

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 169

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

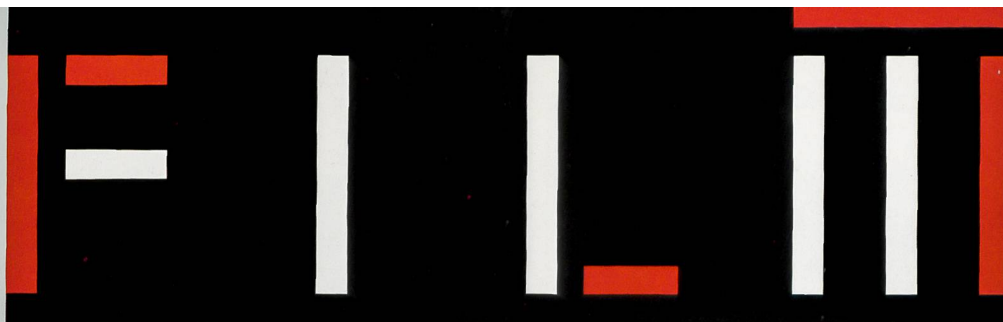
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 8.– DM 8.– öS 70.–

1 · 90

«Rhythmus im Kopf» Gespräch mit S. Lumet

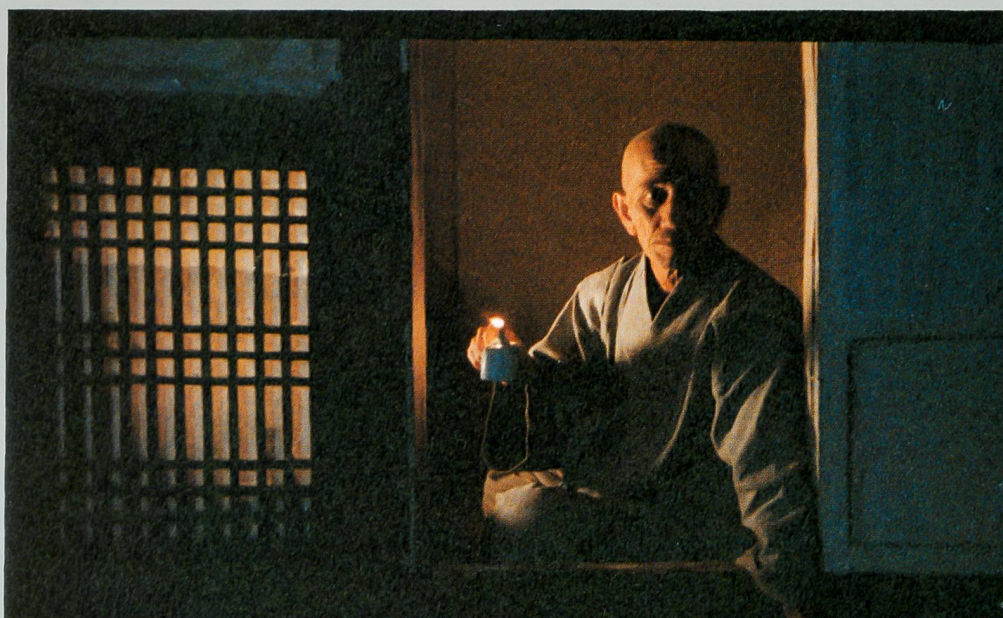
«Die Klasse von 1959» DEAD POET SOCIETY

«Maske über der Maske» JOHNNY HANDSOME

Claude Chabrol dreht DR. M in Berlin

«Einen Tempel der Meditation bauen»

Gespräch mit Yong-Kyun Bae



trigon-film

Filmverleih Dritte Welt
CH-4418 Rodersdorf



Die andere Kinodimension

Der Triumph am Filmfestival Locarno
Goldener Leopard

Preis der internationalen Filmkritik

Preis der internationalen Ökumenischen Jury

Preis der Barclay-Verleihförderung

Preis der Jugend

Der Liebling der Festivaljuries, der Presse
und des Publikums (Variety)

Dem Schüler, der ihn nach der Wahrheit fragte,
zeigte er wortlos eine Blume.
So beginnt

Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?

Der erste Film,
der jede Kritik überflüssig macht (Radio DRS)

Jetzt in Zürich, Basel, Bern, Lausanne, Genf,
Baden und in andern Städten

Festival des Sowjetischen Films



DIE STADT ZERO
von Karen Schachnasarow

DER SPRINGBRUNNEN
von Jurij Mamin

FEUERPFERDE
und ASCHIK KERIB
von Sergej Paradschanow

Zurzeit im MOVIE 1 in Zürich
DEMNÄCHST IN IHREM KINO

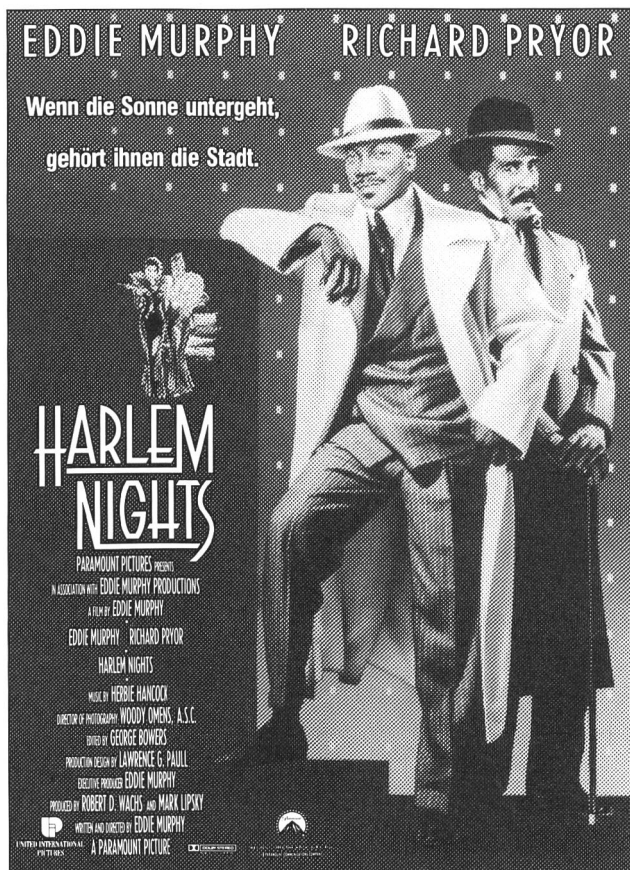


Bronzener Leopard
und 4 weitere Preise: Locarno 89

MOVIE 2



Federico zum 70. Geburtstag: Tausend Grazien und Mille Tanten salutieren!



Jetzt im Kino

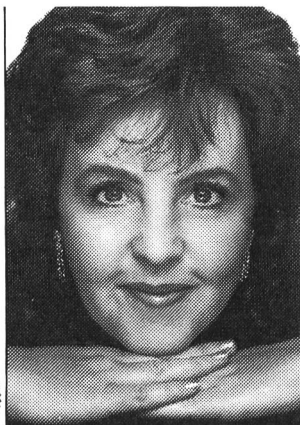
«Eine tolle, ganz gewöhnliche Frau
in einem tollen,
sympathischen romantischen Film.»

ROLF BREINER, LUZERNER TAGBLATT

**SHIRLEY
VALENTINE**



A PARAMOUNT PICTURE
TM & COPYRIGHT © 1989 BY PARAMOUNT PICTURES
CORPORATION. ALL RIGHTS RESERVED.



Ab 23. Februar im Kino

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Geheimtip:

Aki Kaurismäki

geb. 1957, Finne. Verdacht: Kultfilmer

ARIEL

ist dem Andenken an die finnische Realität gewidmet.

Was wie ein Arbeiterfilm beginnt, entwickelt sich kurzfristig zu einer Art Road Movie, wird zu einer Liebesgeschichte, die wiederum zu einer Kriminalstory gerät, bevor das ganze als Melodrama endet.

ARIEL ist ein Film so dunkel und schön wie ein Septembertag.

Ab 2. Februar im ATELIER-Kino Basel.

Als Einschaltfilme zeigen wir zwei weitere Filme von Aki Kaurismäki:

SHADOWS IN PARADISE. Meereswellen, Küsse und die tragikomische Melancholie des Grossstadtlebens...

und

HAMLET GOES BUSINESS. Eine eigenwillige Shakespeare Adaption mit burschikoser Respektlosigkeit.

CAMERA 1

CAMERA 2

**ATELIER
KINO**

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

Evangelisch-reformierter Synodalverband der Kirchen Bern und Jura

Filmideen-Wettbewerb

Zur Erlangung eines Drehbuches für eine Film- oder Videoproduktion wird ein Wettbewerb ausgeschrieben.

Im Blick auf CH-91 wird ein filmischer

Diskussionsbeitrag zur Bedeutung der Präambel in der Bundesverfassung (Im Namen Gottes des Allmächtigen)

erwartet. Der Film (erlaubte Maximallänge 30 Minuten) soll zur Auseinandersetzung über die politischen und ethischen Wertvorstellungen in der Schweiz von heute und morgen beitragen.

Gesucht werden Ideenskizzen oder Exposés im Umfang von 4 – 10 Seiten. Die eingereichten Beiträge werden von der Medienkommission begutachtet. Deren Entscheid ist endgültig.

Für die Prämierung der besten Projekte stehen Beträge von Fr. 12'000.– und zweimal Fr. 4'000.– zur Verfügung.

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

Die Preise sind bestimmt für die Ausarbeitung produktions-

reifer Drehbücher. 50% der Preise werden nach der Jurierung, 50% bei Einreichung des Drehbuches ausbezahlt.

Die Medienkommission hat die Möglichkeit, später die Realisierung des Projektes massgebend mitzufinanzieren.

Die Wettbewerbsarbeiten können dokumentarisch oder fiktiv sein.

Sie sind, versehen mit einem **Kenntwort** (Name und Adresse in einem verschlossenen Couvert), bis **spätestens 30. April 1990** einzureichen an die

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



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

1 '90

32. Jahrgang

Heft Nummer 169

Februar 1990

«Mickey's Rhythmus ist sehr langsam» – so bringt es Walter Hill in unserem Gespräch in einem Satz auf den Punkt. «Wenn ich ein Remake einer Howard-Hawks-Komödie drehen müsste, würde ich Mickey ganz sicher nicht verpflichten! Ich musste seine Darstellung beim Schnitt enorm beschleunigen und verdichten. Aber das ist okay. Das ist seine Technik.»

Mit Mickey Rourke's Technik als Schauspieler, die ganz von Lee Strasbergs Actors-Studio geprägt ist, befasst sich ein Gespräch mit Rourke, das wir in Heft 2/86 publizierten. Es bestätigt immerhin, dass er seine Technik der Substitution – «ich gab mir normalerweise Stunden, um dieses Vorgehen durchzuziehen, Stunden» – so entwickeln musste, dass sie auch mit dem «schnelleren Rhythmus des Films funktioniert». Obwohl Hill vom Resultat und Rourke von der Vorbereitung spricht, kommt beides einer Bestätigung des Eindrucks gleich, den auch der Zuschauer von Rourke's Darstellung hat.

Interessant ist die nebenher gemachte Feststellung Hills, dass er die Darstellung beim Schnitt beschleunigt hat. Schauspielerführung, Regie – um ein Dauerthema unserer Zeitschrift auf einen neuen Punkt zu führen – ist demnach auch: den Rhythmus des Darstellers in der Montage zu präzisieren.

Regie ist, um diesmal mit Sydney Lumet zu sprechen: den Rhythmus des Films keinen einzigen Tag aus den Augen zu verlieren. Nicht allein den Rhythmus der Darsteller selbstverständlich, auch etwa den Rhythmus der Kamera, die im Verständnis von Sidney Lumet «nicht bloss ein Aufzeichnungsgerät» ist: «Sie hat einen Job zu erledigen. Die Kamera muss etwas sagen, was kein anderer Bestandteil des Films beitragen kann. Sie darf nicht dasselbe tun wie die Schauspieler. Sie muss wie die Musik etwas hinzufügen. In diesem Sinn braucht jeder Film einen individuellen Kamera- und deshalb eigenen Schnittstil. Die beiden sind nicht zu trennen. Die Kamera ist mein anderer Star, dementsprechend will sie behandelt werden.»

Regie nutzt Technik, aber Technik, da sind sich die beiden einig, «ist ja immer nur Mittel zum Zweck, alles muss von der Idee ausgehen» (Hill). «Technik an sich ist ohne Bedeutung», meint auch Lumet, der nicht will, «dass das Publikum die Technik wahrnimmt: Sie sollen es fühlen, nicht sehen», und ergänzt: «Technik um ihrer selbst willen interessiert mich nicht im geringsten. Es kommt einzig und allein darauf an, dass sie hilft, die Geschichte zu erzählen, und zwar in narrativer Hinsicht, vor allem jedoch emotional und philosophisch.»

Walt R. Vian

Claude Chabrol dreht DR. M

4

Kino der Poesie

DEAD POET SOCIETY von Peter Weir

Die Klasse von 1959

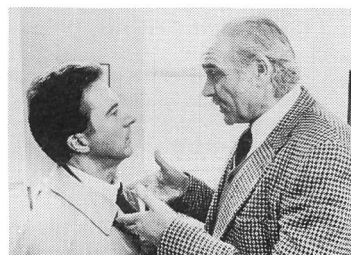
16

Kino in Augenhöhe

FAMILY BUSINESS von Sidney Lumet

Der Besetzungscoup

19



Gespräch mit Sidney Lumet

Rhythmus im Kopf

22

Kleine Filmographie

31

Filmbulletin

JOHNNY HANDSOME von Walter Hill

32

Gespräch mit Walter Hill

33

CASUALTIES OF WAR von Brian De Palma

36

Gespräch mit Brian De Palma

39

TIME OF THE GYPSIES von Emir Kusturica

41

Aus einer Rede von Emir Kusturica

43

Kleine Bio/Filmographie

44

MY LEFT FOOT von Jim Sheridan

45

Film: Fenster zur Welt

WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT

AUFBRACH? von Yong-Kyun Bae

Vom Leben, vom Tod. Vom Leben.

48

Gespräch mit Yong-Kyun Bae

Einen Tempel der Meditation bauen

50

filmbulletin-Kolumne

Von Ivo Kummer

56

Titelbild: WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?
von Yong-Kyun Bae

Heftmitte: Sidney Lumet mit Paul Newman und Lindsay Crouse bei
den Dreharbeiten zu THE VERDICT (1982)

FILMBULLETIN
Postfach 137
Hard 4
CH-8408 Winterthur
ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian
☎ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Gerhard Midding, Michael Esser,
Karl Saurer, Peter Kremski, Klaus
Eder, Pierre Lachat, Lars-Olav
Beier, Frank Schnelle, Johannes
Bösiger, Pia Horlacher, Verena
Zimmermann, An-Cha Flubacher-
Rhim, Ivo Kummer.

Gestaltung:

Leo Rinderer-Beeler
Titelblatt und eins/die Erste:
Rolf Zöllig

Satz:

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

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

Insetate:

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

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Alpha Films, 20th Century
Fox, Genève; Bruno Jaeggi /
trigon film, Rodersdorf; Monopole
Pathé, Neue Cactus, Warner
Bros., Zürich; Peter Kremski,
Essen; Ronald Siemoneit, Berlin;
Klaus Eder, München, T. Zickler.

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

Die Herausgabe von Film-
bulletin wird von folgenden
Institutionen, Firmen oder
Privatpersonen mit Beträgen
von Franken 5000.– oder mehr
unterstützt:

1989:

Bundesamt für Kultur, Sektion
Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

Migros Genossenschaftsbund,
Zürich

Röm. kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Präsidialabteilung der Stadt
Zürich

1990:

Stanley Thomas Johnson
Stiftung, Bern

Central Film CEFI AG, Zürich

Röm. kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Stiftung Kulturfonds
Suisimage, Bern

Volkart Stiftung, Winterthur

«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 Un-
terstützungsbeiträgen decken das
Budget 1990 noch nicht. Obwohl
wir wieder optimistisch in die Zu-
kunft blicken, ist Filmbulletin auch
1990 dringend auf weitere Mittel
angewiesen. Falls Sie die Möglich-
keit für eine Unterstützung sehen,
bitten wir Sie, mit Leo Rinderer,
☎ 052 27 38 58, oder mit Walt R.
Vian, ☎ 052 25 64 44, Kontakt
aufzunehmen.

Filmbulletin dankt Ihnen für Ihr En-
gagement – zum voraus oder im
nachhinein.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.

Chabrol – Lang – DR. M.

„Donnez-moi mon image!“

Zumeist ist es nicht schwer,
sich ein Bild von einem Film zu
machen, den man schon gese-
hen hat. Aber wie soll man sich
ein Bild machen von einem
Film, den man noch nicht gese-
hen hat? Von einem Film, der
gerade erst entsteht?

DR. M ist ein Ensemble, dessen
einzelne Elemente mehr oder
weniger bekannte Grössen
sind – nicht zuletzt, weil die
Dreharbeiten zu den bestpubli-
zierten gehören, die je in Berlin
stattfanden. Die bekannten
Grössen: Eine Hommage an
die «Mabuse»-Filme Fritz
Langs soll der Film werden, ein
Film über den «Geist der Zer-
störung», inszeniert von
Claude Chabrol und photogra-
phiert von Jean Rabier. Die un-
bekannten Grössen: ein vor-
geblich deutscher Film, in eng-
lischer Sprache mit internatio-
naler Besetzung realisiert. Wie
soll ich mir den Stil des Films
vorstellen? Wird es ein Cha-
brol-Film werden? Ein Fritz-
Lang-Film? (Wie sollte ein sol-
cher Film heute aussehen?) Je
mehr ich versuche, mir über die
einzelnen Elemente Klarheit zu
verschaffen, desto rätselnder
sehe ich dem fertigen Ensem-
ble entgegen.

1990 wird DR. M. in die Kinos
kommen, in dem Jahr also, in

dem sich Fritz Langs Geburts-
tag zum hundertsten Male
jährt. Einer der Ausgangs-
punkte dieser Hommage ist
eine Idee aus Langs letztem
Filmprojekt, um dessen Real-
isierung sich Chabrol Ende der
sechziger Jahre in Frankreich
erfolglos bemühte. Es ist eine
typische Fritz-Lang-Idee, die
von der Faszination erzählt, die
das Thema des Menschen als
Teil einer Maschine (und deren
Umkehrung) für den Regisseur
besass: der Bösewicht des
Films sollte ein Herz aus Metall
haben, das er von Zeit zu Zeit
wieder aufladen muss.

Für den Drehbuchautor Tho-
mas Bauermeister war es ein
Anreiz, eine Verbrecherfigur
wiederaufleben zu lassen, wie
sie Lang in seinen «Mabuse»-
Filmen fürs Kino kreierte hat. Es
sollte ein Verbrecher sein, der
die Tendenzen der Zeit aus-
nutzt und nur noch einen letz-
ten Anstoss geben muss, da-
mit die Macht der Zerstörung
die Oberhand gewinnt.

Man muss sich den Film vor-
stellen als die langersehnte
Chance zweier Cinéphiler, in
das zunächst sperrige und her-
metisch verschlossen wirkende
Universum Langs einzutau-
chen. Nicht Imitation oder no-



stalgischer Abklatsch war die Intention der beiden, auch keine *pastiche* aus Lang-Zitaten und Anspielungen (obgleich in einem Dialogsatz von «Rudi Klein-Rogge» und «Bernard Goetzke» die Rede ist: ein augenzwinkernder Verweis auf die Antagonisten der ersten Mabuse-Verfilmung). Dennoch versucht Chabrol, sich gewisse Erzählprinzipien Langs zu erschliessen, vielleicht auch in der leisen Hoffnung, dass Lang-Kenner beim Besuch des Films das Gefühl hätten, einen neuen Film des Regisseurs zu sehen.

Sonntag, 5. November.

Ein kalter Herbstmorgen am Lietzensee. Auf dem set herrscht noch keine hektische Betriebsamkeit und auch nach Chabrols Ankunft ist klar, dass sich nicht viel am gemächlichen Sonntagmorgen-Tempo ändern wird. Die Familie Chabrols – neben ihm seine Ehefrau *Aurore*, die als script girl die *continuity* der Dreharbeiten überwacht und zugleich bestimmt, wie lang der Film werden wird («Dieser take war drei Sekunden zu lang!»), und seine Stieftochter *Cécile*, die ihm als agile zweite Regieassistentin

dient – kommt, in dicken Stepmänteln gegen die Kälte gewappnet, auf den set. (Ich ahne schon, dass eine Grippe, die ich seit langem verschleppe, nach diesem Tag wieder voll ausbrechen wird.) Kameramann Jean Rabier komplettiert die Familie. Ebenso vierschrötig wirkend wie der Regisseur, verleiht ihm seine dunkelgrüne Jacke und die derbe Cordhose das Aussehen eines bretonischen Landwirts. Die Kameraassistentin hat mir Regisseur und Kameramann wie ein altes Ehepaar geschildert: nie zuvor habe sie ein solch wortloses Einverständnis erlebt und eine solch selbstverständliche Arbeitsteilung. Chabrol interessiert sich für den Bildausschnitt (die Kadrierung) und die Bewegungen der Kamera, Rabier widmet sich der Lichtführung. Gedreht werden soll ein Schwenk über den Lietzensee: die Einstellung beginnt als Totale des Sees, in dessen Mitte ein Ruderboot zu sehen ist, dann schwenkt Chabrol hinüber zum Ufer, folgt kurz einem weitem Ruderboot und löst sich dann von diesem, um eine Frauenleiche im See zu entdecken.

Die Boote treiben während der Proben ständig ab, sie müssen

jedesmal aufs neue zu ihrer Ausgangsposition zurückgerudert werden. Die Regieassistentin, die wirkt, als habe sie bei Dreharbeiten schon alles gesehen und erlebt, versteht den Unwillen des Teams nicht: «Dass die Leute keine Geduld mit dem Wasser haben!» Zunächst wird mit einer Puppe anstatt der Wasserleiche geprobt. Schliesslich ist es soweit: die unerschrockene Statistin (sie arbeitet für gewöhnlich hinter der Kamera, als Assistentin des Spezialeffektmagiers «*Charlie Bum Bum Baumgartner*») steigt ins bitterkalte Wasser. Die Szene ist nicht ganz ohne Tücken: Die «Leiche» muss wieder bleicher geschminkt werden, und sie blinzelt wegen der Kälte mit den Augen. Dennoch genügen Chabrol nur wenige takes, und die Tortur ist für die Statistin beendet.

DR. MABUSE bestätigt, dass eher unpräzise Kolportageromane als kongeniale Filmvorlagen taugen denn solche, die zuerst vom Kothurn der hohen Kunst heruntersteigen müssen. Die Figur des Mabuse wurde in den frühen zwanziger Jahren von dem Luxemburger Norbert Jacques erfunden, der sich

nicht nur im Genre des Unterhaltungsromans tummelte, sondern für seine «seriösen» Romane auch das Lob Schnitzlers und Thomas Manns erhielt. Die Publikumsresonanz auf die Figur des dämonischen Meisterverbrechers war unerwartet gross: als Vordruck in der «Berliner Illustrierten Zeitung» (sic) und als Billigausgabe des Ullsteinverlages wurde er in einer schnelllebigen Zeit zu einem keineswegs kurzlebigen Bestsellererfolg.

Der Romanautor – später auch Fritz Lang und vor allem die Werbeabteilung der Ufa – wurden nicht müde, den Erfolg des Werkes aus seinem Charakter als «Zeitbild» zu erklären. Jacques selbst zu seinem Roman: «Dieser Dr. Mabuse ist die erste, allerdings erfundene, Persönlichkeit, die aus den Gedanken, Trieben, Wünschen und vor allem Ängsten dieser Zeit geboren wurde.»

Tatsächlich reflektierten seine dunklen Machenschaften wie ein Vexierspiegel den hektischen Totentanz und das soziale und politische Reizklima der Nachkriegszeit. Langs Filme entwarfen noch stärker ein Panorama der Inflationszeit, in der mit dem Verfall des Geldwertes einherging der Ver-

lust fast aller traditionellen Werte. In dieser Welt regierten Extravaganz und Sensationslust, Vermögen wurden angehäuft und rasch wieder verloren, die Grossindustrie triumphierte und brachte die alten sozialen Hierarchien ins Schwanken (vielleicht musste es in einer Zeit der Monopolisierung der Grossindustrie auch einen *Grossverbrecher* geben). Der Hasardeur Mabuse schlüpfte in eine Unzahl verschiedener Maskierungen, welche die verschiedensten Facetten dieser Epoche auffächerten. Dieser «Romantiker des Bösen» (wie ihn sein Darsteller Rudolf Klein-Rogge nannte) besass eine Faszination ohnegleichen, weil er in der chaotischen Welt der zwanziger Jahre gleichsam wie ein stabilisierendes und kontrollierendes Element wirkte: er zwang jeden unter seinen Willen zur Macht. Lang konzipierte, Mabuse sei ein Kind Nietzsches, transponiert in die Sphäre des Trivialmythos. Eine Analogie zu Hitler lehnte er für diese Figur jedoch strikt ab. Für Siegfried Kraucauer indessen war sie ein willkommenes Indiz für die Dominanz des Tyrannenmotivs im deutschen Film jener Zeit, an Hand dessen er dem psycholo-

Drehbuch, um zu sehen, wie genau er vorbereitet ist – die Seiten sind voller Marginalien, voller Skizzen und Notizen. Doch vieles will er erst am Drehort selbst entscheiden. Vor den Proben erklärt er mir die Einstellung, die er gleich drehen wird: die Kamera wird von den Schornsteinen einer Fabrik auf einen Lastwagen herunterschwenken, der sich präzise in diesem Moment in Bewegung setzen soll, um den Blick freizugeben auf den Kommissar Hartmann, dargestellt von Jan Niklas, und seinen Assistenten, den Benoît Régent, der undurchsichtige Polizist aus Rivettes LA BANDE DES QUATRE, spielt.

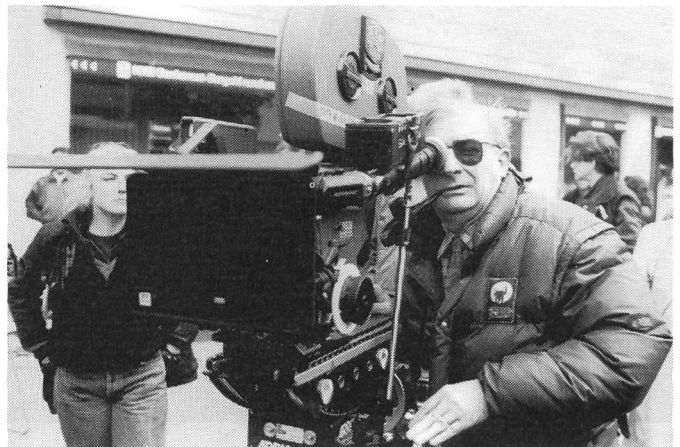
Chabrol stellt plötzlich fest, dass sein Monitor ausgeschaltet ist, mit dem er jede Einstellung überprüft: «Donnez-moi mon image! Je veux mon image!» Chabrol fiebert den Dreharbeiten entgegen, es ist nicht schwer zu erkennen, wieviel Spass ihm das Drehen macht.

Die Dreharbeiten sind jedoch kniffliger als erwartet. Jean Rabier muss sich ständig auf neue Lichtverhältnisse einstellen – heute morgen am Lietzensee begannen wir noch mit strahlendem Sonnenschein,

bester Laune. Der Anblick des Mittagessens entlockt ihm sogar Entzückungsschreie, die sich allmählich in die gutturalen Laute eines japanischen Kabukischauspielers verwandeln. In dem schalknackigen Benoît Régent hat Chabrol hierfür den idealen Partner gefunden: beide überbieten sich in der Imitation der fernöstlichen Wortgebärden und begleiten sie schliesslich noch mit einer höchst komplexen Choreographie, die schallendes Gelächter bei dem schlangestehenden Team auslöst.

«Toutes les suicides – c'est très allemand, n'est-ce pas?» lautet

dennoch ein Kämpfer ist, verbindet ihn mit den Helden Fritz Langs. Sein Gegenspieler, der mysteriöse Doktor M., dessen Identität bis zum Schluss ungeklärt bleiben soll, hat zwar selbst alle Fäden in der Hand, hängt seinerseits jedoch auch selbst an einem Faden – durch das Handicap seines metallenen Herzens. Für Bauermeister entspricht das Verhältnis der beiden dem Märchen vom Hasen und dem Igel: es ist die Geschichte von jemandem, der ständig im Zickzack läuft, um festzustellen, dass er jedesmal zu spät kommt: das Böse war immer schon vor ihm da.



Jan Niklas und Benoît Régent

gischen Grundmuster des Volkes, seiner «präfaschistischen Kollektivdisposition» nachspüren konnte.

Sonntag, der 5. November, gegen Mittag.

Der zweite Drehort dieses Tages ist ein Fabrikgelände am Westhafen.

Chabrol legt keinen Wert darauf, einen Schauplatz in jedem Fall vor Beginn der Dreharbeiten zu sehen, ihm genügen Photos von der Schauplatzsuche: sonst würde er zu früh zu viel darüber nachdenken. Zwar genügt ein kurzer Blick ins

nun ist es bewölkt. Diesmal genügen Chabrol auch seine üblichen zwei takes nicht, denn der Lastwagenfahrer glaubt, er müsse schon bei dem Ruf «Action!» losfahren und wartet nicht das Signal ab, das speziell für ihn gedacht ist. Chabrol ärgert und amüsiert die Situation gleichermaßen: «Quel idiot! Qu'il est bête!» Der unbedarfte lächelnde Statist merkt in seiner LKW-Kabine nichts davon, ich fürchte, er wird auch den nächsten take wieder vermasseln. Irgendwie gelingt es doch, den Szenenablauf richtig zu koordinieren, und Chabrol ist wieder

Benoît Régents ironische Diagnose des psychologischen Grundmusters des deutschen Volkes einige Jahrzehnte nach Kraucauer. Ganz dem Prinzip Fritz Langs folgend, geht auch DR. M. von einem dokumentarischen Ansatz aus, will ein Bild seiner Zeit sein. Ein entscheidender Ausgangspunkt war für den Autor Bauermeister die Tatsache, dass Berlin die höchste Selbstmordrate der Welt hat. Dementsprechend wird auch DR. M. eine der höchsten Selbstmordraten der Filmgeschichte haben – allein die Eröffnungssequenz zelebriert drei besonders spektakuläre Freitode. In dem Film regiert nicht, wie bei Lang/Jacques, der Geist der Zerstörung als Zeitströmung, sondern vielmehr der Geist der Selbsterstörung. Die Krisenstimmung ist verinnerlicht, die Ahnung, dass die Menschheit sich selbst vernichten wird, hat sich im Privaten niedergeschlagen, in der individuellen Selbstvernichtung. Der von Jan Niklas gespielte Protagonist ist folgerichtig auch kein ungebrochener Held: seine Frau hat sich lange Zeit vor Beginn der Spielhandlung umgebracht, und er wirkt in der Grossstadt so verloren wie ein Treibholz. Dass er

Samstag, der 11. November, später Vormittag.

Es ist wieder ein klarer, heller Herbsttag. Heute wird in dem von Stirling als pastellfarbene Monströsität entworfenen Wissenschaftszentrum gedreht. Eine grosse Statistenszene steht auf dem Plan: fast zweihundert Menschen drängen sich vor den verschlossenen Türen eines Ferienclubs. «Wie vor einer Bank in Westberlin», feixt Claude Chabrol – dies ist das erste Wochenende, an dem das Begrüssungsgeld ausbezahlt wird. Gestern wurde in Kreuzberg gedreht, vor dem Hintergrund der Oberbaumbrücke, über die sich Tausende von einem Teil der Stadt in den anderen zwängten. Auf diese Weise wird in DR. M. in einer Totalen ganz nebenbei ein wenig Berliner Zeitkolorit vom November 1989 eingefangen. Höhepunkt der heutigen Szene ist der Selbstmord einer Frau, die unbedingt aus Berlin fliehen will und im Reisebüro zurückgewiesen wird. Einer vom Team ist skeptisch: «Na, diesen Selbstmord kann ich nun aber wirklich nicht verstehen!»

Die Dreharbeiten zeigen einmal mehr, dass Chabrol in der Kamera schneidet: die einzelnen Einstellungen fragmentieren

das Geschehnis so sehr, dass es wie ein erschreckender mechanischer Akt wirkt. Die Szenen werden sowohl auf englisch als auch auf deutsch gedreht. Die Darstellerin der Selbstmörderin ist bei den englischen takes sehr überzeugend, bei den deutschen takes wirkt ihr Dialog zu holprig.

Für einen ihrer Kollegen gilt das Gegenteil: sein urberliner Dialekt hört sich im Englischen furchtbar an. Dies sind die Verlustrechnungen, die man bei internationalen Co-Produktionen aufmachen muss.

Kameramann Jean Rabier war nach dem Sehen der ersten Muster ganz anderer Meinung: «On sent la choucroute» («Man riecht das Sauerkraut»). Auch der Produzent *François Duplat* ist beruhigt: «DR. M. wird ein deutscher Film werden!»

Und für Thomas Bauermeister funktioniert auch die Brücke Chabrol – Lang. Chabrol macht seinen Film, ohne dabei die Grundgesetze des Lang-Stils zu verletzen: die geradlinigen und raschen Bewegungen der Kamera, das Verhältnis des Schauspielers zum Raum und zum Bildausschnitt. Dazu gehört auch, dass Spektakuläres nicht unbedingt spektakulär gefilmt werden muss. Wenn ein Krankenwagen in ein Schaufenster rast, dann gibt es keine Zeitlupenaufnahmen der zersplitternden Scheiben. Der Effekt entsteht aus der eiskalten Nüchternheit, mit der Chabrol die Geschehnisse addiert, sie Punkt für Punkt erzählt und ablaufen lässt wie eine gnadenlose Maschinerie – ebenso wie Fritz Lang in seinen Filmen die Atmosphäre des Schreckens entstehen liess.

Chabrol hat einmal gesagt, das «M» sei ein Grossbuchstabe im Werk Langs. In dieser Hinsicht steckt eine ungeheure Richtigkeit im Kürzel DR. M. (die jenseits des Streites um die Rechte an der Figur des Mabuse liegt – Arthur Brauner hat sie vor einigen Jahrzehnten erworben). An diesem Buchstaben lassen sich die zwei Pole in Langs Werk fixieren: der konkrete, sozialrealistische (in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*) und der abstrakte, visionäre (in den Mabuse-Filmen). Für Bauermeister barg DR. M. die Hoffnung, beide Pole miteinander zu vereinigen. Claude Chabrols Hoffnungen sind da viel bescheidener: «Ich möchte einfach nur einen Film machen, über den Fritz – wenn er ihn sehen könnte – nicht sagen müsste: *Bullshit!*».

Gerhard Midding

ANGELOPOULOS RETROSPEKTIVE

Unter dem traditionellen Titel FILMBULLETIN PRESENTS wird vom 6. – 8. April im Zürcher Filmpodium (Kino Studio 4) eine umfassende Werkschau der Filme von Theo Angelopoulos zu sehen sein. Der letztes Jahr mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnete Grieche wird bei der Vorführung einiger seiner Filme anwesend sein und dem Publikum Red und Antwort stehen.

Die Retrospektive mit den Filmen von Theo Angelopoulos wird mit Start am 2. April auch in Basel zu sehen sein. Die Vorführung der Filme erfolgt jeweils Montags im Basler Stadtkino (Kino Camera). In Baden wird am Sonntag 8. April mit Beginn um 15 Uhr im Studio Royal in einer einmaligen Vorführung O MEGALEXANDROS gezeigt werden.

FILM UND REVOLUTION

Das Kultusministerium Nordrhein-Westfalen bat im Dezember zu einem dreitägigen Symposium über *Film in der Revolution – Revolution im Film* ins Kino der Volkshochschule in Essen. Die in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Essen veranstaltete Tagung stand unter der kundigen Leitung des Filmwissenschaftlers Klaus Kreimeier und wurde – vor allem in den Diskussionsrunden – stark von den aktuellen Ereignissen in der DDR und in Osteuropa mitgeprägt, obwohl die Verantwortlichen in der Konzeptionsphase der Veranstaltung diese Entwicklungen natürlich auch nicht vorausgesehen hatten.

Auf Breite und Vielfalt konzipiert, konnte es selbstverständlich nie darum gehen, die Dinge auf den Punkt zu bringen, Einsicht durch die Begrenzung der Begriffe zu gewinnen. Reizvoll war vielmehr die Mannigfaltigkeit der Assoziationen und Interpretationen, die das Thema herzugeben vermochte. Revolution im Film könnte – um einen Faden anzudeuten – als Verweigerung der grenzenlosen Beliebigkeit der Bilder verstanden werden, durch verweigern und aufbrechen der Zusammenhänge und Erzählstrukturen. Nicht weniger zwingend ist allerdings das Gegenteil. Pier Paolo Pasolini hat mit

LA RABBIA (1963) nachdrücklich gezeigt, dass Widerstand auch durch das Herstellen eines neuen Zusammenhangs, welcher die grenzenlose Beliebigkeit hinwegfegt, zu leisten ist.

