

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 195

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

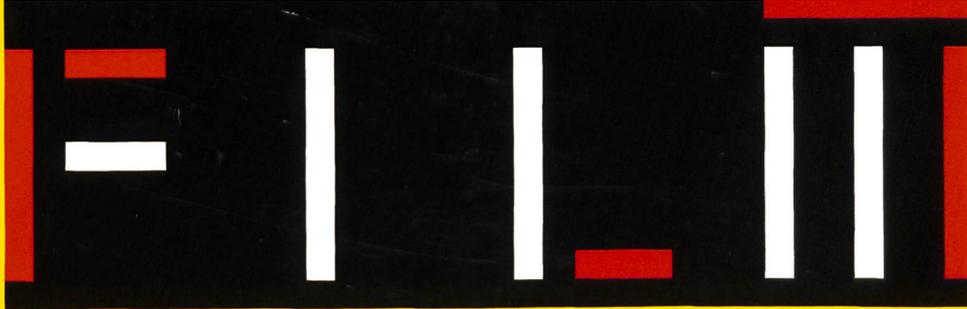
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 06.08.2025

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



B U L L E T T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.- DM 10.- öS 90.-

4 '94

Selbstverwirklichung hinter der Kamera

TO LIVE! (HUO ZHE) von Zhang Yimou

Gespräch mit Edward Yang

ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL

DE BOLIVIE · BAHNHOF BREST

Werkporträt Frank Tashlin

活着



AB SEPTEMBER '94 IM KINO!

IRÈNE JACOB
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT

TROIS COULEURS

ROUGE

UNE TRILOGIE DE
KRZYSZTOF KIESLOWSKI

JEAN-PIERRE LORIT - FREDERIQUE FEDER scénario KRZYSZTOF PIESIEWICZ et KRZYSZTOF KIESLOWSKI musique originale ZBIGNIEW PREISNER
photo PIOTR SOBOCINSKI décors CLAUDE LENOIR montage JACQUES WITTA son JEAN-CLAUDE LAUREUX costumes CORINNE JORRY
assistant réalisateur EMMANUEL FINKIEL producteur exécutif YVON CRENN directeur de production pour CAB PRODUCTIONS SA GERARD RUEY
une coproduction MK2 PRODUCTIONS SA - FRANCE 3 CINEMA - CAB PRODUCTIONS SA - «TOR» PRODUCTION - avec la participation de CANAL +
et de la TELEVISION SUISSE ROMANDE ce film a été soutenu par le FONDS EURIMAGES DU CONSEIL DE L'EUROPE et L'OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE BERNE



Bande originale du film disponible en cassette et compact disque



Distribué par MKL pour MK2 DIFFUSION





Illustration Fabienne Boldt, Atelier B.

Impressum

Filmbulletin

Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller
Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser

Nummer

Susanne Wagner,
Bernhard Sutter, Klaus
Eder, Marli Feldvoss,
Jean Perret, Michael
Sennhauser, Pierre
Lachat

Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC,
c/o Meierhofer und
Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-
AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate

Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Basel; Walo
Hauser, Winterthur;
delay, Filmcooperative,
Monopole Pathé Films,
Rialto Film, ZOOM-
Filmdokumentation,
Zürich; Edition
Manfred Salzgeber,
Berlin

Aussenstellen Vertrieb

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

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur,
Konto Nr.: 3532 - 8.58
84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal
jährlich. Jahresabonne-
ment: sFr. 54.-/DM 54.-
65 450.-, übrige Länder
zuzüglich Porto
ermässigt. Abonne-
ment für Arbeitslose,
Lehrlinge, Schüler,
Studenten: sFr. 35.-/
DM 35.-/65 400.-

© 1994 Filmbulletin
ISSN 0257-7852



In eigener Sache



Die Internationale Jury beim österreichischen «Film Fest Wels '94» vergab ihren Hauptpreis für den besten österreichischen Kinofilm an MALLI - ARTISTS IN RESIDENCE von Peter Zach.

Die zehnten «Österreichischen Film Tage», die vom 7. bis 12. Juni wiederum in Wels durchgeführt wurden und erstmals auch unter dem Titel «Film Fest Wels» firmierten, waren möglicherweise gleichzeitig die letzten. Selbstverständlich hat dies Gründe. Spezifische, die hier nicht besonders relevant sind, aber auch generelle, die ein leider weitverbreitetes Muster in der kulturellen Arbeit beschreiben.

Nachdem die «Solothurner Filmtage» über mehr als ein Jahrzehnt hinweg und von Jahr zu Jahr erfolgreicher den Nutzen einer solchen Veranstaltung demonstriert hatten, schritten auch die Österreicher zur Tat und lancierten 1977 «Österreichische Film Tage» in Velden. Horst Dieter Sihler schmiss nach der ersten Veranstaltung das Handtuch. Gerald Kargel transferierte sie nach Kapfenberg, wo 1978 und 1979 die zweiten und dritten «Österreichischen Film Tage» über die Leinwand flimmerten. Dann war erstmal Pause bis 1983 in Reinhard Pyrker ein Unentwegter gefunden wurde, der ab 1984 in Wels – mit der notwendigen Ausdauer und scheinbar stoischer Gelassenheit – Jahr für Jahr «Österreichische Film Tage» verantwortete.

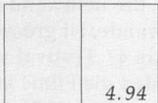
Dabei begann damals alles, wie es so oft beginnt. Die Mittel, die Reinhard Pyrker zur Verfügung standen, waren nicht ausreichend, aber die Sache schien es wert, es dennoch zu wagen. So sind Kulturtäter nun mal: Ein Rückgriff auf das Kapital Hoffnung – und scheinbar Unmögliches wird Realität. Damit ist die Falle dann aber auch schon zuge-

schnappt, aus der sich die fehlbaren Kulturtäter kaum mehr selbständig befreien können: zuviel zum Sterben, zuwenig zum Leben ist als Prinzip festgeschrieben – und da die Ausgangslage im wesentlichen unverändert bleibt, führt auch jedes erneute Abwägen der Gründe, die für oder gegen ein Durchhalten sprechen, immer wieder zum selben Resultat.

Die Mittel wurden zwar von Jahr zu Jahr etwas grösser, aber die Erwartungen stiegen noch schneller – weitere Anleihen beim Kapital Hoffnung werden notwendig, die Selbstaussbeutung nimmt manchmal schon unverantwortliche Züge an. Da Geld eben auch ein Gestaltungsmittel ist, bleibt der Wettlauf mit den Erwartungen oft aussichtslos. Erste Kritik wird laut, Neider profilieren sich, die Mittel werden mit Verweis auf die öffentliche Stimmung eingefroren, während die Kosten weiter steigen ... Die Spirale wird enger und enger. Das Dilemma erkennen in seiner ganzen Tragweite im Grunde wohl nur jene, die selber darin stecken.

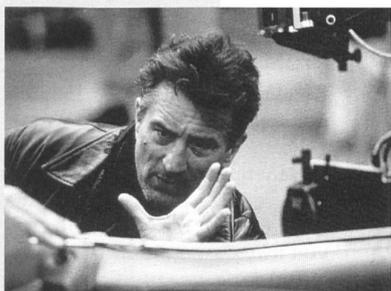
Für 1994 wurde Reinhard Pyrker zusätzlich mit dem Problem konfrontiert, ein gänzlich neues Konzept für "seine" Filmtage vorzulegen. Als guter Kenner der europäischen Festivalszene wartete er – nach gründlicher Analyse aller verfügbaren Filmfestivalkataloge und -konzepte – mit der Idee auf, «Europäische Partnerpräsentationen» zu schaffen, mit einem Konzept dazu, das neu ist und auch ausbaufähig wäre, wenn sich nur die notwendigen Mittel finden liessen. Irgend jemand in Europa sollte den Kulturtäter Reinhard Pyrker endlich herausfordern, seine Ideen unter Beweis zu stellen, seine langjährige Erfahrung zu nutzen, statt ihn sich in unsäglichen Grabenkämpfen verschleissen zu lassen.

Walt R. Vian



4.94

36. Jahrgang
Heft Nummer 195
August 1994



KURZ BELICHTET **4** *Vorschau Locarno 1994*

SZENENWECHSEL **10** **Selbstverwirklichung hinter der Kamera**
Wenn berühmte Schauspieler inszenieren ...
17 *Kleines Actor-Director Verzeichnis*

BEWÄLTIGUNGSKINO **18** **Politische Zeitläufte verzahnt mit individuellem Schicksal**
TO LIVE! (HUO ZHE) von Zhang Yimou

27 **«Wir müssen etwas für unser Geschichtsbild tun»**
Gespräch mit Edward Yang
27 *Kleine Bio-Filmographie*



FILMFORUM **30** **ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL DE BOLIVIE** von Richard Dindo

33 **BOKZAJI - BAHNHOF BREST** von Gerd Kroske

RETROSPEKTIVE **35** *Frank Tashlin*
Vollautomatische Spontandemontagen
43 *Kleine Filmographie*

KOLUMNE **44** **Zwischen Cannes und Locarno**
Von Marco Müller



Titelblatt:
Jiang Wu als Erxi
und Liu Tian Chi als
Fenxia in
TO LIVE! (HUO ZHE)
von Zhang Yimou

Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung
Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1994 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.



KURZ BELICHTET

Das Herz des Filmfestivals von Locarno, die Leinwand auf der Piazza Grande, ist grösser geworden: Am 47. Festival von Locarno werden die Filme auf einer Fläche von 14 mal 26 Metern zu sehen sein, was fast der doppelten Fläche der bisherigen Leinwand entspricht. Den Zuschauern stehen neuerdings 6500 Plätze zur Verfügung. Von dort aus können sich Filmbegeisterte zehn Tage lang jeden Abend bei Einbruch der Dunkelheit dem Filmgenuss hingeben.

Mit PULP FICTION von *Quentin Tarantino* konnte der Gewinner der Goldenen Palme von Cannes 1994 nach Locarno geholt werden. Ausserdem sind zu sehen: DRINK EAT MAN WOMAN von *Ang Lee*, EXOTICA von *Atom Egoyan*, A PAIR OF BOOTS von *John Cassavetes* in Welturaufführung, TRAIN DE NUIT von *Michel Piccoli* und TROPPO SOLE von *Giuseppe Bertolucci*. Spannend sein darf man auch auf den letzten Teil von *Krzysztof Kieslowskis* Trilogie TROIS COULEURS: ROUGE.

Wettbewerb

Um den «Pardo d'oro» bewerben sich insgesamt zwanzig Filme von Regisseuren aus dreizehn Ländern. Die meisten davon kommen aus Europa; die USA, der Iran, Südkorea, China und Hongkong sind ebenfalls vertreten. Die Schweiz nimmt mit drei Filmen teil und die Vermutung liegt nahe, dass die Veranstalter dieses Jahr weibliche Filmschaffende bevorzugt haben: JOE ET MARIE von *Tania Stöcklin*, LE LIVRE DE CRISTAL von *Patricia Plattner* und *Anne-Marie Miéville's* LOU N'A PAS DIT NON. Auffallend ist ebenfalls, dass kürzlich fertiggestellte Filme wie VATER, LIEBER VATER von *Leopold Huber*, TSCHÄSS von *Daniel Helfer* und WACHTMEISTER ZUMBÜHL von *Urs Odermatt* im Wettbewerb nicht antreten.

Die internationale Jury setzt sich aus Kulturschaffenden aus aller Welt zusammen: Dabei sind *Chantal Akerman*, Regisseurin aus Belgien; *Aurelio Grimaldi*, italienischer Schriftsteller, der unter anderem Drehbücher für Filme von *Marco Risi* (MERY PER SEMPRE, RAGAZZI FUORI) geschrieben hat; *Clara Law Chuck-Yu*, Regisseurin aus Hongkong, deren Film QUIYUE (AUTUMN MOON) 1992 in Locarno

no den Pardo d'Oro gewann und aktuell endlich im Kino zu sehen ist; *Patricia Mazuy*, französische Regisseurin, 1993 Gewinnerin des Pardo di Bronzo mit *TRAVOLTA ET MOI*; *Domini-que Pâini*, Direktor der Cinémathèque Française; *Theres Scherer-Kollbrunner*, Schweizer Produzentin und Mitbegründerin des Kellerkinos in Bern; *Ermek Schinarbajew*, Regisseur aus Kasachstan, Gewinner des Pardo d'Oro 1993 mit *AZGHYIN USHTYKZYN' AZABY*; *Cy Twombly*, amerikanischer, in Italien lebender Kunstmaler; *John Waters*, US-Regisseur, der mit Filmen wie *POLYESTER*, *HAIRSPRAY* und *CRY BABY* und aktuell *SERIAL MOM* berühmt wurde.

Kritikerwoche

Bereits zum fünften Mal beteiligen sich Filmkritiker am Programm des Festivals. In der Kritikerwoche 1994 hat die Schweizerische Vereinigung der Filmjournalisten aus einigen hundert Filmen sieben ausgesucht, die sich im Bereich zwischen Fiktion und Dokumentarfilm bewegen und das zeitgenössische Kino repräsentieren. Folgende Filme wurden ausgewählt: *A DREAMSCAPE - GAMBING IN AMERICA* von *Bernie Ijdis* (Holland), *PICTURE OF LIGHT* von *Peter Mettler* (Kanada-Schweiz), *BAHNHOF BREST* von *Gerd Kroske* (Deutschland), *AIR/vâyU* von *Viswanadhan* (Indien), *TRAVELLER'S TALE* von *Lars Johansson* (Dänemark), *BALAGAN* von *Andres Veiel* (Deutschland) und *ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL DE BOLIVIE* von *Richard Dindo* (Schweiz).

Retrospektive Frank Tashlin

Die traditionelle Retrospektive ist dem amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor *Frank Tashlin* gewidmet. 1913 geboren, wurde Tashlin vor allem durch Hollywood-Komödien wie *THE GIRL CAN'T HELP IT* und Filmen mit *Jerry Lewis* bekannt. Tashlin drehte aber auch Trickfilme, arbeitete an Comic strips, Bildbänden, Schriften und für Radio und Fernsehen. Nach beruflichen Enttäuschungen mit erfolglosen Filmen wandte er sich dem Theater zu; seine Theaterstücke wurden aber nie aufgeführt. Aber weiterhin übte Frank Tashlin Einfluss auf Filme wie

CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU von *Jacques Rivette*, *TOUT VA BIEN* von *Jean-Luc Godard* und *WHO FRAMED ROGER RABBIT?* von *Robert Zemeckis* aus. Die Retrospektive berücksichtigt Tashlins Langspielfilme aus den fünfziger und sechziger Jahren, unter anderem *THE LEMON DROP KID* (1951, Drehbuch), *ARTISTS AND MODELS* (1955), *THE GIRL CAN'T HELP IT* (1956) und *THE ALPHABET MURDERS* (1966) und Trickfilme wie *PORKY AT THE CROCADERO* (1938), *CRACKED ICE* (1938), *LITTLE PANTO VANILLA* (1938) und *A TALE OF TWO MICE* (1945). Ein Teil der Frank-Tashlin-Retrospektive wird vom Zürcher Filmpodium übernommen und im September gezeigt.

Nachwuchs heute – und gestern

In der Sektion «Pardi di domani» haben Nachwuchsfilm-Gelegenheit, in einem Kurzfilmwettbewerb ihr Können zu zeigen. Dadurch sollen junge Autoren in ihrer Arbeit bestätigt und ermutigt werden. Es sind rund fünfzig Kurzfilme aus den USA und Kanada sowie fünfzehn Kurzfilme von Schweizer Regisseuren zu sehen.

Ein Sonderprogramm dieser Sektion ehrt die *Solothurner Filmtage*, die nächstes Jahr dreissig Jahre alt werden. Im Rahmen dieser Hommage sind die wichtigsten Kurzfilme, die in den sechziger und siebziger Jahren in Solothurn waren, zu sehen.

Einen Schwerpunkt bilden Kurzfilme von Autoren, die in der Zwischenzeit erfolgreiche Filmschaffende geworden sind, zum Beispiel *Fredi M. Murer*, *Peter von Gunten* und *Rolf Lyssy*. Diese Hommage soll nächstes Jahr in Locarno mit Filmen aus den achtziger und neunziger Jahren fortgesetzt werden.

Opernfilm – Filmoper

Die Sektion «Cinema Ritrovato – Film-Opern von *Carmino Gallone*» geht näher auf italienische Opern-Filme ein, die in den vierziger und fünfziger Jahren ihre besten Zeiten erlebten.

Initianten der Sektion sind die *Cinecittà International* und das *Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca nazionale* sowie die *Cinémathèque*

Suisse. Unter dem Titel «Opera Gallone» werden Filme gezeigt, die durch das Zusammentreffen von Film und Oper entstanden sind. Regisseur und Produzent *Carmino Gallone* hat sich in dieser Branche hervor getan; während dreissig Jahren widmete er sich dem Musikfilm und hat fast alle berühmten Opern auf die Leinwand gebracht. Das Programm von Locarno zeigt nur eine kleine Auswahl der Werke des Opern-Regisseurs, unter anderem *CASTA DIVA*, *DAVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA*, *LA TOSCA* oder *MADAME BUTTERFLY*.

Hommagen

Der Ehrenpreis «Pardo d'onore» geht dieses Jahr an die russische, 1934 geborene Filmmacherin *Kira Muratowa*. Sie ist während ihres gesamten Filmschaffens auf den Widerstand der sowjetischen Zensur gestossen. Als sie 1987 Mitglied der offiziellen Jury in Locarno war, wurden ihre Filme *KURZE BEGEGNUNGEN* (*KOROTKIE VSTRECI*, 1967) und *LANGER ABSCHIED* (*DOLGIE PROVODY*, 1971) zu ihrer Ehre vorgeführt. Dieses Jahr zeigt Locarno ihre beiden Filme *EIN ANDERES SCHICKSAL* (*PEREMENA UCASTI*, 1987) sowie ihren letzten Film *LEIDENSCHAFTEN* (*UWLETSCHENIJA*). Bisher ging der Ehrenpreis an *Ennio Morricone*, *Gian Maria Volontè*, *Jacques Rivette*, *Manoel de Oliveira* und *Samuel Fuller*.

Eine Hommage ist dem *Iranischen Film* gewidmet: Zwei der besten iranischen Filme der letzten Jahre konnten als Uraufführungen ins Programm aufgenommen werden: *DIE ABANDANER* (*ABADANIHA*) von *Kiyanush Ayyari* und *DER KRUG* (*KHOMRAM*) von *Ebrahim Foruzesh*. Ausserdem sind in einem Sonderprogramm neben *WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?* (*KHANEH-YE DOUST KOJAST?*) und *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* (*ZENDEGI EDAME DARAD*) der dritte Teil der Trilogie des iranischen Regisseurs *Abbas Kiarostami*, *DURCH DIE OLIVENBÄUME* (*ZIR-E DARAKHTAN-E ZEITUN*), zu sehen. Am Freitag, 5. August, befasst sich das Kino Otelo den ganzen Tag mit dem zeitgenössischen iranischen Film.

Susanne Wagner



EAT DRINK MAN WOMAN
Regie: Ang Lee



DURCH DIE OLIVENBÄUME
Regie: Abbas Kiarostami



HOLLYWOOD OR BUST
Regie: Frank Tashlin

Georg Seeßlen



David Lynch und seine Filme

SCHÜREN

Georg Seeßlen David Lynch und seine Filme

200 Seiten, Pb., zahlreiche Abbildungen,
DM 29,80 (ÖS 233/SFr 31,-)
ISBN 3-89472-052-2

Kaum ein zweiter Filmregisseur der Gegenwart ist so umstritten wie David Lynch. Seine Werke – darunter »Eraserhead«, »Blue Velvet«, »Wild at Heart« und die Fernsehserie »Twin Peaks« – verstören und faszinieren zugleich. Sie überschreiten nicht nur die Grenzen zwischen Kunst und Kitsch, zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen, sie dringen auch tief ins Zentrum unserer Sehnsüchte und Alpträume vor. »Filmemachen«, sagt David Lynch, »muß unter die Oberfläche gehen, sonst macht es keinen Spaß.«

Über den Autor:

Georg Seeßlen, geboren 1948, studierte Malerei, Kunstgeschichte und Semiotik in München. Filmpublizistische Arbeiten unter anderem für »Die ZEIT«, »Frankfurter Rundschau«, »Der Tagesspiegel«, »Konkret«, »Freitag«, »epd Film«, Seminare und Gastvorlesungen an Hochschulen in München, Siegen und Marburg.

Buchveröffentlichungen: »Kino des Utopischen«, »Klassiker der Filmkomik«, »Kino der Angst«, »Der Asphalt-Dschungel«, »Kino der Gefühle«, »Liebe, Sehnsucht, Abenteuer«, »Der pomographische Film« und weitere.



