

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 207

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](#)

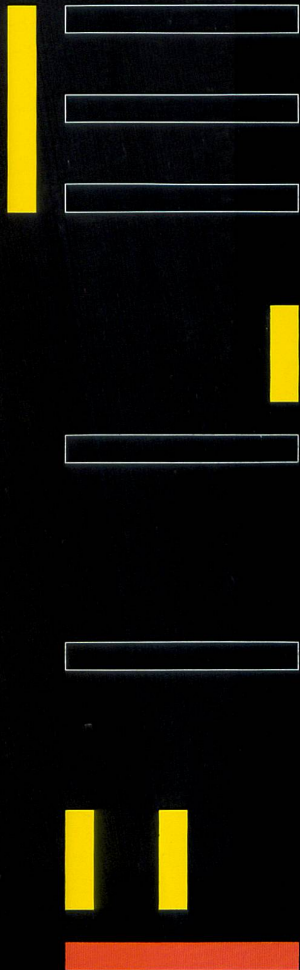
Download PDF: 21.06.2025

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



Kino in Augenhöhe





Special Locarno:

Retrospektive Youssef
Chahine

AUGENBLICKE IM PARADIES

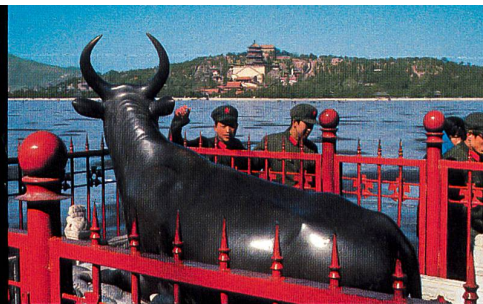
von Richard Dindo

Rakhshan Bani-Etemad

...

Bildbericht Go Gemmi Go!

Gespräch mit Ulrike Ottinger



Kino in Augenhöhe



Fr. 12.- DM 12.- öS 100.-

4 '96

B U L L E T I N





Die schönsten 90 Minuten eines wunderbaren Sommerabends: Das Open-Air-Kinovergnügen!

Auch dieses Jahr zeigen wir Ihnen wieder viele interessante, spannende, lustige und unterhaltsame Filme in der unvergleichlichen Open-Air-Ambiance.

Aarau	Schachen	6.7. - 6.8.	Thun	Parkhaus Grabengut	23.7. - 31.7.
Arbon	Quaianlagen	7.7. - 11.8.	Wil	Allmend Hubstrasse	30.7. - 18.8.
Bellinzona	Castelgrande	19.8. - 14.9.	Wohlen	Kantonsschule	19.7. - 11.8.
Brig	Stockalperhof	20.8. - 25.8.	Zug	Seepromenade	24.7. - 15.8.
Fribourg	Le grand Belluard	20.7. - 20.8.			
Lugano	Lido di Lugano	27.6. - 7.8.			
Luzern	Alpenquai	10.7. - 18.8.			
Rapperswil	Hauptplatz	23.8. - 25.8.			

Infos zum Ticketvorverkauf sowie Detailprogramme entnehmen Sie bitte den Tageszeitungen.

Die schönsten 11 Tage eines wunderbaren Sommers: Das Internationale Filmfestival Locarno!

Vom 8. bis 18. August 1996 findet das schönste Filmfestival statt, bei dem Sie ein wichtiges Wörtchen mitreden können. Denn den Prix du Public UBS verleihen Sie. Und können dabei erst noch Gold gewinnen! Machen Sie mit?
Infos über UBS-Ticketline 155 09 10.

Open Air Kinos
Wir machen mit.

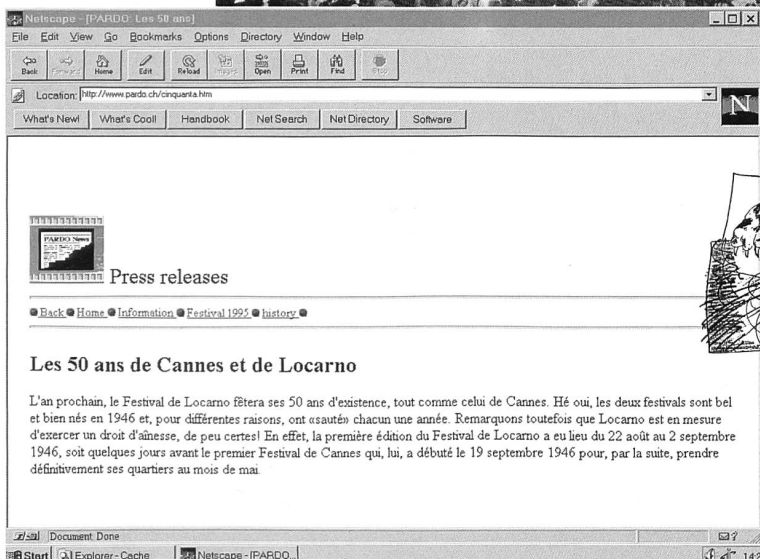
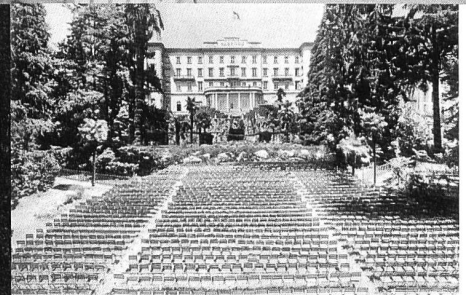


