

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 168

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: 08.08.2025

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

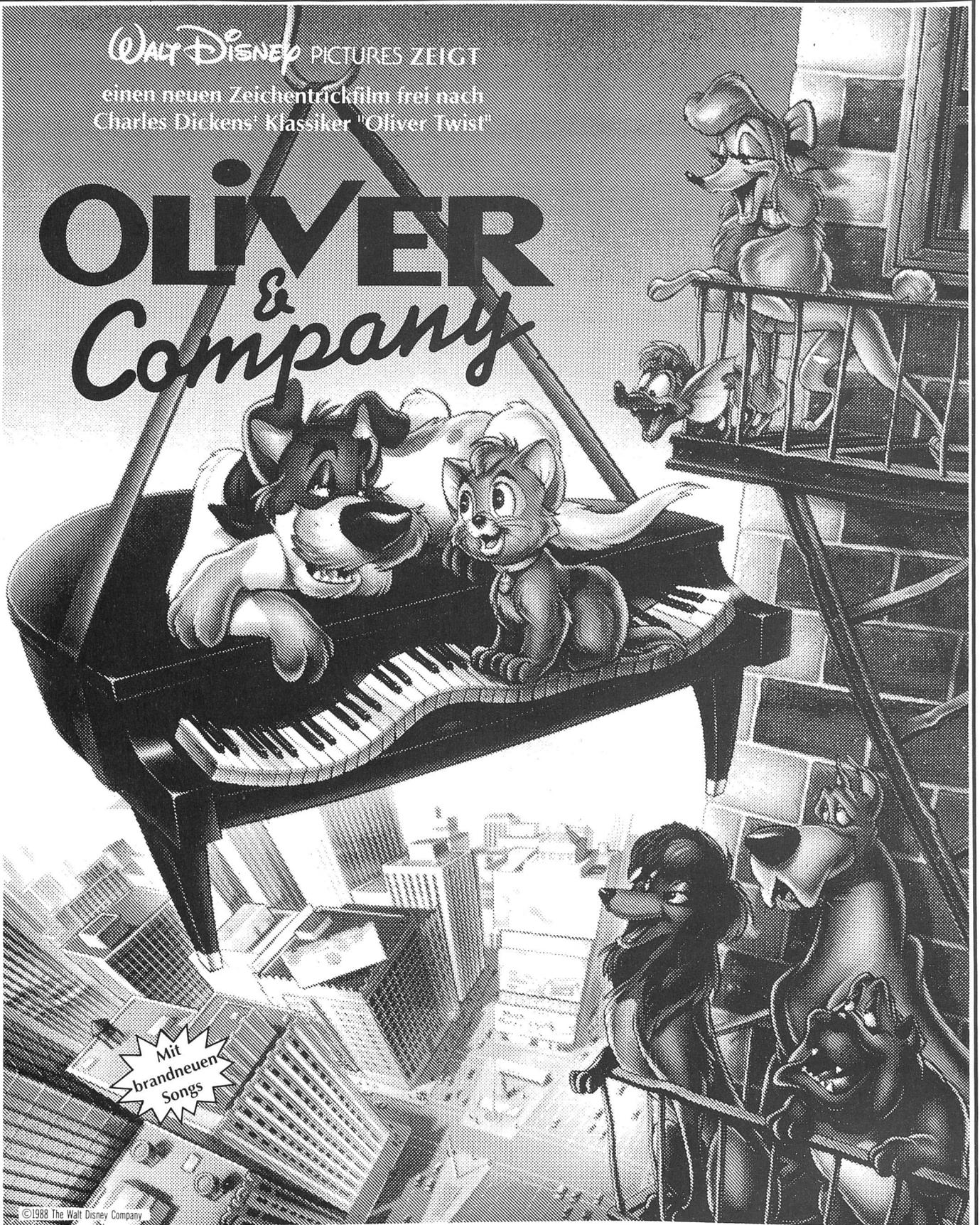
film bulletin

Kino in Augenhöhe



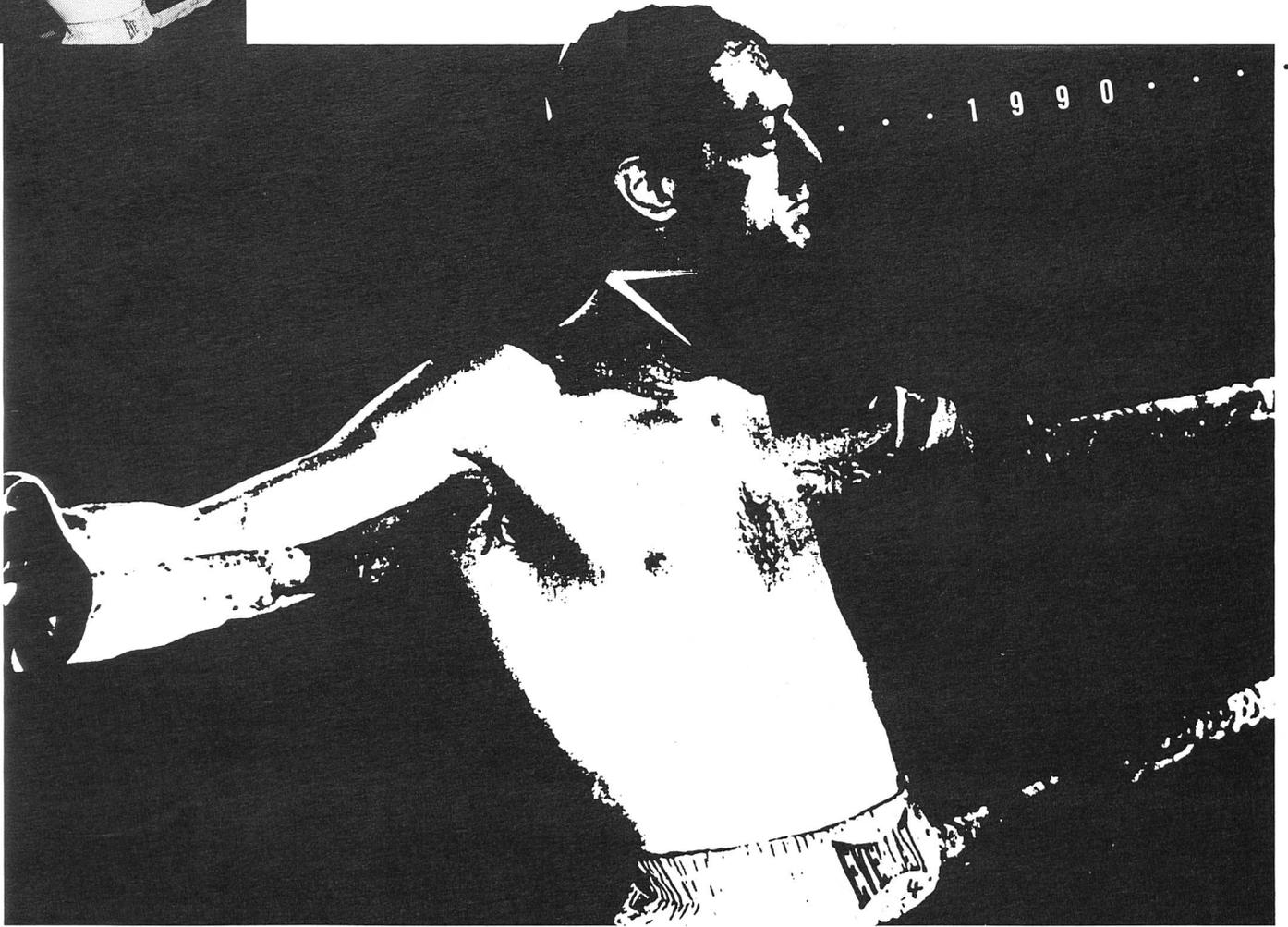
WALT DISNEY PICTURES ZEIGT
einen neuen Zeichentrickfilm frei nach
Charles Dickens' Klassiker "Oliver Twist"

OLIVER & Company

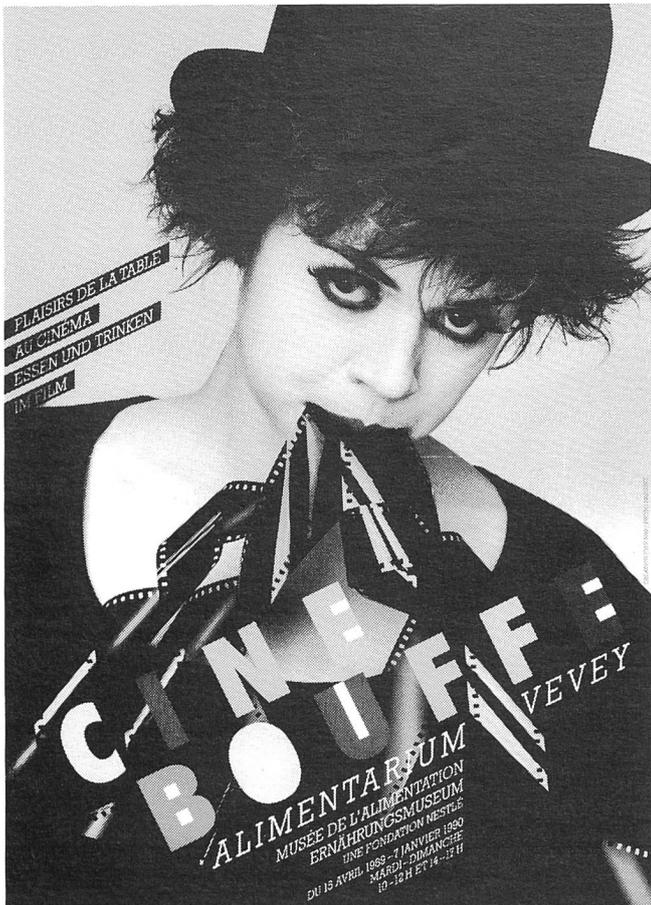


Ab 8. Dezember im Kino

Distributed by WARNER BROS. 



die nächste runde ist eingeläutet, heft um heft



STADTKINO BASEL

5. - 10. Dezember im Kino Camera

Türkische Frauen

Sechs Filme über heutige türkische Frauen:

Das Brautzimmer

von Bilge Olgaç (Türkei 1984)

Sie sollen den Drachen nicht erschiesen

von Tunç Basaran (Türkei 1986)

Mine

von Atif Yilmaz (Türkei 1983)

Ein Tropfen Liebe

von Atif Yilmaz (Türkei 1984)

Nach gestern, vor morgen

von Nisan Akman (1988)

Die Kümmeltürkin geht

von Jeanine Meerapfel (BRD 1985)

Konzerte, Theater, Lesungen, Vorträge zu diesem Thema vom 25. Nov. - 10. Dez. in der

KULTURWERKSTÄTT KASENE

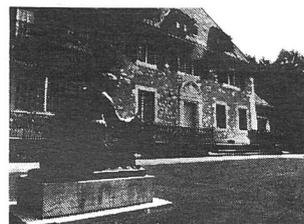
Detailprogramme (auch in türkischer Sprache!) erhältlich bei 061 681 20 45 und 681 90 40.

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel.

STADTKINO BASEL

Museen in Winterthur

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

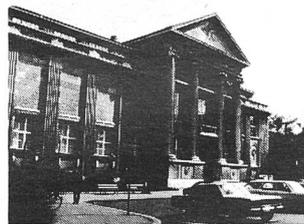


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10-17 Uhr (Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

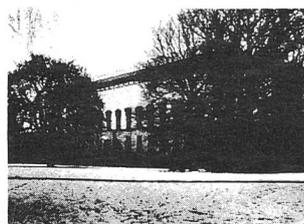
bis 7. Januar 1990:
Der Winterthurer Künstler
ROBERT WEHRLIN



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10-17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30-21.30 Uhr
(Montag geschlossen)

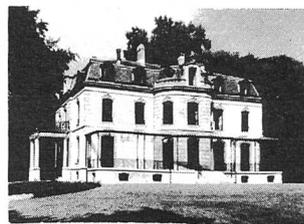
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10-17 Uhr (Montag geschlossen)

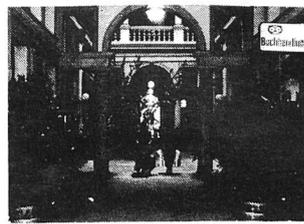
GELD AUS TIBET
Sammlung Dr. Karl Gabrich
bis 12. August 1990



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14-17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14-17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10-12 Uhr
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

bis 30. April 1990
«Die heissen Stühle»



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10-17 Uhr



Um eine lange Geschichte kurz zu fassen: Es gibt gute Nachrichten und andere. Die weniger erfreuliche zuerst: der aktuelle Jahrgang wird leider nur fünf Hefte umfassen. Die gute Nachricht: wir blicken optimistisch in die Zukunft. filmbulletin wird 1990 erscheinen, wird Kino wiederum in Augenhöhe verfolgen und weiterhin einen wesentlichen Beitrag zur Filmkultur leisten.

Wir haben 1989 intensiv und gut gearbeitet, um die finanzielle Basis der Zeitschrift zu festigen. Diese Arbeit hat uns allerdings wesentlich mehr Zeit und Mühe gekostet, als eingeplant war, brachte auch entschieden mehr «ups and downs» mit sich, als vorgesehen war. Ohne die Solidarität unserer Leserschaft, die ihr Engagement für die Zeitschrift auch finanziell zum Ausdruck brachte, hätten wir bestimmt das Handtuch geschmissen.

Trotz aller Bemühungen gelang es vorerst nur Teilziele zu erreichen. Um das Jahr mit einer ausgeglichenen Rechnung abzuschließen, musste das sechste Heft dieses Jahrgangs gestrichen werden. (Dafür wird allerdings noch der längst fällige filmbulletin-Index *findex* als Sonderdruck erscheinen, der alle Themen, Gespräche, Essays, Filmgespräche und Beiträge, die in den letzten Jahren in unseren Heften zu lesen waren, verzeichnet.) Wir denken, dass wir uns einfach für das *kleinere* Übel entscheiden mussten, und hoffen, dass Sie – liebe Leserin, lieber Leser – unsere Ansicht teilen, die Weiterexistenz der Zeitschrift schlage wesentlich zu Buche als die pedantische Vollständigkeit eines Jahrgangs.

Nicht zuletzt dank der Entscheidung des Grossen Gemeinderates der Stadt Winterthur, filmbulletin in den nächsten vier Jahren mit jährlich 30 000 Franken zu unterstützen, werden wir den kommenden Jahrgang unter besseren finanziellen Voraussetzungen in Angriff nehmen, als den auslaufenden. Um filmbulletin aber eine wirklich tragfähige finanzielle Basis zu sichern, wird es noch einiger Anstrengung bedürfen. Nach wie vor sind wir deshalb auf die Solidarität unserer Leserinnen und Leser sowie auf die Hilfe und Unterstützung aller in der Branche und in der breiteren Öffentlichkeit, die Filmkultur für ein wesentliches Anliegen halten, dringend angewiesen.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern frohe Weihnachten und ein gutes neues Jahr – mit wichtigen Filmen und angenehmen Kinoerlebnissen. filmbulletin wünschen wir – weiterhin und noch vermehrt – die unabdingbare Unterstützung und viele neue Leserinnen und Leser. Vor allem aber wünschen wir uns weiterhin zufriedene Leserinnen und Leser.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
31. Jahrgang

5/89
Heft Nummer 168: Dezember 1989

Vom Fortschreiben des Films mit der Feder	4
Kurz belichtet	6

Kino in Augenhöhe

VALMONT von Milos Forman Lexika, Diarien, Wörterbücher	12
--	----

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER von Peter Greenaway Rache ist knusprig	16
---	----



Gespräch mit Peter Greenaway Besessen von der Idee des Katalogisierens	20
Kleine Filmographie von Peter Greenaway	26

Movie Star

Der Triumph des Könnens über die Schönheit	27
Kleine Filmographie von Bette Davis	32

Dokumentarist der Wahrheit

UNE HISTOIRE DE VENT von Joris Ivens und Marceline Loridan	34
---	----

Kino in Augenhöhe

MYSTERY TRAIN von Jim Jarmusch	38
--------------------------------	----

filmbulletin

A DRY WHITE SEASON von Euzhan Palcy	43
LAST EXIT TO BROOKLYN von Uli Edel	45
Gespräch mit Uli Edel	47

Überlegungen zum afrikanischen Kino

Blickvermeidung und Blickschärfung	51
---	----

filmbulletin-Kolumne

Von Martin E. Girod	60
----------------------------	----

Titelbild: Annette Bening in VALMONT von Milos Forman
Heftmitte: Bette Davis und Joan Crawford in WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? von Robert Aldrich

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 / 25 00 51

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Rolf Aurich, Karl Saurer, Gerhard Midding, Fritz Göttler, Pierre Lachat, Martin Walder, Martin Schlappner, Peter Kremiski, Johannes Bösigler, Lars-Olav Beier, Karsten Witte, Martin E. Girod.

Gestaltung:

Leo Rinderer-Beeler
Gestalterische Beratung
Titelblatt: Rolf Zöllig

Satz:

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

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

Inserate:

Leo Rinderer ☎ 052 / 27 38 58
Telefax 052 / 27 30 73

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Ruedi Staub, Egg; Bruno
Jaeggi, Rodersdorf; Haffmans
Verlag, Filmbüro SKFK, Filmcoopi,
Monopole Pathé, UIP, Zürich;
Allarts, London.

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: Kath. Filmkreis Zürich

Die Herausgabe von filmbulle-
tin wurde und wird von folgen-
den Institutionen, Firmen oder
Privatpersonen mit Beträgen
von Franken 5000.- oder mehr
unterstützt:

1989:

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

Migros Genossenschaftsbund

Röm. kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Eidgenössisches Departement
des Innern

1990:

Stanley Thomas Johnson
Stiftung, Bern

«pro filmbulletin» erscheint regel-
mässig und wird à jour gehalten.
Aufgelistet ist, wer einen Unterstüt-
zungsbeitrag auf unser Konto
überwiesen hat.

Die für das laufende Geschäftsjahr
eingegangenen Geldmittel aus
Abonnements, Einzelverkäufen, In-
serateverkäufen, Gönner- und
Unterstützungsbeiträgen reichen
1989 leider nur für die Herausgabe
von fünf Heften. Obwohl wir wie-
der optimistisch in die Zukunft blik-
ken, ist filmbulletin auch 1990 drin-
gend auf weitere Mittel angewie-
sen. Falls Sie die Möglichkeit für
eine Unterstützung sehen, bitten
wir Sie, mit Leo Rinderer, ☎ 052
27 38 58, oder mit Walt R. Vian, ☎
052 25 64 44, Kontakt aufzuneh-
men.

filmbulletin dankt Ihnen für Ihr
Engagement – zum voraus oder
im nachhinein.

filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.

Vom Fortschreiben des Films mit der Feder

**Die «Filmkritik»
erscheint nicht mehr, doch
einige ihrer Autoren
machen Filme**

KLASSENVERHÄLTNISSE heisst
der Kafka-Film der französi-
schen Regie-Gefährten Dani-
èle Huillet und Jean-Marie
Straub. Zum Film KLASSEN-
VERHÄLTNISSE erschien 1984,

„Die «Filmkritik» ist
an der Pression der
Verhältnisse im Zeit-
schriftengeschäft
zugrunde gegangen „

als Doppelnummer 333-334 im
28. Jahrgang, das letzte Heft
der Zeitschrift *Filmkritik*. Eher
als an Zufall möchte man fast
an Absicht denken, das Er-
scheinen der Publikation aus-
gerechnet mit diesem Titel ein-
zustellen, der doch stark nach
dröhnendem Epitaph klingt.

Spüren Straub / Huillet die
Pression der Verhältnisse im
Filmgeschäft solange sie Pro-
jekte planen und ihre Verwirkli-
chung erkämpfen, so ist die
Filmkritik, die zuletzt immer un-
regelmässiger erschien, an der
Pression der Verhältnisse im
Zeitschriftengeschäft bereits
zugrunde gegangen. Hefte zu
Emile de Antonio und zu Max
Ophüls' LIEBELEI sind nicht
mehr erschienen, wiewohl ihr
Stehsatz angeblich längst beim
Drucker ist. Keiner weiss mehr,
wer genau was noch verwaltet.
Die *Filmkritiker-Kooperative*,

Herausgeber und Verleger der
Zeitschrift seit 1970 und schon
zwei Jahre später als *Koopera-
tive ohne Kooperation* (Jürgen
Ebert) bezeichnet, ist unter ei-
ner Münchner Adresse zwar
noch erreichbar, doch ohne
Geld ist für sie nichts mehr zu
erreichen.

Die letzten Hefte waren betreut
worden von einer achtköpfigen
Redaktion, deren Mitglieder
Hartmut Bitomsky, *Manfred
Blank* und *Jürgen Ebert* sich
kürzlich in Hannover trafen, wo
die – prinzipiell unregelmässig
erscheinende – Zeitschrift *film-
wärts* zusammen mit dem
Kommunalen Kino ein Sympo-
sium ausrichtete mit dem Titel:
«Den Geschichten misstrauen?
Filmkritiker als Filmmacher».

„Filmkritik ist nicht
«Fahrplanservice»,
nicht «Belieferung des
Zuschauers» und
nicht «Kritik in
C-Dur» „

Harun Farocki, der früher eben-
falls Mitglied der *Filmkritiker-
Kooperative* gewesen ist, kom-
plettierte das kritische Quar-
tett, aus dem jeder einen eigen-
en Film zur Vorführung mitge-
bracht hatte.

Französische Tradition

Der Zusammenhang von
Schreiben und Filmmachen,
der eigentliche Anlass fürs

Symposium, hat zwar Tradition, ist hierzulande aber nur selten als zeitliche Dualität erprobt worden. Namen wie Rudolf Thome, Eckhart Schmidt, Theodor Kotulla und Alf Brustellin verdanken, wenn überhaupt, heute ihren Ruf wohl weniger den Tätigkeiten als Filmkritiker denn als Filmregisseur und Drehbuchautor. Hans-Christoph Blumenberg, der mit einem Paukenschlag 1984 seine Kritikerkarriere aufgab, um fortan nur noch Regisseur zu sein, ist sicher der prominenteste Fall für einen «Frontenwechsel» in jüngster Zeit. Blickt man nach Frankreich, so scheint dort der natürliche Weg zum Filmregisseur zuweilen noch heute über die Kritikerarbeit zu führen, wie das Beispiel von Olivier Assayas veranschaulicht. Der Redakteur

„Ein Film ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe – die Kritik das Protokoll einer Begegnung „

der *Cahiers du Cinéma* macht seit 1979 Filme, darunter *DÉSORDRE (LEBENSWUT)* und *L'ENFANT DE L'HIVER* (der im Forum der diesjährigen Berlinale zu sehen gewesen ist). Assayas steht so in gewisser Weise als einzelner in der Tradition einer Gruppe, die als *Nouvelle Vague* vor dreissig Jahren bekannt geworden war. Das Schreiben und Filmen in dieser Gruppe floss ineinander zu dieser Zeit, was zunächst einen neuen französischen Film erbrachte, bevor es bald auch für Bewegung und Veränderung in der Filmtheorie und praxis anderer Länder sorgte. Die Autoren François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Doniol-Valcroze und Jean-Luc Godard waren Kritiker, ohne Journalisten zu sein, sie machten keine x-beliebige Filmkritik. Sie gruppierten sich um die *Cahiers du Cinéma* und bereiteten schreibend ihre ersten eigenen langen Filme vor, die dann, auf gewisse Weise, reichlich verwirrend gewirkt haben müssen. Die Abgrenzung ihrer Positionen zum gängigen französischen Gesellschafts-film, in ungezählten Kritiken und Pamphleten immer wieder formuliert, war nun endlich auch in Bildern und Tönen

greifbar. Die Autoren wurden zu Regisseuren, was immer ihr Ziel gewesen war. Aber die meisten von ihnen schrieben auch weiterhin über Film.

Das Problem des Geschichtenerzählens

Hartmut Bitomsky sagt: «Mit Godard zog die Selbstreflexion ins Kino ein. Seine Filme sind so, weil er es nicht anders, nicht besser konnte. Vielleicht trifft das auch auf uns zu.» Für die in Hannover anwesenden *Filmkritik*-Autoren hat das Schreiben über Film immer zum Filmmachen dazugehört. Der Besuch von Filmhochschulen hat bei ihnen nicht dazu geführt, dem Mythos vom Spielfilm als höchster Gattung sich hinzugeben. «Richtige» Spielfilme würde derzeit niemand von ihnen erwarten. Der Einfachheit halber werden ihre Filme *Essayfilme* genannt.

Jürgen Ebert: «Man kann heute nicht mehr zurückkehren zu dem historischen Punkt, wo es noch richtige Geschichten, gut funktionierende Kriminalromane zum Beispiel, gegeben hat. Das Problem des Geschichtenerzählens ist vielleicht auch ein Pseudoproblem, möglicherweise ist der Begriff der 'Geschichte' (story) hinfällig. Geschichten fallen uns ja nicht einmal mehr ein, und es finden keine Entwicklungen mehr statt, nur noch Kicks.» In *WITZLEBEN*, ein Film, den Ebert 1980 / 81 zusammen mit Hellmuth Costard gedreht hat, gibt es keine Geschichte, möchte man meinen. Bilder und Töne, Beobachtungen aus dem Leben einer Familie, die eine Tankstelle betreibt in einem kleinen Ort in Schleswig-Holstein. Doch nicht nur der Schnitt, der immer anordnet, konstruiert hier eine Handlung: jedes einzelne Bild, jede Einstellung enthält sie schon. Es gibt ein grosses Vertrauen in die «Ehrlichkeit» der Vorgänge vor der Kamera. Egal, wohin diese gerichtet wird, es passiert immer etwas. Geschichte ereignet sich so auch ohne Drehbuch-Geschichte. *WITZLEBEN* ist ein ausgezeichnetes Streitobjekt zur Frage, ob die Begriffsdichotomie von Spiel- und Dokumentarfilm noch länger aufrechtzuerhalten ist.

«Die Filmgeschichte kennt keinen Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilm», hat Ebert einmal geschrieben. Seine Behauptung setzt voraus, dass die Geschlossenheit der Filmgeschichte, die uns je-

des Nachschlagewerk präsentiert, nur suggeriert ist. In Wahrheit sei das Sehen eines Films ein Einzelfall, in dem die Gattungsbegriffe verschluckt sind, keine Rolle spielen. Für die Filmkritik hiesse das: nicht «Fahrplanservice», nicht «Belieferung des Zuschauers» und nicht «Kritik in C-Dur» sei ihre Aufgabe, sondern das Nachdenken und Schreiben über das Sehen der Filme in einem emphatischen Sinn. «Ein Film», so Ebert, «sollte weniger ein Endprodukt sein als ein Hin- und Hergeschiebe von Informationen. Insofern sehe ich den Gegenstand der Kritik im traditionellen Sinne nicht mehr. Versteht man Filmkritik allerdings weiterhin als das Ausfüllen eines Formulars, so können dies ohnehin die Amerikaner noch immer am besten.»

Wie über Filme schreiben?

Eberts Versuche, dem Sehen genauso wie dem Machen von Filmen derartig grundsätzliche Aspekte fürs Schreiben abzugewinnen, hält Hartmut Bitomsky für «zu deterministisch», sieht sie zu sehr «auf dem Wege zu einer religiösen Erleuchtung». Das Schreiben über Film hat, so Bitomsky, im wesentlichen zwei Modelle hervorgebracht, die beide unvollständig sind. Erstens: Bei-

„Geschichten fallen uns ja nicht einmal mehr ein, und es finden keine Entwicklungen mehr statt, nur noch Kicks „

spielsweise nach dem Motto «Alles über Howard Hawks» wird Material zusammengetragen und wahllos damit umgegangen. Dies sei zwar kein wirkliches Wissen über den Gegenstand, doch wahrscheinlich ein notwendiger Schritt dorthin. Zweitens, wie es Herbert Linder 1967 in der *Filmkritik* formulierte: «Ein Film ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe – die Kritik das Protokoll einer Begegnung.» Beide Modelle könnten ebensogut blockierend wirken wie zu unerhörter Produktivität führen. Andererseits ist die Situation heute längst so, dass der Filmkritiker gar nicht zuerst mit einem Film

konfrontiert wird, sondern mit einem Konvolut an Papier, dem «Pressematerial» und den Fotos. Die *Filmkritik* der letzten Jahrgänge reagierte darauf mit der Produktion von kurzen Texten zu neuen Filmen, die in Einzelfällen nur noch Produktionszahlen versammelten, oder im Gegenteil: hemmungslos subjektive Eindrücke vom Kinobesuch.

Die Filme verschwinden

«Niemand merkt, wie schlecht heute viele Filme sind im Kontext der schon vorhandenen», so Harun Farocki. Dessen Film *BILDER DER WELT UND IN-SCHRIFT DES KRIEGES* (1988) kann vielleicht als eine aggressive Meditation über die Fotografie und die Verwertung von Bildern bezeichnet werden. «Aufklärung», ein Begriff aus der Philosophie ebenso wie aus der Militärsprache, will Farocki verbreiten. Er sieht sich dazu Fotografien sehr genau an und spricht dazu. Die Nähe von Filmen und Schreiben ist hier ausserordentlich: immer wieder möchte man noch einmal zurückblättern und neu lesen, neu sehen, neu hören. Die *Filmkritik* hätte vermutlich ein Themenheft dazu gemacht. Das Verschwinden der selbstverständlichen Präsenz von Filmen in den Kinos, ein Indiz für den Verfall von Filmkultur, hatte in der *Filmkritik* immer häufiger dazu geführt, dass bestimmte neue Ideen zu Filmen erklärt werden mussten. Das, so scheint mir, ist der Hintergrund, vor dem die Filme mit der Feder fortgeschrieben worden sind: wenn die Filme selbst kaum im Kino noch zu sehen waren, so sorgte die *Filmkritik* doch für einen gewissen Ersatz.

Mich erinnert das an Manfred Blanks Film von 1976, *STADT & LAND & SOWEITER*, wo die Personen die Geschichten, welche für gewöhnlich einen Filmstoff ausmachen, sich gegenseitig vortragen. Diese «Art von Selbstbezug des Erzählenden auf die Erzählung» habe viel mit Godard zu tun, sagt Manfred Blank. Und der Film wirkt wie ein bitterer Reflex auf das anscheinend Unmögliche, das einer in Blanks Film sich wünscht: «Es wäre schön, wenn man über die Dinge spräche wie sie sind.» Stattdessen konstatierte man resignativ «Mist. Lügen. Ersatz.», wie es der Titel der *Mai-Filmkritik* von 1978 verkündete.

Rolf Aurich

ZÜRCHER AUSZEICHNUNGEN FÜR FILME 1989

Am 20. November wurden im Zürcher Stadthaus die von Stadt und Kanton gemeinsam verliehenen *Auszeichnungen für Filme* übergeben. Matthias von Gunten erhielt für REISEN INS LANDESINNERE 25 000, Franz Rickenbach für LA NUIT DE L'ÉCLUSIER 20 000 und Werner «Swiss» Schweizer für DYNAMIT AM SIMPLON 15 000 Franken. Der Kameramann Rob Gnant wurde für seine Arbeit mit 20 000 und Peter Hürliemann für seine technischen Erfindungen und seinen Einsatz in der Zürcher Filmszene mit 10 000 Franken ausgezeichnet. Ferner erhielt die Condorfeatures AG für die Produktion ALICE von Jan Svankmayer eine Urkunde mit lobender Erwähnung.

Die ausgezeichneten Filme sind am 7. Dezember im Film-podium-Kino «Studio 4», Nüscherstrasse 11, ab 14.30 Uhr bei freiem Eintritt zu sehen.

PREIS DER DEUTSCHEN FILMKRITIK

Die Jury der AG der Filmjournalisten vergab den Preis der Deutschen Filmkritik, der mit einer Förderungsprämie von 15 000 DM verbunden ist, im Rahmen der diesjährigen Duisburger Filmwoche (14. – 19.11.) an Christoph Boekel für DIE SPUR DES VATERS – NACHFORSCHUNGEN ÜBER EINEN UNBEENDETEN KRIEG. Boekels Film wird geprägt durch eine «intensive, persönlich gefärbte Spurensuche nach der Vergangenheit seines Vaters, der als Wehrmachtsoffizier an Massakern in der Sowjetunion beteiligt war». Der Nachwuchspreis der Deutschen Filmkritik, dotiert mit 5 000 DM, ging an Andrea Morgenthaler, die mit ROGER BORNEMANN – TOD EINES SKINHEADS eine «unvoreingenommene und stringente Erkundung des Umfelds und der Hintergründe eines Mordes unter neonazistischen Jugendlichen» realisiert hat. Die Jury sprach auch lobende Erwähnungen aus. Einmal für den Film THE MOHALE STR. BROTHERS von Michael Hammon, dem es «mit emotionaler Kraft und analytischer Schärfe trotz minimalem Budget gelungen ist, anhand des beispielhaften Schicksals zweier Brüder, die in Soweto auf gewaltsame Weise

ihr Leben verloren, die Schwierigkeiten und Widersprüche aufzuzeigen, mit denen die schwarze Bevölkerung in Südafrika zu kämpfen hat». Sowie für die «auf den ersten Blick verstörende, gleichwohl innovative filmische Methode der Darstellung von Erinnerungsarbeit», die Bernard Mangiante in LAGER DES SCHWEIGENS gelungen ist.

BLICKE AUF DIE DEUTSCHE FILMGESCHICHTE

Filmemacher, Filmkommentatoren, Filmtheoretiker, Filmhistoriker, jedenfalls Filmseher werfen einen persönlichen Blick auf ein von ihnen selbst ausgewähltes, bekanntes oder marginalisiertes Werk der deutschen Filmgeschichte. Diese Idee verfolgt eine Veranstaltung, welche die Freie Universität Berlin im Wintersemester 1989/90 anbietet. Persönliche Anmerkungen machen (jeweils im Kino Arsenal Montags um 17.30 Uhr): Michael Esser zu DER TEUFELSREPORTER (1929) von Ernst Laemmle (4. 12.), Michael Klier zu UNTER DEN BRÜCKEN (1945) von Helmut Käutner (11. 12.), Daniela Spannwald zu JONAS (1957) von Ottomar Domnick (18. 12.), Klaus Wolfart zu GERMANIA ANNO ZERO (1947/48) von Roberto Rossellini (8. 1. 90), Brigitta Lange zu LIEBELEI (1932) von Max Ophüls (15. 1.), Barbara Schlungbaum zu MENSCHEN AM SONNTAG (1929) von Robert Siodmak (22. 1.), Jürgen Ebert zu DER FREMDE VOGEL (1911) von Urban Gad (29. 1.) und Helma Sanders-Brahms zu MADAME DUBARRY (1919) von Ernst Lubitsch (5. 2. 1989). Nach den Vorführungen sind Gespräche vorgesehen, die sowohl dem Film als der Einführung gelten können.

BÜCHERSPIEGEL

In der *Heyne-Filmbibliothek* sind in gewohnter Aufmachung und mit den bewährten filmographischen Hinweisen in der letzten Zeit Biographien zu O. W. Fischer (Bd 111), Mickey Rourke (Bd 129), Jeanne Moreau (Bd 133), Steven Spielberg (Bd 134) und Jayne Mansfield (Bd 135) erschienen. Ebenfalls in dieser Filmbibliothek publiziert wurden preiswerte Bändchen zum Nymphchen-Mythos

im Film, «Hollywood Lolita» (Bd 132) von Marianne Sinclair, zur Erotik im Film unter dem Titel «Signale der Sinnlichkeit» (Bd 137) von Wolf Donner und Jürgen Menningen und zum Polizeifilm (Bd 121) von Wolfgang Schweiger, der darin eine erste Sichtung des Genres versucht.

Der Haffmans-Verlag veröffentlicht im Rahmen seiner Taschenbuch-Reihe seit diesem Frühjahr auch Filmdrehbücher. So ist das Buch zu A FISH CALLED WANDA von John Cleese und Charles Crichton (Haffmans-Taschenbuch 38) und ganz neu das Buch zu THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER von Peter Greenaway (Bd 57) erschienen. Die Drehbücher zu den Monty Python Filmen THE LIFE OF BRIAN und THE MEANING OF LIFE sollen folgen und es bleibt zu hoffen, dass die Reihe mindestens so erfolgreich sein wird, dass sie weitergeführt werden kann.

«Direkt in Kopf und Herz» lautet der Titel eines Buches, das eine Auswahl von Artikeln, Reden, Interviews von *Konrad Wolf* aus dem Zeitraum von 1947 bis 1981 vereinigt (Berlin, DDR, Henschel Verlag, 1989, 400 Seiten). Der Band zeugt auf eindrückliche Weise von der unermüdbaren Auseinandersetzung des DDR-Filmemachers mit seiner Kunst und seiner (kultur-)politischen Umgebung.

Heft 74 von *Kinemathek*, der Publikationsreihe der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, ist dem ägyptischen Regisseur *Youssef Chahine* gewidmet. Die ausführliche Würdigung seines Schaffens durch Viola Shafik, ein Interview und einschlägige Texte zu seinen Filmen werden ergänzt durch Literaturhinweise und eine Filmographie.