Filmkalender 1995

208 Seiten
DM 12,80 (ÖS 100/SFr 13,70)
ISBN 3-89472-003-4

Der Taschenkalender für Kinofans und Cineasten

- übersichtliches Kalendarium
- Festivaltermine und Filmstarts
- ca. 800 Geburts- und Todesdaten
- "Buchtip der Woche"
- "Demnächst in Ihrem Theater": Film ABC 1995
- Porträts und viele Fotos
- Adressen: Zeitschriften, Verlage, Buchhandlungen, Festivals, Archive, Institute und Verleiher

"... wichtige Anschriften - alles im taschenbuchgroßen »Filmkalender 93«." TV Hören und Sehen
"Das Taschenbüchlein enthält alles, was dem Filmfreund lieb und teuer ist." Videoplay
"... Der Filmkalender muß mit." Drehscheibe Gallus

Schüren • Deutschausstr. 31 • D - 35037 Marburg

SCHÜREN

"... Hollywood für die Hosentasche ... Ein wahres Filmlexikon in Kleinformat." Pinz



THE PULL

UMSTRITTEN

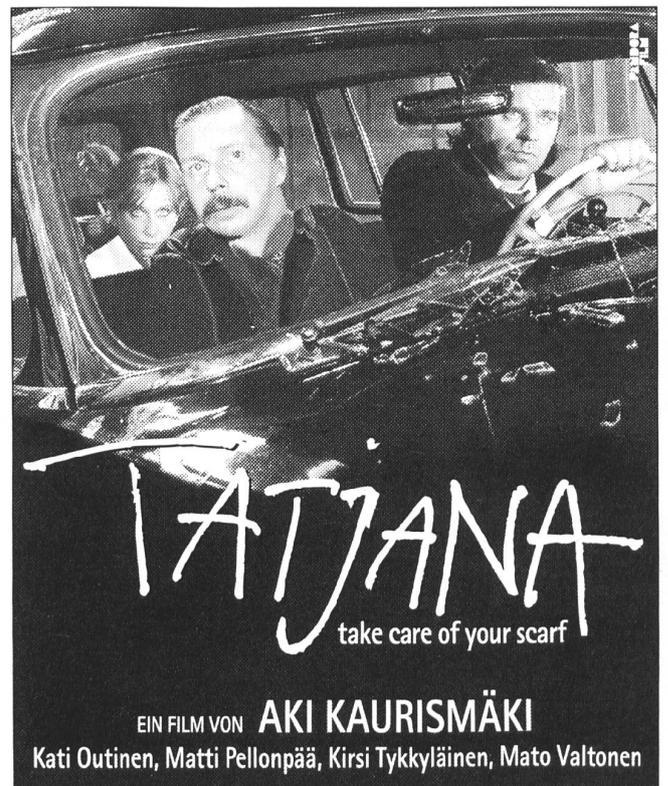
Sie haben eine Frage oder ein Problem in Sachen Filmrecht. Wir geben Auskunft. Damit der Fall klar ist: Rechtsberatung.

Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken



Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach 2190
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04



Demnächst im Kino

Feminale findet doch statt

Das schon totgesagte Frauenfilmfest *Feminale* ist in letzter Minute gerettet worden. Nachdem die Veranstaltung mangels Finanzen Anfang Juni abgesagt werden musste, konnten neue Geldquellen gefunden werden. Die über tausend Solidaritätsbekundungen mit dem Festival und das grosse Medien-echo führten bei verschiedenen Finanzgebern zu grösserem Engagement. An der "Rettung" beteiligt sind unter anderen die Stiftung «Umverteilen» in Berlin, die die Programmsektionen mit Filmen aus Osteuropa und Nordafrika finanziert, die Stadtsparkasse Köln und als Hauptsponsor der Fernsehsender RTL.

Das Festival findet vom 29. September bis 3. Oktober in Köln statt. Als Programmschwerpunkte finden sich Lesbenfilme aus den USA und Europa, Animationsfilme international bekannter Künstlerinnen, Filme von nordafrikanischen Regisseurinnen. Die Retrospektive ist dem Werk der feministischen Filmerin und Filmprofessorin *Helke Sander* gewidmet.

Informationen: *Feminale e.V.*, Luxemburgerstrasse 72, D-50674 Köln, Tel. 0049-221 41 60 66/42 45 18, Fax 0049-221 41 75 68

Stummfilm-Festival Pordenone

Vom 8. bis 15. Oktober erwarten insgesamt mehr als dreissig Stunden Leinwandvergügen das Publikum der dreizehnten *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone. Unter dem Titel «Die Fabrik des Lachens» zeigt es etwas über hundert seltene – teilweise speziell für diese Gelegenheit restaurierte – amerikanische Stummfilm-Komödien meist unbekannter Protagonisten aus den zehner und zwanziger Jahren. Ein zweiter Schwerpunkt, «Das "dritte Auge" Asiens», gilt dem indischen Stummfilm. Aus der Produktion von annähernd dreizehnhundert Filmen aus den Jahren 1913 bis 1934 haben sich nur etwa dreissig Titel erhalten. Schuld daran sind die schwierigen politischen und sozialen Bedingungen in Indien zu jener Zeit sowie die mangelnde Wertschätzung, die dem Film seitens Politiker und Intellektueller zugesprochen wurde, aber auch das den Kopien wenig zuträgliche Klima des

Subkontinents. Die Retrospektiven sind dem Werk von *Monta Bell* (1891 bis 1958) – er führte 1926 unter anderem Regie beim ersten amerikanischen Film *THE TORRENT* von Greta Garbo und bei *UPSTAGE* mit Norma Shearer, einem Kultfilm der Stummfilm-Connaisseurs, – und den ersten fünf Jahren von *William Wyler* bei Universal gewidmet.

Informationen bei: *Le Giornate del Cinema Muto, c/o La Cineteca del Friuli, Via Osoppo, 26, I-33013 Gemona (UD), Tel. 0039-432 980 458, Fax 0039-432 970 542*

Freiburger Video-Forum

Das Kommunale Kino und die Medienwerkstatt Freiburg veranstalten vom 1. bis 4. September zum achten Mal das Freiburger Video-Forum. Die internationale Rahmenveranstaltung thematisiert unterschiedliche Formen von Intervention und Autorschaft. Eingeladen ist etwa der Experimentalfilmemacher und Computerkünstler *Grahame Weinbren* aus New York, der sich seit über zehn Jahren mit interaktivem Kino beschäftigt. Vorgestellt wird die Arbeit der *Medienwerkstatt Franken* und des brasilianischen *TV-Zero*. Im Hauptprogramm werden dokumentarische, experimentelle und inszenierte Videos gezeigt; zu gewinnen sind die Wandertrophäe «Eiserner Konrad» und ein Förderpreis von 3000 DM.

Informationen bei: *Freiburger Video-Forum, Konradstrasse 20, D-79100 Freiburg, Tel 0049-761 70 95 94, Fax 0049-761 70 17 96*

Filmserenaden

Das Kulturzentrum Rote Fabrik in Zürich zeigt in seinem Sommerfilmprogramm unter freiem Himmel während August und September, jeweils donnerstags ab 21.30 Uhr, unter dem Titel *Filmserenaden* Musikfilme etwas besonderer Art. Es soll damit gezeigt werden, wie musikalische Strukturen in filmische übersetzt werden können und umgekehrt. Am 25. August ist noch *Isaac Juliens YOUNG SOUL REBELS* (England 1990), am 1. September *LET'S GET LOST* von Bruce Weber (USA 1988) zu sehen. Im dreiteiligen Spezialprogramm *Filmvertonung am See* werden ältere und neuere "Stumm"filme gezeigt, die abwechselnd von verschiedenen

Formationen professioneller Musiker unter der Leitung des Gitarristen Luigi Archetti vertont werden. Für den ersten Teil sind die drei metaphorisch-surrealistischen Frühwerke von Roman Polanski (*ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK, DER DICKE UND DER DÜNNE* und *SÄUGETIERE*), *KLEINER EMMENTALFILM* von Renato Bezzola und *Bernhard Luginbühl* und *DIE IDEE* von B. Bartosch vorgesehen (4.8.). Hauptfilm des zweiten Abends (11.8.) ist *STURM ÜBER ASIEN* (UdSSR 1928) von Wsewolod Pudowkin, begleitet von den Kurzfilmen *KONZERT* von István Szabó und *ENTR'ACTE* von René Clair. Den Abschluss bildet am 18.8. das "Road-Movie" *TRANSES* von Clemens Klopfenstein und das Experimentalporträt *HANS X 1* von H. X. Hagen.

Informationen bei: *Kulturzentrum Rote Fabrik, Seestrasse 395, 8038 Zürich, Tel. 01-481 91 43*

Filmförderung in Nordrhein-Westfalen

Mit 750 000 DM unterstützt die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen den Kinofilm *THE SUNSET BOYS*. Die Hauptrollen in dieser norwegisch-dänisch-deutschen schwarzen Komödie spielen Robert Mitchum und der schwedische Ingmar-Bergman-Schauspieler Erland Josephson. Ebenfalls unterstützt wird der neue Kinofilm *DANIEL & MONIQUE* von Reinhard Münster, ein Roadmovie von der Liebschaft zwischen einem wohlbehüteten Jungen und einer verwahrlosten Baby-Entführerin; er erhält den grosszügigen Beitrag von 1,8 Millionen Mark. Mit rund 1,6 Millionen Mark beteiligt sich die Filmstiftung NRW am Spielfilmprojekt *DAS KIND, DAS DSCHINGIS KHAN WURDE* von Hark Bohm. Mit einem Gesamtbeitrag von rund 1 Million Mark unterstützt sie auch die Modernisierung von dreizehn Filmtheatern in Nordrhein-Westfalen.

Beauties – Faszination des schönen Scheins

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main ist weiblichen Schönheitsidealen im Film auf der Spur. In Zusammenarbeit mit dem filmhistorischen Bildarchiv Peter W. Engelmeier, München, zeigt die Ausstellung «Beauties – Faszination des

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



WINONA
RYDER

ETHAN
HAWKE

BEN
STILLER



A COMEDY ABOUT LOVE IN THE 90s.

REALITY BITES

Jung, verliebt und ohne Arbeit.

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS A JERSEY FILMS PRODUCTION "REALITY BITES" MUSIC BY KARL WALLINGER COSTUME DESIGNER KARYN RACHTMAN EDITOR WILLIAM FINNEGAN AND SHELDON PINCHUK EXECUTIVE PRODUCERS STACEY SHER AND VIN BARCLAY MALCOLM WRITTEN BY HELEN CHILDRESS PRODUCED BY DANNY DEVITO AND MICHAEL SHAMBERG DIRECTED BY BEN STILLER
ORIGINAL SOUNDTRACK ALBUM ON RCA RECORDS CASSETTES AND CD'S
 A UNIVERSAL RELEASE

FEATURING THE MUSIC OF LENNY KRAVITZ • THE JULIANA HATFIELD 3 • U2 • DINOSAUR JR. • WORLD PARTY AND OTHERS

Ab 26. August im Kino.



PIRE & PILL

GAGNER

Nous soutenons la création cinématographique. Avec 7% de nos recettes. Pour que la culture ait aussi sa part. Au bénéfice du cinéma suisse: le fonds culturel.

Société suisse pour la gestion des droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles



Nous protégeons vos droits sur les films

Bureau romand
Rue St.-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

PREIS DER JURY – Preis beste Darstellerin für VIRNA LISI ✨ CANNES 94 ✨

Die Bartholomäusnacht

La Reine Margot

Ein Film von Patrice Chéreau

Isabelle Adjani Daniel Auteuil Jean-Hugues Anglade Vincent Perez Virna Lisi



«Ein historisches Ereignis wird aktuell. Es zeigt eine Säuberung, die soviel oder so wenig wie in Jugoslawien religiös oder ethnisch ist. Die Gewalt zeigt Chéreau allerdings nicht in jenem liebevoll ausmalenden Gestus, der in Hollywood zur Zeit Mode ist. Heftigkeit wäre das treffendere Wort für diesen Film. Chéreau sucht ein körperliches Kino.»

TAZ



Ein temporeich, sinnlich und farbenprächtig inszeniertes Drama um Macht und Leidenschaft im Frankreich des Jahres 1572

schönen Scheins» bis zum 4. September rund zweihundert schwarzweisse Starfotografien weiblicher Schönheitsidole und -ideale aus acht Jahrzehnten Traumfabrik Hollywood. Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main Tel. 0049-69 212 38830

99 Jahre Lust auf Kino

Unter diesem Motto präsentiert auch dieses Jahr Initiator Peter Hürlimann in drei Schweizer Städten das – mittlerweile zur Tradition gewordene – Freiluftkino: in Basel auf dem Münsterplatz, in Bern auf der grossen Schanze, in Zürich am Zürichhorn, direkt am See.

Die Veranstalter wollen anscheinend auf Nummer Sicher gehen: Cinéphile halten vergeblich Ausschau nach Film-Rosinen, Kuriositäten oder anderen Leckerbissen. Dafür wird auf bewährte Kassenschlager und Klassiker gesetzt: allen voran der Eröffnungsfilm LA STRADA, ausserdem EAST OF EDEN, DOWN BY LAW, THE GREAT DICTATOR, HAIR und – unverwundlich – CASABLANCA.

Der Vorverkauf für sämtliche Vorstellungen ist bereits angelaufen, es ist jeweils eine begrenzte Anzahl Tickets an der Abendkasse erhältlich. Die Open-Air-Kinos in Zürich und Basel dauern noch bis zum 21. August.

Die Welt dreht:

Bob Hoskins dreht aktuell als Schauspieler wie Regisseur RAINBOW. Der Film ist mit einem Betrag von 10 Millionen Dollars budgetiert und erzählt die magische Geschichte von vier Kindern, die mit ihrem Hund auf die Suche nach dem Ende des Regenbogens gehen. – Mel Gibson spielt in BRAVE HEART von William Wallace an der Seite von Sophie Marceau; gedreht wird in Schottland und Irland. – Clint Eastwood wird nächstens in der Leinwand-Adaption THE BRIDGES OF MADISON COUNTY die Hauptrolle übernehmen. Der Film, dem ein Bestseller von Robert James Wallers zugrunde liegt, wird von Steven Spielberg produziert, Regie führt Bruce Beresford. – Sean Connery ist ebenfalls fleissig: Er dreht zur Zeit in Florida unter der Regie von Arne Glimcher den Film JUST CAUSE,

die Geschichte eines Anwalts, der einen des Mordes beschuldigten Mann verteidigt. Nach dem Part des König Artus in FIRST KNIGHT unter der Regie von Jerry Zucker übernimmt Connery die Stimme eines computergenerierten Drachens in Rob Cohens Film DRAGONHEART; kurz darauf soll er mit Sydney Pollack ein Remake von THE GHOST AND MRS. MOORE drehen. – William Hurt und Ellen Barkin werden zusammen mit Jeff Bridges in WILD BILL von Walter Hill spielen. – Dennis Hopper führt Regie in einem Film über den legendären Gesetzesbrecher John Wesley Harding, den Mickey Rourke darstellen wird. – Für die Besetzung des Films bogus, eine Geschichte um einen Jungen, der einen imaginären Freund hat, ist ein hochkarätiges Schauspieler-Paar im Gespräch: Whoopi Goldberg soll die Patin des Jungen und Gérard Depardieu dessen Freund spielen. – Nach dem Scheitern seiner Pläne zu NORIEGA wendet sich Oliver Stone dem Stoff des Musicals «Evita» zu. – Diane English, Autorin der Fernsehserie «Murphy Brown» hat zugesagt, eine aktuelle Version von THE WOMEN nach dem fulminanten Film von George Cukor von 1939 zu schreiben. Die Produktionsfirma New Line hat bereits Meg Ryan und Julia Roberts verpflichtet. – Vor kurzem haben die Dreharbeiten zu Jörg Helblings neuem Film, DER NEBELLAUFER, begonnen. Gedreht wird während sieben Wochen an verschiedenen Orten in Zürich. Die Hauptfigur ist ein vierzehnjähriger Junge, der darunter leidet, die wahren Umstände des Todes seines Vater nicht zu kennen.

Freier Film Aarau

Im Zentrum des vom Freien Film Aarau organisierten Sommerkinos im August steht Fredi M. Murer. Jeweils montags um 20.30 Uhr sind seine Porträt- und Dokumentarfilme auf dem Programm: PASSAGEN und A NEW FACE OF DEBBIE HARRY (8.8.), BERNHARD LUGINBÜHL und SAD IS FICTION (15.8.), WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND (22.8.); SWISSMADE und CHICORÉE (29.8.). Daneben werden jeweils mittwochs bis samstags LE FILS DU REQUIN von Agnes Merlet (3.-6.8.), der Doppelfilm von Alain Resnais

SMOKING/NO SMOKING (10.-13. und 17.-20.8.) und NAKED von Mike Leigh (24.-27.8.) zu sehen sein. In Nocturnes wird man sich wieder einmal an YOUNG FRANKENSTEIN und HIGH ANXIETY von Mel Brooks freuen können (5.8., 27.8. um 23.30 Uhr).

Vorführung: im Sauerländerareal, Laurenzenvorstadt 87, Aarau; Informationen bei: Freier Film Aarau, Postfach 2744, 5001 Aarau

Ein.Sicht.Aus.

So heisst das Motto der diesjährigen Duisburger Filmwoche, die vom 8. bis 13. November zum achtzehnten Mal stattfindet. Neben österreichischen und schweizerischen Dokumentarfilmen ist mit rund dreissig Filmen ein Überblick über die deutsche Dokumentarfilmproduktion des Jahres zu sehen. Im Rahmen des Festivals wird der Preis der deutschen Filmkritik für den besten Dokumentarfilm vergeben. In einem Rahmenprogramm zum Vorabend der Hundertjahrfeier des Films werden ungewöhnliche Film- und Wortbeiträge zur Geschichte des Dokumentarfilms erwartet. Wie üblich bleibt Raum für intensive Diskussionen zu inhaltlichen, ästhetischen oder produktionstechnischen Fragen.

Informationen: Duisburger Filmwoche, Am König-Heinrich-Platz, D-47049 Duisburg Tel. 0049-203 283 41 87 Fax 0049-203 283 41 30

Frauen führen Regie

Ab 26. August bis 1. Oktober zeigt der Fernsehkanal 3sat eine Reihe von Filmen von Regisseurinnen aus den USA und Kanada. Mit den beiden Filmen DANCE GIRL, DANCE (USA 1940; 2.9., 22.55) und CHRISTOPHER STRONG (USA 1933; 9.9., 22.55) und einem Beitrag des Filmforum (2.9., 0.20) wird Person und Werk der Filmpionierin Dorothy Arzner vorgestellt. Die weiteren Filme stammen aus den siebziger und späten achtziger Jahren: etwa HEAD OVER HEELS von Joan Micklin Silver (29.8., 20.15); RACHEL RIVER von Sandy Smolan (15.9., 22.30); von Betty Gordon VARIETY and PAY TO PLAY (16.9., 22.55/0.35); von Claudia Weill JOHNNY BULL (1.10., 17.25), oder JOE AND MAXI und ANGER von Maxi Cohen (23.9., 22.55/0.15).



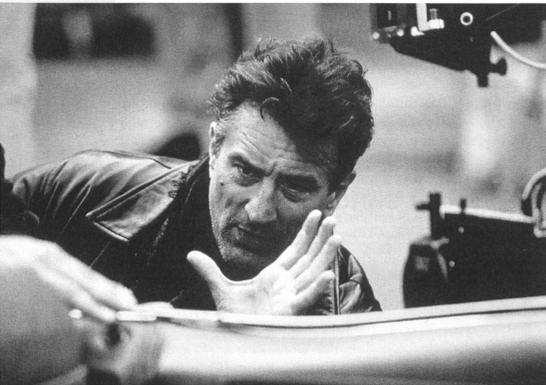
THE GREAT DICTATOR
Regie: Charles Chaplin



Dorothy Arzner

Selbstverwirklichung hinter der Kamera

Wenn berühmte Schauspieler inszenieren ...



1
Dennis Hopper,
Sharon Farrel und
Linda Manz in
OUT OF THE BLUE
Regie: Dennis
Hopper

2
Robert De Niro bei
Dreharbeiten zu
A BRONX TALE

3
Danny De Vito
und Jack Nichol-
son in HOFFA
Regie: Danny De
Vito

4
Dennis Hopper bei
Dreharbeiten zu
COLORS

5
Gene Hackman
und Clint
Eastwood in
UNFORGIVEN
Regie: Clint
Eastwood

Charles Chaplin, Orson Welles, Woody Allen, Kenneth Branagh – immer wieder spielen grosse Regisseure im eigenen Film. In letzter Zeit ist nun aber wieder häufig das Gegenteil zu beobachten. Schauspieler nehmen das Zepter in die Hand und versuchen sich als Regisseure. Jüngstes Beispiel: Robert De Niro mit A BRONX TALE.