1997 Wir gratulieren zum Runden!

1946, 1. Filmfestival Locarno

1947, 2. Filmfestival Locarno

1948, 3. Filmfestival Locarno



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
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Tim Grünwald

Inserateverwaltung

Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 76 91

Inserate Filmverleiher

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

Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrücken: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

Mitarbeiter dieser Nummer

Jeannine Fiedler, Norbert
Grob, Rainer Scheer, Pierre
Lachat, Maurice K. Grünig,
Reinhard Hesse, Caroline
Buck, Peter Kremski

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Festival internationale del
Film, Locarno; Filmcoopera-
tive, Pierre Lachat, Neue
Zürcher Zeitung, Walter
Ruggie, Zürich; Freunde
der Deutschen Kinemathek
e.V., Ulrike Ottinger Film-
produktion, Stiftung Deut-
sche Kinemathek, Berlin;
Gabriel Khouri, Misr Inter-
national Films, Kairo; ZDF
Filmforum, Mainz; Caroline
Buck, Reinhard Hesse,
Andreas Rost, Filmreferat
der Stadt München, MFG
Film, München; Kurt
Lauber, Wehrheim

Vertrieb Deutschland

Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90

Österreich

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

Kontoverbindungen

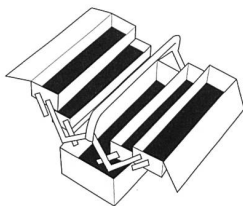
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale 8400 Winterthur
Konto Nr.: 3532 – 8.58 84
29.8

Abonnemente

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

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache



Kurz nach ihrem Amtsantritt erteilte die Bundesrätin Ruth Dreifuss den Auftrag zur Überprüfung der schweizerischen Filmförderung und entfachte damit vorerst einmal den sprichwörtlichen Sturm im Wasserglas. Was als Weissbuch einiger Experten geplant war, entwickelte sich dann ziemlich schnell zur ominösen «weissen Schachtel», in der alle Eingaben, all derjenigen, die sich die Mühe gemacht hatten, ihre Stimme zu erheben und zur Sache vernehmen zu lassen, versenkt wurden.

Klar, dass nicht jede Stimme dieselbe Beachtung fand; klar, dass Lobbyisten ihre Melodie verstärkt haben und ihr mindestens zur klaren Dominanz verhelfen wollten.

Bei den Assisen im Juni 1994 erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt, aber nicht unbedingt die erwünschte konzertante Harmonie. Deutlich wurde damals aber immerhin die weitgehende Unzufriedenheit mit der vorliegenden Situation und nicht zu übersehen war auch die Faszination, welche die magische Formel von der «erfolgsabhängigen Förderung» auszulösen vermochte.

Vorhang. Konzentration auf die grösseren Happen und die mächtigeren Stimmen. Ausmarchung in Expertengruppen – und eher wieder hinter den Kulissen. Der Sturm legt sich. Wogen werden geglättet. Entwürfe für neue Richtlinien werden vorgeschlagen, überarbeitet, verfeinert, abgestimmt.

Vorhang auf: «Erfolgsabhängige Filmförderung – bessere Marktchancen für den Schweizer Film. Das bisherige selektive Filmförderungssystem wird ab 1. Januar 1997 versuchsweise für die Dauer von fünf Jahren durch eine

Erfolgsabhängige Filmförderung ergänzt. Diese sieht vor, dass Regie, Produktion, Verleih und Kino über die Kinoeintritte für Schweizer Filme ein Guthaben erwirtschaften, das sie ohne Entscheid und ohne Selektion durch eine Kommission für die Produktion ihres nächsten Filmes oder für den Verleih eines wertvollen Filmes einsetzen können.»

Nach der für eidgenössische Verhältnisse erstaunlich kurzen Zeit von nur gerade mal gut drei Jahren, präsentieren die Verantwortlichen beim Bund ein «umgebautes» Förderungssystem, das Sinn macht.

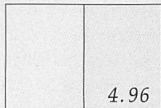
Lautstarke Opposition dagegen ist nicht zu vernehmen, Euphorie oder Aufbruchstimmung allerdings auch nicht auszumachen. Doch der Versuch ist bereits (oder gerade erst) angelaufen. Zwar treten die Richtlinien erst anfangs 1997 in Kraft, aber «als Referenzeintritte gelten alle Eintritte, die seit dem 1. Januar 1996 erfolgt sind.»

Mit dem Kauf einer Kinokarte geben Sie, liebe Leserin, lieber Leser, ab sofort weit mehr als eine Stimme ab, Sie entscheiden seit anfangs Jahr mit, wer in den Genuss der «erfolgsabhängigen Filmförderung» kommt – wie die geschätzten 3 bis 3,6 Millionen Franken verteilt werden.

Und wenn es denn wahr ist, dass eine Zeitschrift wie die unsere Wirkung zeitigt, so freut es uns, dass unser Einfluss gestärkt wurde – wir werden diesen Einsitz in die «virtuelle Expertenkommission» mit der angemessenen Würde und umsichtigen Bedacht wahrzunehmen wissen.