In dritter, überarbeiteter Auflage erschien *Wim Wenders. Ein Filmbuch* von Uwe Künzel (Freiburg i. Br., Dreisam-Verlag, 1989, 223 Seiten). Erweitert wurde das Werk zum Schaffen des deutschen Regisseurs durch ein bisher unveröffentlichtes Interview und Texte zu TOKYO GA und DER HIMMEL ÜBER BERLIN. Filmographie und Literaturhinweise wurden auf den neusten Stand gebracht.

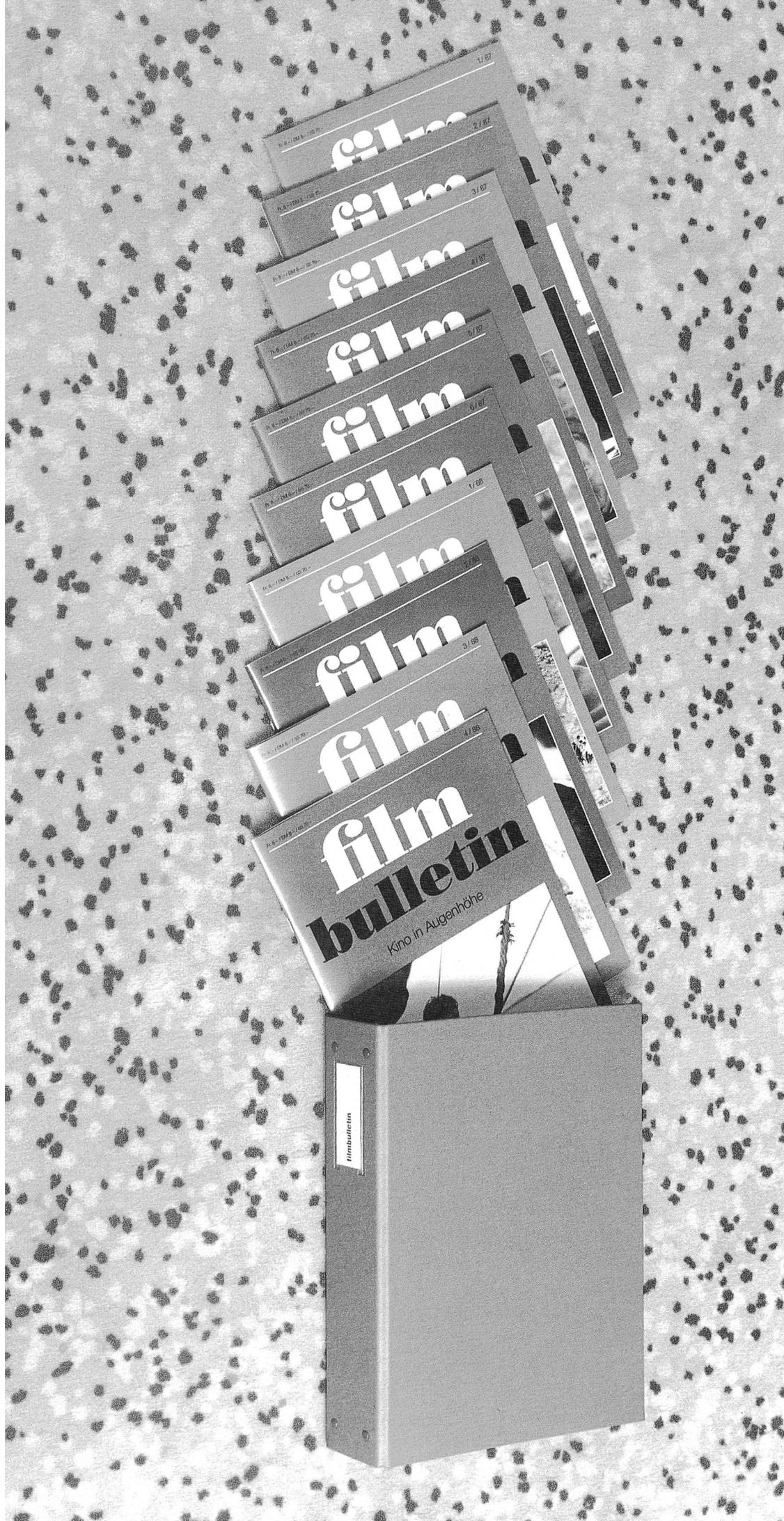
Im Zentrum des Interesses steht für den umstrittenen Dokumentarfilmer Robert Gardner die Frage nach den Grund-

konstanten der menschlichen Existenz. Um diese im Bild zu bannen, greift er auch zu fiktionalen Formen, welche die unmittelbare «Realität» der fremden Welt von Neuguinea, der Südsee, Afrika oder Indien durchdringen und relativieren. Der Problematik von Ästhetik und Wahrheit, Fiktion und Dokument geht das von R. Kapfer, W. Petermann und R. Thomas herausgegebene Buch *Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme*. (München, Trickster, 1989, 175 Seiten) in anregenden Aufsätzen nach. Ein längeres Gespräch mit Gardner zu seinem FOREST OF BLISS rundet den Band ab.

In der künstlerischen Videoarbeit der letzten Jahre zeichnet sich ein verstärktes Interesse der Künstler am Einsatz des Videos als Skulptur, Installation oder Objekt ab, das heisst nicht nur die Videoaufzeichnung (die ablaufende Zeit), sondern auch die technische Apparatur (ihre Beziehung zum Raum) wird künstlerisch befragt. *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989*. (Köln, DuMont, 1989, 326 Seiten) stellt lexikalisch rund achtzig Künstler beziehungsweise Künstlergruppen vor, die sich speziell mit Video als Skulptur befassen. Aufsätze von John G. Hanhardt zu Geschichte der Videokunst, Friedemann Malsch über das Verhältnis von Performance und Videoinstallation, Wulf Herzogenrath über Closed-Circuit-Installationen und anderen vertiefen das Thema. Das Buch erschien als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (in Köln, Zürich).

AUSHÖHLUNG DES URHEBERRECHTS

Achtzehn Organisationen von Kulturschaffenden haben sich im August dieses Jahres zur *Arbeitsgemeinschaft der Urheberinnen und Urheber (AGU)* zusammengeschlossen, um sich gegen die ihnen drohende Entrechtung durch die Revision des Gesetzes über das Urheberrecht zu wehren. Präsident dieser neugegründeten Vereinigung ist der Berner Filmgestalter Peter von Gunten. Die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft wird unterstützt durch ein Patronatskomitee, dem 25 Persönlichkeiten aus verschiedensten Kultursparten und aus allen vier Sprachregionen der Schweiz angehören.



**filmbulletin
auch verschenken**

**Aktion
filmbulletin-Geschenkab
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.

Geschenkabonnemnt 1990
zum normalen
Abonnementspreis Fr. 38.–

Geschenkabonnemnt 1990
einschliesslich:
Sammelordner Fr. 50.–
Sammelordner mit
den Heften
des Jahrgangs 1989 Fr. 80.–
Sammelordner mit den
Heften der Jahrgänge
1988 und 1989 Fr. 100.–

Bitte verwenden Sie die eingehaftete Bestellkarte und ergänzen Sie den Text wie gewünscht mit «Sammelordner», «Sammelordner 89» oder «Sammelordner 88 und 89».

Tolle Werbegeschenke können wir keine in Aussicht stellen – hingegen versichern wir gern, dass jeglicher «Gewinn» dieser Aktion der Zeitschrift zugute kommen wird und damit wiederum unseren Leserinnen und Lesern.

Die Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Urheberinnen und Urheber ist eine Reaktion auf die Veröffentlichung des Revisionsentwurfs zum Urheberrechtsgesetz durch den Bundesrat. Dieser Entwurf, welcher eigentlich das völlig veraltete Gesetz an neue technische Gegebenheiten anpassen und die Massennutzung urheberrechtlich geschützter Werke durch Fotokopie, Ton- und Videoaufzeichnungen, durch Ausleihe und Vermietung, durch neue Formen der Massenkommunikation regeln sollte, sieht eine weitgehende Enteignung der Urheberinnen und Urheber vor. Diesen wird die Möglichkeit, durch ihre Schöpfungen einen angemessenen wirtschaftlichen Ertrag zu erzielen, von vorneherein entzogen.

Die neugegründete Vereinigung umfasst praktisch alle schweizerischen Organisationen von Kulturschaffenden (darunter auch der Schweizerische Filmtechniker Verband und der Verband Schweizerischer Filmgestalter). Hierin kommt die Tatsache zum Ausdruck, dass die Empörung über den bundesrätlichen Gesetzesentwurf und die Bereitschaft, diesen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu bekämpfen, in allen Kultursparten gleichermaßen gross ist. Eine ausführliche Broschüre zur Problematik ist erhältlich bei: AGU, Effingerstrasse 4a, 3011 Bern, ☎ 031 26 08 38.

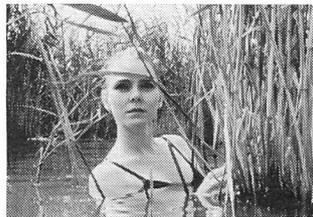
ÖSTERREICHISCHE FILMTAGE IN WELS

Wels, die nahe bei Linz gelegene, sauber herausgeputzte Messestadt mit grosszügiger Fussgängerzone, vielerlei Geschäften und einer Burg mit Rosengarten beherbergt seit einigen Jahren die Österreichischen Filmtage.

Die diesjährige Werkschau präsentierte 133 Filme und Videos, wovon 72 im sogenannten Hauptprogramm. Die Beiträge des Informationsprogramms wurden in den kleinen Sälen eines Kinocenters vorgeführt, das gut versteckt im Innenhof einer verwinkelten Betonüberbauung aufzuspüren war, die zu Befriedigung vielfältiger Kaufgelüste errichtet worden ist – was die Situation nicht unzutreffend widerspiegelt, in der sich die Filmschaffenden unse-

res östlichen Nachbarlandes befinden.

Zur Eröffnung wurde im schönen alten Saal des Kino Greif DER SIEBENTE KONTINENT von *Michael Haneke* gezeigt, der in Locarno mit einem Bronzenen Leoparden ausgezeichnet worden war: Kein anderer der in



EISS von Berthold Mittermayr

Wels präsentierten Spielfilme rieb sich so heftig an (alltäglichen) Zuständen, deren Schrecken sich nur dem Blick erschliesst, der sich vom blossen Anschein von Gleichmut oder Zufriedenheit nicht täuschen lässt. Die formal ebenso forciert wie konsequent inszenierte Geschichte einer Kleinbürgerfamilie, die sich vorsätzlich «auslöscht», wurde allerdings auch in Wels kontrovers aufgenommen. Sie unterschied sich in ihrer stilistischen Eigenwilligkeit und formalen Konsistenz aber deutlich vom Gelackten oder Effektivvoll-Spekulativen anderer Spielfilme, die – in auffälliger Häufung – davon handelten, wie schwer sich die Menschen damit tun, einander zu verstehen oder gar zu lieben. DIE SKORPIONFRAU von *Susanne Zanke* verschränkt mit einer gewissen dramaturgischen Raffinesse, aber visuell-atmosphärisch wenig inspiriert, die Geschichte zweier Frauen, die sich auf eine Beziehung mit jüngeren Männern einlassen und sich dabei ganz böse verheddern... Die Protagonistin von *Christian Bergers* HANNA MONSTER, LIEBLING, die sich so sehr auf ein Kind ge-



MAROCAIN von Elfi Mikesch

freut hat, verlässt nach dem traumatischen Erlebnis einer Missgeburt Mann und Heim und besteigt in Hamburg einen Frachter, der sie in ein neues Leben führen soll... *Michael Schottenbergs* CARACAS entpuppt sich als modisch-ge-

stylte Melange von Melodram und Krimi, wobei sowohl die nymphomanisch angehauchte Helga wie ihr Mann und Hobby-Kleintierforscher Heinz (die zusammen die Tankstelle und Imbissbude «Caracas» betreiben) auf der Strecke bleiben, während eine zufällig in die Geschichte reingezogene Prostituierte unverhofft zu einem grossen Coup kommt... Auch beim ABSTURZ von *Xaver Schwarzenberger* – dem eine Sonderschau mit seinen Regiearbeiten gewidmet war – treibt die Story zwischen der achtzehnjährigen «Hobbynutte» Fanny und Frieder, dem «bärenstarken, aber einfältigen Türsteher einer ländlichen Diskothek» unaufhaltsam ihrem blutigen Ende entgegen, mit kräftiger musikalischer Untermalung und nicht weniger kräftigen (Licht)Schaueffekten. Im Vergleich dazu wirkte ein Erstling wie DAS ATTENTAT von



SCHREI NACH LIEBE – WIENERINNEN IM SCHATTEN DER GROSSSTADT von Curt Stenvert

Florian Flicker recht erfrischend: Die Geschichte einer mysteriösen Attentäterin (die's auf Kinos abgesehen hat, wo ihr unliebsame Filme laufen), zweier Verleihmitarbeiter, die sich als Detektive an ihre Spur heften und eines Musikers, der mit der Heldin befreundet ist, ohne von ihren Aktivitäten etwas zu ahnen, ist mit augenzwinkerndem Witz und einer gehörigen Portion Spontaneität in Szene gesetzt – und kam beim (jugendlichen) Publikum sehr gut an.

In einer Sondervorstellung wurde der 1951 produzierte und 1989 vom Österreichischen Filmmuseum rekonstruierte und umkopierte Episodenfilm SCHREI NACH LIEBE – WIENERINNEN IM SCHATTEN DER GROSSSTADT von *Curt Stenvert* präsentiert. Der 1920 als Kurt Steinwendner in Wien geborene Autor und Regisseur dieses Films – dessen expressiv-stimmungsvolle Gestaltung Bezüge zum Neorealismus aufweist – widmete sich nach Beendigung seiner Filmarbeit 1975 wieder völlig der Malerei

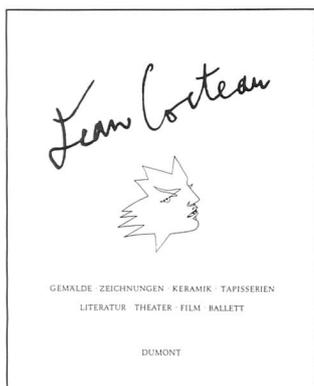
und Bildhauerei und lebt seit zehn Jahren in Köln. Bei den dokumentarischen Arbeiten – wo leider der thematisch-inhaltliche und der formal-handwerkliche Anspruch oft sehr auseinanderklafften, war eine kleine Entdeckung zu machen: Hinter dem ominösen Titel SONDERURLAUB OHNE BEZÜGE ZWEI MAL ZWEI TAGE «ROMAN MOSER» GENEHMIGT versteckte sich das anregende Porträt eines «naiven» Philosophen und bildnerischen Künstlers, dessen Verhältnis zur Natur und Landschaft auf originäre Weise anschaulich gemacht und reflektiert wird. Der dreissigminütige Film von *Karl Prossliner* entstand als Südtiroler Produktion im Vinschgau für RAI-Bozen. Damit sie ein Forum für ihre deutschsprachigen Arbeiten haben, geniessen die Südtiroler Filmemacher bei den Österreichischen Filmtagen Gastrecht. Wer sich für das experimentelle Film- und Videoschaffen interessiert, hat in Wels ausreichend Gelegenheit sich um- und einzusehen. Unter anderem wurde heuer eine Werkschau von *Peter Tscherkassy* gezeigt, der mit dem Österreichischen Förderungspreis für Filmkunst ausgezeichnet wurde. Auch bei diesem «Genre» stiess ein kürzerer Film auf besondere Resonanz: Martin Arnold bearbeitete in seinem sechzehnminütigen PIÈCE TOCHÉE eine achtzehn Sekunden lange Einstellung eines amerikanischen B-Pictures «in ihrem zeitlichen und räumlichen Ablauf» und erzielte dabei überraschende Effekte. Einer der am heftigsten diskutierten Beiträge war Marc Adrians PUEBLO (1. Teil), eine experimentelle Dokumentation, die – mittels der «Präsentation von Verhaltensweisen» einer indianischen (Gegen)Kultur darüber reflektiert, wie es dem weissen, abendländischen Menschen möglich ist, «seine Identität zu leben innerhalb einer Kultur, die ihm im Lauf der eigenen Geschichte fremd und zum Herrschaftsinstrument geworden ist».

Karl Saurer

P.S. Wer sich ausführlicher und detailliert über den Stand der Filmförderung und weitere Aspekte des Filmschaffens in Österreich informieren möchte, sei auf das eben erschienene Heft 13 von «blimp», der in Graz erscheinenden «Zeitschrift für Film» verwiesen (Griesplatz 36, A-8020 Graz).

JEAN COCTEAU PRACHTBAND

«Ich glaubte, Musik von Mozart zu erblicken... Bildlich gleicht das der Zauberflöten-Ouvertüre! Ein grösseres Kompliment konnte mir Cocteau nicht machen.» So lautet der Schlusssatz eines längeren Textes von Henri Alekan in dem er über seine Zusammenarbeit mit Jean Cocteau bei LA BELLE ET LA BÊTE erzählt. Nachzulesen ist der Bericht im reich, auch farbig illustrierten, sehr schön gestalteten Band *Jean Cocteau. Gemälde. Zeichnungen. Keramik. Tapiserien. Literatur. Theater. Film. Ballet.* (Köln, DuMont, 1989, hrsg. von Jochen Poetter, 418 Seiten). Entstanden aus Anlass einer Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 5. Mai bis 30. Juli versammelt der Prachtband analytische Beiträge und aufschlussreiche Materialien zu sämtlichen künstlerischen Arbeitsbereichen des Poeten und Exzentri-



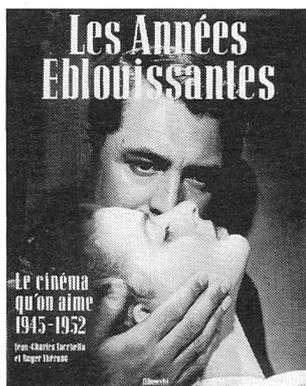
kers – zeugt eindrücklich von der vielfältigen, künstlerischen Vitalität Jean Cocteaus.

KINOTRÄUME

Unter dem Titel «*Les Années Eblouissantes. Le cinéma qu'on aime: 1945 – 1952*» ist, vor einiger Zeit schon, in der Edition Filipacchi, Paris ein wunderschöner Bildband erschienen, den sich Kinoliebhaber eigentlich nicht entgehen lassen sollten. Die Autoren Jean-Charles Tacchella und Roger Théron erzählen da zwischen und neben grossformatigen schwarzweiss Fotos, wie sie das Kino der Nachkriegsjahre entdeckten und lieben lernten – oder vielmehr: was sie entdeckten und liebten. Wer den definitiven Film über die französischen Cinéphilien

der fünfziger Jahre, TRAVELING AVANT (1987) von Jean-Charles Tacchella gesehen hat, kann sich leicht vorstellen, welche Filme und Themen dieser Bildband versammelt. Orson Welles? Aber sicher: «Le choc Welles». Der *film noir*? Gewiss: «Ca, c'est du film noir!» Bogart und Bacall? Selbstverständlich: «Le couple magique». Der Beitrag über Hitchcock erinnert daran, dass dessen Meisterschaft damals noch sehr umstritten war.

Aber nicht nur Hollywood, nicht nur amerikanisches Kino wird



in «*Les Années Eblouissantes*» gewürdigt. Unter dem Titel «Un cinéma français différent» finden sich etwa Beiträge zu Robert Bressons *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* und Jean Cocteaus *LA BELLE ET LA BÊTE*. Ein Kapitel zu Prévert und Carné fehlt ebensowenig wie eines zum italienischen Neorealismus.

Kurz: ein Beitrag zum Kino, welcher das Herz der Filmfreunde höher schlagen lässt.

DORON PREIS 1989

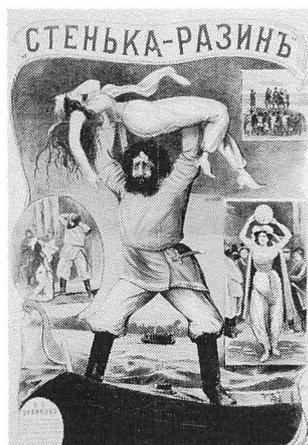
Die provokativen und innovativen Filmpioniere *Reni Mertens* und *Walter Marti* – mit Filmen wie etwa *URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN* (1966) zählen sie zu den Wegbereitern des Neuen Schweizer Films – wurden für ihr gemeinsames künstlerisches und kritisches Filmschaffen mit dem «Doron-Preis 1989» ausgezeichnet, denn auch ihre Werke der achtziger Jahre – etwa *BALLADE DER NAIVEN*, *SCHULE DES FLAMENCO* oder *POUR ÉCRIRE UN MOT* – zeugen von ihrer ungebrochenen Schaffenslust. Diese Filme zeugen auch von ihrer beständigen Reflexion über die Wirklichkeit und darüber, wie sie im Film zu gestalten ist.

Die Schweizerische Doron-Preis Stiftung verfügt über ein

Stiftungskapital von fünf Millionen Franken und unterstützt laufend gemeinnützige Projekte sowie das künstlerische Wirken förderungsfähiger Talente. Einmal im Jahr werden mit ihrem Preis kulturelle, humanitäre und wissenschaftliche Institutionen oder Personen ausgezeichnet.

STUMMFILMFESTIVAL IN PORDENONE

Das vorrevolutionäre russische Kino mag die bislang unerforschesteste und unbekannteste Epoche der Filmgeschichte sein. Ihr historischer Stellenwert wurde weniger nach den Filmen bemessen, die sie hervorbrachte, sondern vielmehr danach, zu welchen anderen, weitaus heroischeren Epochen sie hinführte: zum sowjetischen Stummfilm der zwanziger Jahre (welcher den Beweis führen sollte, dass die Oktoberrevolution auch das Kino von alten Fesseln befreite) ebenso sehr wie zu den legendären Exilfilmen, welche die Weissrussen vornehmlich in Deutschland und Frankreich drehten (und die Kevin Brown-



low zu dem Bonmot anregten, die russische Revolution sei das Beste, was dem französischen Film je passieren konnte). Die 8. *Giornate del Cinema muto* in Pordenone arbeiteten nun diese Epoche (von 1908 bis 1917) in einer ausführlichen, nahezu siebzig Kurz- und Langfilme umfassenden Retrospektive auf. Es ist nicht übertrieben, nach den Tagen in Pordenone zu resümieren, dass diese Epoche ganz zu Unrecht eine filmhistorische Marginalie war. Die intensiven Restaurierungsarbeiten des Gosmofilmfonds – für das Festival wurden noch kurzfristig 26 Lang- und

Kurzfilme umkopiert, beziehungsweise restauriert – belegen eindrucksvoll, dass eine Neubewertung dieser Phase in Moskau stattgefunden hat. Die Bemühungen der Archivare, welche schon in die fünfziger Jahre zurückreichen, sind Ausdruck einer Neugier auf die eigenen kulturellen und künstlerischen Wurzeln. Der Standpunkt, welcher das vorrevolutionäre Kino als bourgeoise Unterhaltung verdammte und für nicht erhaltenswert hielt, scheint überwunden.

Angesichts der Überlieferungssituation – nur ein Siebtel der vor 1917 produzierten Filme ist erhalten – fällt es schwer, ein umfassendes Bild von Eigenheiten und Entwicklungen dieser Periode zu entwerfen. Häufig wiederkehrende visuelle Topoi sind defilierende Soldaten und spaliertehende Menschenmassen, Bilder von Feiern und Zeremonien in städtischem oder ländlichem Milieu. Dokumentar- und Spielfilme verschmelzen zu einem Bild des zaristischen Kinos, das danach strebt, das Öffentliche und das Private in sich zu eintreten. Gesellschaftliche Konflikte werden personalisiert, Standes- und Klassegegensätze vornehmlich als das Scheitern unstandesgemässer Liebesgeschichten dramatisiert. Zwar gibt es auch schon Vorboten des Realismus, der gemeinhin mit dem sowjetischen Kino assoziiert wird, etwa in *Jewgenij Bauers* Film *DER REVOLUTIONÄR*. Dennoch ist das Kino noch geprägt von einer pessimistischen und dekadenten Grundstimmung, die durchaus lesbar ist als Reflex auf die gescheiterte Revolution von 1905.

Neben Literaturadaptationen herrschten Salonstücke in der Tradition des russischen Melodrams des 19. Jahrhunderts vor: morbide Dramen voller Melancholie, unterdrückter Leidenschaften und tragischer Enden. Die Inszenierung war im Wesentlichen noch frontal ausgerichtet und statisch, vertrauend auf die Stimmungen die das getragene Spiel der Schauspieler und die Szenarien evozierten. Die langen «psychologischen» Pausen des Moskauer Künstlertheaters verbanden sich mit dem gestischen und mimischen Vokabular, das aus den italienischen Diven-Filmen und dem französischen «film d'art» bekannt war, vertieften es aber zu einem ganz eigenen Rhythmus. Gleichwohl

MICHAEL DOUGLAS

Osaka, Japan.
Ein Killer auf freiem Fuß.
Ein heraufziehendes Komplott.
Ein Cop am Rande der Legalität.



EIN RIDLEY SCOTT FILM
VON DEN PRODUZENTEN DES FILMS
„EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE“

BLACK RAIN

PARAMOUNT PICTURES PRÄSENTIERT EINE JAFFE/LANSING PRODUKTION IN ZUSAMMENARBEIT MIT MICHAEL DOUGLAS · EIN RIDLEY SCOTT FILM
MICHAEL DOUGLAS · BLACK RAIN · ANDY GARCIA · KEN TAKAKURA · KATE CAPSHAW · HANS ZIMMER · SCHNITT TOM ROLF
KAMERA JAN DE BONT · AUSLEIHUNGS-PRODUZENTEN CRAIG BOLOTIN UND JULIE KIRKHAM · GESICHTS VON CRAIG BOLOTIN & WARREN LEWIS
PRODUZENTEN STANLEY R. JAFFE UND SHERRY LANSING · REGIE RIDLEY SCOTT · EIN PARAMOUNT FILM IM VERLEIH DER

ORIGINAL SOUNDTRACK BEI VIRGIN · DOLBY DIGITAL · SACHENBÜCHER BEI HEYNE VERLAG

Start: 8. Dezember

MICHAEL J. FOX CHRISTOPHER LLOYD

STEVEN SPIELBERG präsented

ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT II
DIE ZUKUNFT II
TEIL II

Und jetzt wird durchgestartet ...



MICHAEL J. FOX CHRISTOPHER LLOYD BACK TO THE FUTURE PART II LEA THOMPSON
THOMAS F. WILSON MICH. ALAN SILVESTRI SCHNITT ARTHUR SCHMIDT HARRY KERAMIDAS
AUSLEIHUNGS-PRODUZENTEN RICK CARTER KAMERA DEAN CUNDEY, A.S.C. PRODUZENTEN STEVEN SPIELBERG FRANK MARSHALL
KATHLEEN KENNEDY REGIE BOB GALE GESICHTS VON ROBERT ZEMECKIS, BOB GALE
PRODUZENTEN BOB GALE UND NEIL CANTON REGIE ROBERT ZEMECKIS EIN UNIVERSAL FILM IM VERLEIH DER

AVELINE · DOLBY DIGITAL · Special Visual Effects By INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC · 1989 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

Start: 22. Dezember

TELECLUB

Hier treffen sich Monat für Monat Top-Filmmacher wie Bernardo Bertolucci, Brian De Palma, Steven Spielberg, Sidney Lumet, Louis Malle, Roland Joffé, Woody Allen oder Mike Nichols.

Hier gehören Auftritte von renommierten Stars wie Meryl Streep, Jack Nicholson, William Hurt, Glenn Close, Debra Winger, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Melanie Griffith so gut wie zum Alltag.

Hier werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Oeuvre gepflegt, Tag für Tag - 365 mal im Jahr!

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Pay-TV-Kanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos genießen. Nonstop von 11.00 Uhr vormittags bis 03.00 Uhr nachts. 300 internationale Filmerfolge pro Jahr – die meisten davon TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Täglich 13.30 – 14.00 Uhr und 17.30 – 18.00 Uhr.
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01 / 492 44 33.

Anspruchsvolles Kino am TV.

kannte auch das russische Kino seine Stars und Diven: das Publikum war fasziniert vom hypnotisierenden Spiel eines *Ivan Mousjoukin* und den stummen, leidvollen Posen einer *Vera Cholodnaja*.

Das Werk Jevgenij Bauers ist vielleicht das überzeugendste überlieferte Argument gegen die althergebrachte Einschätzung, der russische Film habe erst nach der Revolution zu seiner eigenen Sprache gefunden. Bauer verfilmte bevorzugt Gesellschaftsmelodramen über die Verführungen der Leichtlebigkeit und ihre tragischen Konsequenzen. Sein Spätwerk verrät überdies eine tiefe Faszination am Morbiden (obgleich er durchaus auch Filme drehte, in denen nicht solch schweres Blut pulsierte, zum Beispiel anzügliche erotische Komödien im bürgerlichen Milieu). Seine Inszenierung unterlief nie die Melodramatik der Szenarien, sondern zelebrierte sie in ornamentreichen Bildkompositionen. Der ehemalige Porträtphotograph und Bühnenausstatter fand zu spannungsreichen, oft überraschenden Kadrierungen, bemühte sich um eine rigorose Einrahmung des Bildraumes, der in die Tiefe hin aufgefächert wird. Bauers Kompositionen streben nach Harmonie, ohne dabei statisch zu wirken: Kamera- und Lichtführung eignete eine behutsame Mobilität, die technisch auf der Höhe ihrer Zeit stand. Neben Bauer wurden zwei andere Regisseure dieser Epoche in kleinen Filmzyklen vorgestellt: *Jacob Protazanoff*, der bevorzugte Regisseur Mousjoukins und der frühe Meister des Trick- und Animationsfilms, *Ladislaw Starewicz*.

*

Das Stummfilmœuvre *Augusto Geninas* war der zweite Schwerpunkt des Festivals. Geninas Werk umfasste nahezu ein halbes Jahrhundert italienischer Filmgeschichte und ist rechtschaffen heterogen: neben den Diven- und Ausstattungsfilmern der klassischen Periode drehte er Eifersuchtsdramen, Kostümfilme etcetera. In seinen besten Filmen (zum Beispiel *LO SPANDELO* und *PRIX DE BEAUTÉ*) beweist er ein präzises Gespür für Milieuschilderungen, die ihm überdies zum Kommentar der Geschichte seiner Figuren geraten. Selbstverständlich konnte das Stummfilmfestival Charles Chaplins 100. Geburtstag nicht

ungefeiert verstreichen lassen. Chaplins Biograph David Robinson richtete eine kleine Ausstellung ein und *CITY LIGHTS* wurde mit Live-Orchesterbegleitung als Abschlussfilm aufgeführt. Unter dem Titel «à la A WOMAN OF PARIS» widmete man dem englischen Filmkomiker zusätzlich noch eine weit aus originellere Hommage: ein kleiner Filmzyklus zeichnete nach, wie Chaplins einziger ernster Film den nonchalant-kultivierten Komödienstil Lubitschs und der in Europa fast vergessenen Regisseure *Malcolm St. Clair*, *Monta Bell* und *Harry D'Abadie D'Arrast* beeinflusste.

Gerhard Midding

AUSSTELLUNGEN

Vevey: Noch bis zum 7. Januar 1990 ist die Sonderausstellung *Ciné Bouffe* des dieses Frühjahr neu eröffneten Ernährungsmuseums Alimenterium in der Stadt am Genfersee zu sehen. Eine kulinarisch aufbereitete Ausstellung, die ganz dem Essen und Trinken im Film gewidmet ist. Alimenterium, Musée de l'alimentation, Ernährungsmuseum, rue du Léman 1, 1800 Vevey, ☎ 021 924 41 11, Öffnungszeiten: Di bis So 10 – 12 und 14 – 17 Uhr.

London: Das Museum of the Moving Image zeigt in der Sonderausstellung *Creatures of Fantasy* bis zum 18. März 1990 die Monster und Modelle des Meisters der Spezial-Effekte, Ray Harryhausen. Am gleichen Ort ist kürzlich eine permanente Ausstellung eröffnet worden: *One Day in The Life of Television*. Sie basiert auf dem vom Britischen Film Institut initiierten Versuch sowohl die Fernsehsendungen des 1. November 1988 wie auch die Reaktionen darauf (Zuschauerpost, Tagebücher, Presseecho) so vollständig wie möglich zu dokumentieren. Museum of the Moving Image, South Bank, GB London SE1 8XT, Öffnungszeiten: Di – Sa 10 – 20 Uhr, So 10 – 18 Uhr.

Zürich: Bis zum 31. Dezember dauert die Ausstellung *Der Schweizerfilm im Spiegel seiner Plakate* im Zürcher Stadthaus, wo rund 70 Filmplakate aus den letzten 75 Jahren zu betrachten sind. Stadthaus Zürich, Stadthausquai 17, 8001 Zürich, Öffnungszeiten: Mo – Fr 8 – 18 Uhr.

FILMCLUB AKTIVITÄTEN

Männedorf: Der *Filmklub Männedorf* zeigt im Kino Wildenmann (dem letzten des rechten Zürichseeufers) jeweils um 20.00 Uhr am 4./5. Dezember *EIN ANSTÄNDIGES LEBEN* von Stefan Jarl, am 8./9. Januar 1990 *DOWN BY LAW* von Jim Jarmusch, am 5./6. Februar *KRAMER VS KRAMER* von Robert Benton, am 5./6. März *NUOVO CINEMA PARADISO* von Giuseppe Tornatore. Informationen bei: Filmklub Männedorf, G. Bircher, Luegislandstrasse 3, 8708 Männedorf, ☎ 01 920 19 48.

St. Gallen: Der *Cineclub* zeigt jeweils montags um 20.15 Uhr im Kino Palace am 11. Dezember *FORTY YEARS OF EXPERIMENT* und *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* des Filmpioniers Hans Richter, am 8. Januar 1990 *MY DARLING CLEMENTINE* von John Ford, am 22. Januar *DIE GELBEN VÖGEL* des Inders Jahn Barua, am 12. Februar *DER SCHUH DES PATRIARCHEN* von Bruno Moll, am 5. März *MODERATO CANTABILE* von Peter Brook, am 26. März *IL VALLORE DELLA DONNA È IL SUO SILLENZIO* von Gertrud Pinkus.

Brig: Der *Filmkreis Oberwallis-Brig* zeigt im Dezember im Kino Capitol um 20.30 Uhr am 4./5. *TUCKER – THE MAN AND HIS DREAM* von Francis Ford Coppola. In seiner Reihe «Classics & Oscars» wird *THE ACCUSED* von Jonathan Kaplan mehrfach vorgeführt.

DESIDERAT

Im September 1984 fand im Filmhaus Hamburg eine von der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten organisierte Tagung zum Thema *Neue Medien contra Filmkultur?* statt. Unter dem gleichen Titel erschien dann 1987, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten und dem Hamburger Filmbüro, Redaktion Kraft Wetzels, im Volker-Spiess-Verlag ein ausführlicher Reader, der die Fragestellungen der Tagung ausweitete. Er gibt eine äusserst vielfältige, breite, datenreiche, fundierte und kontroverse Übersicht über die kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Veränderungen der Filmproduktion vor dem Hintergrund der rasanten Entwicklungen im Bereich

der sogenannten Neuen Medien. Gerade weil von den Fragestellungen her immer noch – und gerade auf dem Hintergrund von Europa 1992 verschärft noch – lesenswert und diskussionswürdig, wünscht man sich brennend eine überarbeitete, in den Fakten à jour gehaltene Neuauflage sowohl des Buches wie auch der damaligen Diskussion, die inzwischen öffentlich fruchtbar weitergetrieben wurde.

INITIATIVES FILMZENTRUM

Neue Schweizer Spielfilme werden, von ein paar wenigen Ausnahmen abgesehen, meist nur in den grossen Zentren gezeigt. Einem grösseren Publikum bleiben diese Filme und somit auch ein Grossteil des einheimischen Filmschaffens vorenthalten.

Um das breite Publikum vermehrt zum Besuch von Schweizer Filmen zu motivieren, wurde auf Initiative des Schweizerischen Filmzentrums, in Zusammenarbeit mit Kinobesitzern und Verleihern, ein Pilotprojekt ausgearbeitet. Die fünf aktuellen Schweizer Spielfilme *LA FEMME DE ROSE HILL* von Alain Tanner, *DREISSIG JAHRE* von Christoph Schaub, *LÜZZAS WALKMAN* von Christian Schocher, *PIANO PANIER* von Patricia Plattner und *BANKOMATT* von Villi Hermann werden im Lauf des Winterhalbjahres 1989/90 in den Städten Aarau, Baden, Biel, Brig, Chur, Luzern, St. Gallen, Schaffhausen und Zug gezeigt werden. Mit dieser Aktion soll die schon zur Tradition gewordene «Auswahlschau Solothurner Filmtage» nicht etwa konkurrenziert, sondern ergänzt werden.

