

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 182

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](#)

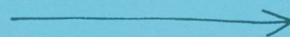
Download PDF: 16.08.2025

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

B U L L E T I N



Kino in Augenhöhe



Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

3 '92

Phantasieverstärker für impotente Leser -

Filme nach und um Max Frisch · Rainer Werner

Fassbinders *Franz-Filme* · Das kasachische

Phänomen · LES AMANTS DU PONT-NEUF

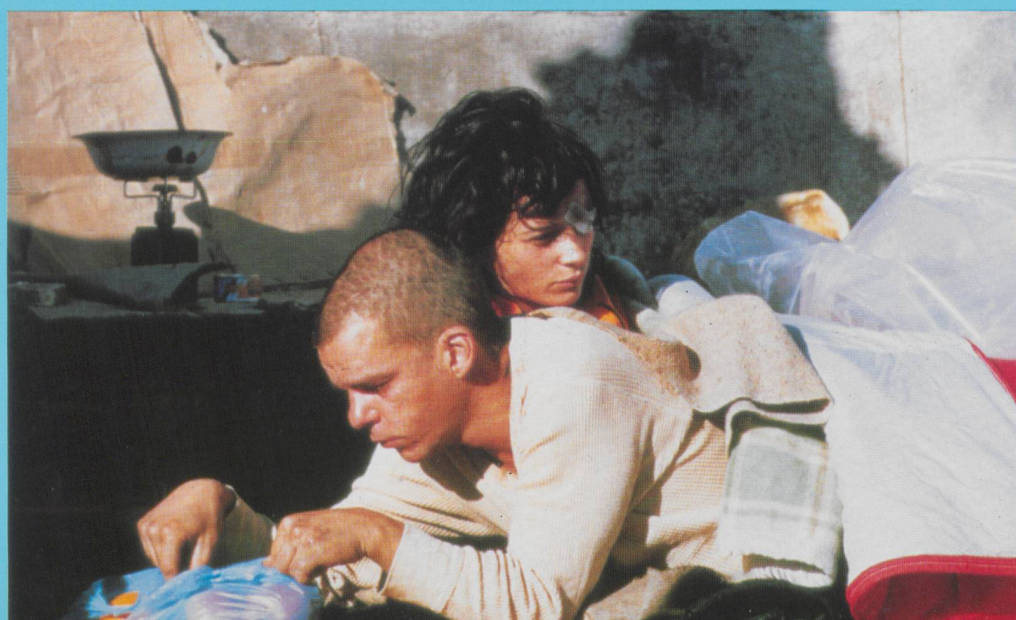
HYÈNES · LONDON KILLS ME · IL LADRO DI

BAMBINI · AM ENDE DER NACHT · REQUIEM

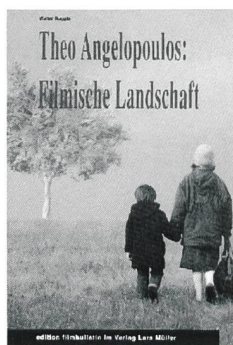
SERTSCHAWAN · "In Kurdistan bedeutet der

Fremde im Haus eine Ehre" – Gespräch mit

Beatrice Michel und Hans Stürm



LESEN SIE KINO?



Mit Filmbulletin hätten Sie bisher in vertiefenden Gesprächen und Essays unter anderem folgenden Personen begegnen können:

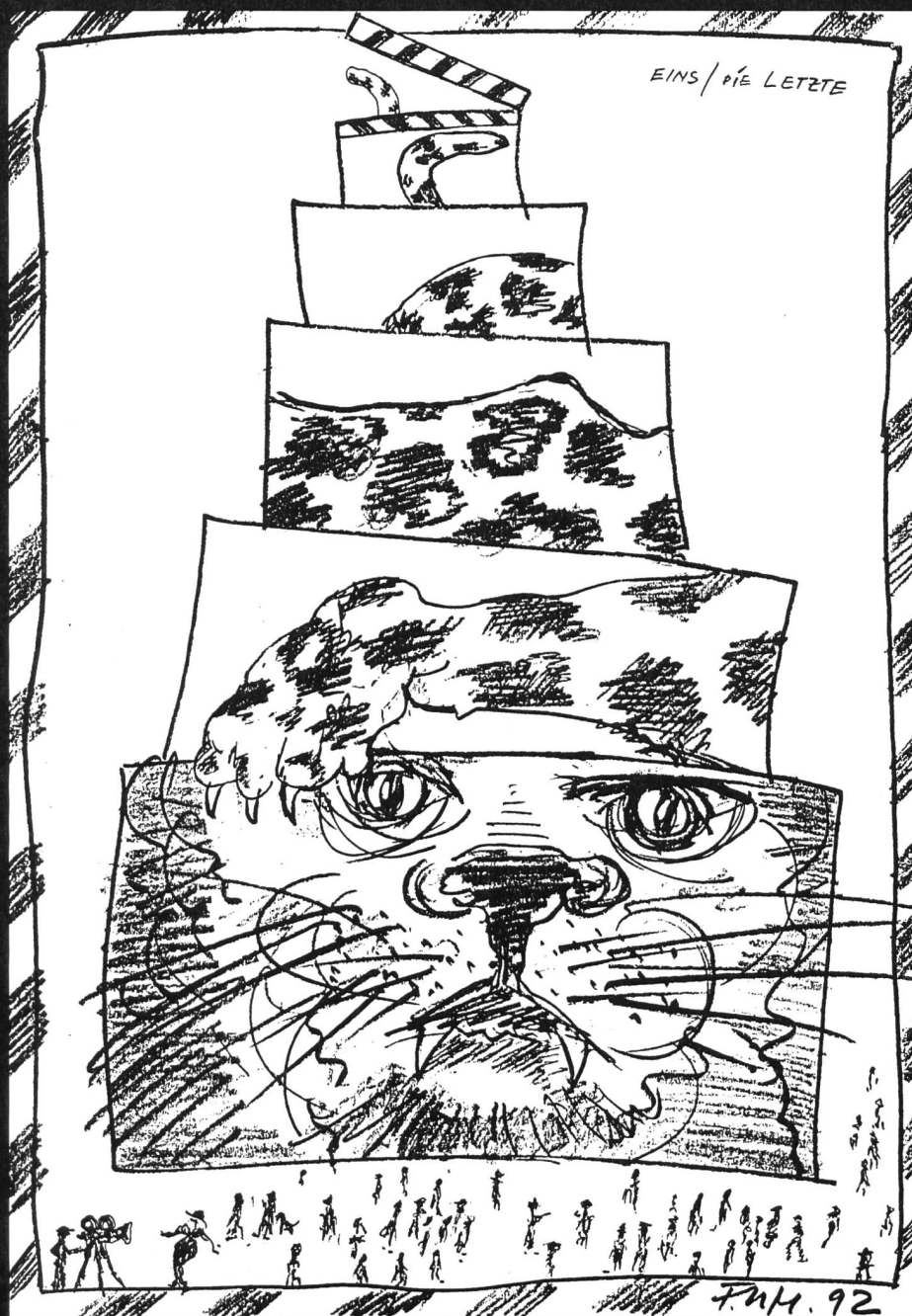
Den Regisseurinnen und Regisseuren Allen, Altman, Angelopoulos, Antonioni, Askoldow, Avery, Bae, Becker, Bergman, Bresson, Brooks, Buñuel, Boorman, Brest, Chabrol, Chaplin, Cimino, Coppola, Cronenberg, DeMille, Demme, Dindo, Dwan, Fassbinder, Fellini, Forman, Fuller, Gance, Gilliam, Godard, Greenaway, Haensel, Hauffler, Hawks, Hill, Hitchcock, Hurwitz, Jarl, Jarmusch, Iosseliani, Ivens, Kaige, Kaplan, Kaurismäki, Khemir, Khleifi, Kieslowski, Klimow, Kluge, Koerfer, Kosinzew, Kramer, Kuleschow, Kurosawa, Lang, Leone, Loach, Lubitsch, Lumet, Lyssy, Malle, Mann, Marker, Marshall, Mazursky, Michalkow, Mizoguchi, Moll, Murer, Murnau, Ophüls, Oshima, Ozu, Pakula, de Palma, Paradschanow, Pasolini, Piatat, Pitschul, Polanski, Pollack, Pool, Radford, Rappeneau, Ray, Reiner, Reisz, Renoir, Resnais, Rivette, Rohmer, Rozema, Rudolph, Sanjinés, Schachnasarow, Schmid, Schnyder, Schocher, Schrader, Scola, Scorsese, Seidelman, Sirk, Siodmak, Solanas, Spielberg, Tacchella, Tanner, Tarkowskij, Tavernier, Taviani, Trauberg, Truffaut, Varda, Von Gunten, Von Stroheim, Von Sternberg, Von Trier, Wajda, Walsh, Wenders, Weir, Wertmüller, Wicki, Wise; den Kameraleuten Alekan, Almendros, Arvanitis, Ballhaus, Figueroa, Lhomme, Menges, Zsigmond; den Schauspielerinnen und Schauspielern Antonutti, Fröhlich, Ganz, Gélín, Habich, Marx-Brothers, Noiret, Ogier, Raab, Roth, Rourke, Steiner, Stewart, Sutherland, Thulin, Walken; den Drehbuchautorinnen und -autoren Ephron, Epstein, Goldman, Gruault, McKee; den Produzenten Balcon, Dietrich, Höhn, Reinhart, Silberman; den Ausstatter Bumstead, Crisanti, Giger, Trauner; oder dem Cutter Perpignani, der Komponistin Karaindrou, dem Tontechniker Eidenbenz, dem Lichttechniker Pinkus, dem Theoretiker Metz, dem Historiker Everson u.v.a.m.

Dann lesen Sie
Filmbulletin.
Wer Filmbulletin
jetzt abonniert,
profitiert:

Sechsmal jährlich
bringt Filmbulletin
Kino in Augenhöhe.
Jede Nummer
spricht für sich.

Zudem erhalten Sie als
einmaliges Geschenk
eines der schönen
Bücher aus der
edition filmbulletin.

Möchten Sie das
nächste Rendezvous
mit dem Kino
nicht verpassen?
Dann abonnieren Sie
Filmbulletin –
die Zeitschrift der
Filmkultur.



→ Fu. M. 92

Kennen Sie diese zwei Typen?

HALLE HARD AG



Foto Andreas Woltensburger Winterthur

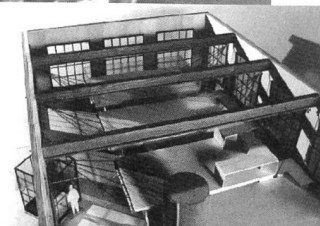
Falls Sie in einer aktiven Umgebung arbeiten möchten, wo ein fruchtbares Durch- und Miteinander von Wohnenden und Arbeitenden ganz normal ist, wird es sich für Sie lohnen, diese zwei und weitere Typen kennenzulernen.

Sie arbeiten in der ehemaligen Spinnerei Hard, in Winterthur Wülflingen, der «Hard», wo seit 1986 eine muntere Gemeinschaft von Benutzern die Dinge in die eigenen Händen genommen hat.

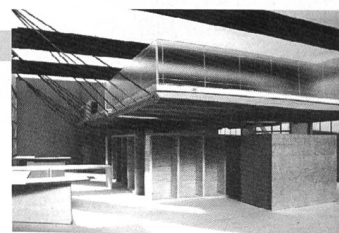
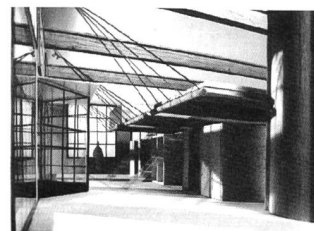
In diesem interessanten Umfeld verkaufen oder vermieten Ernst Isler, Architekt, und Leo Rinderer, CAD-Büro, beide selbst im Grossraumbüro Halle Hard sitzend, noch einige Arbeitsplätze mit Anschluss an die gemeinsame Infrastruktur.

Wenn Sie also Wert auf einen besonderen Arbeitsplatz legen, sollten Sie auf keinen Fall verpassen, die zwei Typen umgehend kennenzulernen.

Leo Rinderer
Telefon 052 25 76 46
Telefax 052 25 76 47



Gestaltung und Fotos Rolf Zöllig Winterthur



Als schweizerisches Periodikum hat «Filmbulletin» selbstverständlich eine besondere Nähe zum Schweizer Film und zur Filmkultur in der Schweiz. Wir wehren uns allerdings nach Kräften, dabei in einen distanzlosen Provinzialismus zu verfallen.

Diese besondere Nähe zum Schweizer Film und zur Filmkultur in der Schweiz kommt in dieser Ausgabe für einmal sehr offenkundig zum Ausdruck und beginnt schon auf der allerersten Seite: Fredi M. Murer zeichnete für uns "eins / die Letzte" zum Thema «45. Internationales Filmfestival von Locarno».

Trotz Beinahe-Sonderheft-zur-Schweiz: «Güllen liegt auch in Afrika», wie unsere Besprechung einer Neuverfilmung des Besuches der alten Dame von Dürrenmatt überschrieben ist. Frisch war nie im abwertenden Sinn provinziell, aber gerade die internationalste «Umsetzung einer Frisch-Lizenz», formuliert Pierre Lachat in seinem Essay «Filme nach und um Max Frisch aus vier Jahrzehnten», «ist die naiv-gefälligste» geworden – «und eine leider etwas belanglose obendrein». Martin Schaub kommt zum Schluss, dass der in der schweizerischen Provinz angesiedelte neue Film von Christoph Schaub, AM ENDE DER NACHT, eben den Versuch darstellt, «eine Notration von kritischer Erkenntnis zu retten». Zwanzigtausend Kilometer reisten die Filmgestalter Reni Mertens und Walter Marti, um die Aufnahmen für ihr REQUIEM einzufangen, und Beatrice Michel und Hans Stürm waren ihrerseits sieben Monate in den iranisch-kurdischen Provinzen, um SERTSCHAWAN zu drehen.

Von Kurdistan nach Kasachstan ist der Sprung auf der Karte nicht sehr gross. In diesem Territorium von fünfzig Millionen Einwohnern ereignet sich filmisch gesehen derzeit soviel, dass von einer *kasachischen Welle* zu sprechen gerechtfertigt erscheint. Unser moskauer Mitarbeiter Andrej Plachow zeigt in seinem Beitrag «Das kasachische Phänomen» einige Hintergründe und Zusammenhänge auf.

Der von der redaktionellen Dramaturgie bestimmte Zufall will es, dass diese Ausgabe gleichzeitig dem grössten filmkulturellen Ereignis in der Schweiz, dem internationalen Filmfestival von Locarno, viel Raum gewährt. Auch dies beginnt schon auf der ersten Seite, und setzt sich fort, indem sich die vorgelegten Beiträge mehrheitlich – eingeschlossen KAJRAT aus Kasachstan – mit in Locarno gezeigten Filmen beschäftigen.

Damit Filmbulletin ein bedeutendes – und nicht nur schweizerisches – filmkulturelles Ereignis bleibt, dessen Beachtungsgrad weiter steigt, werben wir mit der Aktion «Lesen Sie Kino?» neue Leserinnen und Leser. Wer sich beteiligt, erhält als Geschenk ein Buch aus der «edition filmbulletin».

Walt R. Vian



Kino in Augenhöhe

3 '92
34. Jahrgang
Heft Nummer 182
August 1992

Kurz belichtet 4

Kino in Augenhöhe

LES AMANTS DU PONT-NEUF von Leos Carax

Sie küsstet und sie schlugen sich 13

Filme nach und um Max Frisch aus vier Jahrzehnten



Ein Phantasieverstärker für impotente Leser 20

Fassbinders *Franz-Filme* und ihre utopische Weltsicht

Keiner ist böse, keiner ist gut 26

Neue Welle in Kasachstan

Das kasachische Phänomen 38

Filmbulletin

HYÈNES von Djibril Diop Mambéty 43

LONDON KILLS ME von Hanif Kureishi 46

Gespräch mit Hanif Kureishi 47

IL LADRO DI BAMBINI von Gianni Amelio 51

TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME von David Lynch 52

Filmwerkstatt Schweiz

AM ENDE DER NACHT von Christoph Schaub 54

Gespräch mit Christoph Schaub über seine Figuren 55

REQUIEM von Reni Mertens und Walter Marti 58

SERTSCHAWAN von Beatrice Michel und Hans Stürm

Den Bildern des Todes

Bilder des Lebens entgegengesetzt 60

Gespräch mit Beatrice Michel und Hans Stürm 64

Rückblende

François Truffaut über Jean Vigo 68

Titelblatt: LES AMANTS DU PONT-NEUF von Leos Carax
Heftmitte: Franz Biberkopf in BERLIN ALEXANDERPLATZ

Filmbulletin
Postfach 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
Johannes Bösiger, Andreas Furler, Pierre Lachat, Jürgen Kasten, Andrej Plachow, Martin Walder, Frank Arnold, Martin Schaub, Christoph Schaub, Jean Perret
Zeichnung: Fredi M. Murer

Gestaltung:
Leo Rinderer
Titelblatt: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**
KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach / Oberohringen

Inserate:
Leo Rinderer

Fotos:
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Alpha Films, Genève;
Beatrice Michel, Hans Stürm,
Hinteregg; Filmcooperative,
Look Now!, Neue Zürcher
Zeitung, Rialto Film, tele
production, Zoom-Filmdoku-
mentation, Zürich; Stiftung
Deutsche Kinemathek, Berlin

Aussenstellen Vertrieb:
Rolf Aurich,
Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 / 85 35 40

Hans Schifferle,
Friedenheimerstr. 149/5,
D-8000 München 21
Telefon 089 / 56 11 12

R. & S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 / 604 01 26
Telefax 0222 / 602 07 95

Kontoverbindungen:
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Filiale 8400 Winterthur,
Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:
Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich. Jahresabonnement:
sFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
übrige Länder zuzüglich Porto

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

Bundesamt für Kultur,
Sektion Film (EDI), Bern

Zuger Kulturstiftung
Landis & Gyr

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

Röm. kath. Zentralkommis-
sion des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
gelmässig und wird à jour gehal-
ten. Aufgelistet ist, wer einen
Unterstützungsbeitrag auf unser
Konto überwiesen hat. Obwohl wir optimistisch in die
Zukunft blicken, ist Filmbulletin
auch 1992 dringend auf weitere
Mittel angewiesen. Falls Sie die Möglichkeit für eine
Unterstützung sehen, bitten wir
Sie, mit Leo Rinderer oder mit
Walt R. Vian Kontakt aufzuneh-
men.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.



HOLOZAN

45. Internationales Filmfestival von Locarno

Neuanfang mit Tradition

Nach den glücklichen Jahren
unter der Direktion von David
Streiff steht das Filmfestival
von Locarno jetzt vor einer
neuen Ära. Marco Müller, ehe-
mals Direktor des Festivals von
Rotterdam und zuvor von Pe-
saro, ist angetreten, den Weg,
den David Streiff vorgezeich-
net hat, nicht einfach nur fort-
zuführen. Locarno soll mehr
als je zuvor zum Treffpunkt für
die Kinematographien der ver-
schiedensten Kontinente wer-
den. Die Gründung der Stif-
tung Monte Cinema Verità,
deren Ziel es sein wird, Co-pro-
duktionskonstellationen zwi-
schen den Ländern der ersten
und jenen der dritten Welt zu
fördern, ja überhaupt erst zu
ermöglichen, ist eines der An-
zeichen für diesen Neuanfang
mit Tradition, den Müller in Lo-
carno in die Tat umsetzen will.
Eines der deutlichsten Zeichen
für diese neue Politik ist wohl,
dass Müller für die diesjährige
Ausgabe des Festivals über
fünfzig Filmeinkäufer aus aller
Welt nach Locarno eingeladen
hat. Sie sollen hier die Mög-
lichkeit geboten bekommen,
Neuentdeckungen zu machen
und zu acquirieren. Zentrum
für diese Gäste wird das im
Bauhaus-Stil erbaute Hotel
Monte Verità sein, womit dem
Asconeser "Berg der Wahr-
heit" jene Funktion zurückge-
geben wird, die er einst als Ort
des Zusammentreffens ver-

schiedenster Strömungen und
der Suche nach Neuanfängen
inne hatte. Diese verstärkte
Präsenz von Vertretern der in-
ternationalen Filmwirtschaft ist
gleichzeitig die Fortsetzung ei-
ner Tradition, die vor zwei Jah-
ren mit der Präsenz der Mit-
glieder des «European Film
Distribution Office» ihren An-
fang genommen hat und jetzt
eine Systematisierung erfährt.
(Und «Efdo» ist mittlerweile



HYÈNES

zum Stammgast am Langen-
see geworden.)
Auf den ersten Blick unter-
scheidet sich die Struktur der
diesjährigen Ausgabe kaum
von der letztjährigen. Haupt-
pfeiler bleiben die Piazza
Grande und der internationale
Wettbewerb. Aus beiden Pro-
grammen kann man Müllers ei-
gene Handschrift herauslesen:
Ein offenes Bekenntnis zum
Kino als Kunst der Vielfalt, als
ein Schaufenster für Strömun-
gen und Möglichkeiten unter-
schiedlichster Provenienz. Auf
der Piazza wird es so neben

der – nach der erfolgreichen Uraufführung von IL BACIO DI TOSCA vor einigen Jahren – erneut mit grosser Spannung erwarteten Premiere von Daniel Schmid's neuestem Werk, HORS SAISON, auch eher kommerziell ausgerichtete Neuheiten zu sehen geben. Ernest Dickerson, der Kameramann der Filme des mit JOE'S BARBERSHOP: WE CUT HEADS TOO in Locarno entdeckten Spike Lee, zeigt mit seinem als europäische Erstaufführung zu sehenden Erstling JUICE ein stimmungsvoll-präzises Porträt der schwarzen Jugend in New York. Ein Film, der mit seiner geschlossenen Dramaturgie – Dickerson ist ein Schüler des Milos-Forman-Lehrers Frank Daniel –, mit seiner genauen und getreu den Emotionen der Hauptfigur folgenden Kameraarbeit und last but not least mit seinem ausgeklügelten Soundtrack auf der Piazza

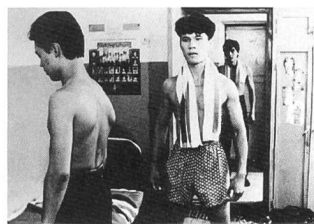


MAU MAU

sicher für Furore sorgen wird. Weitere Höhepunkte bilden die Welturaufführung von O AR: O DIA DE MEOS ANOS des Portugiesen Joao Botelho, ANTIGONE von Jean-Marie und Danièle Straub, die in Cannes zum Publikumsliebling avancierte australische Produktion STRICTLY BALLROOM von Baz Luhrman sowie – im Anschluss an die Verleihung des Ehrenleoparden – O DIA DO DESESPERO von Manoel de Oliveira, des Altmeisters des portugiesischen Films. CHARLOTTE, Richard Dindos neuer Dokumentarfilm, der ebenfalls auf der Piazza seine Uraufführung erleben wird, ist dem Leben der Jüdin Charlotte Salomon gewidmet. Vor den Nazis geflohen, hat diese junge Frau im Süden Frankreichs ihr subjektives Erleben der Greuel des nationalsozialistischen Regimes in einem einzigen grossen Bilderbogen, einer Art Mischung aus Comic Strip und Tagebuch, festgehalten.

Die Schweiz ist dieses Jahr im Wettbewerb mit einem Film sowie mit einer Co-Produktion vertreten. HOLOZÄN, die Verfilmung der Erzählung «Der Mensch erscheint im Holozän»

von Max Frisch, hat Heinz Büttler als monologisierende Betrachtung über die Einsamkeit eines alten Mannes angelegt. Wie schon in CHARTRES zielt Büttler auch hier konsequent auf das Neben- und Miteinander von meditativ-berückenden Bildern – die Kamera hat der Angelopoulos-Kameramann Giorgos Arvanitis geführt – und einer dezidiert die Narration durchleuchtenden Musik. HOLOZÄN ist am Schauplatz der Erzählung, in den engen Schluchten des Centovalli, gedreht worden. DONUSA, der Erstling der in Berlin ausgebildeten jungen griechischen Filmemacherin Angeliki Antoniou, ist als Co-Produktion mit Deutschland und der Schweiz entstanden. Auch für den Wettbewerb gilt, dass Müller die bereits von David Streiff gesuchte Durchmischung von Filmen aus unbekannten oder neuen Filmländern mit jenen aus den Werkstätten der klassischen Kinematographie konsequent weiter ausbaut. ZEBRAHEAD – ein Begriff, der im amerikanischen Slang für einen Mann steht, der sich einmal auf eine Blondine, dann auf eine Brünette und dann vielleicht wieder auf einen blonden Engel einlässt, ist der Erstling von Anthony Drazan, einem Absolventen der von Robert Redford ins Leben gerufenen Filmhochschule Sundance Institute. Bei seiner Erstaufführung in Amerika hat dieser jetzt in Locarno seine internationale Premiere erlebende Film vor allem durch seine sensible Zeichnung des Konfliktes zwischen Weissen und Schwarzen Furore gemacht. Deutschland ist – dem Trend des Filmfestes von München folgend – heuer in Locarno besonders stark vertreten. Neben dem einfühlsamen Porträt einer Jugend in den sechziger Jahren, das Wolfgang Becker – vor ein



KAJRAT

paar Jahren mit SCHMETTERLINGE Gewinner des Goldenen Leoparden – unter dem Titel KINDERSPIELE vorlegt, sind MAU MAU von Uwe Schrader und DIE TERRORISTEN von Philip Groening zu sehen. Mit

zwei Filmen tritt Frankreich zum Kampf um je den bronzenen, silbernen oder goldenen Leoparden an. CONFORTORIO von Paolo Benvenuti und O FOGO: DAS TRIPAS CORACAO von Joaquim Pinto vertreten Italien und Portugal. Asien ist mit SISHI BUHUO der jungen Chinesin Li Shaohong sowie QUIYUE der aus Hong Kong stammenden Regisseurin Clara Law vertreten. Aus Kamerun wird der erste Film des Dramatikers Jean-Pierre Békolo, QUARTIER MOZART, zu sehen sein, aus Kasachstan KAJRAT von Dareschan Omirbajew.

Wie in den Vorjahren wird das Programm des Filmfestivals von verschiedenen Sondervorführungen und Nebensektionen abgerundet. Traditionsgemäss gehören dazu die Sektion «Nouveaux Films Suisses», in der Filme, die bereits an anderen Festivals zu sehen waren – AM ENDE DER NACHT von Christoph Schaub, DIE BLAUE STUNDE von Marcel Gisler oder etwa RIEN QUE DES MENSONGES von Paule Muret –, genauso Aufnahme gefunden haben, wie internationale Premieren. Dazu zählen AUS HEITEREM HIMMEL von Felix Tissi und Dieter Fahrer, der Dokumentarfilm DER TROMMLER IN DER WÜSTE von Rolf Lyssy, FÜÜRLAND II von Clemens Klopfenstein und Remo Legnazzi oder OUR HOLLYWOOD EDUCATION von Michael Beltzrami. Die Präsenz des Schweizer Filmschaffens wird abgerundet durch eine Hommage an den Schriftsteller Friedrich Glauser mit der Wiederaufführung der 1939, beziehungsweise 1946, entstandenen Filme WACHTMEISTER STUDER und MATTO GEISTERT von Leopold Lindtberg. Unter den «Programmes speciaux», zu denen auch diese zwei Glauser-Verfilmungen zählen, sei hier noch auf die restaurierte französische Fassung von Roberto Rossellinis INDIA hingewiesen.

Die «Semaine de la critique» ist erneut dem Dokumentarfilm gewidmet. Abbas Kiarostami zeigt hier ZENDEGI EDAME' DARSAD, Steven Dwoskin FACE OF OUR FEAR und von dem in Amerika lebenden Fotografen Robert Frank wird nach CANDY MOUNTAIN nun mit LAST SUPPER ein weiterer Film in Locarno seine Uraufführung erfahren. Die Altmeister des Schweizer Dokumentarfilms, Walter Marti und Reni Mertens, werden erstmals der Öffentlichkeit ihr REQUIEM zei-

gen, eine stilsichere und gleichsam als Lektion in Sachen Montage aufzufassende Auseinandersetzung mit dem Tod am Beispiel von Soldatenfriedhöfen.

Marco Müller, der Italiener mit entfernter Schweizer Abstammung, macht in Sachen Retrospektive seinen Einstand mit einer Art Heimspiel. Der 1981 im Alter von 86 Jahren verstorbene Mario Camerini, dem diese Werkschau gewidmet ist, zählt zu den Multitalenten des italienischen Kinos. Die Wiederbegegnung, beziehungsweise Neuentdeckung seines Œuvres, wird zu einer Reise nicht nur durch die Geschichte der italienischen, sondern der europäischen Filmkunst, eines Balanceaktes zwischen Kunst und Kommerz.

Abgerundet wird die Palette der Sektionen durch die letztes Jahr erstmals durchgeführten «Leoparden von Morgen». Hier werden Kurzfilme von Filmhochschülern und Anfängern gezeigt, deren Namen vielleicht eines Tages im Programm des Wettbewerbes auftauchen werden.

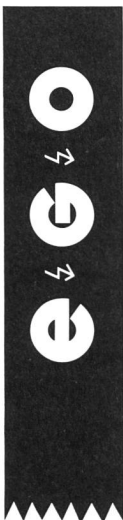
Locarno 1992 bedeutet so einmal mehr ein Rendez-vous für Entdeckungsfreudige. Das von



UNA ROMANTICA AVVENTURA von Mario Camerini

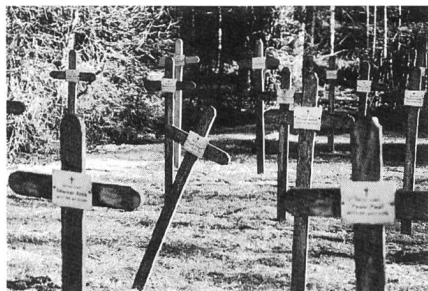
Marco Müller und seiner «commissione artistica» zu verantwortende Programm soll, wie der neue Direktor dies formuliert, «keine ästhetischen oder kinematographischen Parameter» für die Beurteilung dessen liefern, was man da «Neues Kino» oder «Jungen Film» nennen könnte. Vielmehr soll der einzelne Betrachter mittels dieser reichhaltigen Palette ein Instrument in die Hand gedrückt bekommen, mit dem er sich selbst «ein objektives, pluralistisches (aber dennoch differenziertes und somit widersprüchliches) Bild von all dem machen kann, was sich derzeit in der Welt des Films in Bewegung und Veränderung befindet».

Johannes Bösigler, Mitglied der «commissione artistica»



..... 10 Jahre Ego
Elekriker-Genossenschaft
8408 Winterthur
Telefon 052 25 18 08

Zum Film
"Requiem -
getötet in Aktion"
gratulieren wir
Walter Marti
und
Reni Mertens.



Cannes '92

«Sancho, schauen wir nach, ob es auf dem Mond noch einen geeigneten Platz gibt für die Kavallerie. Ich habe nichts gegen die Moderne.»

Unausgewogen, Subjektiv: Das wichtigste Ereignis von Cannes '92 war die erstmalige Aufführung von Orson Welles' *DON QUIJOTE* im Rahmen einer Sondervorführung der *Quinzaine des réalisateurs* in einer 116 Minuten langen Fassung. Nur wenige allerdings werden diese Einschätzung teilen. Der Saal war zwar gut besetzt aber – zu meinem Erstaunen und im Gegensatz zu anderen Vorführungen – nicht ausverkauft. Und ich erlebte keine andere Vorstellung in der ebenso viele Personen den Saal schon während der Vorführung verliessen. Wäre Sancho Pansa nach beendeter Projektion zur Hand gewesen, man hätte ihm zurufen mögen: «Schauen wir nach, ob es auf dem Mond noch Raum für Filmkritiker gibt – auch ich habe nichts gegen die Moderne.»

Nun ist Cannes – jedes Kind im medial erschlossenen Teil der Welt bringt es mit dem Filmfestival an der Côte d'Azur in Verbindung, das sich selbstbewusst, schlicht *le festival international du film* nennt – nicht in erster Linie eine Veranstaltung für Filmkritiker, und auch die zur Berichterstattung anwesenden Journalisten sind in den selteneren Fällen in erster Linie Filmkritiker.

Cannes means bekanntlich business. Die Feststellung ist alt und trivial. Nichtsdestoweniger sind die Zahlen erstaun-

lich. Runde vierhundert Millionen französische Francs sollen in den zwölf Tagen des Festivals das lokale Wirtschaftsgefüge der Stadt beleben. Da erscheinen dem kritischen Beobachter die vierundzwanzig Millionen Francs, mit denen die Stadt das Festival unterstützt, dann augenblicklich als effiziente Wirtschaftsförderung – und auch die zehn Millionen Sponsorengelder dürften gut investiert sein. 23 000 Personen werden vom Festival akkreditiert. Da befinden sich die 3 000 anwesenden Journalisten sogar als geschlossene Gruppierung in einer verschwindenden Minderheit, ebenso wie die rund 2 000 Marktbesucher.

All diese Besucher des Festivals haben ihre eigenen Fahrpläne, Vorlieben, Auffassungen und Prioritäten. Dennoch: ich verstehe nicht, wie man seinen Tag nicht nach diesem Film von Orson Welles ausrichten kann, selbst und gerade in Cannes – *Don Quijote* hat schliesslich sein Leben nach *Dulcinea* ausgerichtet. (Sogar wer die von Costa Gavras erstellte vierzig Minuten Fassung gesehen hat, müsste gespannt sein, endlich eine längere Version zu sehen.)

DON QUIJOTE von Orson Welles ist nicht zuletzt das Ereignis von Cannes '92, weil er die Frage aufwirft: Was ist Film? Was unterscheidet einen Film von belichtetem Material? Worauf kommt es an? Und die Beschäftigung mit diesen Fragen ist nicht nur während der zwölf Tage des Festivals der Auseinandersetzung mit dem

Gesehenen förderlich, sie bleibt eben auch, runde zwei Monate nach dem Ereignis als wesentlich in Erinnerung, während die meisten Filme bereits wesentlich verblasst sind.

Am Material kann es nicht liegen. Die unter der Leitung von Jess Franco restaurierte Fassung setzt sich aus ganz unterschiedlichem Material von ganz unterschiedlicher technischer Qualität zusammen. Aufnahmen mit einer 16mm Handkamera reihen sich neben ausgefeilte Einstellungen, die von einem professionellen Kamerateam mit dem Kran realisiert wurden. Manche Szenen skizzieren in ihrem zerfallenen Zustand gerade noch die Intentionen ihres Gestalters, während andere durchaus integrale Bestandteile des angestrebten, aber unvollendet gebliebenen Werkes sein könnten, an dem Orson Welles zwischen 1955 und 1969 immer wieder intensiv gearbeitet hat. Liegt es am Stoff? Viele Filme zielen ganz einfach zu kurz, werden – frei nach Brecht – als Hütten aus Holz erbaut, das ein einzelner zusammentragen kann. Orson Welles, der auch einmal geäußert hat, dass man sich ein Leben lang mit einem Stoff von Shakespeare auseinandersetzen kann, baute nicht mit Holz, das er alleine zusammensammeln konnte. Er war gross genug, sich Jahre, ein Leben lang, mit den Grossen und Bedeutenden auseinanderzusetzen – gross genug mit *ihrer Hilfe* zu bauen. Dem einen und anderen mag die vollendete Blockhütte zwar willkommener sein und auch besser entsprechen als die unvollendete Kathedrale. Bestimmt ist sie praktischer und pragmatischer. Aber lohnte sich die Reise nach Cannes nur zur Holzhütten-Schau?

Don Quijote und Sancho Pansa, der Träumer und der Skeptiker, der Idealist und der Realist, steckt wohl in jedem von uns. Dieser Stoff lässt intime Nähe und ironische Distanz gleichzeitig zu. Ein Mangel, der vielen Filme mit ihren aus dem Leben gegriffenen Geschichten anhaftet: sie sind zu nahe dran, aber nicht nahe genug. So nahe, dass sie das blosse Abbild oberflächlicher Realität mit Wirklichkeit verwechseln. Der Stoff des «Ritters von der komischen Gestalt» ist allein schon in dieser Hinsicht genial. Er ist fremd genug, um nicht zum Nennwert missverstanden zu werden, aber dennoch jedem Kind bekannt. Welcher

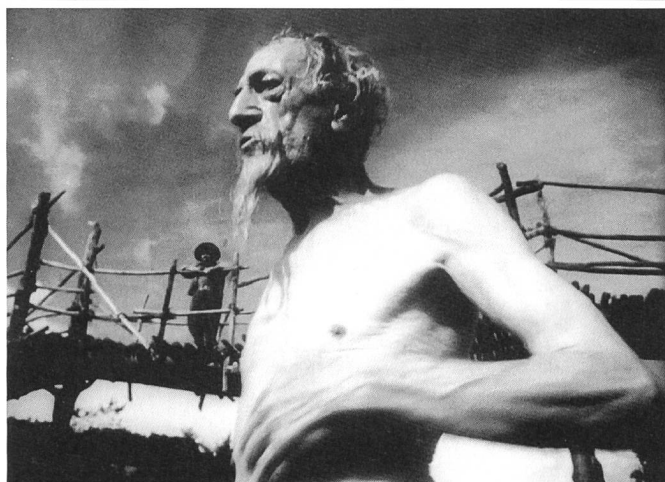
Idealist zieht sich schon tatsächlich die Ritterrüstung über? Welcher Kampf gegen die Windmühlen wird schon bildlich ausgetragen?

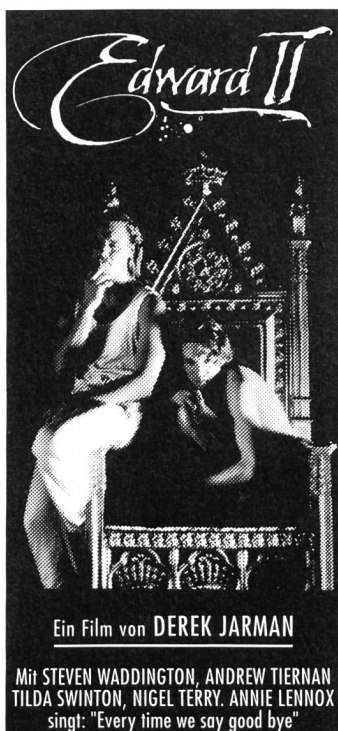
Die Realisierung des DON QUIJOTE ist selbst der Stoff, den er behandelt. Keinem kann dies so bewusst gewesen sein wie Orson Welles. Er war so nahe an diesem Stoff dran, dass er des Schutzes durch seine Figuren in Ritterrüstung und Lederwams bedurfte, dann aber, im Schutze dieser Distanz, auch zu einem lächelnden Augenzwinkern fand. Eine Fernsehreportage von den Dreharbeiten in den «historischen» Stoff einzuflechten, Sancho seinen abhanden gekommenen Gebieter durch eine Direktreportage am Bildschirm über der Bar wiederentdecken und unmittelbar darauf auf der Strasse wiederfinden zu lassen, das ist kein Kompromiss an die Moderne, das ist ein Einfall, der das Augenzwinkern seines Autors auf das Podest stellt.

John Turturro möge mir verzeihen. Sein Regieerstling MAC, der Anzeichen zeigt, sich – aus Gründen, die mir zwar schleierhaft bleiben – zum Kultfilm zu entwickeln, erweist sich als dankbares Opfer. MAC entstand in der Absicht, Turturros Vater, einem ehrlichen Handwerker mit hohen Qualitätsansprüchen an seine Arbeit, ein Denkmal zu setzen. Die Absicht ist redlich, der Stoff geht seinem Autor sehr nah, die *message* ist im Epilog sehr deutlich formuliert. Allein, das genügt nicht. Die Nähe wird mitgeteilt, sie ist nicht vorhanden. Turturros Film ist technisch versiert. Daran liegt es nicht. Seine Mitarbeiter sind Handwerker, die wohl selbst den Ansprüchen des durch den Film geehrten Vaters genügen dürften. Die Regie hat den Stoff verschenkt. Turturros Regiehandwerk erreicht keinen Augenblick die Qualitäten, welche er inhaltlich zur Darstellung bringen will und schafft damit eine Distanz zu seinem Stoff, die nicht im Sinne des Werkes liegt. Da hilft auch der mit modernem Sound-Equipment erstellte moderne Soundtrack nicht weiter.

Wir – Don Quijote und ich – haben nichts gegen die Moderne. Dennoch sind wir ab und an geneigt uns auf dem Mond nach einem Platz für unsere Kavallerie umzusehen.

Walt R. Vian





Anfangs August im Basler **ATELIER KINO**

EINE NACHT IM FÜNF-STERN-HOTEL ODER UNTERM STERNENHIMMEL

Du kannst die Ferien im Ritz verschlafen. Oder mit SSR reisen. Und mit den ersten Sonnenstrahlen aus der Hängematte blinzeln. Denn wer mit uns reist, sieht die Welt mit anderen Augen. Wo Deine Reise ein Erlebnis wird, erfährst Du aus unseren Prospekten. Oder von Deinen ReisepartnerInnen von SSR.

Die ALTERNATIVE FÜR ALLE

SSR-Reisen

Wir haben Verkaufsstellen in: Basel, Bern, Biel, Chur, Luzern, St. Gallen, Winterthur und Zürich.

Dein Feriendatentelefon 01 242 30 00.

VIPER '92

Die 13. Internationalen Film- und Videotage (VIPER) finden vom 20. bis 24. Oktober 1992 in Luzern statt. Neben dem internationalen Film- und Videoprogramm, das eine Übersicht über die weltweite Produktion innerhalb des experimentellen und innovativen Schaffens gibt, wird der zweite Teil der Retrospektive *Found Footage* gezeigt. Filme des Hamburger Avantgardisten *Heinz Emigholz* und des Armeniers *Arthur Peleshian* ergänzen das internationale Programm. Wie immer wird auch eine Filmnacht, diesmal unter dem Motto "Animalisches", durchgeführt, und mit multimedialen Veranstaltungen das Festival ein- beziehungsweise ausgeläutet. Das nationale Videoschaffen wird in diesem Jahr zum siebten Mal in der *Videowerkschau Schweiz* zu sehen sein. Der Kanton Luzern stellt dieses Jahr erstmals einen *Videopreis* von Fr. 5 000.- zur Verfügung. Er wird innerhalb der 7. *Videowerkschau Schweiz* verliehen. Zugelassen sind alle Bereiche innerhalb des unabhängigen schweizerischen Videoschaffens.

Anmeldeschluss für das Internationale Programm ist der 15. August 1992, für die *Videowerkschau Schweiz* der 25. August 1992. Anmeldeformulare bei: Viper, Postfach 4929, 6002 Luzern.