Walt R. Vian

Filmbulletin 1995 dreifach ausgezeichnet:
● Kulturpreis der Kulturstiftung Winterthur
● Auszeichnung der Casinelli-Vogel-Stiftung Zürich
● A4-Award Swiss Graphic Designers



4.96

38. Jahrgang
Heft Nummer 207
Juli/August 1996



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

KURZ BELICHTET

4

Kinotagebuch
Vorschau Locarno 96
Passage durch neuere Filmliteratur

LAUDATIO

14

Dagmars langer Weg zur Regie
Dagmar Hirtz gewürdigt von
Margarethe von Trotta

SPECIAL LOCARNO

17

Semaine de la Critique
Die aufgerissenen Wunden
AUGENBLICKE IM PARADIES von Richard Dindo

CH-FILMMANUFAKTUR

19

Go Gemmi Go!
Bildbericht von Maurice K. Grünig
von den Dreharbeiten zu «Gemmi 3»
von Clemens Klopfenstein

KINO PAR EXCELLENCE

24

Diese unerhörte Freiheit
Das Kino von Youssef Chahine

38

Kleine Filmographie von Youssef Chahine

SPECIAL LOCARNO

40

In der Internationalen Jury
Rakhshan Bani-Etemad
Existentielle Sackgassen
Annäherung an ihr Werk

NAHAUFNAHME

45

**«Die Collage ist die Form,
in der man heute denkt»**
Gespräch mit Ulrike Ottinger

56

Kleine Filmographie Ulrike Ottinger

56

Postmoderne Collagen
Ulrike Ottingers Welt der Bilder

KOLUMNE

59

Die neue Reformation der Medien
Von Peter Krieg

Titelblatt

CHINA. DIE KÜNSTE – DER
ALLTAG von Ulrike Ottinger

Youssef Chahine und Hind
Rostom in BAB AL-HADID
(TATORT HAUPTBAHNHOF
KAIRO) von Youssef Chahine

DORIAN GRAY IM SPIEGEL
DER BOULEVARDPRESSE von
Ulrike Ottinger

Plakatmanufaktur in Kairo
für «Gemmi 3» von Clemens
Klopfenstein

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommis-
sion 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
regelmässig und wird à jour
gehalten.

Leserbrief

Lieber Walt R.
trotz Stress vor den Ferien
habe ich «Deine» neue Nummer
vom «Filmbulletin» gelesen.
Sehr schön.

Hingegen: Beim langen
DIABOLIQUE-Text habe ich den
Hinweis bzw. einen Text zu
Pierre Koralniks Fernsehverfil-
mung schmerzlich vermisst.
Einmal mehr – leider – wird der
Schweizer Filmemacher Koralnik
überhaupt nicht zur Kenntnis
genommen.

Bernhard Uhlmann
Cinémathèque Suisse



Die wichtigsten Daten zu LES
DIABOLIQUE:

Regie: Pierre Koralnik; Buch: Philippe
Madran, Pierre Koralnik, frei nach dem
Roman von Boileau-Narcejac; Kamera:
Pavel Korinek; Schnitt: Eliane Guignet;
Produktionsdesign: Marina Albertini;
Ton: René-G. Sutterlin.
Darsteller: Aurore Clément, Jean-Philippe
Ecoffey, Angela Molina, Teco Celio,
Margaritha von Krauss, Arnold Walter,
Adrien Nicati.
Produktion: Télévision Suisse Romande,
Septembre Productions; Produzenten:
Raymond Vouillamoz, Jean Naimschik.
Schweiz/Frankreich 1991. 35mm, Farbe;
Dauer: 90 Min.

Im übrigen: Der Filmmusik-
komponist von DIABOLIQUE von
Jeremiah Chechik heisst natür-
lich Randy Edelman und nicht
Danny Elfman.

«Filme sind eiserne Fensterläden» Der Darsteller Hanns Zischler traf Kafka im Kino

Im angelsächsischen Raum
sind schriftstellernde Schauspie-
ler keine Seltenheit – von Grou-
cho Marx über Noël Coward und
Dirk Bogarde (wie ich im *Pen-
guin room* bei Foyle's in London
entdeckte) bis hin zu Orson
Welles meistern sie im Kino wie
in den Literaturgattungen ihrer
Wahl frivol-sarkastischen Non-
sense, die für uns fremd schil-
lernden *sophisticated comedies*,
Kammerstücke mit subtiler Be-
obachtungsgabe und Dramen
von shakespeare'scher Opulenz
und Weltläufigkeit. Der Renais-
sance-Mensch Welles, genial
selbst unter Magiern, Erfindern
und Malern dilettierend, gehört
zweifelloos in die Sonderklasse
jener Kosmographen und Jahr-
hundertberserker, denen trotz
despektierlicher Aufnahme
durch ihre Umwelt schon früh-
zeitig ein Sitz bei den Pléiades
gewiss ist.

Wenn sie nicht alle Jubel-
jahre autobiographisch reüssie-
ren – mit sechzig und kein biss-
chen weise – so präsentieren sich
die hiesigen schreibenden
Schauspieler literarisch, bannen
Unterhaltung auf die Leinwand
und läutern sich von den un-
schaubaren Trivialitäten der
Television als Essayisten und
Übersetzer. Allein dieser Rück-
zug in seiner lustvollen Hin-
wendung zum Erhabenen und
zur Philosophie verdient den
Titel *actor et acturius laureatus*.
Hier erlebt man buchstäblich die
«Mimikry des Blätterfalters».
Schliesslich überzeugte Matthieu
Carrière weitaus mehr in seiner
luziden Kleiststudie «Für eine
Literatur des Krieges. Kleist»
(Basel, Frankfurt M., Stroem-
feld/Roter Stern, 1981) denn als
Mordbube neben einem öden
Kommissar. Kroetz's Franz
Xaver, freistaatlicher Mime und
Dramatiker, ist in allem ganz er
selbst, gleichsam seine eigene
verdichtete Selbstdarstellung.

