

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 204

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

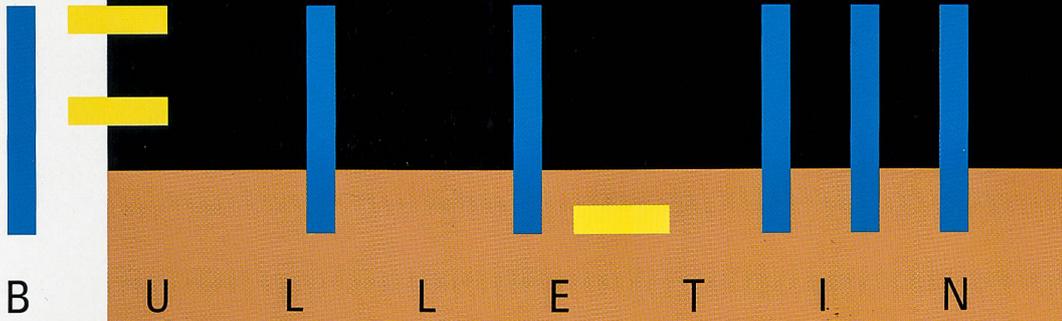
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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



Kino in Augenhöhe



John Ford und seine Filme:

Warum es Heimat da nicht gibt

Gespräch mit Robert Parrish:

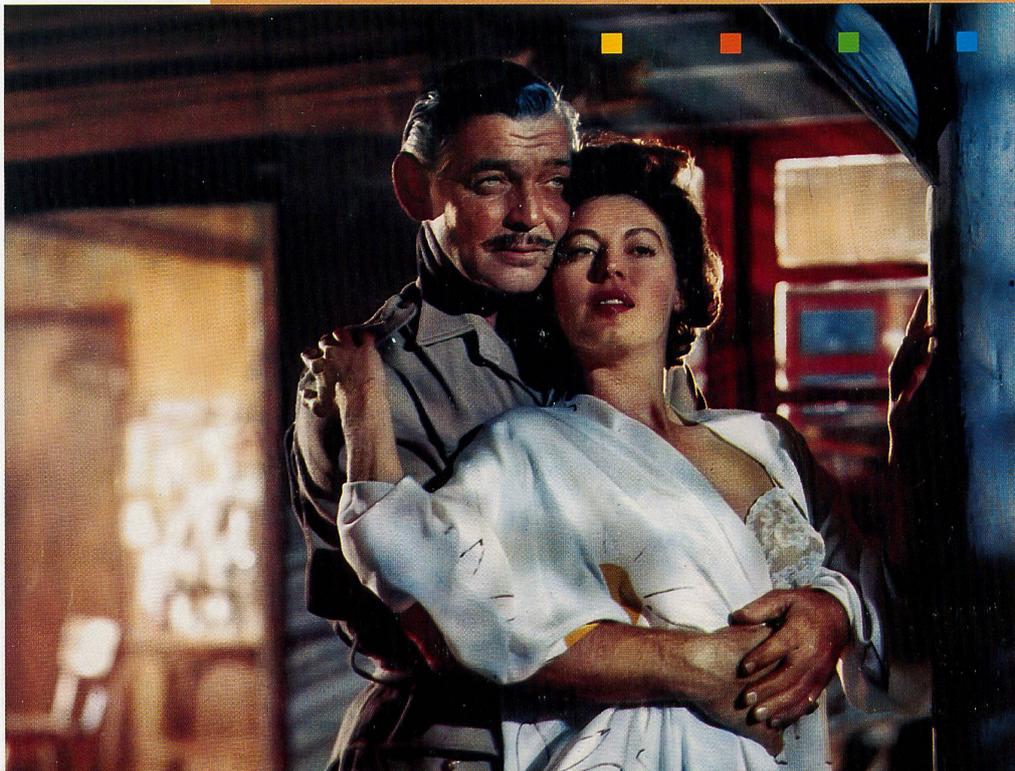
«Ich kannte Ford jahrzehntelang»

Gespräch mit Claude Sautet

Lateinamerikanisches Tagebuch



<input type="checkbox"/>				
<input type="checkbox"/>				
<input type="checkbox"/>				
<input type="checkbox"/>				
<input type="checkbox"/>				



2 GOLDEN GLOBE AWARDS: BESTER FILM und BESTES DREHBUCH

EMMA THOMPSON

ALAN RICKMAN

KATE WINSLET

HUGH GRANT



Verliere Dein Herz und folge Deinem Verstand.



SENSE AND SENSIBILITY

(SINN UND SINNLICHKEIT)

COLUMBIA PICTURES PRESENTS

A MIRAGE PRODUCTION AN ANG LEE FILM "SENSE AND SENSIBILITY" EMMA THOMPSON ALAN RICKMAN KATE WINSLET AND HUGH GRANT MUSIC BY PATRICK DOYLE COSTUMES DESIGNED BY JENNY BEAVAN AND JOHN BRIGHT EDITED BY TIM SQUIYRES
PRODUCTION DESIGNER LUCIANA ARRIGHI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MICHAEL COULTER, B.S.C. CO-PRODUCERS JAMES SCHAMUS AND LAURIE BORG EXECUTIVE PRODUCER SYDNEY POLLACK ADAPTED FROM THE NOVEL BY JANE AUSTEN SCREENPLAY BY EMMA THOMPSON PRODUCED BY LINDSAY DORAN DIRECTED BY ANG LEE

SDD Sony Dynamic Digital Sound

SOUNDTRACK ON SONY CLASSICAL

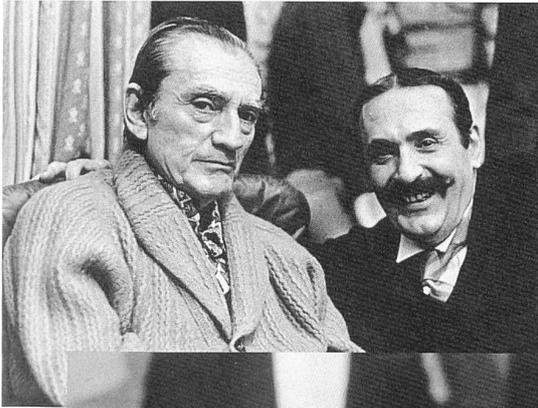
READ THE SIGNET, EVERYMAN'S LIBRARY AND NEWMARKET PRESS BOOKS

CCOLBY OPTIMIZED

Ein Columbia Film im Verleih der Twentieth Century Fox (Switzerland)



Demnächst im Kino



Luchino Visconti
2. November 1906 –
17. März 1976



In eigener Sache

Filmbulletin 1995 dreifach ausgezeichnet:

- Kulturpreis der Kulturstiftung Winterthur
- Auszeichnung der Cassinelli-Vogel-Stiftung Zürich
- A4-Award Swiss Graphic Designers



Terminverschiebung

Die Übergabe der Preise und Auszeichnungen an «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» hat nicht, wie im Heft 6.95 angekündigt, am 26. Januar stattgefunden. Sie musste auf Freitag, den 8. März verschoben werden. Die Einladung gilt also erneut und weiterhin: Alle Leserinnen und Leser sind – im Rahmen der verfügbaren Plätze – recht herzlich zu dieser Feier eingeladen. (Wir bitten um telefonische oder schriftliche Nachfrage, eine entsprechende Einladung wird Ihnen dann rechtzeitig zugestellt.)

Ankündigung

«Filmbulletin» freut sich offiziell seine Zusammenarbeit im Bereich Vertrieb in Deutschland mit dem «Schüren Verlag» in Marburg anzukünden. «Schüren» vertritt uns ab sofort in ganz Deutschland. Aus diesem Grund werden «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» und der «Schüren Verlag» im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele Berlin am 20. Februar im Literaturhaus in Berlin einen kleinen Empfang ausrichten.

Alle Leserinnen und Leser sind – wiederum im Rahmen der verfügbaren Plätze – recht herzlich zu diesem Empfang eingeladen, der übrigens mit einem Podiumsgespräch anerkannter Fachleute zum Thema «Lesen Sie Kino – Über die Möglichkeiten und Chancen eine ambitionierte Filmzeitschrift zu machen» eröffnet wird. (Wir bitten auch dazu um telefonische oder schriftliche Nachfrage bei uns oder direkt beim «Schüren Verlag», eine entsprechende Einladung wird Ihnen dann rechtzeitig zugestellt.)

Lesevergnügen

Hauptsache bleibt trotz all der Aktivitäten am Rande selbstverständlich weiterhin die Zeitschrift, die Sie jetzt in Händen halten.

«Filmbulletin» wird auch 1996 die «101 Jahre Kino» im Auge behalten wie im Jubiläumsjahr des Kinos die 100 Jahre.

Wir wünschen weiterhin viel Vergnügen beim Lesen, beim Betrachten, beim Schnuppern.

Walt R. Vian

1.96

38. Jahrgang
Heft Nummer 204
Februar 1996

Kino in Augenhöhe



KURZ BELICHTET

5 Lesenswertes
Neue Technologien

KINO IN AUGENHÖHE

10 Der amerikanische Nachtmahr
LIVING IN OBLIVION von Tom DiCillo

KINO PAR EXCELLENCE

12 Heimat, und warum
es sie nicht gibt
Einige weitere und vorsichtige
Schritte auf John Ford und seine
Filme zu

33 «Ich kannte John Ford
jahrzehntelang»
Gespräch mit Robert Parrish



FILMFORUM

37 NELLY ET MONSIEUR ARNAUD von Claude Sautet
38 Gespräch mit Claude Sautet
43 LA FLOR DE MI SECRETO von Pedro Almodóvar
45 MAGIC MATTERHORN von Anka Schmid
47 Gespräch mit Anka Schmid
49 A PROPOS DE JOYE von Isolde Marxer
JEAN SEBERG, AMERICAN ACTRESS .. von Donatello und
Fosco Dubini



FENSTER ZUR WELT

51 Je näher man sich die Filme
ansieht, desto grösser
werden die Unterschiede
Lateinamerikanisches Tagebuch
von Klaus Eder

KOLUMNE

60 Die Ära von Cyber-Film
von Cecilia Hausheer

Titelblatt:
Clark Gable und
Ava Gardner
in MOGAMBO
von John Ford

Impressum

Verlag

Filmbulletin

Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail: Filmbulletin
@spectraweb.ch

Redaktion

Walt R. Vian
Volontariat:
Sandra Schweizer

Inserate

Alberto Chenevard,
Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

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

Mitarbeiter dieser Nummer

Felix Berger, Pierre
Lachat, Georg Seesslen,
Gerhard Midding,
Marcus Rothe, Rolf
Breiner, Klaus Eder

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Basel; Bernard
Lang, Freienstein;
Cinematograph, Ibach;
Sadfi, Genève; Film-
cooperative, Monopole
Pathé Films, Zürich;
Stiftung Deutsche
Kinemathek, Berlin;
Klaus Eder, München

Vertrieb Deutschland

Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90
e-mail: schuere.verlag
@t.online.de

Österreich

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
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur, Konto
Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 54.-/DM 54.-
öS 450.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

Filmbulletin – Kino in
Augenhöhe ist Teil der Filmkul-
tur. Die Herausgabe von
Filmbulletin wird von den auf-
geführten Institutionen,
Firmen oder Privatpersonen mit
Beträgen von Franken 5000.-
oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch
in die Zukunft blicken,
ist Filmbulletin auch 1996 auf
weitere Mittel oder ehren-
amtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

«Pro Filmbulletin» erscheint reg-
elmässig und wird à jour
gehalten.



10ÈME FESTIVAL DE FILMS DE FRIBOURG

3 AU 10 MARS 1996

FILMS D'AFRIQUE, D'ASIE ET D'AMÉRIQUE LATINE

SUIVI DU CIRCUIT "LES FILMS DU SUD"

(DANS LES PRINCIPALES VILLES DE SUISSE)

SECRETARIAT: RUE LOCARNO 8, 1700 FRIBOURG

TÉL. 037/22.22.32; FAX 037/22.79.50



Film multidimensional

Nach einem bewegten und erfüllten Leben von hundert Jahren, in denen es die Weltschau der Filminteressierten dominiert hat, sieht James Monaco, Autor von «*Film verstehen*», das Kino am Ende: «Der Film ist von uns gegangen». Sein Buch ist ein grossartiger Schwanengesang auf die siebte Kunst. Die weitgehend überarbeitete Neuauflage seines 1980 erstmals auf deutsch erschienenen und seither mehrfach neu aufgelegten multidimensionalen Filmbuches steht ganz im Zeichen von Multimedia. Konsequenterweise erscheint auch eine multimediale Version mit Filmbeispielen auf CD-Rom. Ob nun in Scheibenform oder als Buch, die Auseinandersetzung mit Monacos Analysen zu Kunst, Technik, Sprache und Theorie des Films (Medien und Multimedia miteingeschlossen) bringt. Die Vermittlung selbst schwieriger Sachverhalte wie Filmtechnik oder Semiotik des Films geschieht anschaulich. Der filmgeschichtliche Teil ist vielfach, aber nicht immer, bis 1995 nachgeführt. Auch die Schweizer Kinematographie wird gewürdigt. Ebenfalls à jour sind die bibliographischen und lexikalischen Angaben im Anhang. Die vierzig Seiten Fachbegriffe wurden mit Stichwörtern der neuen Medien und der Computertechnologie erweitert. Das Register der Filmtitel (original und deutsch) ist mässig mit Schweizer Filmen bestückt. Dasselbe gilt von Personenregister. Ganz neu ist der übersichtlich angeordnete bibliographische Teil: eine Art "Grundbibliothek", in der deutschsprachige und europäische Titel zahlreich vertreten sind. Weitere Gewinne gegenüber der früheren Ausgabe betreffen Format, Umfang und Bebilderung. Wenn Multimedia wirklich zum "Buch" des 21. Jahrhunderts wird, dann hat James Monaco darin mit Sicherheit seinen Platz.

Felix Berger

James Monaco: *Film verstehen*. (Handbuch rororo 6514). Reinbek bei Hamburg, 1995. 656 Seiten

Metzler Film Lexikon

Ein richtiges Lexikon ist es eigentlich nicht, das neue «*Film Lexikon*», welches beim Verlag J. B. Metzler erschienen ist. Denn dafür bespricht es zu wenige Filme (rund 500 Werke). Verlag und der Herausgeber, Michael

Töteberg, verweisen deshalb auch mit Nachdruck darauf, dass es ihnen in keinerlei Weise darum gegangen sei, ein umfassendes Nachschlagewerk zustande zu bringen, und versuchen so, allfälliger Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen. Das ist aber gar nicht so nötig, denn es gibt sehr viele Dinge, die bei diesem Werk gut geraten sind. Das «*Film Lexikon*» ist ein Buch, das man gerne zur Hand nimmt, in dem man nur so aus Lust stöbert.

Töteberg hat sich das Ziel gesetzt, anhand der 500 ausgewählten Filme, die hundertjährige Geschichte des Films zu illustrieren. Die besprochenen filmischen Werke «zeichnen sich durch ästhetische oder technische Innovationen aus, haben Genres begründet oder verändert, bilden das Repertoire einer Kunst, die hierzulande erst spät wissenschaftliche Reputation erlangt hat», wie Töteberg schreibt. Obwohl es für eine solche Zusammenstellung keine objektiven Wahlkriterien geben kann, hat man hier versucht, die Auswahl aufgrund hoher Qualität der Werke und deren Repräsentanz für eine bestimmte Zeit und einen Stil vorzunehmen.

Das «*Metzler Film Lexikon*» legt einen Schwerpunkt auf die deutsche Filmproduktion, die mit knapp zwanzig Prozent vertreten ist. Die Filme aus den USA machen elf Prozent der vorgestellten Werke, jene aus Frankreich sechs, die italienischen und russischen Filme je drei, die Filme Britanniens zwei Prozent aus. Hier bleibt das Lexikon also eher konventionell, auch wenn durch Querverweise versucht wird, den Blick etwas auszuweiten. Die Auswahl der deutschen Filme erfolgt recht spannend. So kommen natürlich die bundesdeutschen Werke zur Sprache, dann werden aber auch Beispiele für das Filmschaffen des Dritten Reiches angeführt, etwa KOLBERG von Veit Harlan. Die Filme der Weimarer Zeit sind ebenso vertreten wie diejenigen der DEFA (zum Beispiel DAS KANINCHEN BIN ICH von Kurt Maetzig).

Das «*Metzler Film Lexikon*» beginnt mit dem Filmtitel DAS ABENTEUER, hier gibt es allerdings einen Querverweis auf L'AVVENTURA (Michelangelo Antonioni), startet also erst wirklich mit À BOUT DE SOUFFLE von Godard. Bei der Suche nach einem Film wird man also mit dem Originaltitel wie auch mit dem deutschen Verleihtitel fündig. Enden tut das Lexikon mit ZÉRO DE CONDUITE von Jean Vigo. Dazwischen liegt eine subjektive Geschichte des Films. Die

Texte zu den einzelnen Filmen sind informativ und gut lesbar. Ein betontes Anliegen des Herausgebers war es, nicht bei der reinen Inhaltsangabe eines Films hängen zu bleiben. Das gelingt sehr gut. Die kurzen Aufsätze vermitteln vor allem Hintergrundinformationen, technische Hinweise, die Rezeption und eine Ahnung davon, was das potentielle Publikum erwartet, falls es sich entschliesst, einen verpassten Film im Nachhinein anzuschauen. «Fehlentscheidungen», obwohl die gelegentlich auch heilsam sind, können mit Hilfe des Buches also umgangen werden. Bei der Lektüre des Lexikons erschliessen sich einem manchmal Zusammenhänge, die eigentlich schon lange irgendwo in der Luft lagen, aber nie so richtig fassbar waren (unter anderem derjenige zwischen den Beatles-Filmen und den heutigen Videoclips).

Das «*Metzler Film Lexikon*» ist vielleicht nicht für diejenigen geeignet, die auf der unbedingten Suche nach Informationen zu einem ganz speziellen Film sind, sondern eher für eine breiter interessierte Leserschaft, die sich an den einen Film erinnern lassen und zum andern noch etwas mehr erfahren will. Dass Tötebergs Werk kaum Dokumentarfilme vorstellt und auch Filme aus Drittweltländern unterrepräsentiert lässt, ist eigentlich nur insofern störend, als das Buch dann einen anderen Titel hätte bekommen müssen. Das wäre allerdings nur schon aufgrund der eher kleinen Anzahl von besprochenen Filmen angebracht gewesen.

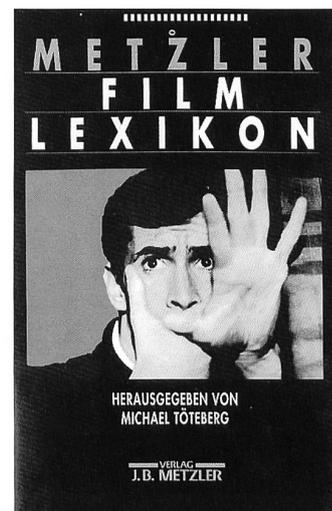
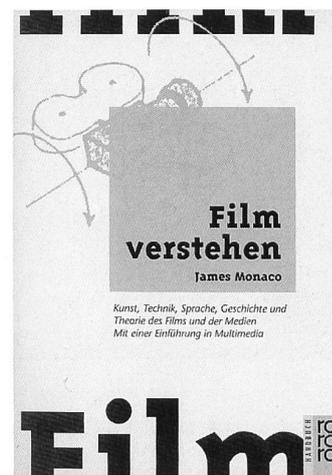
Sandra Schweizer

Michael Töteberg (Hg.): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 1995. 730 Seiten

Festivals**Filme des Südens**

Bereits zum zehnten Mal findet vom 3. bis zum 10. März das *Filmfestival Fribourg* statt. Die Veranstaltung ermöglicht nicht nur den Zuschauern in Fribourg, sondern der ganzen Schweiz die bedeutendsten Filme Afrikas, Asiens und Lateinamerikas zu sehen, da eine Auswahl der am Festival gezeigten Filme später unter der Bezeichnung «*Filme des Südens*» in siebzehn Städten zirkulieren werden.

Die Organisatoren betonen, es sei die Rolle des Kinos, für die Menschenwürde einzustehen



Bücher die beflügeln

V · O · G · E · L ·

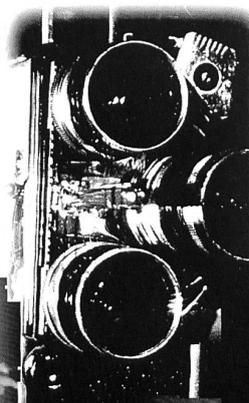
*Wir gratulieren dem Filmbulletin
für die gewonnenen Auszeichnungen*

- Kulturpreis 1995 der Kulturstiftung Winterthur
- Auszeichnung der Cassinelli-Vogel-Stiftung
- A4-Award 1995 Swiss Graphic Designers

und wünschen für die Zukunft viel Erfolg.

Buchhandlung
Galerie Im Weissen Haus
Telefon 052 212 65 88

Marktgasse 41
8400 Winterthur
Telefax 052 212 11 19



festival international du cinéma documentaire

VISIONS DU RÉEL
nyon - 15 au 21 avril 1996

**VISIONS
DU
RÉEL**

VISIONS DU RÉEL
festival international du cinéma documentaire
5, route de boiron - case postale 2320 - 1260 nyon 2 - suisse
tél. +41/22/361 60 60 - fax +41/22/361 70 71

und das Publikum zu sensibilisieren. Das Festival versteht sich als Ort des Austausches, was sich etwa auch in einer geplanten Publikation zum Thema interkultureller Austausch spiegelt.

Im Wettbewerb laufen unter anderem Werke von *Hou Hsiao Hsien* (Taiwan), *Eliseo Subiela* (Argentinien) und *Yong-Kyun Bae* (Südkorea). Mit dem *Panorama der Kinolandschaft von Aserbaidschan* setzt das Festival seine Entdeckung von Filmen aus der ehemaligen Sowjetunion fort. Die Retrospektive widmet *Fribourg* dem bolivianischen Regisseur *Jorge Sanjinés*, der mit seinen Werken die Geschichte seines Kontinentes von den sechziger Jahren bis in die heutige Zeit beleuchtet.

Informationen bei: Festival de films de Fribourg, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel: 037-22 22 32 Fax: 037-22 79 50

Nouv-elles

Unter dem Titel *Nou-velles* werden im März anlässlich der achten *FrauenFilmTage* in vierzehn Schweizer Städten neueste Filme von Frauen gezeigt. *Lilo Spahr* von den *FrauenFilmTagen* meint, dass den ZuschauerInnen «ein verrückter, kreativer, aber auch nachdenklicher Streifzug durch die aktuelle Frauenfilmgeschichte» bevorstehe. Angekündigte Filme wie *ANTONIA'S LINE* von *Marleen Gorris* oder *NICOTICON* von *Susanne Ofteringer* lassen die *FrauenFilmTage* mit Spannung erwarten.

Informationen bei: *FrauenFilmTage Schweiz*, Postfach 477, 3000 Bern 7 Tel: 031-331 33 93 Fax: 031-301 78 74

Cinemusic

Zum zweiten Mal geht vom 1. bis zum 9. März in Gstaad *Cinemusic*, das Internationale Festival für Musik und Film, über die Leinwand. Im Zentrum des breitangelegten Programms steht dieses Jahr die europäische Filmmusik.

Mit Retrospektiven geehrt werden die Arbeit des Italieners *Nino Rota*, Komponist der meisten *Fellini*-Filmmusikthemen, aber auch etwa von *THE GODFATHER*, *DEATH ON THE NILE* und *IL GATTOPARDO*, und des Schweizer *Robert Blum*, der die Musik zu Klassikern wie *DIE LETZTE CHANCE* oder *MATTO REGIERT* schrieb. Persönlich in Gstaad erwartet wird der fünfjährige Oscar-Preisträger *John Barry*. Der Engländer hat bei praktisch allen *James-Bond*-Filmen für die typi-

sche *Bond*-Akkustik gesorgt, dann aber auch Filme wie *DANCES WITH WOLVES* oder *OUT OF AFRICA* musikalisch untermalt und wird den *Cinemusic Award* 1996 erhalten.

Eröffnet wird die Veranstaltung mit *Charlie Chaplins THE CIRCUS* in der Version von 1926 mit musikalischer Live-Begleitung. Sieben Film-Premieren sind zu erwarten, darunter etwa *TOY STORY* – das neueste von der Computeranimationsfront – mit der Musik von *Randy Newman*, *SENSE AND SENSIBILITY* von *Ang Lee* und der Musik von *Patrick Doyle*, *DEVIL IN A BLUE DRESS* von *Carl Franklin* mit der Musik von *Elmer Bernstein* oder *LEAVING LAS VEGAS* von Regisseur und Musiker *Mike Figgis*.

Informationen bei: *Cinemusic*, Chalet Rialto, Postfach 382, 3780 Gstaad, Tel: 030-4 88 38 Fax: 030-4 87 47

Visions du réel

Das internationale Dokumentarfilmfestival *Visions du réel* in *Nyon* findet nach dem letztjährigen vielversprechenden Neuanfang unter der Leitung von *Jean Perret* dieses Jahr bereits vom 15. bis 21. April statt. Geplant ist, einen dritten Saal mit rund 400 Plätzen als zusätzlichen Vorführort einzurichten. Auch mit einer neuen Auszeichnung, dem *Preis für den besten Schweizer Film der vergangenen zwölf Monate*, will das Festival aufwarten.

Das Programm wird dieses Jahr durch ein Atelier mit *Johan van der Keuken* ergänzt, der anhand seines aktuellen Projekts, eines Film-Essays über *Amsterdam*, Einsicht in seine Arbeit geben wird. Gespannt sein darf man bereits auf neue Filme von *Dusan Hanak* (Slowakei), *Bernie Idis* (Holland), *Molly Dineen* (Grossbritannien), *Volker Koepp* (Deutschland) oder *Norbert Wiedmer* und *Alfredo Knuichel* aus der Schweiz.

Informationen bei: *Visions du réel*, Festival international du cinéma documentaire, Postfach 2320 1260 Nyon 2 Tel: 022-361 60 60 Fax: 022-361 70 71

Das andere Programm

Terence Davies im Xenix

Das *Xenix* zeigt in Erstaustrahlung vom 9. bis 21. Februar *THE NEON BIBLE*, den neuesten Film von *Terence Davies* nach Motiven des gleichnamigen Romans von *John Kennedy Toole*, den dieser als Sechzehnjähriger

schrrieb. In *THE NEON BIBLE* geht es um einen Jungen, der in den vierziger Jahren in einem kleinen Dorf im Süden der USA mit seiner Familie lebt. Die Ankunft von Tante Mae, einer überschwenglichen und schlüpfriegen Nachtclubsängerin, hinterlässt dauerhafte Spuren in Davids Leben. Den Part der Tante Mae hat *Gena Rowlands* übernommen, die Mutter Sarah spielt *Diana Scarwid*, den Vater *Frank Denis Leary*. *David* selbst wird von den Schauspielern *Jacob Tierney* und *Drake Bell* porträtiert.

Davies, 1945 in *Liverpool* geboren, arbeitete ursprünglich als Buchhalter, bevor er Radiohörspiele verfasste und in den siebziger und achtziger Jahren die *Coventry Drama School* und die *National Film School in London* besuchte. 1976 drehte er seinen ersten Film, *CHILDREN*, erster Teil der *TERENCE DAVIES TRILOGY*. Seine weiteren Auseinandersetzungen mit Kindheit, Familie, Sexualität im englischen Arbeitermilieu finden ihren poetischen Niederschlag in *DISTANT VOICES – STILL LIVES* und *THE LONG DAY CLOSES* (alle Filme ab 23. Februar bis 6. März im *Xenix* zu sehen).

Informationen bei: *Xenix*, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich Tel: 01-242 04 11

Filmpodium Zürich

Im Februar und März wird die schöne, gar nicht so «kleine Hommage an den grossen Meister» *John Ford* fortgesetzt.

Eine erfreuliche, neue «Rublik» hat sich mit dem «*Ciné-Club français*» ins *Filmpodium*-Programm «eingeschlichen». In Zusammenarbeit mit der «*Alliance Française de Zurich*» soll regelmässig jeweils am zweiten oder dritten Samstag des Monats um 16.15 Uhr (nächste Termine: 16.3., 13.4., 11.5. 15.6.) ein möglichst neuer französischsprachiger Film in der Originalfassung ohne Untertitel gezeigt werden: Gelegenheit, das lebendige Filmschaffen Frankreichs auch in der Deutschschweiz etwas besser verfolgen zu können. Am 17.2. kommt *Michel Devilles AUX PETITS BONHEURS* zur Aufführung.

Im März ehrt das *Filmpodium Luchino Visconti* mit einer kleinen Werkschau, darunter der neorealistische *LA TERRA TREMA*, das epische Meisterwerk *IL GATTOPARDO* und das ästhetische Prunkstück *LUDWIG II*.

Des weiteren übernimmt es vom *Filmfestival Fribourg* beinahe vollständig die Werkschau zu *Jorge Sanjinés*.



THE LONG DAY CLOSES
THE NEON BIBLE
Regie: Terence Davies

Von Lindberg bis Schmid

Am 9. Januar ist im *Centre George Pompidou* in Paris die bislang grösste Präsentation des *Schweizer Films* in Frankreich eröffnet worden. Insgesamt wird es 216 Vorstellungen von 102 langen Schweizer Spielfilmen und 22 Kurzfilmen geben. Diese Filmreihe, die in Zusammenarbeit mit der *Stiftung Pro Helvetia* entstand und vom Direktor der *Cinémathèque suisse*, *Freddy Buache*, beraten wurde, bietet vollständige Retrospektiven der Werke von *Michel Soutter*, *Alain Tanner* und *Daniel Schmid*. Parallel zu der Filmreihe ist eine Ausstellung zum Schweizer Film eingerichtet worden. Im Rahmen der Veranstaltung werden so verschieden ausgerichtete Werke gezeigt wie *rüsilier wipf*, ein Film der «Geistigen Landesverteidigung», von *Hermann Haller* und *Leopold Lindberg*, die schon etwas kritischeren Werke *FARNET* von *Max Haufler* und *BÄCKEREI ZÜRRE* von *Kurt Früh*, bis hin zu Filmen wie *HÖHENFEUER* (*Fredi M. Murer*), *ANNA GÖLDIN – LETZTE HEXE* (*Gertrud Pinkus*), *DAS BOOT IST VOLL* (*Markus Imhoof*), *DERBORENCE* (*Francis Reusser*), *DIE SCHWEIZERMACHER* (*Rolf Lyssy*) oder *STEP ACROSS THE BORDER* von *Nicolas Humbert* und *Werner Penzel*. Die Schweizer Filmreihe dauert noch bis zum 16. April.

Lange Filmnacht Mexiko

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn zeigt in Zusammenarbeit mit der Mexikanischen Botschaft am 19. April zwei Filme von *Emilio Fernández* aus den vierziger Jahren. Der filmische Poet Mexikos wird mit *LA PERLA* und *SALÓN MÉXICO* vorgestellt. *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Friedrich-Ebert-Allee 4, D-53113 Bonn*

Neue Technologien**Cyber-Movies**

Anlässlich der Ausstellung «*Ich & Du – Kommunikation und Neue Medien*» präsentiert das Museum für Gestaltung Zürich MfGZ in Co-Produktion mit FOCAL und STAR TV zwischen 12. März und 23. April den Filmzyklus *Cyber-Movies* mit Referaten zum Themenkreis Digitalisierung und Filmproduktion.

Alte Fragen werden neu gestellt: die des Vertrauens ins filmische Dokument, von

Authentizität und Realismus (ZELIG). Exemplarisch dafür, dass die Digitalisierung des Films auch in Europa Einzug hält, stellt *Peter Krieg*, Regisseur namhafter Dokumentarfilme, das High-Tech-Center Babelsberg vor, dem er als künstlerischer und technischer Direktor vorsteht. Die Berliner Medienfrau *Dorothee Wenner* liest *TERMINATOR 2* mit dissidentem Blick als Diskurs der Geschlechter. Ein anderer Schwarzenegger-Film, *TOTAL RECALL*, dient für den Zürcher Filmwissenschaftler *Beat Funk* als Folie für Überlegungen dazu, dass die Produktion von Realität schon vor Virtual Reality im Kopf stattgefunden hat. Ferner werden Special Effects als Hauptmerkmal des Genres präsentiert, voraussichtlich aus der Sicht eines 3-D-Animators, einer darauf spezialisierten Firma sowie von der Sound-Seite her.

Die Veranstaltungsreihe findet jeweils dienstags im Vortragsaal des Museums für Gestaltung (Ausstellungsstrasse 60) statt, 19.30 Uhr Referat, 20.30 Uhr Film; Vorverkauf ab 5. 3. am Museumskiosk, Tel. 01-446 22 44. Verantwortliche Organisator/innen sind *Cecilia Hausheer*, *Erika Keil*, *Thomas Kramer* und *Beni Müller*.

Am Mittwochvormittag jeweils kann bei genügendem Interesse ein Brunch exklusiv für Mitglieder der Filmbranche mit dem Referenten der jeweiligen Abendveranstaltung stattfinden (maximal 10 Teilnehmer/innen). Teilnahme-Gebühr: Fr. 60.-. Schriftliche Voranmeldungen für den Brunch werden von FOCAL, Fax 021-323 59 45, bis spätestens Freitag, 23. 2., entgegengenommen (bitte gewünschte Themen angeben). Das detaillierte Programm wird nach Eingang der Voranmeldung zugestellt.

