noir vorausahnt. In erster Linie waren die zehner Jahre allerdings eine Phase des spannungsreichen Übergangs *from stage to screen*. Dass dies ein veritabler Emanzipationsprozess war, liess sich im Verlauf des Festivals vielfach nachvollziehen. Der Darstellungsstil entwickelte sich von der grossen, noch den Beifall eines Bühnenpublikums erheischenden Gebärde bis zu einer Natürlichkeit des Blickes und der Geste – gerade in den Tourneurfilmern berührte mich die Subtilität und Leichtfüssigkeit des Ausdrucks. (Ich vergass oft genug, dass sie vor rund siebzig Jahren entstanden sind.) Die Architektur befreite sich von den gemalten Prospekten und den Fesseln einer theatralen Raumauffassung, um in den Händen früher Virtuosen

wie *Ben Carré* und *Wilfred Buckland* zum expressiven, originär filmischen Dekor zu werden. Das Diktat des natürlichen Tageslichts als einziger Lichtquelle wurde rasch überwunden; man verfeinerte das glamouröse *backlighting* und bemühte sich später auch um eine sorgfältige Motivation der Lichtführung. Die natürliche Tiefenschärfe, die zunehmende Mobilität der Kamera und nicht zuletzt ein reicher Fundus optischer Tricks (die Leinwände müssen damals überschwemmt worden sein von in Doppelbelichtungen eingeblendeten Phantasie- und Traumfiguren, welche freilich auch auf den Hang zum Phantastischen auf einer thematischen Ebene verweisen) befreiten das Medium endgültig von der Bühnenhaftigkeit.

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts hatten sich Genremuster und Erzählkonventionen, ja das Medium selbst, längst in einem solchen Masse etabliert, dass das Kino sich selbst reflektieren konnte: Es hatte seine Unschuld auf charmante Weise verloren. Die Ebenen von Realität und Fiktion gerieten gründlich durcheinander und das Erzählen wurde selbst thematisiert. In HELL BENT nähert sich die Kamera einem Gemälde, das zum Leben erwacht und dadurch die eigentliche Handlung ins Rollen bringt. Mauritz Stillers VINGARNA ist wahrscheinlich das erste Beispiel eines Films-im-Film und Tourneurs A GIRL'S FOLLY persifliert nicht nur den Starkult und die «one reel a week»-Produktionsweise, er legt überdies nahe, dass damals schon die Hollywoodparties einen zweifelhaften Ruf besaßen.

Gerhard Midding

FILMBRANCHE FÜR MEDIA-PROGRAMM

Im Gegensatz zur Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege (BAK) macht sich die gesamte Schweizer Filmbranche für einen Beitritt der Schweiz zum MEDIA-Programm stark. In einem öffentlichen Aufruf von Cinésuisse, dem Dachverband der Schweizer Filmfachverbände, heisst es: «Den Diskussionen in und um Locarno haben Sie entnehmen können, dass sich die Filmkreise Gedanken machen, wie sich die Schweiz vermehrt in die Film-

förderungsbestrebungen der Europäischen Gemeinschaft und des Europarates integrieren könnte. So haben der Schweizerische Verband für Spiel- und Dokumentarfilm, der Verband Schweizerischer Filmgestalter und der Schweizerische Filmverleiher-Verband beim Bundesamt für Kulturpflege um eine Aussprache nachgesucht, um die Möglichkeiten einer Schweizer Beteiligung an den MEDIA-Programmen der EG abzuklären. Bestrebungen des Europarates und der EG sollen sich sinnvoll ergänzen.»

Für diese Verbände ist klar, was Christian Zeender, dem Leiter der Sektion Film im BAK, noch nicht geläufig scheint. Sie schreiben: «Der Realisierung am nächsten steht das sogenannte *Low-Budget-Film-Projekt* des *European Film Distributions Office* in Hamburg – ein Pilotprojekt zur Vertriebsförderung von europäischen Filmen mit einem Budget von unter 4,5 Millionen Franken.»

Die in Cinésuisse zusammengeschlossenen Verbände laden ihre Mitglieder ein, sich an einem Teil der notwendigen Beitrittsgelder zu beteiligen. Man hofft, dass auch im BAK Einsicht sich einstellt, denn im Oktober haben nach einer unfallbedingten Verschiebung die Aussprachen der Verbandsvertreter in Anwesenheit des BAK-Chefs Alfred Defago endlich stattfinden können. Dabei scheint klargeworden zu sein, dass sich die Sektion Film etwas gar weit von der Basis entfernt bewegte. Sie muss jetzt zusammen mit den Betroffenen die verschiedenen Projekte betrachten und ihr Engagement im Sinn der Sache einsetzen.

LITERATUR ZUM ETHNOLOGISCHEN FILM

«In einem anthropologischen Film sehen wir die Welt nie durch die Augen eines Einheimischen, aber wenn wir Glück haben, sehen wir die Einheimischen durch die Augen eines Anthropologen.» Jay Ruby
Im Zentrum aller hier vorgestellten Publikationen steht die Frage, wie wird im dokumentarischen, spezifisch im ethnologischen Film, Wirklichkeit hergestellt? Ziel dieser Veröffentlichungen ist, nun auch im deutschsprachigen Raum eine vertiefte, erkenntnistheoretische Diskussion in Gang zu

setzen über Strategien, wie Wirklichkeit im Medium dargestellt, inszeniert, konstruiert wird. Überlegungen, die das einfache, aber gerade auch bei Ethnofilmern gängige Modell – Film dokumentiert Wirklichkeit – kritisieren. Ein Modell der platten Widerspiegelung: Als ob der Prozess des Beobachtens das beobachtete Ereignis nicht weiter beeinflussen würde und als ob das Arrangieren des Beobachteten die Lesart überhaupt nicht bestimmen würde.

Die Ethno-Zeitschrift «Trickster» widmet ihre neuste Nummer, *Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* (München, Trickster, 1988) ganz dem Ethnofilm. Der einleitende Aufsatz «Über ethnographische Autorität» von James Clifford fragt nach dem Wandel des ethnographischen Blicks, nach der unterschiedlichen Praxis des ethnographischen Schreibens, nach den Konventionen, wie fremde Kulturen dargestellt werden (sollen). Cliffords Argumentation bezieht sich zwar nur auf ethnologische Texte, aber seine fundierte und anregende Diskussion möglicher Umsetzungsstrategien, seine Analyse der Auflösung der mo-

sen kann, führt David MacDougall anhand des inneren Kommentars am Beispiel eigener Filmerfahrungen aus. Von den Schwierigkeiten mit einer allzu engen Vorstellung von ethnographischem Film, erzählen Daniela Weise und Tobias Wendl anhand ihrer Erfahrungen mit Filmprojekten für das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen. Notizen von den ersten ethnographischen Filmtagen in Addis Abeba (1982), ein Interview mit Jürgen Rudow, einem Ethnofilmer aus der DDR, ein Erfahrungsbericht von Knut Ekström über ein Filmprojekt urbaner Anthropologie in Stockholm und ein Aufruf, die falsche Scheu vor dem «neuen» Medium Video zu verlieren, ergänzen das Heft. Literaturbesprechungen und eine Übersicht über ethnographische Filme im bundesdeutschen Verleih erhöhen den Gebrauchswert dieser Nummer.

Trickster, der Verlag für ethnologische Literatur, knüpft mit diesem Themenheft an eine frühere Publikation an: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film* (München, Trickster, 1984), erschienen anlässlich der gleichnamigen Filmreihe des Münchner Filmmuseums 1984. Wolf-

dass es keinen unbedarften Umgang mit Bildern von «Fremden» geben kann und darf.

Eine zum gleichen Anlass erschienene Broschüre *100 ethnographische Filme. Die Fremden sehen. Materialien und Beschreibungen* (Trickster, 1984) bietet Kurzbeschreibungen zu einzelnen Filmen und Informationen zu den Regisseuren, deren Werke an dieser Veranstaltung vorgeführt wurden.

Eva Hohenberger versucht in ihrer wissenschaftlichen Arbeit *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch* (Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1988) auf anregende Weise die Theorie über den Dokumentarfilm weiterzutreiben, besser gesagt, ihn überhaupt für die Theorie zu erschliessen. Dabei problematisiert auch sie das Verhältnis von Film und Wirklichkeit. Nicht die Abbildproblematik – Dokumentarfilm als abgebildete Wirklichkeit – sondern Dokumentarfilm als filmgewordene Wirklichkeit, als strukturierte Abfolge von Bildern über die Realität, Dokumentarfilm als Text steht im Mittelpunkt. In einem ersten Teil diskutiert die Autorin Thesen gängiger Dokumentarfilmtheorien und versucht anhand neuer Begriffe andere Problemfelder aufzureissen. Insbesondere werden der kommunikative Kontext des Dokumentarfilms und (mit den Begriffen des Diskurses und der Geschichte) die Bedeutung des Narrativen für den Dokumentarfilm näher bestimmt. Daneben wird der Dokumentarfilm als Gattung, in seiner historischen Auffächerung analysiert. In einem zweiten Teil des Buches wendet Eva Hohenberger die so entwickelten Kategorien auf zwei spezifische Ausformungen des ethnographischen Films an. Die Gegenüberstellung eines ethnographischen Films aus dem Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen und des ethnomethodologischen Films, *WEDDING CAMELS* von Judith und David MacDougall, verdeutlicht die Bandbreite des ethnologischen Films. Sie reicht, der Autorin zufolge, vom Dokument, das sich am naturwissenschaftlichen Modell orientiert bis zum am Verstehen einer fremden Kultur, am Begegnungscharakter interessierten, mehrdeutigen und vielschichtigen Film. Ein dritter Teil beschäftigt sich mit dem Werk von Jean Rouch, einem Aussenseiter des ethno-



nologischen Autorität des westlichen Ethnographen in eine polyphonere Berichterstattung, in Richtung einer mehrfachen Autorenschaft, schärft den Blick für analoge Probleme im Ethnofilm. Werner Petermann versucht aus der Überzeugung, dass wesentlich für die filmische Beobachtung die Art und Weise ist, wie die ausserfilmische Realität in die Realität des Films eingeht, Kriterien für die Ethnofilmarbeit zu finden; was dies konkret heis-

gang Petermann eröffnet den Band mit einer Übersicht über die Geschichte des ethnographischen Films. Im Vordergrund des informativen Bandes stehen Interviews und Erfahrungsberichte von Ethnofilmern (Jean Rouch, David MacDougall, Ivo Strecker, Bob Connolly) über ihre Arbeit vor Ort, mit den Produzenten (interessant die Entwicklungen im britischen Fernsehen) oder «formale» Probleme; alle machen auf unterschiedliche Weise klar,

logischen Films, und zeigt anhand einer ausführlichen Analyse von MOI, UN NOIR wie Rouch, der sich der Ethnologie verpflichtet fühlt, praktisch die Grenzen zwischen «Wissenschaft» und Dokumentarismus auflöst.

Josef Stutzer

AKTION SCHWEIZER FILM – NACHWUCHSFÖRDERUNG

Im Rahmen der Aktion Schweizer Film entrichtet das Schweizerische Filmzentrum auch dieses Jahr wieder Herstellungsbeiträge an Nachwuchsfilmer. Seit 1979 konnten 88 Projekte mit einer Gesamtsumme von 745 000 Franken gefördert werden. Dieser Produktionsfonds für Erstlingsfilme und Werke junger Filmschaffender wird aus den Erträgen des «Kinolehners» sowie aus öffentlichen und privaten Gönnerbeiträgen gespeist. Am «Kinolehner» sind Kinos in verschiedenen Schweizer Städten beteiligt.

Die Projekte der Aktion Schweizer Film 1988 müssen bis 26. November beim Schweizerischen Filmzentrum in Zürich eingereicht werden (Datum des Poststempels). Beim Filmzentrum kann auch das Reglement bezogen werden (Münster-gasse 18, 8001 Zürich, ☎ 01/47 28 60).

Die Entscheide der Vergabekommission, die vom Filmhistoriker Dr. Viktor Sidler präsiert wird, werden an den Solothurner Filmtagen 1989 (17. – 22. Januar) bekanntgegeben.

FILMVORLESUNG AN DER ETH-ZÜRICH

Auch in diesem Wintersemester findet an der ETH-Zürich im Rahmen der Abteilung XII (Geistes- und Sozialwissenschaften) eine Lehrveranstaltung zum Thema Film statt, die allgemein zugänglich ist. Dr. Viktor Sidler liest über *Ästhetik und Gestaltung* (jeweils mittwochs von 17.15 bis 19 Uhr, Beginn: 26. Oktober, Ort: ETH-Hauptgebäude, Rämistrasse 101, Auditorium F7). Im Sinne einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Films geht die Vorlesung von einer dreifachen Fragestellung aus: 1. Wie und als was erscheinen filmische Gestaltungsformen? 2. Was sind sie in Wirklichkeit – wie ist

ihre Machart? 3. Welche Bedeutung kommt ihnen zu?

Die Behandlung folgender Themenkreise ist vorgesehen: Gross- und Detailaufnahme als Beispiel für die Handhabung der Cadrage; Travellings als Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und der damit verbundenen ästhetischen Erfahrung; Experimentalfilme als Selbstdarstellung filmischer Gestaltung; die Bestimmung filmischer Erzählweisen durch Schnittmuster, Bild- und Montagestrukturen. Innerhalb der Vorlesung werden zur Illustration des Gesagten Filmausschnitte beigezogen, einzelne wichtige und umstrittene Werke der Filmgeschichte gelangen auch vollständig zur Aufführung, teilweise in die Lehrveranstaltung integriert, teilweise im Anschluss daran. Das Spektrum der Regisseure reicht dabei von Dreyer, Griffith, Eisenstein über Sternberg, Welles, Wyler bis zu Antonioni, Godard, Wiseman, Greenaway und Angelopoulos.

Weitere Informationen sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, Vorlesung, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

EUROPÄISCHE FILMVERTRIEBS-FÖRDERUNG

Die ersten Eingabetermine für eine Vertriebsförderung für Low-Budget-Filme sind der 1. November und 1. Dezember 1988. Schon 14 Tage später sollen jeweils die Förderungen bereits zugesprochen sein. Bekanntlich wurde während des 3. Europäischen Low Budget Film Forums im Juni das *European Film Distribution Office* (Europäisches Filmbüro, efdo) gegründet, welches die erste europäische Vertriebsförderung für Low-Budget-Filme im Rahmen des MEDIA-Programms in den Ländern der EG organisieren und abwickeln wird. Dabei können fünfzig Prozent der Verleihvorkosten (Kopien, Untertitelung, Werbung, etc.) beim efdo beantragt werden, wenn sich mindestens drei Verleiher aus drei Ländern der EG für die Auswertung des gleichen Films in ihren Ländern entscheiden.

Richtlinien, Satzung und Anmeldeformulare bei: Europäisches Filmbüro e.V. (efdo), Friedensallee 14-16, D-2000 Hamburg 50, ☎ (0049) (0)40/390 90 25.

«Die Ästhetik einer neuen Sexualität.»
Vogue



Desert Hearts 4



THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY PRESENTS "DESERT HEARTS" A DONNA DEITCH FILM
STARRING HELEN SHAVER PATRICIA CHARBONNEAU AND AUDRA LINDLEY SCREENPLAY BY NATALIE COOPER
ADAPTED FROM THE NOVEL DESERT OF THE HEART BY JANE RULE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT ELSWIT
EDITED BY ROBERT ESTRIN CO-PRODUCED BY CAMI TAYLOR
PRODUCED AND DIRECTED BY DONNA DEITCH

50 Jahre STUDIO NORD-SÜD
Limmatquai 16 Tel. 47 44 75

DER SCHUH DES PATRIARCHEN
AUFSTIEG UND FALL DER BALLY-DYNASTIE
EIN FILM VON BRUNO MOLL
MIT BEAT LÜTHY
KAMERA EDWIN HORAK
MONTAGE GEORG JANETT
MUSIK BRUNO SPOERRI

LOOK NOW!
Bea Cuttat & Ella Kienast
Postfach 38, 8034 Zürich
Tel. 01/69 43 05 & 01/69 45 19

Die Spieldaten:
Im November:
Zürich: Filmpodium "Studio 4"
12. - 30. November
Im Dezember:
Basel: Kino Camera

REISEN INS LANDESINNERE
ein Film von Matthias von Gunten
Kamera: Pio Corradi - Ton: Felix Singer, Martin Witz
Schnitt: Bernhard Lehner - Mischung: Dieter Lengacher

Im November:
Aarau: Kino Schloss ab 25. November
Bern: Kellerkino ab 22. oder 29. 11.
Biel: Cinéma Lido ab 23. November
Solothurn: Palace 19./20. November
Im Dezember:
Bern: Kellerkino
Luzern: Atelierkino
Reinach/AG: Kino Atelier 27.-29. 12.
Schaffhausen: Kellerkino 14. 12.

KINO IM KUNSTMUSEUM

Anlässlich des fünfjährigen Jubiläums erhielten die Besucher des *Kino im Kunstmuseum* Gelegenheit, aus den bisherigen Programmen der rührigen Berner Spielstelle ein Wunschprogramm zusammenzustellen. Im November und Dezember werden daraus Filme gezeigt, wie DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED von Lotte Reiniger, A BIGGER SPLASH von Jack Hazan, ANDREJ RUBLJOW von Andrej Tarkowski und L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD von Alain Resnais.

Im weitem sind am 19. November sowjetische Filmemacher zu Besuch; am 29. November sowie am 1. und 2. Dezember werden Ausschnitte aus den Film- und Fernsehproduktionen des Avantgarde-Komponisten Mauricio Kagel auf Video gezeigt.

Detailliertes Programm bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern, ☎ 031 / 22 09 44.

FILMWISSENSCHAFTER UND FILMKRITIKER GESUCHT

Die Universität von Warwick (Grossbritannien) plant für 14. bis 17. September 1989 ein internationales Kolloquium über den europäischen populären Film und sucht deshalb Filmwissenschaftler und -kritiker, die sich mit diesem noch vernachlässigten Aspekt der Filmwissenschaft beschäftigen und bereit wären, einen Beitrag zu dieser Veranstaltung zu leisten. Konferenzsprachen sind Englisch und Französisch (Übersetzungsdienste für die meisten anderen europäischen Sprachen stehen zur Verfügung).

Als Bereiche im Vordergrund stehen: *Genres, Stars und Repräsentationen* (populäre Genres in ihrer Beziehung zu den nationalen Kulturen und Traditionen und dem amerikanischen Kino / Exportmöglichkeiten populärer Genres / populäre Darsteller und Stars / Darstellung von Geschlechtsrollen und ethnischen Minderheiten), *Kontexte* (ökonomisches Umfeld der nationalen Kinematografien und ihre Beziehungen zum Filmschaffen anderer Länder / populäres Kino und sein Publikum / populäres europäisches Filmschaffen und seine nationale kritische Rezeption / populäres Kino und Fernseh-

nen), *Konzeption des «Populären»* (Theorie des Populären in Bezug zum Filmschaffen / populäres Kino, Massenkultur und Sub-Kulturen / unterschiedlicher Status des populären Kinos in verschiedenen Ländern / populärer Geschmack und Ideologie). Vorschläge sind bis zum 1. Dezember 1988 einzureichen. Nähere Informationen bei: Richard Dyer und Ginette Vincendeau, Film Studies Department, University of Warwick, Coventry CV4 7AL, Great Britain.

STEIRISCHER HERBST 88

Im Süden von Wien beginnt die Provinz. Graz, einst Hitlers «Stadt der Bewegung», ist von der Nähe Jugoslawiens geprägt. Rathaus und Mausoleum erinnern in ihrer Bauweise an die slawische Architektur, haben etwas Fremdes, Unberechenbares. Graz ist auch die Stadt, in der die österreichische Kultur ende der sechziger Jahre einen neuen Frühling erlebte. Da im Land von Kaiser Franz Joseph jedoch alles etwas anders zu und her geht als anderswo, nannte sich dieser Kulturfrühling kurzerhand «*steirischer herbst*».

In den zwanzig Jahren seiner Existenz hat sich dieses Festival immer wieder auch dem Film zugewandt. Mit der Etablierung der österreichischen Filmtage von Wels schien das Thema dann aber vorübergehend für die Hauptstadt der Steiermark gestorben. Bernhard Frankfurter, selbst filmend und agiler Prophet des bewegten Bildes, hat im Oktober den – geglückten – Versuch unternommen, Graz zur Hauptstadt eines Dialoges zwischen den deutschsprechenden Filmländern zu machen. «F.K.K. – Film, Kunst, Kino» nannte er seine viertägige Veranstaltung, die begleitet wurde von einer dem österreichischen Heimatfilm und dem Grazer Drehbuchautor Carl Mayer gewidmeten Retrospektive.

Aufgeteilt in ein zweitägiges Symposium und einen anschließenden Workshop ging es in langen Debatten und Referaten um die Unterschiede der Krisen des Autorenfilms in der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreich. Eine Thematik also, die an sich nichts Neues verspricht: die

üblichen larmoyanten Klageklänge der Praktiker und Theoretiker. Dass in Graz am Schluss doch ein über die Selbstbekehrung hinausgreifendes Gespräch entstehen konnte, ist wohl der Zusammensetzung der Diskussions Teilnehmer zu verdanken. Weniger das Symposium, welches etwas gar ausführlich auf die Krise «made in Austria», die uns an Debatten aus den frühen siebziger Jahren erinnern könnte, als der Workshop vermochte eine echte Auseinandersetzung zu liefern. Die verschiedenen Standpunkte und die von Nation zu Nation unterschiedliche Situation der Kinolandschaft zwangen die Teilnehmer immer wieder dazu, eigene Positionen zu überdenken, den eigenen Pessimismus zu relativieren. Der Schweiz kam dabei die Rolle des Advokaten des Optimismus zu.

Die elf Workshop Teilnehmer, zu denen sich noch einige Referenten des Symposiums gesellten, stammten aus verschiedensten Lagern. Theoretiker akademischen Ursprungs wie Josef Grunz, der Dozent und Leiter der Abteilung für soziologische Theorie, Bildungssoziologie und Kommunikationsforschung an der Universität Linz, oder Kritiker wie Andreas Kilb und Helmut Schödel von der «Zeit» aus Hamburg standen Praktikern wie dem Regisseur Christian Berger oder dem Schweizer Produzenten und Verleiher Donat Keusch gegenüber. Letzterer war es auch, der ein Abdriften in allzu theoretische Diskurse durch Einbringen eines gezielten und erstaunlich breiten professionellen Wissens verhindern konnte. Andreas Kilb skizzierte ein apokalyptisches Bild des bundesdeutschen Films und Kinos. Namentlich prangerte er den Einfluss des Fernsehens als Minimalisator der Ästhetik an. Der Erfolg von Filmen wie OTTO oder OEDIPUS I versinnbildliche für ihn die Rückkehr zu Pappas Kino, das vor über zwanzig Jahren in Oberhausen für tot erklärt worden war. In der Zeit nach Fassbinder, den Kilb als den wichtigsten deutschen Nachkriegsregisseur kurz würdigte, bleibt nicht mehr viel, Wim Wenders allenfalls.

Kommerzieller Erfolg und künstlerischer Anspruch standen sich auch in Graz einmal mehr als (scheinbar) unauflöslischer Widerspruch gegenüber. Donat Keuschs Plädoyer für eine Professionalisierung der Drehbuchautoren wurde anfänglich mit Skepsis aufgenom-

men. In der Feststellung allerdings, dass die einst so herbeigesehnte und endlich etablierte Filmförderung zum Teil am falschen Ort ansetzt, fand sich ein Konsens unter den Teilnehmern. Filmförderung ja, aber auf die wahren Bedürfnisse des Kinos ausgerichtet. Während Klaus Eder, der Generalsekretär des Internationalen Filmkritikerverbandes, und Andreas Kilb dem Kino eine Zukunft als eine Art Museum zubilligten, versuchten die beiden Schweizer Vertreter anhand der Entwicklung im eigenen Land aufzuzeigen, welchen rückwirkenden Einfluss städtische Programmkinos und alternative Spielstätten auf das normale Verleihprogramm haben können.

In meinen Ausführungen habe ich versucht, aufgrund eines Vergleiches zwischen den vierziger und den achtziger Jahren darzulegen, welche Eigenheiten die Filmwirtschaft in der Schweiz prägen, welche Probleme es heute anzugehen gälte. Die Figur des Produzenten Lazar Wechsler und die Geschichte seiner Produktionsfirma Praesens gaben mir das Grundmuster ab. Der Niedergang des alten Schweizerfilms und damit auch der Untergang der wenigen Produzenten, die es im Land gab, erweist sich aus heutiger Sicht als Fehlentwicklung – die Autoren haben ja oft auch den Bereich der Produktion übernommen. Uns fehlen die starken Produzenten; Förderungsgeldkoordinatoren können kaum den Einfluss ausüben, den ein Produzent im Sinne eines Partners des Filmemachers ausüben müsste. Vergangenheit ist Gegenwart, muss Gegenwart sein, lautete eine der Forderungen. Die Referate des Filmpublizisten Georg Seesslen und der Buchautorin Gertraude Steiner über das Kino der fünfziger Jahre konnten als Warnung interpretiert werden. Durch den historischen Exkurs schimmerte die aktuelle Gefahr, durch seichte Unterhaltungsware die Krise abwenden zu wollen, ohne dabei zu merken, dass man der Branche damit erst eigentlich den Todesstoss verpasst. «F.K.K. – Film, Kunst, Kino» war ein Probelauf. Das laute Nachdenken über die Probleme des deutschsprachigen Filmes – die DDR wird wohl vorläufig noch ausgeklammert bleiben müssen – hat sich gelohnt. Eine Publikation ist bereits geplant – nächstes Jahr in Graz?

Johannes Bösiger



TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM
von Francis Ford Coppola

Der wiedergefundene Held

In verhaltenem, aber doch pathetischem Tonfall führt uns, die Zuschauer, eine tiefe männliche Off-Stimme in die Biographie des Preston Thomas Tucker ein. Ein Photoalbum wird aufgeschlagen. Bilder einer glücklichen Kindheit passieren neu, Bilder erster Begegnungen mit dem Symbol für Freiheit, für den amerikanischen Traum, mit dem Auto. TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM beginnt wie eine Chronik. Coppola jedoch, der hier nach dem eher fahlen Abstecher in die Tiefen triefender Melodramatik mit GARDENS OF STONE wieder zurückgefunden hat zum alten Format, will mehr als nur die Geschichte eines ungewöhnlichen Mannes nachzeichnen,

der nach dem Zweiten Weltkrieg sich anschickte, die etablierten amerikanischen Automobilhersteller in ernsthafte Bedrängnisse zu bringen. Wenn TUCKER kurz nach den Präsidentschaftswahlen in die Kinos gelangt, hat das denn durchaus seinen Sinn. Der Ausflug in die Jahre auf der Kippe zum Jahrzehnt des Rock'n'Roll, in jene Epoche also, in der Pioniergeist im Land der tausend Möglichkeiten von zunehmender Verfilzung und Institutionalisierung gebremst, wenn nicht gar gelähmt wurde – diese Exkursion bekommt vor dem Gegenwarts-Hintergrund symbolischen Charakter. Coppola scheint dies gewusst zu haben und hat dementsprechend jene Tuk-

ker-Zitate hervorzuheben versucht, die ihre Gültigkeit auch für die Administration Reagan beziehungsweise dessen potentiellen Zögling Bush haben. Beinahe schon plakativ wirkt diesbezüglich Tuckers Plädoyer am Schluss des Films. Auf den Nenner bringt der gescheiterte Automobilhersteller dabei den *american dream*: «Als ich ein Junge war», fängt er an, die Geschworenen über sein Handeln und Denken aufzuklären, «las ich alles über Edison, die Wright Brothers und Mister Ford. Sie waren meine Vorbilder. Vom Tellerwäscher zum Millionär, das ist keine Floskel. Das ist die Grundlage, auf der dieses Land entstanden ist. Wir haben den freien Wettbewerb erfunden: Jedermann, egal wer er war, egal, woher er kam oder zu welcher Schicht er gehörte, hatte er die bessere Idee, dann waren ihm keine Grenzen mehr gesetzt.»

Der Traum vom rein leistungsabhängigen, rein von der Kraft der Idee geleiteten Erfolg scheint auch Coppola ein Anliegen, dessen Biographie wohl nicht vergebens so grosse Ähnlichkeiten zu jener Tuckers aufweist. Sätze wie: «Ich bin eine Generation zu spät geboren, denn so, wie das System heute funktioniert, haben der Individualist, der Träumer, der Visionär, eben die mit einer verrückten Idee, über die jeder lacht, die sich später als Weltrevolution erweist, keine Chance mehr», könnten auch auf die Laufbahn des Regisseurs gemünzt sein. Man denke nur an die Geschichte seiner Produktionsfirma «Zoe-trope Studios», die Coppola nach den Misserfolgen mit HAMMETT von Wim Wenders und seinem eigenen Projekt ONE FROM THE HEART wieder hat abtosseln müssen. TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM als persönliche Obsession des Filmemachers, als Spiegel. Schon im Juli 1975 versicherte Coppola dem Journalisten William Murray in einem Interview für die amerikanische Ausgabe der Zeitschrift «Playboy»: «Ich werde eines Tages einen Film aus Tuckers Geschichte machen.» Aus dem ursprünglichen Plan, sich noch weiter von der biographischen Vorlage zu entfernen, eine Art Musical daraus entstehen zu lassen, ist zwar nichts geworden. Aber die Form, die Coppola jetzt zusammen mit seinen zwei Drehbuchautoren gewählt hat, erweist sich als bestens geeignetes Vehikel, um jene Auseinandersetzung mit den Mythen Amerikas, mit den Traumata der Neuen Welt fortzuführen. Obsessionen, die er nicht erst in APOCALYPSE NOW (1976/79), THE OUTSIDERS (1982), THE COTTON CLUB (1983/84) oder GARDENS OF STONE (1987) zu seinem Thema gemacht hat. Diese Filme nebeneinander zu stellen birgt insofern einen Reiz in sich, als daraus das Bild eines gespaltenen Patrioten entsteht. APOCALYPSE NOW zeigt besonders kraftvoll und unverzeihlich den Graben, der durch die jüngere Geschichte der Vereinigten Staaten geht, die Unverdaubarkeit des Alptraums Vietnam. THE OUTSIDERS führt den moralischen Verfall der Jugend in den sechziger Jahren vor Augen, THE COTTON CLUB anhand eines historischen, auch hier schon zur Parabel auf die Gegenwart erhöhten Beispiels die schmale Grenze zwischen Kriminalität und Legalität, die Verführbarkeit des Wesens Mensch durch den Faktor Geld. GARDENS OF STONE schliesst an APOCALYPSE NOW an, wird allerdings durch den tragischen Tod von Coppolas Sohn im Lauf der Dreharbeiten auch zu einem verstört-ratlosen und deshalb vielleicht derart kraftlos wirkenden autobiographischen Trauerstück.

In der Tragödie die Komödie entdecken

TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM ist vor allem eins: Kino in Reinkultur. Amerikanisches Unterhaltungskino, wie man es sich besser, spritziger, geistreicher fast schon nicht mehr zu wünschen gewagt hat. Die lange Gärzeit des Projektes scheint sich zumindest von daher ausgezahlt zu haben. Was Coppola seinem Publikum vorsetzt, ist ein brillantes Meisterwerk an Inszenierung, Schauspielerführung, visionärer Bilderfindung. Die Freiheiten, die sich Coppola dabei herausgenommen hat, die Abweichungen also vom authentischen Fall Tucker, sind verzeihbar, der Sache nur zuträglich. Der Regisseur, der wie sein – nach langer Fehde zurückgekehrter – Produzent George Lucas stolzer Besitzer eines jener seltenen Tucker-Autos ist, hat seinem Helden zwar Referenz erwiesen, dabei allerdings nicht vergessen, dass Preston Tucker letzten Endes eben doch vor allem Filmstoff ist. Dem Publikum wird also eine Figur präsentiert, die sich, einem Stehaufmännchen gleich, nur für kurze Zeit jeweils unterkriegen lässt, deren Optimismus am Ende ungebrochen über dem Verlust der Autofabrik erstrahlt. Auf der Fahrt weg vom Gerichtsgebäude, wo ihn Minuten vorher die Geschworenen vom Vorwurf, die Regierung um zweistellige Millionenbeträge betrogen zu haben, freigesprochen haben, entwirft er vor den Augen seiner Frau und seiner treuen Freunde schon die nächste Vision: billige Eisschränke für jedermann.

Die Ungebrochenheit von Tucker zielt darauf ab, das Profil eines Helden zu zeichnen, der diesem Ruf wirklich gerecht wird. Der also jede Situation meistert, sich von Widrigkeiten in seinem Drang nach Umsetzung der eigenen feurigen Ideen nicht bremsen lässt. Coppola scheint damit seinen Landsleuten – aber nicht nur diesen – zuzurufen zu wollen: Glaubt an eure eigene Kraft! Lasst euch nicht von Bürokraten und Macht-Lobbyisten gängeln! Tucker, der in Wirklichkeit weit mehr Ähnlichkeit hatte mit einem Howard Hughes, wird hier als dessen Gegenpart skizziert. Wenn Tucker, dem von seinem Verwaltungsrat bereits erste Schwierigkeiten gemacht werden, zum Rendezvous mit Hughes fliegt, begegnet er einem verbitterten, frühzeitig gealterten Mann, der ihm zwar noch den Rat gibt, sich mit einer vom Staat unabhängigen Helikopterfabrik in Verbindung zu setzen, deren Motoren für sein Auto auszuprobieren, aber zynisch doch die Schwierigkeiten voraussagt, mit denen der Milliardär selbst zu kämpfen hatte. Obwohl Hughes und Tucker gemeinsam haben, ein Transportmittel erfunden und gebaut zu haben, welches für die damalige Zeit revolutionär erschien, obwohl auch Hughes, der aus Verbitterung zum zurückgezogenen Einsiedler gewordene Öl-Millionär, von den Politikern nur Widerstand entgegengesetzt bekam, etabliert der Film doch einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Männern. Tucker, der einfache Junge vom Lande, der an die Kraft der Natur zu glauben scheint, an das Gesetz des (auf gesunde Art) Stärkeren, begegnet in der grossen Flughalle, in der Hughes sein gigantisches Flugboot hortet, mit dem er einst den Luftverkehr hat in neue Bahnen lenken wollen, einem Mythos oder besser noch: dem verblassten Schatten eines solchen. Das seitlich einfallende Licht, das von Flugzeug und Konstrukteur lediglich die Kontu-



ren hervorhebt, entrückt das Treffen der Ebene der Wirklichkeit, stellt dieses in den Kontext eines parabelhaften Traumes.

Coppola formt so Minute für Minute aus seinem Helden eine ihm als Transportmittel dienende Identifikationsfigur, der die ungebrochene Sympathie des Zuschauers zu gelten hat. Ein weiteres Element, das dabei eine wichtige Rolle spielt, ist die Verkehrung von eigentlich tragischen in tragikomische Situationen. Der Regisseur hat versucht, mittels einer auf der überspielten Lebensfreude seiner Hauptfigur basierenden Situationskomik die Momente des Verzweifeln und des drohenden psychischen Zusammenbruchs zu überspielen. Schon in der Phase, in der noch alles nach Plan zu laufen scheint, bauen die Drehbuchautoren Arnold Schulman und David



Seidler Szenen auf, die Tuckers Fähigkeit demonstrieren, aus scheinbar verfahrenen Situationen auf unkonventionelle Weise einen Ausweg zu finden. Dann etwa, wenn der junge Ingenieur Alex Tremulis, der aus der Armee zu dem anfänglich kleinen Konstruktionsteam stösst, eigenwillig und unter Verweis auf aerodynamische Probleme Tuckers Entwürfe ändert, eine Konfliktsituation also aufzieht, befreit sich der Held daraus, indem er gegen die Erwartung reagiert. Falls er, Alex, so weiterfahre, droht Tucker, müsse er ihm zur Strafe den Lohn erhöhen. Hemmungslos lässt der Film seine Hauptfigur sich in der Verspieltheit einer sprichwörtlich unerträglichen Leichtigkeit des Seins baden. Das Landleben in Ypsilanti zwischen im Stall untergebrachter Factory und Familie am Mittagstisch formt Coppola zur vom Gejaule einer Dalmatiner-Meute begleiteten Idylle.

Die Kunst des Dirigenten

Wir, die wir in einem Land leben, das sich über mangelnde Professionalität der eigenen Filmemacher beklagt, die wir jetzt (endlich) entdeckt haben, dass eine der Wurzeln eines jeden guten Films, die Kunst der Erzählung sprich die Beherrschung einiger elementarer dramaturgischer Grundregeln ist, werden immer mehr dazu verführt, einen Film vor allem und mit zunehmender Ausschliesslichkeit nach dessen Erzähltechnik zu beurteilen. Falsch! TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM führt uns somit vor Augen, wie wichtig das Zusammenspiel ist. Einem Orchesterleiter gleich hat es Coppola verstan-

den, die Einzelstimmen zu einem einzigen grossen Chor zu formen. Sein Interesse für die moderne Elektronik, die er als Arbeiterleichterung ansieht und dementsprechend bei der Vorbereitung konsequent einsetzt, hat sich ausbezahlt. Jede Szene, jede Einstellung ist genauestens ausprobiert und kalkuliert. Jeder Kameraschwenk, jedes Travelling, jeder Dialogsatz, jedes Requisit – alles kommt zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort. Leichtigkeit der Inszenierung ist, so will uns gerade dieser Film lehren, die Kunstfertigkeit, Details so weit vorauszurechnen, dass sie weder erzwungen noch improvisiert wirken.

Der Film beschränkt sich auf jenen Abschnitt in der Biographie des Preston Thomas Tucker, der der Verwirklichung des Projektes für eine viertürige Limousine, dem Versuch sodann, eine eigene Industrie aufzubauen, gewidmet war. Die erste Szene nach dem kurzen, in der Vergangenheit ausholenden Vorspann – zusammengesetzt teils aus dokumentarischem Material, teils aus auf Schwarzweiss nachgedrehten Szenen mit den Schauspielern des Films – zeigt Tucker, wie er mit seinem offenen Ford vollbeladen mit einem Rudel Dalmatiner zu Hause vorfährt. Der ihm entgegenkommenden Familie präsentiert er, ausgebreitet auf dem Kotflügel seines Coupés, seine Pläne für den «Car of tomorrow – today», wie der «Torpedo» später von der Werbung angepriesen werden sollte. Die erste Viertelstunde des Films ist der Etablierung jenes Teams gewidmet, das Tucker über die ganze Länge des Films zur Seite stehen wird. Abe Karatz, der Financier, den Tucker in der Eisenbahn kennengelernt hat, trifft ein, lässt sich nach anfänglicher Skep-



sis von den Träumen des vitalen Naturburschen anstecken. Jimmy, der japanische Ingenieur, ist bereits seit längerem Mitglied der kleinen Farmgemeinschaft. Ebenso Eddie, der erst als Zögerer auftritt, am Schluss dann aber zum vehementesten Verteidiger von Tuckers Auto-Vision wird. Von aussen kommt, wie bereits erwähnt, noch der junge Alex hinzu. In schnellen, rhythmisch kurz geschnittenen Szenen erzählt Coppola von da an die Suche nach Anerkennung und Unterstützung moralischer und finanzieller Natur. Das wechselhafte Schicksal, vor allem jene Momente, in denen die Geschichte des Tucker-Torpedo unerwartet eine gute Wendung nimmt, um dann später umso tiefer zu fallen, geben dem Film gewissermassen natürliche Plotpoints. Eine eher untergeordnete Rolle spielt die Familie Preston Tuckers. Ihre An-

wesenheit und Partizipation am Unternehmen ist unübersehbar, trotzdem kann der Film aufgrund der Ausrichtung auf den «technischen» Aspekt der Geschichte auf eine ausführliche Charakterisierung verzichten. Vera, Tuckers Frau, funktioniert in diesem Kontext als Ergänzung, als Spiegel, in welchem Tucker sich selbst bestätigt wiederfindet. Die Kinder treten, abgesehen von Preston Tucker Junior, der dem Vater auch beruflich zur Seite steht, und Marilyn Lee, die als älteste Tochter eine Parallelstellung zur Mutter einnimmt, eher in den Hintergrund.

Aber TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM wäre wohl kaum ein Film von Coppola, wenn nicht auch hier jede einzelne Figur, jede noch so kurze Erscheinung zur Abrundung des Stimmungsporträts beitragen würde. Was das Drehbuch im Sinne einer situationsbedingten Anatomie des Haupthandlungsstrangs aufbaut und konsequent verfolgt, die Ausleuchtung des Charakters der Hauptfigur und der Lage, mit der sich diese konfrontiert sieht, durch das zwischen den einzelnen Figuren funktionierende Muster von Aktion und Reaktion, von Ergänzung und Widerspruch – dies alles wird ergänzt oder überhaupt erst zum Funktionieren gebracht durch die Besetzung. Jeff Bridges verleiht der Titelrolle das Charisma eines temperamentvollen, kaum bremsbaren Sonnyboys. Überzeugend wirkt sein Lächeln, sein ernsthaftes Kämpfen, sein Versuch, sich durch neue Visionen vor der Depression zu schützen. Dafür, dass – so Coppolas Moral – Jugend kein Alter kennt, ist die von Martin Landau verkörperte Figur des Abe Karatz ein guter Beweis. Landau spielt den «einsamen Mann, der sich sein ganzes Leben lang hinter seiner Arbeit versteckt hat» und nun in Tucker die eigene Jugend, die eigenen, verpassten Chancen wiederfindet, stets auf der Kippe vom alten Mann zum Kind. Je mehr er sich für Tuckers Ideen und Idealismus begeistern kann, desto lebendiger wird auch Karatz. Er und Eddie Dean, für welchen Coppola Frederic Forrest verpflichtet hat, bilden jenes Dreiergespann, auf dem die *message* des Films aufbauen kann. Es braucht, so die Quintessenz, nur einen Idealisten, einen Träumer, der gewillt ist, seine Visionen in die Tat umzusetzen, und schon lassen sich andere mitreißen. Dean und Karatz verkörpern so die Generationslosigkeit der Fähigkeit zum Träumen.