Als immerfort das Beob-
achtete und Gedachte aufzeich-
nenden Kinderarzt in Wenders'
IM LAUFE DER ZEIT (1975) erin-
nert man notabene Hanns Zisch-
ler, der in einem Transporter von
Filmprojektoren, dem «Filmvehi-

kel zwischen Stillstand und Be-
wegung», wunderbar vom Träu-
men zwischen den Worten und
Schreiben im Traum berichtet:
«Ich musste immer wieder das-
selbe denken, niederschreiben,
selbst wenn ich zwischendurch
aus dem Traum aufgewacht war:
Abstrakte Wiederholungen, Ab-
läufe, Wege, die ich gleichzeitig
erlebte und aufzeichnete, das
heisst das Träumen war ein
Schreiben im Kreis, bis ich im
Traum auf die Idee kam, eine
andere Tinte einzufüllen. Mit der
neuen Tinte konnte ich auf ein-
mal etwas Neues denken und
sehen und schreiben. Es hat sich
alles gelöst.» Aus der Rotation
der Bewegung in das schweben-
de Schreiben in den Stillstand
des Traumes – Zischler schreibt
diesen Prozess in seinen «Tages-
reisen» (Berlin, Merve, 1993) als
schönes privates Pastiche
zwischen deutschen (Ir)realitä-
ten und Kunstszenen.

Und dann kam Kafka. Zu-
nächst als Fernsehfilm, bei des-
sen Recherchen Zischler auf die
gleissenden Schatten von Film-
figuren in Kafkas Tagebüchern
und Briefen aufmerksam wurde;
erste Notate erschienen in der
«freibeuterischen Nachstellung»
zu Franz K.'s hundertstem Ge-
burtstag, 1983. Eine detektivi-
sche Spurensuche führte in der
fast zwanzig Jahre währenden
Arbeit an diesem ausgedehnten
Kinobesuch in europäische Film-
archive, Privatsammlungen und
zu zahllosen Gesprächen mit
Fachleuten und noch lebenden
Zeitgenossen Kafkas. Die spär-
lichen Kurzmitteilungen und
Hinweise auf seine Kinoerfah-
rungen, die Kafka zwischen
1908/9 und 1913 festhält, dienen
Zischler als der Faden aus Cellu-
loid, der die strikte (im eigent-
lichen Sinne un-)kinematogra-
phische Chronologie des Kino-
besuchs zusammenfügt. Elo-
quent, zuweilen stillvoll einem
K.-und-K.-Deutsch sich ver-
pflichtend, verwebt der Autor
Kafkas Eindrücke von Kaiser-
panorama, Kinematographen
und intensiv studierten Kino-
plakaten und die in Briefen an
Felice Bauer und Max Brod wie
im Tagebuch manifestierten
Gemütszustände und fortwäh-
renden Selbstzweifel mit tat-
sächlich «genossenen» oder
vermutlich geschauten «Films».
Der Reichtum an gefundenem
Material, mit dem Zischler sich
an Kafkas «elenden zwischen
etwas und Nichtsein schweben-
den Zustand» auf dessen Reisen
beim Schreiben zum Film heran-
gräbt, ist wahrhaft erstaunlich.
Die Hierarchisierung von Origi-

naltext, Kafka-Zitaten, Quotationen der Zeitgenossen, sehr ausführlichen Filmerzählungen, Libretti und so fort verlangte vom Graphiker des Buches eine hohe Fertigkeit in der weiteren Verknüpfung des Textkonvolutes mit üppigen Illustrationen von Prags ersten Kinoetablissemments, Porträts, Postkarten, Filmplakaten und Standfotos. Die bibliophil arrangierte Fülle versöhnt mit einem wenig gegläckten Einband, der sinnvollerweise Kafkas Schreiben als mimetischen Abdruck des Gesehenen zum Thema hat, doch leider bei diesem Unterfangen gar zu aufdringlich die Ästhetik neuester Bildbearbeitungsprogramme vorführt.

Kafka ist vom Kinematographen gleichermassen fasziniert und verstört. Vor tanzenden Bildern und ständiger Unruhe der Bewegung in der Montage versagen die mühsam erworbenen Techniken der Wahrnehmung; das Filmgeschehen zerfällt in unzusammenhängende Momentaufnahmen. Und wieder spannen die Synästhesien, derer sich Kafka im Kinosaal ausgesetzt sieht, die Nerven in einem Mass, welches das "Erleben" dargestellter menschlicher Beziehungen verunmöglicht, einzig ihr "Geniessen" ist ihm gestattet. Über das Ausgeliefertsein an die eigenen Sinnesreize lässt Kafka in einem phantastischen *double bind* zur literarischen Produktion ein Erdtier in der Erzählung «Der Bau» monologisieren: «Bei solchen Gelegenheiten ist es gewöhnlich das technische Problem, das mich lockt, ich stelle mir zum Beispiel nach dem Geräusch, das mein Ohr in allen seinen Feinheiten zu unterscheiden die Eignung hat, ganz genau aufzeichnen, die Veranlassung vor, und nun drängt es mich nachzuprüfen, ob die Wirklichkeit dem entspricht.»