FILM- UND VIDEOTAGE DER REGION BASEL

Zum achten Mal bieten die Film- und Videotage der Region Basel vom 18. bis 21. November 1992 in der Kulturwerkstatt Kaserne, Basel einen umfassenden Überblick über das Film- und Videoschaffen in der Region: Neben Schweizer Filmen und Videos und den traditionell zahlreichen Beiträgen aus dem badischen Raum werden in einer Spezialveranstaltung erstmals auch Arbeiten aus dem Elsass vorgestellt. Es besteht ein kleines Budget für Installationen. Eine Jury vergibt Förderpreise.

Teilnahmeberechtigt sind Arbeiten in allen Formaten, die in der Nordwestschweiz, dem badischen Raum oder dem Elsass produziert wurden oder einen inhaltlichen oder personellen Bezug zur Region haben. Die Arbeiten dürfen nicht mehr als zwei Jahre alt und

noch nicht an den Film- und Videotagen gezeigt worden sein.

Anmeldeschluss ist der 12. September 1992. Anmeldeformulare und weitere Informationen bei: Film- und Videotage der Region Basel, Breisacherstrasse 80, CH-4057 Basel, Tel. 0041 (0)61 691 49 55. Fax 0041 (0)61 692 63 01.

ROAD TO YESTERDAY

Unter diesem Titel - nach einem Film von Cecil B. DeMille aus dem Jahr 1925 - zeigt das Österreichische Theatrumuseum bis zum 31. August Entwürfe amerikanischer Filmarchitekten aus den Jahren 1924 bis 1930. Die Ausstellung konzentriert sich anhand eigener Bestände im wesentlichen auf das Schaffen von *Anton Grot*, *William Cameron Menzies* und *Robert Usher* und ist begleitet von einem schön bebilderten Katalog.

Österreichisches Theatrumuseum, Lobkowitzplatz 2, A-1000 Wien

WISSENSCHAFTLICHES KOLLOQUIUM

Vom 5. bis 7. Oktober 1992 findet im Leibniz-Haus Hannover das fünfte Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium veranstaltet von der Gesellschaft für Filmstudien, Hannover in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft statt.

Das Kolloquium ist thematisch nicht festgelegt sondern hat zum Ziel, die in verschiedenen Disziplinen arbeitenden Wissenschaftler miteinander bekannt zu machen, frühzeitigen Einblick in laufende Arbeiten und Projekte zu gewähren, das interdisziplinäre Gespräch zu fördern und - wo möglich - auch zur Bildung regionaler, überregionaler und interdisziplinärer Arbeitsgruppen anzuregen. Eingeladen sind alle (auch Examinanden), die sich mit Film- und Fernsehwissenschaften befassen.

Anmeldungen bis zum 15. August 1992 mit Themenangabe und kurzer Zusammenfassung des Vortrags (der sich auf zwanzig bis maximal dreissig Minuten Redezeit beschränken sollte) und weitere Informationen bei: Gesellschaft für Filmstudien, Rolf Aurich, Pamela Müller, Susanne Fuhrmann, Hohenzollernstrasse 47, D-3000 Hannover.

VON DER CAMERA OBSCURA ZUM FILM

Im Rahmen der Landesgartenschau 1992 in Mülheim an der Ruhr präsentiert der Experimentalfilmer Werner Nekes noch bis zum 11. Oktober 1992 eine Ausstellung zur Frühgeschichte des Kinos. In einem ehemaligen Wasserturm mit optimaler Aussicht über das Ruhrgebiet ist die weltweit grösste Camera Obscura mit verstellbarer Schärfe installiert. Neben der Ausstellung von Objekten zur Entwicklungsgeschichte der Camera Obscura

werden in einem zweiten Ausstellungsteil die verschiedenen Stufen der Entwicklung bewegter Bilder anhand von Streifenbildern, Durchleuchtungsbildern, Objekten zur Schattenkunst, Transparenzbildern, Laterna-Magica-Bildern, Stereobildern, Chronophotographien, erste Papierfilme bis zu frühesten Beispielen der Filmkunst vorgestellt. In einer Scopitone, - eine einer Musicbox vergleichbaren Filmbox - werden neben dem Film von Werner Nekes über die frühesten Entwicklungen der Kinematographie WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN auch historische Musikfilme als Vorläufer der Musikvideoclip-kultur vorgeführt.

MüGa Landesgartenschau, Mülheim an der Ruhr, Am Schloss Broich 34, D-4330 Mülheim an der Ruhr, Tel. 0049 208 4 29 05-0.

REGIE-WERKBEITRAG

Der Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern soll Film- und Videoschaffenden die Möglichkeit geben ohne Produktionsdruck an einem Film- oder Video-Projekt zu arbeiten. Der Werkbeitrag ist in erster Linie ein Appell ans Lustvolle, Kreative, auch Unkonventionelle und soll helfen, dass ausserhalb der Filmförderungsspirale einmal jährlich ein Projekt entstehen kann, das Werkstattcharakter behalten darf. Inhaltlich, formal und technisch (auch S-8, Video8, VHS, 16mm-Arbeitskopie und so weiter) sind die Autorinnen und Autoren frei, jedoch soll die Ar-

beit nicht auf eine prestigeträchtige Auswertung hinarbeiten.

Ein fixer Betrag von zwanzigtausend Franken steht zur Verfügung, ist jedoch an die Verpflichtung gebunden, dass keine zusätzliche Finanzierung in das Projekt miteinfliesst. Die Ausschreibung richtet sich in erster Linie an noch unbekannte Film- und Videoschaffende. Sie müssen seit mindestens drei Jahren im Kanton Bern Wohnsitz haben. Die Jury für dieses Pilotprojekt setzt sich aus den Mitgliedern der Kantonalen Kommission für Foto, Film und Video zusammen.

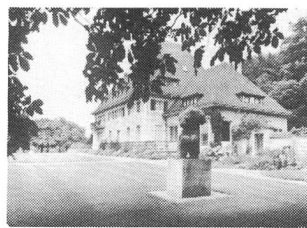
Interessierte sind gebeten, auf maximal einer A4-Seite eine Ideenskizze mit Name und Adresse sowie (auf einem zusätzlichen Blatt) einen kurzen Lebenslauf zu senden an: Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Kantonale Kommission für Foto, Film und Video, "Regie-Werkbeitrag", Sulgenekstrasse 70, 3005 Bern. Einsendeschluss ist der 15. September 1992. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden Ende Oktober benachrichtigt. Weitere Informationen bei: Sekretariat der Kommission für Foto, Film und Video, Tel. 031 46 85 18.

PRODUKTIONS- FÖRDERUNG

Die Kulturkommission Suissimage hat an ihrer letzten Sitzung im Rahmen des *Fonds für die Entwicklung von Filmprojekten* zwei weitere Produktionsgesellschaften mit insgesamt Fr. 200 000.- unterstützt. Einen Förderungsbeitrag von Fr. 80 000.- erhielt Balzli & Cie Filmproduktion, Nidau (Res Balzli). Das Konzept der Gesellschaft, mit bewusst klein gehaltener Infrastruktur kontinuierliche Weiterarbeit und mit intensiver Betreuung von der Idee bis zur Auswertung der Filme individuelle Betreuung zu gewährleisten, hat die Kommission überzeugt. Die CARAC Film AG, Bern (Theres Scherer) erhielt einen Förderungsbeitrag von Fr. 120 000.-. Ihr Konzept überzeugt durch die regionale Verwurzelung der einzelnen Projekte und die kontinuierliche Zusammenarbeit mit den gleichen Filmautoren. Bei beiden Gesuchen schien der Kommission sowohl die Realisierbarkeit der Projekte wie deren Chancen auf dem Kinomarkt in hohem Masse wahrscheinlich.

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.

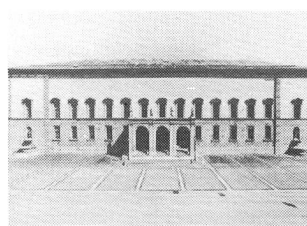
Auf Papier
bis 6. Sept. 1992



Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

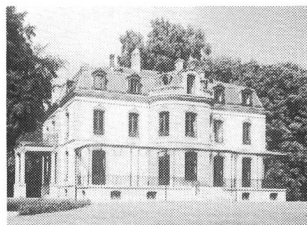


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

«Der Schweizer Franken.
Münzen, Noten und Motive»

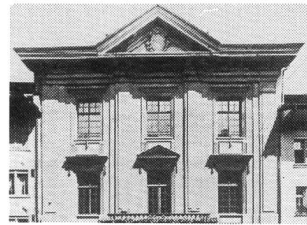
bis 29. November 1992



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)

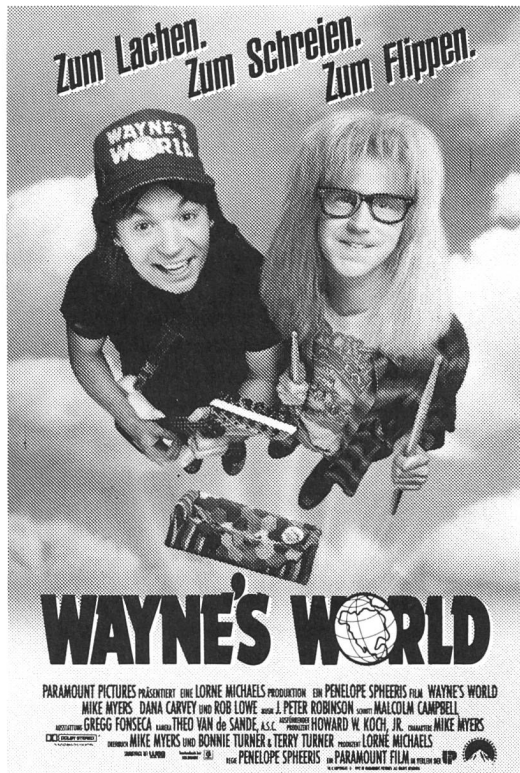
Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

«Vom Örtchen
zum Bade»
(Sonderausstellung)
bis 18. Oktober



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



JETZT IM KINO

TOM CRUISE



NICOLE KIDMAN

FAR AND AWAY
IN EINEM FERNEN LAND

IMAGINE FILMS ENTERTAINMENT PRÄSENTIERT EIN BRIAN GRAZER PRODUKTION
"FAR AND AWAY" MIT JOHN WILLIAMS MUSIK VON JOANNA JOHNSTON REGISSEUR LARRY DEWALY BOB DOLMAN
MIT MICHAEL HILL DANIEL HANLEY MITWIRKEND JACK T. COLLIS ALLAN CAMERON DANA MICHAEL SALOMON A.S.C.
PRODUZENT TODD HALLOWELL CHARAKTERE BOB DOLMAN & RON HOWARD REGIE BOB DOLMAN MITWIRKEND BRIAN GRAZER UND RON HOWARD
1990 RELEASED BY MCA 2 REGIE RON HOWARD IM UNIVERSAL FILM IN VERBUNDEN MIT

ERSTMALIG AUFGENOMMEN IN PANAVISION SUPER 70 MM

JETZT IM KINO

Seit ihrem letzten Entscheid im April sind bei der Kulturkommission Suissimage insgesamt sieben neue Gesuche um Unterstützung eingetroffen. Mit jedem Gesuchsteller ist die Kommission zu einem persönlichen Gespräch zusammengetroffen.

FREIBURGER VIDEO-FORUM

Die Medienwerkstatt Freiburg und das Kommunale Kino stellen vom 27. bis 30. August ein deutschsprachiges Videoprogramm "zwischen Kino und Galerie" zur Debatte. Das Freiburger Videoforum sieht sich an den Schnittstellen von Video und digital erzeugten Bildern einerseits und Video und Film andererseits, aber auch an der Schnittstelle von technischer Innovation und Autorenhandschrift gepaart mit emanzipatorischen Inhalten. Die Auswahl der aktuellen Videos wird ergänzt durch eine Übersicht von Videos aus Nordirland, einer Werkschau der Videobänder von Valie Export und einer Rahmenveranstaltung über neue Video-Filmtransfertechnik vorgestellt von der Zürcher Swiss Effects.

Informationen bei: Freiburger Video-Forum, Medienwerkstatt Freiburg, Konradstrasse 20, D-7800 Freiburg, Tel. 0049 761 709757, Fax 0049 761 701 796.

ROLLENDES KINO IM THURGAU

Der Verein Frauenfelder FilmfreundInnen zeigt im August 1992 Filme aus Afrika, Asien und Südamerika. Auf einer Rundreise durch den Kanton Thurgau werden in Zusammenarbeit mit lokalen Veranstaltern jeweils um 20.15 bei freiem Eintritt (Hutkollekte) und vorangehender Festwirtschaft Werke aus hieszulande wenig bekannten Filmländern vorgeführt: HALFAOUINE von Ferid Boughedir, Tunesien (Diessenhofen, Do 6.8.), SALAAM BOMBAY! von Mira Nair (Steckborn, Fr 7.8.), A WORLD APART von Chris Menges, Grossbritannien (Arbon, Mo 10.8.), NACH DEM STURM von Tristan Bauer, Argentinien (Balterswil, Mi 12.8.), YAABA von Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso (Uttwil, Fr 14.8.), DIE WEISSAGUNG von Chen Kaige, China (Weinfelden, Sa 15.8.), FINYE - DER WIND von Souleymane Cissé,

Mali (Kreuzlingen, Mo 17.8.), SIBAJI - DIE LEIHMUTTER von Kwon-taek Im, Korea (Islikon, Do 20.8.), DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE von Nacer Khemir (Aadorf, Fr 21.8.) und WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES von Abbas Kiarostami, Iran (Bischofszell, Sa 22.8.).

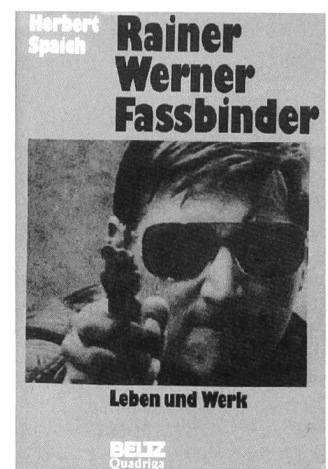
Weitere Informationen bei: Verein Frauenfelder FilmfreundInnen, c/o Christof Stillhard, Oberstadtstr. 5, 8500 Frauenfeld, Tel. 054 22 23 37.

WIM WENDERS PHOTOGRAPHIE

Noch bis zum 30. August zeigt das Musée de l'Elysée in Lausanne, das unter der rührigen Leitung von Charles Henry Favrod stehende Fotomuseum der Schweiz, Fotografien von Wim Wenders. Neben den konventionell "gefertigten" Fotos von den USA bis Australien sind auch synthetisch hergestellte Fotos, die im Zusammenhang mit BIS ANS ENDE DER WELT entstanden sind, ausgestellt. Musée de l'Elysée, avenue de l'Elysée 18, 1006 Lausanne, Tel. 021/617 48 21.

NEUE BÜCHER ZU FASSBINDER

Einen breiten Überblick über das Werk Rainer Werner Fassbinders bietet Herbert Spaich in *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk*. Materialreich, eher referierend als analysierend, mit einer breiten Ausbeute an Zitaten sowohl

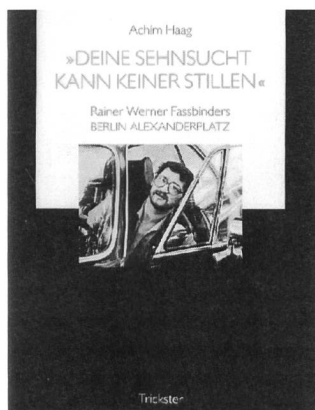


von Fassbinder wie von zeitgenössischen Kritikern und reichem Bildmaterial vermag das Buch einen durchaus anregenden ersten Eindruck von Le-

ben und Werk des wohl wichtigsten deutschen Filmemachers der Nachkriegszeit vermitteln. Die einzelnen Filme werden nicht chronologisch, sondern in einzelnen Kapiteln, thematisch zusammengefasst, besprochen.

Herbert Spaich: Rainer Werner Fassbinder, Leben und Werk, Weinheim, Beltz, Quadriga, 1992, 421 Seiten

Achim Haag publiziert unter dem Titel *„Deine Sehnsucht kann keiner stillen“* eine Untersuchung zu Rainer Werner Fassbinders **BERLIN ALEXANDERPLATZ**. Dabei steht im Zentrum seines Interesses weniger die Frage nach diesem Werk und seiner allgemeinen Aussage sondern die Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor und Werk. In **BERLIN ALEXANDERPLATZ** entwerfe Fassbinder ein Bild des eigenen Selbst, nicht im Sinne autobiographischer Lebenswirklichkeit sondern als Widerspiegelung für ihn entschei-



dender Probleme und Konflikte. So versucht der Autor in einem ersten Teil die Beziehungen zwischen den Figuren und ihrem Schöpfer zu analysieren, ohne die werkimmanente Bedeutung der Figuren zu vernachlässigen. In einem zweiten Schritt fragt die Arbeit nach Sinn und Zweck einer solchen Selbstbespiegelung und versucht in der nicht nur psychologisch zu verstehenden Denkfigur der Ich-Auflösung und der mit ihr verbundenen Heilserwartung eine Quelle der Schaffenskraft Fassbinders zu orten. In einem dritten Teil arbeitet der Autor die formalästhetischen Stilmittel heraus, fragt insbesondere nach der Funktion der Musik, und befragt sie auf ihren ästhetischen wie inhaltlichen Sinngehalt.

Achim Haag: "Deine Sehnsucht kann keiner stillen", Rainer Werner Fassbinders **BERLIN ALEXANDERPLATZ**. Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung; München, Trickster, 1992, 223 Seiten

TOEPLITZ NEU AUFGELEGT

Das Standardwerk von Jerzy Toeplitz *„Geschichte des Films“*, dessen fünfter Band letzten Herbst erschienen ist und so den Zeitraum von 1895 bis 1953 abdeckt, ist nun in fünf Bänden in einer preiswerten (Fr. 189.-) und qualitativ hochstehenden Ausstattung beim Henschel-Verlag neu aufgelegt worden.

DAVID LYNCH BEI HEYNE

Als Band 165 der Heyne Filmbibliothek ist von Robert Fischer ein Band über *David Lynch* mit dem Untertitel *„Die dunkle Seite der Seele“* erschienen. In bekannter Aufmachung folgt der Autor dem Lebenslauf des Kult-Regisseurs und geht breit auf die einzelnen Produktionen samt Produktionsbedingungen und ihr Umfeld ein. Berücksichtigt wird dabei auch wenig Bekanntes aus der Lynch-Factory. Abgeschlossen wurde das Buch im Frühjahr 92, also noch vor der Premiere von **TWIN PEAKS - FIRE WALK WITH ME**, auf dessen Produktionsumstände aber noch eingegangen wird. Ergänzt wird das Buch durch eine – wie meist in der Heyne-Reihe nützliche – Filmographie, ein Literaturverzeichnis und einen Zitatenschatz von Lynch himself.

Robert Fischer, David Lynch – Die dunkle Seite der Seele, Heyne Filmbibliothek Bd. 165, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, 336 Seiten

AUSZEICHNUNG FÜR LOCARNO

Das Internationale Filmfestival von Locarno ist mit dem Preis der *Stiftung Max Petitpierre* für das Jahr 1991 ausgezeichnet worden, der mit 25 000 Franken dotiert ist.

Der Preis, der als Ehrung von Personen und Institutionen gedacht ist, die durch ihre Aktivitäten zur "Ausstrahlung der Schweiz in die Welt" beitragen, wurde damit erstmals an eine Institution verliehen.



„Ein zuverlässiges Brevier“ *filmdienst*

FILMKALENDER 93

208 Seiten, DIN A6, 9,80 DM

ISBN 3-89472-001-8

Ab September 92 im Buchhandel

Der Taschenkalender für Kinofans und Cineasten:

- * übersichtliches Kalendarium
- * Festivaltermine und Filmstarts
- * 800 Geburts- und Todesdaten
- * „Buchtip der Woche“
- * „Demnächst in Ihrem Theater“: Film ABC 1993
- * Texte zu Robert De Niro, James Stewart, John Ford, Bruce Lee...
- * viele, viele Fotos
- * Verzeichnis wichtiger Adressen: Zeitschriften, Verlage, Buchhandlungen, Festivals, Archive und Institute, Verleiher.


SCHÜREN
Marburg · Berlin

**Für angehende Kulturkritiker:
Bitte während der Aufführung Aufhebens
machen.**

BRAVO!

----- *HIER BITTE FALZEN* -----

iHnnB

Wir möchten Ihnen hier die Gelegenheit geben, schon während der Aufführung – ob Sie jetzt im Theater, in der Oper oder sonstwo sind – als offiz. und amtl. bew. Kulturkritiker des Tagi zu fungieren und Ihren Kommentar zu den schauspielerischen Leistungen oder

den stimmlichen Qualitäten der Akteure schriftlich abzugeben: indem Sie eine der beiden Kritiken hochheben. Und vielleicht schauen Sie sich ja anderntags noch an, ob Ihre Meinung mit derjenigen Ihrer Kritikerkollegen vom Tagi übereinstimmt.

TagesAnzeiger



LES AMANTS DU PONT-NEUF von Leos Carax

Sie küsstet und sie schlugen sich

Ich glaube, das ist es, was die Epoche kennzeichnet, wir leben im Ausweglosen, und es wird gezwungenermassen bald einen brutalen Einschnitt geben. Das Kino muss da sein, während es schon zu spät ist. Eine Art Begleitung für Menschen in Gefahr, unter der Bedingung, dass es sich, auf seine Weise, selbst in Gefahr begibt.

Leos Carax ¹

Es mehren sich die apokalyptischen Untertöne im Tenor unserer Zeit. Natürlich hat das mit der heraufziehenden Jahrhundertwende zu tun. Doch nur Leute mit Brettern oder Windschutzscheiben vor den Köpfen wollen noch immer nicht wahrhaben, dass sich der Horizont tatsächlich verdüstert hat. Der globale ökologische Kollaps ist

nach der Einschätzung des seinerzeitigen Verfassers des Berichts an den «Club of Rome» gerade noch vierzig Jahre entfernt. Die politischen und sozialen Probleme wachsen uns über den Kopf. Die Politikerkaste, an die wir sie bequem delegieren, hat wohl noch nie so wenig Vertrauen genossen wie heute. Vielleicht leben wir wirklich schon im Ausweglosen.

Verfinsterte Filmhorizonte

Das Ausweglose, das Abgründige, Apokalyptische ist auch mehr und mehr die Stimmung der Filme, die die letzten Jahre geprägt haben. David Lynch ist das Stichwort; von ERASERHEAD bis «Twin Peaks» haben seine



Beschwörungen des Bösen ein immer grösseres Publikum, zuletzt die halbe westliche Welt hypnotisiert. Schwarzer Humor liegt im Trend, und selbst Spitzenreiter des amerikanischen Mainstream-Kinos der letzten Zeit warteten mit rabenschwarzen Szenarien auf: *BATMAN* und *THE TERMINATOR* spielten in düsteren Zukunftswelten, *THE SILENCE OF THE LAMBS* war ein Triumphzug der perversesten Schreckgespenster, *BASIC INSTINCT* basierte auf der Korruptiertheit aller Figuren. Harmlosigkeiten wie *PRETTY WOMAN* und moralische Schwelgereien wie *DANCES WITH WOLVES* wirken neben diesen Filmen wie Relikte aus früheren, weniger besorgten Epochen.

Auch Leos Carax' dritter langer Spielfilm *LES AMANTS DU PONT-NEUF* trifft auf seine Weise den Nerv der Zeit; der Film tut dies gewissermassen sogar noch genauer als die genannten. Das Apokalyptische – der Triumph des Wahnsinns, der Destruktivität, des Chaos – existiert hier noch in der Möglichkeitsform. Es droht bloss, es zeigt manchmal seine Fratze. "Gefährdung" ist die Stimmung, die aus jeder Geste des Films spricht: Zwei Stunden bangt man um das schwer gezeichnete Titelpaar, das in ständiger Absturzgefahr lebt. Man bangt, wie man in wenigen Filmen bangt, um die Körper der Figuren, die vielfach der Gefahr der Verstümmelung ausgesetzt sind. Man bangt schliesslich um den Film selbst, der die Kompromisslosigkeit seiner Figuren in einer ästhetischen Parforcetour mitmacht, der jedes Risiko von krudem Naturalismus bis zu höchster Stilisierung eingeht, jederzeit auseinanderfallen oder in sinnlosem Pomp versinken könnte. So ist es, als hätten sich die prekären Produktionsumstände, die den Film drei Jahre lang gefährdet haben, auf das Werk selbst übertragen. Das ist vielleicht das Aufregende an *LES AMANTS DU PONT-NEUF*. Versuchen wir, das Phänomen durch die Geschichte zu verfolgen. Beschreiben und kommentieren wir.

Vorspiel: Das Ausweglose

Am Anfang ist die Kamera in einem Taxi, das durch die Pariser Nacht fährt. Plötzlich taucht ein schwer angeschlagener Junge auf dem Boulevard auf, der sich der

Mittellinie entlangschleppt. Das Taxi gibt ihm mit der Lichthupe Signale, der Junge nimmt es gar nicht wahr. Weiter unten, am Fussgängerstreifen, läuft eine junge Frau mit einer Zeichenmappe unter dem Arm beinahe in den Wagen. Sie ist verwahrlost und verwirrt wie der Junge. Dieser bricht zusammen, ein Auto rast über seinen Fuss weg. Die Frau starrt den Reglosen an, ein Bus stoppt, zwei Männer in Überkleidern steigen aus: «C'est Alex.» Sie schleppen ihn zum Bus. Drinnen lauter weitere Gestalten in Fetzen, erschöpfte Gesichter, körperbedeckende Tätowierungen und abgerissene Satzfetzen. Man fährt zu einem Obdachlosenasyll. Dort noch viel mehr geschundene Leiber, irre Blicke, wirre Gesten in gnadenlosem Neonlicht. Alex wird zwischen den andern Clochards ausgezogen, geduscht und in ein Kajütenbett gesteckt. Sein Gesicht ist leer, das Licht geht aus. Damit sind wir schon mitten im ästhetischen Risiko, das dieser Film eingeht: Denn Stahlerven braucht es, um nach einer Mammutproduktion von drei Jahren mit all ihren Kosten und Bankrotten mit einer solchen Sequenz einzusteigen. Carax mischt seine Darsteller unter echte Aussenseiter, filmt im echten Bus und im echten Obdachlosenspital von Nanterre. Sein Kameramann *Jean-Yves Escoffier* arbeitet mit der Handkamera, kaum verstärktem Licht und grobem Korn. Aus lauter Details stückelt er die Welt der Penner zusammen und zeigt so gleich deren Zerrissenheit. Dies ist die Ausgangslage, von der Carax sagt: «Diese Leute von der Strasse sind am Rand zum Ausweglosen oder schon darüber hinaus. Das geht weit über Probleme von Integration oder Reintegration hinaus.»

An anderer Stelle sagt Carax weiter: «Die Leute denken, wenn ein Film teuer ist, muss er notgedrungen perfekt sein. Nein, *LES AMANTS DU PONT-NEUF* ist nicht perfekt. Er ist lebendig.» Für ihn, so Carax, mache es grundsätzlich keinen Unterschied, ob er die Kamera auf der Schulter oder einem Kran habe: «Nur das Gefühl wechselt, das Gefühl des Unheilbaren oder des Unverhofften.» Das tönt zwar leicht kryptisch, wie manches, das Carax sagt. Doch ist nicht gemeint, dass ein bestimmter Stil ein bestimmtes Gefühl vermittelt? Der vermeintlich naturalistische, quasidokumentarische Stil des Anfangs nämlich das Gefühl, dass die gezeigte Welt "unheilbar", das heisst unabänderlich so sei, wie sie im Bild er-



scheint. Der expressive Stil der Kranfahrten, der Travelings und so weiter, die später kommen, hingegen das Gefühl, dass jederzeit etwas "Unverhofftes", eine plötzliche Wende eintreten könnte.

Auftakt: Das Unverhoffte

Noch sind wir in Nanterre. Doch die Szenerie hat mit einem harten Schnitt gewechselt und eine erste kleine Erlösung gebracht: Tageslicht, Ruhe, Reinheit. Alex' Knöchel wird gegipst. Mit einer genauen Bewegung fährt eine Hand über den nassen Gips; wohligh schmatzt das matschige Material dabei. Spätestens jetzt ahnt man, dass ein grosser Cineast am Werk ist: Einer, der die Sinnlichkeit des Kinos nutzt, es zum physischen Erlebnis macht. Einer, der Augen für die kleinen Dinge hat, von denen *Juliette Binoche* viel später in der Geschichte einmal sagen wird, dass sie die aufregendsten sind.

Noch im Asyl versucht einer Alex zu überreden, mit ihm weg vom heillosen Paris in den Süden zu kommen. Dabei macht er den bezeichnenden kleinen Versprecher, den Carax zur Äusserung über die Ausweglosigkeit veranlasst hat: «Réfléchis donc, Alex, pendant qu'il est trop tard.» («Überleg es dir doch, Alex, während – statt: bevor – es zu spät ist.») Doch Alex, noch ganz und gar verschlossen, scheint die mögliche Rettung gar nicht wahrzunehmen. Er kehrt an seinen Stamplatz auf dem Pont-Neuf zurück, der wegen Restaurationsarbeiten – die Brücke sinkt – geschlossen ist. Die Szene, in der er seine Krücke über die Abschränkung schmeisst und darum herum turnt, vermittelt das Gefühl, das auf einem gelben Schild an der Abschränkung steht: "Gefahr". Da riskiert einer dauernd Kopf und Kragen.

An diesem Abend aber tritt das Unverhoffte ein: Neben dem alten Clochard Hans, der Alex jeweils mit einem starken Schlafmittel versorgt und damit beherrscht, hat sich auch Michèle, das Mädchen mit der Bildermappe, auf der Brücke eingenistet. Auch bei ihr zeigt sich die innere Verletzung äusserlich: Wie Alex einen Gipsfuss hat, hat sie eine Augenklappe. Und tatsächlich wird sie Alex zunächst kaum wahrnehmen. Zu sehr ist sie von



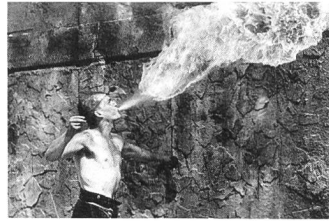
der unglücklichen Liebe zu einem Cellospieler namens Julien absorbiert und verletzt. Diese Liebe hat sie aus dem bürgerlichen Haus auf die Gasse getrieben. Seit sie Julien verloren hat, ist ihr nur noch das Malen, das Festhalten «der Bilder hinter den Augen» (Alex) geblieben.

Doch Alex hat gesehen, dass Michèle ein Porträt von ihm nach dem Unfall gemacht hat. Das ist das Unverhoffte. Sie hat ihn aus dem Gedächtnis gemalt, sein Bild ist also hinter ihre Augen getreten. Sie hat dabei geglaubt, dass er tot sei. So sprechen die Metaphern in diesem Film: beim Wort genommen, unaufdringlich, denn sie sind motiviert durch ihre handfeste primäre Bedeutung in der Geschichte.

Alex bewegt Michèle zum Bleiben, sie macht ein weiteres Porträt von ihm. Ihrer konzentrierten Aufmerksamkeit für die charakteristischen Details, die verborgene Schönheit in seinem verletzten Gesicht entspricht Carax' Aufmerksamkeit für die Szenerie: Hier das Wasser der Seine im Gegenlicht, da eine Weide im Wind. Momente der Ruhe und überraschenden Schönheit. Doch Michèles kranke Augen ertragen das Licht nicht mehr, und sie fällt in Ohnmacht. Alex zerrt ihr das Pflaster vom Auge. Zuerst scheint ein schreckliches schwarzes Loch dahinter zu sein, dann sieht man das unversehrte geschlossene Auge. Mit Alex atmet man auf. So einfach, so aufregend kann Kino sein. Und so vieldeutig: Denn wenn Michèles Augen an der Liebe krank geworden sind, wenn sie das Licht – das Bild für die Wahrheit, die Tatsachen – nicht ertragen kann, so ist andererseits auch etwas unversehrt geblieben. «Es gibt nichts Unheilbares», wird Michèle viel später zu Alex sagen.

Alex findet bei der Ohnmächtigen einen Brief von einer Freundin aus dem Vorort Saint-Cloud. In der Nacht geht er dorthin, bricht ein, sieht die Bilder vom Cellospieler, klagt ein Notizbuch und stückelt sich das traurige Märchen von Michèle und Julien zusammen. Elliptisch, märchenhaft verkürzt wird dabei auch der Film: In grobem Korn, das die Bewegungen verwischt, huscht der Gnom durch die Nacht. Zwei Einstellungen später ist er schon im Haus. Alles geschieht mit der irrationalen Leichtigkeit eines Traums.

Fiebrig, dynamisch wird der Stil sodann, als Alex um Michèle zu kämpfen beginnt: Als er auf dem Markt einen



Fisch für sie kauft, sehen wir ihn nur eilig davonhumpeln, während die Schwanzflosse unter seinem Gilet hervorwippt. Als Hans, der Herrscher des Pont-Neuf, der vor langer Zeit seine junge Frau verloren hat, Michèle vertreiben will, geht die Handkamera selbst überfallartig auf die Frau los. Als Alex sich selbst, sein Publikum und darunter Michèle als Feuerschlucker begeistert, steigern sich parallel die Schnittkadenz und das Geräusch des Feuers, bis der Ton in einer phänomenalen Montage direkt in die rot-blau-weiße Düsenjärgarbe am Himmel des folgenden Morgens übergeht: Der Quatorze Juillet zur Zweihundertjahrfeier der Revolution hat angefangen, die erste Wende, der erste Feuer-rausch und Höhepunkt des Films.

Die schreckliche Wende zum Besseren

Alex, der Feuerteufel, hat Michèle nur für den Moment gewonnen. Am nächsten Morgen ist er wieder die dreckige kleine Wanze, die sich nur unsichtbar an sie heften kann. Wir sind in der Métro, als Michèle plötzlich ferne Töne eines Cellos hallen hört. Sie rast los, Alex duckt sich, läuft hinter ihr her, die Kamera mit ihm. Seine Panik steckt in der Bewegung der Kamera, die Métro wird zum Labyrinth. Irgendwo darin ist der Cellist, der immer wilder spielt. Alex erreicht ihn zuerst. Man sieht nur sein Messer und das Cello, das das Feld räumt. Das ist das Wesentliche, der Rest erschliesst sich von selbst. Dann die Begegnung von Michèle und Alex, als wären sie zwei Passanten, die sich zufällig kreuzen: «Guten Tag.» – «Guten Tag.» – «Hast du nicht auch ein Cello gehört?» – «Ja, aber da war nur eine Frau, die spielte, eine dicke.» Doch Michèle sieht gelbe Gauloise-Stummel auf dem Boden. Im gleichen Sekundenbruchteil wie sie erschliessen wir unwillkürlich deren Bedeutung. So macht uns Carax zu Mitdenkern. Wir können gar nicht anders, als aufgeregt beteiligt zu sein. Hitchcock hat dieses Phänomen bekanntlich «Suspense» getauft und gesagt: «Spannung ergibt sich aus dem Wissen, nicht aus dem Geheimnis.»

Michèle erwischt noch den Zug, den der Mann mit dem Cello besteigt. Sie sitzt im Wagen – und greift in ihre Blechbox. Wir wissen von früher, dass dort eine Pistole

liegt. Was für ein Umschwung! Man hört noch immer das Rattern der Métro, während sich das Bild auf das kreisrunde Loch eines Türguckers zusammenzieht. Das Auge des Cellospielers ist auf der einen Seite, Michèles Pistole auf der andern. Er weigert sich zu öffnen, sie schiesst und äugt durch das entstandene Loch. Seit Buñuel hat man keine erschreckendere Szene gesehen. Dabei hat man eigentlich nichts gesehen und das meiste erschlossen: Michèle hat den «Augapfel» zerstört – in der Sprache die Chiffre für das Verletzlichste, Kostbarste, Geliebte. Doch schon sitzt Michèle wieder (oder vielleicht: noch immer) in der ratternden Métro. Realität und Alptraum sind unauflösbar verwoben.

Man kommt nicht umhin, auch den zweiten Teil der schlimmen Wende zum Besseren zu beschreiben, denn Vergleichbares, kurz Etikettierbares hat man kaum je gesehen: Michèle rennt durch die Revolutionsfeiern zurück zur Brücke. Sie sieht nichts, alles tanzt ihr vor den Augen. Ein Militärdefilee löst sich dabei auf in flirrende, fast schon abstrakte Bilder. Um die Erinnerung zu betäuben und Alex endlich einmal lachen zu sehen, besäuft sich Michèle mit Alex. Besinnungslos grölend liegen die beiden am Abend zwischen den leeren Flaschen, die jetzt grösser sind als sie selbst. So sprechen die Bilder Bände.

Am Abend schrecken die Feuerwerke Alex und Michèle auf. Es knallt wie aus Pistolen. Die Erinnerung ist nicht zu übertölpeln, doch das Magazin der Waffe ist noch voll. Sie verpulvern es bis auf einen Schuss. Überall ist jetzt Licht und Musik. Alex und Michèle lassen sich mitreissen und rasen über die Brücke. Er schmettert, das ist seine Art, seinen Fuss gegen die Mauer, so dass der Gips zerspringt. Sie beginnen wild zu tanzen. Alle Musikstile aus zwei Jahrhunderten – die Marseillaise und Rock, Strauss und Rap – verschmelzen im Tanz auf dem Vulkan. Später klauen Alex und Michèle ein Boot und fahren Wasserski auf der Seine. Noch wilder ergreift die Ekstase dabei den Film: Das Mädchen tanzt im Stakkatoschnitt wie im Stroboskoplicht über das Wasser. Man kennt diese Ästhetik vom Clip, doch hier hat sie ihren Sinn, hier geht es ja um den Rausch. Das zeigt sich sogleich, als Michèle und Alex an die Grenze gehen



und darüber hinaus. Michèle stürzt, Alex lässt sich – das ist seine Art – aus dem rasenden Boot fallen. Zwei nasse Gestalten kehren auf die Brücke zurück, sie sprechen leise, die Bilder sind ruhig und künden die Ernüchterung an.

Sequenzen wie die beschriebenen haben ihren Preis, im konkreten und im übertragenen Sinn. Zeit darum, mehr über die halsbrecherische Produktion und Ästhetik dieses Films zu sagen.

Das *va banque*-Spiel der Produktion

Der ironische Verweis auf die Produktionsgeschichte ist im fertigen Film noch enthalten. In der ersten Szene auf dem Pont-Neuf ist das Schild zu sehen: «Die Brücke ist von 1989 bis 1991 wegen Restaurationsarbeiten für den öffentlichen Zutritt gesperrt.» Für die Zeit davor, August 1988, hatte Carax eine Genehmigung für Dreharbeiten am Originalschauplatz. In wenigen Wochen wollte man fertig sein. Bei Montpellier stand eine Kulisse für zusätzliche Nachtaufnahmen bereit. Das Budget betrug 32 Millionen Francs. Dann verletzte sich *Denis Lavant* am Daumen, und die Drehgenehmigung verfiel. So wich man für das Gros der Szenen nach Montpellier aus. Das bedeutete, dass die Brücke und je zweihundert Meter Uferkulissen in annähernder Originalgrösse nachgebaut werden mussten. Noch bevor das Wasserbecken, gross wie drei Fussballfelder, ausgebaggert, die 310 Tonnen Gerüstmaterial verschraubt waren, musste der Produzent, *Alain Dahan*, der mit Carax schon *MAUVAIS SANG* produziert hatte, das Handtuch werfen. Erst im Sommer 1989 ging es weiter: Der Schweizer *Francis van Buren* investierte weitere 18 Millionen. Sie reichten gerade für sechs Drehwochen, ermöglichten aber immerhin die grandiose Szene mit der Revolutionsfeier. 60 Millionen waren mittlerweile investiert, 45 Minuten gedreht. Den Rest besorgte ein Sturm, nach dem vom Dekor nicht mehr viel übrig war.

Der Sturm im Blätterwald folgte, als der Kulturminister, Jack Lang, schliesslich persönlich eingriff und der IFCI («Institut pour le financement du cinéma et de l'industrie audio-visuelle»), ein von ihm gegründeter Fonds für den Autorenfilm, die Bankschulden übernahm. Zusammen

mit den Fernsehsendern «Antenne 2» und «Canal plus» trieb der Produzent *Christian Fechner* in der Folge weitere 70 Millionen auf und führte das Projekt von August 1990 bis März 1991 zu Ende. Der scheue Leos Carax aber hatte seinen Ruf als grössenwahnsinniger Spinner und manischer Perfektionist weg. So lag es auf der Hand, dass auch dem Film selbst mitunter Grössenwahn, Effekthascherei und damit Kitsch vorgeworfen wurde und wohl noch werden wird. Zu Unrecht, finde ich.

Das *va banque*-Spiel der Ästhetik

Die Form spiegelt in *LES AMANTS DU PONT-NEUF* nur, was auf der Inhaltsebene geschieht. Nie spürt man den enormen technischen Aufwand selbst, denn er dient immer der Geschichte. Nur sie, nur ihre Gefühle werden umgesetzt. So macht Carax *inspiriertes* Kino im Wortsinne: begeistert, beseelt von dem, was es zu vermitteln gibt. Damit steht der Film auch im Gegensatz zu Carax' letztem, *MAUVAIS SANG* (1986), den der Regisseur heute übrigens als Fehlschlag bezeichnet. Dort verselbständigten sich die – teilweise hervorragenden – formalen Einfälle noch. Die Geschichte war zu dünn, um sie zu tragen. Deshalb sah der Film teilweise wie sein eigener Trailer aus: Alles war zu schön, um wahr zu sein. Juliette Binoche und July Delpy sahen wie Madonnen, nicht wie Menschen aus. Der Geschichte vom Kampf um das Serum gegen die Liebesepidemie wirkt im Nachhinein zwar prophetisch, spielte im Grunde aber keine Rolle.

Jetzt aber, in *LES AMANTS DU PONT-NEUF*, hat sich «die Schönheit vom Gelackten und Geleckten ins Chaos geflüchtet». (Peter von Matt über eine ästhetische Tendenz der Moderne). So entgeht Carax dem Kitsch, der mit einem Wort Kunderas in der Verleugnung der Scheisse besteht und deshalb ausblendet, was stinkt und stört. Schon fast exzessiv zeigt Carax jetzt die Entstellung und Verzweiflung seiner Figuren. Völlig auf sich gestellt, spiegeln sie eine Gesellschaft, in der es «keinen solidarischen Spielraum mehr gibt» (Carax). Von diesem verlorenen Raum der Solidarität handelt *LES AMANTS DU PONT-NEUF*. Und vom verzweifelten Ver-



such seiner Rückgewinnung wenigstens durch die Liebe, dem allerkleinsten, privatesten solidarischen Raum für zwei. Weil Carax keine Alternative dazu kennt, hängt von der Liebe alles ab: Euphorie oder Elend. Das spiegelt sich in der Ästhetik der scharfen Brüche.