FILMCLUB-AKTIVITÄTEN

Brig: Der *Filmkreis Oberwallis Brig* präsentiert im ersten Halbjahr 90 als Kino-Highlights im Februar PIANO PANIER von Patricia Plattner (Do 22.2. – So 26.2. um 20.30 Uhr), im März BANKOMATT von Villi Hermann (Sa 17.3. – Mi 21.3. um 20.30 Uhr), im April UNE AFFAIRE DE FEMMES von Claude Chabrol (Mo 9.4. – Di 10.4. um 20.30 Uhr), im Mai SPLENDOR von Etторе Scola (Mo 7.5. und Di 8.5. um 20.30 Uhr) und im Juni MYSTERY TRAIN von Jim Jarmusch (Mo 19.6. und Di 19.6. ebenfalls um 20.30). Jeweils meist Freitags und Samstags um 22.45 und Sonntags um 17.00 Uhr werden Oscars & Classics gezeigt. Im Februar MEPHISTO von Istvan Szabo (9. – 11.2.), im März FRANTIC von Roman Polanski (9. – 11.3.), im April THE STING von George Roy Hill, im Mai HOMEBOY von Michael Seresin (18. – 20.5.). Alle Aufführungen finden im Kino Capitol statt. Informationen bei: Beat Biffiger, Dammweg 25, 3904 Naters.

Luzern: Der *Film Klub Luzern* zeigt innerhalb seiner breit angelegten Retrospektive «Schweizer Film 1917 – 1964» jeweils um 18.15 Uhr im Kino Studio DILEMMA von Edmund Heuberger (Mo 19.3.), FRÄULEIN HUSER von Leonard Stekel (Di 20.3.), STEIBRUCH von Sigfrid Steiner (Mi 21.3.), BÄCKEREI ZÜRRER von Kurt Früh (Do 22.3.), WACHTMEISTER STUDER von Leopold Lindtberg (Fr 23.3., 17.15 Uhr), MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN von Max Hauffer (Sa 24.3., 17.15 Uhr), WAS ISCH DENN I MYM HAREM LOS? von René Guggenheim, um 22.30 Uhr im Kino Atelier, LE CRIMINEL INCONNU von Jean Brocher (Do 29.3.), DIE ENTSTEHUNG DER SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT von Emil Harder und DE ACHTI SCHWYZER von Oskar Wälterlin (Fr 30.3.), FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK von Eduard Tissé und Sergej Eisenstein, AFRIKAFLUG II von Walter Mittelholzer und SEIDENSTRASSE von Emil Berna (Sa 31.3.), sowie im Kino Moderne DIE MISSBRAUCHTEN LIEBES-

BRIEFE von Lepold Lindtberg (Sa 28.4., 17.15 Uhr), HINTER DEN SIEBEN GLEISEN von Kurt Früh (Fr 11.5., 18.15 Uhr), FÜSILIER WIPF von Hermann Haller und Leopold Lindtberg (Sa 12.5., 17.15 Uhr) und als Abschluss der Generalversammlung GRAT IM HIMMEL von Otto Ritter (Do 31.5., 20.00 Restaurant Widder). Informationen bei: Filmklub Luzern, Würzenbachstrasse 51, 6006 Luzern, ☎ 041 / 31 37 60.

Schaffhausen: *Filmkultur am frühen Abend* heisst die Filmreihe, in der jeweils Freitags, Samstags und Sonntags um 17.15 Uhr im Kino City Studiofilme gezeigt werden: ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES von Tefvik Baser (9. – 11.2.), LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette (16. – 18.2.) und DE BRUIT ET DE FUREUR von Jean-Claude Brisseau (23. – 25.2.), BUSINESS AS USUAL von Lezli-An Barrett (2. – 4.3.), VOICES OF SARAFINA! von Nigel Noble (9. – 11.3.), KUNG FU MASTER von Agnès Varda (16. – 18.3.) und UNE AFFAIRE DE FEMMES von Claude Chabrol (23. – 25.3.) und KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE von Krzysztof Kieslowski (30. – 31.3., 1.4.) sowie ARIEL von Aki Kaurismäki (6. – 8.4.).

Wädenswil: Das *Lichtspiel Theater Ticino* zeigt jeweils Freitags um 20.30 Uhr CUL-DE-SAC von Roman Polanski (9.2.), BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID von Georg Roy Hill (16.2.), MONA LISA von Neil Jordan (23.2.). Im März wird der Komiker Buster Keaton mit einem kleinen Festival seiner Filme und einer Eigenproduktion des Theaters geehrt (Sa 3.3. und So 4.3.). Informationen bei: Theater Ticino, Seestrasse 57, 8820 Wädenswil ☎ 01 / 780 03 58.

LEIPZIG IM NOVEMBER 89

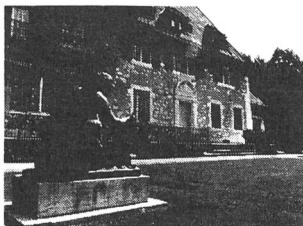
Mut, Wut und ein Stück Ratlosigkeit auch in der DDR – und an der 32. *Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche*, an der aktuellste kritische Zeugnisse zu sehen waren. Noch 1988 wurden hier radikal aufklärerische Filme aus der Sowjetunion vom Programm ferngehalten, wie Festivaldirektor Ronald Trisch in der Pressekonferenz zur Eröffnung selbstkritisch anmerkte. Gleichzeitig gab er bekannt, dass die Mitglieder des Komi-

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)

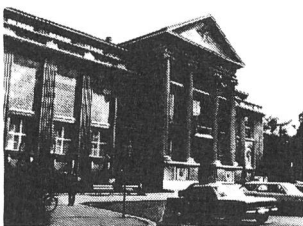


Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

bis 18. März 1990:
Pierre Haubensak: Bilder
Matias Spescha: Plastiken

Kunstmuseum

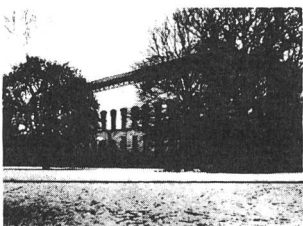
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)



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

Stiftung Oskar Reinhart

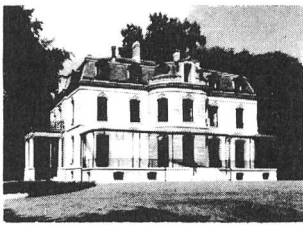
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)



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

Münzkabinett

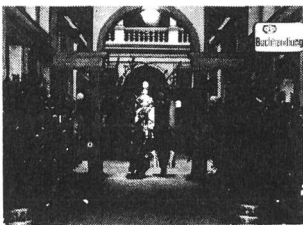
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



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



tees nach Abschluss und Auswertung der Veranstaltung zurücktreten werden, um «den Weg frei zu machen, eine Struktur zu finden, die, befreit von den politischen Zwängen der Vergangenheit, dieses wichtige Festival auch in Zukunft sichert».

Um «dem aufregenden Bild des aufstehenden Menschen im Sozialismus» vorbehaltlos Platz einzuräumen, wurden in letzter Minute fertiggestellte Filme und Videos über den demokratischen Aufbruch in der DDR in improvisierten Zusatzveranstaltungen gezeigt und zur Diskussion gestellt. Während im Vorjahr mit Ausnahme der Videowerkstatt öffentliche Diskussionen zu unterbleiben hatten, präsentierte sich das Festival nun bewusst als Plattform für offene Auseinandersetzung und ungeschminkt-strittigen Dialog. Das Eröffnungsprogramm wurde kurzfristig umgestellt und mit LEIPZIG IM HERBST ein programmatischer Akzent gesetzt. Andreas Voigt, Gerd Kroske und Sebastian Richter spüren in einem brisant-vielfältigen Mosaik authentischer Schwarz-Weiss-Aufnahmen den Vorgängen zwischen dem 7. und 16. Oktober in der sächsischen Metropole nach, als sich der Konflikt zwischen der Staatsmacht und den massenhaft aufbegehrenden Bürgerinnen und Bürgern dramatisch zuspitzte und eine blutige Konfrontation mit knapper Not verhindert werden konnte: dank dem beherzten Einsatz einiger Leipziger Persönlichkeiten auf der einen und einiger dialogbereit-einsichtiger Funktionäre auf der anderen Seite, die mittlerweile als die *legendären Sechs vom 9. Oktober* in die Geschichte eingegangen sind. «Wir sind das Volk», tausendfach hallte dieser Ruf in den Strassen von Leipzig wider – und die drei Autoren machten sich auf, unterschiedliche Personen zu befragen: den Strassenkehrer, der die Plakate der Demonstranten vor dem Rathaus zu entfernen hatte, obwohl es seiner Meinung nach «schon Hand und Fuss gehabt hat, was da dranstand» und er sie «nicht aus Überzeugung abgemacht» hat, sondern lieber drangelassen hätte. Den Arbeiter, der die «Eintrittskarte für ein Studium» – Mitglied in der SED und drei Jahre Armee – ablehnte, «nur einfacher Arbeiter geworden» und jetzt ins Neue Forum eingetreten ist, «um auch ein bisschen aktiver dazu beizutragen, dass sich was tut». Oder den Wehrpflichtigen, der trotz der drohenden strafrechtlichen Konsequenzen «für diese Misspolitik» seine Person nicht hergeben wollte und sich gegenüber seinem Zugführer auf sein Gewissen berief. Schwerer taten sich die Filmemacher mit den Aussagen der Vertreter der Staatsmacht, die sich bedeckt hielten oder in Ausflüchte auswichen. Bei der Diskussion am nächsten Tag sassen auch die Studenten von der Filmhochschule «Konrad Wolf» in Babelsberg auf dem Podium, die mit ihrem Video ES LEBE DIE R... ungewohnt persönliche Töne angeschlagen hatten. Früher als alle andern, am 13. Oktober waren sie – mit dem Einverständnis ihres Rektors – losgezogen. Ohne festes Konzept, aber mit dem klaren Willen, die endlich in Gang gekommene Umwälzung ehrlich zu dokumentieren. Als erstes DDR-Team drehen sie in der Berliner Gethsemanekirche, fahren dann zur Montagsdemonstration in Leipzig, interviewen Funktionäre von SED und FDJ ebenso wie einen Mitinitiator des Leipziger Friedensgebets. Am 18. Oktober erhalten sie Drehverbot; am selben Tag tritt Erich Honecker zurück – sie drehen weiter.

Neben dieser sympathischen Videoproduktion, in der sich die Macher auch selbst als «Subjekte der Vorgänge im Land» artikulieren, kamen zwei weitere Studentenarbeiten zur aktuellen Thematik zur Vorführung: AUFBRUCH 89 DRESDEN und 10 TAGE IM HERBST. Der Dresden-Film dokumentiert und problematisiert die Frage von Gewalt und Gegengewalt anhand der Einkesselung und Steinwürfe beim Bahnhof, wo es auf beiden Seiten Verletzte gab. Er entlarvt psychologische Tricks des Staatssicherheitsdiensts, wodurch beispielsweise der um Gewaltfreiheit und Vermittlung bemühte Bischof unter Druck gesetzt wurde: etwa mit einem nächtlichen Anrufer, der behauptet, sein Kind sei nicht rechtzeitig ins Spital gekommen und daher verstorben, was sich aufgrund späterer Recherchen als fingiert erweist. Er enthüllt auch zweifelhafte Methoden der Rechtsprechung, indem etwa ein Zeuge mit einem wegen «Rowdytum» Verurteilten zusammen am Tisch sitzt und gesteht, wie er zur belastenden Falschaussage gezwungen wurde. Der Film greift überdies Aktivitäten von Bürgern gegen

die Umweltverschmutzung auf. 10 TAGE IN BERLIN nimmt seinen Ausgangspunkt in der Gethsemanekirche, wo eine junge Frau am 3. Oktober als Ausdruck gewaltfreien Protests eine Fastenaktion begann und erkundet dann das Terrain bis in die steinerne Burg der Staatsmacht, wo ein Oberstleutnant, Einsatzleiter am 7. und 8. Oktober, von «wildgewordenem Mob, angeführt vom ZDF» schwadroniert, die das Brandenburger Tor hätten stürmen wollen, was aber dank seiner Einheit verhindert worden sei. Von Prügeln, Provokateuren, Einkesselung will er nichts wissen; wie auch ein Hauptwachmeister alles abstreitet, was den «Zugeführten» (wie Verhaftete amtsdeutsch genannt werden) an Demütigungen und Repressalien zugefügt wurde, was aus Zeugnisaussagen und dem zusammenfassenden Rapport eines Sprechers der Initiative für Frieden und Menschenrechte mit detailliert-schrecklicher Anschaulichkeit zu erfahren ist. Das beklemmendste Dokument über die brutalen Verfehlungen der Sicherheitsorgane war die improvisierte Werkstattfassung einer Video-Materialsammlung von Achim Tschir-

brisanter hinzu: Aufnahmen aus dem Gerichtssaal, die anschaulich vor Augen führen, wie am Beispiel einer jungen Flugblattkleberin aufgrund des Gummiparagrafen «öffentliche Herabwürdigung» ein Exempel statuiert werden soll, was dann aber wegen der sich überstürzenden Ereignisse im Oktober 89 nicht mehr durchgezogen ist. Was diese genaue und klar montierte Chronik sympathisch macht, ist nicht zuletzt ihr selbstkritischer Schlusstitel: «Als es noch gefährlich war, auf die Strasse zu gehen, waren wir mit unserer Kamera nicht dabei.»

Eine Ursache für die sich unübersehbar bemerkbar machenden nationalistischen und neonazistischen Tendenzen in der DDR spielt die unzureichende historische Aufarbeitung der Nazivergangenheit und der vielfach bloss verordnete Antifaschismus – was auch Filme und Videos aufzuzeigen versuchten. So beschäftigt sich Roland Steiner in UNSERE KINDER mit «Grufties» und «Skinheads», sogenannten Randgruppen der DDR-Gesellschaft, die sich diesem Staat radikal verweigern. Inwiefern dabei nazistische Em-

bevor es zu spät ist». Während UNSERE KINDER vielleicht eine Spur zu pädagogisch wirkt, erscheint Thomas Grimms und Martin Hübners Video OFF GROUND eher wie ein beiläufig-unvoreingenommener Streifzug durch die (Ost-)Berliner Jugendszene. Schauplatz ist ein Jugendclub, wo Bands wie «Papierkrieg», «Keine Ahnung», «Zorn», «Elegantes Chaos» oder «Kaltfront» ihre ureigene Musik machen.

Angesichts der erstaunlich vielen aktuellen Filme und Videos hatten es andere cineastische Arbeiten von DDR-Filmschaffenden dieses Jahr schwerer, die angemessene Wahrnehmung und Beachtung zu finden. Dazu zählen Volker Koepps MÄRKISCHE ZIEGEL, die poetisch-gelassene filmische Chronik der märkischen Kleinstadt Zehdenick an der Havel, deren Leben seit hundert Jahren hauptsächlich von den Ziegeleien geprägt ist. Und dazu zählt auch Helke Misselwitz' WER FÜRCHTET SICH VORM SCHWARZEN MANN?: ein ebenso anrührendes wie Spass machendes Porträt der energisch-warmherzigen Chefin einer Berliner Kohlehandlung und ihrer Kohlemänner.

Die CEFI-Anerkennungspreise 1990 erhalten *Res Balzli* für seine Tätigkeit als Filmproduzent, der sich nicht scheut, schwierige und zum Teil auch experimentelle Filmprojekte zu produzieren wie STEP ACROSS THE BORDER von Nicolas Humbert und Werner Penzel oder KICK THAT HABIT von Peter Liechti; *Florian Eidenbenz* für seine feinfühlig und technisch versierten Tonmischungen in zahlreichen Schweizer Filmen unterschiedlicher Genres etwa LYNX – ERBSCHAFT von Franz Reichle, LA NUIT DE L'ECLUSIER von Franz Rickenbach, DREISSIG JAHRE von Christoph Schaub oder LA FEMME ET LA SANDALE von Pierre-Alain Meier; *Georges Schwizgebel* für sein kontinuierliches Schaffen als Trickfilmer, der in seinen Werken beweist, dass Trickfilme uns immer wieder durch Originalität und Phantasie überraschen können.

SUISSIMAGE DREHBUCHFÖRDERUNG

Die Kommission der Stiftung Kulturfonds *Suissimage* hat an ihrer Sitzung vom 8. Dezember 1989 beschlossen, insgesamt Fr. 230 000.– zur Förderung von Drehbuchprojekten zu sprechen. Aus den auf den 30. September 1989 eingereichten 76 Projekten wurde «Georg und Gustav» von Markus Imhoof und Thomas Hürlimann mit einem Drehbuchbeitrag von Fr. 25 000.– unterstützt. Entwicklungsbeiträge von je Fr. 15 000. wurden ausgesprochen für: «Der Junge aus London» von Mario Cortesi, «Zug nach Süden» von Leopold Huber und Astrid Keller, «Das verletzte Kind» von Johannes Flüttsch und H.R. Lehmann, «Der schwarze Arlecchino» von Villi Hermann, «Drachensteigen» von Hansjörg Schertenleib und Rolanda Colla, «Kinder der Landstrasse» von Johannes Bösig, «Les Enfants du Père Noël» von Jean-Bernard Menoud und G. Frot-Coutaz, «Polizist Zumbühl» von Urs Odermatt und Rainer Klausmann, «Wild Forest» von Alain Klarer, G.Gallo und E. Bergstein, «Die Glätterin» von Ursula West und Francesco Costa und «Der Fall der Hermine Hug-Hellmuth» von Martin Rengel, L. Bardill und A. Graf. Die Projekte «Drop-Out» von Christian Frei, M. Nester und Jürgmeier, «Der



ZEHN TAGE IM HERBST

ner und Lew Hohmann DIESSEITS UND JENSEITS DER DEUTSCHEN GRENZE, wo Demonstrationen, die am 7. Oktober «zugeführt» wurden, ausführlich von ihren schmerzlichen und erniedrigenden Erfahrungen berichten.

In der DEFA-Produktion IN BERLIN 16. 10. – 4. 11. 89 von Jochen Denzler und anderen kommt zu den in den bislang erwähnten Filmen bereits dokumentierten Aspekten noch ein besonders

bleme als direkter Beleg für eine neonazistische Ideologie oder eher als schrille Protestzeichen zu verstehen sind, ist eine der schwierigen Fragen, die dieser mutige und notwendige Film aufwirft (der mit einer silbernen Taube ausgezeichnet wurde). Roland Steiner begreift diesen vor zwei Jahren begonnenen und unter grossen Schwierigkeiten realisierten Film als ein «Plädoyer für das Zuhören, für das Verstehen wollen, für das offene Sprechen,

Auch die internationalen Beiträge – darunter einige aus der Schweiz – hatten es angesichts der sich überstürzenden Ereignisse im Gastgeberland schwerer als in vergangenen Jahren. Mit seiner intensiven Verbindung von Film und Wirklichkeit wird diese 32. Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche jedoch in lebhafter Erinnerung bleiben.

Karl Saurer

CEFI- ANERKENNUNGSPREIS

Die Central-Film CEFI AG, Zürich, übergibt jährlich drei Anerkennungspreise zu Fr. 5 000.– an Filmschaffende, die ihre Filme an den Solothurner Filmtagen vorführen. Ausgezeichnet werden nicht einzelne Filme, sondern Arbeitsbereiche wie Regie, Kamera, Ton, Schnitt, die besonders auffallen und sich von anderen Arbeiten abheben. Diese offene Formulierung der Kriterien erlaubt ein aktuelles Eingehen auf die Filmproduktion des Jahres und hilft mit, besondere Leistungen im Filmschaffen zu würdigen und zu unterstützen.

Kongress der Pinguine» von Hans-Ulrich Schlumpf und «Berner beben / Zafferlot 2» von Andreas Berger erhalten Beiträge von Fr. 15 000.– oder Fr. 10 000.– an die Produktionsvorbereitungen.

Nächster und letzter Eingabe-termin ist der 31. März 1990. Suissimage, Stiftung Kulturfonds, Neuengasse 23, Postfach, 3001 Bern, ☎ 031 21 11 06.

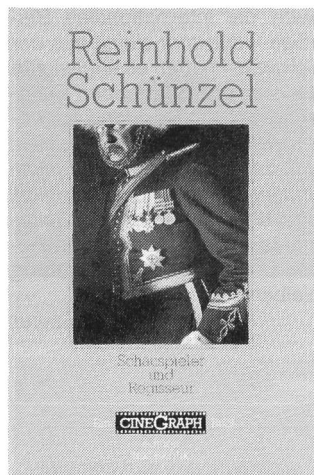
REINHOLD SCHÜNZEL

Eine neue Filmbuch-Reihe und gleich eine Entdeckung: Die Redaktion des Loseblatt-Lexikons CineGraph hat ihre erste Monographie dem Schauspieler und Regisseur Reinhold Schünzel gewidmet. Schünzel sei, so heisst es im Vorwort der Herausgeber, einer der Vergessenen des deutschen Films. Seltsam, denn wer Schünzel einmal auf der Leinwand gesehen hat, etwa als Tiger Brown in G. W. Pabsts DREI-GROSCHEN-OPER, wird dessen Talent zu durchtrieben-ironisierender Komik nicht mehr aus dem Gedächtnis verlieren.

Vielleicht ist Schünzel von der Filmgeschichtsschreibung weniger vergessen als verdrängt worden. Einen möglichen Grund dafür zeichnet Helmut G. Asper in seinem sorgfältig recherchierten Kapitel über «Schünzel im Exil» nach: Schünzel war nach 1933 in Deutschland geblieben und hatte dort als Regisseur Filme gedreht, die den Nazis nicht passten. Nach AMPHITRYON (1935) war Goebbels über den «Halbjuden Schünzel» empört, nach LAND DER LIEBE (1937), einem Film um falsche und echte Regenten, musste Schünzel in die USA emigrieren. Einige seiner Mitexilanten allerdings waren der Auffassung, er sei zu spät gegangen. Schünzel sass zwischen den Stühlen, er hatte sich schlecht benommen. Und Historiographen missfällt es, wenn eine Biographie sich nicht ordentlich in Helden- und Schurkenrollen sortieren lässt. Zumal Schünzel an Unausprechliches und Verborgenes rührte. Thomas Elsaesser hebt in seinem spannenden Essay zum «Publikumsfilm» hervor, dass Schünzels Rollen vom Grundgestus sexueller Ambivalenz geprägt waren. Der Schauspieler Schünzel paro-

dierte mit kokettem Hüftschwung die distinguierten Herren aus besserer Gesellschaft; er verführte steife Haushälterinnen, um sich dann deren erwachten Leidenschaften zu unterwerfen; er konnte sich glubschäugig-wimpernaufschlagend an den Familienvater heranmachen, der Hausdame mit seinem gehorsam-heischenden Augenbrauenzucken wohlige Schauer über den Rücken jagen und zugleich die minderjährige Tochter im lasziven Tangoschritt übers Parkett schieben. Seine diesbezüglichen Schauspieler-Erfahrungen fasste der Regisseur Schünzel 1933 mit der schillernden Verwechslungskomödie VIKTOR / VIKTORIA zusammen.

Zu Schünzels Zweideutigkeiten gehörte die entsprechende Garderobe. Seine Halbwelttypen gaben sich nicht unauffällig, sie trugen grosskarierte Anzüge oder überladene Phantasiuniformen, sie liebten zweifarbige Schuhe und wehende Mäntel. Wolfgang Theis hat einem Kostümdetail seine Aufmerksamkeit und eine hübsche Miniatur gegönnt: Er verfolgt die Geschichte der hellen Handschuhe mit den betonten



Rückennähten. Sie waren gewissermassen der Schünzel-touch schon in ANDERS ALS DIE ANDERN (1918) und noch in der DREI-GROSCHEN-OPER (1931). Kurzum, Schünzel-Figuren gefallen sich in Geschmacklosigkeiten. Sie gehören ins Kino, weil sie auf Wünsche anspielen, die das Tageslicht scheuen. Schünzel verdient es also, wiederentdeckt zu werden. Das Buch Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur ist nicht nur in diesem Sinne eine kleine Sensation, es ist nicht nur vergnüglich zu lesen, es ist vor allem der

gelungene Versuch einer Erforschung des missachteten, unterschätzten und verdrängten, des gewöhnlichen Kinos der zwanziger und dreissiger Jahre. Bleibt zu hoffen, dass CineGraph seine Buchreihe fortführen kann und dass es die hier bewiesene Editionsorgfalt mit datenreicher Filmographie, Bibliographie und sogar einem Register sich und anderen Herausgebern zum Massstab setzt.

Michael Esser

Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning (Hrsg.): Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur. München 1989, edition text + kritik, ein CineGraph-Buch, 123 S., zahlreiche Abbildungen.

VERANSTALTUNGEN

Paris: Einen Einblick ins *Univers de Fredi M. Murer: Cinéaste* vermittelt das Centre Culturel Suisse vom 10. bis 24. Februar. Der Filmemacher hat mit Hilfe von Freunden Dokumente, Fotos, Objekte, Kunstwerke ausgewählt und lädt zu einer Reise in sein Schaffen ein. Die Projektion seiner Filme wird ergänzt durch eine Auswahl von Filmen seines Freundes, dem Kameramann Pio Corradi, und verschiedenen Konzerten. Informationen bei: Centre Culturel Suisse, 38, rue des Francs-Bourgeois, F-75003 Paris.

Nürnberg: Vom 8. bis 11. März findet die *Filmschau Nürnberg* statt. Der Wettbewerb um den Verleihförderpreis für Kinofilmproduktionen mit gesellschaftspolitischer Relevanz wird ergänzt durch das EU-Forum, das neueste Produktionen junger Filmemacher aus West- wie Osteuropa vorstellen will. Informationen bei: Bundeszentrale für politische Bildung, Berliner Freiheit 7, D-5300 Bonn 1, ☎ 0049 / 228 515217.

Strasbourg: Zum 18. mal organisiert das Internationale Institut für Menschenrechte vom 15. bis 25. März das *Festival du Film de Strasbourg*. Es befasst sich schwergezwungen mit dem Filmschaffen Osteuropas. Am ersten Wochenende werden Jiri Menzel, Jaromil Jires, Andrzej Wajda, Kristina Janda und Bela Tarr anwesend sein und im Gespräch mit Journalisten und Verleihern von ihren

Erfahrungen, Hoffnungen und Ängsten berichten. Retrospektiven sind den Regisseuren Jerzy Skolimowski und Bela Tarr gewidmet. Das zweite Wochenende stellt ein Panorama von Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilmen aus Österreich vor. Ab 19. März stellen sich Filme und Videos aus ganz Europa in getrennten Wettbewerben einer Jury. Das Gespräch am runden Tisch vom 24. März behandelt Distributionsfragen in einem immer stärker zusammenwachsenden Europa. Informationen bei: Festival du Film de Strasbourg, Françoise Gros, Institut international des Droits de l'Homme, 1, quai Lezay Mar-nésia, F-67000 Strasbourg, ☎ 0033 / 88 35 05 50.

Stuttgart: Vom 16. bis 21. März treffen sich die Freunde des künstlerischen Animationsfilms zum 5. *Internationalen Trickfilm-Festival*. Neben einem internationalen Wettbewerb vermitteln Sonderprogramme einen breiten Überblick über das Genre, das vom computeranimierten Werbefilm bis zum internationalen Kinderprogramm reicht. Ausstellungen etwa zum tschechischen Trickfilm, zum neusten Film MOON 44 von Roland Emmerich, oder zum Schaffen der Animationsfilmerinnen Bettina Bayerl und Nicole van Goethem bilden das reichhaltige Rahmenprogramm. Informationen bei: Internationales Trickfilm-Festival Stuttgart, Teckstrasse 56, D-7000 Stuttgart 1, ☎ 0049 / 711 262 26 99.

Wien: Unter dem Titel *Rote Kisse. Vom Vamp zur Vampirin* präsentiert das feministische Monatsmagazin «Anschläge» vom 8. bis 15. März im neu eröffneten Filmcasino ein Frauen-Film-Festival, das chronologisch wie thematisch alternative weibliche Lebensentwürfe betrachten und analysieren will. Im Anschluss daran beschäftigt sich ein dreitägiges Symposium mit medialen Ab-bildungsformen von Weiblichkeit. Informationen bei: Filmcasino Wien, Margaretenstrasse 78, A-1000 Wien, ☎ 0043 / 222 48 68 96.

Oberhausen: Die 36. *Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen* werden vom 19. bis 25. April unter neuer Festivalleitung – Angela Haardt, während Jahren Leiterin der Duisburger Filmwoche – um einen Tag gestrafft mit einer Reihe von strukturellen Neue-

rungen aufwarten. Im Zentrum des A-Festivals steht immer noch der Internationale Wettbewerb für Kurzfilmproduktionen. Eine Hommage ist dem im vergangenen Mai verstorbenen polnischen Dokumentarfilmer und Lehrer Jerzy Bossak, Ehrenpräsident der Kurzfilmtage, gewidmet. Im Rahmen des Festivals findet vom 23. bis 25. April der Filmmarkt statt. Er versteht sich als europäische Kontaktbörse für Filmemacher, Produzenten, Verbände und Verleiher und hat 1990 seinen Schwerpunkt auf dem Dokumentarfilm, dem auch begleitende Rahmenveranstaltungen gewidmet sind. Informationen bei: Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Christian-Steger-Strasse 10, Postfach 10 15 05, D-4200 Oberhausen, ☎ 0049 / 208 825 26 52.

San Remo: Die 33. *Mostra Internazionale del Film d'Autore* vom 28. März bis 2. April ist ein Wettbewerb für in Italien noch nicht ausgewertete Autorenfilme. Informationen bei: Mostra Internazionale del Film d'Autore, Rotonda dei Mille 1, I-Bergamo, ☎ 0039 / 35 24 35 66.

FILM UND PÄDAGOGIK

Unter der Leitung von Peter Schott, Lehrer am Goethe-Institut in Nancy, finden in Zusammenarbeit mit dem Ciné Club de Wissembourg seit Jahren filmkundliche Veranstaltungen statt. Vorgestellt werden in der Hauptsache die Werke deutscher Filmschaffender, so etwa BERLIN CHAMISSOPLATZ von Rudolf Thome oder DER AMERIKANISCHE FREUND von Wim Wenders. Diese Anstrengungen finden ihren Niederschlag jeweils in zum Teil umfangreichen Dossiers in französisch und deutsch. Nummer 51 von *école & cinéma* etwa ist dem Werk von Jutta Brückner gewidmet und enthält neben Kritiken, einem ausführlichen Interview mit der Autorin, analytische Texte, einen Sequenzplan zu HUNGERJAHRE und verschiedene Sequenzprotokolle, Sequenzgrafiken, die Dialogliste zu TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND: Arbeitsmaterial, Arbeitsmaterialien für Schüler und Lehrer.

Aus dieser Arbeit ist nun eine weitere Publikation entwichen. *Sequenz* will vertiefter und

noch breiter Materialien bereitstellen, pädagogische Hilfen für die Auseinandersetzung mit Film in der Schule bieten. Gerade die Sequenzprotokolle dürften aber auch für Filmliebhaber und Cineasten, die sich intensiv mit einem Film auseinandersetzen wollen, zur Herausforderung werden. Sequenz No 1 befasst sich mit den Filmen NOSFERATU von Friedrich Wilhelm Murnau und M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER von Fritz Lang, die im Dezember erschienene Nummer 2 beschäftigt sich mit DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES von Margarethe von Trotta. Die Publikationen sind erhältlich bei: Goethe-Institut Nancy (Peter Schott), 39, rue de la Ravinelle, F-54000 Nancy.

ILSE WERNER

Anlässlich des Ufa-Filmballs 1989 wurde die frühere Filmschauspielerin Ilse Werner, die zurzeit ihre Schauspiel-Karriere als Serienstar beim Fernsehen reaktiviert, mit dem Ufa-Ehrenpreis für ein fünfzigjähriges «Dienstjubiläum» ausgezeichnet.

Einige Fragen an Ilse Werner:

Wie kommt es, dass Ihr Vertrag mit der Ufa nie gekündigt worden ist? Bedeutet das auch, dass Sie bis heute für die Ufa arbeiten konnten?

Die grossen Ufa-Stars waren damals ja Zarah Leander, Hans Albers, Willy Birgel, Kristina Söderbaum und Marika Rökk. Ich war der Nachwuchs-Star. Als ich 1938 meinen ersten Film drehte, war ich gerade mal sechzehn. Ein Jahr später hat mein Vater für mich den Vertrag mit der Ufa unterzeichnet. Und der war eben unbefristet. Wie die grossen amerikanischen Firmen hat die Ufa alles für uns getan: Wir brauchten uns nicht um Publicity zu kümmern, nicht um die Steuern, nicht um Transport, um gar nichts. Wir brauchten nur zu spielen. Ich verdanke dieser Firma alles, meine ganze Karriere. Denn wenn man einmal ein Star ist, bleibt man immer ein Star. Als der Krieg zu Ende war, war leider auch die Ufa am Ende. Wir hatten gedacht, dass es weitergehen würde. Aber es ging nicht weiter. Neue Filmfirmen wurden gegründet, andere Schauspieler engagiert. Die

Ufa ist aber nie richtig aufgelöst worden, nur ihre Filmproduktion hat sie eingestellt. Da ich nie von der Ufa gekündigt worden bin, bin ich bei ihr bis heute *pro forma* angestellt. Das ist aber rein symbolisch.

Den Höhepunkt Ihrer Karriere haben Sie aber zweifellos schon früh erreicht, nämlich als junge Schauspielerin Anfang der vierziger Jahre, also mitten im Zweiten Weltkrieg, als Sie für die Ufa Filme wie BEL AMI, WIR MACHEN MUSIK, MÜNCHHAUSEN und GROSSE FREIHEIT NR. 7 machten. Gibt es einen Regisseur, den Sie besonders schätzten? Gibt es einen Film, der Ihnen besonders wichtig ist?

Von Helmut Käutner, Josef von Baky und Rolf Hansen habe ich am meisten gelernt. Und Käutners WIR MACHEN MUSIK ist mein Lieblingsfilm. Daraus stammen ja meine Evergreens, die ich immer noch in Konzerten singe, die die Leute mit Recht immer wieder hören wollen. Dieser Film war der Grundstein für meine musikalische Karriere.

Sie haben dann eine Karriere als Schlagersängerin gemacht. Als Pfeiferin vor allem. Es gibt sonst keinen auf der ganzen Welt, der das macht.



Hat Sie das von der Filmschauspielerei weggeführt?

Ja, natürlich. In der Zwischenzeit war ich ganz einfach für die einen Rollen zu alt geworden und für die anderen noch zu jung. In WIR MACHEN MUSIK habe ich zum erstenmal gesungen und gepfiffen. Das habe ich dann ausgebaut zu einer zweiten Karriere.

Zwei Ihrer Filme – MÜNCHHAUSEN und GROSSE FREIHEIT NR. 7 – haben Sie mit Hans Albers gedreht. Albers ist ja heute ein ungeheurer Mythos. War er auch schon damals für Sie ein Idol? Immerhin haben Sie jetzt auch in dem Collage-Film IN

MEINEM HERZEN, SCHATZ mitgewirkt, den Hans-Christoph Blumenberg über Hans Albers gedreht hat.

So etwas wird einem immer unterstellt. Nein, Idole haben wir nicht untereinander gehabt. Albers war wie Söhnker oder der Kowa nicht mehr als ein netter Arbeitskollege. Diese Idealisierung findet erst heute statt, die hat es für uns damals nicht gegeben. Von daher gibt es auch keine nostalgischen Gefühle.

In Blumenbergs Film spiele ich keine Rolle, vielmehr führe ich durch den Film und singe drei Lieder. Damit hat sich meine Aufgabe auch schon erfüllt. IN MEINEM HERZEN, SCHATZ ist ein wunderbarer Film, und ich bin ganz traurig, dass er überhaupt kein Geschäft ist. Vielleicht liegt es daran, dass nur über Albers erzählt wird und man nur seine Stimme hört, aber ihn nicht in Filmausschnitten sieht.

Wie war die Zusammenarbeit mit einem jungen Filmregisseur wie Blumenberg? Und hat es nie Versuche von anderen jüngeren deutschen Filmemachern gegeben, Sie für irgendwelche Projekte zu gewinnen? Zu den jungen Regisseuren habe ich grundsätzlich ein gutes Verhältnis, weil sie mir Vertrauen schenken und auf meine Vorschläge eingehen. Bei ihnen kann ich auf meine Rollen Einfluss nehmen und diese so verändern, dass ich mich in ihnen so zeigen kann, wie ich wirklich bin. Ich arbeite gern mit jungen Leuten zusammen, weil sie unvoreingenommen und kritisch sind, zugleich aber sehr viel Respekt vor unserer professionellen Erfahrung haben.

Vor ungefähr acht Jahren habe ich Fassbinder in Berlin getroffen. Er sagte zu mir, er liebe uns Schauspieler, aber ich sei noch viel zu jung für ihn, er mache es nur mit alten Frauen. Mit Brigitte Mira hat er ja mehrfach gearbeitet. Er wollte aber auch einen Film mit mir machen, ist aber darüber gestorben. Mit Fassbinder hätte ich sicher gut zusammengearbeitet.