Von ihm hätte man es am wenigsten erwartet. Robert De Niro ist der Filmschauspieler schlechthin, Verwandlungsberserker und Tausendsassa, mit Leib und Seele engagiert. Was um Himmels Willen mag einen Meister des Faches wie ihn bewegt haben, unter dem Zaun durch zu fressen und Regie zu führen? «Ich wollte endlich meine eigenen Fehler begehen!», mit weltbekanntem Lächeln erklärt er in einem Fernsehinterview seine Motivation. In Tat und Wahrheit hat De Niro alles getan, um in dieser ersten Regiearbeit jegliche Fehler zu vermeiden. Deswegen ist A BRONX TALE, abgesehen von eini-



1



3



4



5



1
Kevin Costner und T. J. Lowther in *A PERFECT WORLD*
Regie: Clint Eastwood

2
Robert De Niro und Francis Capra in *A BRONX TALE*

3
Eli Wallach und Jack Nicholson in *THE TWO JAKES*
Regie: Jack Nicholson

4
Robert Redford bei Dreharbeiten zu *THE MILAGRO BEANFIELD WAR*

5
Craig Sheffer und Brad Pitt in *A RIVER RUNS THROUGH IT*
Regie: Robert Redford

gen schnell geschnittenen Actionsszenen, ein in der Machart formeller und herkömmlicher Film geworden, auch Erzählstruktur und Tempo sind ganz und gar konventionell angelegt. Eine Tatsache, die durchs Band weg beobachtet werden kann, wenn Schauspieler inszenieren.

Jodie Foster, als Darstellerin oft in gewagter Rolle, erzählt ihr Regiedebüt *LITTLE MAN TATE* kreuzbrav. Mel Gibson, mit dem Image des Draufgängers, wagt in *THE MAN WITHOUT A FACE* nicht die leiseste Abweichung von den goldenen Regieregeln. Robert Redford, schon zum dritten Mal in einem Vorspann als Regisseur aufgeführt, verfilmt auch *A RIVER RUNS THROUGH IT* wieder, als müsste er vor dem Lehrerausschuss der Filmschule bestehen. Und selbst Sean Penn, Enfant terrible unter Hollywoods Mimen, wählt in *THE INDIAN RUNNER* eine überangepasste Formsprache.

Wenn Schauspieler inszenieren, regiert eben nicht künstlerische Entfaltung, sondern die nackte Angst. Filmklänge und Medienwelt war-

ten nämlich nur darauf, dass die Wagemutigen straucheln, sich vertun, den Flop fabrizieren. Je grösser der Star, desto grösser die Missgunst. Eddie Murphy erinnert sich, wie er beim Schnitt zu seinem *HARLEM NIGHTS* beinahe so etwas wie Verfolgungswahn spürte: «Ich hatte den Eindruck, alle seien hinter mir her und wollten mich fertigmachen!» So unberechtigt waren diese Gefühle nicht. Nach dem Misserfolg der Komödie bei Kritik und Publikum gilt Murphy nicht mehr als das schwarze Wunderkind von einst. Hollywood goutiert den Kastenwechsel eben nicht besonders. Und wehe dem, der dabei scheitert.

Daher sind sogenannte Actor/Directors selten. Ist ihnen der Erfolg nicht hold, werden sie in ihre Schranken verwiesen, gelingt ihnen jedoch das Debüt, gelten sie bald ganz als Regisseure. Wer denkt denn bei Künstlern wie Richard Attenborough, John Cassavetes, Jacques Tati noch an sie als Schauspieler, als die sie einst angefangen hatten? In anderen Fällen herrscht Unsicherheit. Ist etwa Clint Eastwood ein mittel-

1
Meg Tilly in *THE TWO JAKES*
Regie: Jack Nicholson

2
Jodie Foster in und bei Dreharbeiten zu *LITTLE MAN TATE*

3
Mary McDonnell und Kevin Costner in *DANCING WITH WOLVES*
Regie: Kevin Costner

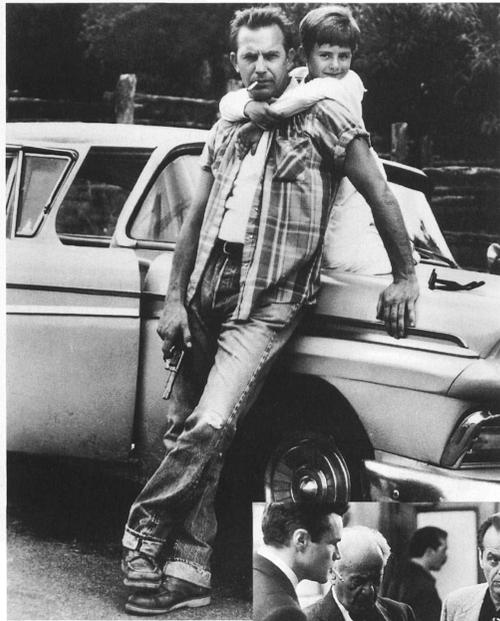
mässiger Actiondarsteller oder ein «Oscar»-prämiertes Regisseur?

Obwohl *A PERFECT WORLD* bereits seine siebzehnte Regiearbeit war – mehr als mancher reputierte Director in einem ganzen Leben schafft –, wird Eastwood auch heute noch hauptsächlich als Schauspieler gesehen. Es ist, als liesse man den Akteur bloss vorübergehend in die Rolle des Regisseurs schlüpfen, als dürfe er diese höchste Aufgabe nur spielen. Auch Danny De Vito hat so seine Mühe, Anerkennung zu finden. Die drei unter seiner Leitung entstandenen Filme waren nicht nur kommerziell erfolgreich, sondern auch künstlerisch innovativ. Trotz grossem Kritikerlob für *THE WAR OF THE ROSES* wollen die Studios weiter einen blossen Komödianten in ihm sehen und machen ihm zwar Rollen-, aber kaum Regieangebote. Jack Nicholson akzeptiert diese Diskriminierung voller Gelassenheit. Er lacht über Hollywood, das ihn nicht ernst nimmt: «Oft komme ich mir vor wie ein Paar brauner Schuhe, das auf einem Par-

kett voller Leute in Smokings tanzt.» Und das nachdem er *THE TWO JAKES* (Fortsetzung von Polanskis *CHINATOWN*) eigenhändig geschrieben, inszeniert und produziert hat.

Einen Ausweg hat Tim Robbins gefunden. Der Hauptdarsteller aus Altmans *THE PLAYER* hatte in der Freizeit ein Drehbuch über einen manipulierenden Senator geschrieben. Doch ihm wurde die frustrierende Erfahrung allzu mancher Autoren zuteil: von den Filmbossen nichts als das Verdikt «unverfilmbar» zu hören zu bekommen. Robbins ging nach England und liess seinen *BOB ROBERTS* von einer unabhängigen Produktionsfirma finanzieren. Die Kosten von vier Millionen Dollar spielte dieser Erstling locker ein. Zudem war ihm in Hollywood niemand gram.

Was bewegt denn diese erfolgreichen und mit allen materiellen Gütern gesegneten Leinwandhelden, sich in das gänzlich neue und gefährliche Feld der Regie vorzuwagen? Robert Redford traf es 1979 bei den Dreharbeiten zu sei-



1



2



1



3



5



2



3



4

1
THE MAN WITHOUT
A FACE
Regie: Mel Gibson

2
Dexter Fletcher und Zoë
Nathanson in
THE RAGGEDY RAWNEY
Regie: Bob Hoskins

3
Bob Hoskins und Dexter
Fletcher bei Dreharbeiten
zu THE RAGGEDY
RAWNEY

4
Warren Oates und Peter
Fonda in THE HIRED
HAND
Regie: Peter Fonda

5
Mel Gibson bei
Dreharbeiten zu THE
MAN WITHOUT A FACE

nem ersten eigenen Film ORDINARY PEOPLE wie einen Blitz: «Der Künstler in mir war nicht tot! Indem ich eine Szene entwarf, kamen endlich Schauspielerei und Malerei zusammen.» Seine Erklärung klingt etwas gar pathetisch, die Wahrheit dürfte in den meisten Fällen profaner sein. Der Schauspieler ist das Instrument des Regisseurs. Über diese Tatsache hilft kein Starruhm hinweg. Und kann man es jemandem übelnehmen, der jahrelang bloss Spielball und Knetmasse anderer war, wenn er endlich selbst dirigieren will? So oft haben sie vor der Kamera gestanden und andere verkörpern müssen, dass sie nun glauben, mit dem Schritt hinter die Kamera endlich sich selbst sein zu können. Doch hier liegt das Problem. Denn Regieführen ist eine Frage der Persönlichkeit. Und wenn man sich manche Schauspielerfilme ansieht, muss man sich unweigerlich fragen, ob ihnen diese nicht verloren gegangen ist. Kann denn jemand, der sein Gesicht ständig fremden Persönlichkeiten leiht, noch ein eigenes haben? So gesehen wun-

dert es kaum, wenn einzelne Darsteller wie Diane Keaton, Charlie Sheen oder Gene Wilder völlig profillose eigene Filme gemacht haben.

Natürlich verfügt der regieführende Schauspieler auch über Vorteile. Weitaus der wichtigste ist, dass er frei und franko einen Superstar für die Hauptrolle verpflichten kann: sich selbst. Daneben ersparen die Jahre auf den Drehplätzen offenbar die Filmschule. «Wenn man nicht nur seine Zeilen auf sagt, sondern sich zwischen den Takes am Set herumtreibt, kriegt man automatisch eine ganze Menge mit», erklärt Mel Gibson salopp, wie er sich das Zeugs zum Regisseur geholt haben will. Doch dieses Rezept – und wohl auch ab und zu der Ratschlag eines befreundeten Profis – scheint zu wirken. Das Handwerk stimmt in ausnahmslos allen Schauspielerfilmen. Und noch etwas beherrscht diese besondere Gruppe von Realisatoren aus dem Effeff: die Schauspielerführung. Lassen ihre Filme vielleicht zu wünschen übrig, was Regieeffälle und Machart anbelangen, so sind sie doch beinahe

1
Robert Duvall bei den
Dreharbeiten zu ANGELO
MY LOVE

2
Paul Newman bei den
Dreharbeiten zu THE
GLASS MENAGERIE

3
Barbra Streisand und
Mandy Patinkin in
YENTL
Regie: Barbra Streisand

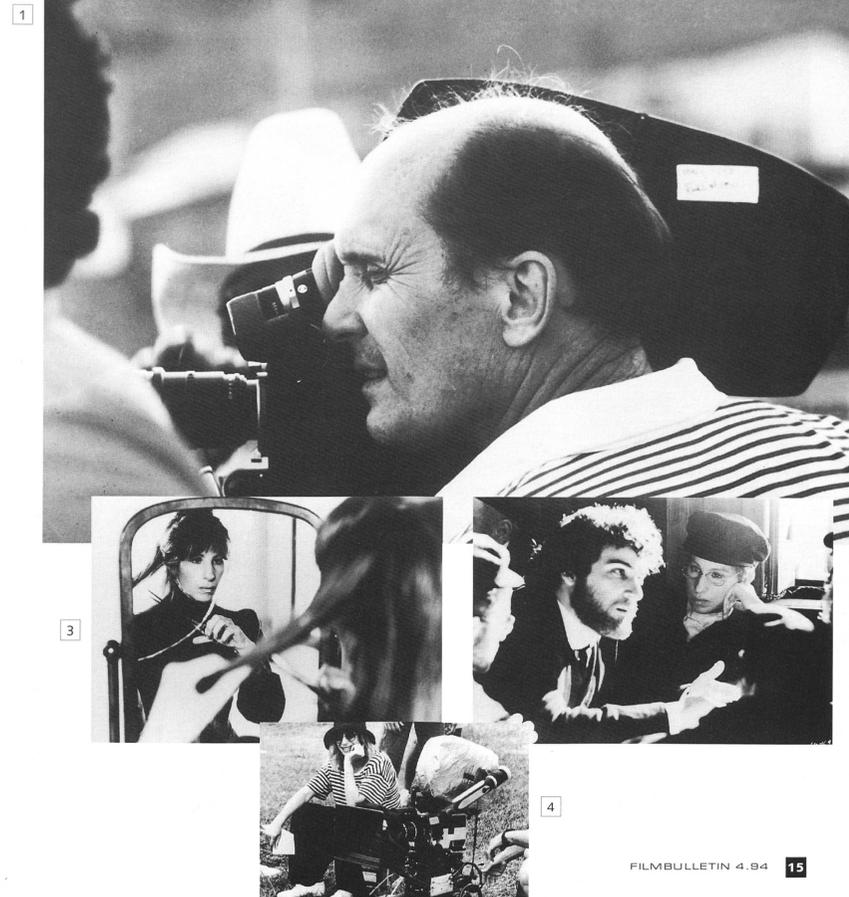
4
Barbra Streisand bei den
Dreharbeiten zu THE
PRINCE OF TIDES

immer wunderbar gespielt. Inszenierende Schauspieler wissen augenscheinlich, das Beste aus ihren ehemaligen Kollegen herauszuholen. Das Klischee vom geschlagenen Kind, das später selbst auch wieder schlägt, stimmt in diesem Fall nicht. Jodie Fosters Devise der Darstellerführung sich nie und unter keinen Umständen schlecht fühlt.»

Das Erstaunliche an dieser Gabe der Führung ist, dass die Actor/Directors die Rollen meist nicht mit bestehenden Kollegen, sondern mit unbekannt Namen, ja oft mit Laien besetzen – was die Aufgabe ungleich erschwert. Einige gehen noch einen Schritt weiter. Eine ganze Reihe von Filmstars hat für ihren Erstling einen Jungen als Hauptdarsteller gewählt. Und in der Filmwelt gilt: niemand ist schwerer zu führen als Kinder und Tiere. Dieses Arbeiten mit Branchenfremden ist nur vordergründig ein Akt des Masochismus. Viel eher mag auch hier wieder die Angst vor Kritik aus den eigenen Reihen eine

Rolle spielen. Sicherlich fällt es leichter, sich beim Drehen vor den Neulingen zu blamieren, wenn etwas nicht klappt, als vor grossen Stars, die dann den Lapsus an der nächsten Party genüsslich verbreiten.

A BRONX TALE ist einer dieser Filme mit einem Jungen in der Hauptrolle. Robert De Niro hatte schon lange Ausschau gehalten nach einem Stoff, den er dann unter eigener Regie verfilmen würde. Als er Chazz Palminteris Bühnenstück sah, erinnerte er sich seiner Kindheit und kaufte die Rechte. Nicht anders ging es Jodie Foster. Die Geschichte vom Wunderkind LITTLE MAN TATE musste dem Kindstar bekannt vorkommen. John Turturro verwendete für MAC gar wirklich autobiographische Elemente und verfilmte das Leben seines in die USA eingewanderten Vaters. Persönliche Betroffenheit bestimmt bei den allermeisten regieführenden Schauspielern die Wahl der Thematik. So lässt sich leicht verstehen, dass ein Hollywood-Aussenseiter wie Dennis Hopper 1969 in EASY RIDER den Weg zweier Outcasts be-



1
Clint Eastwood in WHITE HUNTER, BLACK HEART
Regie: Clint Eastwood

2
Diane Keaton in HEAVEN
Regie: Diane Keaton

3
Clint Eastwood bei den Dreharbeiten zu WHITE HUNTER, BLACK HEART

4
Kelly LeBrock, Gene Wilder in WOMAN IN RED
Regie: Gene Wilder

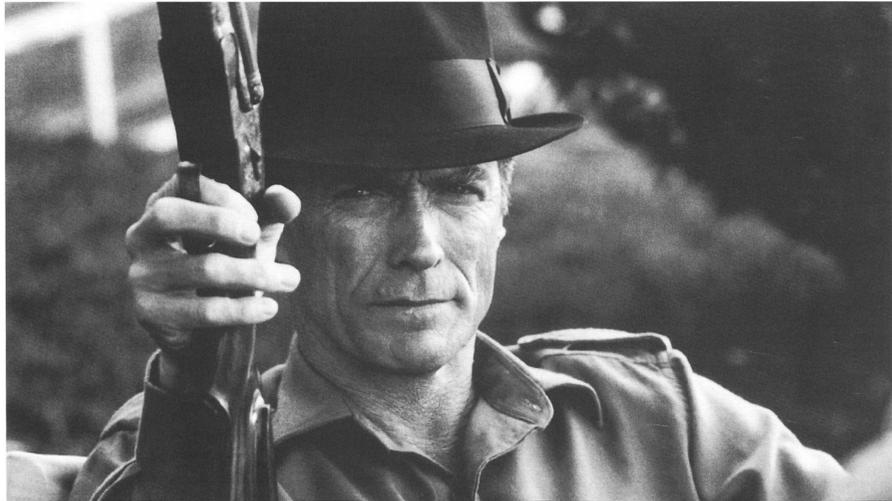
4
Gene Wilder bei den Dreharbeiten zu WOMAN IN RED

schrrieb, dass ein Schönling wie Mel Gibson sich von der Tragik des MAN WITHOUT A FACE angezogen fühlte, oder dass ein politisch stark engagierter Künstler wie Tim Robbins in seinem ersten Film die Machenschaften eines Wahlkandidatens aufdeckte. Andere Schauspieler verwendeten Werke, um ihr Image aufzupolieren. Der bis dahin eher als intellektuelles Leichtgewicht belächelte Warren Beatty erstaunte 1981 mit dem seriösen REDS, Saga aus der Zeit der russischen Revolution, und der in der Welt der Weissen emporgekommene Eddie Murphy wollte sich mit HARLEM NIGHTS, einem reinen Schwarzen-Film, bei den Afro-Amerikanern freikaufen.

Nicht wenige Schauspielerfilme sind enorme Publikumserfolge geworden. Wenn man sich erinnert, wieviel Geld etwa Barbra Streisands YENTL oder Kevin Costners DANCES WITH WOLVES eingespielt haben, fragt man sich, ob Schauspieler nicht die besseren Regisseure sind. Eine schlüssige Antwort lässt sich wohl nicht geben.

Denkt man nämlich an Flops wie Peter Fondas THE HIRED HAND oder Bob Hoskins' THE RAGGEDY RAWNEY, müsste man umgekehrt sagen: Schuster bleib bei deinem Leisten! Grundsätzlich kann aber festgestellt werden, dass bei Regiedebüts von Filmstars die Qualität der Darstellerführung über der filmkünstlerischen Leistung steht. Was den Werken an Einfallsreichtum und formaler Eigenständigkeit abgeht, wird durch glänzende Schauspielerei wettgemacht. Auf solche wird man in nächster Zeit nicht verzichten müssen, bereits haben weitere Stars, darunter auch Michelle Pfeiffer, Tom Hanks und Paul Hogan, ihre eigenen Werke angekündigt. Diese Tendenz geht so weit, dass in Hollywood der Witz kursiert, der Hauptdarsteller aus dem Hundemärchen BEETHOVEN denke ebenfalls ans Inszenieren.

Bernhard Sutter



1

1
Eddie Murphy in HARLEM NIGHTS
Regie: Eddie Murphy

2
Warren Beatty in REDS
Regie: Warren Beatty

3
Dennis Hopper und Peter Fonda in EASY RIDER
Regie: Dennis Hopper

1975 THE EIGER SANCTION
1976 THE OUTLAW JOSEY WALES
1977 GAUNTLET
1980 BRONCO BILLY
1982 FIREFOX
1983 HONKYTONK MAN
1985 PALE RIDER

Actors go directors:

Diese Liste verzeichnet nur eine kleine Auswahl von Schauspielern, die vorübergehend ins Regiefach gewechselt haben.

Warren Beatty
1978 HEAVEN CAN WAIT
1981 REDS
1990 DICK TRACY

Kevin Costner
1990 DANCES WITH WOLFES

Robert De Niro
1994 A BRONX TALE

Danny De Vito
1987 THROW MOMMA FROM THE TRAIN
1989 THE WAR OF THE ROSES
1992 HOFFA

Robert Duvall
1983 ANGELO MY LOVE

Clint Eastwood
1971 PLAY MISTY FOR ME
1973 HIGH PLAINS DRIFTER
BREEZY

1975 THE EIGER SANCTION
1976 THE OUTLAW JOSEY WALES
1977 GAUNTLET
1980 BRONCO BILLY
1982 FIREFOX
1983 HONKYTONK MAN
1985 PALE RIDER

1986 HEARTBREAK RIDGE
1988 BIRD
1990 WHITE HUNTER, BLACK HEART
THE ROOKIE
1992 UNFORGIVEN
1993 A PERFECT WORLD

Peter Fonda
1971 THE HIRED HAND
1973 IDAHO TRANSFER
1979 WANDA NEVADA

Jodie Foster
1991 LITTLE MAN TATE

Mel Gibson
1993 THE MAN WITHOUT A FACE

Dennis Hopper
1969 EASY RIDER
1971 THE LAST MOVIE
1979 OUT OF THE BLUE
1988 COLORS
1989 BACKTRACK
1990 THE HOT SPOT
1991 CATCHFIRE

Bob Hoskins
1988 THE RAGGEDY RAWNEY

Diane Keaton
1987 HEAVEN

Eddie Murphy
1989 HARLEM NIGHTS

Paul Newman
1968 RACHEL, RACHEL
1971 SOMETIMES A GREAT NOTION

1972 THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON MAN-IN-THE-MOON MARI-GOLDS
1984 HARRY AND SON
1987 THE GLASS MENAGERIE

Jack Nicholson
1970 DRIVE, HE SAID
1978 GOIN' SOUTH
1991 THE TWO JAKES

Sean Penn
1991 THE INDIAN RUNNER

Robert Redford
1979 ORDINARY PEOPLE
1987 THE MILAGRO BEANFIELD WAR
1992 A RIVER RUNS THROUGH IT

Tim Robbins
1992 BOB ROBERTS

Barbra Streisand
1983 YENTL
1991 THE PRINCE OF TIDES

John Turturro
MAC

Gene Wilder
1975 THE ADVENTURE OF SHERLOCK HOLMES' SMARTER BROTHER
1977 THE WORLD'S GREATEST LOVER
1984 WOMAN IN RED
1986 HAUNTED HONEYMOON



3



2



1



4



5



3



2

.....