Eine Äusserung gegenüber Gustav Janouch, dem jugendlichen Gesprächspartner in den letzten Jahren seiner Tätigkeit bei der Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt, veranschaulicht jenes "Dilemma" der Rezeptoren: «"Sie lieben das Kino nicht?"» Kafka antwortete nach kurzer Überlegung: "Eigentlich habe ich nie darüber nachgedacht. Es ist zwar ein grossartiges Spielzeug. Ich vertrage es aber nicht, weil ich vielleicht zu optisch veranlagt bin. Ich bin ein Augenmensch. Das Kino stört aber das Schauen. Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen

den Menschen zu einem ständigen Überschaun. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschwemmen das Bewusstsein. Das Kino bedeutet eine Uniformierung des Auges, das bis jetzt unbekleidet war." "Das ist eine schreckliche Behauptung", bemerkte ich. "Das Auge ist ein Fenster der Seele, sagt ein tschechisches Sprichwort." Kafka nickt. "Filme sind eiserne Fensterläden."

Zischler bemüht sich, diese «eisernen Fensterläden» vor Kafkas Kinoindrücken, Sehen und Schreiben für den Leser zu öffnen. Er versucht dies seinerseits mit Hilfe der literarischen Figur, die er für Kafkas Schaffen herbeiruft, dem *cross-reading*: ein Kreisen um Bilder, Reize und Sinneswahrnehmungen, um ihrer in der Gleichzeitigkeit habhaft zu werden, sie festhalten zu können. Kafkas Reisen nach Paris, Verona und Berlin oder die komplizierte Liebesbeziehung zu Felice dienen Zischler als Vergrößerungsgläser für den Abrieb der Kinobilder. Dort, wo Kafka sich nicht explizit zu Filmhalten äussert oder in Andeutungen über seine Kinobesuche verharrt, extrapoliert der Autor gar für den Zeitraum seiner Studie an der psychologischen Konstante "Felice" entlang die Wahrscheinlichkeit eines Filmgenusses bei Kafka. Vor dem Leser entfalten sich in einer unendlichen Textverschränkung Kafkas Wahrnehmungen und deren «kalligraphische Übersetzung» in Tagebuch und Briefen beziehungsweise die nacherzählten Filmplots und ihre Rückführung in Kafkas Text durch Zischlers analytische Operation. Im *cross-reading* des *cross-reading* macht sich Franz K. unsichtbar. Dem Autor, der mit Kafka ins Kino gehen möchte, wird manches Mal der *Bau* zur Falle: «Kann nicht auch bei diesen vielen Verteilungen vieles verloren gehen? Ich kann nicht immerfort durch meine Kreuz- und Quergänge galoppieren, um zu sehen, ob alles in richtigem Stande ist. Der Grundgedanke einer Verteilung der Vorräte ist ja richtig, aber eigentlich nur dann, wenn man mehrere Plätze von der Art meines Burgplatzes hat.»

Ein Filmbuch für Verehrer des grossen Franz K. oder eine literarische Annäherung an eine frühe Ära des Stummfilms mit Kafka als diskretem Souffleur? So detailliert die "Films" geschildert werden, verharren sie doch

bei aller Beredtheit als stumme Zeugen eines lange verjährten Kinovergnügens, dessen banale Dramolets und launige Belehrungen uns heute so unergründlich scheinen wie Kafkas Genuss an ihnen. Die Redundanz der Filmplots offenbart sich in den unscheinbarsten Notierungen des Franz K.; der Aufwand ihrer noch so filigranen Entschlüsselung muss ein Tasten im dunklen, weit verzweigten Bau des kafkaschen Werkes bleiben – wie Zischler selbst gegen Ende konstatiert: «In der Prosa wird die Kinematographie weder als Technik noch als Bild thematisiert, sie bleibt eigentümlich ausgeschlossen, als zweifle Kafka, in deutlichem Gegensatz zu vielen Schriftstellern seiner Generation, an ihrer Literarisierbarkeit. Dass Kinobilder, kunstvoll getarnt, zum Beispiel in die slapstickartigen Verzweiflungen Karl Rossmanns eingegangen sind, ist nicht von der Hand zu weisen, doch lässt sich diese fast zur Gewissheit gewordene Evidenz nirgendwo nachweisen.» – die bunten Fleischberge auf dem Burgplatz des kafkaschen Baus in "gerocheher" Deutlichkeit.