Ein vom Filmzentrum finanzierter Faltprospekt, der auch als Plakat dient, unterstützt die Werbung der beteiligten Kinobesitzer. Ausserdem werden allfällige Unkosten für die persönliche Anwesenheit von Autoren oder Darstellern an den jeweiligen Premieren übernommen sowie die lokalen Kinobetriebe bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit unterstützt. Nach Abschluss der Aktion «Neue Schweizer Spielfilme» im Mai nächsten Jahres wird eine erste Bilanz gezogen. Verläuft das Pilotprojekt erfolgreich, soll es nächsten Herbst wiederholt und auf weitere Städte ausgedehnt werden.



Wer schreibt dieser Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ihre Szenarien?

VALMONT von Milos Forman

Lexika, Diarien, Wörterbücher

Aus den Wörterbüchern:

Intrigue.

1. Liaison amoureuse, généralement clandestine et peu durable. † Aventure.

2. Ensemble de combinaisons secrets et compliquées. † Manœuvre.

3. Ensemble des événements principaux (d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film). † Action, scénario.

Abenteuer, Manöver, Action. Die Intrige des Films schreitet mit Konsequenz voran, nicht in Folge einer inneren Dynamik, sondern weil sie voller verzögernder Momente

ist. Jedes Zucken der Miene, jedes kurz geweitete Auge scheint Absicht und unwillkürlicher Impuls zugleich. Die Kunst des Films liegt darin, jedes dieser Zeichen zugleich als Aktion und als Reaktion erscheinen und lesbar werden zu lassen.

Was der Unschuld der Personen eine schwindelerregende Dimension verleiht, und dem Film, gerade in den konventionellsten Momenten seiner Inszenierung eine bodenlose Subversivität.

Wer schreibt dieser Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ihre Szenarien, auf welchen Begriff lässt sich ihre Geschichte noch bringen? Nicht mehr, gewiss, auf den des

Theaters und, bei allem Spektakulären, den des Spektakels. Eher, womöglich, auf den des Speklativen. Erzählen im Kino, das ist immer eine Frage der mise-en-scène, das hat nichts zu tun mit dem plot, in dem die Ereignisse sich entwickeln, progressiv, linear, intentional. Erzählen, das ist nichts als eine Frage der Perspektive: die Frage der Erinnerung also.

«Ich habe das Buch vor fünfunddreissig Jahren gelesen, auf tschechisch, und ich habe es sehr geliebt. Während meiner 'freien Zeit' nach AMADEUS bat mich mein Agent, mir das Theaterstück von Christopher Hampton anzuschauen, dessen Filmrechte er kaufen wollte. Ich stellte erstaunt fest, dass das Stück ganz anders war als das, woran ich mich erinnerte. Ich las das Buch noch einmal und erkannte, dass das Stück ihm sehr genau entsprach. Mein Gedächtnis hatte Teile ausradiert, andere hinzugefügt oder besonders hervorgehoben, das verblüffte mich. Ich stellte vor allem fest, dass die Personen im Buch viel gemeiner waren, als ich sie in Erinnerung hatte. Diese Gedächtnislücken faszinierten mich, und ich beschloss, die *Liaisons* zu verfilmen.»

Ein Film als Fortsetzung eines Buches. Nicht um die Wirklichkeit des Buches zu retuschieren, sondern um eine Wahrheit des Buches zu (re)konstruieren. Das Buch nicht nur aufblättern in einem Bogen von Bildern, sondern entblättern, die Schichten darlegen, in die es zerfallen mag.

«In den *Liaisons* erfahren wir nicht wirklich, was die Per-

sonen getan haben. Wir erfahren nur, was sie hinterher darüber schreiben, um andere zu manipulieren und um zu prahlen. Ein sehr menschliches Verhalten: Während man mit dem andern spricht, übertreibt man, um zu verführen, zu beeindrucken, damit der andere sich sorgt oder einen bedauert, es ist ein Spiel.» (Milos Forman)

Der Roman ist Dialog mit einem Leser, dem expliziten der Briefe, dem impliziten des Buches. Ein Spiel, das der Film nicht mitmachen kann, der Zuschauer liest immer anders. Forman tritt in einen Dialog ein mit dem Buch, der ein Dialog wird mit dem Zuschauer. Ein wenig auch mit der Verfilmung von Stephen Frears.

Die Marquise an Valmont:

«Ferner wundere ich mich, dass Sie eine Bemerkung noch nicht gemacht haben, nämlich, dass in der Liebe nichts so schwierig ist, als über das zu schreiben, was man nicht empfindet... Lesen Sie Ihren Brief nochmals durch: es herrscht Ordnung darin, die Sie bei jeder Wendung verrät... Den Fehler haben auch die Romane; der Autor strengt sich ungeheuer an, um warm zu werden, und der Leser bleibt kalt... Beim Sprechen ist es nicht ebenso. Die Gewohnheit, sein Organ zu bearbeiten, verleiht beim Sprechen die Fähigkeit zu empfinden...»

Es ist ingeniös und unverschämt zugleich, wenn Forman und sein Autor Jean-Claude Carrière die Laclos-Geschichte revidieren, auf den Kopf stellen. Wenn sie die Intrigen der Geschichte aus ihrer vermeintlichen Transitivity zurückführen ins Intransitive. Wo Ich war ist wieder Es, und hinter dem kalten Kalkül der Machinationen wird

Les jeux sont faits, von Anfang an ist Valmont der Dummy, nicht blöder aber als die andern auch



das emotionelle Netz wieder sichtbar, das sie generiert, in dem die Figuren zappeln. Das Netz ihrer Einsamkeit, ihres ennui, ihrer Durchschnittlichkeit. Der Übermensch, die Spinnenfrau, das ist nichts als ein Mythos, das Produkt einer (Kino-)Kompensation. Forman findet seine Wahrheit im (All)Gemeinen.

Die Marquise: fürs Kino geschaffen, in ihrer Unabhängigkeit von den Spielregeln. Heinrich Mann: «Diese Frau ist unberührbar; das letzte Laster ist unberührbar gleich der äussersten Reinheit.» Stephen Frears, der Engländer mit dem Respekt vor der amerikanischen Mentalität: «Die Amerikaner haben, zweifellos aufgrund ihrer fehlenden Geschichte, keinen Sinn für die soziale Komödie, dafür sind sie aber sehr stark in den Emotionen und im Vergnügen, das sie am Lügen empfinden.»

Frears und die Nostalgie. Forman und die Konvention.

Baudelaire: «Anlässlich eines Satzes Valmonts... Die Zeit der Byrons brach an. Denn Byron war für die Zeit reif wie Michelangelo. Der grosse Mann ist niemals ein Meteor.»

Manipulation, Technik, Professionalismus, darin konstituiert sich eine Moral des Handelns, die man nicht hinterherum wieder zu einer der Haltung machen darf: durch die wiederkehrende Sehnsucht nach dem, was das 20. Jahrhundert abgeschafft hat, den Helden, die Identifikationsfigur. Les jeux sont faits, von Anfang an ist Valmont der Dummy, nicht blöder aber als die andern

auch. Carrières Dialoge mag man exquisit finden und subtil die Manier, in der Forman die boshaften Konversationen arrangiert, gerade in ihnen manifestiert sich die tückische Unbeholfenheit dieser Gesellschaft. Nur die alte Tante verschläft den grössten Teil des Geschehens. Formans Akteure sind bemüht. Charmant und altmodisch, in dieser Schmierkomödie obsoleter Emotionen. Valmont gleitet im Kahn zur angebeteten Madame de Tourvel, aber seine Liebeserklärung fällt ins Wasser. Eine Attitüde ist eine Pose, ist ein plumper Gag: seine Kriegserklärung an die Marquise besteht darin, dass er sie aus ihrer Badewanne kippt. Nicht gerade ein Mann, den die Frauen liebten. Sein Ende ist eine Groteske, also sinnfälliger als die Zelebrierung seiner Bekehrung: aus Liebe verbissen in den Tod gehen, das wär mehr stille Einfalt als Grösse.

Baudelaire: «Satan ist unschuldig geworden. Das sich selbst erkennende Böse war weniger schrecklich und der Heilung näher als das unwissende Böse. George Sand ist Sade unterlegen.»

Frears hatte sich für seine Verfilmung am amerikanischen film noir der Vierziger orientiert, am schwärzesten dieser Filme, DOUBLE INDEMNITY. Die Marquise sieht er als femme fatale.

Forman macht aus dem gleichen Buch einen BIG SLEEP, tongue in cheek, weil mit der gleichen Nonchalance, mit den gleichen Methoden fast wie Chandler, Faulkner, Hawks. Sein Film ist so der sophisticated comedy näher als dem Thriller.

Erzählen im Kino, das ist immer eine Frage der mise-en-scène





Formans Film ist der sophisticated comedy näher als dem Thriller

Sein grösster Witz: die inszenierten Idyllen, mit ihren doppelten, dreifachen Rändern, mit ihrer schalen Raffinesse. Ein Gipfel an Koketterie, aber schliesslich war Choderlos de Laclos, der Verfasser eines der gerissensten Romane der Literatur, in seinem Leben der vollkommene Ehrenmann, der Mustergatte.

Bei aller Faszination durch das Böse: der Schluss bei Frears war ein Happy-End. Die Gesellschaft triumphiert und die geschlagene Heldin tritt ab. Bei Forman gibt's dafür eine fröhliche Parodie auf die unbefleckte Empfängnis. Das definitive Schauspiel, die endgültige Repräsentation. Die Heirat des Mädchens mit dem vorbestimmten Ehemann, doch unter ihrem Herzen trägt sie Valmonts Kind. Eine Farce mit offiziellem Zeremoniell, in Anwesenheit des Königs. Der kirchliche und gesellschaftliche Apparat läuft ins Leere, aber anders funktioniert er sowieso nie. Nicht besonders originell natürlich, ganz in der Tradition von ROSEMARYS BABY.

Um jedwedem mögliche Missverständnis auszuräumen: natürlich ist dieser billige Joke als solcher inszeniert.

Intriguer.

1. Transitiv: embarrasser en excitant la curiosité.
 2. Intransitiv: mener une intrigue, recourir à l'intrigue.
- Keine Romane mehr. An ihrer Stelle Lexika, Diarien, Wörterbücher.

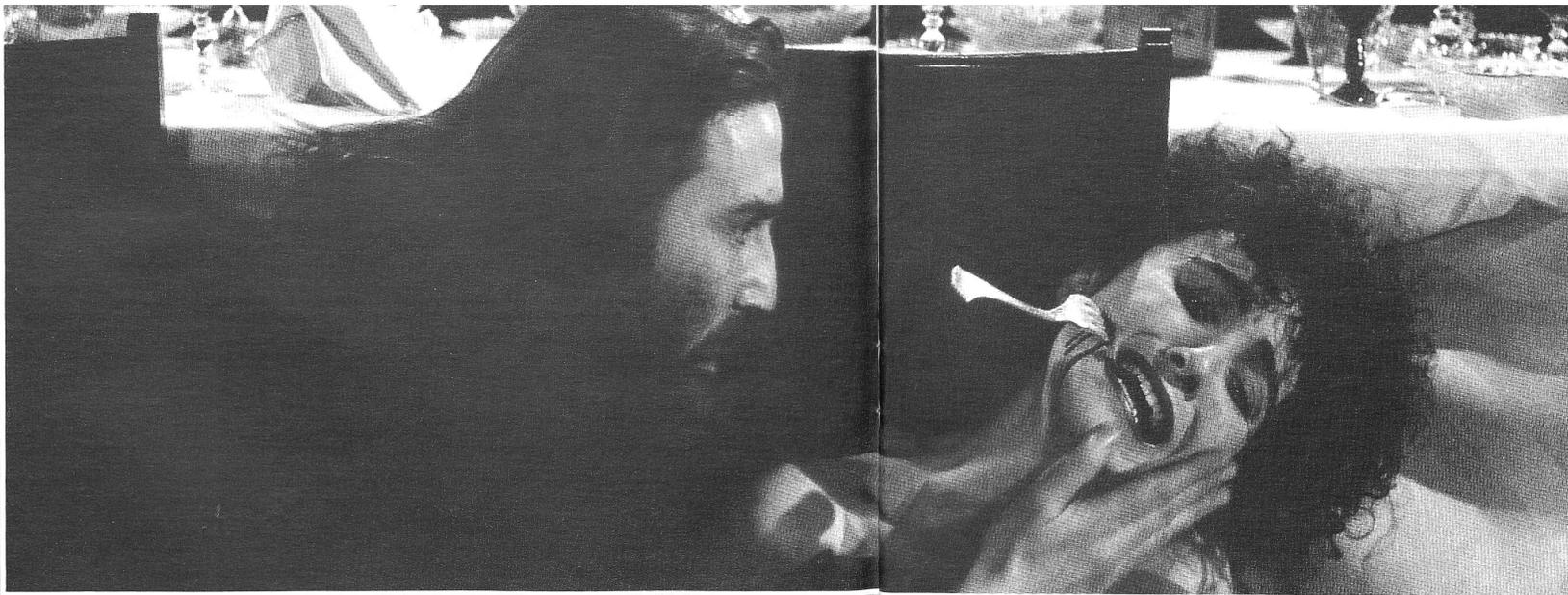
Fritz Göttler

Die wichtigsten Daten zu VALMONT:

Regie: Milos Forman; Buch: Jean-Claude Carrière frei nach dem Roman «Les Liaisons Dangereuses» von Choderlos de Laclos; Kamera: Miroslav Ondricek; Schnitt: Alan Heim, Nena Danevic; Ausstattung: Pierre Guffroy; Kostüme: Theodor Pistek; Maske und Perücken: Paul Leblanc; Ton: Chris Newman; Musik: Orchester der Academy of St. Martin in the Fields unter der Leitung von Sir Neville Marriner; Stücke von François-André Danican Philidor, Joseph Haydn, François Couperin, André-Ernest-Modeste Grétry, Marc-Antoine Charpentier, Wolfgang Amadeus Mozart, Jean-Philippe Rameau, Baldassari Galuppi.

Darsteller (Rolle): Colin Firth (Valmont), Annette Bening (Marquise de Merteuil), Meg Tilly (Madame de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile de Volanges), Sian Phillips (Madame de Volanges), Jeffrey Jones (Chevalier de Gercourt), Henry Thomas (Chevalier de Danceny), Fabia Drake (Madame de Rosemonde), T. P. McKenna (Baron), Isla Blair (Baronin), Ian McNeice (Azolan), Aleta Mitchell (Victoire), Ronald Lacey (José), Vincent Schiavelli (Jean), Sandrine Dumas (Martine), Sébastien Floche (Pfarrer), Antony Carrick (Président de Tourvel), Murray Gronwall (Trödler), Alain Frérot, Daniel Laloux, Christian Bouillette (Betrunkene), John Arnold, Niels Tavernier (Malteserritter), Yvette Petit (Mutter Oberin), Richard de Burchurch (Majordomus Volanges), Ivan Palec (Diener).

Produktion: Renn Productions, Claude Berri; Produzenten: Paul Rassam, Michael Hausman; ausführende Produzenten: Xavier Castano, Patrick Bordier. Frankreich 1989. 35 mm, Farbe, Dolby Stereo, 160 Min. BRD-Verleih: Tobis Film, Berlin; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER von Peter Greenaway

Rache ist knusprig

Im Feinschmeckerrestaurant *Le Hollandais* diniert jeden Abend ein ausgesprochen vermöglicher Herr. Richtigerweise müsste man von einem Dieb reden, denn es wird bald deutlich, dass er sein Vermögen ergaunert hat, und sowieso wäre fressen, wenn nicht Völlerei treffender als speisen. Bis zu jedermanns Überdruß verköstigt dieser grossmannsüchtige Albert an seinem langen Tisch wechselndes Gelichter aus der Unterwelt und hält sich ebendort auch stets seine Gattin Georgina zur Hand, die passenderweise mit einem männlichen Vornamen in weiblicher Abwandlung geschlagen ist.

In einer entfernten Ecke des Lokals sitzt derweil, an einem andern Tisch, Georginas Liebhaber Michael. Ihn liebt sie jeweils – oder fickt ihn genauer gesagt so hastig wie heimlich – im Abort des *Hollandais*, welcher so grosszügig bemessen ist, wie es ihrerseits die Küche und der Speisesaal sind. Die Köstlichkeiten des Hauses, vom Koch Richard kunstvoll gekocht und von seinen Gästen genussvoll, wenn auch mit unterschiedlichem Be-

dacht gegessen, wollen schliesslich auch, nach stattgehabter Verdauung, entsprechend komfortabel und in spannender Atmosphäre wieder abgeführt sein.

Während nun also Albert von Georgina kräftig gehört wird, tafelt und schwafelt er nichtsahnend weiter, ein vulgäres Grossmaul auch im Quatschen, nicht nur im Fressen. Denn er muss ebenso viel, wie er an Nahrung durch seine Fresse oder eben Quatsche zu sich nimmt, an Redefluss wieder von sich geben. *Hat er jetzt den Mund voll Brei* – dichtete einst genial der unsterbliche Heine, als hätte er dabei just an Figuren wie Albert gedacht –, *Muss er schweigen unterdessen, Hätt' er aber Mäuler zwei, Löge er sogar beim Fressen*. Greenaway versichert, er wolle dem geläufigen Typus des *Man You Love to Hate*, des letztlich doch auch immer faszinierenden Scheusals, mit der Figur des Albert einen Vertreter des absoluten Bösen entgegenstellen, der jenseits jeglichen düsteren Zaubers in allem und jedem – nur und ausschliesslich – anwidern soll.

All the Fine Young Cannibals

Was sich hinter seinem Rücken Abend für Abend in der Toilette zuträgt, wird dem Dieb Albert über kurz zugetragen, und da er sowieso schon ganz vom Grund seines bössartigen Wesens auf – und durchaus chronisch – wütend gestimmt ist, vermag er gar nicht erst in sonderliche Rage zu geraten. Vielmehr erdrosselt er Michael, den Liebhaber seiner untreuen Frau, sozusagen mit beiläufiger Selbstverständlichkeit. Das Opfer ist ein Vielleser, der sich sogar im *Hollandais* Lektüre mit zu Tische nimmt, weshalb ihm der Mörder, seinerseits kaum imstand, die Speisekarte zu lesen, bis zum Eintreten des Todes die Atemwege mit Seiten zstopft, die aus Büchern gerissen sind. Was verzehrt ja auch einer, der sich so fleissig fortbildet, seinen Lesestoff der Einfachheit halber nicht gleich, so dass er wenigstens etwas zu essen! hat, und was für eine Nahrung gibt schon das Lesbare, verglichen mit dem *Essbaren!* her. Georgina, die Gattin, sinnt auf Rache und veranlasst,

dass der Koch Richard, ein erfahrener Gastro-Franzose und ausgewachsener *chef de cuisine*, ihren ermordeten Liebhaber Michael in einem der grossen Öfen des *Hollandais* knusprig brät, als wär' er ein überdimensioniertes Spanferkel. Auf einem dementsprechend robusten Servierwagen wird das Gericht, lebensgross-untranchiert, wie es sich für eine kulinarische Präsentation eben geziemt, Georginas mörderischem Gatten feierlich zum Verzehr zugerollt.

Erstmals in seinem Leben sieht sich Albert von einem Zweifel befallen, den man schon fast für moralisch halten könnte, und schwankt zwischen Kotzenmüssen und Nichtwiderstehenkönnen. Um niemals an Kannibalismus gedacht zu haben, ist er wohl zu dumm; doch leuchtet ihm vor dem unverlangt angedienten Menschenbraten unmittelbar ein, dass eine wahrhaft eingefressene Verfressenheit wie die seine sich gerade heute zur äussersten Konsequenz steigern könnte, und die Gelegenheit kommt so bald nicht wieder. *Jetzt hab' ich gegessen zwei Käiber* – dichtete genial der unsterbliche Brecht, als

„Die Kunst kann im allerhöchsten Falle nur dazu dienen, der nächsten Generation das Nest zu polstern“

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER



hätte er wie Heine an Albert gedacht –, und jetzt esse ich noch ein Kalb, ... Ich äss' mich gerne selber. Die Gastgeberin empfiehlt ihrem ehelichen Ehrengast das zwar schlaife, aber noch deutlich genug aufragende Glied des Gebratenen als besonderen Leckerbissen. Schliesslich hat sie durchaus schon selber oral von den Qualitäten des fraglichen Körperteils in seinem zwar ungekochten, dafür erigierten Zustand gekostet. Zuletzt schießt sie, Rache ist knusprig, den Mörder über den Haufen, das heisst über das Leichenmahl, bei dem auf dem Menu, was für ein Tag in den reichen gastronomischen Annalen des *Hollandais*!, die Leiche selber steht.

Skin Deep

Wenn ich nun behaupte, Greenaways *Hollandais* habe es in sich, so ist das auch ganz wörtlich zu verstehen. Die tragische Grotteske von der Gattin, die ihrem Manne den von ihm getöteten Nebenbuhler gekocht vorsetzt, vollzieht sich sozusagen im klaustrophobieträchtigen, fensterlosen Innern eines gewaltigen Verdauungstrakts. Von links nach rechts verlaufend sind die Funktionen für Aufnahme, Lagerung, Zubereitung, Verwertung und Ausscheidung übersichtlich hintereinander gestaffelt. Jeder Hauptabschnitt des gesamten konsumptiv-digestiven Dispositivs ist in eine Grundfarbe getaucht – grün für die Küche, rot für den Speisesaal und namentlich weiss für den Abort, wo der Besucher am Ende des Durchlaufs wähen darf, sich von der schamlos-lustvollen Beflekkung mit zuvielen Speisen wieder zu reinigen. Rastlos gleitet die Kamera, angeleitet von den monoton treibenden Fugen des Michael Nyman, entlang dieses

Mund-Magen-Darm-und-After-Stranges vor und wieder zurück, als sei es ihr darum zu tun, die alles auflösenden Verdauungssäfte dieser erbarmungslosen Zer- und Umsetzungsmaschine zu versinnbildlichen. Wer in die Inneren des *Hollandais* hineingerät, wird beim Wiederherauskommen, sofern er noch eines erleben darf, nimmer derselbe sein. Auf die eine oder andere Art ist er unverdaut oder dann eben, wie der bedauernswerte Michael, *au point* grilliert. Auch der Zuschauer kommt sich am Ende von Greenaways grausamem *grand guignol* wie mit einer chemisch wirksamen Substanz besprüht vor, gleichsam schmerzhaft heiss gedünstet im boshaften Witz und der sarkastischen Tragik der Geschichte und eigentlich jedes einzelnen Bildes, in das die gefasst ist. Das müde Kritiker- und Reklameklischee vom Film, der unter die Haut geht, erwacht denn so zu neuer munterer Trefflichkeit. Denn wer, bitte, unter uns Zivilisierten – nicht zu reden von den Vegetariern – weiss schon, wie ein gar gebratener Mensch aussieht!, sprich welcher Tiervergleich da wohl der treffende sein mag? Greenaway hat sich vor dieser heiklen Wahl, von der die Glaubwürdigkeit und die sengende Wirkung seines ganzen Films abhing, gegen die Ente beispielsweise, aber auch gegen den Ochsen, das Lamm oder die Poularde entschieden und dem Spanferkel den Vorzug gegeben. Persönlich finde ich seinen Entscheid richtig, doch tue ich das ganz ohne jede Vorstellung meinerseits, warum nun gerade die delikate Kompaktheit gebratener Spanferkelhaut so besonders menschenähnlich wirken soll. Albert, das Grossmaul, frisst ja eigentlich alles Tierische mit gleicher Gier, seien es nun Gänse, Kaninchen oder Zicklein. Höchstens, dass er eben selber ein Schwein ist und – *Ich äss' mich gerne selber* – von daher eine Vor-

liebe für die eigene Gattung hegt. Möglicherweise hat aber auch die ganz persönliche Präferenz des Autors den Ausschlag gegeben, der nun keineswegs zum ersten Mal den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen, von Wachsen, Gekocht-, Gegessen- und Ausgeschiedenwerden inklusive gewichtssteigernder Ablagerung unter und in der menschlichen Haut, in einem Film thematisiert. Selber mager, hat er eine Schwäche für fette Männer und hat dem Musterschurken Albert mit Vorbedacht die Korpulenz Michael Gambons verliehen.

Playtime

Greenaway ist von seinen Themen restlos durchdrungen und völlig besessen. Nebst der Kunst der Völlerei umfassen sie auch weitere ausgewählte Disziplinen wie Architektur, Malerei und Musik und eigentlich fast zuvorderst, aus der Vielfalt menschlichen Verhaltens gegriffen, den sprichwörtlichen *female trouble*, sprich die Rache des Weibes am Manne, das noch grausamer zu sein sich kapriziert, als es zuvor ihr Peiniger gewesen ist. In *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* nähert sich Greenaway – ähnlich Pasolini mit seinem klinisch relevanten *SALÒ* – der Schwelle zum authentischen kreativen und möglicherweise selbsttherapeutischen, vielleicht aber auch bloss selbstzerstörerischen oder einfach eitlen Wahnsinn. Das Spiel, das nicht nur im Wort, sondern auch in der Sache Spielfilm immer noch enthalten ist, hört auf, etwas jederzeit Widerrufbares zu sein. *Son cœur mis à nu* – nach einer seelischen Selbstentblössung solcher Art, die den innern Schweinehund decouvriert, ist auch der Au-

tor, ähnlich den Figuren und ähnlich dem Zuschauer, nimmer derselbe wie zuvor. Hat in Greenaways bisherigen Filmen das Spiel, das sich nunmehr als blosses Vorspiel entpuppt, weissgott eine Rolle gespielt, so scheint er nun erstmals auf Leben und Tod spielen, sprich filmen zu wollen.

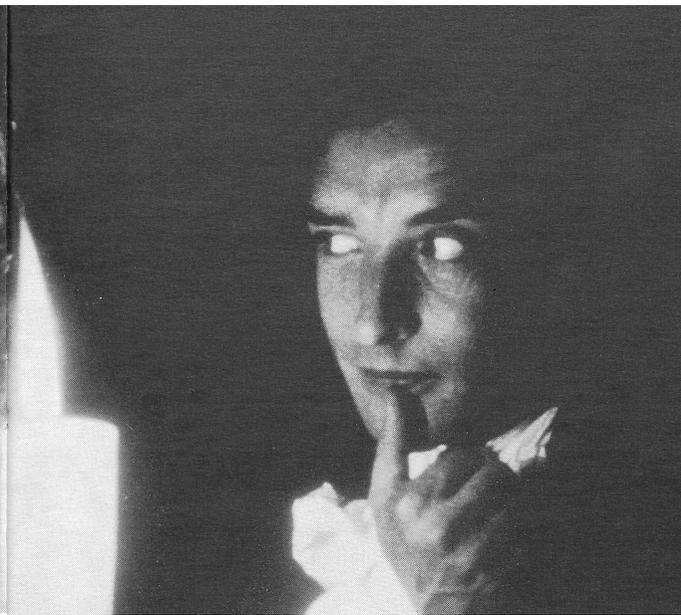
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER (DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER): Regie und Buch: Peter Greenaway; Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: John Wilson; Ausstattung: Ben van Os, Jan Roelfs; Kostüme: Jean Paul Gaultier; Maske: Sara Meerman; Musik: Michael Nyman; Ton-Mischung: Garth Marshall. Darsteller (Rolle): Richard Bohringer (Richard), Michael Gambon (Albert), Helen Mirren (Georgina), Alan Howard (Michael), Tim Roth (Mitchel), Ciaran Hinds (Cory), Gary Olsen (Spangler), Ewan Stewart (Harris), Roger Ashton Griffiths (Turpin), Ron Cook (Mews), Liz Smith (Grace), Emer Gillespie (Patricia), Willie Ross (Roy), Arnie Breevelt (Eden), Tony Alleff (Troy), Janet Henfrey (Alice), Alex Kingston (Adele), Paul Russell (Pup), Ian Sears (Phillipe), Ian Dury (Terence Fitch), Diane Langton (May Fitch), Prudence Oliver (Corelle Fitch), Roger Lloyd Pack (Geoff), Pauline Mayer (Fischmädchen), Ben Stoneham (Fleischknabe), Andy Wilson, John Mullis (Gäste), Flavia Brill (Varietésängerin), Brenda Edwards, Sophie Goodchild (Tänzerinnen), Patrick Walters, Sue Maund, Nick Brozovic, Karrie Paganò (Küche). Produktion: Allarts Cook Ltd, Erato Films, Films Inc.; Produzent: Kees Kasander; Co-Produzenten: Denis Wigman, Pascal Dauman, Daniel Toscan du Plantier. England / Frankreich 1989. 35 mm, Farbe; 120 Min. BRD-Verleih: Nef 2, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT



Gespräch mit Peter Greenaway

Besessen von der Idee des Katalogisierens

FILMBULLETIN: Hundert Sterne, Peter Greenaway, zählt ein kleines Mädchen zu Beginn des Films DROWNING BY NUMBERS am Firmament. Es ist das Firmament Ihres Phantasiekosmos; Figuren aus Ihren Filmen sind darin Fixsterne. Wo soll man sie zu zählen anfangen? Stehen sie überhaupt in einer Ordnung am Himmel? Fragen wir entsprechend: Wie kristallisieren sich Ihre Filme, die sich ja dem Kino der Geschichtenerzähler verweigern, aus dem überbordenden Stoff Ihrer Phantasie?

PETER GREENAWAY: Meine Drehbücher keimen sehr, sehr langsam. Viele Ideen, die mich jetzt beschäftigen, datieren vielleicht vier, fünf Jahre zurück. Am Anfang meines Filmschaffens standen Versuche, mit Strukturen und Gleichungen zu experimentieren, mit Möglichkeiten, die Form eines Films zu organisieren, im Unterschied zum Inhalt. Das ist mir auch geblieben. Da bietet sich manchmal die Idee an, dass meine arithmetischen Strukturen mit einem Spiel oder dem Akt des Spielens zu tun haben, aber das ist nur ein Detail. Ebenso wichtig ist es für mich, ein inneres und ein äusseres Skelett zu haben – das innere Skelett dabei als Erzählung verstanden im Sinne eines Parameters, einer Begrenzung, wie ein Buchumschlag. Und das war bei mir sehr oft eine abstrakte Überlegung. Oft stand das

Bemühen, neue abstrakte Strukturen zu finden, am Anfang eines Films.

Nehmen Sie zum Beispiel den Film A ZED AND TWO NOUGHTS, der auf der Zahl Zwei basiert – denn der ganze Film dreht sich um das Phänomen des Zwillingings, um die Doppelgängertheorie und so weiter. Für mich ist dann sehr wichtig, dass Form und Inhalt sich irgendwie entsprechen – und wenn es im Film um Zwillinge geht, dann sollte die Form darauf Bezug nehmen.

Viele meiner Filme sind wie Dissertationen oder Essays oder Betrachtungen zu einem bestimmten Thema. Da aber eine wissenschaftliche Struktur zu sehr trockenen Ergebnissen führen würde, muss ich versuchen, meine Anliegen in eine Erzählung zu verweben, die in erster Linie zur Unterhaltung da ist. Denn wenn die Filme nicht unterhaltend sind, kommen sie auch nicht rüber.

FILMBULLETIN: Zwillinge tauchen in Ihren Filmen wiederholt auf. Andere Figuren wie zum Beispiel Tulse Luper oder Van Hoyten begegnen uns namentlich in verschiedenen Filmen: es entfaltet sich so gewissermassen eine eigene Kosmologie. Inszenieren, steuern Sie diese willentlich?

PETER GREENAWAY: Wenn ich einen anmassend klingenden Vergleich machen darf: Viele Autoren zum Beispiel des 19. Jahrhunderts – Balzac etwa – haben ihre ganze

Produktion als ein einziges Werk verstanden. – Ich hoffe, meine Filme stehen auch für sich selber, und der Zuschauer fühlt sich nicht benachteiligt, wenn er nur einen gesehen hat; für mich selber freilich sind sie alle Teil ein und derselben Suche nach Antworten auf Fragen aller Art. Da herrscht schon eine Kontinuität, und es gibt Rückgriffe und Vorausnahmen.

FILMBULLETIN: Gehört das nicht auch stark zu dem, was Ihre Ironie ausmacht? Je mehr man sich nämlich in Ihrem Werk auf Zusammenhänge und Bezüge einlässt, desto mehr lassen die Filme dieses Bemühen fürs erste leerlaufen.

PETER GREENAWAY: Ich denke, das stimmt, und ich will das auch nicht allzu sehr strapazieren, denn ich weiss: Es irritiert die Leute. Ich will ja nicht den Eindruck erwecken, es brauche ein spezielles Wissen, um diese Filme zu verstehen! Auf der einen Ebene sind sie sehr einfach und nach klassischen Prinzipien von Film und Literatur aufgebaut.

Was nun den mythologischen Aspekt betrifft: Als ich anfing, Filme zu machen, erfand ich einen Mann namens Tulse Luper. Ich war wohl zu schüchtern, um ein Ich einzubringen: ich wollte nicht egozentrisch wirken. Und so sollte diese Figur mein Sprachrohr werden. Sie beruhte auf jemandem, der über ein ganz aussergewöhnliches

enzyklopädisches Wissen verfügte – viel davon war Pseudo-Wissen oder apokryphes Wissen. Allmählich begann dieser Tulse Luper, einen ganzen Klügel von Genossen um sich zu scharen, zum Beispiel einen Mann namens Van Hoyten, der sein Erzfeind ist und der auch in mehreren Filmen auftaucht. Neulich ist Tulse Luper Geliebte, eine Dame namens Cissie Colpitts, in meinem Film DROWNING BY NUMBERS in dreifacher Ausführung aufgetreten. Das ist in gewissem Sinne eine Spielerei auf einer persönlichen, privaten Ebene, aber es hilft mir auch, alle meine Ideen zusammenzubringen und unter ihnen Bezüge herzustellen.

In DROWNING BY NUMBERS gibt es eine Dialogstelle, wo ein kleiner Junge gefragt wird, was er eigentlich sei: ein makabrer Unhold (Ghul) oder ein Mathematiker. Weder noch, sagt er darauf: Ich bin ein Buchhalter. Manchmal denke ich, das sei eine Charakterisierung auch von mir. FILMBULLETIN: Ohne Ihr Werk in eine einzige Formel pressen zu wollen: Würden Sie dem zustimmen, wenn ich sage: die wichtigste Auseinandersetzung in Ihren Filmen basiert auf dem menschlichen Versuch, das Chaos zu bändigen – respektive die Realität, die in sich nicht strukturiert ist, sondern allein in der Art, wie der Mensch sie betrachtet?

PETER GREENAWAY: Sicher ist das richtig, aber noch-

„Ich hatte gedacht, dass meine Interessen und Themen viel zu esoterisch wären für ein breites Publikum“



THE BELLY OF AN ARCHITECT

mals: ich glaube nicht, dass das nun besonders mich auszeichnet, sondern das Anliegen aller Kunst ist: der Versuch zu abstrahieren, zu erwägen, zu vergleichen und in eine Ordnung zu bringen, was bedeutsam ist in all dem ständigen Chaos um uns herum – um es begreifbar zu machen und ihm einen Sinn zu geben.

Alle meine Filmhelden tun das. Neville, der Zeichner in *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, gibt sich alle Mühe zu verstehen, was sein Gehirn und seine Augen sehen, und er versucht, das wiederzugeben. Natürlich scheitert er, weil er so sehr nach Übereinstimmung trachtet. Oder der arme Stourley Kracklite in *THE BELLY OF AN ARCHITECT*: Er versucht verzweifelt, ein Zeichen zu hinterlassen, und er denkt, er könne das via die Kultur, durch die Kunst, durch das berühmte architektonische Werk eines andern, nämlich Etienne Boullées – und er scheitert elend. *DROWNING BY NUMBERS* handelt von etwas anderen Dingen, aber es gibt eine Hauptfigur, den Leichenbeschauer Madget, der vom Tod und vom Spielen besessen ist. Und es ist, als ob es ihm gelänge, das letzte Spiel und die letzten Regeln zu finden – und auch er scheitert. In gewisser Weise bauen meine Filme einerseits Systeme auf und verbringen andererseits die dazu notwendigen zwei Stunden damit, sich über ebendiese Systeme lustig zu machen. Sie werden mir wohl beipflichten, dass viele der Strukturen, die wir für uns aufbauen – das Alphabet etwa, Zahlenstrukturen, die Zeitzonen rund um die Welt und so weiter – alles Schein-Systeme sind und sehr seltsame Gebilde, die für die Organisation unseres Lebens jedoch sehr wichtig sind.

FILMBULLETIN: In *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* gibt es eine interessante Passage. Sarah, die jüngere der beiden Auftraggeberinnen des Zeichners Neville, lässt sich über die wahre Kunst aus. Ein Künstler, sagt sie, muss

aus dem Stoff der Wirklichkeit auswählen können. Der Intellektuelle aber hat alle Details zu berücksichtigen – was Neville versucht und damit scheitert. Gibt es da, Peter Greenaway, einen Bezug zu Ihrer Arbeit als Künstler, der ja gerne mit der Totalität aller Möglichkeiten spielt, ihren Beziehungen, ihrer Bedeutungen? War das ein Grund, dass der Maler Peter Greenaway zum *Filmemacher* Peter Greenaway geworden ist, weil es sich mit dem bewegten Medium Film besser spielen lässt?