Statt Resignation Freude

Das amerikanische Kino ist – zumindest, wenn es sich um sogenannt kommerzielle Ware handelt – Spiegel des *american way of life*, des *american dream*. TUCKER entzieht sich dem nicht, schreibt dieses Kapitel der Filmgeschichte mit Konsequenz fort. Die Atmosphäre von Coppolas Film hätte auch die der Resignation, der Depression sein können. Stattdessen jedoch taucht er den Zuschauer in eine Welt der fröhlichen Farben, der Ausgelassenheit. Systematisch arbeitet Coppola mit warmen Farbtönen. Die Ausleuchtung im trauten Heim der Tuckers oder auch der offiziellen Premiere des Torpedo in der eben gerade erst erworbenen Fabrikhalle der ehemaligen Dodge-Werke in Chicago nimmt der jeweiligen Szenerie alles Unheimliche, alles Kalte. Kameramann Vittorio Storaro, dessen Wirken für Coppola erstmals mit

APOCALYPSE NOW begonnen hat, arbeitet dabei mit ausgeklügelten Fahrten, mit Schwenks, mit ungewöhnlichen Perspektiven. Seine Kamera gibt durch dauernde Bewegung, durch den Verzicht auf lange ruhige Einstellungen die Fieberigkeit Tuckers auch auf der Bildebene wieder. Zusammen mit dem Dekor und dem Schnitt ist es denn die Kamera, die TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM der Realität der späten vierziger Jahre entreisst. Schamlos wird verherrlicht, was in Wirklichkeit bereits die deutlichen Züge des – zumindest ideellen – Niedergangs trug. Dieser schimmert einzig dort durch, wo Tuckers Gegner auftreten, der Senator Homer Ferguson, der die Interessen der drei Automobilgiganten aus Detroit recht unzweifelhaft verteidigt etwa oder Tuckers Verwaltungsratspräsident Bennington, der in Abwesenheit des Pioniers den Torpedo in ein für die Konkurrenz ungefährliches Allerwelts-Auto zu verwandeln versucht. Vorbereitet wird durch diese Apostel des Bösen der Schluss, der Niedergang. Kulminationspunkt ist die Schliessung der Fabrik – zuvor gilt es noch die letzten vier des vertraglich vereinbarten Kontingents von fünfzig Autos fertigzustellen – und der Prozess in Chicago. Das seitlich einfallende Licht schafft auch bei diesem wieder die beinahe unrealistisch und im Vergleich zum gesamten Film absteckende Stimmung, wie man sie bereits beim Treffen mit Hughes hat erleben können. Die Geschworenen, eine anonyme Masse, sitzen mit dem Gesicht, nicht mit dem Rücken zum Licht, was darauf schliessen lässt, dass sie der Wahrheit ins Angesicht sehen werden, ihr zum Durchbruch verhelfen werden. Wendepunkt ist das Plädoyer der Verteidigung, das nicht der Anwalt, sondern Tucker selbst hält. Seine Abrechnung mit der Dekadenz des amerikanischen Wirtschaftssystems hört sich an wie ein Appell: «Wir blasen uns auf, weil wir die Bombe erfunden haben und die Japaner, die Nazis besiegt haben. Aber wenn das Big Business dem kleinen Mann mit einer neuen Idee die Türe versperren darf, verschliessen wir uns nicht nur dem Fortschritt, dann sabotieren wir alles, für das wir gekämpft haben, alles für das dieses Land steht. Und eines Tages werden wir uns wieder am Anfang befinden statt am Ziel, ohne zu wissen, wie wir dort gelandet sind. Dann kaufen wir unsere Radios und Autos von unseren ehemaligen Feinden.» Tucker schliesst mit einem patriotisch überschwänglichen Credo: «Ich glaube nicht, dass das geschehen wird. Ich kann es nicht glauben, denn wenn ich jemals aufhören würde, an das amerikanische Volk zu glauben, käme ich morgens nicht mehr aus dem Bett.» Mehr gibt es dazu wohl kaum zu sagen.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Francis Ford Coppola; Drehbuch: Arnold Schulman und David Seidler; Kamera: Vittorio Storaro (A.I.C.); Schnitt: Priscilla Nedd; Kameraassistenten: Jamie Anderson, Enrico Umetelli; Kostüm: Milena Canonero; Musik: Joe Jackson; Dekor: Armin Ganz; Ton: Richard Beggs.

Darsteller (Rolle): Jeff Bridges (Preston Tucker), Joan Allen (Vera), Martin Landau (Abe), Frederic Forrest (Eddie), Mako (Jimmy), Elias Koteas (Alex), Christian Slater (Junior), Nina Siemaszko (Marilyn Lee), Anders Johnson (Johnny), u.v.a..

Produktion: Lucasfilm, George Lucas. USA, 1988; 113 Minuten, Farbe, Technicolor. BRD-Verleih: Neue Constantin Film; CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Joris Ivens zum Neunzigsten

Von Peter Novotny

Die Ruhe des Kriegers

Seit sechzig Jahren macht er Filme, neunzig wird er in diesem Jahr. Die deutschsprachigen Feuilletons haben, wenn überhaupt, seit COMMENT YUKONG DEPLAÇA LES MONTAGNES (YÜ GUNG VERSETZT BERGE, 1971-1975) sein Werk wohl nur noch in Fünf-Jahres-Schritten anlässlich der Geburtstage gewürdigt. Im März dieses Jahres bot ein Symposium in Augsburg (*Joris Ivens – Aus der Geschichte lernen. Perspektiven des internationalen Dokumentarfilms*) die Gelegenheit, Filme von Ivens auf der Leinwand wieder oder auch erstmals zu sehen. Sein letzter Film, den er wieder mit Marceline Loidan drehte, hatte während der Filmfestspiele in Venedig Premiere. Die Erwartungen an UNE HISTOIRE DE VENT sind gross – so als gelte es für Ivens, sein Werk durch eine späte Leistung noch abzurunden.

Der Wind

Die nachfolgenden Reflexionen zu Leben und Werk sollen erinnern und vorbereiten; erinnern an Filme, die nur noch selten Leinwände finden, und vorbereiten auf UNE HISTOIRE DE VENT: ein expressiver Joris Ivens tritt selbst in seinem Film auf – ungewöhnlich auch für ihn, dass er in Venedig erklärte, endlich habe er ein inneres Thema behandelt. Aus der Produktionsmitteilung: «Ein Cineast, geboren Ende des 19. Jahrhunderts in einem Land mit Himmel und Wasser, wo die Menschen immer davon geträumt haben, den Wind einzufangen, beschliesst, sich nach China zu begeben, um dort den Wind zu suchen, oder noch besser ihn zu filmen.

Vom *Wind der Geschichte* angetrieben, hat er seine Zeit, das zwanzigste Jahrhundert, durchlebt. Er hat alle Kriege, die er gefilmt hat, überlebt, hat gesehen, wie seine Freunde für ihre Ideen starben, die Völker sich erhoben und die revolutionären Führer sich in Despoten verwandelten.

Mehr als ein Mal hat der Wind ihn gegen die Wand gedrängt. Aber heute, mit neunzig Jahren, handelt es sich um einen anderen Wind. Die Verfolgung des Unmöglichen?

Eine extreme Herausforderung an sich selbst?

Oder nur der Weg, der ihm zu gehen bleibt, und der sich auf kategorische Weise durchsetzt.

Wieviele Umwege sind nötig, um dorthin zu gelangen?

Was hält der Wind für ihn bereit?

Und China?

Dieses mythische, unvorhersehbare, unbekanntes China. Mit dem Wind, China und dem Kino dringen wir in die Welt der Mythen, der Legenden und Metaphern ein. Werden wir bei der letzten Verabredung diese drei faszinierenden und unfassbaren Protagonisten wiederfinden? Wer wird in diesem von chinesischen Schauspielern und Joris Ivens dargestellten Film gewinnen?

China, der Wind oder der Künstler?»¹

Es ist nicht Ivens' erste Thematisierung der Kraft und Schönheit des Windes. Spielt diese Naturgewalt in den frühen niederländischen Produktionen *BRANDING* (*BRANDUNG*, 1929), *REGEN* (1929), *ZUIDERZEE* (1939-33) und *NIEUWE GRONDEN* (*NEUE ERDE*, 1934) noch Nebenrollen, die sich aus der Nähe und Bedeutung des Meeres für Holland erklären lassen, so wurde der Wind erst später zum Protagonisten.

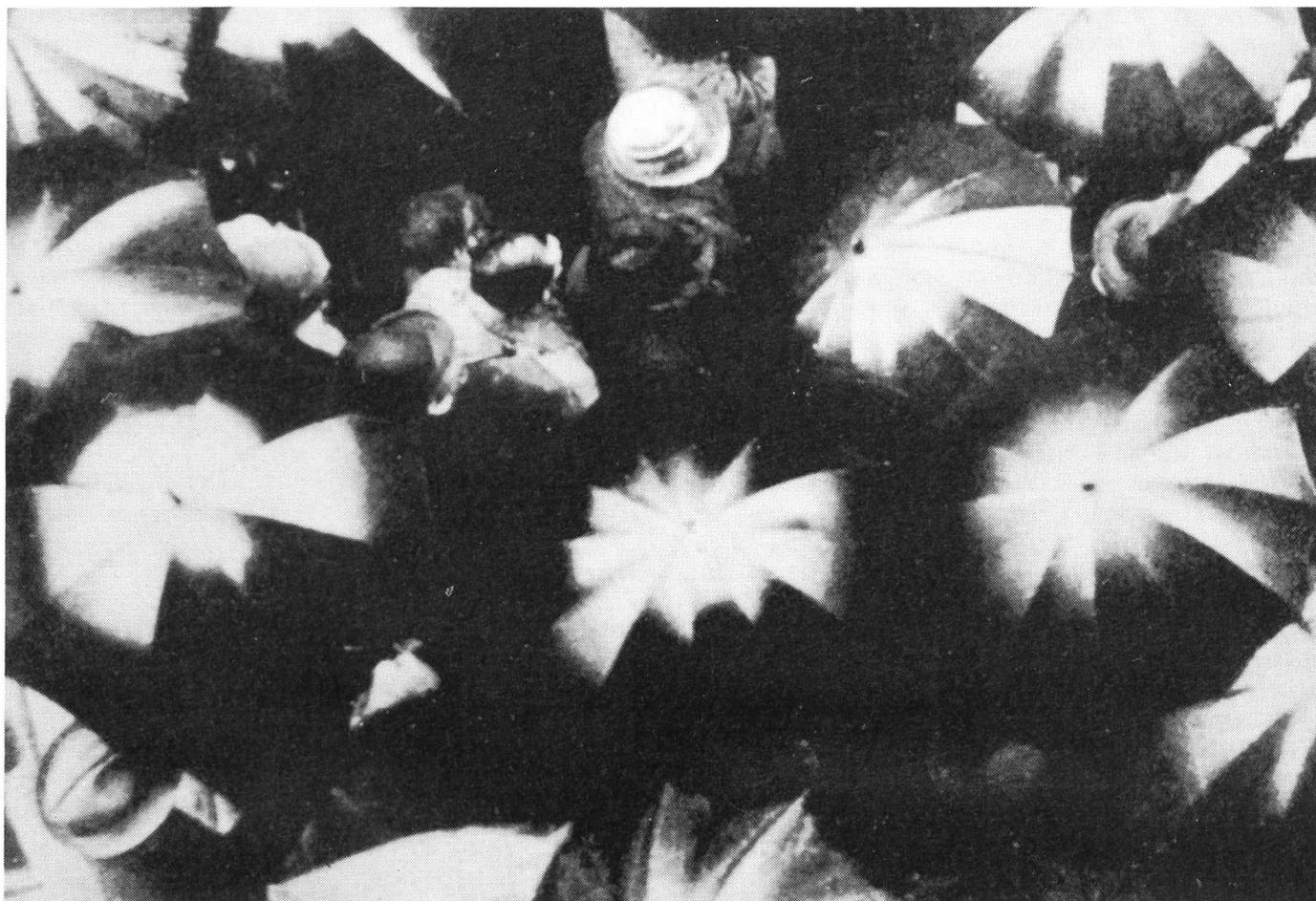
So, als ob es ihm nicht zuzutrauen wäre, waren 1966 einige der Reaktionen auf die Vorführung von *POUR LE MISTRAL* (*FÜR DEN MISTRAL*, 1965) während der 27. Mostra in Venedig gewesen: «Versuch einer lyrischen Fabel über den grossen Wind»² aus der Provence. Ivens zeigt die provenzalische Landschaft, die Berge und Hügel, dazu ein eher artifizieller Text (im Original von André Verdet, in der deutschen Fassung von Stephan Hermlin). Eine zunehmend bedrohliche Stimmung wird aufgebaut über Musik und Geräusche zu den schwarzweissen Bildern: dann kommt der Wind – zunächst als Gefahr, später auch ironisch betrachtet durch amüsante Beobachtungen von Menschen, die gegen den Sturm ankämpfen und durch Standkopierung in ihrer hilflosen Lage eingefroren werden. Es folgen experimentell anmutende Farbaufnahmen, wenn sich der kalte Wind durch die Landschaft frisst. Ivens schafft Landschaftsbilder in Bewegung, der Film endet (sofern der Vorführer es merkt) im Cinemascope-Verfahren.

Ein lyrischer Realismus wurde dem *Revolutionär und Kommunisten* (Ivens über Ivens) schon früher attestiert für seinen *LA SEINE A RENCONTRÉ PARIS* (*DIE SEINE TRAF PARIS*, 1957). Georges Sadoul, der auf einer Seine-Insel wohnte, hatte die Idee gehabt, einen Film aus dem Blickwinkel des Flusses zu realisieren. In Schwarzweiss, um nicht Gefahr zu laufen, einen touristischen Werbefilm zu drehen, liess Ivens von den Kameraleuten André Dumaitre und Philippe Brun Impressionen vom Fluss und dem Leben der Menschen am Ufer schaffen. In der Montage verlieh Ivens diesen (zum Grossteil heimlichen, in mehreren Wochen von Booten und dem Ufer aus gefilmten) Aufnahmen dann ihren Charme und Witz. Ein Gedicht von Jacques Prévert und die Musik von Philippe Gérard verdichteten schliesslich den Charakter des Seine-Films: Zur realistischen Fotografie traten Text und Musik als lyrische Aspekte.

Der Künstler

Bereits als zwölfjähriger hatte George Henri Anton Ivens, schon damals Joris genannt, einen erzählenden Film hergestellt. *DE WIGWAM* (*DER WIGWAM*, 1911) wurde als Zeitvertreib der ganzen Familie gedreht. In gegnerischen Rollen als Indianer (mit Kakaopulver im Gesicht) und als weisse Siedler spielte die Familie unter der Regie von Joris, der selbst als «de brandende Straal» (flammender Pfeil) auftrat. Erstaunlich einfallsreich und aufwendig, in seiner Naivität (heute) auch witzig, präsentierte die Familie, was das Stummfilmkino der Zeit ihnen vorgab: überraschend aber der Sinn für Perspektive, das nicht nur seitliche, bühnenhafte Auf- und Abtreten der Darsteller, die Tiefe der Einstellungen. Die Kamera bediente ein Angestellter des Vaters nach den Anweisungen von Joris, den die Lektüre seiner Lieblingsschriftsteller Karl May und James F. Cooper zu diesem frühen Western ange-regt hatte.

Andere Voraussetzungen für dieses damals ungewöhnliche Familienvergnügen kamen hinzu, etwa dass der Vater, der mit fotografischen Geräten und Artikeln handelte, auch der Kinematographie gegenüber aufgeschlossen



REGEN (1929)

war. Von bürgerlicher Herkunft wuchs Joris, am 18. November 1898 in Nijmegen geboren, im Kreise von vier Geschwistern in der Geborgenheit des Wohlstands der Familie auf. Die Ausbildung (höhere Bürgerschule, Handelshochschule) zielte darauf, das Unternehmen des Vaters eines Tages zu übernehmen.

1922 schickte ihn der Vater nach Berlin, um an der Technischen Hochschule in Charlottenburg Fotochemie, Optik und Mechanik zu studieren. Was eigentlich den Lebensweg zielgerichtet vorantreiben sollte, bedeutete für Joris einen wichtigen Einschnitt. Er nahm teil am gesellschaftlichen Leben Berlins in den Jahren 1922 bis 1925 und erlebte aus der Nähe die künstlerischen Experimente der Avantgarde. Es folgte ein praktischer Ausbildungsteil in Kamerawerken in Dresden, der ihn mit Arbeitern zusammenbrachte und die Erfahrung physischer Arbeit vermittelte.

Erst 1926, zurück in Holland und in der Funktion des Leiters des Amsterdamer Geschäfts des väterlichen Unternehmens CAPI (= Cornelis Adriaan Peter Ivens), begann eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film. Ivens gehörte zu einem Kreis junger Intellektueller und Künstler, die sich zunehmend für die Filmkunst interessierten. Eine Art Filmclub, die *Filmliga Amsterdam*, wurde mit der Veröffentlichung eines Manifests im September 1927 gegründet:

«Einmal unter hundert sehen wir Film, sonst sehen wir nur Kino.

Der ganze Massenramsch, kommerzielle Klischees, Amerika, Kitsch.

In dieser Arena sind Film und Kino die natürlichen Gegner. Wir glauben an den reinen autonomen Film. Die Zukunft des Films als einer Kunstart ist verhängnisvoll, wenn wir uns nicht seiner annehmen.

Und genau das haben wir vor.

Wir wollen die experimentellen Arbeiten sehen, die in den französischen, deutschen und russischen Avantgarde-Ateliers gedreht wurden. Wir wollen hinarbeiten auf eine Filmkritik, die in sich original ist, konstruktiv und unabhängig.

Wir haben daher die *Filmliga Amsterdam* gegründet, um einem begrenzten Publikum jene Filme zu zeigen, die man in den Kinos nicht zu sehen bekommt oder die man nur durch Zufall entdeckt.»³

Joris Ivens beschaffte Geräte zur Vorführung der Filme und firmierte selbst als Sekretär der Filmliga. Sein Interesse galt vor allem den abstrakten Filmen von Walter Ruttmann, Hans Richter und Viking Eggeling; über die Filmliga gab es aber auch persönliche Kontakte mit René Clair und Alberto Cavalcanti etwa. Diese Begegnungen sowie die sorgfältige Auseinandersetzung mit den künstlerisch relevanten Produktionen der Zeit verstärkten bei Ivens die Absicht, selbst Filme zu drehen.

DE BRUG (DIE BRÜCKE, 1927), BRANDING und REGEN sind die Titel, wegen derer Ivens zu den Avantgardisten jener Zeit zu rechnen ist. Ivens 1946 über DE BRUG: «DIE BRÜCKE mag heute als nichts mehr gelten, als eine Studie der Bewegungen; aber ich selbst lernte dabei weit mehr als nur dieses. Ich lernte viele Geheimnisse dieser Bewegungen in Beziehungen zur Kamera.»⁴ Ivens' Absicht mit diesem Filmprojekt bestand darin, mit dem von der Hebebrücke in Rotterdam und den darüber fahrenden Eisenbahnzügen gebotenen Stoff, ohne eigentliche Handlung, einen Film zu drehen, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln sollte.

Bei aller Planung, die dieses Vorhaben verlangte, und den bereits entwickelten kameratechnischen Kenntnissen von Ivens erhielt der Film doch seine Besonderheit erst in der Montage. Ivens montierte nicht einfach die Bewegungsaktionen – die schnellen Züge, die die Stahlkonstruktion mit ihrem weissen Dampf einnebeln, die Vertikalbewegung der Brückenkonstruktion, die durch eine komplizierte Konstruktion von Gegengewichten, Rädern und Kabeln zustandekommt –, sondern gestaltete das Material derart, dass die Bewegung der technischen Masse erkennbar wurde. Insofern hat DE BRUG eine häufig geleugnete inhaltliche Prägnanz durch den bildhaften Ausdruck einer faszinierenden Technik.

BRANDING dagegen ist ein erzählender Film mit Laien als Darstellern. Im Mittelpunkt des Stücks um einen Fischer aus dem von der Arbeitslosigkeit bedrohten Dorf Katwijk stehen das Meer und seine Brandung. Trotz der sozialen

Komponente des Films ging es doch zuvorderst um die fotografische Wirkung der Bilder, vor allem die Aufnahmen der Brandung. Ivens und seine Kollegen haben in BRANDING experimentiert und viel Gesehenes aus anderen Filmen zu verarbeiten versucht.

Als Höhepunkt der frühen experimentellen Filme von Ivens gilt REGEN: Häuser und Kanäle, die Menschen in den Strassen, Bilder Amsterdams im Sonnenschein. Ein leichter Wind erhebt sich, die ersten Regentropfen fallen und die Stadt verändert ihr Gesicht und ihre Stimmung. Eine Kritik, dass er in REGEN die Reaktionen der Menschen auf den Regen nicht ausreichend berücksichtigt habe, sondern alles seiner ästhetischen Perspektive unterordnete, wurde von Ivens später als zutreffend beurteilt.

Ein anderes Experiment aus jener Zeit ist der verlorengegangene IK-FILM (ICH-FILM, 1929). Ivens über diese Herausforderung der subjektiven Kamera: «Auf jeden Fall ist es ein faszinierendes Thema: die Kamera muss vollkommen subjektiv sein, sich nicht nur frei im Raum bewegen und die Aktion als eine dritte Person beobachten. Nein, sie muss die erste Person sein, der Protagonist der Aktionen. Die Linse wird zum menschlichen Auge.»⁵ Das Ergebnis bezeichnete der Regisseur trotz intensiver Experimente als Fehlschlag. Grund dafür sei der Versuch einer rein mechanischen Transformation der Augenbewegungen gewesen.

SPANISH EARTH (1937)



Wahrheit und Überzeugungskraft

Im Auftrag des «Allgemeinen Niederländischen Baufacharbeitersverbands» drehte Ivens zwischen 1929 und 1930 WIJ BOUWEN (WIR BAUEN), einen langen Dokumentarfilm ohne Ton, und einige kurze Filme, die Architektur und Baukunst behandelten, aber auch die Schwere der physischen Arbeit darstellten. Sein zuvor geschultes Bedürfnis, nicht nur eine Filmbetrachtung abzuliefern, sondern die Zuschauerinnen und Zuschauer an den Aktionen emotional teilnehmen zu lassen, ergänzte er in der Folgezeit um das Bemühen, authentisch die Lebensverhältnisse und die Bedeutung der Menschen widerzuspiegeln.

Hatte Ivens in seinen bemerkenswerten frühen Filmen, die zu unrecht häufig lediglich als Montagestudien bezeichnet werden, die Filmaufnahmen noch seiner persönlichen visuellen und lyrischen Vision unterworfen, sollten es spätestens seit seinem ersten Aufenthalt in der Sowjetunion (1930) die politischen Ideen sein, die die Montage (das Zusammenfügen des Materials zur Aussage) bestimmten.

Anspruch und Position des Filmemachers, seine Sichtweise eines Gegenstands / eines Problems / der Menschen und ihres Verhaltens kommen in den Filmen zum Ausdruck. Mehr als neunzig Jahre Filmgeschichte, Realismustheorien – es existieren unterschiedliche bis gegensätzliche Vorstellungen auch von dokumentarisch arbeitenden Filmemachern, wie sie ihrer Profession nachzugehen haben: Distanz und Nähe, Eingreifen und Darstellen, Engagement / Parteilichkeit / Subjektivität und journalistische Ausgewogenheit / Objektivitätsanspruch. Ivens hat – wegen der Breite seines Werks ist es kaum möglich, von einem einheitlichen Stil zu sprechen – seine Konzeption dokumentarischer Filmarbeit in den Produktionen der dreissiger Jahre entwickelt: unter anderem in MISÈRE AU BORINAGE (BORINAGE, 1933), NIEUWE GRONDEN, SPANISH EARTH (DIE SPANISCHE ERDE, 1937). In der Suche nach den überzeugendsten Ausdrucksmethoden stand das Problem, wie die Menschen zu zeigen sind, für ihn im Mittelpunkt. Ausgehend von der Idee, dass das Publikum lebendige Menschen auch im Dokumentarfilm sehen wollte, betonte er die Notwendigkeit der Echtheit der Filmhelden und des Dargestellten. In seinen Schriften und Vorträgen gibt es verschiedene Passagen, in denen Ivens Reaktionen des Publikums zitiert, die die Authentizität des Dargestellten bezeugen beziehungsweise sich verwundert über die physische Kraft der Bilder äussern. Er nimmt dies als Beleg seiner Konzeption: Es geht ihm also um die Glaubwürdigkeit seiner Darstellungen und, weil er ja überzeugt ist von seiner Sicht der Ereignisse, auch um die Wahrheit: «Das Ziel ist es, wahr zu sein und zu überzeugen.»⁶

Die Zuspitzung der Erfahrungsvoraussetzungen des Filmemachers durch Ivens verdeutlicht das folgende Zitat: «Wenn man zum Beispiel nur die Oberfläche eines Flusses filmt, erhält man nicht das wahre Bild des Flusses. Es gibt tausend andere Dinge, die man über diesen Fluss wissen muss; man muss die wichtigsten Elemente auswählen, um sie im Film zu zeigen. Manchmal ist es sogar ratsam, in den Fluss zu springen, zu schwimmen und die Kraft des strömenden Wassers zu spüren.»⁷

Wichtigstes Ausdrucksmittel für Ivens, um den Erscheinungen den beabsichtigten Sinn zu verleihen, ist die Montage; in ihr wird den Bildern die entscheidende Interpretation verliehen. Die kurzen Filme der Frühzeit gewinnen insofern an Bedeutung für das Werk von Ivens, als sie eben nicht nur Montagestudien sind, sondern Versuche, die Möglichkeiten der Filmtechnik kennenzulernen, die ästhetischen Merkmale und Besonderheiten des Mediums in der Praxis zu erproben. Vielleicht sind auch die Erfahrungen mit eben diesen Produktionen dafür mitverantwortlich, dass Ivens nicht jedem Thema und Sujet versucht hat, seine Darstellungsweise aufzudrücken. Als andere Gründe, dass er keinen einheitlichen Stil entwickelt hat, bleiben anzuführen

- die unterschiedlichen Produktionsbedingungen
- die verschiedenartigen Themen und Sujets
- der Einfluss der Kamerafrauen und -männer, mit denen er drehte
- die Mitwirkung anderer Künstler, Schriftsteller und Musiker
- die technische wie ästhetische Weiterentwicklung des Mediums insgesamt
- sowie die gezielte Ausrichtung der Filme auf die divergenten Adressatenkreise und den jeweiligen Zweck seiner Produktionen.

Der kämpferische Dokumentarist

Ein Streik der belgischen Bergarbeiter wegen der unmenschlichen Bedingungen, unter denen sie zu Beginn der dreissiger Jahre leben und arbeiten mussten, und die brutal gegen die Streikenden vorgehende Polizei bildeten den Anlass für den belgischen Dokumentaristen Henri Storck, mit Joris Ivens einen Film über die Ursachen und den Verlauf des Streiks zu drehen. Diese Dokumentierung des Konflikts – auch weil sie zur Information der Gewerkschafts- und Arbeiterbewegung im Ausland bestimmt war – war bei Regierungsstellen und den Minenbesitzern nicht erwünscht. Die Filmemacher mussten verdeckt vorgehen und konnten nur mit Unterstützung der Bevölkerung der Borinage ausreichend Material belichten, um einen Film zu montieren, der mehr als eine Reportage werden sollte. Ivens: «Ich sah genug in der Borinage, was mich dazu veranlasste, mehr als nur einen sentimental Film über diese Menschen zu drehen. Ich wollte, dass die Zuschauer des fertigen Films mehr zu tun beabsichtigten, als diesen Leidenden ein wenig Geld zu schicken. Dieser Film verlangte einen kämpferischen Standpunkt. Er wurde zur Waffe und nicht nur zu einem interessanten Bild von etwas, das sich ereignete.»⁸

Für Ivens waren die Erlebnisse in der Borinage – die Armut und Unterdrückung der Bergarbeiterfamilien – ein einschneidendes Erlebnis. Die direkte Verbundenheit mit den Menschen, über und für die er den Film drehte, sollte zu einem Leitgedanken seiner folgenden Arbeit werden. Eine Parallele drängt sich auf: «Vielleicht ist jeder aufrichtige Künstler, der die Borinage gesehen hat, als ein anderer Mensch zurückgekehrt. Vincent van Gogh erging es so. In einem Brief aus Cuesmes, geschrieben im Juli 1880, nachdem er in die Borinage zu-

rückgekehrt war, jetzt entschlossen, ein Künstler zu werden, schrieb er: 'Jemand, der vielleicht für eine kurze Zeit freie Vorlesungen an der grossen Universität des Lebens gehört hat, hat den Dingen, die er mit seinen Augen gesehen und mit seinen Ohren gehört hat, Aufmerksamkeit geschenkt und über sie nachgedacht; er wird auch aufhören zu glauben und vielleicht mehr gelernt haben, als er erzählen kann.'»⁹

Gänzlich neue, ungewohnte formale Probleme stellten sich Ivens und Storck in ihrer Arbeit: «Während des Filmmens in der Borinage mussten wir manchmal eine bestimmte oberflächliche Schönheit zerstören, wenn wir sie nicht gebrauchen konnten. Wenn der scharfe Schatten eines Barackenfensters auf die schmutzigen Lumpen und das Geschirr auf dem Tisch fiel, zerstörte der angenehme Effekt des Schattens tatsächlich die Wirkung des Schmutzes, den wir wirklichkeitsgetreu filmen wollten, und deshalb brachen wir die Kanten des Schattens. Unser Ziel war es zu vermeiden, dass die Zuschauer durch eine angenehme fotografische Wirkung von der unfreundlichen Wirklichkeit abgelenkt würden, die wir zeigten.»¹⁰

MISÈRE AU BORINAGE gehört heute zu den Klassikern des dokumentarischen Films. Für seine politische Bedeutung entscheidend war ein Gedanke, den Bertolt Brecht, der ursprünglich selbst an dem Projekt mitarbeiten wollte, nach Ivens' Aussage ihm gegenüber etwa so formulierte: «Sie haben hier einen beispielhaften Film gemacht, ausgehend von einem verlorenen Streik haben sie gezeigt, dass nichts verloren ist.»¹¹

Als 1978 DE PLATTE JUNGLE (DER FLACHE DRSCHUNDEL) von Johan van der Keuken, ein Film über das Wattenmeer in den Niederlanden, erstaufgeführt wurde, sind einige Kritiker an ihrer Erinnerung gescheitert: Nur weil da 1934 bereits ein anderer Holländer einen Film über ein Stück Land und ein Stück Wasser in Holland gedreht hatte, wurden Vergleiche angestellt. Van der Keuken geht es um die Ökologie des Wattenmeeres, Ivens in NIEUWE GRONDEN um das Aufzeigen eines gigantischen technischen Projekts, in dem dem Meer ein Stück Land abgerungen wird. Während bei van der Keuken das Watt «das Kinderzimmer für die kleinen Fische aus der Nordsee» ist, scheint Ivens die Natur nur in ihrer Funktion für die Menschen, Nahrungsmittel herzustellen, zu interessieren – zumindest in den dramatisch gestalteten ersten drei Teilen von NIEUWE GRONDEN: der Bau des Schutzdammes, die Schliessung des Deichs und die Urbarmachung des gewonnenen Bodens. Gerade wenn der Zuschauer sich als Teil dieser erfolgreichen, die Natur beherrschenden Spezies zurückzulehnen gedenkt, folgt ein zorniger Schluss. In einem Appell an die menschliche Vernunft fragt Ivens nach der Sinnhaftigkeit dieses Landgewinns für den Getreideanbau, solange noch andersorts Getreide ins Meer geschüttet wird: «Aber das Getreide dient nicht der Nahrung, sondern der Spekulation. Es gibt zuviel Getreide und nicht genügend Arbeit.» – Wochenschaubilder von Hungermärschen in London und Berlin, darunter die Rufe der Bauern «Wir ersticken im Getreide!»

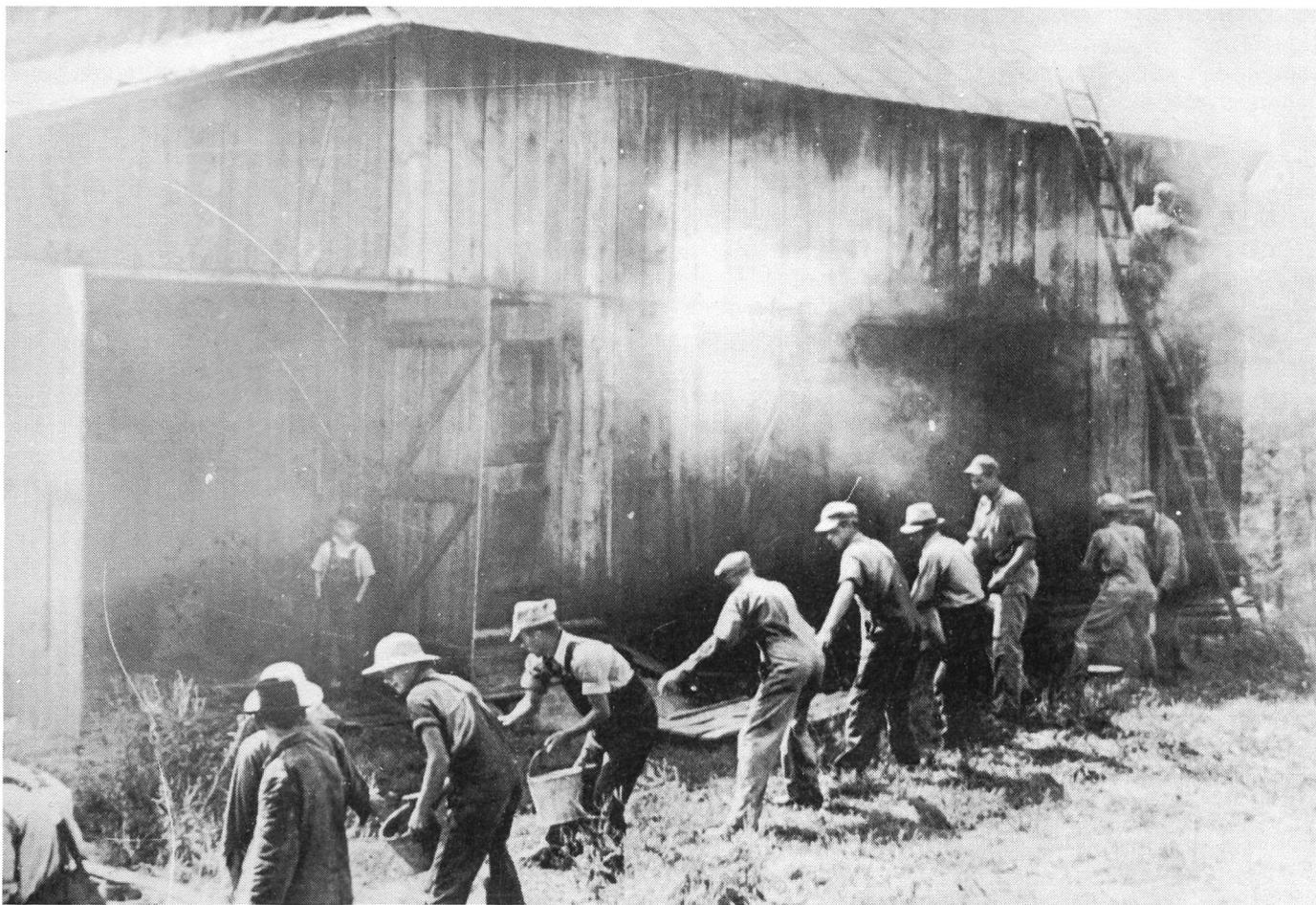
Joris Ivens war mit MISÈRE AU BORINAGE und NIEUWE GRONDEN zum kämpferischen Dokumentaristen gewor-

den, der in der Folgezeit die ganze Welt bereisen sollte; nicht nur, um an den Brennpunkten politischer beziehungsweise sozialer Ereignisse Filmprojekte zu realisieren, sondern auch um Dokumentarfilm zu lehren, theoretisch und praktisch.

Optimismus und Solidarität

Nach einem USA-Aufenthalt drehte er 1937 während des Spanischen Bürgerkriegs SPANISH EARTH (DIE SPANISCHE ERDE) als Produktion der Contemporary Historians, New York, einer Vereinigung amerikanischer Schriftsteller. Mit seinen Mitarbeitern der holländischen Filme John Ferno, Kamera, und Helen van Dongen, Schnitt, realisierte er dieses Projekt. Ernest Hemingway schrieb und sprach den Kommentar: «Früher kam der Tod, wenn man alt und krank war; jetzt kommt er zum ganzen Dorf. Hoch am Himmel im silbrigen Glanz kommt er zu allen, die nirgendwo hinlaufen, sich nirgendwo verstecken können.» Ivens zeigte die Tragödien des Bürgerkrieges, Tod und Trauer der spanischen Bevölkerung, demonstrierte aber auch ihren Optimismus: «Ich zeige einmal die LKW's, die nach Madrid fahren, und zum anderen die Bewässerung des Landes, für das die Soldaten in Madrid kämpfen. Mit anderen Worten, ein Mann kämpft für sein Land, und zur gleichen Zeit bewässert er dieses Land – er denkt überhaupt nicht daran, dass er es verlieren könnte. Ich weiss nicht, welch Beispiel grösseren Optimismus man zeigen kann.»¹²

China während des Kampfes gegen die japanische Invasion, eine Arbeit für das United States Film Service unter Pare Lorentz in den USA, ein Werbefilm für Shell sowie propagandistische Produktionen während des Zweiten Weltkrieges beschäftigten den Dokumentaristen in den nächsten Jahren. 1944 schliesslich erhielt Ivens von der holländischen Exil-Regierung die Berufung zum Filmbeauftragten für Niederländisch-Ostindien. Ivens sollte nach der Befreiung von der japanischen Okkupation mitwirken, dort eine eigenständige Filmkultur aufzubauen. 1945 reiste er deshalb nach Australien, um die Entwicklung Indonesiens abzuwarten. Da die holländische Regierung wegen des Reichtums an Bodenschätzen nicht beabsichtigte, ihrer Kolonie das Recht auf Selbstbestimmung zuzugestehen, trat er von der Position des Filmbeauftragten zurück: «Jedes Volk hat in einer bestimmten Periode seiner Geschichte die Notwendigkeit empfunden, für seine Freiheit und Unabhängigkeit zu kämpfen; für alle Völker der Welt gibt es einen Weg in die Freiheit. Der Dokumentarfilm muss den Fortschritt auf diesem Weg festhalten und fördern.»¹³ Und in diesem Sinne wollte Ivens auch seinen Beitrag leisten. Mit bescheidenen Mitteln, im Drehverhältnis 2: 3, wurde INDONESIA CALLING (INDONESIEN RUFT, 1946) über den Solidaritätsstreik der australischen Dockarbeiter, die den Nachschub der Holländer nach Indonesien verhindern wollten, gedreht. Dem zwanzigminütigen Antikolonial-Film wird eine internationale Wirkung nachgesagt. In Indonesien habe er für das Wissen um ausländische Unterstützung gesorgt und in anderen Ländern zur Solidarisierung mit den australischen Hafentarbeitern in ihrem 18monatigen Streik geführt.



POWER AND THE LAND (1939/40)

Materialistische Ideen

Joris Ivens musste sich nach diesem Erfolg in seiner Ansicht, nach der die Filmarbeit als Teilnahme an gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und sozialen Kämpfen zu werten ist, bestätigt fühlen. Einen kurzen Beitrag über *INDONESIA CALLING* für die französische KP-Zeitung *L'Humanité* betitelte er «Die Wirklichkeit ist erregender als alle Erfindungen Hollywoods»¹⁴. Eine Aussage, an deren Gehalt sein nächster Film Zweifel aufkommen lässt. *PIERWSZE LATA* (*DIE ERSTEN JAHRE*, 1947-49), über den Aufbau des Sozialismus in der Tschechoslowakei, Polen und Bulgarien, ist ein Rührstück, in dem mit exzellenter Kamera pathetisch der Sozialismus gefeiert wird. Den bulgarischen Tabakpflanzern wird eine bessere Zukunft versprochen – da macht die härteste Arbeit Freude, auch wenn die Sonne vom Himmel brennt. In der polnischen Episode findet eine Kriegerwitwe Arbeit in der Schwerindustrie: «Wir machen hier keinen Stahl, wir machen ein neues Leben.» Der Stahl als Basis des Sozialismus und symbolisches Schlussbild – eine Zukunft, reich und friedvoll, Happyend vor sprühenden Funken.

Am glaubwürdigsten ist noch die tschechische Episode mit ihren Rückgriffen auf die Geschichte. Ivens verstieß in *PIERWSZE LATA* gegen eigene Grundsätze: Die Geschichten (Drehbuch: Marion Michelle) waren keine Rekonstruktionen mehr, auch nicht Ergebnis von Beobach-

tung, sondern Ergebnis der Idee vom Aufbau des Sozialismus. Der Dokumentarist Ivens hatte sich von seinem Metier entfernt.