Trau – Schau – Wem

Unter dem Titel *Trau – Schau – Wem*. *Digitalisierung und dokumentarische Form* findet in Stuttgart vom 4. bis zum 6. März eine Tagung des *Haus des Dokumentarfilms* zu Möglichkeiten der Bildbearbeitung und deren Konsequenzen für den Dokumentarfilm und den Nachrichtenbereich statt. Was für gestalterische und ethische Fragen stellen sich, nachdem die Digitalisierung von Bildern das Vertrauen in dokumentarisches Material spätestens nach *FORREST GUMP* notgedrungen hat schrumpfen lassen? *Informationen bei: Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1,*

Postfach 102165, D-70017 Stuttgart, Tel: 0049-711-16668-0
Fax: 0049-711-260082

Soundtrack
von Rainer Scheer

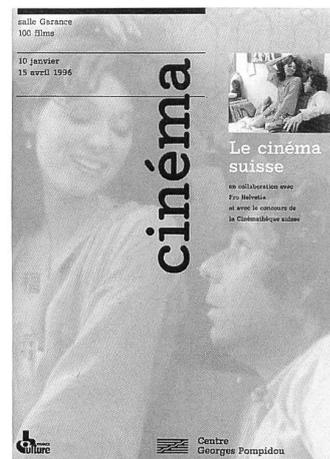
Matthias Keller

«*Sounds of Cinema – Spielarten der Filmmusik*»
(*TR-Verlagsunion, München*)

Filmmusik ist das Thema in dieser Rubrik und ein Theoretisieren über den Gegenstand ist selten erquicklich. Andererseits sind Hintergrundinformationen manchmal nicht schlecht, vor allem, wenn sie so kurzweilig dargeboten werden wie in «*Sounds of Cinema*» von *Matthias Keller*. Seine sechzehnteilige Hörfunkreihe, produziert vom *Hessischen Rundfunk*, bot alle «*Spielarten der Filmmusik*», so auch der Untertitel. Dabei näherte sich Keller mit unterschiedlichen Fragestellungen seinem Thema an, rückte nie den einzelnen Komponisten oder den einzelnen Film in den Mittelpunkt. Was vermag Musik im Film zu erzeugen, welche Stimmungen, welche Atmosphäre, welche historischen oder kulturellen Hintergründe werden vermittelt? Die geschickte Dramaturgie der Reihe liess selbst den Zuhörer noch Neues erfahren, der schon glaubte, die genannten Filme wirklich zu kennen.

Bei der *TR-Verlagsunion* ist jetzt ein 4 CDs umfassender Zusammenschnitt erschienen, der jedes der angesprochenen Themen streift, es aber natürlich nicht in aller Ausführlichkeit behandeln kann. So geht leider auch ein Teil der dramaturgischen Leistung verloren. Vielleicht würde es sich lohnen, die gesamte Reihe auf MC zu reproduzieren, wie dies mit Hörspielen oft genug geschieht. In der vorliegenden Fassung bietet «*Sounds of Cinema – Spielarten der Filmmusik*» mit seinem umfangreichen Booklet sowohl für den Kinoliebhaber zahlreiche erfreuliche Wiederbegegnungen als auch dem Einsteiger faszinierende musikalische Bilder. Die Zeit, aus dem Kino zu kommen und keine Aussage zur Musik machen zu können, ist endgültig vorbei. *Matthias Keller* zeigt die dritte Kino-dimension. «*Sounds of Cinema*» verdient es, ein Standardwerk zu werden.

Vom Autor soll in diesem Jahr übrigens ein Buch mit dem Titel «*Stars and Sounds*» beim *Gustav Bosse Verlag* erscheinen.



Die amerikanische Nachtmahr

LIVING IN OBLIVION

von Tom DiCillo



Tom DiCillo stellt auch die Frage, ob in der irrealen Welt des Films und Filmemachens die Wirklichkeit überhaupt noch Zutritt genießt.

Es träumt sich im allgemeinen schlecht, wenigstens zwanzig Mal öfter als gut. Um ihre orakelhaften Botschaften anzubringen, schmücken sich Träume nur zögernd mit den Vorzügen des Willkommenen, Schmeichelnden und Glücklichen. Um so lieber schlachten sie lustvoll zähnefletschend unsere Ängste aus: alles, was uns bedrückt, was wir uns versagen und was wir verpassen.

Ein nicht mehr ganz junger Nachwuchsregisseur verbringt im nicht mehr ganz ersten Film des nicht mehr ganz jungen Nachwuchsregisseurs Tom DiCillo seine nicht mehr ganz erste überreife Nacht zwischen zwei Drehtagen – Nachtmahr inbegriffen. Der Name des Helden, Nick Reve, spricht sich nicht etwa als «*Rihw*», sondern als «*Rähw*», wie in französisch «*rêve*», also Traum. Das quälende Gesicht verkündet, morgen sei der Tag, da gehe garantiert *alles* schief.

Mit verpatztem Ton und Mik im Bild fängt's meistens an, mit verpatztem Ton und Mik im Bild wird's vermutlich enden. Dazwischen kommen die restlichen Pannen zu liegen. Der Kameramann kann beim Schwenken die Tiefenschärfe nicht halten. Lampen explodieren. Der eine Darsteller vergisst den Text, dann der andere. Der Kameramann muss kotzen gehen. Was ohne Schnitt geplant war, muss nun doch montiert werden. Das ominöse Wort "Zwischenschnitt" geistert herum. Macht nichts. (Macht nichts?) Während Minuten wird nach dem Ursprung eines geheimnisvollen durch-

dringenden Pfeifens geforscht. Enerviert beschimpft Nick die ganze Equipe und schleift das Dekor.

Schall und Wahn

Was der Halbjung-Cineast durchleidet, ist ein klassischer Überforderungstraum, also weit mehr als communes Lampenfieber. Sein Film, *LIVING IN OBLIVION*, enthält Passagen wie «*Ich liebe dich, seit ich dich kenne.*» – «*Warum hast du's mir nie gesagt?*» Der Dialog riecht nach einer Beziehungsschnulze mit diskretem künstlerischem Einschlag. Leben in Vergessenheit – der Titel spricht die Furcht an, die Nicks ganzes Leben überschattet. Was ihn beklemmt, ist der Gedanke, endgültig versagt, alles schon hoffnungslos versäumt (und verträumt) zu haben und nur noch der Obskurität entgegenzualtern. Dabei müsste doch das Berühmtwerden nachgerade greifen.

Ärger als Nicks niederschmetternde Vision kann nur noch die Realität sein. DiCillo arbeitet es im folgenden heraus, aber er verbindet es mit der Frage, ob in der irrealen Welt des Films und Filmemachens die Wirklichkeit überhaupt noch Zutritt genießt. Denn es könnte ohne weiteres sein, dass jedes Kinostück am Ende nichts wäre als Schall und Wahn: jemandes Überforderungstraum.

Die wichtigsten Daten
zu LIVING IN
OBLIVION:

Regie und Buch: Tom
DiCillo; Kamera: Frank
Prinzi; Schnitt:
Camilla Toniolo;
Ausstattung: Therese
Deprez; Kostüme: Ellen
Lutter; Frisuren und

Maske: Chir Laurence,
Laura Tesone; Musik:
Jim Farmer.
Darsteller (Rolle):
Steve Buscemi (Nick
Reve), Catherine
Keener (Nicole/Ellen),
Dermot Mulroney
(Wolf), Danielle Von
Zerneck (Wanda),
James LeGros (Chad

Palomino/Damian),
Rica Martens (Cora,
Nicks Mutter/Mom),
Peter Dinklage (Tito),
Hilary Gilford (Script),
Michael Griffiths
(Tonmann), Matthew
Grace (Ton-Assistent),
Robert Wightman
(Gaffer), Kevin
Corrigan (Kamera-

Assistent), Tom
Jarmusch (Jeff, der
Fahrer), Ryna Bowker
(Cater/Klappenschlä-
ger), Francesca
DiMauro (Produk-
tions-Assistentin).
Produktion: Lemon
Sky Productions in
Zusammenarbeit mit
JDI Productions;

Produzenten: Marcus
Viscidi, Michael
Griffiths; Co-
Produzent: Meredith
Zamsky; assoziierte
Produzenten: Jane Gil,
Dermot Mulroney,
Danielle Von Zerneck;
ausführende
Produzenten: Hilary
Gilford, Frank von

Zerneck, Robert
Sertner. USA 1995.
35mm, Farbe und
Schwarzweiss; Dauer:
92 Min. CH-Verleih:
Elite Film, Zürich; D-
Verleih: Prokino plus,
München.



Nichts geht in
der Siebten
Kunst, ohne
dem Gott der
Pleiten zu
opfern: Diony-
sos, heisst das,
dem Gott des
Chaos.

Über Nacht hat sich zum Beispiel, zwischen Set und Bett, Nicole, die leichtsinnige Gans von einer Hauptdarstellerin, mit Chad, dem pompösen Aufschneider von einem Hauptdarsteller, eingelassen (was ihr schon wieder leidtut). Der hochblonde Intensiv-Charmeur improvisiert seinen Dialog nach Gutdünken um und spielt sich schamlos nach vorn. Schwerenöterisch bandelt er mit Aufnahmeleiterin und Scriptgirl an. Er verkündet, die Rolle sowieso nur zu spielen, um über Nick, den er einen *loser* schimpft, an Quentin Tarantino heranzukommen. Chad verzieht sich unverrichteter Dinge, aber nicht ohne den Regisseur zuvor in den Magen zu boxen. Nick rutscht heraus, er sei selber schon lange in Nicole verliebt. Kuss. Schnitt. Da capo.

Film sei dem Leben überlegen, argumentierte François Truffaut 1973 in *LA NUIT AMÉRICAINÉ*. Dem hält DiCillo zweiundzwanzig Jahre danach die Unvereinbarkeit von Leben und Film entgegen. Alles Erdenkliche schaut beim Realisieren heraus, nur nicht das, was sich der Autor vorgestellt hat. Unaufhaltsam entgleitet ihm die Sache: dahin, wo sie einzig noch jener langen Folge von weit voraus eingefädelten Fehlschlägen folgt, die man das Drehbuch, den Drehplan, das Konzept, die Geschichte nennt – oder unter was für sonstigen Titeln egal was für eine Planung zu Papier gebracht wird. Das Produkt ist das, was resultiert, wenn alles ganz anders gekommen ist. Nichts geht in der

Siebten Kunst, ohne dem Gott der Pleiten zu opfern: Dionysos, heisst das, dem Gott des Chaos.

Der Gang der Dinge

Truffaut zeigte, wie sich mit Liebe zur Sache alle Schwierigkeiten meistern lassen. DiCillo zehrt davon, dass sich die Probleme von allein lösen. «*And you know what that dream was telling me, Nicole? You just got to roll with it.*» So sagt er einmal. Der Traum hat es ihn gelehrt, man muss sich einfach vom Gang der Dinge tragen lassen. Truffauts glühende Liebeserklärung war ein Akt von durch und durch französischer Art. DiCillo rückt den professionellen Pragmatismus, die ironische Skepsis und die komische Verzweiflung hervor, die die Haltung der Amerikaner kennzeichnen. Filme entstehen «*for the hell of it*», also auf Teufelkommaus, weil's Filmemacher gibt, die verrückt genug sind, sich zu sagen: Geht's daneben, geht's ein ander-mal nicht daneben.

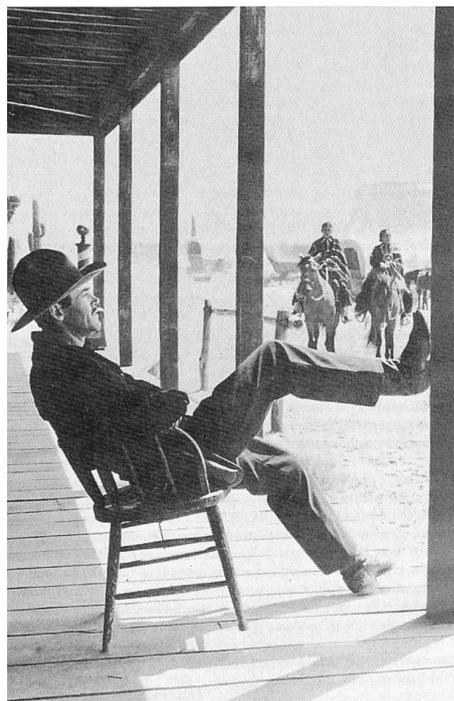
Alle guten Filme laufen in diesem Sinn auf Messers Schneide. Sie lassen noch etwas von dem Wahnsinn spüren, den es bedeutet hat, sie zu machen. *LIVING IN OBLIVION* geht einen Schritt weiter. Er gibt einem das Gefühl, er hätte unter normalen Umständen gar nie wirklich zustandekommen dürfen.

Pierre Lachat

.....

HEIMAT, und warum es sie nicht gibt

Einige weitere vorsichtige Schritte
auf John Ford und seine Filme zu



«Mein Name ist John Ford.»
«Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.»
Diese drei Sätze stehen heute allenfalls noch für John Fords Fähigkeit, sich als Autor und Person zu verbergen.

«Mein Name ist John Ford.» «Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.» Diese drei Sätze, in der filmhistorischen Literatur in steter Wiederkehr zitiert, ohne sie zu befragen, gehören zum Mythos der "Einfachheit" dieses Regisseurs; für jemanden, der halbwegs mit Leben und Werk vertraut ist, stehen sie allenfalls noch für John Fords Fähigkeit, sich als Autor und Person zu verbergen. Dieser Filmemacher scheint sich radikaler als alle anderen als Zeuge für das Verständnis der eigenen Arbeit verweigert zu haben, und es ist vor allem die liebevolle, hinterhältige Art, mit der John Ford seine Chronisten und Bewunderer wie Lindsay Anderson oder Peter Bogdanovich ins Leere laufen lässt – auf die Frage, wie er eine bestimmte Szene aufgenommen habe, antwortet er Bogdanovich: «Mit der Kamera» (das ist einerseits ein guter Witz und andererseits die volle Wahrheit) –, die Auf-

schluss über ihn gibt. Ganz ähnlich greifen auch die meisten Versuche, John Fords Filme, oder wenigstens unser seltsames Glück an ihnen, dem kritischen Diskurs zugänglich zu machen, ins Leere. Man ahnt die Gegenwart, den *touch* des Fordianischen, nicht nur in den Veranda-Szenen, den dynamischen Diagonalen im weiten Land, den Blicken aus den dunklen Gebäuden hinaus in die endlosen Räume, den Tänzen und Riten, den theatralischen Landschaften, und man mag immer wieder davon verblüfft werden, wie wenig sich diese Erinnerungen bei genauerem Hinsehen zu einer wirklichen stilistischen und thematischen Kontinuität ordnen lassen. Man kann von John-Ford-Filmen nicht so sprechen, wie man, beispielsweise, von Federico-Fellini-Filmen spricht, nicht nur, weil es einfach zu viele davon gibt, und weil Ford so oft ganz bewusst Sujets und Schauplätze



Henry Fonda als
Sheriff Wyatt
Earp in MY DARLING
CLEMENTINE

gesucht hat, die ganz anders als die der Filme sind, die man von ihm gewohnt war. Einen Film wie GIDEON OF SCOTLAND YARD (1959) will er nur gemacht haben, um einmal wieder nach London zu kommen, und trotzdem hat, jedenfalls in ein paar wichtigen Momenten, diese kleine Kriminalkomödie etwas "Fordianisches", das wir gerade einmal spüren, wenn wir während eines Filmes ein paar Menschen auf eine besondere und ungewohnte Art nahe sind, obwohl wir scheinbar nicht mehr von ihnen erfahren, als wir es aus Filmen des Genres gewöhnt sind.

Das Material des Fordianismus ist das Vertraute, aber zugleich ist es auch das Fremde, das Seltsame, das darin aufscheinen mag. Ganz ähnliche Einstellungen, direkte "Wiederholungen" gar, haben in verschiedenen Ford-Filmen ganz unterschiedliche Funktionen. Wir lieben THE SEARCHERS

(1956) als einen der grössten mythopoetischen Entwürfe der Western-, der Filmgeschichte. Aber gleich darauf lässt Ford mit TWO RODE TOGETHER (1961) eine zynische, ein bisschen geschwätzige und sehr manieristische Variante folgen, die, wenn es dessen bedurft hätte, alle Ruhe, alles Selbstverständliche wieder vertreibt.

Es gibt auch keinen John-Ford-Kamerastil, wohl aber, offensichtlich und der genaueren Analyse harrend, einen fordianisch geprägten Stil von Gregg Toland, Joe August, eine Ford-/Monument-Valley-/Winton-Hoch-Bildwelt. Fordianisch ist es vielleicht, der Kamera eine dienende Funktion zu geben. Sie sucht keine Gleichberechtigung mit den Protagonisten, ist selten wirklich auf Augenhöhe und noch seltener in triumphalistischem Zugriff zu sehen. Sie möchte ruhiger sein als das Geschehen selber, und sie findet immer wieder zu jener



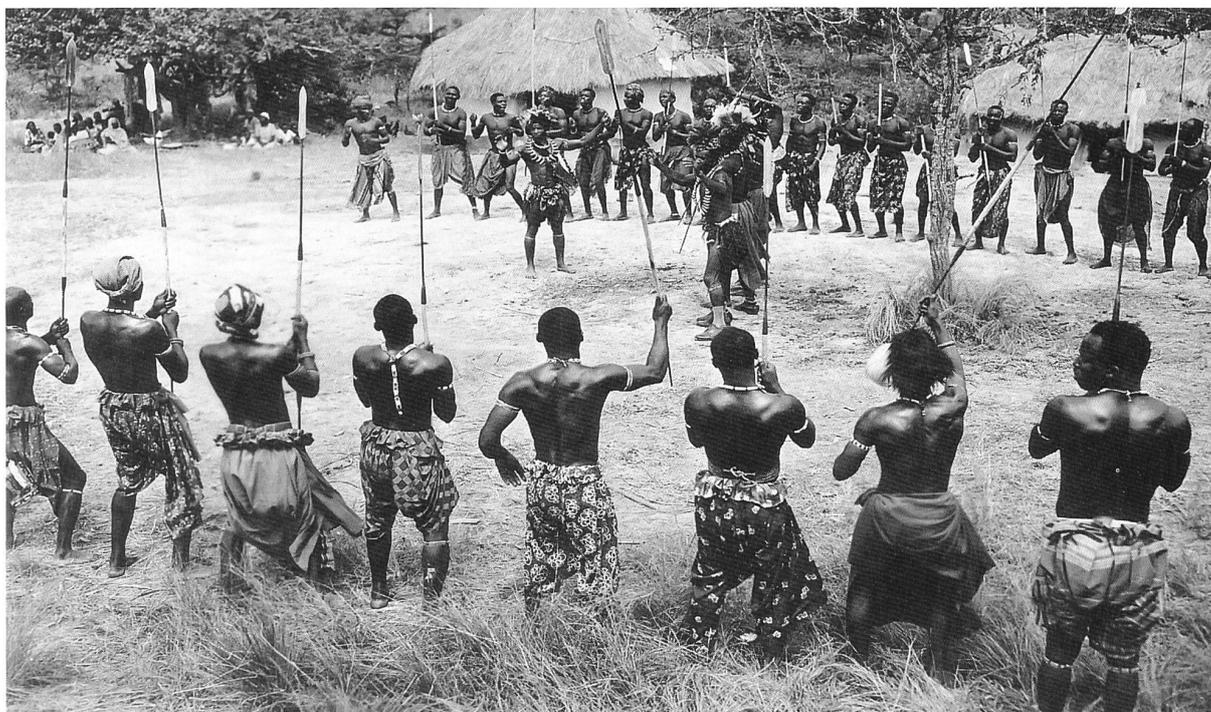
Dorothy Lamour
und Jon Hall
in THE HURRICANE

“kleinen” Untersicht, aus der das Wachsen der Menschen von der Gegenwärtigkeit in die Legende deutlich wird. Es gibt zumeist wenige Kamerabewegungen (und die, die es gibt, suchen nach neuer Synchronität, sie bewegen sich mit den Protagonisten, nicht gegen sie), der Film will aus Bildern komponiert sein, und jedes Bild will vollständig sein. Aber es gibt nichts bei John Ford, zu dem es nicht Ausnahmen gibt.

Es gibt die *Henry-Fonda-John-Ford-Beziehung*, die von *John Wayne* und John Ford, es gibt die John Ford Stock Company (und wieder wäre es dabei falsch, das Augenmerk nur auf die Kontinuität der Rollen “seiner” Schauspieler zu richten), es gibt die schöne Zusammenarbeit zwischen Ford und seinen Drehbuchautoren, *Frank Nugent* und *Dudley Nichols* vor allem, *Nunnally Johnson*, *Frank Wead*, *Lamar Trotti* und anderen. Es gibt kein John-Ford-Licht (sieht man einmal von einer Vorliebe für schrägen Lichteinfall ab, die wiederum der Sonderfall einer Vorliebe für diagonale Brechungen des horizontalen Bild-Aufbaus ist), wohl aber gibt es, offensichtlich und der genaueren Analyse harrend, einen fordianischen Zusammenhang zwischen Erzählung, Moral und Licht. Es mag also vielleicht, alles in allem, erfolgsversprechender sein, in ein paar von den über 130 Filmen, die John Ford inszeniert hat, nach fordianischen Prozessen der Filmgestaltung zu suchen als nach jenem “Autor”, der sich in den eingangs zitierten drei Sätzen so meisterhaft verbarg und offenbarte.

«Mein Name ist John Ford.» «Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.» Diese Sätze, das sollte man nicht vergessen, sind nicht gesprochen, sich Cineasten zu präsentieren (und ihnen den interpretatorischen Wind aus den Segeln zu nehmen), sondern in einem hochpolitischen Zusammenhang, zur Verteidigung der Rechte seiner Kollegen gegen den McCarthyismus und zugleich zur Distanzierung von ihnen. Sie sind daher, vermutlich, mit grösstem Bedacht gewählt. Sie sind ziemlich irisch, wahr, gelogen, und dann doch wieder wahr. Wahr und gelogen ist, wie wir wissen, schon der erste Satz: John Fords Name ist nur einerseits John Ford, andererseits und ursprünglicher Sean Aloysius O’Feeney, was wiederum einer Anglizierung des irischen Namens O’Fearna ist. Vor dem John lag noch der “Jack” Ford, der sich, zuerst unter der Ägide seines älteren Bruders Francis Ford als Darsteller, Stuntman und Assistent profilierte, bevor er seit 1917 selber Filme inszenierte, darunter eine Reihe von Arbeiten mit *Harry Carey*, der noch ein *rough rider*, aber auch ein bekannter Theaterschauspieler war. Immer wieder begegnet uns diese Spannung zwischen dem Materiellen der populären Traditionen und der Schönheit klassischer Poesie in den Ford-Filmen; wieder und wieder kann man die Szene aus *MY DARLING CLEMENTINE* studieren, in der der versoffene Schauspieler in der Kneipe im «Hamlet»-Monolog steckenbleibt und Doc Holiday, nachdem er die rohen Burschen an der Theke zum Schweigen gebracht hat, ihn zu Ende führt (bis zu seinem nächsten Hustenanfall). Was bringt was hervor, welches ist wessen Ziel im Dialog zwischen der Authentizität der Grenze und der Erhabenheit der Kunst? Und nebenbei, ganz und gar fordianisch, ist dieser Dialog zugleich vollkommen tragisch und vollkommen komisch.

Ein Drittel aller John-Ford-Filme spielt nicht einmal in Amerika, seine persönlichen Lieblingsfilme sind nicht nur keine Western, sondern nicht einmal Outdoor-Filme.



MOGAMBO

Aus dem Jack, so heisst es, sei der John Ford geworden, weil der Regisseur den elisabethanischen Bühnenautor gleichen Namens so sehr verehrte. Andererseits, noch so eine Legende, hat er den Namen von einem Schauspieler übernommen, woraufhin dieser in seinen nächsten Filmen unter dem Namen O'Feeney auftrat. In *THE RISING OF THE MOON* (1957) ist von einem gewissen Sean O'Feeney die Rede, der gerade gestorben sei, und den man nun beerdigen werde. Später erhielt John Ford auch noch einen indianischen Namen, den er als gleichsam selbstverständliche Ansicht seiner Person von der einen Seite her führte. «Mein Name ist John Ford» ist also mehr als geflunkert; es erklärt auch, was Namen in den Ford-Filmen bedeuten. Sie sind kein Schicksal, sondern Geschichten; sie konstruieren nicht Bestimmung, sondern Bewegung, und auch das führt uns schon eine Ebene tiefer zum Märchen, in dem es auch möglich und notwendig ist, den Namen zu ändern. Und man kann so gut wie die Legende und das biblische Gleichnis (Mose Harper, Moses, der sein Volk über den Fluss führt, und der Harfenengel, der nicht weiss, welche Himmelsbotschaft er eigentlich verkündet) ganze Emigrationsgeschichten aus ihnen lesen, wie die Variationen der schwedischen Namen, die *John Qualen* in verschiedenen Ford-Filmen trägt.

Umgekehrt ist die Akzeptanz des Namens (seine, wenn auch vorübergehende "Heiligung") unabdingbarer Bestandteil der Gemeinschaft; John Fords Helden machen gelegentlich ein Mysterium um ihren Namen, und zu anderen Gelegenheiten macht die Gemeinschaft ein Ritual um den Namen (wie bei Ethans Ankunft in *THE SEARCHERS*: Wie oft kann man einen Namen in einer Dialogminute

in so unterschiedlichen Satzkonstruktionen verwenden?).

«Ich mache Western» ist wahr, und wie wir wissen, ebenso gelogen. Ein Drittel aller John-Ford-Filme spielt nicht einmal in Amerika; seine persönlichen Lieblingsfilme sind nicht nur keine Western, sondern nicht einmal Outdoor-Filme, und von den Filmen, die er angeblich in ihrer endgültigen Fassung nie gesehen hat, sind die meisten Western. Wollte John Ford also sagen: Ich mache nur Western, also lasst mich mit eurem politischen Streit in Ruhe und mich meine mehr oder weniger unbedeutende Arbeit tun, oder wollte er sagen: Jemand, der Western macht, ist so amerikanisch und aufrecht, dass ihr ihm ruhig glauben könnt, wenn er euch sagt, ihr sollt keine Menschen verfolgen, nur weil sie eine andere Meinung haben? Aber macht, andererseits, John Ford nicht tatsächlich immer so etwas wie Western? Gewiss nicht in dem Sinn, wie etwa seine Propagandafilme (auf die angesprochen er stets mit Gereiztheit oder Spott zu reagieren pflegte) als Western "funktionieren". Vielleicht überhaupt nicht in dem Sinn, wie ein Genre funktioniert. (Es gibt im übrigen Western-Essentials, die bei Ford beinahe keine Rolle spielen, oder die er, wie das *Showdown*, wie alles, was mit der Verbindung von Spiel und Gewalt zusammenhängt, eher verabscheut.) Was John Ford indessen, offensichtlich und der näheren Analyse harrend, machte, das waren Filme über die westliche Zivilisation. Filme, die ganz unterschiedlich, einander in Stil und in den Motiven gar widersprechend sein konnten, aber auf einer mythologischen Struktur miteinander verknüpft sind: die "innere" Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.



John Ford in den späten dreissiger Jahren an Bord seines Schiffes «The Araner»



Henry Fonda in
YOUNG MISTER LINCOLN

Auch der Satz «Ich bin apolitisch» ist wahr und gelogen und wieder wahr. John Fords Filme erweisen schon dort ihren immanenten Reichtum, ihr endloses Flechtwerk, wo versucht wird, ihnen ideologiekritisch zu Leibe zu rücken. Möchte man etwas über ihre "Aussage" sagen, so stellt man rasch fest, dass man sich in ihnen viel freier bewegen kann als gewohnt, andere Perspektiven sind dauernd möglich, und was seine Helden meinen ist nicht, was der Film meint. So wie es "fordianisch" sein mag, möglicherweise sehr komplizierte Wahrheiten in scheinbar einfache Flunkereien zu verpacken, so liegt ihre Parteilichkeit nicht so sehr in der Identifikation, sondern im Blick.

Sie weisen in Räume vor der Politik und jenseits von ihr, aber sie sehen keineswegs von Politik ab. Sie reichen tief in Raum und Zeit, in die Seelenlandschaften und Zeichenwelten, aber sie verleugnen zugleich nie das Primat von Materie und Interesse, sie beschwören den Mythos und verleugnen nicht, dass er die Heimat der Schwachen ist, jener, die von Macht und Reichtum ausgeschlossen sind. John Ford erzählt nur vom Volk, von seinem Blut, seinem Schweiß, seinen Tränen, nie findet sich bei ihm die Macht verklärt. So muss er seinen YOUNG MISTER LINCOLN (1939) verlassen, bevor dieser seine Geborgenheit im Volk verlässt, so wird in seinen Kavallerie-Western der Offizier mit steigendem Rang problematisch, so zeigt er in THE SUN SHINES BRIGHT (1953) oder THE LAST HURRAH (1958) ein notwendiges Ende der Politik in der Moral.

Ford und die Politik, das ist so eine Sache (in den siebziger Jahren konnten über diesem Thema Freundschaften kaputtgehen), sie stellt nicht nur den liberalen und den reaktionären Mister Ford

gegeneinander und bietet ein Einerseits/Andrerseits als ausgesprochen unbefriedigende Lösung an, sie stellt vielmehr ein ganzes Verständnissystem des Politischen und des Erzählens davon in Zweifel. Auf die Frage, wie politisch sie sind, antworten die Ford-Filme in der Regel mit der Gegenfrage: Was ist Politik? Wo und wann wird sie? Und was geht dabei verloren?

Es ist eine Frage der Zeit. In den dreissiger Jahren galt Ford als ausgemachter Liberaler (was in den USA eine Position ziemlich links von der Mitte bedeutet); «I am a Liberal, but not a Communist», charakterisierte sich der Regisseur zu dieser Zeit, und seine Filme wie THE INFORMER (1935) oder THE GRAPES OF WRATH (1940) wurden in den Organen der amerikanischen Volksfront-Linken (doch, das gab es!) sehr viel komplexer diskutiert, als das später der Fall war, als die linke Kritik in THE GRAPES OF WRATH nur noch eine bürgerliche Umkehrung von John Steinbeck sehen wollte. STAGECOACH (1939), nur zum Beispiel, konnte zu seiner Entstehungszeit sehr gut als politische Metapher gesehen werden, als Aufstand all jener Outcasts, die sich in der Volksfront sammelten gegen das verräterische Kapital.

Seinen Ruf als Erzreaktionär verdankt John Ford zum einen seiner freundschaftlichen Zusammenarbeit mit den offensiven Hollywood-Rechten wie Victor McLaglen (der eine eigene Privatarmee in der Filmstadt aufstellte, die «Hollywood Rough Riders»), Ward Bond, der seine Sympathie zu faschistischen Vorstellungen nie verschwieg, und John Wayne, den Ford einmal nicht allzu gut gelaunt «diesen verdammten Republikaner» nannte, und er verdankte sie einem vehementen, fast absurden Anti-Kommunismus, der sich gewiss nicht

John Ford erzählt nur vom Volk, von seinem Blut, seinem Schweiß, seinen Tränen, nie findet sich bei ihm die Macht verklärt.



Russell Simpson,
Jane Darwell
und Henry Fonda
in THE GRAPES
OF WRATH

aus den Ideen des Marxismus speist (einen "primitiven" Marxismus kann man, wenn man will, durchaus in einigen Filmen Fords ausmachen), sondern gleichsam notwendiger Bestandteil dessen ist, was man, mit gebotener Vorsicht, die foradianische Mythologie nennen könnte.

John Ford fühlte sich als Patriot, und er fand nichts Anstößiges daran, die Freiheitsmedaille aus den Händen von Richard Nixon entgegenzunehmen. Aber je mehr sich das Bild des "Reaktionärs" Ford in der Öffentlichkeit festigt, desto verzweifelter und heimatloser werden seine Filme. Und dem verdammten Republikaner gönnt er in seinen Filmen nie den Triumph, wirklich im Recht zu sein. Der Blick ist nach rückwärts gewandt, gewiss, aber vielleicht nicht in der Art der Suche nach dem "alten Glück", sondern in dem von Walter Benjamins Engel der Geschichte; wenn man will, kann man an John Fords Filmen eine Untersuchung darüber führen, warum Amerika nicht werden konnte, was es zu werden versprach.

215

In Fords Filmen werden jene Prozesse verhandelt, denen gegenüber "Politik" bereits reduktionistischer Ritus ist; und Ford mythisiert nicht, er "behandelt" den Mythos als das der Politik vorausgehende. Es geht um ihre Grundlagen, die Beziehung zwischen Territorium, Gemeinschaft und Individuum, um das "Wandern" des Menschen als Ausdruck seiner tragischen Geschichte. Und vor allem geht es um das, was die Spätaufklärung nur noch negativ politisch besetzen konnte, um die

Struktur der Familie als Gestalt, als Wahrnehmung, als Prinzip und als Raster für Kontinuität und Diskontinuität.