Das Gespräch mit Ilse Werner führte Peter Kremksi

AKTION SCHWEIZER FILM

Der Vergabekommission der Aktion Schweizer Film standen zur Nachwuchsförderung für 1990 dank Beiträgen von Kantonen, Gemeinden, Privaten und Kinos, die mit dem Kino-

Es ist das Jahr 1949 und in New York herrscht Aufregung: die strengen Einwanderungsbestimmungen, die aus Chinatown eine Strohvitwer-Gesellschaft machten, werden gelockert – und der junge Ben Loy soll sich in der Heimat eine Frau holen....

Ab März im Kino

FROM THE MAKER OF "DIM SUM" & "CHAN IS MISSING"

Ben Loy has a small problem,
with his wife, his father and half of Chinatown.

EAT A BOWL OF TEA



The simple recipe for sexual survival

Copyright © 1988 Columbia Pictures Industries, Inc. All Rights Reserved.

Nowadays, sex can be hazardous to your health.

But thirty years ago, life was a lot simpler...

A provocative glance, a sensual motion...

...and the next step was Heavy Petting!

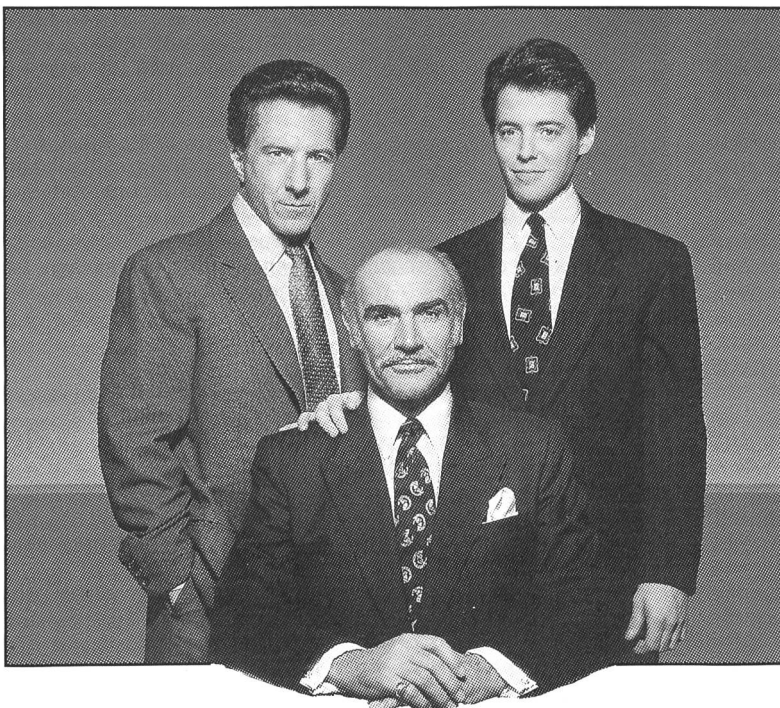
It was immoral...
revolutionary...
subversive...
mysterious...

...and terribly dangerous!

Heavy Petting

Featuring the sexual confessions of
David Byrne
Laurie Anderson
Sandra Bernhard
Allen Ginsberg
William Burroughs
Spalding Gray

A film by
Obie Benz



SEAN CONNERY **DUSTIN HOFFMAN**
MATTHEW BRODERICK



FAMILY BUSINESS

TRI-STAR PICTURES IN ASSOCIATION WITH THE A. MILCHAN INVESTMENT GROUP PRESENTS
A GORDON COMPANY PRODUCTION SEAN CONNERY DUSTIN HOFFMAN MATTHEW BRODERICK
"FAMILY BUSINESS" ROSANA DE SOTO MAKE-UP CY COLEMAN COSTUME DESIGNER ANDREW MONDSHEIN EXECUTIVE PRODUCER PHILIP ROSENBERG
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ANDRZEJ BARTKOWIAK EXECUTIVE PRODUCER JENNIFER OGDEN
EDITED BY BURTT HARRIS SCREENPLAY BY VINCENT PATRICK BASELTON PRODUCED BY LAWRENCE GORDON
DIRECTED BY SIDNEY LUMET

zehner die Aktion unterstützen, 90 000.– Fr. zur Verfügung. Gefördert wurden von den 57 zu beurteilenden Projekten vier Dokumentarfilme, vier Kurzspielfilme, zwei erste Spielfilme, ein Animationsfilm und ein Experimentalfilm. Einen Preis und einen Betrag zwischen 3 000.– und 10 000.– Fr. für ihre Projekte erhalten haben: Nadia Anliker für «Liebe geht durch den Magen», Elisabeth Arpagaus und Manuel Siebenmann für «Di Antara», Andreas Berger für «Berner Beben», Cri Bertozzi und Hanspeter Keller für «Tre», Daniel Calderon für «Faux rapports», Aldo Fluri für «Sehnsucht – ein Spielfilm», Gero Kunz für «Feuermann», Alex Mayenfisch und Madeleine Denisart für «Histoires de temps», Lisa Meier für «Sie + Er», Paolo Poloni für «Der Brandstifter» und Cyrill Schläpfer für «Ur-Musik».

Durch den Austritt zahlungskräftiger Kinobetriebe aus dem Finanzierungsmodell des Kinolehners ist bedauerlicherweise die Nachwuchsförderung im Rahmen der Aktion Schweizer Film gefährdet. Wie *Dr. Viktor Sidler*, Präsident der Vergabekommission ausführt, «besitzt die Aktion Schweizer Film – trotz bescheidener finanzieller Möglichkeiten – eine starke Animationswirkung. Dass ein lebendiger Schweizer Film stets marginaler Erneuerung bedarf, wird leider von kulturell und politisch bestimmenden Kreisen wenig zur Kenntnis genommen. Nur aus einer breit angelegten Kino-Kultur wächst eine kontinuierliche und innovative Filmproduktion. Und zu dieser Kinokultur gehören auch Unterstützung und Förderung des Film-Nachwuchses.»

ANGEZEIGTE EROTIK

In seinem Fortsetzungsband zu «Das Kino ruft», einer kleinen «bibliophilen» Geschichte der Kinoanzeige, wendet der Autor Werner Biedermann seine Aufmerksamkeit einem einzigen Genre zu: dem erotischen Film. Die von ihm ausgewählten hundert Werbeanzeigen zu Kinofilmen vor allem der sechziger und siebziger Jahre hat er in zehn Kapitel gegliedert, um so auch ein thematisches Spektrum des erotischen Films mitzuliefern. In seiner Analyse der einzelnen Inserate weist Biedermann mit geübtem Blick nach, wie ein potentielles Pu-

blikum mittels einer teils ausgeklügelten, teils konventionellen erotischen Zeichensprache in der Kinoanzeige angemacht



werden soll. In der Interpretation könnte man im Einzelfall sicherlich auch zu anderen oder weiterreichenden Ergebnissen kommen (zum Beispiel bei *SOME LIKE IT HOT*), aber das Verfahren, einer Bildseite grundsätzlich nur eine Textseite zuzuordnen, lässt ausführlichere Analysen ohnehin nicht zu. Letztlich gelingt es Biedermann durch seine genaue und assoziativ erregte Betrachtungsweise, auf Details einer graphischen Gestaltung aufmerksam zu machen, deren durchdachte Intentionalität man gemeinhin übersieht.

Peter Kremser

Werner Biedermann: *Kino der Sinnlichkeit. Der erotische Film in Anzeigen und Texten*. Bibliophile Taschenbücher Nr. 584, Harenberg-Verlag, Dortmund 1989, 237 S., DM 24.80.

JAHRBÜCHER

Das Schweizer Filmjahrbuch *CINEMA* (Basel / Frankfurt, Stroemfeld / Roter Stern, 1989, 222 Seiten) beschäftigt sich in seiner Nummer 35 unter dem Titel «Film und die Künste» schwergewichtig mit Nachbarschaften, Grenzübergängen, Überlagerungen von Film und anderen Künsten. In einer offenen Zusammenstellung unterschiedlichster Beiträge schreibt etwa Matthias Vogel über Künstlerfilme, Jean Perret über den Maler und Filmemacher Werner von Mutzenbacher, Jürgen Ebert über Film und Fotografie bei Roland Bartnes, Pierre Lachat über Persön-

lichkeiten, die sowohl Filmemacher als auch Schriftsteller sind. Thomas Christen beschäftigt sich mit Alain Robbe-Grillet, Felix Aeppli mit den Rolling Stones im Film und Christian Rentsch mit den Schwierigkeiten, Musikfilme zu machen. Zu lesen ist auch ein Gespräch mit Frieda Grafe über Farbe im Film, das sehr gründliche Einsichten vermittelt. Der kommentierte Index der Schweizer Filmproduktion 1988 / 89 beschliesst den Band, dem ein Index-Register der Jahre 1983 – 89 beiliegt.

Das *tip Filmjahrbuch* (Berlin, Karl Stemmler, 1989, 274 Seiten) versammelt im ersten Teil ausgewählte Filme des Jahres (die Periode reicht von August 1988 bis Juli 1989), im zweiten «Die Leute des Jahres» – Kurzportraits von oder Interviews mit Regisseuren und Schauspielern – und im dritten die «Themen des Jahres» mit Beiträgen zur Filmkritik, über das Filmland Polen, über das Drehbuchschreiben, zum Eurofilm.



Die Österreichische Gesellschaft für Filmtheorie hat sich mit *Kinoschriften* (Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1988, Band 1, 206 Seiten) eine Plattform geschaffen, auf der sie – ab 1989 jährlich – Rechenschaft ablegen will von der filmtheoretischen Arbeit in Österreich. Beiträge zum «Zeichensystem der Austria-Wochen-schau» (von Hans Petschar), zum Werk von Yasujiro Ozu (von Bernhard Riff) oder eine Analyse des Films *WIENER MÄDELN* von Willi Forst und seine Rolle für das Bild von Wien im Film (von Karl Sierek), eine Chronologie des österreichischen Untergrundfilms (von Ernst Schmidt jr., dem 1988 verstorbenen Experimentalfilmer), Reflexionen und Assozia-

tionen zum Thema Glas im Film (von Otto Johannes Adler), eine Auseinandersetzung mit Aspekten des Androgynen im Film (von Elisabeth Wiesmayr) oder ein Beitrag über das Thema Heimkehr im Film (von Herbert Hrachovec) zeugen von einer relativ vielfältigen und anregenden filmtheoretischen Beschäftigung in Österreich. Karsten Witte steuert mit seinem Beitrag «Paradies-Vorstellungen. Deutsche Filmkomödie im Produktionsjahr 1939» einen Beitrag von aussen bei an die sowohl vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung wie auch vom Kulturamt der Stadt Wien geförderte Publikation.

STANLEY THOMAS JOHNSON FÖRDERPREIS

Da die Schweiz keine eigene Filmakademie betreibt, sind viele künftige Filmschaffende auf ausländische Institutionen angewiesen. Gleichwohl findet es die Stanley Thomas Johnson Stiftung in Bern wichtig, dass für die Schweizer Absolventen dieser Schulen der Bezug zur Schweiz nicht gänzlich wegfällt.

Die Stiftung hat der Geschäftsleitung der Solothurner Filmtage für die Jahre 1989, 1990 und 1991 einen Betrag von Fr. 180 000.– zur Verfügung gestellt, mit der sie die Produktion von Abschlussfilmen oder des ersten freien Filmprojektes der an ausländischen Filmschulen immatrikulierten Schweizer Studenten und Studentinnen unterstützen will.

Die Studenten und Studentinnen melden ihren zuletzt gedrehten Studienfilm bei den Solothurner Filmtagen zur Vorvisionierung an. Die Jury, bestehend aus Mitgliedern der Geschäftsleitung und der Auswahlkommission der Solothurner Filmtage, begutachtet die angemeldeten Filme und entscheidet aufgrund deren Qualität, welchen Autoren oder Autorinnen zur Realisierung ihres Abschlussfilmes ein Förderpreis zuerkannt wird.

Die Förderpreise 1990, dotiert mit Fr. 20 000.–, erhalten: *Beat Lottaz*, Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, *Juliette Frey*, INSAS, Ecole de cinéma, Bruxelles und *Rudolf Gerber*, New York Tisch-School of the Arts.



DON'T CRY FOR SALIM THE LAME von Saeed Akhtar Mirza



SATI von Aparna Sen

Calcutta 90: Kino in Indien

Die Katastrophe hat schon stattgefunden. Die apokalyptischen Bilder Calcuttas sind stärker als jede Vorstellung und jede Fiktion; selbst Gorkis «Nachtasyl» ist da vergleichsweise harmlos, bei Gorki haben die Menschen wenigstens ein Dach über dem Kopf. Man ist am Ende angekommen, tiefer kann es nun nicht mehr gehen: so, denkt man, muss die Welt nach ihrem Untergang aussehen. Die Armut in Calcutta ist unbeschreibbar. Das Schlimme am Elend ist die Hoffnungslosigkeit. Vom ehemals imperialistischen Glanz der bengalischen Metropole ist eine Ruinen-Landschaft geblieben. Überall Verfall. (Aber natürlich haben die Reichen ihre Oasen.) Calcutta verwandelt sich in eine Müll-Landschaft, mit einer der höchsten Verschmutzungsquoten der Welt, abends kann man sich nurmehr hustend durch den Schmutz bewegen. Mit den Menschen, die täglich aus dem Land in die Stadt strömen, wachsen Probleme, die kaum noch zu lösen sind. Von der Luxussteuer, die man im Hotel für eine Tasse Kaffee bezahlt, könnte sich eine Familie eine Woche über Wasser halten. Calcutta ist uns weit voraus: sieht so die Zukunft der Städte aus? Gleichzeitig herrscht in dieser Stadt Leben, Tempo, Geschäftigkeit; und: eine Wärme zwischen den Menschen, die die Armut nicht aggressiv gemacht hat. Wie wird man mit solchen Widersprüchen fertig? Wie überhaupt lebt man in dieser Stadt

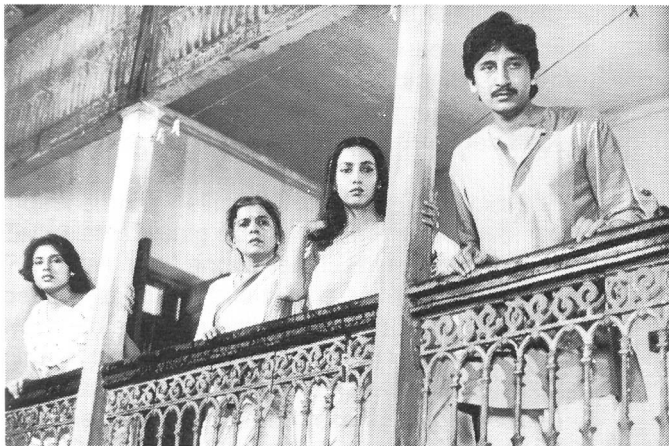
des Elends? Eine sinnlose Frage, wer hier ist, für den gibt es keine Alternative. Nur der Tourist verlässt die Stadt wieder.

Ausgerechnet in dieser Stadt des Elends gibt es ein reges Interesse an Kultur. Es gibt Theater, für die Armen auch auf den Strassen (Brecht wurde viel gespielt), es gibt westbengalische Literaturzeitschriften, es gibt Kinos, und sie sind voll. Für den Film hat man ein Zentrum gebaut, das westbengalische Filmzentrum *Nandan*, mit grossen Sälen und kleinen Vorführräumen, brauchbar ausgestattet (wenn auch in der Projektionstechnik nicht gerade auf dem besten Stand). Ein Filmhaus, das mancher europäischen Stadt gut zu Gesicht stünde. Hier fand das *Internationale Filmfestival von Indien* statt. Vielleicht ist es absurd, dies angesichts der Armut zu sagen: aber Calcutta hat ein filminteressiertes, aufgeschlossenes Publikum. 350'000 Zuschauer sahen sich im Nandan und in einigen Kinos der Stadt die wichtigsten internationalen Filme der letzten Monate an – Filme von Krzysztof Kieslowski und Peter Greenaway darunter, von Steven Soderbergh und Theo Angelopoulos, von Marion Haensel, Jacques Benoit, Denys Arcand, von Dusan Hanak und Vera Chytilova, von Andrzej Zulawski, Olivier Assayas und Jacques Doillon, aus der Bundesrepublik Deutschland von Reinhard Hauff und Rudolf Thome: die Ernte des letzten Jahres.

Veranstaltet wird dieses Festival von einer Film-Abteilung im Ministerium für Information und Rundfunk/Fernsehen, alternierend in Delhi und in einer der regionalen Hauptstädte (1988: Trivandrum, 1990: Calcutta, 1992: vermutlich Madras). Diese Regierungsnähe, die einerseits die finanziellen und organisatorischen Grundlagen des Festivals sicherstellt, führte andererseits zu einigen Einschränkungen der Programmierung. So konnte beispielsweise der Film *DIE STADT DER TRAUER* des taiwanesischen Regisseurs Hou Hsiao-hsien nicht eingeladen werden, der Festival-Sieger von Venedig immerhin, weil Indien zu Taiwan keine diplomatischen Beziehungen unterhält; aus denselben Gründen fehlten israelische Filme. Davon abgesehen, bot Calcutta ein informatives «Festival der Festivals», mit einer kenntnisreich zusammengestellten Übersicht über die wichtigsten Entwicklungen im internationalen Film der letzten Monate.

Ausländische Filme spielen im indischen Kino-Alltag ansonsten eine untergeordnete Rolle. Man zieht die eigenen Filme vor. Indien ist eines der wenigen Länder, in denen das amerikanische Kino nie richtig Fuss fassen konnte. In Indien werden mehr Filme hergestellt als in Hollywood, fast neunhundert im Jahr – Komödien, Abenteuerfilme, Melodramen, Billigprodukte durchweg. Natürlich finden sich Ausnahmen wie die

Melodramen von *Raj Kapoor* (1924 – 1988), die soziale Kritik mit melodramatischer Romantik verbinden, und die in einer Retrospektive im Westen vorzustellen sich gewiss einmal lohnen würde. Dieses indische Genre-Kino ist weit über das eigene Land hinaus populär, in zahlreichen asiatischen Ländern, im arabischen Raum, selbst in Lateinamerika und sogar in der Sowjetunion. Das bedeutet eine gesunde Existenz-Grundlage. Die indische Filmindustrie floriert. Die eigenen Bilder und Geschichten – selbst wenn sie in jeder Hinsicht von der Unterentwicklung der Dritten Welt geprägt sind – tragen zu einem nationalen Bewusstsein mehr bei als perfekte Hollywood-Unterhaltung, und sie werden vom einheimischen Publikum allemal vorgezogen. Ein realistisches Kino «der Autoren» (wenn wir den europäischen Begriff denn übernehmen wollen) hat es schwer, sich neben dieser Unterhaltungsindustrie durchzusetzen. Eben dieses Kino ist im Westen bekannt geworden: die Filme von *Aravindan* (geboren 1935, Kerala), von *Jahnu Barua* (Assam), von *Buddhadeb Dasgupta* (geboren 1944, Bengali), von *Ritwik Ghatak* (1926 – 1976, seine Filme liefen in Pesaro und in diesem Jahr in Rotterdam), von *Adoor Gopalakrishnan* (geboren 1941, Kerala), *Goutam Ghose* (geboren 1951, Telugu), *Mani Kaul* (geboren 1942, Hindi), *Ketan Mehta* (geboren 1952); von den Klassikern *Satyajit Ray* und *Mrinal Sen* erst



EK DIN ACHANAK von Mrinal Sen



SATI von Aparna Sen

gar nicht zu reden (die beide in Calcutta leben und arbeiten und ihre Filme in bengalischer Sprache machen). Dieses Kino existiert auf Grund einer staatlichen Unterstützung. Eine Institution zur Förderung des Films, die *National Film Development Company (NFDC)*, ist der wichtigste und nahezu einzige Produzent von Qualität. Nach dem Regierungswechsel in Delhi werden zurzeit die führenden Positionen dieser Institution neu besetzt (was einer Kontinuität der Arbeit nicht eben dienlich ist – ein bisschen Autonomie in diesen Dingen würde dem indischen Film gewiss nützen).

Rund 30, 35 Filme mögen auf diese Weise jedes Jahr entstehen. Realistische, sozialkritische Filme, beispielsweise über die Spannungen zwischen Moslems und Hindi in Bombay (*DON'T CRY FOR SALIM THE LAME* von *Saeed Akhtar Mirza*, ein dunkles, gewalttätiges Gegenstück zu *Mira Nairs* sozialromantischem Exportartikel *SALAAM BOMBAY*), über die krassen sozialen Gegensätze im Land, oder immer wieder über die Rolle der Frau. Frauengestalten stehen bemerkenswert oft im Mittelpunkt der neuen Filme: bei *Aparna Sen* (*SATI*), über ein stummes Mädchen, das im frühen 19. Jahrhundert, weil es keinen Mann findet, an einen Baum verheiratet wird), bei *Nabyendu Chatterji* (*THE AXE OF PARASURAM* erzählt von einer Frau, die sich und ihrem gelähmten Mann un-

ter demütigenden Umständen das Leben organisiert), bei *Pradyip Krishen* (*IN WHICH ANNIE GIVES IT THOSE ONES* führt in das Studentenmilieu von Delhi, der Film wurde nach Locarno eingeladen).

Die meisten dieser Filme sind vom NFDC produziert worden, ganz oder in erheblichem Mass. In der jüngsten Produktion führte diese Regierungsnähe zu einer bestimmten Unschärfe: nicht alle Themen scheinen möglich zu sein, nicht alle Themen scheinen in ihrer vollen sozialkritischen Schärfe behandelt werden zu können, Abweichungen von geradlinig narrativen Formen scheinen schwer zu sein. In Indien deutet sich eine Entwicklung an, die wir aus europäischen Ländern kennen: eine zu grosse Abhängigkeit von staatlicher Förderung führt zu einem Verlust an sozialer Authentizität und zu einer Unlust, im Experiment neue filmische Formen zu erproben. Gerade in Calcutta fiel dies besonders auf, in einer Umgebung, die – in den fünfziger und sechziger Jahren – immerhin die besten indischen Filme inspiriert hatte.

Aber es gibt ja die Klassiker, Satyajit Ray und Mrinal Sen. Satyajit Rays letzter Film *GANASHATRU* (EIN VOLKSFEIND) lief erfolgreich bei internationalen Festivals, eine auf indische Verhältnisse umgesetzte Version von Ibsens Drama. Der neunundsechzigjährige Regisseur, der nach einem Herzinfarkt nurmehr eingeschränkt arbeiten kann, realisiert zurzeit

bereits ein neues Projekt. Mrinal Sens letzter Film *EK DIN ACHANAK* (PLÖTZLICH EINES TAGES, Venedig 1989) erzählt von einem Mann aus der Mittelschicht, einem Wissenschaftler, der eines Tages verschwindet, und dessen Familie nun erst beginnt, über diesen Mann und die Beziehungen zu ihm nachzudenken – Defizite des familiären Lebens werden hier deutlich.

Neben Calcutta entwickelt die Provinz Kerala im Süden (mit ihrer Hauptstadt Trivandrum) ein anregendes intellektuelles Klima. Dort legte der junge Kameramann *Shaji Karun* seinen ersten eigenen Film *PIRAVI* (DIE GEBURT) vor, die Studie eines alten Mannes, der aus dem Dorf in die Stadt kommt, um seinen verschwundenen Sohn zu suchen, einen Studenten, der vermutlich von der Polizei verhaftet und umgebracht wurde (der Film war 1989 in Locarno zu sehen).

In Kerala lebt auch der wichtigste Regisseur einer jüngeren Generation, Adoor Gopalakrishnan (*DIE RATTENFALLE*, 1981; *MONOLOG*, 1987). Sein neuer Film *THE WALLS* (DIE MAUERN) führt in das Jahr 1941 zurück, in die Zeit der indischen Unabhängigkeitsbewegung. Zentrale Figur ist ein Schriftsteller, der wegen seines Engagements für die Unabhängigkeit ins Gefängnis geschickt wird, und Schauplatz des Films ist dieses Gefängnis. Die autobiografischen Aufzeichnungen eines Schriftstellers (des malayalamischen Autors Valkom

Muhammad Basheer) liegen dem Film zugrunde. Gopalakrishnan erzählt in ruhigen Bildern und einem fast musikalischen Rhythmus vom Leben im Gefängnis, den kleinen Geschäften des Alltags, den Kontakten zu anderen Häftlingen und zu den Aufsehern. Das mündet in eine poetische Liebesgeschichte, die sich zwischen dem Schriftsteller und einem Mädchen im benachbarten Frauengefängnis entwickelt, eine Liebe der Stimmen, die sich über Mauern hinweg verständigen (weder der Schriftsteller noch wir Zuschauer kriegen das Mädchen je zu Gesicht). Als die beiden endlich ein Treffen in der Krankenabteilung ausgemacht haben, wird der Schriftsteller entlassen, die politischen Verhältnisse draussen haben sich inzwischen verändert. Diese Geschichte wirkt nie sentimental, sie lässt vielmehr Reflexionen zu über das Verhältnis des Schriftstellers zu seiner Außenwelt, und über ihn selbst, der unter schwierigen Umständen mit sich selber fertig werden muss. *THE WALLS* von Adoor Gopalakrishnan wird der indische Beitrag beim diesjährigen Venediger Festival sein.

Klaus Eder

Literaturhinweis: «Kino in Indien» von Chidananda Das-Gupta, dem Doyen der indischen Filmkritik, und seinem jungen deutschen Kollegen Werner Kobe, 1986 im Mersch-Verlag Freiburg erschienen.



Pflücke den Tag!

Die Klasse von 1959

DEAD POETS SOCIETY von Peter Weir

Der neue Professor für englische Literatur ist ein Ehemaliger von Welton oder Hellton. So heisst, im Jargon der Zöglinge, der Schauplatz des neuen Films von Peter Weir, eine ebenso exklusive wie erzreaktionäre Akademie für angehende sogenannte Führungskräfte – also Söhne bevorzogter Familien – tief in den grünen Hügeln des neuenglischen Vermont. Beim Nachforschen findet die Klasse von 1959 in einem verstaubten Jahrbuch das gilbige Konterfei John Keatings, des nachmaligen Pädagogen aus Passion, wie er noch jungenhaften amerikanischen Optimismus verstrahlt. Trotz beträchtlicher Vorgabe hat er's nicht weiter gebracht, als wieder selber Lehrer in seiner alten Schule zu sein.

Keating versammelt seine Schutzbefohlenen seinerseits vor alten Klassenfotos des Hauses, die dartun sollen, wovon Literatur und Poesie handeln, nämlich vom Leben und Sterben und vom Verrinnen der Zeit und dem Wandel der Zeiten und Werte, also letztlich von allem und je-

dem, das sich gleich bleibt oder eben ändert, wenn immer das gleiche immer anders wiederkehrt. Gedichte könne erst begreifen, versichert Keating, wer eingesehen habe, dass ein jeder sterblich ist. Eine Zeile Whitmans zitiert der leidenschaftliche Professor besonders gern, die vom Leser alles, was nicht Leben ist, beiseitezuräumen verlangt. Gleichsam als mottohafte Kurzform davon dient ihm, täglich wiederholt, das *carpe diem* der Lateiner: Pflücke den Tag!

Life Lessons

Auch sonst fällt Keating durch allerhand unorthodoxe Methoden und laxen Auslegung des geltenden Lehrplans auf. Es sind im Grunde *life lessons*, die er gibt, weniger Lektionen, heisst das, in Lebens- oder gar Literaturkunde als solche in der Kunst des Lebens, und andere

lohnt es sich ja kaum zu erteilen – schon Schlesingers MADAME SOUSATZKA oder Scorseses Episode in NEW YORK STORIES haben das vor kurzem suggeriert. Alle drei Filme setzen die jeweils thematisierte Kunst – Musik, Malerei, Literatur – letztlich mit der Lebenskunst gleich.

Indessen hat Hellton für die Sprünge und Schübe des Zeitgeistes wenig übrig. Hier wie anderswo spielen sich Pedanten und Langweiler als Bewahrer der Tradition auf, dabei haben sie bloss eine Macht, die das Erhaltenswerte zu erhalten behauptet – es aber öfter gerade verdirbt –, an sich gerissen. Ginge es nach den pompösen Oberpaukern und ausgetrockneten Vizerektoren, dürfte sich nie das kleinste in diesen Heiligen Hallen ändern. Jede Diskussion ist verpönt, ob zum Beispiel auch Mädchen einmal zugelassen werden könnten, und kann die Prügelstrafe setzen, eines der wirksamsten Instrumente zur Pflege der Traditionen, bläut sich doch Gesinnung leichter ein, als sie sich lehren liesse.

So ist in Hellton der sich konservativ schimpfende Geist zum doktrinären Selbstzweck und vulgären Phantasie- und Gedankenverbot geronnen. Eigenständige Regungen, was sie auch immer betreffen, verraten den aufwieglerischen Typ, den die Wahrheitsverwalter durch Entfernung unschädlich zu machen gewohnt sind. Was gäbe es auch dort, wo die Überlieferung alles Denkwerte schon vorausgedacht hat, aus eigenem noch zu denken?

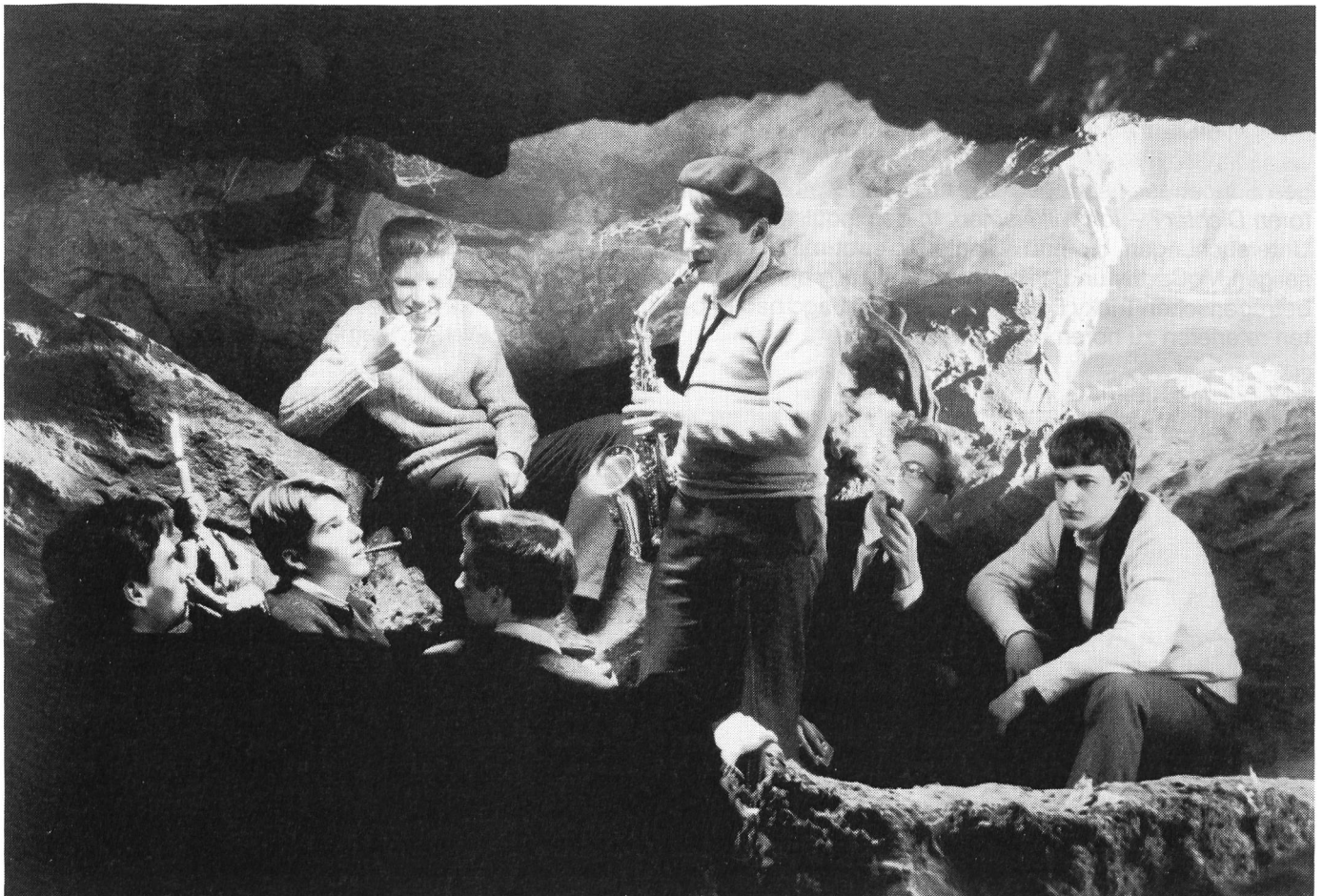
Poetry Power

Poesie zum Beispiel ist am ehesten mit den Mitteln der Statistik beizukommen. Der Literaturgelehrte benotet formale Qualitäten und in- und gehaltliche Bedeutung eines Textes, den literarischen Rang zeigt das Mittel aus beidem an. Weitergehendes ist weder zu überlegen noch auszurichten. Shakespeare resultiert aus dieser exakten Methode – was zu beweisen war – ohne viel Federlesens als ein besonders dichterischer Dichter. Derlei Plattheiten sind im Lehrbuch für Poesie nachzulesen, dessen Einführung John Keating seine Schüler aus dem Band herausreissen heisst. Die Romantiker wird er in dieser Sammlung breit, die Realisten gar nicht lesen lassen.

Welches die tieferen Antriebe und Absichten des experimentierenden Pädagogen Keating sein mögen, bleibt indessen Nebensache. Entscheidend sind die unübersehbaren Wirkungen, die sein Lebensunterricht zeitigt. Die Schüler lassen sich bis zur offenen Revolte wider die Väter und die Bürokraten an Vaters statt von der vitalen Begeisterung Keatings und seinen unkonventionellen Exegesen mitreissen. Auch am praktischen Beispiel führt er ihnen vor, dass Poesie selbst in dem scheinbar hoffnungslos vernagelten Typ steckt, der als selbstverfasstes Gedicht zunächst nur gerade hervorstottert: *The cat sat on the mat.*

Während seiner Jahre in Hellton, findet die Klasse, hatte Keating mit einer romantischen sogenannten *Dead Poets Society*, einer Geheimgesellschaft der Literaturen-

Ginge es nach den pompösen Oberpaukern dürfte sich nie das kleinste ändern



thusiasten zu tun. Seine Schüler gründen den Klub der toten Dichter neu; in geschlossenen Seancen, bald auch einmal begleitet von leicht beeindruckbaren Mädchen, zelebrieren sie unter Beschwörung Thoreaus und ähnlicher Geister lauter letztlich harmlosen Unfug. Hie und da nehmen die Riten schon ein wenig die späteren Jahre der *flower power* vorweg.

I Want Names

Doch über Literatur und Leben hinaus zielt dann der Film auf die Verantwortung als tieferliegendes Thema. Die Keatingsche *poetry power* ermuntert zum Beispiel den naiven Knox komischerweise dazu, unter Inkaufnahme einer blutiggeschlagenen Nase einem angeberischen Rüpel die schöne Blondine, Gloria, abspenstig zu machen. Die nämliche inspirierende Kraft der Dichtung wirkt sich hingegen für den sensiblen Neil tragisch aus. Er setzt sich über das väterliche Verbot hinweg, in einer Schüleraufführung des *Sommernachtstraums* den Puck zu spielen. Die Schwäche für Literatur und Schauspiel gefährde die Karriere seines Sohnes, wähnt der Alte, für die er schliesslich die üblichen erpresserischen Opfer bringe. Statt weiter nach Hellton soll der Junge nun auf die Militärakademie geschickt werden. Neil nimmt sich das Leben.

Helltons Bürokraten liquidieren den peinlichen Vorfall, indem sie Keating über die Klinge springen lassen. Doch konnten seine Schüler der Sache, in die er sie hineingeführt hat, auch wirklich gewachsen sein? Wer nach der Verantwortung fragt, fragt nach der Solidarität. Für sich und für andere einstehen bedeutet unteilbar ein und dasselbe, lautet Keatings Lebenslektion in ihrer letzten Konsequenz. Ein Teil der Klasse bekennt sich zu ihm, noch wie jedem einzelnen Schüler mittels der üblichen Drohungen die Unterschrift unter eine Erklärung abgepresst wird, die den missliebigen Literaturprofessor zum alleinigen Sündenbock stempelt. *Wer war in diesem Klub der toten Dichter? – Ich will Namen.* In den inquisitorischen Untersuchungen, die nun ablaufen, glaubt man den unseligen McCarthy und seine Spiessgesellen bis hin zum betrügerischen Tricky Dick Nixon auf ihrer Jagd nach Roten referieren zu hören.

So lernt die Klasse von 1959 den politischen Stil ihrer Epoche und ihres Landes kennen und macht sich überhaupt mit der Macht von jederzeit und allerorten vertraut, und wie sie sich einzig konterkarrieren lässt. Es sind die Jahrgänger, die man in den Bewegungen der sechziger Jahre wieder antreffen wird, und zwar möglicherweise Seite an Seite mit jemandem wie Keating.