Politische Zeitläufte verzahnt mit individuellem Schicksal

TO LIVE! / LIFETIMES / LEBEN! (HUO ZHE)

von Zhang Yimou



活着

Am Ende sitzen sie da: der Mann und die Frau, der Schwiegersohn und das Enkelkind, und leben ein bescheidenes Glück. Der Epilog von Zhang Yimous Film erzählt eine familiäre Idylle. Aber die Kamera geht nicht mehr nahe heran an die Gesichter. Sie würde hinter dem freundlichen Lächeln den Schmerz registrieren müssen, den das Leben den Menschen machte. Diese letzten Bilder sind merkwürdig gebrochen, die Harmonie, die sie vorspielen, ist trügerisch. Denn zwei Menschen fehlen: der Sohn und die Tochter. Sie haben die Zeitläufte nicht überlebt. Zhang Yimou lässt keinen Zweifel daran, dass sie nicht zufällig gestorben sind, dass sie vielmehr Opfer der politischen Biographie des Landes wurden. Wir schreiben die fünfziger und sechziger Jahre: die Zeit von Maos Politik des «Grossen Sprungs» und der «Kulturrevolution».

Verbohrte Kulturpolitik

Es fiel auf, dass Zhang Yimou nicht zur Premiere seines Films nach Cannes kam. Seine Filme habe die chinesische Zensur noch nicht passiert, liess er mitteilen, deswegen wolle er lieber zuhause bleiben. In Wirklichkeit wird ihm die Pekinger Kulturbükratie bedeutet haben, dass eine Reise nach Cannes Folgen für den Regisseur haben würde. Wie ernst es der Regierung Li Peng mit der inneren Ordnung und mit der Disziplinierung der Filmemacher ist, hat sie in jüngster Zeit demonstriert. Regisseure, die unliebe Filme machten, wurden mit einem Berufsverbot bestraft, Tian Zhuangzhuang darunter (DER BLAUE DRACHEN) und Zhang Yuan (BEIJING BASTARDS). Festivals, die diese Filme zeigten, wurden boykottiert – von Tokyo im letzten Herbst über Rotterdam im Januar bis zu Hongkong im Frühjahr. In Tokyo hatte die chinesische Delega-



tion das Festival protestierend verlassen, in Hongkong hatte Peking kurzfristig zwölf Filme zurückgezogen. Die Regierung Li Peng betreibt eine unglaublich verbohrte Kulturpolitik der harten, ja fast: der stalinistischen Linie. Fast alle Festival-Erfolge chinesischer Filme in den letzten Jahren kamen ohne Zutun, schlimmer noch: gegen den Willen Pekings zustande und wurden nur möglich, weil beherzte Co-Produzenten (in Hongkong, Taiwan und Japan) die Filme einreichten und vertraten – wie im Falle von Chen Kaiges Film *LEBEWOHL, MEINE KONKUBINE*, wie im Falle von Zhang Yimous *LEBEN!*, wie im Falle der meisten Filme, die in den letzten Jahren den Westen erreichten.

Von Berufsverboten betroffen sind zurzeit acht Regisseure. Weitere Restriktionen sind angekündigt. Zwar ist eine wirtschaftliche Zusammenarbeit mit dem Ausland inzwischen er-

wünscht, vor allem, wenn in China investiert wird. Aber wenn es an Filme geht, an ideologische Produkte also, behält das Filmministerium die Kompetenz und das letzte Wort. Co-Produktionen mit dem Ausland werden künftig stärker reglementiert. Damit soll verhindert werden, dass Filme, die den Chinesen nicht gefallen, auf dem Umweg über Co-Produzenten die internationalen Festivals erreichen. Das Pekinger Ministerium für Radio, Film und Fernsehen müsse der Vorführung eines Filmes zustimmen, sagte ein Funktionär vor kurzem der Zeitung «China Daily»; man werde Co-Produktionen nicht behindern, wenn sie dem «Prinzip des gegenseitigen Verständnisses» folgen würden. Wer die chinesische Terminologie kennt, weiss, dass das eine kaum verhüllte Drohung bedeutet: entweder ihr macht, was wir wollen, oder wir machen nicht mit und euch das Leben schwer. Wie un-



Zhang Yimou war ein Regisseur, der historische Geschichten erzählte, in die sich ungefährdet kritische Haltungen einbringen liessen.

wirsch chinesische Politiker reagieren können, wenn sie mit abweichenden Meinungen konfrontiert werden, hat Li Peng bei seinem Besuch in Deutschland vor kurzem vorgeführt. Es spricht leider vieles dafür, dass der Triumph chinesischer Filme im Westen zu einem Ende gebracht werden soll. Die Filmemacher werden zur Ordnung gerufen, mit Berufsverboten belegt; und werden damit, wie inzwischen nicht wenige Regisseure einer jüngeren Generation, in den Untergrund gedrängt.

Vor allem ein Thema ist der Pekinger Kulturbürokratie suspekt: die Kulturrevolution, die kritische Auseinandersetzung mit Mao Dsedong und seiner Politik der fünfziger und sechziger Jahre. Mao war ein grosser Politiker, ein hervorragender Führer des chinesischen Volkes, nur sind ihm leider einige Fehler unterlaufen: das ist heute die offizielle Sprachregelung. Es gibt nur wenige Autoren und Regisseure, die gegen diese Sprachregelung ein anderes, ein kritischeres Bild setzten. Xie Jin tat dies mit zwei herausragenden Filmen der achtziger Jahre, mit *DIE LEGENDE DES BERGES TIANYUN* (1980) und mit *DIE STADT HIBISCUS* (1986). Er wählte seinerzeit die Form des Melodrams und reduzierte die Folgen der «Kulturrevolution» auf individuelle Tragödien. Das ging gerade noch. Nicht mehr akzeptiert wurde der breitere Ansatz von Tian Zhuangzhuang, der in seinem Film *DER BLAUE DRACHEN* davon sprach, dass Maos Politik in den Alltag vieler, der meisten Chinesen eingriff und sich menschliche Tragödien in fast allen Familien abspielten. Und Chen Kaiges epische Verknüpfung des Theaters mit der Politik *LEBEWOHL, MEINE KONKUBINE* konnte in China nur in einer geschnittenen Fassung gezeigt werden, und dies wahr-

scheinlich auch nur nach dem Erfolg in Cannes, der sich im eigenen Lande schlecht verheimlichen liess, und nachdem sich Dao Xiaoping, die graue Eminenz der chinesischen Politik, für den Film ausgesprochen hatte.

Kalligraph des chinesischen Feudalismus

Zhang Yimou hatte sich bisher aus solchen Kontroversen herausgehalten. Er gehört, wie Chen Kaige, wie Tian Zhuangzhuang, wie Li Shaohong der sogenannten «Fünften Generation» chinesischer Filmemacher an – also jener Klasse der Pekinger Filmhochschule, die 1978 als erster Jahrgang nach der «Kulturrevolution» das Studium begann, und die 1982 abschloss. Zhang Yimou absolvierte die Kamera-Klasse. Seine ersten Filme machte er in abgelegenen Guangxi-Studio als Kameramann: *EINER UND ACHT* (1983, Regie Zhang Junzhao), *GELBE ERDE* (1984, Regie Chen Kaige). 1986 fotografierte er im Xi'an Film Studio den Film *ALTER BRUNNEN* von Wu Tianming und spielte gleichzeitig die Hauptrolle. Der erste Film, den er als Regisseur verantwortete, entstand 1987: *ROTES KORNFELD*. Es war, wie die späteren Filme des Regisseurs, ein Film, der alle Konflikte in die chinesische Geschichte zurückverlegte, in die zwanziger und dreissiger Jahre des Jahrhunderts. Bis 1991 und *ROTE LATERNEN* blieb dies Zhang Yimous Konzept. Er war ein Regisseur, der historische Geschichten erzählte, in die sich ungefährdet kritische Haltungen einbringen liessen. Es waren Filme von hohem Aufwand, genau kalkuliert, mit mächtigen, starren, präzis komponierten Bildern. Zhang Yimou war so etwas wie ein Kalligraph des chinesischen Feudalismus. Diese Kalligraphie entwickelte er

活者



zur Perfektion. Er hatte Erfolg damit, im Ausland ebenso wie in China selbst.

Themawechsel

Das hätte endlos weitergehen können. Doch 1992 gab es einen Bruch. Zhang Yimou wandte sich in *DIE GESCHICHTE DER QIU JU* zum ersten Mal der Gegenwart zu und erzählte von einer Frau, die in einem Dorf dafür kämpft, dass ihrem zu Unrecht gedemütigten Mann Gerechtigkeit widerfährt. Das war keine schwergewichtige Tragödie mehr, es war eine vergnügliche Komödie. Der starre Stil der früheren Filme wich einer lockeren Erzählweise.

An diesem Punkt seiner Karriere muss sich Zhang Yimou offensichtlich dazu entschlossen haben, sein Thema erneut zu wechseln und sich den chinesischen fünfziger und sechziger Jahren zuzuwenden. Er musste die Schwierigkeiten kennen, die Chen Kaige und vor allem Tian Zhuangzhuang mit ihren Filmen hatten. Ich bin geneigt zu sagen, dass er sich gerade deswegen darauf einliess. Er bekundete damit unausgesprochen eine Sympathie für seine Kollegen und unterstrich die Notwendigkeit für das chinesische Kino, sich mit diesem Kapitel der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Er bezahlte dafür einen Preis: *LEBEN!* ist in China noch immer nicht freigegeben, seine Auslandskontakte sind eingeschränkt, künftige Projekte sind unsicher. In einem Gespräch mit dem Berlin-Magazin «Tip» sagte er: «Ich hoffe sehr, dass es besser wird. Ohne diesen Glauben kann man nicht weiterarbeiten und Filme machen. Man braucht diese Hoffnung.» Die Entscheidung, die Zhang Yimou für sich getroffen hat, ist klar: er weiss, dass er nur in China selbst Filme machen kann,

und er will und muss dies versuchen. Dies erklärt auch sein Einverständnis, nicht zur Canner Premiere zu fahren; und es erklärt die kluge Haltung der Canner Veranstalter, den Fall nicht politisch hochzufahren – um den Regisseur zu schützen.

Wie geht Zhang Yimou mit dem für ihn ungewohnten und neuen Thema der jüngeren chinesischen Politik um? Auch er folgt, wie die anderen Filme zum Thema, in seiner Dramaturgie den politischen Geschehnissen und Perioden. *LEBEN!* ist in drei Kapitel aufgeteilt: die vierziger, die fünfziger, die sechziger Jahre. Der Bürgerkrieg also zwischen den Kommunisten und den Nationalisten, der zur Gründung der Volksrepublik China (und zur Abtrennung des Inselstaates Taiwan) führte; die fünfziger Jahre und Maos Politik des «Grossen Sprungs»; die sechziger Jahre, die «Kulturrevolution». Diese äusseren Geschehnisse bestimmen den dramaturgischen Ablauf des Films und setzen die dramatischen Akzente.

Ein Spielerdrama

Zhang Yimou konzentriert sich auf eine Familie. Sie gehört dem Mittelstand an, hat ein geräumiges Haus und lebt offensichtlich ohne finanzielle Probleme. Bis auf eine Kleinigkeit: Fugui, der Mann, ist ein Spieler. Die ersten Szenen des Films zeigen ihn in einer Kneipe, am Spieltisch. In kunstvollen Gebärden wird der Würfelbecher geschwungen – kein Becher, ein Kunstwerk aus Porzellan. Im Hintergrund gibt es Schattenspiele. Fugui lässt seine Schulden anschreiben und geht nach Hause. Seine Frau empfängt ihn vorwurfsvoll und bitteren Blicks.





Doch dann gibt es einen unerwarteten, einen überraschenden, nicht einmal von der Musik angekündigten Einschnitt. Durch die Leinwand, auf der Fugui seine Schattenspiele vorführt, schneidet ein Messer.

Zhang Yimou fängt seinen Film an wie ein Spielerdrama: der Mann verspielt Haus und Hof und ruiniert die Familie. Und wie ein Spielerdrama geht die erste halbe Stunde des Films weiter. Fugui spielt am nächsten Abend wieder, ein Bessener. Jiazhen, seine Frau, verlässt ihn. Der Grossvater der Familie verwindet den Verlust des Hauses und das Auseinanderbrechen der Familie nicht und stirbt. In der Tat ein Spielerdrama. Zhang Yimou inszeniert es relativ konventionell, mit ausführlichen Blicken auf die Würfel, auf die Bücher, in denen die Verluste notiert und am Ende zusammengerechnet werden, auf die Gesichter der Zuschauer der Tragödie. Jahre später, noch immer in den vierziger Jahren, kommt die Familie wieder zusammen. Fugui hat das Spielen aufgegeben, hat auf Märkten Obst verkauft, sich irgendwie durchgeschlagen. Vom Mann, an den er sein Haus im Spiel verloren hatte, erhält er ein Geschenk: eine Holzkiste mit den Figuren eines Schattenspiels. Damit ist sein weiterer Weg vorgegeben: als Schattenspieler zieht er mit seiner Familie über die Jahrmärkte.

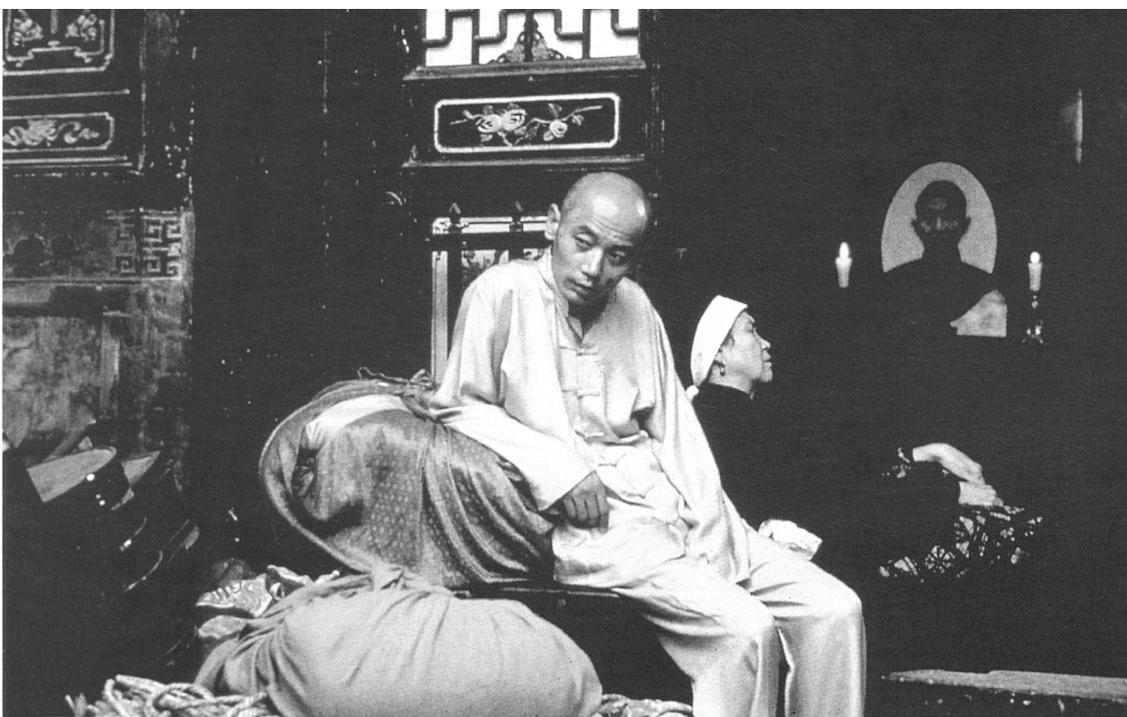
Damit könnte der Film nach einer halben Stunde zu Ende sein. An die frühen, die historischen Filme des Regisseurs erinnert dieser erste Teil, an das Drama der ROTEN LATERNEN etwa. Doch dann gibt es einen unerwarteten, einen überraschenden, nicht einmal von der Musik angekündigten Einschnitt. Durch die Leinwand, auf der Fugui seine Schattenspiele vorführt, schneidet ein Messer. Vor der Leinwand: Soldaten. Der Krieg bricht ins Spielerdrama ein, just in dem Moment, in dem sich dieses Drama zu einem persönlichen und familiären Happy-End runden wollte. Von da an mischt die Politik sich ein. Die nächsten Szenen zeigen, wie Fugui zu-

erst von der einen Armee "eingezogen" wird, dann von der anderen, den Kommunisten, denen er an der Front seine Schattenspiele vorführt, nun allerdings mit gewandelten Inhalten. Zhang Yimou geht auf dieses Thema nicht weiter ein, auf das sich andere Regisseure konzentriert hatten (Chen Kaige, Hou Hsiao Hsien). Es bleibt am Rande seiner Geschichte, auch wenn es immer mal wieder auftaucht (die Metallteile der Holzkiste sollen später in Kugeln für die Revolution umgeschmolzen werden, die märchenhaften Figuren werden zur Zeit der «Kulturrevolution» zerstört, am Ende packt der kleine Enkel der Familie seine Tierchen in die Kiste). Fugui wandert verstört durch den Krieg und über die Leichenberge, die die Schlachten hinterlassen haben (eine Inszenierung wie in ROTES KORNFELD) und kommt endlich zu seiner Familie zurück und in ein neues, "revolutionäres", "sozialistisches" Dorf, in dem bereits ein freundlicher Parteifunktionär das Sagen übernommen hat.

Vielfalt der Themen und Stile

Dieser erste Teil des Films nimmt sich ein bisschen aus wie eine Summe aus den bisherigen Filmen des Regisseurs. Interessant ist freilich, dass Zhang Yimou keine Partei ergreift und dass er seine Familie als politisch uninteressiert zeigt. Sie sind nicht für die Revolution und nicht dagegen. Sie werden hineingezogen und müssen sich anpassen und einfügen. Sie werden nicht zum Motor der Entwicklung, wie frühere Schreibweisen das forderten; sie werden ihr Opfer.

Einen neuen Ton findet Zhang Yimou erst im zweiten Kapitel seines Films. Es spielt in den fünfziger Jahren, zur Zeit von Maos Politik des «Grossen Sprungs». Auch dieses Kapitel beginnt



Wenn Trauer zu spüren ist in einer Szene, die insgesamt von Heiterkeit beherrscht wird – dann ist Zhang Yimou ganz bei sich. Das kann er.

zunächst uneinheitlich und mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten – wie überhaupt LEBEN! ständig in Gefahr ist, an der Vielfalt seiner Themen und Stile auseinanderzubrechen. Der Mann, an den Fugui vor Jahren im Spiel sein Haus verloren hatte, wird von den «Roten Garden» hingerichtet, unter dem frenetischen Beifall einer emotional aufgeladenen Dorfbevölkerung. Er wird nur deswegen erschossen, weil er ein Haus besitzt und damit zu den Kapitalisten und Klassenfeinden gehört. Auch diese Szenen sind nicht neu, man kennt sie aus anderen chinesischen Filmen. Zhang Yimou trägt das Bild der Epoche kaleidoskopartig zusammen und kommt dabei, vielleicht zwangsläufig, auf die Bilder, auf die auch andere schon gekommen waren. Hier ist sein Film auch weder originell noch stark.