Ford ist nicht "unpolitisch", wohl aber in gewisser Weise anti-politisch. Politik ist bei ihm die Gegenwart von Korruption und Verrat (die einzige positive politische Geste ist das Zurückkehren zur konkreten Geste im Volk, so wie noch *Edward G. Robinson* in *CHEYENNE AUTUMN* (1964) seinen politischen Raum verlassen muss, um zu einer Menschlichkeit zurückzufinden. – Er kehrt, um genau zu sein, zu einer solchen Bauchhöhle zurück, wie sie in *THE SEARCHERS* als Schauplatz mehrfacher Wiedergeburten erschien.). So wie das Land, die USA, das Amerika des Herzens, sind auch ihre Repräsentanten "schön" nur in den Momenten von Entstehen und Vergehen. Vom Staatsmann im Werden, aus dem Volk heraus, erzählt *YOUNG MISTER LINCOLN*, und von einem im Vergehen, von der Tapferkeit, mit der die Moral gegen die allfällige Korruption verteidigt wird, von der Rückkehr der Politik zum Volk, erzählt *THE SUN SHINES BRIGHT*. In *THE LAST HURRAH* geht es um *Spencer Tracy* als einen Bürgermeister in einer irisch-katholischen Stadt, der sich auf eine altmodisch clevere Art dagegen wehrt, dass seine Zeit abläuft. Am Ende ist er besiegt und stirbt an einem Herzanfall.

Deutlicher als sonst beschreibt Ford in diesem Film sein paradoxes politisches Ideal (einen "katholischen Sozialismus") und seine Ängste in Bezug auf die Generationenfolge. Nicht die Jungen sind das Schreckliche (wie die Ideologiekritik vermuten mag), sondern der Wechsel selber.



Ward Bond und
John Ford bei
Dreharbeiten zu
THE WINGS OF
THE EAGLE (1957)



FORT APACHE

Monument Valley, Ford-Territory par excellence – ein Raum, von dem es in Wahrheit undenkbar ist, dass die westliche Zivilisation hier zuhause sein wird.

Early Ford. John Ford ist einer, der die amerikanische Filmgeschichte begleitet. *Allan Dwan*, ein anderer Pionier des frühen amerikanischen Films, der lange arbeiten konnte, erinnert sich daran, dass Ford ausgesprochen erfinderisch war. Ein paar von den Dingen, die später für Actionfilme selbstverständlich wurden, waren in John-Ford-Filmen zum erstenmal ausprobiert. Nach dem Erfolg der Kino-Cowboys von *William Hart* bis *Tom Mix* wollte auch Universal einen Western-Star aufbauen, und weil sich die Vertragsregisseure des Studios, *Lois Weber*, *George A. Lessey* und andere zu schade für Western waren, konnte er *Carl Laemmle* davon überzeugen, ihn Regie führen zu lassen. «I make Westerns», das ist auch ein Teil Autobiographie, die Erfahrung, dass nicht einmal in Hollywood der Widerspruch zwischen der neuen Kultur der Grenze und der alten Kultur europäischer Art aufgehoben war; ein wenig steckte in seinem Anti-Intellektualismus, dem kunstreichen Verbergen seiner eigenen Kunstsinigkeit, eine Art Rache an den Erfahrungen, die nicht so sehr die persönliche als die Verachtung der wirklich amerikanischen Ausdrucksformen betraf.

Für Ford war (und blieb) das Kino eine Sache, die man mit dem ganzen Körper macht. So entstand 1917 *THE TORNADO*, ein akrobatischer Western, in dem er selbst die Hauptrolle spielte, und der Ford frühen Ruhm einbrachte (und zugleich schon Ansätze seiner magischen Autobiographie enthält: mit dem Geld, das der Held am Ende erhält, lässt er seine Mutter aus Irland zu sich nach Amerika kommen). *STRAIGHT SHOOTING* (1917) war der erste Langfilm mit *Harry Carey*, mit dem sich Ford blind verstand (was bei den Dreharbeiten Improvisation und Experiment gestattete) und

der schon den balladenhaften Ton, die refrainhafte Wiederholung bestimmter Motive zeigt. Zwischen 1917 und 1920 inszenierte Ford 26 Filme mit *Harry Carey*, zumeist nach Vorlagen berühmter Western-Autoren wie *Bret Harte* oder *Eugene Manlove Rhodes*. Oft waren es die selben Geschichten, die Ford und Carey einfach in einem anderen Ambiente noch einmal erzählten, und das Publikum scheint daran nichts Langweiliges gefunden zu haben. *JUST PALS* (1920) ist eine Mischung aus *Will-Rogers*-Amerikana und Western, und mit *CAMEO KIRBY* (1923) beginnt die Reihe der Semi-Western, in denen Ford bevorzugte Themen zu entwickeln beginnt: die Erlösung des bösen Mannes, die Weite des Landes, die Neudefinition des amerikanischen Menschen aus seinen Widersprüchen von alten (europäischen) und neuen Elementen.

Danach hatte Ford mit *THE IRON HORSE* (1924) nicht nur einen der frühen *epics* des Genres geschaffen, sondern auch einen Schlüssel für den Fortschrittsenthusiasmus des jungen Ford (und, nebenbei, seine Fähigkeit, die Produktion auszu-tricksen, wenn es galt, eigene Ideen zu verwirklichen). Fords frühe Western sind vor allem Aufbruchsfilm. Sie strahlen einen, wenngleich gar nicht so unkomplizierten Optimismus aus, der in der Depressionszeit verloren geht – und John Ford wird kein New-Deal-Regisseur. In einem sehr weiten Sinn werden seine Filme im und nach dem Krieg restaurativ. Aber es beginnt auch jener Ford, von dem man oft nicht zu sagen weiss, was stärker in seinen Erzählungen wirkt: das Glück oder die Verzweiflung.



4

STAGECOACH

Zeit und Raum. Selten ist die Konzentration des Raumes auf zwei Komplementärzustände, endlose Weite und enges Heim, in so heftigem Atmen befunden wie in Fords Outdoor-Filmen. In *HOW GREEN WAS MY VALLEY* (1941) ist die Familie und ihr Glück konzentriert auf das Haus, und das Haus wiederum auf das Ess- und Wohnzimmer, in dem sich eigentlich alles, was erzählt wird, abspielt. Es ist wie das Zersetzen eines Kerns der Geborgenheit, ein schmerzhaftes Aufbrechen, eine schwere Geburt, die Unmöglichkeit der Rückkehr zur symbiotischen Einheit. Das wird sich steigern bis zur Absurdität in den Western, bis hin zu *THE SEARCHERS*, wo es zu einem grossen Thema wird, wie und ob einer die Tür zu einem Haus überschreiten kann oder nicht.

Das Glück liegt freilich nicht in diesen Extremzuständen, sondern in einer ausgesprochen ästhetisierten Zwischenform. Wie Wyatt Earp auf dem Stuhl vor der Tür auf der Veranda, am Rand zwischen Wildnis und Zivilisation die Balance hält, spielerisch und ernst, da ist das Glück wie in all den Veranda-Szenen der Ford-Filme immerhin nahe. Es ist ein mythischer Raum zwischen den Räumen, der nicht nur die Freiheit und die Geborgenheit, die Natur und die Zivilisation, das Materielle und das Metaphysische vereint, sondern auch das Private und das Öffentliche, das Individuum und die Gemeinschaft, die Geschichte und das Sentiment. *THE SEARCHERS* erzählt seine lange Geschichte zwischen zwei Veranda-Szenen: Zweimal Familien, die sich für einen Ankommenden auf ihr gruppieren. Es ist, ganz buchstäblich, die Öffnung des familiären Raums zur anderen Familie hin, zur Welt auch. Hier halten nicht nur die Männer ihre Zwiesprachen, hier treffen die Frauen

Entscheidungen, die weiterreichen als die der Männer (nur die Gegenwart gehört den Männern, Vergangenheit und Zukunft den Frauen).

Es entsteht ein System von privaten, öffentlichen und spirituellen Räumen: das Wohnzimmer, die Strasse, die Kirche (der Friedhof). Das erste Glück der John-Ford-Filme besteht in einer seltsamen Gleichzeitigkeit von Vollständigkeit dieser inneren Architektur und Offenheit. Schon bevor etwas geschieht, beginnen wir in einer fordianischen Welt zu leben, von der wir immer mehr wissen, als wir wissen.

Das Glück dieser Harmonie von Architektur und Landschaft (in all ihrer auch grausamen Widersprüchlichkeit) ist nur da perfekt, wo es sich um eine Welt im Entstehen handelt, wie in *MY DARLING CLEMENTINE* (1946), wo die schöne, so vieles versprechende Szene des Tanzes auf dem Boden der Kirche stattfindet, die noch nicht gebaut ist. Keine Kirche kann so schön sein wie die Hoffnung auf eine Kirche, und im Tanz formulieren die Menschen als Utopie eine Versöhnung von Sinnlichkeit und Religion, die im vollendeten, geschlossenen Raum nicht mehr möglich sein wird.

Nur in diesem Dazwischen ist der Raum bei Ford überhaupt bewohnbar, zwischen der Erfahrung, vollkommen eingeschlossen und vollkommen alleingelassen zu sein.

Monument Valley, Ford-Territory par excellence, ist eine religiöse mehr denn eine dramatische Landschaft, jener Raum, von dem es in Wahrheit undenkbar ist, dass die westliche Zivilisation hier zuhause sein wird. Dass es eine Wildnis gibt, die niemals in einen Garten verwandelt werden kann, ist die Erfahrung der fordianischen Menschen, und darin eben steckt Glück und Verzweif-



Aus dem Dokumentarfilm
DIRECTED BY JOHN
FORD von Peter
Bogdanovich (1972)



John Wayne in
THE HORSE
SOLDIERS



Maureen O'Hara, John
Wayne und Victor McLaglen
in THE QUIET MAN

5

lung gleichermaßen. Deshalb ist der Indianer in John-Ford-Filmen so mächtig und grausam, Bewohner des unbewohnbaren Landes. (Ford hat die Indianer meistens nicht "gut", schon gar nicht historisch oder politisch korrekt behandelt, aber nur selten, wie in *MY DARLING CLEMENTINE*, ohne Respekt – und selbst da steht ihre Anwesenheit in der Stadt auf einer tieferen Ebene für ein Problem beider Kulturen.)

Der weisse Mann, seine Familie, seine Gemeinschaft durchqueren dieses Land, weil sie selbst Vertriebene sind, und zugleich wird darin die eigene Bewegung absurd. Man begegnet darin einer anderen Wahrheit; es ist eine vielleicht wieder sehr archaische Gotteserfahrung darin. Gott ist in Ford-Country auf zweifache Weise präsent, im Lächeln der Liebe, die immer wieder verfehlt wird (am ehesten: in den Blicken der Frauen), und in der abweisenden Schönheit des Landes.

In Ford-Territory ist jeder Ort und jede Bewegung besetzt; das "Katholische" und das "Indianische" begegnen sich darin, dass der Ort geheiligt ist. Und gerade dadurch entwickelt er auch seine eigene Zeit, die sich nicht mit der "objektiven" Zeit einer Uhr in Verbindung bringen lassen will. Die Würde des fordnianischen Menschen beginnt damit, dass er sich seine eigene Zeit nimmt. Nicht der Fahrplan bestimmt in *THE RISING OF THE MOON*, wann der Zug einen Bahnhof, auf dem sich allerhand seltsame Menschen getroffen haben (und in ihrer Begegnung der Ort seine Magie erhielt), wieder verlässt, sondern die Zeitspanne, in der der Zugführer einen Krug Bier geleert und einer Frau eine Geschichte zu Ende erzählt hat.

Das Ritual. Das Ritual steht in Beziehung zum Ort. Die Rituale heiligen ihn und werden durch ihn geheiligt. So sind auch sie alles zugleich: das Fest der (freiwilligen) Zivilisierung, das religiöse, "katholische" Fest und, darunter, das barbarische Fest, das eine Vereinigung mit der Natur anzeigt, das Fest der Sinnlichkeit und der Bestätigung der familiären Ordnungen. Es ist der Tanz, das Hochzeitsfest, die Reunion, in der beides gleichzeitig geschieht, die "Unterzeichnung" des Paktes der Gemeinschaft, und die Erinnerung daran, dass unter dem Pakt das freie Individuum nicht verloren gehen darf.

Das Fest vereinigt die Alten und die Jungen, es hat eine sonderbare erotische und spirituelle Auflösung zur Folge. Der Pakt der fordnianischen Menschen wird darin erneuert, und es gibt darin keinen Ausschluss. Darum freuen sich gerade John Fords so reichhaltig und liebevoll gezeichnete Alte so sehr darauf, darum deutet sich in der Unterbrechung des Festes die Unterbrechung des Lebens durch den Tod an. Darum sind die Toten in diesen Festen gegenwärtig und der Dialog der Lebenden mit ihnen ihr fester Bestandteil.

Aber so wie sich in ihnen die Gemeinschaft bestätigt, so hebt sie darin doch auch ihre inneren Widersprüche auf. Es will auf die Hochzeit hinaus, aber der Weg zu ihr ist unendlich kompliziert. Der Faustkampf zwischen rivalisierenden Männern konstruiert als wiederkehrendes Ritual gar die Erzählzeit in Filmen wie zum Beispiel *THE QUIET MAN* (1952), *WHAT PRICE GLORY* (1952) oder *DONOVAN'S REEF* (1963). Nie, auch in *THE SEARCHERS* nicht, bringt der Faustkampf so etwas wie eine Entscheidung; er beweist nichts, schon gar nicht den "besseren", aber er besetzt (im Gegensatz et-



HOW GREEN
WAS MY
VALLEY

wa zu Howard Hawks) statt Elementen der Handlung solche des Raums (man prügelt "eine Strecke" in *THE QUIET MAN*) und der Zeit (man prügelt "nach einer Zeit" in *DONOVAN'S REEF*).

6a

Motivketten und variable Kineme durchziehen die John-Ford-Filme, ohne den einheitlichen Supertext zu formen. Wie kaum ein anderes bietet sich das Werk von John Ford daher einer strukturalistischen Bearbeitung an, nicht so sehr vielleicht im Sinne von Roland Barthes' «Mythen des Alltags» (die sich dem Genre anbieten mag) als vielmehr im Sinne der fundamentalen Darstellung von Verwandtschaften und ihrer Organisation im Mythos bei Claude Lévi-Strauss.

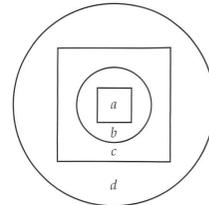
Es gibt im Zentrum vieler Ford-Filme und vor allem der Western eine vollkommen paradiesische Vorstellung, etwa wie nebenan skizziert.

Es ist das Bild vollkommener Geborgenheit. Die Erzählung aber handelt von ihrer Störung, noch genauer: von ihrer paradoxen Konstruktion, in der die Harmonie immer wieder verloren werden muss.

An der Oberfläche ergeben die Ford-Filme eine lineare Konstruktion vom Verlust einer alten Heimat (Irland, einerseits, das Glück in einer alten Familie andererseits) und der Suche nach einer neuen Heimat, die sich schwierig gestaltet, weil sie mit Prozessen innerer und äusserer Gewalt und Zerstörung verbunden sein muss. (Wiederkehrend ist die Szene einer Vertreibung, wie die der Hure in *STAGECOACH* oder die der Mormonen

in *WAGONMASTER*.) Die Einheit von Familie, Gemeinschaft und Territorium kann, wenn sie einmal verloren ist, nicht mehr vollständig rekonstruiert werden. Deshalb spielt schon sehr früh bei Ford die Erzählung in der Erzählung eine so bedeutende Rolle, lange vor *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962). Die Menschen, die mit dem Verlust von Heimat leben, müssen ihre zivilisatorischen Kräfte auch in den Dienst eines Systems von Ersatzhandlungen setzen. «Es ist gut für das Land, Helden zu haben», sagt Ford zu *FORT APACHE* (1948), in dem die nationale Legende (General Custer und sein "last stand") vor unseren Augen zerstört und nur von den Figuren der Handlung recht erhalten wird. Die Helden der beiden folgenden Filme der "Kavallerie-Trilogie" leben und agieren bereits in einer Situation nach der Zerstörung des Helden, zugleich aber auch: nach dem Verlust der Einheit von Individuum, Familie, Territory und Legende. Während sie versuchen, die Frauen zu retten, den Krieg zu verhindern, wird ihnen vor allem ihre persönliche Tragödie, der Verlust der Familie, bewusst.

Die Gemeinschaft, die auf die Reise geschickt wird, oder die sich auf der Reise bildet, bewahrt die Erzählung als ihr Geheimnis (und bewahrt, umgekehrt, ihr Geheimnis durch die Erzählung). Das Glück der Ford-Filme besteht darin, dass man den Mythos auf eine sehr materielle (und komische) Weise zugleich als notwendige Flunkerei und als vollständig erfüllt vorgeführt bekommt. Die Struktur von *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (es ist besser, bei der Legende zu bleiben, sagt das Erzählte, aber wir haben die Legende als Lüge durchschaut, sagt die Erzählung) findet sich, verborgener, in einer ganzen Anzahl von Ford-Fil-



a = Individuum
b = Familie
c = das Haus
d = Territorium

Der Faustkampf zwischen rivalisierenden Männern konstruiert als wiederkehrendes Ritual gar die Erzählzeit in einigen Filmen.



HOW GREEN
WAS MY VALLEY

Was man in einem John-Ford-Film sieht und was man erzählt bekommt, ist beinahe immer etwas ganz anderes.

men. Umgekehrt ist in *WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME* (1950) zu sehen, in welche Abenteuer der Held verstrickt wurde, aber niemand glaubt ihm, wenn er davon erzählt. Was man sieht in einem John-Ford-Film, und was man erzählt bekommt, ist beinahe immer etwas ganz anderes. So wie das Gelogene, das wahre Gefühle auslöst, und das Wahre, das niemanden berührt, einen magischen Raum bilden, in dem wir, zugegebenermaßen, unsere aufklärerische Gewissheit von der Nachweislichkeit des Wirklichen verlieren müssen.

Man kommt schliesslich bei Ford auf Mytheme, die zugleich Kineme sind (also Motiv-Systeme, die zugleich Bild-Systeme sind), welche Störung und Dynamik der familialen Struktur beschreiben: Der Mann ohne Familie (der John-Wayne-Charakter), die Familie ohne Kinder, die Familie ohne Haus, das Haus ohne Territorium etcetera.

Aus dem sozusagen endlosen Prozess der Vertreibung und Suche entstehen, gleichsam als Preis der Etablierung von Heimat, drei entscheidende Vorgänge, die die Handlung in Gang setzen:

- die exogame Heirat (immer geht es auch darum, dass die Frau ihrer Familie entrissen/ge-raubt werden muss)
- die Kämpfe um das Kind (Elizabeth in *MARY OF SCOTLAND*, 1936 steht in ihrem Kampf gegen die Rivalin vor allem als die kinderlose Frau gegen die Mutter, und Verlust und Wiedergewinnung eines Kindes steht in gut einem Viertel der Ford-Filme direkt oder indirekt im Mittelpunkt – die endlose Kette der Verluste wird am Ende von *DRUMS ALONG THE MOHAWK*, 1939 dadurch geschlossen,

dass die Frau ohne Kind der Familie ohne Haus das neue Heim darbietet)

- die Rekonstruktion der Familie in der Reise (auf die natürliche muss die mythische Geburt folgen).

Auf dem Weg von der alten in die neue Heimat gibt es seltsame Irrwege, Opfer, Zwischenwelten. Der prekärste Zustand ist der der Männer ohne Frauen im fremden Territorium. Das hat seinen fast abstrakten Höhepunkt in *THE LOST PATROL* (1934), wo britische Soldaten im unterworfenen Land Mann um Mann niedergemacht werden, nachdem ihr Anführer getötet wurde und sie nicht einmal Ziel und Wesen ihres Auftrages kennen. Aber auch die *HORSE SOLDIERS* (1959) sind, um ihren Auftrag auszuführen, im falschen Land, und der Fluss in *RIO GRANDE* (1950) ist eine Grenze, die sich nur in einer Kette von Paradoxien erklären lässt: sie wird überschritten gegen den Befehl, aber für den Auftrag, vom Territorium fort, aber zur Familie hin, Trennung und Einheit zugleich.

Das Militär bei Ford ist eine Männerwelt, die durch die Anwesenheit von Frauen zerstört wird. Aber diese Zerstörung ist zugleich ihre einzige Hoffnung; ohne Frauen werden sie nur vollkommen absurd. Und dazu gibt es auch die Komplementärsituation; Ford führt uns auch immer wieder in Frauenwelten, nicht nur in den Familien, die von Männern zerstört werden und ohne diese Störung absurd würden.

Der fordianische Mensch ist also (so ganz anders als der hawksianische) nicht durch eine Aufgabe definiert, die er sich stellt, oder die sich ihm stellt, sondern er ist durch seine Stellung in der familialen Struktur definiert. Nur durch sie erklärt sich, was er zu tun hat, und was zu tun ihm nicht möglich ist.



THE GRAPES
OF WRATH

Deshalb kann er sich auch nie wirklich befreien (es sei denn, im Wahn). Die Frage der Verwandtschaft spielt nämlich in seinem Leben eine bedeutendere Rolle als die Frage der Entscheidung, und fordianische Liebesgeschichten führen immer in die Tiefen der Beziehungen von Blutsverwandtschaft und Exogamiegeboten. So gibt es stets die Konkurrenz von Bruder und Liebhaber (in welchen Verkleidungen auch immer), oder, umgekehrt, den Weg des Liebenden zum geliebten Anderen über Hilfe oder Opfer des Blutsverwandten.

THE SEARCHERS ist vor allem ein Versuch über Verwandtschaften; Ethan sucht sie im Blut und findet sie nur im Geist – er ist dem Indianer verwandter, den er bekämpft, als dem Bruder, dem er, in der Vorgeschichte, die Frau abgetreten hat. (Dass sie ihn offensichtlich immer noch liebt, macht seine Taten so schrecklich: es gibt so vieles, was dazu führt, dass er die Tochter töten will, und nur ein Motiv davon ist das offensichtliche des Rassisten, der den Menschen hasst, der die Grenzen der Verwandtschaften überschritten hat.)

615

Die Struktur der Erzählung in den Ford-Filmen ist also auf eine besondere Weise familiär und häuslich. Alle Figuren definieren sich in einem System von Vater, Mutter, Tochter und Sohn, von den Geboten, die die Familie zusammenhalten und den Geboten der Exogamie, die sie in Bewegung versetzen. Schon von daher *müssen* die Ford-Menschen im Mythos leben. Und alle Bewegungen de-

finieren sich in einem System von Haus, Territorium und Wasteland; von der Beziehung der Familie und dem Haus, dem Verlust des Hauses, der Wiedergewinnung des Hauses, der Unbewohnbarkeit des Hauses. STAGECOACH vereinigt Menschen, die, jeder auf seine Weise, Familie und Haus verloren haben.

66

Family. «Was ich liebe», sagte Ford, «das sind Geschichten, die sich um das Schicksal von Familien drehen.» Der Mittelpunkt der fordianischen Familie wird durch die Mutter gebildet. Die Familie ohne Mutter ist eine verdamnte Familie wie die Clantons in MY DARLING CLEMENTINE oder die Cleggs in WAGONMASTER (1950), die von der Familie, die im Zeichen der Mutter steht (Wyatt parfümiert sich gar so sehr, dass seine Brüder die Gegenwart der Mutter empfinden; wieder ist das einerseits ein Scherz und andererseits ein vollkommenes Mythem), ausgelöscht werden muss.

Die Geschichte selbst muss im Zeichen der Mutter stehen, die das Territorium besetzt. In vielen Ford-Filmen, darunter in DRUMS ALONG THE MOHAWK oder THE SEARCHERS, ist es die Frau, die im kargen, Opfer verlangenden Land bleiben will, während die Männer es längst verlassen wollen. Ja, die Frauen verhängen gar so etwas wie ein Schweigegebot über die Phantasie des Fortgehens. Und in ihren Blicken auf die "Habseligkeiten", ein Wort, das in der deutschen Sprache vielleicht zu recht in Vergessenheit geriet, liegt, wie in THE GRAPES OF WRATH, der grösste Schmerz des Abschieds.

Bewegungen definieren sich bei Ford in einem System von Haus, Territorium und Wasteland; in der Beziehung der Familie zu dem Haus, dem Verlust des Hauses, der Wiedergewinnung des Hauses.



Cathy Downs,
Henry Fonda und
Linda Darnell
in MY DARLING
CLEMENTINE

Der Pakt der Liebenden schliesst sich nicht so sehr im Blick zueinander, sondern im gemeinsamen Blick auf die Objekte der Zukunft.

Die Tragödie des Mannes ist es, zugleich Gegenwärtigkeit zu besetzen und Nicht-Territorium zu besetzen und nicht-gegenwärtig zu sein. So treffen sich Mann und Frau viel weniger in materiellen als in spirituellen Räumen; am zärtlichsten ist der Mann gegenüber der toten Frau, und die Frau ist am zärtlichsten gegenüber dem abwesenden, dem suchenden Mann.

Die Familie, die allen Geschehnissen ihre Form gibt, ist in den Ford-Filmen keineswegs eine vollständig positive Einrichtung. Sie hält in den Katastrophen der Kriege und Krisen zusammen wie in *THE WORLD MOVES ON* (1934), wo bei der Wiederholung der Reunionen der stereotype Toast «to the family» ausgesprochen wird, sie steht aber auch dem persönlichen Glück immer wieder im Wege. Nur verlassen kann kein Ford-Held diese Struktur.

(So werden wir, ein andermal, von der Verwandtschaft der Menschen in den fordianischen Prozessen zu den Verwandtschaften der Zeichen kommen.)

66

Brautschau. Nehmen wir also für den Augenblick an, unser tiefes "Verstehen" der John-Ford-Filme, die rational und stilistisch so viele Brüche, so viel "Ungereimtes" enthalten, entstamme dem Umstand, dass sie auf eine besondere Weise "Heimat" aus der Struktur des Exogamie-Gebotes und dem daraus folgenden Widerspruch von sesshafter und nomadischer Lebensform konstruieren.

(Das ist natürlich nur eine von sehr vielen Möglichkeiten, sie zu betrachten.) So müsste die Erzählung nicht so sehr dem Abenteuer entsprechen (dem Versuch, jung zu bleiben) als vielmehr dem Prozess einer Gründung, einer "Brautschau". In *THE SEARCHERS* beginnt alles mit der Erwartung der Familie von Ethan Edwards; sie sehen nach links, und alles endet mit einer beinahe gleichen Einstellung auf die Familie Jorgensen, die die Edwards', Ethan, Debbie und Martin, erwarten und dabei nach rechts sehen. Dazwischen liegen fünf Jahre, Tod, Schmerz, Verdammnis. So ist auch *THE SEARCHERS*, das Gegenstück zu *THE QUIET MAN* vielleicht, ein Film, der "innen" eine Brautschau beschreibt, von "ausen" die Leiden der Exogamie.

7

The Fordian Woman. Im Gegensatz zu anderen Western geht es in den Ford-Filmen nicht darum, dass sich Frauen einen Platz erkämpfen müssen, sie haben ihn von vorneherein, und sie sind sich seiner von vorneherein sehr bewusst. Ihr Selbstbewusstsein kommt nur einerseits aus der Tradition, andererseits aus der Stärke vollständiger Individualität. Fords Frauen-Porträts formen keinen Ford-Typus der Frau, und in seinen Erzählungen ist die Frau weder erotischer McGuffin noch kategorische Erscheinung. Ihr Platz in der familiären Struktur der Welt ist, noch mehr als bei den Männern, von ihrer persönlichen Aura unberührt.

Es gibt die charaktervolle Hure, wie in *STAGECOACH*, die "widerspenstige" Frau wie in

Clark Gable und
Ava Gardner in
MOGAMBO



THE QUIET MAN, die "hochnäsige" wie in SHE WORE A YELLOW RIBBON (1949), die Mütter und die sanften und nicht so sanften Herrscherinnen. Wie die Säuer erhalten die Huren ihre Würde, immer erweisen sie sich als menschlicher denn die guten Bürger, Claire Trevor in STAGECOACH, Joan Dru in WAGONMASTER, Linda Darnell in MY DARLING CLEMENTINE, Ava Gardner in MOGAMBO, Anne Bancroft in SEVEN WOMEN (1966), die von beiden etwas hat.

Genau besehen scheint die Heimatlosigkeit des fordianischen Helden vor allem seine Trennung von der Frau. Aber wie kommt die zustande? Wie in THE QUIET MAN lässt sich die Heimat durch den suchenden Mann nur zurückerobert durch die Eroberung der Frau, die ihrerseits einen individuellen und einen sozialen Aspekt aufweist.

Nach mehr als hundert Filmen hat John Ford MEN WITHOUT WOMEN (1930) als seinen wichtigsten Film bezeichnet, die Geschichte von vierzehn in einem Unterseeboot eingeschlossenen Männern. Es ist, zumindest, einer der Schlüssel zur fordianischen Mythopoetik: wie die sich selbst einsperrende und zugleich bewegende Männergesellschaft durch die abwesende Frau erleuchtet wird.

Die Tat (und der Krieg vor allem) entfremdet den Mann von der Frau, wie das Fliegen "Spig" Wead (John Wayne) in WINGS OF THE EAGLE (1957) von seiner Frau (Maureen O'Hara) entfremdet. Aber die Reisen (die immer ja auch Herausforderungen durch die nicht-unterworfenen Natur sind) sind bei Ford keineswegs allein männlich besetzt; es ist sogar ein fordianisches Mythem, dass die Frau auf einer gefährlichen Reise zu ihrem Mann ist wie in MY DARLING CLEMENTINE, SHE WORE A YELLOW RIBBON oder STAGECOACH und dabei Erfahrungen nicht allein von Gefahr, sondern auch

von Einsamkeit macht. Die Einsamkeit der Frau ohne Haus ist radikaler als die des Mannes, der unentwegt paradoxe "Ersatz-Häuser" errichtet. So ist es auch nicht die Liebesgeschichte, die die fordianische Frau bewegt, sondern wiederum ihre Position in der familialen Struktur; Liebeserklärungen bei Ford sind meistens Konstruktionen familiärer Beziehungen. Der Blick der Liebenden gilt seltener der Person als der Funktion, der Bewegung, und ihr Pakt schliesst sich nicht so sehr im Blick zueinander, sondern im gemeinsamen Blick auf die Objekte der Zukunft.



Gemeinschaft versus Gesellschaft. Der Prozess der Zivilisation vollzieht sich in unseren Erzählungen vom barbarischen Individuum über die Familie und die Gemeinschaft bis zur Gesellschaft, zur Nation und zum Staat. Bei Ford geht es darum, wie aus der Familie die Gemeinschaft wächst, die schon den Keim einer Gesellschaft trägt, und wie Gemeinschaft zerstört wird.

Der Soziologe Ferdinand Tönnies definiert Gemeinschaft als einen Raum, in dem es Zusammenarbeit statt Ausbeutung, Harmonie statt Dynamik gibt; sie ist, bei Tönnies wie bei Ford, notwendig durch ein am Ende wieder paradoxes Ineinander von paternalistischen und maternalistischen Elementen geprägt. Noch deutlicher als bei Tönnies sind bei Ford die Gemeinschaften von den Frauen garantiert; die Schuld der Männer (und Männer sind bei Ford, wenn sie nicht sehr jung oder sehr alt sind, immer schuldig) liegt in



John Ford bei
Dreharbeiten zu
THE HORSE
SOLDIERS (1956)



STAGECOACH

ihrer furchtbaren Tendenz, die Gemeinschaft zu überschreiten. Sie können bei dieser Überschreitung entweder zurück in die vollkommene Barbarei gelangen oder in den Zustand der "Gesellschaft", die notwendig den Verrat an den Werten der Gemeinschaft birgt. Der Traum der John-Ford-Filme liegt also darin, dass der Mensch die Möglichkeit hätte, weder in der Barbarei noch in der Gesellschaft, sondern in der Gemeinschaft zu leben, welche in sich weder rechts noch links ist, einem Ur-Kommunismus so nah wie der Ur-Demokratie, aber auch nicht vollständig abgewandt einer Art von Ur-Faschismus. (Auch der Faschismus verspricht, wenn auch in einer grotesk aufgeblähten, technisierten, modernisierten und metaterritorialiserten Form, die gewiss Fords Sympathie nicht finden kann, die Ersetzung von Gesellschaft durch Gemeinschaft.)

Die Bewegung der Filme entspricht daher einer immer neuen Grenzziehung nicht so sehr zwischen der Natur und der Zivilisation, als vielmehr zwischen den Kräften, die die Gemeinschaft stärken und jenen, die ihr entgegengesetzt sind. Die militärische Gemeinschaft unterscheidet sich dabei von der zivilen dadurch, dass sie dem Territorium gegenüber fremd bleiben muss. Ford feiert in seinen Kriegsfilmen immer zugleich die Gemeinschaft der Soldaten, während er ihren Auftrag verdammt.

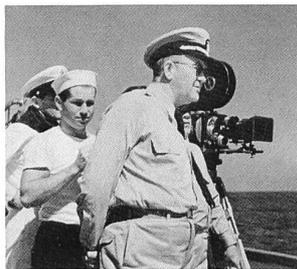
Gemeinschaft liegt auch im Trinken und Sprechen, und einer, der wie Gypo in *THE INFORMER* damit beginnt, für sich allein zu trinken und zu sprechen, der trägt den Keim von Verrat und Untergang schon in sich. (Und Victor McLaglen, der immer "der Ire" bei Ford bleibt, wird auch später dieses Problem nicht los: da geht er mit sei-

nen Kameraden in die Kneipe, und die verlangen «vier Bier», und wie selbstverständlich sagt er: «Mir auch vier Bier», als habe er immer noch nicht die Gemeinschaft des Trinkens erlernt: Kein Wunder, dass so einer das Haus anzünden muss, so dass die Frau dem Mann nie mehr wirklich verzeihen kann. Auch Amerika hat den irischen Verräter nicht wirklich erlöst, aber es gibt ihm viel Raum für die Busse.)