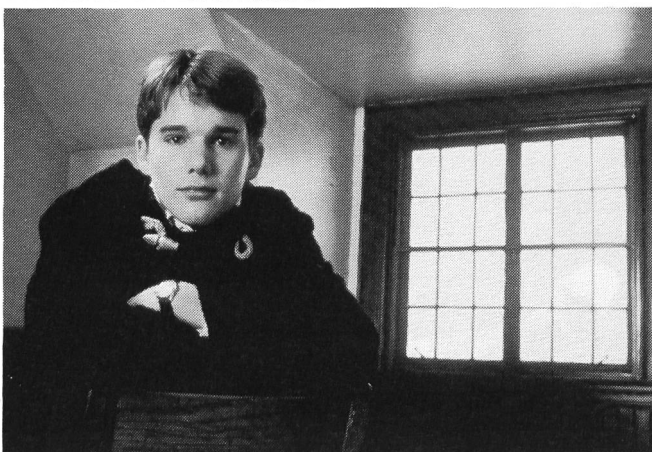
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu DEAD POETS SOCIETY (CLUB DER TOTEN DICHTER):

Regie: Peter Weir; Drehbuch: Tom Schulman; Kamera: John Seale, A.C.S.; Kamera-Operator: Stephen Shank; Kamera-Assistenz: Brian W. Armstrong, Howard Rose, Thomas E. Milligan, John J. Ellingwood; Schnitt: William Anderson, A.C.E.; Ausstattung: Wendy Stites; Art Director: Sandy Veneziano; Dekor: John Anderson; Kostüme: Eddie Marks; Maske: Susan A. Cabral; Frisuren: Bette Iverson; Musik: Maurice Jarre; Ton: Charles Wilborn.

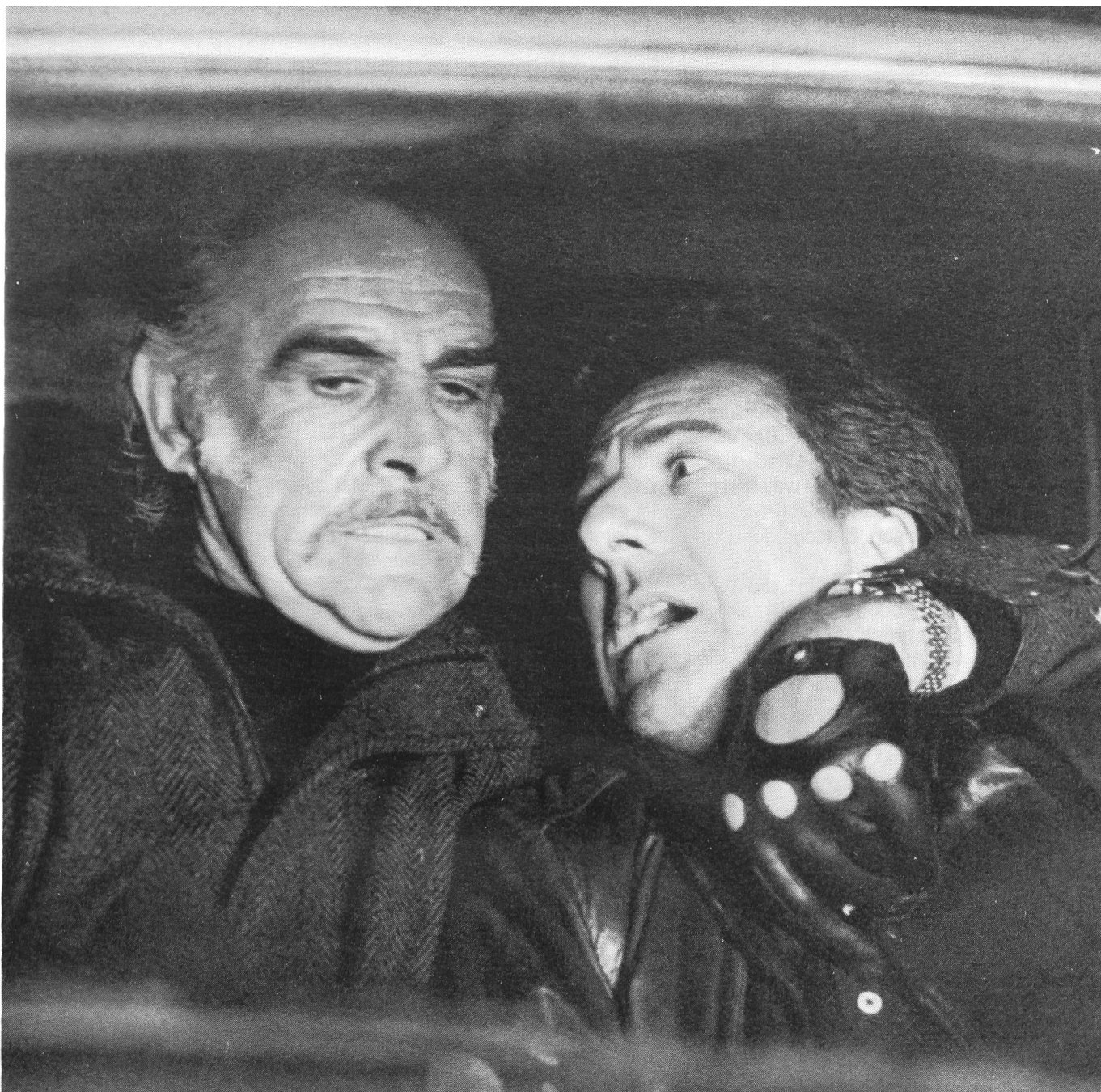
Darsteller (Rolle): Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton), Dylan Kussman (Richard Cameron), Allelon Ruggiero (Steven Meeks), James Waterston (Gerard Pitts), Norman Lloyd (Mr. Nolan), Kurtwood Smith (Mr. Perry), Carla Belver (Mrs. Perry), Leon Pownall (McAllister), George Martin (Dr. Hager), Joe Aufiery (Chemielehrer), Matt Carey (Hopkins), Kevin Cooney (Joe Danburry), Jane Moore (Mrs. Danburry), Lara Flynn Boyle (Ginny Danburry), Colin Irving (Chet Danburry), Alexandra Powers (Chris Noel), Melora Walters (Gloria), Welker White (Tina), Steve Mathios (Steve), Alan Pottinger (Bubba), Pamela Burrell (regieführende Lehrerin), Allison Hedges (Schauspieler, Elfe), Christine D'Ercole (Titania), John Cunningham (Mr. Anderson), Debra Mooney (Mrs. Anderson), John Martin Bradley (Dudelsackspieler), Charles Lord (Mr. Dalton), Kurt Leitner (Lester), Richard Stites (Stick), James J. Christy (Spaz), Catherine Soles (Bühnenmanager), Hoover Sutton (Welton Professor), Simon Mein (Welton Vicar), Ashton W. Richards (Physiklehrer). Produktion: Steven Haft Produktion; Co-Produktion: Witt-Thomas Productions; Produzenten: Steven Haft, Paul Junger Witt, Tony Thomas; Co-Produzent: Duncan Henderson; USA 1989. 35 mm, Farbe, Metrocolor. BRD-Verleih: Warner Bros., München; CH-Verleih: Warner Bros., Zürich.

Über Literatur und Leben hinaus ...



... auf die Verantwortung als tieferliegendes Thema gezielt





FAMILY BUSINESS von Sidney Lumet

Der Besetzungscoup

In der Grossfamilie der Filmgenres gibt es einige Verwandte, deren Wege sich recht selten kreuzen. Mit dem *big caper movie* und der *Familiensaga* hat Sidney Lumet nunmehr Familienangehörige dritten Grades zusammengeführt. Wird ein grosses Ding gedreht, ist die Bande manchmal ein Ersatz für die Familie. FAMILY BUSINESS jedoch erzählt von einer Familienbande. In guten Familien werden Verbrecher meist als schwarze Schafe ausgesondert. In FAMILY BUSINESS hingegen werden gleich

drei Generationen durch eine kriminelle Tat zusammengeschweisst. In vielen Lumet-Filmen stehen Familien auf Bewährungsproben. Die Familie in seinem neuesten Film benötigt am Ende sogar einen Bewährungshelfer. So fing alles an: der gebürtige Schotte Jessie McMullen heiratete vor langer Zeit eine Sizilianerin. Ihr gemeinsamer Sohn Vito ist wiederum mit einer Frau jüdischer Abstammung liiert. Stammhalter Adam wurde also ganz tief aus dem melting pot geschöpft, und Vito befürchtet, sein

Sohn könnte das Vorstrafenregister des Grossvaters fortsetzen. FAMILY BUSINESS gibt dem Begriff der kriminellen Veranlagung seine wörtliche Bedeutung zurück: Kann man das richtige Leben führen, wenn man die falschen Gene abbekommen hat?

Die Familie ist eine anthropologische Konstante. Man kann seine Abstammung verdrängen, verschwinden lassen kann man sie nicht. So scheint sich der Film der Wiederkehr des Immergleichen zu fügen. Die erzählte Zeit beträgt genau ein Jahr und wird markiert durch die zweimalige Feier eines jüdischen Festes. Es gibt zwei Gerichtsprozesse, zwei Besuche im Untersuchungsgefängnis, zwei Beerdigungen. Auch bei der Verwendung der Stilmittel erweist sich Lumet als Wiederholungstäter: es gibt zwei Einstellungen auf einen weissen Fleck, zweimal einen *fade to black*. Doch was sich wiederholt, ist stets nur ähnlich, nie identisch. Entscheidend sind die Unterschiede.

Bei der ersten Beerdigung fährt die Kamera an den Trauernden entlang, beobachtet Brockerick und Connery bei einem Gespräch und entdeckt am Ende des Raumes, als einziger sitzend und von allen isoliert, Dustin Hoffman. Am Ende des Films fährt die Kamera genau in umgekehrter Richtung, bis sie bei Hoffman und Broderick ankommt. Zwischen ihnen: die Urne mit den Überresten Connerys. Das Kino hat eine Affinität zu binären Strukturen, doch FAMILY BUSINESS hat drei Hauptfiguren. Aus diesem Missverhältnis schlägt Sidney Lumet Kapital. So ist Hoffman in den Schuss-Gegen-

schuss-Folgen der ersten Hälfte des Films meist im Bildzentrum zu sehen und wird von Sohn und Grossvater rechts und links visuell eingerahmt. Die beiden nehmen ihn so lange in den Klammergriff, bis er nachgibt und am Einbruch teilnimmt.

Mit FAMILY BUSINESS hat Sidney Lumet ein Rechenexempel durchgeführt: Wenn man drei durch zwei teilt, geht das nicht glatt auf. Immer scheint einer zuviel zu sein. Jessie und Adam überzeugen Vito, aus einem Gentechnik-Labor eine wichtige Erfindung zu stehlen. Als der Einbruch fehlschlägt, wird Adam erwischt. Vater und Grossvater müssen sich stellen, die drei kommen vor Gericht. Das Urteil: eine lange Freiheitsstrafe für Jessie, Bewährungsstrafen für die anderen.

Nur ein einziges Mal bilden die drei eine Einheit: während des *capers*. Dabei haben alle unterschiedliche Motive. Jessie lebt nur in der Gegenwart, ein leidenschaftlicher Verbrecher, dessen Leben ein einziges Provisorium ist. Für ihn ist dies vor allem ein Bruch, der in der Familie bleibt. Für Vito, der mit seiner Firma für Fleischverpackung ein komfortables, aber freudloses Dasein fristet, ist dies ein Ausbruch aus einer ungeliebten Vergangenheit. Adam dagegen bricht auf in eine ungewisse Zukunft. Für sein Leben hat er noch *carte blanche*. Lumet betont die Einbruchsszene durch die Farbgebung. Sie hat drei Elemente: die schwarze Verkleidung der Einbrecher, die weissen Wände des Labors, und – das einzige Mal in diesem Film – buntes Licht. Dann bricht wieder der graue Alltag an. Doch auch wenn der Einbruch misslingt,

Komfortables, aber freudloses Dasein mit einer Firma für Fleischverpackung





Zählen die Gewinne weniger als die in Kauf genommenen Risiken

haben Vito und Adam von Jessie gelernt, dass der Ruhestand erst mit dem Tod beginnt. Am Ende eines Lebens zählen die erzielten Gewinne vielleicht weniger als die in Kauf genommenen Risiken.

Auch Sidney Lumet ist ein Risiko eingegangen und hat dabei gewonnen. Mit zwei Meisterverbrechern unter den Starschauspielern hat er sich eingelassen. Durch sein aufdringliches Spiel hat Dustin Hoffman bei einigen Filmen bereits Millionen Zuschauer der Freiheit beraubt, auch andere Qualitäten als seine Leistung wahrzunehmen, und so zahllose Mitspieler und Regisseure um ihren Ruhm betrogen. Sean Connery dagegen hat in profilierten Nebenrollen so einigen Hauptdarstellern die Schau gestohlen. *Scene stealing* nennt man das, und wer sich dabei erwischen lässt, wird mit dem Oscar bestraft. Doch Lumet lässt keinen Zweifel daran, dass er der Drahtzieher ist: selten wurde Hoffman unauffälliger in einem Film eingeführt, nie schied Connery beiläufiger dahin. So ist Matthew Broderick als Dritter im Bunde nicht einer zuviel, sondern kann neben seinen übermächtigen Kollegen durchaus bestehen. Doch wie es sich in guten Familien gehört, hat Lumet dem Grossvater den grössten Respekt gezollt. Connery hat fast ein Monopol auf die verwandtschaftlichen Gesten, er nimmt Hoffman in den Arm, zupft den beiden jüngeren beim Einbruch die Gesichtsmasken zurecht. So ist Sidney Lumet der ganz grosse Besetzungscoup geglückt.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu FAMILY BUSINESS:

Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Vincent Patrick nach seinem gleichnamigen Buch; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Kamera-Operateur: Thomas A. Priestley jr.; Kamera-Assistenz: Gary Muller, Andrew Priestley; Schnitt: Andrew Mondschein; Ausstattung: Philip Rosenberg; Art-Director: Robert Guerra; Dekor: Gary Brink; Kostüme: Ann Roth; Make-up: Joseph Cranzano; Frisuren: Robert Grimaldi, Ilona Herman, Vito & Peter Mannino; Musik: Cy Coleman; Ton: Maurice Shell, M.P.S.E.; Darsteller (Rolle): Sean Connery (Jessie McMullen), Dustin Hoffman (Vito McMullen), Matthew Broderick (Adam McMullen), Rosana DeSoto (Elaine McMullen), Janet Carroll (Margie), Victoria Jackson (Christine), Bill McCutcheon (Doheny), Deborah Rush (Michele Dempsey), Marilyn Cooper (Rose), Salem Ludwig (Nat), Rex Everhart (Ray Garvey), James S. Tolkan (Richter), Marilyn Sokol (Marie), Thomas A. Carlin (Neary), Tony DiBenedetto (Phil), Isabell Monk (Richterin), Wendell Pierce (Staatsanwalt), James Carruthers (Gerichtsangestellter), Jack O'Connell (Polizei-Leutnant), John C. Capodice (Tommy), Luis Guzman (Torres), Dermot A. McNamara, William Preston (Trauernde), John P. Connell, Willie C. Carpenter (Polizisten), Raymond H. Bazemore (Wächter), B. D. Wong (Jimmy Chiu), Hal Lehrman (Assistent), Nick Discenza (Detektiv), Ed Crowley (Charlie), Alberto Vazquez, José Machado (Gefangene), June Stein (Serviererin), David Warshofsky (Parkwächter), John E. Byrd (Lastwagenwächter), Joe Lisi (Büro Sergeant), Elizabeth A. Reilly (Phil's Freundin), Tom Dillon, Paul Forrest (Tenöre).

Produktion: Gordon Production; Produzent: Lawrence Gordon; ausführende Produzenten: Jennifer Ogden, Burt Harris. USA 1989. Farbe, Technicolor, Dolby Stereo, 113 Min. CH-Verleih: Neue Cactus, Zürich.

Gespräch mit Sidney Lumet

„Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf“

FILMBULLETIN: Sie haben sich in Ihren Filmen auffallend häufig mit der Familie beschäftigt, angefangen mit Lee J. Cobbs Beziehung zu seinem missratenen Sohn in *TWELVE ANGRY MEN* (1957). Woher rührt dieses starke Interesse?

SIDNEY LUMET: Ich bin nicht sicher, ob mein Interesse an der Familie stärker ausgeprägt ist als bei den meisten anderen Menschen. Die Familie ist der Ursprung von allem. Die Zeitspanne, die Eltern mit ihren Kindern verbringen, ist bei allen Menschen nahezu identisch, wenngleich sie natürlich jeweils verschieden verläuft. Weil es eine universelle Erfahrung ist, findet man leicht einen emotionalen Zugang zu jedem Thema, das mit der Familie zu tun hat. Es gehört keine besondere Sensibilität dazu, ein solches Thema aufzuspüren. Es ist da, seitdem es Menschen gibt, und wurde daher in der Literatur, im Theater und natürlich auch im Film behandelt.

FILMBULLETIN: Sie sagten über *DANIEL* (1983), die entscheidende Frage sei, welche Familienmitglieder für das Engagement bezahlen. Gleiches gilt für *RUNNING ON EMPTY* (1988). Bei *FAMILY BUSINESS* heisst es jedoch: Wer bezahlt für das Verbrechen?

SIDNEY LUMET: (lacht) Völlig richtig. Das macht Dustins Rolle so interessant. Sein Vater hat sich das Leben eine Menge kosten lassen, dafür hat er es aber auch ausgekostet. Dustin glaubt, er müsse für die Lebenslust des alten Herrn zahlen. Er hat recht. Gleichzeitig ist es aber eine Entschuldigung für eigene Versäumnisse. Und völlig überrascht muss er feststellen, dass sein eigener Sohn genau das will, was er nicht will. Während der Arbeit an dem Film ist es mir nicht aufgefallen, aber wenn von den drei Männern überhaupt jemanden die Schuld trifft, dann ist es der Jüngste. Er hatte die Idee zu dem Einbruch, er hat das Logbuch am Tatort liegengelassen. In *DANIEL* und *RUNNING ON EMPTY* zahlen die Kinder für ihre Eltern, hier zahlen die Eltern für das Kind.

FILMBULLETIN: In *DANIEL* haben Sie sich mit den Achtundsechzigern und ihren Eltern, in *RUNNING ON EMPTY* mit Achtundsechzigern und ihren Kindern beschäftigt.

SIDNEY LUMET: Diese Verbindungen und Variationen werden mir so gut wie immer erst im nachhinein bewusst. Ich suche meine Stoffe nicht wegen ihrer Gemeinsamkeiten aus. Ich suche nicht bewusst nach diesen Themen, sondern entscheide mich instinktiv für ein Drehbuch. Ganz und gar instinktiv. Dann versuche ich die Gründe für meine Entscheidungen zu rekonstruieren, aber meist nach Abschluss der Arbeit, selten davor. Oder ich halte nach einigen Jahren Rückschau und sage zu

mir: «Ah, das war es also, an dem ich interessiert war!»

FILMBULLETIN: In *FAIL SAFE* (1964) soll der Pilot von seiner Frau überzeugt werden, die Bombe nicht zu werfen, in *DOG DAY AFTERNOON* (1975) versuchen Familienmitglieder Pacino zur Aufgabe zu bewegen. In beiden Fällen ohne Erfolg.

SIDNEY LUMET: Nein, in beiden Fällen sind sie hilflos. Im ersten Film ist der äussere Druck zu gross, in *DOG DAY AFTERNOON* der innere. Dennoch sind Eltern-Kind-Beziehungen so intensiv, dass sie oft ein ganzes Leben lang andauern. Ich möchte Ihnen von einer Bekannten von mir erzählen, einer Frau von Siebzig mit einer vierzigjährigen Tochter. Eines Abends kam diese Bekannte zu uns zum Essen und sah völlig verändert aus. «Zum allerersten Mal in meinem Leben», erzählte sie, «haben meine Tochter und ich wirklich miteinander gesprochen. Ich bin so glücklich.» Was immer die beiden für ein Gefecht ausgestanden haben, es hat vierzig Jahre angehalten. Manchmal bricht die Beziehung früh ab, manchmal dauert sie bis zum Tod.

FILMBULLETIN: Der Zusammenhalt der drei Männer in *FAMILY BUSINESS* wird nicht nur von aussen, sondern auch durch Vertrauensverlust bedroht. Das gilt für das junge Paar in *THE APPOINTMENT* (1969) ebenso wie für die politischen Systeme in *FAIL SAFE*. In *PRINCE OF THE CITY* (1981) geht es genau um die Kollision des privaten und öffentlichen Vertrauens.

SIDNEY LUMET: *PRINCE OF THE CITY* beschäftigt sich genau mit dem Gegenteil von Vertrauen. Keiner traut dem anderen. Von Anfang an wissen alle, dass der Verrat allgegenwärtig sein wird. Die Leute von der Regierung wissen, dass sie Treat Williams verraten werden. Er weiss, dass sie ihn verraten werden. Und er weiss, dass sie wissen, dass sie ihn verraten werden. Sie tun es mit Vorsatz. Jeder, der mit einem anderen in Kontakt tritt, weiss, dass er womöglich, ja sogar wahrscheinlich verraten wird. Als Williams und Jerry Orbach sich am Flughafen treffen, sagen sie zueinander: «Ich vertraue dir! Wir müssen nur ein- und dieselbe Geschichte erzählen.» Dann umarmen sie sich, und während sie das tun, tasten sie sich nach Mikrofonen ab. Das ist diese Welt! Genau so geht es dort zu. Mein neuester Film *QUESTIONS & ANSWERS* spielt in einer Welt völligen Misstrauens. Nur der Held vertraut jedem und wird deshalb von allen betrogen.

FILMBULLETIN: Ist das auch ein Polizeifilm?

SIDNEY LUMET: Ja.

FILMBULLETIN: Es ist unverkennbar, dass Sie an zwei so-

zialen Institutionen besonders stark interessiert sind: der Polizei und der Gerichtsbarkeit.

SIDNEY LUMET: Tatsächlich sind es nur zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Das eine ist nur das ausführende Organ des anderen. Ich bin kein Zyniker, aber ich mache mir nichts vor: Verrat ist in unserem Rechtssystem stets gegenwärtig, wahrscheinlich stärker als in jedem anderen Lebensbereich. Dort, wo man am meisten Vertrauen braucht, gibt es keins.

FILMBULLETIN: Auch den Medien ist ja nicht zu trauen, wenn man an DOG DAY AFTERNOON oder NETWORK (1976) denkt. Sie planen doch auch einen Film über einen TV-Prediger?

SIDNEY LUMET: «Kingdom». Aber der Film wird nie gedreht werden, weil uns die Wirklichkeit zuvorgekommen ist. Es war die Geschichte eines völlig korrupten Predigers, der den Leuten im Fernsehen ins Gewissen brüllt und sich am Ende um die Präsidentschaft bewirbt. Nun sind in den USA in jüngster Zeit ja bekanntlich zwei korrupte TV-Prediger aufgefliegen. Bis dahin war das Projekt überfällig, danach war es hinfällig.

FILMBULLETIN: Ist das Verhältnis zwischen Regisseur und Publikum auch eine Angelegenheit des Vertrauens?

SIDNEY LUMET: Mit Sicherheit. Ich bin nicht zynisch, ich mache Filme über grosse Vertrauensbrüche wie PRINCE OF THE CITY und QUESTIONS & ANSWERS, nur weil ich glaube, dass dies der Wahrheit entspricht. Ich selbst habe grosses Vertrauen in meine Mitmenschen. Ich vertraue auf das Publikum und seine Intelligenz.

FILMBULLETIN: Doch befürchten Sie nicht, das Publikum mit der Mischung aus komischen und tragischen Momenten zu überfordern? In DOG DAY AFTERNOON wird mit dem nahenden Abend auch die Tonlage der Geschichte langsam dunkler, doch in FAMILY BUSINESS gibt es nach dem missglückten Einbruch einen regelrechten Stimmungseinbruch.

SIDNEY LUMET: Wie Sie sich vorstellen können, ist es sehr schwierig, das richtige Mass zu finden. Wenn die Komödie zuviel Raum einnimmt, kann das Publikum tragische Ereignisse nicht mehr ernst nehmen. Wenn Sie die Komödie zu früh zurücknehmen, geht der Film aus der Form und wird schwerfällig. Die richtige Balance zu halten, hat bei diesem Film sehr viel Zeit und harte Arbeit gekostet.

FILMBULLETIN: Mit den Todesfällen in FAMILY BUSINESS gehen Sie sehr lakonisch um. Die erste Beerdigungsszene hat keine wichtige dramaturgische Funktion, ist aber unverzichtbar, um auf Connerys Tod vorzubereiten.

SIDNEY LUMET: Diese Szene war im Drehbuch zunächst gar nicht vorgesehen. Wir haben sie hinzugefügt, um das Thema «Tod» frühzeitig und möglichst unbeschwert einzuführen und das Publikum so auf Connerys Tod einzustimmen. Alle komischen Momente der ersten Beerdigung haben wir in der zweiten wieder aufgenommen. So wird der Schock des Zuschauers abgemildert. Wir wollen nicht, dass Connery stirbt, weil wir ihn im Lauf des Films liebgewonnen haben.

THE PAWNBROKER (1965)





TWELVE ANGRY MEN (1957)

FILMBULLETIN: Während Sie in *FAMILY BUSINESS* Connerys Sterben aussparen, zeigen Sie in *DANIEL* die Exekutionen beider Eltern, obwohl unter ökonomischem Gesichtspunkt eine Hinrichtung reichen würde. Sie halten bis zum bitteren Ende zu Ihren Figuren.

SIDNEY LUMET: Halten Sie eine der beiden Hinrichtungen für verzichtbar? Die beiden sterben doch völlig verschieden. Er, der flammende Ideologe, wird hilflos und ohne Widerstand auf den Stuhl geschnallt, der Stromstoss kommt, er stirbt. Doch sie kämpft, kämpft und kämpft. Sie bäumt sich so sehr gegen den Tod auf, dass die ganze Prozedur wiederholt werden muss. Die Art des Sterbens zu kennen, ist unerlässlich für das Verständnis der Figuren.

FILMBULLETIN: Hat es bei *FAMILY BUSINESS* Probleme bei der Zusammenarbeit der drei Stars gegeben?

SIDNEY LUMET: Überhaupt nicht. Wir können uns in den USA überaus glücklich schätzen, dass fast alle grossen Stars gute Schauspieler sind. Eines wollen diese guten Schauspieler ganz besonders: andere gute Schauspieler als Partner.

FILMBULLETIN: Der überzeugte Verbrecher Connery ist viel sympathischer als der bekehrte Verbrecher Hoffman. Dustin Hoffman wendet auch als einziger Gewalt an: er schlägt seinen Sohn, einen seiner Arbeiter, sogar seinen Vater.

SIDNEY LUMET: Weil er seine Aggressionen unterdrückt, brechen sie umso stärker hervor. Aber auch Connery ist

sehr brutal. Sie haben ständig das Gefühl, er könnte jeden Moment zuschlagen. Ausserdem kennt der Zuschauer Connerys frühere Rollen, und da kommt ein ganz schönes Vorstrafenregister zusammen.

FILMBULLETIN: Während Sie hier also das Image des Schauspielers bewusst einkalkulieren, haben Sie bei *PRINCE OF THE CITY* gegenüber der Produktionsfirma ORION darauf bestanden, die Hauptrolle mit einem Unbekannten zu besetzen.

SIDNEY LUMET: De Niro arbeitete für ORION an dem Projekt, zusammen mit David Rabe, einem hervorragenden amerikanischen Schriftsteller. Mir schien die ambivalente Haltung des Publikums zur Hauptfigur überaus wichtig zu sein. Doch jeder Star ist an sich ein Sympathieträger, sofort stellt sich ein Kontakt zum Publikum her. Diesen Vorschuss wollte ich der Figur auf keinen Fall geben. Der Zuschauer sollte kein vorgeprägtes Bild von der Figur haben, um sich unvoreingenommen auf die Geschichte einlassen zu können. Einen Mann wie De Niro abzulehnen ist natürlich glatter Wahnsinn, weil er ein echter Ausnahmeschauspieler ist, mit dem ich unbedingt irgendwann zusammenarbeiten möchte. Als ORION mich fragte, hatte De Niro das Projekt jedoch schon aufgegeben. Ich legte also meinen Standpunkt klar, dass für mich ein Star nicht infrage käme. So hatten wir von Anfang an eine gemeinsame Arbeitsgrundlage.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal den Wunsch nach Vertragsschauspielern geäussert. Hätten Sie gern im Studiosystem gearbeitet?

SIDNEY LUMET: Ich hätte mich im Studiosystem wohlfühlt, natürlich abgesehen davon, dass man keine Freiheit hatte. Es hätte mich wahnsinnig gemacht, jemand anderem die *post-production* zu überlassen. Den Film zu schneiden, die Musik hinzuzufügen. Wie jeder Mensch würde ich von zwei Welten am liebsten die besten Seiten kombinieren. Wäre es nicht wunderbar, Dustin, Sean und Matthew bei einem Studio unter Vertrag zu haben? Oder Henry Fonda, James Mason und Simone Signoret?

FILMBULLETIN: Ein grosser Vorteil des Studiosystems war sicher die personelle Kontinuität, die Ihnen ja auch sehr wichtig zu sein scheint. In den Fünzigern und Sechzigern haben Sie oft mit *Boris Kaufman* gearbeitet. Ihre letzten neun Filme hat *Andrzej Bartkowiak* fotografiert. Sie haben jedoch fast nie einen Drehbuchautor mehr als einmal verpflichtet. Sie haben sich auch für *David Mamets* Drehbuch zu *THE VERDICT* (1982) entschieden, obwohl *Jay Presson Allen*, die Autorin von *PRINCE OF THE CITY*, eine neue Version geschrieben hatte.

SIDNEY LUMET: Jays Drehbuch war nicht das letzte. Zwei weitere Entwürfe sind danach noch entstanden. Jay ist eine hervorragende Autorin, doch ihre Überarbeitung des Mamet-Scriptes beschränkte sich auf eine Verbalisierung dessen, was David unausgesprochen gelassen hatte. Was David geschrieben hatte, war aber völlig klar und unmissverständlich. Ich hatte keinerlei Verständnisprobleme und ging davon aus, dass es dem Publikum

genauso gehen würde. Alles in Worte zu fassen, wäre zuviel des Guten gewesen. Wie Sie sicher wissen, war ja auch Redford lange Zeit an dem Projekt interessiert. Wenn nun ein Star seine Zusage hinauszögert, setzen die Autoren oft alles daran, ihm zu schmeicheln und ihm die Sache schmackhaft zu machen. Sie überarbeiten, überarbeiten und überarbeiten, solange, bis sie ihr Drehbuch völlig ruiniert haben.

FILMBULLETIN: Als Sie in den Fünzigern anfangen, Filme zu drehen, war das Studiosystem schon zusammengebrochen. Es gab einen Generationswechsel, mit Ihnen gingen Leute wie *George Roy Hill*, *John Frankenheimer* oder auch *Arthur Penn* vom Fernsehen zum Film. Gab es damals eine Art *esprit de corps*?

SIDNEY LUMET: Unbedingt. Wir waren vom Fernsehen begeistert. Alles war neu, es gab keine Regeln, wir mussten sie erfinden. Es war eine sehr experimentierfreudige und abenteuerliche Zeit. Wir haben dann fast alle zur gleichen Zeit zum Film gewechselt, weil die Liveübertragungen von Fernsehspielen, die uns am meisten Spass gemacht hatten, weitgehend eingestellt wurden.

FILMBULLETIN: Sind Sie aus dieser Zeit gut mit *Martin Ritt* bekannt? Sie haben an *THE LAST OF THE MOBILE HOTSHOTS* (1970) mit *James Wong Howe* gearbeitet, der in den Sechzigern viele Filme für Ritt fotografiert hatte, später verpflichtete Ritt für *NUTS* *Andrzej Bartkowiak*, der sich soeben mit *THE VERDICT* für das Gerichtsfilm-Genre empfohlen hatte.

SIDNEY LUMET: Marty und ich kennen uns seit vielen Jah-

FAMILY BUSINESS (1989)



ren. Er war beim live television mein Produzent. Aber da er in Kalifornien lebt, ist unser Kontakt vollständig abgerissen. Wir haben uns seit fünfundzwanzig Jahren nicht mehr gesehen. Ich war natürlich froh, dass er Andrzej für NUTS genommen hat. Marty rief mich an, und ich habe ihm Andrzej empfohlen.

FILMBULLETIN: In den frühen Fünfzigern schrieben Sie in einem Text über Ihre TV-Arbeit, die wichtigste Aufgabe sei die Koordination der verschiedenen Funktionsbereiche und künstlerischen Temperamente.

SIDNEY LUMET: Mehr als alles andere hat wahrscheinlich meine Theater-Erfahrung zu der Auffassung beigetragen, dass man dem Material in seiner besonderen Beschaffenheit nur durch die enge Kooperation aller Abteilungen gerecht werden kann. Damals ging es um die Plots der Theaterstücke, heute geht es um die Drehbücher. Beim Theater war die Zusammenarbeit lebenswichtig.

FILMBULLETIN: Ihre Theater-Erfahrung zahlte sich auch beim Umgang mit Situationen räumlicher Eingeschlossenheit aus, in die viele Ihrer Figuren geraten. Dennoch nehmen äussere Faktoren, zum Beispiel das Wetter, stets grossen Einfluss auf den Fortgang des Geschehens. Die Hitze in DOG DAY AFTERNOON, der Regen in THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS, Schnee in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (1974).

SIDNEY LUMET: Sie können es einfach nicht verhindern! Es ist allgegenwärtig, wie abgeschlossen Sie auch immer sein mögen. Sie haben darüber keine Kontrolle.

FILMBULLETIN: So möchte ja auch Henry Fonda in FAIL SAFE ziemlich unvermittelt wissen, wie das Wetter ausserhalb des Bunkers ist.

SIDNEY LUMET: Auch da haben wir wieder die Eingeschlossenheit, im Bunker und im Flugzeug. Wenn ich mich recht entsinne, schirmen nach dem Start des Flugzeugs Metallschilder die Fenster ab, so dass die Besatzung nicht sehen kann, wie das Wetter ist. Und dennoch wird es irgendwann eindringen. Und sei es über das Bewusstsein der Menschen.

FILMBULLETIN: Die Begrenzung der Räume wird in Ihren Filmen oft noch dadurch unterstrichen, dass Sie die Lichtquellen im Bild zeigen, Tischlampen oder Wandleuchten. Sowohl in NETWORK als auch in PRINCE OF THE CITY sind die Lichtquellen ständig im Bild, dabei wurden die Filme von verschiedenen Kameralenten fotografiert.

SIDNEY LUMET: Man muss bei der Wirklichkeit anfangen! Man bleibt nicht dort, sondern hofft, über sie hinaus gehen zu können. Aber die Wirklichkeit ist der Ausgangspunkt. Fang an mit dem, was vorhanden ist, und sieh zu, wie weit du es treiben kannst! (lacht) Nehmen wir DANIEL als Beispiel. Die verschiedenen Zeitebenen sind farblich voneinander getrennt. Aber weil die Lichtquellen oft im Bild zu sehen sind, wirkt es völlig realistisch. Was wie realistische Fotografie aussieht, ist oft weit davon entfernt. Ich will nicht, dass das Publikum die Technik wahrnimmt. Sie sollen es fühlen, nicht sehen.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihren Filmen manchmal aber

THE APPOINTMENT (1969)





THE VERDICT (1982)

auch grellfarbiges Licht. Zum Beispiel in THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS. Immer dann, wenn James Coburn sich erinnert...

SIDNEY LUMET: ... wird die ganze Angelegenheit blutrot. (lacht)

FILMBULLETIN: Auch die Rache-Szene in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS ist tiefblau.

SIDNEY LUMET: Genau. Aber erneut war hier der Ausgangspunkt die Wirklichkeit. Das Nachtlcht im Schlafwagen ist nun mal blau.

FILMBULLETIN: In FROM RUSSIA WITH LOVE von Terence Young findet die Schlägerei zwischen Connery und Robert Shaw im Orientexpress auch bei blauer Beleuchtung statt.

SIDNEY LUMET: Die Kampfszene. Für die stilisierte Eröffnungssequenz in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS habe ich die Idee auch in der Wirklichkeit gefunden. Der Film spielt zu der Zeit, als ich als Kind in New York aufwuchs. Es gibt bei uns den Begriff *yellow journalism*, die niedrigste Form des Sensationsjournalismus. Der Begriff entstand in der Zeit, als William Randolph Hearst als *eye-catcher* eine Ausgabe mit gelber Titelseite herausbrachte. Die «Daily News» konterte mit einer pinkfarbenen Ausgabe, der «Daily Mirror» zog mit einer grünen Ausgabe nach. Deshalb habe ich die Montagesequenz in meinem Film in diesen drei Farben gehalten. Man beginnt bei der Wirklichkeit und probiert aus, wie weit man sie stilisieren kann.

FILMBULLETIN: In NETWORK sollen Sie sich an Bildern

von de Chirico, in THE VERDICT an Caravaggio orientiert haben.

SIDNEY LUMET: Mit Caravaggio und THE VERDICT liegen Sie richtig. Doch wissen Sie, was wir bei NETWORK gemacht haben? Wir haben die Kamera korruptiert. Es fängt an mit einer netten realistischen Ausleuchtung, am Ende sieht alles wie ein Werbefilm aus.