PETER GREENAWAY: Diese Frage ist allerdings interessant. Tatsächlich hat mich der Zugang von Malern zu ihrem Werk immer fasziniert. Mir scheint, dass die besten Maler sich bemerkenswerterweise oft nicht durch ein Übermass an intellektuellem Wissen auszeichnen. Der Intellektuelle kennt alle Fallen, Gruben, Schwindeleien, alle Heucheleien, alle Fehlritte und Fälschungen. Demgegenüber muss ein Künstler in gewisser Weise blind sein, oder wenigstens Scheuklappen tragen, damit er das Ziel, das ihm vorschwebt, im Auge behalten kann, ohne immer alles zu ergründen und in Frage zu stellen, was tatsächlich der Kunst oft zum Verderben wird.

Ich glaube immer noch, dass die Malerei die höchste der bildenden Künste ist, und ich denke manchmal, dass es leichter ist, ein Filmer zu sein als ein Maler. In der Malerei kann man sich weniger verstecken als im Film. Im übrigen werden Sie mir wohl beipflichten, dass die Ansichten einer Filmfigur nicht notwendigerweise den Ansichten des Autors entsprechen...

FILMBULLETIN: Auch dem intellektuellen Wunsch, alles zu ergründen, setzt «die Wirklichkeit» ihre Grenzen. In dem wunderschönen Essayfilm *A WALK THROUGH H*. berichtet uns ein Erzähler im Off von einer geheimnisvollen Reise durch ein Land H., sozusagen als Direktübertragung. Und seine Erzählung führt der Kamera die Hand. In Tra-

vellings und Zooms geleitet sie unser Auge aus der Vogelschau über ein Kartenlabyrinth voller Routen, Räume und Symbole. Der Erzähler ist ein bisschen in Eile, die Landkarten drohen ständig zu verblassen, unleserlich zu werden. Und überdies haben andere Reisende andere Karten, und das Land existiert vielleicht nur in seinen Karten – und jeder bereist ein anderes Land...

Wie soll man da «Wirklichkeit» in den Griff kriegen? *VERTICAL FEATURES REMAKE*, ein anderer Film Ihrer «experimentellen» Zeit, ist als Film die spielerisch variierte Rekonstruktion eines nurmehr in Fragmenten erhaltenen Films namens «Vertical Features» durch Experten...

PETER GREENAWAY: *VERTICAL FEATURES REMAKE* ist ein Film, der mir sehr am Herzen liegt. Er sollte ein ebenso sarkastischer wie liebevoller Blick auf die ganze Kunst- und Filmkritik-Szene sein. Und es ist vielleicht schon so, dass die intellektuelle Beschäftigungsweise zwar alle Aspekte und Argumente sehen kann, aber am Ende nicht imstande ist zu entscheiden, ob ein bestimmtes System besser sei als die anderen. Das ist natürlich auch der Standpunkt eines Menschen, der die Ironie für den richtigen Lebensweg hält.

Tatsächlich nehmen in der Literatur des späten 20. Jahrhunderts viele Autoren einen ironischen Standpunkt ein, etwa Calvino, Borges, Fuentes, Marquez oder Kundera, die auch grosse Spielernaturen sind. Die Verbindung von ironischer Distanz und Lust am Spielen scheint heute viele Autoren zu beschäftigen.

FILMBULLETIN: Ich dachte in diesem Zusammenhang auch an einen grossen Autor des 19. Jahrhunderts: an Flaubert und seinen letzten Roman «Bouvard et Pécuchet».

PETER GREENAWAY: Ob Sie das nicht wussten? Fürs französische Fernsehen habe ich ein Drehbuch geschrieben,

und nun warten wir auf die Finanzierung. Was mir an diesem wunderbaren Roman auch gefällt, ist, dass er unvollendet ist, so dass wir das Ende selbst gestalten können. Als Beispiel für einen ironischen Standpunkt, der sich mit allen Bereichen menschlicher Erfahrung befasst und sie für unzulänglich erklärt, beziehungsweise unser Verständnis dieser Bereiche für unzulänglich erklärt, ist dieser Roman hervorragend. Darin ähnelt er meinem anderen Lieblingsroman, Laurence Sternes «Tristram Shandy» – auch eine ausschweifende Erkundung aller möglichen Formen des Wissens und der Erfahrung.

FILMBULLETIN: Peter Greenaway, was bedeutet ein Zoo für Sie? Vordergründig ist es ja klar – in einem metaphorischen Sinne, scheint mir, hat es viel mit Sexualität zu tun?

PETER GREENAWAY: Es hat zunächst zu tun mit meiner Art, etwas zu organisieren. Viele meiner Filme sind besessen von der Idee des Katalogisierens, von der Idee, Listen zu erstellen. In gewisser Weise ist das Auflisten auch eine der primitivsten Erzählstrukturen. Auch in der englischen Literatur hat es immer wieder Leute wie Samuel Pepys gegeben, die über allerlei Dinge Listen anfertigten. Ein Merkmal von Listen, das auch für Weiterentwicklungen wie Lexika und Wörterbücher gilt, ist, dass man immer Dinge hinzufügen oder wegnehmen kann und dass sie stets auf den neusten Stand gebracht werden müssen. In diesem Sinne glaube ich, dass auch meine Filme immer wieder auf den neusten Stand gebracht, überarbeitet und erneuert werden könnten. Einer meiner Lieblingsfilme ist *THE FALLS*: die Enzyklopädie aller Art von Phänomenen.

Eines der dramatischsten Beispiele für einen lebenden Katalog ist ein Zoo, mit seinen Tausenden von Tierarten,



THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER

"Mir scheint, dass die besten Maler sich bemerkenswerterweise oft nicht durch ein Übermass an intellektuellem Wissen auszeichnen"

die alle an einem Ort vereint sind – offensichtlich ganz auf Kosten der Freiheit dieser Tiere. A ZED AND TWO NOUGHTS ist für mich eine Erkundung des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier in metaphorischer und mythologischer Hinsicht, aber auch in bezug auf die erotische Literatur und zwischenmenschliche Beziehungen und so fort. Dazu gehört auch ein Motiv, von dem Mythologie und Literatur – auch die heutige – besessen sind: das hybride Mischwesen, das darauf schliessen lässt, dass der Mensch sich irgendwann einmal mit dem Tier gepaart hat, denken Sie an die Kentaurer, an die Meerjungfrauen und so weiter. Auch in der zeitgenössischen Science-Fiction-Literatur tauchen Hybride ständig auf. – Bestialität, das ist natürlich kein Frühstücksthema, aber offensichtlich ist da in der menschlichen Psyche etwas vorhanden, sonst würden nicht ständig Hybride neu erfunden.

FILMBULLETIN: Sexualität erscheint in Ihren Filmen zum Beispiel im Zusammenhang mit einem Zoo im gleichnamigen Film, einem Gehege also, oder unter den Umständen vertraglicher Regelungen (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, DROWNING BY NUMBERS)...

PETER GREENAWAY: Das stimmt – ja. Man kritisiert mich, dass es in meinen Filmen sehr wenig Romantik (in einem sentimentalen Sinn) gebe. Da rechtfertige ich mich nicht. Übrigens wurde das auch gleichgestellt meiner Haltung gegenüber dem Tod.

Meine Filme sind eine Art Essay über die kathartische Bedeutung des Todes, die auch der Frage nachspüren, was der Tod für die verschiedenen Charaktere bedeutet. – Es ist dies auch eine Frage des Temperaments, für mich aber wichtig in meiner allgemeinen Kritik am gängigen Kino, worin Sexualität und Tod in sentimentaler oder

romantisierender Weise behandelt werden. Ich denke schon, dass es andere Arten gibt, deren Eigenarten zu untersuchen.

FILMBULLETIN: Sie haben den Tod als zentrales Thema Ihrer Filme erwähnt. Dazu gehört auch das Bemühen, dem Tod zu entgehen, Unsterblichkeit zu erlangen. In THE BELLY OF AN ARCHITECT glaubt Kracklite, die Kunst sei dazu ein Mittel – doch Kunst garantiert ja bestenfalls die Illusion von Unsterblichkeit, nicht Unsterblichkeit selber? PETER GREENAWAY: Alle diese Fragen haben natürlich viel mit mir selber zu tun. Ich bin ein Filmemacher, der persönliche Statements abgeben will, und wenn man Film als die Siebte Kunst bezeichnet, dann ist die Beschäftigung Stourley Kracklites auch die meine. Und was ich mich ständig frage – bewusst oder unbewusst – ist: Warum mache ich Filme? Gibt es einen Grund, weshalb ich gerade diese Filme mache? Gibt es einen Wert in der Kunst? Was sind die kulturellen Werte?

In THE BELLY OF AN ARCHITECT werden genau jene Versuche eines Mannes gezeigt, der darum kämpft, ein Zeichen seiner Existenz zu hinterlassen, eine Rechtfertigung, existiert zu haben. Nicht einmal, dass er selber viel gebaut hätte, denn er ist ein sehr mittelmässiger Architekt und erkennt, dass das jenseits seiner Möglichkeiten läge. Aber er versucht, den Gebäuden seines Helden Etienne Boullée zu einer Renaissance zu verhelfen, hat Probleme selbst damit, der letzte Preis wird ihm weggeschnappt, und der allerletzte Ton auf dem Soundtrack ist der Schrei eines Kindes, seines Kindes, der dartut: Wenn wir irgendwie Unsterblichkeit zu erlangen imstande sind, dann durch Fortpflanzung – für den Mann allerdings ein eher unwillkürlicher Prozess...

Das führt uns zurück zu A ZED AND TWO NOUGHTS: Das Buch Genesis ist uns eine Antwort auf die unbeantwort-

baren Probleme schuldig geblieben, und die Entwicklungstheorie nach Darwin hat uns diese Antwort auch nicht gebracht. Auf einer ganz existentiellen Ebene sind wir im Grunde nur dazu da, die Gene weiterzugeben, als Träger einer Gen-Maschine. Alles andere, was wir tun, ist eigentlich null und nichtig, so dass die Kunst im allerhöchsten Falle nur dazu dienen kann, der nächsten Generation das Nest zu polstern. Manche Leute halten das für einen äusserst düsteren Standpunkt, aber für mich ist das in gewisser Weise sehr tröstlich.

FILMBULLETIN: Das Bemühen um Unsterblichkeit ist ein Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Tod in Ihren Filmen – ein anderer ist der Selbstmord als Ausweg (A ZED AND TWO NOUGHTS, DROWNING BY NUMBERS, THE BELLY OF AN ARCHITECT)?

PETER GREENAWAY: Im ZOO steht für die Zwillinge nicht so sehr die Kunst im Vordergrund als die Wissenschaft als ein Vehikel, die unbeantwortbaren Fragen zu beantworten. Und als sie merken, wie banal und stupide ihre Experimente mit dem Beobachten der Verwesungsprozesse sind, welche ein Zeitverlust diese bedeuten, wenn sie gewahrt werden, dass sie nicht die richtigen Vorrichten haben, um zu verstehen, was da geschieht – da stellen sie sich ihrer Lage und begehen Selbstmord. Doch die Schnecken machen das sorgfältige Experiment (den eigenen Tod filmisch zu dokumentieren) zunichte. Ähnliches passiert Stourley Kracklite in THE BELLY OF AN ARCHITECT, wenn auch aus einem andern Grund, denn der Mann leidet ja an Magenkrebs. Und als er merkt, dass es zuende geht, gelingt es ihm, das Heft in die Hand zu nehmen: Dies bringt ihn zurück zu einer Art Würde, so dass er sein Leben wenigstens in einer Weise beenden kann, die eine gewisse Bedeutung für ihn hat, als letzten Ausdruck unseres freien Willens.

FILMBULLETIN: In einer berührenden Sequenz schreitet Kracklite in Rom, der Ewigen (!) Stadt, mit dem Arzt einer Kolonnade entlang, vorbei an den Marmorbüsten antiker Cäsaren. Hinter den unsterblichen Abbildern, so erzählt der Arzt vor jedem der Kunstwerke, stand ein grauenhafter, menschlicher Tod... schreiend seien sie gestorben.

PETER GREENAWAY: Der Arzt macht bei der Gelegenheit zwei Bemerkungen: zum einen, dass es tröstlich und befriedigend sei zu wissen, dass so viele schlechte, verschwenderische Menschen gestorben sind; aber auch, dass es tröstlich sei, dass es – wie schlecht und verdorben diese Menschen auch sind, wie dumm und töricht – eben doch diese unablässige Kontinuität gibt: Immer wieder bekommen wir eine neue Chance – nicht als Individuen, aber als Gattung – es besser zu machen, es gut zu machen, etwas von Wert zu erschaffen.

Der Film THE BELLY OF AN ARCHITECT zeigt selbst anhand von sieben Bauwerken aus dem alten und neuen Rom, dass wir trotz der Dummheit der Menschheit dann und wann fähig sind, etwas von Bedeutung zu erschaffen. Das beginnt mit dem Pantheon in Rom, vor dem Stourley Kracklite und seine Freunde sich ganz eigentlich hinsetzen und applaudieren. Diese Form von Applaus, der Wunsch, Menschenwerk zu finden, dem man applaudieren kann – das ist eine Suche, an der auch ich mich beteilige.

FILMBULLETIN: Peter Greenaway, seit Mitte der sechziger Jahre drehen Sie Filme (neben Ihrem Schaffen als Maler und Buchautor). Man kann wohl sagen, das Jahr 1982 bezeichne den Durchbruch, mit THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT. Was bedeutet für Sie dieser Wendepunkt?

PETER GREENAWAY: Als ich THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT machte, meinten viele Leute, ich sei meinen ursprünglichen Anliegen untreu geworden. Ich würde sa-



Peter Greenaway

1942 in Newport, Wales geboren, studierte Malerei und betätigte sich als Schriftsteller bevor er Filmschaffender wurde. Seine erste Ausstellung hatte Greenaway 1964 in der Londoner Lord's Gallery. Ab 1965 arbeitete er als Cutter unter anderem für das «Central Office of Information» bei zahlreichen Dokumentationen mit, die er als Propagandafilme über England bezeichnet. 1966 entstand sein erster experimenteller Kurzfilm, 1982 sein erster Spielfilm.

Filme als Realisator:

- 1966 TRAIN
TREE
- 1967 REVOLUTION
FIVE POSTCARDS FROM CAPITAL CITIES
- 1969 INTERVALS
- 1971 EROSION
- 1973 HIS FOR HOUSE
- 1975 WINDOWS
WATER
WATER WRACKETS
- 1976 GOOLE BY NUMBERS
- 1977 DEAR PHONE
- 1978 1-100
A WALK THROUGH H.
VERTICAL FEATURES REMAKE
- 1980 THE FALLS
- 1981 ACT OF GOD (TV)
ZANDRA RHODES
- 1982 THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT
- 1983 FOUR AMERICAN COMPOSERS (TV)
- 1984 MAKING A SPLASH (TV)
A TV DANTE – CANTO 5
- 1985 INSIDE ROOMS – THE BATHROOM (TV)
- 1986 A ZED AND TWO NOUGHTS
- 1987 THE BELLY OF AN ARCHITECT
- 1988 DROWNING BY NUMBERS
A TV DANTE – CANTOS 1-8
- 1989 THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT wurde in «L'avant Scène Cinema» Heft Nummer 333 (October 1984) in englisch und französisch protokolliert, THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER im Haffmans Taschenbuch 57 (Herbst 1989) in deutsch.

gen, dass dieser Film mit meinen Standpunkten und Experimenten, die ich beim Filmen umsetzen wollte, immer noch sehr viel zu tun hat. Aber er stellte für mich notgedrungen auch eine Art Erweiterung meines filmischen Vokabulars dar. Ich hatte mich, dem Geist der Zeit entsprechend, lange dagegen gewehrt, Schauspieler einzusetzen. Wer nichterzählende Filme machte, hatte auch Künstlichkeit zu vermeiden, und Schauspieler, die eine Rolle verkörpern, sind ein krasser Kunstgriff. Ich hatte in meinen Filmen auch nie Figuren untereinander sprechen lassen, sondern nur direkt zum Publikum, im dokumentarischen Stil. Da mich solche Probleme beschäftigten, schrieb ich ein Drehbuch mit dem Titel THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT und reichte es beim British Film Institute (BFI) ein, im Glauben, dass denen ein solcher Kostümfilm viel zu teuer wäre.

Es traf sich aber, dass das BFI gerade seine Politik änderte und nun nicht mehr Experimentalfilme, sondern Kunstfilme machen wollte. Das entsprach auch meinem Bedürfnis, mein Publikum zu erweitern und aus dem Ghetto zu kommen, in dem so viele Experimentalfilmer bleiben, die es nie schaffen, mit ihren Filmen aus der Obskurität ins Licht der Öffentlichkeit zu treten. Dazu kommt, dass da oft nur Experimente wiederholt werden, die längst gemacht sind.

Es ging also darum, mein Vokabular zu vergrössern, aber auch den derzeitigen Vorstellungen der Filmförderung zu entsprechen – da muss man als Filmer pragmatisch sein – und schliesslich, Ideen einzubringen, denen ich mich zu lange und aus unnötigen, theoretischen Gründen widersetzt hatte. In Grossbritannien herrschte damals die Meinung, dass der Film das Lust-Prinzip ablehnen müsse und dass man Filme nicht geniessen dürfe. Filme hätten ernsthafte, dogmatische Essays zu sein, mit Bezug auf Strukturalismus und Semiotik – Dinge, die mich schlicht nicht interessierten. Für meine eigenen Zwecke mache ich ganz gerne formalistische Experimente, und ich spiele mit grossem Vergnügen mit Linguistik, Philologie und Etymologie, aber das durfte nicht der alleinige Sinn und Zweck sein. Film ist viel mehr als das.

In THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT wollte ich nun alle diese Ideen vereinen und etwas anderes machen. Umso erstaunter waren wir, als der Film so viel Erfolg hatte. Ich hatte gedacht, dass meine Interessen und Themen viel zu esoterisch wären für ein breites Publikum. Nun, der Film war kein überwältigender Kassenerfolg, aber in den letzten fünf, sechs Jahren wurde er in vielleicht über zwanzig Sprachen übersetzt und war rund um die Welt zu sehen.

FILMBULLETIN: So sind Sie jetzt als Filmemacher etabliert?

PETER GREENAWAY: Es ist immer und immer schwierig, für neue Projekte Geld zu bekommen. Ich bin sicher, Steven Spielberg würde das nicht anders sagen. Ich habe inzwischen mit dem holländischen Produzenten Ces Kassander (der schon ZOO und DROWNING BY NUMBERS produzierte) einen Vertrag abschliessen können, und er will mich in den nächsten drei Jahren drei Filme nacheinander machen lassen. Einer davon liegt bereits vor: THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER.

Das Gespräch mit Peter Greenaway wurde von Martin Walder am 11. Juni 1988 in Freiburg i. Br. geführt.

Erinnerungen
aus Anlass des Todes
von Bette Davis

Von Martin Schlappner



Der Triumph des Könnens über die Schönheit

Ihr schauspielerischer Ehrgeiz, den sie nie unterschlagen hat, weil sie ihn ihrer Begabung für angemessen hielt, erfüllte sich für Bette Davis nicht – wie bei anderen Stars – im Anblick, den sie bot, sondern in dem, was sie zu «machen» imstande war. Physische Schönheit, von welcher Glanz und Zauber ausgehen, besass die junge Schauspielerin, die im Jahr 1930, erst zweiundzwanzig Jahre alt, nach Hollywood ging, zweifellos nicht. Auf Schönheit und – in deren Folge – auf Sex-Appeal, den eine angehende Schauspielerin haben müsse, sofern sie der Ehrgeiz leiten sollte, je einmal ein Star zu werden, setzte zwar jenes alte, im Star-System befangene Hollywood, setzte nicht aber Bette Davis. Sie vertraute auf ihre Begabung, von der sie ahnte, vielleicht sogar schon wusste, dass sie unter allen Begabungen eine Ausnahme war. Deshalb machte es ihr auch nichts aus, dass sie, wohlbehütet wie sie aufgewachsen war (wiewohl auch ein Scheidungskind), am Arm ihrer Mutter in Hollywood eintraf, auf die im Film umtriebigen Erfahrenen als eine Hinterwäldnerin wirkte. Aus Massachusetts kam sie angereist, wo sie – am 5. April 1908 – in Lowell, einer kleineren Stadt weit nördlich von Boston, nahe an der Grenze zu New Hampshire, geboren worden war.

Ein Star zu werden, das jedoch war Bette Davis' Absicht und Ziel ohne jeden Zweifel. Auch wenn sie dieses Ziel selber in ihren Lebenserinnerungen und in vielen Interviews eingestanden hätte, es war an ihren Auftritten, als ihre ersten Filme herauskamen, am künstlerischen Selbstbewusstsein also dieser Auftritte unmissverständlich abzulesen. Zwar hatte Samuel Goldwyn, als er eine Probeaufnahme von ihr sah, erschrocken ausgerufen, wo denn man diese schreckliche Kreatur aufgetrieben habe. Zwar hatte Carl Laemmle, als Produzent der Universal ein erfahrener Starmacher, erklärt, sie besäße so viel Sex-Appeal wie der Komiker Slim Summerville, der lange, dürre Kerl mit dem kleinen, von zwei riesigen Ohren gehaltenen Kopf auf einem langgestreckten Hals. Die Davis, die er dennoch engagiert hatte, werde, so fügte Carl Laemmle bei, ihren Weg nie machen, ihr Typ passe nicht auf die Leinwand, er gehöre ins Haus, an den Herd. Selten hat sich ein Produzent so sehr getäuscht wie Carl Laemmle, doch hatte er immerhin den Freimut, später seinen Irrtum einzugestehen. Zumal nachdem William Wyler, unter den Regisseuren sein Protégé und ihm verwandtschaftlich zugehörig, mit Bette Davis Meisterwerke wie *THE LITTLE FOXES*, eine vollendete Adaptation von Lillian Hellmans Bühnenstück, geschaffen hatte.

Dass man sie an den Herd heimwünschte, hat Bette Davis immer wieder mit sarkastischem Humor quittiert – und wohl auch mit jener Rolle, die zu ihrer Begabung unbestritten ebenfalls gehörte: der Rolle nämlich einer tadellosen Hausfrau, die sie im Innersten ihres Herzens gewesen zu sein gerne kundgemacht hat. Stolz auf alle Fälle war sie auf ihre Kochkunst in gleichem Mass wie auf ihre Karriere als Schauspielerin. Sie hat eine Familie um sich gesammelt, zu ihrem einzigen Kind hinzu hat sie zwei Waisen und Behinderte adoptiert. Draussen in der Welt freilich lernte das Publikum sie kennen als Schauspielerin, und um diese, wie sie war und wie sie wirkte, werden zu können, musste sie, ganz auf Emanzipation ausgerichtet, aus der Küche denn doch heraustreten. Hätte sie sich auf die Politik eingelassen, sie wäre – so meinte einmal ein Bewunderer längst vor der Zeit, da ehemalige Schauspieler in dieses Amt tatsächlich gewählt wurden – dank ihrer Intelligenz und dank ihrer Konsequenz als erste Frau Präsident der Vereinigten Staaten geworden.

Vier Mal war Bette Davis verheiratet gewesen; einer ihrer Männer starb, von den drei anderen liess sie sich scheiden. Keiner von ihnen war ihr an Kraft, an Charakterstärke und vor allem an selbständigem Talent – vor allem, wenn einer, wie Gary Merrill, ebenfalls Schauspieler war – gewachsen. Es war ihr Schicksal, gewollt wohl, auf jeden Fall herausgefordert und akzeptiert, dass sie, trotz ihrer Selbstdarstellung als einer häuslichen Frau, Beifall und ihre Erfüllung gefunden hat, in ihren Rollen von freidenkenden, freifühlenden freihandelnden Frauen. Zwar spielt sie, in Filmen meist, die von wenig inspirierten Regisseuren gedreht wurden und die auf gängigen melodramatischen Stoffen beruhten, auch sentimentale Parts und hob diese dank ihrer alles meisternden Begabung aus dem Durchschnitt heraus. Aber selten, in der Tat, hat sie die Rolle etwa einer in ihrer Ehe oder in der Partnerschaft glücklichen, aufgehobenen Frau, die Rolle gar einer von ihrer Aufgabe erfüllten Mutter vorgetragen. Und nie hat sie, was für Hollywood, das die Bigotterie nicht verachtete, immerhin bezeichnend war, eine Nonne gespielt, so vielfältig und manchmal sogar entlegen sonst die Figuren waren, die sie verkörperte.

Woher stammte ihr Erfolg, nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern überall in der Welt, soweit diese durch ihre gesellschaftlichen Verhältnisse disponiert war, ihre Figuren der Emanzipation wahrzunehmen? Man hat versucht, ihren Siegeszug, und natürlich die Bewunderung, die sie mit ihrem Spiel auslöste, damit zu erklären, dass sie sich in ihren Darstellungen mit dem Zeitgeist gedeckt habe. Was heissen soll, sie habe nicht nur gleichsam, sondern tatsächlich, wiewohl sehr früh den Aufbruch ins Zeitalter des Feminismus inkarniert. Das mag für ihre Zeit, die ihre grosse war, die dreissiger und die vierziger Jahre, eine Erklärung sein. Für die spätere Zeit aber ist man auf die Vermutung angewiesen, dass es andere, nun jüngere Schauspielerinnen sind, die für den Durchbruch feministischer Kultur die Zeichen gesetzt haben. Zutreffen dürfte andererseits, dass Bette Davis dadurch imponierte, dass sie immer aufs neue Rollen

von selbstbewussten und daher selbständigen, von hintergründigen und auch autoritären Frauen spielte, von denen manche, und eben das waren dann auch meistens ihre besten Parts, bis an die Grenzen der Selbstherrlichkeit vorstiessen, oft sogar die Grenzen zum Verbrechen überschritten.

Von Wuchs war Bette Davis eher klein: was sie aus diesem Handicap, von ihrer Grösse her unauffällig zu sein, machte, gehört ebenso wie das, was sie aus ihrem Mangel an physischer Schönheit kreativ entwickelte, zu ihrer Begabung, schauspielerisch ein Angebot an das Publikum nicht aus dem Anblick abzuleiten, sondern aus dem, was sie zu «machen» imstande war. Sie scheute sich keineswegs, sobald sie auf ihren Beruf zu sprechen kam, die Gilde der Schauspieler einzuteilen – in zwei Gruppen. Es gab für sie jene, die fähig sind, sich in andere Personen, als sie selber sind, zu verändern; und es gab in ihren Augen die weiteren, die diese Fähigkeit nicht besitzen. Zwar stritt sie nicht ab, wie wichtig für Hollywood die Darsteller dieser zweiten Gruppe seien, bildeten sie doch das Rückgrat der in der Metropole des amerikanischen Films üblichen industriellen Produktion. Und sie bekundete durchaus ihre Verehrung für einige unter diesen als Stars renommierten Schauspielern – für Joan Crawford (der sie dann spät, in Robert Aldrich's *WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE*, ein souveränes Gefecht lieferte), für Gary Cooper, für Clark Gable. Aber mit Paul Muni und James Cagney, Claude Rains und Spencer Tracy, Robert Newton und Alec Guinness, Marlon Brando und Julie Harris sah sie sich persönlich zu Recht in der ersten Gruppe angesiedelt.

Und so war sie denn, trotz kleinem Wuchs, nie unscheinbar. Sobald sie auftrat, im wirklichen Leben wie auf den Leinwänden der Kinos, war sie mit Kraft gegenwärtig, füllte sich der Raum, war er von ihr besetzt. Woran lag das? An der elektrisierenden Spannung, die von ihrer Figur ausging? An der Intelligenz, die nicht nur ihr Gesicht belebte, sondern ihren ganzen Körper beherrschte, so dass ihre Aura niemandem entgehen konnte? Eine nie erlöschende Faszination ging von ihrem Gesicht aus, das schön war, schön wurde durch seine ständige Bewegtheit, seine Unruhe, die eine schier unausschöpfbare Sensibilität unmittelbar und sinnlich erfassbar machte, und die auf Leidenschaftlichkeit ebenso der Gedanken wie der Gefühle hinwies. Sie konnte die Mundwinkel scharf, oft vernichtend scharf herabziehen, so die Gefahr signalisierend, die von ihr ausgehen mochte. Und ihre Augen, für viele hässlich, weil sie so gross waren und weit hervorsprangen, für andere aber doch eines zum Schlager gewordenen Songs wert, waren für jene, die zu schauen und zu meditieren imstande sind, der Ort, an welchem die Faszination sich festhakte: stahlblau war ihre Farbe – man bemerkte das erst so recht, nachdem der Farbfilm aufgekommen war, ahnte es aber, intensiver vielleicht noch, schon im Schwarzweissfilm der frühen Jahre. Dass diese Augen sich wechselnd mit Lichtern und Schatten überzogen, das gehörte zu der Begabung dieser Frau, ihrer schauspielerischen Willentlichkeit und ihrer Gabe des Verfügens, ebenfalls.







Bette Davis (1908 – 1989)

Auswahl von Filmen als Darstellerin:

- 1931 BAD SISTER von Hobart Henley
- 1932 SO BIG von William A. Wellman
- THREE ON A MATCH von Mervyn LeRoy
- 1933 EX-LADY von Robert Florey
- BUREAU OF MISSING PERSONS von Roy Del Ruth
- 1934 FOG OVER FRISCO von William Dieterle
- OF HUMAN BONDAGE von John Cromwell
- 1935 BORDERTOWN von Archie Mayo
- FRONT PAGE WOMAN von Michael Curtiz
- SPECIAL AGENT von William Keighley
- 1936 THE PETRIFIED FOREST von Archie Mayo
- SATAN MET A LADY von William Dieterle
- 1937 MARKED WOMAN von Lloyd Bacon
- 1938 JEZEBEL von William Wyler
- THE SISTERS von Anatole Litvak
- 1939 DARK VICTORY von Edmund Goulding
- JUAREZ von William Dieterle
- THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX von Michael Curtiz
- 1940 ALL THIS AND HEAVEN TOO von Anatole Litvak
- THE LETTER von William Wyler
- 1941 THE LITTLE FOXES von William Wyler
- THE MAN WHO CAME TO DINNER von W. Keighley
- 1942 IN THIS OUR LIFE von John Huston
- 1944 MR. SKEFFINGTON von Vincent Sherman
- HOLLYWOOD CANTEEN von Delmer Daves
- 1946 A STOLEN LIFE von Curtis Bernhardt
- DECEPTION von Irving Rapper
- 1949 BEYOND THE FOREST von King Vidor
- 1950 ALL ABOUT EVE von Joseph L. Mankiewicz
- 1951 PAYMENT ON DEMAND von Curtis Bernhardt
- 1952 PHONE CALL FROM A STRANGER von J. Negulesco
- THE STAR von Stuart Heisler
- 1955 THE VIRGIN QUEEN von Henry Koster
- 1956 THE CATERED AFFAIR von Richard Brooks
- 1959 THE SCAPEGOAT von Robert Hamer
- 1961 POCKETFUL OF MIRACLES von Frank Capra
- WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? R. Aldrich
- 1964 LA NOIA (THE EMPTY CANVAS) von Damiano Damiani
- WHERE LOVE HAS GONE von Edward Dmytryk
- HUSH... HUSH, SWEET CHARLOTTE von R. Aldrich
- 1971 BUNNY O'HARE von Gerd Oswald
- 1972 MADAME SIN von David Greene
- LO SCOPONE SCIENTIFICO von Luigi Comencini
- 1987 THE WHALES OF AUGUST von Lindsay Anderson

Sie habe, so liebte es Bette Davis kundzutun, sich selber nie gerne auf der Leinwand gesehen: ja sie habe zu Anfang ihrer Laufbahn den Projektionsraum jeweils fluchtartig verlassen. War Selbsthass in diesem Verhalten? Dass sie mit Glamour nicht prunken konnte, hat sie, provokativ ihre Begabung nutzend, dazu herausgefordert, stets die Modernität einer Frau herzustellen, die das Schicksal angeht, mit Mut und Charakter. Und das absonderlich in Rollen von Frauen, die herb sind, hart und autoritär, launenhaft und auch hinterhältig, prägsam aber auch für die Vibrationen des Leidens, des Unglücks, der Heimsuchung.

In welchem Alter immer sie war, ob sie junge Frauen spielte oder alte, angenehme oder unangenehme, gute oder schlimme, und in den späten Jahren, als sie sich zu einer Hässlichkeit bekannte, in welcher die ganze Erfahrung eines langen Lebens aussickerte, erst recht: immer war es für ihre männlichen Partner schwierig, neben ihr zu bestehen. Es waren die Besten denn auch, die es in Hollywood über Jahrzehnte hin gegeben hat – ausser James Cagney und Spencer Tracy (der dann der Partner wurde einer Katharine Hepburn, die wie die Davis ausserhalb der Chance stand, dank ihrem Glamour eine Diva zu werden), ausser Leslie Howard und Humphrey Bogart, Franchot Tone und Paul Muni dann vor allem Herbert Marshall (in THE LETTER und THE LITTLE FOXES), Joseph Cotten (in BEYOND THE FOREST) oder Alec Guinness (in THE SCAPEGOAT).

In der Rolle der sinnlichen und perversen Kellnerin in OF HUMAN BONDAGE (1934), nach W. Somerset Maugham, hatte Bette Davis (neben Leslie Howard) ihren ersten kongenialen Part erhalten. Was sie, an Stelle von Vivien Leigh, aus der Scarlet O'Hara in GONE WITH THE WIND gemacht hätte, bleibt – nachdenklich wie trauernd – zu erahnen. Zu welchem sardonischen Humor sie berufen war, wurde befreiend zur Entdeckung für ihr Publikum, als sie in ALL ABOUT EVE in der vollendeten Manier einer selbstironischen Exhibition die Rolle einer alternden Schauspielerin auslebte. Die Altersrollen in WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? und HUSH...HUSH, SWEET CHARLOTTE, hier eine von Halluzinationen geplagte Witwe, dort den traumatisch in seinen Erfolgen verhangenen einstigen Kinderstar, waren nicht einfach Gruselattraktionen, wie es oberflächlich den Anschein machte, sondern moralische Lektionen.

Lindsay Anderson ist zu danken, dass wir Bette Davis, nun schon von ihrer Krankheit gezeichnet und um den Mund markiert von einem Schlaganfall, in THE WHALES OF AUGUST noch einmal erleben durften: verborgen, scheinbar, hinter einer Maske, welche die Erbitterung über ein verfehltes Leben über ein Gesicht zieht, in welchem die Fähigkeit des Leidens indessen nie verdeckt werden kann; aus dem immer wieder die Ungeduld im erlittenen Schmerz hervorbricht, die Zärtlichkeit aufglimmt, gegen die es sich mit Sarkasmus unentwegt zur Wehr setzt. Es war, als ein Testament gleichsam ihrer schauspielerischen Ungewöhnlichkeit, die letzte Rolle einer – nun sehr alt gewordenen – Frau, die auch in der Verletzlichkeit, welche sie hinter ihrer demonstrativ vorgebrachten Lebenskraft verbirgt, ihre willentliche Unabhängigkeit nicht preisgab. ■





UNE HISTOIRE DE VENT von Joris Ivens und Marceline Loridan

Der letzte Kaiser

Wolken am hellblauen Himmel. Und über den Wolken ein Flugzeug, so schnell wie der Wind. Die Überwindung von Zeit und Raum: der endlose Traum der Menschheit, das ewige Thema des Films. Ein Film, der mit einem Flug über den Wolken beginnt, hat den Boden der schnöden Wirklichkeit von Anfang an verlassen, kann nur im Reich des Imaginären landen.

Joris Ivens, der Dokumentarist, ist auf dem Weg nach China, nicht um ein weiteres Mal die Errungenschaften des Kommunismus zu preisen und abzubilden, was der Blick ihm feilbietet, sondern um sich auf die Suche zu begeben nach dem, was hinter dem Sichtbaren liegt. Sein Ziel: das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen. Den unsichtbaren Wind, den er einfangen und wie ein alter Hexenmeister befehligen will, hat er am Ende tatsächlich abgebildet. Mit der Kamera hat er ihn festgehalten, jetzt hat er ihn im Kasten.

Joris Ivens versteht sich – zumindest in seinem letzten Film – offenbar als ein Inszenator der Wirklichkeit und daraus folgend als ein *Dokumentarist der Wahrheit*. Er ist kein trockener Abfilmer einer nichtssagenden Oberflächenrealität, er liebt die Hintergründigkeit. Ivens ist ein reichlich verwegenes altes Schlitzohr, das sieht man seinem neunzigjährigen Schelmengesicht mit Vergnügen an.

*

Der Film führt sich selbst ein mit einem Text:

Der alte Mann, der der Held dieser Erzählung ist, wurde gegen Ende des

letzten Jahrhunderts in einem Land geboren, in dem die Menschen sich immer bemüht haben, das Meer zu zähmen und den Wind zu beherrschen. Mit einer Kamera in der Hand hat er das zwanzigste Jahrhundert durchquert, mitten drin in den Stürmen der Geschichte unserer Zeit. An seinem Lebensabend, neunzig Jahre alt, reist der alte Cineast, der die von ihm gefilmten Kriege und Kämpfe überlebt hat, nach China. Er hat ein unvernünftiges Projekt in sich reifen lassen: das unsichtbare Bild des Windes einzufangen.