Euphorie und Elend der Verliebtheit

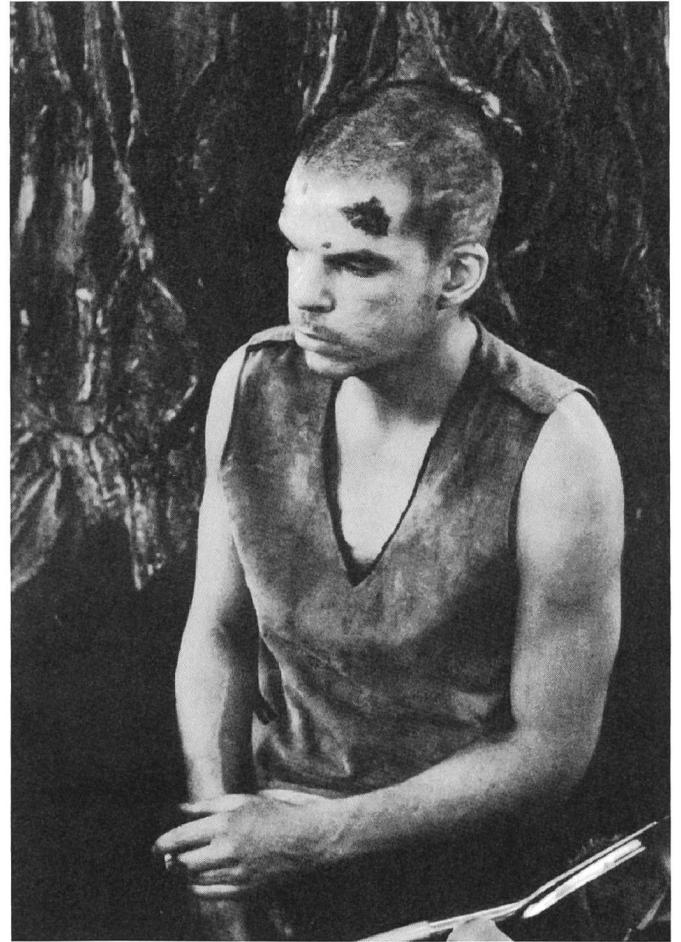
Nach dem Rausch der Revolutionsfeier kommt zuerst der grosse Kater. Michèle weist Alex zurück. Doch während sie schläft, schreibt er in ihr Buch: «Jemand liebt Sie. Wenn Sie jemanden lieben, sagen Sie ihm morgen: „Der Himmel ist weiss.“ Wenn ich es bin, werde ich antworten: „Aber die Wolken sind schwarz.“ So werden wir wissen, ob wir uns lieben.» Sage noch jemand, das Vokabular der Liebe sei erschöpft. Auf alle Fälle läuft es einem heiss und kalt über den Rücken, als die Worte wenig später fast beiläufig fallen.

Und die Liebe wirkt: Alex und Michèle benutzen die Schlafdroge jetzt, um Biertrinker einzuschläfern und zu beklauen. Sie will ihn lehren, ohne Drogen zu schlafen; sie fahren zusammen ans Meer, wo sie nackt dem Strand entlang rennen, euphorisch ihre Namen in den Wind schreien und sie ihn, den Faun, an seinem mächtig erigierten Schwanz packt. Ganz leicht und verspielt wird der Film dabei. So hat alles seine Zeit darin und der Film als ganzes einen Rhythmus. Das ist wohl sein eigentliches Geheimnis.

Alles weitere kürzen wir ab, weil das Forminventar jetzt grob beschrieben ist und jede grosse Liebesgeschichte den gleichen doppelten Kreis beschreibt: Die Verliebtheit reicht und heilt nur auf Zeit, denn sie ist blind. Es muss die Krise kommen und dann – wenn überhaupt – die sehende Liebe. Natürlich findet Carax auch dafür wunderschöne Bilder, die alle die eingeführten Motive variieren. Etwa jenes für die nahende Krise: Michèle kann und Alex will den Horizont über dem Meer nicht sehen. Ihre Augen sind noch krank, sein Autismus kehrt zurück und damit sein Terror. Als er auf allgegenwärtigen Plakaten liest, dass ihre Augen geheilt werden könnten, zündet er die Plakate an (und bringt dabei versehentlich den Plakatkleber um). Lieber hat er sie blind bei sich, als sehend ohne sich. Gerade deshalb verlässt sie ihn wohl. Sie spürt seine Enttäuschung, als die hoffnungsvolle Nachricht sie über Radio erreicht. Noch zwei Variationen jetzt: Mit seiner Droge, die er heimlich ohnehin noch immer nimmt, versetzt sie ihn in Schlaf, bevor sie ihn verlässt. Mit der Pistole schießt er sich darauf einen Finger ab. Jetzt ist er wieder soweit wie am Anfang.

Das traumhafte Ende

Die Liebe scheint zu siegen. Von ihren Träumen geleitet, sucht die geheilte Michèle Alex nach zwei Jahren im Gefängnis auf. Ihr Gespräch in der engen Sprechkabine



ist schmerzlich, klärend und schön wie jenes in PARIS, TEXAS. Sie verabreden sich für Weihnachten auf der Brücke. Die Glocken läuten und die Schneeflocken fallen wie einst bei Capra, als Alex auf die Brücke tritt. Im Gegensatz zu Alex wissen wir allerdings, dass Michèle – nach zwei Stunden Entstellung jetzt wieder ganz Madonna – einen eigenen Schlüssel zur Praxis des Augenarztes besitzt.

Das genügt, um den Rest zu errahnen. Nach einem wunderbar komischen Wiedersehen will sie denn auch wieder abhauen.

Da hat Alex nicht länger Geduld und reißt sie mit ins Wasser. Noch im Sinken schlagen und küssen sie sich. Dann werden alle Bewegungen ganz langsam. Ein Schleppkahn fährt vorbei. Dumpf und bedrohlich tönt der Motor. Doch das uralte Schifferpaar nimmt die beiden auf. «Produzieren Sie Sand?», fragt Michèle. «Nein, wir transportieren ihn nur.» – «Wohin fahren Sie?» – «Bis ans Ende, au Havre. Das ist unsere letzte Fahrt.»

So bleibt der Film, der zwei Stunden zwischen Elend und Euphorie hin- und hergerissen war, zuletzt märchenhaft in der Schwebel. Unentscheidbar bleibt, ob der Tod oder das Leben siegt. Das Happy End ist denkbar, doch vielleicht nur als Vision im Jenseits. Ich kann mich nicht erinnern, ein schöneres Ende gesehen zu haben seit IT'S A WONDERFUL LIFE. Und das ist Jahrzehnte her.

Andreas Furler

¹ Alle Zitate von Leos Carax aus der «Cahiers du Cinéma» Sondernummer zu LES AMANTS DU PONT-NEUF

Die wichtigsten Daten zu LES AMANTS DU PONT-NEUF (DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF):

Regie und Buch: Leos Carax; Kamera: Jean-Yves Escoffier; Schnitt: Nelly Quettier; Ausstattung: Michel Vandestien; Musik: «Les amants» von Les Rita Mitsouko, «Time Will Crawl» von David Bowie, «Strong Girl» von Iggy Pop, «Cantus in Memory of Benjamin Britten» von Arvo Pärt, «Variations of a Theme of Frank Bridge, Opus 10» von Benjamin Britten, «An der schönen blauen Donau» von Johann Strauss, «Sonate nur für Violine, Opus 8» von Zoltan Kodaly, «Mains de velour», «Romanella» von Jo Privat, «Jayebli Selam», «Ya Saken Elali» von Assy & Mansour Rahbany und Ph. Wehbe, «La Marseillaise» von Rouget de l'Isle, «Streichquartett Nr. 3, F-Dur, Opus 73» von Dimitri Schostakowitsch, «Harke, Harke» von Tobias und Hume, «Concerto für 12 Cellos» von Einar Englund, «Suite de danses rituelles» von Maitres Tambours du Burundi, «Byte of the Devil» von Gilles Tinayre; Ton: Henri Morelle.

Darsteller (Rolle): Juliette Binoche (Michèle), Denis Lavant (Alex), Klaus-Michael Grüber (Hans).

Produktion: Films Christian Fechner, Film A2; ausführende Produzenten: Albert Prévost, Hervé Truffaut; Co-Produzent: Alain Dahan. Frankreich 1991. 35 mm, Format: 1:1,66, Farbe; Dolby Stereo; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Alpha Films, Genève; D-Verleih: Prokino Plus, München.

Filme nach und um Max Frisch aus vier Jahrzehnten

Ein Phantasieverstärker für impotente Leser

Vor mir liegt der schmale Band 161 der edition suhrkamp, orange umhüllt, aus dem Jahr 1966, 1. – 20. Tausend, Erstausgabe. «Skizze eines Films» nennt der Autor, Max Frisch, mit dem Untertitel den etwa 65-seitigen Text «Zürich – Transit». Das elegant-dichte Vorwort präzisiert, im gebrochenen, mit doppelt gepunkteten Kunstpausen durchsetzten Prosastil der Zeit und mit mehr ungeduldig-abwehrender als entschuldigender Geste:

«Verfilmung von literarischen Werken, die sich schon in Sprache verwirklichen und ohne das bewegte Bild auf der Leinwand bestehen, ist üblich und selten glücklich; ich versuchte das andere: zu schreiben für den Film. Das heisst aber, es gilt nur, was sich mit filmischen Mitteln fassen lässt, und der Text, übrigens nicht ohne freundschaftliche Beratung durch Film-Macher entstanden, kann und soll nicht mehr sein als Anweisung, als Plan, als Gerüst; was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos. Das ist für einen Schriftsteller (weniger für einen Stückeschreiber als für einen Erzähler) ungewohnt; ich hatte daher eine möglichst einfache Geschichte zu wählen: für den Film-Anfänger, der ich bin und vorderhand bleibe, da die Produktion, im Herbst 1965, zweimal infolge Missgeschicks abgebrochen werden musste. Was hier vorliegt, ist also nicht eine Erzählung, sondern: ein Libretto.»

Libretto

«Libretto» macht noch einmal – nach «Anweisung, Plan, Gerüst», die den gelernten Architekten verraten – einen weiten Bogen um den fatalen Begriff des Drehbuchs. Der Sprache der Oper entnommen, will es unterstreichen, dass das Komponieren, Musizieren und Singen, sprich Filmen und Schauspieler ändern überlassen bleibt. Doch fällt dann weiter auch die Zweideutigkeit des Satzes auf «Was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos», und zwar gerade darum, weil sie halbverdeckt ist. Grammatikalisch einwandfrei lässt sich nämlich dieses zweite «wäre» mit oder ohne Rückbezug auf die im vorangegangenen Satz genannten «Film-Macher» lesen.

Für jeden, der es nicht lieber übersieht, heisst das, lässt es Frisch offen, ob «wäre» nur die Meinung der Film-Macher wiedergibt oder ob er auch wirklich selbst von der fraglichen Wertlosigkeit des nur sprachlich zu Vermittelnden überzeugt ist. Mindestens indirekt wird also die Behauptung, der Film könne nur mit dem Bild-

wirksamen etwas anfangen, in Zweifel gezogen. Das entscheidende «angeblich», das dem Satz die unmissverständliche Wendung gegeben hätte, hat sich Frisch wohl gerade noch verkniffen.

«Ich hatte daher eine möglichst einfache Geschichte zu wählen», heisst es ferner mit einem Unterton, der schon ein gewisses Beleidigtsein verrät. Zwischen den Zeilen hebt das nachdrückliche «ich hatte» hervor, dass der Autor in einem gewissen Mass unter Anweisung, um nicht zu sagen widerwillig gehandelt hat, als er aus seinem Roman «Mein Name sei Gantenbein» von 1964 eine Episode auslas, die er dann zur Skizze «Zürich – Transit» umschrieb.

«Der Film-Anfänger, der ich bin und vorderhand bleibe» umfasst ein Programm und eine wissende Voraussicht. Heute, fast 27 Jahre nach Niederschrift des Textes, lässt sich das abwartende «vorderhand» getrost streichen. Mit einem spürbaren Stolz hat sich Frisch, den Film betreffend, bis zuletzt als zugewandter Dilettant gebärdet. Gewiss hat er es stets im freundschaftlichen Umgang mit den Filmemachern getan, aber immer auch als einer, der die künstlerische Verantwortung für das, was auf die Leinwände oder Bildschirme kommt, letztlich nur abtreten kann.

Vom vielzitierten Vorwort an, das er 1966 für ein Buch zu Alexander J. Seilers Dokumentarfilm SIAMO ITALIANI schreibt, erweist sich die Haltung als bemerkenswert konstant, und zwar über den unvergessenen Oldtimer, den Volker Schlöndorff als Verfilmer des «Homo Faber» vom sinnlos begeisterten Autor geschenkt erhält, bis hin zu seiner Mitarbeit am Drehbuch von HOLOZÄN von Heinz Bütler und Manfred Eicher.

Im übrigen liegt ein leichter Schatten über bald drei Jahrzehnten eigentlicher Frisch-Verfilmungen samt den zugehörigen Frisch-Paraphrasen in der Form von Filmen; und zwar rührt er zweifellos davon her, dass der Autor stets ebenso als Stückeschreiber wie als Erzähler gewürdigt werden wollte. Dem steht mit unabweisbarer Offensichtlichkeit die Tatsache gegenüber, dass sich das Interesse der Filmemacher für die Romane und Novellen wohl konstant als lebhaft erwiesen hat, während andererseits von den Stücken bis heute keines, nicht einmal «Biedermann und die Brandstifter» oder «Andorra», einer nennenswerten Verfilmung teilhaftig geworden ist.

Da kann es einem leicht so vorkommen, als wäre den Filmemachern die Aufgabe zugefallen – ohne einen eigentlichen Vorsatz ihrerseits, aber eben vielleicht dank eines sicheren Instinktes –, die nicht erst neuerdings von manchen gehegte These zu bestätigen, der Prosa

MAX FRISCH,
JOURNAL I-III
von Richard Dindo



Frischs werde es im Unterschied zu seinem Theater vergönnt sein, die Zeit zu überleben.

Erzählung

Was der Band 161 der edition suhrkamp als Skizze oder Libretto oder sogar als Anweisung, Plan, Gerüst bezeichnete, ist bei Hilde Bechert und Klaus Dixel bemerkenswerterweise zu einer «Filmerzählung» geworden. «Zürich – Transit. Nach der gleichnamigen Film-erzählung von Max Frisch» steht jedenfalls deutsch und deutlich auf dem grünen Umschlag des gehefteten Drehbuchs der beiden Deutschen, das sich bei Drucklegung des vorliegenden Berichts nach Dreharbeiten in Zürich noch in der abschliessenden Phase der Realisierung befand.

Des ominösen Begriffs «Skizze» entledigt, verrät schon nur der neue Untertitel, den Frisch notabene noch ausdrücklich verwarf, dass der ursprüngliche Stoff seit seiner Abfassung für die Verfilmer an Verbindlichkeit gewonnen hat. Wer denn nun eigentlich dieses «Zürich – Transit» endlich einmal mache, wo es sich doch so schön anbiete, ist eine Frage, die unter den Filmemachern im deutschsprachigen Raum seit dem Herbst 1965 immer etwa wieder gestellt worden ist. Jetzt weiss man's also; und der Alte soll, nebenbei gesagt, die Lizenz zuletzt noch platterdings verschenkt haben.

So schliesst sich der Kreis gerade in diesen Monaten. «Zürich – Transit» steht am Anfang wie am absehbaren vorläufigen Ende unserer Übersicht. Wobei im Sinn einer Vorgeschichte zu erwähnen ist, dass sich Pläne für eine Adaptation des «Homo Faber» mit Bernhard Wicki als Regisseur und Anthony Quinn in der Hauptrolle schon 1962 ein erstes Mal zerschlugen.

«Ich musste mich in Berlin einer Miniskus-Operation unterziehen», erinnert sich Wicki in einem Interview mit Robert Fischer, «und in dieser Zeit hat Max Frischs Agent den «Homo Faber» an Viscontis Neffen gegeben.» Anstelle dieses Projekts realisiert Wicki dann, mit Ingrid Bergman und wieder Anthony Quinn, ausgerechnet THE VISIT nach Dürrenmatts Stück «Der Besuch der alten Dame»; und das führt wohl gerade auch Frisch vor Augen, dass andere Schweizer Dramatiker eben sehr wohl verfilmt werden, nur er selber leider nicht.

«Frisch bot mir also diesen Stoff an», fährt Wicki in bezug auf «Zürich – Transit» fort, «und ich las mir das, was er aufgeschrieben hatte, durch und sagte: «Ich glaube nicht, dass das eine Geschichte für anderthalb Stunden ist.» Frisch bot die Sache später Erwin Leiser

an.» Die Arbeit mit Leiser, der dann das Drehbuch schreibt, fällt für den Schriftsteller unbefriedigend aus, und er beschliesst, sich von ihm, der offensichtlich doch mehr Dokumentarist als Spielfilmregisseur ist, zu trennen.

«Ich war in meinem Haus auf Elba», berichtet Wicki fest, «meine Frau, Agnes Fink, sollte im September 1965 den ersten Drehtag bei Leiser haben, und ich fuhr sie mit dem Auto nach Zürich. Da rief der Produktionsleiter an und sagte, es täte allen leid, aber man habe keinen Regisseur mehr, Agnes brauche am nächsten Tag nicht zum Drehort zu kommen. Am selben Abend rief mich zuerst der Hauptdarsteller Ernst Schröder an und danach der Frisch, ich sagte: «Kinder, das ist natürlich schlimm, aber was soll ich machen, ihr kennt ja meine Einstellung zu dem Stoff.» Wir haben uns dann doch für den nächsten Tag verabredet. Beide wollten unbedingt, dass ich die Sache weiterdrehe, und ich sagte: «Wir können drehen, wenn wir den Stoff so umarbeiten, dass er anderthalb Stunden durchhält.»»

Innert vier Wochen wurde das Skript neu gefasst und erheblich erweitert, und schon im Oktober begann, noch einmal ganz von vorn, die Realisierung mit Sven Nykvist als Kameramann. Eine Bronchitis zwang Wicki zu einer Pause, doch wurde die definitive Aufgabe des Projekts nach vier oder fünf Drehtagen, mit einem geschätzten Verlust von zwei Millionen Mark, anscheinend durch unkündbare Bühnenverpflichtungen Schröders herbeigeführt. Frisch mochte Hans Christian Blech nicht als Ersatz akzeptieren.

«In dem Drehbuch, das später erschien, kehrte Frisch – in Teilen zumindest – wieder zu der ersten Fassung zurück», schliesst Wicki, «denn er wollte ja keinen Film mehr daraus machen, sondern die Geschichte so veröffentlichen, wie er sie ursprünglich geplant hatte.» Im folgenden Januar wurde dem Regisseur in München ein Tumor aus dem Unterleib geschnitten. Man gab ihm noch zwei Wochen zu leben. Heute ist er 72.

Giacometti-Effekt

Die leidige Erfahrung mit dem zweimal fehlgeschlagenen «Zürich – Transit» erklärt bestimmt einiges von Frischs lebenslanger Vorsicht gegenüber jeder Form von expliziter oder impliziter Filmautorenschaft, und zwar bei andern wie auch bei sich selbst. Vor mir liegt nun, in Blau gefasst, das suhrkamp taschenbuch 1191 vom August 1985, mit dem betont gross gesetzten Titelzug «Max Frisch – Blaubart» und mit den Unterzei-

len «Ein Buch zum Film von Krzysztof Zanussi» in wesentlich kleineren Lettern. Seite 55 des Bandes verkündet stolz, nachstehend sei das «Drehbuch von Max Frisch und Krzysztof Zanussi» gedruckt. Seite 135 nennt unter «Besetzung des Films» in der Kategorie «Buch» nur noch den polnischen Regisseur allein. Was sollen wir nun eigentlich für zutreffend halten?

Die Publikation enthält ein Gespräch. Ich suche darin nach der wohl unvermeidlichen diskreten Distanzierung, in der Frischs zweideutige Äusserungen über die nicht-realisierte Skizze «Zürich – Transit» nachklängen. Als Schlussfolgerung aus allem Gesagten schlägt ihm der Interviewer vor: «Ich glaube, wenn man davon ausgeht, dass so ein Film eine Interpretation ist, eine Möglichkeit unter anderen – dann kann man eine solche Verfilmung akzeptieren.» Der Angesprochene pflichtet bei: «Ja – und zwar mit Dank. Wie Sie sagen, eine Möglichkeit unter anderen. Es wird keinen zweiten Film geben, die andern bildlichen Interpretationen sind dem Leser des Buches überlassen.»

Etwas weiter vorn in der Unterhaltung hat Frisch ausgeführt: «Es ist mir in den letzten Jahren immer wichtiger geworden, dass ich als Erzähler nicht mitteile, was ich zu einer Situation meine. Ob der Mann mir leid tut oder ob ich ihn verurteile, nichts davon möchte ich in dem Text haben: Damit der Leser, der potente Leser natürlich, seine eigene Phantasie freisetzt und von seiner eigenen Erfahrung betroffen wird.»

«Aber jetzt ist alles durch den Film festgeschrieben», wirft der Gesprächspartner ein, und der Autor bestätigt: «Jetzt ist es festgeschrieben, sozusagen. Wir sehen das Gesicht von Vadim Glowna, der mir als Darsteller des Dr. Schaad sehr gefällt, aber nun ist dieses Gesicht bestimmt durch das Bild, und auch die Stimme ist bestimmt.» Mit andern Worten, Filme fixieren unwiderstehlich das, was sich der Verfasser lieber noch einmal selbst zu ändern vorbehielt; oder auch, anders gesagt, das, was seine beliebigen Varianten in der Deutung durch die einzelnen Leser findet. Ein Film ist *ein* Film, ein Buch umfasst so viele Bücher, wie es Leser findet. Derlei Bedenken braucht der Autor zum Beispiel auf dem Theater nicht zu hegen, wo er selber vorausschauend fest- und sogar zwischen zwei Aufführungen noch einmal umschreiben kann. Und dieses deutliche Unbehagen vor dem Unabänderlichen entspringt nicht etwa selbstherrlicher Eitelkeit, indem nun der Autor ganz allein über alles befinden wollte, was es zu- oder wegzu lassen gilt. Die Angst vor der einen und einzigen Möglichkeit, die keine Alternative mehr duldet, ist bei Frisch nicht nur tiefverwurzelt, sondern sie bildet eines der

auffällig wiederkehrenden Motive in seinen erzählenden Schriften. An mancher Stelle heisst es – ausdrücklich oder sinngemäss –, das einzige Ereignis, das keinerlei Variante mehr zulasse, sei der Tod.

«In einer amerikanischen Rezension habe ich etwas gelesen, was mir gefällt:», fährt Frisch in bezug auf «Blaubart» fort, «Diese Erzählung sei wie eine Skulptur von Giacometti, die extreme Schlankheit der Figur stellt den Raum rund um sie her. Das war zumindest mein erzählerisches Ziel. Je schlanker die Figur, umso mehr Raum ergibt sich zwischen ihr und andern Figuren, umso mehr Leben. Das hat der Film weitgehend übernommen, so finde ich.» Und dann, abschliessend: «Natürlich wissen wir als Schriftsteller, dass von tausend Lesern nicht allzu viele bereit sind, ihre eigene Imagination zu mobilisieren. Jetzt hilft ihnen der Film.»

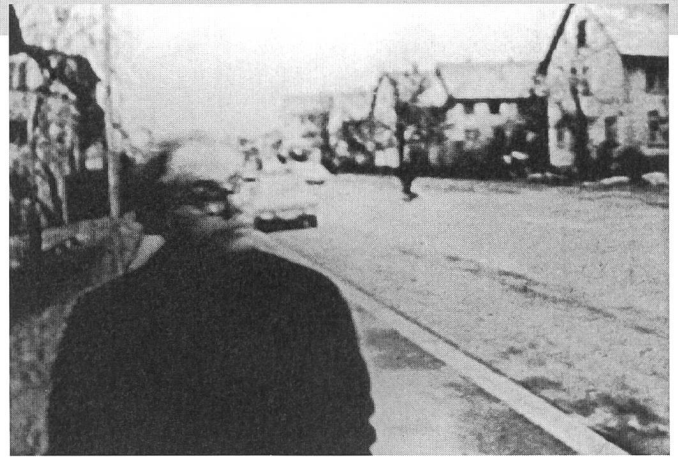
Lesung

Mit einem Wort, auch noch 1985, also zwanzig Jahre nach «Zürich – Transit», lautet für Frisch die Frage nicht so sehr, wie gut oder wie schlecht die einzelnen Adaptationen ausfallen mögen, als vielmehr, ob überhaupt welche anzustreben oder in welchem Sinn sie lediglich zu tolerieren seien. Die Entwicklung seines Stils über 45 Jahre hinweg drückt sich zu einem stattlichen Teil in dem aus, was er dann auch selbst, dem amerikanischen Rezensenten folgend, als den «Giacometti-Effekt» bezeichnet. Das Strenge, Einfache und Wortkarge, um nicht von etwas Ausgemergeltem zu reden – Ellipsen, mörtelloses Backsteingefüge, viel leerer Raum auf wenigen Seiten – prägen das Geschriebene. Es war in früherer Zeit wohl nie eigentlich fett oder langatmig, doch nahm es sich im «Homo Faber» oder in «Andorra» noch um vieles expliziter aus als im «Blaubart» oder gar in «Der Mensch erscheint im Holozän».

Mindestens theoretisch müsste diese Entwicklung den Bedürfnissen der Filmemacher ganz von allein entgegenkommen. Denn wie Frisch ja auch selber weiss und sagt, sind sie meistens mit kurzen, knappen Texten, die sich möglichst schon von vornherein auf die Nennung der Fakten und auf die Dialoge beschränken, – mit den schon zitierten Anweisungen, Plänen und Gerüsten – besser bedient als mit ausschweifender Schilderung sinnlicher Details.

Ungeachtet all dessen bleibt aber der Giacometti-Effekt schliesslich doch von begrenztem Nutzen, und zwar ist das darum der Fall, weil der Autor den Gewinn für den Film, dem ja geholfen wird, als einen Verlust für die

MAX FRISCH,
JOURNAL I-III
von Richard Dindo



Vorlage verrechnet, denn dieser kommt in seinen Augen eine Freiheit abhandeln. So ist es dann wohl für Frisch im wesentlichen dabei geblieben, dass die Literatur vom Kino kaum mehr zu erwarten habe als den zweifelhaften Dienst, ein Phantasieverstärker für impotente Leser zu sein.

Dieser heikeln Gegebenheiten konnte sich der Pole Zanussi mangels Kenntnisse der Deutschschweizer Literatur begreiflicherweise kaum je richtig inne werden. Andererseits versucht ihnen schon 1977 DAS UNGLÜCK von Georg Radanowicz Rechnung zu tragen. Die Novelle mit dem vielsagenden Titel «Skizze eines Unglücks» ist vom Giacometti-Effekt schon erheblich betroffen. Im Off wird sie über eine Dauer von richtigerweise nur sieben Minuten gelesen, und das, was der Text erzählt, ist dann auch gefilmt zu sehen.

Das nicht unbedenkliche experimentelle Stilprinzip ist mit beachtlicher Konsequenz eingehalten. Über die erste Distanz hin ist die Wirkung frappant. Die Sprache wird auf ganz ungewohnte Weise gegenwärtig, anders als in Büchern. Im weiteren Verlauf schwächt sich der Effekt zu einer gewissen Monotonie ab. Und wer sich die Bilder genauer ansieht, die auf den Text statt auf sich selbst verweisen, dem kann es leicht so vorkommen, als hätten Radanowicz und sein Ko-Szenarist Georg Janett die sehr berechtigten Zweifel Frischs an der Behauptung vor Augen, nur mit dem Bildwirksamen könne der Film etwas anfangen.

Vielleicht zeigt sich an diesem Beispiel besser als an vielen andern, dass der Film nun nicht einfach die Literatur, der er gerecht zu werden versucht, zum Nennwert nehmen und ihr nichts bei- oder zufügen sollte. Die entscheidende Frage ist vielmehr die des Ausgleichs zwischen der Abstraktheit des Gedruckten und der Konkretheit des Abgebildeten. Bei Zanussi glaubte Frisch ein Zuviel an Festschreibung – genauer gesagt «Festfilmung» – beanstanden zu können und ein entsprechendes Manko an Vieldeutigkeit. In DAS UNGLÜCK wäre ohne weiteres das Umgekehrte zu konstatieren. Indem er fast ebenso viel offenlässt wie der Text, wird der Film gewiss – wie es nun einmal heisst – «der Vorlage gerecht», aber leider nicht sich selbst.

Paraphrase

Radanowicz und Janett sind die ersten aus der Generation der zwischen 1925 und 1945 geborenen Deutschschweizer Filmemacher, die im deutlich älteren Frisch, Jahrgang 1911, mehr zu finden glauben als einfach den

Verfasser verfilmenswerter Literatur. Sie suchen in ihm, dem redlichen Kritiker und gelehrigen Schüler Brechts, – kaum je dagegen in dem skeptisch-individualistischen Spötter Dürrenmatt – einen eigentlichen Vordenker in kulturellen und politischen Belangen. Und die etwas Jüngeren unter ihnen wittern schliesslich so etwas wie eine Vaterfigur.

Zweimal kommt es in der Folge, jenseits aller herkömmlichen Verfilmungspraktiken, zu Auseinandersetzungen in der Form dokumentarischer Essays, die weniger einem einzelnen Werk gelten als vielmehr, am Beispiel eines solchen, der Figur des Autors überhaupt. MAX FRISCH, JOURNAL I-III, den Richard Dindo im Untertitel eine «Filmische Lektüre der Erzählung *Montauk*, 1974» nennt, und PALAVER, PALAVER von Alexander J. Seiler sind weder Filme *nach* Frisch oder solche *über* ihn, sondern sie kreisen seine Erscheinung ein.

Dindo orientiert sich in seiner «Journal»-Kompilation von 1980 überwiegend am Erzähler, Romancier und Tagebuchschreiber, in welcher Rolle Frisch in aller Regel existenzielle Themen angegangen ist. Seiler dagegen ruft den Dramatiker auf, der in der Nachfolge Brechts das Theater für ein Mittel zur wirksamen Behandlung sozialer und politischer Themen hält. Von den beiden Filmemachern ist der sechzehn Jahre jüngere Dindo derjenige, der dem Schriftsteller mit allem Nachdruck eine Wahlvaterschaft anträgt.

«Der Film versucht eine Konfrontation von literarischen Texten des Autors mit dokumentarischem Bild-Material, das zur Thematik dieser Texte gehört.» So versuchte Frisch eine Vorabsprache mit Dindo zu formulieren. «Gemeint ist dabei nicht, dass die Texte aus den Tagebüchern und Erzählungen (aus «*Montauk*») bebildert werden, was sinnlos wäre; der Film will nicht illustrieren, was als Text vorliegt, sondern er will befragen: durch Bilder, die dem Filmer zu den Texten einfallen. Das heisst, er zeigt bildliche Dokumente auch von Ereignissen, Zuständen, Personen und so weiter, die im literarischen Text nicht beschrieben sind, nicht einmal erwähnt, die aber den zeitgeschichtlichen Hintergrund ins Gedächtnis rufen (zum Beispiel Berlin 1949, Theresienstadt, Warschau 1948, Mai 1968, Demonstrationen in New York 1971 und so weiter) und dadurch Literatur konfrontieren mit der Realität, auf die der Autor in seinen Texten reagiert hat. Das Thema des Films ist nicht die Person des M.F., sondern der Film zeigt (am Beispiel M.F.) die Genesis literarischer Produktion.»

Der Ausdruck «Genesis literarischer Produktion» spielt auf den Versuch Dindos an zu zeigen, wie Frisch aus Leben Literatur macht. Nur in einzelnen Punkten ist

dann MAX FRISCH, JOURNAL I-III etwas anders herausgekommen, als es in diesen Sätzen konzipiert ist. Der Film versteht es, alles zu allem in Beziehung zu setzen und Literatur als etwas darzustellen, was der Konkretisierung durch Bilder entraten kann, was sich also schon «in Sprache verwirklicht und auch ohne das bewegte Bild auf der Leinwand bestehen kann»; was dann aber, je nachdem, eine gewisse weiterführende, kommentierende und interpretierende Art von Illustration auch sehr wohl wieder erträgt.

Literatur sollte ja niemals unantastbar sein, sondern es hängt alles vom Zugriff ab. Anders als in den meisten Spielfilmen erscheint das Verhältnis zwischen den beiden Künsten bei Dindo entkrampft. Der Dokumentarfilm hat den unschätzbaren Vorteil, zur Literatur nicht in Konkurrenz treten zu müssen. Reflexartig gestellte Fragen wie die, ob nun der Film oder das Buch «besser» sei, bleiben zum Glück ungestellt.

Für PALAVER, PALAVER gilt Ähnliches. Wiederum ohne zu «verfilmen» folgt Seiler den Auseinandersetzungen um die Armee-Abschaffungsinitiative anhand der entsprechenden Äusserungen Frischs in seinem Buch «Schweiz ohne Armee? Ein Palaver» und in dessen Dramatisierung «Jonas und sein Veteran – ein Palaver», die im Herbst 1989 von Benno Besson im Schauspielhaus Zürich auf deutsch und im Théâtre de Vidy in Lausanne auf französisch inszeniert wird.

Der Autor erscheint im Brennpunkt von Kontroversen, von denen wir heute wissen, dass sie am Übergang zu einem neuen, vielleicht dem letzten Abschnitt in der Geschichte des Landes gestanden haben, wie es Frisch, der 1939 mobilisierte Kanonier mit seinen 650 Tagen sogenannten Aktivdienstes, zeit seines Lebens gekannt hat. Bei seinem Tod am 4. April 1991 ist schon auszumachen, dass die Frage nach der Existenz einer schweizerischen Armee nur Teil der viel komplizierteren Frage nach dem künftigen Bestand des Landes überhaupt gewesen ist.

Storyline

In Frischs letzte Jahre, die möglicherweise auch die Absterbephase der «Suisse à papa» gewesen sind, fallen zwei extrem gegenläufige Adaptationen. Mit über einem Vierteljahrhundert Verspätung erfüllt sich einerseits der schon von Wicki gehegte Traum einer repräsentativen Kinofassung des «Homo Faber». Im Verlauf etlicher Irrfahrten hat die entsprechende Lizenz schliesslich den Weg von Viscontis Neffen zu Volker

Schlöndorff gefunden. Der Umgang des erfahrenen deutschen Literaturverfilmers mit dem Roman entspricht nun sehr genau jener Branchen-Maxime, die schon das Vorwort zum gedruckten «Zürich – Transit» in den Satz kleidete: «Was nur sprachlich zu vermitteln wäre, aber nicht bildlich, wäre wertlos».

In der Tat kümmert Schlöndorff einzig, auf den nackten Plot reduziert, die Storyline des vielübersetzten und damit, nach kaufmännischen Gesichtspunkten, bereits «vorverkauften» Buchs; und den Macher beschäftigen die davon herzuleitenden dramatischen und Leinwandeffekte. Restlos übergangen wird, dass Stoff und Thema etwas mit der Schweiz, mit einem dortigen Schriftsteller namens Frisch und mit einer Reflexion über das Wesen des Zufalls und seines Gegenteils, der Berechnung, zu tun haben. Die Geschichte wird völlig von Herkunft, Hintergrund, Autorenschaft und weiteren Beziehungen abgekoppelt.

So kommt eine routiniert gekonnte Transposition mit internationalen Schauspielern zustande, und sie bringt eine Entäusserung mit sich, die sich schon fast als Symptom für die neuerdings zutagegetretene Neigung des Landes zur masochistischen Selbstaufgabe und zum Ausverkauf vor der anstehenden europäischen Zentralisierung auffassen lässt. Kein Zweifel, HOMO FABER ist bei weitem die professionellste Umsetzung einer Frisch-Lizenz, die die Leinwand bis heute gesehen hat; aber sie ist auch die naiv-gefälligste und eine leider etwas belanglose obendrein. Gewiss, kein Helvet hätte das auf vergleichbare Weise hingekriegt, aber das ist kein Schaden.

Genau umgekehrt verfahren Heinz Bütler und Manfred Eicher in HOLOZÄN, der bewusst schwierigen und mit ausserordentlicher handwerklicher Sorgfalt gefertigten Adaptation der Erzählung «Der Mensch erscheint im Holozän». Noch um einiges mehr als «Blaubart», «Skizze eines Unglücks» oder gar «Homo Faber» sieht sich dieser Text von 1979 mit seinen lockeren knapp 140 Druckseiten – eines von den späten erzählenden Prosa-Stücken, die Frisch noch schreibt – vom Giacometti-Effekt geprägt. Und es könnte leicht so aussehen, als hätten die Filmemacher eine schon radikale Vorlage gleichsam nochmals radikalieren wollen. Was sie tatsächlich tun, ist, dass sie ihr im genauen Sinn des Wortes ein Gegenstück zugesellen. Es weist im Bereich des Filmischen die gleichen Qualitäten auf, die das Buch im Bereich des Literarischen besitzt.

Das wenige, das dem Text an Sprache geblieben ist, löst sich noch ganz und gar in den Bildern von Giorgos Arvanitis auf, dem Kameramann von Theo Angelopou-

MAX FRISCH,
JOURNAL I-III
von Richard Dindo



los. Doch sind sie nun keineswegs in dem Sinn "bildwirksam", wie sie sich Frisch schon zu Zeiten von «Zürich – Transit» als die einzig möglichen vorgaukeln liess und wie Schlöndorff sie noch heute begreift. Statt auf Effekte zu zielen, veranschaulichen sie schlicht den Gegenstand des Films, der in den Phantasien eines einsamen Alten von seinem kommenden spurlosen Verschwinden in der indifferenten Natur besteht. Das Thema wird von dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, im ursprünglichsten Sinn des Wortes "gebildet". Stück für Stück setzt es sich aus den vorgeführten Materialien neu zusammen, nachdem es zuvor gleichsam in seine Bestandteile zerlegt worden ist. HOLOZÄN versieht aufs gründlichste das, was HOMO FABER gänzlich auszurichten unterlässt. Schlöndorff hat seinen Frisch kapiert, Bütler und Eicher haben ihn verstanden. Ob man denn nicht ganz auf Untertitel verzichten könnte, stöhnt Eicher bei einem Treffen in Zürich. Tatsächlich ist das, was der Held sagt und schreibt und was er sich an Gedrucktem aus Büchern schneidet und an die Wand heftet – und was immerhin den Grossteil der sprachlichen Substanz der Erzählung ausmacht – im Film auch ohne viel ausdrückliches Zitieren oder gar Kommentieren leicht zu verfolgen. Und zwar setzt das Verständnis gleich wie im Buch, das auch nur wenige Wegweiser kennt, mit einer gewissen gewollten Verzögerung ein.

Von daher ist öfter nur ein Teil von dem, was Erland Josephson in der Rolle des Ingenieurs Geiser vor sich hin murmelt, klar zu vernehmen; und dementsprechend wird der Bewusstseinsstrom des Helden, sofern er sich in Sätzen artikuliert, zusammen mit der Musik und mit den Geräuschen zu einem Teil der Tonspur. Dass Untertitel in einem solchen Zusammenhang leicht etwas Überdeutliches gewinnen könnten, liegt auf der Hand. Dabei finden sie auf ganzen neun lockeren Schreibmaschinenseiten Platz. Einen eigentlichen Dialog gibt es nicht.

Identität

Nicht anders als in den meisten Prosaschriften Frischs erscheint auch in den Verfilmungen und Paraphrasen der Held als eine jeweils aktuelle Ausprägung der letztlich so gut wie immer gleichen autobiographischen oder quasi-autobiographischen Figur. Wenn sich Geiser vom nahenden Ende seines individuellen Daseins aus – in Erwartung jenes einen Ereignisses, das keine Variante zulässt – zurückbesinnt auf die Ursprünge der ganzen

Gattung und seines eigenen konditionierten Menschseins, dann ist er wieder Faber in höherem Alter, aber auch Ehrismann aus «Zürich – Transit», der Doktor Schaad aus dem «Blaubart», ebenso der Ich-Erzähler von JOURNAL I-III oder noch der Veteran aus der Grenzbesetzung von 1939, wie er in PALAVER, PALAVER erscheint. Er ist letztlich auch noch immer kein anderer als der 21-jährige Student der Architektur, der 1932 in der Zeitschrift «Zürcher Student» einen Aufsatz unter dem programmatischen Titel «Was bin ich?» veröffentlicht.

Wenn denn die Prosa auf die Filmemacher eine weit stärkere Anziehung ausgeübt hat, als es das Theater hat tun können, so erklärt sich dieser Umstand nicht aus Gründen der literarischen Qualität allein. Sondern die Filme sind offensichtlich darauf aus, über den jeweiligen Protagonisten und in ihm – der eine leicht wiederzuerkennende Figur ist –, etwas von jenem Menschen selber zu erhaschen, der diese Schriften hervorgebracht hat. Von ihm weiss man, dass er sich so sehr durch das Geschriebene zu erkennen gibt, wie er sich auch wieder hinter ihm versteckt. Bekanntlich ist das Problem der Identität das Thema *par excellence* von Frischs Literatur. Es kann von den Filmen nur in dem Zustand der Ungelöstheit belassen werden, in dem es von ihnen vorgefunden wird. Es ist für sie nur solange attraktiv, als es sich nicht in einer Lösung auflöst.

Es gibt denn so etwas wie ein Mysterium Frisch, auch wenn es vielleicht nur demjenigen gleichzusetzen ist, das jeder einzelne von uns, ohne es jedoch in Gedrucktes umzusetzen, auch verkörpert. Von den Filmen verstehen es besonders JOURNAL I-III und HOLOZÄN, ein Gefühl für das Unergründliche jeder individuellen Existenz zu vermitteln. Doch wahren sie, Frisch betreffend, das persönliche Geheimnis auch streng; und wäre es bloss, weil sich keiner anmassen kann, das Unbekannte zu entziffern, schon gar nicht, wo der Autor alles Mysteriöse sowieso mit in die Unterwelt genommen hat. Wer war nun also Citizen F., seines Zeichens Schriftsteller, oder eben, mit dem Ausdruck von 1932: «was» war er? Darüber geben die bis heute entstandenen Filme zwar Auskunft von beträchtlichem Wert, trotzdem bleibt der Bescheid notwendigerweise ungenügend. Es wäre daher an mindestens einen zusätzlichen Spiel- oder Dokumentarfilm zu denken. Sicher könnte er die Frage wieder nicht bis ins letzte beantworten, ja er dürfte es gar nicht tun. Doch müsste er sie erstmals gezielt zu stellen versuchen.