Zhang Yimou findet seinen eigenen Ton erst, wenn er sich auf sein ureigenes filmisches Gefühl und Konzept einlassen kann: auf das Melodram. Das fängt im zweiten Kapitel seines Films mit dem Sohn der Familie an, der allmählich in den Mittelpunkt gerät. Ein Junge, sechs, sieben wird er sein, der sich im Dorf herumtreibt, der seine Freundschaften und seine Feindschaften hat. Eines Tages legt er sich erschöpft und ermüdet – man baut den Sozialismus auf und kämpft gegen den Klassenfeind, das kostet Energien – zum Schlafen auf den Boden; und wird von einem Auto erfasst, überrollt und getötet. Hier gewinnt LEBEN! plötzlich emotionale Kraft: weil sich der Film auf das Melodram einer Mutter, eines Vaters einlässt, denen das Kind genommen wird – und die politischen Zeitläufte, die für das tragische Ereignis wenigstens mittelbar die Schuld tragen, in den Hintergrund treten.

Melodram mit reichhaltigen Untertönen

Dieselbe emotionale Kraft und Überzeugung gewinnt der Film auch im dritten Kapitel, das zur Zeit der «Kulturrevolution» spielt und das sich auf die Tochter Fenxia konzentriert. Für sie, die schwer hört und nicht spricht, wird ein Mann gefunden, ein Arbeiter. Wenn Fenxia das Haus verlässt und die Eltern, wenn sie mit ihrem Mann in der Menge verschwindet, ängstlich noch einmal zurückblickt, wenn Trauer zu spüren ist in einer Szene, die insgesamt von Heiterkeit beherrscht wird – dann ist Zhang Yimou ganz bei sich. Das kann er. Da entwickelt er Untertöne und einen psychologischen und emotionalen Reichtum.

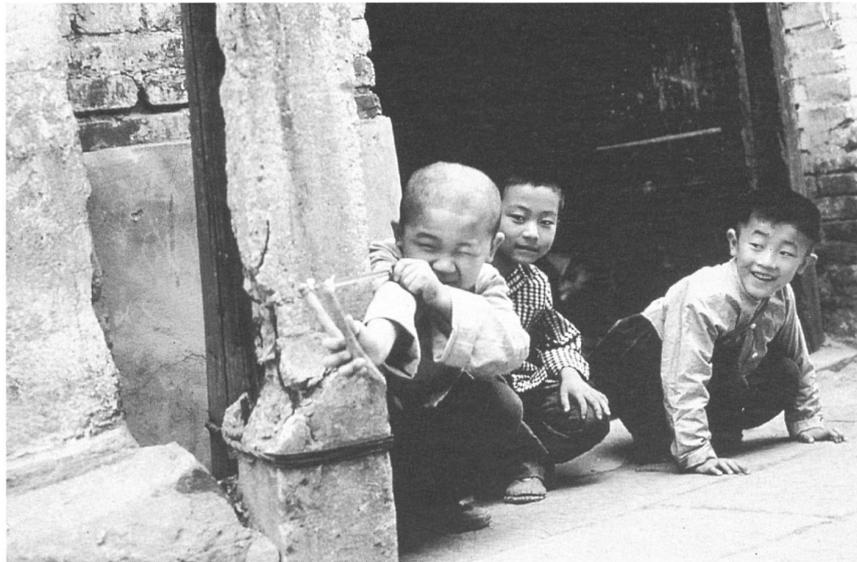
Und er treibt das Melodram weiter. Fenxia wird schwanger, wird zur Entbindung ins Krankenhaus gebracht. Dort aber haben junge, unerfahrene, aber linientreue Medizin-Studentinnen die Herrschaft übernommen. Die alten, erfahrenen Ärzte hat man als Klassenfeinde auf die Strasse geschickt. «Kulturrevolution» eben. Die Geburt geht schief; Fenxia verblutet. Zuvor hatte der Ehemann, überzeugt und linientreu auch er, aber wenigstens menschlich geblieben – zuvor hatte er gegen seine Überzeugung einen der erfahrenen Ärzte von der Strasse zurückgeholt. Weil dieser Arzt vor Schwachheit beinahe zusammenbrach, fütterte man ihn erst einmal, und der Mann griff so beherzt zu, dass er sich überfrass und erschöpft zusammensackte und die medizinische Tragödie auch nicht mehr aufhalten konnte, wahrscheinlich hat er sie nicht einmal bemerkt. Das ist die stärkste Szene des Films: weil sie originell und noch nicht gesehen ist, weil sie die politischen Zeitläufte eng mit dem individuellen Schicksal verzahnt, und weil

Die wichtigsten Daten
ZU LEBEN! / LIFETIMES
/ TO LIVE! (HUO ZHE):

Regie: Zhang Yi-
mou; Buch: Yu Hua,
Lu Wei, nach dem
Roman von Yu Hua;
Kamera: Lu Yue;
Schnitt: Du Yuan;
Ausstattung: Cao Jiu-
ping; Kostüme: Dong
Huamiao; Maske: Sun
Wei; Musik: Zhao Ji-
ping; Ton: Tao Jing.

Darsteller (Rolle):
Ge You (Fugui), Gong
Li (Jiazhen), Niu Ben
(Dorfchef), Guo Tao
(Chunsheng), Jiang Wu
(Erxi), Ni Da Hong
(Long Er), Liu Tian
Chi (Fenixia als
Erwachsene), Zhang Lu
(Fenixia als Teenager),
Xiao Cong (Fenixia als
Kind), Dong Fei
(Youqing), Hunag
Zhongie (Fuguis
Vater), Liu Yanjing
(Fuguis Mutter), Li
Lianji (Lao Quan),
Zhao Yuxiu (Dr.
Wang), Zhang Kang
(Mantou).

Produktion: ERA
International, Shang-
hai Film Studios;
Produzent: Chiu Fu-
sheng; ausführende
Produzenten: Kow
Fuhong, Christophe
Tseng; Co-Produzen-
tin: Barbara Robinson.
Hongkong, Volks-
republik China 1994.
Format: 35mm, 1:1.85;
Farbe, Dolby Stereo;
Dauer: 125 Min. CH-
Verleih: Filmcooperati-
ve, Zürich.



sie, ohne das direkt sagen zu müssen, die Politik ad absurdum führt, der Linientreue vor einer Berufserfahrung den Vorzug zu geben. Hier, an dieser Stelle, gehen politische und filmische Überlegungen reibungslos ineinander über. Da ist der Film auf seinem Höhepunkt angelangt. Und da ist er denn auch fast zu Ende. Die Kamera blickt auf das verstörte Gesicht der Mutter, die ihre sterbende Tochter in den Armen hält, blendet ab. Dann kommt nur noch der Epilog, der die Überlebenden ein paar Jahre später zeigt, in scheinbarer Harmonie. Aber auch als Opfer. Allerdings würde ich nicht so weit gehen wie der deutsche Titel, der hinter das Wort "Leben" ein Ausrufezeichen setzt, "Leben!", und damit ein "trotzdem".

LEBEN! ist, alles in allem, ein uneinheitlicher Film. Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang sind in ihrem Rückblick auf die chinesischen fünfziger und sechziger Jahre analytisch schärfer, umfassender, vielleicht auch kälter und gnadenloser. Zhang Yimou ist bescheidener in seinem politischen Anspruch, aber er ist stärker in seiner Emotionalität – jedenfalls in einigen, den besten Szenen seines Films. Genau dort knüpft er überraschenderweise nicht an den Arbeiten der «Fünften Generation» an, sondern an den Melodramen etwa Xie Jins. Dass er seine melodramatische Sichtweise mit dem grossen politischen Thema Chinas zusammenbringt, es ist ein Glücksfall.

Dabei haben ihm die Schauspieler sehr geholfen. Sie tragen den Film. Das gilt für Gong Li, den Star aller bisherigen Filme Zhang Yimous. Es gilt in besonderem Mass für Ge You, den Darsteller des Fugui. Wenn ich es recht sehe, spielt

er zum ersten Mal in einem Film Zhang Yimous. In China ist er populär. Vor allen in komischen Rollen kennt man ihn. Ihn in einer tragischen Rolle zu sehen, ist eine Entdeckung. Und seine Rolle ist nicht eben leicht. Er spielt zu Beginn den leidenschaftlichen Spieler, da kann er aufdrehen, kann voll ausspielen. Später muss er sich zurücknehmen, muss Gefühle verbergen lernen. Auch das schafft er mit derselben Überlegenheit seiner schauspielerischen Mittel. Vor allem eines schafft er: einen Menschen zu spielen, der sich für Politik nicht interessiert, aber von ihr eingeholt und überrollt wird. Es liegt im Sinne des Films, der chinesische Geschichte an individuellen Schicksalen spiegelt, und der zeigt, wie sehr diese Politik die Menschen zu Opfern machte.

Vielleicht ist es dieser ja durchaus kritische Ansatz, der das Peking Filmministerium bisher zögern liess, Zhang Yimous Film freizugeben. Ob der Canner Erfolg des Films – ein Spezialpreis für LEBEN!, der Schauspielerpreis für Ge You – den Prozess beschleunigt oder eher bremst, das freilich ist nicht sicher. In Peking gehen die Uhren anders. Langsamer. Vielleicht sogar rückwärts.

Klaus Eder

活着

«Wir müssen etwas für unser Geschichtsbild tun»

Gespräch mit dem taiwanesischen Regisseur Edward Yang



A CONFUCIAN CONFUSION

Edward Yang

- 1947 Geboren in Shanghai
- 1949 Umzug der Familie nach der Chinesischen Revolution nach Taipei; beide Eltern arbeiten als Beamte für die nationalstische Regierung, der Vater stammt aus einer traditionellen konfuzianischen Familie, die Mutter aus einer jüngst christianisierten
- 1969 Abschluss eines Elektrotechnikstudiums
- 1972 Fortsetzung der Studien in Florida
- 1974 Während eines Semesters Filmstudium an der University of Southern California
- 1981 Rückkehr nach Taipei nach siebenjähriger Arbeit als Computer Designer an der University of Washington



- 1981 THE WINTER OF 1905 (1905 NIAN DE DONGTIAN) Drehbuch
- FLOATING WEEDS (FUPING) Fernsehfilm
- 1982 IN OUR TIME (GUANGYIN DE GUSHI) daraus die Episode EXPECTATIONS (ZHIWANG)
- 1983 THAT DAY ON THE BEACH (HAITAN DE YITIAN)
- 1985 TAIPEI STORY (QINGMEI ZHUMA)
- 1986 THE TERRORISER (KONGBU FENZI)
- 1989 Gründung einer eigenen Produktionsfirma
- 1991 A BRIGHTER SUMMER DAY (GULINGJIE SHAONIAN SHAREN SHIJIAN)
- 92/93 zwei Theaterstücke
- 1994 A CONFUCIAN CONFUSION (DULI SHIDAI)

楊
陽

FILMBULLETIN Der Okzident hat in den letzten Jahren das asiatische, insbesondere das chinesische Filmwunder gefeiert. Auch Sie sind Teil dieses Wunders. Wie ist es dazu gekommen?

EDWARD YANG Für mich ist es kein Wunder, sondern eine Generationsfrage. Der Grund ist ganz einfach, dass die Angehörigen meiner Generation im asiatischen Raum in den letzten zehn Jahren ins Zentrum der Gesellschaft gerückt sind. Wir kamen an die Reihe, Filme zu machen, weil die Älteren sich zurückgezogen haben. Als wir anfangen, uns auszudrücken, haben auch die Dinge angefangen, sich zu verändern.

FILMBULLETIN Gilt das für Taiwan, China und Hongkong?

EDWARD YANG In Hongkong hat es bereits Ende der siebziger Jahre angefangen, dann kam Taiwan, dann China. Sogar in Korea hat sich jetzt eine jüngere Regisseur-Generation ge-

meldet. Nur Japan ist enttäuschend. Dort fließt kein Geld in den Filmsektor. Die japanischen Produzenten glauben nicht mehr an ihre eigenen Produkte. Der japanische Markt von hundertdreissig Millionen Menschen könnte mehr als ein, zwei interessante Filme, manchmal nur alle zwei Jahre, hervorbringen. Wenn man bedenkt, dass die Japaner während des chinesisch-japanischen Krieges die chinesische Filmwirtschaft erst aufgebaut haben, denn vor dem Krieg besass kein anderes asiatisches Land eine Filmindustrie. Das Mandschurische Studio, das die Japaner aufgebaut haben, war eigentlich das erste.

FILMBULLETIN Sie waren einer der vier Regisseure, die mit dem Episodenfilm *IN OUR TIMES* 1982 die "Neue Welle" in Taiwan begründet haben. Sie kamen ja erst 1981 aus Amerika zurück. Spielen da politische Hintergründe eine Rolle?

EDWARD YANG Nein, für mich war es eine ganz persönliche Sache. Damals hatte ich meinen alten Traum, Filmemacher zu werden, schon beinahe aufgegeben. Ich habe zunächst wie alle braven chinesischen Söhne ein Ingenieurstudium absolviert; Kunst hatte bei uns ein sehr niedriges Sozialprestige ... In den siebziger Jahren machten die vielen privaten Produktionsfirmen, die nach dem Krieg von Shanghai nach Hongkong und auch nach Taiwan ausgewandert waren, viel Geld mit Kungfu- und Liebesfilmen. Aber diese teilweise dubiosen Geschäftsleute haben nie in die Filmindustrie investiert, sondern sie nur gemolken. Damals hat das grösste, das Central-Motion-Picture-Studio (CMPC), das der Kuomintang-Partei gehört, nur grosse Propaganda-Filme gedreht. Als Ende der siebziger Jahre Fernsehen und Video aufkamen, gingen die Leute nicht mehr ins Kino. Alle Studios haben zugemacht, nur die CMPC hat einen neuen Anfang gewagt. Sie hat vier von uns Jungen die Chance gegeben, für hunderttausend Dollar diesen Episodenfilm zu drehen, der beim Publikum sehr gut ankam. Dann ging es aber bald wieder bergab mit der Filmindustrie. Heute sind wir auf dem absoluten Nullpunkt. Das Partei-Studio ist heute ein Vergnügungspark.

FILMBULLETIN Inwiefern werden die Verschärfungen der chinesischen Filmpolitik, die neuerdings keine Co-Produktionen mehr mit dem Ausland ohne das Recht auf die Endfertigung in China und damit auf den "final cut" gestattet, sich auf die gesamte asiatische Filmindustrie auswirken, die doch mit China gute Geschäfte gemacht hat?

EDWARD YANG Das stimmt so nicht. China hat zwar einen grossen Markt, aber er ist noch nicht

angezapft. Man verkauft, aber man sieht kein Geld. Das ist wie bei uns. Ich habe 1989 eine eigene Produktionsfirma gegründet, um *A BRIGHTER SUMMER DAY* zu produzieren, und ich hatte ein Joint-Venture-Abkommen mit der CMPC-Kinokette abgeschlossen. Der Film war in Taiwan sehr erfolgreich, aber ich habe kaum von den Einspielergebnissen profitiert. Es war weitaus weniger als das, was ich mit dem Soundtrack verdient habe. Der Kinomarkt ist in der taiwanesischen Gesellschaft ein Untergrund-Unternehmen. Nicht einmal die Regierung weiss, wieviel Karten verkauft werden. In China ist es genauso. Es gibt keine eindeutigen Verträge, auch keine Vereinbarungen über Urheberrechte. Im Beijing-Studio liegen Kopien von all meinen Filmen, aber ich habe nie einen roten Rappen gesehen. Ich sehe in China noch für mindestens weitere fünf Jahre keinen Markt. Der beste Markt für Hongkong-Filme und für meine eigenen sind Taiwan und Korea, Japan und Südost-Asien.

FILMBULLETIN Wie funktioniert das Zusammenspiel dieser verschiedenen konfuzianisch geprägten Kulturen?

EDWARD YANG Wir haben zweifellos ein gemeinsames kulturelles Erbe, aber wir arbeiten nur auf dem finanziellen Sektor zusammen. (lacht) Wirklich. Denn jedes dieser Territorien stellt ein einzigartiges Experiment der Moderne dar. Jedes Territorium arbeitet für seine eigene Zukunft, jeder muss mit seinen eigenen Mitteln seinen spezifischen Weg des Überlebens finden. Es ist wie ein Labortest. Erst die Ergebnisse werden zeigen, wie ein vernünftiger und angemessener Weg für eine gemeinsame Zukunft aussehen wird. Singapur ist eine weniger homogene Gesellschaft als Taiwan, Hongkong oder China, es ist gemischt, es gibt Malayen und Hindus. Die Regierung folgt einer strengen konfuzianischen Ethik; sie ist eine Körperschaft. Man arbeitet für eine Firma, nicht für ein Land. Es sind nur zweieinhalb Millionen Einwohner. Hongkong hatte zwanzig Jahre lang ein britisches System, mit dem man effizienter wirtschaften und schneller reagieren kann. Hongkongs Überlebensrezept heisst ständige Zusammenarbeit mit der ganzen Welt, was auch für Taiwan gilt. Aber in Taiwan haben wir kein westliches System, sondern ein chinesisches.

FILMBULLETIN Was ist das chinesische System?

EDWARD YANG Ambiguität. Absichtliche Ambiguität. Deshalb hat Taiwan keine grosse Industrie, sondern nur kleine Unternehmer.

FILMBULLETIN Aber das ist in Japan doch ganz anders.

EDWARD YANG Weil Japan einen positiven und damit aktiven Konfuzianismus angenommen



A CONFUCIAN
CONFUSION

hat, China hingegen einen negativen, passiven Konfuzianismus. Das sieht man am Nationalcharakter. Die Japaner, auch die Koreaner, sind direkter und offener im Umgang, sie haben ein Ziel und arbeiten hart daran, es zu erreichen. Der chinesische Konfuzianismus bewirkt Ambiguität. Wenn die Dinge nicht so laufen, wie sie sollen, dann schrauben wir unsere Ansprüche zurück, um ans Ziel zu gelangen. (lacht) Der Grund dafür, dass China keinen positiven, aktiven Konfuzianismus praktizieren kann, liegt an seiner Grösse. Es braucht zuviel Energie, um diese riesige Bevölkerung voranzutreiben, deshalb muss man andere Wege finden, um weiterzukommen. Überredungskunst, Nachgiebigkeit. So verlaufen die meisten Bewegungen in der chinesischen Gesellschaft. Wie zum Beispiel die Kulturrevolution. Sie fing gemächlich an, mit positiven Zielvorgaben, aber als das ganze Volk davon erfasst war, war der Schub nicht mehr aufzuhalten. Der Grund dafür liegt in der konfuzianischen Wertvorstellung, die alles absolut setzt. Alle Beziehungen unterliegen festen moralischen Wertvorstellungen. Wenn man von der gegebenen Vorstellung abweicht, dann erfolgt ein starker sozialer und moralischer Druck, um sich dem Modell wieder anzunähern.



A CONFUCIAN
CONFUSION

FILMBULLETIN Wie denken Sie über den Widerspruch, dass sich China heute wieder stärker ideologisch nach innen abschottet, eine stalinistische Kulturpolitik praktiziert bei gleichzeitiger Einführung der Marktwirtschaft und Öffnung des Marktes nach aussen?

EDWARD YANG Dieser Widerspruch rührt daher, dass die Marktentwicklung noch nicht abgeschlossen ist. Als Nebeneffekte können dabei noch ungeahnte Änderungen der Politik auftreten. Wenn man Taiwan betrachtet: der Grund dafür, dass wir heute ohne politische Repressionen leben, liegt allein darin, dass Taiwan auf wirtschaftlichem Sektor überleben musste. Sobald man die freie Marktwirtschaft akzeptiert und den Kapitalismus als Schlüssel zum Überleben sieht, muss man ideologische und stalinistische Fesseln abwerfen.

Alles, was jetzt passiert, ist vorläufig und kann sich an jedem Punkt in jeder Minute ändern. Aber der entscheidende Schritt zur freien Marktwirtschaft bleibt China nicht erspart.

Der einzige Weg, um die politischen Spannungen zu lindern, ist die Verteilung von Reichtum. Damit die Leute vergessen. Das ist auch bei uns in Taiwan in den siebziger Jahren passiert. Wir haben alle alten Werte aufgegeben. Übrig geblieben ist das blanke Überleben. Man konnte die Ideologie nicht mehr aufrecht-

erhalten, Praxis war gefragt. Und praktisch sein, heisst Geldverdienen (lacht), ökonomisch erfolgreich sein. In China ist es genauso.

FILMBULLETIN Sie haben mit *A BRIGHTER SUMMER DAY* 1991 einen historischen und in gewissem Sinne autobiographischen Film über die sechziger Jahre gemacht und stehen damit neben den Geschichtsfilmern Ihrer Kollegen, dem *PUPPETMASTER* von Hou Hsiao Hsien oder den bei uns bekannteren chinesischen Filmen von Chen Kaige, Zhang Yimou und Tian Zhuangzhuang. Warum gibt es jetzt geradezu eine Welle von historischen Filmen?