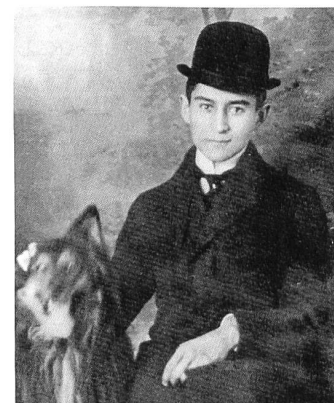
Trotzdem – man hätte sich bei der zweifellos kühnen Idee, Kafka ins Kino zu begleiten, einen grösseren Wagemut in den für mannigfaltige Interpretationen so offenen Mehrfachkodierungen der kafkaschen Sprache und pointierte Thesen zum Kino, gerade seine Prosawerke betreffend, erhofft, statt eines respektvollen Festhaltens an den wenigen Benennungen in Briefen und Tagebüchern und der nachfolgenden minutiösen Exegese des möglich Scheinenden. «Störungen, die durch Phantasien hervorgerufen werden, erlebt man keine.» Kafka als Kinogänger bleibt uns ein Fremder, verbirgt sich wie der Film für ihn hinter den «eisernen Fensterläden» des Kinematographen, immaterialisiert sich genauso wie jeder andere Filmtheatergast sich verflüchtigt, sobald das eigene Auge durch Myriaden von Staubpartikeln hindurch beginnt, im Schein des Projektors das Wesen des Kinos zu ergründen. Dennoch kann man ungestört den Freuden eines schönen Bilderbuches und einer reichen Materialsammlung frönen, dem «Rauschen der Stille auf dem Burgplatz».

Oder mit Jacques Rivette: «Die einzige Rechtfertigung der Kunst ist zu versuchen, sich selbst, der man etwas macht, und die Leute, die es sehen,

etwas weniger blind, etwas weniger taub, etwas weniger dumm zu machen.»

Jeannine Fiedler

Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, 165 Seiten, zahlreiche Abbildungen*
Gleichzeitig in französischer Sprache, übersetzt von Olivier Mannoni, bei der Editions Cahiers du Cinéma erschienen



Kreativ

Das Digital Power Production System.

sein.

schafft Zeit

Statt warten.

für mehr Kreativität.

Zeit ist kostbar. Besonders die kreative Zeit.

Mit dem neuen Digital Power Production System von Sony können

Sie kreativ sein, ohne Zeit zu verlieren.

Digital Power Production: Einzigartiges Hybrid-Editing mit der EditStation™. Dazu die neue Kamera mit digitaler Signalverarbeitung.

Und eine ganze Reihe von DVCAM™ Videorekordern. **DVCAM**

Signalübertragung von Band auf Festplatte mit vierfacher Geschwindigkeit. Background-Uploading mit normaler Geschwindigkeit bei gleichzeitigem Bearbeiten von Grafiken und Titelanimationen.

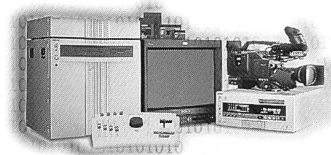
Hochwertige Effekte wie Captions, Keys, Wipes, Mischen, 2D- und 3D-Effekte sind selbstverständlich – und alles in Echtzeit natürlich.

Das revolutionäre ClipLink™ System speichert Indexbilder bereits beim Dreh. Sie schneiden damit Ihr Videomaterial visuell nach Bildern und nicht wie bisher nach Zeitcode-Werten.

Und dank unserem engagierten Support-Center verschwenden Sie Ihre kreative Zeit auch nicht mit der Technik. Ihr Anruf genügt.

Sie wollen kreativ sein statt warten? Dann warten Sie nicht länger. An der IBC '96 in Amsterdam (12.-16.9.) können Sie sich erstmals überzeugen lassen, was effiziente und kreative Videoproduktion bedeutet. Mit dem Digital Power Production System von Sony.

DIGITAL
POWER
PRODUCTION



Ich kann überhaupt nicht mehr warten. Senden Sie mir bitte Unterlagen zum Digital Power Production System von Sony.

Name/Vorname _____

Firma _____

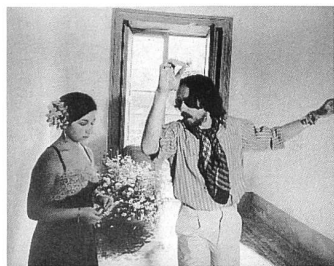
Straße/Nr. _____

Ort/PLZ _____

Tel. _____

Coupon einsenden an: Sony (Schweiz) AG, Broadcast & Professional, Rütistrasse 12, CH-8952 Schlieren oder per Fax an 01/733 31 43

Vorschau Locarno '96



Rakhshan Bani-Etemad

Werner Schroeter bei Dreharbeiten
zu PALERMO ODER WOLFSBURG

Youssef Chahine bei Dreharbeiten
zu AL YAUM AS-SADIS
(DER SECHSTE TAG)

Informationen bei: Festival
international du film de Locarno,
Via della Posta 6, 6601 Locarno 1
Tel 091-751 02 32
Fax 091-751 74 65
<http://www.pardo.ch/>

Vor dem Jubiläum

Auch das älteste Schweizer Filmfestival jährt sich diesjährig in gespannter Erwartung des runden Geburtstages zum 49. Mal. Und ebenso wie Cannes zählt auch das «internationale Filmfestival von Locarno» zu den wichtigsten in der Welt, wie die letztjährige Ausgabe zeigte, zu der sich 1000 Journalisten, 4000 Filmschaffende und 150 000 ZuschauerInnen in der Südschweiz versammelten. Und so wird die Piazza Grande auch in diesem Jahr wieder Besucher aus aller Welt anlocken, und die Veranstalter werden aufs Neue versuchen, aus ihr einen «Ort der Entdeckungen» zu machen. Zu den schönsten Freiluftvorführstätten zählt der mittelalterliche Platz ohnehin.