Pierre Lachat



LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD



BERLIN ALEXANDERPLATZ

Keiner ist böse, keiner ist gut

Rainer Werner Fassbinders *Franz-Filme* und ihre utopische Weltsicht

Von Jürgen Kasten

Als Rainer Werner Fassbinder vor zehn Jahren starb, meinte ein wehmütiger Nachrufer, dass der Motor des deutschen Films verstummt sei. Heute erscheint es in der Tat so, als habe die Krise des neuen deutschen Films ihren Ausgang genommen mit dem Tod seines produktivsten und eigenwilligsten Repräsentanten. Die Besessenheit Fassbinders, in der filmischen Fiktion etwas zu erfahren über die eigene Wirklichkeit und über die Beziehungen von Menschen (Liebenden zumeist), ist unzeitgemäss geworden. Auch sein Versuch, innerhalb des Genrekinos durch eine persönliche Filmästhetik eine allgemeine Weltsicht zu artikulieren, ist kaum weiterentwickelt worden. Fast antiquiert erscheint Fass-

dieses Wunschtraums filmisch beschrieben. Trotzdem hielt Fassbinder daran fest, mit einem vertrauten, häufig auch in private Beziehungen verstrickten Mitarbeiterstab zu arbeiten. Die dadurch ermöglichte personelle wie ästhetische Kontinuität erlaubte auch, immer wieder neue formale Möglichkeiten auszuprobieren.

Persönliche Filme

Bei der Entdeckung neuer filmsprachlicher Lösungen trieb Fassbinder die gleiche begierige Neugier, mit der er versuchte, zwischenmenschliche Beziehungsmuster

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD
BERLIN ALEXANDERPLATZ
FAUSTRECHT DER FREIHEIT



binders Versuch, im kollektiven Herstellungsprozess des Films selbst kreative Lebens- und Arbeitsbedingungen auszuprobieren. Zwar hat er 1971 mit **WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE** auch schon das Desaster

auszuforschen. Beides, die Analyse eines Beziehungskonflikts wie die formale Komposition einer Einstellung, waren ihm gleichrangige Möglichkeiten zur Erzeugung erkenntnisstiftender Betroffenheit. Der persönliche Blick

KATZELMACHER



und seine zurichtende Ästhetik ermöglichen dem Zuschauer, Gefühle zu aktivieren, aber auch «in den Strukturen der Sache selber Möglichkeiten zur Reflexion» zu finden. Entdeckt hatte Fassbinder diese Form des persönlichen Films, welcher der Versuch einer Ich- und Welterkenntnis ist, im vermeintlich trivialen Genrekino des Douglas Sirk, Raoul Walsh oder Michael Curtiz. Bei den Filmen des letzteren glaubte Fassbinder zu erkennen, wie sie «im Ganzen aber doch ein eigenes Bild der Welt erkennen lassen, wo jeder einzelne Film, ja jede einzelne Sequenz dieser Filme, so etwas wie ein gleichwertiger Baustein der spezifischen Weltansicht des Michael Curtiz ist.»

Was Fassbinder an den besten Ausprägungen des Genrekinos auch gelernt hat und was zur Vorstellung einer persönlichen Filmästhetik als Brennspeigel einer spezifischen Welt- und Menschensicht integral dazugehört, ist ein fast zärtliches Verhältnis des Autors und Regisseurs zu seinen Figuren. Dass ein Regisseur des postmodernen Kinos bereit ist, die sichere Distanz der Inszenierung mit seinen ebenso spektakulären wie vordergründigen Effekten zu verlassen, das ist selten geworden. Im gleichen Masse vermisst man in vielen Filmen der neunziger Jahre die Unbedingtheit und die Ehrlichkeit der Filmemacher, ihre Gefühle, Ängste und Verletzlichkeiten selbstreflektierend einzubringen. Der Fassbindersche Grundsatz des Erzählens, «je ehrlicher man sich selber in eine Geschichte einbringt, um so mehr hat die Geschichte natürlich letztlich mit anderen

zu tun», hat aber von seiner überzeugenden Wirkungskraft gerade im Kino kaum etwas eingebüsst.

Eine vermeintlich exhibitionistische Privatheit scheint Rainer Werner Fassbinders Filme zu durchziehen. Löst man sich jedoch aus der Vordergründigkeit bestimmter Geschichten und Themen und sieht auch den einen oder anderen Manierismus nach, so wird man nicht zuletzt durch Fassbinders spezifisches Arrangement von Kamerabewegungen und Starre, offenen und verstellten Räumen, Licht und Farben, Musik und Off-Ton, Symbolen und realen Dingen in einen Kosmos geführt, in welchem Existenzformen der Menschen mit ebensolcher Zärtlichkeit wie Unerbittlichkeit entblösst und reflektiert werden. In der spezifischen ästhetischen Formung greifen seine Filme über persönliche Obsessionen, Ängste und Verstörungen, kurz: über das vermeintlich Onanistisch-private hinaus. Gerade die Monstrosität bestimmter Gefühle, der aufgetürmten seelischen Verkrüppelungen und extremen Übersteigerungen zwingen in Fassbinders Formulierung dazu, eigene Beziehungsmuster zu hinterfragen.

Die Kälte der Gefühle dieser Welt

Besonders Fassbinders Filme, in denen die Figur «Franz», «Franz Walsch» oder «Franz Biberkopf» auftritt, werden gern als exhibitionistische alter-ego-Formulierungen angesehen. In der Tat geht die Identifikations-

BERLIN ALEXANDERPLATZ



bereitschaft des Filmemachers so weit, dass er sich in seiner Funktion als Cutter (also als derjenige, der die inszenierten Bilder des Films zur Sicht auf die Welt montiert) Franz Walsch nannte. Die Mehrzahl seiner "Franz"-Figuren hat Fassbinder zudem selbst gespielt.

Schon in seinem ersten Langspielfilm *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (1969) heisst die Hauptfigur Franz Walsch. Das deutet natürlich auf Raoul Walsh, aber auch auf das alemannische Wort "welsch" und damit auf das Unverständliche, Fremde, Aussenseiterische dieser Figur. Franz Walsch träumt den grossen Traum aller Kino-

LIEBE IST
KÄLTER
ALS DER TOD



helden: wirklich frei zu sein und seine Gefühle unreglementiert leben und austauschen zu können. Dieser Kinoraum verlangt nach dem grossen Genre. Fassbinder wählt dazu das des Gangsterfilms. In der Eingangssequenz wird Franz vom Syndikat verhört und gefoltert. Er will nur auf eigene Rechnung arbeiten, will sich keiner Norm unterwerfen. Das Syndikat (das neutral wie eine Behörde inszeniert wird) setzt Bruno auf ihn an. Bruno ist eine weitere Ikone des Kinos: die schöne, aber berechnende Versuchung im Dienste der Mächtigen. Fassbinder inszeniert ihn entsprechend. Er zeigt bei Brunos erstem Auftritt sein verlockendes, feminines Gesicht in einer starren, stummen, mehr als dreissig Sekunden verweilenden Nahaufnahme. Darunter hat der Regisseur eine sehnsüchtige romantische Musik gelegt. Doch da ist noch Joanna, von der Franz dem Bruno beim ersten Zusammentreffen sagt: «Die hab ich lieb». Joanna geht für Franz auf den Strich. Die erste Sequenz mit beiden Figuren zeigt den dumpf vor sich hin trinkenden Franz, der bei ihrem Eintritt nur kurz aufblickt und fragt: «Wie war's?». Stumm legt sie das Geld auf den Tisch.

Prostitution ist für Fassbinder eine dichte und daher vielbemühte Chiffre für eine sehr komplexe Beziehungsstruktur. Sie zeigt an: die Unbedingtheit und die Ungleichzeitigkeit einer Liebe, ihre Konvertierbarkeit ins Materielle und damit die Ausbeutung von Gefühlen. Aus diesem Beziehungsgeflecht entsteht folgerichtig Gewalt. Für Fassbinder erwächst sie grundsätzlich «aus dem Missbrauch von Liebe. Liebe, die stets gleich Besitzanspruch stellt» ist zum Absterben verurteilt, vor allem dann, wenn sie sich an den gesellschaftlich vermittelten Leitbildern orientiert. Aufzeigen will er, von seinem ersten langen Spielfilm an, die Ausbeutung, materielle Umwertung und damit die Kriminalisierung der Gefühle. *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* verkehrt das Leitmotiv von Fritz Langs romantischer Ballade *DER MÜDE TOD* (1921), wo es heisst «Liebe ist stärker als der

Tod», in sein Gegenteil. Während Lang die übermenschliche Liebesfähigkeit einer Frau gegen alle Zwänge (selbst die des übermächtigen Todes) behauptet und feiert, zeigt Fassbinder die Kastrierung radikalen Liebesverlangens, das durch Besitzansprüche und verinnerlichte soziale Regeln erstickt wird. Franz, der Bruno liebt und Joanna lieb hat, beutet diese aus und kann sich die Liebe zum anderen nicht eingestehen. In einer Ersatzhandlung zwingt er Joanna dazu, mit Bruno zu schlafen. Sie tut dies, um Franz nicht zu verlieren. Doch als sie begreift, dass ihre Liebesform (die eine bürgerliche ist mit ihrer Vorstellung von Heirat, Heim und Kind)



trotz aller Anstrengungen und Opfer nicht zu verwirklichen ist, verrät sie Franz an die Polizei. Bruno ist der eiskalte Engel der Begierdelosigkeit, der Franz an das Syndikat verrät. Beim gemeinsamen Banküberfall wird er erschossen. Im *Tod* ist Franz ihm zum ersten Mal



GÖTTER DER PEST

körperlich nah. Als er realisiert, dass Bruno ihn verraten hat, wirft er ihn aus dem Auto. Für Joanna, mit der Franz flieht, empfindet er nur die schneidende Beleidigung: «Nutte». Durch den finalen Reisssschwenk von dem Paar weg auf eine weiss gefrierende Landschaft ist sein Schmerz und seine Erstarrung für den Zuschauer fast physisch spürbar.

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD ist von physischer Eindringlichkeit, obwohl der Film in den Bildarrangements verstörend unkörperlich erscheint. Fast alle Szenen sind vor grellweissen Wänden und in fast leeren Räumen aufgenommen. Nicht nur die Kälte der gesellschaftlichen Umgebung und damit auch der Figuren wird spür-

bar. Der artifizielle Bildaufbau, von dem keine Kamerabewegung ablenkt, seziiert regelrecht Handlungen und Gefühle der Figuren. Wie selbstverständlich und folgerichtig wird die Kausalkette von verkraupfter Sehnsucht, Ausbeutung der Gefühle, Ersatzhandlung und Gewalttätigkeit vorgeführt. Eine Illusionierung der Zuschauer wird mit allen Mitteln unterbunden. «Was übrig bleibt, wenn man diesen Film gesehen hat, das ist nicht, dass hier jemand sechs Leute ermordet hat, ... sondern dass hier arme Leute waren, die nichts mit sich anfangen konnten, die einfach so hingesetzt wurden wie sie sind, und denen keine Möglichkeit gegeben wurde – ... die schlichtweg keine Möglichkeit haben» bemerkte Fassbinder unmittelbar nach der von einigen Missverständnissen begleiteten Uraufführung bei den Berliner Filmfestspielen 1969.

Die radikal kondensierende Bildsprache, die fast kontrapunktisch zur Wut der Gefühle und Brutalität der Handlungen steht, hat Fassbinder in seinem nächsten Film, KATZELMACHER (1969), beibehalten. Sie prägt im übrigen alle seine frühen Filme bis 1970. KATZELMACHER ist eine Adaption des gleichnamigen Theaterstücks, das Fassbinder 1968 für das anti-theater geschrieben hatte. In der Theaterarbeit wurzelt denn auch die artifizielle Ästhetik dieser frühen Filme. Hier entwickelte er das langsame, zerdehnte Sprechen. Hier probierte er die Ästhetik der leeren Räume, des flachen Bildaufbaus, der überhellen Beleuchtung, der ritualisierten Bewegungen und Tableaus aus. Im gleichen Masse versah Fassbinder seine Theaterinszenierungen mit fil-

einfach alles weggestrichen, was er doof fand ... Dann hat er wiederum versucht, das Zwischengeschehen, also was er weggestrichen hat, in dieses Gerippe reinzuinszenieren», berichtete Fassbinder. In der Tat haben dessen Filme einen ähnlichen Aufbau. Sie sind dialogarm oder im Dialog banal, die Geschichte wird mit wenigen Figuren entfaltet, deren komplexe Beziehungsstrukturen in wenigen, zumeist radikalen Handlungen konzentriert sind.

KATZELMACHER zeigt die dumpfen Gefühle einer Gruppe von jungen Menschen in der Vorstadt. Ihre Gespräche und Verhaltensweisen sind durch Stereotype geprägt, die Kommunikation fast bis zur Sprachlosigkeit verkümmert. In ihren Tagträumen klammern sie sich an kleinbürgerliche Wunschkonstruktionen: die Frauen sehnen sich nach einer Heirat, die Männer nach Geld. Obwohl Franz zu dieser Gruppe gehört, ist er eine Randfigur. Fassbinder zeigt dies, in dem er Franz zumeist an den Rand des horizontal gestaffelten, flachen Bildaufbaus placiert. Nur in den Tableaus mit den Frauen darf er den Bildmittelpunkt einnehmen. Franz hat keine feste Beziehung, er kauft sich körperliche Liebe. Trotzdem bittet er Rosy, die er bezahlt, ob «man nicht ein bisschen mehr machen (kann). Als wär's Liebe oder so.» Franz hat wohl nicht mehr die Hoffnung, eine Liebe wirklich leben zu können. Um so wichtiger ist ihm die Simulation davon. Doch selbst die Vorspiegelung wird ihm vorenthalten. Wohl selten ist in einem Film das Tauschverhältnis Geld gegen Körper und simuliertes Gefühl so beiläufig und dabei doch so brutal entlarvend



LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD



BERLIN ALEXANDERPLATZ

mischen Zitaten. Selbst klassische Dramen, wie etwa Goldonis «Das Kaffeehaus» (das er 1969 in Bremen inszenierte), versah er mit Ikonen des Genrekinos. Die Figuren in Goldonis Renaissancestück tragen keine Degen, sondern Colts und imitieren beim Duell die Gesten der Westernhelden. Selbstverständlich richtete Fassbinder das Stück in einer eigenen Bearbeitung auf sein Themeninteresse der Ausbeutung und materiellen Konvertierung von Gefühlen aus.

Das Stück «Katzelmacher» entstand, weil Jean-Marie Straub, der die Inszenierung von Bruckners «Verbrecher» übernommen hatte, die Vorlage auf eine Spiellänge von nur zehn Minuten konzentriert hatte: «Er hat

thematisiert worden. Die Figuren von KATZELMACHER manifestieren diese niederschmetternde Realität in ihren Körpern, ihren Gesten und in ihrer Sprache. Aus ihnen ist fast jedes Gefühl herausgepumpt. Ihre Frustrationen versuchen die Männer an dem Gastarbeiter Jorgos abzureagieren. Der ist seinen Gefühlen mächtig, ist deshalb potent und attraktiv. Besonders Franz intrigiert gegen ihn, ist der Motor böswilliger Verdächtigungen. Doch selbst als die Gruppe Jorgos zusammenschlägt, reicht dies nicht aus, um die ohnmächtige Wut zu kompensieren. Sie bleibt dumpf und kalt zurück, denn sie ist grösser als die Kompensationskraft der Ersatzhandlungen und der Lustgewinn der schalen Träume.



GÖTTER DER PEST

Fassbinder hat diesen bedrückenden sozialpsychologischen Tatbestand scheinbar teilnahmslos mit starrer, frontal ausgerichteter Kamera in halbnahen und halbtotalen Exterieur-Aufnahmen zumeist vor einer öden Hauswand aufgenommen. Sein Hyperrealismus, den er wiederum in grösstmöglicher Helligkeit und Übersichtlichkeit des Bildaufbaus arrangiert, ist von einer artifiziellen Kälte. Doch die war genau kalkuliert. Wilhelm Roth beklagte in einem viel zitierten Kommentar, dass damit «eine Zündschnur gelegt, aber die Ladung geht nie los, der Film explodiert an keiner Stelle». Genau das ist bezweckt. Fassbinder hat in der filmischen Artikulation Mittel gefunden, wie sich eine von den Figuren empfundene, paralysierende Wut auf den Zuschauer überträgt.

Auch GÖTTER DER PEST (1969) und DER AMERIKANISCHE SOLDAT (1970), die mit LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD Fassbinders Gangsterfilm-Trilogie beschreiben, grundiert trotz der erkennbaren Münchner Schauplätze eine verstörende Künstlichkeit. Letzteren Film prägen ebenso wie KATZELMACHER ein schneidendes, grellweisses Licht sowie weisse Räume. In den beiden anderen Gangsterfilmen dominiert dagegen ein düsteres Helldunkel, durch das Franz Walsch in GÖTTER DER PEST fast somnambul hindurchgleitet. Sein Weg ist ebenso vorgezeichnet wie der von Oedipus oder von den Helden der Filme Jean-Pierre Melvilles. Die besitzergreifende Liebe Joannas oder die devote Hingabe von

Margarethe ändern daran ebensowenig wie die Freundschaft und uneingestandene Zuneigung zu Günther, der den Bruder von Franz erschossen hat.

Sehnsucht nach etwas anderem

Fassbinders hyperrealistische Stilisierung änderte sich, als er sich dem zweiten grossen Genre des Kinos zuwandte: dem Melodram. Gemeinhin wird HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN (1971) als neue ästhetische Wegmarke angesehen. Doch schon in dem grandiosen, leider kaum bekannten Western WHITY (1970) gelang Fassbinder eine fast kammerspielhaft verdichtete psychologische Genauigkeit innerhalb eines kruden melodramatischen Konflikts. Fast wie Tschechow (und nicht mehr wie Brecht, Straub oder Godard) entfaltet er in opulenten Bildern und Farben den Niedergang einer Farmerdynastie, deren skrupellose Machtausübung nur von ihrer Dekadenz und Debität übertroffen wird. Whity, der schwarze Held, ist der Knecht der Familie und illegitimer Sohn des Patriarchen. Er ist ein Verwandter von Franz Biberkopf. Verzweifelt versucht er, seine reinen Vorsätze zu bewahren. Doch auch seine vitale Stärke wird von der Machtmonstrosität seines Vaters aufgezehrt. Schliesslich streckt er die gesamte Familie nieder und büsst, den Gesetzen des Genres gemäss. Den Pessimismus von Stroheims GREED (1923) und die Leuchtkraft des Finales von Sternbergs MOROCCO

(1930) verschmelzend, geht Whity mit Hannah, der Prostituierten, die ihn liebt, in den Sonnentod.

In WHITY war deutlich geworden, dass Fassbinder begann, die artifizielle Überformung wie auch die Abgeschlossenheit der Figuren aufzugeben. Er versuchte fortan, innerhalb der Genre- und kanonisierten Erzählformen neue ästhetische Codierungen zu installieren. Provokante Verletzungen von Genremustern hat er sich dabei jedoch nie nehmen lassen.

FAUSTRECHT DER FREIHEIT (1974), das Mittelstück seiner sozialen Melodramen, spielt ausschliesslich im Schwulen-Milieu. Gerade durch die Figurierung in einem Tabu-Sujet wollte Fassbinder die Alltäglichkeit und Allgemeingültigkeit der Ausbeutung von Gefühlen abermals belegen. Der Regisseur selbst übernahm die Hauptrolle des Franz Biberkopf. Der tritt auf dem Rummelplatz als "Fox, der sprechende Kopf" auf. Er ist eine Abnormität, denn sein Kopf ist – in der Vorführung des Jahrmarkts – von seinem Körper getrennt. Doch auch in der sozialen Realität ist Franz eine Abnormität, weil er sich ausschliesslich von seinen Gefühlen leiten lässt. Er lernt Eugen kennen, einen «vornehmen und bekotzten» Unternehmersohn. Obwohl Franz alle Anzeichen realisiert, die daraufhin deuten, dass sich Eugen nur wegen seines Lottogewinns mit ihm einlässt, wischt er jeden Anflug einer realistischen Überprüfung der Beziehung weg. Vielmehr bekennt er sich um so stärker dazu, dass er Eugen liebt und noch nie so glücklich gewesen ist. Liebe macht blind und führt zu völliger Abhängigkeit: diese naive Erkenntnis der Groschenheftromane (die dort jedoch regelmässig in ein Happy End verkehrt wird) zelebriert Fassbinder im ersten Teil von FAUSTRECHT DER FREIHEIT mit ungewohnter Selbstironie und Leichtigkeit. Im zweiten Teil wird die Beziehung des ungleichen Paares bleischwer. Schliesslich sehnt sich der ausgebeutete und erniedrigte Franz nur noch danach, wieder so sein zu können, wie er ist. Er fleht darum, dem Terror der Liebe zu entkommen. Dies ist nur im Tod möglich, das weiss auch der naive Franz. In einem blau gekachelten U-Bahnhof, der die Kälte eines Leichenschauhauses hat, nimmt er die letzten Tranquilizer. Noch die Leiche wird ausgebeutet. Nachdem Franz von Eugen nach den Spielregeln der Verträge schliessenden kapitalistischen Gesellschaft ausgeplündert worden war, rauben ihm zwei gutbürgerliche Gören die letzten

Habseligkeiten. Doch damit nicht genug. Auch der Antiquitätenhändler Max (grandios gespielt von Karl-Heinz Böhm), der Franz dem vornehmen Eugen zugeführt hatte, erscheint im U-Bahnhof, so wie er an allen zentralen Stationen der Leidensgeschichte des Franz Biberkopf anwesend war. Max hat Klaus, den proletarischen Freund von Franz, an der Hand und zieht ihn davon. Max, das ist der unmerkliche Spielleiter des Films. Sein Name deutet auf Max Ophüls, und seine Funktion ist die des Karussellbesitzers in LA RONDE (1950). FAUSTRECHT DER FREIHEIT ist also Fassbinders «Reigen». Die trotz aller Enttäuschungen federleichte Wehmut Schnitzlers und vor allem Ophüls' vermag Fassbinder nur eingangs zu teilen. Seine absichtsvolle soziale Grundierung, welche die Klassengegensätze nutzt, um die skrupellose Ausbeutung der Gefühle als Grundsatz unserer Gesellschaft zu demaskieren, lässt Chancen für eine freie Entfaltung von Liebesbeziehungen gar nicht mehr aufkommen.

FAUSTRECHT DER FREIHEIT ist einer der pessimistischsten Filme Fassbinders. Doch diesen Vorwurf hat er nie gelten gelassen. Denn sein Wirkungskonzept war so



KATZELMACHER



FAUSTRECHT DER FREIHEIT

berechnet, dass er genau die Empörung der Zuschauer provozieren wollte. Aus den bewusst misshandelten Zuschauererwartungen und -gefühlen sollte sich eine «Sehnsucht nach etwas anderem» erheben. Um diese Sehnsucht zu einer revoltierenden werden zu lassen, wählte Fassbinder im Rahmen des melodramatischen Modells immer die schlimmstmögliche Wendung. Er versuchte, dem Zuschauer auch die letzte Fluchtmöglichkeit zur affirmativen Aufrechterhaltung gefühlig, gesellschaftlich sanktionierter Sentimentalität zu verstellen. Der Unmut und der Überdruck, den er so erzeugte, sollte eine Phantasie provozieren, die Kopf und Gefühle befreit. (Peter Schneider hat 1969 in seiner programmatischen Lesart von Freud und Marx etwas ähnliches gefordert und zur revolutionären Entwicklung einer "progredienten Phantasie" aufgerufen, um den Wünschen, Gefühlen und Trieben eine umfassende Realisierungschance zu ermöglichen.)

Die Anarchie der Gefühle des Franz Biberkopf

Die Summe aller erzählerischen und filmischen Erfahrung des Rainer Werner Fassbinder ist BERLIN ALEXANDERPLATZ (1979/80). Hier findet er zurück zu dem literarischen Ursprung seiner "Franz"-Figur: dem Biberkopf in Alfred Döblins Roman. Fassbinder las den Roman anders, als ihn der Literat und die Literaturwis-

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD





senschaft verstanden haben. Nicht nur, dass er ihn zur Projektions- und Reflexionsfläche für seine Homosexualität nahm, wie er in einem vielzitierten Aufsatz kurz vor der Ausstrahlung von *BERLIN ALEXANDERPLATZ* bekannte. Vor allem nutzte er die disparaten Montageelemente des Romans, um mit ihrer Hilfe eine Hauptfigur, eine Figurenkonstellation und einen schier biblischen Konflikt des liebes- und leidensfähigen Menschen in einer unwirtlichen Welt zu schaffen, wie er komplexer und differenzierter im Film wohl selten entwickelt worden ist. Die Produktform der Fernsehserie, die hier wirklich einmal zu ihren ureigensten Darstellungsmöglichkeiten gekommen ist, gab ihm dafür mehr als fünfzehn Stunden Erzählzeit.



FAUSTRECHT DER FREIHEIT

Franz Biberkopfs Weg ist eine Passionsgeschichte, in welcher der Held die Möglichkeiten menschlicher Existenz ausschöpft. Durch den Totschlag an seiner Geliebten schuldig geworden, schwört er nach der Entlassung aus dem Gefängnis, anständig zu bleiben. Den Topoi des schuldig Gewordenen, der versucht, die Reste seiner Gefühle zu bewahren, hatte Fassbinder ja bereits in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*, *GÖTTER DER PEST* oder auch in *WHITY* beschworen. Dort zeichnet er, fast wie in der Tragödie, die zwangsläufige Exekution der verzweiferten Bemühungen nach. *BERLIN ALEXANDERPLATZ* ist ausdauernder und brutaler in der Zeichnung der Leidensstationen, aber auch beharrlicher und zärtlicher in der Behauptung eines Liebesverlangens. Franz Biberkopfs Versuche, als ehrlicher Mann mit seinen Gefühlen leben zu können, scheitern zunächst in der durch brutale Verteilungskämpfe geprägten kapitalistischen Welt. Doch er befreit sich aus einer schweren Identitätskrise durch eine Selbsttherapie, bestehend aus Alkoholrausch, psychoanalytisch und religiös verbrämten Monologen und Gesprächen und einer genauen, zum Teil wahnhaft überspitzten Beobachtung seiner Hinterhof-Umwelt. Die gewonnene Erfahrung gibt ihm die Möglichkeit, sich dem Überlebenskampf in der Grossstadt neu zu stellen. Franz schlägt sich mit kleineren Hehlereien durch. Er lernt Reinhold kennen, der die Gesetze dieses Kampfes mit aller Konsequenz und Härte verinnerlicht hat. Dies hat ihn lebensunfähig gemacht, während Franz nach wie vor an seiner roman-

tischen Vorstellung ehrlicher und liebevoller Beziehungen festhält. Zwischen beiden entwickelt sich eine merkwürdige Freundschaft, die Fassbinder gern «als eine reine, von nichts Gesellschaftlichem gefährdete Liebe» darstellte. In Wirklichkeit (auch der des Films) greift er das Döblinsche manichäische Prinzip von Gut und Böse auf, um damit die definitiven Pole freier menschlicher Existenz offenzulegen.

In einem wahrhaft dionysischen Kampf zeigt Fassbinder die Mühen, Wunden und Verstümmelungen des Franz Biberkopf in seinem Wahn, zu lieben und ein guter Mensch sein zu wollen. Wie Hiob (den Fassbinder als allwissender Erzähler des öfteren kommentierend her-



FAUSTRECHT DER FREIHEIT

anzieht) erleidet Biberkopf furchtbare Rückschläge und Selbstzweifel. Die sind angebracht, denn bereits nach seiner Gefängnisentlassung vergewaltigt er die Schwester seiner totgeschlagenen Geliebten, um seine Männlichkeit wiederzuerlangen. Franz wird betrogen, als Konsequenz daraus wird er wieder kriminell. Er demütigt Frauen. Selbst in der erfüllenden Liebe zu Mieze hat er Zweifel, ist eifersüchtig, schlägt sie fast tot. Er leidet wie ein Tier, doch er liebt und will gut sein, bis er zerbricht.

Reinhold ist die Inkarnation des Bösen. Er hat keinen Hinfuss, er stottert nur etwas. Franz ist von ihm fasziniert und die Frauen auch. Nur lieben kann sie der Reinhold nicht (bekanntlich ist der Teufel nicht zeugungsfähig). Doch wenn er seine wechselnden Liebschaften brutal aus dem Haus wirft, leidet er darunter wie ein Tier. Er leidet an der Freundschaft zu Franz, dem er vertraut und sein Innerstes offenbart. Franz nimmt ihm die verstossenen Frauen ab, was auf dem Männerpissoir wie als Verschwörung besiegelt wird. Wieder zeigt Fassbinder den Austausch von Frauen als einzige Möglichkeit der Männer, ihre uneingestanden Begierden zueinander in einer mehr als verkrüppelten Ersatzhandlung zu realisieren. Doch Reinhold stösst Franz nicht nur unter ein Auto, was zur Amputation eines Arms führt. Er nimmt ihm auch das Liebste, was dieser jemals hatte: Er ermordet Mieze, nachdem er verzweifelt versucht hatte, die Geliebte von Franz zu verführen und zu

vergewaltigen. Der Mord in Freienwalde (!) zieht sich quälend lange dahin. Fassbinder gibt ihn, wie fast alle zentralen Sequenzen in *BERLIN ALEXANDERPLATZ*, mit der Opulenz, Zeichendichte und dem Gefühlsüberschuss der grossen Oper. Peer Raben komponierte ihm dazu das kongeniale Requiem «Der Wald». Die Sequenz hat eine Länge von einundzwanzig Minuten. Mit Hilfe einer Rückprojektion ziehen Wolken auf, Nebel quillt aus dem (Studio-)Tal und zieht vorbei, die Sonne kommt heraus, Lichtstrahlen öffnen das Bild, das sich urplötzlich wieder verdunkelt. Der Himmel empört sich, ist Komplize und leidet mit. Und mit ihm Reinhold, der die böseste aller bösen Taten unter Qualen ausführt: den Mord an einem Engel (der auf dieser Welt natürlich den



BERLIN ALEXANDERPLATZ

Beruf der Prostituierten ausübt). Zum «Schnitter mit der Gewalt vom grossen Gott» hat ihn Fassbinder in mehreren Zwischentiteln erhoben. In der Figur des Reinhold hat er also Gott Mensch werden lassen und dabei die altjüdische Vorstellung des strafenden Gottes eingewoben, der Tränen in den Augen hat, an dem Leid der Menschen aber nicht rührt.

BERLIN ALEXANDERPLATZ ist auch in formaler Hinsicht Fassbinders geschlossenstes Werk. Er verbindet die



artifizielle Stilisierung der frühen Filme mit der psychologischen Figurengenauigkeit und sozialen Grundierung seiner Melodramen. Die Bildästhetik von *BERLIN ALEXANDERPLATZ* verweigert dem Zuschauer eine oberflächliche Betrachtung oder einen schnellen Zugriff, wie sie das Fernsehen, die Werbung oder auch neuerdings das

postmoderne Sensationskino anbieten. Die dunkle Grundierung des Bildes, der durch reale und symbolgeladene Objekte im Vordergrund verstellte Bildraum und die Placierung der wichtigen Auseinandersetzungen in der Tiefe des Raumes zwingen den Zuschauer zu einer Aufmerksamkeit, die der Differenziertheit des Bildaufbaus und des hier offenbarten Konflikts angemessen erscheint. Belohnt wird der Zuschauer dafür nicht nur mit exzellenten Schauspieler-Interpretationen (besonders von Günther Lamprecht als Franz und Gottfried John als Reinhold). Raum-, Licht- und Symbolarrangements, Farbabstufungen, die Placierung und Bewegung der Figuren und (nicht zu vergessen) die Musikdramaturgie formen eine Bildspannung, die Fassbinders Forderung einer «schönen Einstellung», die etwas Wahres konzentriert, vollkommen entspricht. «Schön» war einer seiner am häufigsten benutzten Begriffe.

Der naive Utopist

Der freie Strom der Gefühle, egal auf welcher Seite eines gesellschaftlichen Wertesystems sie einzuordnen wären, das war die grosse Utopie des Rainer Werner Fassbinder. Völlig frei hiess für ihn, alle Artikulationsformen menschlicher Existenz zuzulassen, die Zartheit der Liebe ebenso wie die Brutalität des Bösen, die häufig doch nur die Kehrseite derselben Medaille sind. Fassbinders Utopie ist naiv und anarchistisch. Sie postuliert, dass sich die Welt in einem chaotischen freien Spiel der Gefühle von Individuen ausdifferenziert und nirgends anders. Jegliche gesellschaftliche Norm, und sei sie noch so wohlmeinend formuliert, führt in seiner Weltsicht unweigerlich zur Unterdrückung und definitiven Unmöglichkeit einer freien Entfaltung von Menschlichkeit. Fassbinder ist in seiner grossen Sehnsucht und in seinem Vertrauen in das potentiell Menschliche davon ausgegangen, dass eine solche Welt eine zärtliche und liebevolle sein müsste. Deshalb hat er sich um konkrete Ausgestaltungsformen seiner Utopie ebenso wenig gekümmert wie um eine Präzision seiner Gesellschaftskritik. Sein utopischer Humanismus ist, zugegeben, vage und unscharf. Bloch hätte ihn als private



LIEBE IST KÄLTER
ALS DER TOD

BERLIN ALEXANDERPLATZ

«Ausmalungen des menschlichen Glücks», der späte Brecht als Entwurf einer «Welt als Wille und Vorstellung» wohl mild belächelt. Fassbinders Sehnsucht nach etwas anderem ist eine Poesie des Herzens, von deren Kraft der Zuschauer eigentlich nie genug bekommen kann. ■



KAJRAT von Dareschan Omirbajew

КАЗАХСКИЙ ФЕНОМЕН
Андрей Плахов

Das kasachische Phänomen

Von Andrej Plachow

In diesem Jahr wird das Kino der ehemaligen Sowjetunion in Locarno nicht von einem russischen oder georgischen, sondern von einem kasachischen Film vertreten: KAJRAT ist das Regie-Debüt von *Dareschan Omirbajew*. Diese Tatsache ist kein Zufall, sondern der Ausdruck einer allgemeinen, deutlich erkennbaren Tendenz auf der Kinokarte des Landes, das heute GUS heisst.

Ähnlich wie das grosse amerikanische Kino auf zwei gegensätzliche Punkte konzentriert ist – Hollywood und New York –, so gibt es auch in der anderen "Supermacht" Pole, die, Atlanten gleich, die Filmkultur tragen. Lange Zeit bildeten Moskau und Leningrad diese Pole. Moskau verfügte über ambitionösen hauptstädtischen Glanz, über international bekannte Regisseure und die grössten Produktionsstätten in Europa, inklusive eigenem Kavallerie-Regiment. Leningrad war berühmt für den bescheidenen, etwas provinziellen Charme eines intellektuellen Stils, der auch seinen Ehrgeiz und eine relativ grosse Bandbreite hatte – vom Akademismus bis

zum Aufbruch der Avantgarde in den letzten Jahren.

In der Epoche von Nach-Tauwetter und Vor-Glasnost, das heisst in den düsteren Zeiten der Stagnation, verlagerte sich einer der Pole in den Süden, nach Georgien. Tiflis galt als Insel der Liberalität, und der georgische Film konnte sein künstlerisches Ansehen zwanzig Jahre lang halten, während die Versuche anderer Studios, anderer Republiken, ein intellektuell-oppositionelles Kino zu begründen, schon längst von der Zensur zunichte gemacht worden waren. Was sich in Georgien vollzog, war mehr als nur nationale Selbstbestätigung. Dort vollendete *Sergej Paradschanow* sein schöpferisches Leben, der grosse Kosmopolit des kulturellen Babylons Sowjetunion. In Georgien entstand DIE REUE (MONANIEBA) von *Tengis Abuladse*, die der metaphorischen "äsoptischen Sprache" ein Ende bereitete und den Grundstein legte für die offene Abrechnung mit dem Stalinismus.

Die Kino-Pole gibt es noch heute. Sie heissen aber nicht mehr Moskau oder

Tiflis. Moskau hat über den Verführungen und Fallstricken der Freiheit den Kopf verloren und versucht krampfhaft, sie in Millionenerträge, konvertierbare Valuta und vorteilhafte Co-Produktionen umzusetzen. Das georgische Kino erlitt durch die Repressionen des Gamsachurdija-Regimes einen schweren Schock. Selbst nach dessen Sturz ist es für die kleine Filmindustrie schwierig, die Folgen der ökonomischen, politischen und moralischen Krise zu überwinden. Das zeigt sich in den neuen georgischen Filmen: sie drücken die tiefe Entfremdung und Einsamkeit aus, die die Georgier in der streitsüchtigen Familie der Kaukasus-Völker ebenso empfinden wie in dem zerfallenen Gebäude des Imperiums und in der Welt überhaupt.

Bleibt Leningrad – heute Sankt Petersburg: nach den neuen Filmen der "Leningrader Schule" zu urteilen, versinkt es immer mehr in der Dämmerung der klassischen Petersburger Mystik und Dekadenz.

Der andere Pol lässt sich geographisch überhaupt nicht festlegen.

Aber der Vektor, der seine Existenz anzeigt, ist unverändert auf den Osten gerichtet. In den letzten zwei, drei Jahren laufen Filme aus Kasachstan mit Erfolg bei den internationalen Festivals: DIE NADEL (IGLA) von Raschid Nugmanow, DER UNTERGANG OTRARS (GIBEL OTRARA), DIE UNRUHESTIFTERIN (RASLUTSCHNIZA), ENDSTATION (KONETSCHNAJA OSTANOWKA, lief vor zwei Jahren im Festival von Locarno). Der tadschikische Film BRUDER (BRATAN) von Bachtijar Chudojnasarow hat eine ganze Sammlung von Festivalpreisen eingebracht. Dies sind nur einige Anzeichen dafür, dass sich etwas Vielversprechendes von den traditionellen Kinohauptstädten in den Osten verlagert. Im Allgemeinzustand des Kinoorganismus ist das asiatische Syndrom immer mehr spürbar.

Eine ähnliche Erscheinung gab es bereits Mitte und Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre. Aber die damaligen asiatischen Überraschungen blieben Einzelfälle. Einige bemerkenswerte Filme und Namen sind keine grosse Ausbeute für fünf Studios in einem Fünfzig-Millionen-Gebiet, vom Territorium her beinahe so gross wie ganz Westeuropa. Ausserdem war der Hauptanziehungspunkt dieser Filme das exotische Material und die folkloristische Farbenpracht.

Wenn heute überhaupt Parallelen zu damals zu ziehen sind, so am ehesten äusserliche. Das Erstarken des nationalen und religiösen islamischen Selbstbewusstseins hat ein neues Niveau erreicht. Nicht weniger wichtig ist, dass Turkestan (die alte Bezeichnung für Mittelasien) zu einer immer selbständigeren politischen Kraft im Kampf zentrifugaler und stabilisierender Strömungen wird. Hier entsteht ein Kino, das diesmal nicht museal-folkloristisch ist, sondern lebendig, zeitgemäss, vielfältig.

Der Ausbruch von schöpferischer Energie ist besonders augenfällig in Kasachstan, wo das Kino keine echte Tradition hatte. Samenkörner des aktuellen kulturellen Booms fielen auf jungfräulichen Boden, und daraus wuchs eine kräftige junge Saat, wie sie das von Willkür und Nabelschau ausgezehrte europäische Territorium der GUS schon lange nicht mehr hervorbringt.

Zugleich entwickelte sich die kasachische *neue Welle* aber nicht ohne europäischen Einfluss. Beinahe alle ihre Regisseure studierten in Moskau, und ihren Kern bildete eine Klasse der Moskauer Kinoschule WGIK, die bei dem Regisseur *Sergej Solowjow* studierte. Dieser verwendete in seinem

Werk selbst asiatische Motive, ebenso wie andere grosse Meister des russischen Kinos, von *Andrej Kontschalowski* bis *Alexander Sokurov* oder *Alexej German*, der das Drehbuch zum Film DER UNTERGANG OTRARS schrieb. In den Filmen der jungen Kasachen ist der Einfluss sowohl der Moskauer als auch der Leningrader Schule unverkennbar; direkte Zitate aus den Arbeiten ihrer Lehrer zeugen von Liebe und Dankbarkeit. Dennoch ist das Wichtigste in diesen Filmen eben das, was die Jungen von ihren Lehrern unterscheidet. Sie wurden vom Schicksal an eine historische und geographische Schnittstelle der Kulturen gesetzt und haben von daher ein völlig anderes Weltempfinden. Daher rührt auch die Natürlichkeit ihres Selbstverständnisses in einer Welt, die aus den Angeln ist; die psychologischen Komplexe der Stagnationszeit sind ihnen fremd. Ihr Verhältnis zur Kultur definiert diese nicht als einen heiligen Tempel oder – das andere Extrem – als eine Festung, die es zu zerstören gilt, sondern als ein allgemein zugängliches Freilichtmuseum. Sie, die Jungen, bewegen sich in diesem Museum mit dem leichten Schritt des zufälligen Touristen, des Weltbürgers, der en passant flüchtige Gerüche, Rhythmen und Empfindungen aufnimmt.

Und so kommen in für wenig Geld gedrehten, manchmal technisch nachlässigen Filmen Figuren aus spanischen Romanen, italienischen neo-realistischen Dramen oder aus amerikanischen road movies zu neuem Leben. Diese Erscheinung hat wenig gemein mit den kraftlosen Übungen westlicher Kinoreisender. Der post-

moderne Westen ist hier auf der Ebene des künstlerischen Unterbewusstseins zugegen. Der Osten dagegen ist weder Dekorationsobjekt, noch steht er für einen philosophischen Anspruch oder für Zivilisationsflucht. Er ist hier der natürliche Lebensraum, der die Spuren aller historischen Strukturen und Kataklysmen bewahrt und doch schon unwiderruflich modernisiert ist.