Ein Selbstporträt des Künstlers als alter Mann, ein hinterlistiges Rollenspiel. Ivens spielt den alten Mann. Aber der alte Mann, den er spielt, ist natürlich Ivens. Ivens präsentiert seine China-Reise nicht als ich-gefärbten Erlebnisbericht, sondern strickt sich statt dessen seine eigene Legende, setzt seinem Lebenswerk ein Denkmal. Der Dokumentarist wird zum Erzähler einer Geschichte, deren Held er selber ist. Das ist das letzte und persönlichste Dokument, das er hinterlassen kann. Die Geschichte vom alten Mann und dem Wind wird zu einem auf Film festgehaltenen Testament.

*

Eine Reise nach China dauert im Film nicht länger als den Bruchteil einer Sekunde. Eben noch ist man auf einer grünen holländischen Wiese, und einen Filmschnitt weiter befindet man sich schon mitten in der chinesischen Wüste. Im Schnitt vergeht die Zeit schneller als im Fluge. Und mit diesem Schnitt wird aus einem kleinen hollän-

dischen Jungen, der in einer nur in seiner Phantasie fliegenden Kiste den grossen Piloten spielt, ein Greis, der inmitten einer trostlosen Dünenlandschaft einsam auf einem Stuhl sitzt, als wäre er ein menschliches Requisit in einer kargen und natürlich völlig absurden Beckett-Szenerie. Von Holland nach China, von der Wiese in die Wüste, vom Kind zum Greis: die wunderbare Überwindung von Zeit und Raum durch den Film. Einem, der so zaubern kann, wie der Filmregisseur Joris Ivens, traut man auch zu, den Wind zu behexen.

«Mama, ich fliege weg! Nach China!» ruft der tollkühne kleine Flieger auf der holländischen Wiese. Da erhebt sich ein Wind, und Wolken hüllen den Jungen ein. Dem Wort folgt die Tat, ein Wunsch erfüllt sich, ein Traum wird wahr: Kinderphantasie. Ach wäre es so! Windmühlenflügel drehen sich, und wie durch Zauberei verwandelt sich die Szene.

«Wind, sei stark!» ruft am Ende des Films der alte Mann. Und wie auf ein Zauberwort erhebt sich ein Sandsturm und fegt durch die Wüste. Der alte holländische Hexenmeister lacht, dass er die richtigen Worte weiss und über die Winde herrscht, als sei es ein Kinderspiel. Unterstützung findet er bei einer alten chinesischen Hexe, die über die Kenntnis der nötigen magischen Zeichen verfügt und eines davon in den Wüstensand malt.

Der lang ersehnte Wind beendet die Flaute und soll die Welt verändern. Der uralte Dokumentarist von Kriegen und Befreiungskämpfen hat sich seine Kinderträume bewahrt und ist ein Utopist geblieben, der immer und immer wieder auf Revolutionen hofft.

Der alte Mann Ivens kommentiert sich und sein Anliegen selbst: «Wir sind verrückt, den Wind zu filmen. Es muss dennoch sein. Das Unmögliche filmen, ist das beste im Leben.» Und wenig später sagt er: «Wir brauchen einen Sandsturm. Lass den Sand von allen Seiten auf uns zukommen. Lass den Himmel einstürzen. Ich will alles in Bewegung sehen. Ich will die Wüste ersticken und zerstören!» Der alte Mann erhebt sich mit wehender Mähne von seinem Regiestuhl, fasst seinen Krückstock, der ein Zauberstab sein könnte, breitet triumphierend die Arme aus und stellt sich als Rückenfigur der Naturgewalt gebieterrisch entgegen. Ein altersweiser Prospero, der sich den windigen Luftgeist Ariel zum politischen Diener macht! Ein abgeklärter Gottvater, der die öde Welt zu ihrem besseren noch einmal neu erschaffen möchte!

*

Ivens of Red China zieht wie ein Nomadenfürst mit seinem chinesischen Filmteam als begleitende Karawane durch die Wüste. Mikrofone lässt er wie Akupunkturnadeln in den Dünenrücken stecken oder wie die Lanzen indianischer Krieger in den Wüstensand rammen. Als Oberbefehlshaber über eine von ihrem Charakter her imperialistische Technik, die sich die Welt einverleibt, erobert er sich die Wildnis und verwandelt sie in eine Medienlandschaft. Dann lässt er sich in einer Sänfte auf die Gipfel der heiligen Berge tragen.

In der Wüste empfing Ivens Nachrichten über Stürme in aller Welt, die in Frankreich, England, Texas, Japan, Neuseeland und Mexiko verheerende Katastrophen anrichten. Alle diese Nachrichten empfing er in chinesischer Sprache. Es waren die Nachrichten des staatlichen Wetteramts. Nur für China war gutes Wetter angesagt. Die Wüste ist ein Ort der Propaganda.

Auf den Bergen, im Reich der Mythen und Legenden, kommt Ivens der Wahrheit näher. Hier empfängt er Nachrichten aus erster Hand. Die Winde der Welt berichten selber, stellen sich vor, und sie sprechen in ihrer jeweiligen Landessprache. Ihre hexenhaften Stimmen brausen sich fetzenhaft überlappend heran, als kämen sie direkt aus einem Hörspiel von Dylan Thomas. Der Wind der Sierra Madre ist dabei und der Wind der Kornfelder. Und eine der Stimmen warnt vor sich als einem verbotenen Kreis: «Wer in mich eindringt, dem wird der Atem



Ivens of Red China zieht wie ein Nomadenfürst durch die Wüste...



... und verwandelt sie in eine Medienlandschaft



stocken.» In den magischen Kreis des Windes dringt Ivens am Ende ein, und der alte Mann erklärt dem Wind ganz trotzig: «Ich gebe dir mein Asthma zurück.» Ein chinesischer Weiser, so alt wie er selbst, hatte ihn zuvor belehrt: «Das Geheimnis des Atmens liegt im Rhythmus des Herbstwindes.» Und der alte Mann hatte mit einer ganz banalen, ganz grundsätzlichen, ganz einleuchtenden Erkenntnis geantwortet: «Das Atmen ist für mein Leben sehr wichtig.»

*

Ivens hatte während der Arbeit an UNE HISTOIRE DE VENT einen schweren physischen Zusammenbruch, der in seinem Film in fikionalisierter Form Eingang findet. Im Film verarbeitet Ivens diesen unerfreulichsten Teil seiner China-Reise zu einer Traumsequenz, deren Anfang scheinbar deutlich markiert ist, deren Endpunkt sich aber nur schwer bestimmen lässt. Schliesslich begreift man, dass der ganze Film den Charakter eines Traums besitzt und das Phantastische mit dem Realen permanent überblendet, die Fiktionalisierung ins Narrative mit dem Dokumentarischen unaufhörlich verschmilzt, der faktisierende Reisebericht durch die assoziativen Konstruktionen des Essays durchgängig gebrochen wird.

Zu Beginn der Traumsequenz sieht man Ivens wieder einmal auf seinem Stuhl sitzen, der sich auf einer Dünenkuppe befindet – ein mehrfach wiederkehrendes Leitmotiv in UNE HISTOIRE DE VENT. Es wird Nacht. Die Mitarbeiter von Ivens schlafen im grossen Gemeinschaftszelt, Ivens selbst bleibt ausserhalb, sitzt und schläft auf seinem Stuhl. Im Traum sieht er sich auf dem Weg ins Reich der Schatten. Der Weg führt ihn durch eine öde Steinlandschaft. Die Farbe ist auf ein fahles Blaugrau reduziert. Der alte Mann ist in Begleitung seiner selbst als Kind. Die Chronologie ist aufgehoben, die Kausalität ausser Kraft gesetzt. Die Nähe des Todes führt Alter und Kindheit zusammen.

Überblendungen und Mehrfachbelichtungen geben dem Bild eine surreale Tiefe: Der kleine Junge, wieder im Kostüm des Piloten, wirft den Propeller seiner fliegenden Kiste an; die Windmühlenflügel drehen sich; ein Dammbruch schafft einer Sturzflut Raum, die zuletzt wie ein Wolkenmeer erscheint; die Terracotta-Krieger, die das Grab des Kaisers Qin Shi Huang bewachen, sind schon für den alten Mann postiert; der legendäre Affenkönig, ein respektloser Kommentator der

Zeitgeschichte, zetert noch, aber seine Stimme ist nicht mehr zu hören. Der kleine Junge führt den alten Mann tiefer in seinen Traum.

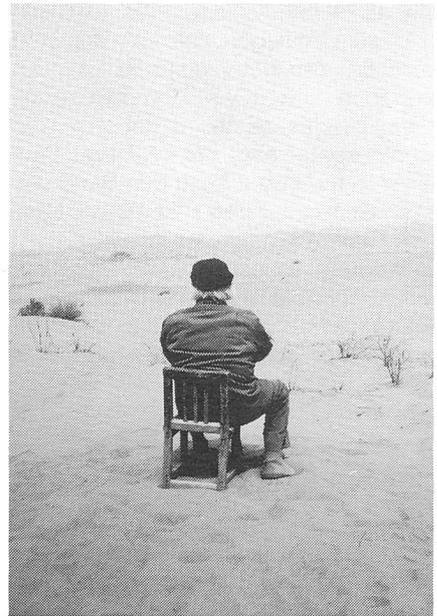
Ivens sinkt zur Seite und fällt vom Stuhl. Der Schauplatz wechselt von der Wüste ins Krankenhaus. Ivens wird auf einer Bahre durch den Krankenhausflur ins Krankenzimmer geschoben: entpersonalisiert zum unidentifizierbaren Objekt. Der Krankenhausflur ist in das gleiche monochrome Blaugrau getaucht wie der Weg, den der alte Mann im Traum beschritt. Für Ivens existiert nur noch die Realität des Komas.

Der Affenkönig betritt im weissen Arztkittel das Krankenzimmer. Er rollt über Ivens ein magisches Bild auseinander, das einen schrecklichen Drachen zeigt. Zweimal schlägt das Fenster auf, zweimal zerbricht die Scheibe. Mit der zerbrochenen Scheibe schlägt das Fenster ein drittes Mal auf. Draussen ist pechschwarze Nacht. Der Schatten des Drachen huscht über die weisse Wand neben dem Bett von Ivens.

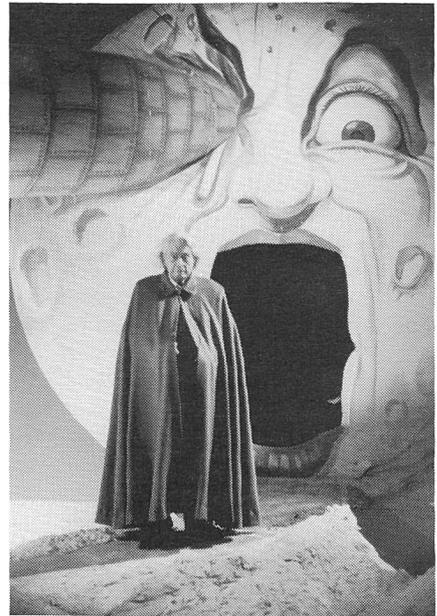
Es folgt ein Ausschnitt aus dem 1902 entstandenen Stummfilm LE VOYAGE DANS LA LUNE von Georges Méliès. Eine Rakete landet in einem Auge des Méliès-Mondes. Nun betritt der alte Mann in der Rolle des weltreisenden Forschers eine künstliche Studioszenerie, die wie die Méliès-Dekoration eine phantastische Mondlandschaft vortäuscht, aber vor allem und erst einmal die Original-Dekoration von Méliès nachstellt. Auf dem Mond, das heisst in der Méliès-Dekoration, begegnet Ivens chinesischen Mythen: der Mondfee Chang'e, dem Dichter Li Bai... (deren Identität sich einem chinesischen Publikum erschliessen mag, die aber von Ivens in so rätselhaft knapper Zitatform eingefügt werden, wie man das aus den intellektuellen Collagen Alexander Kluges kennt). Aber der Mond ist nicht nur ein Fluchtpunkt der Phantasie, er ist auch eine Wüste, eine Sackgasse ins Reich der Toten: «Immer ohne Wind, das ist tödlich.»

Der alte Mann ersetzt die Filmkamera durch ein Fernrohr und blickt aus der phantastischen Mond-Dekoration hinter unter auf die prosaische Erde: der Blick von einer Studioszene in die nächste, die den chinesischen Alltag als einen kulturlosen Supermarkt ideologischer Programmatik arrangiert.

«Zurück unter den Menschen», wie ein Zwischentitel insertiert, führt der Weg den alten Mann doch nur wieder in einen dunklen Tunnel und in Hinterhöfe, wo man ihn mit den merkwürdigen Worten «Wir haben dich erwartet»



Immer ohne Wind,



das ist tödlich



empfängt. Man öffnet für ihn eine geheimnisvolle, mit einem Drachen-Emblem versehene Truhe, aus der ihm ein Wind entgegenbläst, als sollte Ivens mit einem mythischen Sauerstoffgerät künstlich beatmet werden. Weiter führt der Weg Ivens zu einem Schmied, der ihm eine Drachenkopf-Maske zum Geschenk macht, die ihm Kraft geben soll. Ivens stapft wie ein Abenteuerheld der Mythologie von einem Topos zum nächsten. Er ist auf dem Weg, dem Tod zu entgehen. Die mysteriöse Maske wird die Hexe anlocken, mit deren Hilfe der alte Mann den Wind herbeibeschwört, der ihm sein Asthma nimmt und ihm den Atem wiedergibt. Erst jetzt kehrt er eigentlich ins Leben zurück.

*

Vom Mond aus betrachtet, also aus der richtigen Distanz, bleibt vom postkulturrevolutionären China nichts als ein Sammelsurium ideologischer Phrasen und billiger touristischer Klischees. Ivens illustriert das im simultanen Allerlei einer kunterbunten Studioszene.

Die Studio-Tore öffnen sich, der Affenkönig springt wie ein heimtückischer Zeremonienmeister durch die künstlichen Kulissen und lässt wie durch Zauberhand das Licht angehen, um den falschen Schein einmal richtig zu beleuchten. Ein Touristik-Bus entlässt seine enthusiasmierten Fahrgäste in die künstliche Studio-Dekoration, wo sie sich sogleich auf die verschiedenen Stände verteilen, um chinesisches Leben wie aus dem Bilderbuch zu repräsentieren. Ein Hochzeitspaar vor einem roten Herz aus Pappe, daneben die überreich kostümierten Protagonisten einer Peking-Oper, daneben Leistungsturner an Pferd und Ringen, daneben für ein Gruppenfoto posierende Volkspolizisten auf einer Attrappe der Chinesischen Mauer: das Leben in China, weniger wie es ist als wie es offiziell verkauft wird – als ein uniform marinerter Ikonen-Salat.

Darüber gepappt: der dazu passende Klang-Brei. Die Protagonisten der Peking-Oper singen, dann erhebt eine Strassensängerin ihre Stimme, dann erklingt auch noch von irgendwoher ein amerikanischer Schlager, und ein niedlicher Kleinmädchenchor der Roten Pioniere intoniert noch schnell das Lied vom Streben nach dem Ideal und von der Lust, den Feind auszurotten. Ein Volkstribun der Kulturrevolution schliesst sich der Schönwetter-Vorhersage des staatlichen Wetteramtes an und verkündet: «Die wirtschaftliche Lage ist ausgezeichnet.» Der Affenkö-

nig zieht den Stecker des Mikrofons heraus und nimmt der Stimme des Redners damit die Tragweite.

Zuletzt ist die Halle wieder gespenstisch leer. Der alte Mann Ivens tappt mit seinem Stock hindurch. Bevor er das Atelier verlässt, in die pechschwarze Nacht hinausgeht und sich die Tore wieder schliessen, wendet er sich noch einmal zur Kamera. Er trägt jetzt die Maske des Affenkönigs und gibt damit zu verstehen, dass er sich mit dem oppositionellen Schabernack dieser mythischen Figur völlig identifiziert. Und leise säuselt der Wind.

*

Joris Ivens tritt in seinem letzten Film durchaus mit dem Selbstverständnis des Dokumentarfilm-Regisseurs auf. Aber UNE HISTOIRE DE VENT ist kein Dokumentarfilm, sondern die essayistische Erzählung eines Dokumentaristen.

Eine Schlüsselszene verdeutlicht die Schwierigkeiten, überhaupt in Verfügung authentischen Materials zu kommen, und zeichnet einen aus dem Verfügungsdefizit dramaturgisch notwendig werdenden Wechsel von der Abbildung zur Nachstellung und zur Inszenierung nach. Nicht die Abbildung authentischen Materials dokumentiert Wirklichkeit, sondern der aus der Nicht-Dokumentierbarkeit resultierende Zwang, inszenieren zu müssen, macht die dokumentarische Wahrheit transparent.

Ivens dokumentiert und kommentiert in dieser Szene seine Schwierigkeiten mit uneinsichtigen chinesischen Kulturfunktionären, die ihm verwehren, die siebentausend Mann starke Tonarmee des Kaisers Qin Shi Huang im Museum nach eigenem Gutdünken zu filmen. An acht vorgeschriebenen Stellen darf er drehen; eine Aufnahmezeit (einschliesslich Kamera-Aufbau und Ausleuchtung) von insgesamt zehn Minuten (!) wird ihm dafür eingeräumt. «Kino und Archäologie sind zwei verschiedene Dinge», argumentieren die Funktionäre bürokratisch. Nach acht Verhandlungstagen gibt Ivens auf und lässt in seinem Film symbolisch eine Sturzflut über den Verhandlungstisch hereinbrechen.

Dann treibt er seine Leute an, Souvenir-Ausgaben in verschiedenen Grössen der im Original manngrossen Terracotta-Krieger aufzukaufen. Die Nachbildung ersetzt das Original, so wie man im Kino eben mit Modellen arbeitet, um Wirklichkeit zu schaffen. Dass auch hier wieder der Affenkönig, Ivens' subversives *alter ego*, zwischen den Figuren herumphüpft, macht klar,

dass Ivens diese Szene als ein satirisches Lehrstück verstanden wissen will, das zeigt, was für Freiheiten sich angesichts einer repressiven Politik auch eine mit dokumentarischem Anspruch auftretende Kunst nehmen muss und zu was für einer Freiheit sie dadurch gelangen kann.

Zuletzt postiert sich Ivens selbst ins Zentrum einer Garde Terracotta-Krieger (in diesem Fall: kostümierte Darsteller), schlägt gebieterisch mit seinem Zauberstock auf, lässt die Leibwächter des grossen Kaisers Qin Shi Huang lebendig werden und engagiert sie als seine eigenen. Der Zauber des von den anmassenden Funktionären missachteten alten Hexenmeisters und Beherrschers der Winde klappt: die Tonarmee setzt sich in Bewegung. Ivens lässt hier keinen Zweifel daran, dass er sich nicht nur mit dem Affenkönig identifiziert, sondern sich auch für den letzten grossen Kaiser Chinas hält. Der grosse Sturm lässt zwar an dieser Stelle noch auf sich warten, aber ein leichter Wind kommt vorab schon mal auf und zollt dem Meister den ersten Tribut.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu UNE HISTOIRE DE VENT (EINE GESCHICHTE ÜBER DEN WIND):
Regie: Joris Ivens und Marceline Loidan;
Buch: Joris Ivens, Marceline Loidan, Elisabeth D.; Kamera: Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux; Kamera-Assistenz: Laurent Chevalier, Wang Wenhua, Bai Kunyi, Li Zexiang; Schnitt: Geneviève Louveau; Beleuchtung: Claude Hirsch, Guo Weijun; Musik: Michel Portal; Ton: Jean Umansky; Geräusche: Laurent Lévy.
Darsteller (Rolle): Joris Ivens (Der alte Mann), Han Zhenxiang (Der Affenkönig), Liu Zhuang (Die Fee Chang'e) Wang Delong, Wang Hong (Das kleine Mädchen), Fu Dalin (Sänger der Peking Oper), Liu Guilian (Die Hexe), Chen Zhijian, Zou Qiaoyu (Die Strassensängerin), Paul Sergent (Der alte Mann als Kind), Ma Xiaoman (Sängerin der Peking Oper), Wu Jian (Der Volkstribun), Der alte Li (Der alte Tai-chi-Lehrer), Wang Lubin (Der Dichter Li Bai), Yu Kuo (Der Bräutigam), Lin Qi (Die Braut), Yang Jun (Die Tänzerin).
Produktion: CAPI Film (Ivens / Loidan), La S.E.P.T., mit der Beteiligung des Ministère de la Culture et de la Communication des Ministère de la Radio, du Cinéma et de la Télévision de Chine, Stichting Nederland Film Fonds, WDR Köln, NDR Hamburg, NOS, Channel 4, TF 1, Dokumentarfilmstudio China, Air France; Produzentin: Marceline Loidan; Produktionsleitung: Jacques Zajdermann, Meyer Berreby, Zhang Jinhua, Wu Menbing. Frankreich 1986-88. Farbe, 80 Min. BRD-Verleih: Nef 2, München; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.



MYSTERY TRAIN von Jim Jarmusch

Der Zug und das Feuerzeug

Durch eine grün überwucherte Landschaft bahnt sich ein Zug seinen Weg, fährt in der Diagonalen, von rechts nach links, durch das Bild. Die Mystifizierung eines auf den ersten Blick eigentümlich banal wirkenden Ortes, dessen Glanz seit Jahren verblasst, nur noch zum Ab(zieh)bild seiner selbst geworden ist, stellt Jim Jarmusch ins Zentrum seines neuen Films. Banal, weil von dem, was einst den Ruhm und Reichtum dieser Stadt ausgemacht hat, heute nicht mehr viel da ist. Mystifizierung, weil der Filmautor versucht, den Besucher der Gegenwart am Schauplatz einstiger Glorie neue Legenden entdecken zu lassen.

Zwischen die Bilder des fahrenden Zuges sind, auf schwarzem Hintergrund, die einzelnen Vorspanntitel montiert. Der Rhythmus wird unterbrochen oder besser noch: Er wird durch das Innehalten akzentuiert, so wie die betonten Schläge eines Viervierteltaktes. Der geübte Zuschauer erkennt in diesen stilsicheren ersten Bildern die bald schon zum Markenzeichen gewordene Handschrift des Amerikaners Jim Jarmusch. Das Misstrauen einem geradlinigen Erzählfluss gegenüber, umgesetzt in rhythmische Bildfolgen, gehört zu den Charakteristika der Filme dieses vor allem in Europa zum Star aufgestiegenen Cineasten.

Von STRANGER THAN PARADISE, mit welchem Jarmusch nach seinem Erstling PERMANENT VACATION der eigentliche Durchbruch gelang, und DOWN BY LAW unterscheidet sich MYSTERY TRAIN in einem Punkt doch recht erheblich. Nicht nur ist es die Farbe, die als neues bindendes Stilmittel hinzugekommen ist, sondern auch ein Versuch, das eigene Verständnis von Dramaturgie zu erweitern. Während in STRANGER THAN PARADISE und DOWN

BY LAW die Befindlichkeit der Hauptfiguren – stetes Hauptanliegen des Autors – eingebettet war in einen weitgehend doch linearen Handlungsstrang, skizziert Jarmusch in seinem jüngsten Film das Vakuum eines gesichtslosen Ortes über drei Einzelepisoden hinweg. Es sind drei kurze kleine Geschichten, die in sich abgeschlossen sind und doch Verbindung offenbaren. Stückweise und nur sehr versteckt. Dazu jedoch später.

«Far from Yokohama»

Die erste Episode, «Far from Yokohama», schildert die Ankunft eines jungen japanischen Paares in jener Stadt, die einst Wirkungsort war von Carl Perkins oder eben «The King» Elvis Presley. Den Aussenaufnahmen des durch die Landschaft sich schlängelnden silberglänzenden Zuges sind Innenaufnahmen gegenübergestellt. Sich vis-à-vis sitzen am Fenster Mitzuko und Jun, beide Anfang Zwanzig. Er Typ mit klobigen und auf Hochglanz polierten Lackschuhen sowie wohlgestylter «Tolle», sie mit gut gepflegter wilder Mähne, markanter schwarzer Lederjacke und kurzem enganliegendem Rock. Die Konversation beschränkt sich auf Fragmente, bedingt durch die Kopfhörer, über die Musik in die Ohren dringt. Der Zuschauer bekommt diese auf der Tonspur als Presleys «Mystery Train» zu hören.

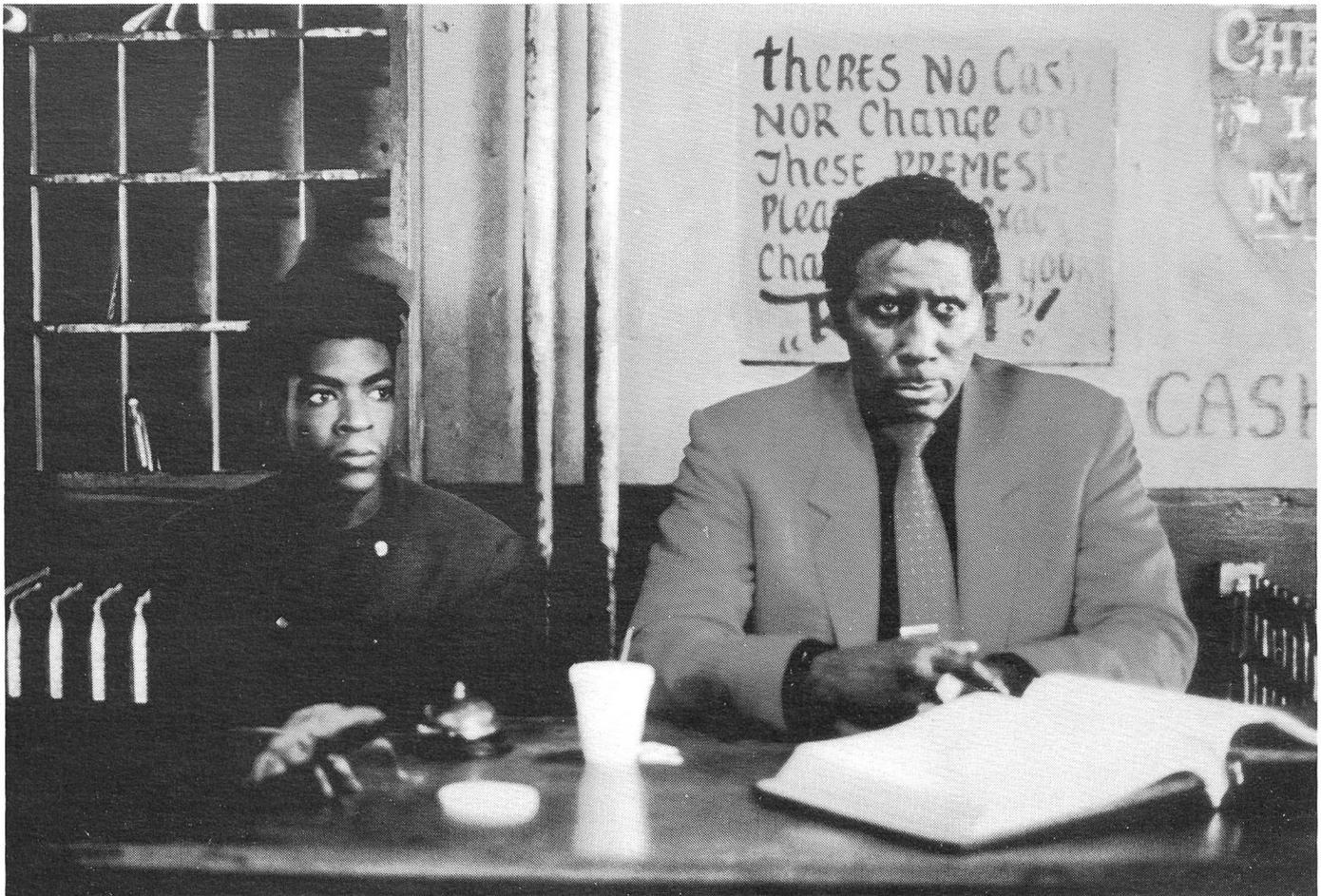
Das eigentliche Thema des Films wird schon in diesen ersten Einstellungen angedeutet: Mitzuko fragt Jun, wie lange es noch gehe, bis sie am Bestimmungsort ankommen. Dieser antwortet zwei Tage. Kurz darauf läuft der Schaffner durchs Bild und ruft die nächste Station aus: «Memphis, Ten-

nessee». Juns Reaktion auf die Geschwindigkeit, in der die zwei Tage plötzlich nun vergangen sind: In Amerika gibt es halt verschiedene Zeitzonen. Fremdsein an einem Ort und an diesem jene Spuren suchen, die einen an Vertrautes erinnern; nicht zu wissen, wie die Zeit totschlagen, um umgehend von dieser eingeholt und überholt zu werden – das sind Leitmotive, die Jarmuschs Filmschaffen nachhaltig kennzeichnen, dessen Triebfeder quasi bilden. In Bilder umgesetzt hier gleich zu Anfang am Bahnhof. Die beiden sitzen in der Bahnhofshalle, ungeschlüssig, sich langweilend. Sie gibt ihrer Freude über die alte und etwas verwahrloste Architektur Ausdruck. Jun hingegen bevorzugt den Bahnhof seiner Heimatstadt Yokohama. Der sei moderner und zeitgerechter. Wie ein roter Faden zieht sich durch den ganzen Film die Diskrepanz zwischen dem, was man von einem fern gelegenen Ort erwartet, und wie man diesen selbst dann erlebt. Jarmuschs Anliegen scheint zu sein, mit jedem Film immer wieder und immer wieder aufzuzeigen, wie klein unsere Welt geworden und wie gross sie trotz allem immer noch geblieben ist. Illustriert wird dies in den ersten Szenen in der Begegnung mit dem alten Schwarzen in besagter Bahnhofshalle. Er geht auf Jun und Mitzuko zu, bittet um Feuer. Nachdem Jun sein «Zippo» aus der Hosentasche genommen und mit einem eleganten Fingerschnippen entfacht hat, bedankt sich der Alte auf Japanisch. Der Verwunderung des Amerikaners über die Fingerfertigkeit des Japaners steht die Verwunderung der Japaner über die japanische Bedankung gegenüber. Dass die zwei den modernen Hartschalenkoffer dann mit einem dünnen, durch den Tragegriff hindurchgeführten Bambusstock tra-



«Far from Yokohama»: Wir sind halt in Amerika





Hier laufen die Erzählstränge zusammen – der einzige personelle Bindestrich

gen, verdeutlicht nochmals dieses Schwanken zwischen den Kulturen beziehungsweise deren Vermischen. Unentschlossenheit und Ziellosigkeit als Tenor: Jun und Mitzuko beraten erst lange, ob sie zuerst Graceland und dann das 1952 von Sam Philipps gegründete legendäre «Sun»-Studio besuchen sollen, einigen sich schliesslich auf die Villa Elvis Presleys. Mit ihrem lustlosen Herumstreifen setzt auch jenes Musikmotiv von John Lurie erstmals ein, das immer wieder dann aufscheint, wenn die Hauptfiguren scheinbar ziellos umherstreifen. Wie durch Zufall landen die beiden schliesslich doch vor dem Studio, in dem Johnny Cash, Carl Perkins, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Howlin' Wolf und andere mehr ihre ersten Songs aufnahmen. Die Führung ist ebenso kurz wie schmerzlos: Eine Legende wird vermarktet, herzlos, aber profitabel. Und weiter wird durch die amerikanische Stadtlandschaft gewandert, an einem «Barbershop» vorbei, vor dem der junge Friseur gerade umständlich mit einer Angel hantiert, vor einem Kino durch, dessen Leben schon lange ausgehaucht scheint. Ebenso voller Bewunderung

wie voller Verwunderung schweift der Blick von links nach rechts und wieder zurück.

Vor dem Denkmal Elvis Presleys dann eine weitere Pause, ein weiteres Geplänkel über die Frage, wer nun wohl der grössere von den beiden war, der von Jun verehrte Carl Perkins oder Mitzukos Schwarm Elvis. «Far from Yokohama» meint hier als Titel nicht nur geographische Distanz, auch das Bewusstwerden, das Realisieren der Unüberwindbarkeit jener Hürden ist darin enthalten, die von einem sozio-kulturellen Umfeld gestellt werden. Das dem «american-way-of-life»-Nacheifern wird hier mit einer Realität konfrontiert, die Ernüchterung zur Folge hat.

Das Hotel, in dem Jun und Mitzuko schliesslich vor der einbrechenden Dunkelheit Zuflucht suchen, wird zur Drehscheibe für die drei Episoden von MYSTERY TRAIN. Hier laufen die einzelnen Erzählstränge zusammen, hier begegnen sich die verschiedenen Figuren – ohne allerdings voneinander zu wissen, ohne sich auch nur kurz begegnet zu sein. Das Anschwimmen Jarmuschs gegen den konventionellen Erzählfluss findet hier seinen Aus-

druck in der Vehemenz, mit der er sich auf drei gleichberechtigte Erzählperspektiven konzentriert, ja geradezu versteift. Er verzichtet von daher auf das Einfügen eines Klammerteils, wie man es aus zahlreichen anderen Episodenfilmen kennt. Letztere haben oftmals zusätzlich zu den Perspektiven der Hauptfiguren der einzelnen Episoden noch eine das Ganze zusammenhaltende «grosse», häufig durch *eine* Figur verkörperte Perspektive. Dominique Derrudere beispielsweise hat für seinen Film CRAZY LOVE, basierend auf drei Kurzerzählungen Charles Bukowskis, aus drei Figuren eine gemacht, die er über drei Lebensphasen hinweg zeigt.

Die narrative Einheit von MYSTERY TRAIN versucht Jarmusch über den Ort, den Schauplatz zu erreichen. Den einzigen personellen Bindestrich bilden der Mann an der Reception des kleinen Hotels sowie der Boy mit seiner schäbigen Pagenmütze – beides Schwarze. Wenn Jun und Mitzuko im Zimmer angelangt sind, dem Boy eine Pflaume – «from Japan... Japan!» – als Trinkgeld geben und dieser dann wieder seinen Platz neben dem alt ehrwürdigen Chef eingenommen hat,

schneidet Jarmusch zwischen die Bilder aus dem Hotelzimmer immer wieder Impressionen von der «minimal»-Handlung unten an der Reception. Es sind kleine Gags, über die die Charakterisierung dieser beiden Nebenfiguren eingebracht wird. Der Boy fragt seinen Chef etwa, ob er die Pflaume, diese ordinäre und nur aufgrund des Ursprungs so exotisch wirkende Frucht, essen solle. Dieser rät ab, worauf der junge Schwarze es auch prompt bleiben lässt. Jetzt schlägt der in einen roten Blazer gewandete Receptionist zu: Mit einer Armbewegung verschwindet die Frucht in seinem Mund.

Die Episode mit Mitzuko und Jun endet mit der Schilderung ihres Hotelaufenthaltes. Er sitzt am Boden vor dem Bett, schaut ins Leere. Sie versucht ihn aufzuheitern, malt sich die Lippen an, küsst ihn, worauf beide wie zwei traurige Clowns aussehen. So spiegelt sich auch in der Atmosphäre dieser Nacht die Orientierungs- und Lustlosigkeit der beiden. Sie sitzt am Boden und klebt in ihr Album neue Bilder ein, zeigt Jun schliesslich ihre neuesten Entdeckungen. Es sind nebeneinandergeklebte Bilder von

Buddha und Elvis, von der Freiheitsstatue und Elvis, von Madonna und Elvis – immer so, dass die physiognomische Ähnlichkeit evident wird. Die Nacht gipfelt in aus der Langeweile heraus geborenem Liebemachen. Danach liegt Jun mit dem Rücken auf dem Bett, starrt die Decke des Zimmers an. Aus dem Radio tönt die sonore Stimme des Ansagers, es sei jetzt zwei Uhr siebzehn und er lege nun «Blue Moon» von Elvis Presley auf. Am nächsten Morgen, Jun und Mitzuko sind gerade damit beschäftigt, die Handtücher, die ja in amerikanischen Hotels, so Jun, im Preis inbegriffen seien, in den überquillenden Koffer zu packen, zerreisst ein Schuss die Stille. Der Kommentar des jungen Japaners: Wir sind halt in Amerika.

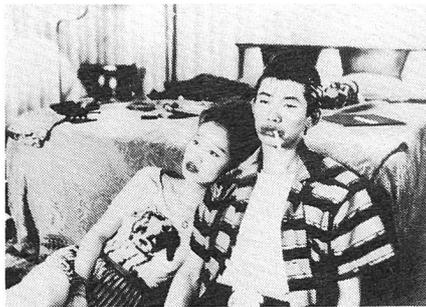
«A Ghost»

Die auf schwarzen Hintergrund gesetzte Schrift «A Ghost» kündigt die zweite Episode an. Eine Frau steht am Abfertigungsschalter des Flughafens, muss die Ausfuhrpapiere für ihren Mann – im Hintergrund ist ein silberner Sarg zu sehen – unterschreiben.