La Compétition 1996

In der Vergangenheit konnte der Wettbewerb in Locarno mehrfach mithelfen, heute etablierte Filmemacher wie Abbas Kiarostami, Chen Kaige oder Spike Lee zu entdecken. Auch in diesem Jahr sollen wieder «neue Perspektiven» eröffnet werden. Das Auswahlverfahren setzt heuer zwei Schwerpunkte. Die Selektion widmet sich auf der einen Seite dem «jeune cinéma», wobei Erstlingswerke und zweite Filme eines Regisseurs zugelassen werden. Zum anderen wurden Filme ausgewählt, die unter die Kategorie «nouveau cinéma» fallen. Hier möchten die Organisatoren jungen, aufstrebenden Regisseuren, die Gelegenheit geben, internationale Anerkennung für ihre Arbeit zu finden. Recht bescheiden schätzt in diesem Zusammenhang das Auswahlkomitee offenbar den internationalen Stellenwert der eigenen Auszeichnung ein, da es zwei ehemalige Locarnopreisträger wieder in den Wettbewerb aufgenommen hat. Darunter ist Tom Di Cillo, der einst als Kameramann für Jim Jarmush's STRANGER THAN PARADISE bekannt wurde und zuletzt mit LIVING IN OBLIVION weltweit präsent war. Für seinen 1991 produzierten Lowbudget-Erstling JOHNNY SUEDE wurde er bereits mit dem Goldenen Leoparden ausgezeichnet. Den gleichen Preis erhielt Clara Law für AUTUMN MOON (1992). Letztes Jahr drehte sie eine Episode des Filmes LET'S TALK ABOUT SEX, in dem drei Filmemacherinnen aus verschiedenen Kontinenten eine erotische Geschichte erzählten. Im diesjährigen Wettbewerb ist die asiatische Regisseurin mit FLOATING LIFE vertreten.

Zumindest im Iran zählt auch Mohseb Makhmalbaf zu den Bekanntesten im Filmgeschäft. In CLOSE UP von Landsmann Abbas Kiarostami, dem die letztjährige Retrospektive gewidmet war, kommt der Iraner sowohl als Darsteller wie auch als Figur in der Handlung vor. Als Regisseur trat Makhmalbaf bisher mit der iranischen Gesellschaftssatire DER RADFAHRER in Erscheinung. Sein neuester Film PAIN ET FLEUR (NAN-E-GOLDAN) wird im Wettbewerbsprogramm zu sehen sein. Mehr im Experimentellen liegt die Vergangenheit des russischen Filmemachers Oleg Kowalow. Seine bisher bekannten Werke DIE TOTENINSEL (1993) und DIE GÄRTEN DES SKORPIONS (1991) sind jeweils aussergewöhnliche Collagen aus sowjetischen Stummfilmen, Dokumentarfilmen und Filmfragmenten. Es kam ihm dabei zum einen auf eine satirische Darstellung der Verhältnisse in der ehemaligen UdSSR an, aber auch auf ein philosophisches Reflektieren geistiger und politischer Haltungen. Am Wettbewerb ist er mit KONZERT DLJA KRES'OIJ (KONZERT FÜR EINE RATTE) beteiligt.

Ausserdem sind bereits CHOISIS-TOI UN AMI von Mama Keita (Frankreich/Senegal), COLOR OF A BRISK AND LEAPING DAY von Christopher Münch (USA), NEROLIO von Aurelio Grimaldi (Italien) und Joao Maria Grilo's OS OLHOS DE ASLA (Portugal) als Wettbewerbsbeiträge nominiert worden.

Beurteilt werden die Qualitäten dieser Filme von der internationalen Jury, die dieses Jahr mit dem italienischen Regisseur Gianni Amelio, der Independent-Produzentin Christine Vachon (I SHOT ANDY WARHOL), dem Schweizer Schriftsteller und Drehbuchautor Bernard Comtat (FOURBI), der franko-italienischen Schauspielerinnen Valeria Bruni-Tedeschi, man kennt sie aus LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL, und der französischen Realisatrice Catherine Breillat bestückt sein wird. Das Juroren-Team wird durch die letztjährigen Preisträger Yousri Nasrallah, (Videopreis für A PROPOS DES GARÇON, DES FILLES ET DU VOILE), Mario Van Peebles (Silberner Leopard für PANTHER) und die Iranerin Rakhshan Bani-Etemad (Bronzener Leopard für DER BLAUE SCHLEIER) vervollständigt.

Der Ehrenleopard

Diese Auszeichnung wird dem deutschen Theater-, Opern- und Filmregisseur Werner Schroe-

ter zuteil. Er begann seine Filmkarriere 1969 mit dem Opernfilm EIKA KATAPPA (1969) und der Verfilmung des Oscar-Wilde-Stückes SALOME (1971). Ende der achtziger Jahre widmete er sich realistischen Sujets mit den Filmen NEAPOLITANISCHE GESCHWISTER (1978) und PALERMO ODER WOLFSBURG (1980), in dem er die Geschichte eines jungen Sizilianers erzählt, der als Arbeiter nach Deutschland kommt und an der fremden Mentalität verzweifelt. Für diesen Film wurde Schroeter mit dem Goldenen Bären der Filmfestspiele in Berlin ausgezeichnet. Das «Filmband in Gold» erhielt der Regisseur 1991 für MALINA, der auf der «geistigen, imaginären Autobiographie» Ingeborg Bachmanns basiert und nach einem Drehbuch von Elfriede Jelinek mit Isabelle Hupert in der Hauptrolle gedreht wurde. Diese wird dann auch zusammen mit Carole Bouquet in POUSSIÈRES D'AMOUR aus Anlass der Preisverleihung am 15. August auf der Piazza Grande zu sehen sein. Mit diesem Werk, an dem auch die Sängerinnen Anita Cerquetti, Rita Gorr und Martha Mödel mitwirkten, knüpft Schroeter an seine Tradition stilistischer Experimente mit dem filmischen Medium an.