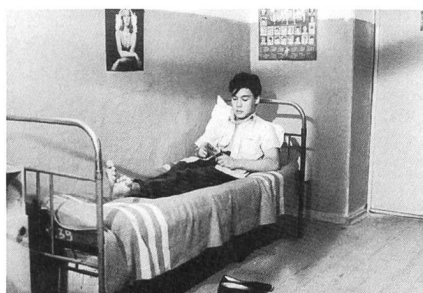
Das Sujet des Films ENDSTATION von *Serik Aprymow* ist höchst einfach. Ein Soldat kehrt aus der Armee in sein kleines, abgelegenes Heimatdorf in den Bergen zurück und betrachtet das Leben seiner Dorfgenosser mit neuen Augen – es ist monoton, verschlafen und gleichzeitig rastlos, wie im Vorgefühl globaler Veränderungen. Noch vor Beendigung der Dreharbei-



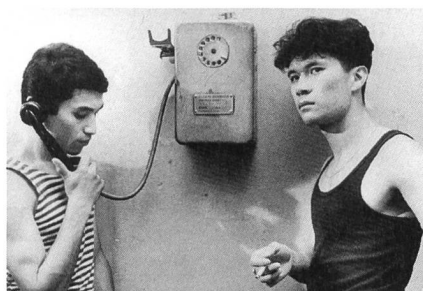
KAJRAT

ten versuchten die Behörden im Dorf Aksuat, sich dem Film in den Weg zu stellen, und beschuldigten den Regisseur, das wirkliche Leben ihrer Gegend zu verunglimpfen. Inzwischen zeichnet sich das kasachische Kino im Vergleich zur finsternen, hysterischen und apokalyptischen Atmosphäre des neuen russischen Films durch eine völlig andere Intonation aus. Es gibt keine düstere Verzweiflung, über ihm hängt keine vielschichtige Bürde aus Ermüdung, Schuld und Messianismus. In ihm wird nicht der Tod kultiviert, nicht der Verfall mythologisiert, nicht die Einsamkeit ästhetisiert. Obwohl das alles in den Filmen vorkommt, gibt es in ihnen doch auch Licht und Luft, die Romantik der grossen Strasse, den Impuls des Aufbruchs.

Die Handlung vieler Filme der *neuen Welle* spielt in der kasachischen Hauptstadt Alma-Ata. Dem aufmerksamen kinematographischen Blick enthüllte sie die Eigentümlichkeit einer weiteren sowjetischen Megapolis, einzigartig in ihrer Mischung von Strukturen, Stilen und ethnischen Gruppen. Die Architekturlandschaft von Alma-Ata vereint ausgedehnte räumliche Dimensionen und das An-



KAJRAT





Das Schweizerische Filmzentrum

*setzt sich ein für die Gesamtheit
des professionellen
unabhängigen Schweizer
Filmschaffens durch gezielte
Promotions- und Informations-
arbeit im In- und Ausland.*

*Wir sind die Schaltstelle für
Kontakte zu internationalen
Filmfestivals.*

*Wir beraten die interessierten
Kreise über das Angebot an
Promotions- und Produktions-
hilfen in der Schweiz.*

*Wir geben den Jahreskatalog
«Schweizer Filme» sowie die
Fachzeitschrift «cinébulletin»
heraus.*

**In Locarno:
Schweiz. Filmzentrum
und Media Desk Schweiz
Sopracenerina (im Hof)
Tel. 093/32 32 24**

Schweizerisches Filmzentrum
Centre suisse du cinéma

Münstergasse 18, Postfach, CH-8025 Zürich
Tel. 01/261 28 60, Fax 01/262 11 32
Telex 817 226 SFZZ

Bureau romand:
33, rue St-Laurent, CH-1003 Lausanne
tél. 021/311 03 23, fax 021/311 03 25



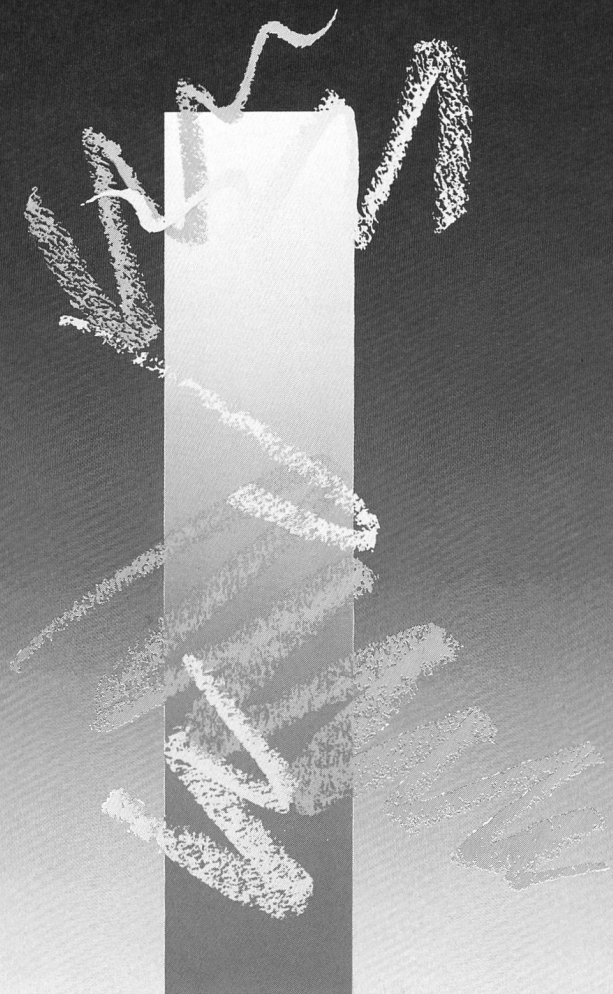
EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

D'GHETTO EYES
Film- und Videoprogramm von und
über Minorities in den USA

Werkschau mit Filmen von
Stan Brakhage / USA (1957 - 1991)

EXTRASSENSE
Theorien zur Beziehung
TELEPATHIE-COMPUTER-MEDIEN

Länderschwerpunkte
ARGENTINIEN, ITALIEN, POLEN



**Osnabrück
2. - 6. September '92**

**Ausstellung
Installationen
2. - 27. September '92**

Experimentalfilm Workshop e.V. • Hasestr. 71 • 4500 Osnabrück • Tel. 05 41/2 16 58

denken an die Grösse der östlichen Reiche mit der vorgetäuschten Gigantomanie der kommunistischen Bauweise und der wirren Anarchie der Perestrojka. Die träge Zeitlupe der traditionellen Rhythmen wird gesprengt durch die nervösen Synkopen von Industrialisierung, Emanzipation und Urbanisierung. Genau so erweist sich auch in den künstlerischen Kinostrukturen die Überlagerung, die Koexistenz der verschiedensten Kulturmodelle als möglich; nicht eklektisch, sondern vollkommen organisch verleiht sie dem *kasachischen Phänomen* seinen besonderen Reiz.

In Amir Karakulows Film DIE UNRUHESTIFTERIN lieben zwei Brüder ein und dasselbe Mädchen. Als der Film im vergangenen Jahr in Venedig gezeigt wurde, konnte er sich neben den vom Sujet her ähnlichen Filmen aus Italien, Frankreich und Belgien durchaus behaupten. Karakulow verzichtet beharrlich auf östliches Kolorit, er zeigt den Alltag und die Umgebung äusserst asketisch. Aber der Osten, zur Türe hinausgejagt, steckt seinen hinterlistigen Kopf am Ende durchs Fenster. Der Film beginnt wie bei Truffaut, entwickelt sich wie bei Antonioni und endet in schroffen orientalischen Parametern. Einer der Brüder geht fort, der andere erstickt die Geliebte mit einem Kissen. Der Versuch der weiblichen Emanzipation ist ausserstande, die männlichen Blutsbande aufzubrechen.

In Venedig wurde Karakulow zur Hoffnung des sowjetischen Kinos erklärt. Er wurde interviewt, man wollte erfahren, was er über Bresson denke. Er dachte überhaupt nichts. Die französischen Lektionen (nicht nur, aber vorwiegend französische) erwiesen sich als unterschwellig aufgenommen, irrational, aber ihre Präsenz war um so offensichtlicher, als die Filmhelden schlitzäugig und gelbgesichtig sind, in trostlosen Baracken wohnen, Zwiebeln essen und Milch aus Flaschen trinken.

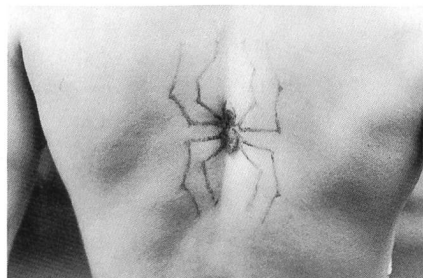
Wenn man Dareschan Omirbajew in Locarno nach Bresson fragen sollte, so wird er nicht schweigen. Omirbajew ist Filmwissenschaftler, und da ich Gelegenheit hatte, in seinem Kurs am WGK zu unterrichten, kann ich bezeugen, dass er ein seriöser Filmwissenschaftler ist, der sich sowohl mit Bresson als auch mit Pasolinis Arbeiten zur Filmlinguistik beschäftigt hat. Im übrigen sind Regiedebüts von Filmwissenschaftlern und Kinokritikern (erwähnenswert ist noch DIE GÄRTEN DES SKORPIONS / SADY SKORPIONA von Oleg Kowalow) ein



ENDSTATION von Serik Apymow

Charakteristikum von *neuen Wellen*, aber ein absolutes Novum für das sowjetische Kino. Dort berechtigt ein spezielles Diplom zur Regiearbeit, und Ausnahmen gibt es praktisch nie. Heutzutage, bei der vielförmigen Entwicklung der unabhängigen Filmproduktion, ist das möglich geworden. Omirbajew drehte zuerst den Kurzfilm SCHILDE, eine traurige und komische Novelle über die fanatischen Anhänger indischer Melodramen. Kommerzielle indische Filme sind eine beliebte Unterhaltung in der mittelasiatischen Provinz.

Auch in KAJRAT kommt das Motiv der Kinomanie vor, ist hier jedoch vom Regisseur eher an sich selbst und an die Kenner gerichtet, die ohne



KAJRAT

Schwierigkeiten erraten, aus welchem deutschen Film die in den Film eingebauten Fragmente sind. Daneben sind auch Szenen aus Alexander Sokurows RETTE UND ERHALTE (SPASI SOCHRANI), einer freien Verfilmung von «Madame Bovary», enthalten. Damit stellt Omirbajew ein gewisses System ästhetischer Koordinaten auf,

in das notwendigerweise auch Bresson und Pasolini einbezogen werden. Vom letzteren stammen die strenge Einfachheit der «neorealistischen» Landschaften und die wilden Gesichter der jungen «Neobarbaren». Vom ersteren stammt der Minimalismus der in rein existentiellen Koordinaten entfalteten Parabel. Auch die Erfahrung der französischen *nouvelle vague* ist auf beachtliche Weise verarbeitet.

Die Geschichte selbst – das Leben eines Jugendlichen aus der Provinz in der Grossstadt – wird nicht erzählt, sondern in ihrer physischen Konkretheit gezeigt, enthält jedoch daneben noch eine andere, metaphysische Dimension. Der junge Kajrat durchläuft die üblichen Stadien des Erwachsenwerdens: Verlassen des Elternhauses, Prüfungen, Arbeit, Begegnung mit einem Mädchen, Kollision mit den grausamen Gesetzen der männlichen Gesellschaft. Er durchlebt eine soziale, emotionale und existentielle Katastrophe, hat in gewissem Sinne die Grenze der realen Existenz, die Linie des Todes, überschritten. Danach kehrt er erneut ins Leben zurück, als ein anderer, unwiderruflich erwachsen geworden.

Der bescheidene Zauber dieses Schwarzweiss-Films, der ausgewogene Lakonismus im Schnitt, die Ausdruckskraft der Strukturen und die individuelle Intonation des Regisseurs zeugen von dem Niveau, das das junge kasachische Kino erreicht hat. Und von seinen Perspektiven.

Die Übersetzung aus dem Russischen besorgte Dorothea Trottenberg



17.
**Winterthurer
Musikfestwochen
Altstadt-Open-Air
28.8.92 – 13.9.92**

VORVERKAUF
in allen Filialen des
Schweizerischen
Bankvereins mit
TicketCorner
Winterthur: Musicbox,
Verkehrsbüro
Zürich: Jelmoli Billett-
zentrale
Basel: Bivoba
INFOS
Verkehrsbüro Winterthur
Telefon 052 212 00 88
**PROGRAMMÄNDERUNGEN
VORBEHALTEN**

**30.8.
MOONDOG
& STADTORCHESTER
WINTERTHUR
WITH SPECIAL GUEST
STEPHAN EICHER**

**4.9.
PUBLIC ENEMY
URBAN DANCE SQUAD
SENS UNIK**

**5.9.
DIE TOTEN HOSEN
MANIC STREET PREACHERS**

**11.9.
RANDY NEWMAN
ANDY WHITE**

**12.9.
THE NEVILLE BROTHERS
DOUG LEGACY WITH THE ZYDECO
PARTY BAND / MIDNIGHT TO SIX**

**28./29./31.8.
OPEN-AIR-KINO
IL LADRO DI BAMBINI,
THE UNTOUCHABLES, MIDNIGHT RUN**

**1.-13.9.
KULTURSPÉKTAKEL
MIT THEATER, MUSIK UND FILM
GRATIS**



Mansour Diouf als Dramaan Drameh und Ami Diakhate als Linguère Ramatou

HYÈNES von Djibril Diop Mambéty

Güllen liegt auch in Afrika

Im Hafenviertel von Dakar gab es eine Hure, die Linguère Ramatou genannt wurde. Und es gab Ingrid Bergman in Bernhard Wickis Film THE VISIT (1964) nach Friedrich Dürrenmatts bestem Stück. Im Kopf des senegalesischen Filmemachers Djibril Diop Mambéty begegneten sich die beiden. Und aus Dürrenmatts Claire Zachanassian wurde im Film HYÈNES die schwarze Kinohure Linguère Ramatou, die die ganze Welt inklusive der Gerechtigkeit gekauft hat und nach dreissig Jahren für hundert Milliarden in ihrem Heimatdorf Colobane im Sahel (alias Güllen) das Opfer einfordern kommt, das ihr zusteht: den angesehenen Händler Dramaan Drameh alias Ill, den Vater ihres Kindes, der damals zwei Tölpel für die angebliche Vaterschaft kaufte und den die Rache dennoch einholt.

Eine Frau macht ernst, "fatal attraction", Jahre danach. Natürlich ist sie ein Monster, aber nicht nur: «J'ai quitté Colobane en plein hivernage,

sous les ricanements de la population, avec ma grossesse avancée.» Dürrenmatt ist ein perfider Dramaturg: Solche Narben wollten wir doch respektieren, wäre nur der Preis für die Wiedergutmachung nicht so horrend: «Colobane pour un meurtre, la prospérité pour un cadavre.» Nichts weniger. Muss denn das sein? Es muss. Dafür ist Wohlstand verheissen, und schon schreibt sich die Geschichte wie fast von selber zu Ende.

«Der Besuch der alten Dame» ist ein universelles Stück. Güllen ist überall, warum nicht in Senegal? «Notre grand Friedrich» (Djibril Diop Mambéty in Cannes) soll vom Filmprojekt sehr angetan gewesen sein. Überflüssig die Bedenken beim schweizerischen Betrachter, der Moral-Transfer vom hiesigen Güllen nach Colobane im Sahel könnte von einem nicht ganz unproblematischen kolonialistischen Charme sein?

Die Produktion ist majoritär schweizerisch und französisch mit unter ande-

rem marginalem senegalesischem Anteil. Der Autor und Regisseur müsste der Garant dessen sein, was er in Senegal mit seinem Film sagen lassen will. Wie wirkt der afrikanisierte Dürrenmatt aber hier bei uns? Exotisch natürlich, ganz witzig, aber nicht auf Kosten des Exotischen. So weit, so real in der natürlichen Szenerie eines staubtrockenen Saheldorfes, und dennoch theatralisch. Was als hiesiger Freilichtfilm in einem Realdekor als ungute Ehe von Theater und Kino vermutlich stören würde, hat in der szenischen und vor allem natürlich der sprachlichen Verfremdung seinen Reiz. Surreal ist ja ohnehin alles: die High-Tech-Chilbi, die die fiebernden Colobaner auffahren lassen, ebenso wie der sinnlos pompöse Wachtposten mit Schlagbaum im topebenen Niemandsland, wo bald einmal die Vierzigtönnner mit den TV-Geräten und Kühlschränken den Segen ins Kaff bringen. Der Amischlitten zum Empfang der alten Dame am Bahnhof



Mir können Sie's glauben, nur im Kino
wird Ihr Produkt zum Star.

Erfolgreich im Kino werben.

*In der Tat gibt es kein effizienteres Medium,
um mit einem jungen, aktiven Publikum zu
kommunizieren -*

CEFI
Kinowerbung.

Central-Film CEFI AG, Weinbergstrasse 11, 8023 Zürich

*Kino ist eine Erlebniswelt, in die sich die jün-
gere Generation besonders gern und häufig
einklinkt. Die Fakten sprechen Filmbände;
rund 75 Prozent aller Kinobesucher sind zwi-
schen 14 und 34 Jahre jung. Grund genug, die
höchste Zielgruppen-Affinität, die eine
Mediengattung bei dieser Altersgruppe
erreicht, für Ihre Werbung zu nutzen.*

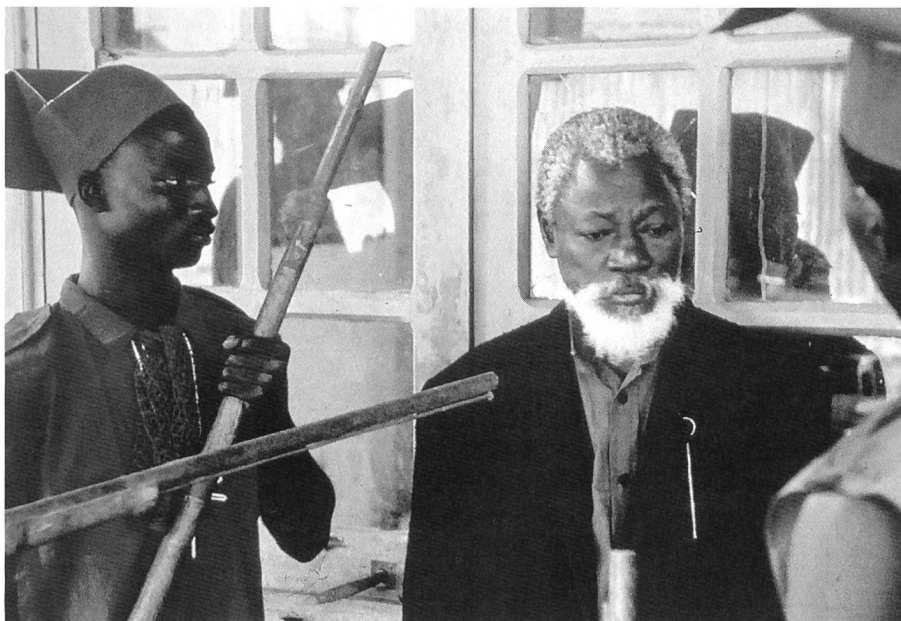
*Wenn Ihr Produkt als Star von sich reden
machen soll - rufen Sie uns an!*

Telefon: 01/ 251 93 74

ebenso wie deren japanische Leibwächterin im properen Deux-pièces mit Funkgerät und Handschellen. Verspielt fabuliert Diop Mambéty die Geschichte von der grossen Käuflichkeit zusammen: Wie die lieben Kundinnen und Kunden sich im Laden von Dramaan Drameh gebärden, wie sie nach dem besten Calvados langen, wie sie ihre feinen Schuhe aus Burkina Faso vorzeigen, das wirkt nun so obszön, wie die Misere zuvor nachvollziehbar war. Ein Dorf kippt aus seinem Anstand, und ein Intellektueller, der die Korruption philosophisch absichert, findet sich immer: «Le règne des hyènes commence.»

Zu wohlfeil gelacht im wirklichen Land der Hyänen, die nun mit grossen Nachtaugen durch die moralische Finsternis von Colobane huschen? Dürrenmatt würde es sich wohl verbeten haben – in Güllen und erst recht in einer Dritt-Welt-Szenerie; seine Vorstellungen dazu hat er im Nachwort zum Stück sehr genau formuliert: «Es ist eine Gemeinde, die langsam der Versuchung nachgibt, ..., doch dieses Nachgeben muss begreiflich sein. Die Versuchung ist zu gross, die Armut zu bitter. Die alte Dame ist ein böses Stück, doch gerade deshalb darf es nicht böse, sondern aufs humanste wiedergegeben werden ...»

Im Sahel ist die Misere konkret. Über den altargleichen Fernsehschirm unten in der (leeren) Dorfkapelle flimmern lautlos die Reportagebilder vom Hunger in Afrika: Menschen, die in Erwartung von Essbarem Schlange stehen. Ein Kleinkind, das nach dem verdorrten Brustzipfel der Mutter grabst. Schön und leise gemacht ist das, nicht als soziale Interpretation (und Legitimation) dessen, was geschehen wird, sondern als Hinweis, als Nachrichten von gleich nebenan. Dramaan Drameh nimmt die Bilder mit auf seiner Reise nach innen in die Sühne. Und es wird seine eigene Sühne sein draussen auf dem Elefantengrabhof, wo er sich am Fusse einer Klippe seinen Häschern stellen wird. Dramaan Drameh ist mit sich selber moralisch fertig geworden, die Leute von Colobane müssten es mit ihren hundert geschenkten Milliarden nun auch. Über Dramehs liegengebliebenen Rock wälzt sich am Ende des Films ein Bulldozer, landende Jets tauchen hinter den Horizont, die Skyline einer Grossstadt (Dakar?) flimmert in der Hitze. Da greift nun doch noch Zivilisationskritik (etwa nach dem Motto: Der Preis für Entwicklung heisst Korruption) in eine amoralische



Theaterparabel ein – und greift zu kurz. Diop Mambéty lässt den Film als Lehrstück enden; bei Dürrenmatt reden die sanierten Güllemer sophokleisch in den ungeheuren Versen der «Antigone». Das aber ist keine applizierte Moral, sondern der blanke Hohn. Das Dürrenmattsche Gelächter.

«Der Besuch der alten Dame»: Was für ein Wurf noch immer. Satire auf die grosse Käuflichkeit. Tragödie dessen, der sein Gesetz und seine Schuld erkennt und sein Opfer akzeptiert. Und das Stück ist auch eine grandios perverse Liebesgeschichte, je sanfter erzählt, desto monströser. *Mansour Diouf* zeichnet seinen Dramaan Drameh mit einer naiven Würde, und in *Ami Diakhate* hat der Regisseur eine Darstellerin der «alten Dame» von schneidender Ruhe gefunden, vogelschädlich böse und doch auch von einer abgründigen Melancholie hinter der eindrucklichen Maske – ein Touch von schwarzer Bette Davis. Da lägen grosse Szenen drin, mit diesen beiden Laiendarstellern.

Nur: Die grossen Szenen werden bloss angespielt, der gnadenlose Rhythmus der Tragödie, welcher die «Alte Dame» bewegt (das machen auch die Kalauer des Konolfingers nie vergessen), pocht eher indirekt aus Dürrenmatts Vorlage herüber, als dass er Diop Mambétys Temperament entspräche. Dessen Spass am Fabulieren, am Episodischen, Brüche, Unbestimmtheiten und Ungeheimheiten lassen eine pausenlos zugespitzte Montage dessen, was geschehen muss, vermissen, was

auch mit den schwierigen Produktionsbedingungen zu tun haben mag – die Hälfte des Films musste wegen eines Materialfehlers nachgedreht werden – trotzdem: HYÈNES hat letztlich keinen Biss. Wie sagt doch Linguère Ramatou im Film einmal absolut präzise: «Ce n'est pas avec un ticket de zoo qu'on se promène dans la jungle.» Eben. Djibril Diop Mambéty's Film ist zuviel Zoo, zu wenig Dschungel.

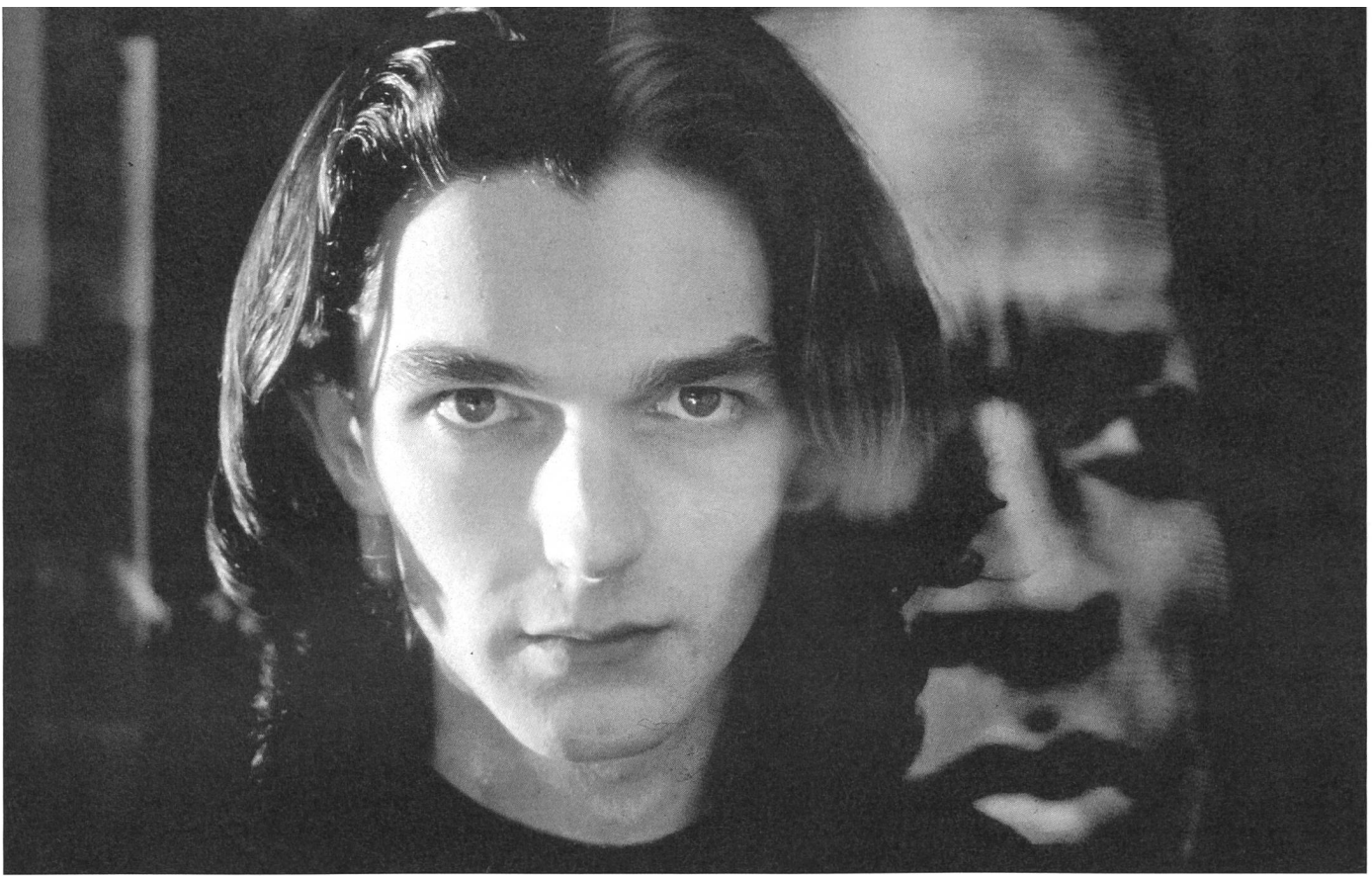
Martin Walder

Die wichtigsten Daten zu HYÈNES (RAMATOU):

Regie: Djibril Diop Mambéty; Buch: Djibril Diop Mambéty nach dem Theaterstück «Der Besuch der alten Dame» von Friedrich Dürrenmatt; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Loredana Cristelli; Kostüme: Oumou Sy; Musik: Wasis Diop; Ton: Maguette Salla.

Darsteller (Rolle): Mansour Diouf (Dramaan Drameh), Ami Diakhate (Linguère Ramatou), Mahouredia Gueye (Bürgermeister), Issa Ramagelissa Samb (Lehrer), Kaoru Egushi (Toko), Djibril Diop Mambéty (Gaana), Hanny Tchellay (Amazonen), Omar Ba (Zeremonienmeister), Calgou Fall (Priester), Abdoulaye Diop (Arzt), Rama Thiaw (Frau des Bürgermeisters), Faly Gueye (Mrs. Drameh).

Produktion: Thelma Film AG (Zürich), ADR Productions (Paris); assoziierte Produktion: Schweizer Fernsehen, Channel Four, Filmcompany; ausführende Produzenten: Pierre-Alain Meier, Alain Rozanes; assoziierte Produzenten: Maag Daan, George Reinhart. Senegal, Schweiz, Frankreich 1992. Format: 35mm, 1: 1,66; Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



LONDON KILLS ME von Hanif Kureishi

Tatkraft und Eigeninitiative

Es muss alles ganz anders werden! Das beschliesst Clint, als er an seinem zwanzigsten Geburtstag von einigen Gläubigern zusammengeschlagen und nackt auf die Strasse gesetzt wird. Kellner in einem "In"-Restaurant will er werden – und alles, was er dafür braucht, sind ein paar anständige Schuhe.

Was nach einer Passionsgeschichte klingt, erweist sich als tragikomische Odyssee durch die winterlichen Strassen von Londons Alternativ-Stadtteil Notting Hill, wo kleine Leute grosse Pläne schmieden. Dazu gehört auch Muffdiver, für den Clint als Dealer arbeitet. In einem Haus wird eine leerstehende Wohnung besetzt, von der aus Muffdiver seine Drogen-geschäfte im grossen Stil aufziehen will: «Haschisch-to-go! Dial-a-spliff! – total durchorganisiert wie in Chicago!» Wenn er sich und seine Leute dem Gangsterboss Mister G präsentiert, allesamt herausgeputzt, dann könnte man das für eine Parodie auf die Ideale halten, die Maggie Thatcher den Briten jahrelang predigte,

dass doch jeder seines Glückes Schmied sei und mit ein bisschen Tatkraft und Eigeninitiative erfolgreich sein könne. Aber Muffdiver meint das ganz ernst und gerät damit in Widerspruch zu sich selbst, denn seine Kleidung legt eher Zeugnis ab von einem ironischen Umgang mit vorherrschenden Werten und Stilen.

Genau darin liegt aber auch die Qualität des Films, mit dem der Drehbuchautor (MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, SAMMY AND ROSIE GET LAID) und Romancier («The Buddha of Suburbia», deutsch: «Der Buddha aus der Vorstadt») Hanif Kureishi sein Regiedebüt gibt. Er begegnet seinen Figuren mit Sympathie, auch wenn sie selber nicht immer sympathisch sind. Sie leben am Rande der Gesellschaft, schwankend zwischen selbstbewusster Distanz, aus der sie ihre eigene Würde ziehen, und dem Bedürfnis nach Anerkennung, wobei das Vorbild – in bewährter Tradition des britischen Unterweltfilms – die Outlaws von jenseits des Ozeans sind: Clint

heisst mit Nachnamen Eastwood. «Obwohl Drogen für die Geschichte essentiell sind, war LONDON KILLS ME nie in erster Linie ein Film über Drogenkonsum» sagt Kureishi in einem Text zum publizierten Drehbuch (deutsch als Knaur-Taschenbuch). Aus der Distanz entsteht für den Zuschauer die Erkenntnis, dass diese Figuren ihm vielleicht gar nicht so unähnlich sind. Macht die Beschränkung auf wenige Figuren und eine gradlinige Handlung den Film leichter zugänglich als SAMMY AND ROSIE GET LAID, so ist die Tatsache, dass sich diese Figuren viel weniger verbal artikulieren, eher eine gegenläufige Tendenz. Gemeinsam mit Ken Loachs RIFF RAFF und Mike Leighs LIFE IS SWEET zeigt LONDON KILLS ME, dass ein britisches Kino, das sich mit dem Hier und Heute beschäftigt, noch nicht tot ist. Und bei aller Unterschiedlichkeit zeigen diese drei Filme auch, dass Alltagsgeschichten nicht die Domäne des Fernsehens sein müssen.

Frank Arnold

Gespräch mit Hanif Kureishi

„Ich will das Publikum nicht auf kindische Weise verführen“

FILMBULLETIN: Als ich Sie anlässlich SAMMY AND ROSIE GET LAID fragte, ob der nächste Schritt das Regieführen sei, antworteten Sie, Ihre Passion sei das Schreiben. War es von vornherein klar, dass Sie diesen Stoff selber inszenieren würden?

HANIF KUREISHI: Ich habe ihn für Stephen Frears geschrieben. Aber der ist jetzt ein *big man*. Er drehte zu der Zeit THE GRIFTERS. Wie andere Regisseure arbeitet er jetzt in Hollywood. Ich musste also jemand anderen finden – was mir nicht gelang. Dann meinte der Produzent, ich solle es selber versuchen. Ich sagte mir: Warum Angst haben – selbst wenn es ein Desaster wird, habe ich etwas gelernt. Schreiben ist eine langweilige Angelegenheit. Man sitzt den ganzen Tag allein an seiner Schreibmaschine. Warum also nicht etwas anderes ausprobieren?

FILMBULLETIN: Was Sie über die praktische Arbeit wussten, kam vom Zusehen bei SAMMY AND ROSIE GET LAID?

HANIF KUREISHI: Eigentlich wusste ich noch gar nichts übers Regieführen. Aber ich verstand die Geschichte, weil ich sie ja geschrieben hatte. Und ich hatte einen sehr erfahrenen Kameramann, der wusste, wie man eine Geschichte in Bildern erzählt.

FILMBULLETIN: Heisst das auch, dass Sie am Set keine Änderungen im Drehbuch vorgenommen haben?

HANIF KUREISHI: Doch, fortwährend.

FILMBULLETIN: Können Sie mir etwas über Ihre Arbeitsmethode sagen? Gibt es Unterschiede zu Stephen Frears?

HANIF KUREISHI: Stephen weiss genau, was er tut – er hat ja eine lange Erfahrung. Wenn er am Drehort auftaucht, weiss er genau, wo die Kamera stehen muss und wo die Schauspieler. Diese Erfahrung hatte ich nicht. Deshalb musste ich mich viel mehr auf alle anderen verlassen. Ich musste diese Dinge erst bei der Arbeit selber herausfinden.

FILMBULLETIN: Hat der Produzent nie befürchtet, dass ihn das sehr teuer zu stehen kommen könnte?

HANIF KUREISHI: Es ist schon ein Problem, dass sich daraus schnell ein Chaos entwickeln kann, wenn man

nicht weiss, was man tut. Aber glücklicherweise hatte ich erfahrene Leute um mich herum, so dass wir nie hinter dem Drehplan zurückblieben. Das Budget haben wir sogar unterschritten.

FILMBULLETIN: Und wie arbeiten Sie mit den Schauspielern? Der Darsteller des Clint ist ja ein Debütant?

HANIF KUREISHI: Wir haben viele Workshops gemacht, das heisst, wir haben Drogenhändler getroffen, mit ihnen diskutiert, improvisiert, Justin hat in dieser Gegend gelebt. Wir haben also ein Gespür dafür entwickelt, wie diese Welt funktioniert. Man muss ihre Sprache, ihre Körpersprache, ihre Einstellung kennen, damit es authentisch wird.

FILMBULLETIN: Verglichen mit SAMMY AND ROSIE GET LAID und auch ein bisschen mit MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE gibt es hier sehr viel weniger zentrale Figuren. Würden Sie sagen, in dieser Hinsicht war es wichtig für Sie, dazwischen Ihren Roman «The Buddha of Suburbia» zu schreiben?

HANIF KUREISHI: Ihre Charakterisierung von SAMMY AND ROSIE GET LAID hat schon etwas damit zu tun, wie LONDON KILLS ME geworden ist. Ich wollte etwas Einfacheres, Lineares machen, weniger direkt Politisches. «The Buddha of Suburbia» hat viel

absorbiert. Die BBC hat übrigens die Rechte daran erworben und macht eine Serie daraus. Aber damit habe ich nichts zu tun – es ist zu langweilig zurückzugehen. Ich wollte etwas ganz Einfaches machen, etwas über einen Typ auf der Suche nach einem Paar Schuhe.

FILMBULLETIN: Hat das gewachsene Interesse am Regieführen auch mit dem Kontrast zur langen Arbeit am Schreibtisch bei Ihrem Roman zu tun?

HANIF KUREISHI: Ja. Ich habe seit zehn Jahren keinen festen Job gehabt, wo ich morgens um eine bestimmte Zeit aus dem Haus gehen musste.

FILMBULLETIN: Ist schon absehbar, wie sich diese kontrastierenden Erfahrungen auf Ihre Zukunft auswirken werden? Werden Sie hin- und herpendeln?

HANIF KUREISHI: Das ist noch zu früh zu sagen. Es hängt von den Ideen ab. Einige sind geeignet für Filme, andere für Romane. Vielleicht ist die nächste Idee gut für einen Film, den ich selber inszeniere, oder den ich verkaufe, oder den ich sogar in Hollywood verkaufe. In den letzten zehn Monaten habe ich soviel gearbeitet, dass ich erst einmal Zeit brauche.

FILMBULLETIN: Peter Greenaway erzählte auf einer Pressekonferenz, dass er als Maler angefangen habe, aber heute eigentlich nur noch als Regisseur wahrgenommen werde. Als was werden Sie in England eingestuft?

HANIF KUREISHI: Ich schreibe für den «Guardian», den «Independent» und für Magazine. Ich bin ein Autor, der einen Film gemacht hat.

FILMBULLETIN: Haben Sie die Erfahrung gemacht, dass das zwei ganz unterschiedliche kulturelle Szenen sind?

HANIF KUREISHI: Nicht für mich, denn einen Film machen heisst eine Geschichte erzählen – mit der Kamera und nicht mit dem Stift. Das verbindet es miteinander. Ich bin interessiert an Beziehungen, an Moral.

FILMBULLETIN: Ich meinte das weniger von Ihrem Standpunkt aus als vom Publikum oder der Kritik her. Machen Sie da ganz unterschiedliche Erfahrungen?

Hanif Kureishi



HANIF KUREISHI: Nein, denn ich bin bekannt als jemand, der in verschiedenen Formen arbeitet. Also war es kein Schock für das Publikum.

FILMBULLETIN: Die Schuhe haben Sie schon erwähnt. Würden Sie sagen, der Film ist auch ein Märchen?

HANIF KUREISHI: «Cinderella»! Die Sachen, die ich schreibe, sind eine Mischung aus Realismus und dem Phantastischen: der Geist in SAMMY AND ROSIE GET LAID, der Waschsalon in MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, die Schuhe – eine Art magischer Realismus. Ich wollte keinen Film machen, der wie London ist: grau, regnerisch, grimmig und schmutzig, langweilig. Und ich wollte keinen Film machen, der eine vollkommene *fantasy* ist. Ich wollte einen Film, der phantastisch ist in einer erkennbaren Ortslandschaft, dem London von heute.

FILMBULLETIN: Für mich ist auch die Figur von Dr. Bubba eine Märchenfigur.

HANIF KUREISHI: Ja, der weise Mann. Aber zur selben Zeit wird der religiöse Aspekt des Films ziemlich zynisch betrachtet. Das ist für mich eine andere Art von Drogen, besonders wenn die Leute herumwirbeln, um high zu werden.

FILMBULLETIN: Ein ähnlicher Zwiespalt zieht sich durch die Figur von Muffdiver, wenn er dieses *executive meeting* hält und wenn er dabei seine Pläne entwickelt für «Haschisch-to-go» und so weiter. Ich frage mich, wie ernst ist das gemeint?

HANIF KUREISHI: Das ist eine Parodie auf den Thatcherismus, die Kultur des Unternehmertums. Sie machen etwas, das verboten ist, gegen das Gesetz, und dennoch sind sie ein Spiegelbild von Thatchers Vorstellungen davon, was das Business ist: *free enterprise*.

FILMBULLETIN: Aber ist diese Ironie auch den Personen selber bewusst?

HANIF KUREISHI: Nein. Muffdiver meint das ernst. Für ihn ist es kein Witz, er will wirklich ein grosser Dealer sein. Die anderen halten es für einen Witz. Er will wirklich vorwärtskommen. Er will innerhalb von fünf Jahren zum grossen Gangster aufsteigen.

FILMBULLETIN: Als wir über SAMMY AND ROSIE GET LAID sprachen, erwähnten Sie den Kontrast zwischen den sechziger Jahren, als sie aufwuchsen, und der Moral der Achtziger. Als ich die Figuren in LONDON KILLS ME sah, war mein erster Eindruck, dieser Film sei vielleicht in den sechziger oder siebziger Jahren angesiedelt, denn die Kleidung, zumal bei Muffdiver, erinnerte mich daran.



Ist das der aktuelle Stil der Drogenzene in London?

HANIF KUREISHI: Ich war sehr sorgfältig darauf bedacht, keinen zeitgenössischen Stil zu verwenden, wie etwa Baseballmützen, Sportkleidung. Ich wusste, wenn der Film Premiere hat, wäre es «out», das Publikum hätte darüber gelacht. Die Mode ändert sich so schnell, man kann sie nicht in einem Film unterbringen. Die psychodelische Bewegung, die in Europa in den achtziger Jahren populär wurde, benutzte Elemente der Drogenkultur vom Ende der Sechziger, denn «Ecstasy» ist LSD sehr nahe. Ausserdem haben die jungen Leute, die heutzutage modebewusst sind, ein wirkliches Wissen über die sechziger Jahre. Sie hören Hendrix, die Stones, die Beatles. Ihr Stil ist eklektizistisch, eine Mischung, sie benützen Parodien und

Anspielungen in ihrer Kleidung. Sie sind in dieser Hinsicht sehr smart.

FILMBULLETIN: Da scheint mir eine Kluft zu existieren zwischen Muffdivers Stil mit seinem ironischen Verhältnis zu vorhandenen Werten – und andererseits dieser Habitus als Geschäftsmann, wo er für mich in der langen Tradition britischer Gangster steht, die im Grunde genommen kleine Würstchen sind, aber davon träumen, so zu sein wie ihre amerikanischen Vorbilder: von Richard Widmark in NIGHT AND THE CITY von Jules Dassin bis zu Bob Hoskins in THE LONG GOOD FRIDAY von John Mackenzie und Terence Stamp in THE HIT von Stephen Frears.

HANIF KUREISHI: Absolut! Um als Drogenhändler akzeptiert zu werden, kann man nicht aussehen wie ein Polizist. Man muss für andere in seiner Kultur akzeptabel sein. Man kann nicht mit grünen Haaren herumlaufen. Er trägt die Kleidung, die sein Business repräsentiert.