Ein grossformatiger Bildband mit einer stilisierten Blume auf dem Leineneinband, das Buch zum Film *DAS LIED DER STRÖME* (1953-54), beginnt mit den Zeilen: «Die Bilder dieses Albums sind die Bilder eines bedeutenden Films, den Joris Ivens schuf, dessen Text Vladimir Pozner, dessen Musik Schostakowitsch schrieben. Der grosse amerikanische Negersänger Paul Robeson sang die Verse Bertolt Brechts, und Picasso zeichnete den Umschlag.»¹⁵ Nach Dokumentationen über den Weltfriedenskongress in Warschau, die Weltjugendfestspiele in Berlin und die Friedens-Radfernfahrt erhielt Ivens vom Weltgewerkschaftsbund in Prag den Auftrag, einen Film anlässlich des 3. Weltgewerkschaftskongresses 1954 zu drehen. Es entstand ein Kompilationsfilm aus Material von Kameraleuten aus 32 Ländern der Erde. Leider löst weder das Material noch die Montage das Thema des Films – die sechs grossen Ströme der Welt (Nil, Mississippi, Ganges, Yang-tse, Wolga, Amazonas) und als siebter der Strom der Arbeiterklasse – ein. Die Flüsse bleiben trotz (oder wegen) ihrer optischen Opulenz blosse Aufhänger. Nach Landschaftsaufnahmen wird das hohe Lied der Handarbeit von Ivens für die Leinwand komponiert. Streng materialistisch wird die Arbeit als Aneignung der Natur durch die Menschen gezeigt; Klas-

sengengesätze und soziale Probleme der Zeit sind die eigentlichen Themen des Films und finden ihre Auflösung in den weltweiten finalen Demonstrationen der Arbeitereinheit – auf der Leinwand.

Ivens' durch weitere DEFA-Produktionen erworbene Verdienste wurden in der DDR entsprechend gewürdigt; um nur ein Beispiel zu nennen: Zur VI. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1963 wurde aus Anlass des 65. Geburtstages von Joris Ivens und einer Retrospektive, die seinem Lebenswerk gewidmet war, in der bekannt vorzüglichen Qualität ein Sammelband herausgegeben.¹⁶ Nach seinen späteren China-Filmen schien Ivens für die DDR nicht mehr älter zu werden. Und es sind auch Zweifel angebracht, ob die «Modellschlosserbrigade des Bodenbearbeitungs-Gerätewerkes Leipzig» noch seinen Namen trägt.

Rekonstruktion und Wirklichkeit

Joris Ivens hat in seinen dokumentarischen Filmen von Anfang an mit den Mitteln der Rekonstruktion und Inszenierung gearbeitet. In *MISÈRE AU BORINAGE* gibt es die Sequenz, in der die Kumpel in Wasmes eine Demonstration mit einem Porträt von Karl Marx zu dessen Todestag nachstellen. Die Rekonstruktion wird zur Realität, weil die übrige Bevölkerung unaufgefordert mitspielt, und da-

durch vervollständigt, dass die Polizei auftaucht. Dergestalt werden wiederholte Szenen zu echten. *INDONESIA CALLING* dagegen endet mit einer Demonstration, deren Inszenierung für den Film in ihrer Künstlichkeit augenscheinlich ist. Richard Leacock, der Mentor des *direct cinema*, des *uncontrolled cinema* mit seiner *living camera*, erklärte in einem Interview auf die Frage, was er von einem Film wie *SPANISH EARTH* halte: «Ich möchte sagen, dass sie keine Möglichkeit hatten, das auszuführen, was sie vorhatten, wegen der hoffnungslos unzulänglichen technischen Ausrüstung. Es war einfach unmöglich. Selbst mit unserer Ausrüstung wäre es schwer gewesen, das fertigzubringen, was sie tun wollten und angeblich auch fertigbrachten. Das Ergebnis war ein Spielfilm. Diese ganze gespielte Geschichte, Sie wissen, der Bau der Bewässerungsanlage, vielleicht war das so, vielleicht auch nicht, wie soll man das wissen? Man müsste Ivens fragen, war das so oder nicht? Ich weiss es nicht. Interviewer: Ivens erklärt ganz offen, dass er nie die Dinge aufnimmt, wie sie sich abspielen, sondern dass er Szenen wiederholen lässt; und er behauptet sogar, dass das keinen Unterschied mache.

Leacock: Ganz offensichtlich macht das einen Unterschied: Ich weiss nicht, ob es wirklich so war oder nicht! Unglücklicherweise könnte es sein, dass es bei diesem Film noch nicht einmal eine Rolle spielt, ob die Ereignisse stimmen oder nicht. Er ist so naiv, dass ich ihm kein Wort glaube. Dieser Angelegenheit mit der Bewässerung

ZUIDERZEE (1931–33)





ZUIDERZEE (1931–33)

des Landes liegt eine politische Konzeption zugrunde: die republikanische Regierung – die mir gefiel (...) – wollte sich um die Nutzbarmachung des Bodens kümmern. Also machten sie eine kleine Geschichte zurecht, die das illustrieren sollte. Ich glaube keine Sekunde lang an sie. Sie ist nicht Wirklichkeit.»¹⁷

Ein anderer Kritiker argumentierte grundsätzlicher. Herbert Linder über Ivens' «fragwürdige Methode»: «Ivens verwendet scheinbar zufällig eingefangene Bilder aus der Wirklichkeit, und seine Inszenierung beschränkt sich darauf, die Anwesenheit der Kamera vergessen zu machen. Das einzige Problem, das er sich dabei stellt, ist: zu rechtfertigen, dass er Vorgänge identisch wiederholen lässt. Die objektive Wahrheit, für die sich die äusserste Oberfläche der physischen Realität ausgibt, ist ihm nicht suspekt; im Gegenteil nimmt er gerade die Echtheit der Aufnahmen als Garant für die Wahrheit seiner Einsicht, nach der er das Material dann organisiert. Die einzelnen Aufnahmen, fast niemals mit synchronem Ton, aus dem Abstand der Objektivität aufgenommen, sind gefügig. Die bessere Absicht, die Ivens' Filme von denen Ruttmanns und den Wochenschauen trennt, nehmen natürlich auch jene in Anspruch. Der Rückzug auf die Autorität der guten Gesinnung ist es gerade, was Wahrheit und Lüge dem Zuschauer nicht unterscheidbar macht. So wäre die Neigung sozialistischer Länder zu dieser wenig sozialistischen Dokumentarfilmmethode zu erklären.»¹⁸

Ivens hält Gegnern der Rekonstruktion im Dokumentarfilm in anderem Zusammenhang entgegen: «Verfährt man wirklich nach dem Rezept der *Puristen* des Dokumentarfilms, so werden unsere Filme nur Menschen zeigen, die beständig in die Kamera starren, denn das ist es, was *wirklich* geschieht, wenn man Laien fotografiert, und das wäre also dann nach Meinung unserer Opponenten die 'Wahrheit'.»¹⁹ Und später in Kenntnis des *direct cinema*: «Doch die Technik erlaubt heute, dank der Synchronisation von Bild- und Tonaufnahme und durch das hochempfindliche Filmmaterial, das komplizierte Beleuchtungen überflüssig macht, eine grössere Authentizität, nicht jedoch eine grössere Wahrheit des gefilmten Materials. Ich glaube, dass bei der Verantwortlichkeit des Autors die materielle Authentizität nur ein Element der fundamentalen Wahrheit eines Werkes ist.»²⁰ – Und damit ist ein Status der Ansichten wiedergegeben, der weder im Diskurs noch in der Praxis auflösbar scheint.

Wandlung und Kontinuität

Nach den Aufbau- und Internationalismus-Filmen in Osteuropa, dem Seine-Film in Frankreich und einem zweiten China-Aufenthalt begann für Joris Ivens ein sehr produktives Jahrzehnt mit dem Italien-Projekt *L'ITALIA NON È UN PAESE POVERO* (ITALIEN IST KEIN ARMES LAND, 1959-60).



YÜ GUNG VERSETZT BERGE (1971–75): Episode «Rund um das Erdöl»

Die sechziger Jahre führten ihn zu Filmprojekten unter anderem nach Mali, Kuba, Chile, Vietnam und Laos. Er wurde eingeladen von Filmorganisationen, Hochschulen oder staatlichen Stellen, seine Filme vorzuführen und Dokumentarfilm zu lehren. Er galt vielen als der Geeignete in politisch revolutionären Situationen, den Filmnachwuchs auszubilden.

Wegen seines längeren Kriegsberichterstatte-Films THE FOUR HUNDRED MILLIONS (DIE VIERHUNDERT MILLIONEN, 1938) über den Widerstand der 400 Millionen Chinesen gegen die japanische Invasion, dessen Entstehungsgeschichte der von SPANISH EARTH gleicht, wurde Joris Ivens im Jahre 1958 in die Volksrepublik China eingeladen, um jungen chinesischen Dokumentaristen seine Erfahrungen zu vermitteln. Mit besonderem Stolz berichtete er später, dass er bei seinem Besuch erfahren habe, dass die zwanzig Jahre zuvor zurückgelassene Kamera die einzige war, mit der Revolution und Befreiungskampf gefilmt werden konnten, die nationale chinesische Filmindustrie ihren Anfang nahm.

Für Ivens waren weniger die beiden Filme 600 MILLION WITH YOU (600 MILLIONEN STEHEN HINTER EUCH, 1958) und BEFORE SPRING (VORFRÜHLING, 1958) das bedeutende Ergebnis der Reise als vielmehr eine Phase der Selbstreflexion. Ivens verglich sein Erleben des Aufbruchs in China mit seinen Sowjetunion-Aufenthalten

etwa 25 Jahre zuvor. Er erlebte China, das grosse Volk mit seiner reichen Kultur, ihm imponierte das revolutionäre Bewusstsein der Bevölkerung. Ivens sah aber auch die Filmindustrie mit ihrer schwerlastigen Bürokratie nach sowjetischem Modell. Seine Zweifel an der sowjetischen Politik wandelten sich schliesslich zur Parteilnahme für China, als die UdSSR ihre Berater aus der Volksrepublik zurückbeordnete.

Es dürfte Ivens leichter gefallen und für ihn politisch konkreter gewesen sein, das Feindbild für seine Südostasien-Trilogie zu bestimmen. In LE CIEL, LA TERRE (DER HIMMEL, DIE ERDE, 1965), LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE (DER SIEBZEHNTE BREITENGRAD, 1967) und LE PEUPLE ET SES FUSILS (DAS VOLK UND SEINE GEWEHRE, 1968-69) über die Volkskriege in Vietnam und Laos werden amerikanische Aggression und US-Imperialismus angeklagt. Seine Mitarbeit an LOIN DU VIETNAM (FERN VON VIETNAM, 1967) und der Kurzfilm RENCONTRE AVEC LE PRÉSIDENT HO CHI MINH (BEGEGNUNG MIT DEM PRÄSIDENTEN HO TSCHI MINH, 1969) trugen dazu bei, dass Ivens zu einem Dokumentaristen der Bewegung gegen die US-Aggression in Vietnam und später der Neuen Linken wurde. Als nun im März dieses Jahres sein LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE in Augsburg vorgeführt werden sollte, legte die französische Produktionsfirma ein Veto ein. Sie verlangte von Ivens, in einem Vorspann im Film geäußerte

Meinungen zu widerrufen. Ivens dagegen begreift seinen Film als Dokument, an dem es nichts zu ergänzen gibt. Ist diese Auflage an sich schon lächerlich, bedeutet es, ausgerechnet an ihn eine derartige Forderung zu richten, eine totale Verkennung seiner Persönlichkeit: Trotz zweifellos zahlreicher Rückschläge in seinem politischen Leben hat Ivens sich meines Wissens nie von seinen Filmen distanziert, was einem Leugnen seines Selbst gleichkäme.

Filmästhetisch interessant an LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE ist die intensive Nutzung des O-Tons und die beobachtende Kamera. Der Einfluss von Marceline Loridan ist spürbar. Joris Ivens hatte sie in CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (CHRONIK EINES SOMMERS, 1960) von Jean Rouch und Edgar Morin gesehen, sich, wie er sagt, noch auf der Leinwand in sie verliebt. Seit ROTTERDAM – EUROPOORT (1966) arbeiten die beiden zusammen, inzwischen sind sie verheiratet. Mit Marceline Loridan begann er auch sein grösstes Filmprojekt: COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES (YÜ GUNG VERSETZT BERGE, 1971-75). Eine gefühlsmässige Verbundenheit mit China liess ihn dorthin zurückkehren, auch weil die Kulturrevolution die Entwicklungen auf dem Gebiet des Films zurückgeworfen habe. 120 Stunden Filmmaterial wurden von Ivens/Loridan belichtet, ein Zehntel zu den 12 Filmen des Zyklus montiert. Alltägliche Verrichtungen der Menschen

wurden gezeigt, die entweder ganz normal untereinander ihren Lebensgewohnheiten nachgehen oder sich der Kamera zuwenden und Auskunft geben. Zum anderen ist COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES eine Reisebeschreibung. Die Filme des Zyklus entwickelten sich in der Realität: Es wurden weder Szenen rekonstruiert, noch gab es eine Regie der Mitwirkenden. Es ging darum, den Alltag einzufangen in einer bestimmten Form, der Wirklichkeit.

Ivens und Loridan sind Parteigänger des neuen China. Ihre Filme heben universelle Prinzipien der chinesischen Gesellschaft hervor; Gegner sahen in den Darstellungen das Vorführen einer heilen Welt. Der bestehende Kampf zweier Linien, die Konflikte der Gesellschaft seien nicht sichtbar. Ivens und Loridan wussten sehr genau, dass sie in China eine Gesellschaft in Bewegung vorfanden. Der das Lebenswerk durchziehende Optimismus setzte sich auch in diesen Filmen durch.

Formalismus und Subjektivismus

Dass Ivens' Werk bei den politischen Gegnern keine Anerkennung findet, spricht für ihn und seine Filme. Und immer dann – dies könnte auch für UNE HISTOIRE DE VENT zutreffen –, wenn Joris Ivens sich in seinen Filmen

YÜ GUNG VERSETZT BERGE (1971–75): Episode «Geschichte eines Fussballs»



nicht vorrangig mit sozialen und politischen Aspekten beschäftigte, findet er auch Kritiker in den eigenen Reihen. Wsewolod Pudowkin warf ihm 1930 wegen *REGEN* und *DE BRUG* Formalismus vor: «Das Bild hat kein Rückgrat, es hat keine innerliche, allgemeine Bestimmung, sondern nur eine eng-subjektive, bespiegelnde *Stimmung*.»²¹

Anderer fühlte sich bemüht, den «Subjektivismus, der diesen Studien innewohnte», von anderen Formalisten abzugrenzen, schliesslich unterschieden sich seine Arbeiten «in der Wahl des Themas von irrationalen, formalistischen Spielereien anderer Avantgardisten»²². Derartige Einwürfe erscheinen auch dadurch weder intelligenter noch weniger anmassend, dass sie Ivens ein Leben lang begleiteten.

Bei einem Besuch der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) am 22. Februar 1974 diskutierten Lehrende und Studierende mit Ivens unter anderem das Verhältnis von Form und Inhalt. Auf *LA SEINE A RENCONTRÉ PARIS* bezogen, wurde Ivens während dieser Veranstaltung der Vorwurf des Subjektivismus gemacht, nachdem er bereits in einer einleitenden Vorstellung seiner Arbeit den Anspruch des Seine-Films relativiert hatte: «...Filme wie etwa *LA SEINE A RENCONTRÉ PARIS*, der für viele von ihnen vielleicht weniger kämpferisch ist, für mich dieselbe Lebensphilosophie hat, aber einige nennen das *le repos du guerrier*, die Ruhe des Kriegers. Für mich ist das doch eine Einheit und für sie manchmal vielleicht schwierig zu verstehen, weil sie vielleicht die Figur von Ivens zu viel generalisieren, als sei das immer der Mann, der militant, kämpferisch dasteht. So ist es nicht in einem Leben, das ich jetzt überblicke, von vierzig Jahren Filmschaffen.»²³

Die Kraft des Kriegers

Fotos von Joris Ivens. In den diversen Publikationen über ihn sind sie abgedruckt, Fotografien von Begegnungen mit Prominenten des Films, der Kunst und Politik: Ivens mit Santiago Alvarez, Sergej M. Eisenstein, Robert Flaherty, Jane Fonda, Ernest Hemingway, Ho Tschu Minh, Pablo Picasso, Jacques Prévert, Wsewolod Pudowkin, Hans Richter, Henri Storck, Tschu En-lai, Dziga Wertow, King Vidor, Basil Wright – und all denjenigen, die hier keine Erwähnung finden; es liesse sich ein interessantes Who's Who des 20. Jahrhunderts nur mit Ivens-Fotos gestalten. Und andererseits zeigen uns diese Fotos Ivens selbst, die Veränderungen seiner Physiognomie. Eine ausdrucksstarke Serie von Johan van der Keuken aus dem Jahre 1978, aufgenommen im Niederländischen Filmmuseum, zeigt ihn im gestenreichen Gespräch, so wie er ist: sanftmütig und stark zugleich, ausgestattet mit einer Art von Geduld und Vertrauen, die den Optimismus seiner Filme erklären hilft: «Man sagt mir manchmal, dass ich zwei verschiedene Arten von Filmen mache: lyrische und politische. Ich protestiere gegen diese Trennung. Es ist ein und derselbe Mann, der diese Filme gemacht hat – aus derselben Lebensphilosophie, mit demselben Vertrauen in die Menschen.»²⁴

Peter Nowotny

Anmerkungen:

- 1 Als Verfasser den neuen Film nicht gesehen zu haben ist schändlich, wegen der verlässlichen Informationen von Valeria aber wohl für die Leserinnen und Leser tragbar. Joris Ivens im Folgenden JI
- 2 Ilona Perl: Reflexionen über die Mittel des Kinos, in: *film (Velber)*, 4. Jg., 1966, Heft 10, Oktober, Seite 10
- 3 Manifest der Filmliga Amsterdam, in: JI. *Die Kamera und ich*. Reinbek: Rowohlt Tb. V. 1974, Seiten 13-14; zuerst Berlin (DDR) 1969
- 4 JI: *Apprentice to Film*, in: *Theatre Arts (New York, N.Y.)* Nr 3, 4/1946; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik und dem Club der Filmschaffenden der DDR. Berlin (DDR) 1963, Seite 253
- 5 JI: *Die Kamera und ich*, a.a.O., Seite 31
- 6 JI: *Subjektivität und Montage*, in: *Deutsche Filmkunst (Berlin, DDR)* 10. Jg., 1962, Heft 11, Seite 425; zuerst 1939
- 7 JI: *Der Mensch im Dokumentarfilm*, in: *ebd.*, 3. Jg., 1955, Heft 6
- 8 JI: *Borinage – A Documentary Experience*, in: *FILM CULTURE (New York, N.Y.)*, Vol. 2, 1956, No. 1 (7), page 10
- 9 *Ebd.*, Seite 9
- 10 *Ebd.*
- 11 JI / Robert Destanque: *Ji ou la mémoire d'un regard*. O.O. (= Paris) 1982
- 12 JI: *Subjektivität und Montage*, a.a.O., Seite 426
- 13 JI: *Die Kamera und ich*, a.a.O., Seite 168
- 14 JI: *La réalité est plus passionnante que toutes les inventions de Hollywood*, in: *L'Humanité (Paris)* vom 10.3.1950; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O., Seite 157
- 15 JI, Vladimir Pozner: *Lied der Ströme*. Berlin (DDR): V.Tribühne 1957, Seite 5
- 16 Siehe JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O.
- 17 Ulrich Gregor: (Interview mit) Richard Leacock, in: *Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*, hrsg. und eingeleitet von Ulrich Gregor. Gütersloh: Sigbert Mohn V. 1966, Seite 287
- 18 Herbert Linder: *Filmliteratur. Drei Ostberliner Monografien*, in: *Filmkritik*, 10. Jg., 1966, 2. Heft, 1. Februar, Seite 114
- 19 JI: *Z zagadnien rezyserii filmu dokumentarnego – odtwarzanie i organizowanie scen*, in: *Kwartalnik Filmowy (Warschau)*, Nr. 9/1953; zitiert nach: Hans Wegener. *Ji. Dokumentarist der Wahrheit*. Berlin (DDR): Henschel. 1965, Seite 50
- 20 Albert Cervoni: *Das Interview. Ivens in Vietnam*, in: *film (Velber)*, 4. Jg., 1966, Heft 1, Januar, Seiten 32 folgende
- 21 Wsewolod Pudowkin: *Ji*, in: *Filmliga (Amsterdam)*, III. Jg., 1930, Nr 8; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O., Seite 212
- 22 Wolfgang Klauke: *Ein Leben für den Dokumentarfilm*, in: *ebd.*, Seite 7
- 23 *Von JI lernen. Ein Protokoll*, hrsg. von der Studienleitung der DFFB, in: *DFFB-Info*, Juni 1974, Nr 33, Seite 5
- 24 JI (ohne Quellenangabe); zitiert nach: William Janovsky und Igor Luther: *Ji in China*. 1984 (TV-Dokumentation)

„Weiter von der Realität weggehen ist gut für den Film“

Ein Gespräch mit dem Dokumentaristen Joris Ivens

FILMBULLETIN: Ich möchte zunächst über die Veränderungen der Ausrüstung sprechen, die sich während der Jahre, in denen Sie Filme drehten, ergaben und darüber, wie diese Veränderungen Ihre Arbeit beeinflussten.

JORIS IVENS: Natürlich habe ich in den weit über fünfzig Jahren, in denen ich filme, die Entwicklung von allen Teilen der Ausrüstung in der praktischen Arbeit miterlebt. Als ich begann, gab es – ausser für wissenschaftliche Anwendungen – keine 16mm-Kameras, keinen Ton, keine Farbe, keine Motoren in der Kamera – gedreht wurde noch mit der Kurbel. Im Laufe der Jahre wurde dann alles allmählich entwickelt, was heute als selbstverständlich gilt, aber es würde zu lange dauern, diese Entwicklungen hier im einzelnen nachzuvollziehen.

Für mich war die wichtigste Neuerung der Ton. Als der Tonfilm um die Jahre 1932, 1933 aufkam, der erste Film mit Al Jolson THE JAZZSINGER (1927, von Alan Crosland) in Holland gezeigt wurde, war ich davon sehr beeindruckt, aber auch ein wenig skeptisch. Ich befürchtete, diese neue Möglichkeit würde die Sprache, die Kunst, die wir hatten, zerstören. Der Tonfilm hat auch tatsächlich zur Verarmung der Bildsprache beigetragen. Wir waren damals gerade dabei, eine sehr spezifische Filmkunst zu erarbeiten, als der Tonfilm über uns hereinbrach.

Er hatte aber auch sein Gutes, und ich lernte langsam mit ihm umzugehen und zu arbeiten. Doch zu Beginn hatte ich einige Schwierigkeiten, nicht zuletzt auch weil der Ton noch nicht synchron war, nur für Musik und Geräusche geeignet. Ich dachte aber immer, unsere Filmsprache könne eloquenter und viel subtiler werden, die künstlerische Qualität könne gesteigert werden, wenn der Ton und das Bild in eine dialektische Beziehung zueinander gebracht werden. Aber dies mussten wir erst lernen. Zunächst warf uns der Ton ganz einfach zurück. Er unterwarf den Film stärker dem Einfluss von Theater und Literatur. Gerade in Hollywood war diese Beeinflussung sehr stark. Vorher hatten wir die wunderbaren Stummfilme, etwa von Chaplin..., die wir verlieren würden... aber auf lange Sicht mussten wir gewinnen, weil uns neue Möglichkeiten erschlossen wurden.

Damals existierte das Tonband noch nicht, der Ton

wurde als Lichtton aufgezeichnet. Das war sehr schwierig und umständlich, man konnte sich keinen Fehler innerhalb einer Rolle erlauben. Wenn mit einer 1000-Feet-Rolle nach 750 Feet ein Fehler gemacht wurde, musste die ganze Aufnahme wiederholt werden.

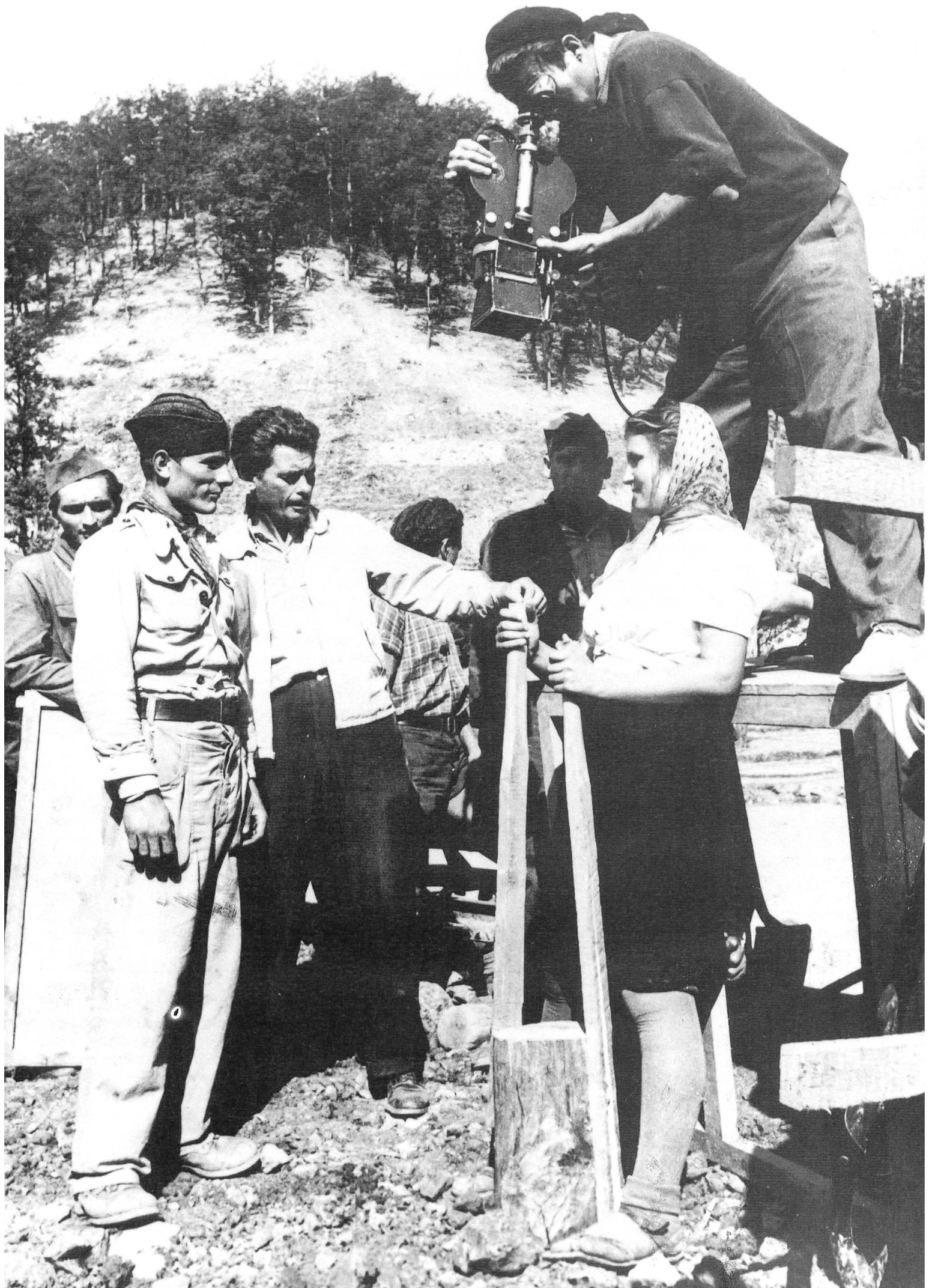
FILMBULLETIN: Man konnte den Ton nicht schneiden.

JORIS IVENS: Nein, nein. Das war sehr schwierig. Nach der Entwicklung der Aufnahme, «beim Mischen», konnte man etwas schneiden, und wir lernten sogar sehr gut damit umzugehen, als wir den Ton besser kannten. Wenn man sich darauf verstand, konnte man sogar einzelne Buchstaben wie «i», «a», «o» in der Lichtspur des Tons erkennen.

Dann kam der unsichtbare, magnetische Ton. Das veränderte die Aufnahmetechnik. Wir hatten nun Tonbandgeräte und die Kamera separat davon. Etwa gleichzeitig kamen auch die 16mm-Kameras auf. Das führte dazu, dass wir in unabhängigen Produktionen etwas mehr tun konnten, weil die Ausgaben kleiner wurden. Zu Beginn war es allerdings sehr schwierig, die Aufnahmen von 16mm auf 35mm umzukopieren. Erst heute können auch grosse Produktionen mit diesem jetzt gut entwickelten Verfahren arbeiten. Damals war die Verbreitung von 16mm sehr limitiert, deshalb blieb ich vorerst beim 35mm-Format – das ich sehr mag. Aber später, als ich sah, dass mit dem Blow-up-Verfahren ansprechende Resultate erzielt werden, drehte ich auch auf 16mm, arbeitete mit beiden Formaten.

Mittlerweile waren auch Kameras mit Motoren auf dem Markt und optische Entwicklungen, wie das Zoom, beeinflussten das Filmschaffen. Wie alle neuen Dinge wurde das Zoom zunächst ohne Sinn und Verstand eingesetzt, die Bilder wurden – wie wir das nannten – auf der Leinwand hin und her gepumpt. Das Zoom wurde ohne jede Notwendigkeit verwendet: alles war Zoom, Zoom, Zoom – wie in einer früheren Phase der Filmgeschichte einmal die Rückblende alles dominierte.

Im Gegensatz zu bestimmten konservativen Filmemachern war ich aber immer sehr offen gegenüber neuen Entwicklungen. Immer wenn etwas Neues aufkommt, denken sie nein. Video und all diese Dinge eröffnen neue Möglichkeiten. Am Anfang gibt's Schwierigkeiten, Kon-



flikte, Widersprüche, aber ich denke, das Feld der filmischen Arbeit wird erweitert.

FILMBULLETIN: In Ihren frühen Dokumentarfilmen haben Sie bestimmte Szenen für die Aufnahmen rekonstruiert.

JORIS IVENS: Ja, ja, die berühmten Rekonstruktionen. Ich hatte da einige Differenzen mit anderen Leuten, speziell mit Vertow in der UdSSR, der argumentierte, solche Rekonstruktionen veränderten die Realität, die Wahrheit, und ich sagte nein. Diese Debatte zieht sich nun schon über fünfzig Jahre hin – heute wird sie etwas weniger heftig geführt als auch schon. Um die ganze Theorie kennenzulernen, müssen Sie mein Buch lesen, wo es ein langes Kapitel zu dieser Frage gibt.

Um dennoch eine kurze Antwort zu geben: Es liegt am Dokumentaristen, ob er ehrlich ist gegenüber seinem Thema, gegenüber den Leuten. Er soll nicht Fiktion imitieren, nicht über die Darstellung der alltäglichen Gefühle und Handlungen der Leute hinausgehen. Der Spielfilm bietet da mit seinen Schauspielern ganz andere Möglichkeiten. Der Dokumentarist hat seine Grenzen einzuhalten. Wenn er aber innerhalb dieser Grenzen bleibt, hat die Rekonstruktion ihre Berechtigung. Ich habe Aufnahmen nie mit *Absicht* rekonstruiert, ich tat es meistens, wenn ich nicht dabei sein konnte, wenn ich vorbeikam, aber zu spät war aus bestimmten Gründen. Für mich ist die Rekonstruktion unter bestimmten Umständen wichtig und verfälscht die Realität nicht.

FILMBULLETIN: Hat nicht die Entwicklung der Ausrüstung die Notwendigkeit zur Rekonstruktion verringert? Heute kann mit weniger Licht und viel beweglicher gedreht werden.

JORIS IVENS: Ja, das hat unsere Möglichkeiten vergrößert. Sogar für die grossen Spielfilme wird nicht mehr so oft im Studio gearbeitet, sie drehen in Häusern und Schlössern – sie haben von unseren dokumentarischen Methoden gelernt.

FILMBULLETIN: Aber Sie haben die Rekonstruktionen nicht aufgegeben infolge der technischen Entwicklungen?

JORIS IVENS: Ich habe sie weiter verwendet, denn sie hat mit dem Material und der Ausrüstung nichts oder wenig zu tun.

FILMBULLETIN: Wie hat das Fernsehen das Dokumentarfilmschaffen beeinflusst?

JORIS IVENS: In der jetzigen Periode schadet das Fernsehen dem Dokumentarfilm sehr stark. Aber ich glaube, es wird eine Zeit kommen, wo das wieder anders sein wird.

Die Television ist doch auf Action ausgerichtet. Da geht's nur um wo, was, wie, die direkte Information. Das Fernsehen will Neuigkeiten, Nachrichten, den Reportagefilm. Der Dokumentarfilm dagegen zielt auf die tiefe Wahrheit von dem, was sich zugetragen hat, welches die Voraussetzungen dazu waren und was die Reaktionen darauf sind. In einem Dokumentarfilm, wie etwa in meinem SPANISH EARTH, weiss man nicht exakt, wo und in welchem Augenblick die Handlungen geschehen, die Taten, die tiefere Wahrheit – wie das nennen: die menschliche Seite – ist entscheidend.

Junge Filmemacher gehen heute, sagen wir nach Libanon, und machen einen wunderbaren Film, weil sie mit den Leuten drei Monate zusammenleben, wie ich es tat mit Marceline in Vietnam. Sie kommen mit ihrem Film

zu einer Fernsehstation, und da wird ihnen gesagt: Nun ja, wir haben bereits vor einem Monat darüber berichtet, dafür gibt es kein Interesse mehr. Aus. Diese Haltung macht solche Filme unmöglich. Der Markt für Dokumentarfilme auf der grossen Leinwand im Kino existiert nicht mehr. Die Produzenten finanzieren solche Projekte nicht mehr, weil sie nur Geld damit verlieren. Das blockiert den Dokumentarfilm und seine Entwicklung.

Wenn ein junger Filmemacher mit einem Vorschlag zum Fernsehen geht, sagen sie: Ja, du kannst das machen. Und wenn er sagt, er brauche dazu einen Monat, muss er den Film in zwei Wochen realisieren. Und wenn er sagt, er brauche für die Aufnahmen fünf mal soviel Material, wie ausgestrahlt werde, wird ihm bedeutet, dass er sein Vorhaben in der Relation 1:2 realisieren muss. Das ist unmöglich. Er fällt unter diesen Bedingungen zwangsläufig zurück auf einen Reportage-Film, der äusserlich und oberflächlich bleibt.

Ich hoffe aber, dass auch das Fernsehen älter und reifer werden wird. Und dann einsehen wird, dass neben dieser Informationsflut, dieser Überfütterung mit Information und Bildern, auch der Dokumentarfilm notwendig ist und damit wieder gefragt sein wird. Auch die Leute, die Zuschauer werden das verlangen: gebt uns wenigstens etwas Ruhe. Sie werden hoffentlich sagen: Wir wissen, dass im Libanon, in SPANISH EARTH gekämpft wird, wir wissen um die schrecklichen Dinge, die da passieren, aber was passiert tatsächlich mit einem Menschen, der in dieser Situation lebt? Die Leute wollen das wissen, sie wollen sich vergleichen, sich identifizieren – sie wollen gründlicher informiert werden, tiefer Einsicht nehmen.

Der Unterschied zwischen der grossen Leinwand und dem kleinen Bildschirm ist nicht so entscheidend, wesentlicher ist die Kondition des Publikums. In einem grossen Saal mit Hunderten von Leuten gibt es eine Art Hypnose der Leinwand. Wenn man nicht allein ist und etwas passiert, weiss man, ob die Menschen um einen herum das mögen oder nicht. Vor dem Fernseher dagegen, ob allein oder mit der Familie, wird das Gesehene nicht einmal diskutiert, wenn sie es nicht mögen, schalten sie um auf ein anderes Programm. Es gibt also eine ganz andere Beziehung zum Gezeigten.

Dennoch sind meine Filme eigentlich fürs Fernsehen produziert. Alle Fernsehstationen der Welt haben Filme von mir ausgestrahlt. Manchmal, aber nicht immer, taugt ein Fernsehfilm auch etwas auf der grossen Leinwand. Gute Spielfilme dagegen, etwa von John Ford, die grossen Western-Landschaften, brauchen die grosse Leinwand.

FILMBULLETIN: Würden Sie demnach sagen, das Problem sei, die Filme zu produzieren?

JORIS IVENS: Das ist ein anderer Kampf, aber mittlerweile werden auch fast schon alle Spielfilme vom Fernsehen mitproduziert.

FILMBULLETIN: Ich dachte eigentlich an den Dokumentarfilm, der nicht mehr produziert wird, weil das Fernsehen die schnelle Information will.

Können wir nun etwas ausführlicher über die Montage sprechen?

JORIS IVENS: In meinen Filmen ist sie sehr wichtig. Ich denke beim Drehen bereits an den Schnitt. Nicht wie Vertow und viele andere Dokumentaristen, die Material aufnehmen und den Film erst bei der Montage «konstru-

ieren». Bei mir steht die Konzeption, wenn die Dreharbeiten beginnen, ich weiss, was ich will. Während der Aufnahmen ändere ich nur dann etwas, wenn die Realität dies erfordert.

Der Schnitt richtet sich nach den Emotionen und nicht direkt nach dem, was man sieht. Ich mache die Zuschauer glücklich mit etwas, ich mache sie traurig, bringe sie zum Lachen. Meine Montage richtet sich nach dem Grundstrom der Gefühle, der in der Thematik, der unter dem Material liegt. Er führt meine Montage und nicht die Dynamik der Bilder, die auf der Leinwand zu sehen sind – meistens, nicht immer. Meine Montage ist sehr lebendig, manchmal richtet sie sich nach der Dynamik der Bilder und manchmal nach den darunterliegenden Gefühlen.

FILMBULLETIN: Sie wollen mit Ihrer Montage die innere Wahrheit aufdecken. Ist das richtig?

JORIS IVENS: Nicht bei der Montage. Die Wahrheit muss schon beim Drehen aufgedeckt werden. Bei der Montage kann man nicht mehr viel aufdecken, weil man da das Material limitiert. Im Schneiderraum vergesse ich die Realität.

Bei der Montage von VALPARAISO etwa vergass ich, was ich wirklich gesehen hatte. Die belichteten Aufnahmen waren mein Material. Es ist wie bei einer Skulptur: aus diesem Stein muss ein Kopf geformt werden, ich kann keine andern Steine dazu nehmen. Auch ich kann nicht zurück gehen, das belichtete Material ist im Schneiderraum meine neue Realität, und daraus forme ich eine Art *Superrealität*, in welcher die Dinge des täglichen Lebens für mich, vorübergehend, wie problemlos erscheinen.

FILMBULLETIN: Ich las in einem Text von Ihnen, dass es nicht genüge, authentische Bilder aufzunehmen, dass man weiter gehen muss.

JORIS IVENS: Wie ich sagte, *tiefer*. Man muss tatsächlich tiefer gehen. Die Aktualität – Sie drehen, wie wir hier sitzen – ist oberflächlich, oberflächliche Wahrheit, nur Authentizität. Es ist 12 Uhr. Wir befinden uns in Lausanne in diesem Moment. Sie und ich reden. Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Die Wahrheit, was Sie über mich denken, was ich über Sie denke, fehlt, Ihre Pläne, wie Sie den Text über mich schreiben wollen – das ist die Geschichte dieser Situation und das ist Dokumentation.

FILMBULLETIN: Und mit Ihrer Methode der Montage...

JORIS IVENS:... damit kann man das vertiefen. Ich kann Dinge weglassen, ich kann die Aufmerksamkeit des Publikums führen. Ich kann sie auf wichtige Punkte hinweisen. In meiner Montage nehme ich manchmal wie Anlauf auf einen Spass. In den meisten meiner Filme baue ich einen grossen Lacher ein, der tief aus dem Bauch kommen soll – und viele kleine Lacher. Das schafft eine Komplizität mit dem Publikum. Teile des Publikums verstehen und schätzen solche Sachen. Ich mache keine Montage, die jedes 14jährige Kind verstehen kann. Ich respektiere bei meiner Montage die Intelligenz und die Sensibilität der Menschen.

Verschiedene Zuschauer sehen heute SPANISH EARTH mit unterschiedlichen Gefühlen. Eine Person, deren Vater im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte, reagiert anders auf diesen Film als jemand, der nur vage davon gehört hat, dass vor langer Zeit, vor dem Zweiten Weltkrieg da etwas passiert ist. Ein guter Film aber fängt die Aufmerksamkeit der verschiedenen Leute auf verschiedenen Ebenen. Wenn ein Zuschauer, dessen Vater im Bürger-

krieg getötet wurde, ebenso vom Film gepackt wird wie ein Zuschauer, der nur vage von diesen Ereignissen gehört hat, dann handelt es sich um einen starken Film, und der Zuschauer ist sogar stärker betroffen als in einem Spielfilm. Beim Spielfilm entsteht Betroffenheit mehr durch die Handlung, ergibt sich aus der Entwicklung der im Drehbuch vorgezeichneten Figuren – das ist ziemlich verschieden.

FILMBULLETIN: Wie lange arbeiten Sie im Schneiderraum, im Vergleich etwa zur Drehzeit?

JORIS IVENS: Ich nehme mir sehr viel Zeit für einen Film. Ich beginne nicht einfach zu drehen, sondern sammle zuerst die wesentlichen Informationen. Dann versuche ich ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis mit den Leuten, die ich filme, aufzubauen – was sich manchmal auch als unmöglich erweist – damit sie wissen, warum ich sie filme. Das braucht Zeit.

Generell nehme ich mir mehr Zeit für meine Filme als andere. Für den Film VALPARAISO etwa bin ich einen ganzen Monat in der Stadt herum gelaufen, ohne auch nur eine Aufnahme zu filmen. Zusammen mit den Studenten haben wir uns das und das und das angesehen. Ich nenne das *kreatives Beobachten*, wobei immer zu berücksichtigen ist, dass es ein Film werden muss, keine Geschichte, kein Rhythmus, kein Theaterstück, kein Tanz, kein Gemälde. Durch diese Beschränkung lenken Sie ihre Beobachtung in die gewollte Richtung.

Dann folgen sechs Wochen Drehzeit und dann etwa dieselbe Zeit für den Schnitt, sechs, acht Wochen. Ich gehe bei der Montage vorwärts und zurück. Ich drehe meistens viel – aber nicht zuviel, bei VALPARAISO war das Verhältnis 1:7. Sogar fürs Fernsehen wird oft mehr bewilligt, weil das Material nichts kostet. Es gibt Sequenzen, die ich 1:20 drehe, andere dagegen im Verhältnis 1:1 oder 1:2. Den Film INDONESIA CALLING, ein sehr armer, einfacher Film, drehten wir 1:2. Die Franzosen, denen ich das Material zeigte, sagten, daraus kannst du nie einen Film machen, das ist unmöglich. Ich sagte: wir müssen. So versuchte ich es, für eine Sache, die wirklich sehr wichtig wurde, praktisch ganz ohne Mittel.