FILMBULLETIN: Es ist faszinierend, wie Sie in PRINCE OF THE CITY allein über die Einstellungsgrösse die Veränderungen der Figuren vermitteln. Zu Beginn zeigen Sie Treat Williams und seine Partner in Halbtotale auch visuell als Einheit, nach dem Eingeständnis seines Verrats werden sie zum ersten Male durch Grossaufnahmen voneinander getrennt.

SIDNEY LUMET: Sehr richtig: die Einstellungen folgen genau den Veränderungen der Gefühle. Die Gruppe zerfällt.

FILMBULLETIN: In DOG DAY AFTERNOON entspricht die hektische Handkamera genau der Nervosität von Al Pacino, während Sie in einer Gefängniszene in DANIEL die ruhige Bewegung der Kamera gegenläufig zum Gefühlszustand Mandy Patinkins eingesetzt haben, der zum ersten Mal in diesem Film völlig aufgelöst ist.

SIDNEY LUMET: Wenn es drei Hauptrollen gibt wie in FAMILY BUSINESS, kommt noch eine vierte hinzu: *die Kamera*. Die Kamera ist nicht bloss ein Aufzeichnungsgerät, sie hat einen Job zu erledigen. Die Kamera muss etwas sagen, was kein anderer Bestandteil des Films beibringen kann. Sie darf nicht dasselbe tun wie die Schauspieler. Sie muss wie die Musik etwas hinzufügen. Ich



habe Filme ohne Filmmusik gedreht, DOG DAY AFTERNOON, NETWORK oder THE HILL, weil es keinen Grund für sie gab. Sie hätte nichts beitragen können. In diesem Sinn braucht jeder Film einen individuellen Kamera- und deshalb eigenen Schnittstil. Die beiden sind nicht zu trennen. Die Kamera ist mein anderer Star, dementsprechend will sie behandelt werden.

FILMBULLETIN: In MURDER ON THE ORIENT EXPRESS greifen Kameraarbeit und Musik glänzend ineinander, als der Zug den Bahnhof verlässt. Die endlose Fahrt scheint den Zug gleichsam zu feiern. Hatten Sie beim Drehen dieser Einstellung schon eine bestimmte Musik im Hinterkopf?

SIDNEY LUMET: Nein, die Musik kam später. Doch diese Einstellung war von Anfang an als eine Art Vorlage für den Komponisten gedacht. Ich wusste nicht, wie die Musik werden würde, aber eines wusste ich ganz genau: Wer zu dieser Einstellung keine schöne Musik schreiben kann, sollte seinen Beruf wechseln! Doch dann ist die Musik ja ganz wunderbar geworden.

FILMBULLETIN: Trotz Ihres ungeheuren Arbeitstempos, das Sie sich nach eigener Aussage beim Fernsehen angewöhnt haben, schrecken Sie vor aufwendigen Kamerafahrten offensichtlich nicht zurück.

SIDNEY LUMET: Beides schliesst sich nicht aus. Wegen der grossen Ausdrucksmöglichkeiten mag ich Kamerabewegungen sehr. Ich arbeite schnell, mache aber keine Kompromisse.

FILMBULLETIN: Die atemberaubendste Einstellung gibt es in THE APPOINTMENT.

SIDNEY LUMET: Sie haben den Film gesehen? Niemand hat ihn gesehen, nicht mal ich selbst! (lacht)

FILMBULLETIN: Die betreffende Einstellung haben Sie von einem sich umarmenden Paar bis zur Totale einer gesamten Insel aufgezogen. Wie war das technisch möglich?

SIDNEY LUMET: Mit einem Zoom und einem Helikopter. Wir haben den Zoom langsam von dem Paar zurückgenommen, dann stieg der Pilot immer höher, bis die ganze Insel im Blickfeld war. Der Pilot war überaus zuverlässig. Beim Schnitt haben wir dann jedes dritte Bild entfernt, weil die ganze Einstellung sonst viel zu lange gedauert hätte. So haben wir ein Drittel der Zeit gespart.

FILMBULLETIN: Nach dieser langen Einstellung in THE APPOINTMENT folgt sofort eine sehr schnelle, in quasi dokumentarischer Hektik inszenierte und geschnittene Sequenz in einer Agentur für Models. Abrupte Tempowechsel gibt es in Ihren Filmen oft auch in Momenten der Gewalt, zum Beispiel in DOG DAY AFTERNOON oder NETWORK.

SIDNEY LUMET: Auch in FAMILY BUSINESS, beim caper.

FILMBULLETIN: Aber so schnell ist der Schnitt da nicht.

SIDNEY LUMET: Ich bin froh, dass Ihnen das nicht aufgefallen ist! Doch die Einstellungen sind extrem kurz, zwölf, acht, ja sogar vier Bilder. Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf. So genau, dass ich während der Dreharbeiten stets weiss, wo und wie ich das Tempo verändern muss, um den gesamten Film zu beschleunigen oder zu drosseln. Ich drehe auch nur *master shots* und

DOG DAY AFTERNOON (1975)



keine *coverage*, weil ich weiss, dass ich das Material bei der Montage ohnehin nicht gebrauchen kann. Den Rhythmus des Films verliere ich keinen einzigen Tag aus den Augen.

FILMBULLETIN: Das Recht auf den *final cut* haben Sie nach *SERPICO* (1973) erhalten?

SIDNEY LUMET: Genau. *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* war der erste Film.

FILMBULLETIN: Sie haben aber schon vorher bestimmte Schnittstile von Film zu Film verfeinert. Die Rückblendentechnik aus *THE PAWNBROKER* (1965) haben Sie in *THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS* fortgeführt.

SIDNEY LUMET: Nein. Technik um ihrer selbst willen interessiert mich nicht im geringsten. Es kommt einzig und allein darauf an, dass sie hilft, die Geschichte zu erzählen, und zwar in narrativer Hinsicht, vor allem jedoch emotional und philosophisch. Die Technik an sich ist ohne Bedeutung. Ich hatte *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* nicht gesehen, als ich *THE PAWNBROKER* drehte. Doch alle Leute sagten: «Mein Gott, das ist so revolutionär, haben Sie den Resnais-Film nicht gesehen?» Daraufhin habe ich ihn mir angeschaut. In beiden Filmen war es nicht revolutionär, weil es jeweils das Beste für den Film war. Originalität hat keinen Wert an sich, technische Neuerungen haben für mich nur Gebrauchswert. Sie müssen etwas über die Figuren und ihr Verhalten ans Licht bringen. Filme, die sich auf die Technik konzentrieren, mag ich nicht, und für die betreffenden Regisseure habe ich auch nicht viel übrig.

FILMBULLETIN: Ein Beispiel für hervorragenden Schnitt ist *RUNNING ON EMPTY*. Zu Beginn gibt es nur Überblendungen, erst als die Familie ein neues (vorläufiges) Zuhause gefunden hat, kommt der erste Schnitt.

SIDNEY LUMET: Den gesamten Prozess – die Frage, wann ein Schnitt, wann eine Überblendung kommen soll – kann man keinem anderen überlassen.

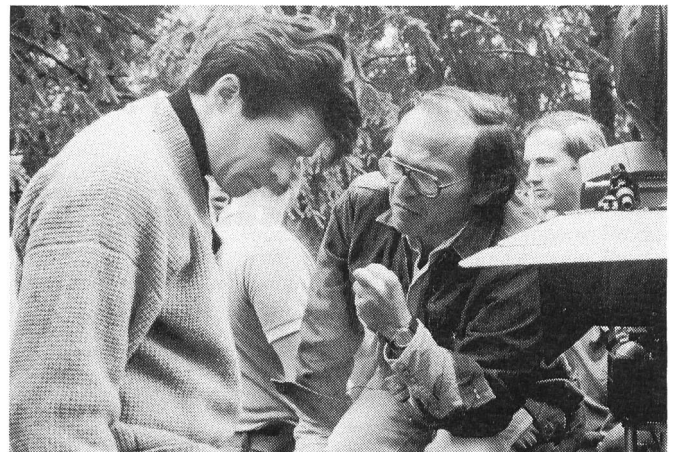
FILMBULLETIN: Als sich Christine Lahti in *RUNNING ON EMPTY* von ihrem Vater verabschiedet, den sie nie wieder sehen wird, gibt es eine wunderbare über fünf Sekunden lange Überblendung.

SIDNEY LUMET: Sie geht nach dem Treffen nach Hause und kann den Anblick seines Gesichtes einfach nicht loswerden. Sie hat es noch vor Augen, lange nachdem sie ihm gegenüber gesessen hat. Die Überblendung ist sehr lang, über fünf Meter.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie oft mit verschiedenen oder meist mit denselben Cuttern?

SIDNEY LUMET: Meist mit den gleichen. Ich versuche aber so oft wie möglich junge Leute einzuführen. *Andrew Mondschein*, der Cutter meiner letzten fünf Filme, arbeitete vorher für mich als *sound editor*. Er ist sehr talentiert. Nachdem er für mich den ersten Bildschnitt gemacht hatte, erhielt er Angebote von anderen Regisseuren. Nun ist er sehr gefragt und erfolgreich. Bei *QUESTIONS & ANSWERS* habe ich meinem bisherigen *sound editor* ein Entree gegeben. Das passiert also häufig. Im allgemeinen übernehme ich jedoch möglichst viele Mitglieder der Crew von Film zu Film. Man spart nicht nur Zeit, sondern entwickelt eine Art shorthand und völlige Aufrichtigkeit einander gegenüber. Und Vertrauen.

Das Gespräch mit Sidney Lumet
führte Lars-Olav Beier in Paris



Sidney Lumet

Seine Filme als Regisseur:

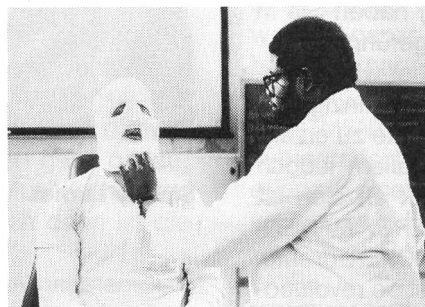
- 1957 *TWELVE ANGRY MEN* Kamera: Boris Kaufman
- 1959 *STAGE STRUCK* Kamera: Franz F. Planer
- THAT KIND OF WOMAN* Kamera: Boris Kaufman
- 1960 *THE FUGITIVE KIND* Kamera: Boris Kaufman
- 1961 *A VIEW FROM THE BRIDGE* Kamera: Michel Kelber
- 1962 *A LONG DAY'S JOURNEY INTO THE NIGHT* Kamera: Boris Kaufman
- 1964 *FAIL SAFE* Kamera: Gerald Hirschfeld
- THE HILL* Kamera: Oswald Morris
- 1965 *THE PAWNBROKER* Kamera: Boris Kaufman
- THE GROUP* Kamera: Boris Kaufman
- 1967 *THE DEADLY AFFAIR* Kamera: Freddie Young
- 1968 *BYE BYE BRAVERMAN* Kamera: Boris Kaufman
- THE SEA GULL* Kamera: Gerry Fisher
- 1969 *THE APPOINTMENT* Kamera: Carlo di Palma
- 1970 *THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS* Kamera: James Wong Howe
- KING: A FILMED RECORD – MONTGOMERY TO MEMPHIS* (Dokumentarfilm über Martin Luther King, Co-Regie: Joseph L. Mankiewicz)
- 1971 *THE ANDERSON TAPES* Kamera: Arthur J. Ornitz
- 1972 *CHILD'S PLAY* Kamera: Gerald Hirschfeld
- 1973 *THE OFFENSE* Kamera: Gerry Fisher
- SERPICO* Kamera: Arthur J. Ornitz
- 1974 *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* Kamera: Geoffrey Unsworth
- LOVIN' MOLLY* Kamera: Edward Brown
- 1975 *DOG DAY AFTERNOON* Kamera: Victor J. Kemper
- 1976 *NETWORK* Kamera: Owen Roizman
- 1977 *EQUUS* Kamera: Oswald Morris
- 1978 *THE WIZ* Kamera: Oswald Morris
- 1980 *JUST TELL ME WHAT YOU WANT* Kamera: Oswald Morris
- 1981 *PRINCE OF THE CITY* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1982 *DEATHTRAP* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- THE VERDICT* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1983 *DANIEL* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1984 *GARBO TALKS* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1986 *POWER* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1987 *THE MORNING AFTER* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1988 *RUNNING ON EMPTY* Kamera: Gerry Fisher
- 1989 *FAMILY BUSINESS* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1990 *QUESTIONS & ANSWERS* Kamera: A. Bartkowiak

JOHNNY HANDSOME von Walter Hill

Die Maske über der Maske



In die Physiognomie kann man ...



... eingreifen ...



... aber nicht in das Schicksal

Der gut Verkleidete hat sich entkleidet; so sieht er inwendig aus.

Ernst Bloch

Johnny Handsome hat ein abstossendes Gesicht. Deshalb sei er von der Gesellschaft ausgestossen worden, meint ein Gefängnisarzt und unterzieht ihn einer Schönheitsoperation. Doch das neue Gesicht ist kein Passierschein in ein neues Leben. Johnny wird aus der Haft entlassen, doch in der Freiheit kommt er nie an. In die Physiognomie kann man eingreifen, aber nicht in das Schicksal. Am Ende bleibt Johnny kein Ausweg: Um sein Gesicht zu wahren, muss er sein Leben opfern.

Zwei Augen ohne Gesicht bestimmen das erste Drittel von Delmer Daves' Film noir *DARK PASSAGE*. Ein Verbrecher flüchtet aus dem Gefängnis und lässt sich, um der Grossfahndung zu entgehen, ein neues Gesicht verpassen. Bis zum Zeitpunkt der Operation verwendet Daves ausschliesslich die subjektive Kamera, dann sehen wir einen bandagierten Mann, und als der Verband abgenommen wird, sieht der Held aus wie Humphrey Bogart.

Johnny Handsome muss nicht der Polizei, sondern sich selbst entkommen. So zeigt ihn uns Walter Hill gleich von Beginn. Dennoch zwingt er uns (verstärkt durch ein Weitwinkelobjektiv) oft dazu, durch die Augen der Hauptfigur zu blicken. Selten schauten die Schauspieler in einem amerikanischen Film jüngeren Datums häufiger direkt in die Kamera als in diesem. Nach der Operation sehen wir über einen Spiegel im gleichen Augen-Blick wie

Johnny erstaunt in das neue Gesicht, das aussieht wie das von Mickey Rourke. Die Identifikation vollzieht sich über die Augen, den einzigen Teil von Johnnys Gesicht, der nach der Operation identisch geblieben ist. Als ihm später Donna, eine Freundin, gesteht, dass sie seine Augen liebt, besteht kein Zweifel mehr, dass ihre Gefühle echt sind.

In der ersten Hälfte des Films liegt oder sitzt Johnny meist, die Menschen blicken auf ihn herab. Durch die subjektive Perspektive spüren wir seine Machtlosigkeit unvermittelt. Dann löst sich unser Blick von dem der Figur, und aus der Distanz erkennen wir, dass auch die Zeit nicht für Johnny arbeitet. Die Parallelmontage gibt in den meisten Filmen der Gleichzeitigkeit von Ereignissen Ausdruck. Hill setzt sie ein, um verschiedene Zeiten ineinanderzuschieben: die Gegenwart hat die Vergangenheit noch nicht hinter sich und trägt die Zukunft bereits in sich. Weil Johnny von seiner Vergangenheit eingeholt wird, liegt die Zukunft hinter ihm.

Am Ende kommt Johnny wieder an seinem Ausgangspunkt an. Der Film beschreibt eine lange Reise aus der Nacht in den Tag und zurück in die Nacht. Dementsprechend unterscheiden sich die Frauen, denen Johnny im Laufe dieses Films begegnet. Elizabeth McGovern ist brünett. Wir sehen sie zunächst nur bei Tag, doch immer mehr wird sie von Johnny in die Welt der Dunkelheit gezogen. Ellen Barkin ist die Schöne der Nacht. Sie ist blond, sehen wir sie tagsüber, trägt sie dunkle Perücken. Nachdem Johnny mit ihr geschlafen hat, ist nur die eine

Hälfte seines Gesichtes im Licht, die andere ist wieder im Dunkel unkenntlich geworden. In diesem Film zählen die Hell-Dunkel-Kontraste mehr als das grellbunte Neonlicht. *JOHNNY HANDSOME* ist ein verkappter Schwarzweissfilm: Die beiden gegensätzlichen Auffassungen über Johnnys Charakter werden vom schwarzen Chirurgen Dr. Resher und dem schwarzen Polizisten Lt. Drones vertreten. Das Markenzeichen des einen ist ein weisser Kittel, das des anderen ein weisser Hut.

Der Film bezieht seinen Reiz gerade aus dem Gegensatz zwischen der abstrakten filmischen Form und der physischen Präsenz der Schauspieler. Einige Passagen, in denen die Inszenierung vollständig auf den Schneidetisch verlagert wurde, sind so schnell geschnitten, dass sich der Raum auflösen scheint. Und wie in *STREETS OF FIRE* werden auch in diesem Film die Bilder rückgekoppelt, indem Hill Videomonitor leinwandfüllend ins Bild setzt. Aber er setzt auch Lance Henriksen leinwandfüllend ins Bild, langsam schwenkt die Kamera von der Sohle bis zum Scheitel an seinem Körper entlang.

Henriksen, Ellen Barkin und Morgan Freeman stellen ihre Figuren nicht dar, sie verkörpern sie. Und nur deshalb kann Hill eine Geschichte erzählen, die von der Zerstörung der Körper handelt. Ellen Barkin ist nicht nur eine der brutalsten Frauen, die je auf der Leinwand zu sehen waren, sie tötet ihre Opfer nicht bloss, sie nimmt sie auseinander. Ihre destruktive Energie ist so gross, dass man diese Frau nicht mehr bändigen, sondern nur erlegen

kann. JOHNNY HANDSOME besteht aus Hell und Dunkel, Schwarzweiss und Farbe, Fleisch und Blut.

An einer Stelle des Films erzählt Johnny, die anderen Kinder hätten ihn früher beim Spielen damit gehänselt, dass er eigentlich keine Maske tragen müsse. Doch um sein wahres Gesicht zu zeigen, muss man manchmal eine Maske tragen. Walter Hill zeigt den *film noir* als Maske über der Maske. Er hat dieses durch zahllose schlechte Plagiate entstellte Genre so weit über

die Selbstparodie hinausgetrieben, dass man es wieder ernst nehmen kann.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu JOHNNY HANDSOME (DER SCHÖNE JOHNNY):

Regie: Walter Hill; Drehbuch: Ken Friedman nach dem Roman «The three Worlds of Johnny Handsome» von John Godey; Kamera: Matthew F. Leonetti; Schnitt: Freeman

Davies; Ausstattung: Gene Rudolf; Musik: Ry Cooder.

Darsteller (Rolle): Mickey Rourke (Johnny Handsome), Ellen Barkin (Sunny), Lance Henriksen (Rafe), Elizabeth McGovern (Donna), Forest Whitaker (Dr. Resher), Morgan Freeman (Lt. Drones), Scott Wilson (Mickey).

Produktion: Guber-Peters Company; Produzent: Charles Roven; ausführende Produzenten: Mario Kassar, Andrew Vajna. USA 1989. Farbe, 35 mm, Dolby Stereo. BRD-Verleih: Scotia-Film, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Gespräch mit Walter Hill

„Eine Actionszene muss mit einer Idee beginnen, wenn sie etwas taugen soll“

FILMBULLETIN: Mr. Hill, ist JOHNNY HANDSOME für Sie in erster Linie eine Rachetragödie, oder ist es die Geschichte einer Gesichtsoperation und deren Konsequenzen für den Helden?

WALTER HILL: Ich weigere mich eigentlich immer, einen Film in der einen oder anderen Weise zu definieren. Die Definitionen mögen zutreffen, doch ich lege mich da nicht gern fest: ich brauche das Gefühl, dass ein Film für mich immer noch etwas Mysteriöses behält. Wenn ich alles über einen Film wüsste, hätte ich vielleicht gar keine Lust, ihn zu machen, denn dann wäre er kein Erfahrungs- und Lernprozess mehr für mich. Aber ich habe einige Vorstellungen von dem Film: er scheint eine Art Traum zu sein, eine seltsame, unrealistische Geschichte. Wenn er eine Aussage hätte, würde sie lauten: Charakter ist Schicksal. Aber auf solche Dinge kommt man nur, wenn man in Interviews danach gefragt wird! Als ich den Film drehte, hatte ich das Gefühl, ein altes, klassisches Genre neu zu erforschen: den *film noir*. Es geht um eine Figur, die zum Scheitern verdammt ist, deren Schicksal besiegelt ist. Der Film hat mit vielen klassischen *films noir* gemeinsam, dass er die Struktur einer klassischen Tragödie hat. In den vierziger Jahren wäre die Geschichte wahrscheinlich von Warner Brothers mit John Garfield in der Hauptrolle verfilmt worden. Wenn Ihnen der Begriff Tragödie freilich zu präventiös klingt, sagen wir lieber: ich mochte diese Ge-

schichte mit ihren Traumaspekten, ich mochte die Hauptfigur und die Idee der Wahl, vor der sie steht. Vielleicht ist der Film zu verstehen wie eine Fabel.

FILMBULLETIN: Dennoch wechselt der Film zeitweise seinen Erzählton, wirkt in seiner Beschreibung der Alltagsroutine wie ein Film über einen Mann, der auf Bewährung entlassen wird und sich nun behaupten muss. Zu diesem Zeitpunkt war mir der Ausgang der Geschichte noch nicht vorhersehbar.

WALTER HILL: Da bin ich anderer Ansicht als Sie. Ich denke, es ist ein Film, den man sich am besten zweimal ansieht, denn er profitiert sehr vom Vorausahnen, von den Erwartungen der Zuschauer. In dieser Hinsicht ist er das genaue Gegenteil der Arbeitsweise, in der wir in Hollywood Drehbücher schreiben, nämlich so, dass wir das Publikum ständig zu überraschen versuchen, während das Drama voranschreitet. Das gehört zu den guten oder schlechten Eigenschaften eines Films wie JOHNNY HANDSOME: man kennt die Geschichte schon, sie ist wie ein Tanz, dessen Schritte man beherrscht. Oder, als würde man «Macbeth» oder «Romeo und Julia» im Theater sehen: man weiss schon in dem Moment, in dem man sich auf den Theaterstuhl setzt, wie die Geschichte ausgehen wird. Der wirkliche Titel des Films (und ich bin sicher, dass man ihn in Spanien so nennen würde) lautet: «Die Tragödie von Johnny Handsome».

In diesem Geist wurde der Film gedreht. Sobald man weiss, dass er sich an seinen Feinden rächen will, weiss man – da der Charakter ja das Schicksal vorherbestimmt –, dass er seinen Untergang damit besiegelt. Aber gleichzeitig erreicht er dadurch auch eine Erhabenheit des Charakters und – seine Erlösung.

Vor einigen Jahren las ich ein Zitat von Borges, das mir sehr gut auf diesen Film zu passen scheint: «Die Aufgabe eines Autors ist nicht, etwas Neues zu erfinden, sondern das Publikum an Dinge zu erinnern, die es vergessen hat.» Dieser Film soll sehr einfach wirken, fast wie ein Kindermärchen: hässliches Gesicht – Betrug, Verrat – Magie: neues Gesicht – romantische Liebe, zum ersten Mal – die Wahl – Rache – Erlösung. Und ich denke, dabei ist JOHNNY HANDSOME noch nicht einmal ein unrealistischerer Film als THE WARRIORS oder SOUTHERN COMFORT. Tarkowski unterschied zwei grundlegende Arten von Regisseuren: diejenigen, die die Welt reflektieren, und diejenigen, die ihre eigene Traumwelt erschaffen. Im Guten wie im Schlechten gehöre ich sicherlich in die zweite Kategorie.

FILMBULLETIN: JOHNNY HANDSOME ist bereits der zweite Film, den Sie in New Orleans gedreht haben. Wie wichtig ist dieser Schauplatz für Sie?

WALTER HILL: Ich habe meinen ersten Film dort gedreht, und das war eine nette Erfahrung. Das ist schon der dritte Film, den ich in Louisiana ge-

dreht habe, SOUTHERN COMFORT spielt einige hundert Meilen entfernt im Cajun-Gebiet. Aber mir ging es nicht um den Touristenschauplatz Louisiana oder New Orleans, wo jede verdammte Szene in einem Bayou oder einer Jazzbar im *french quarter* spielt. So etwas verliert schnell seinen Reiz. Der Roman spielt in New Jersey, in Mafiakreisen. Ich hatte aber das Gefühl, so etwas hat man schon zu oft im Kino gesehen, da sind red-neck-Kriminelle in Louisiana schon etwas ganz anderes. Ich weiss nicht, ob Sie das bemerkt haben, aber Sunny und Rafe stammen zum Beispiel aus Ost-Texas, aus dem Ölgebiet. Mir ging es um ganz spezifische amerikanische Typen, solche, die man nur kennenlernt, wenn man sich in den falschen Bars herumtreibt.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine Erklärung dafür, dass so viele films noir in den letzten Jahren in den Südstaaten spielen?

WALTER HILL: Ich denke, die Amerikaner halten den Süden für etwas dekadenter als den Rest des Landes. Und ganz sicher halten sie ihn für viel gewalttätiger. Die meisten Amerikaner sehen in New Orleans die quintessenzielle Stadt im Süden, auch wenn sie ganz und gar nicht typisch ist für den Süden. Aber New Orleans hatte sehr lange Zeit den Ruf einer Stadt, in der eine Menge Dinge möglich sind, eine Stadt, in der man sich eine Menge Dinge ungestraft erlauben kann.

FILMBULLETIN: Der Schauplatz ermöglicht es Ihnen auch, Farbige in zentralen Rollen, als Autoritätsfiguren für Johnny, einzusetzen. Ist dies nicht immer noch sehr ungewöhnlich für Hollywoodmainstreamfilme?

WALTER HILL: Ich denke, ich muss mich nicht schämen, Farbige in zentralen Rollen eingesetzt zu haben, aber stolz sein muss ich darauf nun auch nicht unbedingt. Ich fühle mich unwohl bei der Vorstellung, nun bewusst etwas Gutes damit getan zu haben. Sicher ist es mir lieber, als eine progressive Kraft, und nicht als eine regressive, im Filmgeschäft zu gelten. Ich war in den sechziger Jahren natürlich für die Bürgerrechtsbewegung, aber deshalb bin ich noch kein politischer Filmmacher. Ich gebe einfach guten Schauspielern gute Rollen, und das hilft mir doch auch. Wenn man Morgan Freeman eine Hauptrolle anvertraut, kann man als Regisseur nur davon profitieren. Ich bin ein grosser Bewunderer dieses Schauspielers. Er hat eine schwierige Rolle: er ist der Antagonist Johnnys, er muss die Handlung vorantreiben, er ist das Sprachrohr einer ganz bestimmten Perspektive, und am Ende

agiert er als eine Art Chorus. Dies zu spielen, ohne dass der Zuschauer den Wechsel der Gangart entdeckt, ist kein leichter Job für einen Schauspieler. Das hat er sehr gut und scheinbar ohne Anstrengung geschafft, was ja neunzig Prozent der Kunst ausmacht. Am ersten Drehtag gab ich ihm seinen Hut und sagte: «Das ist dein Charakter.» Er lächelte: «Grossartig, mehr brauche ich nicht zu wissen.» Und danach wechselten wir wirklich kein Wort mehr über seine Rolle.

Ich habe die Schauspieler auf Grund ihrer individuellen Qualitäten als Schauspieler ausgewählt. Morgan und auch Forest Whitaker verleihen ihren Rollen, die eigentlich *stock figures* sind, eine ganz neue Dynamik. Wenn es bei der Besetzung dieser Rollen durch Farbige eine philosophische Implikation gäbe, wäre sie eine interes-

um bei einem Film auf dem richtigen Weg zu sein. Und ausserdem ist man Tag für Tag gezwungen, ganz praktische Entscheidungen zu treffen.

FILMBULLETIN: Noch einmal zur Besetzung des Films, die auf dem Papier aussieht wie die grossartigste Besetzung eines Actionfilms in den letzten Jahren.

WALTER HILL: Es ist eine verdammt gute Besetzung!

FILMBULLETIN: Waren alle Schauspieler Ihre erste Wahl?

WALTER HILL: Ja. Die letzte Rolle, die besetzt werden musste, war Rafe, für die wir Lance Henriksen wählten. Im Buch war der Mann jünger, aber ich war gar nicht so sehr damit zufrieden. Die Rolle Sunnys, die wir mit Ellen Barkin besetzt haben, war sehr hart geschrieben, und Rafe war weicher. Ich wollte aber jemanden haben, der ihr



Vom Leben oft geprügelt

sante Spekulation: ganz offensichtlich sind die beiden Menschen, die sich in einem ganz fundamentalen Sinne um Johnny bemühen, Angehörige einer gesellschaftlichen Minderheit, die selbst zu leiden hat unter Missachtung und Unterdrückung. Und das ist natürlich genau Johnnys Rolle in der Welt, in der er lebt.

In dieser Hinsicht sind Interviews aber doch eine schwierige Sache: Sie erwarten von mir, dass ich Dinge analysiere, die ich beim Arbeiten am Film nicht analysiert habe und, offen gesagt, auch nicht analysieren will. Der bessere Weg für mich ist, einfach den nächsten Film zu machen. «Unbewusst» ist nicht unbedingt der treffendste Ausdruck für diese Vorgehensweise. Man muss sich aber gar nicht aller Implikationen bewusst sein,

auf seine Weise ebenbürtig ist, ohne das Interesse von ihr abzulenken. Uns ging es um die schockierende Macht, die diese Frau besitzt. So etwas sieht man für gewöhnlich nicht im Kino, man sieht böse Frauen, aber nicht so böse, gemein und rücksichtslos. Ich stellte mir die beiden immer als zwei Schlangen vor, die einander umschlingen und dabei sich selbst ständig beißen und alles, was in ihre Nähe gerät.

FILMBULLETIN: Rafe wirkt aber dennoch viel verletzlicher als sie.

WALTER HILL: Das ist richtig, sie ist am Ende die Härtere von beiden.

FILMBULLETIN: Selbst ein Schauspieler wie Mickey Rourke fügt sich nahtlos in das Ensemble ein.

WALTER HILL: Er ist ein leicht zu führender und sehr angenehmer Schauspie-



Anschein grösster Nervosität

ler, mit dem ich gut auskam! Ich bin kein Teil seines Privatlebens, das mir sehr kompliziert zu sein scheint. Mickey ist ein sehr romantischer Bursche, der sich – wie die meisten Romantiker – oft von den Realitäten des Lebens enttäuscht fühlt. Aber als Schauspieler war er völlig unproblematisch. Wir trafen uns vorher, sprachen über seine und meine früheren Filme, und ich sagte ihm, was ich für das heikelste an seiner Rolle hielt: dass wir es mit einem in vieler Hinsicht lächerlichen Melodram zu tun haben, dessen Exzesse wir unbedingt vermeiden müssten. Sonst hätte man uns geteert und gefeiert aus der Stadt geworfen!

Das verstand Mickey, und er begriff auch, dass er dieser Geschichte in ihrer Gesamtheit, in der Anhäufung von Momenten vertrauen musste, ohne in seinem Spiel zu übertreiben. Und er verstand es sehr gut, einen Menschen zu spielen, der vom Leben oft geprügelt wurde. In Mickey vereinigen sich Härte und Verletzlichkeit in nahezu gleichen Anteilen. In den vierziger Jahren hätte John Garfield diese Rolle gespielt, auch der entsprach diesem Typ – obwohl Garfield ein sehr schneller Schauspieler war. Mickeys Rhythmus dagegen ist sehr langsam. Wenn ich ein Remake einer Howard-Hawks-Komödie drehen müsste, würde ich Mickey ganz sicher nicht verpflichten! Ich musste seine Darstellung beim Schnitt enorm beschleunigen und verdichten. Aber das ist okay, er braucht einfach eine längere Zeit, um etwas auf den Punkt zu bringen. Das ist seine Technik.

FILMBULLETIN: Einer der bemerkenswertesten Aspekte des Films ist seine Rhythmisierung durch die Montage.

Von welchen Prinzipien sind Sie dabei ausgegangen?

WALTER HILL: JOHNNY HANDSOME ist kein Actionfilm, aber ich hatte einige Actionszenen, die mit dem Rhythmus des Films brechen. Der Schnitt ist extrem schnell bei den Überfällen. Für mich muss eine Actionszene mit einer Idee beginnen, wenn sie etwas taugen soll, obwohl sie meist mit der Vorstellung gedreht werden, dass das Publikum etwas Spektakuläres sehen will. Mir ging es um etwas anderes. Ich hatte das Gefühl, dass es sehr gut zur traumhaften Qualität dieses Films passen würde, den Überfall als Teilnehmer und als Opfer zu sehen. Um dies zu erreichen, brauchte ich den Anschein grösster Nervosität, als würde man sich während eines Unfalls

im Autowrack befinden. Es ging um Desorientierung, die Zeitwahrnehmung sollte sich verändern. Deshalb gibt es viele abrupte und rasche Kameraschwenks und sehr stark verzerrende Weitwinkel-Einstellungen. Aber auch hierbei wollte ich von der Vorstellung der Einfachheit ausgehen, ich wollte nicht, dass der Film in diesen Szenen eine zu grosse Anforderung an den Zuschauer stellt.

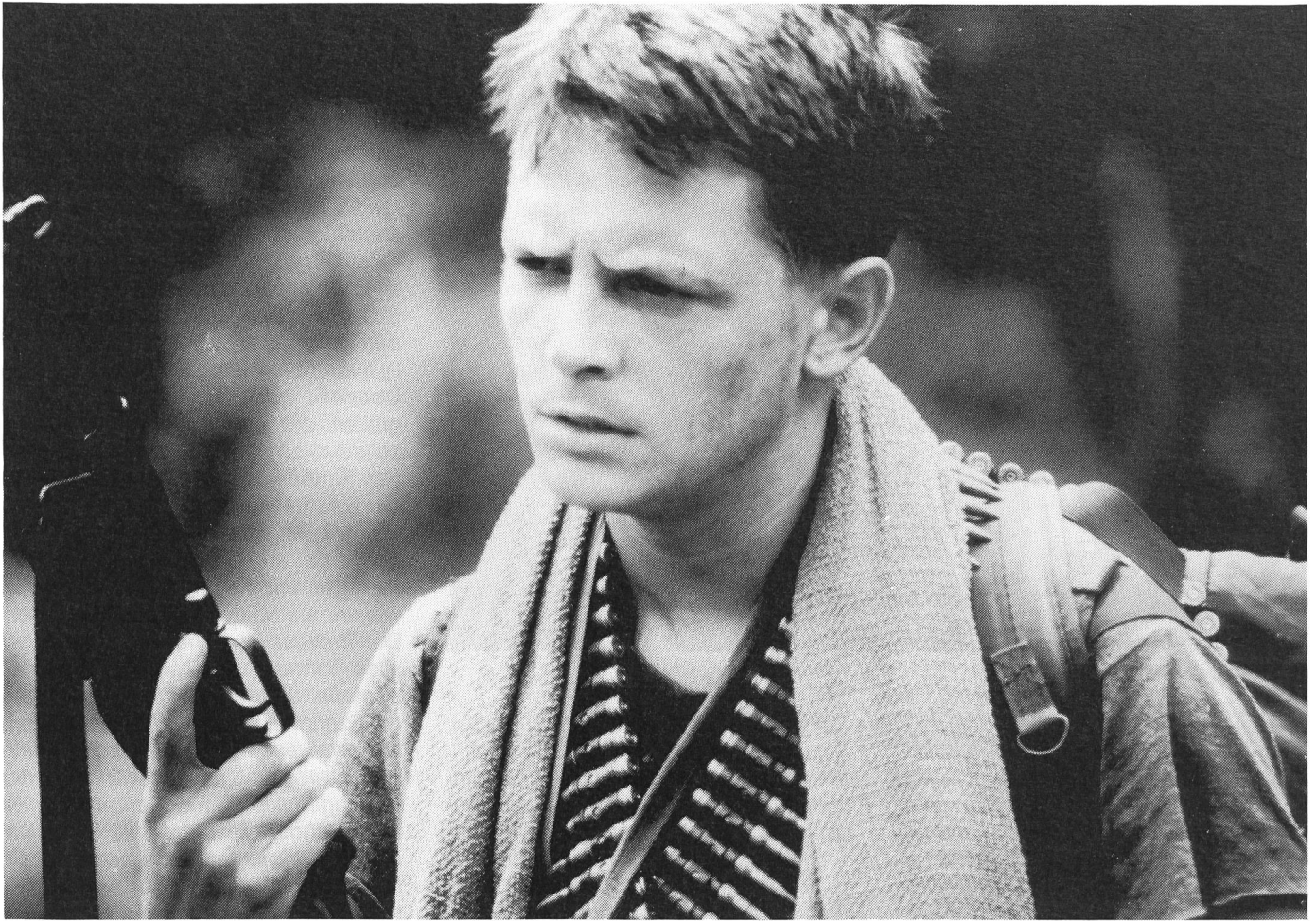
FILMBULLETIN: Die «Idee» des ersten Überfalls schien mir das Ineinandergreifen der verschiedenen Elemente zu sein, sowohl bei der Ausführung des Raubes als auch bei der Montage der Einstellungen.