Der schwarze Fleck. Viele Filme von John Ford haben einen bizarren Ort in der Handlung, der sich beim besten Willen logisch nicht auflösen lässt, ein Geheimnis. Wenn Ford sich mit seinen Drehbuchautoren gestritten hat, dann darüber, dass man gewisse Lücken oder Widersprüche füllen müsse. Manchmal hat Ford erst einmal nachgegeben, um dann die "Kitt-Szenen" aus den fertigen Filmen wieder herauszuschneiden. Das heißt wohl: Gerade da, wo es um den Einbruch des Un-erklärten in die mythische Welt geht, besteht Ford am meisten auf seinem Recht als "Autor". In den musikalischen Kompositionen seiner Werke spielen diese dunklen Stellen eine besondere Bedeutung, sie geben den Melodien immer seltsame Obertöne, gebrochene Echos. So ist ein Ford-Film eine *fake folk tale* und eine Übung in Dissonanz.

Die Ford-Filme haben oft eine Entscheidung (der Verzicht auf die Mitgift in *THE QUIET MAN*) oder Figuren, die sich der vollständig rationalen und dramaturgischen Auflösung entziehen. Sie haben keinen logischen, wohl aber einen muskali-



Ford an Bord der «Araner» um 1940

Ford feiert in seinen Kriegsfilmen die Gemeinschaft der Soldaten, während er ihren Auftrag verdammt.



Henry Fonda in
MISTER ROBERTS

schen (und vielleicht: einen philosophischen) Platz. Immer wieder gibt es die Käuze und verrückten Alten, am schönsten wohl *Hank Worden* in *THE SEARCHERS*, aber ähnliche heilige Idioten kommen auch in *THE LOST PATROL* (*Boris Karloff*), *THE GRAPES OF WRATH* (*John Carradine*) oder in *WAGONMASTER* (*Hank Worden*) vor. *TOBACCO ROAD* (1941) ist mehr oder weniger von Verrückten bevölkert, und in *THE SUN SHINES BRIGHT*, zum Beispiel, ist die wahre demokratische Hoffnung darin, sich "Verrücktheit" zu erlauben. (Noch ein Glück in den Ford-Filmen: in der Verrücktheit kann jeder Mensch ein Künstler sein; in der konkreten Geste der Nicht-Rationalität kehrt die Kunst aus ihren aristokratischen Höhen zum Volk zurück.) Wahre Erleuchtung ergreift Menschen vollkommen ohne Sinn. Das indianische Pendant des heiligen Narren *Worden* ist Chief *John Big Tree*, der in *DRUMS ALONG THE MOHAWK* und vor allem in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* dadurch auffällt, dass er beständig vernehmlich «Hallelujah» sagt.

Wie man einen konstanten Zug religiöser Metaphorik in den Ford-Filmen ausmachen kann, so gibt es auch etwas, das man einen konstanten Zug schwarzer Blasphemie nennen kann. Neben den heiligen Idioten gibt es immer wieder jene Figuren, die weltliche und geistliche Macht auf groteske Weise miteinander verbinden, wie *Ward Bond* in *THE SEARCHERS*, der durch den Wechsel der Kopfbedeckung vom Priester zum Gesetzmänn wird. *Milder* drückt es der Held in *THE SUN SHINES BRIGHT* durch seinen Namen aus: *Judge Priest*.

Und die dritte Variation ist die mehrfache Brechung von Tat und Kunst. Immer wieder zitieren inmitten der gefahrvollsten Situationen Ford-

Charaktere Literatur und Kunst, und die skeptischen Männer der Tat verstehen oft wenigstens ein bisschen davon, dass ihre Aktion damit in einen anderen Zusammenhang gestellt ist.

10

Form. Der "fordianische Darstellungsprozess" ist also offensichtlich nicht so sehr phänotypisch als genotypisch zu erklären. Die paradoxe Harmonie der Ford-Filme entsteht aus der endlosen Vernetzung von Widerspruch und Mehrdeutigkeit. Stets versucht die Erzählung, das Bild, das Ritual, den Kreis zu schliessen, und stets entsteht eine andere, ungewöhnliche Figur daraus. Selbst die Wiederkehr zum Friedhof schliesst keinen Kreis, weil sie mit zweiten Bedeutungen aufgeladen ist, mit dem Erotischen in *THE QUIET MAN*, mit dem Hass in *THE SEARCHERS* zum Beispiel.

Eine Ford-Szene enthält gleichsam immer ihr Gegenteil, der Friedhof den Sexus und der Krieg den Pazifismus; *WHAT PRICE GLORY* beginnt mit Bildern völlig ver- und zerstörter Soldaten zu den Klängen von «The Battle Hymn of the Republic», die sich als resistent gegenüber der Rekonstruktion militärischer Moral als Ausdruck von Gemeinschaftsgeist erweisen. Dennoch wäre es vollkommen verfehlt, in liberaler Manier nun Fords Kriegsfilme als pazifistisch zu requirieren.

In der endlosen verfehlten Suche des fordianischen Charakters nach einer neuen Heimat ist die Armee (nach dem Sündenfall des Bürgerkriegs und im Westen, in einem metaphorischen Krieg gegen die Indianer – oder gegen die Kommuni-



John Ford während
des Zweiten
Weltkrieges



STAGECOACH

Fords Heldinnen und Helden sind unterwegs in der Wildnis und suchen nach dem magischen Ort, der ihnen ein Zuhause bietet.

sten) zugleich perfektes Bild dieses Zwiespaltes und des Scheiterns; der Verlust ist nun spürbar. Wie in RIO GRANDE haben die Helden für die Ersatzheimat der Armee die Familie verloren, sie haben das falsche Haus besetzt und sind *men without women* geworden. Zunächst ist Fords Erzählrichtung dabei einmal mehr auf das Innen gerichtet, und was in seinen Kavalleriewestern (und in seinen modernen Kriegsfilmern) geschieht, geschieht vor allem als Ausdruck dieses Innen. «In allen Western kommt die Kavallerie zur Rettung der belagerten Wagen der Siedler hergeritten und verschwindet dann wieder. Ich habe darüber nachgedacht ... wie es in einem Kavallerieposten war, Leute mit ihren eigenen Problemen, die Indianer, die Nähe des Todes ...» Es wird in etwas hineingeschaut in den Ford-Filmern.

So wird auch die Kavalleriegeschichte zu einer der typisch fordianischen absurden Situationen: in seiner Bewegung verliert der Soldat genau das, was ihm die eigentliche Legitimation gab. Das Militär ist eine ideale, aber unvollkommene Gemeinschaft, die ihren eigenen Untergang hervorrufen muss. Der Soldat ist bei Ford eine tragische Gestalt, der Militarist indes eine furchtbare, wie der Anti-Held *Tyrone Power* in *THE LONG GRAY LINE* (1955), der uns als idealer Militärausbilder so verständlich ist, weil wir ahnen, dass er zu allem zivilen Arbeiten und Handeln unfähig wäre, oder Henry Fondas Militärkarrierist in *FORT APACHE*, der den Krieg zur Stützung der eigenen verkrüppelten Person benutzt.

The Fordian Character. Der typische John-Ford-Held ist nicht bloss ein *good bad man*, sondern einer, der mit einer dunklen Vergangenheit, auf der Flucht vor etwas, einer Schuld, eine Art der Erlösung in der Tat sucht, die das Selbstopfer miteinschliesst wie das von Doc Holiday in *MY DARLING CLEMENTINE* oder das der *Three Godfathers*.

Was in und mit Fords Heldinnen und Helden passiert, ist, wie man so sagt, archetypisch; es sind Figuren eines Epos, in das noch nicht die bürgerliche Psychologie eingebrochen ist (und sie beweisen, dass der vor-psychologische Mensch einen ungeheuren inneren Reichtum aufzuweisen hat).

Es sind Gestalten der Legende, Gestalten irischer Märchen vielleicht, aber sie brechen sich an der Realität. Sie sind unterwegs in der Wildnis und suchen ein Zuhause. Anders als gewohnt ist ihre Suche nicht so sehr die Verwandlung der Wildnis in einen Garten, sondern die Suche nach dem magischen Ort, an dem "Zuhause" verstanden werden kann, gegen die Wildnis. Kein Ford-Held, auch in seinen Aufbruchsfilmern, auch in seinen mythischen Beschwörungen, macht die Erde bewohnbarer, als sie vor ihm war. Im Gegenteil: es ist eine lange, mühselige Arbeit an der Erkenntnis der Unbewohnbarkeit.

Nur als Suchende können sie daher eine Ahnung von Glück haben, und nur, weil es sich nur in der Suche offenbart, ist das Glück in John-Ford-Filmern nicht korrumpierbar. Das Ziel, an das sie zu gelangen hoffen, ist in Wahrheit unerreichbar. Wenn der Ford-Held sesshaft wird (nicht nur in seinen Western), ist er verloren. Der Zwiespalt, in dem sich Fords Menschen befinden, nicht als Menschen mit einer ausgeprägten Individualität (die nämlich bewahrt ihre Würde), sondern als



Donald Crisp in
HOW GREEN
WAS MY VALLEY

nächste Doppelseite:
STAGECOACH

sehr menschliche Teile eines historischen Prozesses, ist der Zwiespalt des werdenden und nicht werdenden amerikanischen Menschen, des werdenden und nicht werdenden Menschen der kapitalistischen Weltordnung.

Aber ebenso häufig wie den Helden, der in seiner Legende verstrickt ist und am Ende nur verschwinden kann, gibt es den Menschen, der scheinbar so schwach erscheint und in der Stunde der Gefahr (in der Bildung der Gemeinschaft) über sich hinaus wächst. Von dieser Art ist noch Edward G. Robinson in *THE WHOLE TOWN IS TALKING* (1935), wo er als kleiner, ängstlicher Mann mit einem gefährlichen Gangster verwechselt wird. Die Legende und die Wirklichkeit verhalten sich nicht wie Bild und Original, sondern als endlos geflochtenes Band.

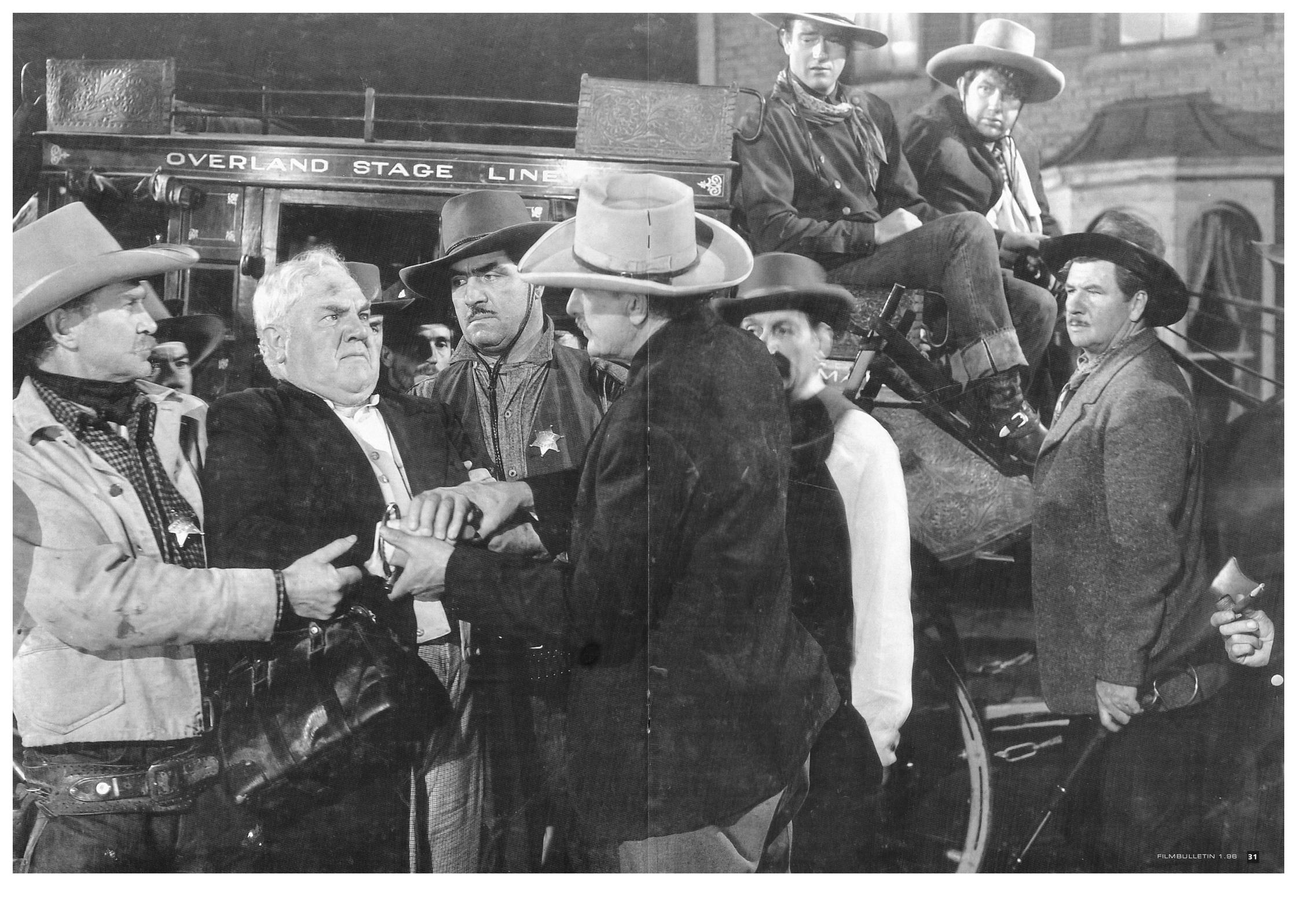
12

Was also macht das Glück des fordianischen Films aus? Er sucht das "alte Glück", wie es auch die wirklich reaktionären Filme tun, aber er erzählt zugleich von dieser Suche (und ihrem Scheitern); er blickt zurück und sieht sich beim Zurückblicken zu, so dass er bei der Beantwortung der drei philosophischen Grundfragen ganz und gar aufrichtig sein kann: Woher komme ich? Was kann ich wissen? Was darf ich hoffen? In der John-Ford-Welt bleibt im Herkommen das Rätsel, im Wissen das Ungewisse, und die Hoffnung wird nie gewaltsam über das zur Hoffnung Anlass Gebende verlängert.

Gibt es aber die Liebe im Ford-Universum? Vielleicht nicht im Sinne des psychologischen Realismus. Was es nicht zu sehen gibt ist ein Vorgang des Sich-Verliebens. Männer und Frauen sind stattdessen über komplexe Strukturen füreinander bestimmt. *Katherine Hepburn* stirbt in *MARY OF SCOTLAND* für die Reinheit ihrer Liebe zu *Bothwell* (*Frederic March*), die vielleicht gerade dadurch etwas Unwirkliches hat. Die Rituale der Werbung, der Treue und der Hochzeit haben stets Aspekte, die weit über das Personale der Beziehungen hinausgehen.

Gewiss haben sich die Liebenden, *John Wayne* und *Claire Trevor*, in *STAGECOACH* schon "erkannt" in ihren Blicken und Gesten, und dennoch geschieht ihre Liebeserklärung als das Eingeständnis ihrer jeweiligen Einsamkeit; ohne Umschweife bietet er ihr dann das Haus und die Ehe an (nachdem er sie mit dem Kind gesehen hat, das die andere, die bürgerliche Frau gerade zur Welt gebracht hat). Die fordianische Liebe ist nicht dual, sondern polyphon; an ihr haben immer sehr viel mehr Menschen Anteil als zwei. Darunter auch wir, die wir ins Kino kommen in der Erinnerung daran, dass "Liebe" im bürgerlichen Zeitalter vor allem im Ausschliessen der anderen besteht. In der Gemeinschaft dagegen ist Liebe vor allem etwas "Öffentliches"; die Konstruktion des gemeinsamen Raumes und der gemeinsamen Zeit. So ist das Glück der Ford-Filme, noch einmal aus einem anderen Blickwinkel gesehen, das von Anteilnahme. Küsse werden gegeben, Kinder werden geboren – in der Gemeinschaft. Und so wird auch gestorben.

OVERLAND STAGE LINE





John Wayne in
THE SEARCHERS

13

Mythemologie. Sieht man von der Struktur der Verwandtschaften ab (Blutsverwandtschaft, Seelenverwandtschaft, Bild-Verwandtschaft), so haben Fords Filme einen ebenso deutlichen wie uneindeutigen Bezug zur christlichen Mythologie. Drei Komplexe sind es vor allem, die sich beständig kreuzen: die Heilige Familie (eben jene Familie, die sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht Zuhause ist, für die Hirten und Weisen aus der Ferne aber einen Bezug zu einer spirituellen Heimat-Erfahrung ermöglichen), die Bewährung des "verlorenen Sohnes", des Mannes, der die Geborgenheit der Familie verlassen hat und nach einem schuldhaften Leben zur Gemeinschaft zurückkehrt und, wenn auch nicht immer vollständig, von ihr wieder aufgenommen wird, und schliesslich der Aufbruch ins gelobte Land, der Weg aus der Sklaverei durch die Wüste in die Freiheit. Die drei biblischen Erzählungen durchkreuzen einander beständig, sodass der Mythos in seine Mytheme zerfällt (wie ein Roman, über den man eine "Meinung" haben soll, in Kapitel, die uns berühren; wie ein Heiliges Buch, das jemand in Besitz nehmen kann, in Zettel, die seltsame Phantasien enthalten). Vereint sind sie noch am ehesten in den *THREE GODFATHERS* (1948): der Zug durch die Wüste ist gescheitert, die Heilige Familie ist dabei zu sterben, und die drei Könige müssen durch ihr Selbstopfer das Kind retten, wobei einer von ihnen, der einzig Überlebende, als verlorener Sohn in Neu-Jerusalem Gnade findet. Aber trotz dieser scheinbaren Amalgierung wirkt darin auch die fordianische Widersprüchlichkeit, wo doch alles vorwärtsgehen sollte, geht es doch nur zurück, von «Welcome» nach «New Jerusalem», und um zu funktionieren, muss jedes Mythem eine Reihe

Es ist in Fords Filmen ausgesprochen bedeutsam, was und wohin die Leute sehen. Der Blick in die Weite ist der Blick in den Tod.

von anderen zerstören. Sein christlichster Film ist die radikalste Zerstörung des christlichen Textes.

Ganz ähnlich ist Henry Fondas Priester in *THE FUGITIVE* (1947) zugleich der Erlöste und der Erlösende, einer, der seine Angst überwindet, um das Opfer auf sich zu nehmen, und der dem Sünder, dem Dieb Ward Bond vergeben kann. Und noch einmal findet sich hier die Zweigesichtigkeit des Helden als Mann der Tat und Geistlicher.

14

Parting Glances. Ford meint, das wichtigste sei es, «die Augen der Leute zu fotografieren». Es ist in seinen Filmen ausgesprochen bedeutsam, was und wohin die Leute sehen, wenn sie etwas sagen. Der Blick und das Wort verhalten sich in der fordianischen Welt wie die Wahrheit und die Legende. Also gibt es nichts zu "entlarven". Auch daraus kommt, neben dem Glück, der Schmerz. Der Blick in die Weite ist der Blick in den Tod, wie der Blick des alten Mannes aufs Meer, der in *THEY WERE EXPANDABLE* (1945) allein auf der Insel mit dem Schnaps und dem Gewehr die Japaner erwartet. Wenn Ethan Edwards dem toten Indianer die Augen ausschiesst, dann nicht nur aus Hass, um ihn auf ewig zwischen den Winden wandern zu lassen, sondern auch aus der Angst vor dem, was diese Augen sehen und gesehen haben. So treffen am Ende diese Schüsse den Zuschauer selbst.

Georg Seesslen

«Ich kannte John Ford jahrzehntelang»

Gespräch mit Robert Parrish



John Ford als
Trauzeuge bei der
Hochzeit von
Robert Parrish

Robert Parrish war ein sehr bescheidener Mann. Der am 4. Januar 1916 geborene Parrish wirkte zunächst als Kinder- und Kleindarsteller (unter anderem für Chaplin). Als Cutter gewann er später einen Oscar für die Montage von *BODY AND SOUL*, (Regie: Robert Rosen) und arbeitete dann als Regisseur bei Thrillern wie *CRY DANGER* oder Western wie *A TOWN CALLED HELL*. Er verstarb am 4. Dezember 1995.

Obwohl Robert Parrish also auf eine erstaunliche Karriere zurückblicken konnte, sprach er lieber über andere. Und am liebsten über John Ford: Wann immer man ihn in eine Diskussion über seine eigenen Filme verwickeln wollte, wich er regelmässig aus auf Anekdoten über seinen Mentor. Obgleich beide Männer höchst unterschiedlichen Temperaments waren – und ihre Filme diesen Gegensatz auch widerspiegeln –, gab es starke Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften. Das Motiv der Ruhelosigkeit, der Einsamkeit, der Suche nach einer Heimat bestimmt Figuren wie Fords Ethan Edwards ebenso wie den Protagonisten von *THE PURPLE PLAIN* (Gregory Peck verkörpert ihn) oder die von Robert Mitchum in *FIRE DOWN BELOW* und vor allem in *THE WONDERFUL COUNTRY* gespielten Helden. Genau wie Ford bewegte sich Parrish im Rahmen des Genrekinos, aber auch für ihn musste nicht jede Szene die Handlung zwangsläufig weiterführen, immer wieder liess er sich Zeit für lyrische Zwischentöne.

Er verehrte Ford mit einer Ausdauer, die im Filmgeschäft ihresgleichen sucht. Den ersten Teil seiner Lebenserinnerungen, «Growing up in Hollywood», schrieb er als Reaktion auf Fords Tod im Jahre 1973; lange Passagen des Buches sind allein ihm gewidmet. In dieser Montage von Gesprächspassagen – sie setzt sich zusammen aus Gesprächen, die ich am 19. März 1995 in Lyon und vom 25. bis 27. Mai 1995 in Sag Harbor, New York mit Robert Parrish führte – habe ich weitgehend auf Anekdoten verzichtet, die er weit ausführlicher in seinen überaus lesenswerten Memoiren erzählt.

Gerhard Midding

FILMBULLETIN Bob, du hast in den unterschiedlichsten Funktionen fast zwei Jahrzehnte für John Ford gearbeitet. Wie fing diese Arbeitsbeziehung an, wie entwickelte sie sich?

ROBERT PARRISH Ich war Statist. Meine Mutter hatte meine Geschwister und mich bei einer Agentur registrieren lassen, die «Central Casting» hiess. Einmal bekamen wir einen Anruf, ob ich in einem Film von John Ford mitspielen wolle. Das war 1927, glaube ich, und der Film hiess *MOTHER MACHREE*. Mir fiel auf, dass ich danach sehr viele Anrufe bekam, in seinen Filmen mitzuspielen. Ich sprach ihn einmal an, was mich all meinen Mut

costete, da er für gewöhnlich nicht mit Statisten redete: «Sir, darf ich Ihnen eine Frage stellen?» Er hatte die Angewohnheit, seine Pfeife anzuzünden, wenn er jemanden verunsichern wollte. Das schien jedesmal Stunden zu dauern. «Was willst du wissen?» – «Mr. Ford, mir ist aufgefallen, dass Sie praktisch bei jedem Film die sieben Johnson-Kinder und alle fünf Watson-Kinder und auch meine Geschwister – wir waren insgesamt vier – beschäftigten. Wie kommt das?» Er zündete wieder an seiner Pfeife herum: «Das geht dich einen feuchten Kehricht an. Du bist hier, um zu arbeiten und nicht, um dumme Fragen zu stellen.» Ford konnte sehr sadistisch sein, bisweilen.

Er verlor kein Wort mehr darüber, bis er drei Jahre später auf mich zukam. Wir drehten gerade eine Szene in einem Klassenzimmer. «Du hast mir einmal eine Frage gestellt, ich geb' dir jetzt die Antwort. Ich nehme immer die Johnsons, die Watsons und die Parrishes, weil ich mit allen zusammen ein ganzes Klassenzimmer füllen kann und mich nur mit drei Filmmüttern herumärgern muss.»

Tatsächlich arbeitete er gern mit den gleichen Leuten zusammen, das galt nicht nur für Kleindarsteller wie uns, sondern auch für bekannte Schauspieler wie John Wayne oder Ward Bond. Er hatte auch immer den gleichen Regieassistenten, seinen Bruder *Sean O'Fearn*a, der den eigentlichen Familiennamen beibehalten hatte. Er nahm am liebsten Kameraleute, mit denen er schon gearbeitet hatte, denn die wussten schon genau, was er wollte, er musste ihnen nichts mehr erklären. Er hatte eine regelrechte *stock company*.

Eines Tages, ich war etwa dreizehn, drehten wir eine Szene an einem Fluss. Ford kannte mich mittlerweile. Ich nannte ihn natürlich immer nur «Mr. Ford». Er kam auf mich zu: «Junge, was willst du eigentlich später machen?» Da ich damals ein ganz schön Neunmalkluger war, erwiderte ich: «Gleich ist es zwei Uhr, da würde ich gerne mittagessen, Sir.» Das schmeckte ihm gar nicht. Er zündete seine Pfeife an. «Ich will von dir Klugscheisser keine dummen Sprüche hören, ich will wissen, was du mit deinem Leben anfangen willst!» – «Ich möchte gern Regisseur werden wie Sie, Sir.» Er zündete wieder seine Pfeife an und sagte: «Fang' im Schneiderraum an.» Dann ging er weiter.

Mit siebzehn beendete ich die High School und arbeitete als Statist in *THE INFORMER*. Wir waren fünf oder sechs Jungs, die an einem Tag IRA-Mitglieder spielten und am nächsten *black and tans*, also britische Soldaten. Als wir die Szene drehten, in der Victor McLaglen angeklagt wird,

ein Verräter zu sein, sagte Ford zu *Joe August*, dem Kameramann: «Joe, wenn du gleich schwenkst, halt' für eine Sekunde bei diesem Jungen hier an.» Er zeigte auf mich. «Bob, wenn die Kamera stoppt, musst du wütend dreinschauen.» Wir drehten die Szene, und er schien sie o.k. zu finden.

Am nächsten Tag bestellte mir der Regieassistent, dass Mr. Ford mich in der Mittagspause sehen wolle. Ford nahm mich mit in den Schneiderraum, und ich erinnerte mich daran, was er mir vor vier Jahren geraten hatte. Er fragte *Jimmy Wilkinson*, den Chef der Abteilung: «Jimmy, hast du die Muster von gestern gesehen?» In einem solchen Fall sagte jedermann im Studio immer zu einem Regisseur: «Die waren grossartig!», damit er nur ja nicht auf die Idee kam, etwas noch einmal nachzudrehen. «Ich will keinen Mist von dir hören», fuhr Ford ihn an, «Ich will wissen, ob du die Einstellung gesehen hast, die dieser Junge hier verpatzt hat?» Ich rechne es Wilkinson hoch an, dass er entgegnete: «Ich fand die ganz in Ordnung, Jack.» Doch dann erteilte Ford ihm eine Lektion: «Was glaubst du, was wir alle hier machen? Wir werden bezahlt, um das Publikum zu unterhalten und nicht, um ihnen ein solch peinliches Schauspiel zu bieten wie dieser Junge gestern!» (lacht)

Zu mir sagte er gar nichts. «Hast ja recht», pflichtete Wilkinson ihm bei. Ford sagte: «Heute ist Donnerstag, am Samstag ist der Film abgedreht. Ich will, dass der Junge am Montag im Schneiderraum anfängt.» Ich sass da und war ganz verdattert, denn normalerweise war es unmöglich, in die Schnittabteilung zu kommen. Er wollte gehen, und ich stammelte: «Wie kann ich Ihnen nur danken, Sir?» – «Indem du dein Gesicht nie wieder vor einer gottverdammten Kamera blicken lässt!» Dann ging er.

FILMBULLETIN Dieses Bärbeissige, Mürrische – war das ein Image, dessen er sich bewusst war und das er immer aufrechterhielt?

ROBERT PARRISH Ich weiss nicht, ob er sich dessen bewusst war, aber auf jeden Fall pflegte er dieses Image. Er konnte einem den grössten Gefallen der Welt tun, aber er wollte sich nie dabei erwischen lassen. Er tat nie etwas augenblicklich, sondern meist viel, viel später. Vor einigen Monaten rief mich hier ein Journalist an, der ein neues Buch über Ford schreiben wollte, und fragte mich, ob ich ihn in wenigen Sätzen beschreiben könne. Ich musste gar nicht lange überlegen, mir fiel augenblicklich etwas ein, was einmal Kathleen Morris, die Tante meiner Frau, über ihn gesagt hatte: «Do good by stealth, and blush to find it known» (etwa: «Tue Gutes im Verborgenen und erröte, wenn es herauskommt»). Ich kannte Ford jahrzehntelang, wir arbeiteten sehr eng zusammen, vor allem während des Kriegs. Er war Trauzeuge bei meiner Hochzeit. Und doch konnte ich immer nur rätseln, was in ihm vorging. Er zog einen nur ganz, ganz selten ins Vertrauen. Überdies war er ein brillanter Lügner, wie viele Iren!

FILMBULLETIN Du hast als Schnittassistent und als Cutter für Toneffekte nach *THE INFORMER* gearbeitet. Hatte er präzise Vorstellungen davon, was für Geräuscheffekte er auf der Tonspur haben wollte?

ROBERT PARRISH Eigentlich nicht, er hatte Vertrauen zu seinen Tonleuten, ebenso wie er Vertrauen zu seinen Kameraleuten hatte. Ich erinnere mich aber, dass er für eine Szene in *THE GRAPES OF WRATH* Vogelstimmen im Hintergrund haben wollte. Ich musste lange im Schallarchiv von Twentieth Century Fox suchen, bis ich die richtigen gefunden hatte.

FILMBULLETIN Wie arbeitete Ford mit den Cuttern zusammen?

ROBERT PARRISH Ich habe nie einen Spielfilm für ihn geschnitten, nur Dokumentarfilme während des Kriegs. Aber ich schlich mich oft an den Drehort, um ihm bei der Arbeit zuzusehen. Das machten viele Cutter, um ein Gespür für den Rhythmus einer Szene und die Intentionen des Regisseurs zu bekommen. Ford mochte das gar nicht: «Was zum Teufel macht ihr hier? Ihr gehört doch in den Schneiderraum! Verplempert nicht unsere kostbare Zeit!» fuhr er uns dann meist an. Tatsächlich machte er den Cuttern die Arbeit aber sehr leicht, denn er schnitt den Film praktisch schon in der Kamera. Ich erinnere mich, dass er einmal zu *Robert Simpson*, dem Cutter von *THE GRAPES OF WRATH*, sagte: «Du musst bei den Takes nur die Klappe am Anfang wegschneiden. Die Einstellung ist vorbei eine Sekunde bevor du "Cut" hörst!» Das war natürlich eine schamlose Übertreibung, aber dennoch entsprach Ford dem Ideal des Regisseurs, der ganz genau weiss, was er will. Ich habe auch mit ganz anderen Regisseuren gearbeitet, etwa mit *George Stevens*. Der liess Hunderttausende von Metern belichten, da musste man dann den Film finden, der sich in all dem Material verbarg. Beide haben gute Filme gemacht, das waren nur verschiedene Arbeitsweisen.

FILMBULLETIN Der Schnitt eines Ford-Films war sicher auch unkomplizierter, weil er die Kamera nur sehr selten bewegte.

ROBERT PARRISH Ich erinnere mich, wie bei *THE INFORMER* jemand vom Produktionsbüro rief: «Für alle Fälle holen wir uns noch einen Dolly.» Ford hatte das gehört: «Was wollt ihr holen?» – «Einen Dolly.» – «Buchstabier' mir das mal.» Er hatte diese Angewohnheit, den Leuten damit den Wind aus den Segeln zu nehmen. Das wirkte immer, besonders wenn er dann auch noch anfing, seine Pfeife anzuzünden.

Er bewegte die Kamera wirklich nicht gern, Kranfahrten oder Schwenks setzte er nur sehr, sehr selten ein. Er vertraute Kameramännern wie *Joe August* oder *Gregg Toland* und liess sie ihre Arbeit tun. «Ich kümmerge mich lieber erst einmal um die Schauspieler», sagte er vor Drehbeginn, «denn mit denen fangen die wahren Probleme an.» Die Kameraleute, die sich wunderten, dass er keine Schwenks und Fahrten drehen wollte,



Robert Parrish erhält 1947 einen Oscar für den Schnitt bei *BODY AND SOUL*, neben ihm Anne Baxter

speiste er meist mit der Bemerkung ab: «Die Schauspieler bekommen viel Geld für ihre Arbeit. Deshalb sollen *die* sich bewegen, und nicht die Kamera.»

FILMBULLETIN Während des Zweiten Weltkriegs warst du dann Mitglied von Fords Dokumentarfilmmeinheit. Was für Aufgaben hattet ihr?

ROBERT PARRISH Wir gehörten zur Marine und waren einer Abteilung unterstellt, die OSS hiess, «Office of Strategic Services», das war ein Vorläufer der CIA. Sie wurde von einem berühmten General geleitet, «Wild Bill» Donovan. Im Scherz nannte man uns auch «Oh so secret!», weil wir mit vielen Geheimaufträgen betraut wurden. Wir drehten aber auch Lehrfilme und Dokumentationen fürs Kinopublikum.