FILMBULLETIN: Die Funktion des Kommentars in Ihren Filmen?

JORIS IVENS: Er ist wichtig, aber ich habe da eine Schwäche in meinen Talenten. Mein visuelles Talent ist extrem entwickelt, mein visuelles Gedächtnis ist enorm. Für Literatur, für Musik ist es weniger ausgeprägt – es ist ein sehr gerichtetes Talent. Am Anfang, speziell weil ich vom Stummfilm komme, schnitt ich meine Filme mit wenigen Hinweisen auf den Kommentar. Das soll da und da gesagt werden, aber ich schrieb diese Gedanken nicht einmal auf. Die Kommentare wurden meist nach Abschluss der Montage aufgrund der endgültigen Fassung erstellt. Das ist nicht immer optimal, aber das ist eben meine Arbeitsmethode. Ein anderer, der mehr sprachlich orientiert ist, beginnt vielleicht beim Kommentar und füllt dann die Aufnahmen ein – für mich aber ist der Einfluss der Literatur, der Poesie gefährlich. Purer, reiner Film sind die Bilder, das ist das wichtigste – damit muss man beginnen und diese Bilder mit dem Ton, dem Kommentar zusammenfügen.

Ich fand es grossartig, dass der Kommentar zu VALPARAISO von Chris. Marker geschrieben wurde. Ohne ihn wäre der Film weniger gut. Der Kommentar ist sehr wich-



Joris Ivens und Ernest Hemingway bei den Dreharbeiten zu SPANISH EARTH (1937)

tig. Zu Beginn meines Werks vernachlässigte ich ihn, wie alle, die vom Stummfilm kamen. Dann verstanden wir das, und jetzt mache ich bereits beim Drehen Notizen für den Kommentar. Aber ich bin nun mal kein Schriftsteller, ich kann den Kommentar nicht formulieren, nur exakt den Inhalt bestimmen, von dem, was gesagt werden muss. Wenn etwa ein See im Regen besonders schön aussieht, sage ich nicht: das ist schön.

Ich lernte den Umgang mit dem Kommentar in den fünfzig Jahren Arbeit beim Film.

Nach dem Kommentar kam die Synchronaufnahme. Auch das war zunächst eine Schwierigkeit und eine Herausforderung. In meinem Buch spreche ich auch darüber, wie sie zu bewältigen war. Die Gefahr der Synchronaufnahme bestand vor allem darin, nur noch eine komplette Kopie der Realität abzubilden.

FILMBULLETIN: Wir geraten leider in Zeitdruck. Deshalb nur noch ein Stichwort: die Verwendung der Farbe?

JORIS IVENS: Die Farbe ist weniger wichtig als der Ton – für mich. Sie ist wichtig, aber man muss auch bei ihr sehen, wie sie verwendet wird. Ich nehme an, dass Sie die Filme von Woody Allen, Wim Wenders gesehen haben. Sie fallen nicht zurück, sie hinterlassen als Schwarzweissfilme einen sehr guten Eindruck, eben weil sie etwas weiter von der Realität weggehen.

Weiter von der Realität wegzugehen ist gut für den Film – für jede Kunst. Die grösste Gefahr der Farbe im Film ist der Rückfall in den Naturalismus, und zu Beginn des Farbfilms brachte sie wirklich nur diesen zurück. Die Farbe muss aber ein dramatisches Element sein.

Warum verwende ich zunächst schwarzweiss in VALPARAISO? In Farbe wäre dieses Auf und Ab in der Stadt sehr fröhlich. In Farbe sieht man in dieser Situation *weniger*, man fühlt die Armut hinter der bunten Fröhlichkeit nicht mehr. Darum wählte ich als Künstler schwarzweiss, um diese Armut zu unterstreichen. Nach dem grossen Umbruch sehen die Zuschauer die Lage auf andere Weise: nun steigert die Farbe die Armut.

Eine andere Sache ist, wie Sie zu dieser Farbe übergehen – nicht didaktisch, sondern mit der Intuition des Künstlers. In VALPARAISO knallt der grosse Kerl die Weinflasche gegen den Spiegel, sie zerbricht mit viel Lärm, und der rote Wein wird rotes Blut. Schnitt. Es folgt die Einführung in die historische Sequenz, die Geschichte der blutigen Kolonisation, und dann kehren wir wieder zur Stadt selbst zurück. Das ist alles sehr genau komponiert, auch wenn die wenigsten Zuschauer lange darüber nachdenken.

Eisenstein hat für die Farbe in ALEXANDER NEWSKI wunderschöne Übergänge gefunden – einige Filme gibt es, die sehr bewusst mit der Farbe arbeiten, auch Spielfilme. Aber wir müssen auch die Möglichkeiten der Farbe erkunden und sie verwenden, um die Filmkunst weiter zu entwickeln.

Im Dokumentarfilm ist die Farbe allerdings noch schwieriger zu kontrollieren als im Spielfilm. Dort kann ich sagen, ich will diese Wand nicht grün sondern rot – und sie malen sie mir rot.

Das Gespräch mit Joris Ivens führte Walt R. Vian

Der Blick ins Leere

Zu ein paar Filmen Robert Siodmaks

Alle Mann an Deck! Setzt alle Segel!
Kommt näher, meine Freunde, kommt näher. Ihr seid zur letzten Fahrt des roten Korsaren geshanghait worden. Ihr habt sie vor langer Zeit im Karibischen Meer gemacht. Vergesst nicht: auf einem Piratenschiff in Piratengewässern und in einer Piratenwelt.
Stellt keine Fragen. Glaubt nur was ihr seht.
Nein, glaubt nicht einmal die Hälfte davon!

Gallionsfiguren

«Da lese ich über Memoiren, die man nach Robert Siodmaks Tod 'entdeckte' und die dieser, mein drolliger, kamerakundiger, thesenunkundiger Kumpan angeblich verzapft hat, von dem ich allerdings nicht wusste, ob er überhaupt schreiben konnte, der sogar Schwierigkeiten hatte, einen vernünftigen Satz zu formen, der aber in der daraus resultierenden Konfusion elektrische Spannung erzeugte...»

Schrieb vor ein paar Jahren Gottfried Reinhardt in einem Artikel, mit dem er den Mythos um die Kinoautoren zu korrigieren versuchte: wie das wirklich war zwischen dem Produzenten und seinem Regisseur: «...eine elektrische Spannung, durch die er in verständniswilliger Umgebung, mit einem guten – von ihm unbeeinflussten – Skript, von starker Hand gelenkt, zu guten Filmen bringen konnte.» Eine Proklamation der Diktatur von Wort und Literatur, und dem Regisseur bleibt bloss die Rolle des Subversiven.

Zusammen haben Reinhardt/Siodmak THE GREAT SINNER gemacht für MGM, nach «Der Spieler», und man kann sich die Rollenverteilung dabei gut vorstellen, der seriöse Reinhardt schaut nach der Dramaturgie und Dostojewski, Siodmak erledigt den emotionalen Zugriff auf den Zuschauer, die Affekte und Ava Gardner.

Ein Mack Sennet vom film noir?

Wenn's ums Kino ging, war Siodmak nicht zimperlich, er hielt nichts von psychologischen Feinheiten und Details. Er war berüchtigt für den harten Umgang mit seinen Akteuren, den Terror, mit der er die Frauen traktierte, um noch den letzten Effekt herauszuholen. Den Killer in THE SPIRAL STAIRCASE darf man durchaus als einen Schatten seines Regisseurs sehen, die stumme Dorothy McGuire als sein ideales Modell. Wenn sie am Ende, ausweglos in die Enge getrieben, einen Schrei ausstösst, ist das wie eine performance, die ein hartnäckiger Regisseur ihr endlich entlockt hat. Die Storys dieser Filme sind Tests, denen die Personen unterzogen werden, nicht nur in den amerikanischen films noirs, auch in den deutschen und französischen der Dreissiger, der Fünfziger: Fallen, pièges, in denen die Frauen sich verstricken, wenn sie, Phantom ladies, durch die Städte ziehen und Opfer und Lockvogel in einem, die Männer animieren wollen, ihre Einsamkeiten mit ihnen zu teilen. Ein Heroismus, der, billig und desperat, ein Witz ist.

«Solange sie sich bewegen», hat Kracauer geschrieben, von den MENSCHEN AM SONNTAG, aber es gilt für alle Figuren bei Siodmak, «sind sie nur Durchschnittsmenschen; wenn sie zum Stillstand kommen, erscheinen sie als lächerliche Zufallsprodukte.»

Daguerreotypen

Siodmaks Kino lebt nicht von der Montage, es zielt auf die grossen Momente. Cinema of interruptions, sagt sein Freund Walter Reisch: der singuläre Blick beherrscht die Szene. Bewegungen, die nicht mitreissen, sondern, von Augenblick zu Augenblick, hineinziehen in die Bilder und ihre Gründe, ein Pathos, das keine Hemmungen kennt und keine Mässigung durch die Studiodisziplin, die auf Geschmack und Diskretion setzt. Regression zu den Anfängen des Kinos, über Griffith und Méliès hinaus, wo es noch Diorama war, nicht Kinematograph. Ein zeitgenös-



Nick Cravat und Burt Lancaster in THE CRIMSON PIRATE (1952)

sischer Bericht über eine von Louis Daguerre inszenierte Diorama-Show, in der durch den Wechsel im Licht (das einmal von vorn auf ein bemaltes Transparent fällt, einmal von hinten durchscheint) ein Wechsel in der Stimmung sich ereignet.

«Mitternachtsmesse in St.–Etienne-du-Mont, 1834. Zuerst war es Tageslicht, im Kirchenschiff die leeren Stühle. Nach und nach schwand das Licht, gleichzeitig wurden hinten im Chor Kerzen entzündet. Dann war die Kirche erleuchtet und die Stühle mit den Mitgliedern der Gemeinde besetzt, die nicht plötzlich gekommen waren wie bei einem Szenenwechsel, sondern allmählich – rasch genug um einen zu überraschen, aber langsam genug, so dass man sich nicht verwunderte. Die Mitternachtsmesse begann und in einer unbeschreiblich schönen Andacht hörte man die Orgelmusik vom Dachgewölbe widerhallen. Langsam brach die Dämmerung an, die Gemeinde zerstreute sich, die Kerzen wurden ausgelöscht, die Kirche und die leeren Stühle waren wieder wie am Anfang. Es war Magie.»

Bei der Mitternachtsmesse in CHRISTMAS HOLIDAY, ausgeleuchtet von Woody Bredell, der, heisst es, ein Stadion mit einer Kerze beleuchten hätte können, sind die Menschen mit gnadenlosem Licht überschüttet, sie kauern in dem bisschen Dunkelheit am Rande der Bilder, und Deanna Durbin sucht unter der breiten Krempe ihres Huttes Schutz davor, und wenn sie beim Mea culpa schluchzend am Boden kauert, stellt ihr Begleiter, der junge Soldat, sich sanft vor sie, ein wenig geniert und unbeholfen, um sie wenigstens zu bedecken vor unseren Blicken.

Durbin for Dublin

In CHRISTMAS HOLIDAY zieht Siodmak alle Register und die Musik spielt Schicksal. «Kind», schrieb Wagner, «dieser *Tristan* wird was *furchtbares!* Dieser letzte Akt!!! — Ich fürchte, die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird -: nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig *gute* müssen die Leute verrückt machen, – ich kann's mir nicht anders denken.»

Was wie eine Fehlbesetzung aussieht oder wie ein halbherziger Kompromiss – Deanna Durbin traut sich nicht die kleine Nutte so zu spielen, wie es sich gehörte, so dass man sich manchmal die stählern kühle Ella Raines, viermal insgesamt bei Siodmak, darüberblenden möchte –, bringt am Ende die tödliche Konsequenz des Films. Durbin spielt ganz und gar masochistisch, mit grossem Einsatz, Deanna mit ihrem trällernden Charme, von der Renoir so entzückt war, als er sie, kurz zuvor, vom Mädchen- ins Frauenalter wechseln sah, Deanna, die die Dubliner Anthem Sprinters in ihren Sitzen zurückhält über das Ende des Films hinaus –

- «Ah, God,» cried Doone. He shook himself to find the strength, somehow, to speak. «Ah, God,» he said at last, «she has the voice of an angel.» «Angel?» «That one up there.» He nodded. They turned to stare at the empty silver screen. «Is it Deanna Durbin?»...»You mean to say it was just the Durbin lass kept you from the sprint?» «Just!» said Doone. «Just! Why, it would be sacrilege to



bound from a cinema after a recital like that. You might also jump full tilt across the altar during a wedding, or waltz around a funeral.» –, Deanna, die sich hier aus der musikalischen Komödie in falsche Genres verirrt, und beinahe umkommt dabei, zwischen Südstaatenmelodram und film noir, eine junge Frau, die liebt, gegen das tödlichste Paar, das es gibt, eine Mutter und ihren Sohn, aus einer alten Familie in New Orleans.

Wenn Frauen sich zu Huren machen müssen, in der Männer Welt, in *CRISS CROSS* oder *THE KILLERS*, in *CHRISTMAS HOLIDAY* oder *THE CRIMSON PIRATE*, hat Siodmak immer die Kamera draufgehalten, uns zu Voyeuren gemacht.

«*COBRA WOMAN* war eine verrückte Sache. Maria Montez hatte keinen Funken Schauspielertalent, aber sie ging völlig in ihren Rollen auf. Wenn sie eine Prinzessin spielte, musste man sie das ganze Mittagessen über wie eine behandeln, aber wenn sie ein Sklavenmädchen war, konnte man mit ihr machen, was man wollte...»

Über den film noir hinaus

In seinen deutschen Nachkriegsfilmen hat man lange Zeit am ehesten wahrgenommen und gelobt, was in den Kategorien des film noir sich fassen liess, die dunklen Strassen und Nächte, die Verzweiflung, wenn man nicht loskam von der eigenen Vergangenheit, die Augenblicke, da man den Boden unter den Füßen verliert. «Ende der Vierziger, nach Abebben der Initialphase des film noir, hatte Siodmak Schwierigkeiten, Arbeit zu finden. Er kehrte nach Deutschland zurück, und man hörte nur noch selten von ihm, und dann im Zusammenhang mit untypischen Projekten wie *CUSTER OF THE WEST*. Identifizierte man Siodmak so eng mit dem film noir, dass er nicht mehr zu beschäftigen war, als das Genre mehr oder weniger seinen Weg gemacht hatte? Zwischen 1944 und 1949, in einer relativ kurzen Zeitspanne, drehte er neun bemerkenswerte films noirs: *PHANTOM LADY*, *CHRISTMAS HOLIDAY*, *THE SUSPECT*, *THE DARK MIRROR*, *THE SPIRAL STAIRCASE*, *CRISS CROSS*, *THE KILLERS*, *CRY OF THE CITY*, *FILE OF THELMA JORDAN*.» (Foster Hirsch) Der film noir ist das Gegenteil zum Autorenkino, atemberaubende Meisterstücke einer Gruppe von Profis – Kamera, Dekor, Regie, Akteure, Musik –, ausgeführt im präzisen Zusammenspiel, wie in *THE KILLERS* und *CRISS CROSS* die Überfälle auf die Hutfabrik und den Geldtransport. Anstatt von diesen Filmen Echo zu sein, nehmen Siodmaks Filme der Fünfziger voraus, wie das Kino in den Sechzigern aussehen wird.

Drei Jahre vor Vertigo

Ein filmisches Monstrum, *MEIN VATER DER SCHAUSPIELER*, O. W. Fischer und Hilde Krahl, zwei Bühnenstars spielend, als Liebes- und Ehepaar, der Antrag auf der Bühne wie auch die Hochzeitsfeier.

Die blonde Krahl wird schon, wie später Kim Novak, geformt vom Mann, der sie liebt: die Produzenten geben nichts mehr auf ihren Marktwert, dagegen will er sie in seine Filme zwingen. Eine nach Liebe verlangende Unsi-

cherheit geht von Krahl aus, eine Angst vor dem Glück, die ihre Bewegungen ganz scheu und verhuscht machen. Die Musik von Werner Eisbrenner macht einen schwindeln wie die Bernard Herrmanns.

Nachdem die Frau gestorben und der Mann heruntergekommen ist, hockt er allein in der Küche seines demöblierten Hauses, ein schwarzer Schatten seiner selbst, und wartet auf den Tod, und aus dem Bild zieht Eiseskälte auf. Wenn schliesslich doch noch die Einstellung zum Happy-End, Vater und Sohn vereint, abgeblendet wird, sind ihre Gesichter wie zwei Totenmasken, wie Lancasters Gesicht war zu Beginn von *THE KILLERS*.

Passion is character

Siodmak macht Kino im Passiv, Filme des Abwartens, Filme der Unentschlossenheit. Die Menschen sitzen da und schlagen die Zeit tot, das zersetzt die Erwartungen des Zuschauers. Die Leere und die Lethargie sind die gleichen in den amerikanischen wie in den späten deutschen Filmen, wenn Lancaster als Tankstellenwart die Windschutzscheiben putzt oder Claus Holm abends zu Annemarie Düringer geht. Wie schrecklich Elsa Lanche-ster ist in *THE SPIRAL STAIRCASE*, so besoffen, dass keiner mehr sie aus ihrem Schlaf hochkriegt. Ein Film, der angefangen hat mit einem Mord in einem schäbigen Kino.

Always ist das (musikalische) Thema von *CHRISTMAS HOLIDAY* und *Never* das von *CRY OF THE CITY*. Dazwischen hat, wie in einem jener unverständlich musikalischen Poe-Gedichte, Siodmak das Gewebe seiner Filme aufgezogen. So leblos und so leer sind oft die Räume, dass nur durch Resonanzen etwas aus der Vergangenheit zum Leben erwacht. Wenn Romy Schneider in *KATIA* zittert vor dem grossen Zaren, weil sie gelogen hat über ihn, lässt Joseph Kosma für den Bruchteil einer Sekunde das musikalische Motiv aus der *PARTIE DE CAMPAGNE* aufblitzen, und der Film fängt zu vibrieren an in der Erinnerung an Glück und Leid und daran, wie das Leben vergehen wird, ohne etwas einzulösen von dem was es versprochen hat. Und wenn Katia und der Zar gemeinsam im Schlitten fahren, kommt, weil Romy ihrer Mutter Magda so ähnlich sieht, die Erinnerung an *LIEBELEI* und daran, dass ewig noch über den Tod hinaus heisst.

Karneval und Bürgerkrieg

Für Siodmak gehen die einzelnen Filme übers Genre hinaus, dem sie zugeteilt sind. Die Piratenwelt des *CRIMSON PIRATE* ist, nicht nur Lancasters wegen, der den roten Korsaren spielt, wie ein Überbau von *THE KILLERS* oder *CRISS CROSS*. Das ursprüngliche Drehbuch hat von Bürgerkrieg und Freiheitskampf erzählt, aber weil zu Drehbeginn der Autor Waldo Salt vor den McCarthy-Ausschuss musste, wagte der Produzent nicht, etwas daraus zu verwenden.

Das Improvisierte des Films, seine Buntheit, sein Karneval, ist Widerschein und Reaktion auf dies verschüttete Script. Die fröhliche Verfolgungsjagd durchs Labyrinth des kleinen Hafenstädtchens muss man sehen mit der Erinnerung an die Irrwege der films noirs, und die Ge-



Robert Shaw in CUSTER OF THE WEST (1967)

schichte des Korsaren und seiner Mannschaft zeigt, wie einer, der sich der Freiheit und Unabhängigkeit verschworen glaubt, in die Politik sich verstrickt und in die Liebe einer Frau, die nur ihm gehören will.

Die Commedia dell'arte, die Lancaster aufführt, das Spiel, in das man sich verliert, findet ein Ende ein paar Jahre später, wenn Mario Adorf in NACHTS WENN DER TEUFEL KAM beim Lokaltermin seine Morde nachspielt und, heiter fast und frei, durch den Wald zu rennen anfängt: am Ende aber sind die Zuschauer wieder da, die Kriminalbeamten, und die Vergangenheit hat ihn abgewiesen.

Birth of a nation...end of a dream

Von allen deutschen Karl-May-Filmen sind DER SCHATZ DER AZTEKEN und DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES die schwärzesten weil kargsten, kein Aufwand und keine Raffinesse der Regie sind hier imstande oder drauf bedacht, falsche Einheit oder Kontinuität vorzutäuschen. Der Blick der Kamera geht ins Leere, nicht in die Weite. Mexiko im Bürgerkrieg, wieder ein Land zerrissen im Kampf zwischen Treue zu sich und der Lust, und darunter noch, auf einer verdrängten Ebene der Geschichte, das Volk der Ureinwohner, der Azteken. «Der Weiße kam; er log und trog, er mordete und wütete unter meinem Volk um dieser Schätze willen. Das Land ist sein, aber es liegt verödet, und der Indianer hat die Schätze dem Dunkel der Erde übergeben...» Was auch wie eine

Reflexion ist über das Filmemachen in einer Zeit, da es mit Hollywood vorbei ist und mit dem selbstverständlichen Reichtum seiner Imagination.

Ein anderer, gleichzeitiger Bürgerkrieg eröffnet Siodmaks Custer-Film, hier sieht die Geburt der amerikanischen Nation wie eine Endstation aus, die Zeichen von Chaos und Verwirrung sind nicht zu übersehen, von Angeberei und Karrieresucht. Das Vertrauen in die Geschichte und die Geschichten ist dahin, das ist das Erbe des film noir. Ein Mythos, der nur mühsam rekonstruiert wird, eine armselige Recherche statt einer zielstrebigem Handlung. Ein Puzzle, hat Jack Shadoian Siodmaks films noirs beschrieben, das wir nicht mehr fertigmachen möchten, weil wir wissen, es ergibt kein schönes Bild.

Auf seinem wirren Weg zum Ruhm begegnet Custer zwei Aussteigern, dem irischen Sergeanten Paddy Mulligan und dem Häuptling der Sioux. Mulligan war desertiert, als sich die Nachricht von Goldfunden in der Umgebung verbreitet hatte. Als Custer ihn findet, steht er im Fluss, er hätte sich, meint er, nur einmal die Stiefel ausziehen und die Füße kühlen wollen. Vor seiner Hinrichtung erzählt er Custer, wie das war mit seiner ersten Liebe, beim Erdbeerpflücken im Wald.

Die neuen Kampfmaschinen, warnt Custer den Häuptling vor der letzten Begegnung am Little Big Horn, werden euch Indianern keine Chance lassen, und es wird auch keine Kavallerie mehr geben, morgen schon... Heute ist ein guter Tag zum Kämpfen, unterbricht ihn entschieden der Häuptling.

Fritz Göttler

Unseresgleichen

L'OURS von Jean-Jacques Annaud

Drehbuch: Gérard Brach, nach «The Grizzly King» von James-Oliver Curwood; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Noelle Boisson; Ausstattung: Toni Ludo; Musik: Philippe Sarde; Ton: Laurent Quaglio. Darsteller: «Youk», «Kaar», Tcheky Karyo, Jack Wallace, André Lacombe. Produktion: Renn Productions; ausführender Produzent: Pierre Grunstein; Produktionsleiter: Leonard Gmuer. Frankreich, 1988; Farbe. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Im Grunde sei alles ganz einfach, man brauche bloss das Drehbuch zu schreiben, sagt Jean-Jacques Annaud, der das zusammen mit Gérard Brach getan hat. Mit jeder einzelnen Szene gehe man dann jeweils den Bärenbändiger fragen: Kann das der Bär? Wenn ja, dann werde die fragliche Szene möglichst beibehalten; lautet die Antwort aber nein, dann gelte es zu streichen oder umzuschreiben, mit allen Folgen für das gesamte Gefüge der Handlung, also auch für jene Szenen, die für sich genommen wohl «gingen», die aber ohne die andern, nicht realisierbaren keinen Sinn ergäben.

Dabei verlangt das Drehbuch Annauds und Brachs von Anfang an keinerlei adressierte Kunststücke, weder Tänzchen noch Maskeraden vom Bären. Gedacht ist ausschliesslich ans Verhalten in freier Wildbahn: jagen, töten, kämpfen, fliehen, essen, lieben, lernen, schlafen, träumen – so viele Ausprägungen des archetypisch Animalischen wie irgend möglich. Eigentlich Schwieriges ist nicht dabei, dennoch lässt sich das Erwünschte kaum herbeiordern. Zu sehr ist es an die konkrete Situation gebunden und hängt bisweilen auch schlicht von Lust und Laune des Bären ab.

Auf dem Drehplatz in den Dolomiten dann die Probe aufs Exempel: Dieses oder jenes werde der Bär in der gegebenen Lage tun, sagt der Bändiger voraus, dieses oder jenes andere unterlassen. So gut wie jedesmal hat der

Bärenmensch recht, die Regie gewöhnt sich an, ihm blind zu vertrauen, und wappnet sich im weitem mit Geduld, denn das von ihm Verlangte auch sofort zu tun, sagt dem Tier nicht immer zu. Doch braucht man ihm nicht den einfachsten Begriff von Drehbuch oder gar Kino beizubringen, damit es schliesslich jede einzelne Szene richtig spielt. Das meiste ist «echt», einiges wie die Begattungsszene wird gestellt. In jedem Fall ist die Wirkung jenseits aller Zwangsvorstellungen «dokumentarischer» Art authentisch.

*

Letztlich können Bären nur sich selber darstellen, doch brauchen sie auch dafür ihr anderes Ich, das den Helden der Geschichte sozusagen hinter der Kamera repräsentiert. *Il devient l'ours*, sagt Annaud vom Bändiger, was uns schon tief in die eigentliche Diskussion hinein verwickelt. Denn das Tiermenschentum, das der eigentliche Gegenstand des Films ist, hört beim Bändiger nicht auf: *C'est moi qui deviens l'ours* – der Zuschauer wird zum Bären oder jedenfalls der Kritiker. In Donald Duck, einem Wesen mit Humanvornamen und einem zoologischen Gattungsbegriff als Nachnamen, mag er unter gefiederter Gestalt sich selbst, den hysterischen Kleinbürger erkennen, ohne sich über Entisches in den Ducks Illusionen zu machen. Auf Annauds Leinwand hingegen wird er dessen gewahr, was bärisch ist im Menschen und zugleich was menschlich im Bären. Die Unterschiede werden kleiner, die Gemeinsamkeiten grösser, doch beide Gattungen tun etwas dazu.

Den Vorwurf des Anthropomorphismus – der Bär werde vermenschlicht, sprich entbärt, wie die Ducks die Ente zum Menschen machen – stellt Annaud gelassen auf den Kopf: Aber nein, gerade umgekehrt verhalte sich das doch, *pardon*, der Mensch vertiere hier. Wie recht er hat: Grandville hatte lange vor Disney die Schule mit

dem Lehrer als Esel und den Schülern als Papageien gezeichnet – das war klassischer Anthropomorphismus, der auch noch Kunstgeschichte gemacht hat! Und Annaud fügt hinzu, wenn man ihn frage, woher sein Wissen von den Bären stamme, dann habe er Lust zu antworten: Ach, wissen Sie, ich mag mich noch gut erinnern an damals, Abertausende von Jahren sind es her, da waren wir noch wie die Bären und hatten täglichen Umgang mit ihnen und ihresgleichen, sprich unseresgleichen. Bald jagten und verzehrten, bald verschonten wir einander.

*

Wenn die Erinnerung bekanntlich den Traum speichert, so ist das Umgekehrte nicht weniger wahr, indem die Träume so vieles doch noch wahren, das unserm Gedächtnis bereits entfallen scheint. Sie sind die Erinnerung jenseits des Vergessens, das Gedächtnis hinter dem Gedächtnis, und wenn sie also «wahren», dann mag da auch ein bisschen mitklingen: Sie machen, symbolisch, wieder wahr!

Annauds Film rührt auf eine ähnliche Art an urgeschichtliche Dinge wie ein anderer Grosstierfilm, nämlich KING KONG. Im einen wie im andern Fall ist die Wirkung die eines Gesichts oder einer Halluzination, einer Offenbarung. Das ist diesmal umso stärker der Fall, als das Bild mit kühnem Griff – sowie die Bären in ihren sprichwörtlich tiefen Schlaf versinken – auch ihre Träume nach aussen kehrt. Das macht den Film zu einer Vision von Visionen, also nicht nur realer Vorgänge. Er wühlt sozusagen zweifach Vergessenes auf, aus dem Gedächtnis des Gedächtnisses: Weissst du noch, die Träume, die wir damals hatten, als die Bären unseresgleichen waren, gleichberechtigte Mitbewohner desselben Planeten?

Erscheinungen haben es an sich, vor dem innern Auge «leinwandfüllend» zu sein. Darum wohl macht das Kino seit King Kong so fleissig Jagd auf möglichst mächtiges Vieh, das schier das



Jean-Jacques Annaud liebt das Riskante, ...



... Themen, die nicht auf der Hand liegen



Bildgeviert sprengt. Wie denn überhaupt, angefangen bei Griffith' Erfindung der Parallelmontage, das Motiv der munteren Hatz im Film einen Aufsatz von etlichem Reichtum ergäbe. In L'OURS jagen die Bären und werden ihrerseits gejagt, für den Menschen gilt das gleiche. Wie das Motiv der Erinnerung wird auch dieses doppelt, um nicht zu sagen zweifach doppelt geführt – und in wievielen Träumen taucht nicht, wie in Filmen, die Verfolgung als Urmotiv auf? Manche Kritiker halten den Film für kitschig und im besondern teddybärenhaft. Säuerlich vermerken sie, wie das Bärenjunge dem Parkett noch rührenderweise zuwinkt: Wir verstehen einander bestens, nicht wahr? Es stimmt, genau das tun wir, doch in einem viel weniger oberflächlichen Sinn, als unterstellt wird, nämlich auf eine Weise, die mich ausgesprochen abgründig dünkt.

*

Mit L'OURS setzt Annaud einen Diskurs fort, den er mit dem Urmenschen-drama LA GUERRE DU FEU 1981 begonnen hatte und der vom NAMEN DER ROSE 1986 unterbrochen worden war – er selbst sieht freilich keinen Bruch, hinterher erklärt er behende die Mönche in Umberto Eco's Kloster zu gegensätzlich gleichen Figuren, nämlich überkultiviert, der Natur entfremdet, wo die Helden des ersten Filmes vorkultiviert waren und die des dritten es nun wieder sind. Er liebt das Riskante, Produktionen, die andern wenig aussichtsreich, wenn nicht überhaupt unmöglich scheinen; er liebt Themen, die nicht auf der Hand liegen, die er aber trotzdem – oder gerade darum – gern spektakulär, aufwendig fasst. Die Rechte zum nachmaligen Weltbestseller «Der Name der Rose» hat er 1982 dem damals noch wenig bekannten Eco – kaum zu glauben – für sage und schreibe 300'000 Francs abgekauft, je zur Hälfte bei Vertragsabschluss und nach Fertigstellung des Films zahlbar! Ein Mann, wie man sieht, der jeweils ersten Stunden, in mehr als einer Hinsicht, der einen Riecher fürs Kommerzielle mit einem evidenten Machertalent verbindet und sich mit wechselndem Erfolg des Verdachts erwehrt, nur aufs Resultat an der Kasse zu achten. Geradezu pikiert zeigt er sich von der Frage, ob er die Rechte zu Eco's neuem Roman «Das Pendel des Foucault» schon gekauft habe. Dafür sei es noch zu früh, doch immerhin, Recherchen für dieses Buch habe er im Auftrag des Verfassers bereits getätigt.

Pierre Lachat

Aussenseiterballade

COLORS von Dennis Hopper

Der Besucher der kalifornischen Metropole Los Angeles wird die kruden Schauplätze von Dennis Hoppers neuem Film COLORS kaum tangieren. Auch wenn er mehr Stationen ansteuert als bloss die gängigen Attraktionen zwischen Manns «Chinese Theatre», dem legendären Hollywood Boulevard und dem zircensischen Freiluftmuseum der United Artists Filmfabrik. Das Gebiet in South Central Los Angeles, im durch seine früheren blutigen Unruhen bekanntgewordenen Stadtteil Watts und den Randzonen des Althippie-Paradieses und jetzigem Schicki-Tourismustreff Venice, ist gewissermassen Niemandland, sogar für eingeborene Los Angeler selber. In dieser von bürgerkriegsähnlichen Zuständen gebeutelten Zone leben zumeist Chicanos und Schwarze, blüht das Drogengeschäft, die Prostitution. Allein im vergangenen Jahr sind dort bei Auseinandersetzungen rund vierhundert Jugendliche eines gewaltsamen Todes gestorben, nicht wenige bei sogenannten «Drive-by-Shooting»-Aktionen, wo von fahrenden Autos aus gezielt auf Passanten geschossen wird.

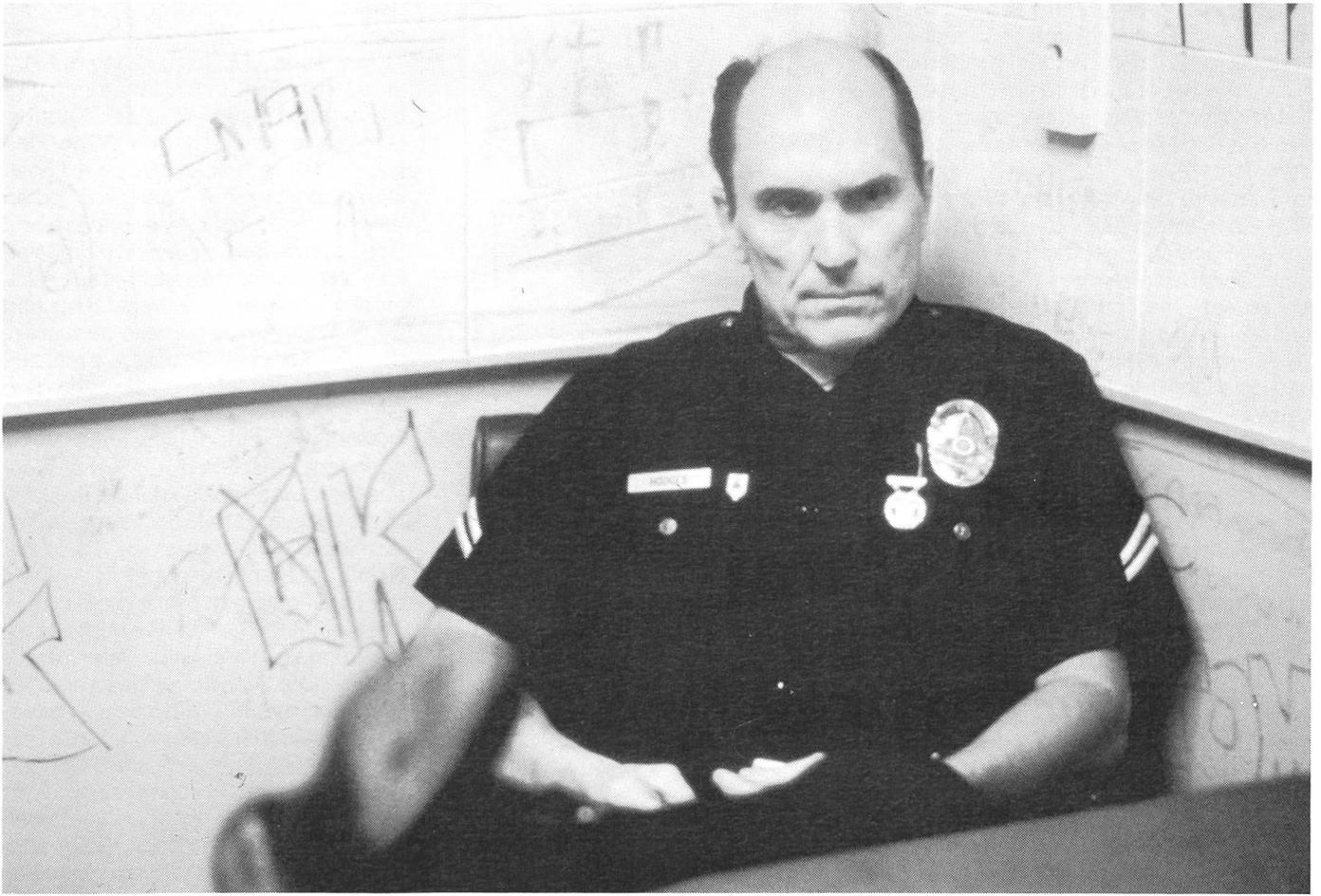
Zwei Jahre lang hat Produzent Robert Solo seine Filmgeschichte vorbereitet und dann Michael Schiffer einen entsprechenden Drehbuchauftrag erteilt. Für die eine Hauptrolle hatte Solo schon früh den als exzentrisch und aufmüpfig bekannten Jungstar Sean Penn vorgesehen, mit dem er in BAD BOYS bereits zusammengearbeitet hatte.

In COLORS geht es um eine fast schon klassisch gebaute Story. Der abgeklärte Cop Bob Hodges soll vor seiner Pensionierung den grünschnäbeligen Heisssporn Dany McGavin in die Gesetzmässigkeiten des Streifendienstes einführen. Die beiden Beamten mit besonderen Rechten gehören zur Spezialeinheit C.R.A.S.H (Community Resources against Street Hoodlums) im L.A. Police Department. Diese real existierende Einheit diente sowohl Screenwriter Schiffer als auch Penn und Duvall als authentischer Recherchierplatz. Der Film ist zudem in überwiegenden Teilen an Originalschauplätzen gedreht worden, mit Beteiligung von Statisten aus den entsprechenden Milieus.

Dennis Hopper, seit drei Jahrzehnten einer der bösen Buben Hollywoods, Schauspieler, Regisseur, Autor und Fotograf, kam durch die Initiative Sean Penns zu seinem ersten Regievertrag im Mekka des US-Films seit Jahren. Der heute 52jährige, multibegabte Schwierige agierte nach einer klassischen Theaterausbildung in Nick Rays A REBEL WITHOUT A CAUSE, spielte dann im letzten James-Dean-Movie GIANT und überwarf sich später mit dem Regie-Altmeister Henry Hathaway, was ihn, den Aufsteiger unter den männlichen Nachwuchsakteuren, vorübergehend aus dem Rennen warf. Hopper siedelte nach New York über, studierte bei Lee Strasberg, verdingte sich am Fernsehen und wurde schliesslich, ausgerechnet, von Hathaway rehabilitiert. Ende der sechzi-

ger Jahre arbeitete er an einem eigenen Projekt, THE LAST MOVIE, eine aufwendige, egomanische Anarchooper mit Schauplatz Peru. Das Finanzierungsproblem schien indessen kaum lösbar, denn Hopper galt als labile, von Drogen- und Alkoholsüchten gepiesackte Grösse. Doch zusammen mit Peter Fonda und dem Erfinder der Retorten-Beatcombo «The Monkees» schuf er die freche, unkonventionelle Motorradodyssee EASY RIDER. Der flotte, rocksoundige Trip in die Eingeweide des amerikanischen Spiessertums wurde zum Kultfilm, spielte viel Geld ein und erlaubte Hopper schliesslich die Fertigung seines ehrgeizigen THE LAST MOVIE. Das Werk gewann am Festival von Venedig 1971 den Kritikerpreis und floppierte in den USA total. Avantgardisten vom Zugschnitt Hoppers behagten den Kinomogulen von Bel Air und Sunset-Boulevard nicht.

Dennis Hopper, der nach zahllosen Abstürzen jetzt als Schauspieler wieder brillant im Geschäft ist, er reüssierte in Lynchs BLUE VELVET, wurde nach HOOSIERS für einen Oscar nominiert, lebt selber in Venice, nahe also der Zone, in der sein Film spielt. Und diese Nähe zum Objekt hat er denn auch spürbar werden lassen. Die Polizeier Bob und Dany raufen sich zusammen, gleichen ihre verschiedenen Mentalitäten einander an, auf gefährlichen Streifzügen in die Höhlen der Ganglöwen. Berichtet wird vor allem von den Auseinandersetzungen zwischen den «Crips» und «Bloods», die



Robert Duvall als Bob Hodges, Sean Penn als Danny McGavin und Maria Conchita Alonso als Luisa Gomez



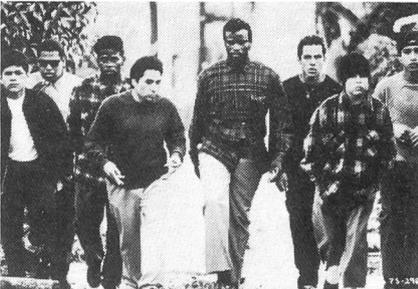
ihre Reviere durch Grafittis kennzeichnen und sich selber durch bestimmte Farbkombinationen an den Kleidern. Man schätzt, dass sich im Los Angeler Dunstkreis des Verbrechens etwa 230 verschiedene Banden bis aufs Blut bekämpfen.

Im Film wird deutlich, dass die Polizisten, nach einem beliebten Computerspiel «Pacman» genannt, sich nur dann durchzusetzen vermögen, wenn sie zu einer autonomen Gewalt werden, die Regeln ihrer Kontrahenten bis zu einem gewissen Grad respektieren und tolerieren und die strengen Gesetze relativ frei interpretieren.

COLORS ist ein spektakulärer Film, aber er verzichtet auf Pathos, auf übertriebene Actionszenarien. Bob und Dany erledigen ihre Arbeit vor Ort mit nüchterner Professionalität, sie machen Fehler, versuchen Kontakte herzustellen mit den «Homeboys» und «Homegirls» und sehen sich doch immer wieder als Aussenseiter. Denn sie sind Weisse und vermögen immer nur einen Teil dessen zu begreifen, was zwischen den andersrassischen Bevölkerungsteilen abläuft.