Ein lautstark geführtes Telefongespräch gibt uns Aufschluss, dass diese Luisa, die da ankündigt, sie komme wegen verpasstem Anschlussflug einen Tag später an, Italienerin ist. Unerwartet hat sie Zeit, fährt mit dem Taxi in die Stadt, beginnt ebenfalls ziellos umherzuschweifen. In einem kleinen Laden will sie eine Zeitung kaufen, lässt sich von dem sympathisch-gewitzten Mann aber einen ganzen Berg an Illustrierten aufschwätzen. In einer Bar trinkt sie Kaffee, bleibt jedoch nicht lange alleine. Ein schlaksiger Mann mit schütterem Haar gesellt sich zu ihr, erzählt ihr, dass er eines Abends einen Autostopper mitgenommen habe, der der Geist von Elvis Presley war. Dieser habe ihn beauftragt, ihr, ja ihr, diesen Kamm zu übergeben. Luisa stutzt. Freilich habe er, fährt der Unbekannte fort, ihm auch noch gesagt, er solle dafür eine Übergabegebühr von zwanzig Dollar in Empfang nehmen. Die junge Italienerin gibt ihm das Geld – damit sie ihre Ruhe hat. Nachdem dieser sie nach dem Verlassen der Bar weiter belästigt, sucht auch Luisa in besagtem Hotel Zuflucht, trifft dort an der Reception auf DeeDee, die sich kein Zim-

«Lost in Space»: Verloren im Niemandsland





Youki Kudoh, Matoshi Nagase

mer leisten kann, worauf Luisa mit ihr eins teilt. DeeDee hat gerade ihren Verlobten verlassen und will aus der Stadt verschwinden.

Mitzuko, Jun und Luisa haben gemeinsam, dass sie sich als Fremde an diesem Ort, in diesem Land bewegen. Sie sind nicht vertraut mit Mentalität und Eigenheit. Bei den Japanern spielt Bewunderung mit, bei Luisa wohl ursprünglich mehr das ökonomische Interesse potentieller oder faktischer Auswanderer – genaueres darüber erfährt der Zuschauer nicht. Jarmusch setzt in diesen Figuren jene Tradition fort, die er in STRANGER THAN PARADISE mit den jungen Ungarn und in DOWN BY LAW mit dem von Roberto Benigni gespielten Italiener bereits praktiziert hat. Fremdsein heisst für ihn stets auch die Konfrontation von Nichtamerikanern mit Amerika. Dahinter mag sich die Sehnsucht des Filmemachers nach vermehrter Distanz verbergen oder – pragmatischer – die Einsicht, dass über solche «Vehikel» eine grundlegende Auseinandersetzung mit amerikanischen Mythen und Idealen auf glaubwürdigeren Boden zu stehen kommt.

«Lost in Space»

Sicher am radikalsten zeigt Jarmusch diesen Ansatz in der dritten und letzten Episode. «Lost in Space» könnte auch heissen: Verloren im Niemandsland. Johnny, der Verlobte eben jener DeeDee, die Luisa in besagtem Hotel begegnet, ist auch kein Amerikaner. Da er aber nicht ein Durchreisender sondern gewissermassen ein Gestrandeter ist, dessen Integrationsfähigkeit in diese Gesellschaft schon allein durch die Tatsache, dass er Engländer ist, weitaus grösser erscheint, entwickelt sich seine Konfrontation mit dem Leben in der Provinzstadt zum regelrechten *crash*. Betrachtet man die drei Episoden als Crescendo, stellt «Lost in Space» sicher den Höhepunkt dar. Während die beiden Japaner in sich eine abgeschlossene

und aktiv nicht auf das Umfeld angewiesene Gruppe bildeten, war die einsame Luisa durch die Begegnung mit DeeDee schon stärker mit den Problem- und Fragestellungen der «Einheimischen» vertraut, musste sich schon eher mit deren Mentalität auseinandersetzen. Johnny nun ist in der ihm letztlich eben immer noch fremden Welt verloren, treibt wie ein Stück Holz in der Flut: wahl- und ziellos von den ihn umspülenden Wogen getragen hin und her. Das Spiel mit dem Revolver wird dabei zum Symbol für den möglichen Ausbruch. Dass dieser dann zum eigentlichen Zusammenbruch beziehungsweise Einbruch führt, ist in dieser Logik enthalten. Die letzte Episode ist gleichzeitig aber auch deutlich die schwächste. Was Jarmusch hier versucht, ist die Weiterführung jenes missglückten Traumes vom «american way of life». Auch Johnny, der mit seinen Westernstiefeln und der Pomade im Haar deutlich versucht, sich den Gepflogenheiten, aber auch dem, was er im einzelnen unter amerikanischer Kultur respektive Eigenart versteht, anzupassen, erlebt sein Amerika anders, als er es sich ursprünglich wohl erwartet hatte. Freilich ist im Unterschied zur Naivität der Japaner oder der unberührten Einfachheit der Italienerin Johnny schon so weit vorgedrungen, dass über seinem Weg auch die Hinweistafel «Dead End», Sackgasse, stehen könnte. Es ist für den Zuschauer – allzu – absehbar, dass sein Weg tragisch enden wird. Während Jarmusch es in «Far from Yokohama» und «A Ghost» noch gelingt, seinen Figuren durchaus etwas Eigenes zu verleihen, bleibt Johnny in dem Klischee, das seinem Namen als Beigeschmack schon anhaftet, stecken. Der Schuss auf den Ladenbesitzer, die Sauferei im Hotelzimmer, in dem Johnny, der ihm zu Hilfe gekommene Bruder DeeDees – der Friseur vom Anfang des Films – und Wil, der Cousin des Manns an der Reception, Zuflucht finden, und schliesslich die Flucht im «station»-Wagen wirken abgegriffen. Die in «Lost in Space» agierenden Figuren sind denn auch die eindeutig am wenigsten ausgearbeiteten Charaktere. Jarmuschs Stärke, die atmosphärische Zeichnung der Momente der Langeweile und Orientierungslosigkeit, treten hier zugunsten einer faden-scheinigen «action»-Sequenz in den Hintergrund.

Die Fahrt des mysteriösen Zuges führt am Schluss wieder weg von Memphis. Nochmals tauchen kurz Jun und Mitzuko im Bild auf. Der Koffer landet wieder dort, wo ihn am Tag zuvor Jun

heruntergeholt hat: Im Gepäcknetz. Dann kommt eine junge Amerikanerin ins Abteil, es ist DeeDee. Bei den beiden Japanern erkundigt sie sich: «Is this the train to Natchez?» Verwundert starrt Mitzuko die Frau an: «Matches?» Weiter wird das Zusammentreffen jedoch nicht geführt, DeeDee zieht weiter, setzt sich irgendwo anders hin. Die Spannung ist verpufft, und ich war und bin wohl nicht der einzige unbefriedigte Zuschauer. Trösten muss man sich – einmal mehr? – mit den atemberaubenden Bildern von Kameramann Robby Müller, mit dem feinfühligem Einsatz der Musik, mit dem Gespür für kleine Einzelsituationen. Und in einer Filmlandschaft, die ebenso von Orientierungs- und Mutlosigkeit gezeichnet ist, wie es vielleicht Jun und Mitzuko sind, ist das schon allerhand.

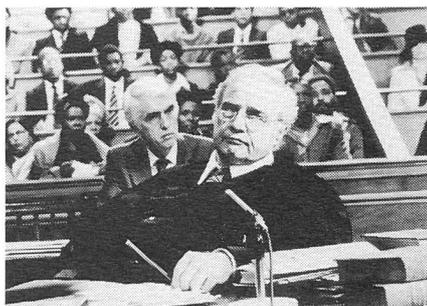
Ganz zum Schluss dann das gleiche Bild wie am Anfang: In umgekehrter Richtung kreuzt der Zug wieder das Tal, verlässt von links nach rechts das Bild.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu MYSTERY TRAIN: Regie und Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Melody London; Ausstattung: Dan Bishop; Kostüme: Carol Wood; Musik: John Lurie, mit Songs von: Elvis Presley, Roy Orbison, Rufus Thomas, Otis Redding.

Darsteller (Rolle): «Far from Yokohama»: Matsoshi Nagase (Jun), Youki Kudoh (Mitzuko), Screamin' Jay Hawkins (Nachtportier), Cinqué Lee (Hotel-Page), Rufus Thomas (Mann am Bahnhof), Jodie Markell (Sun Studio Frau), William Hoch, Pat Hoch, Joshua Elvis Hoch (Touristen-Familie), Reginald Freeman (Schaffner), Beverly Prye (Strassenmädchen); «A Ghost»: Nicoletta Braschi (Luisa), Elizabeth Bracco (DeeDee), Sy Richardson (Zeitungsverkäufer), Tom Noonan (Mann im Imbiss), Stephen Jones (der Geist), Lowell Roberts (Lester), Sara Driver (Flughafenangestellte), Richard Boes (zweiter Mann im Imbiss), Darryl Daniel (Kellnerin), Calvin Brown (Fussgänger), Jim Stark, Elan Yaari (Sargträger); «Lost in Space»: Joe Strummer (Johnny), Rick Aviles (Wil Robinson), Steve Buscemi (Charlie), Vondie Curtis-Hall (Ed), Royale Johnson (Earl), Winston Hoffman (Wilbur), Rockets Redglare (Getränkeverkäufer), Marvell Thomas, Charles Ponder, D'Army Bailey (Billardspieler), Tom Waits (Radio D. J.).

Produktion: JVC, MTI; Produzenten: Kunijiro Hirata, Hideaki Suda, Demetra Macbride, Jim Stark. USA, 1989. Format: 1:1.85, 35 mm, Farbe, 112 Min. BRD-Verleih: Pandora Film, Frankfurt; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.



A DRY WHITE SEASON von Euzhan Palcy

Kurzer Prozess

Es hat einen Zeitpunkt gegeben, da dachte ich: So, Stolz, jetzt geht es nur um dich und mich. Jetzt weiss ich, wer mein Feind ist. Jetzt können wir offen kämpfen, Mann gegen Mann. Wie naiv war das von mir, wie einfältig!

André Brink, Weisse Zeit der Dürre

Die Naivität, die in der Wirklichkeit als Schwäche gilt, ist eine der grossen Stärken des Kinos. Südafrika ist bekanntlich ein Land, in dem oft genug nicht dem Unrecht, sondern der Gerechtigkeit der Prozess gemacht wird. Im Kino gehen die Unterdrückten in die Revision. Mit Erfolg: mit den Schuldigen wird meist kurzer Prozess gemacht. Dabei spielt es keine Rolle, wie das Urteil auf der Leinwand ausfällt. Denn die Jury sitzt im Zuschauer-raum. Am Ende von A DRY WHITE SEASON ist das Publikum einstimmig der Meinung, dass der weisse Polizist Stolz den Tod verdient. Doch das Plädoyer des Films hat nicht den Kopf geklärt, sondern die Wut im Bauch geschürt. A DRY WHITE SEASON ist Mobil-machungskino für die gute Sache.

Stolz wird beschuldigt, den schwarzen Gärtner Gordon Ngubene zu Tode gefoltert zu haben. Er steht vor Gericht. Hinter dem Bürgerrechts-Anwalt McKenzie zeigt uns die Kamera nur schwarze Prozessbeobachter. Auf der rechten Seite sitzt der Verteidiger, hinter ihm sind – durch eine Trennwand von den Schwarzen gesondert – ausschliesslich Weisse zu sehen. Ben du Toit, der für die Rechte der Schwarzen kämpft, hat seinen Platz direkt neben der Trennwand, an der Grenze zweier Welten. Seine Frau Susan, energische Gegnerin seines Engagements, tritt während des Prozesses kurz auf, setzt sich an den äussersten rechten Rand und verschwindet vor Verkündung des Urteils. Diese Sitzordnung haben nicht die Gerichtsdienere des Regimes, sondern die der Regie festgelegt. Jede Ambivalenz haben sie des Saales verwiesen.

Das Personal dieser Szene stammt aus André Brinks Romanvorlage «Dry

White Season», die der weisse süd-afrikanische Autor 1979 veröffentlichte. Brink erzählt darin die Geschichte des Buren Ben du Toit, der als Lehrer lange Zeit «geradezu mühelos unter der ungetrübten Oberfläche seiner ruhigen Existenz versank». Es kostet ihn einige Mühe, aufzutauchen in eine Welt, in der die Existenzbedrohung ein Teil der täglichen Routine ist. Als der Sohn seines Gärtners und dann dieser selbst in Polizeigewahrsam umkommen, wird ihm die eigene Zufriedenheit zum Skandal. Doch je mehr er sich mit der fremden Welt vertraut macht, desto mehr wird er der vertrauten Umgebung entfremdet. Seine Frau wendet sich von ihm ab, seine Tochter verrät ihn, nur sein Sohn hält am Ende noch zu ihm. Ben du Toit setzt sich für andere ein und wird dabei auf sich selbst zurückgeworfen. Die Dialektik des Engagements erfährt er am eigenen Leibe. In der Einsamkeit erscheint ihm die Aussenwelt wie ein Teil seines Innenlebens: «Von einem leeren Zimmer ins andere zu gehen, wurde zum Selbstzweck, als durchmesse er sein eigenes Inneres, als gehe er durch die Räume seines Geistes und Hohlräume seiner Arterien und Drüsen und Eingeweide.» Ben du Toit unternimmt eine Reise ins Ich. Er lernt nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch sich selbst von einer anderen Seite kennen.

Doch im Gegensatz zum Roman gestattet der Film den Figuren so gut wie kein Privatleben jenseits der Südafrika-Problematik. Im Roman haben Susan und Ben du Toit eine Vergangenheit, mit der sie durchaus nicht in Frieden leben. Die politischen Verwicklungen sind für sie Härtetests ihrer bisherigen Lebensweise: «Ich habe das Gefühl, dass jeder Mensch tief im Innern etwas hat, wofür er bestimmt ist,» lässt Brink Ben sagen. «Irgendetwas, das nur er allein fertigbringt. Und dann geht es darum, herauszufinden, was genau es bei dir persönlich ist.» Ben findet dies im politischen Engagement. Auch Susan nutzt die Chance, ein neues Leben anzufangen. Doch

Susans schmerzhaften Ablösungsprozess verkürzt der Film auf eine pragmatische Entscheidung gegen die durch Bens Engagement entstandenen Nachteile. Der Film will nicht wahrhaben, dass auch andere Menschen als Ben gute Gründe haben könnten. So werden die falschen Freunde, die Brink im Roman beschreibt, im Kino zu Feinden: «Immer wieder geht mir auf, dass die grössten Probleme für mich Wohlwollen, Christentum, Verständnis und Redlichkeit sind. Nicht offene Feindseligkeit: um dagegen anzugehen, kann man eine Strategie entwickeln.» Dies hätte ein Film werden können über die zahllosen weissen Südafrikaner, die die Verbrechen gegen die Schwarzen tolerieren, es ist aber einer geworden über die wenigen, die sie begehnen. Captain Stolz ist der allgegenwärtige Sündenbock. Den Schwarzen lässt er die Haut vom Leibe peitschen, doch Hunden streichelt er sanft das Fell. Ein Folterknecht in haute couture, der sich nie die Hände schmutzig macht und doch unvorstellbar viel Dreck am Stecken hat. Selbst wenn es in Südafrika solche Polizisten gäbe, dürfte man sie im Kino nicht so zeigen. Denn Stolz tritt zwangsläufig in Konkurrenz zu den zahllosen Film-Bösewichten vor ihm. In einem Film macht Jürgen Prochnow Eddie Murphy das Leben schwer, im nächsten lässt er Schwarze in Südafrika zu Tode quälen. Dieser Beliebigkeit müsste sich A DRY WHITE SEASON nach Kräften widersetzen. Stattdessen ergibt er sich ihr widerstandslos. Stolz ist eine Klischee-Figur, und Klischees sind nicht transparent. Sie verstellen den Blick auf die Wirklichkeit. Im Leben wie im Kino haben sie in erster Linie eine Entlastungsfunktion: «Vielleicht war es – rein gefühlsmässig – auch eine Erleichterung, endlich wieder einem Gegner aus Fleisch und Blut gegenüberzustehen, jemandem, den man erkennen, festnageln, mit dem er reden konnte, und sei es in blindem Hass.» Man kann einen Menschen besser hassen als ein System. Ben du Toit mag man das verzeihen, dem Film nicht.

Der Film setzt nicht auf gewichtige Argumente, sondern auf einen gewichtigen Schauspieler. Marlon Brando ist der Köder, den die Filmemacher für ein Massenpublikum ausgeworfen haben, damit es einen Film schluckt, dessen Thema ihm vielleicht nicht schmeckt. Marlon Brando war nie einer der schnellsten Schauspieler, und da er über die Jahre auch nicht an Tempo, sondern nur an Pfunden zugelegt hat, setzt ihn Regisseurin Euzhan Palcy in den Gerichtsszenen wie einen monolithischen Block ins Bild. Marlon Brando sitzt nicht, er *thront*. Oft das halbe Bild füllend, lässt er die Menschen im Zeugenstand zu Miniaturen verkümmern. Doch auch hinter diesem breiten Rücken kann sich der Film nicht verstecken.

A DRY WHITE SEASON malt ein schwarz-weisses Bild von Südafrika. Die interessantesten Figuren verbergen sich im Halbdunkel. Zum Beispiel die schwarzen Kollaborateure der Polizei, die mithelfen oder zumindest tatenlos zusehen, wenn ihre schwarzen Brüder gefoltert und getötet werden. An eine dieser Figuren ist die interessanteste Idee des Films gebunden:

Gordon Ngubene wird von Stolz Handlangern gefoltert. Wir sehen ihn von hinten: Arme und Beine sind zusammengebunden, zwischen zwei Stühlen hängt er an einer Stange. Als ihm Salzwasser ins Gesicht gegossen wird, betritt ein schwarzer Polizist unaufgefordert das Zimmer und wird sofort zurechtgewiesen. – Zu einem späteren Zeitpunkt macht er eine Zeugenaussage, und nun sehen wir Gordon aus seiner Perspektive: das gemarterte Antlitz ist blutüberströmt, entstellt nicht nur von den zahllosen Schlägen, sondern von den verzweifelten Schmerzensschreien. Dies ist der letzte Blick in das Gesicht eines Menschen, bevor es in eine formlose Masse übergeht. Zum ersten und einzigen Mal kann Euzhan Palcy den Zuschauer in diesem Film zutiefst erschüttern. Doch sie wechselt nur die Perspektive, um die Wut zu vergrößern, nicht, um die Einsicht zu fördern. Dazu hält sie zu sehr an ihrem Standpunkt fest. So ist A DRY WHITE SEASON nur ein Propagandafilm: Anti-Aparttheid, vierundzwanzigmal in der Sekunde.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zum Film
A DRY WHITE SEASON
(WEISSE ZEIT DER DÜRRE):

Regie: Euzhan Palcy; Buch: Colin Welland und Euzhan Palcy nach dem gleichnamigen Roman von André Brink; Kamera: Kelvin Pike, B.S.C., Pierre-William Glenn; Schnitt: Sam O'Steen, Glenn Cunningham; Ausstattung: John Fenner; Art-Director: Mike Phillips; Musik: Dave Grusin; Ton-Mischung: Roy Charman.

Darsteller (Rolle): Donald Sutherland (Ben du Toit), Janet Suzman (Susan du Toit), Zakes Mokae (Stanley), Jürgen Prochnow (Captain Stolz), Susan Sarandon (Melanie Bruwer), Marlon Brando (Ian McKenzie), Winston Ntshona (Gordon Ngubene), Thoko Ntshinga (Emily Ngubene), Leonard Maguire (Bruwer), Gerard Thoolen (Col. Viljoen), Sussannah Harker (Suzette du Toit), Andrew Whaley (Chris), Rowen Elmes (Johan du Toit), Stella Dickin (Susans Mutter), David de Keyser (Susans Vater), John Kani (Julius), Sophie Mgcina (Margaret), Bekhithemba Mpopu (Jonathan), Tinashe Makoni (Robert), Precious Phiri (Wellington), Mannie De Villiers (Polizei Kommandant), Anna Manimanzi (Soweto-Mädchen).

Produktion: MGM in Assoziation mit Star Partners II; Produzentin: Paula Weinstein; ausführender Produzent: Tim Hampton; assoziierte Produzentin: Mary Selway; Produktionsüberwachung: Vincent Winter. USA 1989. 35 mm, Farbe, Dolby Stereo, 110 Min. CH-Verleih: UIP, Zürich.

Ben du Toit lernt nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch sich selbst von einer andern Seite kennen





LAST EXIT TO BROOKLYN von Uli Edel

Keine Chance für Harry

Dass es nicht gerade zu den einfacheren Dingen zählt, ein sogenanntes «Kultbuch» auch zu einem «Kultfilm» zu machen, belegt LAST EXIT TO BROOKLYN von Uli Edel auf eindrückliche Weise. Hubert Selbys Roman erschien Mitte der sechziger Jahre und war seither Pflichtlektüre für eine ganze Generation. Er hat sich diesen Status durch die ungeschminkte Authentizität erkämpft, mit der hier eine Welt von innen nach aussen beschrieben wird. Eine Welt obendrein, der der Autor selbst entstammt. Sie ist Stück von ihm. Das Schicksal der an den Rand nicht nur der Metropole, sondern eben auch der Gesellschaft Gedrängten hat Selby ohne falsche Glorifizierung, ohne Scheu vor Schmutz, Dreck und Obszönität im Masstab eins zu eins auf Papier gebracht. Ohne überschwengliches Pathos und falsches Makeup. Uli Edel hat bereits 1981 mit CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO eindrücklich belegt, dass er gewillt ist, «grosses Kino» zu machen. Nimmt man diese in beiden zitierten Filmen immanente Forderung beim Wort, lässt sich schnell konstatieren, dass bei der Adaptierung von Selbys Roman genau dieser Schritt nur sehr an der Oberfläche vollzogen worden ist. LAST EXIT TO BROOKLYN ist als Kinofilm nicht mehr als eine entfernte Erinnerung an das Buch, verliert jene intensive atmosphärische Spannung, die das Elixier von Selbys Text ausmacht.

Die soziale Realität der frühen fünfziger Jahre erstarrt hier in gekonnt-konventionell cadrierten Bildern zur Postkarte. Einzig die Gewalt scheint dem Regisseur als Ausdrucksmittel der sozialen Misere, als Vehikel für das Porträt des Lebens in diesem vernachlässigten Stadtteil New Yorks tauglich. Gewalt und grosse Gesten. Jene Zwischentöne, die etwa die Filme der Neorealisten auszeichneten, die zu jener Zeit, in der dieser Film angesiedelt ist, am Werk waren, gibt es kaum. In den Presseunterlagen, einem fast fünfzig Seiten starken Wälzer, ist unter

anderem nachzulesen, dass Edel bereits damals, an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, sich mit dem Gedanken einer Verfilmung von Selbys Buch getragen habe. Gar ein Drehbuch sei zu jener Zeit schon geschrieben worden. Jahre später – sein Hochschulkommilitone Bernd Eichinger hatte es derweilen zu einigem Produzentenruhm gebracht – rückte der Traum wieder in Griffnähe. Schon beinahe als defensives Argument erscheint mir in besagten Presseunterlagen jene Stelle, wo bei Regie und Produktion auf die frühe Liebe zum amerikanischen Mythos und Kino auf der einen sowie eben die Filme der italienischen Neorealisten auf der anderen Seite hingewiesen wird.

Nach den Schlusstiteln stellt sich für mich schnell einmal die Frage, woran das Filmprojekt LAST EXIT TO BROOKLYN letztlich gescheitert ist, weshalb ich ohne Lust auf erinnerungswürdige Bilder den dunklen Raum verlasse. Vielleicht trifft denn genau diese Passage aus dem Presseheft den Kern des Problems, dieser Hinweis auf eine fundamentale Zwiespaltenheit, die hier so ganz offensichtlich nicht hat funktionieren können. Die Tragödie des Kleinen Mannes – beziehungsweise der Kleinen Frau – in einem besonders harten, von sozialen Gegensätzen und Spannungen gezeichneten Quartier als eine Mischung aus ROMA, CITTÀ APERTA, TRE FRATELLI und WEST SIDE STORY – das kann nicht funktionieren. Ähnlich wie schon in CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, vertraut der Regisseur vor allem auf die direkt vom Stoff ausgehende Emotionalität, verpasst dabei aber die Chance, Form und Inhalt dem Anliegen unterzuordnen. Schon in dem ja ebenfalls auf eine authentische Vorlage sich abstützenden Drama jenes Mädchens, das im Sumpf der Berliner Drogenszene unterzugehen droht, konnte Edel es nicht umgehen, den Realitätsbezug durch eine übermässige Ästhetisierung zu entkräften. Dito nun bei LAST EXIT TO BROOKLYN. Auch

hier Schauspieler, deren Gesichter noch weitgehend unbekannt sind, nicht für sich selbst stehen; auch hier Miteinbezug der Originalschauplätze; auch hier das grosse Bemühen um eine detaillierte Ausstattung, eine «perfekte» Kamera. Auch hier dann schliesslich als Resultat auf der Ebene des Bildes eine – meines Erachtens – weitgehend so nicht unbedingt beabsichtigte Kälte, Unbeteiligtheit. Immer bleibt die Distanz zwischen dem Schicksal der Figuren und der *mise-en-scène* spürbar. Zwangsläufig stellt sich damit die Frage nach der Dringlichkeit, der Identifikation des Regisseurs mit dem von ihm gewählten Stoff.

Löblich gescheitertes Experiment

Was Uli Edels Film interessant macht, ist, wie das tragischerweise schon bei CHRISTIANE F. der Fall war, das weder Fisch-noch-Vogel-Sein. Einfach zu behaupten, Edel sei ein besserer Fernsehregisseur, wäre nicht korrekt. Die Art und Weise, mit der er einen Stoff anpackt, verrät zwar sicherlich eine Tendenz zur emotionalen Oberflächlichkeit, wie man sie heutzutage a priori von den Fernsehveranstaltungen gewohnt ist, geht aber in dem Insistieren auf den dem jeweiligen Stoff eigenen Gefühlen doch darüber hinaus. LAST EXIT TO BROOKLYN ist, wie Edel im Gespräch auch betont, ein Experiment. Versuch also mit einer dramaturgischen Form, die ungewohnt und auf Leinwand und Bildschirm eher selten ist, die in sich grösstenteils vorgegeben ist durch den Roman, diesen auszeichnet: Weitgehender Verzicht auf eine Identifikationsfigur und damit auch eine Erzählperspektive. Die Entscheidung, die wichtigsten Stränge aus Selbys Vorlage im Film beizubehalten, hat Probleme mit sich gebracht, die nur zu einem kleinen Teil wirklich gemeistert wurden. Die erste Szene führt jene zwei Figuren ein, um die sich der Film in der Nachfolge vor



Von grosser epischer Intensität sind jene Bilder, in denen Edel den Streik zeigt –



das Aufbegehren der Armen auf der einen, die brutale Macht des Staates auf der anderen Seite



allem drehen wird respektive drehen sollte. Zum einen ist das Tralala, die dreckige Marilyn Monroe von Brooklyns Hinterhöfen, und zum anderen Harry Black, der Sekretär jener Gewerkschaft, die die nahegelegene Fabrik bestreikt. Eine Gruppe GI's taucht vor der von einem Griechen geführten Bar – gleichzeitig geographisches Zentrum des Films – auf und macht Tralala an. Das Gesicht eines Soldaten, der am Schluss der Szene von Vinnie, Tralalas Freund, und dessen Kumpanen brutal zusammengeschlagen und hilflos an einen Zaun gedrückt wird, bleibt dem Zuschauer in Erinnerung. Vergeblich freilich. Die Figur taucht, obwohl sie so prominent und Erwartungen schürend eingeführt wurde, nicht mehr auf. Dies mögen Details sein, über die man unterschiedlicher Meinung sein kann und über die sich sogenannte Fachleute gut und gerne einen Tag lang streiten können. Weitaus wichtiger für das Scheitern von Edels Film ist die Summe solcher Kleinigkeiten sowie der damit verbundene Umgang mit den Figuren Harry Black und Tralala. Sie werden parallel zueinander eingeführt, haben jedoch über lange Zeit nicht direkt etwas miteinander zu tun. Im ersten Teil des Films ist es denn die Geschichte des Harry Black, die dominiert. Wir sehen, wie er seine Stellung als Gewerkschaftssekretär weidlich ausnutzt, diesen und jenen Freund auf Kosten seiner Arbeitgeber zu einem oder zwei Bier einlädt, später dann grosszügig mit dem Taxi durch die Gegend rauscht. Sein Schicksal, oder besser doch: die uns durch den Film übermittelten Fragmente, machen neugierig, werfen Fragen auf, die unbeantwortet bleiben. Da bekommt man zweimal kurz zu sehen, dass Harry verheiratet ist und ein Säugling in einer Wiege liegt. Was es aber mit dieser Ehe auf sich hat und, weiterführend, warum er sich anschickt, aus dieser auszubrechen, bleibt ebenso unklar wie seine Funktion innerhalb der Gewerkschaft oder des sozialen Umfeldes rund um die Griechen-Bar. Harrys Büro liegt dieser vis-à-vis. Von grosser epischer Intensität sind jene Bilder, in denen Edel den Streik zeigt, das Aufbegehren der Armen auf der einen und die brutale Macht des Staates auf der anderen Seite. Wesentlich zum Scheitern des Experimentes LAST EXIT TO BROOKLYN trägt bei, dass Edel sich so ausführlich in die einzelnen Nebengeschichten hineinbegibt, viel zu viel Zeit darauf verwendet, Figuren einzuführen und zu charakterisieren, die dann schnell einmal verloren gehen. Am besten ge-

glückt ist ihm das noch mit Georgette, jenem Transvestiten, durch den Harry darauf gebracht wird, dass mit seinem Verhältnis zur Sexualität etwas nicht stimmt, der ihn zusammenbringt mit Regina. Hier erlebt der Film seine anrührendsten Momente.

Kreuzigung und Stigmatisierung

Nachdem Harry von der Gewerkschaft wegen seines fahrlässigen Umgangs mit der Streikkasse entlassen wird, verlässt ihn Regina. Alleine bleibt er zurück, verliert den Halt, verzweifelt, versucht schliesslich sich an einem Jungen zu vergreifen und lässt sich dann von den zu Hilfe eilenden Männern sinnlos zusammenschlagen. Am Schluss hängt er an einer der X-förmig gespannten Streben der Rückseite einer Plakatwand. Blutüberströmt schweift sein Blick gegen den Himmel. Der Name des Herrn ist ausgesprochen, es fehlt nur noch die Bitte um Verzeihung seiner Schuld oder die Frage «Warum hast du mich verlassen?» und die Allegorie wäre komplett. Hier schweift die Kamera in einer Kranfahrt ab, gibt den Blick über die Plakatwand weg frei auf besagte Griechen-Bar. Der Film geht weiter ohne Harry Black, erzählt nun die Geschichte von Tralala zu Ende. Und auch ihr Schicksal endet mit einer bedeutungsschwangeren Szene. Ent-

täuscht von jenem Offizier, mit dem sie ein paar Tage auf der anderen Seite des Hudson, in Manhattan, verbracht hat, und der ihr «nur» einen Liebesbrief, aber keinen Scheck hinterlassen hat, stürzt sie sich zurück in «ihr» Milieu, betrinkt sich, entblösst ihre Brust und bietet sich feil. In einem Autowrack lässt sie dann die Stigmatisierung ihres Körpers über sich ergehen. Die Männer stehen Schlange, die Gürtel werden erwartungsfroh gelockert. Am Schluss kommt Spook, jener pubertierende Jüngling, der immer voller Bewunderung für Tralala um die Griechen-Bar herumschlich, mit seinem Motorrad und jagt die geilen Männer davon. Tralala hat ihre Seele (wieder-)gefunden, und der Jüngling wird zur Verkörperung der reinen Liebe. Der Film endet optimistisch. Die Arbeiter können nach gewonnener Streikschlacht, nach monatelangen Entbehrungen, zurück an die Arbeit, Tralala kann ihr (neues) Leben beginnen.

LAST EXIT TO BROOKLYN bleibt trotz dem Misslingen von Edels «Experiment» einer der ganz grossen Stoffe. Und vielleicht war und ist es gerade Aufgabe dieses Films, aufzuzeigen, wie schwierig es ist, ein derart opulentes Fresko in all seinen Schattierungen auf die Leinwand zu transponieren. Eins jedenfalls scheint sicher: Ohne roten Faden und ohne inneres Feuer sprich Engagement geht es nicht.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu
LAST EXIT TO BROOKLYN:

Regie: Uli Edel; Buch: Desmond Nakano (ohne credit: Herman Weigel), nach dem gleichnamigen Buch von Hubert Selby; Kamera: Stefan Czapsky; Kameraführung: Phil Carr-Forster; Schnitt: Peter Przygodda; Beleuchtung: Morris Flam; Architekt: Mark Haack; Ausstattung: David Chapman; Kostüme: Carol Oditz; Musik: Mark Knopfler; Ton: Danny Michael.

Darsteller (Rolle): Stephen Lang (Harry Black), Jennifer Jason Leigh (Tralala), Burt Young (Big Joe), Peter Dobson (Vinnie), Jerry Orbach (Boyce), Stephen Baldwin (Sal), Jason Andrews (Tony), James Lorinz (Freddy), Sam Rockwell (Al), Maia Danziger (Mary Black), Camille Saviola (Ella), Ricki Lake (Donna), Cameron Johann (Spook), John Costelloe (Tommy), Christopher Murney (Paulie), Frank Acciarito (Eddie), Lisa Passero (Teresa), Mike Cicchetti (Brickowski), Nick Giangiulio (Stump), Alexis Arquette (Georgette), Zette (Regina), Robi Martin (Goldie), Sarah Rose (Rosie), Julian Alexon (Camille), Robert Weil (Alex), Mark Boone Junior (Willie), Sylvie Spector (Submarine Annie), Colleen Flynn (Ruthie), Frank Military (Steve), David Warshofsky (Mike), Daniel O'Shea (Bill), Daniel Beer (Tralalas Freier), Rutanya Alda (Georgettes Mutter), Al Shannon (Arthur), Ray Gill (Dowland), Mike Starr (Wachmann), Christopher Curry, Michael O'Hare, James Harper (Polizisten), Hubert Selby (Autofahrer).

Produzent: Bernd Eichinger; Co-Produzent: Herman Weigel; assoziierte Produzenten: Anna Gross, Jake Eberts; Produktionsleitung: G. Mac Brown; Herstellungsleitung: Dieter Meyer. Bundesrepublik Deutschland 1989. 35 mm, Farbe, 105 Min.; BRD-Verleih: Neue Constantin Film, München; CH-Verleih: Monopole-Pathé, Zürich.

Gespräch mit Uli Edel

„Brooklyn gibt es überall...“

FILMBULLETIN: Seit dem Film CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, der 1981 auch kommerziell grossen Erfolg hatte, war es ruhig geworden um Uli Edel. Wie kam das?

ULI EDEL: Ich habe in den nachfolgenden Jahren vor allem für das Fernsehen gearbeitet. Die Projekte, die ich für das Kino plante, sind nicht zustande gekommen, weil es in der Entwicklungsphase jeweils Schwierigkeiten gab mit den Produzenten. Ich hätte Kompromisse eingehen müssen, die ich nicht eingehen wollte.

FILMBULLETIN: Waren das Projekte, die Sie eines Tages wieder aufgreifen wer-

den, so wie es jetzt auch mit LAST EXIT TO BROOKLYN geschehen ist.

ULI EDEL: Es sind Projekte, die ich immer noch verfolge. Bei LAST EXIT TO BROOKLYN war das aber doch etwas anderes. Ich kenne den Roman von Hubert Selby schon seit meinem 19. Lebensjahr. Ich konnte und kann heute natürlich erst recht ganze Passagen auswendig. Ich habe das Buch auch über die Jahre hinweg immer wieder als eine Art «Steinbruch» benutzt: Wann immer ich an einem Film arbeitete, habe ich das Buch von Selby zur Hand genommen, um den jeweiligen Drehbuchautoren zu zeigen, was ich

unter einer guten Situationsbeschreibung, unter einem guten Dialog verstehe. Aus diesem Grund war ich natürlich besonders glücklich, als sich herauskristallisierte, dass ich das Buch selbst werde verfilmen können. Wie Sie wissen, gab es in den Vereinigten Staaten in der Vergangenheit schon verschiedene Anläufe dazu. Ich habe wiederholt davon gehört, dass sich ein Regisseur an dem Stoff versucht hat. Hinzu kommt, dass es auch das erste Projekt war, das ich nach CHRISTIANE F. angeboten bekam. Als dieser Film damals in New York in die Kinos kam, schickte mir ein Produzent



ein Drehbuch zu *LAST EXIT TO BROOKLYN*. Es war nicht überzeugend genug aufgebaut, war in der Hauptsache die Geschichte der Figur Harry Black. Wobei der Hintergrund mit dem Streik und der Korruption der Gewerkschaft sehr ausgebaut war. Ich hab' dem Produzenten damals geantwortet, dass es mich nicht interessiere, einen Film über amerikanische Gewerkschaften zu machen. Das wäre etwas für einen amerikanischen Regisseur gewesen. Aber es ist dann nie soweit gekommen. Selbst Hubert Selby hatte vor vierzehn Jahren einmal einen Versuch unternommen und ein Drehbuch geschrieben, auch dort stand die Geschichte des Harry Black im Mittelpunkt.