FILMBULLETIN Einer der bekanntesten Filme aus dieser Zeit ist *THE BATTLE OF MIDWAY*, für den Ford einen Oscar bekam.

ROBERT PARRISH Ford hatte durch die OSS erfahren, dass ein Angriff auf Midway bevorstand. Er ging zu General Donovan und bat ihn, nach Midway fliegen zu dürfen, um dort den Angriff zu filmen. Er legte grossen Wert darauf, dass niemand sonst etwas davon erfuhr, denn er wollte nicht, dass sich irgendwelche Offiziere einmischten und den Film später eventuell umschnitten. Das hatte er in Hollywood oft genug mit den *associate producers* erlebt. Ford wartete also auf die Attacke der Japaner und liess die Schlacht von seinen Kameramännern auf 16mm-Material aufnehmen. Dann schaffte er das Filmmaterial nach Hollywood in ein Kopierwerk, dessen Besitzer ihm einen Gefallen schuldig waren.

Ich war damals in Washington stationiert. Er kam mit dem Filmmaterial an, es waren etwa acht Stunden. «Du bist doch Cutter, oder nicht? – «Nun, Toneffekt-Cutter und ...» – «Nein, von nun an bist du Cutter.» Wir schauten uns das Material an, während draussen vor dem Vorführraum ein Marinesoldat Wache schob. Wir brauchten zwei Tage, um alles auszuwerten. Dann fragte Ford mich: «Glaubst du, dass du daraus einen Film montieren kannst?» – «Wie lang?» – «Genau 18 Minuten.» – «Was für eine Art von Film? Einen Propagandafilm?» Als er mich fragte, wie ich das Wort buchstabieren würde, wusste ich, dass ich das Falsche gesagt hatte: «Benutz das Wort nie wieder, solange du für mich arbeitest!» Ich sollte sofort mit den Filmrollen nach Hollywood fliegen. Ich fragte, ob ich wenigstens Zeit hätte, mich umzuziehen – ich trug einen Arbeitskittel. «Dafür haben wir keine Zeit.» – «Bekomme ich denn keinen Marschbefehl?» – «Befehle sind nicht wichtig, wenn man eine wirklich bedeutende Aufgabe zu erfüllen hat. Versteck' den Film im Haus deiner Mutter, unter dem Bett, und pass auf, dass niemand in der Navy etwas davon erfährt. Du hörst dann von mir.» Ich wollte loseilen, um meine Sachen zu packen, als Ford hinzufügte: «Du hast mich gefragt, was für eine Art von Film das werden soll. Er ist gedacht für die Mütter Amerikas.» – «Wir haben so viel Material, dass

wir auch noch einen für die Väter machen könnten.» – «Keine dummen Sprüche, die Väter wissen, wie es in einer Schlacht zugeht. Sie wissen, weshalb ihre Söhne sterben.»

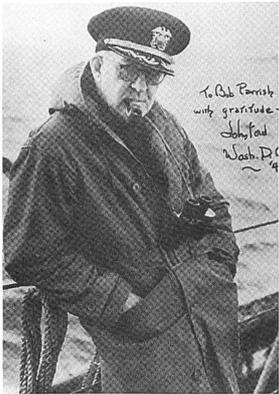
Meine Mutter war ganz überrascht, mich zu sehen, vor allem, da ich keine Uniform, sondern nur einen Arbeitskittel trug. «Haben sie dich aus der Navy geworfen?» – «Nein, ich habe nur einen besonderen Auftrag. Und mein Kommandeur ist immer noch John Ford.» Sie war beruhigt: «Na, er ist Regisseur, dann geht wohl alles mit rechten Dingen zu.»

Ford rief mich kurz darauf an. Er hatte für mich einen Schneiderraum bei der Fox organisiert und schickte eine Wache vor das Haus meiner Mutter. Ich glaube, sie begriff nie wirklich, worum es ging. Sie nannte unsere Abteilung immer «SOS» und brachte dem Wachposten Kaffee und Kuchen nach draussen. Einige Tage später kam Ford aus Washington und rief seinen langjährigen Autor *Dudley Nichols* an, der gerade in Wisconsin einen Film drehte: «Lass alles stehen und liegen und triff dich hier bei der Fox mit einem Burschen namens Robert Parrish. Der wird dir Filmmaterial zeigen, aus dem wir einen Dokumentarfilm machen.» Zu mir sagte er: «Wenn dich irgendjemand fragt, wer das Sagen hat, antwortest du: "Ich!" Niemand wird glauben, dass ein Unteroffizier die Verantwortung für etwas Wichtiges trägt, deshalb lässt man dich sicher in Ruhe.»

Nichols war ganz begeistert von dem Filmmaterial – ich hatte es inzwischen auf 35mm aufblasen und eine Schwarzweisskopie ziehen lassen. Nichols zog sich drei Tage lang zurück und versprach, dann ein Manuskript zu liefern. Ford bezog wieder sein altes Büro bei der Fox und holte sich auch seine berühmte Sekretärin, *Meta Stern*, zurück. Dann brachte Nichols sein Manuskript und Ford sagte: «Wunderbar, aber arbeite noch ein bisschen dran.» Kaum war Nichols aus dem Büro, sagte Ford zu Meta Stern: «Verbinden Sie mich mit *James McGuinness*.» McGuinness war ein langjähriger Mitarbeiter und Trinkkumpan von Ford, der mittlerweile ein Top-Produzent bei MGM geworden war. «Hallo Jim, was machst du gerade?» fragte Ford. – «Im Augenblick habe ich hier fünf Filme in Produktion.» – «Na, dann bist du ja nicht besonders beschäftigt. Was hältst du davon, mir bei einem Film zu helfen, der für unsere Jungs gemacht wird, die im Krieg für unser Land sterben?» – «Ja, ich könnte morgen mal vorbeischauen.» – «Es wäre besser, du kämst jetzt gleich, in zwanzig Minuten.» McGuinness kam tatsächlich eine halbe Stunde später. Ich führte ihm den Film vor, und er war begeistert: «Ich schreibe euch erst einmal ein paar Dialoge und Kommentarpassagen, ein richtig strukturirtes Buch kriegt ihr dann später.»

FILMBULLETIN Auf was für eine Länge hattest du das Material denn mittlerweile heruntergeschnitten?

ROBERT PARRISH Etwa fünfundzwanzig Minuten. Das kam der geplanten Länge schon sehr nahe,



«To Bob Parrish
with Gratitude –
John Ford
Washington D.C.
'44»

die Struktur änderte sich aber noch etwas, nachdem wir das Buch bekamen. Kaum hatten wir McGuinness' Manuskript, holte sich Ford von Darryl F. Zanuck die Erlaubnis, nachmittags eine Stunde lang eine Sprachaufnahme mit Henry Fonda, Jane Darwell, Donald Crisp und Irving Pichel, die alle im Studio an anderen Filmen arbeiteten, zu machen. Die Schauspieler hatten nicht einmal genug Zeit, ihren Text zu lernen, deshalb sprach Ford ihn vor und zeigte dann auf den jeweiligen Sprecher und liess ihn den Text wiederholen. Sogar mein Toncutter Phil Scott und ich mussten einen Satz sprechen. Wenn die Flugzeuge abheben, hört man unsere Stimmen: «There go the marines!» Phil und ich schnitten rasch den Ton, und ich wollte am nächsten Tag Ford nach Washington folgen, um den fertigen Film dort vorzuführen. Keinen Tag zu früh, denn am Abend kamen zwei Marineoffiziere in den Schneiderraum und erkundigten sich, woran ich denn da arbeiten würde. Bevor sie am nächsten Tag zurückkamen, verschwand ich nach Washington.

FILMBULLETIN Was geschah mit Dudley Nichols' Buch. Der arbeitete doch wahrscheinlich immer noch daran?

ROBERT PARRISH Ford bat mich, ihm zu sagen, dass sein Text grossartig gewesen sei und er ihm herzlich danke. Nichols sagte: «Aber ihr habt doch noch gar nicht mein fertiges Buch, das ist noch viel besser!» Dann dachte er einen Augenblick nach und lächelte: «Ford weiss schon, was er tut. Meist jedenfalls.» In Washington eröffnete mir Ford, dass wir den Film am nächsten Tag Präsident Roosevelt vorführen sollten. Ford fragte mich: «Am Ende des Films, als alle Waffengattungen nach der Schlacht salutieren, hast du da eigentlich Bilder von salutierenden Marine-Offizieren?» – «Nein, nur Army- und Airforce-Offiziere.» – «Nun, hier hast du Material, schneid' das noch hinein.» Er holte ein Stück Film, auf dem man Major James Roosevelt sah, aus seiner Hosentasche. «Aber war der denn dabei?» fragte ich überrascht. «Du weisst doch selbst, wieviel die Leute in der Navy herumreisen, mal mit, mal ohne Befehle. Wie können wir also mit Sicherheit wissen, dass er *nicht* dabei war?» Ich sah nur ein Problem: «Wenn ich das Stück hineinschneide, gibt es eine Tonlücke, da hört dann die Musik für einen Augenblick auf.» – «Umso besser, dann fällt das noch mehr auf.»

Am nächsten Tag führten wir den Film also Roosevelt und seinem Generalstab vor. Roosevelt redete den ganzen Film über: «Schauen Sie, das ist eine B-17!» Erst zwei Minuten und achtzehn Sekunden vor Ende des Films hörte er auf, als er seinen Sohn salutieren sah. Von da an sprach niemand mehr ein Wort. Nach dem Film brach Mrs. Roosevelt in Tränen aus, und der Präsident verkündete: «Ich möchte, dass jede Mutter in Amerika diesen Film sieht!» Von da an wagte niemand mehr, den Film umzuschneiden oder zu zensieren. Fords Geheimhaltungsstrategie hatte also funktioniert. Einige Monate später sah ich

den Film in der Radio City Music Hall in New York, und ich stellte fest, dass die Frauen im Publikum tatsächlich alle weinten. Viele von denen waren wahrscheinlich Mütter.

FILMBULLETIN Mir ist aufgefallen, dass etliche Passagen des Films wie ein Spielfilm geschnitten sind, mit vielen Überblendungen.

ROBERT PARRISH Das war der einzige Stil, den ich kannte! Ich denke, Ford wäre es lieber gewesen, er wäre noch etwas rissiger, abgehackter gewesen, denn das hätte noch mehr dem Material entsprochen, das ja oft verwackelt und unscharf war.

FILMBULLETIN Gab Ford genaue Vorgaben?

ROBERT PARRISH Nein, gelegentlich sagte er: «Du solltest diese Szene mit einer solchen Einstellung beginnen.» Die Struktur folgte im wesentlichen der Abfolge des tatsächlichen Geschehens: Vorabend der Schlacht, Bedrohung, die Schlacht selbst, die Gedenkfeier danach. Vieles ging auf Ideen von Dudley Nichols oder Jim McGuinness zurück. Ich habe den Film jetzt gerade vor einigen Monaten noch einmal gesehen, und ich muss sagen, das ist schon unglaubliche Propaganda!

FILMBULLETIN Im Jahr darauf folgte DECEMBER 7TH. Auch dieser Dokumentarfilm ist oft wie ein Hollywoodfilm montiert, es gibt Suspense- und Ruhemomente neben den Kriegsszenen.

ROBERT PARRISH Mit dem Film hatte ich zunächst nichts zu tun. Ford hatte dem Kameramann Gregg Toland versprochen, er könne bei einem Spielfilm Regie führen als Dank dafür, dass er Rekruten in seiner Abteilung zu Kameraleuten ausgebildet hatte. Toland drehte Szenen mit Hollywooddarstellern, ich glaube, Henry Fonda und Dana Andrews spielten mit, aber er verwendete auch Dokumentarmaterial vom Angriff auf Pearl Harbor. Das war ein richtiger abendfüllender Hollywoodfilm. Aber der OSS gefiel er nicht, sie konnte nichts mit einem Spielfilm anfangen. Also lag er ein Jahr auf Eis. Dann entschied «Wild Bill» Donovan, dass sie einen Dokumentarfilm über den 7. Dezember 1941 brauchten. Ford wurde damit betraut. Er holte Tolands Film aus dem Archiv und schaute ihn sich noch einmal an. Dann sagte er zu mir: «Schneide alle Spielszenen heraus, dann montieren wir das Dokumentarmaterial neu. Mach es einfach so, wie wir es bei THE BATTLE OF MIDWAY getan haben: Die Schlacht soll im Mittelpunkt stehen.» Ich kürzte den Film von gut anderthalb Stunden auf zwanzig Minuten. Und er gewann im nächsten Jahr den Oscar als bester Dokumentarfilm. Auf diese Weise brachte Ford aus dem Krieg zwei weitere Oscars mit, die er zu Hause neben die anderen auf sein Regal stellen konnte.

Das Gespräch mit Robert Parrish führte Gerhard Midding



Porträts in Bewegung

NELLY ET MONSIEUR ARNAUD

von Claude Sautet



Ein kultivierter älterer Herr ohne nennenswerte Sorgen und eine junge Frau, die sich ein wenig erniedrigt fühlt von beharrlichen Geldnöten und dem Phlegma ihres Mannes: Die Begegnung von Monsieur Arnaud und Nelly birgt in sich die täuschenden Verheissungen eines unverhofften Zusammentreffens. Ihre Geschichte ist zunächst die eines Handels, eines Tauschgeschäfts, schon bald die eines Spiels und schliesslich einer unergründlichen Seelenverwandtschaft. Er bittet sie – durchaus ehren-, wenn auch ein wenig gönnerhaft –, ein Manuskript für ihn in den Computer zu tippen, die Erinnerungen an seine Lehr- und Wanderjahre als junger Richter in den ehemaligen Kolonien.

Eine Verbindung ist hergestellt, ein Medium geschaffen, ein Vorwand gefunden. Den meisten Regisseuren wäre dies ein zu nichtiger Anlass für einen Film. Claude Sautet hingegen scheut vor den spektakulären Ereignissen und gewichtigen Themen zurück; seine Filme hätten zu schwer an ihnen zu tragen. Ihn fesseln die leisen Zwischenspiele, die tagtäglichen Ungewissheiten, die flüchtigen Lebenskrisen. Er spürt den Hinterhalten nach, die in beiläufigen Gesprächen lauern, er zieht die Schärfe nach, wo die Konturen des Alltäglichen zu verschwimmen drohen.

Es fällt nicht schwer, sich ihn als einen ausdauernden und empfindsamen Flâneur vorzustellen, der gleich seinem Helden Pierre Arnaud die Quartiers von Paris durchmisst, um in den Strassen und auf den Plätzen, vor allem aber an den Tischen der Cafés seiner leidenschaftlichen Neugier nachzugehen. Auch sein neuester Film verdankt sich dieser Schaulust, dem etwas neidvollen Blick des damals noch schüchternen Flâneurs, der als Schuljunge ältere Herren einvernehmlich mit jungen Frauen im Café plaudern sah. Für Arnaud bedeutet das Flanieren indes Zerstreung; sein beizeiten wohlwollender, letztlich aber doch teilnahmsloser Blick verrät, dass er es zeitlebens vorzog, ein Beobachter zu bleiben. Für Sautet ist das Flanieren ein Mandat.

Nach *UN CŒUR EN HIVER*, diesem *nature morte* einer verpassten Liebe, hat er nun eine "Komödie der Ungewissheit" inszeniert. Pierre Arnaud hat sein Leben lang emotionale Übereinkünfte getroffen, hat nie zugelassen, dass sein Herz allzu erwartungsvoll schlug. Michel Serrault legt in die einfachsten Gesten Arnands – das Schliessen einer Tür, das Auflegen eines Telefonhörers – eine verräterische Heftigkeit. Die ungeliebten Sehnsüchte klagen spät auf ihr Recht. In der Begegnung mit Nelly er-

kennt er nun seine vielleicht letzte Chance. Er geniesst es, sich vor ihr in Szene zu setzen, die Rolle seines Lebens zu spielen, sie zu provozieren und sich selbst zu entlarven. Nelly verfolgt sein Schauspiel mit jenem reservierten und amüsierten Blick, der Emmanuelle Béart bei aller Strenge schon in *UN CŒUR EN HIVER* so gut zu Gesicht stand. Nur Sautet kann diese Virtuosa der Verweigerungsgeste derart sicher auf dem schmalen Grat zwischen innerer Aufruhr und Verslossenheit führen. Die Leutseligkeit Arnands, seine launigen Causeries und Zynismen, hätten ihrem Partner Michel Serrault ein willkommenen Anlass zur burlesken Überspitzung sein können. Sautet nutzt dessen *Faible* für das Unverblümete, das Sprunghaft-Beiläufige, er lässt ihn aber auch leisere Register ziehen. Arnaud buhlt um Nelly, um ihre Aufmerksamkeit, vor allem aber um ihre Offenherzigkeit. Eine Intimität könnte sich anbahnen; immer wieder wird sie gestört von Anrufen oder unangekündigten Besuchen. Dieser Wechsel zwischen der Vertraulichkeit von Arnands Appartements und der unentrinnbaren Öffentlichkeit verleiht dem Film seinen Rhythmus schwebender Musikalität.

Mit den Jahren inszeniert Sautet immer verhaltener (auch wenn die Montage seines neuen Films wieder einmal voller unaufdringlicher Raffinessen steckt), einzig die Gefühle und Gesten seiner Figuren sind Beweggründe der Kamera. Dabei wirft der Regisseur ein überaus engmaschiges Netz der Bilder und Töne über seine Akteure, taucht jedes Dekor in ihre Lebensfarben (hier sind es vorwiegend Beige und Kastanienbraun) und verleiht den Requisiten erzählerische Dichte (er widmet sich beispielsweise ausführlich der Frage, ob Nelly zur Arbeit Ohrhinge tragen soll oder nicht). Sautets Blick konzentriert sich mit immer grösserer Schärfe auf einzelne Charaktere. Der Ensemblecharakter verlieh seinen früheren Filmen eine ganz eigentümliche Vitalität: das Ensemble von Freunden, Kollegen und Bekannten geriet mitunter zum tröstlichen Spiegel für die Protagonisten; um sie herum wurden alte Gefühle und Bindungen verarbeitet, oder neue Wunden aufgerissen, die mit der Zeit vernarben. Die Filme waren ein Mosaik vielfältiger Lern- und Reifeprozesse, schilderten zaghaft-optimistisch, wie man sich einrichtet mit den kleinen Tragödien. Die Delikatesse, mit der Sautet seine Figuren zeichnet, täuscht jedoch leicht darüber hinweg, dass er sie klar und hell-sichtig analysiert. Die offenkundige Bewunderung, die er für die Robustheit und Unverwundlichkeit seiner bürgerlichen Alltagshelden hegt, machte es den Kritikern immer wieder schwer, ihn präzise einzuordnen als Chronist der französischen Bourgeoisie, denn von der bitteren Schärfe eines Chabrol ist er ebenso entfernt wie von der gelackten Melodramatik eines Lelouch. Er urteilt nicht, er porträtiert. Im Umfeld Nellys deutet Sautet nun wieder ein vitales Ensemble an, auf das er in *UN CŒUR EN HIVER* so rigoros verzichtete. Da tritt das Abgründige nun auch wieder hinter die Melancholie zurück, wenn er abermals davon erzählt, wie sich zwei, die sich vielleicht lieben könnten, abhandeln kommen. Sautet begreift die Beziehung zwischen Nelly und Arnaud als heikle Komplizenschaft, als Geflecht der Ein- und Missverständnisse, besiegelt in einem nächtlichen Pakt, einem Augenblick der Zärtlichkeit, der zunächst gestohlen scheint, und dann doch geschenkt wird. Es bleibt immer etwas unvermittelt bei Sautet, unvereinbar wie das Timbre der Instrumente, derer sich sein treuer Komponist *Philippe Sarde* bedient. Glasscheiben, Fenster und Spiegel brechen diskret, aber beharrlich

den Blick des Zuschauers, dem sich so die Figuren entziehen. Wenn Sautet seinen Film «zwei Porträts in Bewegung» nennt, dann legt er darein auch das melancholische Einverständnis, dass keiner den anderen wirklich kennen kann, dass jeder er selbst bleibt. So schwanken Nelly und Arnaud zwischen dem Wunsch, sich zu öffnen, und der Furcht, sich preiszugeben. Ihre wahren Gefühle werden maskiert hinter einigen zweideutigen Worten, einem beschämenden Eifersuchtsausbruch. Sie bleiben das Geheimnis ihrer letzten Umarmung.

Gerhard Midding

«Mich interessieren die Dinge, die man ausdrücken, aber vielleicht nicht erklären kann»

Gespräch mit
Claude Sautet

FILMBULLETIN Zum ersten Mal seit mehr als zehn Jahren haben Sie wieder einen gleichaltrigen Protagonisten ins Zentrum eines Films gestellt. Ich erinnere mich, dass Sie zur Zeit von *QUELQUES JOURS AVEC MOI* sagten, sie hätten eine jüngere Hauptfigur gewählt, um der Gefahr einer zu grossen Komplizenschaft aus dem Weg zu gehen.

CLAUDE SAUTET Ja, einer Komplizenschaft mit den Figuren, die ich nicht mehr gesund fand. Sie waren mir zu nahe, da bestand die Gefahr der Selbstgefälligkeit; vielleicht hatte ich auch Angst, altmodisch zu wirken. Möglicherweise fehlte mir auch die Neugier auf solche Figuren, da traf es sich sehr gut, dass ich in *Daniel Auteuil* einen Darsteller fand, der nicht nur viel jünger ist, sondern auch ein ganz anderes Temperament besitzt: Er ist

extravertiert, ich eher introvertiert.

FILMBULLETIN Warum haben Sie sich nun wieder einem älteren Helden zugewandt?

CLAUDE SAUTET Monsieur Arnaud gehört schon zu einer ganz anderen Generation als die Figuren, die *Michel Piccoli* oder *Yves Montand* für mich verkörpert haben. Er träumt nicht mehr jeden Tag davon, einen Orgasmus zu haben. Ausserdem waren meine früheren Helden immer Teil einer Gruppe, da fand die Komplizenschaft gleich auf mehreren Ebenen statt.

FILMBULLETIN Was reizte Sie nun an dieser Figur?

CLAUDE SAUTET Ich glaube, die Ursprünge der Idee gehen auf meine Kindheit zurück. Ich war damals sehr schüchtern. Bevor ich aus der Schule heimkehrte, ging ich oft ins Café und beobachtete dort Männer in einem gewissen Alter, die mit jungen Frauen einen Kaffee tranken und sich unterhielten. Ich dachte: «Die haben aber Glück! Warum gelingt mir das nicht, solche Frauen in ein Gespräch zu verwickeln!» (lacht) Später fragte ich mich dann, was für eine Art des Austauschs es zwischen ihnen geben könnte. Diese Frage beschäftigte mich nun erneut, da zu meinem Freundeskreis sehr viele Junggesellen gehören, die ein Leben voller Annehmlichkeiten führen, das sie aber als leer empfinden. In diesem introvertierten Lebensstil steckt sicher etwas Träumerisches, gleichzeitig eine Abkehr von der Welt und den Menschen. Und darin verbirgt sich auch, das sehe ich ganz deutlich, eine tiefe Misogynie. Diese Junggesellen verstecken sich hinter ihren Büchern, ihrer Plattensammlung, sie spüren aber das fatale Verstreichen der Zeit, die alltägliche Langeweile. Natürlich verspüren Menschen in jedem Lebensalter Langeweile, aber sie wird im Alter um so bedrückender, wenn man zuvor seine Gefühle und Sehnsüchte nicht ausgelebt hat.

Arnaud ist in der ersten Einstellung des Films ein Mann, der nichts erwartet, oder allenfalls etwas, das sicher nicht eintreten wird. Dann aber lernt er eine Frau kennen, die ihm bei aller Reserviertheit ein Gefühl der Verletzbarkeit vermittelt. Er glaubt, dies sei nun seine letzte Chance. Ihr geht es anfangs genau umgekehrt. Sie befindet sich noch im Frühling ihres Lebens, ist aber finanziell am Ende. Es sind die Dinge, die ihnen gegenseitig fehlen, aus denen das Abenteuer ihrer Beziehung entsteht. Deshalb habe ich

gleich an den Anfang eine Situation der Käuflichkeit gesetzt – er bietet ihr Geld an, sie sagt zunächst nein, akzeptiert es dann aber doch –, damit dieses Problem erledigt ist, und ihre Beziehung von da an ein Spiel sein kann.

FILMBULLETIN Ich habe das Gefühl, dass Arnaud auch all seine früheren Beziehungen zu Frauen als Übereinkünfte betrachtet hat. Im Gespräch mit Jacqueline wird deutlich, dass sich beide während ihrer Affäre genau an Spielregeln hielten.

CLAUDE SAUTET Das gilt ebenso für seine Ex-Frau: Auch in dieser Ehe wurden eine ganze Reihe von Verträgen geschlossen. Das ist die ganz alltägliche, gewöhnliche misogynie Angst.

Auch die Beziehung zu Nelly basiert zunächst auf der Idee der gegenseitigen Zerstreuung. Sie stammen ja aus zwei verschiedenen Welten. Er ist ein wenig, ein klein wenig, altmodisch. Er liebt es, ihr ein Schauspiel, ein bestimmtes Bild von sich vorzuführen, sich selbst darzustellen. Dieses Schauspiel amüsiert sie. Gleichzeitig empfindet er Respekt und Verehrung für sie. Er möchte, dass sie auch über sich spricht, aber sie bleibt verschlossen. So nähern sie sich erst nach und nach an. Dann kommt eine Phase, in der er von leidenschaftlicher, besitzergreifender Eifersucht ergriffen wird. In diesem Augenblick ändert sich der Erzählton, denn er ist gezwungen, sich darüber klar zu werden, was er empfindet, was er will. Diese Entwicklung kulminiert schliesslich in der Szene, in der er sie nachts im Schlaf betrachtet. Sie erwacht und merkt, dass er sie betrachtet. Dieser Augenblick ist wie ein nächtlicher Pakt, der geschlossen wird zwischen ihnen. Er begreift, dass er ihr nie näher als in diesem Augenblick kommen wird.

FILMBULLETIN Das Schöne an diesem Moment ist ja, dass sie ihn gewähren lässt, sich nicht bedroht oder belästigt fühlt durch seine Anwesenheit.

CLAUDE SAUTET Sie lässt ihn ihre Hand halten und er spürt, dass die Gefühle, die sie ihm entgegenbringt, nie die gleichen sein werden wie die, die er empfindet.

FILMBULLETIN Das Kino hat solche Beziehungen meist im Rahmen bitter-süßer Mai-September-Romanzen erzählt, am schönsten sicher *Billy Wilder* in seinen Komödien mit *Audrey Hepburn*. In denen ging es immer darum, dass die älteren Männer von ihrem Zynismus erlöst werden. In welchem Masse gilt das für Arnaud?

CLAUDE SAUTET Gleich zu Anfang sagt er ja zu ihr: «Sie sind jung, schön, sind ungebunden. Aber das werde ich nicht ausnutzen.» Als sie erwidert: «Ich wüsste auch nicht, wie», ist er ein wenig aus der Bahn geworfen. Sie hat den Rahmen festgelegt, in dem sich ihre zukünftige Beziehung abspielen wird. Arnaud ist zweifelsohne ein Zyniker, und als solcher hat er die Tendenz, alles zu entmystifizieren. Das geht bis zu dem schon erwähnten Augenblick, als er sie im Schlafzimmer betrachtet. Da erreicht er, glaube ich, einen Zustand der Unschuld, empfindet das Vergnügen an Sehnsucht und Begierde. Tatsächlich ist er es, der sich in diesem Moment entblösst, nicht sie. Er hat sich seinen fundamentalen Gefühlen zeitlebens verweigert, nun kehren sie mit um so grösserer Kraft zurück, denn seine Zeit läuft allmählich ab.

FILMBULLETIN Worin bestehen für Sie die Ähnlichkeiten, die Berührungspunkte zwischen Nelly und Arnaud?

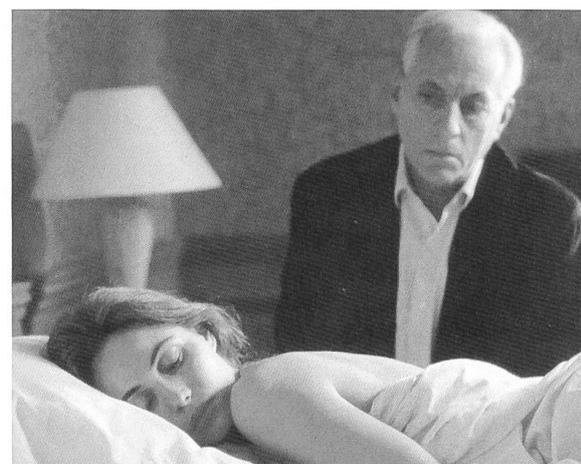
CLAUDE SAUTET Beiden ist die Angst gemeinsam, von seinen Gefühlen abhängig, ihnen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert zu sein. Arnaud hält seine Gefühle zurück, weil ihm dies auch ein ästhetisches Vergnügen bereitet. Sie tut es aus Skepsis. Sie zeigt ihre Gefühle bis zum Ende nicht, bis zu dem Moment, nachdem er abgereist ist und sie allein zurückbleibt.

FILMBULLETIN Sind ihre Lügen eine Art Fortsetzung dieser Reserviertheit?

CLAUDE SAUTET Ihre Lügen spielen in diesem Film eine sehr interessante, durchaus bizarre Rolle: Sie lügt zweimal über ihr eigenes Verhalten und führt später diese erlogenen Handlungen aus. Zunächst erzählt sie ihrem Ehemann von diesem Geschäft mit dem Fremden, das mit einem Schlag einen Grossteil ihrer finanziellen Probleme löst. Es ist zunächst nur ein Spiel für sie, ein Test, um zu sehen, wie er auf einen solchen Kontrakt reagieren würde. Dann jedoch sieht sie ein, dass ein solcher Handel tatsächlich eine plausible und vernünftige Lösung wäre.

Das zweite Mal belügt sie Arnaud, in dem sie behauptet, sie habe mit Vincent, seinem Verleger, geschlafen. Diese Lüge weckt sie auf: Ihr wird klar, dass sie das tatsächlich tun sollte. Die glaubwürdige Lüge ist eine der grössten Fallen im Leben. Das wissen schon die Kinder, die oft lügen, um einen anderen zu prüfen.

FILMBULLETIN Arnaud durchschaut diese Lüge, was in der Restaurantszene



WESLEY SNIPES PATRICK SWAYZE JOHN LEGUIZAMO

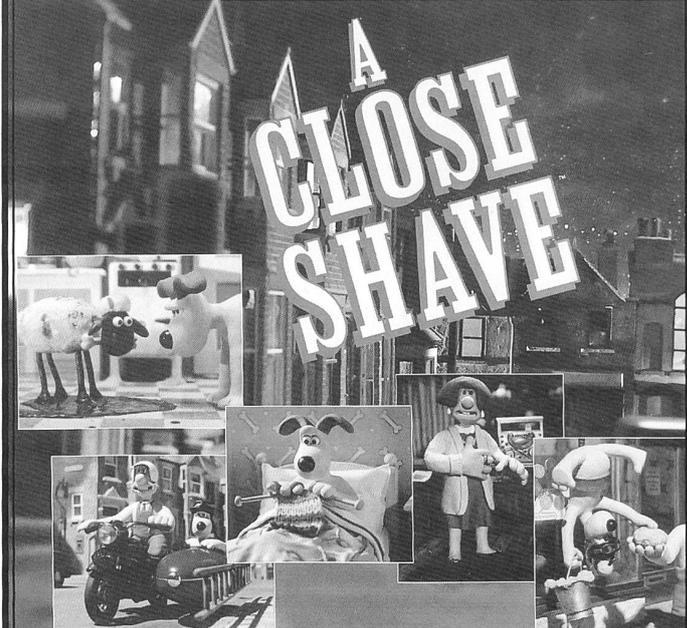
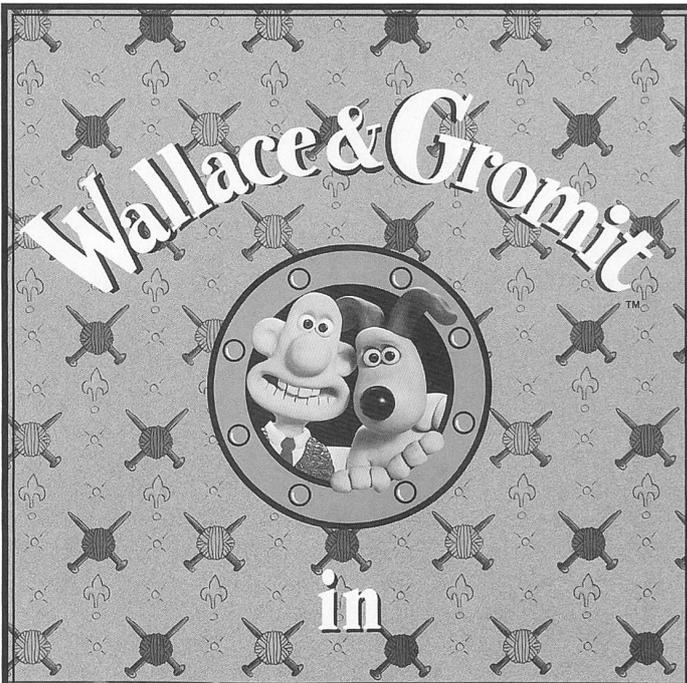
HALTUNG BEWAHREN,
MEINE DAMEN



To Wong Foo,
Thanks for Everything!
Julie Newmar

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS AN AMBLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION A DEEBAN KIDRON FILM WESLEY SNIPES PATRICK SWAYZE JOHN LEGUIZAMO
"TO WONG FOO, THANKS FOR EVERYTHING, JULIE NEWMAR" STOCKARD CHANNING BLYTHE DANNER ARLISS HOWARD CHRIS PENN MUSIC COMPOSED AND PERFORMED BY RACHEL PORTMAN
MUSIC BY HAPPY WALTERS PILAR MCCURRY ASSOCIATE PRODUCER MITCHELL KOHN EXECUTIVE PRODUCER BRUCE COHEN PRODUCED BY DOUGLAS CARTER BEANE DIRECTED BY DEEBAN KIDRON
AMBLIN ENTERTAINMENT UNIVERSAL PICTURES MCA HOME ENTERTAINMENT A UNIVERSAL PICTURE

Jetzt im Kino



A
CLOSE
SHAVE



LOOK NOW!