Für das faszinierende Wechselspiel zwischen eisiger Distanz und emotional anrührender Nähe in ganz wenigen Szenen, ist Kameramann Haskell Wexler (WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF; BOUND FOR GLORY) verantwortlich, der mit dokumentarähnlichen Einstellungen aufwartet und damit eine im Zeitalter des reisserisch aufgemachten Sozialthrillers eher ungewöhnliche Atmosphäre kreiert.

Bob, der Ausgebuffte mit dem weichen Herzenskern, erzieht in COLORS den forschen Partner Dany, lehrt ihn den Slang von South Central L.A. Bob ist Robert Duvall, ein hervorragender Charakterdarsteller, der im Zusammenspiel mit dem eher saloppen Sean Penn seiner Figur glaubhafte Züge verleiht. Das Paar, assistiert von realistisch gezeichneten Kopartnern auf der Seite des Bösen, sorgt für exzellente Thriller-Unterhaltung und ist ein gutes Beispiel für die Wirksamkeit des Schemas von den zwei guten Kumpels, die sich angesichts einer übermächtigen Herausforderung über alle Gegensätzlichkeiten hinweg zu einer funktionierenden Einheit finden. Für Gefühlsmomente – unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen einer Filmgeschichte – sorgen Michael Schiffer und Dennis Hopper auch, und nicht zu knapp. Dany verliebt sich in die «Chicana» Louisa, ein «Homegirl», und muss einsehen, dass aus einer dauerhaften Beziehung nichts werden kann. Zu stark sind die Blutsbande, die die junge Frau an ihre Herkunft bin-



den, zu unversöhnlich die Risse zwischen den Vertretern der bürokratischen, herrschenden, weissen Macht und den in die Kriminalität abgedrängten farbigen Verlierern in den Ghettos. Und so erscheinen denn Bob und Dany letztlich selber wie zwei flügel-lahme Desperados, die zwar guten Willens sind, aber wie uniformierte Don Quichotten gegen Windmühlen kämpfen. Bob, der vernünftige Alte, stirbt nach einem Feuergefecht, und Dany muss nun seinerseits versuchen, den wenig chancenvollen Kreuzzug gegen das zerstörerische Drogen- und Gewaltgebirge fortzuführen.

COLORS ist ein detailgetreuer Film, spannend inszeniert und mit einer ausgeprägten sozialkritischen Note; in den USA sind darüber intensive Diskussionen geführt worden. Dass der Schauplatz ausgerechnet im Umfeld der glamourösen Hollywood-Filmindustrie liegt, ist durchaus bemerkenswert und erstaunt nicht. Denn Dennis Hopper, der sich immer einen eigenen Weg gesucht hat, um seine Aussenseiterballaden fertigen zu können, hat nun zwar eine kommerziellere Gangart gewählt als auch schon, aber er ist wohl immer noch der angriffige, überraschungsreiche, unnachgiebige Beobachter der Gerinnsel auf den Müllbergen der Wohlstandsgesellschaft, der er stets war.

Michael Lang

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Dennis Hopper; Drehbuch: Michael Schiffer nach einer Vorlage von Michael Schiffer und Richard Dilello; Kamera: Haskell Wexler (A.S.C.); Schnitt: Robert Estrin; Art Director: Chas Butcher; Dekor: Ernie Bishop; Bauten: Leslie Bloom; Kostüme: Nick Scarano; Maske: Jim McCoy; Frisuren: Peter Tothpal; Musik: Herbie Hancock; Ton: Randy Thom, Gary Rydstrom; Stunt Koordinator: Chuck Waters.

Darsteller (Rolle): Sean Penn (Dany McGavin), Robert Duvall (Bob Hodges), Maria Conchita Alonso (Louisa Gomez), Randy Brooks (Ron Delaney), Grand Bush (Larry Sylvester), Don Cheadle (Rocket), Gerardo Mejia (Bird), Glenn Plummer (High Top), Rudy Ramos (Melindez), Sy Richardson (Bailey), Trinidad Silva (Frog), u.v.a.

Produktion: Robert H.Solo, Paul Lewis, Produktionsfirma: ORION; USA, 1988; Farbe, Metrocolor; 123 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich; BRD-Verleih: 20th Century Fox.

Klein wird gross und gross wird klein

BIG von Penny Marshall

Neuer Trend in Hollywood: die Rollentausch-Komödie als Zauber Märchen. Das vorgefertigte Muster liefert eine schon vor zehn Jahren entstandene Disney-Produktion: FREAKY FRIDAY (EIN GANZ VERRÜCKTER FREITAG; 1977; Regie: Gary Nelson). Ein Märchen zum Thema Generationskonflikt. Mutter (Barbara Harris) und Tochter (Jodie Foster) haben Probleme miteinander. Das ist der Alltag. Da beide meinen, die andere hätte es leichter, wünschen sie sich, die andere zu sein. Als schwebte eine gute Fee durchs Haus, geht ihr Wunsch in Erfüllung: Sie tauschen die Rollen. Das Mädchen wird zur Mutter der Mutter, die Mutter wird zur Tochter der Tochter. Der Rollentausch sorgt in erster Linie für komische Situationen. Aber er ist nicht für immer: Schon nach einem Tag geht es wieder zurück in die Normalität. Nur dass Mutter und Tochter sich nach diesem wunderbaren Erlebnis jetzt besser verstehen. FREAKY FRIDAY ist ein Zauber Märchen mit pädagogischen Intentionen. Um den anderen besser zu verstehen, muss man sich in seine Sichtweise hinein-denken. Und die Moral: Alles ist gar nicht mehr so schlimm, wenn man erst einmal sieht, um wieviel schlimmer es noch sein könnte.

Das ist ein Schema, das sich variieren lässt. LIKE FATHER, LIKE SON (WIE DER VATER, SO DER SOHN; 1987; Regie: Rod Daniel) und VICE VERSA (ICH BIN DU; 1987; Regie: Brian Gilbert) übertragen die Story auf eine Vater-Sohn-Beziehung. Vater und Sohn tauschen auf magische Weise die Rollen. Äusserlich bleibt für das Publikum alles beim gleichen, nur dass sich Vater und Sohn nicht mehr ihrem Alter entsprechend benehmen. LIKE FATHER, LIKE SON katapultiert den Vater (Dudley Moore) in die Gestalt eines 17jährigen; VICE VERSA schraubt ihn (Judge Reinhold) sogar auf das Niveau eines 11jährigen herab.

Klein wird gross und alt wird jung. In EIGHTEEN AGAIN (ENDLICH WIEDER ACHTZEHN; 1987; Regie: Paul Flaherty) überlässt zur Abwechslung mal der Enkel (Charlie Schlatter) dem

Grossvater (George Burns) seinen Körper vorübergehend als Aufenthaltsort. Da sich das Kino-Publikum heute überwiegend aus jungen Leuten rekrutiert, verlegt der Film seine Handlung in die College-Welt des Teenagers. Der Grossvater im Enkel meistert dessen alltägliche Probleme souverän.

ALL OF ME (SOLO FÜR ZWEI; 1984; Regie: Carl Reiner) transferiert eine Frau (Lily Tomlin) in den Körper eines Mannes (Steve Martin). Mit dem Effekt, dass der Mann fortan mit der Frau in ihm, die einen Teil seines Körpers kontrolliert, in permanentem Konflikt liegt. Am Ende wird der Normalzustand wieder hergestellt; sie können heiraten.

Von der Exotik des Zwitter zur Transsexualität. In WILLY MILLY (1986; Regie: Paul Schneider) wünscht sich ein 14jähriges Mädchen (Pamela Segall), ein Junge zu sein. ihr Wunsch geht prompt in Erfüllung – zumindest ganz oberflächlich, was die primären Geschlechtsteile betrifft. Die Geschlechtsumwandlung ist eine Zeitlang gut für ein paar Witze und wird am Ende wieder rückgängig gemacht. Konträre Frauenrollen spielt MAXIE (1985; Regie: Paul Aaron) gegeneinander aus. In den Körper einer kreuzbraven Bischofssekretärin (Glenn Close) schlüpft der Geist einer frivolen Tingtangel-Tänzerin. Das maskuline Gegenstück liefert INNERSPACE (DIE REISE INS ICH; 1987; Regie: Joe Dante). Ein viriler Held (Dennis Quaid) im Körper eines verklemmten Anti-Helden (Martin Short) spornt diesen zu abenteuerlichen Hochleistungen an.

PEGGY SUE GOT MARRIED (PEGGY SUE HAT GEHEIRATET; 1986; Regie: Francis Coppola) schickt eine Frau (Kathleen Turner), die nach einer gescheiterten Ehe in einer tiefen Krise steckt, auf eine Zeitreise in ihre Jugend, die Zeit der grossen Illusionen. Äusserlich wieder das junge Mädchen von einst (auch gespielt von Kathleen Turner), aber mit den Erfahrungen ihres vierzigjährigen Lebens, wiederholt sie dieselben Fehler. Das sentimentale Happy End hobelt alle Ecken und Kan-

ten weg und bestreitet, dass die Frau jemals ein Problem hatte.

Die Rollentausch-Komödien sind in ihrer Struktur strikt schematisch. Am Anfang steht ein Problem, eine Krise, ein Konflikt. Dann bewirkt ein Serum, ein Unfall, die bloss Äusserung eines Wunsches oder auch das Eingreifen eines richtigen Zauberers eine magische Veränderung: den Transfer einer Person in einen anderen Körper und in eine andere Persönlichkeit. Was folgt, ist ein Abenteuer, ausgefüllt mit Situationskomik. Doch die Veränderung ist nie mehr als ein Provisorium. Immer gibt es ein Retour-Billet in den *status quo*.

BIG, in den USA einer der kommerziell erfolgreichsten Filme des Jahres, folgt diesem Schema einschränkungslos. Ein zwölfjähriger Junge ist frustriert, weil er einen Kopf kleiner ist als das Mädchen, dem er gerne imponieren möchte, und auch zu klein für die rasanteren Attraktionen auf dem Jahrmarkt. Folglich wünscht er sich an einem Zauberautomaten, endlich gross zu sein, und der Wunsch wird ihm gewährt. Als er am nächsten Morgen aufwacht, sieht er aus wie ein dreissigjähriger Mann. Seine Mutter erkennt ihn nicht und jagt ihn davon. Also muss er sich ganz allein in der kalten, geld- und erfolgsfixierten Welt der Erwachsenen behaupten, wird Mitarbeiter einer Spielzeugfirma, weiss wie sonst keiner, was Kinder mögen, und macht deshalb eine steile Karriere als Manager. Eine schon verhärtete Kollegin wird durch ihn zur liebenswerten Frau, mit der er schliesslich seine erste Liebe erlebt. Doch sein kleiner Schulfreund, der als einziger über seine Identität Bescheid weiss, drängt ihn zur Rückreise in die Kindheit.

Eine Story wie gehabt. Mit durchaus witzigen Szenen und einem wie immer unbefriedigenden Schluss. Mit einem konservativen Blick in die Welt und einer wie immer fragwürdigen Moral. Alles muss am Ende seine Ordnung haben, die Magie wird von der Wirklichkeit wieder eingeholt, das Kind muss in die Bevormundung zurück, der Wunsch bleibt ohne befreiende Kon-

sequenz, der Zuschauer erlebt das als Repression. Das mag dann alles noch so sorgfältig inszeniert und charmant gespielt sein – man lacht, aber wird nicht froh. Capras Zaubermärchen *IT'S A WONDERFULL LIFE* (1946) und Hawks' Märchenkomödie *MONKEY BUSINESS* (1952) waren da anders.

Peter Kremski

Gespräch mit Penny Marshall

FILMBULLETIN: An Hollywood-Komödien lässt sich im Moment der Trend beobachten, einen Rollentausch zweier Charaktere oder einen Rollenwechsel einer einzigen Person zur Ausgangssituation der Handlung zu machen. Zu diesem Komödien-Typ gehören Coppolas *PEGGY SUE GOT MARRIED*, *ALL OF ME* mit Steve Martin und, schon etwas älter, die Disney-Produktion *FREAKY FRIDAY*. Neu angelaufen sind *EIGHTEEN AGAIN*, *LIKE FATHER, LIKE SON* und *VICE VERSA*. Haben Sie den Film *BIG* im Bewusstsein gemacht, hier ein schon mehrfach bearbeitetes Thema noch einmal variieren zu müssen?

PENNY MARSHALL: Eigentlich habe ich das gar nicht in einem solchen Zusammenhang gesehen. Das Genre hat mich nicht interessiert. Ich habe einfach nur ein Drehbuch vorgelegt bekommen und gedacht: Das ist eine hübsche Geschichte. Allerdings gebe ich zu, dass ich das Drehbuch von *PEGGY SUE GOT MARRIED* kannte, da ich bei diesem Film ursprünglich für die Regie vorgesehen war. *BIG* hat mich in seiner Art daran erinnert, und das war sicherlich ein Grund, warum mich der Stoff gereizt hat. *FREAKY FRIDAY* habe ich nicht gesehen, und *EIGHTEEN AGAIN*, *VICE VERSA* oder *LIKE FATHER, LIKE SON* konnte ich nicht sehen, weil sie zur gleichen Zeit gedreht wurden wie *BIG*. Dass wir zu diesen Filmen in Konkurrenz stehen würden, war uns natürlich bekannt und hat uns etwas beunruhigt. Der Produzent wollte sogar die Drehzeit verkürzen, um als erster auf dem Markt zu sein. Wir haben uns dann aber entschieden, die Dreharbeiten so durchzuführen wie geplant, selbst wenn wir dann die letzten sein sollten.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine Erklä-

rung dafür, warum in Hollywood augenblicklich Filme mit dieser Thematik so gehäuft hergestellt werden?

PENNY MARSHALL: Da ich die anderen Filme nicht gesehen habe, kann ich die Frage nur in bezug auf *PEGGY SUE GOT MARRIED* und *BIG* beantworten. Die Themen dieser Filme sind universell. Jeder denkt doch darüber nach, was er in seinem Leben hätte anders machen können. Und jeder Junge wünscht sich, gross zu sein, damit er endlich machen kann, was er will, und fragt sich, wie es wäre, einen Lebensabschnitt einfach zu überspringen. Das alles sind optimale Ausgangsideen für Komödien, und deswegen werden solche Filme gemacht.

FILMBULLETIN: Sie sagten eben, Sie hätten das Angebot gehabt, anstelle von Francis Coppola bei *PEGGY SUE GOT MARRIED* Regie zu führen. Was hätten Sie anders gemacht?

PENNY MARSHALL: Debra Winger sollte die Hauptrolle spielen und bot mir die Regie an. Es wäre mit Sicherheit nicht der Film geworden, den Sie kennen. Erst einmal hätte ich die Rolle der Peggy Sue doppelt besetzt, verschiedene Darstellerinnen für die ältere und die jüngere Peggy Sue genommen. Ihre drei Partner – Charlie, den sie heiraten wird, dann den wissenschaftsvernarrten Jungen und schliesslich den Beatnik-Poeten – hätte ich dagegen nur einfach besetzt. Neben Debra Winger als Peggy Sue hätten Tom Hanks ihren Mann und Sean Penn entweder den Streber oder den James-Dean-Typen gespielt. Alle anderen Personen hätte ich doppelt besetzt, so dass Rollen und Darsteller altersmässig übereingestimmt hätten. Nur so hätte der Film funktionieren können.

FILMBULLETIN: Haben Sie den Film nicht machen können, weil Debra Winger ausgestiegen ist?

PENNY MARSHALL: Nein, weil ich mit dem Produzenten nicht zurechtkam. Deswegen sind sowohl Debra als auch ich ausgestiegen. Debra hat dann vorgeschlagen, dass sie ja die Hauptrolle in *BIG* spielen könnte, wenn ich aus dem Jungen ein Mädchen machen würde. Die Geschichte hätte sich mit einem Mädchen aber nicht erzählen lassen. Die Liebesgeschichte wäre zu heikel gewesen. Nach dem Verlust der Jungfräulichkeit hätten wir das Mädchen nicht wieder in die Kindheit zurückschicken können.

FILMBULLETIN: Bei *BIG* hatten Sie keine Schwierigkeiten mit dem Produzenten? James L. Brooks ist ja immerhin selber Regisseur.

PENNY MARSHALL: Bei den Dreharbeiten war er glücklicherweise nicht dabei, weil er zu sehr mit *BROADCAST*

NEWS beschäftigt war. Der ausführende Produzent war Robert Greenhut, der mir sowohl bei der *preproduction* als auch bei den Dreharbeiten völlig freie Hand gelassen hat – gedreht wurde in New York und er sass in Los Angeles. Jim Brooks hat sich eigentlich erst wieder blicken lassen, als geschnitten wurde, wobei ich aber auch über den Schnitt, die Tonmischung und die Musik die Kontrolle hatte.

FILMBULLETIN: Hatten Sie auch die Möglichkeit, das Drehbuch zu verändern oder eigene Ideen einzubringen?

PENNY MARSHALL: Mich interessierte es vor allem, die Charaktere zu entwickeln und bestimmte Verhaltensweisen zu verdeutlichen. Das lief dann mehr darauf hinaus, zu den *Szenen* etwas zu addieren, und weniger darauf, die *Dialoge* zu verändern.

FILMBULLETIN: Glauben Sie, dass der Film wesentlich anders aussähe, wenn ihn ein Mann inszeniert hätte?

PENNY MARSHALL: Ich denke schon, dass der Film von einem weiblichen Standpunkt aus gemacht ist, auch wenn ich mir selbst nicht klar darüber bin, worin der besteht. Wahrscheinlich habe ich das Sanfte und Unschuldige stärker herausgearbeitet, während ein männlicher Regisseur einen etwas rüdereren Komödienton angeschlagen hätte.

FILMBULLETIN: Denken Sie bereits ans Publikum, wenn Sie einen Film drehen?

PENNY MARSHALL: Nein, eigentlich mache ich den Film nur für mich selbst. Die Struktur eines Films muss mir persönlich sinnvoll erscheinen. Wenn er dann ein grosses Publikum findet, freut mich das natürlich.

FILMBULLETIN: Bevor Sie zur Regie kamen, haben Sie als Fernsehspielerin gearbeitet. Hat das Ihre Art und Weise, Regie zu führen, beeinflusst?

PENNY MARSHALL: Die Fernseharbeit ist viel schneller und routinierter. Da nimmt sich kein Regisseur die Zeit, auf die Schauspieler einzugehen. Er gibt bloss Positionsanweisungen: Da steht der Schauspieler und dort die Kamera. Ausserdem ist es so, dass in Fernsehserien die Schauspieler die einzige Konstante sind, während die Regisseure ständig wechseln. Deshalb kennt der Schauspieler die Rolle, die er zu spielen hat, ohnehin besser als der Regisseur. Was meine Regie betrifft, gebe ich mir im Umgang mit den Schauspielern entschieden mehr Mühe, schon weil ich selbst Schauspielerin bin. Meine Methode ist es, die Rollen im Kopf selbst durchzuspielen, um sie den Darstellern genauer umreissen zu können.



«Ich denke schon, dass der Film...



... von einem weiblichen Standpunkt aus gemacht ist »



FILMBULLETIN: Ihre erste Regie-Arbeit war JUMPIN' JACK FLASH mit Whoopi Goldberg. Wenn Sie die Produktionsbedingungen von BIG damit vergleichen: waren das ganz andere oder ähnliche Erfahrungen, die Sie gemacht haben?

PENNY MARSHALL: Ganz andere. Ich bin zu JUMPIN' JACK FLASH gestossen, als die Dreharbeiten längst im Gange waren. Ich war nicht an der *pre-production* beteiligt und wusste nicht einmal, was das überhaupt ist. Inzwischen habe ich natürlich begriffen, wie entscheidend wichtig gerade diese Produktionsphase ist. Bei JUMPIN' JACK FLASH gab es fünfzehn verschiedene Skript-Versionen, die ich dann mehr oder weniger zusammengekleistert habe. Einen Teil habe ich auch ersetzt, und zwar in der Weise, dass ich Freunde gefragt habe, ob sie mir nicht mal eben eine Szene ausfüllen können. Das waren ziemlich schwierige Dreharbeiten, weil es im Grunde nur darum ging, den Film überhaupt zum Abschluss zu bringen.

Für BIG lag dagegen ein ganz solides Drehbuch vor, das von James Brooks im Laufe von eineinhalb Jahren entwickelt worden war. Dann bin ich als Regisseurin dazugekommen und habe, *pre- und postproduction*, alles zusammen weitere eineinhalb Jahre an dem Film gearbeitet. Die eigentlichen Dreharbeiten haben zwölf Wochen gedauert. Weil wir ohnehin drei Monate darauf warten mussten, bis Tom Hanks frei war, die Rolle zu übernehmen, konnten wir den Film in aller Ruhe vorbereiten. Genauso hatten wir bei den Dreharbeiten die Zeit, in New York und an anderen Orten *on location* zu drehen. Wir haben nur zweimal mit Studio-Dekorationen gearbeitet: für die Hotelzimmer-Szene und die Szenen im Elternhaus.

Auch die Schauspieler waren in BIG kooperativer als in JUMPIN' JACK FLASH.

FILMBULLETIN: BIG erzählt die Geschichte, wie ein Junge über Nacht zum Mann wird und sich im Lauf der Zeit den veränderten Bedingungen immer besser anzupassen versteht. Sein Verhalten wird zusehends erwachsener, so dass man ihn zuletzt auch nur noch als Erwachsenen begreift. Er hat sogar eine Liebesaffäre, doch verlässt er dann von einem Moment auf den anderen seine Geliebte, um zurück zu seiner Mutter zu gehen. Ist das dramaturgische Ratlosigkeit oder Zynismus?

PENNY MARSHALL: Nein, nein, innerhalb der Geschichte ist dieser «Mann» nach wie vor erst dreizehn Jahre alt, was er nur die ganze Zeit vergessen

hat. Liebe und Erfolg haben ihn bloss verwirrt. Wenn er bleiben und nicht in seine Kindheit zurückgehen würde, wäre das doch aufgrund des Überspringens eines ganzen Lebensabschnittes ein immenser Verlust an Erfahrungen, die er nur als Kind machen kann. Er muss erst einmal den Prozess des Wachsens durchlaufen, bevor er wirklich erwachsen sein kann. Genausogut gibt es für Susan, seine Geliebte, keinen Grund, in ihre Kindheit zurückzugehen, weil sie nur Erfahrungen wiederholen könnte, die sie längst gemacht hat. Man darf keine Zeit überspringen und kann keine zweimal durchleben. So will es die Story, so steht's im Drehbuch, so hab' ich's gemacht.

FILMBULLETTIN: Aber als Kind hat er doch unter Restriktionen gelitten, die er als Erwachsener abschütteln konnte. Warum soll er dann in die Verhältnisse, die ihn beengen, zurückkehren?

PENNY MARSHALL: Weil er lernt, dass Kind sein leichter ist als Erwachsen sein. Er hat die Wahl, in die Kindheit zurückzugehen, was man als Erwachsener auch manchmal möchte, aber nicht kann. Er hat es als Kind einfach besser und braucht sich nicht mit Konferenzen herumzuschlagen, keine Anzüge anzuziehen, keine Verkaufspreise für irgendwelche Produkte festzulegen...

FILMBULLETTIN: Aber er hat als Erwachsener – im Unterschied zu seiner Kindheit – in jeder Beziehung Erfolg.

PENNY MARSHALL: Aber nur weil er sich in einer Komödie befindet. Das ist eben ein Stück Eskapismus.

Das Gespräch mit Penny Marshall führte Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Penny Marshall; Drehbuch: Gary Ross und Anne Spielberg; Kamera: Barry Sonnenfeld; Kamera-Operator: Anthony Jannelli; Schnitt: Barry Malkin; Ausstattung: Tom Warren, Speed Hopkins; Dekor: Santo Loquasto; Kostüme: Judianna Makovsky; Maske: Mickey Scott; Frisuren: Lyndell Quiyou; Musik: Howard Shore; Ton: Les Lazarowitz (C.S.A.); Besetzung: Juliet Taylor, Paula Herald.

Darsteller (Rolle): Tom Hanks (Josh), Elizabeth Perkins (Susan), Robert Loggia (MacMillan), John Heard (Paul), Jared Rushton (Billy), David Moscow (junger Josh), Jon Lovitz (Scotty Brennen), Mercedes Ruehl (Mrs. Baskin), Josh Clark (Mr. Baskin), Kimberlee M. Davis (Cynthia Benson), Oliver Block (Freddie Benson), u.v.a.

Produzenten: Robert Greenhut und James L. Brooks; Ko-Produzenten: Anne Spielberg, Gary Ross; USA 1988, Farbe, 123 Min.; CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève.

A CORPS PERDU von Léa Pool

Sie habe immer weniger Lust, narrative Filme zu machen, meint Léa Pool und, wie mir schien, sagte sie dies ein wenig schuldbeusst. Als sei es zu viel, was sie ihrem Publikum abverlangt. Tatsächlich spielt sie mit mindestens vier Elementen in ihrem jüngsten Film A CORPS PERDU, mit einem Stück Lebensgeschichte des Pressefotografen Pierre Kurwenal mit seinen Schwarzweiss-Fotografien, die er in Nicaragua und in seiner Heimatstadt Montréal aufnimmt, mit Rückblenden in seine unmittelbare Vergangenheit mit Sarah und David und mit einem leitmotivisch wiederkehrenden kleinen Jungen, der fasziniert ein Segelflugzeug am Himmel vorbeiziehen sieht. Aber was zu Beginn manchmal verwirrend montiert, überraschend mit abrupten Wechseln daherkommt und manchmal beinahe auseinanderzubrechen scheint, wird immer klarer, lesbarer, dichter, bis es sich gegen den Schluss hin abrundet und auflöst. Geheilt verlässt Pierre die psychiatrische Klinik, und die Spannung, die einen während des Films gefangen gehalten hatte, zerspringt wie eine Luftblase. Man hat dem Wandlungsprozess eines Menschen beigewohnt, seinem Abstieg ins innere Labyrinth, sein Verstommen beobachtet und schliesslich wieder seine ersten Worte vernommen: «Je suis Pierre». Die Handvoll Leute, die nach der Pressevisionierung dasassen, und vor die sich Léa Pool hinstellte, um Fragen zu beantworten, blieben stumm. Nicht weil sie durch den impressionistischen Stil von A CORPS PERDU überfordert gewesen wären, sondern weil sie den Film ausklingen liessen.

Nach ANNE TRISTER, die in unseren Kinos mit Erfolg gespielt wurde, erzählt Léa Pool diesmal die Geschichte eines Mannes: Pierre Kurwenal lebt seit zehn Jahren in einer *ménage à trois* mit Sarah und David. In einer Zeit, in der gewagte Beziehungskonstellationen eher aus der Mode geraten sind, eine etwas utopische Ausgangssituation, die aber auch gleich zu Beginn zerstört wird: Als Pierre von einer Re-

portagentour aus Nicaragua zurückkehrt, findet er seine Wohnung leer vor. Ohne vorherige Ankündigung haben die beiden ihn verlassen, er leidet, ohne dessen Sinn zu verstehen. Genauso sinnlos erscheinen die Morde, denen Pierre auf seinen Reisen durch Nicaragua beiwohnt. Er fotografiert mit der Leichtfertigkeit eines Spürhundes und der Beflissenheit des Sensationsreporters, der intuitiv weiss, was auf dem Medienmarkt lukrativ sein wird: Männer werden aus einem Bus gezerrt, einige ausgesondert und abgeknallt.

Per Zufall wohnt Pierre später einem Kindermord bei. Wiederum gänzlich uneinsichtig schiessen Soldaten einen kleinen Jungen vor den Augen seiner Mutter nieder. Reflexartig fotografiert Pierre, er *schießt* Bilder einer verzweifelten Mutter mit totem Kind, einer südamerikanischen Pietà; Bilder, die später eine fette Mediengesellschaft mit ein paar schnellen Emotionen beliefern werden. Die Mutter schreit dem Fotografen «assasino» entgegen, «perro», Mörder und Hund. Pierre versteht ihren Ausbruch nicht. Als er später für seine «Leistungen» den Pulitzer-Preis erhält, zeugt diese Wahl von einer zynischen Logik, mit der er nichts mehr anzufangen weiss.

Zunächst benützt Pierre seine Kamera aber weiter als Waffe, mit der er David und Sarah nachstellt, sie damit auf der Strasse, in der U-Bahn, auf dem Nachhauseweg observiert. Er sucht nach einem Schuldigen für seinen Verlust. Dann beginnt er anstatt der Unterstellungen Fragen zu stellen: «Vielleicht habe ich nicht genug geliebt»: Und es drängen sich farblose Erinnerungsfetzen, triste Visionen in sein Bewusstsein, die ihn mitten in der Arbeit, in Gesprächen zu überfallen beginnen. Immer ausschliesslicher wendet sich Pierre diesen spontan auf- und wieder abtauchenden Empfindungen und Obsessionen zu. Ein immer wiederkehrendes Bild des Jungen, der einem Segelflugzeug nachsieht, lässt ihn nicht mehr los. Er fotografiert zwar weiter, aber diese Bilder sind nicht mehr die eines Pressefotografen, sie erhalten eine zunehmend künstlerische Qualität. Beklemmende Bilder von Häuserschluchten, Schlünden, Autobahnarchitektur und Stadtruinen werden zu vielschichtigen, allgemein nachvollziehbaren Aussagen.

Pierre hört schliesslich auf zu fotografieren, er lässt sich in sich selbst hineinfallen, verstummt – während einer kleinen Weile versucht er nochmals eine Beziehung zu einem stummen (!) jungen Mann – und lässt sich dann vollends gehen. In einer psychiatri-



schen Klinik sucht er vorübergehend Unterschlupf. Selbstfindung heisst am Ende, die Beziehung zu den eigenen kindlichen Sehnsüchten, zur Verletzlichkeit dieser Hoffnungen, die Beziehung zum Kind, das man einmal war, wiederherzustellen. Erst dann wird das Elend der Kinder dieser Welt wieder einfühlbar, tritt Trauer anstelle von schnellem Konsum von Medientoden, verarbeitet man die Sinnlosigkeit dieser Opfer.

Léa Pools labyrinthisches Puzzle läuft zu Beginn, wie gesagt, Gefahr, in seine Einzelteile auseinander zu fallen. Das Leben in einer ménage à trois wird nicht diskutiert, auch nicht die Bisexualität der beiden Männer. Sie sind als (mehr oder weniger plausibel) erscheinendes Faktum an den Anfang gestellt. Was A CORPS PERDU den Halt und die Intensität verleiht, ist zum einen Matthias Habichs körperliche Spielweise, der in Bewegung, in Aktion umzusetzen weiss, was Pierre bedrängt. Und die Kamera von Pierre Mignot ist ein Führer durch die Kontraste von Innen und Aussen, von leuchtender Farbe und düsterem Grau.

Claudia Acklin

Gespräch mit Matthias Habich

FILMBULLETIN: Was denken Sie über den Pierre vor seinem Wandlungsprozess?

MATTHIAS HABICH: Pierre ist eine fiktive Figur aus einem Roman von Yves Navarre, der ziemlich desparat endet. Im Film ist er etwas anders dargestellt. Ich glaube, dieser Pierre vor seiner Wandlung ist ein Mann, der eine Rüstung trägt wie ein mittelalterlicher Krieger. Seine Rüstung ist eigentlich seine Kamera, durch die er die Welt betrachtet. Die Szenen, die er sieht, halten irgendwie in der Kamera an. Da werden sie zu Bildern entwickelt, die werden dann zu Verkaufsmaterial, gehen an die Weltpresse und werden beim Durchblättern kaum mehr wahrgenommen... In dem Moment in Nicaragua, wo das Kind erschossen wird, da wird seine Rüstung durchbohrt. Er geht nach Hause, wo er sich eine andere Rüstung angelegt hat, nämlich diese ménage à trois, sein Refugium der Seele, und findet dieses Refugium verlassen vor. In einer ersten Phase will er das nicht wahrhaben und versucht es zu rekonstruieren, um dann

aber festzustellen, dass er endgültig Abschied nehmen muss. Da findet so etwas wie eine Regression bei Pierre statt, was sicher auch mit dem Kind zu tun hat, das zuvor erschossen wurde. In dem Moment, wo er das Kind sterben sieht, wird das Kind in ihm wiedergeboren.

FILMBULLETIN: Hatte nicht diese ménage à trois bereits etwas Kindliches; er wollte nicht wahrhaben, dass dieses Beziehungsdreieck noch irgend einmal auseinanderbrechen muss. Das ist ein zu labiles Gleichgewicht...

MATTHIAS HABICH: Da ist natürlich auch ein utopischer Gedanke mit drin. Ich glaube, Liebe lässt sich nicht einfach in Zweierbeziehungen einfangen. Der Gedanke ist immer da, diese zu erweitern, und manchmal klappt es auch. Ich kenne solche Dreierbeziehungen, die schon seit zwanzig Jahren bestehen. Dafür muss man aber sehr reif sein, es gibt ja schon genug Komplikationen bei zwei Menschen, und das potenziert sich mit dem Faktor 3. Und diese Reife ist bei Pierre sicher nicht vorhanden. Vielleicht kommt die später, da wo der Film heute aufhört.

Also – er versucht nochmal eine Zweierbeziehung mit dem Quentin anzufangen, aber auch dort entsteht wieder keine eigentliche Partnerschaft.

FILMBULLETIN: Die Beziehung zu Quentin erscheint mir wie auf einer Stufe mit dem Prozess von Pierres Verstümmeln zu liegen. Mit ihm kann er ja schon gar nicht mehr sprechen.

MATTHIAS HABICH: Es war aber trotzdem viel Wärme drin in der Beziehung. Ich kann es nicht genauer ausdrücken. So wie alles, was ich jetzt sage, relativ ist. Ich glaube, man kann den Film auf verschiedene Arten sehen. Man könnte auch sagen, es ist ein Film über Körper und Seele, über Gegenstände, ein zerrissenes Bild, hinter dem ein anderes Bild sichtbar wird...

FILMBULLETIN: Oder über Gewalt. Zunächst ist Pierre gewalttätig. Er nimmt Bilder von Opfern. Die Mutter des getöteten Kindes sagt ihm dann auch, er sei ein Mörder. Dann werden ihm Sarah und David (gewaltsam) genommen und er stellt den beiden mit seiner Kamera, wie mit einer Waffe nach...

MATTHIAS HABICH: Aber er macht auch eine Entwicklung durch, spätestens in der Klinik, wo er sich in die Hände von Ärzten gibt. Als Zuschauer nimmt man vielleicht nicht direkt daran teil. Aber gewisse Dinge sind nur zu lösen, indem man sie macht, da gibt es nichts zu analysieren. Wenn einer an das Ende seiner Trauer gelangt ist, dann

Taten statt Warten

GREENPEACE

Greenpeace Schweiz

Postfach, 8022 Zürich, PC 80-6222-8 oder ZKB 1100-2182.728



Mit
CARY ELWES
ROBIN WRIGHT
MANDY PATINKIN
und
PETER FALK
als Großvater

Musik:
MARK KNOPFLER
(Dire Straits)
Titel song:
WILLY DE VILLE
Special Effects:
NICK ALLDER
Produzent:
ANDREW SCHEINMAN
Regie: ROB REINER

DOLBY STEREO
IN AUSGEWÄHLTEN THEATERN

Original Soundtrack bei
phonogram

Verleih 

Roman zum Film:
DIE BRAUTPRINZESSIN
bei Klett-Cotta

DIE BRAUT DES PRINZEN

The Princess Bride

Der zauberhafte, neue Film von
"Stand By Me" - Regisseur ROB REINER, nach dem Buch
von WILLIAM GOLDMAN (The Untouchables)

muss er einen Schritt machen. Und im Film ist dieser erste zärtliche Schritt Pierres derjenige gegenüber dem alten Mann. Da ist er fähig, Liebe zu geben.

FILMBULLETIN: Pierre wird vom Jäger langsam zum Künstler. Auf diesem Weg zu sich macht er Bilder, die zunehmend eine künstlerische Qualität erhalten.

MATTHIAS HABICH: Kunst ist oft eine Brücke, die über eine Kluft geschlagen wird, über Verzweiflung, Ausgeschlossenheit. Kunst ist nur machbar, aus der Sehnsucht heraus.

FILMBULLETIN: Gab es Teile an Pierre, mit denen Sie Mühe hatten?

MATTHIAS HABICH: Zunächst hatte ich Angst, das könnte zu introvertiert werden, zu wenig Bezug nehmen auf die Welt, in der wir leben. Diese Angst hat sich dann gelegt nach Gesprächen mit Léa und nach den Szenen in Nicaragua. Diese Szenen sagen zwar eigentlich nichts über die Wirklichkeit in diesem Land. Das Kind könnte irgendwo getötet werden. Pierre reflektiert eben die Welt, die Stadt, in der er lebt. Auf diese Weise führt das wieder aus ihm heraus. Ich hatte Angst, A CORPUS PERDU werde ein Film über einen klinischen Fall. Das interessiert keinen Menschen. Deshalb habe ich mich immer dagegen gewehrt, den Pierre zu kaputt zu zeigen. Ich wollte einen Traurigen, einen Verzweifelten, aber keinen Kranken zeigen (...). Ich liebe diesen Film sehr. Als ich ihn mir später ansah, konnte ich zuschauen und traurig sein, aber ich war nie verzweifelt. Oft drückt man sich doch um die Trauer und hat Angst davor. Bei ihm kann man weinen, ohne dass einem auf die Tränenröhren gedrückt worden wäre.

Das Gespräch mit Matthias Habich führte Claudia Acklin

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Léa Pool; Drehbuch: Léa Pool, Marcel Beaulieu und Michel Langlois, nach «Kurwenal» von Yves Navarre; Kamera: Pierre Mignot; Fotos im Film und Standfotos: Luc Chessex; Ausstattung: Vianney Gauthier; Musik: Osvaldo Montes; Tonkonzept: Marcel Pothier; Ton: Luc Yersin, Barbara Flückiger. Darsteller (Rolle): Matthias Habich (Pierre Kurwenal), Johanne-Marie Tremblay (Sarah), Michel Voïta (David), Jean-François Pichette, Kim Yaroshevskaya (Noémie), Jacqueline Bertrand (Mutter), Pierre Gobeil (Patron), France Castel (Michèle), Victor Désy (Dr.Ferron), Mimi D'Estée (ältere Frau in Café). Produktion: Les Films Télécène, Xanadu Film; Produzenten: Denise Robert, Robin Spry, Ruth Waldburger; Kanada/Schweiz, 1988; 35mm; Format: 1:1.66; Dolby Stereo, Farbe, 92 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

MARRIED TO THE MOB

VON
Jonathan Demme

«Hello Gorgeous!» Ein Schönheitssalon, der so heisst, attestiert seinen Kunden bereits die Eigenschaft, die er ihnen verschaffen soll. Ein Polizist, der über einen Verbrecher die Wahrheit herausfinden soll, setzt über eines der Opfer eine Lüge in Umlauf. Normalerweise bedeutet Polizeiarbeit umgekehrte Kosmetik. In MARRIED TO THE MOB kehrt Jonathan Demme dieses Verhältnis um: Eine wahre Schönheit verliebt sich in einen Cop, der ihr einige unschöne Unwahrheiten anhängt.

In einem vollbesetzten Vorortzug erschiesst der Mafia-Killer Frankie DeMarco unbeobachtet einen Gegenspieler seines Chefs Tony «The Tiger» Russo. Genau mit der Mätresse, mit der Tony seine Ehefrau betrügt, wird er noch am gleichen Tag von Frankie betrogen. Der Beschattung, die den Vertrauensbruch des Untergebenen ans Licht bringt und dessen Ermordung zur Folge hat, folgt wenig später die Bestattung. Am Grab wirft der Tiger ein Auge auf die Witwe und das bannt Mike Downey, ein FBI-Mann, auf Zelluloid, der sich aber seinerseits maskieren muss, um Tony Russo zu entlarven. MARRIED TO THE MOB ist bevölkert von Grenzgängern zwischen Sein und Schein, hier observiert jeder jeden.

Mit dem Zug fahren die meisten zur Arbeit, Frankie DeMarco erledigt dort seinen Job. Zu Hause wirft ihm seine Frau vor: «Everything we wear, everything we eat, everything we own – fell off a truck.» In früheren Filmen liess Demme seine Protagonisten on the road neue Lebensstile erproben, in MARRIED TO THE MOB sind sie paradoxerweise Gefangene eines Daseins, das lediglich ein Provisorium ist.

Als Angela DeMarco zu Beginn des Films ihre zum Medusenhaupt hochtouprierten Haare sieht, erkennt sie, dass gerade der Wunsch nach Extravaganz Folge des Konformitätsdrucks einer Umwelt ist, in der sie nicht leben möchte. Nach dem Tod ihres Mannes

zieht sie von Long Island zur Lower East Side um. Dort herrschen andere Schönheitsideale. «Hello Gorgeous!» verleiht der neuen Existenz in einer neuen Frisur Ausdruck.

«A real new you!» Mike Downey, der sich in das Objekt seiner Observation verliebt hat, beantwortet Angelas Frage nach ihrem veränderten Aussehen mit einer Floskel, die sich, ohne dass er es bemerkt, gerade mit Leben füllt. Während Angela Maskeraden ablegt, schlüpft er in immer neue hinein. Eines Morgens sehen wir ihn von der Matratze direkt in seine Arbeitskleidung springen, die über ihm in einem Gestell hängt. Selbst seine Schlafstatt ist ein Prokrustesbett. Doch bald widerstehen sich die Gefühle dem dauernden Inkognito, das der Beruf erfordert.

Nicht nur die Menschen, auch die Dinge sind in MARRIED TO THE MOB nicht, was sie zu sein scheinen. Die zahllosen Nachbildungen von Statuen, mit denen sich die Mafiosi umgeben, zeugen von einem Ausbund an schlechtem Geschmack. Kunst, daran besteht kein Zweifel, existiert in dieser Welt nur auf ihrer letzten Schwundstufe: als Kitsch.