FILMBULLETIN: Das heisst, dass Amerika für die Kids immer noch ein Traum ist?

HANIF KUREISHI: Besonders, wo die Hauptfigur Clint Eastwood heisst! Es gab immer enge Verbindungen zwischen englischer und amerikanischer Kultur, besonders über die Musik.

FILMBULLETIN: Andererseits gibt es einen amerikanischen Charakter namens Hemingway, was auch ironisch klingt. Interessanterweise wird er von Brad Dourif gespielt, der in den letzten Jahren vornehmlich als *psycho* in billigen Horrorfilmen zu sehen war. Hier scheint er ziemlich normal, obwohl man nicht genau weiss ...

HANIF KUREISHI: Er hat eine verrückte Ader. Ich hatte ihn vorher nie getroffen.



fen. Ich dachte, wir bekämen Brad Davis, den Darsteller aus MIDNIGHT EXPRESS. Erst als ich ihn traf, bemerkte ich meinen Irrtum.

FILMBULLETIN: Am Anfang ist man eher unsicher, ob er Clint wirklich eine Chance geben wird. Er sagt: «Jeder muss irgendwo anfangen» und scheint so nachgiebig zu sein wie Dr. Bubba, aber man weiss nie, ob er nicht eines Tages sein Restaurant anstecken wird oder sonst etwas Verrücktes macht.

HANIF KUREISHI: Ja, ich wollte diese Unsicherheit. Vielleicht ist er früher selber ein Junkie gewesen.

FILMBULLETIN: Viele Kollegen fanden die Figuren unsympathisch. Auch in SAMMY AND ROSIE GET LAID waren Ihre Protagonisten keine Helden im amerikanischen Sinne. Sie gehen damit ein Risiko ein.

HANIF KUREISHI: Ich finde sie nicht unsympathisch. Sie sind meine Freunde, das ist ihre Welt. Sie sind nicht viel anders als andere Kids. Ich will aber auch keine sympathischen Figuren haben. Ich will das Publikum nicht auf kindische Weise verführen, sich mit den Hauptfiguren zu identifizieren.

FILMBULLETIN: Das Risiko war Ihnen also beim Drehbuchschreiben schon bewusst?

HANIF KUREISHI: Deswegen habe ich es gemacht! Ich will das Publikum verstören.

FILMBULLETIN: Ihr Kameramann *Ed Lachman* ist kein Engländer sondern Amerikaner. War es für Sie wichtig, Orte, die für Sie selber nah sind, durch die Augen eines Fremden zu sehen?

HANIF KUREISHI: Ich dachte, dass die Bilder neu aussehen würden. Als wir durch die Strassen gingen, machte er Entdeckungen bei Orten, die ich schon millionenmal gesehen hatte. Ausserdem hat mir gefallen, wie er *DESPERATELY SEEKING SUSAN* von Susan Seidelman fotografiert hat. Er hatte ein reales New York, aber kein unerfreuliches, schmutziges. Ausserdem hatte er Erfahrungen mit Regie-debütanten, zum Beispiel auch bei *TRUE STORIES* von David Byrne. Er bekommt auch Angebote für grosse Filme, bevorzugt aber low budget.

FILMBULLETIN: Ihr Film kommt fast zur selben Zeit heraus wie Ken Loachs *RIFF RAFF*. Ich war überrascht von den vielen Parallelen. Haben Sie Ihre weibliche Hauptdarstellerin *Emer McCourt* des Films von Loach wegen engagiert oder kannten Sie sie aus ihrem Debüt *HUSH-A-BYE-BABY* von Margo Harkin?

HANIF KUREISHI: Das ist lustig: Als ich in Paris war, um PR für «The Buddha

of Suburbia» zu machen, sassen wir in einem Hotelfoyer, und in einer anderen Ecke sass Ken Loach und gab Interviews zu *RIFF RAFF*. Ich habe den Film nie gesehen, er lief nur sehr kurz in London. Emer hatte ich in dem irischen Film gesehen. Ausserdem schien es mir ein Vorteil zu sein, dass sie keine Engländerin ist. Ich habe all diese britischen Mädchen gesehen und keine schienen zu passen. Ein irisches Mädchen bewegt sich ein Stück weg von den Klassenerwartungen, die man hat – ob sie ein Junkie ist oder nicht.

FILMBULLETIN: Was auch in beiden Filmen zu sehen ist, ist das Squatting, das Besetzen leerstehender Häuser und Wohnungen. Ich hatte das immer mit den siebziger Jahren verbunden – aber es ist wohl heute noch sehr geläufig?



HANIF KUREISHI: Ich war vor einigen Tagen bei einem Squatting dabei, fünfhundert Leute nahmen daran teil. Das Haus war neben dem Gebäude der «Sun» und hatte drinnen einen eigenen Swimmingpool.

FILMBULLETIN: Ist das eine Art Revival, oder gab es das die ganze Zeit?

HANIF KUREISHI: Letzteres. Aber demnächst wird es ein Gesetz dagegen geben. Als die Arbeitslosigkeit in den achtziger Jahren so gross war, kamen viele Leute aus dem Norden nach London und mussten zwangsläufig squatten. Das ist sehr verbreitet, aber nicht so ideologisch besetzt wie in den siebziger Jahren. In den Achtzigern hat es mehr damit zu tun, einen Platz zum Leben zu finden.

FILMBULLETIN: Sie erwähnten schon, dass der Film von Ken Loach in England kaum zu sehen war. Im «Guardian» haben Sie vor einiger Zeit selber über die Schwierigkeiten geschrieben, Ihren Film in England herauszubringen.

HANIF KUREISHI: Die meisten Kinos sind voll mit grossen amerikanischen Filmen. Die Verleiher kümmern sich kaum um die kleinen Filme, solange man mit teureren Filmen schnelle Profite machen kann. Rank hasst meinen Film. Das sind alte Leute, die keinen

Film über Junkies sehen wollen. Sie haben den Film in einem Paket gekauft. *LONDON KILLS ME* ist kein *art movie* wie *PROSPERO'S BOOKS*, aber auch kein Film für das ganz grosse Publikum. Man muss das Publikum dafür erst finden.

FILMBULLETIN: Thatcherismus war ein geflügeltes Wort. Wie sieht es nach ihrem Rücktritt aus?

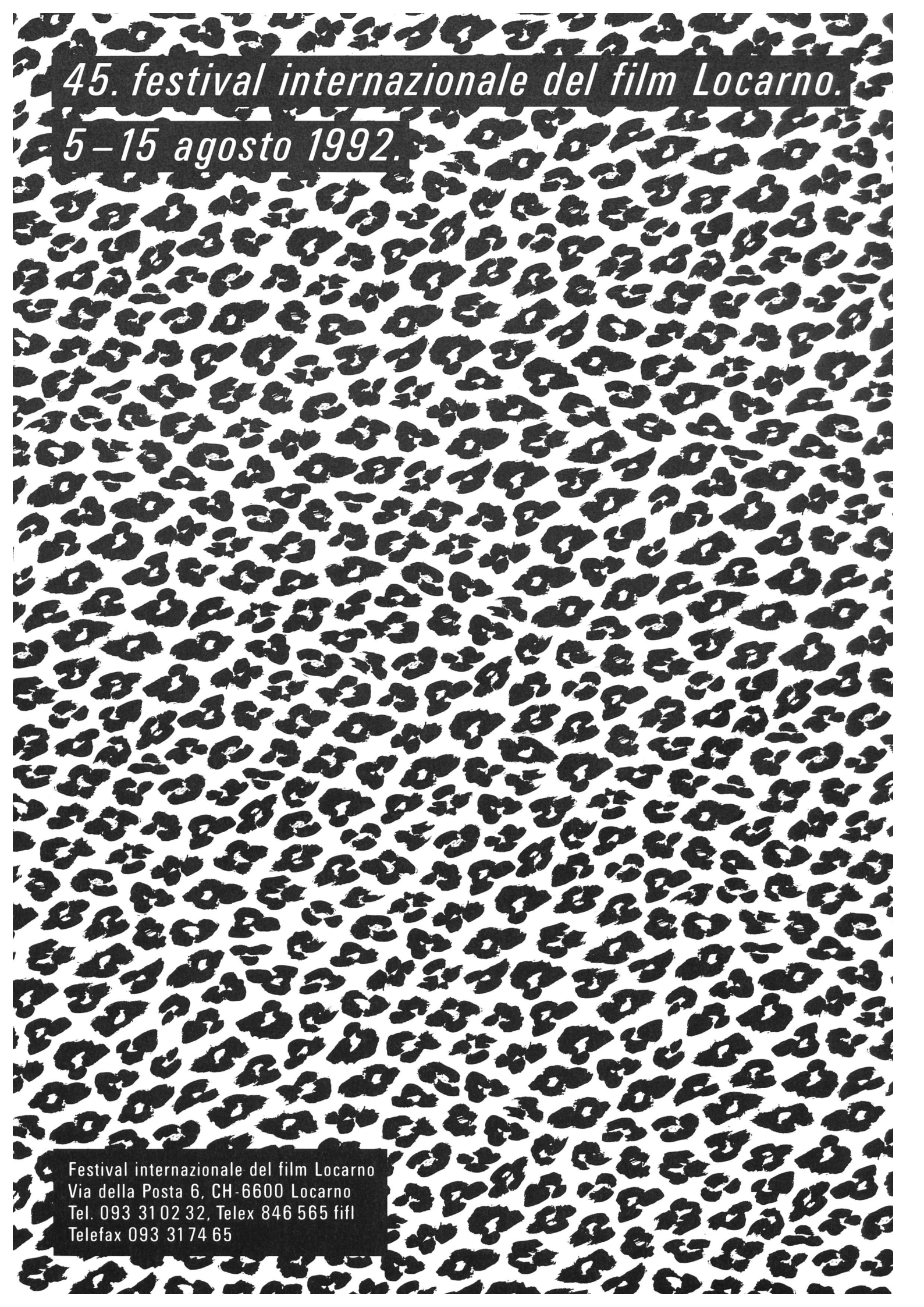
HANIF KUREISHI: Was mich im Augenblick interessiert, ist Europa, die «Festung Europa», die sich mit einer Mauer umgibt, um den Südosten auszugrenzen, die Dritte Welt. Da scheint mir die Gefahr gross zu sein, dass Europa zum Ghetto der Reichen wird – das scheint mir das wirkliche Problem der neunziger Jahre zu werden, das Rassismusproblem mit dem Anwachsen nationalistischer und rassistischer Strömungen in Frankreich und Deutschland. Dagegen muss man *jetzt* kämpfen.

Das Gespräch mit
Hanif Kureishi führte Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu *LONDON KILLS ME*: Regie und Buch: Hanif Kureishi; Kamera: Ed Lachman; Schnitt: Jon Gregory; Ausstattung: Stuart Walker; Art Director: Diane Dancklefsen, Colin Blaymires; Kostüme: Amy Roberts; Make-up: Sula Loizou; Original-Musik: Mark Springer, Sarah Sarhandi; Songs: «Biting My Nails» aufgeführt von Renegade Soundwave, «Zig It Up» von Ninja-man & Flourgon, «Soul Surrender» von Bass-o-Matic, «More than I Know» von Leftfield, «Guayacil City» von Mano Negra, «Pocket Porn Dub» von Renegade Soundwave, «Baina Nakhill» von Hassan Erraji, «Your Love» von Michael Prophet und Ricky Tuffy, «Mustt Mustt» von Nusrat Fateh Ali Khan, «Beautiful People» von Stress, «Step into Time» von Man Machine, «Are You Lonesome Tonight» von Roy Turk und Lou Handman, «Make Way for the Originals» von Izit, «Fast Fish and Loose Fish» von QRZ, «The Pleasure and the Pain» von Debby Browne; Choreographie: William Tucket; Ton: Albert Bailey, André Jacquemin; Ton-Schnitt: Sue Baker.

Darsteller (Rolle): Justin Chadwick (Clint Eastwood), Steven Mackintosh (Muffdiver), Emer McCourt (Sylvie), Roshan Seth (Dr. Bubba), Fiona Shaw (Headley), Brad Dourif (Hemingway), Tony Haygarth (Burns), Steven Rimkus (Tom Tom), Eleanor David (Lily), Alun Armstrong (Stone), Nick Dunning (Faulkner), Naveen Andrews (Bike), Gary Cooper (Mr. G), Gordon Warnecke (Assistent von Mr. G), Evelyn Daggart, Chale Charles (Mädchen von Mr. G), Joseph Alessi, David Hounslow (Polizisten in Zivil).

Produktion: Working Title für Polygram in Assoziation mit Film Four International; Produzent: Tim Bevan; Co-Produzentin: Judy Hunt; assoziierter Produzent: David Gotthard; ausführender Produzent: Graham Bradstreet. Grossbritannien 1991. 35mm, Farbe; Dauer: 107 Min.; CH-Verleih: Rialto-Film, Zürich, D-Verleih: Concorde, München.



45. festival internazionale del film Locarno.

5-15 agosto 1992.

Festival internazionale del film Locarno
Via della Posta 6, CH-6600 Locarno
Tel. 093 3102 32, Telex 846 565 fifi
Telefax 093 3174 65



IL LADRO DI BAMBINI von Gianni Amelio

Nostalgia

Der Eindruck, das europäische Kino müsse hoffnungslos ohne Autorenwachstums bleiben und es werde ganz einfach niemand Vergleichbarer auf die Bergman und Fellini folgen – und vielleicht nicht einmal auf die Tanner oder Chabrol –, muss mit der gleichen Regelmässigkeit jeweils wieder neu entstehen, mit der er sich auch immer wieder verwischt. Gianni Amelio dreht seit gut zwanzig Jahren, doch erlebte kaum einer seiner Filme von vor dem vergangenen Jahr, als *PORTE APERTE* nach einer Erzählung von Leonardo Sciascia herauskam und für den Oscar nominiert wurde, viel Beachtung ausserhalb Italiens.

46-jährig, steht Amelio spätestens jetzt, mit *IL LADRO DI BAMBINI*, als einer da, dessen Handschrift sich von einem Film zum andern verfeinert und der mehr denn je zuvor in der Tradition seines Landes, besonders der neorealistischen steht und trotzdem ganz heutig, keineswegs als blasser Klassiker-Epigone wirkt. Und zwar erscheint er in diesem Licht nicht etwa allein, sondern sehr wohl zusammen

mit seinen Szenaristen *Sandro Petraglia* und *Stefano Rulli*, die nun ihrerseits, nach einer Reihe von oft glänzenden Skripts für *Marco Bellocchio*, *Nanni Moretti*, *Marco Risi* und *Daniele Lucchetti*, dank der Geschichte vom Kinderräuber zu den führenden Drehbuchautoren des Kontinents zu zählen sind. Kurzum, ein Film wie *IL LADRO DI BAMBINI* gibt einem wenigstens für eine Weile wieder den Eindruck zurück, ganz bleibe der Nachwuchs dann eben doch nie aus auf dem Kontinent.

Reisen und drehen

Die Gültigkeit des Stoffs über die Grenzen unseres Nachbarn im Süden hinaus – sein ausgesprochen europäischer Charakter also – leitet sich exemplarisch gerade von seinem strikt italienischen Habitus her, der keinerlei Konzessionen an abstrakte Erfordernisse internationaler Co-Produktion macht. Der Vergleich mit dem Ur- und Nur-Griechen *Angelopoulos* erschöpft sich nicht in diesem Umstand

allein. Mit dessen *LANDSCHAFT IM NEBEL* (*TOPIO STIN OMICHLI*) etwa berührt sich die Geschichte an diesem oder jenem Punkt, und stellenweise erinnert auch die zielstrebige Bedächtigkeit des Rhythmus und die Reinheit der Erzählweise an den hellenischen Meister.

Ein junger Carabinieri bringt zwei praktisch verwaiste Geschwister aus Mailand in ein Heim nach Civitavecchia, doch zufolge bürokratischer Verwicklungen werden Rosetta und Luciano abgewiesen. Erst bei ihrem Eintreffen am neuen Ort ist nämlich dort die schon recht düstere Vergangenheit des elfjährigen Mädchens bekannt geworden, das von der unterdessen eingeknasteten Mutter prostituiert wurde. Bis an diese Stelle ist Amelio einem voraus verfassten Drehbuch gefolgt. Doch die weitere Geschichte wurde dann von ihm und seinen Szenaristen unterwegs Episode für Episode erfunden, aufgesetzt und realisiert, noch während man mit der Equipe und den Schauspielern reiste und drehte.

In den Mezzogiorno

Das Ergebnis der riskanten Übung ist bestechend, indem sich nämlich der mit andern Mitteln kaum je richtig zu erzielende Eindruck, es wisse jetzt eigentlich niemand mehr, wohin die Reise noch führen könne – ob Flucht zurück oder Flucht nach vorn –, auf beunruhigende Weise lebendig wird. Die Ratlosigkeit des jungen Antonio, der für seine Schützlinge eine persönliche Verantwortung zu empfinden beginnt, wird zur gewollten Ratlosigkeit des Films. Doch entwickelt sich auch der Instinkt, der dann den Polizisten weiterleitet, zum untrüglichen Sinn des Films für das Richtige, das es jeweils als nächstes zu tun gilt. Von Spontaneität zu reden, wäre wohl ungenau, indem dann mehr und mehr zum Vorschein kommt, dass das Trio auf Irrfahrt den unsichtbaren Kräften der kulturellen Gravitation nachgibt und nicht der Inspiration des Augenblicks.

Civitavecchia liegt, von Mailand aus gesehen, auf dem halben Weg in den Mezzogiorno, woher alle drei Protagonisten stammen und wohin sie nun heimkehren. Antonio folgt seiner eigenen Sehnsucht, und er findet in ihr – und er erfindet gleichsam durch sie – auch die Nostalgie der beiden Kinder, ein Gefühl, das seine Begleiter noch nicht kennen können, weil sie noch nie in ihrem Leben zuhause waren. Aber er spürt, nur eine Form von Behaustsein wird Rosetta und Luciano noch retten können, und vielleicht gilt für ihn selbst das gleiche.

Alle wirklichen Odysseen führen an ihren Ausgangspunkt zurück.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu IL LADRO DI BAMBINI: Regie: Gianni Amelio; Buch: Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli; Kamera: Tonino Nardi, Renato Tafuri; Schnitt: Simona Paggi; Art Director: Andrea Crisanti, Giuseppe M. Gaudino; Kostüme: Gianna Gissi, Luciana Morosetti; Make-up: Esmè Sciaroni; Musik: Franco Piersanti; Ton: Alessandro Zanon.

Darsteller (Rolle): Enrico Lo Verso (Antonio), Valentina Scalici (Rosetta), Giuseppe Ieracitano (Luciano), Florence Darel (Martine), Marina Golovine (Nathalie), Fabio Alessandrini (Grignani), Agostino Zumbo (Priester im Kinderheim), Vincenzo Peluso, Santo Santonocito (Carabinieri), Vitalba Andrea (Antonios Schwester).

Produktion: Erre Produzioni, Alia Film in Zusammenarbeit mit RAIDUE; Co-Produktion: Arena Films, Vega Film; Produzent: Angelo Rizzoli; ausführender Produzent: Enzo Porcelli; Co-Produzent: Bruno Pesery, Stefano Munafo. Italien 1992. 35 mm, Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Sheryl Lee als Laura Palmer – die sieben letzten Tage im Leben

TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME von David Lynch

Vorgeschichte aus dem Nachhinein

Dieses dauernde hoch mit Lynch, nieder mit Lynch reisst im allerhöchsten Mass an den Nerven. Zwischen 1977 und 1986 entwickelten ERASERHEAD, THE ELEPHANT MAN und BLUE VELVET einen wohl auch surrealistischen, vor allem aber barocken und neugothischen Stil, der stolz bis auf den Gründervater Poe zurückverweisen durfte. Eine ehrwürdige Tradition von Literatur und Film schien sich neu zu beleben, und zwar war es nicht zuvorderst eine angelsächsische im weitesten Sinn, sondern eine ausgesprochen amerikanische. Sie bekannte sich auch dann noch zu ihrer besonderen überseeischen Art und Herkunft, wenn sich eine Geschichte wie die vom Elefantenmann in England ansiedelte und mit so eminent britischen Schauspielern wie Gielgud, Hurt und Hopkins besetzt war.

Leider wurden aber auch schon jene ersten zehn Jahre erheblich beeinträchtigt, und zwar 1984 vom jämmerlich danebengeratenen superteuern Mega-Spectacular DUNE nach dem Endlos-Roman von Frank Herbert. Blindlings wollte das wirre leere Epos einen Anschluss an die bereits vererbende Welle von Fantasy-Kinosagen im späteren Gefolge von STAR WARS ertasten. Und das Gewaltsstück verhalf Lynchs Star Kyle McLachlan, dem späteren Helden

von BLUE VELVET – der aber dann vor allem den Special Agent Cooper vom FBI auf denkwürdige Weise verkörpern sollte –, zu keinem besonders glücklichen Start. Immerhin war das ironische Fluidum, das von diesem schwarzhaarig-glattegesichtigen Schauspieler ausgeht – etwas Pfadfinderhaft-Verspieltes, gepaart mit rührendem Ernst –, für die Sensibleren bereits damals deutlich genug zu spüren.

Rührende kleine Welt

Doch setzen sich die wilden Ausschläge nach oben und unten auch ins zweite Lynch-Jahrzehnt hinein fort. Auf der einen Seite erweitert sich BLUE VELVET zwischen 1986 und 1989 zum famosen «Twin Peaks», welches für mich eines der wenigen ernstzunehmenden Fernseh-Feuilletons vom Fließband überhaupt ist und schon nur szenaristisch betrachtet eine Mordsleistung darstellt. Andererseits wird jetzt das gewisse Schlechtberaternessein, das mit dem verunglückten DUNE eingesetzt hat, zum chronischen Zustand und führt wie bei Quartalssäufern zum periodischen Absturz.

Einem alkoholisierten Panzeroberst gleich prescht Lynch zunächst mit der

planlos jeden Widerstand niederwalzenden Schauernmär WILD AT HEART dazwischen. Und als jüngster Ausdruck des andauernden Malaise versucht jetzt TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME die Popularität der TV-Serie fürs Kino auszuschlachten. Es ist zweifellos diejenige Unternehmung des hochge- bis überschätzten Amerikaners, die die bisher klarsten Verisse verdient und offenbar auch einheimst.

Die Serie «Twin Peaks» malt mit ihren zwanzig Folgen, ebensovielen zentralen Figuren und Schauplätzen breit die provinzielle Welt aus, die in BLUE VELVET nur skizziert ist. Schon nur der ähnlich lautende Klang der beiden Titel suggeriert diesen innern Zusammenhang. Die solide Biederkeit der Kleinstädter bleibt als dominierender Wert auch in der längeren Beschreibung von jeder eigentlichen Kritik verschont. Allein, es hat dann eben jede Idylle stets ihre dämonische Kehrseite zu haben, und was Lynch geduldig herausformt, ist der Kontrast zwischen den beiden Ansichten ein und derselben Moral und Lebensart; und was er inszeniert, sind die Konflikte, die sich aus dem Umstand ergeben, dass alles, was die rührende kleine Welt ausmacht, gleichsam doppelt gegeben scheint. Hinter jedem freundlichen Lächeln kann eine sardonische Lachfratze zum Vorschein kommen.

Ums Thema gebracht

TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME setzt nun den Zwanzig-Teiler im Kino nicht etwa fort, sondern versieht ihn sozusagen mit der Vorgeschichte aus dem Nachhinein. Unter Aufbietung



grösstenteils schon bekannter, aber auch einiger neuer Schauspieler und Figuren wird versucht, den sieben letzten Tagen im Leben jener Laura Palmer nachzugehen, die zu Beginn des Feuilletons als Mordopfer aus dem See geholt wird. Die Detektivgeschichte, heisst das, wird sozusagen von ihrer erdabgewandten Seite her ein zweites Mal aufgerollt. Es handelt sich dabei, rein von der erzählerischen Mechanik her gesehen, keineswegs um ein belangloses Experiment, sondern es mutet im Gegenteil ungewöhnlich an. Lynch darf man keinesfalls nachsagen, er habe es sich gar einfach gemacht.

Doch scheitert der Versuch trotz aller Originalität des Ansatzes, und zwar aus zwei Gründen. Zum einen wird eine gewisse Vertrautheit mit den wichtigsten Figuren aus der Serie stillschweigend vorausgesetzt, selbst wenn dann einiges, aber eben zu wenig unternommen wird, um sie auch wieder überflüssig zu machen. Zum andern aber – und das ist viel wichtiger – kommt der Kinofilm mit dem enormen Stoffumfang, der vom ursprünglichen «Twin Peaks» her vorgegeben ist, auf gar keine Weise zu Rande.

Lynch versucht das offensichtliche Problem verzweifelt zu lösen, indem er den scheinbar friedlichen Alltag im Kaff, der in den zwanzig Folgen eine so wichtige Rolle spielte, bloss noch streift. Sehr weitgehend wird erwartet, dass das Publikum schon mehr als genug davon gesehen hat. Und dieser einschneidende Abstrich wiederum bringt es mit sich, dass sich FIRE WALK WITH ME bis zum schieren Überdruß auf jene Horror-Schockeffekte konzentrieren kann, die Lynchs Filme berühmt gemacht haben. Doch sieht sich mit dem Eingriff gerade das entfernt, was die Serie «Twin Peaks» so aussagekräftig und wahr gemacht hat, nämlich die Spannung zwischen dem Gewöhnlichen und dem Abgründigen. Und damit bringt sich Lynch sozusagen eigenhändig um sein eigentliches Thema.

Übermenschliches an Mordsleistung

So wird weder die Handlung verständlich, noch ist einzusehen, wozu all die endlos wiederholten, technisch oft glänzend gemachten Donnerwirkungen überhaupt gut sein sollen. Der unerschrockene Special Agent Cooper vom FBI, der in den mäandrischen Irrungen der Serie immer wieder als ruhender Pol und ordnende

Kraft auftritt, kann einem diesmal geradezu leid tun. Nachdem er sich zu Beginn des Kinofilms bei der Gemeinde mit seinem vertrauten knabenhaften Gehabe frisch angemeldet und den begeisterten Fans ironisch zugewunken hat, kommt ihm seine beruhigende, alles systematisch erfassende Leit- und Leiterfunktion wider jedes Erwarten umgehend abhanden.



Er verliert sich zusehends in den undurchdringlichen Wirrungen einer Geschichte, die spürbar unter den massiven Beschränkungen durch das bereits zuvor unumstösslich festgelegte zustandegekommen ist und die sich immer von neuem überschlägt vor lauter Zwang, sich fortwährend selbst erläutern zu müssen. Sogar den gewiegtesten von allen Lynch-Szenaristen – nämlich dem Meister selbst, assistiert von Robert Engels – oblag da schlechterdings Übermenschliches an Mordsleistung.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME:

Regie: David Lynch; Buch: David Lynch, Robert Engels; Kamera: Ron Garcia; Kamera-Assistenz: Michael Gfeller, John F. Karls, Wendi van Dyke; Schnitt: Mary Sweeney; Ausstattung und Kostüme: Patricia Norris; Dekor: Leslie Morales; Make-up: Katharina Hirsch-Smith; Frisuren: Brent Lavett; Musik: Angelo Badalamenti; Sound Design: David Lynch, Ton-Schnitt: Douglas Murray. Darsteller (Rolle): Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Mädchen Amick (Shelly Johnson), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Phoebe Augustine (Ronette Pulaski), David Bowie (Phillip Jeffries), Eric DaRe (Leo Johnson), Miguel Ferrer (Albert Rosenfeld), Pamela Gidley (Teresa Banks), Heather Graham (Annie Blackburn), Chris Isaak (Special Agent Chester Desmond), Moira Kelly (Donna Hayward), Peggy Lipton (Norma Jennings), David Lynch (Gordon Cole), Jürgen Prochnow (Woodman), Harry Dean Stanton (Carl Rodd).

Produktion: Ciby Pictures; Produzent: Gregg Fienberg, Co-Produzent: John Wentworth; assoziierte Produzenten: Johanna Ray, Tim Harbert; ausführende Produzenten: Mark Frost, David Lynch; USA 1992. 35mm, Farbe Fujicolor, Dauer: 135 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



AM ENDE DER NACHT von Christoph Schaub

Notration von kritischer Erkenntnis

«Wes das Herz voll, des geht der Mund über»: Schön wär's. Christoph Schaub und sein Drehbuchmitautor Martin Witz jedenfalls glauben das nicht mehr. Ihre Lebenserfahrung geht anders, und die traurigen Geschichten, die man täglich im «Blick» und auf der «Kehrseite» des «Tages-Anzeigers» liest und etwas weniger unbeteiligt, dafür ausführlicher, fragender und selbstkritischer in den Gerichtsreportagen von Fritz H. Dinkelmann und Laure Wyss, teilen einen ganz anderen Befund mit. Sie berichten von Menschen, die das Leid in sich hineinfressen, weil sie es nicht mitteilen können und deshalb «selber damit fertig werden müssen». Christoph Schaub's dritter Spielfilm handelt von den stummen Leiden des Alltags, von jenem schleichenden Frust, der sich anhäuft und anhäuft und einmal zu gross ist, um bewältigt zu werden. Das Drehbuch und der Film beginnen in der Endphase einer langen Geschichte von Kränkungen, kurz vor dem point of no return. Und damit ist auch schon gesagt, dass AM ENDE DER NACHT den Zuschauern viel von der Vorgeschichte des Robert Tanner,

seiner Frau Edith und seinem Sohn Beni schuldig bleibt, beziehungsweise erspart. Sie sehen nur die Dämmerung und die Nacht des Lebenslaufs eines Menschen, der mit den Umständen und mit seiner Geschichte nicht mehr zu Rande kommt, und nicht den langen bösen Tag davor, der Stück um Stück des Glückstraums gefressen hat. Der Autor geht von der Annahme aus, dass jeder Zuschauer und jede Zuschauerin die einschlägige Erfahrung mitbringt. AM ENDE DER NACHT ist kein optimistischer Film; er führt sein Publikum auch nicht an die Punkte, an denen der Held «falsch» entschieden, «falsch» gehandelt hat; das Publikum darf sich auf keinen Fall als Richter oder Geschworener über diesen durchschnittlichen Menschen stellen, der es immer (und allen) recht machen will und schliesslich zwei Leben auslöscht; ein paar fragmentarische Rückblenden müssen genügen: Robert und seine Familie, früher, vor ihrem Wohnblock am Stadtrand, Robert und Edith auf einem verliebten Ausflug in Brig, Robert und Edith als Brautpaar. Ihr Leben ist einmal anders gewesen, aber das ist lange her.

Die Figur Tanners ist in den ersten zwei Filmen von Christoph Schaub kaum angelegt. Nur einmal ist in WENDEL (1987) von einem die Rede gewesen, der nicht mehr zum Milieu der unentschiedenen Herumhänger und «Lebenskünstler» gehört; er wohne, scheint's, irgendwo draussen, mit Frau und Kind. Und einmal lügt Tanner seiner Frau vor, er habe sich mit «Georg» von der Konzertagentur besprochen, und er könnte dort jederzeit anfangen; dieser Georg könnte einer vom Kreis um Wendel sein. Die jungen Männer und die Frau von DREISSIG JAHRE (1989) hatten andere Probleme; sie verteidigten ihre Träume gegen den Alltag. Und sie redeten und redeten, schrieben Briefe. Robert Tanner aber hat keine Sprache für sein Leiden; er ist – im Gegensatz zu den Generationengenossen der ersten beiden Filme – in keiner Weise ein Poet. Die beiden ersten Filme trieben sich, auf bemerkenswert ironische und selbstironische Art in grossstädtischen gesellschaftlichen Exklaven herum. Jetzt wendet sich Christoph Schaub, inzwischen über «dreissig Jahre» alt, der Mehrheit zu, jenen, die

Gespräch mit Christoph Schaub über seine Figuren

„Er spricht gut über sein Personal. Insgeheim stöhnt er.“

Ich erzählte im Sommer 1990 einer Freundin die im Kopf zu-rechtgelegte Geschichte zum Film AM ENDE DER NACHT. Sie stellte dann spontan mündlich Fragen zu den beiden Hauptfiguren, die ich mündlich beantwortete. Wir zeichneten dieses Gespräch auf. Im Anschluss machte ich eine Transkription. Für Filmbulletin wurde der Text zusätzlich gekürzt. Der Verlauf, der durch die Gesprächssituation und die Neugier der Fragestellerin bestimmt ist, wurde beibehalten.

Wie haben sich Robert und Edith kennengelernt?

An einem Open-Air-Konzert. Sie war eigentlich eher zufällig dort. Freundinnen haben sie mitgenommen. Ihr hat's an solchen Anlässen zuviele Leute. Robert ging hingegen oft an solche Veranstaltungen. Sie haben eine Nacht in Roberts Zelt verbracht. Sie verstanden sich gut, ohne viel zu reden. Es war anfänglich nicht feurige Liebe. Sie waren eher zwei "Freunde". Robert, der einige Jahre älter ist, hat ihr Eindruck gemacht. Er hat viele Leute gekannt. Er war weniger ruppig als die Männer, die sie kannte. Sie hat das erste Mal in ihrem Leben zwei-, dreitägige Reisen alleine mit Robert unternommen. Zum Beispiel nach Amsterdam und wieder zurück. Robert sagte immer, Sex sei nicht das wichtigste. Dies hat ihn unterschieden von den anderen Männern. Diese redeten immer nur von Sex, was sie absties.

Sie waren nur solange charmant und aufmerksam, bis sie mit ihr im Bett waren. Danach erlosch jeweils das ganze Interesse. Robert drängte irgendwie nicht darauf. Er nahm auf sie Rücksicht.

Wechselten die beiden nach der Heirat die Wohnge-meinde?

Vorerst nicht. Die ersten drei Ehejahre verbrachten sie noch in der Stadt. Robert arbeitete dort in einer Filiale der gleichen Ladenkette wie später im Dorf. Das Angebot des Filialleiter-jobs in O. bewog die beiden, in dieses Dorf zu ziehen.

Entschied Robert über den Job als Filialleiter, ohne Edith

zu konsultieren, oder diskutier-ten sie seine Berufswünsche und Ziele gemeinsam?

Es war eigentlich Robert, der eher zögerte. Er wollte nicht so viel arbeiten.

Edith freute sich, dass Robert einen verantwortungsvollen Job kriegte. Sie freute sich auf das höhere Salär. So war für Robert relativ schnell und ohne Diskussion klar, dass er dies machen würde. Er rechnete sich auch selber die Vorteile aus: mehr Lohn, auf dem Land leben, was er ohnehin vorzog und für die Kinder besser ist. Die Möglichkeit, ein eigenes Haus zu übernehmen. Die Lebensmittelliste hat ihm das angeboten.

An den Weiterbildungskursen hat er eigentlich teilgenommen, damit er von der täglich gleichen Arbeit wekommt, damit er etwas Abwechslung hat, nicht unbedingt wegen des Berufsziels, eine Filiale zu übernehmen.

Was arbeitete Robert, als er Edith kennenlernte?

Robert jobte zur Zeit, als sie sich kennenlernten, als Lastwagenfahrer. Er genoss es, so ins Ausland zu kommen. Eine Zeit lang war er Roadie für eine Konzertagentur. Er beschloss nach der Heirat und der Geburt des Kindes, auf seinen Beruf als Verkäufer zurückzu-gehen. Er meinte, er wolle regelmässig für Frau und Kind zu Hause sein und einen regelmässigen und anständigen Lohn haben.

War es Ediths Wunsch, nach der Hochzeit nicht mehr arbeiten zu müssen, oder entsprang diese Arbeitsteilung Roberts Vorstellung?

Beides. Ihr hat die Lehre gestunken, so war sie ganz froh, dass sie nicht arbeiten musste. Sie dachte damals, es sei nur für eine gewisse Dauer.

Robert, der jetzt einen festen Job hat, fand auch, er könne gut für sie schauen. Er wollte, dass sie und das Kind es gut haben.

In O. erübrigte sich automatisch die Diskussion um ihre Berufsausübung, da es in der Nähe keine chemischen Fabriken gibt, wo sie ihren gelernten Beruf als Chemielaborantin hätte ausüben können. Zu-

sätzlich hat sich ihr Beruf schnell weiterentwickelt. Sie hätte nach acht Jahren Schwierigkeiten wieder einzusteigen.

Was ist der familiäre Hintergrund von Robert?

Arbeiterschicht. Der Vater war Magaziner, hatte vier Kinder: drei Buben und ein Mädchen. Robert ist der Jüngste von den vier. Er ist ein Nachzügler, es sind acht Jahre Abstand zum zweitjüngsten Kind. So blieb Robert immer etwas abseits. Der Vater war wenig zu Hause. Die Mutter ist Hausfrau. Sie war streng, etwas hart, sie machte alles, damit ihre Kinder "rechte" Menschen würden. Je älter der Vater wurde, desto mehr hat er gesoffen. Die Eltern führten eine schlechte Ehe. Die beiden hatten nichts – oder fast nichts – mehr miteinander zu tun. Heute ist der Vater ein Pflegefall. Senil und bettlägerig. Die Mutter schaut für ihn.

Was ist der familiäre Hintergrund von Edith?

Ediths Vater war Aussenvertreter für eine grosse Farbenfabrik. Er ist viel unterwegs gewesen, meistens mit dem Auto. Ihre Mutter war Hausfrau, bis zur Scheidung. Sie wurden geschieden, als Edith neun Jahre alt war. Edith hat sehr unter der Scheidung gelitten. Sie pflegt mit ihrem Vater seit der Scheidung fast keinen Kontakt mehr. Sie stammen aus einem Aussenquartier einer grösseren Stadt. Nach der Scheidung arbeitete ihre Mutter als Büroaushilfe. Edith ist ein Einzelkind. Da Edith keine Geschwister hatte und die Mutter arbeitete, hat sie gelernt, alleine zu sein.

Wie war Robert als Schüler?

Er wollte immer ein guter, anständiger Schüler sein. Er war aber nicht sehr schultelligent. Seine Zerstreuung und sein Träumen haben ihm immer Schwierigkeiten gemacht.

Wann, wie und weshalb setzte er sich von seiner Familie ab? Nach dem Lehrabschluss. Er war ein bisschen ein Freak. Mehr deshalb, weil es zu dieser Zeit "in" war, als dass er sich sehr mit diesen Inhalten auseinandergesetzt hätte. Open-Airs, Zelten, auch ein

wenig Haschisch, Pop und Rock. Joints hat er eher aus Gruppendruck geraucht. Den Zustand des "High-Seins" hatte er nicht sehr gemocht. Trampen mit Autostop. Nach Griechenland ging er in den siebziger Jahren. Um nach Indien zu gehen, haben ihm der Mut und das Geld gefehlt.

Ganz abgestürzt ist er nie, auch wenn's ihm manchmal in der Lehre schon sehr gestunken hat. Er dachte sich, eine Ausbildung muss man haben. Einmal war er trotzdem fünf Tage von der Arbeit weggeblieben. Nach einem Open-Air ging er mit Freunden wild campieren.

Sehr schnell wollte Robert von zu Hause wegziehen. Es war ihm zu elend: Der Vater, der trinkt. Die Mutter alleine. Keine Geschwister mehr zu Hause. Die Fürsorge der Mutter war ihm auch zu aufdringlich. Die Mutter wollte ihn erst nach dem Lehrabschluss gehen lassen.

Was lernte Edith?

Sie war kurz vor ihrem Lehrabschluss als Laborantin, als sie von Robert schwanger wurde. Arbeitete nachher nie in ihrem Beruf.

Sie hatte immer Freude am Nähen. Sie pflegte dieses Interesse mit grosser Liebe.

Ist Robert der erste Mann von Edith?

Nein, es gab vorher einige Jugend-Liebschaften. Keine war so heiss, dass sie länger als einige Monate gegangen wäre. *Wie kam für Robert der Sex?*

Mit wem? Er war nie sehr besessen vom Sex. Er hat schon mit Mädchen geschlafen, mehr eigentlich, weil es offensichtlich "dazugehörte". Die Mädchen wollten das ja auch immer. Es war ihm aber immer wohler mit den Kollegen. Er hatte einen fünf Jahre älteren Freund. Dieser hat sich sehr um ihn bemüht. Er war für Robert der wichtigste Bezugspunkt. Eine Art Vaterfigur. Einmal waren beide sehr betrunken, da verführte dieser Mann Robert. Der ältere Freund hat sich nachher über seinen "Ausrutscher" so geschämt, dass er sich von Robert trennte. Robert hat das nicht verstanden, er fand es



“irgendwie” nicht so schlimm, auch wenn für ihn das Erlebnis “fremd” war.

Robert war einer, der mit den Mädchen langdauernde Geschichten suchte.

Robert war immer ein Einzelgänger, ohne dass er es gewollt hätte. Er fühlte sich immer etwas überfordert von der Kompliziertheit der Beziehungen.

Wollte er kurz nach zwanzig eine Familie gründen?

Irgendwann schon. Aber eigentlich später. Mit dreissig. *Schaute er auf der Strasse Frauen nach?*

Manchmal. Es kann ihn faszinieren – ob Mann oder Frau, und dann muss er schauen.

In welchem Monat war Edith schwanger, als die beiden heirateten – war die Heirat geplant oder ist es eine Mussehe?

Im fünften Monat. Sie wollten eigentlich nicht oder noch nicht heiraten. Fanden es aber besser wegen der Eltern, wegen des Kindes. Beide freuten sich jedoch sehr am Tag der Eheschliessung auf ihr gemeinsames Leben.

Entsprach es der Vorstellung von Edith, eine Familie zu gründen?

Ja. Sie hat keine Mühe mit diesen traditionellen Formen. Sie findet die Aufteilung sinnvoll. Sie hat keine Minderwertigkeitskomplexe. Sie hat diese Sicherheit auch gern. Würde aber – im Gegensatz zu Robert – die Familie nie romantisieren. *Wie wählen die beiden Pate und Patin für ihr Kind?*

Sie machen das traditionell. Robert ist für den Götti zuständig, Edith für die Gotte. Sein Bruder ist Pate. Eine Cousine von Edith Patin.

Was hat sich in der Sexualität während der Ehe mit Edith geändert?

Sie ist fast eingeschlafen. Manchmal machen sie Liebe. Etwas mechanisch und routiniert. Nicht sehr variantenreich. Sex war für beide nie im Zentrum. Sie sind nicht mehr neugierig aufeinander.

Geht Robert zu Nutten? Nein. Bereitet Edith Robert das Frühstück zu?

Ja. Dabei trägt sie den Morgenrock.

Gibt sie ihm Abschieds-, Begrüssungsküsse? Manchmal. Schaut sie ihm hinter dem Vorhang nach, wenn er weggeht? Ja, manchmal.