Wallace & Gromit: Back again!
A CLOSE SHAVE, der neue Comedy-
Thriller von Nick Park. Dazu weitere
Highlights der grossen britischen
Animationskünstler.

Ab 8. März im Kino.



UNGESTÖRT

Sie haben mit Filmschaffenden etwas zu besprechen. Wir machen Ihnen Platz. Gratis. Damit Sie in Bern gut zu treffen sind: Unser Sitzungszimmer für 10 Personen.

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken



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

deutlich wird. Diese Szene ist ohnehin ganz erstaunlich, denn sie fasst alle möglichen Sichtweisen dieser Beziehung zusammen.

CLAUDE SAUTET Sie ist sehr wichtig, denn sie sprechen zum ersten Mal über ihr Verhältnis zueinander. Ihre Erklärung – ihr Geständnis, möchte ich fast sagen –, dass er inzwischen eine bedeutsame Rolle in ihrem Leben spielt, erschüttert ihn geradezu: Sie schenkt ihm Vertrauen. Wie sehr er dies jedoch missversteht, zeigt sich in der Eifersuchtsszene, die er ihr kurz darauf macht. Eine weitere Perspektive, die hinzukommt, ist natürlich die der anderen Gäste, die sich fragen, ob diese junge Frau möglicherweise ein Call-Girl ist.

FILMBULLETIN In *UN CŒUR EN HIVER* war die Musik das Medium zwischen den Figuren, das es ihnen ermöglichte, sich zu öffnen. Arnauds Buch, das sie abtippen soll, ist demgegenüber ein nur mittelbareres Bindeglied.

CLAUDE SAUTET Ja, denn tatsächlich interessiert ihn dieses Buch überhaupt nicht, er zieht es gar ins Lächerliche. Sie nimmt es jedoch ernst. Von dem Moment an, als er ihr sagt, sie solle den Stil und Inhalt kritisieren, wird auf einmal ihre Beziehung wichtiger, das Buch wird zu deren Spiegelbild. Typischerweise reagiert er zuerst wütend, als sie ihn dann tatsächlich kritisiert. Das gibt ihrem Verhältnis eine gewisse Leichtigkeit, auch wenn es natürlich als Arbeitsbeziehung immer ein Abhängigkeitsverhältnis bleibt. Aber die Abhängigkeiten verschieben sich. Am Ende fehlt ihm ihre Kritik ja auch.

Mein Co-Autor *Jacques Fieschi* und ich konnten uns natürlich auch der eigenen Arbeitssituation bedienen, etwa der Empfindlichkeit, der Reizbarkeit, die sich bei Kritik einstellen können. Diese Art von Austausch ist freilich extrem wichtig, denn ich bin von meinen eigenen Ideen nie ganz überzeugt, es muss immer ein Gegenüber geben, das mir glaubhaft vermittelt, dass diese Ideen interessant sind. Ich sage es Ihnen ganz offen: Wenn ich Filme allein schreiben müsste, würde ich keine machen. Denn die Filme, die ich mache, bauen nicht auf starke Ausgangssituationen oder Intrigen auf, behandeln nicht die grossen Ideen, sondern die kleinen Themen. Nur sie kann ich auf der Leinwand zum Leben erwecken. Mich interessieren die Dinge, die man ausdrücken, aber vielleicht nicht erklären kann. Dabei ist für mich immer ein

Klima der Unsicherheit, der Ungewissheit wichtig. Das ist Ausgangspunkt jeder Szene. Und in einem Drehbuch moduliere ich diese Ungewissheit dann.

FILMBULLETIN Die Dialoge, die Sie früher mit Ihrem Co-Autor *Jean-Loup Dabadie* redigierten, habe ich häufig als Epigramme in der Alltagssprache empfunden. Monsieur Arnauds Art, sich auszudrücken, ist demgegenüber viel konziser.

CLAUDE SAUTET Er wählt seine Worte ganz bewusst aus, er schwelgt in einem Vokabular, das durchaus altmodisch ist. Das kostet er aus, denn er weiss, dass es sie erstaunt. Er zieht sich selbst ja ins Lächerliche, macht sich über sich selbst lustig. Das ist nicht nur ein Schauspiel, das er für sie aufführt, dieser scharfe, beissende Humor ist seine Art, sich zu schützen, Distanz zu halten.

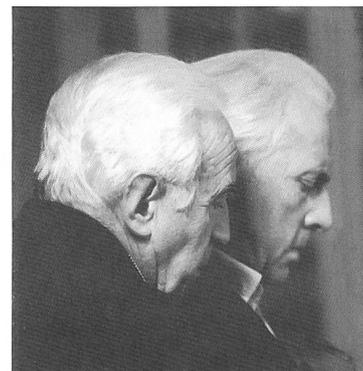
FILMBULLETIN Hauptschauplatz des Films ist Arnauds Appartement.

CLAUDE SAUTET Zwei Personen in einem Zimmer – das ist immer wie im Theater. Das sah Fieschi auch ständig als eine Gefahr an, deshalb wollte er regelmässig Szenen auf den Strassen, in den Cafés einflechten, um das Disparate in dieser Beziehung besser herausarbeiten zu können. Arnaud sagt, dass er gern durch die Strassen flaniert. Sie hingegen geht nicht spazieren, sie marschiert zur Arbeit. Dieser Kontrast ist sehr wichtig, denn er zeigt, dass diese öffentlichen Orte für Arnaud eine Zuflucht sind, die sie für Nelly nie sein könnten. Das gehorcht also durchaus einer psychologischen Notwendigkeit, gewinnt dann aber auch seinen eigenen Rhythmus: Ein Appartement existiert nicht ohne die Aussenwelt.

FILMBULLETIN Diese Aussenwelt dringt auch in die intime Welt der Wohnung ein, in Form von Anrufen oder unangekündigten Besuchen, die Sie als Theaterauftritte inszenieren.

CLAUDE SAUTET Dafür gibt es viele Gründe. Wir kennen Arnaud ja nur aus dem, was er selbst oder was Jacqueline über ihn sagt. Die Besucher, Dollabella, seine Tochter, die häufigen Anrufe seiner Frau, all diese Dinge, die ihn etwas genieren, fügen sich allmählich zu einem Bild zusammen. Der zweite Grund ist natürlich, dass er ständig unterbrochen wird, den Faden verliert. Die Annäherung wird dadurch noch ein wenig hinausgezögert.

FILMBULLETIN Das "Eindringen" der Aussenwelt betont noch, wie sehr sich



Claude Sautet
und Michel Serrault



Ihre Filme mittlerweile auf individuelle Beziehungen konzentrieren. Zuvor herrschten die Ensembles vor.

CLAUDE SAUTET Ja, das waren "chorale" Filme. Das Singuläre beginnt ganz deutlich mit Martial in *QUELQUES JOURS AVEC MOI*, wenngleich es dort noch dies Element der Sozialsatire gibt, die drei verschiedenen Milieus, zwischen denen er sich bewegt. *UN CŒUR EN HIVER* ist demgegenüber ein Konzert für nur drei Mitspieler. Auch in *NELLY ET M. ARNAUD* wollte ich mich rigoros auf diese Beziehung beschränken, denn diese Konzentration ermöglicht es mir eher, das Unerwartete einer Beziehung herauszuarbeiten, das Abenteuerliche. Und ihre Begegnung ist ein Abenteuer, wenn auch nicht im konkreten Sinne wie etwa in *QUELQUES JOURS AVEC MOI*, wo es dramatische Verwicklungen, sogar ein Verbrechen gibt. Aber es ist ein Abenteuer, das beide bereichert. Es ist gut, dass sie sich getroffen haben. (lacht)

FILMBULLETIN Verdankt sich die Qualität nicht auch der ungewöhnlichen Besetzung?

CLAUDE SAUTET Was sich bei den letzten drei Filmen ergeben, entwickelt hat, ist folgendes: Ich habe Schauspieler mit einer ganz bestimmten eigenen Aura – Daniel Auteuil, nun Michel Serrault – besetzt, aber dabei etwas deplaziert. Ich wollte, dass sie Qualitäten zeigen, die sie in sich tragen, derer sie sich aber vielleicht nicht bewusst sind oder derer sie sich, aus Angst womöglich, bislang noch nicht bedient haben. In der Zusammenarbeit mit Serrault begeisterte mich, dass er seine angeborene Phantasie beibehalten konnte, aber gleichzeitig eine ungekannte Verletzbarkeit spüren liess.

FILMBULLETIN Er legt eine erstaunliche, unangemessen wirkende Heftigkeit in manche Gesten.

CLAUDE SAUTET Genau, ich glaube, er besitzt eine Angst, die noch stärker ist als bei anderen Schauspielern: Er ist ungeduldig, muss ständig etwas auf der Leinwand zu tun haben, muss immer handeln. Diese Angst zeichnet ihn meiner Meinung nach auch als Mensch aus. Und sie gibt seinem Spiel diesen nervösen Rhythmus. Er hat mir eine sehr jugendliche Seite Monsieur Arnauts gezeigt. Wenn Ihnen das nicht zu paradox klingt: Es steckt auch etwas Infantiles in Arnaud, etwas Linkisches, Ungeschicktes.

FILMBULLETIN Emmanuelle Béart trägt eine ähnliche Frisur wie in *UN CŒUR EN HIVER*: zurückgekämmte

Haare, die die Stirn frei lassen, aber nicht zu streng wirken.

CLAUDE SAUTET Das habe ich schon bei *Romy Schneider* entdeckt. Wenn sie ihre Haare zurückgekämmt trug, änderte das mit einem Mal ihre Haltung, gab ihr einen gewissen Stolz, liess sie gleichzeitig attraktiver wirken. Emmanuelle verleiht eine solche Frisur etwas Geheimnisvolles, es unterstreicht ihre Verschwiegenheit. Irgendwann während der Dreharbeiten wurde mir klar, dass der Film eigentlich zwei Porträts in Bewegung entwirft. Aber wie bei einem Gemälde, das man von allen Seiten betrachtet, fehlt letztlich etwas. Etwas ist zwangsläufig entglitten: die Identität, das Geheimnis des Porträtierten.

FILMBULLETIN Dabei haben Sie in der Kameraarbeit Ihre Distanz aufgegeben: mit *Jean Boffety* bevorzugten Sie lange Brennweiten, nun, mit *Jean-François Robin* und *Yves Angelo*, kürzere. Wie verändert das den Blick?

CLAUDE SAUTET Da sind Sie mir auf die Schliche gekommen! (lacht) Mit einem Teleobjektiv kann man problemlos alles aufnehmen, die langen Brennweiten haben etwas Voyeuristisches. Die Bilder sind "gestohlen". Bei kurzen Brennweiten ist das genau umgekehrt: Die Figuren sind stärker präsent, die Details sind bedeutungsvoller. Die Cadrage ist viel schwieriger, denn man stellt die Figuren in einen Rahmen.

FILMBULLETIN Die Spiegel beispielsweise, die den Blick des Zuschauers brechen.

CLAUDE SAUTET Ja, die sind sehr wichtig, denn sie geben dem Film einen eigenen visuellen Rhythmus. Er ist ja nicht nur in der Zeitabfolge rhythmisiert, wie eine Musik, sondern auch in der Wechselfolge der Räume. Wenn man die Figuren nun so deutlich in einen Rahmen stellt, kann man ihnen nichts mehr stehlen, sondern es geht darum, dass sie einem etwas vertrauensvoll geben. Gleichzeitig wurde mir aber klar, dass der Film an einem gewissen Punkt aufhören muss, denn ich kann die Porträts nicht mehr weiterführen. Je näher man ihnen kommt, desto mehr entgeht einem. Das ist verstörend und beruhigend zugleich.

Das Gespräch mit Claude Sautet führte Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu *NELLY ET MONSIEUR ARNAUD*:

Regie: Claude Sautet;
Buch: Claude Sautet, Jacques Fieschi, Yves Ullmann; Kamera: Jean-François Robin, A. F. C.; Schnitt: Jacqueline Thiedot; Ausstattung: Carlos Conti; Kostüme: Corinne Jorry; Maske: Marie Lastennet Fournier; Musik: Philippe Sarde; Ton: Pierre Lenoir.
Darsteller (Rolle): Emmanuelle Béart (Nelly), Michel Serrault (Monsieur Arnaud), Jean-Hugues Anglade (Vincent), Claire Nadeau (Jacqueline), Françoise Brion (Lucie), Michèle Laroque (Isabelle), Michael Lonsdale (Dollabella), Charles Berling (Jérôme), Jean-Pierre Lorit (Christophe), Michel Albertini (Taieb), Coraly Zahonero (Marianne), Graziella Delerm (Laurence), Olivier Pajot (Jean-Marc), Alexandre

*Chappuis (Luc), Karine Foviau (Sandrine), Laure Chamay (Mädchen im Bistro), Sylvie Jobert (Valérie), Janine Souchon (Maria), Judith Vittet (Bénédict), Mathilde Vitry (Richterin), Angelin (Monsieur Toux) Thierry Heckendorn (Directeur P. A. O.), Abel Jefry (Ami Taieb), Philippe Lelievre (Druckereichef), Suzy Marquis (Madame Toux).
Produktion: Films Alain Sarde, TF1 Films Production, in Co-Produktion mit Prokino Filmproduktion, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, mit der Unterstützung von Canal+ und Procirop; Produzent: Alain Sarde; ausführender Produzent: Antoine Gannagé. Frankreich 1995. 35mm, Format: 1:1.85, Farbe, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Filmwelt-Prokino, Frankfurt.*



•••••

Leos Laken bleibt unberührt

LA FLOR DE MI SECRETO von Pedro Almodóvar



Sie will ihn sofort. Im flammend roten Kleid wartet sie. Freut sich auf den lange entbehrten Sex. Ihr schmucker Soldat taucht auf, stochert in der kalten Paella, duscht und geht. Für immer.

Bisherige Almodóvar Melodramen um Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs landeten früher oder später im Bett. Da tobten die leidenschaftlichen Schlachten zwischen Lust und Schmerz. Ob es in Flammen aufging (MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS) oder Schauplatz von Fesselspielen (ATAME!), Mord (MATADOR) oder Vergewaltigung (KIKA) wurde, im Bett entschied sich das weitere Schicksal der Figuren.

Leos Laken bleiben unberührt. Ihr Mann ist vor ihrem exzessiven Charakter geflohen, die Ehe zerbrochen. Ihre tragikomische Einsamkeit zeigt Almodóvar schon zu Beginn, als Leo niemanden findet, der ihr aus den zu eng gewordenen Stiefeln hilft. Auch die Worte leisten ihr, der Erfolgsautorin schwülstiger Liebesromane, plötzlich Widerstand. Anstatt weiter die sentimentale Ader ihrer Leser zu füttern, werden ihre Geschichten immer schwärzer. Nicht Barbara Cartland, sondern Djuna Barnes und Dorothy Parker sind jetzt ihre Idole.

Leo verwirft ihre eigenen Romane als sentimental, aber gefühllos. Sie misst ihre Illusionsutensilien aus, um einen Neuanfang zu wagen. Almodóvars Filme kreisen genau um diese Grenze

zwischen Fiktion und Realität, zwischen Gespieltem und "Echtem". Daher steckt in Leos Schaffenskrise auch das Dilemma des Melodramatikers Almodóvar, der zwar extreme Gefühle wie Liebe, Hass, Trauer oder Schmerz herstellen, aber nicht ausbeuten will. Das überlässt er dann dem Fernsehen oder anderen Medien, die er immer wieder mit ironisch gewählten Ausschnitten zitiert. Diesmal ist es eine Fernsehreportage, bei der die Bewohner eines spanischen Dorfes um die Wette schreien.

Leo kann ihre eigenen Misserfolge nicht länger aus den Büchern verbannen, die ihre Leser zum Träumen bringen sollen. Wütend darüber, dass ihr Goldesel die Regeln der Rosa-Literatur nicht mehr respektiert, fordert die Ver-

legerin dann auch sofort, «die Realität müsste verboten werden».

Schon im ersten Bild von *LA FLOR DE MI SECRETO* geht es um die Macht der Suggestion, wenn Leos Freundin Betty als Psychologin in Videoseminaren die Emotionen seziert und rastert, um dadurch die Angehörigen von Sterbenden zum Organspenden zu bringen.

Almodóvar zeigt, wie Manipulation mittlerweile kaum noch von der Realität zu trennen ist. Nicht umsonst haben seine verführerischen und kriegsgeschüttelten Heldinnen auch Berufe, die im Niemandsland der (Re)Präsentation – zwischen Schein und Sein – liegen: Sängerin, Nachrichtensprecherin (*TACONES LEJANOS*), Schauspielerin (*ATAME!*), Schriftstellerinnen. Zuletzt hatte Victoria Abril in *KIKA* als Ex-Psychologin (!) und rasende Fernseh-Reporterin Jagd auf die Live-Reality und die "wahren" Gefühle gemacht, um dann an den eigenen zu scheitern.

Wenn Leo jetzt in *LA FLOR DE MI SECRETO* dem Mann im Treppenhaus hinterherschaut, der Stufe für Stufe aus ihrem Leben verschwindet, filmt Almodóvar diese und andere Tränen Marisa Paredes' ohne jede Weinerlichkeit – aber fast so, als sei ihm der Schmerz das letzte und höchste der Gefühle. Auch wenn die Verlassene sich mit Schlaftabletten ins Jenseits befördern will, aber von der Stimme ihrer Mutter ins Leben zurückgerufen wird, verzich-

tet Almodóvar diesmal ganz aufs Grell-Groteske und findet eine sensible Distanz.

Almodóvar wirft einige seiner Markenzeichen über Bord: Karikatur von Gefühlen, Hysterie, Unverschämtheiten, hemmungslose Übertreibungen in Dekors und Kostümen, Trash und Kitsch – die schrillen Elemente, die das enfant terrible an die Spitze der spanischen Movida katapultiert hatten. Systematisch hat er in seinen tragischen Komödien (spanische) Mythen und Macho-Männerbilder zur Farce getrieben (*MATADOR*), bis sie in der endlosen Vergewaltigungsszene in *KIKA* ihren (bitteren?) Höhepunkt fanden.

Früher liess er erotomane Männer wie Antonio Banderas, frisch dem Knast oder der Klappe entronnen, auf die Frauen los. Jetzt ist für die einsame Leo als neuer Begleiter nur ein kugelig-er Kulturredakteur mit Teddybär-Charme in Sicht. Zwar lauert auch ein viriler Prachtkerl auf die guterhaltene Mitvierzigerin, aber die schlägt seine Avancen mit leisem Bedauern und Humor aus. Dass der wilde Kampf mit Tod und Eros aber noch nicht passé ist, zeigt Almodóvar in einem modernen Flamenco zwischen Mutter (in Rot) und Sohn (in Schwarz). Zu Miles Davis' «Soleas» (Einsamkeit) drücken sie schmerzhaft Abhängigkeiten aus. Wie so oft bei Almodóvar bündeln sich im Tanz die versteckten Emotionen. Auch

jetzt können die (selbst)zerstörerischen Leidenschaften jederzeit wieder aufflammen, aber Almodóvar passt sich stilistisch seiner Heldin an, die wie «eine Kuh ohne Glocke» (der Befund ihrer Mutter) nach Orientierung sucht.

Almodóvars Blick wirkt jetzt gelassener, mehr ins Detail als in die Effekte verliebt. Dabei filmt er die Spitzenklöpplerinnen bei der Arbeit, die rote Erde seiner Heimatregion La Mancha oder die halbblinde Mutter Leos so liebevoll, als kehre er zu seinen eigenen Wurzeln zurück.

Hinter den Wortkaskaden und Rebellionen der Mutter Leos wird eine andere Einsamkeit sichtbar, und wir sehen, wie sie auf der Fahrt von Madrid zurück in ihr Heimatdorf allein durch die geliebte Landschaft berührend poetisch wird und zur alten Hochform aufläuft (sich wie ein fast verdorrter Baum wieder in die Erde krallt).

Diese neue Freiheit, Almodóvars persönlicheres, "reifere" Engagement, gibt allen Figuren bis in die Nebenrollen neue Spielräume: ein Redakteur kann endlich Schmachtliteratur schreiben, eine Haushälterin entpuppt sich als Flamenco-Königin, eine verlassene Frau genießt wieder die Verrücktheit des Lebens.

Marcus Rothe



Die wichtigsten Daten zu *LA FLOR DE MI SECRETO* (MEIN BLÜHENDES GEHEIMNIS):

Regie und Buch: Pedro Almodóvar; Kamera: Affonso Beato; Schnitt: José Salcedo; Produktionsdesign:

Wolfgang Burmann; Ausstattung: Miguel Lopez Pelegrin; Kostüme: Hugo Mezuca; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Bernardo Menz. Darsteller (Rolle): Marisa Paredes (Leo), Juan Echanove (Angel), Imanol Arias (Paco),

Carmen Elias (Betty), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (Mutter), Joaquín Cortes (Antonio), Manuela Vargas (Blanca). Produktion: El Deseo, Ciby 2000 Produktion; ausführender Produzent: Augustin

Almodóvar. Spanien, Frankreich 1995. 35mm, Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Heimat – Sehnsüchte, Wünsche, Klischees, Projektionen

MAGIC MATTERHORN von Anka Schmid



«Ich habe den Granit lieber
als den Asphalt»

Bundesrat Adolf Ogi

Was der Eiffelturm für Paris, ist das Matterhorn für die Alpen. Ein weltbekanntes Wahrzeichen. Kitschkulisse und Kommerzmassiv für die einen, Naturschönheit und Heimatsymbol für die andern. Anka Schmid, die Filmerin mit Walliser Wurzeln, die zwischen der Schweiz und Berlin pendelt, hat sich (und andern) nicht zufällig die Frage gestellt: Was ist Heimat?

Ein Gefühl, eine Gewohnheit, ein Wunschdenken, eine Sehnsucht, eine Ausrede? Jeder hat eine eigene Antwort darauf. Die Filmerin hat sich der Bergmajestät und der Heimat Schweiz von aussen genähert, hat Touristen aus aller Herren Ländern befragt, die das Matterhorn mit Phantasie und Begeisterung umschrieben und priesen. Respekt und Bewunderung drückten sich in den kurzen Statements aus. Und die Einheimischen?

Sie leben am Fuss der markanten Bergsilhouette. Das Matterhorn gehört zu ihrem Alltag wie Sonnenuntergang oder Mondaufgang. Wenn sie nicht gerade Bergprofis sind, haben sie den Gipfel kaum einmal erklommen, im Gegensatz zu vielen Tausenden, die deswegen nach Zermatt angereist sind.

Anka Schmid hat sich echten Zermattlern genähert, die noch Viehwirtschaft betreiben. Rund 5 000 Einwohner zählt Zermatt, ganze acht Landwirte sind noch aktiv, besitzen Kühe, sind Teilzeit-Bauern. Das heisst: sie müssen zwangsläufig einem zweiten Job als Schreiner oder Bergbähnler nachgehen. Die Entwicklung Zermatts als Tourismusmetropole betrachten sie skeptisch, wissen aber, dass sie daran teilhaben. Sie sind mit ihrem Heimatort tief verwurzelt, sind kaum einmal aus dem Wallis herausgekommen, spüren auch kein Bedürfnis danach. Das ist ihre Heimat, von der wollen sie nicht lassen.

Für den Amerikaner Fred Burri symbolisiert der mächtige Viertausender im Wallis ein Stück Heimat. Seine Eltern sind aus der Schweiz ausgewandert, er ist in Kalifornien heimisch, hat siebzehn Jahre lang ein Stück Schweiz reproduziert und verkommerzialisiert – am Matterhorn im Disneyland von Anaheim. Er hat Alphorn geblasen, gejedelt und alpenländische Platten besungen, made in USA. Das (richtige) Matterhorn sei seine Heimat, behauptet der pensionierte Jodler, der immer noch an amerikanischen Oktoberfesten auftritt und regelmässig Zermatt besucht.

Dass ihre Heimat Zermatt sei, behauptet auch das Show-Dreigestirn Geschwister Pfister. Doch das ist Programm, Teil einer Kitsch-Legende, welche das Trio geschickt und treuherzlich kolportiert. Wir wollen hier nicht die Geschwister enttarnen, aber doch bemerken, dass die drei – das "schwule" Ursli, der Galan Toni und die kokette, slawisch angehauchte Lilo – das Matterhorn für ihre Showzwecke vereinnahmen. Wie bei dem hehren Bergmassiv, oft kopiert und abglichtet, aber in natura unübertroffen, verwischen sich bei den Geschwistern Pfister Wunsch und Wirklichkeit, Schein und Sein.

Anka Schmid lässt die Geschwister Pfister fünfmal auftreten. Das Trio besingt *Cheese* als wäre es ein Stück Heimat, schwärmt von Zermatt, von Kuckucksuhren und Souvenirs und lässt gar «S'Margritli» auferstehen. Eine ironische Brechung, die man sich auch sparsamer vorstellen könnte.

Es liegt in der Intention des Films *MAGIC MATTERHORN*, Realität und Fiktion zu vermischen. Denn das ist sein Thema. Das Showtrio tritt sozusagen als lebender Beweis auf. Anka Schmid spielt auf drei Ebenen: der Aussensicht (touristische Perspektive), der Innensicht (Verhältnis der Einheimischen)

SELECTION OFFICIELLE CANNES 1995

Between the Devil and the Deep Blue Sea



Ein Film von MARJON HÄNSEL
mit STEPHEN REA und LJNG CHU
Columbus Film

Ab Mitte März im Kino

No te mueras sin decirme a dónde vas

Die vierte Dimension
von Leben, Liebe
und Sehnsucht.

Eine der bewegendsten
Reflexionen über das Kino
und die Welt der Träume.

Das neueste Filmgedicht
des argentinischen
Traumwandlers

Eliseo Subiela
(Die dunkle Seite des Herzens)

No te mueras sin decirme a dónde vas

trigon-film

FESTIVAL
DES FILMS
DU MONDE
Publikumspreis
Festival
Montreux

Tragik, Komik, Alltag und Absurditäten, die offenen Sinne für
das Leben: Almodovar erzählt von ihnen mit grosser Zärtlich-
keit und Einfühlung, tiefgehendem Witz und spanischem Flair.

La Flor de mi Secreto
Mein blühendes Geheimnis

Ein Film von ALMODOVAR

MARISA PAREDES • JUAN ECHANOVE
IMANOL ARIAS • CARMEN ELIAS • ROSSY DE PALMA • CHUS LAMPREAVE

IN IHREM KINO

Monopole
Pathé Films

CITY
2000

FILMOGRAPH SA
ET NOË PRODUCTIONS
PRÉSENTENT

Fourbi!

UN FILM DE
ALAIN TANNER

A V E C
KARIN VIARD
JEAN-QUENTIN CHÂTELAIN
CÉCILE TANNER
ANTOINE BASLER
ROBERT BOUVIER

Mit FOURBI nimmt Allain Tanner die Figuren aus seinem 1971 gedrehten Film «La Salamandre» wieder auf und erzählt mit Witz und Ironie eine Stimmige Geschichte über die Befindlichkeit in den 90er Jahren.

Kinostart: 8. März '96

FRENETIC
FILMS

und der emotionalen Ebene (Wünsche, Sehnsüchte, Projektionen). Geschickt vermengt sie die Ebenen und gegensätzlichen Pole (wie innen und aussen, echt und künstlich). Vielfältig werden Filmformen genutzt (Interview, Postkarten, Animation, Dokumentaraufnahmen, Videoeinspielungen, Showwinszenierungen vor Bluebox) und montiert.

Das Matterhorn ist magischer Anziehungspunkt, visuelles Leitmotiv für eine filmisch variable, spannende Auseinandersetzung mit Heimat – mit Ansichten, Einsichten und Projektionen. Kern des Themas scheint mir der Satz: «Erst im Ausland wird man zum Inländer oder zur Inländerin». Anders gesagt: Anka Schmid begann Matterhorn und Heimat erst zum Thema zu werden, als sie beides von aussen, aus der Fremde betrachten konnte. So hat sie denn auch nicht den Walliser Tourismusgipfel demontiert, sondern nur ein wenig abgekratzt, um in ihrem Filmessay zum Kern und zu Antworten zu gelangen. Dass ihr die Sache ernst ist, belegen auch die sparsamen philosophischen Kommentare, die sie mit Nicole Müller erarbeitet hat und über die Bilder legt. Ein ironisch-kritisches Heimatbekenntnis.

Rolf Breiner

«Heimat ist ein positives Gefühl, eine positive Sehnsucht»

Gespräch
mit Anka Schmid

FILMBULLETIN Anka Schmid, du lebst und arbeitest in Zürich und Berlin. Wie weit haben deine Lebensumstände, das Pendeln zwischen den Ländern, mit dem Thema deines Films *MAGIC MATTERHORN* zu tun?

ANKA SCHMID Mein Leben hat natürlich mit dem Film zu tun. Hierbleiben und weggehen – das gibt unterschiedliche Lebensgefühle. Das hat mit Heimat zu tun. Verwurzelte sein, Weggehen und Zurückkehren – die Leute im Film dürfen gehen und auch zurückkommen, und dazu zähle ich mich auch. Ich bin freiwillig nach Berlin gegangen wegen der Ausbildung und kann immer wieder zurückkommen.

FILMBULLETIN Hat dich die Heimat, das Matterhorn erst vom Berliner Funkturm aus interessiert?

ANKA SCHMID Absolut richtig. Erst in Berlin wurde es für mich wichtig.

FILMBULLETIN Das Matterhorn hat mindestens zwei Seiten. Der Berg als Postkarte und Souvenir, der Berg als Naturkulisse und Erscheinung.

ANKA SCHMID Das Matterhorn ist doppelschneidig. Ich habe auch einen kleinen Tick, wohlbemerkt im Ausland, bekommen: ich habe begonnen, Matterhorn-Postkarten zu sammeln. Andererseits habe ich grossen Respekt vor dem echten Horn. Das ist stärker als die Abbildungen.

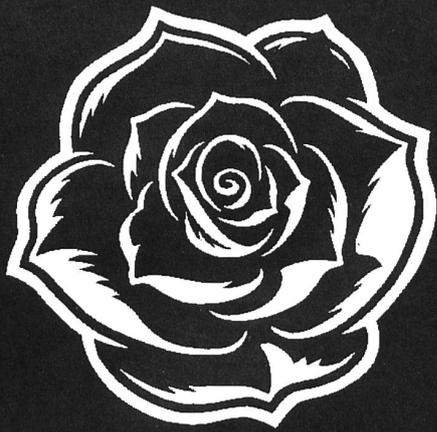
FILMBULLETIN Du bewegst dich bei deinem Film zwischen kritischer Ironie und Bekenntnis.

ANKA SCHMID Die Geschwister sind Fiktion, sind selber ironisch. Bei dem Aussenblick, bei den Touristen und der Vermarktung bin ich ironisch-kritisch und ganz sicher auch durch die Montage. Bei den porträtierten Menschen von Zermatt bin ich nicht ironisch, sondern habe sie respektiert.

FILMBULLETIN Du hast in deinem Matterhorn-Film das Thema Heimat angepackt, in verschiedenen Facetten. Wo stehst du?

ANKA SCHMID Ich stelle die Frage nach der Heimat und gebe als Filmerin und nicht als Philosophin den Film als





PETER W. PILL

BIENVENUE

Vous devenez membre. Gratuitement. Nous nous occupons de vos droits d'auteur, de votre protection juridique, de vos intérêts financiers et pratiques. Pour que les cinéastes suisses puissent créer sans soucis: Suissimage.

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

suissimage

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

Schweizerdeutsche Dialektfassung

BABE

Lustig, schlau und äusserst mutig

Jetzt im Kino

KINOSCHNITT: PETER W. PILL; REGIE: CRISTINA COMENZI; DIALOGUE: CRISTINA COMENZI; MUSIK: JOHANNES ROLOFF; ANIMATION: ANKA SCHMID; MATTERTHORN-COLLAGE: MARTIN SCHWARZ; MUSIKALISCHE LEITUNG: JOHANNES ROLOFF; KOMPOSITION: BEN JEGER; STUDIOTON: FRITZ ROSENDALH, RAINER JESKY; DIREKTION: INGRID STÜDELI, ALBERT GASSER; MISCHUNG: DIETER LENGACHER; MITWIRKEND: JOSEF UND BARBARA SCHULER, GERMAN Inderbinen, OSWALD PERREN (ZERMATT), FRED BURRI (KALIFORNIEN), URSLI, TONI UND LILO PFISTER (SCHAUSPIEL); PRODUKTION: MANO FILM, INSERT FILM; CO-PRODUZENT: IVO KUMMER; AUSFÜHRENDE PRODUZENTIN: RACHEL SCHMID. SCHWEIZ 1995. 35mm, Farbe; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

FILMFORUM

Antwort. Ich gebe den Zuschauern Antworten von Menschen, aber auch Szenen und Situationen und relativiere die Aussagen.