Kleine Geschenke erhalten die Freundschaft. Angelas Sohn hatte früher Zugang zum Revolver seines Vaters. Nun schenkt ihm der Tiger eine Spielzeugpistole. Doch die ist noch gefährlicher, denn Angela weiss: In Gangsterkreisen kündigen grössere Geschenke oft Freundschaften auf und Todesfälle an. Tony legt seiner Mätresse ein Collier um den Hals; noch am selben Tag legt er sie um. Später beglückt er Angela mit Schmuck, wohlwissend, dass sie ihn verraten hat. Wer misstraut, teilt Geschenke aus. Wer vertraut, nimmt sie an. Tony hat diese Faustregel verinnerlicht. Um Angela Vertrauen vorzuspielen, lässt er sich von ihr einen Ring schenken, von dem er ahnt, dass darin ein Mikrofon verborgen ist.

Schliesslich verschleiern auch die Bilder eher die Wirklichkeit, anstatt sie zu enthüllen. Ein Schnapsschuss von Mike, der die Liaison zwischen Angela und Tony beweisen soll, ist in Wahrheit nur ein Dokument der Zudringlichkeit des Tigers. Doch dieser Irrtum kommt dem FBI sehr gelegen: So können sie Angela zur Mitarbeit zwingen. Und sie glaubt, Mike lüge, wenn er behauptet, die Wahrheit nicht gekannt zu haben. Doch MARRIED TO THE MOB ist kein Melodram, sondern eine Komödie. Den in den wechselseitigen Bespitzelungen der Figuren verborgene Witz treibt Demme gelegentlich bis ins Derb-Komische. Tonys Ehefrau, die

ihn um einiges überragt, folgt jedem seiner Seitensprünge wie eine Furie. Fast würde der Macho zur Memme.

Nicht zum erstenmal zeigt Demme Momente der Gewalt in Zeitlupe. In MARRIED TO THE MOB nimmt ihnen die Dehnung den Ernst und nähert sie dem Absurden an. Auch nutzt Demme schon seit längerem die ganze Bandbreite kinematographischer Interpunktionszeichen. Überblendungen schieben in HANDLE WITH CARE die Szenen ineinander, geben der Melodie gegenüber dem Rhythmus den Vorzug. In SOMETHING WILD markieren verschiedene Blenden die Reisestationen des Paares. In MARRIED TO THE MOB beginnt die Szene nach Angelas Festnahme mit einer Trickblende, die die Umriss eines FBI-Abzeichens hat. Der Inhalt schlägt um in Form.

Bei diesem Film, in dem die Figuren so viel improvisieren müssen, hat auch Demme Raum zur Improvisation gelassen. «At one point, we encountered a wonderful street musician known as 'Mr. Spoons'. Jonathan was entranced, and Mr. Spoons is in the picture», erzählt Produzent Ron Bozman. Diese offene Struktur findet ihren Niederschlag in einem Nachspann, der *après coup* einen zweiten Film erzählt: Demme hat die Credits mit einigen Outtakes aus dem in der ersten Schnittfassung über drei Stunden langen Film unterlegt. So bereitet MARRIED TO THE MOB Vergnügen bis zur allerletzten Sekunde.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Jonathan Demme; Drehbuch: Mark Burns und Barry Strugatz; Kamera: Tak Fujimoto; Schnitt: Craig McKay; Produktions-Design: Kristi Zea; Art Director: Maher Ahmad; Dekor: Nina Ramsey; Kostüme: Colleen Atwood; Ton: Chris Newman.

Darsteller (Rolle): Michelle Pfeiffer (Angela DeMarco), Matthew Modine (Mike Downey), Dean Stockwell (Tony Russo), Mercedes Ruehl (Connie Russo), Oliver Platt (Ed Benitez), Alec Baldwin (Frank DeMarco), Anthony J. Nici (Joey DeMarco), Sister Carol East (Rita), Paul Lazar (Tommy Boyle), Trey Wilson (Franklin), Joan Cusack (Rose Boyle), Ellen Foley (Theresa), O-lan Jones (Phyllis), Charles Napier (Ray), Nancy Travis (Karen), David Johansen (Priester), Maria Karnilova (Frank's Mutter), Chris Isaak (Arrowhead), Joe Spinell (Tiptoes Mazzilli), Tracey Walter (Chicken Lickin' Mgr), Warren Miller (Johnny King), Frank Gio (Nick), Gary Klar (Al), Steve Vignari (Stevrino).

Produzenten: Kenneth Utt und Edward Saxon; ausführende Produzenten: Joel Simon und Bill Todman jr.; assoziierter Produzent: Ron Bozman; USA, 1988; Farbe. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Gespräch mit Jonathan Demme

FILMBULLETIN: Was reizte Sie an dem Drehbuch *MARRIED TO THE MOB*? Die Gelegenheit, einen Genrefilm zu drehen?

JONATHAN DEMME: Ja, ganz sicher. Ich gehöre zu den Leuten, die wir in Amerika *film buffs* nennen: Ich bin ein gieriger Kinogänger, bin es immer gewesen, und der Gangsterfilm, mit dem ich aufgewachsen bin, war schon immer eines meiner Lieblingsgenres. Der Gangsterfilm ist ein altbewährtes Genre – es gibt ungewöhnlich viele gute Filme, einschliesslich *PRIZZIS HONOR*. Da war es schwierig, nach all den Jahren, in denen ich mir wünschte, einen Gangsterfilm zu drehen, einen Stoff zu finden, der anders war, der eine gewisse Originalität besass. Als ich das Buch von Orion bekam, war ich erst skeptisch: «*Married to the Mob*», das hörte sich nicht unbedingt vielversprechend an. Aber als ich es las, wurde mir eines sofort klar: Der Film wird aus der Sicht der Frau erzählt! Das ist eine wunderbare Umkehrung des Genres, ein ganz ungewöhnlicher Aufhänger. Man fängt also mit einer Genregeschichte an, aber dann entwickelt sich etwas ganz anderes daraus.

Und noch etwas zählte: der Humor! In diesem Film gibt es nicht nur eine Grabszene, die trauernde Mutter springt wirklich dem Sarg hinterher! Das Drehbuch zeugte von einem Sinn für Humor, den ich im Kino noch nie erlebt hatte. Und natürlich ist es ein im besten Sinne eskapistischer Film, der auf nichts anderes abzielt als darauf, den Zuschauer zum Lachen zu bringen. Nach der Schwere und der Intensität der Gewalt von *SOMETHING WILD* war das für mich ein echtes Gegengift.

FILMBULLETIN: Der Eskapismus dieser Geschichte bedeutet aber auch einen interessanten Kontrast zum Dokumentarfilm über die Neuanfänge der Demokratie auf Haiti, den Sie unmittelbar zuvor gedreht haben. Worin besteht für Sie der Unterschied dieser beiden Ansätze?



«Im übrigen liebe ich Überraschungen ...»



«... nicht im Leben, aber im Kino!»



JONATHAN DEMME: Einen Film zu drehen, der auf einem erdachten Drehbuch beruht, ist wirklich harte Arbeit. Die Story, das Thema, dürfen niemals aus den Augen verloren werden, die Photographie, der Ton undsoweiter müssen hervorragend sein und die Darstellungen der Schauspieler müssen das Publikum ansprechen. All dies ist kompliziert und furchterregend. Bei einem Dokumentarfilm steht jedoch die Wahrhaftigkeit einer Situation ausser Frage, man ist nicht an ein Drehbuch gebunden, das einer gewissen Wahrscheinlichkeit und Logik Rechnung tragen sollte. Man kann einfach auf das, was geschieht, mit Kamera und Mikrophon reagieren. Mir ging es in erster Linie darum, ein Thema zu beleuchten und zu erhellen, das dieser Beleuchtung dringend bedurfte: die soziale und politische Situation auf Haiti. Das ist der eigentliche Impuls, der dahintersteckt, einen Dokumentarfilm zu machen. Natürlich bedeutet das nicht, dass ich unterhaltende Filme *nicht* als eine noble Arbeit ansehe, die ich mit grossem Stolz ausübe.

FILMBULLETIN: Die Figuren in Ihren Filmen sind oft nicht das, was sie auf Anhieb zu sein scheinen. Haben Sie ein spezielles Interesse an Figuren wie Lulu in SOMETHING WILD, die ein geheimes, ein Doppelleben führen?

JONATHAN DEMME: Vielleicht in dem Masse, in dem dieses geheime Leben eine Figur komplexer macht. Lassen Sie es mich so beantworten: Eine Figur mit einem Doppelleben ist – zumindest theoretisch – auch doppelt interessant. So etwas ist ein guter Anstoss, um eine Geschichte voranzutreiben. Im übrigen liebe ich Überraschungen, nicht im Leben, aber im Kino! Als Geschichtenerzähler liebe ich dieses Spiel mit dem Zuschauer: Man glaubt, alles über eine Figur zu wissen, und dann gibt es auf einmal eine Wendung in der Geschichte. Auch als Zuschauer bereitet mir dies grosses Vergnügen. Ich weiss nicht, ob dies auch für Europa gilt – ich glaube und hoffe, dass es nicht der Fall ist! – aber ein entscheidender Faktor beim Kinobesuch in den USA ist das Verlangen nach dem Erwarteten, nach dem Vorhersehbaren. Man hat den Eindruck, dass die Geschichten und Charaktere immer konformer werden, dass das Publikum alles mit der Bitte «ich will genau wissen, wer diese Figur ist und jene, ich will wissen, wie sich die Geschichte weiterentwickeln wird – überrasch' mich bloss nicht!», in sich aufsaugt. Ich hoffe, dass es wenigstens in Europa einen Markt für

aussergewöhnliche Geschichten gibt. FILMBULLETIN: Hier in Europa werden zum mindesten nicht so viel Sequels gedreht.

JONATHAN DEMME: Grosser Gott, die Sequels charakterisieren exakt diesen Impuls! «Police Academy VI», «Halloween soundso». Sequels sind der Tod der Einbildungskraft. Ich für meinen Teil halte daran fest, dass gerade im Unerwarteten ein grosses Vergnügen steckt.

FILMBULLETIN: Überraschend an MARRIED TO THE MOB ist zum Beispiel die Szene, in der Matthew Modine und Michelle Pfeiffer *nicht* miteinander schlafen.

JONATHAN DEMME: Es ist witzig, dass Sie darauf reagieren. Denn im Drehbuch schliefen die beiden miteinander. Als wir jedoch die Szene drehen wollten, wurde uns klar, dass wir uns in der Ära des safer sex befinden. Und plötzlich beschäftigten wir uns mit der Frage, die heutzutage jedermann beschäftigt: Hat er ein Kondom dabei? Es war Matthews Idee, die Szene so zu drehen: «Warum machen wir es nicht einfach ganz anders als in den meisten Filmen? Warum kuscheln sie sich nicht einfach aneinander und wachen am nächsten Morgen auf, ohne sich geliebt zu haben?» Meine erste Reaktion war: «Nein, sie müssen miteinander schlafen! Schliesslich ist das eine Liebesgeschichte!» Doch dann liess ich mir die Idee durch den Kopf gehen und sagte: «Moment, warum riskieren wir das nicht einfach mal?» Es steckt eine gewisse Ironie darin, dass es ein Wagnis ist, nicht miteinander zu schlafen. Aber es war tatsächlich eine komplizierte und riskante Entscheidung, die Szene so zu drehen.

FILMBULLETIN: Für viele Figuren in Ihren Filmen gilt auch, dass sie sich im Prozess eines Neubeginns befinden. Ist das nur ein erzählerisches Interesse oder eine thematische Obsession Ihrerseits?

JONATHAN DEMME: Ja, ich glaube, die besten Geschichten sind diejenigen, in denen die Charaktere eine Vielzahl von Veränderungen erfahren. Das ist für mich ein guter Massstab für die Qualität einer Geschichte: wenn man einen Charakter eine Entwicklung durchlaufen lässt. Der Zuschauer soll die Veränderungen an der Figur, die er zu Beginn des Films kennenlernte, miterleben, denn auf einer thematischen Ebene bedeutet der Wunsch einer Figur, sich zu ändern, für das Publikum die Möglichkeit, sich auf die Seite der Figur zu schlagen. Die Frau nimmt in MARRIED TO THE MOB ungeheure Schwierigkeiten auf sich, um ihre Selbstachtung zurückzugewin-

nen. Jeder macht es ihr schwer, gut und richtig zu handeln: Der Mob will sie in die eigenen Reihen zurück holen, das FBI will sie ausnutzen. Das verleiht ihren Anstrengungen etwas Heroisches, mit dem die Zuschauer sympathisieren können. Ich glaube, das gilt auch für den Dokumentarfilm über Haiti, der zeigt, dass ein ganzes Land im Begriff ist, sich zu ändern.

FILMBULLETIN: Die Besetzung des Films ist ebenfalls überraschend. Der grossartige Dean Stockwell, Michelle Pfeiffer, Matthew Modine – das alles sind Schauspieler, deren Arbeit man nicht unbedingt mit Komödien assoziiert. Wie würden Sie Ihre Schauspielerführung charakterisieren?

JONATHAN DEMME: Ich habe es mir zur Regel gemacht, den Schauspielern die Verantwortung für ihre Rollen zu überlassen. Sie sollen die Charaktere formen und mit Leben erfüllen. Ich begeben mich da selbst eher in die Position eines Beobachters und greife eigentlich nur ein, wenn es technische Probleme, wie Fragen des richtigen Timings oder des Tempos einer Szene, gibt. Darüberhinaus gibt es Augenblicke, die für mich falsch klingen, die mich nicht vollständig überzeugen. Dann spreche ich natürlich mit den Schauspielern.

Zur Besetzung: Michelle Pfeiffer, die eine Schauspielerin von ungewöhnlicher Tiefe ist, musste ich vor allem ermutigen, immer etwas zu weit zu gehen. Sie besitzt ein grosses komödiantisches Talent, hatte aber oft Angst, zu übertreiben. Doch das war genau das, was ich von ihr wollte. Matthew Modine habe ich aus einer ganzen Reihe von Gründen gewählt. Privat ist er ein sehr witziger Mensch, mit dem das Zusammensein grossen Spass macht. Vor allen Dingen verkörpert er jedoch – wie Jimmy Stewart – eine angeborene Anständigkeit, auch wenn er in dieser Geschichte für eine so korrupte Organisation wie das FBI arbeitet. Ebenso wichtig war, dass er sehr attraktiv ist, jedoch nicht auf eine sexuell aggressive Weise, wie es Michelles Ehemann war. Es sollte auch ein Ausdruck ihrer Reife sein, dass sie sich in die Wärme und Anständigkeit eines Mannes verliebt.

FILMBULLETIN: Natürlich müssen wir noch über die Rolle der Musik in Ihren Filmen sprechen.

JONATHAN DEMME: Die Musik nimmt in meinen Filmen nicht nur einen grossen Stellenwert ein, sie macht mir auch einfach Spass. Ich selbst bin ein grosser Musikfan und habe eine riesige Plattensammlung. Die Musik besitzt eine ungeheure Dynamik und kann Stimmungen im alltäglichen Leben be-

einflussen, sie ist die stärkste stimmungverändernde Droge, die ich kenne. Wenn wir während dieses Interviews Albinonis Adagio abspielen liessen, würde dies wahrscheinlich ein ungeheuer intellektuelles Gespräch. Würden wir nebenher eine Platte von Sister Carol hören, wären wir viel lebhafter und würden viel mehr Spass haben.

Die Musik gehört zu den wirkungsvollsten Mitteln, die wir Filmemacher zu unserer Verfügung haben. Durch sie können wir die Stimmung einer Szene verändern. Bei MARRIED TO THE MOB hatten wir das Problem, dass David Byrne eine ganz hervorragende Partitur geschrieben hatte, eine Szene jedoch überhaupt nicht funktionieren wollte. Matthew und Michelle kehren nach ihrer gemeinsamen Verabredung in ihre Wohnung zurück, und sie hält diese lange Rede darüber, wer sie wirklich ist. Wenn es je einen Moment gab, der romantische Streicher gerechtfertigt hätte, dann war es diese Szene. David schrieb eine sehr subtile Musik, die mich absolut begeisterte. Als wir sie jedoch der Szene unterlegten, wirkte sie wie ein Dämpfer, wie ein Filter zwischen dem Film und dem Publikum. Ohne Musik wirkte die Szene wiederum völlig leer und nackt. Dann dachten wir an Brian Enos melancholische Version von «You don't miss your water 'til the well runs dry».

Ich könnte stundenlang über Musik sprechen, darüber wieviel Spass es macht, die Musik zum Teil einer Szene werden zu lassen, durch eine Jukebox, durch einen Strassensänger oder dadurch, dass man Musik aus dem Nebenraum, der Nebenwohnung hört, wie wir es sehr oft in MARRIED TO THE MOB gemacht haben.

FILMBULLETIN: Auch beim Schnitt scheinen Sie einen melodischen Rhythmus zu bevorzugen: Sie benutzen sehr oft Überblendungen oder Wischblenden an Stelle von Schnitten.

JONATHAN DEMME: Mein Cutter, Craig McKay, mit dem ich seit mehr als zehn Jahren zusammenarbeite, ist genau wie ich der Meinung, dass solche optischen Effekte einfach zur Sprache des Kinos dazugehören. Wir lieben es, solche Übergänge zu schaffen, denn sie bedeuten für den Zuschauer immer auch eine kleine Überraschung. Ich bewundere Martin Scorsese und die Art, wie er diese Mittel benutzt. Ich verwende sie meist nur als Übergänge von einer Szene zur nächsten, er verwendet sie jedoch auch *innerhalb* einer Szene.

FILMBULLETIN: Noch eine Frage zum Schnitt: Der Abspann des Films ist

sehr originell und witzig, Sie verwenden Material, das beim Schnitt des endgültigen Films unter den Tisch fiel. JONATHAN DEMME: Das habe ich hauptsächlich getan, um mich bei den Schauspielern zu entschuldigen, deren Szenen der Schere zum Opfer fielen. Wenn der Charakterdarsteller Joe Spinell, dessen Szene nur viel zu lang war, ins Kino geht und sich MARRIED TO THE MOB anschaut, wird er sich wahrscheinlich ärgern, weil sein Auftritt fehlt. Durch den Ausschnitt am Ende hoffe ich, ihn zu versöhnen. Ich hoffe auch, dass es dem Publikum Spass macht, auf diese Weise den ganzen Prozess des Filmschnitts mitzuerleben.

FILMBULLETIN: Der Abspann erinnert auch daran, wie elliptisch der Film doch erzählt ist.

JONATHAN DEMME: Ja, wir haben ungeheuer viel gekürzt. Es gab einen ganzen Bandenkrieg, den man im fertigen Film höchstens erahnen kann. Der Film wurde einfach zu gottverdammnt lang! Die Geschichte ist zu leichtfüssig, sie brauchte einfach ein schnelleres Tempo.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, dass sich die Farbdramaturgie Ihrer letzten beiden Filme sehr stark an graffitis orientiert. Stimmt das?

JONATHAN DEMME: Ja, ich beherzige noch immer die erste Lektion, die ich bei Roger Corman gelernt habe: «You must keep the eyeball alive!» Wenn sich das Auge bei einem Film langweilt, was soll dann erst mit dem Gehirn geschehen? Ich versuche vor allem, einen talentierten *production designer* zu bekommen, den ich dann ermutige, in groben Pinselstrichen, aber im Detail sehr genau zu arbeiten. Vielleicht gibt es eine Gefahr, das Bild zu überlasten, aber ich glaube dennoch an einen reich gefüllten Bildausschnitt, und bemühe mich, das Potential einer kräftigen, farbenfrohen Palette auszunutzen, um Bilder zu schaffen, die danach verlangen, angesehen zu werden.

FILMBULLETIN: Man hat den Eindruck, dass Ihnen das Filmemachen aussergewöhnlich viel Spass macht. Aber: welcher Teil bereitet Ihnen das grösste Vergnügen?

JONATHAN DEMME: Es bereitet mir ein unvorstellbar angenehmes Gefühl, mir die *dailies*, die Muster, anzuschauen. Von Menschenhand noch unberührt, besitzen sie etwas Reines, Unschuldiges: die Fehler müssen erst noch entdeckt werden!

Das Interview führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding

MIDNIGHT RUN von Martin Brest

«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.» So argumentiert der amerikanische Screenwriter-Guru Robert McKee, der in den kommenden Wochen auf Einladung von Swissimage auch in der Schweiz Kurse zum Schreiben von Drehbüchern geben wird. MIDNIGHT RUN von Martin Brest illustriert, wie sowas gemacht wird – gemacht werden kann.

Wie das Leben so spielt. Irgendwann einmal stand Jack Walsh vor der grundlegenden Entscheidung, Schmiergeld entgegenzunehmen, für Jahre ins Gefängnis zu wandern, oder eben den Polizeidienst zu quittieren. Als Moralist wählte er den steinigen Weg. Da er aber nichts anderes gelernt hat, als Verbrecher zu jagen, verdient Jack seinen Lebensunterhalt nun als moderner Kopfgeldjäger und träumt nebenbei von einem eigenen kleinen Cafe, das er betreiben will, sobald er genügend gespart hat – oder was wahrscheinlicher ist: auf einen Schlag ausreichend verdient hat. Die Chance jedenfalls, seinen abscheulichen «Beruf» an den Nagel zu hängen, wird schon kommen.

Und wie der Drehbuchautor George Gallo so will: sie kommt! Sie kommt sofort, und sie kommt in der Form des Auftrages, den Buchhalter, den sie in der Unterwelt den Duke nennen, zur Strecke zu bringen. Die Mafia und das FBI sind seit langem hinter diesem Jonathan Mardukas her, der die Gangster um 15 Millionen erleichtert und diese Gelder für wohltätige Zwecke ausgegeben hat. Mit einem Griff in die Trickkiste stöbert Jack – von einem, wie immer brillanten, Robert De Niro verkörpert – diesen Duke schon innert weniger Stunden auf. Bleibt der einfachere Job – in Branchenkreisen: «Midnight Run» –, den Mann ins Gefängnis zu überführen, von der Ost-Küste an die West-Küste zu bringen: eine Sache von ein paar Flugstunden. Bloss, der brave Buchhalter Jonathan hat Angst vor dem Fliegen und weder die Mafia noch das FBI bleiben im Verlauf der weiteren Handlung untätig – ausserdem jagt auch ein gewisser Marvin

Dorfler hinter dem Preisgeld her, und der Duke versucht natürlich seine Haut so teuer wie möglich zu verkaufen. Bleibt schliesslich, das Versprechen auf einige «Grundwahrheiten des Lebens» einzulösen.

Jack wird im Vorspiel als Glückspilz eingeführt, der nur deshalb überlebt, weil er sich gerade mal bücken muss – und unbeschreibliche Angst vor Hunden hat er auch. Kein überlebensgrosser Held also. Marvin dagegen ist schon ein Held. Wie der mit dem Wagen vorfährt, aussteigt, die Sache fest im Griff hat: das Imponiergehabe imponiert.

Konzeptionell ist Marvin das genaue Gegenstück zu Jack. Sein Part, so subtil das auch gemacht ist, hat allein die Funktion, aufzuzeigen, wieviel Jack von seinem Job versteht, wie clever er, entgegen erstem Anschein, tatsächlich ist. In diesem Gegenspiel und Wechselspiel sind durchaus einige fundamentale Grundwahrheiten über menschliche Verhaltensweisen zu entdecken.

Marvin ist Begleitfigur, im Grunde nur ein Schatten, der weder das Zeug zum Gegner noch zum Partner hat. Als Jack in jeder wesentlichen Hinsicht ebenbürtig dagegen erweist sich, je länger je mehr, der Duke. Jack und Jonathan, Jonathan und Jack (Martin Brest verweist im Gespräch auf den gemeinsamen Ursprung der beiden Namen, welcher dem Drehbuchautor bewusst war), Kopf und Körper, Geist und Tatkraft. Aus dem selben Holz geschnitzte, integere Moralisten sind sie beide. Hätte sonst der eine das Geld der Gangster verschenkt, der andere den korrupten Polizeidienst quittiert? Und die lange Reise durch das weite Land, von Küste zu Küste, per Bahn, per Bus, im Wagen, aber auch zu Fuss, bietet reichlich Gelegenheit, sich aneinander zu reiben, sich näher zu kommen, im ändern auch sich selbst zu erkennen und dabei sich selbst besser kennen zu lernen. Dabei werden – in bester Manier, ganz en passant – in der Tat elementare Einsichten und menschliche Erfahrungen beschrieben. «Die kniffligste Sache war wirklich», so wiederum Martin Brest, «dass die Beziehung der beiden sich glaubwürdig entwickelt.» Diese Schwierigkeit aber haben Brest und sein Drehbuchautor George Gallo so hervorragend gelöst, dass diese Beziehung zwischen den beiden Moralisten mit dem selben Vornamen zum eigentlichen Thema wird und MIDNIGHT RUN weit über den einfachen Polizeifilm hinaus hebt.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Martin Brest; Drehbuch: George Gallo; Kamera: Donald Thorin (A.S.C.); Kamera-Operateure: Rob Hahn, Michael E. Gershman; Schnitt: Billy Weber, Chris Lebenzon, Michael Tronick; Art Director: James A. Murakami; Ausstattung: Angelo Graham; Bauten: Lynn Price; Dekor: George R. Nelson; Kostüme: Gloria Gresham; Make Up: Dan Striepeke, Frank Griffin; Frisuren: Chris Lee; Musik: Danny Elfman; Ton: Jim Alexander; Besetzung: Michael Chinich, Bonnie Timmerman.

Darsteller (Rolle): Robert De Niro (Jack Walsh), Charles Grodin (Jonathan Mardukas), Yaphet Kotto (Alonzo Mosely), John Ashton (Marvin Dorfler), Dennis Farina (Jimmy Serano), Joe Pantoliano (Eddie Moscone), Richard Foronjy (Tony Darvo), Robert Miranda (Joey), Jack Kehoe (Jerry Geisler), Wendy Phillips (Gail), Danielle Duclos (Denise), Philip Baker Hall (Sidney), Thom McCleister (Red Wood), Mary Gillis (Busbilletuse), John Toles-Bey (Monroe Bouchet), Thomas J. Hageboek (Sergeant Gooch), Stanley White (Stanley), Scott McAfee (Knabe im Flugzeug), Linda Margules (Autoverleih-Angestellter), u.v.a.

Produzent: Martin Brest; ausführender Produzent: William S. Gilmore; assoziierter Produzent: Dan York. USA 1988; Farbe, Metrocolor; 110 Min. CH-Verleih: UIP, Zürich.

Gespräch mit Regisseur Martin Brest

FILMBULLETIN: Auch beim zweiten Nachdenken ist Robert De Niro eine überraschende Besetzung für die Rolle des Kopfgeldjägers, die sehr starke komödiantische Züge trägt. Weshalb haben Sie ihn für diesen Part ausgewählt?

MARTIN BREST: Robert De Niro war für mich schon immer ein Idol: Er ist einer der grössten Schauspieler unserer Zeit, er kann einfach alles spielen. Er hat das Talent, sich jeder Rolle auf ganz brillante, eigene Weise zu nähern. Vor kurzem erzählte mir ein Journalist, er habe den Eindruck gehabt, dass De Niro sich zum ersten Mal selbst spielt, womit er wahrscheinlich einfach nur meinte, dass er diesmal nicht 50 Pfund für einen Film zugezogen hat. Für mich war allein schon der Gedanke, dass De Niro grosses Interesse an der Rolle hat, aufregend und Motivation genug, den Film zu machen.

FILMBULLETIN: Haben Sie bereits während der Arbeit am Drehbuch an ihn

gedacht? Die Dialoge scheinen auf ihn angelegt zu sein, tragen etwa seiner Vorliebe für Wiederholungen Rechnung.

MARTIN BREST: Als George Gallo und ich am Drehbuch arbeiteten, hatten wir eigentlich keinen bestimmten Schauspieler im Kopf. Aber ich glaube, auf gewisse Weise wurden wir beim Schreiben von De Niro beeinflusst, denn wir verwandten Dialogrhythmen, die wir beide sehr mochten und von denen sich später herausstellte, dass sie für De Niros Stil ganz charakteristisch sind.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, die Besetzung der zweiten Hauptrolle war doppelt schwierig: einen Schauspieler zu finden, der einerseits mit De Niro mithalten kann und der andererseits eine Figur, die fünfzehn Millionen stiehlt und für wohltätige Zwecke spendet, glaubhaft verkörpern kann?

MARTIN BREST: Wir haben sehr, sehr lange nach dem richtigen Partner gesucht, denn der Film verlangt danach, dass eine starke «chemistry» zwischen den beiden Hauptfiguren existiert. Einer der Schauspieler, die wir ansprachen, war Robin Williams, der auch phantastisch gewesen wäre. Ein Schauspieler wie Charles Grodin bringt in eine Rolle viel mehr ein, als man sich am Anfang vorstellt. Seine Interpretation half sehr, die Figur des «Duke» glaubhaft zu machen, denn er entdeckte Aspekte in dessen Charakter, die dem Zuschauer ein genaues Gespür für die Motive dieses Mannes vermitteln.

FILMBULLETIN: Der Humor des Films entsteht zu einem Grossteil aus den kleinen Gesten oder den Blicken der Figuren. Inwieweit haben Sie Ihren Stars die Freiheit zur Improvisation gelassen?

MARTIN BREST: Als Regisseur konnte ich die natürlichen Vorteile geniessen, die man daraus zieht, dass man die richtigen Schauspieler engagiert hat. Leute wie De Niro und Grodin bringen eine ganz neue Dimension in eine Rolle ein, derer man sich beim Schreiben einfach gar nicht bewusst ist. Das gefällt mir im Grunde an der Regiearbeit auch am meisten: das Casting, die Zusammenstellung der Besetzung oder – wenn Sie so wollen – der richtigen Farbpalette: Ich finde es aufregend, dann zuzuschauen, was die Schauspieler aus einer Rolle machen. Bei meinem ersten Film versuchte ich noch, alles ganz genau so zu realisieren, wie ich es mir beim Schreiben vorgestellt hatte. Erst später entdeckte ich, dass dies eine gewaltige Beschränkung ist. Nun bin ich bereit, unermutete Zwischenfälle in mein Kon-

zept mit aufzunehmen. Wenn sie präzise verwendet wird, ist die Improvisation ein sehr effektives Mittel. Natürlich braucht man dazu perfekte Schauspieler, die gut vorbereitet sind und die genau wissen, worauf es bei einer gegebenen Szene ankommt.

FILMBULLETIN: Wie steht es zum Beispiel mit der Szene im Frachtzug? Stand Charles Grodins Monolog schon im Buch?

MARTIN BREST: Nein, diese Szene war eines der grossen Fragezeichen, die wir offen liessen. Grodin wollte De Niro nicht auf den Zug aufspringen lassen, der ist deshalb wütend und spricht kein Wort mit ihm. So wie De Niros Figur einmal angelegt ist, ist es schwer, sich vorzustellen, wie Grodin ihn dazu bewegt, etwas zu sagen. Was kann er in vierzig Sekunden oder einer Minute tun, damit De Niro von seiner Frau und seiner Tochter erzählt? Denn der zweite Teil der Szene stand fest, wir wussten ganz genau, wie der Teil aussehen sollte. Wir kannten das Puzzle, nur gewisse Teile fehlten.

Wir haben verschiedene Sachen gedreht, immer mit einer Kamera auf Grodin und einer auf De Niro. In einer möglichen Szene sang Grodin ein Lied, das den gesamten Film bisher zusammenfasste. Dann überlegte er sich den Dialog, bei dem er De Niros Antworten gleich mitspricht. In einem weiteren Take fiel ihm dann der «Hattest Du schon einmal Sex mit einem Tier?»-Dialog ein und De Niro reagierte spontan darauf. Die gesamte Crew bog sich vor Lachen, und wir mussten aufpassen, dass uns kein Lacher die Tonaufnahme vermasselte.

FILMBULLETIN: Bei aller Komplexität der Action-Geschichte ist es erstaunlich, wie sehr MIDNIGHT RUN doch ein Schauspielersfilm ist. Ich glaube, in den Dialogszenen zwischen den beiden Stars gibt es keine einzige Kamerabewegung, die die Aufmerksamkeit von den beiden ablenkt?

MARTIN BREST: Das ist richtig. Für mich war das Wichtigste, dass das Publikum die Schauspieler nicht einfach beobachtet, sondern versucht, sich in sie hineinzusetzen. Deshalb bleibe ich mit der Kamera ganz nah an ihren Gesichtern, damit die Zuschauer immer genau wissen, wie sie auf etwas reagieren und was in ihnen vorgeht.

FILMBULLETIN: Nahezu alle Figuren überraschen den Zuschauer im Verlauf des Films. Der von De Niro gespielte bounty hunter (Kopfgeldjäger) ist zum Beispiel viel raffinierter, als man zuerst erwartet. War das ein bewusstes Prinzip?

MARTIN BREST: Die bounty hunter ha-



Amerikanisches Storytelling ist ...



... fundamental mit den Grundwahrheiten des Lebens verbunden



ben einen vollen Koffer ganz verrückter Tricks und Techniken. Bei den Recherchen lernten Bob und ich einige kennen, und uns wurde sehr bald klar, dass wir seine Figur nicht einem richtigen bounty hunter nachempfinden sollten. Die meisten, die wir kennenlernten, waren eher von dem Schlag, wie ihn John Ashton im Film verkörpert. Unter den amerikanischen Fischern gibt es einen Ausdruck, um unterschiedliche Typen zu charakterisieren: den *sportfisher*, dem es um die Kunstfertigkeit geht, und den *meatfisher*, der sich nur eine billige Mahlzeit zusammenfischt. John Ashton spielt so einen *meathunter*, schon durch die Art, wie er sich kleidet, und durch seine Ausrüstung wirkt er wie ein Jäger. De Niros Figur sollte ein ehemaliger Polizist sein, ein guter und intelligenter Polizist, der in der Technik und dem Handwerk der Ermittlungsarbeit genau ausgebildet ist. Ausserdem gefällt ihm der Job des bounty hunter gar nicht, er will damit aufhören. Die wirklichen bounty hunter sind eine ziemlich furchterregende Brut!

Es ist ein merkwürdiges Phänomen, dass sie noch heute existieren. Sie sind erstaunlicherweise auch berechtigt, viele Dinge zu tun, die kein Polizist darf: Ein etwa hundert Jahre altes Gesetz erlaubt es ihnen, Türen ohne Durchsuchungsbefehl einzutreten oder Staatsgrenzen zu überschreiten. FILMBULLETIN: Die Figuren überraschen aber auch auf einer persönlichen Ebene: trotz aller Unterschiede haben De Niro und Grodin ganz ähnliche Motive.

MARTIN BREST: Das war eine bewusste Entscheidung. Beide sind sie im Grunde sehr moralische Menschen, die für das eintreten wollen, was sie als richtig empfinden. Sie haben sogar den gleichen Vornamen! Darauf hat mich auch erst der Drehbuchautor gebracht: der eine heisst «Jonathan», der andere «Jack», und das ist nichts anderes als ein Spitzname für «John». FILMBULLETIN: Einer der schönsten Aspekte des Films ist die Idee der Reise quer durch die Staaten. An welchen Filmen haben Sie sich orientiert? IT HAPPENED ONE NIGHT von Frank Capra?

MARTIN BREST: Nein, der einzige Film, an den wir dachten, war IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD von Stanley Kramer. Der Stil unseres Films ist natürlich ein ganz anderer, aber ich mochte schon immer die Idee, dass man viele Geschichten parallel erzählen kann, wenn man verschiedene Figuren ein Ziel anstreben lässt. Man kann also immer von einer Figur zur

anderen schneiden, denn die Handlungen der einen beeinflussen auch die der anderen.

FILMBULLETIN: Hatten Sie wegen der Vielzahl der Geschichten beim Schnitt Probleme, den Film auf eine kommerziell akzeptable Länge zu bringen?

MARTIN BREST: An einem bestimmten Punkt merkten wir, dass wir den Film erheblich kürzen mussten. Und dabei durften wir eine Grenze nicht überschreiten: Wir durften nicht so viel herauschneiden, dass die Geschichte keinen Sinn mehr macht. Das Publikum durfte sich nicht fragen: «Woher weiss diese Figur auf einmal davon? Wie kommt jene Figur dorthin?» Die Geschichte steht auch nur für wenige Momente «still», es gibt eigentlich nur zwei Szenen, in denen man Luft holen kann: als Ashton in der Wüste Grodin mitnimmt und De Niro zurücklässt und die Begegnung De Niros mit seiner Frau und seiner Tochter. Als Zuschauer kann man durchatmen und kann eine andere Perspektive gegenüber den Figuren einnehmen. De Niros Begegnung mit seiner Familie ist für mich das Herzstück des Films, ohne sie würde die ganze Figur nicht funktionieren und natürlich auch nicht die Beziehung, die sich zwischen ihm und Grodin entwickelt. Ohne diese Szene wäre der Film nur ein einfacher Polizeifilm.

FILMBULLETIN: Ich finde es bemerkenswert, dass Sie die Beziehung der beiden Hauptfiguren bei aller Komplexität der Handlung nicht aus den Augen verloren haben.

MARTIN BREST: Das war sicher der Aspekt, der am schwierigsten auszubalancieren war. Wir hatten eine enorm lange Drehzeit, wir haben nicht alles chronologisch gedreht und sehr viel improvisiert. Die kniffligste Sache war wirklich, dass die Beziehung der beiden sich glaubwürdig entwickelt. Wir mussten sicher gehen, dass sie sich nicht zu schnell anfreundeten oder in einer Weise reagierten, wie sie es zu einem gegebenen Zeitpunkt ihrer Beziehung noch nicht getan hätten.

FILMBULLETIN: Als Zuschauer bekommt man auch sehr stark das Gefühl, dass sie sich sehr gut kennenlernen. Als Grodin De Niro vorwirft, er besässe nur zwei Ausdrucksmöglichkeiten: Wut und Schweigen, beweist er einen tiefen Einblick in dessen Charakter.

MARTIN BREST: Das war improvisiert! Die Einstellung, in der man De Niros Reaktion darauf sieht – er will erst in Wut ausbrechen, schweigt dann aber – stammt übrigens aus einem anderen Teil der Szene, die der Cutter mit sehr

viel Fingerspitzengefühl genau in die richtige Stelle einfügte.

FILMBULLETIN: Zum überzeugenden Eindruck einer Reise quer durchs Land trägt auch bei, dass unterschiedliche Lichtverhältnisse die unterschiedlichen Landschaften charakterisieren. Wie haben Sie mit Ihrem Kameramann Donald Thorin gearbeitet?

MARTIN BREST: Wenn man einen Film fürs Fernsehen dreht, kann man eine solche Geschichte auch vollständig in der Umgegend von Los Angeles drehen. Aber ich wollte eine ganze Palette verschiedener visueller Eindrücke und Donald half dabei sehr. Ursprünglich hatten wir einen anderen Kameramann, doch der schmiss irgendwann einmal seine Sachen hin! (lacht schallend) Die Dreharbeiten waren so schwierig, dass er sagte: «Vergiss es, ich verschwinde morgen!» Tatsächlich verschwand er mit seiner ganzen Crew.

FILMBULLETIN: Verraten Sie uns den Namen?

MARTIN BREST: Don Peterman, ein sehr talentierter Kameramann, aber etwas nervös! Donald Thorin war sofort bereit, die Arbeit zu übernehmen. Noch am gleichen Abend flog er mit seiner gesamten Crew – 25 Mann – zu unserem Drehort und wartete am nächsten Morgen um halb sechs in der Hotellobby. Im Film bemerkt man den Unterschied zwischen den beiden Kameramännern: in der Szene, als sie ins Indianerdorf kommen. Die Hinfahrt hat der erste Kameramann gedreht, den Rest der zweite.

FILMBULLETIN: Weshalb waren die Dreharbeiten so schwierig?

MARTIN BREST: Das Reisen ist immer sehr problematisch, und wir fuhren jeden Tag zu einem neuen Schauplatz. Die normale Situation ist doch die: Man kommt an einen Drehort, macht sich in den ersten Tagen mit den Gegebenheiten vertraut, räumt die Probleme aus dem Weg. Wir aber standen täglich vor neuen Problemen: Woher bekommen wir den Strom? Aus welcher Richtung kommt das Sonnenlicht? Jeder Schauplatz war ein neuer Alptraum, denn es gab absolut keine Möglichkeit, sich einzugewöhnen und dann zu arbeiten. Die gesamten Dreharbeiten waren ein einziger Ausdauer-test, es war wie im Krieg: die Regieassistenten gaben auf, nach und nach fast die gesamte Crew. Wir hatten mit etwa hundertzwanzig Leuten angefangen, und vom ursprünglichen Team waren am Ende nur noch etwa ein halbes Dutzend dabei.

Das Interview führten
Lars-Olav Beier und Gerhard Midding



„Je besser man eine Person kennenlernt, desto weniger macht man Filme über sie“

Ein Gespräch mit Matthias von Gunten und Bruno Moll
zu ihren Filmen

REISEN INS LANDESINNERE und DER SCHUH DES PATRIARCHEN

FILMBULLETIN: Eure beiden Filme DER SCHUH DES PATRIARCHEN und REISEN INS LANDESINNERE scheinen mir in ihrer Machart, in ihrem Zugang auf und dem Umgang mit den Leuten, in ihrem Anspruch an ein mitgestaltendes, mitdenkendes Publikum verwandt. Von daher die Idee zu diesem gemeinsamen Gespräch, das von eurer Filmarbeit im Speziellen, aber auch vom Dokumentarfilmschaffen in der heutigen Schweiz handeln soll. Inwieweit fühlt ihr euch selber einander verwandt?

MATTHIAS VON GUNTEN: Die wichtigste Ähnlichkeit scheint mir in der Idee zu liegen, die Art und das Gedankengut von Leuten zu zeigen, als eine Art Rohmaterial, ohne die Absicht, in erster Linie ein Urteil zu suchen. Dokumentarfilme werden ja sehr oft gemacht, um ein eigenes Urteil, eine eigene Meinung zu vermitteln, anhand von Dingen, die andere äussern. Ich denke, dass wir beide versucht haben, die Art, das Wesen, die Denkart von Leuten zu zeigen, zunächst ohne Wertung und Kommentar. Unsere Haltung drückt sich eher in der Behauptung aus, dass das, was wir zeigen, wichtig und interessant ist, aber auch in unseren Bildern und in der Montage. Ich habe das beim Film von Bruno stark so empfunden, und das ist etwas, was ich auch so versucht habe.