EDWARD YANG Der Grund dafür liegt darin, dass wir in unserer Kultur immer die Geschichte vernachlässigt haben. Letzten Endes haben wir unserem Geschichtsunterricht in der Schule doch nie so richtig getraut. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass die wahre Geschichte nie erzählt wurde. Heute scheinen wir alle, bewusst oder unbewusst, ähnlich zu empfinden: Ich muss Zeuge der Geschichte sein, das ist mein Beitrag zur Geschichtsschreibung. Wir sind die erste Generation, die so ein mächtiges Instrument wie den Film für diese Bestandesaufnahme einsetzen kann. Ich bin froh, dass ich ein Teil dieses Prozesses sein kann.

FILMBULLETIN Woher kommt diese besondere Vernachlässigung der Geschichte?

EDWARD YANG Es ist eine Machtfrage. Bei jedem Dynastie-Wechsel wird die neue Macht die grossen Errungenschaften der vorangehenden Dynastie auslöschen. Deshalb fangen wir immer wieder von vorne an. Wir haben keine Kultur, in der Wissen gesammelt und aufbewahrt wird. Angenommen, ein bestimmter Magnetismus, irgendein Phänomen wäre von einem chinesischen Wissenschaftler zur gleichen Zeit wie von einem westlichen Wissenschaftler entdeckt worden. In China wurden solche Forschungsergebnisse nie festgehalten, weil sie keinen politischen Wert besaßen. Das hängt auch mit unserem absoluten Denken, das keine Alternativen kennt, zusammen. Das sind lauter Verlustanzeigen, aber es soll nicht so weitergehen. Deshalb müssen wir etwas für unser Geschichtsbild tun. Das ist kein Schlagwort. Alle diese Filmemacher haben unbewusst das gleiche Bedürfnis, nämlich ihre authentischen Erlebnisse der nachfolgenden Generation zu überliefern. Das ist heute unsere gemeinsame Aufgabe.

Das Gespräch mit Edward Yang führte Marli Feldvoss

•••••

Eigensinniges Bedürfnis, Bilder zu erfinden

ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL DE BOLIVIE

von Richard Dindo



Es gibt eine Einstellung von einem Lastwagen der bolivianischen Armee, der auf einer Strasse aus festgestampfter Erde vorrückt. Die Strasse beginnt in der Tiefe der Landschaft, zwischen Staub, Wald und wolkenbedecktem Himmel. Diese Einstellung hat eine dramaturgische Funktion. Die Soldaten kommen als Verstärkung, werden zunehmend zur Bedrohung für Che und seine Gefährten. Doch wichtig ist nicht, diese summarische Information als solche zu erfassen, sondern ihre historische und psychologische Tragweite einzuschätzen. In dieser Einstellung wechselt das Schicksal Ches in die tragische Dimension. Dieser Lastwagen – Metapher tödlicher Gefahr – rückt vor, als ob er selbst die bolivianische Guerilla am Boden zerstören müsste. Diese Einstellung ist die Frucht

fiktionaler Kompositionsarbeit. Der Lastwagen ist nicht aus der Epoche, wird jedoch verwendet, als ob er 1967 fahre. Der obere Teil des Bildes ist abgedunkelt, die Wolken – als Folge eines Eingriffes in die Farben des Videobandes, bevor es auf 35mm überspielt wurde – hängen schwerer. Heutzutage zögert Dindo nicht mehr, mit Hilfe der Farbpalette einer Videoeinrichtung sehr bewusst auf seine Bilder einzuwirken. Er handelt als Romancier, der weiss, dass der Realismus dem Wirklichen, dem er entstammt, seine Schuldigkeit nur erweisen kann, indem er echte Risiken der (Wieder)Erschaffung eingeht.

Diese Einstellung des Lastwagens steht emblematisch für das Beste, was Filmemacher – Romanciers des Wirklichen – anzubieten haben: Bilder, welche

die notwendigen Emotionen provozieren, um die Arbeit der Imagination, der Wiedererinnerung und des Nachdenkens in Gang zu setzen.

Wie steht es um die filmische Darstellung des durch die verstreichenen Jahre veränderten Bewusstseins, der durch den Verschleiss der Zeit brüchig gewordenen Erinnerungen, des durch die politischen und ideologischen Zweifel erschütterten Glaubens an die gerechte Sache? Kann das engagierte Kino, das den Ruf unserer Alternativ-Kultur ausmachte, den durch all die Pseudo-Wahrheiten, die das Bett der proletarischen und bürgerlichen Diktaturen teilten, ermüdeten Köpfen wieder ein lebendigeres Bewusstsein einhauchen?

Richard Dindo ist ein privilegierter Zeuge jener Entwicklung, in der sich das Dokumentarische (wie das Fiktionale) von der unwiderruflichen Gewissheit zu geschmeidigen Fragestellungen und schlichten Annäherungen an heutige wie vergangene Wirklichkeiten unseres Jahrhunderts entfaltet. Denn der 1944 in Zürich geborene Filmemacher hat diesen langsamen Übergang von den Bildern der Ermittler zu denen der Romanciers in seinem Werk mitvollzogen. Während viele Dokumentaristen, in der Schweiz wie in Europa, in einer akademischen Beziehung zur Wirklichkeit stecken bleiben, indem sie das Hübsche, das Rigorose, das präzise Kadrierte und didaktisch Montierte pflegen, zum Nachteil einer abenteuerlichen Erkundung dessen, was sie bewegt, fassen Dindo und einige wenige andere (in der Schweiz Marti & Mertens, Mettler, Stürm & Michel, vielleicht Imbach, ohne Junod, Butler zu vergessen) ihre Beziehungen zum Realen viel offener in Begriffen des Abenteuers der Erzählung und der Initiation. Sie sind die *Romanciers des Wirklichen*, sie halten sich heute stärker als früher an die plastischen Möglichkeiten der Bilder, um die subtilen Nuancen der Situationen, über die sie sich neigen, auszudrücken.

Dieses engagierte Kino der neunziger Jahre wird in seinen besten Ergebnissen Emotionen dort hervorrufen, wo früher das Dogma sie austrocknete, Lyrisches dort, wo die journalistische Rhetorik ihm den Weg versperrte, Poesie dort, wo die pädagogische Strenge sie scheitern liess. Und was Dindo im besonderen betrifft, so schafft er, zwischen Brecht und Marxismus (die zum Teufel keineswegs veraltet sind!), ein kluges Hin und Her zwischen analytischer Intelligenz und einfühlsamer Besorgnis.

Richard Dindo hat seit Anfang der siebziger Jahre das gewöhnlich dokumentarisch genannte Kino dieses Landes ästhetisch, emotionell und politisch mitgeprägt. Mit *SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG* (1973) und *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* (1975) nahm er seine Erkundungen von Bruchstücken der Erinnerung in Bereichen auf, die menschliche Schicksale mit historischen Ereignissen verbinden. Dieser Filmemacher, der seit 1970 mehr als fünfzehn Filme gedreht hat, arbeitet

für die Erhaltung eines kollektiven Gedächtnisses, das sich nicht mit Mythen und Mystifikationen zufrieden gibt, sondern unbequeme Wahrheiten mit einer Trauerarbeit über das beispielhafte und tragische Scheitern brüderlicher und väterlicher Figuren verknüpft. Dindo stellt vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Empfindungsvermögens und einer vergleichbaren Hellsichtigkeit verwandtschaftliche Verbindungen zwischen Arthur Rimbaud, Charlotte Salomon und Cheher und verzeichnet das Scheitern ihrer libertären und poetischen Versuche, die Welt zu verändern, ebenso wie ihr Ringen, den bekannten Zwängen nicht allzu stark zu erliegen. Dindo entwickelt – in ihrer Abwesenheit – ihre Gegenwärtigkeit durch die systematische Bemühung von Zeugnissen, die sie hinterlassen haben, evoziert eine Ästhetik der tätigen und ergreifenden Wiedererinnerung, umfassen von einer fortschrittlichen Vision, die klar von der zerbrechlichen Grösse der revolutionären Ideale angesichts der repressiven Mächte in Staat und Familie spricht. So wurde Richard Dindo zu einem der wichtigsten Beobachter und Kritiker, die zwischen Anthropologie des Landes und durchdachter Emotion Archetypen der materiellen und geistigen Geschichte von der Zwischenkriegszeit bis in die achtziger Jahre in Frage stellen: MAX FRISCH – JOURNAL I-III (1981),



MAX HAUFLE – „DER STUMME“ (1983), DANI, MICHI, RENATO UND MAX (1987), ARTHUR RIMBAUD. UNE BIOGRAPHIE (1991), CHARLOTTE, VIE OU THEATRE (1992).

Indem er die Komposition individueller Porträts von beispielhaftem Wert weiterverfolgt, scheint Richard Dindo ans Ende eines der Hauptstränge seines Werkes zu gelangen, das seinen Bezug zu unserer Epoche dadurch herstellt, dass es Figuren in kritischer Trauerarbeit verzeichnet – einer brüderlichen (Dani, Michi, Renato, Max und Arthur), einer schweizerlichen (Charlotte) und einer väterlichen (Hans Staub, Max – Frisch und Haufler). Mit Ernesto umfasst der Filmemacher, der seit 1968 wusste, dass er einmal einen Film über Che Guevara machen würde, den historischen und geistigen Horizont einer Generation, die von Lateinamerika bis Westeuropa, von Nordamerika bis Osteuropa, das revolutionäre Ideal teilte, allein durch die Vermittlung des Klassenkampfes mehr Gerechtigkeit für die Armen zu erreichen und dessen Berechtigung durch diese einfache und wirksame Utopie speiste. Als Ernesto Guevara 1966 Kuba verlässt, nachdem er noch als Industrieminister die ersten Kritiken gegenüber der durch die kommunistischen Parteien der UdSSR wie des Landes Fidel Castros verkörperten Politik skizziert hat, beschliesst er, in Bolivien einen Guerillakrieg zu führen. Von da an bis lange nach seinem Tod am 9. Oktober 1967 – er wird auf Befehl im Schulzimmer der Schule von Higuera von einem Soldaten der bolivianischen Armee exekutiert – gebiert Che einen Mythos, mit dem sich eine ganze Generation identifizieren wird. Während er zum unvergänglichen Helden der Revolution, zum Sühneopfer der Imperialisten und Militärjungen erhoben wird und seine „Poster“ die Zimmer tausender junger Leute schmücken, hält sich Dindo heute buchstäblich an das zu einem «vorhersehbaren, tragischen und beklagenswerten Scheitern» verurteilte Schicksal.

Das autobiographische Material bildet, auch in diesem Film, die erste Inspirations- und Artikulationsquelle für die verschiedenen Ebenen der Dramaturgie. Die Arbeit Dindos besteht ganz allgemein aus einer beachtlichen Montage von Elementen: den Text des von Guevara in Bolivien geführten Tagebuches (von dem der Regisseur Bruchstücke gemäss dem Film eigenen Ablaufs montiert); Bolivien, wo die realen Orte, an de-

nen sich die Guerilla entfaltet hat, identifiziert werden (gefilmt auf Video, was dem Film zu Tonabstufungen und einem "interessanteren" Korn verhilft); Fotografien und Archivfilmen (teilweise unveröffentlichtes, aus den Privatarchiven pensionierter bolivianischer Militärs stammendes Material); einigen Gesprächen mit Zeugen. Die Bilder, die Stimmen und die Töne weben so eine Erzählung, die den Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart spannt, zwischen dem manchmal ergreifenden Wiedererinnern (die allerletzten Fotos von Che kurz vor seinem Tod, mit neununddreissig Jahren!) und der stumpfen Wirklichkeit der Orte und Gesichter von heute.

Das Talent des Filmemachers besteht darin, ein System von Echos zu entwickeln, das die unterschiedlichen Schichten der Bilder untereinander zum Klingen bringt. Selten hat Dindo – so rigoros wie gefühlvoll – diese Dramaturgie des Romanhaften, die einem individuellen Schicksal einen symbolischen Wert verleiht, weiter getrieben. Er liest diesen Mythos erneut, um ihn der konkreten Geschichte der Illusionen unserer zurzeit



von jedem revolutionären Projekt verwaisten Epoche zu übergeben. Dieser Film fesselt. Er findet kein Vergnügen daran, diese Vaterfigur, die im Verlauf eines ungleichen und einsamen Kampfes ihren Tod gefunden hat, ins Unrecht zu versetzen, sondern versucht, CHE unserem von Identitätsverlust bedrohten Gedächtnis einzuverleiben. Am Anfang der neunziger Jahre bekundet Dindo sein eigensinniges Bedürfnis, Bilder zu erfinden, die unser Wissen eher verstören, als dass sie

es in den üblichen konformistischen und müden Vorstellungen bestärken – unbeirrt führt er seine Archäologie der Trauer über dieses Jahrhundert weiter.

Jean Perret

Die Übersetzung aus dem Französischen besorgte Josef Stutzer

Die wichtigsten Daten zu ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL DE BOLIVIE:

Regie und Buch: Richard Dindo;
Kamera: Pio Corradi;
Schnitt: Richard Dindo, Georg Janett, Catherine Poitevin;
Ton: Jürg Hassler.

Stimmen: Jean-Louis Trintignant, Christine Boisson (französische Fassung), Klaus Knuth, Susanne-Marie Wrage (deutsche Fassung).

Produktion: Ciné Manufacture, Lausanne; Les Films d'ici, Paris. Schweiz, Frankreich 1994.
Format: 35mm, Farbe,
Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



.....

Kleine Probleme – grosse Sorgen

БОКЗАЛІ – БАЙНОФ БРЕСТ von Gerd Kroske



Am Bahnhof Brest, an der Grenze zwischen Weissrussland und Polen, treffen wir auf Menschen aus verschiedenen Gegenden, aber mehr noch aus unterschiedlichen Zeiten.

«Kleine Probleme – aber grosse Sorgen», seufzt der Taxifahrer am Bahnhof. Benzin sei teuer, und niemand wolle sich fahren lassen. Aber gleich darauf sitzen wir doch mit der Kamera in seinem Taxi und erhalten einen fröhlichen Abriss zur Lage der Nation. Dazwischen singt er kräftig das Lied von der Liebe des einsamen Fernfahrers zu seinem Sohn und seiner Frau.

Die Nation ist Weissrussland, seit 1991 unabhängige Republik. Der Ort ist Brest, eine der neunundneunzig Städte des jungen Staates. Die Stadt hat 269 000 Einwohner, eine durchschnittliche Inflation von 1070 Prozent (1992) und eine von Europas Wirren geprägte Geschichte.

Brest ist ein Grenzbahnhof zu Polen. In Brest stand eine der im

Zweiten Weltkrieg am heftigsten umkämpften Zitadellen. Am Bahnhof Brest treffen aus Deutschland heimkehrende Soldaten auf auswanderungswillige Bürger, polnische Klein Händler und Schmuggler.

Gerd Kroskes Dokumentarfilm benimmt sich wie ein neugieriger, aber ausgesprochen unaufdringlicher Besucher mit ausgesucht informativem Handgepäck.

Zu Beginn sehen wir ein paar Kinder auf den Geleisen Steine auslegen. Ein Bahnbeamter jagt sie weg, aber ganz eindeutig nicht zum Teufel, sondern einfach aus der Gefahrenzone. Melancholische Blasmusik zieht auf wie ein Sommerregen, und gleich darauf kommt die Kapelle ins Bild. Sie fährt vorbei. Das heisst, wir fahren vorbei – die Kapelle steht auf dem Bahnsteig.

Panzer werden abgeladen. Im Abendlicht sehen diese Monster friedlich aus. Vielleicht, weil wir wissen, dass sie sich auf dem Rücktrans-

port aus Deutschland befinden, genauso, wie die jungen Soldaten. Einer von ihnen erzählt. Interessant sei das Leben in der Armee, andauernd sei er unterwegs gewesen. Zu Beginn oft als Zugeskorte in Turkmenien. Die Züge hätten Waffen transportiert, Panzer und Munition. Wohin? Früher vor allem nach Afghanistan. Wo die Transporte jetzt hingingen, das wisse er nicht.

Er will auch nicht viel wissen davon, erzählt lieber von sich selber. Interessant sei das ständige Wechseln der Orte und Länder gewesen. Aber es sei auch einsam in der Armee, gerade für einen wie ihn, der als Waise keinen Ort habe, zu dem er heimkehren könnte, wie die meisten seiner jungen Kameraden, die sich auf ihre Entlassung freuen.

Gerd Kroske lässt in seinem Film die Menschen ganz beiläufig zu Wort kommen, einen Fotoretoucheur mit ganz spezieller Arbeit, den Taxifahrer, ehemalige Frontkämpfer aus

Österreich und junge Rockfans aus der Stadt selbst.

Bilder von Zügen, Friedhöfen, Kindern und Zollabfertigungen vermischen sich mit alten sowjetischen und deutschen Wochenschau- und Propagandafilmen zum Bild einer Gesellschaft im permanenten Umbruch. All die Veränderungen, all das Leid zweier Kriege und diverser Besatzungen kommen langsam an die Oberfläche und werfen ihre langen Schatten auf die neuen Fragen, die sich seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion für die Menschen im immerwährenden Grenzgebiet stellen.

Der verzweifelte Suizid eines Kriegsveteranen, der sich vom Staat betrogen und vergessen fühlte, die geduldige Arbeit der Zollbeamten, die sich mit den Kleinhändlern, Schmugglern und Ausreisewilligen verständigen müssen, oder die von erschütternder Ironie geprägte Erzählung eines Mannes, der einen grossen Teil seines Lebens in Gefangenschaft

verbrachte, zuerst bei den Nazis, später unter Stalin in sowjetischen Lagern, machen in diesem Dokumentarfilm Geschichte – auf fast schon exemplarisch unschulmeisterliche Art – als individuelle Erfahrung zugänglich.

Kroskes Montagetechnik wirkt leicht und zufällig. Aber schon bald ist zu spüren, wie sich all die Eindrücke zu einem Ganzen verbinden, wie ein paar zentrale Fragen auftauchen und wie die Spannung immer wieder geschürt wird. Warum müssen Menschen soviel durchmachen in einem einzigen Leben? Wie viele Orte gibt es, die unter zwei Weltkriegen gelitten haben, immer wieder andere Machthaber kannten, den Zusammenbruch mehrerer politischer Systeme während einer einzigen Generation miterlebten?

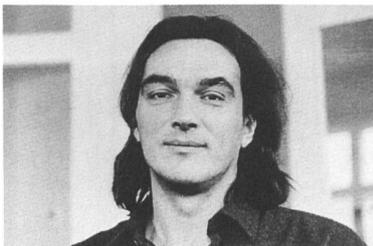
Aber auch ganz kleine Fragen lässt Kroske gerne möglichst lange im Raum hängen. Was hat der Zollbeamte da in seinem Plastiksack auf dem

Tisch liegen? Diese Dinge, gefunden, beschlagnahmt, zu Dutzenden? Die Antwort ergibt sich mit der Zeit.

Was macht der Mann, der sagt, für seine Arbeit müsse man sich mit der Fotografie gut auskennen, und mit Retouchetechniken? Und was hat seine Arbeit mit dem Selbstmord des Veteranen Sinatow zu tun?

Die Spannung, die Kroske permanent aufrecht erhält, hat für einmal nichts mit Plot oder Story zu tun, nichts mit Entwicklung und dramatischer Abfolge: Es geht um die reine Neugier. Kroske macht das dokumentarische Prinzip mit seinen schönen sepiagetönten schwarz-weißen Bildern zum Dauerimpuls, er lässt Fragen aufkommen, weil er nur wenige Antworten gibt, die wiederum neue Fragen aufwerfen.

Michael Sennhauser



Der Autor Gerd Kroske wurde 1958 in Dessau geboren. Er machte eine Lehre als Betonwerker, studierte Kulturwissenschaften und arbeitete ab 1987 als Dramaturg und Autor im DEFA Dokumentarfilmstudio.

Er absolvierte seine Regieausbildung extern an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg und dreht seit 1989 eigene Dokumentarfilme. Zu seinen jüngeren Produktionen zählt NORDLICHT von 1992 und die

Episode KURZSCHLUSS aus der Kurzfilmreihe NEUES DEUTSCHLAND von 1993. Als Dramaturg arbeitete er unter anderem mit Volker Koepp und mit Jürgen Böttcher.

Die wichtigsten Daten zu BOKSA II – BAHNHOF BREST:

Buch und Regie: Gerd Kroske; Kamera: Dieter Chill; Schnitt: Karin Schöning; Ton: Uve Haussig.