FILMBULLETIN Aber es kommt noch mehr zum Ausdruck als Ansichten ...

ANKA SCHMID Ja, Heimat ist ein positives Gefühl, eine positive Sehnsucht. Wenn Fred Burri aus Portland, USA sagt, die Schweiz sei seine Heimat, dann ist das seine Sehnsucht.

FILMBULLETIN Du überlagerst Bilder mit einem Off-Text. Warum?

ANKA SCHMID Der Text ist mir ganz wichtig. Der Film soll noch eine andere Tiefe bekommen, dazu hat der Text am meisten mit mir zu tun, obwohl er von Nicole Müller, der Schweizer Schriftstellerin, geschrieben ist. Wir haben ihn zusammen erarbeitet. Der Text ist offen, er führt weg von den Bauern, weg von den Auslandschweizern. Er führt vielmehr zu individuellen Lebensgeschichten. Es war mir wichtig, wegzugehen von den konkreten Menschen.

FILMBULLETIN Es gibt verschiedene Ebenen in deinem Film, die Ansicht, die Einsicht und die Emotion. Basiert alles auf einem strengen Konzept?

ANKA SCHMID Die Hälfte davon ist Konzept. Für mich gab es die Innenperspektive und die Aussenperspektive. Ich finde es spannend, was du als dritte Ebene ansprichst, die Gefühlsebene. Die habe ich nicht im Konzept, im Drehbuch eingeschlossen. Herausgeschält haben sich vor allem Gegenpole, das gehörte zum Konzept: das echte Matterhorn im Wallis und das künstliche in Disneyland im Massstab 1:140, Aussen- und Innensicht, Bleiben und Gehen, die echte Geschichte des amerikanischen Showjocklers und die fiktive Geschichte der Showgeschwister.

FILMBULLETIN Was sollen Zuschauer aus deinem Film mitnehmen?

ANKA SCHMID Es wäre schön beim Rausgehen aus dem Kino, dass man nicht beim Matterhorn bleibt. Vielleicht selber mal hingehen, aber nach dem Film den Titel vergessen und auf andere Gedanken kommen. Das würde mich freuen.

Das Gespräch mit Anka Schmid führte Rolf Breiner

Die wichtigsten Daten zu **MAGIC MATTERHORN:**

Regie und Buch: Anka Schmid; Texte: Nicole Müller; Kamera: Ciro Cappellari; Kamera-Assistenz: Heiko Förster; Studioliicht: Jean-Baptist Filleau, Lutz Reinke; Schnitt: Inge Schneider; Schnittassistentz: Marina Wernli; Videoschnitt: Thomas Malz; Animation: Anka Schmid; Matteredhorn-Collagen: Martin Schwarz; musikalische Leitung «Geschwister Pfister»: Johannes Roloff; Komposition: Ben Jeger; Studioton: Fritz Rosendahl, Rainer Jesky; Direktion: Ingrid Stüdeli, Albert Gasser; Mischung: Dieter Lengacher.

Mitwirkende: Josef und Barbara Schuler, German Inderbinen, Oswald Perren (Zermatt), Fred Burri (Kalifornien), Ursli, Toni und Lilo Pfister (Schauspiel).

Produktion: Mano Film, Insert Film; Co-Produzent: Ivo Kummer; ausführende Produzentin: Rachel Schmid. Schweiz 1995. 35mm, Farbe; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Lilith und der Jesuit – verpasste Chancen

JEAN SEBERG, AMERICAN ACTRESS VON
Donatello und Fosco Dubini
A PROPOS DE JOYE VON Isolde Marxer

Bis fünfzehn Jahre nach ihrer besten Rolle, gegen Ende ihres Lebens pflegte sie selber zu sagen, schliesslich sei sie jetzt doch noch Lilith geworden. Lilith, so hiess die schizophrene, luxuriös versorgte Titelheldin von *Robert Rossens* Film von 1964. Und von daher könnte Jean Seberg als die einzige Schauspielerin in die Filmgeschichte eingehen, die restlos in einer ihrer Rollen nicht etwa aufging, sondern darin, bildlich gesprochen, verschwindet. Sie stirbt am 31. August 1979 in Paris mit vierzig, eine auch politisch Verfolgte, vermutlich Paranoide. CIA und FBI verdächtigen sie des Waffenhandels, seitdem sie die umstürzlerischen Black Panthers mitfinanziert hat. Überall wähnt sie Agenten. Ihr Privatleben ist ruiniert.

«Ich habe meine eigene Sprache», lautet die erschütternde Dialogzeile, die sie in *LILITH* spricht. Es ist ein Wort, das der zierlichen jungen Frau mit dem vielkopierten Kurzhaarköpfchen und den weit auseinanderstehenden Augen über die Lippen kommt, als redete sie

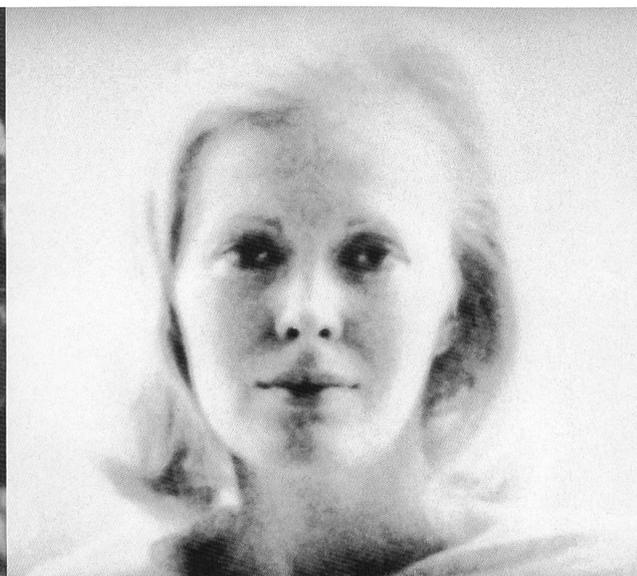
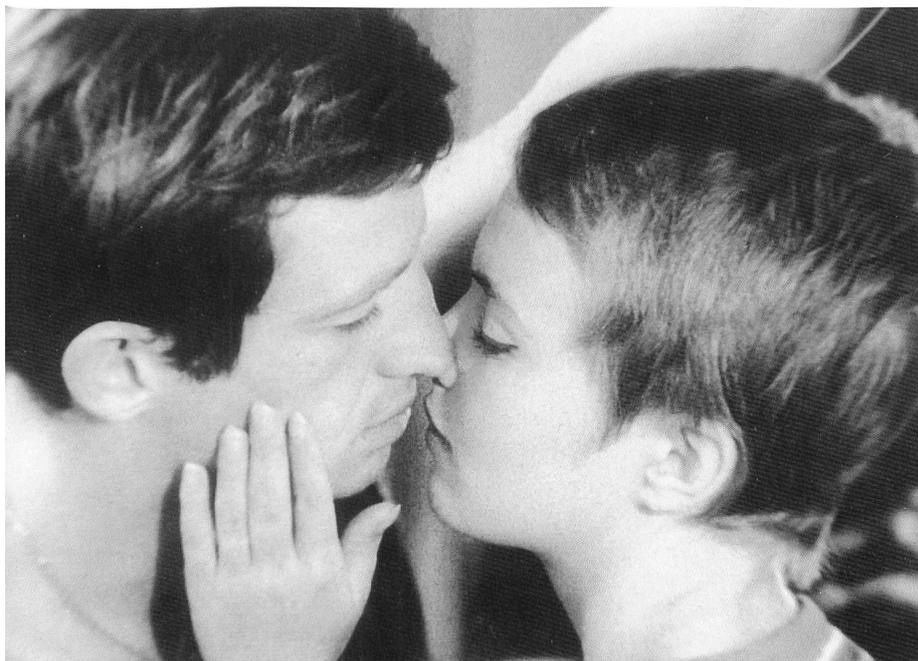
beiläufig von etwas ganz Selbstverständlichem. Lilith legt sich ein ganz und gar persönliches Universum zu recht, das ihrer Umgebung verschlossen bleibt. Ausgestattet ist es gerade auch mit einem erfundenen Idiom, dessen Vokabeln nur sie allein versteht.

An Jean Seberg vollzieht sich, vom märchenhaften Aufstieg bis zum alptraumhaften Niedergang, das Muster einer klassischen Starbiographie. Sadistische Männer wie ihr Entdecker *Otto Preminger* (genannt «der Führer») und *Jean-Luc Godard*, der sie 1960 in *A BOUT DE SOUFFLE* denkwürdig besetzt, entreissen sie der behüteten Provinz von Marshalltown, Iowa, wo sie in den Fünfzigern aufwächst. Sie wird zwischen Hollywood, New York, Paris und der Côte d'Azur in eine Welt hineingerissen, die für ihr noch ganz naives Verständnis um vieles zu frivol, brutal und wetterwendisch ist.

Die Verträumtheit ihrer *home town* im Mittelwesten der USA, wie Donatello und Fosco Dubini sie filmen, belegt es heute noch ausreichend. Gleich in ih-

rer ersten Rolle, 1957 als Heilige Johanna in Premingers *SAINT JOAN*, wird sie während der Dreharbeiten auf dem Scheiterhaufen versehentlich versengt. Zunächst verspricht der Regisseur, die allzu realistische Aufnahme wegzulassen, die echte statt gespielte Schmerzen zeigt; doch dann montiert er die Bilder gleichwohl ein.

Einer ihrer letzten Filme, *LES HAUTES SOLITUDES* von *Philippe Garrel*, geht den Stationen ihres exemplarischen Leidenswegs schon 1974 nach. Und fast gleichzeitig, wie die Gebrüder Dubini ihren *JEAN SEBERG, AMERICAN ACTRESS* fertigstellen, bringt im vorigen Jahr *Mark Rappaport* seinen *FROM THE JOURNALS OF JEAN SEBERG* heraus, in dem *Mary Beth Hurt* die verstorbene Schauspielerin spricht. Ihre so breit empfundene eigentümliche bleibende Präsenz, das Grausame ihres Schicksals arbeiten die Dubinis plastisch genug heraus. Schade, dass ihre Arbeit krass unterproduziert und teilweise unfertig wirkt.



Film und Religion

Keiner konnte es damals wissen, zuletzt er selbst, doch dürfte von heute aus gesehen der Jesuit *Joseph Alexis Joye* aus dem freiburgischen Romont, der 1919 in Basel stirbt, eine der frühen wichtigen Figuren des Films in der Schweiz gewesen sein. Ohne selber zu drehen, sammelt er, was ihm unterkommt und einer Jugendarbeit dient, die er am Basler Borromäum, Byfangweg 8, zwischen 1902 und 1911 versieht (mit Wiederaufnahmen zwischen 1915 und seinem Tod). Rund 2500 Filme aller Art äufnet er so, eine einmalige Sammlung, die heute vom *British Film Institute* in London restauriert wird. Im entscheidenden Moment, da die Jesuiten ihren unschätzbaren Schatz Fachleuten zur Verwahrung anvertrauen wollen, kann sich die Schweiz zu keiner Übernahme entschliessen – mehr als eine verpasste Chance, eine Schande.

Der Fundus Joye beschreibt eine ganze Epoche. Isolde Marxer hat Teile aus 98 der gesammelten Filme verwendet, um daraus ein halbdokumentarisches Traktat über Film und Religion zu konstruieren. Dass das Material von einem Pater zusammengetragen und zur kirchlichen Erziehung verwendet wurde, wird wichtiger als dieses selbst. Das ist eine Frage des Standpunktes, gewiss, und niemand zweifelt das Recht der Autorin an, das zu tun, wie ihr beliebt. Aber der ganz schön aufwendige *A PROPOS DE JOYE* lässt vor dem innern Auge unvermeidlicherweise einen andern, viel aussagekräftigeren Film abrollen. Er hätte weniger den Sammler selbst (und seine Nachfahren) beschrieben und mehr die Welt, in der er lebte. Von ihr bleibt heute, über siebzig Jahre danach, fast nichts mehr übrig, es sei denn eben (zum Beispiel) jene Streifen, die damals von grössten-

teils anonymen Operateuren belichtet wurden. Die Dokumente allerdings (auch die Spielfilme) sind von einer überwältigenden patinierten Schönheit.

Eine Schande ist der Film nicht, aber eine verpasste Chance, hierin dem Dubinischen Versuch über Jean Seberg vergleichbar. Könnte es sein, dass sich der Dokumentarismus (nicht nur in der Schweiz) mehr und mehr Autoren auf tut, deren Qualifikation ungesichert scheint und die mit der gleichen Leichtigkeit Filme realisieren, mit der sich Zeitungsreportagen oder Diplomarbeiten schreiben? Jedenfalls sind da zwei Essays über Figuren der Filmgeschichte entstanden, und beide greifen auffällig zu kurz. Ein Zufall kann's kaum sein.

Pierre Lachat



Die wichtigsten Daten
zu JEAN SEBERG,
AMERICAN ACTRESS:

Regie: Donatello und
Fosco Dubini; Kamera:
Donatello Dubini;
Schnitt: Donatello und
Fosco Dubini; Ton:
Matthias Kunkel,
Cardo Dubini;
Mitarbeiter: Edgar
Lange, Richard
Lutterbeck, Bernhard
Marsch, Barbara
Pottgiesser, Bernd
Schuller, Karen
Stromenger, Romend

Wyder.
Produktion: Dubini
Filmproduktion.
Deutschland, Schweiz
1995. 35mm, Farbe,
Dauer: 82 Min. CH-
Verleih: Cinematograph
Filmverleih,
Ibach.

Die wichtigsten Daten
zu A PROPOS DE JOYE:

Regie und Buch: Isolde
Marxer; künstlerische
Beratung: Gitta Gsell;
Kamera: Helena
Vagnières; Schnitt:

Jürg Hassler; Musik:
Nico Looser, Asita
Hamidi, Susanne
Müller; Ton: Ingrid
Städli.
Darsteller (Rolle):
Guido Von Salis
(Joseph A. Joye),
Rosina Frosch
(Sylvaine Anklin),
Walter Rudolf
Murbach (Operateur),
Aline Forestier,
Bao-Uyen Luu,
Hansruedi Kleiber S. J.,
Marianne Grether,
Seethawathy

Sivagnanam, Albert
Schmutz.
Stimmen (Rolle):
Walter Marti (Joseph
A. Joye), Sibylle
Birkenmayer (Sylvaine
Anklin).
Produktion: Reck
Filmproduktion;
Produzentin: Franziska
Reck. Schweiz 1995.
35mm, Farbe, Dauer:
101 Min. CH-Verleih:
Bernard Lang,
Freienstein.



Je näher man sich die Filme anschaut, desto grösser werden die Unterschiede

Lateinamerikanisches Tagebuch



1

New York. Nach Lateinamerika fliegt man günstig mit einer der U.S.-Linien. Das dauert länger, kostet aber weniger. Einen Zwischenstop hat man frei. Zum Beispiel New York. Zugegeben, das ist nicht gerade der beste Platz, um eine Reise durch das lateinamerikanische Kino zu beginnen. Kein einziger Film aus Südamerika findet sich im Programm der Kinos. Einer der wenigen Plätze, an dem man gelegentlich Filme aus Lateinamerika sehen konnte, hat soeben zugemacht: das Kino des Public Theater in der Lafayette Street. Fabiano Canosa, Brasilianer von Geburt und Weltbürger im Geist, eine New Yorker Institution, der das Kino programmiert hatte, wurde arbeitslos.

Sony hat in der Nähe des Lincoln Center in einem erst kürzlich hochgezogenen Hochhaus einen Kino-Komplex eingerichtet. Dreizehn *mainstream*-Kinos für *mainstream*-Filme. Wenn man die Eintrittskarte gekauft hat (8 Dollars, 50 Cents mehr als bei meinem letzten Besuch in der Stadt), fährt man mit der Rolltreppe einen Stock höher in eine pompöse Halle, von der die Kino-Eingänge abgehen wie Zimmerfluchten in

einem Hotel. Alles ist grässlich bunt, riecht nach Pappmaché und sieht so aus, wie sich die Kino-Architekten von Sony vorstellen, dass sich die kleinen Ladenmädchen die grosse Welt des Films vorstellen. Filme haben wenig Chancen, sich gegen dieses aufdringliche und absolut künstliche Ambiente durchzusetzen. Es sei denn, sie setzen die Cyberspace-Künstlichkeit und Neonlicht-Atmosphäre der Umgebung auf der Leinwand fort. So etwas soll es ja geben.

Lateinamerika ist weit. Weiter als die dreieinhalb Flugstunden von New York nach Puerto Rico.

San Juan, Puerto Rico

Zwar fängt Lateinamerika hier an, aber Amerika hört deswegen keineswegs auf. Man hat die USA weder in politischer noch in kultureller Hinsicht verlassen. Mein Kollege Henry S. aus Los Angeles findet hier alles, was er auch zu Hause hat: die Sonne und das Meer, den Dollar, Walgreens, Burger King und Taco Bells, das Videospiele *Mortal Kombat II* (sehr populär, sehr

grausam, in den USA soll bereits die Version III auf dem Markt sein) und die neuesten Hollywood *movies*. Man muss schon in eine der billigen einheimischen Kneipen gehen oder in die Altstadt, um zu spüren, dass es hier einmal eine andere, eine spanische Kultur gegeben hat. Das ist lange her. Vor 475 Jahren wurde die Insel von den Spaniern entdeckt. Seit hundert Jahren gehört sie den Amerikanern.

Wer es zu etwas bringen will, muss die Insel verlassen. *José Ferrer*, *Rita Moreno*, *Jaime Sanchez*, *Raúl Juliá* kamen aus Puerto Rico, machten ihre Karrieren aber am Broadway und in Hollywood. Sie waren Latinos im amerikanischen Kino: die Liebhaber mit viel Sinnlichkeit und wenig Moral, die dubiosen Figuren (je dunkler die Hautfarbe, desto zwielichtiger waren sie). Rita Moreno brillierte als Tänzerin (*WESTSIDE STORY*, *THE LITTLE SISTER*) und als Prostituierte (*CARNAL KNOWLEDGE*). Zu eigenen Filmen, zu eigenen Stars hat es Puerto Rico nicht gebracht (ausgenommen vielleicht die vier Filme des Schauspielers und Regisseurs *Jacobo Morales*). Die spanische Vergangen-

Lateinamerika ist weit. Weiter als die dreieinhalb Flugstunden von New York nach Puerto Rico.

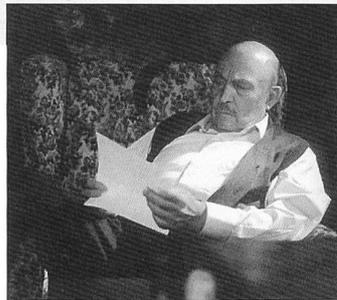
1
TERRA
ESTRANGERA
Regie:
Walter Salles



1



2



3



4

heit blieb in kultureller Hinsicht folgenlos. Nur als Kulisse taucht die malerische Karibik-Insel auf der Leinwand auf: eine ideale Umgebung für Piraten-Filme und für Melodramen unter heisser Sonne; eine ideale Umgebung auch für Filme, die «irgendwo in der Karibik» spielen, in einer anonymen lateinamerikanischen Kulisse – von Woody Allens *BANANAS* bis *THE ASSASSINS*. Das Kino Hollywoods sah die Insel nie als eigenständigen Raum mit einer eigenen sozialen und kulturellen Geschichte, sondern als touristische Landschaft (die zudem mit Steuervorteilen lockt, die Washington aber gerade abschaffen will).

Im Hotel Marriott wird eine *soap opera* gedreht. Sie heisst «*Cuanto calienta el sol*» (etwa: Wenn die Sonne heiss wird). Das sind Geschichten in einem tropischen Hotel: eine Opernsängerin, die Krebs hat; ein Kind, das verloren geht; Gangster, die das Casino überfallen... Vorerst heizen nicht die Mini-Dramen die Temperaturen an, sondern die Scheinwerfer der Produktion. Das Puertoricanische Fernsehen hofft, die Serie nach ganz Lateinamerika verkaufen zu können. Das Hotel Marriott steht genau dort, wo vor einigen Jahren ein anderes Hotel niederbrannte. Die Bilder von Menschen, die vor dem Feuer in die Tiefe sprangen, gingen damals um die Welt. Es sah aus wie ein Hollywood *movie*.

Das *Festival Internacional de Cine de Puerto Rico* findet zum fünften Mal statt. Es ist ein junges und kleines Festival, das im Land und von offizieller Seite kaum unterstützt wird, und das vom Enthusiasmus seiner Organisatoren getragen wird (Letvia Arza-Goderich und Juan Gerard Gonzales). Ich kenne wenig Festivals, bei denen die immense Arbeit (120 Filme in 12 Tagen) von so wenig Mitarbeitern gemacht wird. Juan Gerard sorgt für gute Stimmung unter den Gästen, telefoniert den ausgebliebenen Kopien nach und verblüfft mit seiner Kenntnis der Filmgeschichte. Letvia hat, von Tag zu Tag blasser werdend, die Kontrolle über die An- und Abreisen, die Hotel-Buchungen, die Programmänderungen, die Pressematerialien, den täglichen Kleinkram eines Festival-Betriebs. Man hat zwei Kino-Komplexe gemietet, fünf Kinos, in denen man die Filme zeigt, im Glücksfall mit englischen Untertiteln. Man programmiert ein Festival der Festivals, mit den besten Filmen der Saison, von *GAZON MAUDIT* bis *L'AMORE MOLESTO*, von *SOMEONE ELSE'S AMERICA* bis *L'APPÂT*, von *DER BEWEGTE MANN*

Der puertoricanische Markt ist in der Hand amerikanischer Verleih-Firmen, der neue James Bond eröffnet zeitgleich mit den USA, es gibt also wenig Chancen, den Festival-Filmen später im regulären Kino-programm zu begegnen.

bis SMOKE. Harvey Keitel reist für einen Tag aus New York an. Nicht, um SMOKE vorzustellen: er coproduziert einen Film, den *Juan Gerard Gonzales* vorbereitet. Der Film heisst DREAMING OF JULIA und erzählt von der Jugend Juan Gerards im Kuba der fünfziger Jahre. Juan Gerard und Letvia sind aus Kuba nach Puerto Rico gekommen.

Der puertoricanische Markt ist in der Hand amerikanischer Verleih-Firmen, der neue James Bond eröffnet zeitgleich mit den USA, es gibt also wenig Chancen, den Festival-Filmen später im regulären Kino-Programm zu begegnen. Das einheimische Publikum nutzt die Gelegenheit, die Vorstellungen sind gut besucht, auch bei den sogenannten "kleinen" und "schwierigen" Filmen. Einige Filme, die man haben wollte, konnte man nicht zeigen, weil sie zwei Wochen zuvor bereits in San Juan liefen, beim anderen internationalen Festival, dem *Cinemafest* – dem man dafür andere Filme wegnahm. (Eigentlich ein Unsinn, am selben Ort und kurz nacheinander zwei internationale Festivals auszurichten. Offensichtlich belasten persönliche Beziehungen das Verhältnis der beiden Festivals und verhindern eine Zusammenarbeit.) Zwei Reihen informieren über das neuere spanische und italienische Kino. «Luces Latinoamericanas» heisst das zentrale Programm, das eine umfangreiche Übersicht über das aktuelle Kino des Kontinents bietet. Es sind dieselben Filme, die zwei Wochen später in *Havanna* gezeigt werden, beim traditionellen Festival des Neuen Lateinamerikanischen Films; sogar die beiden Reihen mit spanischen und italienischen Filmen sind nach Puerto Rico auch in Kuba zu sehen. Dem grösseren, einst wichtigen kubanischen Festival ist in Puerto Rico eine Konkurrenz entstanden, die umso mehr zählt, als das *Havanna-Festival* an Attraktivität verloren hat (aus Gründen, die nicht das Festival zu verantworten hat, sondern das Land, in dem es stattfindet). Nicht wenige lateinamerikanische Produktionen versuchen zudem, ihre neuen Filme zuerst bei den grossen europäischen Festivals unterzubringen, bevor sie sie den Festivals auf dem eigenen Kontinent geben: weil Chancen auf ein Geschäft wichtiger geworden sind als die politischen Sympathien eines Systems, des kubanischen, dessen Glanz und Faszination auch unter Lateinamerikas Intellektuellen längst verblasst sind.

Mexico City

Die ersten Seiten der Tageszeitungen berichten über die Korruption im Land, über Mord und Totschlag, über Affären, Verbrechen, Kriminalität. Wer das jeden Tag liest, muss glauben, in einem Land zu sein, in dem jegliche Ordnung längst einem verkappten Bürgerkrieg gewichen ist – einem Bürgerkrieg nicht zwischen einer Regierung und ihrer Opposition, sondern zwischen arm und reich, zwischen ganz arm und weniger arm. Wahrscheinlich ist Mexico City inzwischen gefährlicher als Harlem bei Nacht. Autodiebe machen sich nicht einmal mehr die Mühe, sich ihre Ware im Dunkel der Nacht zu besorgen. Am hellichten Tag und mitten im Verkehr machen sie sich an Autos heran, reissen die Tür auf, zwingen den Fahrer mit dem Revolver zum Aussteigen und übernehmen das Fahrzeug. Wenigstens schiessen sie nicht gleich, wie in Miami.

Der Hintergrund dieser sprunghaft gestiegenen Kriminalität ist eine sprunghaft gestiegene Verarmung des Landes. Man spricht von einer sozialen Explosion. Der Peso, der vor wenigen Jahren noch eins zu eins zum Dollar stand, ist auf ein Achtel seines Werts abgesackt (was es mexikanischen Filmleuten schwer macht, wenn nicht unmöglich, ins Ausland zu reisen). Das Land taumelt sozial an einem Abgrund entlang. Das Handelsabkommen, das vor zwei Jahren mit den Vereinigten Staaten und mit Kanada geschlossen wurde (NAPHTA), hat den wirtschaftlichen Niedergang Mexicos keineswegs aufhalten können. Es hat, paradoxerweise, die Grenze zwischen Mexico und den USA dichter gemacht als je zuvor. 1,2 Millionen Mexikaner sollen 1995 über diese Grenze illegal in die USA gegangen sein. In den U.S. reagierte man heftig: man schickte Militär an die Grenze und baute einen dreifachen Zaun (den Kritiker inzwischen mit der Berliner Mauer verglichen haben). Vor dem Hintergrund der amerikanischen Präsidentschaftswahlen versucht Washington, durch eine nationale, ja nationalistische und ausländerfeindliche Politik die konservativen Stimmen im Land zu gewinnen. (Zur selben politischen Stimmung im Land gehört die Kampagne für die englische Sprache, was, auf eine Formel gebracht, hiesse: Amerika den Amerikanern, also: Mexikaner raus.)

An dieser Grenze hat *Maria Novaro* (DANZON) ihren Film *EL JARDÍN DEL EDÉN* gemacht. Diese Grenze ist wie eine Wunde, sagt die Regisseurin. See-

lisch verwundete, angeschlagene, desillusionierte Menschen führt sie in dem Grenzstädtchen Tijuana zusammen: eine Mexikanerin mit ihren drei Kindern, die vielleicht irgendwann mal rüber gehen kann über die Grenze; eine Amerikanerin mexikanischen Ursprungs, die zurückkommt auf der Suche nach einer Identität (in Amerika gilt sie als Mexikanerin, in Mexico gilt sie als Amerikanerin); einen amerikanischen Schriftsteller, der sich in ein einsames Haus und ins Selbstmitleid zurückgezogen hat; eine junge Amerikanerin, einen jungen Mexikaner, die sich zusammen in die Misch-Sprache einüben, das "Spanglish". Über diese Menschen legt *Maria Novaro* eine Atmosphäre der Melancholie und Trauer, des Zerfalls, eines Lebens für den Augenblick. *EL JARDÍN DEL EDÉN* ist ein Film, der nicht nur die Stimmung an einer Grenze beschreibt. Der Film beschreibt eine Stimmung im Land.

Diese Stimmung ist dunkel. Wie in dem ersten Spielfilm von *Roberto Sneider*, *DOS CRIMENES*, in dem – wenn auch im lakonisch-zynischen Ton fast einer Groteske – von der moralischen Korruptheit der Menschen die Rede ist. Wie im neuen Film von *Carlos Carrera*, *SIN REMITENTE*, der von einer gemeinen Tat berichtet: von einem jungen Mädchen, das einem Nachbarn, einem Rentner, an dem es sich rächen will, anonyme Liebesbriefe schickt, aus denen der arme alte Mann eine neue Lebensfreude bezieht. Wie in den beiden Filmen, die der Produzent *Alfredo Ripstein* nach Romanen des Ägypters *Nagib Mahfuss* machte: *PRINCIPIO Y FIN* (Regie: *Arturo Ripstein*) und *EL CALLEJON DE LOS MILAGROS* (Regie: *Jorge Fons*). Beide Filme funktionieren, weil es – so unerwartet und so paradox sich das auch anhören mag – Affinitäten gibt zwischen der ägyptischen und der mexikanischen Gesellschaft: in Hinsicht auf die Rolle der Religion, in Hinsicht vor allem auf die Struktur der Familie. *PRINCIPIO Y FIN* machte 1994 die Tour durch die Festivals, *EL CALLEJON DE LOS MILAGROS* war im vergangenen Jahr bei verschiedenen Festivals zu sehen. Das alles sind Filme, in denen dunkle Seiten der mexikanischen Gesellschaft festgeschrieben werden, die dunklen Seiten einer kollektiven mexikanischen Psychologie. Nur einen Film gibt es in der neueren Produktion, der von diesem Thema abweicht und sich an den klassischen Formen des mexikanischen Melodrams versucht: *SALÓN MÉXICO* (Regie: *José Garcia Agraz*). Der Salon war in den dreissiger Jahren ein beliebter ge-

1
EL JARDÍN DEL EDÉN
Regie: *Maria Novaro*

2
DOS CRIMENES
Regie: *Roberto Sneider*

3
SIN REMITENTE
Regie: *Carlos Carrera*

4
EL CALLEJON DE LOS MILAGROS
Regie: *Jorge Fons*

Die Strasse zum Restaurant, in dem wir uns treffen wollen, wird von der Polizei abgesperrt. Im Restaurant nebenan feiert Pinochet seinen achtzigsten Geburtstag. Das ist ein offizielles Ereignis in der Stadt.

Für Filme gibt es keine öffentliche Unterstützung. Wer einen Spielfilm drehen will, muss arbeiten, sparen, billig drehen.

sellschaftlicher Treffpunkt. Dort wurde Musik gehört und getanzt, die Prostitution blühte, in den Hinterzimmern wurden zwielichtige Geschäfte abgewickelt. Der Film lässt sich – anhand der Geschichte eines Mordes an einer Prostituierten – in angenehm nostalgischen Bildern auf dieses Milieu ein. Es ist das Remake eines Filmes, den *Emilio Fernández* – genannt «El Indio» – 1949 gedreht hatte (und der damals beim Festival in Karlovy Vary für die beste Fotografie ausgezeichnet worden war, *Gabriel Figueroa* natürlich). Es wäre übrigens an der Zeit, nach den *Figueroa*-Retrospektiven, die es gelegentlich gegeben hat, einmal eine Retrospektive *Emilio Fernández* zu organisieren. Man wird einen Meister des mexikanischen Films der vierziger und fünfziger Jahre entdecken.

Produziert wurde das Remake *SALÓN MÉXICO* vom Fernsehen, vom privaten Sender Televisine. Er hat einige neuere Filme zu verantworten. Dem bisherigen Produzenten mexikanischer Filme, dem regierungsamtlichen Filminstitut IMCINE, ist das Geld ausgegangen. Nur noch zwei Filme werden 1996 mit öffentlichen Geldern hergestellt, die Produktion wird insgesamt von etwa 25 Filmen auf 14, 15 Filme sinken. Das ist ein Einbruch, der das «mexikanische Filmwunder» der letzten Jahre ernsthaft gefährdet. Für das nationale Festival im März in Guadalajara ist diesmal wenig Neues zu erwarten. Umso wichtiger wird das Engagement privater Produzenten wie Televisine. Allerdings wird Televisine, ein Neuling auf dem Gebiet der Filmproduktion, auf Dauer keine Filme drehen wollen, deren kommerzielle Aussichten begrenzt sind. Auch in Mexico ist das private Fernsehen keineswegs der logische Partner des Autorenfilms. Zwar können einige Regisseure neue Projekte vorbereiten, *Arturo Ripstein* darunter (*PROFUNDO CARMESI*), *Jaime Humberto Hermosillo* (*ESMERALDA*) und *Pablo Casals* (*EL PADRE AMARO*). Aber das Eis ist dünn, auf dem sie sich bewegen (oder sagen wir lieber, angesichts der mexikanischen Hitze, sie haben ziemliche Drahtseilakte vor sich, um ihre neuen Filme zu finanzieren).

Trotz aller Schwierigkeiten ist das mexikanische Kino zurzeit noch immer das interessanteste auf dem Kontinent. Es kann wenigstens halbwegs kontinuierlich gearbeitet werden. Trotz der Krise werden noch immer mehr Filme hergestellt als in den kleineren Ländern des Kontinents zusammen. Viele schauen mit Neid in den Norden.