Interessiert sie sich für das Treiben ausserhalb des Hauses?

Nicht sehr. Sie ist menschen-scheu. Hat diese oberflächlichen Gespräche zwischen Hausfrauen nicht gern. Sie denkt, die können nur immer über andere reden. Sie hasst Tratsch.

Spricht sie mit dem Pöstler?

Ja. Aber eigentlich eher, weil er eine sympathische Plaudertsche ist.

Erhält sie Telefonanrufe von Robert – oder von anderen?

Von Robert nicht. Sonst auch eher selten.

Hört sie Radio?

Ja. Der Radio ist meistens auf Riesellautstärke eingeschaltet. *Grüsst sie die Nachbarinnen?* Kurze, formal-höfliche Begrüssungen. Manchmal verzögert sie den Gang auf der Strasse um einige Momente, um eine Begegnung mit einer Nachbarin zu vermeiden.

Welche Art von Bücher liest Edith?

Am liebsten Biographien von bekannten Personen. Epische, dicke Romane – Lebensgeschichten. Die Geschichten müssen ein gutes Ende haben. *Was will Robert über Ediths Lektüre wissen?*

Nichts. Er liest den Klappentext, das reicht ihm. Er hat nie gerne gelesen. Er bewundert sie ein wenig, dass sie mit soviel Ausdauer so dicke Bücher liest. Manchmal ist er ein wenig eifersüchtig auf die Bücher. *Hat Robert ein schlechtes Gewissen im Leben?*

Oft. Er könnte keiner Maus was tun, hat gleichzeitig immer das Gefühl, er mache Fehler.

Benimmt sich Robert wie ein Hochstapler?

Ja. Aber ohne es richtig zu merken. Er will sich und alles immer gut darstellen.

Wie redet Robert über seine Schlafstörungen?

Das sei nicht schlimm. Das gehe wieder vorbei. Er versucht, sie zu verdrängen. Eigentlich hat er die einsamen Stunden in der Nacht gerne.

Da kann er ungestört sich selber sein.

Spricht er von Geld? Nicht viel. Schmiedet Robert Pläne für sich und Edith, die Familie?

Es ist ihm vergangen, da er sich nur noch kurzfristig das Leben zurecht legen kann.

Es gibt einen alten Plan: Wenn das Kind gross ist, will er mit Edith ein halbes Jahr in der Karibik segeln.

Wie spricht Robert über sein Personal?

Er spricht gut über sein Personal. Insgeheim stöhnt er.

Wo sitzt Edith am liebsten?

Auf dem Sofa in der Stube oder am Nähtisch.

Hat sie Körperkontakt zu Beni? Vor dem Einschlafen ist sie oft sehr zärtlich.

Gehen sie gemeinsam oder getrennt ins Bett? Mit oder ohne Pyjama? Getrennt. Mit.

Kann Edith gut einschlafen? Ja.

Wie sind Roberts Bewegungen?

Weich, federnd, es sind manchmal fast feminine Bewegungen.

Schaut er oft in den Spiegel? Ja. Er kontrolliert sein Aussehen.

Liest Robert Zeitungen?

Boulevardzeitungen und das Lokalblatt.

Interessiert ihn Politik? Nein. Sitzt er oder liegt er mehr in der Stube?

Er sitzt. Wenn er alleine ist, fläzt er sich der Länge nach hin. Er gibt die Haltung auf. *Bringt er seinem Buben Geschenke?*

Er freut sich, ihm Spielsachen nach Hause zu bringen. So drückt er sein Engagement und seine Liebe zu ihm aus.

Wie wirkt Robert in unbeobachteten Momenten?

Traurig, melancholisch, in sich versunken. Fahrig.

Sehnt sich Robert nach der Jugend? Ja.

Isst Robert gerne? Nicht speziell.

Trägt er Schmuck? Nur den Ehering.

Trägt Edith Schmuck? Sie hat gerne Schmuck. Grosse Ohrhinge, breite Armreifen – Klunker. Sie hätte gerne teuren Schmuck.

Wie oft geht sie zum Coiffeur? Ein Mal pro Monat.

Interessiert sie sich für Klatsch-Zeitungen?

Ja, sie liest diese Geschichten gerne. Sie hat allerdings eine gewisse Distanz dazu.

Welches ist ihre liebste Jahreszeit? Frühjahr.

Was ist ihr grösstes Trauma?

Die Trennung ihrer Eltern, als sie neun Jahre alt war.

Was wollte Edith werden, als sie ein kleines Mädchen war?

Schneiderin und Buchhändlerin. Schneiderin hat die Mutter ihr ausgedeutet. Dieser Beruf hätte zu wenig Zukunftsaussichten.

Wie reagiert Robert auf Ediths frühes Schlafengehen?

Er ist froh, wenn er alleine schalten und walten kann, wie er will.

Erträgt er Stille? Ja. Sie ist ihm lieber als das Gegenteil.

Reklamiert er je über irgendwas?

Ganz selten. Wenn er das Gefühl hat, es sei ihm wirklich unrecht geschehen, kann er sehr stark ausrasten. Er hat dann etwas Gewalttätiges, was in einem völligen Kontrast zu seiner gutmütigen, lieben Ausstrahlung steht.

Lobt er oft? Ja. Er will den Leuten schmeicheln, damit sie ihn nicht ablehnen.

Möchte er Ediths Äusseres beeinflussen?

Nein. Er freut sich, wenn sie sich schön macht.

Schaut er sich Reklame an? Ja.

Schweifen seine Blicke oder ruhen sie?

Unter Leuten schweifen sie nervös. Alleine ruhen sie.

Sitzt er oft als letzter alleine am Tisch?

Ja, Edith räumt den Tisch ab. Er sinkt in sich ab.

Gab es Ladendiebstähle? Ja. Die Täter taten ihm leid. Am liebsten hätte er sie nicht angezeigt. – Er hat oft auch Schüler mit mahnenden Worten weggeschickt, ohne Anzeige zu erstatten.

Was war Roberts Traumberuf als Knabe? Zauberer.

Hat er farbige oder schwarz-weiße Träume? Farbige.

sich nicht mehr einreden, unverwechselbar und einmalig zu sein. Er will als kritischer Schilderer des normalen Alltags ernstgenommen werden. Oder anders: In den Mittelpunkt seines dritten Films hat er einen gestellt, der sich für den "Ernst des Lebens" entschlossen hat und der an ihm zerbricht.

Die Tatsache, dass Robert Tanner nicht sagen kann, was er leidet, aber (ver)führt sowohl den Autor als auch den Zuschauer dazu, es an seiner Stelle zu tun. Ein Muster von Zuschauerreaktion ist der Text des Zürcher Psychiaters Daniel Meili, den Schaub seinem Film im Presse-material als Proviant auf die Reise zu seinem Publikum mitgegeben hat. An des Autors Stelle würde ich ihn gleich wieder aus dem Verkehr ziehen – zu viele Wörterangebote für die Sprachlosigkeit. Schaub hat in den Film selbst schon eine Vielfalt von demonstrativen erzählerischen und formalen Unterstreichungen eingebaut, und zuviel ist einfach einmal zuviel. Denn man soll ja vor allem die Fassungslosigkeit des Autors vor der versteckten und unbegreiflichen Logik seines Normalbürgers spüren, der auf die absurdeste Art der Zerstörung seines "bürgerlichen" Traums ein Ende setzt. Diese Fassungslosigkeit scheint mir die Grundierung der ganzen Erfindung zu sein. Doch mein Eindruck ist auch, dass ihr Christoph Schaub nicht ganz standgehalten hat. Wozu sonst die ab und zu eingestreuten Zeitlupesequenzen, die von Thomas Bächli's Filmmusik unterstrichene subjektive Kamera, wozu sonst die "Wahrheiten", die die Hauptfiguren sagen, ohne sie, im Gegensatz zum Publikum, zu verstehen. (Edith: «Wir werden hier noch ersticken.») Schaub hat der Versuchung nicht widerstehen können, den ZuschauerInnen immer wieder das "Bezeichnende" anzuliefern: Robert Tanner hat sich nicht nur ein Eigenheim, sondern auch einen blauen Small Jeep gekauft und muss ihn in seiner Finanznot wieder verhö-kern; er versucht auf rührende Weise, seinen Halt in und seine Liebe zu der Familie zu formulieren und wird dadurch in den Augen seiner Frau "so komisch"; er fängt Fliegen für seinen Frosch; die Nachbarn sitzen zufrieden am Gartentisch, und sie haben "so-gar" ein zweites Kind; im Fernsehen läuft eine Reportage über korsische Waldbrände; ein Mädchen liest im Zug nach Italien Oriana Fallacis «Brief an ein nie geborenes Kind». Die Konzentration auf die eine Hauptfigur bringt es mit sich, dass kaum etwas in den Film Eingang findet, was

"nicht dazu" gehört. Die Bilder haben eine Art Beweischarakter; die Kamera ist immer dort, wo sich das Unbegreifliche zusammenbraut. Verstörend allerdings könnten Bilder sein, die ihren Eigenwert behalten; diese Chance hat der konzentrierte Autor nicht wahrgenommen. Irgendwie, scheint mir, übernimmt der Film die Optik seines Helden, der alles auf sich bezieht, weil es ihm so verschissen geht.

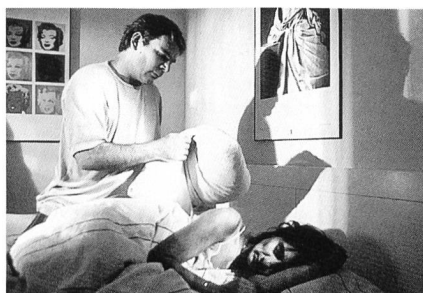
Dem Hauptdarsteller Peter von Strombeck gelingt es allerdings oft, den zur Demonstration neigenden Film über sich hinauszuführen, sozusagen ins Leben, das nicht in Begriffen daherkommt. Die Nebenrollen – der Inspektor von Tanners Firma, die Verkäuferinnen und Kundinnen, der geldeinforndernde Taxihalter, die jugendlichen Herumhänger, die Typen von der Videothek und sogar Edith und Beni – dürfen ihre definierte Bedeutung, ihren Stellenwert, kaum sprengen. Die Offenheit gelingt im zweiten Teil des Films, während der Flucht Tanners nach der Verzweiflungstat, wesentlich besser. Nachdem der Autor den Doppelmord hinter sich gebracht hat, öffnet er sich ein Stück weit der sichtbaren Welt; die Dämmerungsszene vor dem

entlässt seine Zuschauer versuchsweise in die Freiheit der eigenen Beobachtung und Empfindung. Das mag zwar die Strategie des ganzen Unternehmens gewesen sein. Und dennoch bleibt die leise Lehrhaftigkeit des ersten Teils als Hypothek in Erinnerung.

AM ENDE DER NACHT ist der hochinteressante Versuch eines jüngeren Filmautors, seinen Blick über die eigene Sonderwelt hinaus zu öffnen. Wann hat man zum letzten Mal im Kino einen Filialleiter als Helden gesehen, wann die stinknormale Langleweile einer undefinierten Kleinstadt – des Normalfalls zwischen München und Lausanne, zwischen Mailand und Karlsruhe – als Lebens- und Sterbenshintergrund, und wann zum letzten Mal haben sich in hiesigen Filmen die Figuren nicht selber verbal erklärt?

AM ENDE DER NACHT mag ein Zwitter sein, ein Film voller stilistischer Widersprüche, ein Film zwischen Beobachtung und Behauptung, zwischen Naturalismus und metaphorischer Stilisierung. Und viele mag er deswegen kalt lassen. Mir erscheint er gerade in dieser seiner eigenen Unordnung interessant und authentisch. Er ist ein echter Ausdruck einer Zeit, die den Zusammenbruch der Utopien und der damit verbundenen Wertbegriffe erlebt: der Versuch, eine Notration von kritischer Erkenntnis zu retten.

Martin Schaub



Bahnhof von Cavigliano, wo sich Tanner nach dem nächsten Zug erkundigt, übertrifft atmosphärisch alle vorangegangenen.

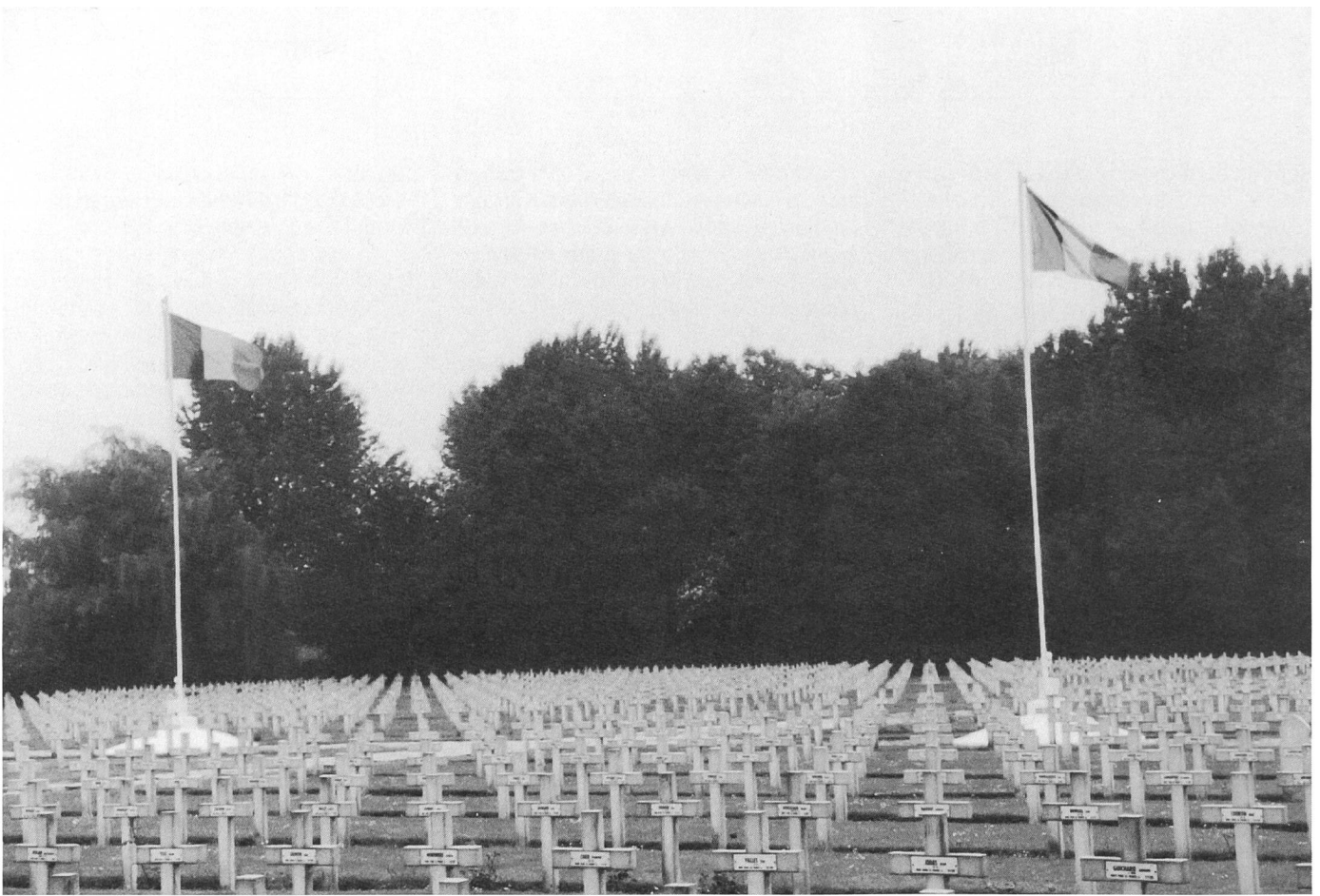
Es ist, wie wenn, sobald Tanner in Zürich den Zug besteigt, eine Verpflichtung vom Autor abgefallen wäre, der Zwang, die Welt – nach seiner Story – zu ordnen. Jetzt kommt etwas Luft unter die Glasglocke. Der Film

Die wichtigsten Daten zu AM ENDE DER NACHT:

Regie und Idee: Christoph Schaub; Regie-Assistenz: Anka Schmid; Buch: Martin Witz; Kamera: Ciro Cappellari; Kamera-Assistenz: Janos Reichenbach; Schnitt: Fee Liechti; Ausstattung und Make-up: Karin Tissi; Kostüme: Dorothe Schmid; Licht: André Pinkus; Bühne: Peter Demmer; Musik: Thomas Bächli; Ton: Florian Eidenbenz.

Darsteller (Rolle): Peter von Strombeck (Robert Tanner), Jessica Früh (Edith Tanner), Eva Scheurer (Maria Klever), Peter Bollag (Werner), René Schönenberger (Keller), Peter Steiner (Kurt), Manuel Heurer (Lucca), Iwan Schauwecker (Beni), Jürgen Brügger (Inspektor Grosser), Stefanie Buchser, Costa Vecce, Martino Mona (Jugendliche im Zug), Martin Maurer, Domenico de Santis, Christian Kerepeszki, Felix Bertschin, Pete Saunders, George Brunner, Luciano Andreani, Alfredo Berther.

Produktion: Dschoint Ventschr AG, Christoph Schaub; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen, Teleclub AG; Produzentin: Susanne Rüdlinger; Co-Produzent: Martin Schmassmann. Format: 35mm, 1:1,85; Farbe; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.



REQUIEM von Reni Mertens und Walter Marti

Ein Weg der Bilder

Die Zahl ist niederschmetternd. Hundertzwanzig Millionen Männer, Frauen und Kinder waren Opfer der beiden Weltkriege. Davon zeugen, als stille Wächter dieser Toten, auch die Militärfriedhöfe von Europa. Hundertzwanzig Millionen Tote. Diese Zahl widersetzt sich jeder realistischen Darstellung – und sei die Vorstellungskraft auch noch so fruchtbar. Aber selbst der Versuch, Mass an diesen Toten zu nehmen: ist er heute angebracht?

Es ist hier nicht der Ort, Überlegungen über unsere Lebensweise anzustellen, die vom Konsum und einem immensen Informationsfluss bestimmt wird, von einem System, aus dem viele Formen einer kollektiven Amnesie resultieren. Dennoch ist es kaum möglich, die aktuelle politische Situation zu ignorieren, die in Zentral-europa die bekannten tödlichen, brudermörderischen und rassistischen Kriege nach sich zieht. Den Tod gibt es nur in der Trauer und im Gedächtnis. Andernfalls würde es sich dabei um ein punktuell Ereignis, ein Ver-

schwinden ohne offenkundige Wirkung handeln. Nun, da Europa im Zentrum des politischen Diskurses steht, da ganze Regionen gleichzeitig in apokalyptischen Konvulsionen zu versinken drohen, müsste das Gewicht der von Millionen von Opfern stigmatisierten Geschichte im kollektiven Gedächtnis des Kontinents spürbar werden. Kann man sich aber – heute bereits – die sich mit diesen „alltäglichen“ Toten tagtäglich vergrößernden Friedhöfe vorstellen?

Angesichts dieser menschlichen Tragödie wird klar, dass man beim Versuch, das Nachdenken darüber selbst zur Darstellung zu bringen, Abstand halten und still agieren muss. Das ist eine Herausforderung in dieser lärmigen und geschwätzigen Zeit. Um einen Film des Gedenkens an die Toten zu machen, muss man bewusst gegen die herrschende Strömung des effekthascherischen und lauthalsen Kinos angehen, darf keinesfalls willensschwach sein, sondern muss mit der Fähigkeit zu Geduld und innerer Heiterkeit ausgestattet sein, die allein

geeignet sind, die Domäne der Wiedererinnerung zu erfassen.

Reni Mertens und Walter Marti konnten, als sie sich entschieden, einen Film mit dem Titel REQUIEM zu wagen, der als «lyrisches Gedicht in Bildern und ohne Worte» den «Millionen von Soldaten aller Nationen gestorben in diesem Jahrhundert auf den Schlachtfeldern Europas» gewidmet ist, auf ihre reiche Erfahrung von mehr als fünfzehn Filmen als Filmgestalter zurückgreifen. Dank diesem Wagnis und dank dieser Erfahrung liegt heute ein Film vor, ein wahrer Kinofilm, der bei den Anfängen des Kinos anknüpft.

REQUIEM ist ein stummer Film mit Musik ...

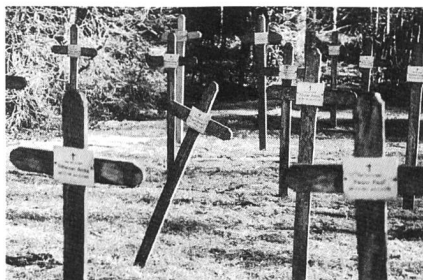
Schon die ersten Bilder beziehen ihre Kraft aus unserer weit zurückreichenden Kultur. Überreste eines römischen Tempels beherrschen das Meer. Die Bilder skizzieren den stummen Dialog zwischen den alten, von Menschenhand geformten Steinen und der unendlichen Masse des Wassers. Bild für Bild in einem Dialog der

Stille. Die Arbeit des Films besteht darin, die zu Standbildern gemachten Zeugen, die hieratischen Symbole, die massiven Monumente der Toten des Feldes der Ehre aufzuspüren und zu zeigen. Bereits in den ersten Bildern aus Sizilien wird durch die Begegnung von versteinerten Gesichtern mit ihren offenen Mündern eine Dramaturgie entwickelt. Stumm wie der Stein, in den sie gemeisselt wurden, *sprechen* sie den unerdenklichen Schmerz des vergewaltigten und mit seinem frühzeitigen Tod konfrontierten Menschen aus. Von Anfang an ist der «Weg der Bilder» (ein Ausdruck von Walter Marti) zwingend, die ganz nah auf die Objekte kadrierten Bilder und der Rhythmus ihrer Abfolge drängen sich auf. Jedes Bild in REQUIEM ist von Grund auf Sache eines Standpunktes und einer Ethik, die eher darauf besteht, zu zeigen als aufzudrängen, zu verdichten als zu zerstreuen, wegzulassen denn zu vervielfältigen. Jede Einstellung in diesem Film steht in sich allein und bleibt so lange auf der Leinwand, bis sich ihre Bedeutung erschlossen hat. Jede Einstellung ist aber auch in Hinsicht auf die nächstfolgende komponiert, wie sie selbstverständlich schon auf die vorangehende Bezug nahm. Daraus entwickelt sich die spezifische Erzählung des Films, der seine eigenen Regeln der Prosodie kreiert, in einem Rhythmus, der nie den gefilmten Orten Gewalt antut. So entfaltet REQUIEM seine Reise vom Westen nach dem Osten und vom Süden nach dem Norden von Europa und erforscht das aus Kreuzen und Monumenten errichtete Gedächtnis der Trauer.

Die Bilder sind stumm, das ist die unabdingbare Bedingung für ihre Entfaltung. Wir werden, für die Länge des Films, in Gesellschaft dieser ungezählten, von vielfältigen Kulturen stammenden Todes-Symbole bleiben, und mit ihnen allein. Es scheint zunächst widersinnig, wird aber zur Herausforderung: mit einer Ausnahme – einer flüchtigen, sachdienlichen – kommt kein einziges menschliches Wesen vor! Mit Nah-Einstellungen, in Grossaufnahmen, wie mit Totalen erfanden die Filmemacher ihre Bilder in Abhängigkeit der auf einer Rundreise von 20 000 Kilometern entdeckten Orte. Feste Einstellungen im richtigen Rhythmus, damit der Blick sich ereignen kann, aber auch Schwenks und Aufnahmen mit geschulterter Kamera, bewegt im Schritt der Landvermesser der Sterbeterritorien. Keine Systematik ist auf diese Erkundungen angewandt, im Gegenteil. Die Freiheit

organisiert die notwendigen Bilder nach dem Gefühl und der Intuition des Augenblicks, immer aber auch in Abhängigkeit des entstehenden Films, von dem die Filmemacher bereits eine Vorstellung haben.

Film wie Fotografie haben Anteil am Tod. Jede Aufnahme produziert Murnien. Jedes Bild tötet, indem es von den Lebenden ein gespensterhaftes Abbild mit fälschlicherweise realistischen Akzenten entwirft. Von diesem allgemeinen Standpunkt aus ist REQUIEM gewissermassen ein «Film im Quadrat». Er versucht, das Porträt von hundertzwanzig Millionen toter Menschen zu zeichnen, indem er nur die abstrakten Spuren – vom bombastischen Mausoleum bis zu den schief eingepflanzten Holzkreuzen – zeigt. Aber man stelle sich ja keinen morbiden Film vor! Denn einen Film wie REQUIEM vorzulegen, heisst, Vorschläge für einen Dialog zwischen den «Toten des Kinos» und den «Lebenden der Welt», zwischen der filmischen Erzählung und dem kollektiven Bewusstsein der aktuellen Gesellschaften zu machen. Ein Kinofilm ist Fährmann zwischen der Welt der Toten und der der Lebenden, zwischen den Erinnerungen aus der Vergangenheit und den Träumen, die die Zukunft formen. Reni Mertens und Walter Marti schenken uns einen subtilen Film, der sich in seinem Verlauf an der kulturellen Geschichte der verschiedenen militärischen Totenkulte in Europa bereichert. Das Desaster der Kriege nimmt gleichzeitig unterschiedlichen und identischen Gehalt an, je nachdem ob man sich auf dem Monte Cassino, auf dem sowjetischen Friedhof von Verdun, beim In-



die Memorial oder im Konzentrationslager Sachsenhausen befindet. REQUIEM, ein stummer Film mit Musik! Unterzeichnet ist er nicht nur von Marti und Mertens, sondern auch vom Komponisten Léon Francioli. Das hat seine Richtigkeit, denn die Musik bildet einen integrierten Bestandteil der Bedeutungsstruktur des Werks. Die musikalischen Sequenzen wurden

nach den Angaben der Filmemacher komponiert. Francioli hat einen Teil der Partitur entworfen, ohne jemals die Bilder gesehen zu haben. Die Begegnung zwischen Bild und Musik – auf der Höhe der eingegangenen Risiken – ist aufregend, spannend. Die Musik kommentiert nicht die Bilder, sie ist ihr Echo, der klingende Atem, die erste Erkundung, der intime Gesprächspartner. Um so mehr als die Partitur evolutive Themen entwickelt, die sich gleichzeitig auf Vorbilder – militärische, religiöse, folkloristische, klassische, jazzige Musik – beziehen und ein eigenes, autonomes Universum aufbauen, das seine Grundlagen nur im Blick auf die Bilder findet. Es gibt in dieser Musik Schmerz und Hoffnung, Mitleid und Ironie, Rituale, die sich aus Trübsal und Spiel erheben. Bewundernswert sind im besonderen die Übergänge von einem Register der Sensibilität zum andern. Auch in dieser Hinsicht ist REQUIEM ein Werk des Überganges zwischen Gedenken an die Toten und den Lebenden, zwischen Kulturen und Regionen, zwischen sensiblen Annäherungen und ausgereiften Überlegungen. Die Musik thematisiert die von den Bildern entwickelten Gegenstände, die wiederum ihre Facetten im Echo der entwickelten Töne entfalten. REQUIEM ist ein Film von heute, dessen Blick nicht moralisierend ist, sondern reich an humanistischer Moral, die der Gleichgültigkeit ein Ende setzt will. Den «Tod des Jahrhunderts» in einem philosophischen und kontemplativen Spaziergang durch seine Hinterlassenschaft zu sehen und zu hören, das ist die Herausforderung dieses Requiems, im ganzen heiter, lyrisch, sicher, aber beherrscht und luzid. Unerbittlich, lebt der Film von einem zwiefach ausgearbeiteten und provozierenden Streben. Er erzwingt die Stille und erweckt durch die Verflechtung von Bildern und Musik die hartnäckige Stimme eines durch das Vergessen beschädigten Gedächtnisses. Hundertzwanzig Millionen Tote!

Jean Perret

Übersetzung: Josef Stutzer

Die wichtigsten Daten zu REQUIEM:
Regie und Buch: Reni Mertens, Walter Marti; Kamera: Urs Thoenen; Schnitt: Edwige Ochsenbein; Musik: Léon Francioli, ausgeführt von BBFC: Daniel Bourquin, Jean-François Bovard, Léon Francioli, Olivier Clerc mit Pascal Auberson, Alex Theus.
Produktion: tele production, Zürich; Reni Mertens, Walter Marti. Schweiz 1992. 35 mm, Farbe, Dolby-Stereo, Dauer: 81 Min. CH-Verleih: tele production, Zürich.

SERTSCHAWAN von Beatrice Michel und Hans Stürm

Den Bildern des Todes Bilder des Lebens entgegensetzen

Wir kennen sie, die Fernsehbilder aus Kriegsgebieten. Wir kennen sie, und manchmal merken wir, dass sie uns kaum berühren. Gewohnheit stumpft ab. Dabei bleibt die Frage, ob man sich an solche Bilder überhaupt gewöhnen kann. «Vor Halabja sah ich Bilder vom Krieg», sagt der Filmemacher Hans Stürm in SERTSCHAWAN gleich am Anfang. «Bilder vom Krieg in Afghanistan, aus Eritrea, Palästina, Libanon, danach wieder Bilder vom Krieg Saddams gegen den Iran – was soll ich mit diesen Bildern anfangen?» Und: «Ich muss nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt ausserhalb meiner Realität.»

Das Beispiel von Halabja steht am Anfang von SERTSCHAWAN. Mit Zyridgas wurde in dieser kurdischen Stadt im März 1989 das Leben von schätzungsweise 7 000 Menschen auf einen Schlag vernichtet. Ein Beispiel von vielen.

Akram, der Sohn des Hamo Ali Abdulah aus Halabja, erzählt:

«Diese meine liebe Stadt liegt in den Bergen. Im Süden glitzert ein kleiner See. Vor der Stadt weitet sich eine grosse Ebene, der Fluss wandert hin und her zwischen fruchtbaren Feldern. Meine Stadt hat berühmte Männer hervorgebracht: die Dichter Ahm-

ad Muhtar Djaf und Nali und Goran. Sie besass eine öffentliche Bibliothek, fünf Oberschulen für Knaben und zwei für Mädchen, ein islamisches Institut und viele Moscheen. In und um Halabja war kein Mangel. Wir hatten einen Bazar und vier offene Märkte, ein Kino, zwei Fabriken und am Stadtrand Hühnerfarmen. Diese meine Stadt war berühmt für ihren Widerstand. Wir wollten nie Krieg, aber auch nicht einen Frieden ohne Selbstbestimmung. Die Menschen von Halabja haben viele ihrer Kinder geopfert für Demokratie und Freiheit. Halabja wurde schon 1974 bombardiert, dann 79 und 82, auf herkömmliche Weise. Nach dem Aufstand von 1987 wurde es mit schwerer Artillerie beschossen, und sechzig Menschen wurden zur Strafe lebendig begraben. Das Gas ist nur das Ende einer langen Geschichte.»

Was ist unsere Realität?

Ich muss nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt ausserhalb meiner Realität. Hans Stürm und Beatrice Michel stellen mit ihrem Film auch die Frage nach den Grenzen der eigenen Realität in einer Welt und Zeit, in der

es kaum noch etwas gibt, was als «ausserhalb der eigenen Realität» bezeichnet werden kann. Die Realität ist immer mehr zu einer Realität der Bilder geworden. Alles wird ins Haus geliefert, als Bild der Wirklichkeit verkauft. Und weil sich die Bilder so jagen, die Aktualität eine immer kürzere Halbwertszeit erreicht, bleibt kaum noch Zeit für Fragen: Was steckt zwischen den Bildern, die wir tagtäglich in Sekundenhäppchen aus aller Welt geliefert bekommen? Was steckt dahinter? Wer sind die Menschen, die diese Bilder aufnehmen (schiessen sagt man auch)? Wer sind die Menschen, die wir da sehen? Warum sind sie immer tot oder auf der Flucht? Sie existieren fast ausschliesslich in ihrem jeweiligen Elend, denn das ist es, was zählt, nur das. Zählt es womöglich, weil es uns in unserer Zufriedenheit bestätigt? Ich muss nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt ausserhalb meiner Realität.

Akram erzählt: «Ich stand auf einem Hügel und zählte fünfundzwanzig Flugzeuge. In der Nacht darauf stiegen wir in die tote Stadt hinunter. Alle lagen sie da, hielten sich umklammert, Blut und Schaum klebte auf ihren Gesichtern. Wir durften sie drei



Tage lang nicht begraben, bis alle Reporter genügend fotografiert hatten. Dann kippten Bulldozerschaufeln sie in die Massengräber. Es gibt nicht einmal Namenslisten.»

Es gibt nicht einmal Namenslisten. Würden wir die Menschen kennen! So liesse sich der Ansatz zu SERTSCHAWAN am einfachsten beschreiben. Beatrice Michel und Hans Stürm haben etlichen Aufwand betrieben und ein grosses Mass an Geduld benötigt, um durch die herrschenden Verhältnisse hindurchzukommen, zu den Menschen vorzudringen, zum Leben in der verdrängten Realität. Halabja und die Fernseh-Bilder der Todesstadt nach dem Giftgasangriff sind ein Einstieg, der grundsätzliche Fragen nach unserer Wahrnehmung von Realitäten anregt. Halabja wird aber auch zum Ausgangspunkt der Annäherung ans Leben vor dem Tod. Noch einmal die Frage: «Was sagen mir diese Bilder von ihrem Sterben, wenn ich von ihrem Leben nichts weiss?» Wer waren sie, diese Menschen, die da in den Strassen liegen, wie die verkohlten Leichen von Pompei, mitten aus dem Leben gerissen, plötzlich, unerwartet, grauenvoll. Sie überleben in den Fotos, die die Fotografen geschossen haben, von denen Akram spricht. Der Film kommt auf ein Bild immer wieder zurück, auf das Bild des toten Bäckers Omar Chawar.

Den Bäcker, den kennen wir

Akram erzählt: «Omar Chawar kennt jeder. Unser Bäcker. Ich holte als Kind jeden Tag Brot um die Ecke. Er hatte sechs Töchter und diesen einen Sohn, der kam viel später, wie ein Wunder. Shivan – den liebte er näherisch und trug ihn immerzu herum, wie er ihn hier im Tod noch zu umar-

men versucht. Wer hätte gedacht, dass sein Foto in der ganzen Welt gezeigt würde?»

Das Bild des Schreckens, alltäglich und deshalb und der Einfachheit halber schnell vergessen, erhält ein Gesicht, einen Namen, eine Geschichte. Unter dem Bäcker Omar Chawar kann ich mir etwas vorstellen, und sei es über die Verbindung zum Bäcker Moor im Dorf, in dem ich lebe. Hans Stürm und Beatrice Michel erzählen nicht die Geschichte des Toten, der da mit seinem geliebten Sohn auf dem Arm am Boden liegt.

Beatrice Michel sagt: «Siehst du, er trägt das Kind im linken Arm, das erinnert mich: so trug ich meine Kinder. Der rechte Arm bleibt frei. Und das Käppchen und das Umschlagtuch, so kleidete ich sie, und das Kind hat warm und liegt geschützt an der Brust. Und so trug er sein Kind.»

Die Beziehung ist geschaffen zwischen dem, was wir sehen, und denen, die es uns zeigen, zwischen dem Unbekannten und dem Nahen. Hans Stürm hat einmal dafür plädiert, dass Filme nicht politisch und sinnlich sein müssten, sondern *politisch sinnlich*. Voilà. Diesen Anspruch erfüllten er und Beatrice Michel schon in ihrem letzten gemeinsamen Film GOSSLIWIL. Die Sinnlichkeit stammt aus der persönlichen Beziehung zum jeweiligen Stoff: es ist aber eine Beziehung, die auch das Politische ausmacht. Als es um die Förderung von SERTSCHAWAN gegangen war, wurde vom Bundesgremium gegen das Projekt argumentiert, den Filmschaffenden fehle die Distanz.

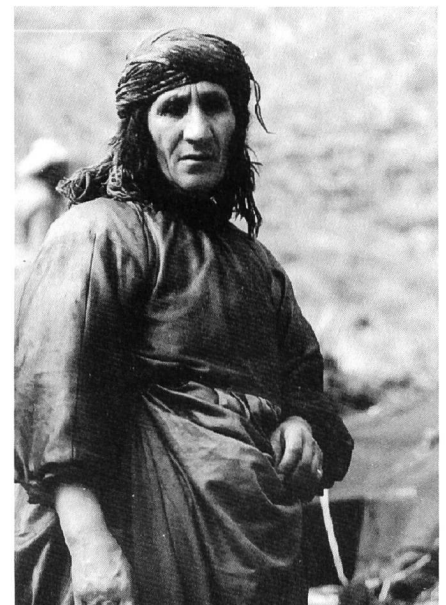
Über die Bilder des Schreckens, die in einem Fotoband festgehalten sind, legt eine Hand Bilder des Lebens, das sonst ausgeklammert bleibt. Rushdi Xurshid Shengeli, ein schweigsamer Mann, wird eingeführt, einer, der mit

seiner Familie permanent auf der Flucht ist. «Rushdi», sagt Beatrice Michel im Off, «brich dein Schweigen und erzähl, wie es war.» SERTSCHAWAN lässt Menschen aus Kurdistan erzählen und sucht auf Grund ihrer Erzählungen die Dörfer, die Städte, die Landschaft – das Leben. Das Dorf Ame, das am Schnittpunkt der Grenzen von Iran, Irak und der Türkei im iranischen Kurdistan gelegen ist, dient als Beispiel fürs Leben in den zahllosen Dörfern, die in den letzten Jahren ausstrahlt wurden. Es sei ein Ort, wo die Menschen zum Fremden sagen: «Mein Haus ist Dein Haus – Bacherati Sertschawan! Willkommen bei meinen Augen.»

Geführt über die Offstimmen der Filmenden nähern wir uns dem Dorf, nähern wir uns dem Leben in Kurdistan, nähern wir uns dem, was sonst ausgespart bleibt. Dreimal wird es dabei Abend, dreimal verbringen wir einen Tag. Wir lauschen den Schilderungen iranisch-kurdischer Flüchtlinge, wir vernehmen die Legende von *Mam und Zin*. Michel und Stürm dokumentieren die verschiedenen Äusserungen, sie zeigen uns Landschaften Kurdistans, sie inszenieren Figuren wie jene der spinnenden Geschichten-Erzählerin, des wissbegierigen Mädchens, des Jungen, der sich auf dem Markt einen Schimmel kauft und über die Ebenen reitet. Legende und Realität begegnen sich, werden eins.

Im Beobachten beschreiben

Das Dokument (das erfahrungsge-
mäss immer auch einen Aspekt des
Inszenierten in sich birgt) und die sehr
zurückhaltende Inszenierung gehen
nahtlos ineinander über, weil die ver-
schiedenen Ebenen des ganzen Films
über die persönliche Linie der Begeg-



nung zusammengehalten werden. Da backen die Frauen im Erdofen ihre Fladenbrote, und man erinnert sich, wenn man ihr Verhalten gegenüber der anwesenden Kamera mit den beiden Filmschaffenden sieht, an die Buechberger Bäuerin: «Hoffentlich vergrated mer s'Brot nid, wänn do so mänge zuelueged» (GOSSLIWIL). Hier bleibt das Gefilmtwerden erst recht etwas Ungewohntes, etwas Unfassbares. Beatrice Michels Stimme erklärt im Off, weshalb die Männer die Frauen zunächst nicht mitgebracht hätten. Sie sagen:

«Die Frauen weinen zwischen den Worten, immer weinen sie, verstehst du, über die vielen getöteten Kinder, die sie geboren haben, und über die zukünftigen, ungeborenen, die sterben werden.»

In der Verbindung liegt die Stärke, im Übergang von der Beobachtung zur Beschreibung, in der persönlichen Nähe bei aller Distanz. Das Gefüge erst macht ihr Anliegen als Ganzes erkennbar. Der «existentielle Wunsch» nach Verständnis ist für die beiden Filmschaffenden alles andere als neu. Das Pferd aus der Legende und das Pferd des Jungen im Film werden eins. Vom Friedhof bricht er auf, reitet begleitet von der mitschwenkenden Kamera durch die Weite des Tals in die Stadt, während im Off die Erzählung von Mam berichtet, der in Djesire Botan einreitet. Der Junge mit dem Schimmel geleitet uns auch zu den Kurden in den Bergen. Beatrice Michel und Hans Stürm führen uns unmerklich auf den Ausgangspunkt aller Linien: Bei der Rückkehr ins Dorf Ame finden wir eine inzwischen vertraut gewordene Umgebung wieder. Jetzt ist das Dorf menschenleer, wie ausgelöscht nach einem Giftgasangriff.



Mam u Zin

Die im Film stark verkürzte Wiedergabe des Epos «Mam u Zin» basiert auf der mündlichen Erzählung von Berivan Issamadari, der Wollé spinnenden Bäuerin im Film, und auf der Fassung von Roger Lescot und L.-Ch. Wentzel: «Mam und Zin», Arche, Zürich 1980. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass jeder Kurde «Mam u Zin» kennt. Über Jahrhunderte wurde die traurige Liebesgeschichte von den *dengbeg*, den Volkssängern, mündlich überliefert. Es gibt vorislamische, islamisierte, romantisch-märchenhafte, politisierte, regional gefärbte gesungene Versionen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfasste der Epiker Ahmade Chane eine Version in 3675 Versen in der kurdischen Hochsprache Kurmandschi. Kurmandschi gehört übrigens zur indoeuropäischen Sprachfamilie. Ahmade Chane lebte als Gelehrter in Hakkari, sein Grab liegt in Bayazid am Fuss des Ararat und ist heute noch ein Wallfahrtsort. Originaltext und Übersetzungen von «Mam u Zin» erschienen unter anderem in St. Petersburg, Paris, Berlin, Beirut, Damaskus, Zürich, was Bände spricht über die kulturelle Unterdrückung der Kurden in ihrem eigenen Land. Autoren und Verlage, die «Mam u Zin» dort publizieren wollten, bezahlten ihren Mut mit Haftstrafen. «Mam u Zin» ist ein eigenständiger Beitrag der Kurden zur Weltliteratur. Das Epos hat bis heute seine symbolische und politische Bedeutung nicht verloren. Der misshandelte Mam bleibt Sinnbild für das Volk, das unter Normen und Bruderzwisten leidet und Opfer erobernder Nachbarn wird. Beatrice Michel

Hört Ihr Alle, hört mich an: Ich will erzählen von Mam und Zin. Seit dreitausend Jahren singen die Mamusta ihre Geschichte und unser Epiker Ahmade Chane hat sie vor dreihundert Jahren aufgeschrieben –
Damit die Menschen nicht sagen

Dass wir Kurden

Ohne Wissen und Herkunft und Erde sind

Viele Völker sind im Besitz von Büchern

Die Kurden nur sind ihres Erbes beraubt

Hört Ihr Alle: An den Ufern des westlichen Meeres lag eine prachtvolle Stadt. Allen Reichtum der Welt besass ihr Beg, nur den Sohn, den Erben nicht. Er weinte in seinen grauen Bart, allein unter den Sternen, und bat Gott um einen Sohn. Ein Greis erschien ihm und weissagte: Ein Sohn wird Euch geschenkt werden, oh Beg des Westens, wenn Ihr Euren Besitz gerecht unter das Volk verteilt und auf Vorrecht und Macht verzichtet. Jedoch hütet Euch: Verleiht dem Kind weder Namen noch Titel. Es sei: Sohn aller Kurden.