WALTER HILL: Das ist richtig. Es liegt aber nicht an der Art, wie wir die Szenen gedreht haben, sondern daran, wie wir sie später geschnitten haben. Der Prozess bestand darin, zunächst alles normal zu montieren, dann das normale Schema aufzubrechen und die Szenen auf andere Weise zu rekonstruieren, so lange, bis es anfang, wirklich interessant auszusehen. Bei der Montage des Films verbanden wir also ständig die Einzelteile eines immer aufs neue zerbrochenen Ganzen. Nach dem Drehen habe ich Ewigkeiten für den Schnitt gebraucht, und der Schnitt der Actionszenen, die ja nur wenige Minuten dauern, kostete mich dreimal soviel Zeit wie der Schnitt des Rests. Aber das war nötig, um die Szenen auch thematisch zu vertiefen, denn die Technik ist ja immer nur Mittel zum Zweck, alles muss von der Idee ausgehen.

Das Gespräch mit Walter Hill führten Gerhard Midding und Lars-Olav Beier in Deauville

«Das ist dein Charakter.»





Bleibt der Held angesichts eines auf die Spitze getriebenen moralischen Konflikts integer?

CASUALTIES OF WAR von Brian De Palma

Die Verbrechen der Krieger

San Francisco, ein Strassenbahnwagen. Passagiere steigen ein und aus, manche setzen sich, andere bleiben stehen. Einige verstecken ihre Köpfe hinter aufgeschlagenen Zeitungen, deren Schlagzeilen das Ende einer Ära verkünden: den Rücktritt Richard Nixons. Die Kamera bahnt sich ihren Weg durch den Gang, gibt den Blick frei auf einen jungen Mann, der sich im Halbschlaf ans Fenster lehnt. Als eine vietnamesische Frau ihm schräg gegenüber Platz nimmt, erstarrt er. Sein Ausdruck verrät ungläubiges Staunen,

beinahe Entsetzen, und für einen Moment gelingt es ihm nicht, seine Augen von ihr abzuwenden. Dann fällt er zurück in den Schlaf; rote Lichtstrahlen huschen während der Fahrt in regelmäßigem Abstand über sein Gesicht. Eriksson erlebt seine Geschichte noch einmal: als Rückblende, als fiebrigen Alptraum.

Vietnam, ein Gefecht im nächtlichen Dschungel. Eriksson steckt in der Klemme: er ist in den Boden eingebrochen, sitzt fest zwischen der Oberflä-

che und einem unterirdischen Tunnel des Vietkong. Allein kann er sich aus dieser Lage nicht befreien; von oben bedrohen ihn die Granaten, von unten ein mit dem Messer bewaffneter Feind. Ein roter Lichtstrahl fällt auf sein Gesicht: Meserve beleuchtet ihn mit einer Taschenlampe, rettet ihn in letzter Sekunde vor dem attackierenden Gegner. Meserve stehen Hass, Wut und Wahnsinn ins Gesicht geschrieben, als er den Vietnamesen erschießt. In diesem Moment verkantet die Kamera zum ersten Mal – die Ein-

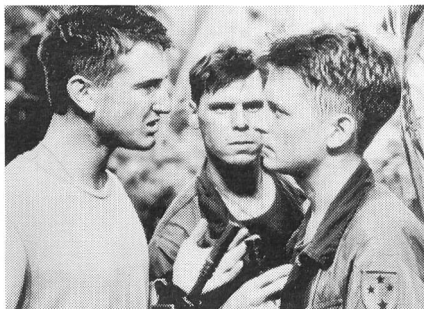
stellung dauert kaum fünf Sekunden, aber über diesen Mann ist damit schon alles gesagt. Für Meserve, den vietnamerfahrenen Sergeant, und für Eriksson, den Neuling im Busch, gibt es während des Einsatzes keine Zweifel darüber, auf welcher Seite sie stehen. Doch die Konturen werden sich bald schon verwischen. Denn der Krieg findet in CASUALTIES OF WAR nur in zweiter Linie zwischen Amerikanern und Vietnamesen statt; die Fronten verlaufen zuallererst zwischen den US-Soldaten – zwischen integren und skrupellosen Charakteren, zwischen moralisch und unmoralisch Handelnden, kurz: zwischen Gut und Böse.

*

Wann immer ein Amerikaner einen Film über den Vietnamkrieg dreht, muss er mit einer langen Liste von Vorwürfen und Protesten rechnen: Hollywood sei weder willens noch in der Lage, ein umfassendes, ausgewogenes und differenziertes Bild des Krieges zu zeichnen. Zweifelsohne steckt das narrative Kino immer im Dilemma, Geschichte(n) anhand von wenigen Figuren erzählen, das grosse Ganze im Kleinen abbilden zu müssen. Und natürlich macht dieses Prinzip – ganz gleich ob im Kriegsfilm oder anderswo – Einschränkungen und Verkürzungen erforderlich. Wer etwas anderes von Spielfilmen verlangt, hat das Erzählkino nicht verstanden.

Die Stärke und Intensität eines Films lässt sich daran ermessen, auf welche Weise er sich seinem Thema nähert und ob er in der Lage ist, sich auf einen besonderen Aspekt zu konzentrieren. Nimmt man die Handvoll wichtiger US-Produktionen zum Thema Vietnam zusammen, so ergibt sich durchaus ein komplexes und differenziertes Bild dieses Krieges, ein beachtliches Stück Hollywoodscher Vergangenheitsbewältigung. Aspekte des Krieges: die Monstrosität des Alltäglichen und die Reise ins Delirium in Coppolas APOCALYPSE NOW; der Verlust der Identität und die Zerstörung aller Bindungen in Ciminis THE DEER HUNTER; der Einsatz als desillusionierender Reifeprozess und der Kampf als unmittelbare physische Erfahrung in Stones PLATOON; die Konflikte an der Heimatfront und die Lakonie des Todes in Coppolas GARDENS OF STONE; die militärisch-politischen Mechanismen im Hintergrund und die Begegnung mit den Einheimischen in Levinsons GOOD MORNING, VIETNAM. Brian De Palma nun bereichert das Genre um einen weiteren Aspekt: CASUALTIES OF WAR handelt von den Ver-

brechen der Krieger. De Palma interessieren ausschliesslich die Reaktionen seines Helden, seine Integrität und Standfestigkeit angesichts eines auf die Spitze getriebenen moralischen Konflikts. Seine Botschaft lässt De Palma Eriksson einmal pathetisch auf den Punkt bringen: Im Angesicht des allzeit drohenden Todes komme es darauf an, jeden Schritt, jede Hand-



lung mit dem Gewissen in Einklang zu bringen – um nicht in einen Zustand völliger Beliebigkeit und Gesetzlosigkeit zu verfallen.

*

Wie in THE UNTOUCHABLES dominiert in CASUALTIES OF WAR das Einer-gegen-alle-Prinzip, hier noch verdichtet auf den Mikrokosmos eines fünfköpfigen Spähtrupps. Fassungslos muss Eriksson mitansehen, wie Meserve eine junge Vietnamesin aus ihrem Dorf entführt, um sie zur «Belustigung und Unterhaltung» der Männer auf eine Mission mitzunehmen. Zunächst verbünden sich Eriksson und Diaz noch, fest entschlossen, an einer Vergewaltigung und Misshandlung der Frau keinesfalls teilzunehmen. Aber als Eriksson, schliesslich von Meserve zur Rede gestellt, hilfesuchend zu Diaz blickt, nimmt die Cadraze dessen Antwort bereits vorweg: sie vereint ihn mit den drei anderen Soldaten, während Eriksson im Bild isoliert wird. Zwar kann er sich Meserve entziehen – und der brutalen Schändung fernbleiben – von nun an aber hat Eriksson seine «Kameraden» gegen sich und muss mit dem Schlimmsten rechnen. Dennoch bemüht er sich, unbeholfen zwar, der Frau, die er Jahre später in einer Strassenbahn wiederzuerkennen glauben wird, zu helfen. Ihren Tod kann er dennoch nicht verhindern. Aber allen Widerständen zum Trotz wird er versuchen, das Unrecht zu sühnen.

Brian De Palma ist kein Regisseur der subtilen Feinheiten, er bevorzugt von jeher die kräftigen Pinselstriche. Gern stilisiert er Eindeutiges ins Überdeutli-

che, radikal wechselt er Rhythmus und Tonlage, um einen bestimmten Effekt zu erzielen – und nimmt dabei Stilbrüche bewusst in Kauf. Seiner Inszenierung haftet stets eine – gelegentlich sterile – Künstlichkeit an: weiche Kamerabewegungen halten das Geschehen in elegantem Fluss, kaum merkliche Zeitlupen verleihen manchen Einstellungen einen beinahe lyrischen Ton, aufregende Kompositionen, die Köpfe in Grossaufnahme vor extrem tiefscharfem Hintergrund placieren oder durch Schräglagen die Welt aus den Angeln zu heben scheinen, schaffen ein irritierendes Spiel mit Nähe und Distanz, mit Trennung und Verbindung innerhalb eines Bildes. Aber De Palma scheut sich auch nicht, das Vokabular des Horrorfilms in den Kriegsfilm zu übernehmen. Mehrmals verwendet er subjektive Perspektiven, um eine Bedrohung zu signalisieren; anstelle von Spannung erzeugt er jedoch nur Irritation. Denn obwohl die Geschichte deutlich als subjektive Erinnerung Erikssons ausgewiesen ist, übernimmt die Kamera mal den Blick eines Vietnamesen, mal den Meserves und, bei einem vollkommen überkonstruierten Attentat auf Eriksson, den von Clark, einem treuen Untergebenen Meserves. In solchen Szenen stellt De Palma seinen Hang zum Spektakulären unter Beweis, aber auch seine Ignoranz gegenüber logischen und in sich geschlossenen Erzählkonventionen. Dass das Spiel mit dem Perspektivwechsel seine Stärke nicht ist, hat er zuletzt in THE UNTOUCHABLES gezeigt: als vor dem Mord an Sean Connery der Zuschauer plötzlich minutenlang gezwungen ist, durch die Augen eines bis dahin Unbekannten zu schauen.

*

San Francisco, eine Strassenbahnstation. Noch ganz benommen ist Eriksson der Vietnamesin nach draussen gefolgt. Er gibt ihr das Halstuch, das sie auf ihrem Platz vergessen hatte, und stammelt ein paar zusammenhanglose Sätze. Ob sie ihn an jemanden erinnere, fragt die Frau freundlich und fügt hinzu, er habe wohl schlecht geträumt. Aber der Traum, sagt sie, als wolle sie ihm die Absolution erteilen, sei jetzt vorbei. Und währenddessen schwillt Ennio Morricones Musik ein letztes Mal bis zur Unerträglichkeit an. Brian De Palma, dieser geniale Banause, dieser Holzhammermoralist Hollywoods, setzt seinen Schlusspunkt: deutlich, pathetisch, gnadenlos.

Frank Schnelle



Jeden Schritt, jede Handlung mit dem Gewissen in Einklang bringen



Gespräch mit Brian De Palma

„Natürlich wurden diese Leute vom Krieg deformiert“

FILMBULLETIN: Mr. De Palma, die Ursprünge des Projektes CASUALTIES OF WAR liegen zwanzig Jahre zurück. Warum ist der Film erst jetzt zustandekommen?

BRIAN DE PALMA: Ich habe von dieser Geschichte zum ersten Mal 1969 aus dem «New Yorker» erfahren. In einem Artikel wurde über einen Zwischenfall berichtet, der sich drei Jahre zuvor in Vietnam ereignet hatte. Der Artikel wurde von einem Studio gekauft und für einen anderen Regisseur adaptiert, doch das Projekt blieb im Planungsstadium stecken. Dann wurde der Stoff an ein anderes Studio und einen anderen Regisseur weitergereicht, doch wiederum auf Eis gelegt. Erst nach dem Erfolg von THE UNTOUCHABLES konnte ich Paramount davon überzeugen, den Film zu produzieren. Wir verpflichteten Michael J. Fox und Sean Penn für die Hauptrollen, aber Paramount bekam kalte Füße, weil ihnen das Projekt zu kontrovers war. Ich war froh, schliesslich Dawn Steel von Columbia für den Film gewinnen zu können. Columbia gab grünes Licht, und wir drehten den Film.

FILMBULLETIN: Wenn Sie den Film schon vor einigen Jahren gedreht hätten, wie gravierend wären die Unterschiede zur jetzigen Version?

BRIAN DE PALMA: Wenn CASUALTIES OF WAR mein zehnter und nicht mein neunzehnter Film wäre, hätte er sicher nicht den Schliff. Natürlich lernt man durch die Filme, die man gedreht hat.

FILMBULLETIN: Wann stiess Drehbuchautor David Rabe zum Projekt?

BRIAN DE PALMA: David und ich sprachen zum ersten Mal darüber, als wir Anfang der Achtziger an einem anderen Projekt arbeiteten. Als ich 1987 mit den Vorbereitungen für CASUALTIES OF WAR begann, fragte ich ihn, ob er immer noch interessiert sei. Er war es und schrieb das Drehbuch.

FILMBULLETIN: Sind viele seiner Vietnam-Erfahrungen in den Film eingeflossen?

BRIAN DE PALMA: Ich glaube nicht. David hat sich sehr eng an das Ausgangsmaterial gehalten. Natürlich konnte er sich die Handlungsorte genau vorstellen und profitierte beim Schreiben der Dialoge enorm von seiner Vietnam-Zeit. Er hat ja auch einige Stücke darüber geschrieben.

FILMBULLETIN: Zum Beispiel «Streakers», das von Altman verfilmt wurde.

BRIAN DE PALMA: Und zwei drei andere, etwa «Sticks and Bones» und «The Basic Training of Pavlo Hummel».

FILMBULLETIN: Halten Sie CASUALTIES OF WAR für einen Film über die Missverständlichkeit von Gesten? Als Michael J. Fox dem Mädchen zu helfen versucht, hält sie dies zunächst für einen weiteren Vergewaltigungsversuch.

BRIAN DE PALMA: Zwischen den Menschen in diesem Film gibt es die verschiedensten Missverständnisse. Das ist ja auch das Dilemma des gesamten Krieges: wir haben die Situation völlig falsch eingeschätzt und versucht, einem Volk unseren Willen aufzuzwingen, das wir nicht einmal richtig kannten.

FILMBULLETIN: Wenn Eriksson sagt, gerade weil man den Tod ständig vor Augen hat, müsse man sich besonders genau überlegen, was erlaubt sei, klingt dies fast wie eine Predigt.

BRIAN DE PALMA: Ich halte diese Rede für überaus wahrhaftig, und sie sollte auf keinen Fall als Predigt aufgefasst werden. Er hat mit dem, was er sagt, völlig recht. Deshalb gehen mir seine Sätze auch nicht aus dem Kopf.

FILMBULLETIN: Aber verlangen diese Sätze nicht nach einem Schauspieler, mit dem man automatisch Glaubwürdigkeit und Aufrichtigkeit verbindet.

Früher war das zum Beispiel bei James Stewart der Fall, in den Achtzigern gibt es diese Schauspieler kaum noch.

BRIAN DE PALMA: (lacht) Glücklicherweise bin ich nicht Ihrer Meinung. Ich denke, dass Michael seinen Job hervorragend gemacht hat. Die Rede stammt übrigens auch aus der Vorlage. David Rabe hat sie nur dem Sprachgestus der Figur angepasst.

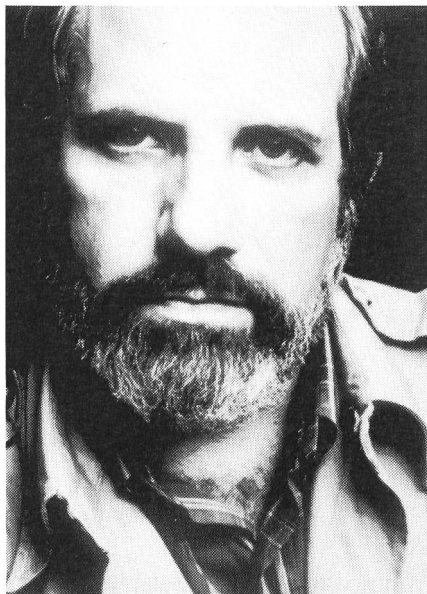
FILMBULLETIN: Eriksson ist der einzige Soldat, den wir im Zivilleben sehen. Kann man sich die anderen Soldaten seiner Gruppe überhaupt ausserhalb des Krieges vorstellen?

BRIAN DE PALMA: Das kann ich nicht genau sagen. Natürlich wurden diese Leute vom Krieg deformiert. Weil ihnen dort eine lange Zeit bevorstand, staute sich der Hass, ohne dass sie wussten, wie sie ihn kanalisieren sollten. Wir waren nicht dort und haben diese Welt nicht erlebt, deshalb sind diese Mechanismen für uns nur schwer nachzuvollziehen. Ich glaube aber nicht, dass all diese Leute schon vorher Totschläger und Psychopathen waren. Als man Hatcher fragt, warum sich Eriksson an der Vergewaltigung nicht beteiligt habe, antwortet dieser: «Weil er drei Wochen weniger in Vietnam war als ich!» Wer Bücher über Vietnam liest, stellt fest, wie schnell diese Jungen verbittert, wütend und unbarmherzig wurden.

FILMBULLETIN: Wie haben Kriegsteilnehmer auf den Film reagiert?

BRIAN DE PALMA: Sehr unterschiedlich. Einige halten den Film für eine angemessene und getreue Darstellung des Kriegsgeschehens, andere werfen mir vor, nur eine kleine Minderheit und keinen repräsentativen Ausschnitt zu zeigen. Der Film verrate die Soldaten, die in Vietnam in Ehren gekämpft hätten und in Ehren gestorben seien.

FILMBULLETIN: Haben Sie diesmal im



Brian De Palma

Umgang mit Tod und Gewalt eine besondere moralische Verpflichtung empfunden, weil die Geschichte auf einer wahren Begebenheit beruht und die tatsächlichen Ereignisse womöglich noch viel schlimmer waren?

BRIAN DE PALMA: Natürlich muss man sehr vorsichtig sein mit dem, was man zeigt. Wenn man Figuren hat, mit denen sich der Zuschauer stark identifizieren kann, und die Geschichte auf einer wahren Begebenheit beruht, kommt man mit einer zurückhaltenden Gewaltdarstellung aus. Im Horrorfilm dagegen nimmt der Zuschauer lange nicht so intensiv am Schicksal der Figuren teil, weil sie wie Marionetten hin und her bewegt werden. Die Gewalt hat keine emotionale Qualität, also muss die Dosis erhöht werden. Bei unserem Film gibt es diese Distanz nicht, wir sind ganz dicht bei den Figuren.

FILMBULLETIN: Obwohl Sie die Vergewaltigung vergleichsweise dezent inszeniert haben, ist sie für den Zuschauer fast unerträglich intensiv.

BRIAN DE PALMA: Ich kann mir niemanden vorstellen, der aus dem Kino kommt und auch nur daran denken kann, jemanden zu vergewaltigen. Dazu ist die Szene viel zu qualvoll.

FILMBULLETIN: CASUALTIES OF WAR ist Ihr vierter Film, den Stephen H. Burum fotografiert hat. Ist Ihre Zusammenarbeit wegen der Anforderungen des Genres anders verlaufen als bisher?

BRIAN DE PALMA: Stephen ist sehr anpassungsfähig. Er kennt alle technischen Finessen, hat jedes Buch über Kameraarbeit gelesen und ist fast ein Experte in Stilkunde. Bei diesem Film kam es uns sehr zugute, dass Stephen schon im Dschungel gearbeitet hatte. Er war Kameramann des zweiten Teams bei APOCALYPSE NOW. Mit

den ganzen logistischen Problemen war er bestens vertraut; wie man die Ausrüstung vor Hitze und Feuchtigkeit schützt, die Kamera durch den Dschungel bewegt und das Licht einrichtet. Stephen hatte alle technischen Probleme im Griff, so dass wir uns auf die ästhetische Seite konzentrieren konnten. Auch war Stephen bei APOCALYPSE NOW für einen Grossteil der Helikopter-Aufnahmen verantwortlich. Für unseren Film hat er tagelang nur mit Helikoptern gearbeitet. Leider konnte ich nur einen Teil seiner brillanten Aufnahmen nutzen, weil es sonst zu sehr von der Geschichte der Männer abgelenkt hätte. Die Intimität wäre verlorengegangen.

FILMBULLETIN: Es fällt auf, dass Sie Eriksson oft in den Bildvordergrund rücken und zum Teil sehr extrem von den anderen Soldaten im Hintergrund und auch von der Umgebung abheben. Er wird auch visuell isoliert.

BRIAN DE PALMA: Wo genau? Da müssen Sie schon genauer werden. Es gibt zahllose dieser Kompositionen in diesem Film, mit völlig verschiedenen Funktionen.

FILMBULLETIN: Zum Beispiel die Nachtszene, nachdem Eriksson...

BRIAN DE PALMA: ... die Vergewaltigung beobachtet hat. Durch die lange Brennweite und die Zeitlupe und auch durch den strömenden Regen bekommt die Szene etwas Irreales. Wir haben versucht, Erikssons Verzweiflung, die Gefühlsintensität ins Bild zu bringen. Er hat dort stundenlang ausgeharrt und musste der Vergewaltigung tatenlos zusehen. Die Einstellung ist überaus effektiv, die stärkste im ganzen Film. Deshalb haben wir auch nur eine einzige Grossaufnahme dieser Art im Film.

FILMBULLETIN: Eine brillante Einstellung ist auch die, in der Eriksson abtransportiert wird. Den Hubschrauber sieht man nicht, Eriksson scheint direkt auf der Bahre über die Landschaft zu schweben.

BRIAN DE PALMA: Als er ausgeflogen wird, ist er nur halb bei Bewusstsein. Die Landschaft scheint um ihn herumzuwirbeln, allmählich versinkt er in eine Art Traumzustand, bis er im Lazarett wieder zu sich kommt.

FILMBULLETIN: Nach dem Bombenangriff folgt die Kamera Erikssons Blick von dem toten Mädchen zum Fluss und zeigt dabei die anderen Opfer...

BRIAN DE PALMA: Den einen Mord unter vielen Morden.

FILMBULLETIN: Stammt die Rahmengeschichte, die Jahre nach dem Krieg im Zivilleben spielt, aus der Vorlage?

BRIAN DE PALMA: Es ist das letzte Kapitel. Eriksson sitzt in der Bahn, sieht die

Vietnamesin und erinnert sich an Vietnam. Die Verbindung zum ermordeten Mädchen haben wir über den Schal hergestellt, der auch in der Vorlage erwähnt wird. Eriksson steigt aus und trägt der Frau den Schal hinterher, die Luft ist klar und rein, und er muss an die Zeit vor der Apokalypse denken, die Zeit der Schuldlosigkeit, in der die Luft nicht nach Verwesung roch.

FILMBULLETIN: Am Ende rät die Vietnamesin Eriksson, die traumatischen Erlebnisse zu vergessen. Machen Sie es Ihrem Helden und dem Zuschauer damit nicht zu leicht?

BRIAN DE PALMA: Es soll ihm helfen, sich selbst zu vergeben, nicht alles Menschenmögliche getan zu haben. Er hat einen Fehler gemacht, und der Zuschauer hofft, dass Eriksson darüber hinwegkommt. Das Publikum, das am Schicksal dieses Menschen teilgenommen hat, an seiner Schuld, seiner Scham und seiner Trauer, soll natürlich nicht so schnell den Film vergessen. Und selbstverständlich ist damit auch nicht gemeint, dass wir den Krieg nun hinter uns lassen sollten.

Das Gespräch mit Brian De Palma führten Gerhard Midding und Lars-Olav Beier in Deauville

Die wichtigsten Daten zu CASUALTIES OF WAR (DIE VERDAMMTEN DES KRIEGES): Regie: Brian De Palma; Drehbuch: David Rabe nach dem gleichnamigen Artikel von David Lang erschienen in «The New Yorker» vom 18. 10. 1969; Kamera: Stephen H. Burum A.S.C.; Kamera-Operateur: Doug Ryan; Kamera-Assistenz: Danny Sheldermine, Alan Blauvelt; Schnitt: Bill Pankow; Art-Director: Bernard Hydes; Ausstattung: Wolf Kroeger; Kostüme: Richard Bruno; Bauten: John Patterson; Musik: Ennio Morricone. Darsteller (Rolle): Michael J. Fox (Eriksson), Sean Penn (Meserve), Don Harvey (Clark), John C. Reilly (Hatcher), John Leguizamo (Diaz), Thuy Thu Le (Oahn), Erik King (Brown), Ving Rhames (Lt. Reilly), Dan Martin (Hawthorne), Dale Dye (Captain Hill), Vyto Ruginis (Ankläger beim Militärgericht), Sam Robards (Kaplan Kirk), Niran (Vietcong im Tunnel).

Produktion: Columbia Pictures; Produzent: Art Linson; Co-Produzent: Fred Caruso. USA 1989. Dolby Stereo, Farbe, Deluxe, 120 Min. BRD-Verleih: Columbia Tri-Star, München; CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève.

DOM ZA VESANJE (TIME OF THE GYPSIES) von Emir Kusturica

Verlorene Unschuld und Reinheit

Kusturica schöpft aus einer offensichtlich sehr detaillierten Kenntnis von Lebensstil, Kultur und Eigenart der jugoslawischen Nachkommen, jener Emigranten, die im Mittelalter, von Indien herkommend, sich links und rechts in Europa bemerkbar machten, dieses in allen Himmelsrichtungen

durchwanderten. «Zigeuner» – ein Begriff, den das Volk der Roma zu Recht, da ursprünglich von den Sesshaften als Schimpfwort kreiert, als eigentliche Beleidigung ansieht – auf der Leinwand darzustellen hat immer mit der Gefahr der häufig aus sträflicher Unkenntnis und Unsensibilität er-

wachsenden Klischierung zu tun. Kusturica scheint dies gewusst zu haben. Nimmt man die am Anfang des Films stehende Sequenz auf dem kleinen Dorfplatz, so wird schnell deutlich und verständlich, welchen Seiltanz Kusturica in DOM ZA VESANJE versucht hat. Er zeigt den ganzen Mikrokos-

Der Versuch, die Geschichte dieses Volkes neu ins Bewusstsein von uns Sesshaften zu rücken



«Kino-Prachtsstück der kreativen Lust
am Leben – glanzvolles, grosses
gescheites Kino»

- Züri Woche -

ROBIN WILLIAMS DEAD POETS SOCIETY

CLUB DER TOTEN DICHTER

A PETER WEIR FILM



TOUCHSTONE PICTURES Presents In Association With SILVER SCREEN PARTNERS IV A STEVEN HAFT Production
In Association With WITT-THOMAS PRODUCTIONS A PETER WEIR Film ROBIN WILLIAMS "DEAD POETS SOCIETY"
Music by MAURICE JARRE Director of Photography JOHN SEALE, A.C.S. Written by TOM SCHULMAN
Produced by STEVEN HAFT PAUL JUNGNER WITT TONY THOMAS Directed by PETER WEIR



© TOUCHSTONE PICTURES



Distributed by WARNER BROS.



JETZT ÜBERALL IM KINO

mos, den Lebensraum einer ganzen Sippe, in einer einzigen langen Kamerafahrt. Durch ihr beständiges Hin und Her, Vorwärts und Rückwärts, Schwenken nach links und Schwenken nach rechts, vermittelt diese schon etwas Archaisch-Eigentümliches. Da ist das Bild der dicken hässlichen Braut, über deren Wangen Tränen der Bitternis kullern, weil ihr frisch vermählter Gatte auf einem einfachen Karren liegt und im Alkoholrausch deliriert. Da ist die Gruppe Männer, die in sich versunken und dem morastigen Alltag entrückt auf einem Stück Blech dem Schicksal der fallenden Würfel folgen. Kusturica konstruiert in der Einführung einen Raum, eine einem Schachbrett gleichende Fläche, auf der er seine Figuren sich bewegen lässt.

Langsam erst führt er den Zuschauer durch das Menschengewirr auf jene zu, die in der Folge die Protagonisten sein werden: Der Waise Perhan, der an der Schwelle zum Erwachsenenalter stehende Teenager, und seine Grossmutter Baba. Sie beide und deren Leben in der kleinen Slum-Gemeinschaft bestimmen den ersten Teil. Herausforderung für Perhan wird Azra, das Nachbarsmädchen, dessen Lippen für ihn «wie Magnete» sind. Er will sie heiraten. Doch die strenge Mutter möchte ihre Tochter nicht an einen Taugenichts, einen Nichtskonner vergeben. Sie will einen Schwiegersohn, der es versteht, Geld zu machen. Viel Geld. Dieser emotionale Konflikt sowie das Gefangensein in einem engen geschlossenen Kreis, den die kleine Gemeinschaft für Perhan darzustellen scheint, verführen ihn, in der Ferne sein Glück zu suchen, als Ahmed, der Zigeunerfürst, aus Italien zurück kommt.

Ahmed steckt aus dem offenen Autofenster den Daheimgebliebenen Geldnoten in die zerrissenen Hemdentaschen. Baba, die charismatische Heilerin, rettet dessen Sohn das Leben. Als Gegenleistung verspricht Ahmed, Perhaps jüngere Schwester Daca in Lubljana operieren zu lassen, so, dass sie wieder normal gehen kann. Perhan soll sie begleiten und wird von Ahmed schliesslich dazu überredet, mit ihm nach Italien zu fahren. Dort könne er, umwirbt ihn der skrupellose Ahmed, schnell zu Geld kommen.

Zu Kusturicas Bemühen gehört in DOM ZA VESANJE, dass er, wie schon in seinen zwei vorangehenden Filmen, versucht, eine möglichst lineare, auf Emotionen vertrauende Geschichte zu erzählen. Wie in OTAC NA SLUZBENOM

PUTU (PAPA IST AUF DIENSTREISE) bricht durch die eigentliche Filmierzählung auch hier immer wieder eine den Anspruch auf Realismus aufgebende symbolhafte Ebene durch. Was jedoch die in Italien spielenden Sequenzen und damit den ganzen Mittelteil des Films betrifft, muss sich der jugoslawische Regisseur, der 1977 in Prag seine Ausbildung zum Filmemacher abgeschlossen hat, den Vorwurf der Klischeehaftigkeit doch gefallen lassen. Motivation und Charakterisierung des dort in den Mittelpunkt rückenden Phänomens des Handels mit fremden Kindern beziehungsweise deren Einsatz als «Bettlerarmee» bleiben undurchsichtig. In Ahmeds Order steht eine Gruppe von Kindern, Zwergen und jungen Huren, die brav den Drohungen ihres Herrn Folge leisten, die bis auf Zef keinen Widerstand leisten. Warum sie dies tun und warum Ahmed so mit ihnen umspringt, bleibt ungewiss.

Schlimmer jedoch ist, dass Perhan so bedenkenlos zum Vollstreckungshelfen, gar zum zweiten Sohn Ahmeds werden kann, ohne dass uns, den Zuschauern, diese Reaktion des Jungen plausibel würde. Ihn haben wir in den in Jugoslawien spielenden Sequenzen als von einer positiven Kraft des Naiven getriebenen Burschen kennengelernt, der hier jeden Verdacht, jeden Zweifel grosszügig umschiffet und sich blindlings Ahmed anvertraut. Alle Skepsis, die bis dahin mit der Figur verbunden war, ist wie weggeblasen. Am meisten verliert die Glaubwürdigkeit der Figur Perhan dort, wo er seine Schwester Daga in Lubljana zurücklässt, den Versicherungen Ahmeds, sie werde dort schon gesundgepflegt, Glauben schenkt und sich offensichtlich jahrelang nicht mehr an sie erinnert.

DOM ZA VESANJE kennt zwei Arten, die dem Film hauptsächlich eigene Realitätsebene zu verlassen. Zum einen sind das Szenen, in denen Kusturica durch symbolhafte Überhöhung das Innenleben seines Protagonisten Perhan zu versinnbildlichen sucht. Und zum anderen jene Momente, in denen an die Stelle naturalistischen Bemühens um Glaubwürdigkeit das Abdriften in oberflächliche Klischeehaftigkeit tritt. Die Härte und Unbarmherzigkeit des Lebens jener Roma, die unter den Brücken der Ausfallstrassen in Mailand oder den verwilderten Trümmergrundstücken der Antike in Rom ihre provisorischen Behausungen aufgestellt haben, wird hier zur Maske. Die Armut und der nackte Kampf ums Überleben bleiben Legende, wer-

den in keinem Moment als die Figuren determinierende Existenzbedingungen spürbar. Auch wenn es dem handwerklich oftmals eindrücklich stilisierteren Kusturica gelingt, das mit Perhan verbundene *image system*, das sich in dessen Erdverbundenheit findet, mit wenigen Handstrichen wieder aufzugreifen, bleibt in dem in Italien spielenden Teil die Realitätsnähe doch reine Behauptung: Perhan wird zusammengeschlagen und von Ahmeds Brüdern auf dem aufgeweichten, schlammigen Erdboden zurück zu den Wohnwagen unter der Brücke geschleppt. Dieses Verbindungsstück alleine reicht aber nicht aus, um dem Schauplatz jenen Anstrich effektiver Armut und Kleinheit zu geben, den die Zigeunersiedlung in Jugoslawien auszeichnet.

Natürlich muss Perhan jenen Prozess durchmachen, der ihn zurück zur Ehrlichkeit, zur Menschlichkeit führt. Nachdem er erst an die Stelle des durch einen Schlaganfall gelähmten Ahmed tritt, dann von dort durch dessen Brüder vertrieben wird, muss er für sich und seinen behinderten Meister neue «Reserven» aus Jugoslawien holen. Dort entdeckt er, dass das Versprechen Ahmeds, Geld in die Heimat zu überweisen, um erstens ihm, Perhan, ein Haus zu bauen und zweitens Daga die Behandlung zu zahlen, nichts als Lügen waren. Auch bekommt er im Wiedersehen mit Azra zu spüren, dass er jetzt zwar das Geld besitzt, um sie auszulösen, aber jene Unschuld und Reinheit verloren hat, die seine Liebe zu ihr einst ausgezeichnet haben. Dass das Kind, welches sie im Bauch trägt, von ihm stammt, will der selbst nur noch mit Lügen lebende Perhan nicht wahrhaben. Aber er heiratet doch, spekuliert damit, dass das auf das Licht der Welt wartende Wesen sich später gut verkaufen liesse, sieht in Azra nur noch ein ihm gefälligst Gefügigkeit vorführendes Wesen. Schon hier ist evident, ja zu evident, dass Perhan wieder aufwachen wird, dass er begreifen wird, was mit ihm, mit Daga wirklich geschehen ist. Klar somit, dass der Rachefeldzug nicht ausbleiben kann, klar auch, dass Perhans Blindheit nicht ungestraft bleiben, es kein Happy-End geben kann. Der Film endet so, wie er enden muss: Nachdem Perhan seinen ehemaligen «Freund» Ahmed umgebracht hat, ist es dessen neue junge Frau, die ihn mit gezielten Schüssen tötet.

DOM ZA VESANJE ist weniger ein Film, der aus der Kultur des Volkes der Roma heraus eine Geschichte zu erzählen versucht, als vielmehr die Su-

Im Namen der geopfert Generation: Die Tage, in denen sich, vor den Augen der Öffentlichkeit, historische Umwälzungen ereigneten, habe ich, wenn auch aus grosser Distanz beobachtend, sehr intensiv und in emotioneller Aufwühlung erlebt – besonders schmerzhaft den Zerfall Jugoslawiens. Ich habe mich gefragt: Wie soll ich in einem Lande, das sich plötzlich am Schwanz der geschichtlichen Entwicklung befindet, hinter allen Ländern Osteuropas, in denen die politische Revolte den monarchistischen Anspruch des Sozialismus strich, wie soll ich in einem solchen Land einen Preis entgegennehmen? Warum bin ich dennoch hier, warum habe ich diesen Preis akzeptiert? Weil ich nicht ohne Hoffnung und Glauben sein kann. Ohne sie, so sagen wenigstens die Evangelien, kann der Mensch nicht leben. Ich glaube, dass ein Appell, ausgehend von der Stelle, an der jene versammelt sind, deren Werk grösste Anerkennung verdient, eine Stimme der Autorität sein kann und die Chance bietet, in unsere Tagebücher des Glaubens auch die Hoffnung auf Wahrheit einzutragen.

Mein erster Spielfilm beginnt mit dem Satz: «Genossinnen und Genossen, die Situation ist komplex» und paraphrasiert hamletartig den kommunistischen Ideologen, der finster unsere Kindheit, Jugend, unser Leben dirigiert. Für diesen Politiker war alles, was den täglichen Bedarf, das einfache Menschenleben und seine geistige Unbekümmertheit betrifft, weniger wert, als sein Streben nach Unvergänglichkeit. Nur Hofkünstlern konnte es gelingen, eine Ideologie zurechtzuschminken, die für diesen unseren düsteren Politiker, der sich vor allem scheut, was vergänglich und menschlich ist, nötig war. Ich glaube, dass alle, die hier sitzen, auf irgendeine Weise den illegalen Geist vertreten, der sich halten und trotz der Ideologie, der Tyrannei des Einparteiensystems seine Eigenschaften hinüberretten konnte. Eine Verschiebung im sozialen Sinn hat es dennoch gegeben. Wäre dem nicht so, würde hier ein anderer stehen und jenen Politiker anbeten, der noch immer davon spricht, wie komplex die Situation doch sei. Sollten sich die Träger des nach allen Anzeichen fehlgeschlagenen Projektes aber nicht ganz zurückziehen und Patrioten mit humaneren und menschlicheren Vorstellungen den Vorrang lassen, werden wir uns morgen schon fragen müssen: was für einen Preis haben wir hier eigentlich entgegengenommen?