Santiago de Chile

Ich bin mit *Silvio Caiozzi* verabredet. Die Strasse zum Restaurant, in dem wir uns treffen wollen, wird von der Polizei abgesperrt. Im Restaurant nebenan feiert Pinochet seinen achtzigsten Geburtstag. Das ist ein offizielles Ereignis in der Stadt. Der Generalissimo ist noch immer Oberbefehlshaber der Armee. Damit muss man erst einmal fertig werden – ebenso wie mit dem ersten Eindruck, dass Santiago eine vergleichsweise reiche Stadt ist (vor allem nach der mexikanischen Armut). Da wurde in den letzten Jahren eine offensichtlich wirkungsvolle Wirtschaftspolitik betrieben. Es gibt noch einen anderen Eindruck, der sich in Gesprächen mit Filmemachern einstellt: das Land war lange isoliert und abgeriegelt gegen den Rest der Welt, man hat wenig Kontakte und wenig Erfahrung mit dem Ausland, spricht kaum Sprachen (und das chilenische Spanisch ist für den Hausgebrauch eines Europäers schwer zu verstehen, weil die Chilenen sehr dazu neigen, alle nur möglichen Konsonanten zu verschlucken, von den Endungen erst gar nicht zu reden). Von Coproduktionen beispielsweise mit dem benachbarten Argentinien kann nicht einmal geträumt werden. Noch immer ist das Leben in der Hauptstadt wie ein Insel-Dasein, auch wenn Hollywood und Microsoft längst überall gegenwärtig sind.

Silvio Caiozzi lebt, wie alle chilenischen Filmemacher, von der Werbung. Für Filme gibt es keinerlei öffentliche Unterstützung. Wer einen Spielfilm drehen will, muss arbeiten, sparen, billig drehen. Er muss sich ausserdem an den Druck gewöhnen, dass von dem Erfolg oder Misserfolg, den ein Film hat, den man den Umständen abtrotzen konnte, die weitere Karriere als Filmemacher abhängt. Ausserdem: ist der ständige Umgang mit Werbung gut für den Spielfilm (weil man professionelle Qualitäten herausbilden kann), oder ist er schlecht (weil Werbung den Charakter verdirbt, sprich: weil die kurze Form der Werbung einen der längeratmigen Erzählweisen entwöhnt)? *Silvio Caiozzi* konnte zwei Filme machen. *LA LUNA EN EL ESPEJO* lief 1990 im Wettbewerb in Venedig: die Geschichte eines alten, ans Bett gefesselten Mannes, der seinen Sohn terrorisiert. In seiner hermetischen Abgeschlossenheit, im Rückzug auf innere Räume spiegelte der Film etwas von der verzweifelten Einsamkeit chilenischer Intellektueller. Thema des Films war auch die Unmöglichkeit von Kom-

munikation. Den anderen Film hatte *Caiozzi* 1979 gemacht: *JULIO COMIENZA EN JULIO*. Das war ein atmosphärisch sehr dichter, sehr sensibler Blick auf die Psychologie eines heranwachsenden Jungen in der traditionellen Gesellschaft der chilenischen zehner Jahre. Ein Junge wird von seinem Vater, einem Gutsbesitzer, der für einige Zeit verreist, beauftragt, die Geschäfte zu führen, und entwickelt in dieser Zeit einige Selbständigkeit, auch in erotischer Hinsicht. Man sieht: ein unpolitisches Thema, noch dazu ein historischer Stoff, anderes wäre im Chile der Junta auch kaum möglich gewesen (der Film hatte damals dennoch einige Probleme). Im Ausland stiess *JULIO COMIENZA EN JULIO* auf eine merkwürdige Reaktion. Der Film wurde zum Festival nach Pesaro eingeladen und wurde, so *Caiozzi*, als «offizieller Beitrag Chiles» gehandelt, als ein Beispiel des Filmemachens unter Pinochet. Bei einem Fernseh-Interview sei er als erstes gefragt worden, wie es sich im Chile der Diktatur leben liesse. Nach dem Festival verschwand der Film, kein Festival wollte ihn mehr spielen. Nur der Westdeutsche Rundfunk in Köln kaufte ihn. Und das war's. *Silvio Caiozzi* beklagt sich über die Ungerechtigkeit, ihn damals als offiziellen Vertreter Pinochet-Chiles zu behandeln. Er hat recht. In Hinsicht auf die Sowjetunion, auf China, auf Argentinien oder Chile zu differenzieren, war noch nie ein Vorzug europäischer Intellektueller. Da wurde lieber ein Schwarz-Weiss-Bild hineingesehen: wer im Gefängnis sass oder das Land verlassen hatte, war ein guter Filmemacher, alle anderen waren verkappte Regierungsvertreter. So einfach sollte man es sich nicht machen dürfen.

Ihren ersten Spielfilm hat *Tatiana Gaviola* gemacht, eine junge Regisseurin: *MI ULTIMO HOMBRE*. Das ist ein erstaunlicher Film, der in Form einer Vision, einer imaginierten Welt, einer Allegorie von den bitteren Erfahrungen, von den Schmerzen in den Jahren der Militär-Diktatur erzählt (die ja kaum eine Familie im Land unbetroffen gelassen hat). *Tatiana Gaviola* führt eine Vielzahl von Personen ein, die zusammengenommen einen Querschnitt durch die chilenische Gesellschaft bilden, ohne dass sich dies als Absicht je störend bemerkbar machte. Eigentlich ist ihr Film aus vielen kleinen Episoden und Geschichten zusammengesetzt, in denen emotionale und moralische Ver-

1
SALÓN MÉXICO
Regie: José
García Agraz



1



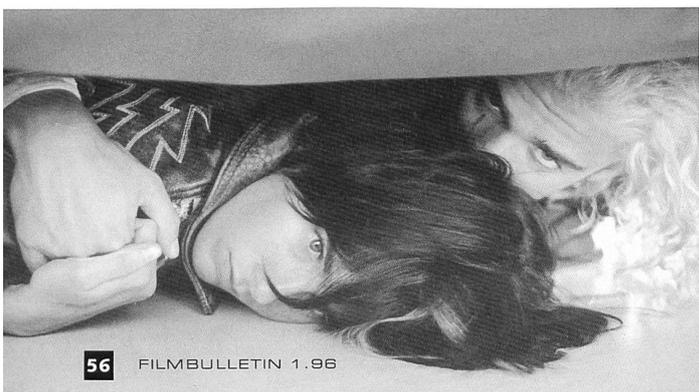
1



1



2



1



2

haltensweisen durchgespielt werden. Zusammengebunden sind diese Episoden durch eine beeindruckende filmische Poesie. Von diesem Film wird noch ausführlich die Rede sein müssen, wenn er uns erreicht, möglicherweise im Programm eines der grossen europäischen Festivals. Es ist ein Film, der nicht nur das grosse Talent und die visionäre Kraft seiner Regisseurin beweist. Es ist vor allem auch ein Film, der zeigt, dass sich die Erfahrungen der lateinamerikanischen Vergangenheit (Erfahrungen des Lebens in einer Diktatur immerhin) nicht so einfach wegwischen lassen, wie das im Alltag und im offiziellen Sprachgebrauch nicht selten versucht wird. Die Militär-Junta in Chile hat Wunden geschlagen, zeigt Tatiana Gaviolas Film, die noch keineswegs vernarbt sind. Man muss da nur sehen, wie Santiago den achtzigsten Geburtstag Pinochets feierte. Da ist diese Vergangenheit noch lebendig.

Buenos Aires, Argentinien

Je kleiner das Land, desto freundlicher, aufgeschlossener, interessierter sind die Menschen. Je grösser das Land wird, desto anonym wird das Leben. In Chile kann man sich mit Filmemachern in angenehmen Kneipen zum freundlichen Gespräch verabreden. In Buenos Aires wird eine flüchtige «geschäftliche Besprechung» daraus. Argentinien nimmt in Lateinamerika ohnehin eine Sonderstellung ein: weil viele im Land, vor allem Intellektuelle, sich Europa näher fühlen als den Nachbarn auf dem Kontinent. Filmische Beziehungen gibt es eher nach Frankreich und Spanien als nach Mexico oder Paraguay. Der Dollar steht mit dem Peso auf eins zu eins, man kann fast überall auch mit Dollar bezahlen. Entsprechend teuer ist das Leben geworden.

Wenn man sich im Film-Institut, dem *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, Filme anschauen will, muss man einen Pass dabei haben, sonst kommt man nicht hinein. Kontrolle ist angesagt. Das Filminstitut, eine Art Ministerium und der Regierung zugeordnet, hat soeben einen neuen Chef verpasst bekommen. Er hat zuvor den nationalen Rundfunk geleitet und ein Folklore-Festival organisiert, erfolgreich, wie man hört. Der erste, der mit ihm zusammenstiess, war *Marcelo Piñeyro*. Er hatte einen Film gemacht, *CABALLOS SALVAJES*, der in Argentinien einen ausserordentlichen Erfolg hatte, wie zuvor bereits sein erster Film *TANGO FERROZ* (über Jugendliche in Bue-

Argentinien nimmt in Lateinamerika ohnehin eine Sonderstellung ein: weil viele im Land, vor allem Intellektuelle, sich Europa näher fühlen als den Nachbarn auf dem Kontinent.

nos Aires). Piñeyro musste sich vom neuen Chef-Funktionär des Kinos anschreiben lassen, er solle gefälligst nicht so linke Filme machen.

CABALLOS SALVAJES ein linker Film? Da würden selbst die Hühner lachen – wenn das Film-Institut nicht eine mächtige Institution wäre, die dem argentinischen Kino mit (relativ) viel Geld zu überleben erlaubt. Wer einen Film drehen will, kommt an diesem Institut nicht vorbei. Auch Piñeyro nicht. Der Mann mit dem seit Jahren grössten Erfolg, den argentinische Filme beim einheimischen Publikum verbuchen konnten. Natürlich folgt er nicht einem Konzept des Autorenfilms. Er will populäres Kino machen, und er macht es. Er macht es kenntnisreich, professionell und liebevoll. CABALLOS SALVAJES beginnt mit einem Banküberfall. Ein alter Mann fuchtelte einem Angestellten mit einem Revolver amateurhaft vor der Nase herum: das Geld wolle er haben, das die Bank ihm schulde, 15' 428.28 Pesos und keinen Peso mehr. Er kriegt das Geld, der Angestellte packt gleich eine halbe Million in die Tasche und haut mit dem alten Mann ab. Unterwegs gesellt sich ein Mädchen zu den beiden. Die Polizei sucht sie, der mafiahafte Bank-Chef sucht sie und schickt ihnen zwei Killer nach, und das Trio begibt sich auf eine vergnügliche Odyssee durchs Land und seine wunderschönen Landschaften, begleitet von amerikanischem Pop, auf argentinisch zubereitet. Marcelo Piñeyro machte einen klugen Schachzug: er macht den alten Mann zum Aussenseiter, der die Bank nicht beklaut hat, sondern der nur wollte, was ihm zusteht. Das verstehen auch die Menschen unterwegs, die, über Radio und Fernsehen über die Verfolgung informiert, dem Trio helfen. Sehr viel mehr als die argentinische Wirklichkeit reflektiert der Film eine Mythologie des Kinos. CABALLOS SALVAJES ist ein *road movie*, bei dem die drei Protagonisten auf ihrer Flucht alle Sympathien des Regisseurs und der Zuschauer haben. Dem Film ist vorgeworfen worden, unter anderem in der lesenswerten, von Enthusiasten geschriebenen Filmzeitschrift «El Amante Cine», ein populäres Kino mit den Mitteln Hollywoods zu machen. Man kann es auch anders sehen. Ein Blick auf Landschaften, der Mythos des Aussenseiters, Menschen auf der Flucht: das muss nicht unbedingt ein Privileg Hollywoods sein. Vielleicht ist CABALLOS SALVAJES ein Versuch, ein populäres und zugleich nationales Kino zu machen.

1
CABALLOS
SALVAJES
Regie: Marcelo
Piñeyro

2
PATRON
Regie: Jorge
Rocca

Das argentinische Kino braucht das. Das Land hat eines der am besten ausgebauten Fernsehsysteme der Welt, nicht vielleicht in qualitativer, aber doch in quantitativer Hinsicht. Es gibt mehr als hundertzwanzig Kanäle (man kann billig Zeit mieten für eigene Sendungen), und mehr als sechzig Programme werden einem ins Haus geliefert. Da müsste ein Kinobesuch schon besondere Anreize setzen. Marcelo Piñeyro schaffte es.

Ansonsten ist die Situation unübersichtlich, verworren, unklar. *Fernando Solanas* hat sich für die Zeit, die er als Abgeordneter im Parlament verbringt, vom Film zurückgezogen. *Eliseo Subiela* hatte mit seinem neuen Film *NO TE MUERAS SIN DECIRME A DONDE VAS* wenig Glück. *Maria Luisa Bemberg* starb vor kurzem. Dem argentinischen Kino fehlt ein Zentrum, ein geistiger Mittelpunkt – und das Film-Institut ist weiter denn je davon entfernt, zu solch einem Mittelpunkt zu werden (der es in den Zeiten *Manuel Antins* einmal war, in den siebziger und den beginnenden achtziger Jahren). Es gibt einige Versuche, ein traditionelles Erzählkino zu machen. Und es gibt nach wie vor ein literarisch orientiertes Autorenkino. *PATRON* zum Beispiel von *Jorge Rocca*. Das ist ein intensiver, fast ausnahmslos in Schwarz-Weiss gehaltener Blick auf eine unheilvolle Abhängigkeit: ein junges Mädchen wird von einem Gutsbesitzer gezwungen, ihn zu heiraten. Der Film endet böse: das Mädchen gebiert ihm ein Kind und verlässt ihn dann, der nach einem Unfall inzwischen hilflos und sprachlos im Rollstuhl liegt. *Jorge Rocca* erzählt distanziert, wie unbeteiligt. Er beobachtet eine Tragödie. In den Kinos mag dieser Film keine grosse Chancen haben; im Programm des Fernsehens wäre er ein Schmuckstück.

Zwischen beiden filmischen Konzeptionen: dem populären Kino und dem literarischen Kino, pendelt das neuere argentinische Kino unentschlossen hin und her. Es fehlen die Perspektiven.

Montevideo, Uruguay

Man fliegt ein paar Minuten, oder fährt mit dem Schiff über den Rio de la Plata. In der Altstadt von Montevideo gibt es einen Platz, von dem drei Strassen abführen. Am Ende der einen Strasse sieht man: das Meer. Am Ende der anderen Strasse sieht man: das Meer. Und im Meer endet auch die dritte Strasse.

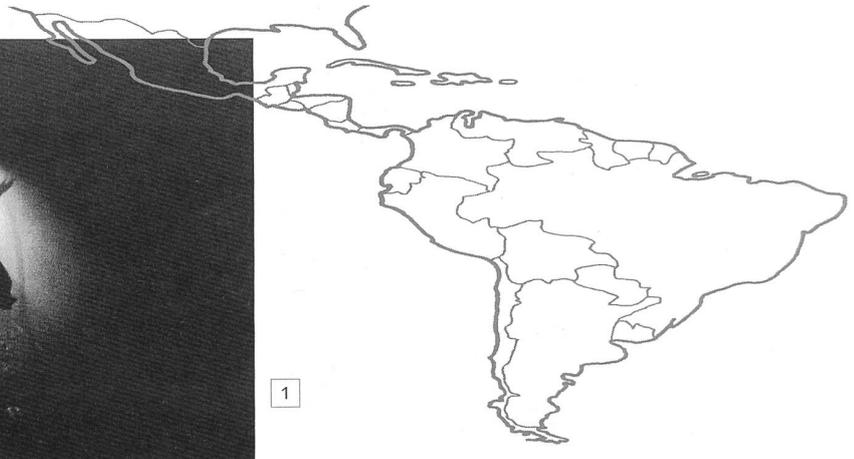
Das Land ist zu klein, als dass sich eine Filmindustrie hätte entwickeln können. Es gibt keinen uruguayischen Film. *Beatriz Flores Silva*, die in Belgien Film studierte, drehte vor zwei Jahren (auf Video, weil das Geld für Film nicht da war) eine hübsche kleine Geschichte, *LA HISTORIA VERDADERA DI PEPITA LA PISTOLERA*, über eine Frau, die in einer kleinen Bank in ihre Tasche greift, die Frauen hinter dem Tresen halten es für einen Griff zur Pistole und rücken ihr freiwillig das Geld heraus, und dieses Spiel treibt die Frau von da an des öfteren, getragen von der Sympathie der Frauen hinterm Schalter. *Beatriz Flores Silva* leitet eine Filmhochschule, die in Montevideo vor wenigen Monaten gegründet wurde. Grosse Teile der mageren Ausrüstung wurden von Dänemark spendiert (ausrangierte Schnittplätze), der erste Jahrgang von Studenten ist an der Arbeit. Mitgetragen wird die Filmhochschule von der *Cinemateca Uruguay*. *Manuel Martínez Carril* hat sie zu einem der grössten Film-Archive in Lateinamerika ausgebaut. Die *Cinemateca* betreibt vier Kinos in der Stadt, in denen regelmässig die Geschichte des Films und neues internationales Kino präsentiert werden. Für dieses Jahr hat man grosse Pläne. Das Festival, das die *Cinemateca* jährlich organisiert, soll zum Festival der Merco-Sur-Länder ausgebaut werden – Argentinien, Brasilien, Paraguay und Uruguay, und nächstens vielleicht auch Chile. Montevideo ist 1996 die Kultur-Hauptstadt des spanischen Teils der Welt (Lateinamerika, Spanien, Portugal).

Rio de Janeiro, Brasilien

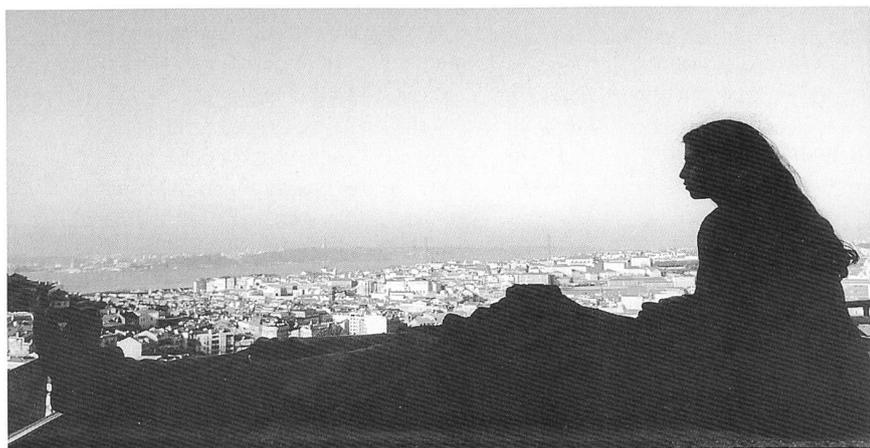
Was für eine Stadt. Je öfter ich hin komme, desto schwerer fahre ich wieder weg. Die Probleme, die diese Stadt hat, sind gross; aber sie werden von den Menschen leichter ertragen als anderswo. Das Wetter mag da mitspielen. Das Temperament. Die Aufgeschlossenheit der Menschen. Eines der grössten Probleme: die Slums, die Favelas. Sie haben ein eigenes Leben entwickelt, eigene soziale Strukturen, und lassen sich weniger denn je kontrollieren. Selbst das brasilianische Militär scheiterte an ihnen. Wer früher die Favelas als eine Zwischenstation ansah auf dem Weg vom armen Nordosten des Landes, dem Sertão, zu einer bürgerlichen Existenz, der will heute kaum noch weg: weil es ihm in den Elendsvierteln allemal besser geht als im Grosstadt-Dschungel von Rio. Für die Ärmsten der Armen ist die bürgerliche



1



2



2

Gesellschaft kein Ideal mehr, das zu erreichen es gilt. Damit ist das Problem kaum noch zu lösen.

Ende der achtziger Jahre hatte die Regierung den Film abgewürgt. Der damalige Präsident Fernando Collor de Melo ist heute als Gangster anerkannt und sitzt in Miami auf dem Reichtum, den er dem Land abgenommen hat. Nur langsam erholt sich das brasilianische Kino von diesem Kahlschlag. Im vergangenen Jahr wurde ein historischer Film, *CARLOTA JOAQUINA, PRINZESSIN VON BRASILIEN* (über eine portugiesische Familie, die 1808 vor Napoleon nach Brasilien emigrierte), zum unerwarteten Publikumserfolg. Einige der bekannten Regisseure bereiten neue Filme vor, *Nelson Pereira dos Santos* darunter, *Carlos Diegues* und *Norma Bengell*, die populäre Schauspielerin aus den Tagen des *cinema novo*. Sie verfilmt einen klassischen Roman, «O Guarani» von José de Alencar, über eine Liebe zwischen einer Portugiesin und einem Indianer im siebzehnten Jahrhundert. Die ersten Blicke auf das unfertige Material lassen ein aufwendiges, wohl ausgestattetes Abenteuer von emotionaler Dichte erwarten. In diesem Jahr will man in Rio und São Paulo dreissig Filme drehen. Vielleicht kehrt Brasilien damit zurück auf die filmische Landkarte des Kontinents. Vor allem die Filme von Norma Bengell und von Carlos Diegues werden daran erinnern, dass es in Brasilien nicht nur eine weisse Kultur europäischen Ursprungs gibt, sondern auch eine Kultur der Indios und eine afro-brasilianische Kultur, mit der sich im übrigen auch Schriftsteller wie Jorge Amado auseinandersetzen.

Mit dem Brasilien unter Fernando Collor de Melo (Anfang der neunziger Jahre) beschäftigt sich *Walter Salles*, eines der jungen Regie-Talente im Land. Der Titel des Films ist sein Thema: *TERRA ESTRANGEIRA*. Ein fremdes Land: das ist Brasilien für Salles. Zu Beginn des Films sieht man den neuen Präsidenten im Fernsehen. Er beginnt, den Menschen das Geld wegzunehmen. Eine Zeit der Kälte bricht an, die Salles unter anderem durch das Schwarz-Weiss seiner Bilder reflektiert – für brasilianische Farben ist da kein Platz mehr. Hauptfigur ist ein junger Mann, der seinen Traum verwirklichen will, einmal ins Land seiner Väter zu fahren, Spanien. San Sebastian ist für ihn die Metapher für diesen Traum geworden. Er schliddert ahnungslos in ziemlich kriminelle Dinge hinein, kann zwar nach Portugal reisen, verwickelt

sich dann aber immer mehr ins mafia-hafte Milieu. Die letzte halbe Stunde, da fährt er mit einer Frau im Auto an der portugiesischen Küste entlang nach San Sebastian (das er nicht erreichen wird), ist ausserordentlich dicht erzählt und von einer grossen Qualität der Inszenierung. Da wird die soziale Milieustudie des Beginns zu einem *road movie*, das die Verlorenheit des Helden abbildet. Salles' Figuren sind einsam, ohne Bindungen, ohne Zukunft. *TERRA ESTRANGEIRA* ist ein Film, der gegen das normale, bunte, touristische Brasilien-Bild gedreht wurde. Walter Salles hat beim Festival von Sundance eine Drehbuch-Förderung erhalten, Grundstock für ein neues Projekt.

Wie immer in Rio: ein Besuch bei Doña Luisa, der Mutter von *Glauber Rocha*. Sie verwaltet das Archiv, es heisst «Tiempo Glauber». Vor kurzem hat ihr die Stadt ein Gebäude zur Verfügung gestellt, in dem das Archiv nun untergebracht werden kann: Manuskripte, Zeichnungen (viele), Bücher, Plakate. Sie freut sich, wenn sich jemand für ihren Sohn interessiert. «Der Deutsche ist wieder da», sagt sie. Das New Yorker Lincoln Center plant in diesem Jahr eine Glauber-Rocha-Retrospektive. Das Archiv ist inzwischen so gut ausgestattet und eingerichtet, dass die Retrospektive auch in Hinsicht auf Filmkopien mühelos bestritten werden kann.

Das Archiv ist im Stadtteil Botafogo untergebracht. Nicht weit von den Plätzen entfernt, den Kinos, Restaurants und Wohnungen, in denen vor über dreissig Jahren das *cinema novo*, der neue Film begann.

Lateinamerika?

Lateinamerika gibt es in kultureller Hinsicht ebenso wenig wie Europa. Es überrascht immer wieder, wie wenig die Filmemacher oder auch die Kritiker voneinander wissen. Ein mexikanischer Kritiker trifft einen Kollegen aus Peru oder Brasilien eher in Berlin oder Cannes als auf dem Kontinent. Coproduktionen zwischen den einzelnen Ländern sind Ausnahmen geblieben. Das mag auch mit den Entfernungen zu tun haben, die man aus europäischer Perspektive immer wieder unterschätzt. Von Buenos Aires ist man schneller in Madrid oder Paris als in Mexico City. Von Mexico City nach Santiago ist es weiter als von München nach New York. Diese Entfernungen sind der Kommunikation untereinander nicht eben förderlich (selbst wenn man dieselbe Sprache spricht). Ausserdem ha-

ben sich die einzelnen Länder höchst unterschiedlich entwickelt, haben eine verschiedene Geschichte. Da hilft es wenig, dass man wenigstens teilweise dieselben Probleme hat. Nein, Lateinamerika gibt es ebenso wenig wie ein lateinamerikanisches Kino. Das sind Verkürzungen, die bequem sein mögen, aber falsch sind. Noch immer reagieren mexikanische Filme sehr sensibel auf ein gesellschaftliches Klima – und das ist anders als in Chile, ganz anders. Wenn wir in Europa dem Kino Lateinamerikas gerecht werden wollen, dann sollten wir nicht mehr vom «lateinamerikanischen Kino» sprechen, sondern von einem mexikanischen, argentinischen, chilenischen Kino.

Je näher man sich die Filme anschaut, desto grösser werden die Unterschiede zwischen ihnen.

Klaus Eder

Dank an die Goethe Institute in Mexico City, Santiago, Buenos Aires, Montevideo und Rio, ohne die diese Reise kaum zu verwirklichen gewesen wäre.



1

Wie immer in Rio: ein Besuch bei Doña Luisa, der Mutter von Glauber Rocha. Sie verwaltet das Archiv, es heisst «Tiempo Glauber».

Wenn wir in Europa dem Kino Lateinamerikas gerecht werden wollen, dann sollten wir nicht mehr vom «lateinamerikanischen Kino» sprechen, sondern von einem mexikanischen, argentinischen, chilenischen Kino.

1
O GUARANI
Regie: Norma Bengell

2
TERRA ESTRANGEIRA
Regie: Walter Salles

Die Ära von Cyber-Film

Cecilia Hausheer,
Konservatorin für
neue Medien am
Museum für Gestaltung
Zürich



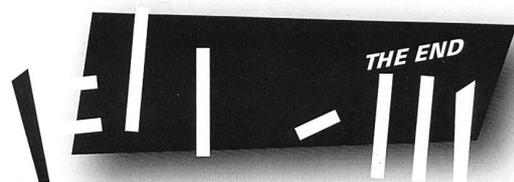
Meine Hommage an 100 Jahre Film ist der Blick auf seine digitale Zukunft. Denn ein historisierend-retrospektiver Blick klammert aus, dass die elektronische Unterhaltungsindustrie, Computer- und Telekommunikationsfirmen massiv in den Film investieren, branchenverflechtende Allianzen getätigt werden und digitale sowie telekommunikativ vernetzte Arbeitsweisen bereits Alltag darstellen.

So beispielsweise erbt Sony mit der Übernahme von Hollywood-Filmstudios gleichzeitig die Filmrechte. Die Apple Computer AG ist offizieller Sponsor des eben eröffneten Sundance Film Festival's New Media Centers, an dem Künstler die Nutzung von Apple Multimedia-Technologie erkunden unter anderem für die Erzeugung von Special Effects, die auf 3-D-Animation basieren, und dessen Gründer niemand geringerer als Robert Redford ist. Die Computerfirma Silicon Graphics hat zusammen mit der US-Telefongesellschaft Sprint den privaten Superhighway Drums geschaffen, ein Kommunikationsnetz für Profis, das nebst Videokonferenzen auch die Übertragung von digitalen Bewegtbildern ermöglicht. Die in New York ansässige Firma R/GA Digital Studio, die mit zu den ersten gehörte, die 3-D-Computer-Animation mit Realfilmszenen verknüpfte und seit über einem Jahrzehnt an grossen Hollywood-Filmen beteiligt ist, hat sich 1994 an dieses Kommunikationsnetz angeschlossen und ist somit über eine T-1-Verbindung mit ihrer Filiale in Los Angeles und dem Hollywoodfilm vernetzt. Doch auch in unseren Breitengraden "rüstet" sich der Film für die digitale Ära. Unter dem Motto «Babelsberg bleibt in Europa» wird derzeit auf dem Gelände der Medienstadt Babelsberg, dem legendär ältesten Filmstudio Europas (UFA/DEFA), das High Tech Center Babelsberg auf die Beine gestellt.

Filmische Metapher der digitalen Ära des Films ist das Genre des Cyber-Movie, zu dessen charakteristischen Merkmalen der dramaturgisch tragende Einsatz von Special Effects gehört. In Ab-

grenzung zum Genre des Science Fiction Films, der ebenfalls ausgeprägt mit Special Effects arbeitet, spielen beispielsweise nicht mehr Wissenschaftler, die im Dienste der Erforschung des Weltalls stehen, die dramaturgisch zentrale Rolle, sondern die von ihnen geschaffenen Androide, die ihren Erzeugern ausser Kontrolle geraten sind und sie somit bedrohen (TERMINATOR 2, BLADE RUNNER), oder auch Tiere als Bild von mittels Computer möglich gemachten Eingriff des Menschen in die Logik der Natur, die sich an dessen hybrider Logik von totaler Kontrollierbarkeit rächen (JURASSIC PARK). Weitere Stichworte bilden etwa die Manipulation von Gehirntätigkeiten wie Erinnerung (TOTAL RECALL), Kommunikation mit dem irrationalen Wunderbaren im submarinen Raum (THE ABYSS), das Spiel mit der Abschaffung des menschlichen Todes (DEATH BECOMES HER), Zeitreisen *back to the future* (TERMINATOR 2). Verglichen mit dem Genre des Hyper-Films, der computerunterstützt komplexe nicht-lineare Erzählgeflechte für den interaktiven Eingriff der Zuschauer aufbaut, ist die Erzählweise des Cyber-Movie konventionell linear. Ungeachtet des dramaturgisch irrelevanten Einsatzes von Special Effects, der alles andere als charakteristischen Szenerie, obwohl dem Genre eigentlich nicht zugehörig, stellt Zemeckis' FORREST GUMP der in der Presse meistzitierte Cyber-Film dar.

In den Begegnungsszenen Forrest Gumps mit den US-Präsidenten John F. Kennedy und Richard Nixon wurde einem Massenpublikum die Bedeutung medialer Konstruierbarkeit von faktisch-historischer Realität für den Nachrichtbereich schockartig bewusst, letztlich die Lügenhaftigkeit des dokumentarischen Bildes. Diese im zeitlichen Umfeld des Golf-Krieges ebenso mögliche Einsicht hatte jedoch der schreckliche Gehalt der Bilder emotional verstellt.



CINEPRIX TELECOM

**Das Schweizer Publikum zeichnet
die *besten Filme des Jahres 1995* aus.
Wir gratulieren den Preisträgern:**

Kategorie «Action & Suspense»

LEON von Luc Besson

Kategorie «Swiss Documentary»

LIEBE LÜGEN von Christoph Schertenleib

Kategorie «Studio & Road»

**FRESA Y CHOCOLATE von Tomás
Gutierrez Alea**

Kategorie «Love & Drama»

NELL von Jodie Foster

Kategorie «Comedy & Family»

FORREST GUMP von Robert Zemeckis

Kategorie «Best of the Best»

**THE SHAWSHANK REDEMPTION von Frank
Darabont**

**Wir danken den Kinobesucherinnen
und Kinobesuchern für ihre
Freude am Kino und freuen uns auf
ein Wiedersehen auch 1996.**

TELECOM 

MIGHTY APHRODITE



**F. MURRAY ABRAHAM WOODY ALLEN
CLAIRE BLOOM HELENA BONHAM CARTER
OLYMPIA DUKAKIS MICHAEL RAPAPORT MIRA SORVINO
DAVID OGDEN STIERS JACK WARDEN PETER WELLER**

A MIRAMAX INTERNATIONAL RELEASE SWEETLAND FILMS PRESENTS A JEAN DOUMANIAN PRODUCTION

"MIGHTY APHRODITE" CASTING JULIET TAYLOR CO-PRODUCER HELEN ROBIN

COSTUME DESIGNER JEFFREY KURLAND EDITOR SUSAN E. MORSE A.C.E.

PRODUCTION DESIGNER SANTO LOQUASTO DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CARLO DIPALMA A.I.C.

CO-EXECUTIVE PRODUCERS JACK ROLLINS, CHARLES H. JOFFE, LETTY ARONSON

EXECUTIVE PRODUCERS JEAN DOUMANIAN, J.E. BEUCAIRE

PRODUCED BY ROBERT GREENHUT WRITTEN & DIRECTED BY WOODY ALLEN

© 1995 SWEETLAND FILMS, B.V. AND MAGNOLIA PRODUCTIONS, INC. ALL RIGHTS RESERVED.