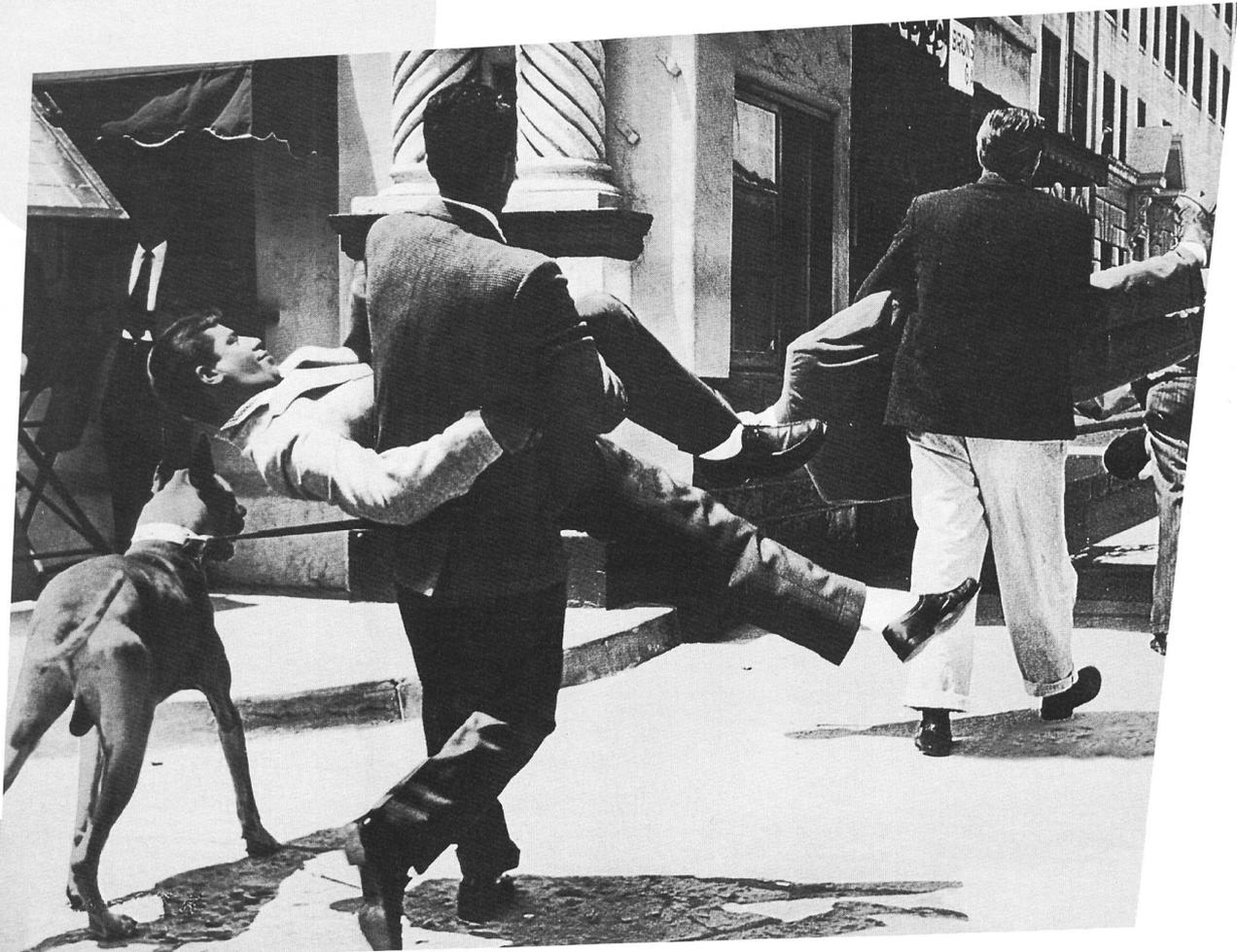
Produktion: ð-Film, Berlin; WDR, Köln.

Deutschland 1993. Schwarzweiss, Format: 35mm, 1:1.37; Dauer: 90 Min.

.....

Vollautomatische Spontandemontagen

Notorisch beste Ansichten zum Werk von Frank Tashlin



HOLLYWOOD OR BUST

«Die wussten damals nicht, was sie mit einem Burschen namens Ducky Nash anfangen sollten – so nannten wir Clarence Nash, die Stimme von Donald Duck.

Denn was tut man schon mit der Stimme von Donald Duck, wenn es gerade nichts aufzunehmen gibt? Ducky hatte zwar ein Büro bei Disney, doch nur ein ganz kleines, in dem er sich bloss zum Schlafen niederlegte. Das Fenster des Raums befand sich etwa zwölf Fuss überm Erdboden, und wenn Ducky in seinem Korbstuhl schlief – und er tat's wie eine Ente, mit komischen Gerä-

uschen –, dann packten Roy Williams (ein massiger, kräftiger Kerl) und ich den Stuhl mitsamt Ducky drin. Wir hievten das Ganze durchs offene Fenster und liessen alles fallen.

Der Stuhl prallte auf, und da er aus Korbgeflecht war, gab es eine Art Rückstoss, und die Beine verbogen sich nach aussen. Ducky quakte erst einmal eine Weile dort unten herum, dann kam er wieder herauf. Den Stuhl schleppte er hinter sich her. Wir spielten denselben Streich mehrmals durch und betrachteten ihn als die höchste Form unseres Humors. Wenn wir nun also wirklich über den Humor auf seiner niedrigsten Stufe

reden wollen, dann gebe ich es ganz gern zu: Solche Spässe fanden wir damals komisch.»

Ohne Brüste keine Reifen

Frank Tashlin hat als Zeichner – gerade auch von Comics und Trickfilmen – eine ausgeprägte Vergangenheit. Für sich genommen ist sie von eher nur begrenzter Bedeutung, und doch ist an ihr nicht vorbeizukommen. Die Jahre am Zeichentisch zwischen 1930 und 1947 bilden einen Hintergrund, der vieles, wenn auch nicht alles von dem erklärt, was der junge Mann aus New Jersey später



Anita Ekberg und Jerry Lewis in
HOLLYWOOD OR BUST



Jayne Mansfield in
THE GIRL CAN'T HELP IT



Dean Martin in
ARTISTS AND MODELS

fürs Kino realisieren wird. **ARTISTS AND MODELS** ist eine Art Hommage an die Kunst des Zeichnens. Jerry Lewis erklärt darin, was seine ausgedehnten Comics-Lektüren ihn gelehrt hätten, nämlich: «wie sich Giftpflanzen in einem Blumentopf auf dem Fenstersims ziehen lassen; wie verhindert wird, dass messingene Schlagringe ihren Glanz verlieren; wie man Feuer durch Aneinanderreiben von zwei Benzin-kanistern erzeugt (das war ein Feuer!); wie man einen Henkersknoten schürzt und, *last but not least*, wie sich Mäusegift so aufbereiten lässt, dass es streichbar wird wie Erdnussbutter.»

Eine Weile lang ist Tashlin bei den bewussten Mäusen und Enten von Hollywood beschäftigt, zwischenhinein auch in der Werbung, und einmal hat er den legendären Tex Avery zum Kollegen. Ausserdem ist ein aktives Mittun bei der ersten amerikanischen Zeichnergewerkschaft zu verzeichnen, und zwar geht die Sache bis hin zum Streik. Die Mitgliedschaft dürfte den Unwillen Walt Disneys erregt haben. Bei der Bekämpfung der Syndikate in Hollywood spielt der notorische Rechtsaussen eine der vornehmsten Rollen.

«*You can't sell tires without breasts.*» In diese lapidare Maxime fasst Tashlin seine Erfahrungen in den Werbe- und werbeähnlichen Medien zusammen: Ohne Brüste lassen sich keine Reifen verkaufen. Aus all dem, was die abgründige Sentenz in sich schliesst, machen seine Filme ein bevorzugtes Objekt der Satire: In ihrem jämmerlichen Schwachsinn lässt die Konsumgesellschaft ihre überforderten Maximalverbraucher zu nuckelsüchtigen Säuglingen regredieren. (Wortgeschichtlich gehen ja wohl "Sucht" und "saugen" auf ein und denselben Stamm zurück.)

Die prononciert protuberante (und ausserdem platinblonde) Jayne Mansfield, die während weniger Jahre eine Art Marilyn für den kleinen Mann markiert, ziert **THE GIRL CAN'T HELP IT** als ausgereiftes wohlstandskapitalistisches Busenwunder. Strahlend spannt sie sich zwei perlweisse, ausgussfreudige Milchflaschen vor die grossherzig feilgebotenen Rundungen. Wer hat noch nicht, wer will noch mehr?

«*Bevete più latte*», textet nur wenige Jahre später in unvergesslicher ergreifender Schlichtheit ein anderer, der seines Zeichens ebenfalls

ein Zeichner war, bevor er Filme machte. Und Federico Fellini tut es wohl kaum, ohne dabei an Tashlin zu denken. Höhere, immer noch höhere Dosen müssen sich, Mastgänsen gleich, die Sklaven des Umsatzes verpassen lassen, um die freien Märkte, die heiligen Kühe des Systems immer noch fetter zu machen. Daran hat sich (von heute aus gesehen) in bald vierzig Jahren kaum etwas geändert.

Von den klassischen Instrumenten künstlerischer Produktion ist gerade der Griffel dasjenige Hilfsmittel, das sozusagen aus eigenem – also ohne Dazutun des darstellenden Künstlers – zum Überzeichnen und Verzerren tendiert. Von Zeit zu Zeit macht sich der Stift gleichsam selbständig. Ganz ungebeten holt er deutlich weiter aus, als erforderlich wäre, und ergeht sich lustvoll in Karikatur, Grotteske und Satire. Plötzlich ist es dann, als kehrt ein Besen von allein. Dem Zeichenwerkzeug ist keinesfalls zu trauen. Eine Art Verrücktheit scheint dem Ding innezuwohnen, ein vermaledeiter Hang zu handfesten, aggressiven Scherzen ganz im Sinn und Geist des doch recht unfeinen Streichs mit dem Korbstuhl.

Der Schlüssel zum Kaderklo

Im übrigen fällt der bedauernswerte Ducky dem Fenstersturz ganz ähnlich zum Opfer, wie es Donald Duck selber widerfahren könnte. In seinem Entenhausener Heldenleben ist ja auch der Enterich mit der Stimme von Clarence Nash zuletzt immer der Lackierte. Zudem funktioniert der Gag im Vorübergehen, ganz mühelos, auch gleich noch gemäss dem Prinzip der Wiederholung, auf dem die meisten Formen der Komik gründen.

Und zu diesen gehört sicher jeder sogenannte Humor auf der niedrigsten Stufe. Solange Filme von ihm entstehen, hat sich Tashlin eines Teils der sogenannt seriösen Kritik (besonders in den USA) zu erwehren, die ihn ohne viel Überlegung als vulgär abtut. Europa hingegen hat ihn unterdessen schon zum Autor erklärt. Er stellt es mit Verspätung, aber umso grösserem ungläubigem Erstaunen fest. Die Vorkämpfer der *nouvelle vague* schwören auf ihn. Zuvorderst Godard führt ihn immer wieder an, weil er nicht abrundet und durchkomponiert, sondern seine Filme aufnet: nach dem Revueprinzip, mittels Reihung von

Szenen und Nummern, gerade so, wie es der Franko-Schweizer später auch selber tun wird. Bemerkenswerterweise stellt er ohne zu zögern Tashlin über etwa Billy Wilder, der ihm zu penetrant ist.

Was die Cinephilie der fünfziger und sechziger Jahre (besonders die gallische) an Hollywood-Regisseuren von Tashlins Schlags statuiert, beruht vermutlich auf einer gewissen Täuschung oder Unschärfe. Das glauben zuvorderst die Betroffenen selbst – Hitchcock, Hawks und eben auch Tashlin – und lassen sich eher etwas widerstrebend ehren. Selber verstehen sie sich als lauter bescheidene Handwerker und fühlen sich ausserstande, die Bedingungen zu erfüllen, unter denen jemand als Autor gelten könne; und sie verspüren im übrigen nicht die mindeste Lust, einen entsprechenden Versuch zu wagen. Doch sollte sich da tatsächlich ein Missverständnis eingeschlichen haben, dann ist es (wie heute bestens bekannt) eines von ausgesprochen pionierhafter und ergiebiger, wenn nicht sogar historischer Qualität gewesen.

Wer Comics&Cartoons zeichnet, tut es (mindestens zu jener Zeit) in unerbittlich gedrängtem, oft maschinellen, industriellem Rhythmus. Die Wiederholung wird zu seinem täglichen Brot. Routine und allerhand Automatismen schleichen sich unweigerlich ein. Um die Treitmühle auf die Dauer erträglich zu machen, muss der Griffel immer öfter ausschlagen, derber und heftiger zeichnen. Strichelt einer stets nur brav nach Vorgabe und paust bieder durch, fliegt er bald einmal aus dem Geschäft.

Tashlin hat am Zeichentisch platterdings Erfolg im Übermass. Während einiger Jahre signiert er als «Tish-Tash», wie wenn er selber eine Comics-Figur geworden wäre (nachdem seine Familie noch von Taschlein geheissen haben soll). Sehr früh in seinem Leben hält er den famosen Schlüssel zum Kaderklo in Händen, den nicht erst Wilders THE APARTMENT zum festen Kino-Begriff macht. Doch sowie die Stufenleiter erklimmen ist, beginnt sich der Aufsteiger aus tiefstem Innern hoffnungslos zu langweilen.

Der Karrierismus läuft notorisch leer. Tashlin weiss, wovon er redet. Über kurz oder lang führt die öde Streberei zur Selbstaufgabe und

eigentlichen Prostitution. Thematisiert ist das in zentralen anarchischen Grotesken wie WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER? und THE MAN FROM THE DINER'S CLUB. Zu ihnen gehört ebenfalls THE GIRL CAN'T HELP IT, bloss baut dieser dann gleich noch ein ausserordentliches Kunststück hinzu.

Mit seinen siebzehn Musikeinlagen zelebriert er einerseits den eben aufkommenden Rock'n'Roll. Handkehrum bringt er es fertig, ihn als eben den künstlich induzierten, kommerziell gesteuerten Modeschwachsinn lächerlich zu machen, als der er damals erscheinen musste und der er allem Anschein auch war. (Persönlich kann ich mich nicht erinnern, ich war noch zu jung.) Doch ergeht es der neuen Musik (in dem Film) nicht anders als Jayne Mansfield. Auch Miss vorbildlicher Vorbau will um jeden Preis reüssieren, und gerade das überhäuft sie mit Ridikul. So gesehen, spielt sich für sie auf der Leinwand etwas ganz Ähnliches ab wie in der Realität.

Sohn des verrückten Zeichenstifts

«Wo ich auch immer bin und arbeite», sagt Tashlin, «sind mir mein Kopf und mein Herz voraus: anderswo. Ich befinde mich nie dort, wo ich mich aufhalte. Als ich Trickfilme zeichnete, dachte ich nur an eins, nämlich an Kinospiele. Ich habe möglicherweise die absolut erste vollgültige Montage nach Spielfilm-Mannier in einem Trickfilm realisiert. Ich versuchte schon damals, Spielfilmregie zu führen, nur tat ich es eben mit Kleintieren. Aber als ich dann tatsächlich meine Spielfilme drehte, da dachte ich schon wieder an etwas Nächstes, nämlich an Theaterstücke.» Der Sprung zum Spielfilm führt über Skripts. Die Art und Weise, in der eines dann tatsächlich realisiert wird, lässt Tashlin schliessen, er müsse künftig selber inszenieren. Bei einem folgenden Mal fällt der bereits verpflichtete Regisseur plötzlich aus. Schon ist der flinke Drehbuchautor zur Stelle um einzuspringen.

Dem eigenwilligen, verwunschenen Zeichenstift erwächst ein leicht benennbarer Nachfolger und Imitator. Mehr noch, der durchdrehende Automat gedeiht, in den Filmen, zu deren eigentlichem Urmotiv. Tashlins Welt ist prall voller selbsttätiger, lei-

stungsbesessener, allzeit abgabebereiter Komfortvorrichtungen nicht zuletzt von der Art der wohlgestalteten Mansfieldschen Schulmilch-Dispenser. Doch es kommt unweigerlich der Moment, da versieht eine jede von ihnen ihren Dienst auch einmal ganz ohne jeden ausdrücklichen Befehl. Sie ist dann in ihrer blinden Hilfswut oft nicht mehr zu bremsen. So entwickelt sich das Werkzeug (je nachdem) zum Zerstörungsmittel: ähnlich, wie das Rad zur Atombombe wird. Oder noch: ähnlich, wie sich eine Maschine von Tinguely selber vernichtet.

Die verhängnisvolle Entfremdung vom ursprünglichen Zweck erscheint zwar bei Tashlin immer als etwas Komisches, sogar Urkomisches. Und er kultiviert einen höchst intimen Umgang mit der Freude am Kaputtmachen und Kaputtgehenlassen, für die er sich ausdrücklich auf die berühmten Gebrüder Marx beruft. Und doch bleibt ihm der ernste Hintergrund, vor dem das wilde Ausschlagen jeglicher Hard- und Software zu sehen ist, erklärermassen stets bewusst. Leider kann er es sich nicht leisten, besonders viel davon auf die Leinwand zu bannen. Wenn seine Filme kritisch sind – und das ist bei den meisten der Fall –, dann sind sie es im weitesten Sinn des Wortes und auf eine Weise, die mindestens naiv wirkt. Nachzuweisen ist da rein gar nichts. Kapiere hingegen lässt sich alles.

Da meckert nicht etwa einer gezielt und geschult an sozialen oder sonstigen Missständen herum und täte es womöglich noch unter Berufung auf jenen andern namens Marx – samt Beilage von Vorschlägen, wie's besser ginge. Sondern da sorgt bloss jemand dafür, dass sich Gesellschaft und Zivilisation durch krasse, drastische Selbstdarstellung, durch eine Überzeichnung im Stil von Comics&Cartoons (wenigstens bildlich) vollautomatisch spontandemontieren. Keine Welt des Mangels, sondern deren Gegenteil wird beschrieben, eine solche des Überflusses und -drusses. Sie steht sich sozusagen – im Zeichen des Zuviel – selbst im Weg und ist dauernd in Gefahr, in Milch und Honig unterzugehen. Die Brüste der Jayne Mansfield sind so ausgiebig, wie der Durst ihrer kleinen Kostgänger, der Kinder von Wirtschaftswunder und Flaschenmilch, unstillbar ist.



*Jill St. John in
WHO'S MINDING THE STORE?*



*Danny Kaye in
THE MAN FROM THE DINER'S CLUB*



*Joan O'Brien und Jerry Lewis in
IT'S ONLY MONEY*



Joan O'Brien und Jerry Lewis
in IT'S ONLY MONEY



Jerry Lewis in
THE DISORDERLY ORDERLY

In WHO'S MINDING THE STORE? droht einmal ein allerschluckender Staubsauger die ganze Welt zu verzehren. Locker steckt er jedenfalls schon mal den Inhalt eines halben mittelgrossen Warenhauses weg. THE MAN FROM THE DINER'S CLUB spielt den umgekehrten Vorgang durch. Dieser Selbstbeweger aspiriert nicht, sondern spuckt aus. Als handle es sich um eine unerschöpfliche Lochkartenmaschine (vordigitalen Typs), die halb New York mit fliegenden Fetzen überschüttet. Und vielleicht sind das schon die Szenen bei Tashlin: nicht unbedingt die in sich selbst besten, doch bestimmt die, die am sinnfälligsten repräsentieren, was es mit seinen Filmen für eine Bewandnis hat.

Der Bursche für alles

Oftmals muten dann die Menschen verzweifelt ähnlich an wie die Maschinen. Lange lassen sie sich steuern, heisst das, doch eben nicht beliebig lange. Jedermanns Auto leistet sich schliesslich seine dreisten Pannen, und eben nicht nur, indem es den Dienst versagt, sondern etwa auch, indem es wohl den Fahrer weiterfährt (wie verlangt), nur eben bedauerlicherweise gegen einen Baum.

Besonders sein eifriger Regielehrer Jerry Lewis verkörpert bei Tashlin den vorausseilend gehorsamen, ganz und gar unbrennbaren Dauerfunktionsausübler – und –überausübler. Wie alle seines Schlags fällt er über kurz oder lang aus – und wenn's bloss aus dem lauterem guten Willen heraus geschieht, es aller Welt ganz besonders recht zu machen. Als Bursche für alles – Ausläufer, Servicemechaniker oder Verkäufer – möchte er allen noch einmal weiterhelfen. Und zwar will er es um jeden Preis tun und ausgerechnet dann, wenn jedweder fortgesetzte Beistand die Lage nur weiter verschlimmern kann, ganz sicher aber der seine. Jerrys notorische beste Absichten werden zum Schrecken seiner Umgebung: ähnlich, wie sich die ursprünglich so dienstbare Technik apokalyptisch zum Schrecken der Menschheit steigert.