Aus der Dankesrede zum AVNOJ-Preis (übersetzt von Boris Madjeric)

Emir Kusturica

wurde 1955 in Sarajewo (Jugoslawien) geboren. Seine filmische Ausbildung holte er sich in den siebziger Jahren in der tschechischen FAMU-Akademie, die auch Leute wie Milos Forman und Jiri Menzel passierten. Für seinen Abschlussfilm GUERNICA wurde er am internationalen Studentenfilmfestival in Karlovy Vary 1978 mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Anschliessend arbeitete er beim Fernsehen in Sarajewo. Dem internationalen Filmpublikum präsentierte er sich 1981 als Regisseur des Spielfilms SIJECAS LI SE DOLLY BELL? (ERINNERST DU DICH AN DOLLY BELL?), der in Venedig mit dem Goldenen Löwen für das beste Erstlingswerk ausgezeichnet wurde.

Sein zweiter Kinofilm OTAC NA SLUZBENOM PUTU (PAPA IST AUF DIENSTREISE) wurde in Cannes 1985 mit der Goldenen Palme geehrt und war nominiert für den Oscar und den Golden Globe. Nur vier Jahre später kehrte er mit seinem dritten Spielfilm DOM ZA VESANJE (DIE ZEIT DER ZIGEUNER – genaue Übersetzung: «Ein Heim zum Aufhängen») an die Croisette zurück und gewann den Preis für die beste Regie sowie den Roberto-Rossellini-Preis. Damit hat er sein herausragendes Talent zum dritten Mal hintereinander international unter Beweis gestellt und sich als professioneller Filmschaffender etabliert. Seit September 1988 unterrichtet er neben seiner Tätigkeit als Regisseur an der New Yorker Columbia Universität Regie.

Im November 1989 wurde Emir Kusturica in seiner Heimat für seine filmischen Arbeiten mit dem «AVNOJ»-Preis ausgezeichnet.

Seine Pläne: er will in den USA noch ein bis zwei Filme machen, dann aber nach Jugoslawien zurückkehren. Ein Wunsch von ihm wäre, das Buch «Die Brücke über die Drina» des jugoslawischen Nobelpreisträgers Ivo Andric zu verfilmen.

che nach einer Anknüpfung an jene Mischung aus effektivem Nomadentum und sympathisierender Sesshaftigkeit, der man in gewissen Anthologien von Zigeuner-Märchen begegnen kann. Im Unterschied zu manch anderem Film versteht es Kusturica immerhin, in Zeichnung der Lebensumstände und des sozialen Hintergrundes jenen Naturalismus einfließen zu lassen, der zum Verständnis der Lage dieser ethnischen Minderheit in einem noch vom kommunistischen Einparteiensystem geprägten Staat eine besondere Aussenseiterrolle spielt. Es ist der Versuch, die Geschichte dieses Volkes neu ins Bewusstsein von uns Sesshaften zu rücken, nicht jedoch dessen Selbstdar-

stellung. Dass Kusturica, wie er in einem den Presseunterlagen beigelegten Interview erklärt, «echte Zigeuner» ins Cast aufgenommen hat, sich umhergetrieben hat in deren Siedlungen und Wohnungen, wird spürbar. Ebenso jedoch, dass er nicht versucht hat, die Authentizität der Emotionen durch die Konfrontation mit dem tatsächlichen Schicksal einzelner Vertreter dieser Rasse zu bereichern. Und bekanntlich sind ja gerade jene Geschichten im Kino gute Geschichten, denen man nicht ansieht, dass sich der Filmemacher mit der Einsicht, dass sie genau dieses sind, zufrieden gab.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu DOM ZA VESANJE (TIME OF THE GYPSIES/ DIE ZEIT DER ZIGEUNER):

Regie: Emir Kusturica; Drehbuch: Emir Kusturica, Gordan Mihic; Kamera: Vilko Filac; Schnitt: Andrija Zafranovic; Ausstattung: Miljen Kljakovic; Kostüme: Mirjana Ostojic; Maske: Halid Redzebasic; Musik: Goran Bregovic; Ton: Ivan Zakic.

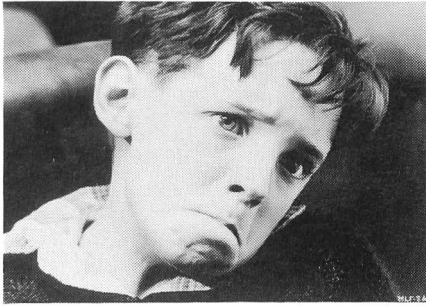
Darsteller (Rolle): Davor Dujmovic (Perhan), Bora Todorovic (Ahmed Dzida), Ljubica Adzovic (Baba, die Grossmutter), Husnija Hasimovic (Onkel Merdzan), Sinolicka Trpkova (Azra), Zabit Memedov (Nachbar Zabit), Elvira Sali (Daca), Suada Karisik (Dzamilja), Predrag Lakovic (Wächter), Mirsad Zulic (Campa Zef), Ajnur Redzebi (Perhans Sohn), Bedrije Halim (Ruza), Edin Rizvanovic (Robert), Ibro Zulic (Ramo), Murat Jagli (Mann mit der Gans), Nazifa Ahmetovic (Nazifa), Marijeta Gregorac (Krankenschwester), Advija Redzebi (Mädchen mit grosser Nase), Irfan Jagli (Irfan), Albert Mamutovic (dicker Mann), Branko Duric (Sadam), Boris Juh (Arzt), Emir Cerin (Ciro).

Produktion: Forum, Fernsehen von Sarajewo; Produzent: Mirza Pasic; ausführender Produzent: Milan Martinovic; assoziierte Produzentinnen: Olga Varagic, Vera Mihic-Jolic. Jugoslawien 1989. Farbe, 35 mm. 137 Min. CH-Verleih: Alpha Films, Genève.

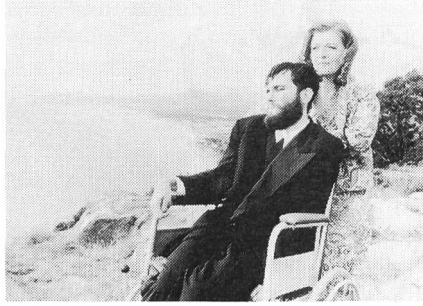


Fussspur des Lebens

MY LEFT FOOT von Jim Sheridan



Athetose stellt die Frage ...



... nach Sein oder Nichtsein ...



... radikaler als Hamlet

Mit dem Wert des Menschen steht es wie mit den Diamanten. Bis zu einer gewissen Grösse, Reinheit und Vollkommenheit haben sie ihren bestimmten, festen Preis. Darüber hinaus haben sie keinen Preis und finden sie keinen Käufer.

Chamfort, Maximen I

Christy Brown hätte nach solchen Kriterien absolut keinen Wert gehabt. Chamforts Käufer hätte ihn sich nicht mal angeschaut. Ein «Krüppel», dem alles abging, was die menschliche Norm als erstrebenswert festlegt. Noch nicht mal passabel, schon gar nicht mehr zu taxieren: ein hilfloses Häufchen Leben, ein Bündel unbrauchbarer Glieder, ein verzerrter Körper, der die einfachsten Funktionen versagt, geschweige denn ästhetischen Ansprüchen genügen könnte – Christy Brown oder das unwerte Leben.

Als Christy im Jahr 1932 in Dublin zur Welt kommt, geben ihm die Ärzte wenig Chancen. Er hat einen schweren Geburtsfehler und wird sein Leben lang gelähmt bleiben. Athetose, sagt das Lexikon, ist eine Erkrankung des Stammhirns, die langsame, beugende und streckende Bewegungen der Glieder zur Folge hat. Athetose, sagen die Ärzte in Irland, das ist ein hoffnungsloser Fall, der Junge wird nie ein normales Leben führen können. Athetose,

würden einige hundert Kilometer weiter östlich, auf dem Kontinent, die Nazis sagen, darf nicht existieren. Das Leben, das von ihr befallen wird, muss ausgemerzt werden – her mit dem Käufer Tod.

Athetose, sagt Christy Brown, glücklicherweise kein Sprössling arischer Übermenschen, sondern ein Kind keltischer Lebensfreude, Athetose stellt die Frage nach Sein oder Nichtsein radikaler als Hamlet. Der Prinz von Dänemark, Shakespeares Verkörperung des Zweifels, löst in Christy ein ebenso literarisches wie existentielles Aha-Erlebnis aus: Hamlet, ein Krüppel, der nicht handeln kann. Auch er? Auch ohne Athetose? Und wie viele andere? Muss Handlungsunfähigkeit also nicht das Todesurteil nach sich ziehen? Gibt es ein Sein über das Tun hinaus? Vielleicht ist es die Begegnung mit «Hamlet», die Christy Brown schliesslich zum Maler und Schriftsteller werden, im Tun der Ideen, in der Kunst, eine Antwort auf die Seinsfrage suchen lässt.

Doch bis dahin ist ein weiter Weg, und nur der linke Fuss, um ihn zu gehen. Denn wenn schon Hamlet «das Herzleid und die tausend naturgegebenen Erschütterungen» beklagt, «die Erbteil unseres Fleisches sind», was bleibt Christy Brown noch zu sagen – falls er überhaupt sprechen könnte? Sein ganzer Körper ist eine einzige Erschütterung, und die Welt, in die hinein er

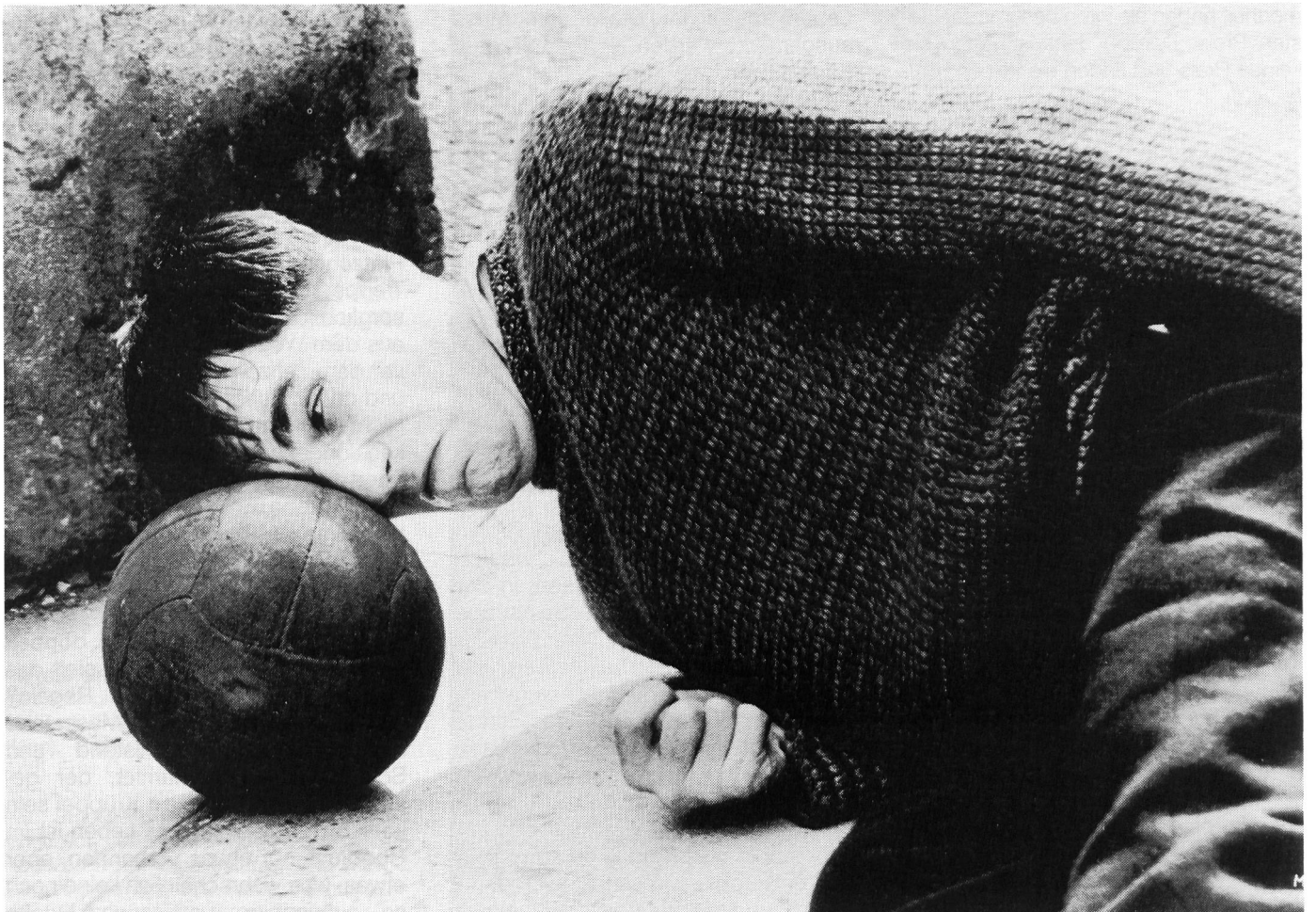
dergestalt geboren wird, ist wahrlich kein Königreich. Christy ist der Sohn armer Eltern, und die Armut im Irland der dreissiger Jahre ist keine nur relative Grösse. Er ist das zehnte von zweiundzwanzig Geschwistern einer Dubliner Arbeiterfamilie, von denen schliesslich dreizehn überleben. Zusammengepfercht wie Tiere leben die Browns in engen, armseligen Räumen. Sie ernähren sich hauptsächlich von Hafermus. Für Christy gibt es ein Plätzchen im Stauraum unter der Treppe; der kleine steife Körper vorsorglich dem Gewimmel der Kinder aus dem Weg geräumt. Nur die Angst vor dem Jähzorn des Vaters sorgt hier und da für Ruhe.

Nichts spricht dafür, dass dem kranken Jungen unter solchen Umständen überhaupt Pflege und Förderung zuteil werden kann. Es fehlt an allem: weder medizinische Pflege noch therapeutische Betreuung noch technische Hilfsmittel können die Browns sich leisten.

Christy scheint vom Unglück doppelt geschlagen. Aber vielleicht spielt das Glück nicht nach solchen Regeln? Vielleicht setzt es andere Massstäbe als Gesundheit, Wohlstand und Schönheit? Wenn Hamlet, der gesunde schöne Prinz, ein Krüppel sein kann? In Christy Browns Leben ist im Überfluss nur etwas vorhanden, aber etwas, was wahrscheinlich keine noch so aufwendige und ausgeklügelte



Leibhafter Beweis einer Glücks- und Unglücksbalance, die sich gängigen Erwartungen verweigert



Spezialtherapie leisten könnte: Leben, Betrieb, Lärm, Alltag – und die Möglichkeit, ja der Zwang zur Teilnahme am Leben. Kein fernes Leben, das irgendwo ausserhalb von Klinikmauern stattfindet und nur als schwaches Echo in die Zelle der Krankheit dringt. Die scheinbar widrigen Umstände sorgen dafür, dass Christy Brown mittendrin steckt. Hier ist kein Mensch eine Insel für sich allein, auch einer, der sich nicht bewegen kann – allein die Platzverhältnisse lassen es nicht zu. Christy ist, was man heute im Jargon «integriert» nennen würde. Dafür sorgt auch seine Mutter, die treibende ebenso wie beschützende Kraft in seinem Leben, die nicht aufhört, mit Liebe und Zuwendung wettzumachen, was ihm das Schicksal, die Verhältnisse, das Glück verweigern.

Als Christy entdeckt, dass er seinen linken Fuss gebrauchen kann, nimmt eine unverhoffte Entwicklung ihren Lauf. Christy lernt lesen, schreiben, malen, und als er mit siebzehn Jahren, wieder dank des Einsatzes seiner Mutter, endlich eine Spezialtherapie erhält, auch so sprechen, dass er sich verständlich machen kann. Er macht sich als Maler einen Namen und schreibt mit «My Left Foot» eine erfolgreiche Autobiographie, die in mehrere Sprachen übersetzt wird und ihn und seine Familie aus der Armut befreit.

So hat Christy Brown Glück im Unglück, und seine erstaunliche Biographie scheint denn auch wie eine Illustration dieser Idee zu sein, wie der leibhaftige Beweis einer Glücks- und Unglücksbalance, die sich gängigen Erwartungen verweigert. Das hat selbstverständlich seine Tücken, nicht nur auf der Leinwand, wird dort aber besonders oft demonstriert. Die Hollywoodbotschaft von «lieber arm und glücklich...» kann schnell umschlagen in ihre eigene Parodie: lieber arm und krank als reich und gesund. Man möchte sich deshalb nicht besonders gerne vorstellen, wie diese Biographie eines «child of a lesser God» in der Traumfabrik inszeniert worden wäre. Umso weniger, als Christy Brown selbst dieses erste seiner autobiographischen Bücher im nachhinein offenbar als zu sentimental und versöhnlich empfand und ihm sechzehn Jahre später mit «Down all the Days» eine Art Korrektur nachfolgen liess.

MY LEFT FOOT ist nun aber in Christy Browns Heimat verfilmt (und als irischer Beitrag für den Europäischen Filmpreis nominiert) worden, und das ist gut so. Denn seine Autobiographie ist auch eine Danksagung an die Lie-

benswürdigkeit und Güte, mit der die Menschen dieser Insel ihm ganz ohne Aufsehen begegnet sind, getragen von einem Zusammengehörigkeitsgefühl, das aller Armut und Derbheit des Ausdrucks zum Trotz Christys Entwicklung so erst ermöglichte. Es sind vor allem Frauen, die ihn lieben, prägen, vorwärtsbringen – die Mutter, die Ärztin, die Krankenschwester, die später seine Frau wird. Aber gefeiert wird hier kein Helfersyndrom und keine weibliche Sozialisationsform, sondern die kompromisslose Bejahung des Lebens, die Verweigerung gegenüber den Normen von «wert» und «unwert», die eine andere Kraft und einen andern Mut brauchen als jene, die das Patriarchat für die Schlachtfelder der Männer reklamiert. Und wenn Christy am Schluss, als arrivierter Schriftsteller, bei einer Lesung seines Buches verlegen meint, «Ich fürchte, es ist ein bisschen sentimental», dann wird hier mit dem englischen und nicht dem amerikanischen Massstab gemessen. Dass dies die Geschichte eines Leidensweges ist, wird nicht verhehlt, und das Leiden wird nicht verharmlost. Als Apparat für die Tränendrüsen, zu unser aller feuchtseligen Beruhigung, funktioniert das nicht. Christy Brown ist und bleibt, auch auf der Leinwand, auch «bigger than life», ein «Fremdkörper», ein fremder Körper, der uns Scheu einjagt und das angstvolle Gefühl, dass auch wir mit diesem Glück im Unglück zu leben und mit dem Unglück im Glück zu rechnen haben. Es ist das Verdienst von Daniel Day Lewis, der Christy Brown so überzeugend spielt, dass man die anfänglichen Bedenken gegenüber einer Imitation der Invalidität, einer Nachahmung der schwersten körperlichen Behinderung, sogleich vergisst. Überfordert ist der Kinderdarsteller (Hugh O'Connor, der Junge aus LAMB), der den kleinen Christy in den Rückblenden zu verkörpern hat – gerade, weil es in diesem Fall mit der «Verkörperung» nicht getan ist. Heinrich Heine hat gesagt, dass die Glieder eines kranken Menschen eine Leidensgeschichte hätten. «Sie sind durchgestet». Daniel Day Lewis gelingt es, soweit das mit einem gesunden Körper überhaupt möglich ist, eine Ahnung davon zu vermitteln. Und es ist der Geist des linken Fusses, der hier schliesslich den Sieg davon trägt. Regisseur Jim Sheridan (MY LEFT FOOT ist sein Filmdebüt) und Drehbuchautor Shane Connaughton haben das nicht als pathetischen Triumph des Willens inszeniert, sondern als fast nüchternen Ablauf von Alltagsprozessen, die Christy Brown in seiner ganzen Ambi-

valenz gegenüber dem eigenen Schicksal zeigen: seine Lebensfreude und seine Bitterkeit, seinen Humor und seine Depressionen, die Tyrannei des Kranken gegenüber den Gesunden und umgekehrt, seine Schüchternheit und seine Arroganz. Die Filmbiographie endet ungefähr in den fünfziger Jahren, in der Zeit seines ersten Bucherfolges mit «My Left Foot». Christy Brown hat später weitere Bücher veröffentlicht – Autobiographisches, Romane, Lyrik – und ein letztes Werk mit dem schönen Titel «A Promising Career» ist postum erschienen. 1981 starb er.

Pia Horlacher

Das Buch zum Film von Shane Connaughton und Jim Sheridan «My left Foot» ist auf englisch bei Faber & Faber publiziert worden.

Von Christy Brown sind auf deutsch erschienen «Mein linker Fuss» und «Ein Fass voll Leben» (Down all the Days) beim Hänself Verlag.

Die wichtigsten Daten zu MY LEFT FOOT (MEIN LINKER FUSS):

Regie: Jim Sheridan; Drehbuch: Jim Sheridan, Shane Connaughton, nach dem gleichnamigen Roman von Christy Brown; Kamera: Jack Conroy; Kamera-Operateur: Des Whelan; Kamera-Assistenz: Alan Butler, Jo Gibney; Schnitt: J. Patrick Duffner; Art Director: Austen Spriggs; Kostüme: Joan Bergin; Maske: Ken Jennings; Frisuren: Anne Dunne; Musik: Elmer Bernstein; Ton: Ron Davis.

Darsteller (Rolle): Daniel Day Lewis (Christy Brown), Brenda Fricker (Mrs. Brown), Alison Whelan (Sheila), Kirsten Sheridan (Sharon), Declan Croghan (Tom), Eanna MacLiam (Benny), Marie Conmee (Sadie), Cyril Cusack (Lord Castletwelland), Phelim Drew (Brian), Ruth McCabe (Mary), Fiona Shaw (Dr. Eileen Cole), Ray McAnally (Mr. Brown), Patrick Laffan (Barmann), Derry Power (Kunde in der Bar), Hugh O'Connor (Christy Brown als Kind), Darren McHugh (Benny als Kind), Owen Sharp (Tom als Kind), Eileen Colgan (Nan), Keith O'Connor (Brian als Kind), Tom Hickey (Priester), Julie Hale (Rachel), Jacinta Whyte (Sally), Sara Cronin (Freundin), Jean Doyle (Frau mit Kinderwagen), Britta Smith (Schwester), Adrian Dunbar (Peter), Lucy Vigne Welsh (Petra), Daniel Reardon (Tony), Conor Lambert (Puppenspieler), Martin Dunne (Bedienung), Charlie Roberts, Ger O'Leary, Mil Fleming (Trauergäste), Simon Kelly (Liam), Eileen Kohlmann, Margaret Lyons, Patricia Higgins, Hilary O'Donovan, Don King (Musikanten).

Produktion: Ferndale Film, Granada Production in Zusammenarbeit mit Radio Telefis Eireann; Produzent: Noel Pearson; ausführende Produzenten: Paul Heller, Steve Morrison. Irland 1989. 35 mm, Farbe, Technicolor. BRD-Verleih: 20th Century Fox, Frankfurt; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN?
(WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?)
von Yong-Kyun Bae

Vom Leben, vom Tod. Vom Leben.

Bodhi-Dharma, ein indischer Mönch, brachte den Geist des Zen nach China, im sechsten Jahrhundert. Er ist in den Osten gegangen. So Yong-kyun Bae. Den Titel seines Films, der sich darauf bezieht, die Frage nach dem Woher und Wohin, lässt er unbeantwortet, und das Gespräch, ein Selbstgespräch, über das Zurück in die Welt oder das Bleiben in der Einsamkeit findet nachts statt, auf halbem Weg, zwischen der Ebene und den Bergen. Die beiden, die sich hier begegnen, Kibong und der fremde Mönch, heben sich wie Schattenrisse vor dem nächtlichen Himmel ab, ihre Gesichter sind nicht zu erkennen. Kibong ist an einer Wegscheide, aber er geht zurück in die Einsiedelei; der Fremde nimmt den anderen Weg, hinunter ins Leben, durch eine dunkle Stille, auf dem Wasser der Reisfelder spielt das Licht des Mondes.
«... Ich habe aus der Zen-Philosophie geschöpft, denn sie gehört zu meiner

Kultur und zu meinen Wurzeln. Aber auch aus dem Westen, wo man bestimmte Prinzipien in der Psychoanalyse und in den Gedanken eines Philosophen wie Heidegger sowie in der Psychologie Jungs wiederfindet. Der Einfluss der Zen-Philosophie kommt zudem auch im Surrealismus und in der zeitgenössischen Kunst und Musik zum Ausdruck. Meine Sprache versteht sich als universale Sprache. Sie erzählt vom Menschen, von der Dualität Leben und Tod und vom künstlerischen Schaffen. Aus diesem Grund bleibt der Titel meines Films ein Rätsel: Es ist die Frage des Menschen nach seinem Dasein und seiner Zukunft; eine Frage, die er sich zu stellen nie aufhören wird...». Rätselhaftes hat auch die nächtliche Szene. «... Ist die Erleuchtung nicht ein Traum?... Die Kreaturen retten? Was bedeutet das? Was heisst das für all jene, die Vater, Mutter, Frau und Kinder verlassen haben, weil sie an die Er-

leuchtung glauben? Wer ist Buddha? Wer ist es nicht? Heisst es nicht, er sei weder Buddha noch Kreatur? Ich kehre in die Welt und den Strudel des Lebens zurück.»

Wer spricht? Kibong sitzt im Baum, unbewegt, wie eine Statue, er ist fast inexistent. Der andere spricht, aber es könnten Kibongs Worte sein. Der Verwirreffekt dieser Szene ist Absicht. Der andere spricht aus, was Kibong noch nicht zu sagen wagt. Die zwei Figuren sind die sichtbare Äusserung unterschiedlicher Facetten einer einzigen Figur, erklärt Yong-kyun Bae, der in dieser Szene mit aufwendigen Kamerafahrten gearbeitet hat, mit Bewegungen, die eine unreal wirkende Atmosphäre erzeugen. Dazu das Dunkel, die Schatten und Silhouetten.

Wir stellen Fragen, wir sind verwirrt, verzaubert fast von dieser Nacht – von nichts als von der sichtbaren Welt. Denn, und dies durch den ganzen Film hindurch, was immer an Gedanken-

gängen ausgelöst werden mag und wovon immer Yong-kyun Bae sich hat anregen lassen, er erzählt in Bildern der konkreten Welt – wenn auch Begriffe wie konkret, real, sichtbar einen anderen Stellenwert haben mögen in einer vom Zen-Denken beeinflussten Kultur. «Die Körper, die zum Nichts zurückgerufen werden, tanzen in der Harmonie der Töne und Farben wie Schaumbblasen. Ist es ein Traum oder Wirklichkeit?» fragt der alte Mönch, Hyegok, bevor Kibong mit Haejin zum Tempelfest aufbricht.

Aber hier sind wir schon weit über der Mitte des Films und in einer Geschichte, die sich, vielleicht, auf mehrere Weisen oder, besser, auf mehreren Ebenen lesen lässt, erzählt aber wird sie ganz in der Konzentration auf das Sichtbare, und fast nur in Bildern; Worte sind selten, die Dialoge knapp. Wir werden zum Sehen angehalten, zum Hören; wir werden zum Sehen und zum Schauen geradezu verlockt. Die Bilder, die eigenwillige Art der Ausschnitte, die überraschenden Wendungen beim Erzählen, das sich Zeit nimmt: Die sinnliche Kraft der Bilder zieht in Bann.

Ein junger Mann steht an einem Bahnübergang, schrill und grell das Läuten der Glocke, das Blinken des Rotlichts, Verkehrslärm im Hintergrund und vorn im Bild der durchrasende Zug, eine lange Einstellung, ein verstelltes lautes Bild, und darin die Ruhe des wartenden Mannes. Ein packender Filmbeginn.

Eine Tür, der Ruf «Haejin!» Die Tür öffnet sich, der Blick geht nach draussen, in die Natur, helles Licht. Erstmals erscheint der alte Zen-Meister, Hyegok, der seit Jahren in einer alten Einsiedelei, oben in den Bergen, lebt. Ein Kind pflückt Trauben. Der Alte geht über den Hof, schöpft Wasser. Wir sehen die Schale, den Wasserspiegel, und wieder das Kind, am Bach, wie es sich mit geschlossenen Augen über das Wasser beugt. Mit einer Reihe von Bildern, Stilleben fast, führt Yong-kyun Bae in die Welt des Meisters und die Welt Haejins, des Knaben, ein.

Den alten Mönch, der hier mit dem verwaisten Knaben lebt, sehen wir Wasser schöpfen, lesen, meditieren, das Kind, wie es spielt und wie es am Bach den Vogel fängt, der in der Gefangenschaft sterben und das Kind erstmals mit dem Tod konfrontieren wird. Beiden begegnen wir am Wasser. Der eine ist am Ende seines Lebens, der andere, der Knabe, am Anfang, er macht erste Erfahrungen, oft allein in der Natur, aber am Schluss

wird es sein, als habe er sehr schnell gelernt. Er ist schon auf den Spuren des Meisters, der, wie er sagt, seinen Körper verlassen hat; das Kind und der alte Mönch gehen den gleichen Weg, sind im gleichen Fluss. «Es gibt weder Geburt noch Tod», sagt der Meister, «es ist weder Anfang noch Ende», «Ankommen ist Weggehen, Weggehen ist Ankommen».

Kibong, dem jungen Mönch, der gewissermaßen zwischen den beiden, aber auch neben ihnen, lebt und lernt, begegnen wir bei harter Arbeit und erkennen den jungen Mann, der in der Stadt im Lärm gestanden hatte und plötzlich aus dem Bild verschwunden war. So plötzlich, wie er am Schluss nicht mehr da stehen wird, nachdem ihn Haejin nach seinem Ziel gefragt hat. Kibong weist in den Himmel, und als Haejin wieder vor sich hin blickt, ist Kibong verschwunden, als habe die Zeit einen Sprung gemacht. Gegen Abend sehen wir Kibong weit unten gegen die Ebene zu gehen, die wieder in schimmerndem Licht liegt. Er führt die Kuh mit sich, geht in die Welt zurück.

Welchen Weg ein Mensch wählen soll und ob er sich der Verantwortung für die Angehörigen entziehen dürfe – die Frage wird mehrmals gestellt, nicht nur in jener Nacht, als Kibong aus der Stadt zurückkommt. Er hat Medikamente für den kranken Meister geholt, er hat seine blinde Mutter aufgesucht und sich nicht zu erkennen gegeben. Aber nicht nur hier erfahren wir etwas vom Zwiespalt, in dem der junge Mönch lebt. Wir haben seine Verzweiflung gesehen in den Bildern, die zurückblenden in die Zeit, als er noch bei der verwitweten Mutter und der Schwester im Slum lebte und sich danach sehnte, den Weg der Meditation zu gehen, die «Freiheit des Geistes» zu erlangen. Verzweifelt sehen wir ihn auch oft während des Lebens in den Bergen. Und es scheint, als habe der Zen-Meister eine Ahnung davon.

Von der schnellen Industrialisierung Asiens, auch Südkoreas, spricht Yong-kyun Bae, vom Kulturverlust, der geradezu gesteuert wird, in den Schulen schon, die ganz auf westliches Denken ausgerichtet sind. «Ich habe versucht, zur Grundhaltung des Zen... vorzudringen. Mit dieser Hoffnung habe ich angefangen, den Film zu drehen...» Yong-kyun Bae hat insgesamt acht Jahre daran gearbeitet, er war Autor, Produzent, Kamera-

mann, Regisseur, er hat mit Laien gearbeitet, weil er mit den Darstellern umgehen wollte, «als seien sie Wachs in meinen Händen». Es muss schwierig gewesen sein, seinen Ansprüchen zu genügen. Bis zu sechzigmal hat er einzelne Einstellungen gedreht, oder hat lange auf ein bestimmtes Licht gewartet.

Bae ist Maler, Dozent an der Kunstakademie in seiner Heimatstadt Taegu; auch Kyoung-myoung Min, mit der er verheiratet ist und die mitgearbeitet, vor allem mitgedacht hat, ist Malerin. DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? wurde gemacht, wie Bilder gemalt werden, in Eigenfinanzierung, im Alleingang, auch mit einem radikalen ästhetischen Anspruch.

Autorenkino, das sich mit Kultur und Realität des Landes beschäftigt, ist zwar auch in Südkorea im Aufschwung, aber kann auf Unterstützung durch etablierte Produzenten nicht zählen.

Wie hartnäckiges Schwimmen gegen den Strom kommt einem das Machen dieses Films vor. Und ihn gesehen haben, ist wie ein Stück weit auf einem Weg gegangen zu sein auf der Suche nach den Wurzeln einer Kultur. Und gleichzeitig gerät man in eine Auseinandersetzung, die sich gegen blinde Weltflucht richtet. Yong-kyun Bae geht von der heutigen Situation aus, und er hat eigene Erfahrungen in seinen Film eingearbeitet.

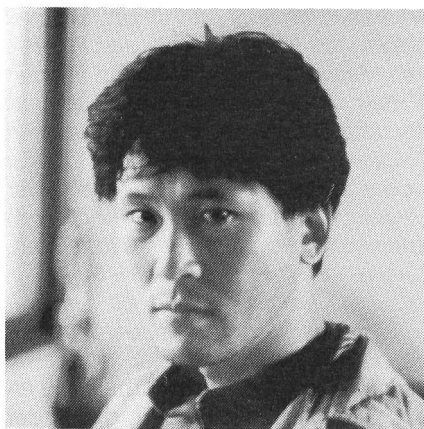
Verena Zimmermann

Die wichtigsten Daten zu DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? (WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?):

Regie, Drehbuch, Dialog, Kamera, Montage, Licht, Ton, Dekor: Yong-kyun Bae; Musik: Kyu-young Chin.

Darsteller (Rolle): Pan-yong Yi (Hyegok), Won-sop Sin (Kibong), Hae-jin Huang (Haejin), Su-myong Ko (Superior), Hae-yong Kim (zweiter Schüler).

Produktion: Yong-kyun Bae. Südkorea 1989, Farbe, 137 Min. CH-Verleih: trigon-film, Roderdorf.



Gespräch mit Yong-Kyun Bae

„Ich möchte einen Tempel der Meditation für die Zuschauer bauen“

FILMBULLETIN: Was bedeutet der Filmtitel DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? (WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?)

YONG-KYUN BAE: Bodhi-Dharma ist nach unserer Überlieferung der Begründer des Zen-Buddhismus in China. Er stammte aus Indien und kam nach China, um dort als Erster die geistige Grundlage für den spezifischen Zen-Buddhismus zu legen, obwohl im China jener Zeit bereits ein mit dem dort stark verwurzelten Taoismus verbundener Buddhismus Fuss gefasst hatte. Daher stellt sich die Frage, weshalb er aus Indien (Westen) nach China (Osten) gegangen ist, was im Zen-Buddhismus als *wha-du* verstanden wird.

FILMBULLETIN: Was bedeutet das Wort *wha-du*?

YONG-KYUN BAE: Es ist die Art der Frage-Lehre, wie sie vom Zen-Meister seinem Schüler als Andeutung für die Meditation gegeben wird. Sie umfasst Hinweise, wie die Menschen zum Weg, zur Essenz der menschlichen Existenz geführt werden sollen. Im Zen-Buddhismus gibt es Hunderte von *wha-du*; und die Frage, weshalb Bodhi-Dharma aus dem Westen kam, gilt als eine davon. Ich habe nur die

Fragestellung verändert, indem ich nicht nach dem Woher, sondern nach dem Wohin frage.

Ein *wha-du* des Zen-Buddhismus ist eine These, die man mit Wissen, mit dem Intellekt kaum erfassen kann, eine grosse Frage, die uns zurückführt zur wirklichen Natur unserer Existenz – und ich wünsche mir, dass mein Film als Ganzes wie ein *wha-du* wirkt: uns Einsicht ermöglicht.

FILMBULLETIN: Der Filmtitel ist also keine philosophische Anspielung auf den Gedanken Westen gegen Osten?

YONG-KYUN BAE: Dies ist eine gute Frage, denn eine weitere Überlegung, die mich zu dieser Titelwahl veranlasste, ist die Tatsache, dass die heutige koreanische Gesellschaft derart vom Westen beeinflusst wird, dass sie sich von ihrem Ursprung immer weiter entfernt. Es ist wie eine Reise ins Ausland, je mehr man sich von zuhause entfernt, umso stärker wird das Heimweh. So ist die menschliche Natur, und ich versuche zum Ursprung der koreanischen Zivilisation zurückzukehren.

FILMBULLETIN: Geht es in Ihrem Film um Philosophie und Ästhetik des Zen-Buddhismus, wie es zum Teil von

westlichen Filmkritikern verstanden wird?