BRUNO MOLL: Die stärkste Ähnlichkeit dürfte REISEN INS LANDESINNERE mit meinem Film SAMBA LENTO haben,

denn Matthias verzichtet ja ziemlich klar auf fiktive Elemente. In der Haltung, in der wir auf die Leute zugehen möchten, in der Art, wie wir einen Film gestalten wollen, sind wir uns tatsächlich ähnlich. Für mich ist das die einzig mögliche Form, es sei denn, man definiere seine Arbeit klar als Agitprop, als manipulatives Werk. Das kann es geben, das soll es geben, gewisse Themen wird man wohl nur so anpacken können. Mein Hauptmotor aber ist das Bedürfnis, jemanden kennenzulernen, und so kann ich mich nicht anders verhalten, als ich das in meinen Filmen bisher gemacht habe. Mich interessiert der betreffende Mensch tatsächlich, ich gebe das nicht nur vor. Ich suche keine Showobjekte. Wichtige Dokumentarfilme haben meistens ein Element des Ernstnehmens eines Gegenübers.

FILMBULLETIN: Wenn wir jetzt mal von euren beiden neuen Filmen ausgehen: Wie bist du, Bruno, auf die Bally-Geschichte gekommen, wie hast du, Matthias, deine sechs Personen ausgewählt?

BRUNO MOLL: Die Bally-Geschichte ist bei mir seit meinem ersten Film, GOTTLIEBS HEIMAT, klar. Gottlieb war ja einer der ersten Entlassenen beim ersten grossen Streik, weil er sich organisieren liess. Neben seiner unglücklichen Liebesgeschichte, neben den Schwierigkeiten, einen eigenen

Bauernhof zu kaufen, war seine Aussperrung aus dem Bally-Betrieb ein Hauptgrund für den Plan, nach Amerika auszuwandern. Bei den Recherchen zu dieser Zeit landete ich im Bally-Archiv und habe dabei diese Tagebücher entdeckt. Mir war damals schon klar, dass ich mit diesen Tagebüchern einmal etwas machen wollte. MATTHIAS VON GUNTEN: Bei mir müsste man auch weiter zurückgehen, denn die Form, wie der Film jetzt aussieht, entstand erst im Verlauf der Vorbereitungen und war nicht die ursprünglichste. Ausgangspunkt ist die Tatsache, dass ich während sieben Jahren im Ausland gelebt habe, weil ich, aus all den bekannten Gründen, das Gefühl hatte, ich könne in der Schweiz nicht leben. Als ich zurückkehrte, bin ich auf dieselben Phänomene gestossen, um derentwillen ich einmal abgehauen war, nur hatte ich mich dazu entschieden, ihnen neu zu begegnen, mich mit ihnen zu befassen.

Der Abstand hat mir den Blick von aussen ermöglicht, und mit diesem Blick wollte ich eigentlich die Schweiz wieder betrachten. Ich habe begonnen, Notizen zu sammeln über Dinge, die mir auffielen, oder etwas von dem ausdrückten, was mich an der Schweiz beschäftigt, Szenen, Leute, Momente, Situationen, die ich mir in einem Film vorstellen konnte. Mir schwebte ursprünglich ein Film vor,



DER SCHUH DES PATRIARCHEN von Bruno Moll

Bally ist ein Name, der seine Reise um die Welt gemacht hat, zumindest in den besseren Vierteln der grösseren Städte vertreten ist. Bally-Schönenwerd ist ein Schweizer Unternehmen, das auf eine 140jährige Firmengeschichte zurückblickt, eine Firma, die sich, wie so viele andere in diesem Land, vom Familienbetrieb zum internationalen Konzern entwickelt hat. Am Beispiel der weltbekanntesten Schuhfabrik versucht der Oltener Filmemacher Bruno Moll, der in nächster Nähe und als Sohn einer Ballyanerin aufgewachsen ist, diese Entwicklung des Betriebs aus der Perspektive jener nachzuzeichnen, die ihn führten und führen.

Am Anfang steht die Legende. Für Moll ist es die Legende aus der Reformationszeit, die besagt, wie eine Marienstatue aus dem Fluss gefischt worden war und in der Kirche den besten Platz erhalten hatte, jenen Platz nämlich, an den sie sich des Nachts mehrmals selber hinverschoben hatte. Und es ist die Legende um die ersten Bally-Generationen, von denen der Gründervater auch seinen Platz als Statue erhalten hat, mitten im Dorf, gleich bei der Kirche. Gott und der lokale Patriarch sind nah beisammen.

DER SCHUH DES PATRIARCHEN, das ist die Geschichte einer Schuhfabrik genauso wie die Geschichte einer Familiendynastie, es ist das Bild vom Schuh in seiner Fertigung wie das übertragene Bild vom Schuh, den gewisse Herrschaften beim Tragen gebrauchen, um ihn anderen zu geben: Den Schuh nämlich, der tritt. Moll fügte mit seinem Schnittmeister Ge-

org Janett die verschiedenen Linien und Ebenen zu einem Gebäude, in dem sich Gedanken bewegen können. Da ist einerseits die Familiengeschichte, die eine Geschichte der Väter ist, weil sie es waren, die das Sagen hatten. Da ist andererseits die alltägliche Arbeitsgeschichte, die ein Bild abgibt von Menschen, die nicht zum Reden angestellt sind, die Maschinen bedienen, an Bändern sitzen, sich ihr Brot damit verdienen, dass sie tun, was man sie heisst zu tun. Da ist auch das Handwerk, das heute teils von Maschinen geleistet wird. Und da ist die neue Unternehmensführung, ist der Manager, der angestellt ist wie die Arbeiter, gefeuert werden kann von Verwaltungsräten, die mit den Betrieben, deren Mandate sie halten, oft kaum noch eine Beziehung haben. Doch die Unterschiede zwischen Arbeiter und Manager sind offensichtlich: Das fängt bei dem an, was man je ihre Tätigkeit nennt, und hört bei dem auf, was sie dafür bezahlt kriegen. Es liegen Welten dazwischen. Obwohl in Molls Film nicht mit dem Zeigefinger auf diese Unterschiede hingewiesen wird: sie sind präsent, ergeben sich im Gesamtbild wie von selbst. Auch Macht sieht im Innern nicht spektakulär aus.

In DER SCHUH DES PATRIARCHEN ist die Firmengeschichte zuerst einmal auf nachgestellte, oft knapp mehr denn fotografische Momente reduziert. Ob Gründer Carl Franz Bally, ob Fabrikant Eduard Bally, ob Unternehmer Iwan Bally – alle drei werden sie vom gleichen Darsteller, dem Laien Beat Lüthy, gemimt. Was die Bilder des Filmes anbelangt – Edwin Horak leistete als Kameramann einmal mehr eine ausgesprochen sorgfältige Arbeit –, so fangen sie auf Herrscher- wie auf Arbeiterseite ein vergleichbares Bild ein: Es sind Aufnahmen von Haltungen, keine Spielszenen, keine Gespräche. Die Arbeiterschaft schweigt und arbeitet, die Patriarchen sind allein und geben die Devisen aus, befehlen, schaffen Gesetze, die ihnen dienlich sind, und kaufen sich, was ihnen helfen kann. Alte Tagebuchaufzeichnungen und Äusserungen des heutigen Managers ergeben ein Bild der Geisteshaltungen. Sehr aufschlussreich wird erkennbar, auf was für Momente das Geschäften heute reduziert ist, wie wenig Auseinandersetzungen der Strasse etwa zum Bewusstsein der Führungskräfte unserer Gesellschaft beitragen. Nun werden «Märkte befriedigt», das Produkt ist sekundär geworden. Was für Schuhe gilt, wir wissen es, das lässt sich vielerorts auch aufs Filmgeschäft übertragen.

Durch die Montage, die auf der Bild- wie auf der Tonebene vonstatten geht und durchaus bewusst nicht einfach synchron verläuft, schieben sich die Zeiten und die Haltungen ineinander, holt etwa die Vergangenheit eine Äusserung der Gegenwart ein und lässt sie offen im Raum stehen. In Farbaufnahmen schauen wir der Fertigung eines edlen Schuhwerks im Verlauf des Filmes zu, nachdem wir einer Sitzung der Geschäftsleitung beiwohnten, in der erstaunlich offen vor laufenden Kameras über das Abwerben von Fachkräften bei zwei grossen Konkurrenten gesprochen wird. Aus dem Tagebuch des Gründervaters die Notiz, dass der Umsatz 1856 100 000 Franken betrug, und während wir im Bild noch das Herstellen eines Schuhs betrachten können, erzählt der Manager seine Sicht der Bally-Geschichte, bei der er – nun im Bild – bei sich zuhause im Landhaus, grün und abseits der Stadt, der Mietskasernen, der bescheidenen Häuschen in Arbeitersiedlungen, vor dem Ofen sitzend, auf die Gegenwart zu sprechen kommt: «Es braucht heute wieder solche Unternehmer, ob das dann Angestellte sind oder Inhaber ist vielleicht gar nicht mehr ein so grosser Unterschied.» Er spricht übers Riskieren als Unternehmer, und wir sehen in sepiagetöntem Schwarzweiss eine Hand, die einen Brief hält, aus dem sogleich vorgelesen wird: «Geehrte Herren, seit Sie die Schuhfabrik gegründet haben, hat manch einer sein Verdienst verloren...». Im Bild bläst der Gründerbally seinen Stumpfenrauch in den Schlot eines Fabrikmodells: Der Unternehmer spielt mit seinem Unternehmen – letztlich ist alles eine Frage der Proportionen.

Molls Standpunkt ist der des empirischen Dokumentaristen, der Vertrauen schaffen kann und dieses auch nicht auszunützen braucht, um ein Grundlagenmaterial zusammenzutragen, aus dem sich sehr wohl Schlüsse ziehen lassen. Eigentlich braucht man dazu nur Augen, Ohren und Geist offenzuhalten. Ein bisschen Anstrengung ist bei diesem schwierigen Themenkomplex zwar notwendig, doch der Aufwand lohnt sich, denn noch nie hat ein Schweizer Film sich so weit in die Gefilde jener vorgewagt, die die Tarife bestimmen in diesem Land, die ihre Untergebenen so weit gebracht haben, dass sie zufrieden sind und das Gefälle nicht mehr wahrzunehmen scheinen, ob all den kleinen Errungenschaften, die man ihnen im Lauf der Zeit zugestand. Die Übergänge, das zeigen zwei Schwenks mit Pausen auf einer Uhr in der Fabrik- beziehungs-

weise Bahnhofshalle und dem Wechsel von Schwarzweiss auf Farbe sehr schön, sie sind flissend.

Weil die Suche nach Verständnis offenbar nie Führungssache war, weiss auch der heutige Chefmanager des Unternehmens «jetzt nicht mehr genau, was alles die Motive gewesen sind», als junge Menschen anfangs der achtziger Jahre in verschiedenen Städten Europas, auch vor seinem Geschäftssitz in Zürich, auf die Strasse gingen. «Schade», meint er aus der Distanz der wenigen Jahre und seines Landhauses, «dass es der älteren Generation nicht gelungen ist, die Jugend etwas in Schranken zu halten, so dass wirklich ein Dialog hätte entstehen können.» Für mich hat diese kurze Passage mit der ganzen Tragweite dessen, was sie zum Ausdruck bringt, den Film allein schon lohnend gemacht, weil sie neue Fragen provoziert, wie jene nach dem Stellenwert kultureller Aktivität in unserer Zeit. Moll übt auf allen Ebenen Zurückhaltung, und sie ist es, die letztendlich die starke Präsenz wieder neu schafft.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Buch: Bruno Moll; Regie-Assistenz: Claudio Moser; Kamera: Edwin Horak; Kamera-Assistenz: Helena Vagnieres; Licht: André Pinkus; Schnitt: Georg Janett; Musik: Bruno Spoerri, Henryk Mikolaj Gorecki: «Sinfonie der Klagelieder»; Ton: Andreas Litmanowitsch; Mischung: Hans Künzi; Ausstattung: Susanne Jauch; Maske: Anna Wyrtsch-Schiess; Bühne: Bruno Gabsa.

Darsteller (Rolle): Beat Lüthy (Carl Franz, Eduard und Iwan Bally), Bettina Heizmann (Sekretärin von Iwan Bally), Alfred M. Niederer (Chef Gruppe Bally), Kurt Salvisberg (Gruppenfinanzchef), Thomas Oederlin (Chef Marktregion), Nemeth Avci, Sükran Avci, Alice Budaci, Pius Büttikofer, Mustafa Cakar, Raffaella Castellano, Immacolata Carpino, Donato Di Pasquale, Filios Demetre, Helen Egger, Rolf Fritschi, Miguel Garci, Antonio Garcia, Paolo Goriciati, Ernst Gruber, Margerit Grütter, Kemal Gülsen u.v.a.

Produktion: Bruno Moll, Xanadu Film; ausführender Produzent: Georg Radanowicz. Schweiz, 1988; 16mm, Farbe und schwarz/ weiss; 110 Min. CH-Verleih: LOOK NOW!, Zürich.

der viel mosaikartiger, viel fragmentarischer als der jetzige herausgekommen wäre. Immer mehr hat sich das dann auf einzelne Leute verdichtet, weil ich gemerkt habe, dass das das Interessanteste zum Verfolgen ist. Die Auswahl erfolgte schliesslich so, dass die einzelnen Personen zusammen in ihrem ausschnittshaften Charakter ein Gebilde, ein Netz ergeben, das etwas mit diesem Land zu tun hat. Es steckt keine Theorie dahinter, sondern – neben dem persönlichen Interesse – ein intuitives Verteilen von Gewichten oder Bereichen.

BRUNO MOLL: Das ist ein anderer Ansatz als bei mir, denn ich bin eigentlich nie weggegangen, ich bin heute noch da, bin heute noch in Olten und habe es eigentlich von innen her aufzubrechen versucht. In meinen Filmen steckt auch eine Art Provinzialität, sie spielen alle irgendwie in meiner näheren Umgebung. Zu dem, was ich vorhin als Ausgangspunkt für meinen Film geschildert habe, kommt ein starkes Interesse an Ökonomie und Wirtschaftsfragen, das sich in den letzten Jahren bei mir entwickelt hat. Für mich ist das genauso Neuland, und in der alten Geschichte mit Gottlieb konnte ich auf neue Art wieder etwas aufleben lassen. Hans Stürm und Beatrice Leuthold haben sich seinerzeit bei GOSSLIWIL die Frage gestellt: «Was isch en Puur?» Sie haben das aus einer Art städtischer Naivität heraus gemacht und gingen auch so an ihr Thema ran. Meine Frage: «Was isch en Unternäher?», resultiert aus einem ähnlichen Ursprung.

MATTHIAS VON GUNTEN: Bruno hat davon gesprochen, dass er sich für einzelne Leute interessiert. Die Auswahl, die ich getroffen habe, besteht zum Teil aus Leuten, mit denen ich in meinem Alltag nichts zu tun habe. Das war damit effektiv auch eine Expedition in Bereiche und in Welten hinein, die ich sonst eigentlich nicht kenne. Der Film hat mir die Möglichkeit gegeben, Leute und ihre Welt kennenzulernen, die mir bisher eigentlich fremd waren, von denen ich aber das Gefühl habe, dass sie in dieser Schweiz alles andere als fremd sind.

BRUNO MOLL: Ich würde sogar behaupten, dass in jedem von ihnen etwas von dir angelegt ist, und deshalb interessiert man sich ja auch für die Personen. Wer könnte einen dazu drängen, sich mit jemandem zu beschäftigen, der nicht in einem selbst angelegt ist. Ich habe es oft erlebt, dass mich Leute ungläubig angegangen sind: Wie kannst du dich mit solch einer Welt beschäftigen?

MATTHIAS VON GUNTEN: Bei mir war

das doch etwas verschieden, denn meine Idee war ursprünglich eine sehr intellektuelle. Ein wirklich nahes Verhältnis habe ich nur zu der alten Frau gehabt und zu Hans im Tessin. Die anderen habe ich zum Teil aus einem intellektuellen Kalkül heraus ausgewählt. Das kippte dann beim Drehen, weil du mit dieser Haltung auf die Dauer nicht arbeiten kannst. Du machst so die Leute entweder kaputt, du kommst gar nicht an sie ran oder drängst sie in eine Ecke, in der sie nichts mehr verloren haben. Durch die Arbeit mit den Leuten haben sich eine andere Haltung und ein anderes Interesse entwickelt, und ich habe sie viel näher kennengelernt, als ich mir das je gedacht hätte.

FILMBULLETIN: Du hast von einem intellektuellen Kalkül gesprochen. Wie lange geht so etwas denn auf, wo tauchen die Grenzen auf, an denen man das während der Arbeit aufgeben muss? Der Manager Niederer im SCHUH DES PATRIARCHEN beispielsweise: Er ist die einzige Figur, die durch den ganzen Film hindurch präsent ist, weil die Unternehmer-Geschichte vorläufig bei ihm endet. Wie weit kalkulierst du nun mit ihm, wie weit lässt du dich überraschen, wie nahe kannst du ihm überhaupt kommen?

BRUNO MOLL: Ich glaube nicht, dass ich ihm nähergekommen bin. Man gerät in der Auseinandersetzung nun sehr schnell in den Bereich von Klischees, etwa jenem, dass ein Unternehmer einfach ein kühler, berechnender Typ ist. Man muss immer davon ausgehen, dass diese Leute in einem bestimmten System funktionieren, und dass sie aus bestimmten Gründen eben auch das sind, was sie sind. Es wird nicht einer Manager, wenn er, wie Hans in deinem Film, am liebsten aussteigen möchte. Man muss schon auf eine bestimmte Art funktionieren, dass man das überhaupt kann. Niederer hat immerhin 11 000 Leute «unter sich» – er selber redet ja viel von oben und unten. Nähergekommen bin ich ihm in dem Sinn, dass er sich öffnete. Man müsste ihn mal fragen, aber ich denke, dass er mir näher gekommen ist als ich ihm. Am Anfang gingen wohl beide mit vergleichbaren Klischees aufeinander zu. Er hat sich mir genähert mit Ängsten, ein Filmer, also links, der haut uns in die Pfanne. Und ich bin auf ihn gestossen mit dem Bild vom Manager, kühl, berechnend, kleines Mönsterchen. Und begegnet bin ich einem Menschen im System, mit Sympathien und vielen Fehlern auch, die er in seinen Widersprüchen in den Film einbringt. Wenn ich ein Verdienst

habe, so wohl das, dass ich ihn so weit in den Film integriert habe, dass man ihn als Person wirklich spürt, dass er nicht irgendeine Rolle spielt. MATTHIAS VON GUNTEN: Warum hast du ihn nur in einer Situation gefilmt, nur in einem Gespräch? Ich habe mich immer gefragt, wie ein solches Gespräch auf ihn wirkt, und dass er, wenn man es unterbrechen würde, auch Gelegenheit hätte, darüber nachzudenken. Ich hätte mir eine Fortsetzung gewünscht, um zu sehen, ob sich da eine Entwicklung ergibt, oder ob er seinen Level auch zwei Wochen später halten will.

BRUNO MOLL: Den Wunsch dazu hätte ich schon gehabt, aber da war einerseits die finanzielle Frage, da Interviews auf Film gedreht extrem teuer sind, andererseits ist ein Manager in seiner Position sehr schwer auf ein Datum zu fixieren. Mir ist es auch vorge-schwebt, ihn zu begleiten, auf Reisen mitzugehen, aber in solchen Momenten stösst man eben immer wieder an die Grenzen des Dokumentarfilms, vor allem bei unserer Mentalität. In Italien hätte ich das machen können. Einen italienischen Manager hätte ich verfolgen können, weil die mit diesem Aspekt der Medien umgehen können. Das schaffen sie hier nicht. Da geschieht immer alles im Stil einer Pressekonferenz. Die Medien sind für sie dazu da, an eine Pressekonferenz zu kommen, um etwas in Empfang zu nehmen und das zu verbreiten. Sie können das Spiel nicht. Es war schon viel, dass ich es schaffte, mit der Kamera an einer Sitzung teilnehmen zu können, in der sie sich immerhin darüber beraten, der Konkurrenz jemanden abzujagen. Ich war erstaut, dass dies vor laufender Kamera passiert. Natürlich hätte ich mich auch zeigen können, aber andererseits dachte ich mir, wieso soll ich nicht auf seinem Gesicht verweilen, auf seinem Körper, auf seiner Gestik, auf seinem Raum, den er sich selber ausgesucht hat, an dem Platz, an dem er sitzen will. Er wusste nicht, worum sich unser Gespräch drehen würde. Er wusste nur, dass es lange dauern sollte und dass er sich zur Verfügung halten musste.

FILMBULLETIN: Bei dir, Matthias, gibt es ja dieses mehrmalige Aufsuchen der einzelnen Personen, nur scheint der Fall da anders zu liegen: Du willst von den Leuten weniger etwas von der intellektuellen Ebene her.

MATTHIAS VON GUNTEN: Meine Grundhaltung gegenüber den Personen war es, an ihrer Zeit teilzunehmen. Dies aus der Idee heraus, wenn man die Leute in ihrem Alltag beobachtet, in ih-

rer Tätigkeit, bei Dingen, auf die sie sich konzentrieren, müsste man über das Sehen, über das Schauen etwas erfahren über sie, und dies müsste voluminöser, vielschichtiger sein, als es durch ein Gespräch möglich wäre. An der Zeit teilnehmen heisst auch über eine längere Zeit hinweg. Ich glaube, wenn man jemanden über eine längere Zeit hinweg in seinen Entwicklungsschritten verfolgen kann, so erfährt man auch wieder etwas über ihn oder über sie, ohne dass man Fragen stellen muss und gleichzeitig auch, ohne indiskret zu werden. Man kommt den Personen so auf eine feine Art nahe. Das dritte war sicher die Anlage des Filmes, in der immer etwas geschehen muss, auch wenn es etwas kleines ist, was sich wiederum in etwas anderem fortsetzt. Der Zwang zum Fluss, den ich mir setzte, wäre mit Gesprächen schwer einzuhalten. Ich schneide nicht gerne von einem Gespräch zum anderen.

FILMBULLETIN: Mich interessiert die Frage schon noch weiter: Wie nahe kann man als Filmemacher überhaupt an die Leute rankommen, wie nahe wollt ihr überhaupt kommen, wo lagen gerade im Fall vom SCHUH DES PATRIARCHEN aber auch bei deinem Fernsehfilm HUNGERZEIT die systembedingten Grenzen? Es ist wohl ein Unterschied, ob man sich in einem Grosskonzern bewegt oder auf Einzelpersonen zugeht. Mich würden die Grenzen sowohl in der Wirtschaft als auch im Privatbereich interessieren, für euch wie für die anderen.

BRUNO MOLL: Das ist für mich eine schwierige Frage, bei der ich mir nicht einmal so sicher bin, ob ich über sie öffentlich nachdenken will. Wieso nehme ich in meinen Filmen vielfach Figuren oder eben Menschen – vielleicht ist es typisch, dass ich Figuren sage, vielleicht hat das auch eine Wahrheit –, wieso nehme ich Menschen, um sie aus einer gewissen Distanz zu betrachten? Da ist sicher primär ein intellektuelles Interesse, ich möchte ganz einfach auch das Leben in seinen Facetten kennenlernen. Ich erfahre viel von diesen Personen, aber mir mangelt es an etwas, ich möchte durchaus näher an die Leute rankommen. Gleichzeitig muss ich sagen, dass es vermutlich Filme gibt, bei denen man diesen Eindruck von Nähe hat, die aber überhaupt nicht näher sind, sie gehen bloss spekulativer um mit dem Medium. Wenn ich es gewollt hätte, so hätte ich diese Art von Nähe immer wieder in meine Filme hineinmogeln können. Die Tendenz, die Nähe mit Weinen verwechselt, existiert. Bei Paul Riniker zum Beispiel

weint sich regelmässig jemand vor der Kamera aus, und man fragt sich: Ist der Filmemacher dieser Person jetzt nahe! Das geht für mich in einen Bereich hinein, den ich nur noch spekulativ nennen kann. Es ist nicht jene Nähe, die ich suche. Ich habe einen grossen Respekt vor den Leuten, vielleicht auch zuviel Respekt, der mich daran hindert, auf den letzten Punkt loszusteuern. Ich werde das wohl nie schaffen. Meine Filme sind dafür immer wieder überladen mit Sprache. Da kommen die Emotionen, die beispielsweise in REISEN INS LANDESINNERE auf eine ganz natürliche Art entstehen, zu kurz.

MATTHIAS VON GUNTEN: Ich habe den Eindruck, dass ich übers Schauen viel über Menschen erfahre. Das führt so weit, dass ich manchmal wegschaue, weil ich das Gefühl habe, das Hinschauen sei indiskret. Selbst dann, wenn der andere es gar nicht merkt. Das ist keine Frage des schlechten Gewissens, aber es kann mir plötzlich wie zu nahe gehen. Die Neugier ist vorhanden. Bei mir war es wirklich so, dass ich jeden Moment, den ich diesen Leuten mit der Kamera zusehen konnte, als Geschenk empfand. Sie teilten mir etwas mit und wussten nicht, wieviel sie selbst in den einfachsten Momenten von sich preisgaben. Mir würde das genau gleich ergehen: Wenn jemand mich filmen würde, so wüsste ich im Moment sicher nicht, wieviel ich von mir preisgebe, wieviel man durch blosses Zuschauen über mich erfährt. Aus dieser Mischung von Neugier und Wissen um das Ausgeliefertsein der Leute, die das ja bewusst machen, entsteht eine Verantwortung, die nicht nur moralisch ist. Du musst wissen, dass du den eigenen Film kaputtmachst, wenn du mit dieser Verantwortung falsch umspringst. Bei meinem Film war es so, dass alle das Material sowohl ungeschnitten wie auch geschnitten gesehen haben, bevor jemand anders es gesehen hat. Aber es ist praktisch nicht passiert, dass jemand eine Szene nicht im Film haben wollte. In dem Moment, da du mit Leuten einen Dokumentarfilm machst, sind sie es, die mit ihrer Persönlichkeit und ihrem Wesen Priorität haben vor deiner Idee. Andererseits kommt es beim Realisieren eines Dokumentarfilmes immer wieder vor, dass du denkst, jetzt müsste der doch dies oder das sagen, dass du Lust hättest, jemanden zu etwas zu drängen oder etwas zu inszenieren...

FILMBULLETIN: ... du hast schon inszeniert, beim Fernsehen beispielsweise, wo es Schuss-Gegenschuss gibt...

MATTHIAS VON GUNTEN: ... wir haben



Drei Bally-Generationen...



...in DER SCHUH DES PATRIARCHEN



gewisse Dinge inszeniert, aber da ist das meiste in der Montage rausgefallen. Wenn es beispielsweise bestimmte Dialoge gegeben hat, die mir gefielen, so habe ich manchmal gesagt, komm, mach das noch einmal, das war so gut, und wir hatten die Kamera nicht laufen. Von solchen Aufnahmen fielen 99 Prozent wieder raus, weil du ganz einfach spürtest, dass sie es bei der effektiven Aufnahme nicht wirklich sagten. In dem Moment, da du versuchst, die Leute in eine bestimmte Richtung, die dir angenehm wäre, zu zwingen, blockierst du sie. Sie spüren, dass du etwas willst, versuchen, es dir recht zu machen, sind nicht mehr sich selber, und schon kannst du die Szene vergessen. Für mich ist das das grösste Problem beim Dokumentarfilm, dass man sich selber derart zurücknehmen muss.

BRUNO MOLL: Man darf da keinen Mythos daraus machen. Man darf nicht vergessen, dass diese Filme montiert sind. Wenn man das Rohmaterial anschauen würde, so wäre man erstaunt, was alles auf die Spitze getrieben wird, dass man es überhaupt betrachten kann. Man darf das nie vergessen. Ich bin einer, der immer behauptet: Je besser man Leute kennenlernt, desto weniger macht man Filme über sie. Da steckt für mich auch die Wurzel dafür, dass ich mit fiktiven Elementen zu arbeiten begann. Die gibt es bereits in SAMBA LENTO sehr stark, nur hat sie dort niemand wahrgenommen. Da gibt es Einstellungen, die absolut inszeniert sind, in denen im Raum drin sich plötzlich etwas anderes sich zu ereignen beginnt. Die sind so gemacht, dass man das Gefühl hat, sie wären dokumentarisch. Ich habe diese Distanzierung bald gesucht, weil ich zum vornherein gewusst habe, dass ich der absolut entscheidende Motor bin, einen eigenen Film zu machen. Alle anderen sind Vehikel, die gebraucht werden. Sie werden vielleicht nicht missbraucht, aber sie werden gebraucht. Es geht vor allem darum, über meine Existenz etwas zu erfahren.

Ich wollte dem Film DAS GANZE LEBEN einmal den Titel geben: «Liebe Beute». Das ist für mich der genaueste Titel für meine Arbeit überhaupt. Alle haben mir dann davon abgeraten, weil man ihn nicht verstehen würde. Es ist immer eine Art Beute, die ich filme, die ich zwar gerne habe, aber letztlich für mich ausbeute. Ich kenne keine Dokumentarfilme, bei denen es dieses Element nicht geben würde. Das ändert nichts an jener Redlichkeit gegenüber dem Gegenüber, die du vorher gut erklärt hast. Durch das Einfügen von fik-



REISEN INS LANDESINNERE von Matthias von Gunten

Der Filmemacher Matthias von Gunten hat ende der siebziger Jahre an der Münchner Filmhochschule sein Handwerk studiert. Nach seinem längeren Auslandsaufenthalt ist er in die Schweiz zurückgekehrt und hat hier auf verschiedenen Produktionen, darunter bei Fredi M. Murers HÖHENFEUER und Markus Imhoofs DIE REISE, als Assistent gearbeitet. Die Rückkehr in die Heimat, die Reise von aussen nach innen, war ihm Anlass, das Land seiner Herkunft zu erforschen. Sein Film mit dem wunderschönen Titel REISEN INS LANDESINNERE ist aus diesem Wunsch heraus entstanden, seine Reise zurück in einer filmischen Reise hinein gemündet, in eine stille Betrachtung von dem was ist, von dem, was einzelne Leute bewegt, und von dem, was sie stillhält.

Von Gunten hat sich auf sechs Personen oder einen Millionstel Schweiz beschränkt. Die sechs sind nicht im Hinblick auf irgendwelche Repräsentativität hin ausgewählt, dafür mit solchem Geschick, dass sie gemeinsam für vieles stehen, was Dasein hierzulande prägt. Die ausgetüftelte Montage hat aus den sechs Personenfäden ein Netz geschaffen, das das Land und sein Inneres fein umgarnt. Die Reise ins Innere vollzieht der Film selber in einer konstanten Suche nach Bewegung in der Ruhe. In betonter Nähe betrachten von Gunten und sein Kameramann Pio Corradi die Personen, die in Arbeiten vertieft sind: Den Grenzgänger Giovanni Simonetto, der in Melide als Italiener mit Hingabe am Miniaturerscheinungsbild der Schweiz herumbastelt, an einem Bild, das

Schweizer Fremden später grossspurig präsentieren; den aus der Stadt geflüchteten Couturier Hans Stierli, der im Onsernonetal an einem Reservoir für sein Rückzugsparadies mauert, um etwas anzufangen mit der vielen Zeit, die sich ihm in der Abgeschiedenheit aufdrängt; die Nachrichtenkoordinatorin Catherine Schenker im Zürcher Fernsehstudio, die täglich an der weltweiten Bilderbörse jene Bilder auswählt, die ein bisschen weite Welt in die Schweizer Stuben bringen sollen, Bilder von Tragödien vor allem, das steigert das eigene Wohlbefinden, die Selbstzufriedenheit. Die Weite möchte auch der Hobby-Flugzeugbeobachter Hanspeter Sigrist spüren, für sich fassbar machen, während das alte Fräulein Berta Massmünster in ihren vier Wänden zum rechten sieht und der Kulturgüterschützer Franz Jaeck staatlich definiertes Kulturgut auf Mikrofilme bannt, damit es wenigstens so eine nächste nukleare Katastrophe überstehen könnte.

Während draussen die Inszenierung des Untergangs vorbereitet wird, wird drinnen das Schöne in Blechbüchsen abgefüllt aufgebahrt. Die gegenwärtige Schweiz scheint dazwischen zu liegen – zwischen der Zukunft im Bunker und dem Ausblick auf die Welt. Alles ist nach Innen gerichtet, das Böse liegt anderswo. Die Welt kommt von oben, landet auf der Flughafenpiste oder flimmert am Bildschirm zuhause. Sie erscheint klein, stinkt und macht Lärm. Vor allem, wenn sie aus dem Osten einfliegt. Sie belastet das Leben, oder sie entlastet es. Je nachdem, wie man sie wahrnimmt.

Sechs Personen sind damit beschäftigt, ihre Zeit zwischen Bunker und Welt zu verbringen. Alle schaffen fleissig daran, etwas im Kleinen fassbar zu machen, sei es in Bildern der inneren Schönheit oder des äusseren Grauens, in Gestalt von eigenen, in sich stimmigen Miniaturwelten. Der Hang zum Kleinen, zum noch oder wieder Fassbaren gibt Halt in der Flüchtigkeit. Gelebt wird auf Zeit.

Über ein Jahr hinweg hat Matthias von Gunten an der Zeit seiner sechs Personen teilgenommen, hat seine Personen belauscht und beobachtet, ist ihnen nahe geblieben und nahe gekommen. Es ist Material zusammengesommen, aus dem eine Spannung, ein Erzählfluss und eine Reise erst noch geschaffen werden mussten, denn im Alltag und jedes für sich genommen erscheint das Leben ja ausgesprochen unspektakulär. Hier trinkt einer Milch, dort drückt eine auf Schaltknöpfe, der dritte hebt eine Messlatte und die andere schält einen Apfel.

Die Montage schuf aus der Dokumentation des Schlichten allmählich so etwas wie ein Stück spannende Fiktion: Durch das künstliche Ineinander wird gebildet, geformt, ersonnen. Die Gleichzeitigkeit des Anderen wird unaufdringlich erkennbar. Da fügen sich grössere Zusammenhänge mit Kleinstausschnitten zu einem Zeitbild, zu einer Art Punktezeichnung, bei der die Verbindungslinien zum Gesamten vom Betrachter, von der Betrachterin gezogen werden können, wo zwischen den Punkten Fragen um Lebensraum, Lebensverhalten, Lebensinhalt aufscheinen. Hier das Fernsehstudio mit der Nachrichtenkoordinatorin, die Bilder über einen Atomversuch in einer Wüste von Nevada via Satellit aus New York zuschaltet. Dort der ausgestiegene sechzigjährige Zürcher Couturier, der in kurzen Hosen und nacktem Oberkörper mit einer Hacke den Boden bearbeitet. Atomare Sprengkraft im Vagen eines nicht fassbaren und doch permanent medial präsenten Erdenrunds, und Verletzlichkeit des Einzelkörpers in allernächster Nähe. Der künstlich geschaffene Zusammenhang durch die hervorragende Montagearbeit löst den Gedankengang daran aus, wie rasch er ein wirklicher werden kann.

Hier das alte Fräulein aus Münchenstein, das liebevoll sein Bett macht, als würde es dieses in den nächsten paar Jahren nicht mehr benutzen. Dort der staatliche Kulturgüterschützer, der in einer Kirche auf Mikrofilm bannt, was *anerkannte Normen* als Kunstwerk definieren und damit als schützenswert. Alt muss es sein. Die Einlagerung des Abbildes in einem atomsicheren Bunker, wo die Bevölkerung sich dereinst an Bildern dessen, was war und sein könnte, über das hinwegtrösten kann, was eventuell noch ist. Wenn kein Leben bleibt, so zumindest die Bilder. Von Guntens Film zeigt sie, die schnellen Bilder der zerstörerischen Zeitgeschichte, und er setzt ihnen eigene Bilder entgegen, in denen er die Gemächlichkeit der auf Bewahrung Bedachten aufnimmt. Die Widersprüche ergeben sich von selbst.

Etwas vom faszinierendsten an von Guntens Film sind all jene ganz nebenbei eingefangenen Momente, die Kerne, die Inneres offenlegen, die dem Titel in seiner Mehrdeutigkeit ihre Gültigkeit geben. Gleichzeitigkeit schaffen heisst in Beziehung setzen, und das ermöglicht einen Einblick in die Tiefe, ins Landesinnere eben, das letztlich ein geistiger Ort ist. Während im Filmablauf, nimmt man ihn als Parallelmontage, an der Landebahn eine

Tupolew landet und einer feststellt, *Jetzt chunnt de Russ!*, putzt und spült Fräulein Massmünster in Münchenstein ihr leeres Milchtetrapack gründlich aus, legt das Messer zu den übrigen Messern in die Schublade zurück und zwar hintendran, *damit alle drankommen*. Sie ist sich ihrer wenigen Dinge sicher, erscheint widerstandsfähig, als der totale Anachronismus.

Auffallend oft stockt der Kulturgüterschützer, hält inne, bei seinen Erläuterungen, als ob er für einen Augenblick wieder genau erkannt hätte, wie absurd das ganze Theater geworden ist, in dem er, in dem wir alle drinstecken. Einmal demonstriert er in seinem Büro Funktion des Kulturgut-Signetes, das an schützenswertem Gut angebracht würde: *Ein einmarschierender Aggressor würde sehen, dass das Objekt unter Kulturgüterschutz steht. Er muss es respektieren, das ist ihm bekannt*. Für mich ist dies eine von den vielen ins Zentrum gerückten Randerscheinungen in von Guntens Film, eine der Szenen, die ebenso komisch wie tragisch wirken, bei denen man lacht und gleichzeitig wütend wird.

Die Kamera und das Tonaufnahmegerät sind dabei, sprachlos. Ist es zu fassen, womit sich Leute in diesem Land beschäftigen? Dreimal im Verlauf des Filmes ein irres, langes Travelling entlang der Menschen an der Flugpiste: *Weekend 87*. Sprachlos stehen sie da, sprachlos schaut man ihnen zu. Menschen als Standbilder ihrer selbst. Bewegt ist die Kamera, bewegt sind Corradis Bilder, die von Guntens Vision vom Zusammenwirken derart verschiedener Details ermöglichen, bewegt mag der Geist beim Betrachten werden, während drinnen irgendwie alles in sich selber stillzustehen scheint, drinnen, im Landesinnern.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Buch: Matthias von Gunten; Regie-Assistenz: Angelo A. Lüdin; Kamera: Pio Corradi; zweite Kamera: Bernhard Lehner; Montage: Bernhard Lehner; Ton: Felix Singer, Martin Witz, Ingrid Städeli; Mischung: Dieter Lengacher.

Personen: Fräulein Bertha Massmünster (alte Frau in Münchenstein), Hans Stierli (Mann im Onsernonetal), Catherine Schenker (Nachrichtenkoordinatorin), Franz Jaeck (Kulturgüterschützer), Giovanni Simonetto (Italiener in der Swissminiature), Hanspeter Sigrist (Flugzeugbeobachter), Hanspeter Kaspar, Karl Baur, Fritz Friedli, Hannes Meier, Linda Rooney.

Produktion: Matthias von Gunten; Co-Produktion: Alfred Richterich. Schweiz, 1988; 16mm, Farbe, 94 Min. CH-Verleih: LOOK NOW!, Zürich.

tiven Elementen habe ich das noch verstärkt.

MATTHIAS VON GUNTEN: Es ist doch beides. Als Filmemacher bist du ein absoluter Egoist, der nimmt und nimmt und nach seinen eigenen Vorstellungen etwas zu machen versucht. Das andere ist die Frage, wie du mit den Leuten umspringst, in dem Moment, da du wirklich etwas filmen willst mit ihnen. Dort kommst du mit dem eigenen Willen an Grenzen, es sei denn, du gehst aufs Inszenieren. Ich wäre eigentlich zu jeder Manipulation bereit gewesen, weil ich wusste, worauf ich hinauswollte. Nur: Das hat nicht funktioniert. Damit war mir eine Grenze gesetzt.

BRUNO MOLL: Ich habe Mühe mit der Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Ein Film ist für mich ein Film, und in der Regel sind bei uns die meisten Filme ohnehin inszenierte Dokumentarfilme, weil wir in der Schweiz mit der Fiktion uns schwer tun...

FILMBULLETIN: ...oder dokumentierte Inszenierungen.

MATTHIAS VON GUNTEN: Da fehlt tatsächlich der Mut, darüber hinauszugehen. Es steckt überall etwas sehr Braues drin.

FILMBULLETIN: Bruno, du hast bereits den Vorwurf hören müssen, du würdest ein Unternehmerbild zeichnen, das den Arbeiter ausschliesst. Ich kann diesen Vorwurf nicht nachvollziehen, denn die Arbeiter und das Wesen von Arbeit in diesem Betrieb bestreiten einen schönen Teil deines Filmes. Trotzdem: Worauf führst du diese Kritik zurück?

BRUNO MOLL: Wir sind wortlastig, unsere Kultur ist derart wortlastig. Wer redet, der wird wahrgenommen. Die Fähigkeit zu schauen, wie Matthias das vorher beschrieben hat, ist kaum entwickelt. Während rund einem Drittel der ganzen Filmzeit sieht man Leute an ihren Maschinen arbeiten. Wenn man in die Fabrik geht, so arbeiten die Leute den ganzen Tag. Sie reden in den Pausen. Ich hätte natürlich die Pausen filmen können, jemanden zeigen können, der singt, was es auch gab. Ich hätte inszenieren können, wie sich zwei Frauen über die Maschinen hinweg miteinander unterhalten. Nur: Diese Momente von Verbaläusserungen sind sehr dünn gesät im Alltag eines solchen Betriebs.