Der Beg tat wie geheissen. Nach neun Monden und neun Tagen gebar die Chane des Beg einen Sohn. An Weisheit und Schönheit übertraf er alle, in allen Künsten wurde er unterrichtet. Das Volk aber nannte ihn: Mame Alan, König der Kurden.

Eines Nachts zwischen Traum und Morgen stieg ein riesiger Apfelschimmel aus den Meereswogen. Mam ergriff seine Mähne und nannte das Pferd «Boze Rawan». Das Pferd konnte Mams Gedanken lesen und schnell wie der Wind trug es ihn, wohin ihm zumute war.

Hört nun, was mit Mam und Zin geschah.

Drei Peri vergnügten sich mit Wettspiel. Die eine sagte: Das schönste Menschenwesen ist Mame Alan. Die andern riefen: Weit gefehlt, das schönste Wesen ist Zin, die Tochter des Emirs von Djesire Botan.

Des Nachts tragen die drei Peri die schöne Zin in das Gemach von Mam. Mam erwacht und sieht neben sich das schönste Wesen der Welt liegen. Ich bin erst dreizehn, bald vierzehn, spricht Mam: Ach du Liebliche, hebe dich fort woher du gekommen. Zin weint und spricht: Ich bin erst dreizehn, bald vierzehn, nie habe ich einen Mann gesehen, geh weg, Fremdling, ehe Dir ein Unglück zustösst.

Zin ruft ihre Dienerinnen, Mam seine Wachen. Nichts geschieht, nur drei Tauben gurren auf dem Fensterbrett. Da reden Mam und Zin vertraulich. Mam legt sein Schwert zwischen sich und die Liebste. Sie tauschen ihre Ringe und im Morgengrauen schlafen sie ein.

Die Peri tragen Zin schnell in ihren Palast nach Botan zurück. Als Zin allein erwacht, ruft sie nach Mam und hört nicht auf zu klagen. Kein Arzt, kein Heiliger kann ihre Krankheit heilen.

Auch Mam erwacht verwirrt, sieht den Ring und liest in seinem Innern: Zina Zedan, Tochter des Emirs von Botan. Er ruft: Sattelt mir Boze Rawan, wenn ich Zin nicht sehe, muss ich sterben.

Hört Ihr Alle: Mam reitet in Djesire Botan ein. Die Menschen steigen auf die Dächer, um seine Schönheit und die Grösse von Boze Rawan zu bewundern. Drei edle Prinzen aus dem Stamm der Djalali laden Mam zu Gast: Bacherbi Sertschawan, Willkommen bei unsern Augen, unser Haus ist dein Haus. Mam aber isst nichts und trinkt nichts und verbirgt seine Tränen. Die Prinzen flüstern unter sich: Sicher bedrückt Liebe das Herz unseres Gastes. Und sie schwören alle drei auf ihre Schwerter, Mam von seinem Schmerz zu befreien.

Hört Ihr Alle, was mit Mam und Zin in Djesire Botan geschah.

Mam ist Gast der drei Prinzen und sehnt sich nach Zin. Zin weint in ihrem Palast und weiss nichts von Mams Nähe, ihr Herz aber sagt: Geh hinaus zur Quelle von Quastal und stille dein Leid mit dem Wasser der Rosen. Zin lädt alle Jungfrauen der Stadt nach Quastal ein. Die drei Prinzen sagen unter sich: Lasst uns mit Mam den feierlichen Zug der Schönsten betrachten, ihr Anblick wird ihn heilen.

Auf dem Weg durch die Gassen geht Zin als letzte im Zug. Mam erkennt sie und will sich aus dem Fenster stürzen. Zin bleibt angewurzelt stehen und zittert so sehr, dass ihr Schleier niederfällt. Die edlen Prinzen sehen alles und sagen unter sich: Mam ist unser Gast, sein Glück ist unsere Ehre. Wir sind Kurden aus Botan und nicht Wilde aus der Wüste. Er soll zur Quelle von Quastal reiten und die Blume pflücken, die sein Herz heilt.

Auf den Rat der Prinzen reitet Mam hinaus zur Quelle und findet dort seine Zin. Sie liegt in seinen Armen und beide vergessen den Weg der Sonne und halten sich Wange an Wange den Tag umschlungen.

Ach, hätte Mam seine Zin sogleich auf den Rücken von Boze Rawan gehoben. Ach Mam, Sohn der Kurden, wie konntest du zögern ...

Ach Kurden, sagt der Dichter Ahmade Chane,

Wenn wir Mame Alan hätten

Wenn Gott ihm Erfüllung gegeben ...

In Djesire Botan bricht Aufruhr aus. Die einen sagen: Mam und Zin tun Böses bei Quastal. Die andern sagen: Lasst Mam und Zin in Ruhe. Wer Liebenden schadet, dessen Hände verdorren. Da nützt Bako der Teufel die Stunde. Er verrät die Liebenden an den mächtigen Emir. Dieser Mam ist nur ein Gewürzhändler, sagt Bako zum Emir, das Volk aber nennt ihn Mame Alan, König der Kurden. Er wird Euch, oh Emir, Eure Tochter Zin und das Emirats entziehen.

Hört Ihr Alle: Wutentbrannt lässt der Emir die arme Zin suchen. Sie versteckt sich unter Mams Mantel wie ein flüchtendes Rebhuhn. Mam denkt: Erhebe ich mich, so entdeckt der Emir meine Zin, bleibe ich sitzen, so steigert sich sein Zorn. Mam kniet hin und bittet um Frieden. Fast hätte er den Emir besänftigt, aber Bako zischelt: Die Ehre Eures Hauses ist geschändet, oh Emir, das Volk wird sich erheben. Und der Teufel zeigt auf die langen schwarzen Zöpfe von Zin unter Mams Mantelsaum.

Der Emir lässt Mam in ein tiefes Verlies werfen, Zin weiss nicht wo, blind wird sie vor Tränen. Bako weist ihr heimlich den Ort und schenkt ihr einen Granatapfel, die Frucht des Lebens. Zin eilt zum finstern Turm, mit zärtlichen Worten wirft sie dem Liebsten den Apfel zu. Bako der Teufel hat ihn vergiftet mit dem Gift der Schlangen von Kachan. Mame Alan, Sohn aller Kurden, wird eine Beute des Todes. Sterbend spricht er: Die Welt ist ein Traum, süsse Zin, überlassen wir sie den Verrätern. Und das Herz von Zin zerspringt in tausend Stücke. Die drei edlen Prinzen streuen Asche auf ihr Haupt und legen die Liebenden in die kalte Erde. Auf das Grab pflanzen sie Rose und Basilikum so nahe, dass die Wurzeln sich umschlingen.

Boze Rawan ritt mit leerem Sattel in die Stadt des Westens zurück. Alle Freunde von Mam brachen sogleich auf und ritten in den Osten, nahmen Rache und zerstörten den Palast des Emirs von Djesire Botan. Die Feinde aber der Kurden, die Türken und Tadschiken, die Perser und Araber, brachen mit ihren Heeren über die Grenzen und verwüsteten das ganze Land.

Kurden, sagt der Dichter Ahmade Chane,

Wenn wir Mame Alan hätten

Wenn Gott ihm Erfüllung gegeben

Würde für uns auch das Glück erstrahlen

Hätte die Welt auch Achtung vor uns ohne Zweifel

Wir wären nicht Ruinen, wo Eulen nisten

Untertanen und Habenichtse

Ach Kurden ...

Nedjemeddin erzählt: «Ich sah die Blätter an den Bäumen sterben, kein Vogel, keine Grille sang mehr, es wurde totenstill.»

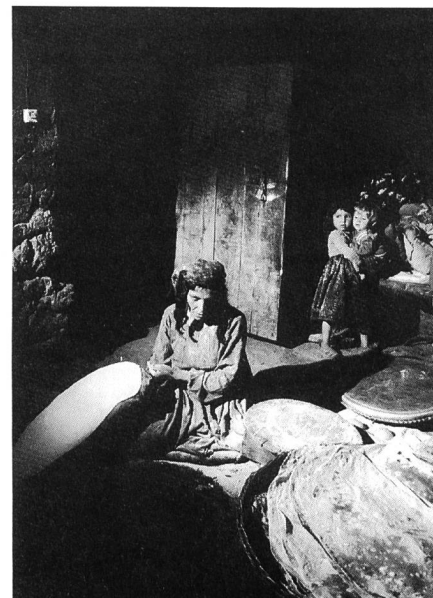
Schmied, Schneider, Gemüse- und Tuchhändler, schliesslich der Bäcker. Die Fladenbrote werden am Schluss in der grossen Bäckerei hergestellt, der Kreis schliesst sich. «Omar Chawar kennt jeder. Unser Bäcker.» SERTSCHAWAN lässt ihn ein wenig zu unserem Nachbarn werden. Nun müssen wir wirklich hinsehen; was da geschieht, gehört zu unserer Realität.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu SERTSCHAWAN: Recherchen, Buch, Texte, Fotos, Regie: Beatrice Michel, Hans Stürm; Übersetzungen mit Hilfe von Taleb Ahmadi Mohammad; Kamera: Hans Stürm; Montage: Hans Stürm; Technik: Filmkollektiv Zürich; Ton: Beatrice Michel.

Mitwirkende in Iranisch-Kurdistan: Berivan Issamadari (Erzählerin von «Mam u Zin»), Sahida Saharnawar (kurdisches Mädchen), Chavis Kemani (kurdischer Junge), Ali Askeri (Erzähler auf der Wara); Mala Hadji Hamo, Mala Nizam, Mala Hadji Osman, Mala Audal Nuri, Baba Chan, Mala Adelo Abashnehad Beg, Mala Chato Ascharon, Dare Amarya, Amine Mahamadian, Araman Kemalye, Bahar Safehi; sowie die irakisch-kurdischen Flüchtlinge Rushdi Xurshid Shengeli; Hassan, Georgis Massoud und Maxsud aus Bedial; Darwesh Muhammad Safta und Mirza aus Dakan; Hadji Shieyro, Mizgin, Rabia und Mustafa Abdulrahman aus Bazi und Bila; Scheich Ahmad Taha aus Maye; Nadjamaddin Abdullah aus Malakan; Akram Hamo Ali aus Halabja.

Produktion: Hans Stürm, Filmkollektiv, Zürich; Produktionshilfe und Kontakte Iran: Chanemir Kemalye, Ramzi Atrushi, Ramzi Shaban, Scheich Ajub Peresh Babo Barzani; Haydar Ali Omrani, Cadre Film; M. Hakiki, Ershad Ministerium. Produktionshilfe Schweiz: Urs Graf. Labor: Ershad Labor, Teheran, Egli Film und Video AG, Zürich; Schweiz 1991/92. Farbe. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Gespräch mit Beatrice Michel und Hans Stürm

„In Kurdistan bedeutet der Fremde im Haus eine Ehre“

Seit 1989 haben Beatrice Michel und Hans Stürm an ihrem Projekt SERT-SCHAWAN gearbeitet. Walter Ruggle hat sich mit ihnen über Motivation, Erlebnisse und Erfahrungen im Zusammenhang mit den Recherchen und Dreharbeiten zu ihrem Film unterhalten und einige Äusserungen aus einem längeren Gespräch unter Stichworten zusammengetragen.

Die ersten Schritte

HANS STÜRM: Im Zusammenhang mit unserer politischen Flüchtlingsarbeit in der Schweiz hatten wir 1989 bei einer Reise durch Ostanatolien die Verhältnisse in türkisch Kurdistan aus eigener Anschauung kennengelernt. Es wurde uns klar, dass ein „kurdischer Film“ hier undenkbar wäre, angesichts der zu erwartenden Repression gegen alle Kurden, die uns dabei helfen würden, unverantwortbar. Im Irak stand 1990 der Golfkrieg unmittelbar bevor, und an iranisch Kurdistan hatten wir zunächst gar nicht gedacht. Durch die Vermittlung von Scheich Ajub Peresh Babo Barsani, einem Neffen des legendären Generals Mustafa Barsani, kamen wir in Kontakt mit dem iranischen UNO-Botschafter Sirus Nasser – und wir wussten selbst noch nicht recht, wo

uns der Kopf steht, als wir 1990 nach langen Verhandlungen in Teheran zu Recherchen in die iranisch-kurdische Provinz Westasarbaidjan reisten.

BEATRICE MICHEL: Während der Recherchen im Frühsommer 90 waren wir in den Gasthäusern verschiedener Peshmerga-Stationen untergebracht. Die Kurdistan-Front (Vereinigung der irakisch-kurdischen Parteien) stellte uns einen Landrover mit Chauffeur zur Verfügung und kümmerte sich fürsorglich um unser leibliches Wohl, obwohl mittlerweile allen klar war, dass wir weder kriegsrische Aktionen noch Interviews mit den wichtigsten Männern filmen würden. Ein junger Biologe aus Bagdad, nach Gefängnis und Folter zum Widerstand gestossen, verstand unser Anliegen nach einem längeren Gespräch weit besser, als wir uns je geträumt hatten. Geduldig führte er uns von Dorf zu Dorf, zeigte uns die schönsten Landschaften, führte uns auf die Alpweiden bis nahe an die türkische Grenze.

Fraidun Faiza Laak kannte sich bei der iranisch-kurdischen wie auch bei der irakisch-kurdischen Bevölkerung sehr gut aus. Ich lernte mit Verwunderung kennen, was es heisst, in einem weitgespannten, vertrauenswürdigen Beziehungsnetz zu leben. Fraidun

kannte über familiäre und freundschaftliche Verbindungen Menschen aus allen Volksschichten, jeden Alters, Zeugen verschiedenster Ereignisse der kurdischen Geschichte der letzten dreissig Jahre. Er hat uns verschiedene irakisch-kurdische Flüchtlinge, die zum Teil seit 1975 im Iran im Exil lebten, zugeführt. Wir suchten Verwandte des Bäckers Omar Charwar. Als es nicht möglich war, Frau und Schwester zu finden, sagte Fraidun, er kenne jemanden aus Malakan, einem Ort in der Nähe von Halabja. Innert dreier Tage war dieser Mann, der selber Opfer eines Giftgasangriffs geworden war, da.

Zwischenmenschliche Beziehungen gehen über alles. Einer über eine Menschenkette abgesandten Botschaft kann in jedem Fall vertraut werden, für ein abgegebenes Versprechen wird das Menschenmögliche getan. Beim Drehen haben wir die einzelnen Leute, die wir bei den Recherchen kennengelernt hatten, wieder gefunden – mit Ausnahme von Fraidun. Er blieb verschollen.

Helikopter-Filme

HANS STÜRM: Es gab zwei Grundprobleme, die wir von der Schweiz aus



nicht richtig einschätzen konnten: Bei den offiziellen Stellen überzeugten unsere Methoden von Filmemachen nicht. Sie erzählten uns mit leuchtenden Augen, wie die BBC, die kurze Zeit vor uns im Nordirak weilte, mit Militärhelikoptern der NATO eingeflogen worden war und mit zwei Übertragungswagen via Türkei angereist kam, um innerhalb von vierzehn Tagen eine Riesenkiste zu drehen. Wenn sie uns mit unserer 16-mm-Kamera sahen und hörten, wie wir sprachen, so konnten sie sich darunter nichts vorstellen. Aus Höflichkeit wohl sagten sie nichts dagegen. Im Gegensatz zu den offiziellen und hohen Persönlichkeiten begriffen die betroffenen Leute aber sofort, worum es uns ging. Und das gravierendere Problem: Obwohl wir nach langen Verhandlungen in Teheran über alle Papiere verfügten, darunter ein Visum für fünf Monate in die kurdisch bewohnten Gebiete, stellten wir an der entsprechenden Grenze fest: All die Papiere nützen uns nichts. Weder in Teheran noch in Kurdistan hat man wohl je daran geglaubt, dass da ein Film über die Kurden gemacht werden soll. Andererseits gibt es auch das iranische Phänomen: Am Schluss von Verhandlungen, an denen aus Höflichkeit nicht nein gesagt wird, hast du das Gefühl, die Leute überzeugt zu haben, dabei haben sie nur nicht *nein* gesagt.

Bleib im Land

HANS STÜRM: Im GOSSLIWIL-Film sagen wir: Bleib im Land und nähr dich redlich. Ich habe mich in den letzten Jahren immer wieder gegen Dokumentarfilme ausgesprochen, die in der sogenannten Dritten Welt von Schweizerinnen und Schweizern ge-

macht werden. Im Zusammenhang mit Kurdistan wurde uns aber sehr rasch klar, dass die Kurden einen Film unmöglich selber realisieren können und dass da ein Unterschied besteht, beispielsweise zu Lateinamerika. Dort gibt es viele begabte Filmfrauen und Filmher, die eigene Stoffe besser realisieren können als Fremde. Es ist in der Regel sinnvoller, man gibt den Leuten vor Ort Geld für ein Projekt, als uns, die dann hinreisen und etwas drehen. In Kurdistan gibt es Film überhaupt nicht. Wenn wir fragten, ob sie nicht selber einen Film über Kurdistan machen wollten, so gab es immer zwei Argumente, die dagegen sprachen: Sie haben keine eigenen Filmschaffenden, und es war klar: Wenn überhaupt jemand eine Drehbewilligung bekommen sollte, dann wären wir es.

BEATRICE MICHEL: Was wir gemacht haben, hat in Kurdistan eine lange Tradition, denn da es den Kurden immer verboten war zu publizieren, taten das immer wieder Fremde, Orientalisten, Russen, Deutsche, auch ein Schweizer (Albert Socin aus Basel), Briten. Sie reisten nach Kurdistan und brachten Texte ausser Landes, um sie in Petersburg oder London zu publizieren. In diesem Sinn setzt unser Film auch eine Tradition fort.

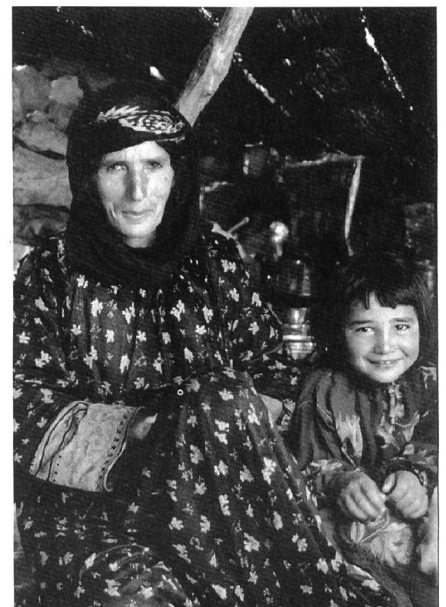
Begeisterung für den Fremden

HANS STÜRM: Die iranisch-kurdische Bevölkerung empfing uns so herzlich, dass wir, selbst dann, wenn die Hindernisse unüberwindbar erschienen, wieder Mut schöpften und uns sagten: Doch, wir müssen es schaffen. Du kommst in ein kurdisches Dorf, und du stellst sogleich fest: Da gibt es

eine riesige Begeisterung, wenn ein Fremder ankommt. Das ist sehr verschieden von der Begegnung mit Fremden hier in der Schweiz. Wenn hier ein Fremder ankommt, so fragt man: Wer ist das, wieso ist der gekommen, was will der hier? Dort ist es umgekehrt, und derjenige, der dich beherbergt, ist stolz darauf, dass er dich beherbergen darf. Du bereitest ihm allein schon dadurch Freude, dass du als Fremder zu ihm kommst. Die Frage nach einer Gegenleistung stellt sich nicht mehr, denn deine Gegenleistung ist die Tatsache, dass du sein Gast bist.

Am Anfang war das für uns gar nicht so einfach. Wir dachten lange, wir könnten diese Gastfreundschaft nicht akzeptieren: Das beginnt beim Tee nach der Ankunft, dann folgt das Essen, schliesslich räumen sie am Abend das Haus, begeben sich in den Stall oder irgendwohin zum Schlafen: Das Haus gehört dir! Wenn wir uns dagegen wehrten und sagten, nein, *wir* schlafen im Stall oder draussen im Freien, so schufen wir damit nur ein Problem. Die Gastgeber glaubten dann, dass irgendetwas nicht in Ordnung sei. Diese Gastfreundschaft liess uns alle Mühen und die manchmal fast unüberwindbar scheinenden Schwierigkeiten vergessen. Es ging so weit, dass Bea sagte: Es ist so schön hier, wieso müssen wir unbedingt einen Film machen.

BEATRICE MICHEL: Ich ringe immer noch darum, mir eine souveränere Meinung zum Iran zu erarbeiten. Je mehr ich lese und mich mit diesem Land beschäftige, um so erstaunlicher erscheint es mir, dass es überhaupt möglich war, diesen Film zu realisieren. Wir hatten die Bürokratie unterschätzt. Aber das ist überall so.



Jedes derartige Projekt stösst auf vergleichbare Schwierigkeiten. Jeder Beamte hat Angst, etwas falsch zu machen, Papiere werden umhergeschoben, niemand will etwas riskieren. Wie in jeder überdimensionierten Bürokratie triffst du aber auch immer wieder auf Menschen, die dir wirklich helfen. Schwierig ist es für uns Schweizer, die Willkür zu akzeptieren. Erst seit ich wieder zurück bin, ist mir klargeworden, wie gross diese Willkür auch bei uns ist.

Kurdistan zum Beispiel

HANS STÜRM: Wir wollten zu keinem Zeitpunkt einen Dokumentarfilm über die Kurden machen. Dafür sind wir nicht kompetent. Selbst wenn wir fünf Monate unter Kurden gelebt haben, ist das noch lange keine Legitimation, einen Film über die Kurden zu machen. Die Idee war immer: Es soll ein europäischer Film werden, der aber in Kurdistan gedreht wird und der mit Kurden viel zu tun hat. Ich habe versucht, einen Film zu machen, der meinen Gedankengängen entspricht und gleichzeitig auch dem möglichst gerecht wird, was die Kurden dringend brauchen. Es ist ein Film über das Leben und Sterben bei den Kurden – das könnte auch anderswo sein.

Dramaturgie im Dokumentarfilm

HANS STÜRM: Eine weitere Dimension zum Film kam mit dem Gedanken dazu, dass wir das kurdische Nationalepos erzählen wollten. *Mam u Zin* ist ein Stück Weltliteratur wie «Tristan und Isolde» oder «Romeo und Julia». Es erschien uns als Bindeglied attraktiv, denn in dieser Geschichte finden

sich für mich sehr viele Elemente, die auch in bezug auf die kurdische Geschichte interessant sind. Mich hat spätestens seit *ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN)* die Frage beschäftigt, wie der Schweizer Dokumentarfilm zu einer erzählenden, dramaturgischen Form finden könnte. Im Zusammenhang mit dieser *Mam u Zin*-Geschichte haben wir uns viele Dinge vorgestellt, wie man über die normale dokumentarische Beschreibung hinaus Verbindungen schaffen könnte zwischen dem alltäglichen Leben und der Literatur. Schon bei den Recherchen, endgültig aber während der Dreharbeiten, wurde uns klar, dass wir mit unseren Vorstellungen vom Filmemachen vollumfänglich in der Luft schweben würden. Aus sehr einfachen und doch grundlegenden Verschiedenheiten zwischen den Kurden und uns heraus: Du kannst nicht inszenieren, weil die Menschen dort absolut keine Vorstellung vom filmischen Bild haben. Sie kennen das fotografische Porträt, und dieses entspricht einer ganz anderen Form der Darstellung. Es hat ihnen nie eingeleuchtet, dass wir sie bei der Arbeit filmen wollten. Nur über die Ebene der Gastfreundschaft war es möglich. Ihre Vorstellung vom Bild ist eine der Repräsentation der Person und des Wertes der Person. Es gilt, den Wert des Menschen darzustellen. Wenn du jemanden fotografierst, so ist das ein Geschenk des Fotografierten an den Fotografen.

Inschallah

HANS STÜRM: Dann gibt es da dieses ganz andere Lebensgefühl. Film ist eine organisierte, technische Arbeit. Das ist den Kurden völlig fremd. Die Vorstellung, dass du planst, dass du

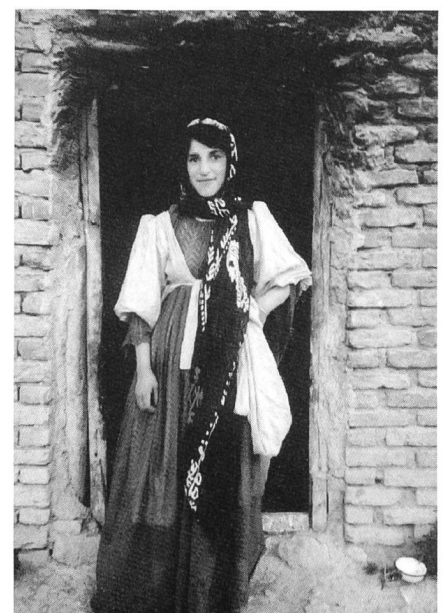
Dinge vorausbestimmst, ist ihnen fremd. Sie haben ganz präzise Vorstellungen darüber, was ihr eigenes Alltagsleben anbelangt. Alles andere ist *Inschallah!* («Allah weiss» oder «So Gott will») Ich habe begriffen, dass dahinter eben eine ganz andere Lebenshaltung steht. Film ist auch *Inschallah*. Geplant war, hundert Filmrollen zu belichten; wir sind mit dreissig Rollen heimgekehrt.

Positive Neugier

BEATRICE MICHEL: Dass es nur dreissig Rollen Film geworden sind, hat aber auch damit zu tun, dass die Kurden eine derart starke Identität haben, dass sie keine Probleme haben, sich vor der Kamera zu bewegen. Ihr «positiver Gwunder», ihre positive Neugier, ist mir aufgefallen. Sie unterscheidet sich radikal von der negativen Neugier von uns Schweizern. Wir sind ja auch ein neugieriges Volk, aber wir beobachten andere darauf hin, was sie für Fehler machen. Bei den Kurden habe ich eine positive Neugier erlebt: Alles nimmt sie wunder. Sie waren derart interessiert und fasziniert, dass sie unseren Anweisungen mit grossem Engagement folgten und wir praktisch nie etwas wiederholen mussten. Sie sind unglaublich intuitiv.

Montage

HANS STÜRM: Wir wussten lange nicht, welche Qualität die Originale hatten, da die Negative zunächst noch in Teheran zurückbehalten wurden und wir nur mit einer sehr schlechten Arbeitskopie montieren konnten. Das Drehverhältnis war eins zu zwei. Am Anfang war ich skept-



tisch, weil unsere Vorstellungen des geplanten Films ursprünglich etwas andere waren. Beim Betrachten des Materials wurde mir klar, dass es vor allem darum gehen würde, den Rhythmus zu finden, da der Spielraum beschränkt bliebe. Beim Filmmachen ist immer wieder eine der grossen Schwierigkeiten, dass zwischen dem Traum, den du von einem Film hast, und dem Material, welches du schliesslich aufnehmen konntest, eine Diskrepanz besteht, die es zu verarbeiten gilt. Nach der Rohmontage war mir aber klar, dass es aufgehen würde, obwohl sich das Projekt verändert hatte. Die reine Montagezeit betrug lediglich zweieinhalb Monate. Das ging also sehr schnell.

Nähe – Distanz

HANS STÜRM: Mir scheint nicht, dass unsere Filme an zuviel Nähe leiden. Nähe und mangelnde Distanz sind nicht das gleiche. Es besteht immer die Gefahr, vor allem auf der Ebene der Montage, dass der Autor aus fehlender Distanz Dinge sieht oder nicht sieht, die der Zuschauer aus seiner Sicht nicht oder nicht so wahrnehmen kann. Ich habe mich bei der Montage von eigenen Filmen aber immer auch als mein eigener Zuschauer verstanden. Im Prinzip ist es dasselbe wie beim Schreiben oder beim Sprechen: Je besser du ein Thema durchdacht hast, umso besser kannst du es formulieren.

Filmen ist eine Arbeit, die aus der Nähe zu leisten ist. Für mich haben die meisten Filme zuviel Distanz. Laufend werden doch Filme zu Themen gemacht, obwohl gar nicht das Thema, nicht das Sujet, sondern seine Bearbeitung entscheidend ist. The-

men, die spannend sind, gibt es unzählige. Je stärker die Beziehung zwischen Autor und Gegenstand des Filmes ist, umso grösser scheint mir die Chance, dass ein spannender Film entsteht.

Filmende Frau im Iran

BEATRICE MICHEL: Ich kann nicht über dieses riesige, vielfältige Land sprechen, ich war viermal in Teheran und insgesamt sieben Monate in den iranisch-kurdischen Provinzen. Natürlich trage ich ein Kopftuch dort als erwachsene Frau und bedecke Arme und Beine. Die Kleidung der kurdischen Frauen, die ich mehr oder weniger übernahm, erschien mir zweckmässig und schliesslich über Jahrtausende klimatisch erprobt. Wehe, ich vergass in der Aufregung einmal, die Pluderhosen unter den Rock zu ziehen, Insekten und stacheliges Gewächs zahlten es heim! Ich war sehr fremd und mit den grössten Privilegien ausgestattet, die Vorteile der muslimischen Kultur kumulierten mit denen meiner eigenen Kultur. So genoss ich die Herzlichkeit und Fürsorge der Frauen, wurde oft unter die Fittiche genommen, verwöhnt. Nie hab ich meiner Lebtage so gelacht wie mit den Frauen in ihren Bereichen. Andererseits war ich völlig frei, mich in der Männergesellschaft zu bewegen, mitzureden, mitzubestimmen. Überall begegnete ich grösstem Respekt. Als Frau allein unter hundert jungen Peshmergas zu weilen, stellte nicht das geringste Problem dar, das war eine einmalige Erfahrung. Ich musste mir angewöhnen, abends nicht zu gähnen, weil dann der Raum fluchtartig verlassen wurde in der Annahme, ich bekunde Müdigkeit, nicht an einer im Freien Siesta machenden

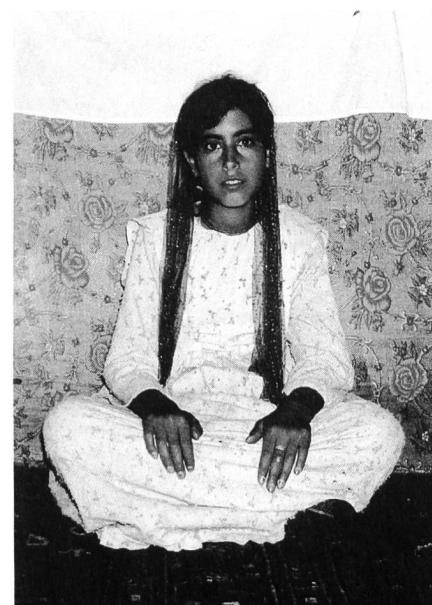
Gruppe vorbeizugehen, weil sonst alle aufsprangen und sich verbeugten. Nun war ich ja nicht "allein" dort. Die grösste Neugier weckten wir als "westliches Paar", das amüsiert beobachtet, geneckt, befragt wurde. Wenn wir heftig diskutierten, werteten sie das als Streit und entfernten sich diskret, kulturelle Missverständnisse waren Anlass zu viel Gelächter.

Filmender Mann im Iran

HANS STÜRM: Spannend war zunächst einmal das Verhältnis zu den Männern, und das erste, was mir auffiel: Da gibt es keine Kumpanei, keine aufgekratzte Freundlichkeit, kein Tun-als-ob. Es gibt sehr intensive Begegnungen, wie ich sie beispielsweise mit dem Vater des krebserkrankten Sohnes hatte. Kurz nach dessen Tod kamen wir ins Dorf zurück, und bei einem abendlichen Spaziergang kam der Vater uns entgegen. Er umarmte mich längere Zeit und lud mich in sein Haus zum Tee ein. Diese Art von Begegnung unter Männern erlebe ich hier nicht.

Mit den Frauen ist es aber eigentlich noch viel spannender. Berivan hat mich als Frau fasziniert, und ich wollte, dass sie die Erzählerin von *Mam u Zin* wäre. Sie durfte mich anfänglich aber überhaupt nicht wahrnehmen, musste Distanz halten. Über Bea kamen wir uns allmählich näher, mit der Zeit schaute auch sie mich an. In ihren Blicken war eine Intensität, und am Schluss gab sie mir sogar die Hand.

Dieser Prozess einer Begegnung unterscheidet sich sehr stark von dem, was wir uns gewohnt sind. Hier fragt man sofort, wie geht's, und interessiert sich eigentlich nicht dafür. ■



Jean Vigo (1905 - 1934)

Er filmt Prosa und erreicht mühelos Poesie

„In einer Hinsicht scheint ZÉRO DE CONDUITE etwas Rareres darzustellen als L'ATALANTE, denn die Meisterwerke, die sich mit der Kinderzeit befassen, lassen sich im Film wie in der Literatur an einer Hand herzählen. Sie ergreifen uns doppelt, denn zur ästhetischen Emotion gesellt sich noch die biographische, die persönliche, die intime. Kinderfilme sind Kostümfilm, denn sie stecken uns wieder in kurze Hosen, sie rufen die Erinnerung wach an die Schule, die Tafel, die Ferien, an die Anfänge unseres Lebens.

Wie fast alle Erstlingsfilme hat auch ZÉRO DE CONDUITE etwas Experimentelles, alle möglichen Einfälle, die mehr oder minder gut in die Handlung integriert sind und aus denen die Haltung spricht: Ach ja, versuchen wir's mal und schauen, was dabei herauskommt. Ich denke dabei ans Internatsfest, wo auf der Tribüne, die auch eine Jahrmarktsbude ist, Puppen unter die realen Figuren gemischt sind. Das könnte vom René Clair jener Tage sein, auf alle Fälle ist es eine Idee, die heute veraltet wirkt. Aber auf eine theoretische Idee dieser Art kommen neun glänzende, verrückte, poetische oder aufwühlende, alle von einer grossen visuellen Kraft und nach wie vor unübertroffenen Frische.

Als er kurz danach L'ATALANTE dreht, hat Vigo selbstverständlich seine Lehren aus ZÉRO DE CONDUITE gezogen, und diesmal erreicht er die Perfektion, das Meisterwerk. Um poesievolle Effekte zu schaffen, verwendet er noch die Zeitlupe, Puppen aber braucht er nicht mehr. Er stellt nur noch Reales, das er ins Märchenhafte verwandelt, vors Objektiv: Er filmt Prosa und erreicht mühelos Poesie. (...) L'ATALANTE enthält alle Qualitäten von ZÉRO DE CONDUITE und noch weitere dazu: Reife und Beherrschung der Mittel. In ihm findet man zwei Strömungen des Kinos vereinigt: Realismus und Ästhetizismus.

Jean Vigos Filme sind die getreue, komische und traurige, brüderliche und warme, immer weithin erkennbare Illustration der Devise, die er als Waise von seinem Urgrossvater väterlicherseits erbt: Ich beschütze die Schwächsten. Diese Devise bringt uns zum entscheidenden gemeinsamen Punkt zwischen Vigo und Renoir: Zu ihrer Liebe für Chaplin. Die Filmgeschichtsbücher schenken der Chronologie von Filmen und den Einflüssen, die verschiedene Filmer aufeinander haben, wenig Beachtung, und so kann ich auch nicht beweisen, wovon ich überzeugt bin, nämlich dass ZÉRO DE CONDUITE (1932), seine Gliederung durch Zwischentitel, die auf komische Weise das Leben im Schlafsaal, im Esssaal und so weiter kommentieren, von Jean Renoirs TIRE AU FLANC (1932) beeinflusst sind, der seinerseits direkt von Chaplin inspiriert ist, besonders von dessen SHOULDER ARMS (1918). Ausserdem wäre undenkbar, dass Vigo, als er sich für L'ATALANTE an Michel Simon gewandt hat, nicht dessen Darstellung in Jean Renoirs BOUDU SAUVÉ DES EAUX, der im Jahr davor entstanden war, im Kopf hatte.

André Bazin hat in einem Artikel über Vigo einen ausserordentlich passenden Ausdruck geprägt, indem er vom «fast obszönen Geschmack am Fleisch» sprach. Das stimmt: Niemand hat so direkt die Haut der Menschen, das Fleisch gefilmt wie Vigo. Nichts, was man seit dreissig Jahren in dieser Hinsicht zu sehen bekam, kommt der fetten Hand des Lehrers, die sich in ZÉRO DE CONDUITE auf die weisse Hand des Kindes legt, nahe, oder den Umarmungen von Dita Parlo und Jean Dasté, wenn sie miteinander schlafen, oder mehr noch: Wenn sie in einer Parallelmontage gezeigt werden, nachdem sie einander verlassen haben und beide sich in ihrem Bett erregt hin- und herwälzen, er auf der Peniche, sie im Hotelzimmer. (...) Was war Jean Vigos Geheimnis? Wahrscheinlich lebte er intensiver als der Durchschnitt.

François Truffaut, in «Les films de ma vie»

THE END

Am Filmfestival Locarno zeigen Leoparden immer wieder neue Gesichter.



Produktion: CARTHAGO FILMS, Paris; Verleih Schweiz: trigon-film, Basel.

*Ninar Esber, «Das verlorene Halsband der Taube» von Nacer Khemir.
Bronzener Leopard als Spezialpreis der Jury 1991.*

Am 5. August eröffnet Locarno zum 45. Mal die Leopardenjagd für junge Regisseure. Zehn Tage lang stehen am internationalen Filmfestival die Erstlingswerke im Rampenlicht. Da ist schon

manch hoffnungsvoller Stern am internationalen Filmhimmel aufgegangen. Für diese Nachwuchsförderung setzt sich die Schweizerische Bankgesellschaft seit zehn Jahren ein.

Wir machen mit.

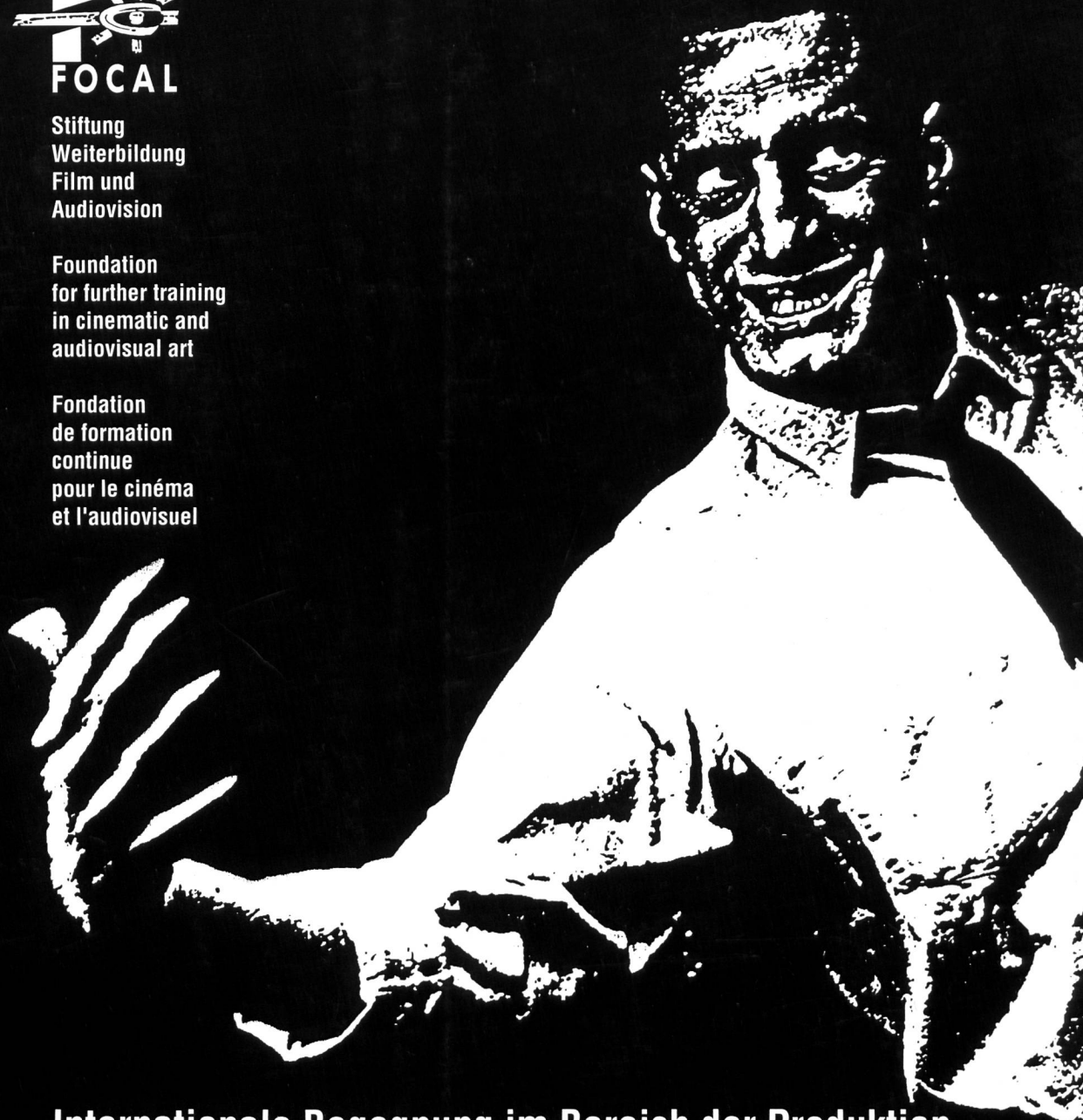




Stiftung
Weiterbildung
Film und
Audiovision

Foundation
for further training
in cinematic and
audiovisual art

Fondation
de formation
continue
pour le cinéma
et l'audiovisuel



Internationale Begegnung im Bereich der Produktion und des Vertriebs von Kurzfilmen

7. und 8. November 1992, Anmeldung bis 30. September

International meeting on the subject of short film production and distribution

7th and 8th November 1992, registration until 30th September

Rencontre internationale sur la production et la distribution du film court

7 et 8 novembre 1992, inscription jusqu'au 30 septembre

Auskunft / Information:

FOCAL, 33, rue St-Laurent, 1003 Lausanne, Tél. 021-312 68 17, Fax 021-235 945