FILMBULLETIN: Und wie stand Selby Ihrem Ansatzpunkt gegenüber?

ULI EDEL: Er war sehr skeptisch, als ich ihm sagte, mich interessiere das Ganze nur dann, wenn man all seine Geschichten miteinander verbinden könne. Die ganze «family» gewissermaßen. Skeptisch, obwohl er ja selbst in seinem Buch den Schlüssel zur Lösung des Problems schon mitgeliefert hatte. In «Land's End», der letzten Geschichte, in der er diese Nachbarschaft beschreibt, Mike, Vinnie, Mary, Old Ape und Ada am Kinderspielplatz – in diesen «Szenen» ist ja am Beispiel eines einzigen Wochenendes dieses Mit- und Nebeneinander montageartig beschrieben. So versuchte ich ihn zuerst einmal davon zu überzeugen, dass die von ihm gegen Schluss des Romans praktizierte Form auch am Anfang möglich sein müsste. Als er dann das erste, noch vom Deutschen her übersetzte Treatment von mir und Herman Weigel las,

in welchem die ganze Struktur, so wie sie jetzt den Film bestimmt, bereits angelegt war, rief er aus Los Angeles nach München an und sagte ganz einfach: «Man, it really works!». Von dem Moment an hat er mich bei meinem Projekt in jeder nur erdenklichen Weise unterstützt.

FILMBULLETIN: Sie sagen: Struktur und Treatment hätten Sie zusammen mit Weigel erarbeitet. Welche Rolle hatte denn der amerikanische Drehbuchautor?

ULI EDEL: Natürlich hat Desmond Nakano einiges zum Projekt noch hinzugesteuert. Wir selbst hatten erst auf Deutsch geschrieben und auch mit der Übersetzung des Romans gearbeitet, die übrigens sehr gut ist. In wochenlangen Diskussionen haben wir, Weigel und ich, das Gerüst aufgebaut. Wobei da ein ganz grosses Verdienst Weigel zufällt, der jetzt ja nicht einmal dafür genannt wird. Ihm gebührt ein Löwenanteil, was die Struktur des Drehbuches angeht. Er wird jetzt als Koproduzent angeführt, was unter anderem mit der *Writers Guild of America* zusammenhängt, die Nennungen in den Titeln nur dann erlaubt, wenn man Mitglied der Guild ist. Desmond Nakano kam in der detaillierten Ausarbeitungsphase hinzu und hat da sehr Wichtiges geleistet.

FILMBULLETIN: Müssten somit für das Drehbuch in den Titeln nicht eigentlich drei Namen stehen?

ULI EDEL: Meist arbeitet der Regisseur so oder so eng mit dem Autor oder den Autoren zusammen. Auch Alfred Hitchcock hat das mit seinen Autoren so praktiziert, obwohl er für diese Kollaboration am Drehbuch nie einen *credit* bekommen hat. Das liegt strengge-

nommen in der Natur der Sache. Dafür ist man ja Regisseur. Dieser soll doch so gut wie möglich versuchen, seine Vision zu verwirklichen. In unserem Fall hätte man zumindest Weigel nennen müssen. Wir haben es auch versucht, aber es gab da wirklich grosse Schwierigkeiten. Einen Film von dieser Grössenordnung kann man in den USA nur mit den Gewerkschaften machen – ob es sich jetzt um eine Koproduktion oder eine rein deutsche Produktion handelt, spielt dabei keine Rolle. Ich selbst musste Mitglied der *Directors Guild of America* werden, sonst hätte ich zum Beispiel keinen Regieassistenten engagieren können. Die müssen alle in der *Directors Guild* sein. Auch von draussen hätte ich keinen holen können. Der hätte gar keine Arbeitsgenehmigung bekommen. Das ist jedoch nicht weiter schlimm. Man muss nur die Regeln kennen.

FILMBULLETIN: Sie waren sieben Jahre in Sankt Blasien, einem Jesuitenkolleg, und sind, soweit ich das begriffen habe, ein eingefleischter Europäer, haben jetzt aber eines der amerikanischsten Bücher verfilmt.

ULI EDEL: Ich habe das Buch nie als ein sehr amerikanisches empfunden. Es ist ein Roman von jemandem, der in Amerika grossgeworden und vor allem diesen Teil New Yorks von innen her erlebt hat. Ich habe «Last Exit to Brooklyn» stets als Europäer gelesen und dem Buch bei der Vorbereitung einen anderen Wert beigemessen als mit neunzehn. Damals war das für mich in erster Linie eine Lektüre über Amerika, über den «american dream», der zum Albtraum wird. Es hat, in gewissem Mass, meine Weltsicht zurechtgerückt. Aber schnell einmal musste ich

lernen, dass das, was Hubert Selby schreibt, sich nicht nur auf Amerika bezieht. Die Geschichte ist zeitlos, universell. Sie bezieht ihre unglaubliche Kraft und ihre Bedeutung zwar aus der Beschreibung eines spezifischen Mikrokosmos, aber gemeint ist eigentlich etwas anderes: Brooklyn gibt es überall. Nur: Dort selbst geht es ums reine Überleben, ist Gewalt eine alltägliche Erscheinung und zeichnet sich all das im Verhältnis zu anderen Orten auf dieser Welt deutlicher ab, krasser auch. Es verhält sich wie mit einem Brennglas, einer Lupe: Alles wird klarer, sichtbarer und erkennbarer.

FILMBULLETIN: Aber verfügt jemand wie Selby nicht über eine Art deskriptiven Pragmatismus, der uns Europäern in der Regel eher fremd ist? Das heisst: Ist es nicht dem amerikanischen Gesellschaftssystem vorbehalten, Kreaturen wie Selby den Weg von der Gosse über den Roman zum Literaturprofessor beschreiten zu lassen? Also weniger die Position des distanziert-analytischen Beobachters einzunehmen?

ULI EDEL: Mag sein, aber solche Karrieren gab es bei uns doch auch – vielleicht weniger von einem Extrem zum anderen ausschlagend. Aber man darf nicht vergessen, dass Selby beispielsweise von der amerikanischen Literaturkritik nie akzeptiert wurde. Er wurde entdeckt und gefeiert von den Schrei-

bern selbst, von Anthony Burgess, Samuel Beckett. Sie waren es, die gesagt haben, da ist eine Urgewalt an literarischem Talent an der Arbeit. Selby hat nie einem dieser intellektuellen literarischen Zirkel angehört. Er fing im Krankenhaus an zu schreiben, wohin er mit Tuberkulose eingeliefert wurde und wo man ihm mehrere Rippen und einen Teil der Lunge entfernen musste. Dort hat er sich gesagt, er müsse etwas tun und fing dadurch überhaupt erst an zu lesen. Er hämmerte schliesslich quasi seinen Schmerz in die Maschine, fing zu schreiben an, um zu überleben. Und er schrieb das auf, was er beobachtet und erlebt hat. Es ist Überlebensliteratur.

FILMBULLETIN: Und wie verhält es sich mit dem biblisch-religiösen Strang, der im Film seinen Höhepunkt in der Kranfahrt über den sterbenden Harry Black hinweg findet?

ULI EDEL: Das wird ein bisschen überstrapaziert. Natürlich ist er drinnen, dieser Strang. Aber er sollte nicht mit Bedeutung überbeladen werden. Wichtig ist, dass in einem Moment, was ich in dem Buch auch immer gespürt habe, dieser religiöse Aspekt aufblitzt. Hubert Selby gibt diesen Kreaturen, die man alles andere als schäbig oder als Abschaum bezeichnen kann, ihre Gesichter und ihre Würde wieder. Und das funktioniert, weil er sie so erbarmungslos beschrie-

ben hat, nichts beschönigte. Das findet dann zu seinem Höhepunkt, wenn Harry Black hinter der Plakatwand diese sinnlose Hinrichtung erfährt, diese Kreuzigung. Und das nur, weil er sich nicht wehrt, was de facto eine Opferung ist. Er weiss, dass es jetzt soweit ist, weil er sich zu sehr erniedrigt hat. Das macht seine Tragödie aus in diesem Moment. Harry Black gewinnt dadurch an Grösse, was Hubert Selby in seinem Buch schon so angelegt hatte. Schon er liess ihn nicht einfach hinter dieser Plakatwand verrecken, sondern hat ihm im Angesicht des Todes eine gewisse Überhöhung gegeben. Ich habe dies mit der genannten Kranfahrt nachzuvollziehen versucht. So, dass es etwas mehr ist als nur der Tod, dass es etwas wie Harrys Erlösung ist. Wenn er zum ersten Mal weinen kann, kommt Blut. Das muss man weiter nicht deuten, man muss nur sehen, dass Harry es dann zum ersten Mal wagt, seine Augen gegen den Himmel zu richten.

FILMBULLETIN: Sie wollten also mit dem religiösen Element dem ganzen Film auch einen parabelhaften Charakter geben?

ULI EDEL: Wissen Sie, ich bin extrem katholisch aufgewachsen. Ein Leben lang wehrt man sich dagegen, aber trotzdem weiss man, dass der kulturelle Hintergrund halt entscheidend ist. Auch wenn wir versuchen, uns zu





Uli Edel

distanzieren: Es ist da. Sieben Jahre – das war eine lange Zeit. Sankt Blasien ist ein Internat, aber man kommt nur dreimal im Jahr nach Hause. Das heisst, man ist hermetisch von der Aussenwelt abgeriegelt. Nicht nur ein, zwei Jahre, nein, sieben. Neun hätten es eigentlich sein müssen, aber nach sieben bin ich raus. Und habe dann eine Band gegründet (lacht).

Diese Geschichten von Selby sind eigentlich archaische Geschichten. Und in der Tat arbeiten sie von der Methode her sehr stark wie die Geschichten des Alten Testaments. Das hat Selby sehr bewusst so angelegt. Auch das Alte Testament jagt den Leser erst einmal durch ein emotionales Gewitter, ein Wechselbad. Durch extreme emotionale Erfahrungen wie Neid, Hass, Missgunst. Da hat «Last Exit to Brooklyn» tatsächlich Ähnlichkeiten zur Bibel. Für den Film wollte ich diesen emotionalen «impact» natürlich nutzen. Dem Zuschauer soll gar nicht so viel Zeit bleiben, während des Betrachtens des Films ausführlich über das Gesehene reflektieren zu können. Ziel war, mit einem starken emotionalen Schub zu arbeiten, der danach eine starke Nachwirkung zeigt.

FILMBULLETIN: Mir ist aufgefallen, dass im Film vieles über emotionale Ausbrüche transportiert wird. War diese Extremität der Emotionen für Sie beim Angehen des Stoffes eine Vorbedingung?

ULI EDEL: Eines der Themen von Selbys Roman ist Gewalt. Und das kann man kaum umgehen. Das Buch geht da im Gegensatz zum Film noch viel weiter. Ich habe es anfänglich nie geschafft, den Roman wirklich in einem Zug durchzulesen. Ich musste ihn immer wieder weglegen. Um so etwas nun auf die Leinwand zu bringen, muss ich ein Gefühl dafür entwickeln, was ich selbst ertragen kann. Wieviel ist nötig, um die Situation klar zu machen oder um menschliches Verhalten einsehbar werden zu lassen? Auch ich hasse Gewaltdarstellung, wenn sie zur reinen Unterhaltung wird, nichts Erhellendes mehr hat, nur «entertainment» ist. Im Film habe ich diese Schlägerei

an den Anfang gesetzt, diese absolut sinnlose Tat, ohne irgendeine Gefühlsregung. Das war mir sehr wichtig, denn das wirkt durch den ganzen Film, zeigt dem Zuschauer, wo's lang geht. Bei Harry Blacks Tod habe ich mich unter anderem deshalb mit der Kamera abwenden können. Aufgrund der Vorinformation ist zu diesem Zeitpunkt ja klar, wie die Burschen mit ihm umgehen werden.

FILMBULLETIN: Das Medium Film verlangt nach einer Form, die dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, sich mit einem möglichst kleinen Kreis von Figuren zu identifizieren. Woran haben Sie sich bei der Erarbeitung diesbezüglich orientiert?

ULI EDEL: Genau. Das war auch das Experiment. Es gibt wenig Beispiele dafür in der Filmgeschichte. AMERICAN GRAFFITI könnte man vielleicht die «schwarze» Version von LAST EXIT TO BROOKLYN nennen. Dort wird ebenfalls mit verschiedenen Figuren gearbeitet, auch wenn eine, die, von Richard Dreyfuss gespielt wird, dann doch klar dominiert.

FILMBULLETIN: Wenn Harry Black verschwindet, was verhältnismässig früh geschieht, verliert der Zuschauer seine erste Identifikationsfigur. Dass die Erinnerung an ihn am Schluss, der im Gegensatz zu dem im Buch ja eher optimistisch ist, nochmals auftaucht – wurde das aus dieser dramaturgischen Schwierigkeit heraus so konzipiert?

ULI EDEL: In der Tat habe auch ich lange geglaubt, dass Harry Black nochmals erwähnt werden müsste, nochmals auftauchen sollte. Dies einfach, weil es ungewöhnlich ist, dass jemand zu solch einem frühen Zeitpunkt einfach aus dem Bild verschwindet. Bei der Figur des Transvestiten Georgette ist das ja im Gegensatz dazu in Ordnung.

FILMBULLETIN: Sie oder er ist aber eine Nebenfigur.

ULI EDEL: ... ein Go-Between. Er gibt Harry Black nur einen Wink, dass mit seiner Sexualität etwas nicht in Ordnung ist. Und Georgette führt ihn zu Regina, hat aber von Anfang an in dieser Umwelt keine Überlebenschancen. Man merkt gleich, er ist die verletzlichste Figur von allen. Und seine Vorstellung von Liebe ist nun wirklich eine Illusion. Nun, irgendwann war mir klar, dass alles, was man am Schluss mit Harry Black zeigen würde – im Stil: Hat er überlebt oder nicht? – etwas erzählt, was nicht notwendig ist. Die Geschichte von Harry Black ist mit dem Kreuzigungsbild erzählt. Da ist ein Kapitel zu Ende. Es gibt nichts, was man dem noch hinzufügen kann. Alles an-

dere wäre betuliche Erklärung oder Erläuterung gewesen. Denn es gibt ja noch eine andere Geschichte zu Ende zu erzählen, die von Tralala, die parallel zu der von Harry läuft. Wenn man so viele Figuren zusammen hat, muss man darauf achten, dass keine thematischen Wiederholungen entstehen. Deshalb überlebt Tralala deutlich. Was alle Figuren verbindet, ist letztlich die Suche nach Liebe oder die Sehnsucht nach Glück. Und im Unterschied zum Buch macht Tralala im Film diese Erfahrung. Sie muss zwar den Weg durch die Hölle gehen, irgendwann ihren ganzen Körper stigmatisieren lassen, um ihren Panzer durchbrechen und ihre Seele erreichen zu können. Sie hat bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt keine Ahnung, was Liebe ist.

FILMBULLETIN: Die strukturelle Schwierigkeit ist angesprochen: Haben Sie das Gefühl, dass ein Film mit solcher Struktur ein breites Publikum erreichen kann?

ULI EDEL: Das war für mich als Regisseur nie eine Frage. Wenn man einen Film macht, darf man an solch eine Frage gar nie denken. Den Film muss ich so realisieren, wie ich glaube, dass es richtig ist. Die Überlegung, ob breites oder schmales Publikum, kann und darf dabei keine Rolle spielen. Sonst hätte man von vornherein Kompromisse eingehen müssen. Eine Besetzung etwa mit herausragenden Stars. Für die Hauptrolle einen zugkräftigen Namen.

FILMBULLETIN: Matt Dillon zum Beispiel.

ULI EDEL: Mit ihm hatte ich auch tatsächlich gesprochen. Er wollte unbedingt, war sogar bereit, die Rolle der Georgette zu spielen. Er wollte einfach in diesem Film drin sein, koste es, was es wolle. Wenn aber jemand wie Matt Dillon in einem solchen Film den Transvestiten spielt, steht für das Publikum nicht mehr der Transvestit als Figur im Vordergrund, sondern Matt Dillon, der einen Transvestiten spielt. Und das wollte ich nicht. Mir war wichtig, dass es unverbrauchte Gesichter sind. Ich werde oft gefragt, ja sagen Sie, wenn jemand dreissig Millionen D-Mark ausgibt, muss man doch das und jenes kalkulieren, um die Zuschauer auch ins Kino zu bringen. Das stimmt nicht. Auch in Los Angeles kann einem niemand mit Garantie vorhersagen, was es wirklich braucht, um an der Kinokasse Erfolg zu haben. Ich glaube, das wichtigste ist, dass man den Film für sich so gut wie nur irgend möglich macht. Ich jedenfalls stehe hinter meinem Film.

Mit Uli Edel sprach Johannes Bösigger

Blickvermeidung und Blickschärfung

Woldemar kehrt aus London nach Berlin zurück und berichtet den Barby-Schwestern von einer Sightseeing-Tour. Sein Bericht aus Westeuropa wird überboten, denn Armgard und Melusine scherzen über ein Revue-Theater Unter den Linden. Dort zeige man «Die Mädchen von Dahomey», eine Nummer über die sagenhaften Amazonen des westafrikanischen Königreiches (die heutige Volksrepublik Bénin). Diesen Hinweis auf den exploitable Showcharakter des Exotischen findet man, zum politischen Höhepunkt des kaiserlich deutschen Imperialismus in Westafrika, in Fontanes Roman «Der Stechlin».

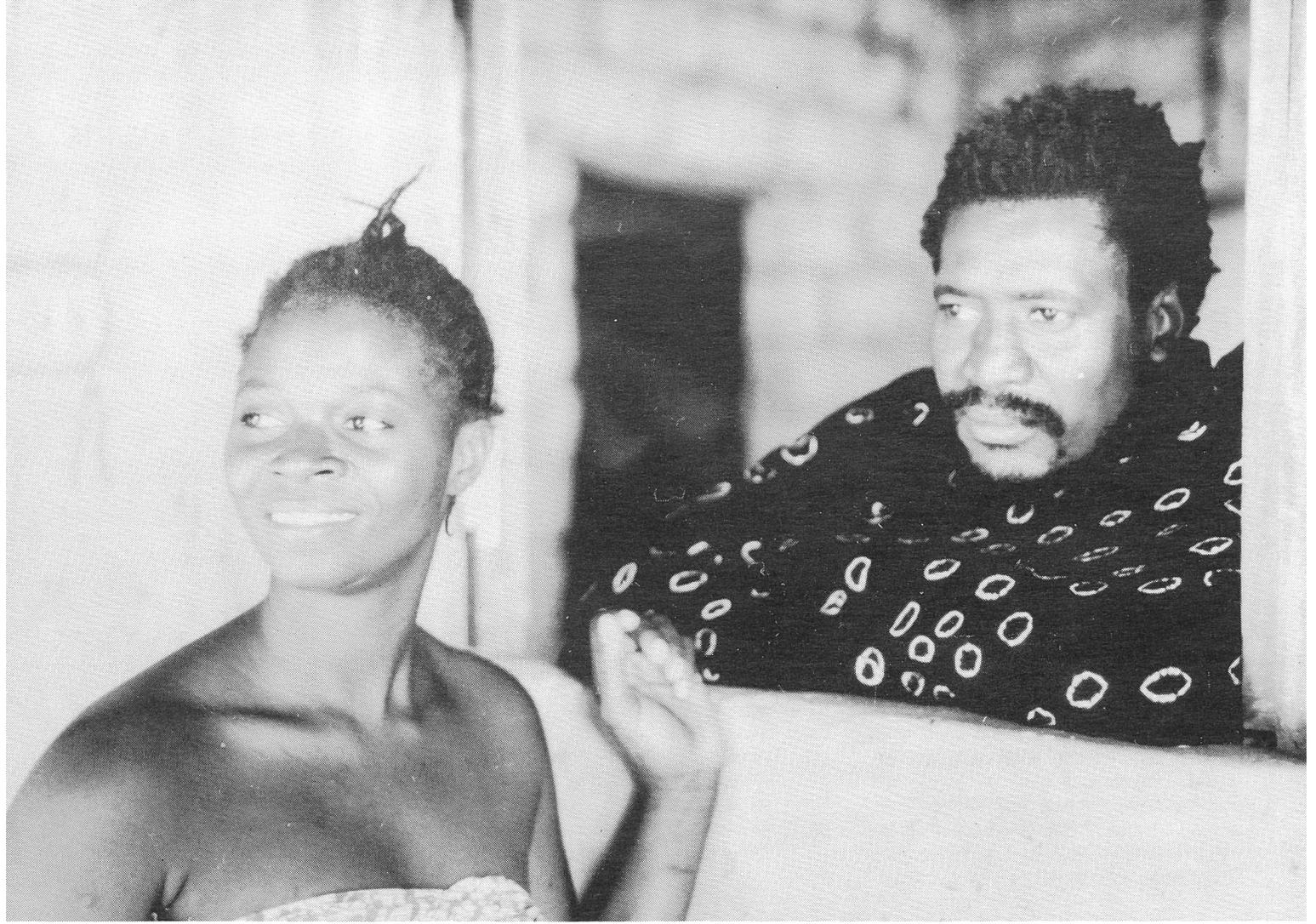
Klaus Kinski in der Rolle des brasilianischen Sklavenhändlers en gros namens Felix de Souza trainiert auf dem Platz vor der alten portugiesischen Festung Elmina (im heutigen Ghana) die weibliche Palastgarde des Königs von Dahomey. Die Amazonen sind in massenhafter Formation angetreten, so, als habe Leni Riefenstahl aus dem Off einen deutlichen Wink gegeben. Später werden die ghanaischen Statistinnen sich lachend und singend nicht nur dem Sklavenhändler andienen, sondern, vermeintlich «ungeniert», sich der Kamera andrängen, um die sie sich unbekleidet scharen müssen. Postkoloniale Bilder im zeitgenössischen Film COBRA VERDE von Werner Herzog, die noch die sexuelle Attraktion kolonialisieren, fungieren, um den Schauwert «Afrika» zu erhöhen. Nichts hebt Herzogs Film von der gehemmten Schaulust der Forschungsreisenden zur Kolonialzeit ab, die Berichte lieferten wie «Afrika, nackt und angezogen» oder «Dunkel lockender Erdteil». Die Kritik aus afrikanischer Sicht an COBRA VERDE, ich zitiere aus der Ghanaian Times vom 6. Februar 1988, ist ein Defensivakt, der ästheti-

sche Bedenken an die ökonomische Bilanz verkauft, denn es stand die Beteiligung der koproduzierenden GFIC (Ghana Film Industry Corporation) auf dem Spiel. Immerhin räumt die Kritik ein, dass dem Regisseur von der Regierung des Landes Mali die ursprünglich erteilte Dreherlaubnis für den Film entzogen worden sei. Das Drehbuch bedeute einen «insult to the black race».

Der Verdacht wird ausgeräumt, indem die Kritik an den Bildern durch die pure Begeisterung über die Produktion des Films, in der Afrikaner sichtbar werden, überformt wird. Wie sehen Europäer afrikanische Filme, wie sehen Afrikaner *ihre* Filme, ist die Frage, der folgende Überlegungen anhand von Filmen aus Kamerun, Ghana, Senegal, Elfenbeinküste und Mali gelten. Durchaus kulturpolitische Intention ist es dabei, den eurozentrischen Blick und die fast schon gentechnisch verankerte Kodifizierung von Hollywood-Normen im westlichen Wahrnehmungsapparat ein wenig zu schwächen; lernen Filmhistoriker doch gerade mühsam und zögernd, die Geschichte des japanischen Films als ein Europa nicht-kompatibles Wahrnehmungssystem zu begreifen. Hintangestellt bleiben, fürs erste, spezifische Formen der Distribution und Rezeption von afrikanischen Filmen in Afrika. Insofern wird der Paradigmenwechsel nicht radikal vollzogen, wenn er nur auf Differenz und Bildwechsel beharrt. Auch wird der Produktionszusammenhang von politischer Geschichte und der Ausbildung von Genres nicht vertieft (warum zum Beispiel dominiert in den frankophonen Ländern der Spielfilm, während im anglophonen Bereich der Dokumentarfilm Fuss fasst, wohingegen in Afrikas lu-

sophonen Ländern – Angola, Mozambique – genreunspezifisch eine vorhandwerkliche Produktionsstufe: ethnographische Filme von Europäern vorherrschend sind). Claire Denis, langjährige Regieassistentin von Wim Wenders, die zur französischen Kolonialzeit im muslimischen Norden Kameruns aufwuchs, debütierte bei den Filmfestspielen in Cannes 1988 mit ihrem Spielfilm CHOCOLAT. Darin erzählt sie die Geschichte der behüteten Sozialisation eines sechsjährigen Mädchens, das als Tochter des Verwaltungsoffiziers zwischen dem französischen Milieu (das Haus) und der geheimen Komplizenschaft zum schwarzen Hausboy (die Erfahrung des Landes, der Weite) in extreme Zuneigungen eingespannt wird. Was das Kind sieht, wird gelenkt durch die Aufmerksamkeit auf den Diener. Beider Wahrnehmung verbindet das Staunen, das Schweigen, das Nichtfassenkönnen dessen, was sie sehen. Diese Aussen-seiter gehen ein Blick-Bündnis ein, das beiden einen Zuwachs an Erkenntnis gibt.

Die Plansequenzen der Kamera binden die Schönheit des Landes, den Schock des Verhaltens der Besatzer in eine Bewegung ein. Die Minimalisierung der Unruhe schafft eine Maximierung der Spannung zwischen Behüten und Aufdecken. Das ist die Strategie des Films: aus dem Off reicht ein schwarzer Arm den Kaffee an den Tisch der Weissen. Ein weisser Kopf hebt oder wendet sich nicht, der Wunsch wird von den Lippen, nicht von den Augen abgelesen. Die Wahrnehmung von Schwarzen durch die Weissen (es sind die fünfziger Jahre vor der Unabhängigkeit der Staaten Afrikas) ist eine Verweigerung, ein intentionales Übersehen.



Nichtafrikanische Filme sind bloss visuell schnell, dafür musikalisch furchtbar langsam. Lehrsatz daraus wäre: eine neue Priorität der Sinne untereinander zu erkennen und anzuerkennen.

In Konsequenz hiesse das womöglich: afrikanische Filme sind nicht vom Bildrhythmus, sondern vom Tonduktus her montiert.

Die Wahrnehmung von Weissen durch die Schwarzen hingegen ist ein allmähliches Erkennen, ein gezügeltes Schweigen aus Machtlosigkeit. Aber in diesem Arsenal werden unzählige Gesten und Blicke gesammelt, aus denen sich für die Zeit der Unabhängigkeit eine neue geschärfte Wahrnehmung armieren lässt. Schliesslich deutet die Funktion der hier verwandten Plansequenzen auf einen ästhetisch wie politisch fließenden Übergang, ein Schwenk, der beide Wahrnehmungsstrategien (die Blickvermeidung wie die Blickschärfung) auf einen fälligen Bildwechsel hinlenkt. (Im übrigen hat sich die kamerunische Koproduktion von CHOCOLAT gegen diesen Titel gewandt und stattdessen HOME vorgeschlagen.)

Die Architektur, Plastik und Literatur Afrikas sind zweitausend Jahre alt, seine Kinematographie zählt erst zwanzig Jahre und datiert mit staatlicher Förderung erst seit den Tagen der Unabhängigkeit. Der Senegalese *Sembène Ousmane* (auch ein bedeutender Realist afrikanischer Literatur) präsentierte 1963 auf dem Festival in Tours seinen Film BOROM SARRET; in Venedig 1988 wurde sein Film LE CAMP DE THIAROYE gezeigt. Ousmane ist ein Pionier des afrikanischen Erzählkinos, das er mit klassenspezifischen Portraits aus der Epoche der Dekolonisierung beliefert. Sein Kino liegt auf progressivistischer Linie, die einerseits die Verbürgerlichung der politischen Kader, andererseits das Festhalten an animistischen Traditionen bekämpft. Der Regisseur gilt als der bekannteste Repräsentant schwarzafrikanischer Kinos: deshalb sei an dieser Stelle vom unbekannteren Nachwuchs die Rede, der zudem überwiegend nicht mehr an den Filmhochschulen in Moskau, Havanna, Paris oder München ausgebildet wurde, sondern der bislang einzigen Filmakademie Westafrikas, dem NAFTI (Natio-

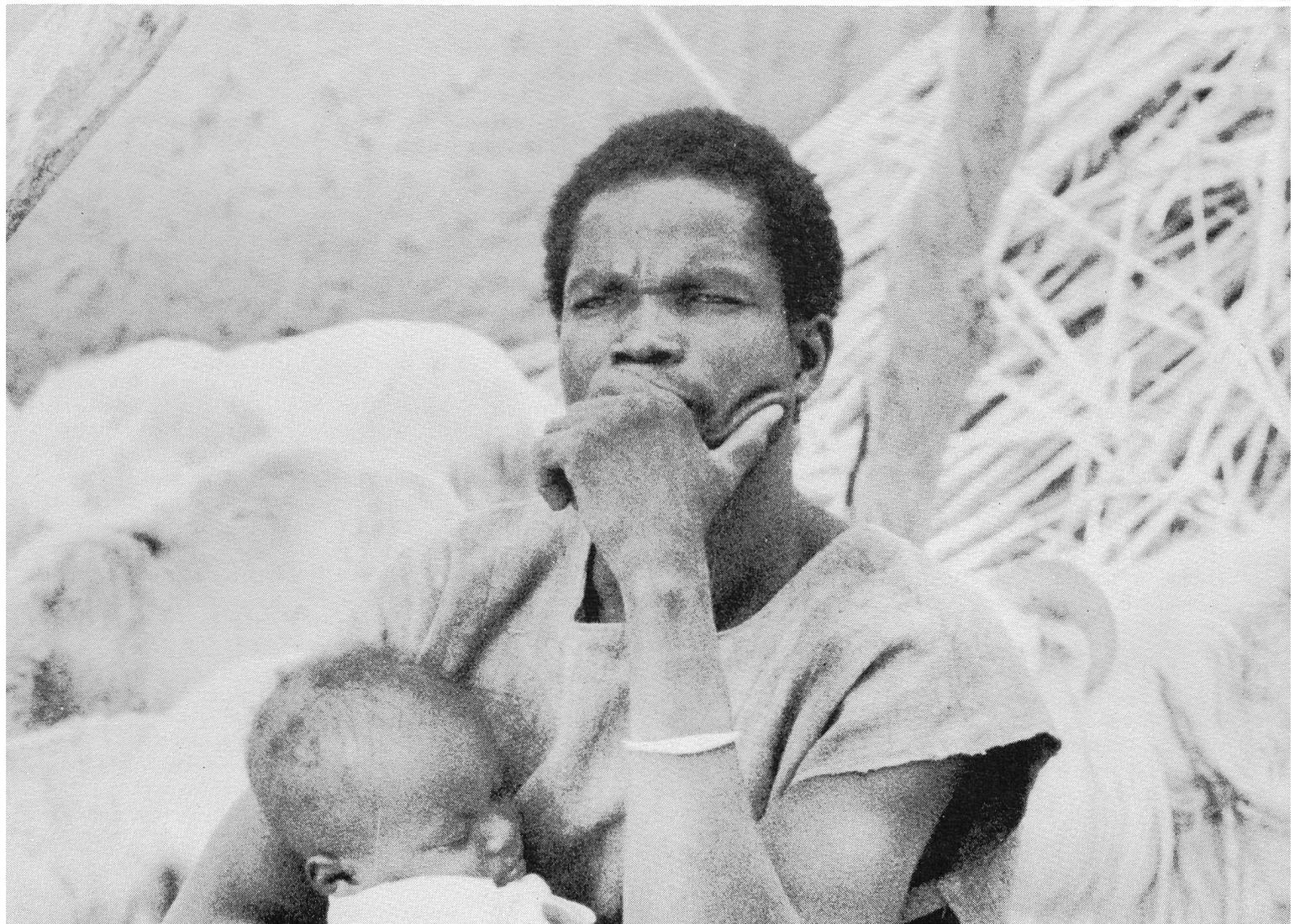
nal Film and Television Institute) in Ghanas Hauptstadt Accra. In den Leitlinien zur Ausbildung heisst es, sich gegen den eurozentrischen Blick abgrenzend: «His / her orientation as an African is not disturbed by direct alien cultures or values which tend to subvert creative identity and individual selfconfidence».

Als der mauretanische Regisseur *Med Hondo* seinen historischen Spielfilm SARAOUINA dem Widerstand einer Königin gegen die Kolonialherren widmete, erklärte er auf dem «forum» der Berlinale 1987: «Unser Kontinent hat die reichsten Bodenschätze und dennoch die ärmsten Bewohner. Was uns fehlt, sind die Minen der Imagination, aus denen wir Bilder unserer Geschichte gewinnen.» In welchen Bildern bekundete sich afrikanische Identität, Selbstvertrauen in die Kraft der eigenen Geschichte? Zumeist in jenen Filmen, die sich autonome Traditionen noch nicht durch die internationalen Koproduktionen enteignen liessen. Die autonome Tradition, die es in allen Medien der Kunst Afrikas zu beachten gilt, ist die Oralität von Kultur, der Ereignischarakter des Erzählens, zu dem sich die soziale Gruppe eines überschaubaren Zusammenhangs (zum Beispiel Dorfbewohner) um einen *griot* (das heisst Erzähler, Magier, Eingeweihter, Sänger, Musikant) versammelt.

Im ghanaischen Film NO TEARS FOR AMANSE des Regisseurs *Sam Aryeetey* (von 1965) wird eine solche Erzählsituation ausdrücklich als Rahmen abgebildet. Aus dem Kreis der Versammelten heraus wird ein kombiniertes Stück Musik-Theater geboten, das auf europäische Wahrnehmung ebenso naiv wie brechtisch gebrochen wirkt: Jeder Mitwirkende ist Zuschauer, der vom Film virtuell die Bannzone verletzt und ins Parkett zum dort versammelten Publikum sieht. Die Mitwirkung des Publikums im Saal bei Vorführung des Films gleicht einer gleitenden

Imitation des Geschehens, das kommentierend begleitet und überboten wird. NO TEARS FOR AMANSE ist eine Komödie aus dem Alltag der Landbewohner. Der Titelheld scheint todkrank und will, bekundet er, nicht unter der Erde, sondern an einem Baum begraben werden. Trauernd muss nun der Sohn das Feld bebauen. Die Ernte wird ihm aber entwendet. Der auferstandene Titelheld verzehrt die fremden Früchte allein am Feuer. Nichts muss er mehr teilen. Der Sohn will den Erntedieb fangen, indem er auf dem Feld einen Menschenfetsch mit Klebstoff bestreicht. Amanse bleibt an diesem Fettsch kleben. Kein Überreden in keiner Sprache, ob Ghâ, Akan, Fanti oder Haussa, Englisch, Französisch oder Deutsch hilft zur Ablösung. Bei Tageslicht wird der scheinotote Egoist an der Schandsäule dem sozial korrigierenden Spott der Allgemeinheit ausgesetzt.

So einfach die Struktur des Komödieschemas erscheint, so polyphon sind hier Gesten und Töne im dramaturgischen Wechsel gesetzt. Das Genre des Films wäre mit Musical oder Komödie unzureichend beschrieben. Ebenso zutreffend könnte die Bezeichnung Lehrstück oder Fabel sein. So ungeübt unsere Wahrnehmung auf afrikanische Kultur ist, so un gelenk klingen auch die Hilfskonstruktionen, mit denen wir Inkommensurables, um dem die Differenz auszutreiben, rhetorisch zudecken. Im Film FAD JAL (1979) der Senegalesin *Safi Faye* (die beim Ethnographen Jean Rouch in Paris und in afrikanischen Feldstudien ausgebildet wurde) scheint der ethnographische Erkenntniswert der gleichsam dokumentarischen Schilderung von der Veränderung im dörflichen Leben für Ungeschulte nicht fassbar zu sein. Archaisch inszeniert wirkt der Beginn: der Grossvater sitzt unter einem gigantischen Baum, die Enkel hören ihm zu. Der Stamm faltet sich in Form von Elefantenhaut zu Nischen, in denen



die jungen Zuhörer sozialen Exempla des richtigen und falschen Verhaltens lauschen.

Im Verlaufe eines Rechtsstreites um einen schmalen Streifen Grundbesitz, der nicht bebaut wird, lautet ein entscheidendes Argument: «Ein Feld, auf dem ein Huhn ist, ist kein Feld mehr, sondern eine Wohnung.» Das klingt sehr komisch, das ist sehr ernst. Im Zyklus der Arbeit an der Ernte schliesst sich die Erfahrung des Alltags, der unmerklich sich im Verlauf des Films verändert, der scheinbar monochrom und mutmasslich monoton dahinfließt. Hätten wir das Huhn auf dem Feld rechtzeitig erkannt, wäre die Monotonie der Phänomene nicht mehr dieselbe gewesen. Was in der Differenz abzulesen ist, liegt in der kulturellen Autonomie der Afrikaner beschlossen. Die Differenz, das ist die Vorstellung von Zeit, die durch kein Montagegesetz elliptisch gerafft, zu Sprüngen verleitet, zu Blöcken verdichtet wird, sondern als Verlaufszeit des Erzählens wieder eingesetzt wird. Nicht die Beschleunigung der Zeit (kein ästhetisch, sondern ökonomisch induziertes Gesetz europäischer Kunst: kraft Taylorisierung in den zwanziger Jahren), sondern die Einsetzung von Realzeit wäre hier ein Schlüssel zum Verständnis afrikanischer Filme.