Auf der anderen Seite ist die Unternehmerschaft, und die spricht permanent, hält eine Sitzung nach der anderen ab. Ihr Instrument ist das Reden, die Sprache, das Wort: Die Arbeiterinnen und Arbeiter sitzen an ihren Maschinen und schaffen. Ich hätte natür-

lich hingehen können und den Arbeiter fragen: «Was denkst du vom Unternehmer?» Das hätte es vielleicht etwas emotionaler gemacht, die Zuschauer könnten sich zurücklehnen und alle Denkarbeit wäre ihnen abgenommen. Aber ich bin so naiv, dass ich als Überbleibsel von Aufklärung noch daran glaube, dass eine Auseinandersetzung in einer vertiefteren Art und Weise zu geschehen hat und nicht durch ein spekulatives Aneinanderreihen von Position und Gegenposition. Ich hätte das machen können, einen Märtyrer ausserhalb des Betriebes aufbauen, einen Entlassenen mit zehn Kindern in einer einfachen Stube. Nur, was habe ich gefunden? Ich habe Gewerkschafter gefunden, die mir stundenlang davon schwärmten, wie sie mit den Direktoren in Waldhütten Feste feiern. Hätte ich das gebracht, so hätte man wieder gefragt: Ja, aber der Arbeiter? Je weniger die Leute wissen, was ein Arbeiter ist, desto mehr stellen sie diese Frage. Ich hätte echt Schwierigkeiten gehabt, jenen Arbeiter aufzuspüren, den jene Leute, die jetzt danach fragen, sehen wollten.

Der Arbeiter hat das Wort nicht, darum ist er dort wo er ist, darum ist er nicht Unternehmer – das ist eine Realität, ob man die gut findet oder nicht. Und wenn er noch etwas sagen wollte, so sehe man hin: Die meisten können nicht einmal deutsch. Es sind Türken, Spanier, Jugoslawen – die Schweizer sind vorwiegend in Kaderpositionen, die Italiener sind bereits Vorarbeiter, die andere Nationalitäten befehligen. Ich sage nicht, dass das nicht eine interessante Frage wäre, jene nach der Position des Arbeiters heute, nur dürfte die Antwort darauf kaum noch dem Bild entsprechen, das sich gewisse Leute vom Arbeiter noch machen. Ich habe Arbeiter gefunden, die eine Solidarität zum Unternehmen entwickeln, die erstaunlich ist.

FILMBULLETIN: Deine Frechheit ist es wohl einfach, dass du dich mit der Perspektive des Unternehmers beschäftigst, mit der des Starken.

BRUNO MOLL: Das ist das Ungeheuerliche. Ein Film übernimmt in der Regel die Position des Schwächeren. Das scheint ein ungeschriebenes, ethisches Gesetz zu sein. Ich habe das auch schon angedeutet: Ich würde gerne eine Trilogie der Macht machen. Mich hat es interessiert, wer in unserem Land etwas zu sagen hat. Natürlich kann ich mich mit einer schillernden Clochard-Figur abgeben. Nur das, was um uns herum passiert, HB-Südwest in Zürich und solche Dinge: Dahinter stecken Motoren, die unsere

Gesellschaft prägen. Natürlich hat der Clochard auch eine Funktion, aber ich bin erstaunt, dass man sich nach zwanzig Jahren Arbeiter- und Aussen-seiterfilmen nicht mal mit jemandem beschäftigen darf, der wirklich Macht auszuüben hat.

FILMBULLETIN: Du, Matthias, hast das Problem noch nicht gehabt, dass man dir vorwarf, du würdest die Leute einfach reden lassen.

MATTHIAS VON GUNTEN: Bis jetzt nicht. Es haben ganz wenige Leute gefunden, der Typ am Flughafen werde blossgestellt. Ich hatte den Eindruck, dass die meisten sehr gerne anderen Leuten ganz einfach zuschauen. Ich glaube, dass sehr viele Leute die Neugier, die ich habe, auch mitbringen.

FILMBULLETIN: Wenn die beiden Filme in ihrer Befriedigung einer solchen Neugier vergleichbar sind, woher mag denn die unterschiedliche Reaktion rühren?

MATTHIAS VON GUNTEN: Die Leute haben ein starkes Klischee eines Unternehmers. Von den Leuten, die in meinem Film vorkommen, existiert kein Klischee, weil man sie gar nicht kennt. Beim Unternehmer wollen sich die Leute ihr Bild nicht kaputtmachen lassen, dass er ein böser Ausbeuter ist, dem man schon gar nicht zuhören dürfte. In Brunos Film werden sie damit konfrontiert, dass man einem solchen Menschen zuhört, dass man ihm ein normales Interesse entgegenbringt, ohne ihn zum vornherein zu verurteilen. Das ist für viele bereits eine Provokation, weil sie über ihr eigenes Klischee nachdenken müssen. Das tut niemand gerne.

BRUNO MOLL: Vermutlich hat sich auch etwas entwickelt in den letzten Jahren, denn als ich mit SAMBA LENTO herauskam, der ja vergleichbar ist mit deinem Film, da waren die Reaktionen auch auf dieses Milieu noch ausgesprochen heftig. Das hat doch mit einem differenzierteren Denken zu tun. Ich habe lange mit dem Gedanken gespielt, den Film anders anzulegen, und wenn ich das jetzt schildere, so werden viele sagen: Wou! hättest du das doch gemacht, das wäre ja wahnsinnig spannend. Es gibt in dieser Familie einen etwa fünfzigjährigen Deblen, der eigentlich hätte Nachfolger werden müssen in der Bally-Dynastie, weil er der einzige männliche Erbe war. Er ist ein begnadeter Musiker mit einem absoluten Musikgehör, ein begnadeter Bastler im Sinne der Frühmechanik, der in einer verrückten Villa lebt, umgeben von einem Berg von Extravaganzen. Da hätte sich ein Stauen, ein Ah und Oh am andern präsentieren lassen. Der Gedanke liegt nahe,

dass man auf der einen Seite die Welt jenes Mannes, der das Weltunternehmen hätte übernehmen sollen, hätte porträtieren können, und auf der anderen Seite jenen, der es nun effektiv führt. Das wäre ein wunderbarer Film, schnelles Konzept, schnell realisierbar, diskussionslos akzeptiert vom Publikum, denn der Star des Abends wäre ja der Debile, der sich in einer totalen Phantasiewelt sogenannt selber verwirklicht – die Schienen liegen bereit, weil das mit der Realität nichts zu tun hat, man braucht bloss darauf abzufahren –, und den, der seine Machtstrategien entwirft, den hätte man rasch abstreichen können. Übers Unternehmertum hätte ich damit nichts gesagt. Ich werfe jenen Leuten, die den Film in dieser Beziehung kritisieren, vor, dass sie sich nie mit ihren Gegnern auseinandergesetzt haben. Wer das nicht macht, wird nie dahinterkommen, weshalb das System überhaupt funktioniert – und es funktioniert.

FILMBULLETIN: Ich möchte auf zwei wichtige Elemente eurer Filmarbeit zurückkommen, auf die Kamera und die Montage. Es gibt in REISEN INS LANDESINNERE drei grossartige Travellings an der Landepiste des Flughafens Kloten. Es gibt im SCHUH DES PATRIARCHEN Schwenks und Fahrten in der Fabrik, das Travelling entlang der Arbeitsplätze, wo durch die leise eingespielte fremdländische Musik so etwas wie Identitäten der Arbeiter aufschimmern. Wieweit lässt sich die Kamera planen, wieweit muss sie spontan reagieren?

MATTHIAS VON GUNTEN: Ich setze alles daran, dass ich das sehen kann, was ich sehen will. Du musst dich zuerst einmal vorbereiten; Bilder entstehen über ganz verschiedene Stufen. Die erste ist jene, in der du die Leute kennenlernst, du lernst langsam ihre Bewegungen, ihre Räume, ihren Alltag kennen. Dabei ergeben sich für dich schon die ersten Bilder. Dann geht es aufs Drehen zu, du gehst mit dem Kameramann zu den Personen und besprichst, was du in etwa vorhast. Ab diesem Zeitpunkt wird der Kameramann mit seinen Ideen und seinem Bildgefühl sehr wichtig. Die Bilder entstehen nun aus einem permanenten Dialog mit ihm heraus.

Nun kommt auch die konkrete Entscheidung, wie du deine Dreharbeiten aufteilst, was du zu welchem Zeitpunkt wo drehen willst. Das verdichtet sich immer mehr, wobei man mit Bildern im Kopf an den Drehort kommt. Sie werden meist nicht genau so realisiert, aber sie sind das Ausgangsmaterial. Die Fahrt beispielsweise am

Flughafen war ein alter Traum von mir, seit ich das zum ersten Mal gesehen habe. Ich hatte nicht geglaubt, dass es möglich wäre, weil ich dachte, die Leute würden merken, was mit ihnen passiert, was sie darstellen, wie man ihnen praktisch in ihre Geschichten hineinblickt, wie ich nicht möchte, dass jemand bei mir reinschaut. Sie fanden das toll.

FILMBULLETIN: Sind diese Travellings denn inszeniert?

MATTHIAS VON GUNTEN: Es ist eine Mischung. Das sind alles Leute, die da waren, sie mussten alle mit ihren Autos einen halben Meter zurückfahren, was einigen Unmut auslöste. Einige konnten nicht dorthin stehen, wo sie gewohnheitsmässig stehen, was wiederum Ärger gab. Natürlich haben wir auch etwas nachgeholfen, indem wir den einen da den anderen dort postierten und jene aussuchten, die wir an bestimmten Stellen haben wollten, aber ich hätte diesen Leuten nicht sagen können, sie sollten etwas tun, was sie sonst nicht machen. Da liegt die Grenze der Inszenierung, der Spielraum ist klein, indem du im Rahmen dessen, was sich ohnehin abspielt, gestaltend eingzugreifen versuchst. Wir haben mit den vorhandenen Leuten jenes Bild geschaffen, von dem wir das Gefühl hatten, es wäre gut.

BRUNO MOLL: Auf mich hat das so schön inszeniert gewirkt, dass du vermutlich allen gesagt hast, ihr könnt tun, was ihr wollt, ihr dürft nur nicht in die Kamera hinein schauen. Das löst bei vielen Leuten immer wieder aus, dass sie eine bestimmte Position einnehmen und sich darin ruhig verhalten.

MATTHIAS VON GUNTEN: Sie sind wirklich so. Für mich ist die ganze Flughafengeschichte das statische Gegen-element zum Rest, wo immer alles im Fluss ist. Es ist sowohl im optischen Sinn statisch – nur die Flieger bewegen sich – als auch im psychischen Sinn. Da gibt es während dem ganzen Jahr keine Veränderung. Das ist für mich der Exzess der Ereignislosigkeit.

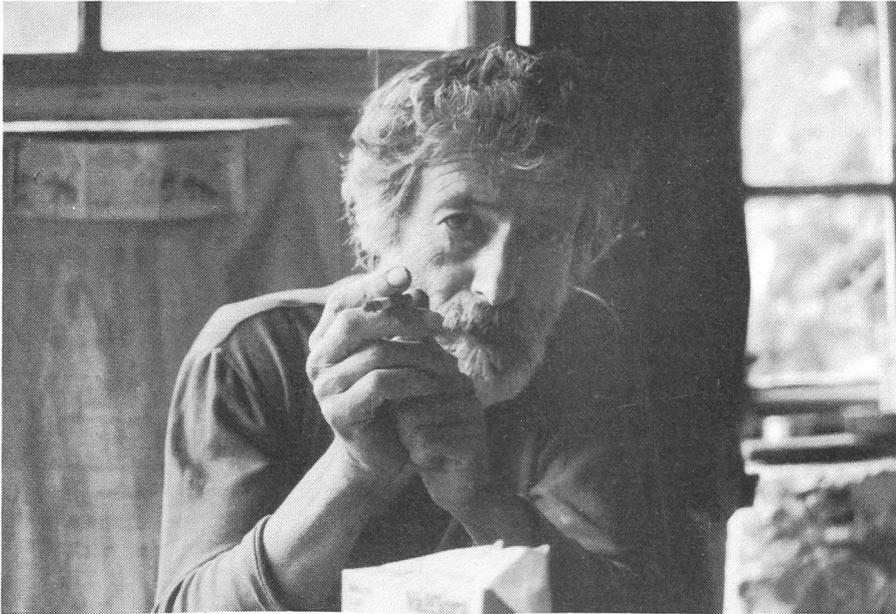
FILMBULLETIN: Es ist darüber hinaus die einzige Episode, die für Freizeit steht...

BRUNO MOLL: ...zuschauen, Fernsehen oder Flugzeuge...

MATTHIAS VON GUNTEN: ...es ist schwierig, etwas mit sich anzufangen, wenn man nicht muss.

FILMBULLETIN: Spielt im SCHUH DES PATRIARCHEN für die inszenierten Teile eigentlich bestehendes Fotomaterial eine Rolle?

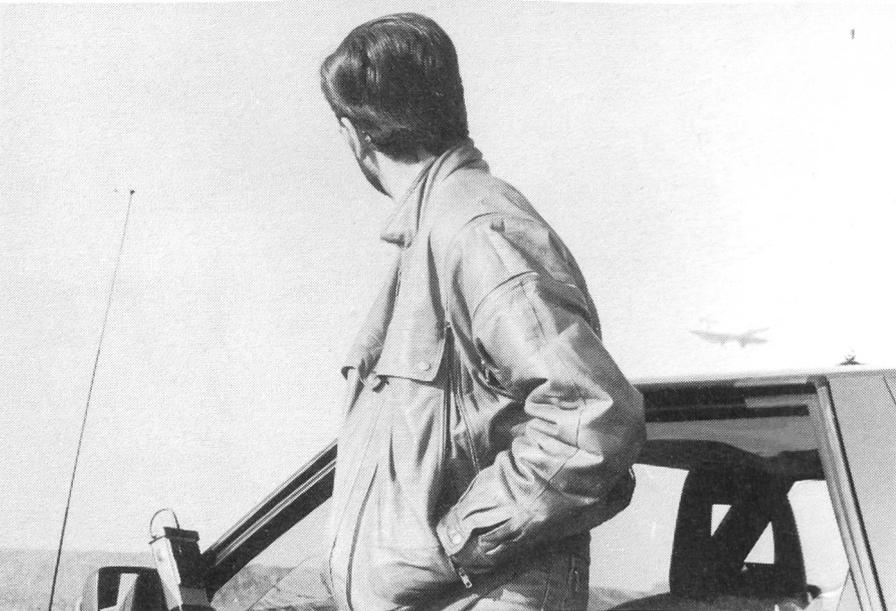
BRUNO MOLL: Nein, es existiert praktisch kein Fotomaterial, und ich habe eine starke Stilisierung versucht. Ich



Hans Stierli im Onsernonetal ...



... Catherine Schenker, Nachrichtenredaktorin ...



... und Hanspeter Sigrist, Flugbeobachter in «REISEN INS LANDESINNERE»

denke, wie Matthias, dass man keinen Film anfangen kann, wenn man nicht seine Bilder im Kopf hat, sonst ist man Reporter oder so was. Der Raum, in dem du etwas aufnimmst, gehört für mich zum Wesentlichen. Da gehe ich vorher hin und schaue mir Raum und Licht an, betrachte Gegenstände und stelle mir die Figur in einer Beziehung dazu vor. Das ergibt für mich bereits den fertigmontierten Film. In diesem Sinn inszeniere ich auch wirklich alles, alles. Es gibt ganz selten irgend eine Zufälligkeit. Es kann mehr oder weniger gut herauskommen, das Licht, eine Kamerabewegung, das Timing, weil das Wiederholen den, der etwas darstellen sollte, nervös gemacht hat. Ich lasse höchstens in den vorwegdefinierten Räumen Freiheit. In DAS GANZE LEBEN geschah das ja mehrmals, dass die Barbara und die Schauspielerin aufeinander reagierten, aber der Raum, in dem sie sich dabei bewegen konnten, war absolut bestimmt. Das Licht muss dazu richtig gesetzt werden, die Absprache mit der Kamera, welche Grössen, welche Ausschnitte, welche Elemente in einer zu drehenden Einstellung drin sein müssen, alles ist vorwegbestimmt. Ich kann das nicht anders machen, weil ich sehr stark auf die Montage hin arbeite, den Film bereits im Kopf habe. FILMBULLETTIN: Du hast aber auch schon deine Mühe mit den festen Strukturen bekundet, dass du spontaner arbeiten möchtest und nicht unzählige Drehbuchfassungen für einen Dokumentarfilm herstellen möchtest, weil das nicht aufgehe.

BRUNO MOLL: Ich habe mich sicher so geäussert, aber ich bin davon weggekommen. Die Nähe zu den Dingen erreiche ich nicht über *cinéma vérité*, indem ich in einen Raum hineinkomme und mit der Kamera wild herumspische. Ich bin inzwischen überzeugt, dass es ein Trugschluss ist zu glauben, das Leben springe dich nur so an, wenn du nahe genug rangehst. Diese Methode kann ihre Richtigkeit haben, wenn ich beispielsweise nach Nicaragua reise, in einem Dorf etwas drehe und dann taucht im Hintergrund plötzlich ein Panzer auf. Ich kann das mit aufnehmen, vielleicht eskaliert dann alles und es ist im Kasten. Aber das ist nicht das, was ich hier als Realisator mache. Für einen Kameramann mag das reizvoll sein.

MATTHIAS VON GUNTEN: Ich finde, es ist beides. Ich könnte auch nicht ohne die Bilder, die ich im Kopf habe, arbeiten. Andererseits möchte ich auch nicht ohne die Zufälligkeiten am Ort auskommen. Die gute Vorbereitung ist die Basis, um am Drehort mit einer ge-

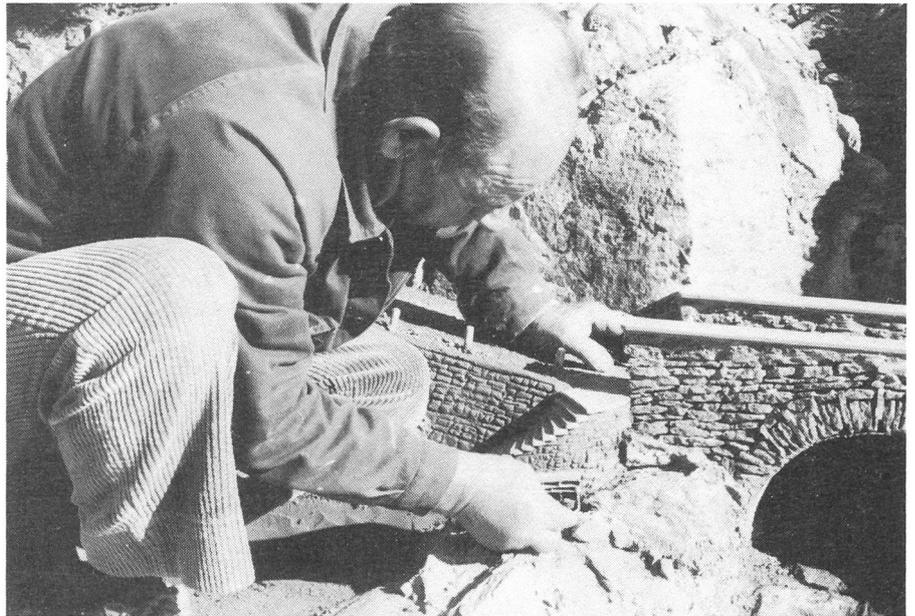
wissen Offenheit umzugehen. Du musst für sie bereit sein. Bei Catherine im Fernsehstudio zum Beispiel, da wussten wir nie, was passieren würde, wir wussten nicht, wann es losgehen konnte, und wenn es losging, so wussten wir nicht, ob es interessant sein würde. Da gab es absolut keine Steuerungsmöglichkeit. Wir wussten lediglich, mit welchen Bildern wir ihr begegnen wollten, als Basis für Sprünge ins Leere.

FILMBULLETTIN: Bei der Kameraarbeit haben die Porträtierten noch eine gewisse Mitsprachemöglichkeit, sofern sie ein Bewusstsein um die Möglichkeiten ihres Einsatzes haben. Bei der Montage nachher sind sie ausgeschlossen. Wieweit war beispielsweise das Konzept bei den REISEN INS LANDESINNERE vorwegbestimmt?

MATTHIAS VON GUNTEN: Das war vorausgedacht in dem Sinn, dass ich zwar nicht wusste, wie es im Einzelnen herauskommen konnte, aber mir war klar, wie der fertige Film funktionieren würde, mit diesen Fragmenten, die sich ergänzen, fortsetzen, kommentieren. Im Hinblick auf den Schnitt gab es klare Vorstellungen über die einzelnen Szenen, sie mussten rasch verständlich sein, durften keine lange Einstiegszeit erfordern, und sie mussten einen Fluss, eine Bewegung haben. Andererseits musste sich aus dem Material eine interessante Geschichte ergeben, sonst würde man die neunzig Minuten nicht durchstehen. Es war auch so, dass wir optisch nahe bei den Leuten sein mussten. Ich könnte mir nicht vorstellen, mit einer Totalen bei jemandem zu beginnen.

In diesem Sinne haben wir gedreht, in diesem Sinne war die Montage vorbereitet. Dass sie schliesslich sehr viel schwieriger wurde, als wir es uns gedacht hatten, ist eine andere Geschichte. Ich hatte den Anspruch, aus dem Film etwas Ganzes, Zusammenhängendes zu formen. Die Schwierigkeit war, aus dem vielen unterschiedlichen Material einen einheitlichen Fluss zu erzeugen. Man kam zwar jemandem nahe, aber die Wechsel zu einer anderen Person funktionierten anfänglich nicht. Es entstand ein Unterbruch, der Film ging nicht weiter. Dazu kam die Schwierigkeit der Auswahl jenes schmalen Ausschnittes, der einerseits die Person intensiv und spürbar macht und andererseits nicht zu lang wird. Gleichzeitig muss er mit dem restlichen Material zusammen funktionieren.

Das war eine permanente, teils verzweifelte Suche. Aber ich habe immer daran geglaubt, dass der Film im Endeffekt funktioniert, dass sich die ver-



Miniaturen in ...



DER SCHUH DES PATRIARCHEN und in ...



REISEN INS LANDESINNERE

schiedenen Leute darin nicht stören, sondern gemeinsam etwas Spannendes erzeugen würden. Die Montage hat schliesslich zehn Monate gedauert. Dabei haben Freunde mit ihrer Kritik und Bernhard Lehner als Cutter sehr viel dazu beigetragen, den Film, so wie er jetzt ist, aus dem Material auszugraben.

FILMBULLETIN: Was hat Georg Janett zum SCHUH DES PATRIARCHEN beigetragen?

BRUNO MOLL: Er hat mich gelehrt, ganze Sätze zu machen, weil ich dazu neige, mit Fragmentierungen zu spielen, so dass es für die Zuschauer noch komplizierter, noch verschlüsselter wird. Er hat Ruhe in den Film gebracht, er hat mir geholfen, die Sache zu vereinfachen. Im übrigen war klar, dass es eine schwierige Materie war und dass man sich überlegen musste, ob es nicht gescheiter wäre, ein Buch zu schreiben über diesen Stoff. Die Struktur des Filmes war andererseits von Anfang an klar; wir konnten spielen mit den drei verschiedenen Ebenen. Die Linearität der Erzählung andererseits entspringt seiner Idee, weil er die Ansicht vertritt, dass ein ohnehin schon komplizierter Stoff nicht durch komplizierte Strukturen noch erschwert werden soll.

MATTHIAS VON GUNTEN: Der Zuschauer würde auch bei einer komplizierteren Struktur noch mitmachen, wenn die Intuition stimmt. Als es bei unserem Projekt um die Finanzierung ging, haben verschiedene Leute gesagt: Das Konzept ist ausgesprochen interessant, nur, es geht niemals auf, das lässt sich nicht realisieren. Im Prinzip widerspricht die Montage, die wir haben, auch fast allen Regeln. Da sind permanente Brüche, die sich nicht unbedingt aufdrängen. Natürlich glaubte ich hundertprozentig dran, nur: Wir haben rein intuitiv geschnitten. Wenn wir etwas angeschaut haben, um zu sehen, ob es aufgeht, so ging es hundertmal nicht, und auf einmal hatten wir die Lösung. Über das Warum waren wir uns nie im klaren. Kein Schnitt liess sich auf den anderen übertragen. Wir hatten immer das Gefühl: Jetzt haben wir das System raus, wie wir schneiden können. Haben wir es auf den nächsten Schnitt angewandt, so ging es bereits nicht mehr auf. Jeder Schnitt hat eine andere Logik.

Ich glaube, wenn man sich die Freiheit nimmt, eigene Räume zu erzeugen mit den Bildern, eine eigene Unlogik zu verfolgen, und wenn sich daraus für die menschliche Wahrnehmung etwas ergibt, das aufzunehmen ist, so ist der Zuschauer zu sehr viel bereit – er will

bloss nicht den Anschluss verlieren. Im Schweizer Film geht da vieles zu brav ab, gerade wenn man vergleicht mit anderen. Ein Solanas oder ein Chris Marker beispielsweise reiht problemlos die unterschiedlichsten Dinge aneinander; aber weil es zuinnerst stimmt, nimmst du alles auf und hast gar keine Probleme. Da liegt ein riesiges Potential brach für uns.

BRUNO MOLL: Das stimmt schon, nur engst du damit, je mehr du von den Strukturen des Filmes her verlangst, auch das Publikumspotential immer mehr ein. Und das scheint mir bei allem auch zunehmend eine wichtige Überlegung. Wer schaut sich meine Filme an? Wieviele Leute schauen sich meine Filme an? Georg Janett hat bei meinem Film die Zugänglichkeit zum Stoff erleichtert.

FILMBULLETIN: Das läuft auf die Frage raus, welche Funktion Dokumentarfilme heute noch haben können, in einer Zeit, da sie es im Kino schwerer denn je haben. Und damit verbunden auch die Frage, wie man formal vorgehen kann. Bruno nennt seinen Film Essay – gilt es also auch, neue Wege zu beschreiten, um sich noch stärker von den eigentlichen Fernseharbeiten abzugrenzen?

BRUNO MOLL: Ich kann sagen, dass ich überhaupt keine Lust mehr habe, noch solche Filme zu machen. Ich sehe den Sinn nicht mehr ein, weil das Publikum im Kino so geschrumpft ist auf ein letztes Häuflein von Leuten, die sich solche Filme noch anschauen, was auf der anderen Seite auch ein grosses Mass an Subventionierung bedingt. Die Kinos spielen auch nicht mehr recht mit. Der Aufwand, den man betreibt, die Arbeit, die man in solche Filme investiert, da ist für mich klar, dass solche Filme nur noch unter ganz massiver Beteiligung des Fernsehens entstehen können, das heisst: ganz anders als jetzt.

MATTHIAS VON GUNTEN: Ich könnte etwas Ähnliches sagen, möchte es aber nicht als Resignation sehen. Ich möchte im Moment auch keinen weiteren Film dieser Art machen, und dennoch war es für mich lebenswichtig, ihn zu realisieren. Ich glaube auch, dass der Film für viele etwas aussagt und dass ihn 5 000 Leute sehen werden.

BRUNO MOLL: DAS GANZE LEBEN hatte etwas zwischen 12 000 und 15 000 Zuschauern, das ist schön, aber nicht viel.

FILMBULLETIN: Die Filme werden anschliessend auch im Fernsehen gezeigt und verzeichnen dort ein Vielfaches der Zuschauerzahlen. Gibst du nicht zu einfach das Kino auf?

BRUNO MOLL: Ich bin nach wie vor überzeugt, dass Filme dieser Art ihre Funktion haben, nur scheint mir, dass der Hauptnutznießer das Fernsehen ist, wo je nach Programmierung 100 000, 200 000, 300 000 Leute sie sehen. Das ist viel, und das legitimiert einen solchen Film auch wieder. Wenn ich aber die Rechnung mache und feststelle, dass das Fernsehen bloss zu einem Fünftel beteiligt ist, dann geht etwas nicht auf. Ich sehe nicht ein, weshalb unsere Kulturgelder für Fernsehprogramme verschleudert werden. In meinem Fall ist das Fernsehen begeistert von meinem Film. Sie sagen mir, sie würden so etwas in ihren Strukturen nie zustandebringen. Wenn ich aber sage, mein Film hat 350 000 Franken gekostet, das Fernsehen könnte sagen wir 250 000 daran beteiligen (was sie bei Spielfilmen machen), dann liesse ich wieder mit mir reden.

MATTHIAS VON GUNTEN: Für mich gibt es schon noch einen anderen Ansatz. Man macht Filme sicher für ein Publikum; ohne daran zu denken, dass ein Film auch gesehen wird, ist es läppisch, Filme zu machen. Ein anderer Gesichtspunkt aber ist doch, dass du eine Idee realisieren willst. Es gibt auch den künstlerischen Prozess. Ein Film hat für dich ja auch eine künstlerische Wichtigkeit. Wenn sich bei dir eine Idee manifestiert, so kannst du dich nur entscheiden, sie abzutöten oder sie umzusetzen. Die Umsetzung allein hat für sich aber einen Wert und stellt auch ein irrsinnig tolles Erlebnis dar.

Ich würde es wichtig finden, wenn man die Unterscheidung Dokumentarfilm – Spielfilm einmal aufheben könnte. Ich habe nicht das Gefühl, ich hätte einen Dokumentarfilm realisiert. Er wird in dieser Kategorie gezeigt, weil es sie nun einmal gibt. An sich habe ich kein Verhältnis zum Dokumentarfilm. Für mich steckt in diesem Film etwas ganz anderes, der Umgang mit Bildern, mit Situationen, das Erzeugen eines Gesamtbildes, der Versuch, Bildern aus meinem eigenen Land zu begegnen. Dass das mit dokumentarischen Mitteln passiert, ist für mich zweit- oder dritrangig. Die Unterschiede müssen kleiner gemacht werden. Das Kriterium müsste doch einzig sein: Welche Filme sagen uns etwas. Man muss erreichen, dass jene Filme, die drängen, entstehen können.

Mit Matthias von Gunten
und Bruno Moll
unterhielten sich Walter Ruggle



Lisa Faessler, Drittwelt-Filmmacherin

Das eigene Weltbild auf dem Weg von hier nach dort

Wenn es dir hier nicht gefällt, dann geh doch! Ein westlich-zivilisierter Standardsatz. Ob ich hier Filme mache, oder ob ich weggehe, um Filme zu machen, das ist schliesslich einerlei. Weggehen bedeutet immer auch hiersein. Ich organisiere mich hier, um wegzukommen. Ich kaufe ein. Zwischen meinem Mansardenzimmer in Zürich und dem Urwald von Equador sind keine Welten. Sie liegen zwischen dem Einkaufen und dem Urwald, denn das Organisieren einer Reise zur Filmarbeit lässt den Bruch erst offensichtlich werden. Das Mansardenzimmer wie der Urwald bedeuten eine Art Isolation, in der die Welt noch aufgehen kann. Ansonsten muss ich mich hier bestimmten Strukturen entziehen, um zu überleben.

Die Abgrenzung zur eigenen Welt, die mir vorschwebt, wenn ich mich auf eine Reise begeben, kann ich nur vornehmen, wenn ich auf Distanz gehe. Eine Motivation bleibt die Begegnung. Im Rahmen von Begegnungen möchte ich etwas verstehen, was ich selber nicht entwickeln kann. Ich möchte Argumente suchen von Übereinstimmung, die man gar nicht rational erfassen kann. Das kann auch hier geschehen, aber wenn ich hier auf die Hintergründe der Personen eingehe, so stosse ich immer auf den gleichen Kompromiss, der auch mein eigener ist: Wie kann man sich durchwursteln, ohne kaputtzugehen. Was ich suche, sind Utopien.

Bei den Secoyas geht es um Weltbilder und nicht um mehr Lohn oder weniger Arbeitszeit oder ein Delikt. Bei ihnen geht es darum, ob sie jenes Leben leben, das sie für sinnvoll halten, oder ob sie es aufgeben. Als diesen Gegensatz sehen sie das selber auch. Vielleicht gebe ich mich den Secoyas mehr und stärker zu erkennen als Dokumentarfilmer, die in unseren Breitengraden arbeiten sich ihren Personen zu erkennen geben. Es ist dort vielleicht auch einfacher. Wenn ich hier über die Leute einen Film mache, so muss ich mich auch damit auseinandersetzen, dass diese Leute mich nach ihren Kriterien genau einschätzen, und ich kann ihre Kriterien andersherum ebenfalls genau einschätzen. Ob man gottesgläubig ist oder geizig, staatsgläubig wie fast alle oder was auch immer. Ich muss mich damit auseinandersetzen, dass ich anders denke als sie, will aber gleichzeitig von ihnen etwas erfahren für meinen Film. Wenn Filmschaffende, die Leute aus ihrer näheren Umgebung porträtieren, ihnen die ganzen Zweifel, die sie ihnen gegenüber haben, voll kundtun würden, so würden sie wohl oft keine Bereitschaft zum Mitmachen fin-

den. Bei den Secoyas gibt es für mich das Grundanliegen, dass ich alles, was ich von mir vermitteln kann, vermittele. Wenn man über einen bestimmten Lebensweg sich einmal bestimmte Kriterien gesetzt hat, nicht abhängig sein will vom Konsum, von gesellschaftlicher Präsentation, vom totalen Sicherheitsgedanken, der uns hier besitzt, wenn man das lebt und nicht nur zum Dogma erklärt, so hat man eine andere Haltung zur Ersten Welt. Ein zurück in die Norm wird unmöglich.

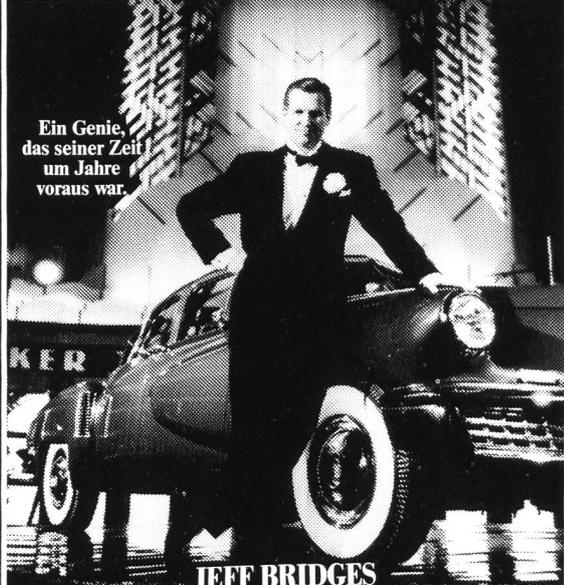
Augen und Ohren gilt es offenzuhaben, im Umgang mit Menschen, keinen Druck auszuüben, neugierig sein, um verstehen zu können. Die Grundbedingung, in die Dritte Welt zu gehen, ist, die eigene Kultur in Frage stellen zu können. Die Vorurteile sind grösser, je weiter man weggeht; die Illusionen auch. Während der Vorbereitungen, während der Dreharbeiten zu einem Film ist für mich das schlechte Gewissen gegenüber der Dritten Welt nicht präsent. Das kommt bei der Montage, weil ich dann hier wieder verwickelt bin und mich im Arbeitsprozess damit auseinandersetze, was von mir an Vermittlung hineinkommt, unabhängig von dem, was auf mich zugekommen ist. Ich frage mich, weshalb ich die Begegnung filmen muss, wieso ich nicht begegne und danach etwa ein Buch über die Begegnung mache. Ich glaube, dass es Dinge gibt, die sich in einem Buch nicht vermitteln lassen. Die Begegnung mit Menschen ist als Film eine andere Erfahrung als gelesen. Wenn man nicht nach wissenschaftlichen Kriterien arbeitet, werden Menschen nur in Verbindung mit ihrem Erscheinungsbild fassbar.

Die Secoyas-Indianer gehen unter. Sie haben eine Haltung zum Untergang, keine Panik. Der Untergang ist bei ihnen in der Kultur verwurzelt als etwas Gegebenes. Ich hoffe eine Verbindung herzustellen, denn ich gehe davon aus, dass wir auch untergehen. Mich interessiert das Bewusstsein für den Untergang. Nicht die Panik, aber der Punkt, an dem man feststellt, dass eine Kultur nicht mehr regenerierungsfähig ist. Ein Secoya, der in seiner Kultur untergeht, ist etwas anderes als einer, der als Kaffeeplantagenarbeiter untergeht, ein Sozialfall wird. Man fragt immer, wieso gehst du weg? Das lässt sich umdrehen: Wieso gehst du nicht weg? Wenn man sich rumhört, so erzählen doch alle von ihren Ferien, von der letzten Reise, vom Wegsein. Sich etwas entziehen, um auf eine andere Qualität zu kommen. Es geht darum, etwas zu schaffen, durch das man zu sinnvollen Fragestellungen gelangt.

THE END

Ein Film von **FRANCIS COPPOLA** Produziert von **GEORG LUCAS**

Ein Genie,
das seiner Zeit
um Jahre
voraus war.



JEFF BRIDGES

TUCKER

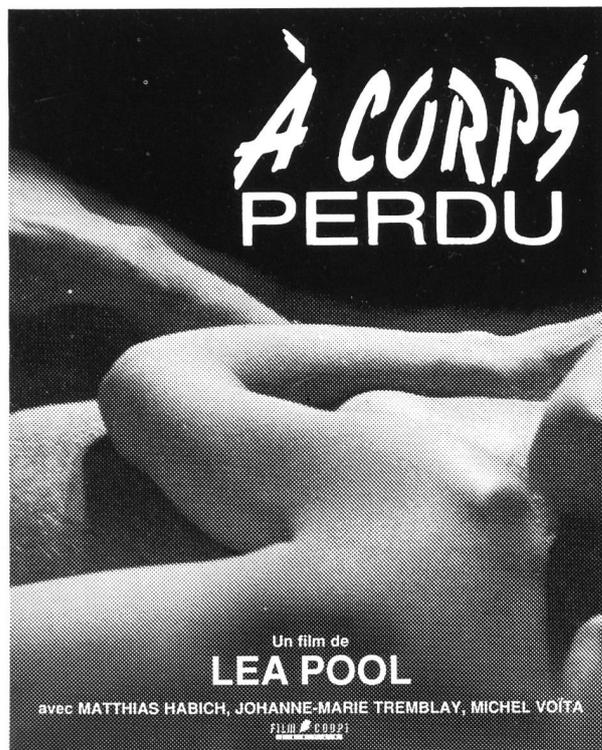
THE MAN AND HIS DREAM

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A FRANCIS COPPOLA FILM JEFF BRIDGES JOAN ALLEN MARTIN LANDAU
TUCKER SCREENPLAY BY ARNOLD SCHULMAN PRODUCED BY FRED ROOS AND FRED FUCHS EXECUTIVE PRODUCER GEORGE LUCAS
DIRECTED BY FRANCIS COPPOLA A PARAMOUNT PICTURE

Kinostart 18.11.88

FILM COOPTI
ZÜRICH

zeigt



À CORPS PERDU

Un film de
LEA POOL

avec MATTHIAS HABICH, JOHANNE-MARIE TREMBLAY, MICHEL VOÏTA
FILM COOPTI

Nach ihrem Überraschungserfolg mit ANNE TRISTER gelang der in Kanada lebenden Westschweizerin Léa Pool ein weiteres, sehr emotionales Werk:

A CORPS PERDU hält einen Vergleich mit *JULES ET JIM* von Truffaut und *BLOW UP* von Antonioni stand.
Il Messagero

M. Habich und J.-F. Pichette sind grossartig, J.-M. Tremblay ist ausgezeichnet. Einmal mehr stellt Léa Pool ihre hervorragende Schauspielführung unter Beweis.
Le Figaro

Ein Universum von grosser Schönheit! Umwerfende Bilder!
L'actualité

*Schweizer Triumph in Venedig:
Das Publikum feiert A CORPS PERDU mit einer wahren Ovation.*
Tribune de Genève

JETZT IM KINO

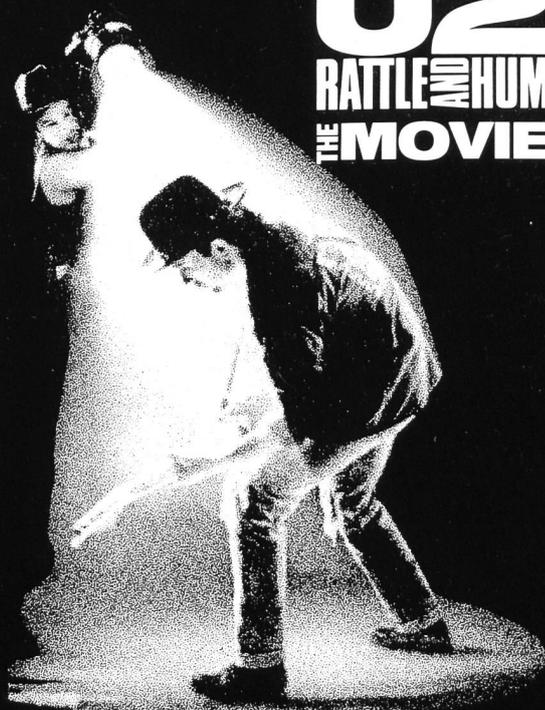
Zürich

Basel

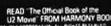
MOVIE 1
im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01 69 14 60

ATELIER KINO

U2 RATTLE AND HUM THE MOVIE



PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A MIDNIGHT FILMS PRODUCTION OF A PHIL JOANDU FILM U2 RATTLE AND HUM
MUSIC PRODUCED BY JIMMY IOVINE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BLACK & WHITE ROBERT BRINKMANN EXECUTIVE PRODUCER PAUL MCCUINNESS
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BLACK & WHITE ROBERT BRINKMANN EXECUTIVE PRODUCER PAUL MCCUINNESS
PRODUCED BY MICHAEL HAMILYN DIRECTED BY PHIL JOANDU A PARAMOUNT PICTURE
ALBUM AVAILABLE ON ISLAND RECORDS CASSETTES & COMPACT DISCS



NEW DOUBLE ALBUM NEW COMPACT DISC NEW CASSETTE