YONG-KYUN BAE: Ich hoffe nicht, dass mein Film als Film des Zen-Buddhismus betrachtet wird. Er ist keine Hommage an den Zen-Buddhismus, auch keine Gegenüberstellung mit dem westlichen Christentum. Ich habe die asiatische Religion als Hintergrund gewählt, erzähle aber die Geschichte eines Menschen, die universellen Charakter hat, nämlich die Suche nach innerer Befreiung. Möglicherweise erwecken die Terminologie und das Tempelleben einen missverständlichen Eindruck, aber dies liegt nicht in meiner Absicht.

FILMBULLETIN: Die familiäre Herkunft der Hauptfigur nimmt einen wichtigen Platz ein. Vor allem die Armut zuhause, die von westlichen Filmkritikern bisher kaum beachtet worden ist, sticht ins Auge. Was versinnbildlicht diese Armut?

YONG-KYUN BAE: Dass ich die Hauptfigur als nicht aus einer reichen, sondern aus einer armen Familie stammend dargestellt habe, verfolgt die Absicht, den inneren Konflikt dieser Figur zu unterstreichen: den Konflikt zwischen der Verpflichtung gegenüber der Familie und dem Drang nach inne-

rer Befreiung. Was ich zum Ausdruck bringen wollte, ist das schwere Leiden Kibongs, der seine Familie verlassen hat, obwohl sie ohne Vater in tiefster Armut lebt.

FILMBULLETIN: Die Montage-Technik Ihres Films unterscheidet sich von der herkömmlichen, besonders in der ersten Sequenz, wo das erwähnte Konflikt-Element akustisch und optisch voll zum Ausdruck kommt.

YONG-KYUN BAE: In der Tat kritisierte mich ein professioneller Cutter wegen der ersten langen Sequenz und wollte sie verkürzen. Die Filmleute Koreas meinen, Hauptaufgabe des Films sei es, eine Information zu vermitteln. Die gesammelten Informationen sollten dann den filmischen Handlungsablauf ergeben. Ich persönlich habe an einem so verstandenen Filmschaffen kein Interesse. Würde mich jemand nach meinem Leben fragen, wüsste ich nichts über biografische Daten zu erzählen. Nicht etwa dass mein Leben bedeutungslos wäre, Biografisches liegt einfach ausserhalb meines Interesses. Ganz bewusst habe ich ein äusserliches Drama im Film vermeiden wollen, umso intensiver beschäftigte ich mich damit, das innere Drama zu visualisieren.

FILMBULLETIN: Die Schlüsselszene Ihres Films ist vieldeutig. Kibong geht am Schluss des Films vom Tempel weg in die Welt hinaus. Deutet diese Handlung etwa auf das sozial-politische Engagement junger koreanischer Mönche von heute hin, eine neue demokratische Bewegung junger Mönche in Korea, die mit dem Begriff *Minjung-Buddhismus* (Volks-Buddhismus) umschrieben wird?

YONG-KYUN BAE: Ich habe von meinem Wunsch gesprochen, mein Film solle als eine Art *wha-du* verstanden werden. Der junge Mönch fragt Kibong, wohin er gehe. In diesem Moment schaut Kibong zum Himmel, und während Haejin, der Mönchsknabe, ebenfalls dorthin blickt, verschwindet Kibong. Auch der Vogel fliegt fort. Kibong läuft dem Fluss entlang mit einem Ochsen, der sich aus seinem Stall befreit hat. Dieser Schlussakt bedeutet nicht unbedingt eine Rückkehr zum Weltlichen, aber auch nicht das Gegenteil. Ich will gar keine definitive Erklärung zum Schluss abgeben. Ich weiss selber nicht, ob das Endziel der Hauptfigur das Absolute bedeutet oder nicht. Bloss eines ist klar: jede Figur in diesem Film – inklusive Ochse und Vogel – erreicht jede auf ihre Art einen höheren Grad der Befreiung. Haejin verbrennt das Kleiderbündel des inzwischen verstorbenen Meisters, das ihm Kibong als *wha-du*

Die Filmleute Koreas meinen, Hauptaufgabe des Films sei es, eine Information zu vermitteln. Die gesammelten Informationen sollten dann den filmischen Handlungsablauf ergeben. Ich persönlich habe an einem so verstandenen Filmschaffen kein Interesse.

übergeben hatte: Haejin wirft es ins Feuer. Damit will ich ein Zeichen setzen, zeigen, dass der Mönchsknabe etwas von der Frage-Lehre der beiden älteren Meister begriffen hat, ohne sich dessen bewusst zu sein. Wenn Kibong am Schluss des Films den herrenlosen Ochsen als Begleiter mit sich nimmt, ist dies nach meiner Auffassung eine Tat des Humanismus. In buddhistischem Sinne kann der Fluss als Symbol zweier voneinander getrennter Welten in unserem Selbst gesehen werden. Das Überqueren des Flusses bedeutet im buddhistischen Sinn die Befreiung von der diesseitigen Welt.

Auf Ihre Frage, ob ich einen Hinweis auf den Minjung-Buddhismus geben wollte, muss ich antworten: Nein, ich hatte ehrlich gesagt wenig Interesse, mit meinem Film das soziale und politische Engagement des Buddhismus von heute zu propagieren.

FILMBULLETIN: Der Ochse hat doch eine vielseitige Bedeutung?

YONG-KYUN BAE: Der Ochse, der im Wald herumläuft, der Ochse, der sich aus dem Stall zu befreien versucht, verkörpert den Mönch Kibong, der nach innerer Freiheit verlangt. An einer Stelle verwandelt sich derselbe Ochse

in die Gestalt der Mutter Haejins, die das auf einen Irrweg geratene Kind Haejin wieder zurück zum Tempel führt. Neben der symbolischen Bedeutung ist dies ein wichtiges Element für die Dramaturgie des Films.

FILMBULLETIN: Was stellt die Szene des Nonnentanzes dar? Ist dies ein erotisches Element im Film?

YONG-KYUN BAE: *Sung-mu* (Nonnentanz auf koreanisch) zeigt in einer Tanzform das Schöne dieser Welt. Ich habe den traditionellen Tanz nicht etwa dekorativ verwendet. *Sung-mu* kann unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden. Der eine ist der Versuch einer Visualisierung der Realität, die nichts anderes als die Projektion unseres Selbst ist. Die Realität, in der sich Licht und Töne miteinander verbinden, ist eine Widerspiegelung unseres Ichs, was zwischen Traumzustand und Bewusstsein stattfindet. Es ist nicht klar, ob Kibong den Nonnentanz wirklich erlebt hat oder ob es bloss ein Traum gewesen ist. Dies ist eine buddhistische Betrachtungsweise, die ich hier visuell zum Ausdruck bringen wollte. Weiter wollte ich andeuten, dass das Leben dieser Welt wie auf einer Bühne nach der Aufführung ausstirbt. Wenn die Nonne bedend im Dunkel verschwindet, so symbolisiert dieser Akt den Tod des Meisters und das Bild des Nichts, der Leere. All das wollte ich auf die Leinwand bringen. Was die erotische Seite der Tänzerin angeht, empfindet Kibong die Tänzerin weniger wegen ihrer Feminität oder Erotik als aufregend als wegen ihres Ausdrucks absoluter Schönheit der sichtbaren Welt.

FILMBULLETIN: Die koreanische Literatur weist einen grossen Reichtum an Metaphern auf. So spielen Elemente wie Wasser, Wind oder Wolken auch in Ihrem Film eine wesentliche Rolle.

YONG-KYUN BAE: Dies entspricht meiner Person, meiner Sprache. Die Bewegung des Flusses, des Regens, des Windes, der Flamme des Feuers, all das verweist in meinem Film auf die philosophische Idee, dass sich stets alles verändert, nichts in seiner materiellen Form unverändert bleibt. Ich versuchte mittels der Kamera meine eigene Bildsprache zu schaffen.

FILMBULLETIN: Ihre Bildsprache erinnert mich an die traditionelle koreanische Malerei besonders bezüglich der Räumlichkeit in der Bildkomposition.

YONG-KYUN BAE: Ein Beispiel dafür ist die Szene gegen Schluss, wo der Meister der Tempelhof-Mauer entlang läuft und von der Kamera weggeht. Anschliessend herrscht eine Zeitlang auf der Leinwand eine Stille ohne Bilder, wo lediglich der Schimmer des

Abendlichts wahrzunehmen ist. Für mich war dieser leere Raum dramaturgisch sehr wichtig. Dennoch haben einige Filmleute ihn als überflüssig empfunden und vorgeschlagen, diese Szene wegzuschneiden. Die Neigung zum leeren Raum in der Bildkomposition entspringt meiner persönlichen Vorliebe für den Ausdruck, ist also nur bedingt von der traditionellen Malerei beeinflusst. Natürlich bin ich ein Mensch aus Asien, und dies bedeutet, dass ich von der traditionellen koreanischen Denkweise beeinflusst bin, wodurch auch meine Ästhetik bestimmt wurde. Ich liebe die Einsamkeit.

FILMBULLETIN: Sie haben gesagt, dass für Sie das innere Drama viel wichtiger sei als das äusserliche. Der Rhythmus Ihres Films entspricht nicht dem Handlungsablauf, sondern stützt sich auf den Rhythmus von Denken, Meditationen und Dialogen.

YONG-KYUN BAE: Mein Film bietet einem an *stories* interessierten Publikum kaum etwas. Wer in Korea vom Rhythmus eines Filmes spricht, denkt an den amerikanischen Film, der als Unterhaltungsmittel Neugierde und Spannung des Publikums aufrechterhält. Das nenne ich den Rhythmus des Kommerzialisismus der Nordamerikaner. Im Unterschied zum amerikanischen Aktionismus möchte ich in meinem Werk einen Tempel bauen, einen Tempel der Meditation für die Zuschauer. Mein Film selbst spricht vom Zen-Buddhismus; und ich lade die Zuschauer ein zur Meditation. In diesem Tempel der Meditation findet man weder eine Handlung noch bekannte Stars oder ein Spektakel. Der Tempel ist leer, es herrscht die Stille der Meditation vor, die den Besucher zur Einsicht bringen soll. Der Rhythmus des Films soll der Rhythmus der Meditation sein.

FILMBULLETIN: Sie haben den Film als Autodidakt von den Aufnahmen bis zum Schnitt selber gestaltet. Haben Sie auch die Musik dazu komponiert?

YONG-KYUN BAE: Ich wusste, wo ich welche Musik einsetzen wollte. Das Problem war aber, dass ich keine Erfahrung mit der Komposition hatte. Deshalb suchte ich einen professionellen Musiker und übergab ihm, was ich bis dahin an Musik koreanischer und westlicher Art zusammengestellt hatte. Was er komponierte, spielte er mir auf Tonband vor. Es war aber sehr schwierig, meine musikalische Auffassung mit der seinigen in Übereinstimmung zu bringen – einige Stellen mussten fünf- bis sechsmal korrigiert werden. Ursprünglich wollte ich lediglich traditionelle koreanische Musik verwenden, kam dann aber zur Auffas-

Wer in Korea vom Rhythmus eines Filmes spricht, denkt an den amerikanischen Film, der als Unterhaltungsmittel Neugierde und Spannung des Publikums aufrechterhält. Das nenne ich den Rhythmus des Kommerzialisismus der Nordamerikaner.

sung, dass ich auch ein wenig westliche Musik einsetzen sollte, wo mir diese geeigneter erschien. Ich habe versucht, möglichst viel traditionelle Musik zu verwenden.

FILMBULLETIN: Es gibt im Westen Leute, die in Ihrem Film eine geistige Verwandtschaft mit der japanischen Haiku-Dichtung zu erkennen glauben. Sie wurden auch mit Yasujiro Ozu und mit Andrej Tarkowski verglichen.

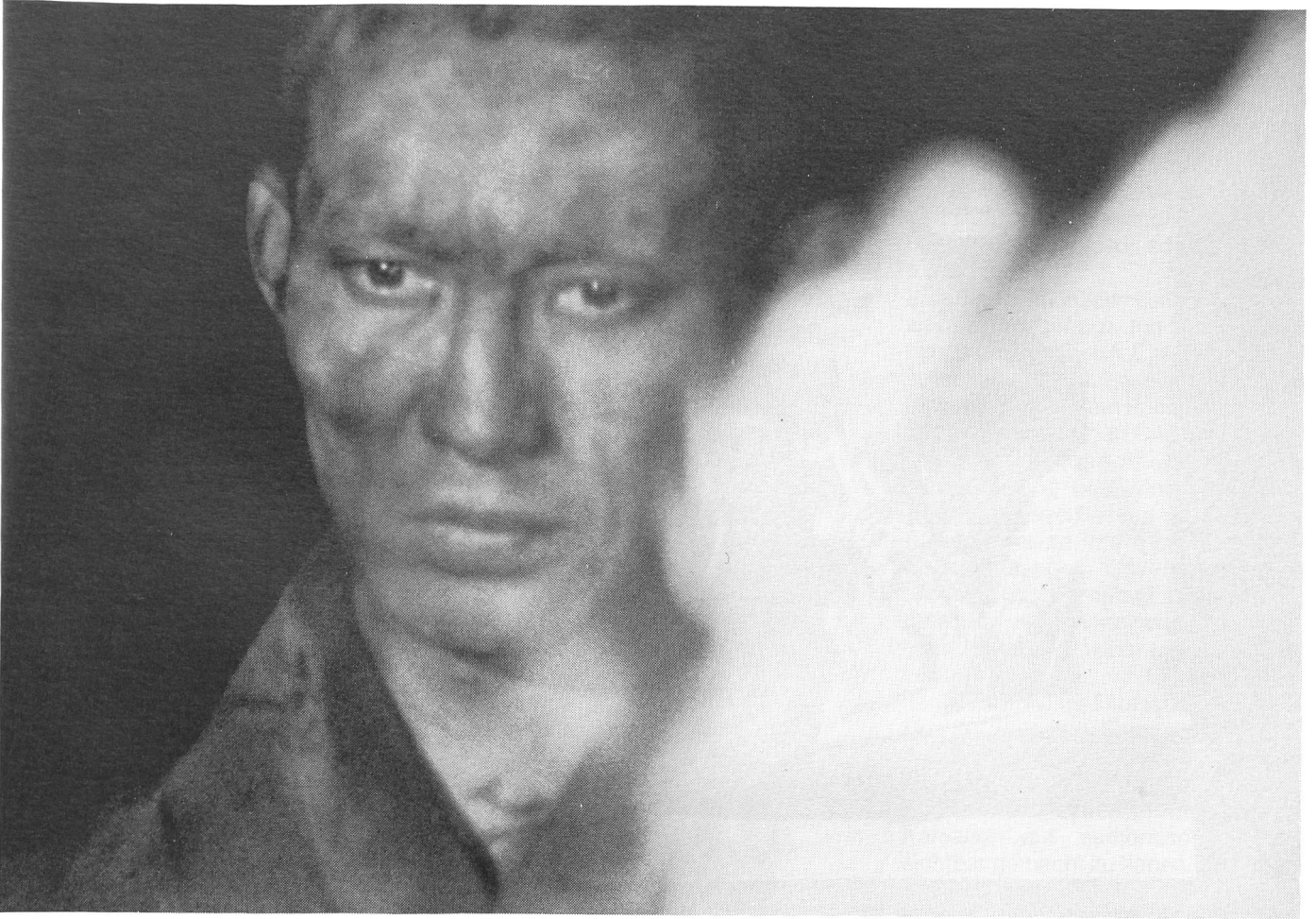
YONG-KYUN BAE: Ich habe mich nie mit der Haiku-Dichtung Japans befasst. Ich erinnere mich lediglich, einige Male Zitate von Haiku-Dichtung in der Literatur gelesen zu haben, ohne dass ich mich an den Inhalt erinnern könnte. Vielleicht ist es so, dass der kulturelle Hintergrund für das Entstehen der Haiku-Dichtung im Zen-Buddhismus zu suchen ist, womit eine gewisse Parallelität der Ausdrucksweise erklärbar wäre. Unglücklicherweise habe ich bisher keinen einzigen Film von Ozu gesehen. Der Import japanischer Filme nach Korea ist verboten. Sein Name ist mir aber bekannt, und ich las einmal ein Buch, das über seine Ästhetik handelt, die mit dem Zen-Buddhismus verknüpft sein soll. Vor dem letztjährigen Filmfestival in Cannes, an dem ich mit meinem Film teilgenommen habe, ging ich nach Paris und kam dort zum ersten Mal mit Wer-

ken Tarkowskis in Berührung. Ich glaube, dass Tarkowski ein grossartiger Regisseur war. Ich sah SERKALO (DER SPIEGEL), OFFRET (OPFER) und NOSTALGHIA, fand sie alle grossartig und habe auch ein Buch über Tarkowski gefunden. Darin konnte ich feststellen, dass sich Tarkowski stark mit der Haiku-Dichtung und dem Zen-Buddhismus auseinandergesetzt hat, sehr an der Kultur des Fernen Ostens interessiert war. Vielleicht mag darin der Grund einer geistigen Verwandtschaft liegen.

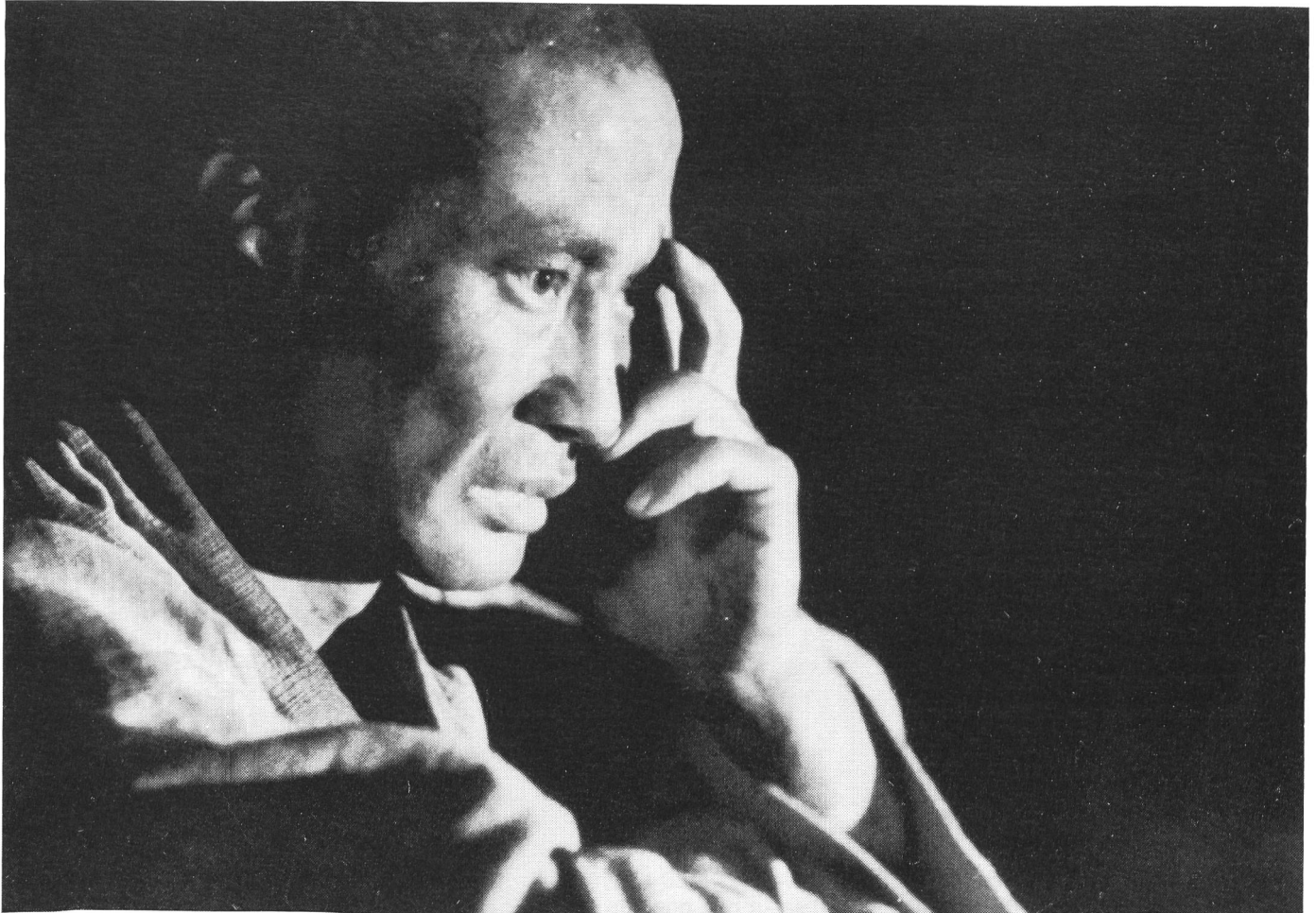
FILMBULLETIN: Für koreanische Verhältnisse stellt Ihr Film wirklich eine Ausnahme dar. Ohne Hilfe professioneller Kräfte haben Sie allein ein Werk geschaffen, das Sie nicht weniger als neun Jahre beansprucht hat.

YONG-KYUN BAE: Seit der Mittelschulzeit war ich leidenschaftlicher Kinogänger. Ich wuchs in Tae-gu auf, und es kam oft vor, dass ich von elf Uhr morgens bis zur letzten Vorstellung durchgehend im Kino sass. Manchmal wiederholte sich das täglich. Ich fuhr auch mit der Bahn in andere Städte, um Filme zu sehen. In dieser Zeit entdeckte ich die gewaltige Ausdruckskraft des Films und entschloss mich, in der Zukunft einmal Filme zu machen. Mein Interesse ging so weit, dass ich mich auch mit der technischen Seite genau befasste, beispielsweise mit Kamerabewegung, Einstellungslänge oder Beleuchtung, bis ich schliesslich die ganze Filmtechnik autodidaktisch studiert hatte. Daher war es für mich eine logische Entwicklung, einen Film zu drehen. Als ich zum erstenmal meine importierte Kamera zur Hand nahm, kam es mir vor, wie wenn ich sie schon lange gekannt hätte. Dennoch gab es unter Filmleuten Vorbehalte, ob ich ohne vorherige Produktionserfahrung in Chung-mu-ro (Zentrum der koreanischen Filmproduktion) überhaupt einen Film machen könne.

Die Struktur meines Filmes begann im Jahr 1981 eine konkrete Form anzunehmen, und gegen 1986 drehte ich die ersten Aufnahmen. Es waren keine finanziellen Erwägungen, weshalb ich nicht mit den Leuten von Chung-mu-ro zusammenarbeiten wollte. Ein Film ist in erster Linie das Produkt beruflicher Zusammenarbeit verschiedener Leute, aber ich begriff bald, dass ich anders arbeiten musste, um meinen Ideen treu bleiben zu können. Ich hatte ja ursprünglich mit den Technikern von Chung-mu-ro einen Vertrag abgeschlossen, die Hälfte der Produktionskosten bezahlt. Doch der durchorganisierte Arbeitsablauf liess mir



Die Neigung zum leeren Raum in der Bildkomposition entspringt meiner persönlichen Vorliebe





Räumlichkeit der Bildkomposition – Der Rhythmus des Films soll der Rhythmus der Meditation sein



nicht genügend Freiheit, weshalb ich mich entschied, doch allein zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Wie sehen Sie Ihren Film im Verhältnis zu den anderen koreanischen Filmproduktionen?

YONG-KYUN BAE: Zu einem Urteil darüber bin ich nicht in der Lage, da ich darüber zu wenig weiss. Ich habe viel zu wenig koreanische Filme gesehen, zuletzt vor allem auch aus Zeitmangel.

FILMBULLETIN: Wie stellt sich das koreanische Filmpublikum zu Ihrem Film?

YONG-KYUN BAE: Ich habe ja ausserhalb der Filmindustrie gearbeitet, und es bleibt abzuwarten, wie mein Film auf die Zuschauer wirkt. Bis jetzt wurde er nur von wenigen Fachleuten gesehen. Beispielsweise zeigte mir ein Tontechniker sein Notizbuch und bemerkte, er habe seit dreissig Jahren an über tausend Filmen Erfahrungen gesammelt. Dies sei allerdings das erstemal, dass er von einem Film seelisch derart ergriffen sei. Seine Reaktion war die erste, die mich überhaupt erreichte. Als er andern von meinem Film erzählte, wurden einige Leute sehr neugierig. Und als ich nach Cannes ging, wurde mein Film im Gebäude der Korean Motion Picture Company visioniert. Unter den Zuschauern befanden sich der Regisseur Rhim Kwon-Taek und der Spitzen-Kameramann Chung Il-Sung, mit denen ich bisher keinen Kontakt gehabt hatte. Später kam die Jury des Qualifikationsfilms zur Visionierung, und dabei wurde mein Film mit absoluter Mehrheit ausgewählt, was mich völlig überraschte. Der Regisseur Rhim und der Kameramann Chung berichteten dann in diversen koreanischen Filmzeitschriften mit überschwänglichem Lob, was ich mir nicht einmal im Traum so vorgestellt hatte.

FILMBULLETIN: Wie vielerorts auf der Welt werden auch die koreanischen Kinos von US-amerikanischen Verleihzentren kontrolliert. In letzter Zeit mobilisieren sich jüngere Filmemacher im Zeichen des Protestes gegen die mächtige amerikanische Filmindustrie. Beispielsweise ist eine Boykott-Aktion gegen amerikanische Unterhaltungsfilme im Herbst 1988 zu erwähnen. Wie stellen Sie sich zu dieser Bewegung jüngerer Cineasten in Korea?

YONG-KYUN BAE: Ich selber lebe nicht in erster Linie vom Film und habe über die Realität der koreanischen Filmindustrie wenig Kenntnis. Ich weiss, dass die amerikanischen Verleiher den koreanischen Filmmarkt kontrollieren und dass dagegen von seiten einiger Koreaner gekämpft wird. Obwohl sich in letzter Zeit einiges geändert hat,

Ich bin von Beruf Maler, und ich habe einen starken Eigensinn. Meine Arbeitsmethode besteht darin, mich in einem Zimmer einzuschliessen, wo ich den Dialog mit mir selbst suche, gegen mich kämpfe, bis die Arbeit beendet ist.

stammen aber 95 Prozent der importierten Filme noch immer aus den USA. Die Politik der Kinobesitzer Koreas ist eben darauf ausgerichtet, ein gutes Geschäft zu machen. Sie zeigen amerikanische Filme, die nach streng kommerziellen Massstäben hergestellt werden. Deshalb ist es für Filmemacher wie Filmpublikum schwierig, an ein alternatives Kino zu denken. Es ist eine Tatsache, dass unsere Filmkunst und Filmsprache sehr amerikanisiert worden sind. Deshalb habe ich kein Interesse mehr an den Filmen, die in den Kinos laufen. Ich finde sie abstoßend. Dies ist der Grund, weshalb ich einen eigenständigen Film herstellen wollte, worin ich meine ganz persönliche Geschichte erzähle.

FILMBULLETIN: Worin sehen Sie die Aufgabe der koreanischen Cineasten für die Zukunft der koreanischen Filmkunst?

YONG-KYUN BAE: Ich bin diesbezüglich ein Neuling, kann keine Aussage zur Situation machen. Ich habe kritische Stimmen gehört, die koreanischen Filmen mangelnde Kreativität vorwerfen. In meinen Augen ist dies aber das Resultat der Kommerzialisierung. Ein Film ist ein Produkt, das viel Geld kostet, und dieser Faktor ist ein grosses Hindernis für die Realisierung künstlerischer Filme. Aber es gibt Filmschaffende, die sich darüber nicht einmal Rechenschaft ablegen und es sich in

den herrschenden Verhältnissen bequem machen.

Dieses Phänomen beschränkt sich aber nicht auf Korea allein. Wir sollten gute Filme machen. Und wenn wir qualitativ gute Filme und ein gutes Publikum haben: wovor sollten wir uns fürchten?

Sie haben nach der sozialen Verantwortlichkeit gefragt. Ich bin der Meinung, dass sich ein Cineast der Gesellschaft gegenüber verantwortlich fühlen soll. Was dem Publikum gezeigt wird, hat öffentlichen Charakter. Es ist möglich, dass beispielsweise soziale Verantwortung und Meinungsfreiheit einander ausschliessen. So gibt es in Korea Filmleute, die nach Meinungsfreiheit verlangen. Was dann aber geschieht, ist die hemmungslose Verbreitung von Pornografie, was mit Meinungsfreiheit nun wirklich nichts zu tun hat.

FILMBULLETIN: Ihr Film ist ein Autorenfilm im wahrsten Sinne des Wortes, was für Korea eine Seltenheit darstellt. Es ist Ihr Verdienst, mittels Kamera die Ästhetik und Lebensphilosophie der Koreaner auf authentische Weise sichtbar gemacht zu haben. Sie haben – anders ausgedrückt – der Kinoszene Koreas einen frischen Impuls gegeben.

YONG-KYUN BAE: Ich bin von Beruf Maler, und ich habe einen starken Eigensinn. Ich weiss nicht, ob das der Grund war, jedenfalls passte es mir nicht, mit andern in einem Team zusammenzuarbeiten. Meine Arbeitsmethode besteht darin, mich in einem Zimmer einzuschliessen, wo ich den Dialog mit mir selbst suche, gegen mich kämpfe, bis die Arbeit beendet ist. Meine Erfahrung der Zusammenarbeit mit andern war eher negativ. Ich gewann den Eindruck, dass meine Ansichten, meine Gefühle, meine Gedanken von den andern nicht verstanden wurden. Ich habe deshalb schliesslich allein, frei und nach meinem eigenen Urteil gefilmt. Dies ist natürlich der diktatorische, totalitäre Anspruch eines Malers in seinem eigenen Atelier. Ein Maler malt sein Bild mit dem Pinsel, wie er will, ein Film jedoch wird erst nach langen chemischen Prozessen sichtbar. Die Filmmaschinerie erscheint einem wie ein Rätsel. Wenn man sie aber einmal kennengelernt hat, ist sie ein treues Ding, ein komfortables Mittel. Ich habe sie lieb gewonnen und bin der Meinung, dass das Charakteristische, die Persönlichkeit eines Autors im Film zum Ausdruck kommen soll.

Mit Yong-Kyun Bae sprach An-Cha Flubacher-Rhim in Seoul



***Ivo Kummer,
Mitglied der Geschäftsleitung der Solothurner
Filmtage***

Filmtage als Qualitätsvermesser?

Die diesjährigen Solothurner Filmtage gehören der Vergangenheit an. Einmal mehr. Und mit der 25. Auflage sind sie offiziell geworden, gar etabliert. Zwei Bundesräte auf einen Streich. Man hört vom «kleinen Wunder», dass es sie noch gibt, diese Filmtage. Die Veranstaltung selber ist, unter anderem, auch zu einem Thema geworden. Änderungen sind gefragt. Die Organisatoren erklären sich «offen» für Kritik, Vorschläge und Wünsche. Während der Filmtagewoche kamen sie auch, in Wortmeldungen, Artikeln und Kommentaren. Es tut gut zu spüren, dass die Solothurner Filmtage nicht bloss stattfinden und dass die Branche ihr Interesse an diesem Anlass formuliert. Doch glaube ich, dass die bisherige Konzeption der schweizerischen Filmwerkschau immer noch ihre Bedeutung hat und ein wichtiges Instrument darstellt für eine filmkulturelle wie auch filmpolitische Auseinandersetzung in unserem Land.

Die Organisatoren der Filmtage engagieren sich seit langer Zeit für eine tragende Filmförderung, sie wollen den Schweizer Film an ein Publikum bringen und an Festivals im Ausland präsentieren. Sie konnten das Schweizer Fernsehen verpflichten, das unabhängige Filmschaffen zu unterstützen. Die Institution Solothurner Filmtage half entscheidend mit, dass sich die Filmszene strukturierte und organisierte. Solothurn bot dafür die notwendige Öffentlichkeit an. Die Anliegen konnten dort deponiert und zur Sprache gebracht werden.

In diesen 25 Jahren wurde quantitativ vieles erreicht für die Filmbranche. Dieselbe Branche konnte sich in der Zwischenzeit eine Position erarbeiten, in der sie die Filmtage als Forum für Forderungen im Bereich Filmförderung, Promotion, Festivaleinladungen etcetera nicht mehr im gleichen Ausmasse braucht.

Jetzt müsste eigentlich die andere Arbeit beginnen, die Arbeit, in der die Qualität des Schweizer Filmes diskutiert wird. Doch da wird es problematisch. Die Filmtage als Zensoren, als Qualitätsvermesser, als Vatikan für den Schweizer Film? Rufe werden laut, eine strengere Selektion zu machen, luftiger zu programmieren, die Qualitätsansprüche höher anzusetzen. Diese Forderungen sind alt, sie haben ihre Tradition in Gesprächen über den Sinn und Unsinn der

Solothurner Filmtage. Doch würde dies den erhofften Segen in der Qualität bringen, wenn zum Beispiel die Filmtage, als äusseres Zeichen, nur noch während zwei oder drei Tagen stattfänden? Ist es nicht eben diese Stärke von Solothurn, einen Überblick der Filmproduktion eines Jahres zu geben, Filme sehen zu können, die sonst nie auf eine grosse Leinwand kommen und dabei Zusammenhänge transparent machen?

Interessanter ist sicher die Diskussion, wie andere Länder im Quervergleich zu uns ihre Filme produzieren und realisieren. Auch könnten unsere ausländischen Gäste mehr gefordert werden, sei es durch aktive Teilnahme an Diskussionen oder auch in vorbereiteten Referaten am Ende der Filmtagewoche, in denen vielleicht andere, neue oder auch fremde Aspekte zur Sprache kommen und die Filmschaffenden zu selbstkritischen Gedanken provozieren. Die Solothurner Filmtage müssten, glaube ich, die Chance nützen, sich erneut zu definieren. Es könnte klargelegt werden, in welche Richtung sie aktiver werden: In die kommerzielle oder in die kulturelle? Vielleicht liessen sich auch beide Aspekte integrieren?

Man könnte den Spiegel der Jahresproduktion auch ausbauen. Was geschieht in der Schweiz eigentlich innerhalb der Auftragsproduktionen, eine Sparte, die ja entscheidend die Kontinuität des Filmschaffens garantiert? Wo kann man die aus den Coproduktionsabkommen mit dem Ausland realisierten Filme sehen? Soll, nach 1974 und 1975, wieder ein Filmkritikerpreis während den Filmtagen vergeben werden? Müssten Sonderprogramme und Rahmenveranstaltungen die Filmwerkschau attraktiver machen? Wäre ein Zweijahresrhythmus der Solothurner Filmtage für den Schweizer Film effizienter? Es wären noch einige Fragen anzufügen, die diskutiert sein müssen. Doch im Kern, in den Grundzügen bin ich davon überzeugt, dass die Aufgabe wie auch der Zweck der Solothurner Filmtage unbedingt beibehalten werden muss.

Es ist hart, sich selber beschränken zu müssen, die Filmtage nicht noch grösser werden zu lassen, wenn viele äussere Zeichen, wie zum Beispiel der Zuschauererfolg, das Gegenteil fordern.

THE END

TIME OF THE GYPSIES

Die Zeit der Zigeuner

Eine Liebesgeschichte



TRIUMPH IN CANNES 89:

PREIS DER BESTEN REGIE

ROBERTO ROSSELLINI PREIS

Ein Film von

EMIR KUSTURICA



„Als Gott auf die Erde kam,
konnte er mit den Zigeuner
nicht verhandeln, so nahm er
den nächsten Flug zurück....“

Anonymous



JETZT IM KINO



«...we have never had Dickens with the sweep and perfection of 'Little Dorrit' nor one so shatteringly relevant.»

Sheila Benson, THE LOS ANGELES TIMES

«There are more acting triumphs here than you can shake an Oscar at.»

Peter Travers, PEOPLE MAGAZINE

CHARLES DICKENS'

Little Dorrit

DEREK JACOBI • ALEC GUINNESS

A STORY TOLD IN TWO FILMS

PART ONE Nobody's Fault PART TWO Little Dorrit's Story



JOHN BRABOURNE & RICHARD GOODWIN PRODUCED BY CANNON SCREEN ENTERTAINMENT I PRODUCE SANDS FILM PRODUCTION
NOBODY'S FAULT/LITTLE DORRIT'S STORY CHARLES DICKENS DEREK JACOBI • ALEC GUINNESS • JOAN GREENWOOD • ROSHAN SETH
AND CTRIL CUSACK EDITED BY SARAH PICKERING MUSIC BY JOHN BRABOURNE AND RICHARD GOODWIN AND DIRECTED BY CHRISTINE EDZARD

NEUE CACTUS FILM

MICHAEL J.
FOX

SEAN
PENN

IT'S NOT THE ENEMY
YOU FIGHT TO KILL,
BUT THE INNOCENT YOU FAIL
TO SAVE.

Casualties of War

COLUMBIA PICTURES PRESENTS AN ART LINSON PRODUCTION A BRIAN DePALMA FILM MICHAEL J. FOX SEAN PENN "CASUALTIES OF WAR"
MUSIC BY ENNIO MORRICONE FILM EDITOR BILL PANKOW DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STEPHEN H. BURUM A.S.C.
CO-PRODUCER FRED CARUSO BASED UPON THE BOOK BY DANIEL LANG SCREENPLAY BY DAVID RABE PRODUCED BY ART LINSON DIRECTED BY BRIAN DePALMA

DD DOLBY STEREO[®]
IN SELECTED THEATRES

Ein Film Columbia



im Verleih der