Ein ghanaischer Regisseur erklärte mir: Eure Filme sind bloss visuell so schnell, dafür musikalisch furchtbar langsam. Lehrsatz daraus wäre: eine neue Priorität der Sinne untereinander zu erkennen und anzuerkennen. In Konsequenz hiesse das womöglich, annähernd gesagt: afrikanische Filme sind nicht vom Bildrhythmus her, sondern vom Tonduktus her montiert. Belegbar ist diese Hypothese durch eine Äusserung des senegalesischen Regisseurs *Ababacar Samb Makharam*: «Je me suis fâché avec ma monteuse française qui ne voulait pas suivre mes directives: mes sources culturelles ne sont pas l'art grec, mais les masques nègres. J'ai aussi tenu compte de la tradition orale africaine. Ce qui explique, par exemple, la longueur de mes plans.»¹ Lange Einstellungen und Oralität stehen in einem bedingenden Verhältnis zueinander, das allerdings die Grundregeln normativer Montagekunst im Film in Frage stellt. Etwaige Analogien zu avancierten Regisseuren in Europa wie Angelopoulos oder Straub / Huillet sind nichtig im Augenblick, fragt man nach Herstellungsweise und Funktionsform in deren Filmen.

Das narrative Kino ist in Afrika kein metaphorischer Hilfsbegriff, sondern

oft nur eine in die avancierte Form übersetzte und gerettete Fortsetzung oraler Überlieferung. Der Film DJELI (1981) des Ivorers *Fadika Kramo-Lanciné* nennt sich im Untertitel CONTE D'AUJOURD'HUI: Erzählung von heute. Der Konflikt entzündet sich an der Vorherrschaft der Tradition in einem muslimischen Dorf des Nordens der Elfenbeinküste. Ein Student, eine Studentin wollen heiraten. Der Mann stammt aus einer Djeli-Familie (Eingeweihte), die Frau aus einer Mandingo-Familie (Nicht-Eingeweihte). Die Tradition bildet im Einspruch der Alten die Tautologie aus, Tradition sei Tradition. Aber politisch fand ein Machtwechsel statt: der Statthalter der Religion muss seine Entscheidungsbefugnis an den Unterpräfekten abgeben. Dem Heiratsbegehren der jungen Leute steht nichts mehr im Wege, ausser der folgenden hochgradigen Kodifizierung ihres Ehelebens. Im Masse wie europäisch-westliche-amerikanische Filme von der Tradition des Einstellungswechsels im narrativen Fluss bestimmt sind, sind afrikanische Filme von der Tradition des Tons, der Sprache bestimmt. Dialoge bestehen teilweise aus Sprichwörtern. So wird die dramaturgische Situation, in der man Gefahr zu unterlaufen hätte, mit kodifizierten Sätzen bezeichnet, die etwa lauten: «Man lächelt dem Kaiman zu, wenn er schon unsere Finger im Maul hat.» Oder: «Wenn man Fleisch hat, geht man zu dem, der Feuer hat.» Ich vermute, die in unseren Ohren klingende Ambivalenz wird in afrikanischer Wahrnehmung eindeutig bestimmbar sein. Die technisch avancierten Mittel, die in DJELI zum Einsatz kommen: wie ausgiebige Zooms und «frozen frames», bezeugen nur eine aufgesetzte Modernität in der Darbietung, keineswegs ein Abweichen vom narrativen Diskurs. Dieser Beitrag DJELI ist ein mediokres Zeugnis des formenreichen ivorischen Kinos, dessen Sprache nichts anderes als einen Aufruf artikuliert, sich aus den Gesetzen altafrikanischer Tradition zu lösen. Afrikanische Filme zehren wesentlich von ihrer Appellfunktion. «Sinn und Zweck der Kunst in Afrika ist es nicht, Abbild einer Götterwelt oder auch einer Priesterwelt – oder gar einer herrschenden weltlichen Macht – zu sein, sondern: zur Sicherung des Lebens unmittelbar Wirkung auszuüben. Um dies leisten zu können, muss die Kunst ihrem ganzen Wesen nach wirksam sein. Sie muss etwas von derjenigen Kraft enthalten, die nach aussen wirkt», schrieb Werner Schmalenbach, in «Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst».²

Gelingen kann die Sicherung des Lebens in den Zeichen der Kunst nur, wenn die Bilder der Geschichte erkannt und gesichert werden. Hegels Diktum, Afrika sei ein geschichtsloser Kontinent, wirkte verhängnisvoll in der Anschauung von afrikanischer Kunst. Die Tradition oraler Überlieferung wurde noch einmal im Vorspann zum senegalesischen Film FAD JAL beschworen, wo es hiess: «Un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle.» Im Film A DEUSE NEGRA (DIE SCHWARZE GÖTTIN, 1978) gibt die afrikanische Gegenwart den Auftrag, nach der Epoche brasilianischer Geschichte zu forschen, die zum Zwangsexil der Afrikaner wurde, bis Brasilien zu Ende des 19. Jahrhunderts die Sklaverei abschaffte und einen Menschenschinder wie Cobra Verde arbeitslos machte. Ein guter Teil der Freigelassenen kehrte auf den alten Kontinent zurück. Zu dieser Produktion des Regisseurs *Ola Balagun* wirkten Nigeria und Brasilien zusammen. Die brennenden Gegenwartsprobleme von Lagos wie Rio werden ausgeblendet. Nach einer Tele-Einstellung auf die nigerianische Metropole sieht man einen jungen Mann aus Lagos mit seinem Fotoapparat durch die «favelas» von Rio streichen. In der Armut regiert die Güte: ein Grossvater nimmt sich des Fremden an, dessen Enkelin führt ihn ins Dorf Esmeralda, in dem sein Vorfahre einst verklavt wurde. Der Ahne war ein Held und Freiheitskämpfer gegen die brasilianischen Haziendaherren; der Nachfahr ist ein Träumer, der aus einer Ohnmacht in die Reinkarnation fällt. Fünfzig Minuten des Films gelten der Gegenwart, zwanzig Minuten der Vergangenheit. Das Erwachen des Nigerianers wird durch die Liebe einer Brasilianerin bewirkt. Die Gegenwart birgt das Versprechen, mittels einer neuen Ehe zwischen den Kontinenten eine bessere Geschichte für die Zukunft zu erzeugen.

Der bloss schattenhafte Umriss der individuellen Charaktere wird ausgeglichen durch die Deutlichkeit sichtbarer sozialer Formen. Der afro-amerikanische Kult des *candomblé*, der Ritus in der Trance, der prophezeienden Geisterstimmen in der Phase der Reinkarnation, die modernen Tanzgruppen in der Samba-Schule von Rio und Bahia, das Zuckerrohrschneiden der alten Sklaven in der Rückblende beanspruchen mehr Filmzeit als die individuelle Handlung um den an sich kaum signifikanten Helden. Sie nehmen deren (Handlung), dessen (Helden) Platz ein. Die Differenz zum eurozentrischen Code bestünde in einer kleinen Auf-

Die Repräsentanz einer durchgehenden Bewegung in der ästhetischen Organisation des Raumes wird im afrikanischen Film höher bewertet als die Vereinzelung. Das Referenz-System afrikanischer Filme ist die Totale, das des europäisch-amerikanischen Films die Grossaufnahme.

merksamkeitsverschiebung. Die scheinbar langatmigen, für einige auch langweilig wirkenden Kollektiv-Szenen zeigen, dass die Verankerung des Einzelnen im Sozialen die Handlung repräsentiert. Die Gewichtsverlagerung, dieser Prioritätenwechsel in dem, was Aktion ausmacht, wäre zu lesen als intentionale Bewusstseinslöschung vom Individuum, das Europa und Nordamerika so heilig und teuer ist. Als Hubert Fichte auf einer seiner Forschungsreisen in Brasilien einer Darbietung des Trance-Kultes beiwohnen durfte, notierte er, auch er, der in die Differenz doch Eingeweihte: «Ein bisschen langweilig für den Neuankömmling – für den Kenner vom Understatement des Orthodoxen. Die Götter zögern herabzusteigen. Dann wenig spektakuläre Ekstasen.»³ Die Gleichförmigkeit einer Erscheinung, einer filmischen Bewegung wird mit Langeweile korreliert, woraus sich der Umkehrschluss ergibt, dass die Wirkung Nicht-Langeweile mit dem raschen, akzelerierten Formenwechsel korreliert ist.

Bildtheoretisch ausgedrückt: die Repräsentanz einer durchgehenden Bewegung in der ästhetischen Organisation des Raumes wird im afrikanischen Film höher valorisiert als die Vereinzelung, als die Fragmentierung des Blicks auf etwa ein Ding-Detail oder den Aspekt, den Ausschnitt eines mimisch-gestischen Ausdrucks. Schematisiert, um eine Tendenz zu bezeichnen: das Referenz-System afrikanischer Filme ist die Totale, das des europäisch-amerikanischen Films die Grossaufnahme. Herrschte hier das Pathos der Innerlichkeit (Grossaufnahme, emotionale Konflikte, Schuss-Gegenschuss-Auflösung), so dort: das Pathos der Äusserlichkeit (Totale, soziale Konflikte, Gruppenbilder statt Individuum). In dem nigerianisch-brasilianischen Film *A DEUSE NEGRA* gibt es eine einzige Grossaufnahme: nämlich von der titelgebenden schwarzen

Göttin als Filigran, als Amulett, als Antlitz. Zur Schlusseinstellung des Films verschmelzen in weicher Unschärfe die Schichten von Geschichte und Gegenwart, von Kunst und Konflikt zu einem rätselhaften Bild der Statik.

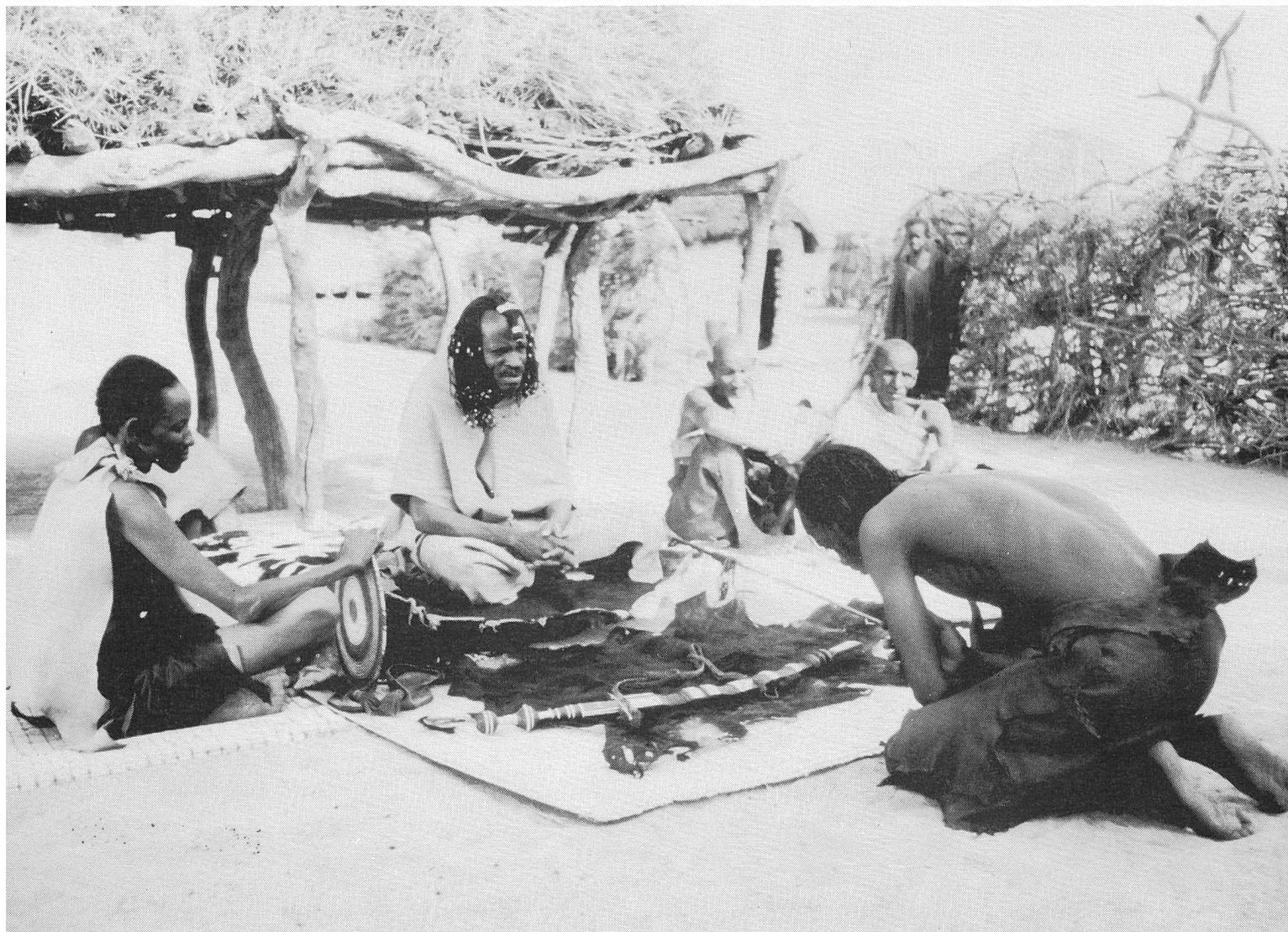
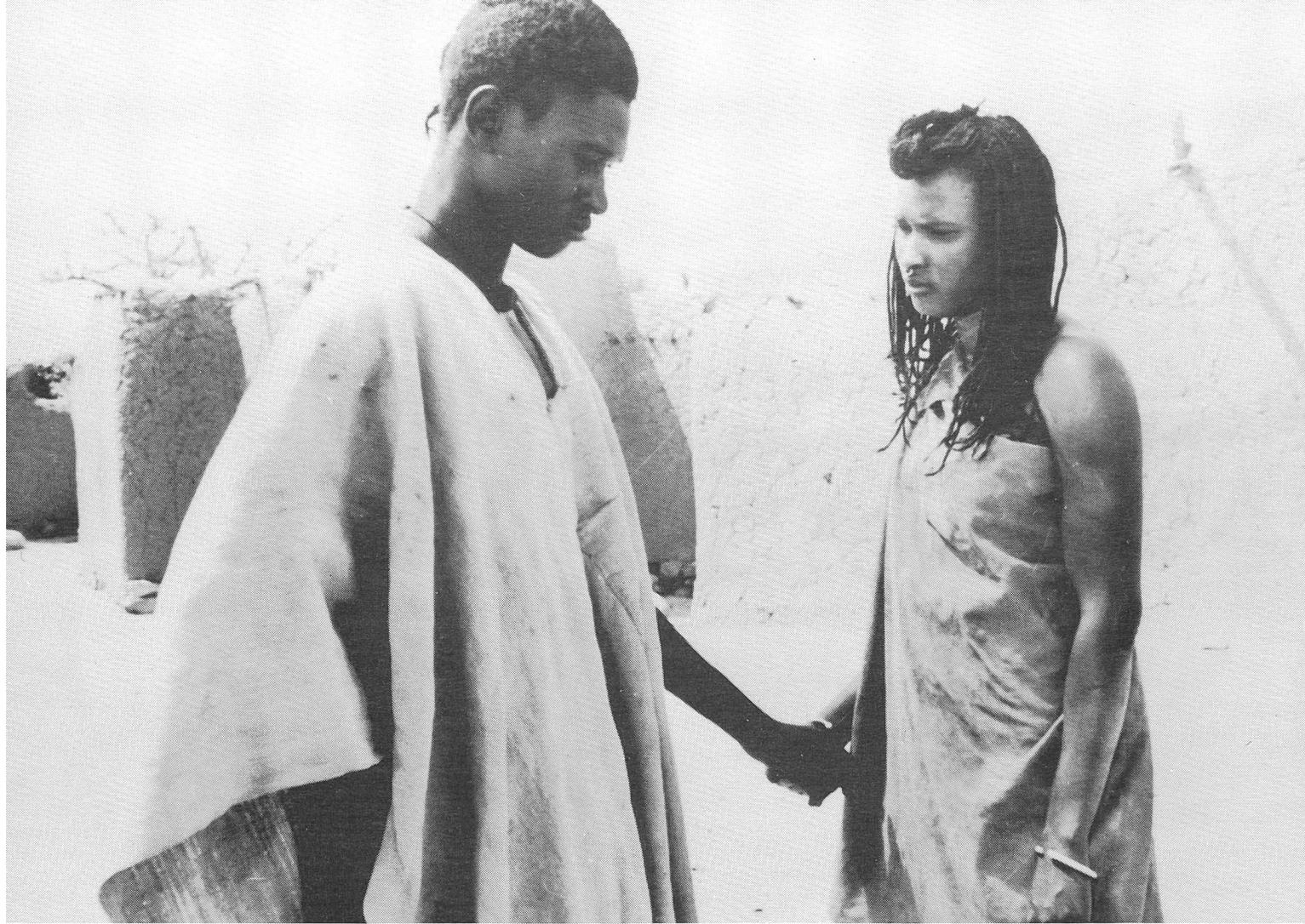
Noch einmal muss ich, da es filmwissenschaftlicher Grundlagen zum afrikanischen Film ermangelt, Anleihen bei der Kunstgeschichte machen, die eine Erkenntnis virtueller Analogie lieferte. Werner Schmalenbach, der sich seit dreissig Jahren mit diesem Thema befasst,⁴ schrieb: «Dass afrikanische Plastik sich fast immer in einem Status grosser Ruhe verhält, scheint ihrem Dynamismus zu widersprechen. In Wahrheit aber ist dies geradezu dessen Voraussetzung. Körperliche Aktivität, also die Darstellung agierender, auch szenisch miteinander agierender Menschen, ist so selten, dass man sie bloss als Ausnahme zu notieren hat. (...) Zur Ruhe der afrikanischen Figuren gehören Eigenschaften wie Frontalität und Symmetrie.»⁵

Stellte der Film *A DEUSE NEGRA* die mythisierte Form einer Rückkehr in afrikanische Geschichte dar, so wagt sich der Film *SAARABA* an die demythisierte Rückkehr eines in Europa erzogenen Afrikaners in eine ihm entfremdete Gegenwart. Der junge Senegalese *Amadou Saalum Seck*, an der Hochschule für Fernsehen und Film in München ausgebildet, legte hier in Koproduktion mit dem Kleinen Fernsehspiel des ZDF seinen Abschlussfilm vor, der am 2. Februar 1988 gesendet wurde, doch bis zu diesem Herbst in seinem Ursprungsland keinen Verleih gefunden hat. Die Widmung des Films *SAARABA* (der Titel ist die vereitelte Verheissung einer Utopie) gilt dem Hauptmann Thomas Sankara (das ZDF schreibt für den französischen Rang des «capitaine»: «Kapitän», als gäbe es in der Sahelzone eine Marine). Diese Widmung ist eine politische Hommage an den im Putsch ermordeten Präsidenten von Burkina Faso (das

ehemalige Ober-Volta), der für die radikale Erneuerung westafrikanischer Politik eine grosse Hoffnung darstellte... Nach siebzehn Jahren kehrt der Senegalese Tamsir in die Heimat zurück. Sein Pass ist abgelaufen. Der Onkel des Heimkehrers will ihn im Büro unterbringen, der aber kehrt ins Dorf seiner Familie zurück und legt die europäische Kleidung ab. Dem sterbenden Vater vertraut er sein Credo an: «Ich möchte mich von den Irrtümern der Weissen fernhalten und *meine* Tradition erforschen, aber die Technik der Weissen ist unabdingbar an unser Jahrhundert gebunden.» Der Vater antwortet mit einer Weisheit der Ahnen: «Es ist besser, seiner Epoche als seinem Vater zu ähneln. Ein Zwilling deines Vaters wirst du nie.» Es gibt keinen Weg zurück in die Tradition, es gibt nicht einmal einen autochthonen Weg. Die Generationsgenossen des Tamsir wissen keinen Ausweg. Sie dealen mit Medikamenten, kiffen und solidarisieren sich oberflächlich mit ihren Märtyrerbrüdern in den Gefängnissen von Südafrika. Die Intellektuellen unter ihnen hören schwarze Musik aus der Karibik und stellen neben die Schallplatten das Buch «L'Afrique» von Leni Riefenstahl...

SAARABA, der den Weg ins Paradies weisen sollte, ist das Dokument einer politischen Desillusionierung. Wo die einheimische Tradition zur Folklore verkam, jedweder individueller Protest verhallt, die Korruption der Gefühle triumphiert, sucht der Heimkehrer einzig die Allianz zum Dorfaussenseiter, der ihn auf dem Motorrad nicht ins Paradies, sondern in den Tod fährt. *SAARABA* ist eine geduldige Überprüfung des Grundgefühls der Entfremdung, die innen und aussen herrscht. Die gegenwärtige Lage, die Seck aufzeigt, ist prekär und haltlos. Wieder werden Figuren nicht in individueller Vertiefung, sondern in sozialer Breite als Teil ihres umfassenden Familien-





verbundes vorgestellt, doch sind die Bande zerrissen. Narrativ bestimmt ein gedehnter Duktus diesen Film, der einzelne Szenen, die dramaturgisch Höhepunkte sind, der Realzeit annähert. Der Film, der sich der Publikums-erwartung von der Appellfunktion verweigert, ist eine rückhaltlose Bestandsaufnahme der Generation der heute Dreissigjährigen, von denen die Kraft zur politischen Erneuerung in Westafrika nicht erwartet wird. Diese Erwartung hingegen erfüllt der Regisseur *Souleymane Cissé* aus Mali, dessen überragend innovativer Film *YEELLEN* (DAS LICHT) den Spezialpreis der Jury in Cannes 1987 erhielt, auf Festivals in Locarno und Berlin gezeigt wurde und seit kurzem in den westdeutschen Kinos zu sehen ist. Wie der Filmhistoriker Férid Boughedir in seinem Aufriss: «20 Jahre afrikanisches Kino»⁶ schrieb, «sprengt Souleymane Cissé die geläufigen Codes des Kinos von innen heraus auf, um die eigenen zu schaffen. Diese Filme, die Fragen stellen ohne jemals Schlussfolgerungen aufzudrängen, haben keine wirklichen Helden, es sei denn einfach Leute. (...) Die Kraft der Filme von Souleymane Cissé kommt ohne Zweifel aus der Tatsache, dass er einer der ersten afrikanischen Filmregisseure ist, die keine Rechnung mit Europa zu begleichen haben. Diese Abrechnung fehlt in allen Filmen. Sie sind vielmehr eine direkte Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Entwicklung. (...) Vielleicht wird aus dieser unabhängigen Spur das beste afrikanische Kino von Morgen entstehen: ein Kino, das jenseits der andauernden Konfrontation Afrika-Okzident, Tradition-Modernität sein wird.»

Der Film *YEELLEN* zeigt eine scheinbar zeitlose Agrargesellschaft am Beispiel des Volkes der Bambara in Mali. Der dramaturgisch treibende Vater-Sohn-Konflikt treibt hier nicht Charaktere, sondern Eigenschaften und Verhaltensmuster aus: wie dem Vater der Zorn, so ist dem Sohn die Angst, und beiden die unablässige Verfolgungsbewegung zugeordnet. Über die Herrschaft animistischer Religion hinaus führt der Film den Diskurs der vier Elemente: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Das irrationale Eingreifen des Animismus zwingt die Regie dazu, die Irrrealität der Dinge real zu zeigen. Das gelingt durch Beschwörungen, Gebete und Verwandlungen als Akt, in die Natur verwandelnd einzugreifen. Der Ansturm der Sinne wird als Dematerialisierung ins Bild gebracht. Der Farbe der Natur ordnen sich assimilierend die Farbe der Haut, der Kleidung un-

ter. *YEELLEN* hat ein Geheimnis, das es nicht preisgibt. Denn die Sprichwörter der Männergeheimbünde der Eingeweichten finden eine bildliche Entsprechung nur als Evokation, als Andeutung, in der sich, vermutlich, der Entwurf zu einer Kosmogonie verbirgt. Die Eroberung des Landschaftsraumes erfolgt einzig durch horizontale Schwenks: nur, wenn dem Vater wie dem Sohn magische Eigenschaften für einen Augenblick der Auseinandersetzung um die Herrschaft verliehen werden, erfolgen vertikale Schwenks entlang den Personen und ihren Zauberstäben.

Der Gehalt dieses Films ist kaum zu erschliessen, es sei denn man stünde ethnologisch in der Tradition der Bambara (wie es die in Abidjan lehrende Romanistin Madeleine Borgomano versuchte, der ich den theoretischen Zugang zum afrikanischen Film verdanke). In europäischen Mustern gedeutet, handelt es sich in *YEELLEN* um einen pikaresken Erziehungsroman, dessen Erziehungsfelder Strassen und Wege sind. Ein Unschuldiger zieht aus in die Welt, um mit dem Auszug das Bewusstsein von Schuld oder Schuldfähigkeit zu erlernen. Aber diese Einordnung in europäische Muster, eine Kritik bemühte den Topos des Ödipalen, ist genauso verhängnisvoll neokolonialistisch wie Pasolinis emphatische Studie, die er als Film *APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA* (1969) nannte: Junge Studenten aus Uganda sollten in einem Spielfilmprojekt die griechische Orestie nachspielen; ihr Schwarzsein sollte als Versprechen auf archaische Exotik gelten, die nicht ihr Afrikanertum, sondern vielmehr das Wilde der griechischen Barbarei bezeugte.

Vielmehr geschehen in *YEELLEN* Zeichen und Wunder, die ihre Basis nicht im Filmtrick haben, sondern im Fetischismus. Der junge Mann, der in die Welt zur Wanderschaft auszieht, verhext seine Häscher, die ihn zu Unrecht als ordinären Viehdieb verdächtigen. Der Beschuldigte kann sich bewähren, indem er weitere Zeichen seiner Wundertaten setzt. Nicht die geringste Leistung ist es, ethnische Klüften zu überwinden: auf magische Weise, die keiner visuellen Deformation bei ihrer Einführung bedarf. In diesem Film herrscht viel Helle, aber wenig Klarheit. Der Diskurs gilt dem Licht, nicht den Metropolen. Das Agens der Handlung ist die Quintessenz, die über den Elementen liegt. *YEELLEN* ist ein Film, der seinen Diskurs nicht *über* Afrika führt, sondern *mit* dem Kino. Sein Titel heisst *DAS LICHT*. Seine Inszenierung ist die organisierte Verteilung des

Lichts, die Teilung in Helle und Dunkelheit, in artikulierte und nicht-artikulierte Töne, die das Aufkommen des Lichts am Horizont begleiten.

Die Montage verletzt alle Regeln der Schuss-Gegenschuss-Dramaturgie. Sitzen Mutter und Sohn zu Beginn des Films sich gegenüber, um über den rächenden Vater zu reden, dann erfolgt in der inneren Organisation der Einzelkader keine Zuwendung der Personen zueinander. Vielmehr richten die sich frontal ins Publikum und im schroffen Winkel von neunzig Grad von ihrem Gesprächspartner ab, zu dem die Montage eine glaubwürdige Bildachse bilden müsste.

In den innovativen Filmen Afrikas geht es nicht mehr um die Einspiegelung von Welt, sondern um die Schaffung einer Welt, wie sie noch kein Zuschauer je gesehen hat. Der Film wird, wie die avancierte afrikanische Literatur von Thiong'o bis Adiaffi, eine kosmogone Arbeit, die mit einer neuen Imagination auch eine neue Wahrnehmung schafft. Es ist an Europa, von Afrika zu lernen, seine Sinne in eine andere Richtung zu lenken. Zulange haben diese Sinne sich in ihrer Selbstermächtigung als kleine «Theoretiker» (Marxens Pariser Manuskripte, neu aufgelegt durch Alexander Kluge) behauptet, ohne je ins Terrain Vague einer Fremderfahrung sich zu wagen, das diese Theoretiker aus dem Häuschen: ins Freie brächte. Der afrikanische Film lehrt die europäisch kodifizierte Theorie vom Film wenn nicht das Fürchten, dann doch das Zweifeln. Und der systematisierte Zweifel ist (erinnere ich mich einer Formulierung aus Ernst Blochs Tübinger Einleitung in die Philosophie): der wichtigste Stachel des wissenschaftlichen Fortschritts.⁷ ■

Anmerkungen:

- ¹ Zitiert nach: Pierre Haffner, *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan / Dakar 1978, Seite 99
- ² Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst. Katalog zur Frankfurter Ausstellung, Sommer 1988, München 1988, Seite 15
- ³ H. Fichte, *Xango, die afroamerikanischen Religionen*, Frankfurt a. M. 1981, 2. Auflage, Seite 10
- ⁴ vergleiche sein Buch *Die Kunst Afrikas*, Basel 1953
- ⁵ Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst. (op cit. Seite 19)
- ⁶ deutsche Übersetzung in: *Journal Film, die Zeitschrift für das andere Kino*, Heft 14, April / Juni 1987, Seite 9
- ⁷ E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Band 1, edition suhrkamp 11, Frankfurt a. M. 1963, Seite 24 f



Martin E. Girod
Redaktor des Branchenblatts «cinébulletin»

Hilfe, wir ertrinken in den Modewellen!

In der Bekleidungsindustrie ist es ein altbekanntes Phänomen: heute ist olivgrün Mode, morgen dunkelviolett. Niemand vermöchte im Ernst zu behaupten, dunkelviolett sei objektiv schöner als olivgrün – oder umgekehrt. Aber das Wechselspiel der Modetrends hilft verkaufen. In der heutigen Wegwerfgesellschaft nimmt das ungeahnte Ausmass an, und bald kein Bereich des Lebens bleibt mehr davon verschont. Schon gar nicht das Show-Business.

Mode ist alles, der Trend ist König, was «in» und was «out» ist, füllt selbst die Spalten der Klatschkolumnist(inn)en. Da konnte es nicht ausbleiben, dass auch die Politik, dieses nur zu oft ans Irrationale appellierende Machtspektakel, auf den Hund der Modewellen kam. In ist seit einiger Zeit das Schlagwort «Liberalismus». Ein schönes Wort, gegen das man gar nichts haben könnte, ginge es wirklich um eine liberale Haltung. Oft dient es aber dazu, fragwürdigere Praktiken zu bemänteln: den Abbau strukturierender staatlicher Massnahmen, die Rückkehr zu einer Marktwirtschaft der freien Wildbahn und dem Gesetz des Stärkeren, kurz: wirtschaftlichen Darwinismus. Der Grösste / Tüchtigste / Stärkste – oder der Kapitalkräftigste – wird schon überleben...

Der Gegensatz dazu, der entsprechend out ist, wird mit dem Modeschlagwort «Protektionismus» belegt. Hierher gehören unter anderem Schutzmassnahmen, die das Überleben gewisser Wirtschaftszweige sichern sollen, die im wilden Strudel des Marktgefälles kaum konkurrenzfähig sind, deren Weiterexistenz aber im Interesse der Allgemeinheit läge. Und gehören insbesondere staatliche Abwehrmechanismen gegen eine völlige Fremdbeherrschung der Schweizer Märkte. Doch die zum Schimpfwort erhobene Vokabel «Protektionismus» erspart die differenziertere Diskussion. Wer will denn schon als Anhänger nicht mehr zeitgemässer Konzeptionen, ja eines vorgestrigen Kleinstaatenskrämergeists dastehen? «Europa ohne Grenzen», das ist ein so verführerisch schönes Schlagwort!

Diesem politischen Modetrend gehorchend, möchten ernstzunehmende Kräfte in Verwaltung und Politik auch die bisherige filmpolitische Ordnung abschaffen, die Verleih und Vorführung von Filmen grundsätzlich auslandsunabhängig erhalten wollte. Sie verdrängen dabei flugs, dass unsere Verfassung im Filmartikel kulturelle Gesichtspunkte geltend

macht. Kultur ist aber ihrem Wesen nach etwas eher Kleinräumiges und gedeiht in nationalem, wenn nicht sogar eher regionalem Rahmen. Die Schaffung grosser einheitlicher Märkte für standardisierte (pseudo)kulturelle Produkte läuft der Notwendigkeit der Erhaltung jeweils eigener, in der regionalen Tradition wurzelnder Kulturen diametral entgegen.

Eine andere Modeunsitte, die den Kulturbetrieb erfasst hat, ist das «Ereignis». Eine noch so wertvolle, informative und anregende Veranstaltung gilt nichts mehr, wenn sie nicht von den Medien als «event» verkauft wird. Dass Kulturarbeit eigentlich in der Kontinuität der Beschäftigung und des Angebots stattfinden müsste, gehört zu jenen Einsichten, die derzeit out sind. Selbst subventionssprechende Behörden und Gremien sind auf den Zug der punktuellen Strohfeuer aufgesprungen; in ihrer Sprachregelung sieht das dann so aus: out sind «Dauersubventionen», in sind «Projektbeiträge». Zweifel daran, dass diese Konzeption eine effiziente Umsetzung der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel in kulturelle Wirkungen gewährleistet, gelten konsequenterweise als vorgestrig.

Zu jenen, die im filmkulturellen Bereich eine humusbildende kontinuierliche Arbeit leisten, gehören (neben Filmclubs, nichtkommerziellen Spielstellen, engagierten Studiokinos etc.) nicht zuletzt die Filmzeitschriften. Wenn nun vor kurzem die Weiterexistenz des «filmbulletins» ernsthaft bedroht war und auch bei «Zoom» die Zukunft wenig gesichert erscheint, passt das leider in diese Modelandschaft. Nur: wenn schon in der Tagespresse die differenzierte Filmkritik mehr und mehr zugunsten flotter Trendschreibe, sprich kaum kaschierter PR-Texte zurückgedrängt wird, wo soll bei einer Preisgabe der Filmzeitschriften noch eine eingehendere Beschäftigung mit den Werken der Siebten Kunst stattfinden? Die Kritik aber ist – auch wenn im Einzelfall oft als unbequem empfunden – für den Fortbestand und die Weiterentwicklung eines kulturell ernstzunehmenden Filmschaffens unabdingbar. Es ist deshalb dringend zu hoffen, dass sich Branchenkreise und Behörden (auch ausserhalb Winterthurs), nicht zuletzt aber auch Leserinnen und Leser für das Überleben der Filmkritik engagieren. Auch wenn man dazu gegen die vorherrschenden Modetrends anschwimmen muss!

THE END

VALMONT

un film de
MILOS FORMAN



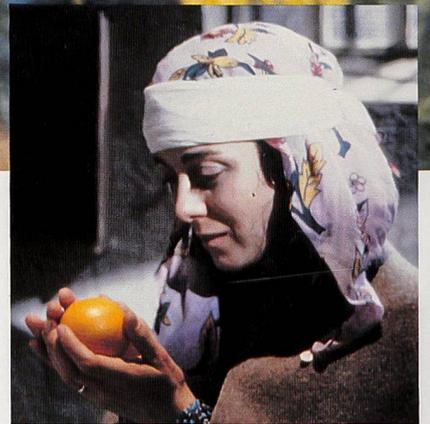
CLAUDE BERRI et RENN PRODUCTIONS présentent un film de MILOS FORMAN "VALMONT"
COLIN FIRTH · ANNETTE BENING · MEG TILLY · FAIRUZA BALK · SIAN PHILLIPS · JEFFREY JONES · HENRY THOMAS

scénario JEAN-CLAUDE CARRIERE librement adapté de "LES LIAISONS DANGEREUSES" de CHODERLOS DE LACLOS
directeur de la photographie MIROSLAV ONDRICEK costumes THEODOR PISTEK décor PIERRE GUFFROY musique dirigée par SIR NEVILLE MARRINER
montage ALAN HEIM A.C.E. et NENA DANEVIC produit par PAUL RASSAM et MICHAEL HAUSMAN réalisé par MILOS FORMAN

PARAVISION'S DOLBY DIGITAL COPRODUCTION RENN PRODUCTIONS (PARIS) TIMOTHY BURKILL PRODUCTIONS (LONDRES), © 1989 RENN PRODUCTIONS. TOUS DROITS RÉSERVÉS. *Oriff*

Grand Prix Strassburg 1989/Goldenes Filmband 1989 für Zuhul Olcay

Abschied vom falschen Paradies



EIN FILM VON TEVFIK BASER
mit Zuhul Olcay

KAMERA IZZET AKAY MUSIK CLAUS BANTZER PRODUKTIONSLEITUNG MICHAEL BEIER

AUSSTATTUNG BEATE LANGMAACK SCHNITT RENATE MERCK

EINE OTTOKAR RUNZE PRODUKTION IN ZUSAMMENARBEIT MIT STUDIO HAMBURG UND DEM ZDF

DEMNÄCHT IM KINO