Der eifertige Idiot, der blind programmierte vollautomatische Fürsorger wird zu Tashlins anderem Ich. (Von einem umgekehrten Verhältnis ist wenig bekannt.) Zwischen 1955

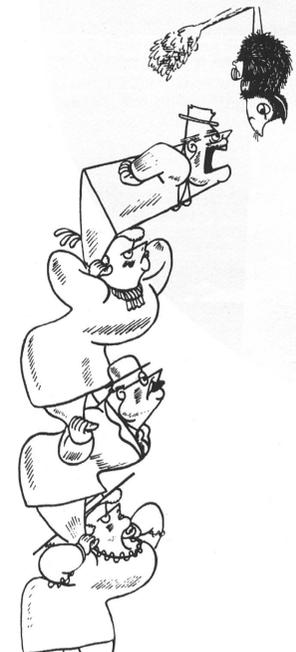
und 1964 führt und unterweist der Lehrmeister seinen Schützling durch nicht weniger als acht Filme hindurch. Das Geleit wird Lewis in einer ausgesprochen heikeln Übergangsphase seiner Laufbahn zuteil. Einerseits trennt er sich nämlich (unter nicht ganz unproblematischen Umständen) von seinem langjährigen Partner Dean Martin. Der getreue "sidekick" und "romantic relief" mit der schmelzenden Crooner-Stimme darf gerade noch bei ARTISTS AND MODELS und HOLLYWOOD OR BUST im Trio mithalten. Die sechs folgenden Titel entstehen ohne ihn: ROCK-A-BYE BABY, THE GEISHA BOY, CINDERELLA, IT'S ONLY MONEY, WHO'S MINDING THE STORE? und THE DISORDERLY ORDERLY.

Auf der andern Seite zieht (früher oder später) in jedem Dreieck eine Trennung fast notwendig die nächste nach sich. Jahre nach der Wegweisung Martins realisiert das verbliebene Duo seine letzte gemeinsame Arbeit. Und siehe da, vielsagenderweise erweist sie sich auch als der letzte nennenswerte Film Tashlins. In den darauf folgenden Jahren missraten ihm sowohl THE ALPHABET MURDERS wie THE GLASS BOTTOM BOAT, CAPRICE und THE PRIVATE NAVY OF SERGEANT O'FARRELL.

Gefällige Besetzungen mit Publikumsliebblingen wie Tony Randall, Doris Day oder Bob Hope richten da herzlich wenig aus. Es ist keineswegs so, dass Tashlin einfach nichts wäre ohne seinen erprobten Hauptdarsteller. Das hat sich sowohl vor wie auch während der neun fraglichen Jahre oft genug gezeigt. Trotzdem leidet die endgültige Absetzung Lewis' von seinem Mentor offensichtlich zu dessen allmählichem Niedergang über. Ob sie an seinem eher etwas zu frühen Tod von 1972 einen indirekten Anteil hat, lässt sich höchstens vermuten.

«The King of Comedy»

Noch ein paar Jahre lang zehrt Tashlin von einem zusehends verfließenden Ruhm. Die Wiederholung holt ihn wieder ein. Man lässt ihn nur noch ausführen, was verlangt wird. Er strichelt und paust durch. Unterdessen klemmt sich sein flügge gewordener Zögling hinter die stolze Reihe seiner besten eigenen Titel. Von 1960 an entstehen hintereinander: THE BELLBOY, THE LADIES' MAN, THE ERRAND BOY, THE NUTTY PROFESSOR, THE



Comme on le voit, le tournage sérieux. Frank Tashlin (à genoux). Ne nous a-t-il pas écrit : « Mieux je qu'il est dangereux de prendre trop de comique. En conséquence, je deviens exemple, alors que l'un de mes 2.857 gags bien sonnés, il n'y en a pas. La Blonde et moi. Et quant à Will il en comptera à peine une cinquantaine plus drôle de l'année. Il existe une ducteur viennois toujours en tête de liste j'ai décidé de chambarder cet état de la poche obtient un grand succès, seulement de ma mise en scène, et Nous voilà prévenus. Il ne faudra pas Rita Marlowe (Jayne Mansfield), de ses ni celles de Rock Hunter (Tony R. fiancée (Betsy Drake), qui, pour ne pas un corsage aussi gonflé que celui de wood et de la Publicité Télévisée, chélines dans Rally Around The P

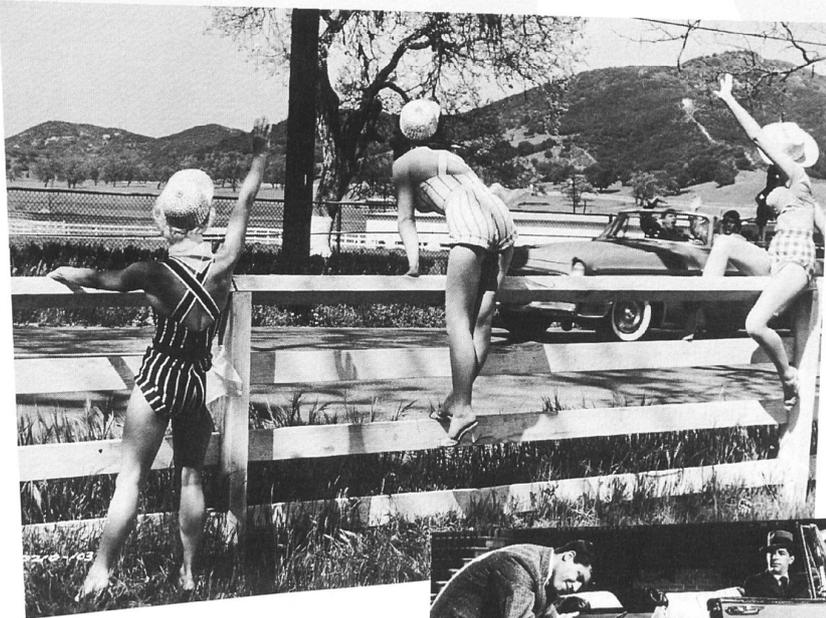


Dreharbeiten mit Jayne Mansfield zu WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?

Frank Tashlin écrit, dirige et produit Will Success Spoil Rock Hunter ?

42

RETROSPECTIVE FRANK TASHLIN



HOLLYWOOD OR BUST



PATSY, THREE ON A COUCH, THE BIG MOUTH und WHICH WAY TO THE FRONT?. (Und natürlich agiert er jedesmal auch als sein eigener Hauptdarsteller.) Im Verlauf der Sechziger beginnt nicht nur er selbst sich für eines der komischen Genies des Jahrhunderts, wenn nicht gar für den Erben Chaplins zu halten. Die gallische Cinephilie hält wiederum kräftig mit. Erneut gerät sie dabei in Gegensatz zu den hochnäsigen überseeischen Kritikern.

Alles nimmt bei Lewis eine kompliziertere, schwierigere, sentimentalere Wendung, als es bei Tashlin der Fall war; und alles wird auch um einiges weniger handfest und entspricht dem groben Scherz mit dem Korbstuhl nicht mehr so genau. Bereits lässt sich gegen 1970 der nachfolgende Erbe in der grossen amerikanischen Komikertradition ausmachen. Der kommende «King of Comedy» führt 1971 auf der Piazza von Locarno seinen Erstling TAKE THE MONEY AND RUN auf. Anders als die noch halbwegs unschuldigen Tashlin und Lewis darf Woody Allen als psychoanalytisch aufgeklärt gelten. Eine memorable Szene zeigt einige Jahre später, wie er über Flur und Wiesen von einer gigantischen Einzeltitte verfolgt wird. Was bei Tashlin und Lewis noch ein Spass mit ernstem Einschlag war, gerät bei Allen zum komischen Trauma.

Mit WHICH WAY TO THE FRONT? ist 1971 die letzte der klassischen Komödien Lewis' in die Kinos gekommen. Schon gelten sie als hoffnungslos veraltet. Jerry wendet sich der Wohltätigkeit zu und sammelt für den Kampf gegen den Muskelschwund. Zwar erntet Tashlin den geschuldeten Dank wiederholt. Doch der Jüngere spricht ihn anscheinend nie aus, ohne stillschweigend zu implizieren, gewisse Schüler wüssten eben ihre Lehrer zu übertreffen. Hat Lewis wirklich bessere eigene Filme gemacht als mit Tashlin? – Ach, was soll's, die einen sind ohne die (jeweils) andern ganz einfach undenkbar!

Pierre Lachat

Frank Tashlin

19. Februar 1913 bis 5. Mai 1972



1951

THE FIRST TIME

Buch: Frank Tashlin, Jean Rouverol, Hugo Butler, Dane Lussier; Kamera: Ernest Laszlo; Musik: Frederick Hollander; Darsteller: Robert Cummings, Barbara Hale, Bill Goodwin, Jeff Donnell

SON OF PALEFACE

Buch: F. Tashlin, Robert Welch, Joseph Quillan; Kamera: Harry J. Wild; Musik: Lyn Murray; Darsteller: Bob Hope, Jane Russell, Roy Rogers, Bill Williams

1953

MARRY ME AGAIN

Buch: F. Tashlin, nach einer Story von Alex Gottlieb; Kamera: Robert de Grasse; Musik: Raoul Kraushaar; Darsteller: Robert Cummings, Marie Wilson, Ray Walker, Mary Costa, Jess Barker

SUSAN SLEPT HERE

Buch: Alex Gottlieb und F. Tashlin (ohne Credits), nach einem Stück von Steve Fisher und Alex Gottlieb; Kamera: Nicholas Musuraca; Musik: Leigh Harline; Darsteller: Dick Powell, Debbie Reynolds, Anne Francis, Glenda Farrell

1955

ARTISTS AND MODELS

Buch: F. Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker, nach einem Stück von Michael Davidson und Norman Lessing; Kamera: Daniel L. Fapp; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Dean Martin, Shirley MacLaine, Dorothy Malone

THE LIEUTENANT WORE SKIRTS

Buch: F. Tashlin, Albert Bleich; Kamera: Leo Tover; Musik: Cyril J. Mockridge; Darsteller: Tom Ewell, Sheree North, Rita Moreno, Rick Jason, Les Tremayne

1956

HOLLYWOOD OR BUST

Buch: Erna Lazarus, F. Tashlin (ohne Credit); Kamera: Daniel L. Fapp; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Dean Martin, Pat Crowley, Maxie Rosenbloom

THE GIRL CAN'T HELP IT

Buch: F. Tashlin, Herbert Baker, nach einer Story von

Garson Kanin; Kamera: Leon Shamroy; Musik: Lionel Newman; Darsteller: Tom Ewell, Jayne Mansfield, Edmond O'Brien, Julie London

1957

WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER?

Buch: F. Tashlin, nach einem Stück von George Axelrod; Kamera: Joe Macdonald; Musik: Cyril J. Mockridge; Darsteller: Tony Randall, Jayne Mansfield, Betsy Drake

1958

ROCK-A-BYE BABY

Buch: F. Tashlin, basierend auf der Story «The Miracle of Morgan's Creek» von Preston Sturges; Kamera: Haskell Boggs; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell, Connie Stevens

THE GEISHA BOY

Buch: F. Tashlin, nach einer Geschichte von Rudy Makoul; Kamera: Haskell Boggs; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Marie McDonald, Susanne Pleshette, Sessue Hayakawa

1959

SAY ONE FOR ME

Buch: Robert O'Brien, F. Tashlin (ohne Credits); Kamera: Leo Tover; Musik: Lionel Newman; Darsteller: Bing Crosby, Debbie Reynolds, Robert Wagner, Ray Walston

1960

CINDERFELLA

Buch: F. Tashlin, nach dem Märchen von Charles Perrault; Kamera: Haskell Boggs; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Anna Maria Alberghetti, Ed Wynn, Judith Anderson, Henry Silva

1962

BACHELOR FLAT

Buch: F. Tashlin, Budd Grossman, nach seinem Stück; Kamera: Daniel L. Fapp; Musik: Johnny Williams; Darsteller: Tuesday Weld, Richard Beymer, Terry-Thomas

1963

IT'S ONLY MONEY

Buch: F. Tashlin, John Fenton Murray; Kamera: Wallace Kelley; Musik: Walter Scharf; Darsteller: Jerry Lewis, Zachary Scott, Joan O'Brien, Mae Questel, Jesse White

THE MAN FROM THE DINER'S CLUB

Buch: Bill Blatty, nach einer Story von B. Blatty und John Fenton Murray; Kamera: Hal

Mohr; Musik: Stu Phillips; Darsteller: Danny Kaye, Cara Williams, Martha Hyer, Telly Savalas, Everett Sloane

WHO'S MINDING THE STORE?

Buch: F. Tashlin, Harry Tugend, nach seiner Story; Kamera: Wallace Kelley; Musik: Joseph J. Lilley; Darsteller: Jerry Lewis, Jill St. John, Agnes Moorehead, John McGiver, Ray Walston

1964

THE DISORDERLY ORDERLY

Buch: F. Tashlin, nach einer Story von Norm Liebman und Ed Hass; Kamera: Wallace Kelley; Musik: Joseph J. Lilley; Darsteller: Jerry Lewis, Susan Oliver, Everett Sloane, Glenda Farrell, Karen Sharp

1965

THE ALPHABET MURDERS

Buch: David Pursall, Jack Seddon, nach dem Kriminalroman «The ABC Murders» von Agatha Christie; Kamera: Desmond Dickinson; Musik: Ron Goodwin; Darsteller: Tony Randall, Anita Ekberg, Robert Morley, Maurice Denham, Guy Rolfe, Shelia Allen

1966

THE GLASS BOTTOM BOAT

Buch: Everett Freeman; Kamera: Leon Shamroy; Musik: Frank De Vol; Darsteller: Doris Day, Rod Taylor, Arthur Godfrey, John McGiver

CAPRICE

Buch: F. Tashlin, Jay Jayson, nach einer Story von J. Jayson und Martin Hale; Kamera: Leon Shamroy; Musik: Frank De Vol; Darsteller: Doris Day, Richard Harris, Ray Walston

1968

THE PRIVATE NAVY OF SERGEANT O'FARRELL

Buch: F. Tashlin, nach einer Story von John L. Green und Robert M. Fresco; Kamera: Alan Stensold; Musik: Harry Suckman; Darsteller: Bob Hope, Phyllis Diller, Jeffrey Hunter, Gina Lollobrigida



Zwischen Cannes und Locarno

Marco Müller, Direktor
«Festival internazionale
del film Locarno»

Wozu sind die Festivals noch gut? Die paar Gedanken, die ich an dieser Stelle notiere, sind die einstweiligen Ergebnisse eines Denkprozesses in einer Zeit des Übergangs. Cannes haben wir hinter uns: ein Schaufenster, eine Messe und ein Markt für alles, was es auf Film gibt, und für die Filme, die man machen kann, zudem: ein Probestand für die wichtigsten "neuen" Filme der beiden folgenden Verleihsaisons. Cannes steht immer am Anfang unseres Festivals (von Locarno), das sich aber als Plattform des "Neuen" im Sinne von "virtuell" versteht: für die Filme, die man machen müsste und möchte, die es aber so oft nur in der Vorstellung gibt.

Vielleicht hätten die Filmfestivals vorab folgendem zu dienen: Sie sollten einen Rückhalt bilden für jeden, der glaubt, wer Filme besser – und mehr von ihnen – verstehe, der verstehe auch die Realität besser – und mehr von ihr. Am Ende eines Festivals hätte man sich dann nur eine Basis verschafft, für spätere Überlegungen, an einem andern Ort.

Filmmärkte wie der helvetische oder die der meisten europäischen Länder (Frankreich inbegriffen) sind halb erstickt, und so können sich die Festivals jetzt sehr wohl eine neue Aufgabe zuschreiben. Sie besteht darin, einen Ersatz für die ausbleibende Information und den mangelhaften Verleih zu bieten und auf die Beschränkungen zu reagieren, die sich aus der Logik der Märkte ergibt. Es ist die Logik derer, die den Markt zu beherrschen versuchen und denen das vereinzelt auch gelingt. Nachträglich fällt mir auf, dass die amerikanischen Beiträge am letzten Festival von Cannes – unabhängige Produktionen auf halbhochem Niveau

von zehn bis zwanzig Millionen Dollar – nur scheinbar dürftig waren. In Tat und Wahrheit widerspiegelten sie nicht etwa die vielbeschworene Vergeltung für die von Frankreich bezogenen Positionen im Gatt-Streit. Vielmehr bestätigte die Selektion, dass die grossen publizistischen Maschinerien der Hollywood-Industrie an den Festivals und ihren Preisen gar nicht mehr so besonders interessiert sind.

Die Studios beschäftigt einzig, ob die anvisierten Teile des Publikums dann, wenn Zeitungen und Programme breit über die jeweiligen Filme berichten, ins richtige Kino gehen. Es nützt den grossen Produzenten (auch ausserhalb Hollywoods) nichts mehr, Filme nach Cannes (oder an die sommerlichen Festivals von Locarno oder Venedig) zu schicken, wenn Europa die Titel erst im Herbst startet. Auf die Festivals können diese Produzenten verzichten. Umso weniger können die Festivals auf die "grossen" Filme verzichten, die das Medieninteresse antreiben, die Ausichten auf einen Bericht im Fernsehen verdreifachen und die Anzahl der Seiten in den Tages- und Wochenzeitungen verdoppeln. Daher gewinnt die Promotion, gegenüber der Arbeit des Filme-Entdeckens, an Bedeutung. Dank der Promotion lassen sich die traditionellen Startaisons für die wichtigsten Filme verlängern. Jenseits des Geredes über ein Vertauschen der Daten von Cannes und Venedig hat das französische Festival im Lauf der beiden letzten Jahre (als wichtigstes Resultat) gezeigt, dass es möglich ist, neue Filme von Rang auch zu Beginn des Sommers herauszubringen.

Im Mai und Juni sind, laut meinen Aufzeichnungen, etwa dreizehn der vierundzwanzig Titel des Wett-

bewerbs von Cannes in den Kinos von Frankreich und Europa herausgekommen und etwa ein Viertel der insgesamt offiziell selektionierten Filme. Das hat zur Folge gehabt, dass die Zerbrechlichsten erdrückt worden sind; dass die, die besonders sorgfältig hätten lanciert werden müssen, zusammen mit den aussichtsreicheren in eine einzige unsinnige Schlacht geworfen wurden; und dass die "grossen" einander gegenseitig erschlagen und etwelche von den mittleren mit in ihren Sturz gerissen haben.

Lange auf ihren Start warten müssen Filme von noch wenig bekannten Regisseuren oder von Autoren aus Ländern, die an der Kasse nicht "ziehen" (und das gilt heute für die meisten Filme aus Osteuropa und dem Süden der Welt). Wenn diese Filme keinen grösseren Preis erhalten haben, werden sie von den Verleihern kaum wahrgenommen. Oder sie werden (verspätet und zu Discountpreisen) nur darum gekauft, weil Gewähr für eine Ausstrahlung im Fernsehen besteht. Und dann kann die Kinopremière zu einer reinen Formsache werden, auf die sich auch mehrere Runden lang warten lässt. Angesichts eines "heruntergekommenen" sowie vereinheitlichten ("normalisierten") Film-Marktes ist es mehr denn je nötig, dass der Produzent Risiken eingeht, ungewohnte Lösungen ausprobiert, sich auch (wo's sein muss) in Widersprüche verstrickt: um das Neue zu erforschen (ohne es aber zum Schauspiel zu erheben) und um das Einmalige zu suchen, ohne darin unterzugehen.



Festival internazionale del film Locarno:

SCHWEIZER FILME '94

Kino Rex 9.00 und 16.30 Uhr

DIE BETTKÖNIGIN

von Gabrielle Baur

LE CONGRES DES PINGOUINS

von Hans-Ulrich Schlumpf

**CORINNA BILLE, LA
DEMOISELLE SAUVAGE**

von Pierre-André Thiébaud

CORPS ET AMES

von Aude Vermeil

L'ECUME DES REVES

von Michel Rodde

ESTATICO BAROCCO

von Adriano Kestenholz

GASSER UND «GASSER»

von Iwan Schumacher

GROSSESSE NERVEUSE

von Denis Rabaglia

L'HOMME DES CASERNES

von Jacqueline Veuve

**NICHT FÜR DIE LIEBE
GEBOREN?**

von Angela Meschini

**RICHARD M. BRINTZENHOFE
- THE HOUSE OF CARDS**

von Rolf Wäber

WELL DONE

von Thomas Imbach

AUSGERECHNET ZOE!

von Markus Imboden

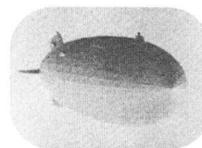
Schweizerisches Filmzentrum

Münstergasse 18, Postfach, 8025 Zürich, Tel. 01/261 28 60

In Locarno: im Hof der Sopracenerina, Tel. 093/32 32 24

Film
heißt nicht :

Ich sehe.



Film
H E I S S T :

Ich

Nam June Paik

fliege.

BLIMP

FILM MAGAZINE

Abos Einzel-
hefte Indi-
ces
and other
goodies

Muchargasse 12/III/10
8010 Graz
Austria - Europe
Fax/Tel +43-316-67 99 60

Preis für die beste Regie Cannes 1994

CARO DIARIO

LIEBES TAGEBUCH...



Ein Film von Nanni Moretti

mit Nanni Moretti, Renato Carpentieri
Antonio Neiwiller

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

FILM COOP