Weitere Highlights

Die grosse Retrospektive ist in diesem Jahr dem ägyptischen Cineasten Youssef Chahine gewidmet. Das Programm, an dessen Organisation unter anderen die Cinémathèque Suisse beteiligt ist, geht nach der vollständigen Präsentation in Locarno auf Welttournee. Sie wird (in Auszügen) Station in Zürich (Filmpodium), Basel (Stadtkino) und Lausanne (Cinémathèque Suisse) machen, bevor sie über Paris, Algier, Kairo und Alexandria schliesslich in das Lincoln Center von New York gelangen wird.

Die vom Verband der Schweizer Filmjournalisten betreute Sektion «Semaine de la critique» richtet ihr Augenmerk wiederum auf Werke, die Formen zwischen Dokumentar- und Spielfilm ausloten. So werden etwa die neusten Filme von Richard Dindo AUGENBLICKE IM PARADIES und Alain Klärer AROUND THE BLOCK oder die Dokumentation TABU - DIE LETZTE REISE von Yves de Peretti über die letzten Dreharbeiten F. W. Murnaus in der Südsee und seinen Tod in Amerika zu sehen sein.

Tim Grünewald



21. WINTERTHURER MUSIKFESTWOCHEN VOM 16.8. BIS 1.9.96

Mo, 26.8., Reithalle beim Teuchelweiher, 21.00 Uhr

MURIEL'S WEDDING

Muriel Heslop lebt in einer Phantasiewelt von ABBA-Songs und wartet auf ihren Prinzen, der sie aus dem klaustrophobischen Kleinstadtmief von Porpoise Spit wegbringen soll. Ein köstlich-spritziger und intelligenter Komödien-Klamauk.

Di, 27.8., Reithalle beim Teuchelweiher, 21.00 Uhr

THE WEDDING BANQUET

Wai Tung Gao hat seinen Weg in Amerika gemacht: Er ist eingebürgert, im Immobiliengeschäft tätig, hat Geld auf der Bank und ein ansehnliches Haus in Manhattan, das er mit seinem Freund Simon teilt. Eine bezaubernde, verworrene und komplizierte Liebesgeschichte zwischen drei Menschen.

Mi, 28.8., Reithalle beim Teuchelweiher, 21.00 Uhr

FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL

Die Geschichte von 4 Hochzeiten und 1 Begräbnis, von 8 Freunden, 5 Priestern, 11 Hochzeitskleidern, 16 Schwiegereltern, 2000 Champagnergläsern und 2 Menschen, die zueinander gehören, aber darauf bestehen, genau dies nicht zu tun.

Fr, 16.8., Star Trek Filmnacht, Tech-Tiefgarage "Süd", ab 24.00 Uhr

ZURÜCK IN DIE GEGENWART DAS UNENTDECKTE LAND TREFFEN DER GENERATIONEN

◦ Sa, 17.8., Filmnacht, Sulzerhalle 180, ab 24.00 Uhr

ROSEMARY'S BABY TAXI DRIVER A CLOCKWORK ORANGE

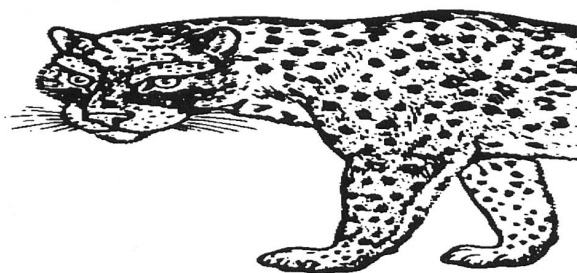
Do, 22.8., Graben, 21.30 Uhr

GEBURT "PIRAVI" (INDISCHER FILM)

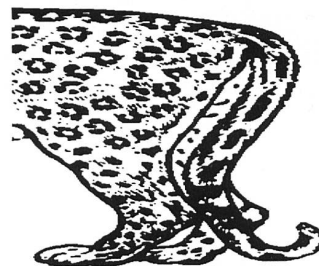
Vorverkauf:



Locarno. Ferien auf Breitleinwand.



Zugegeben: das Filmfestival ist unser absolutes Highlight. Aber: Locarno hat Kulturinteressierten mehr zu bieten: Zum Beispiel das Teatro Dimitri, musikalische Events, Museen, Architektur...



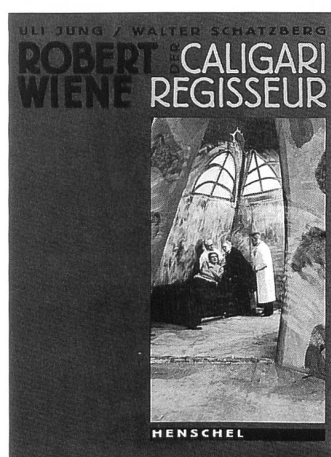
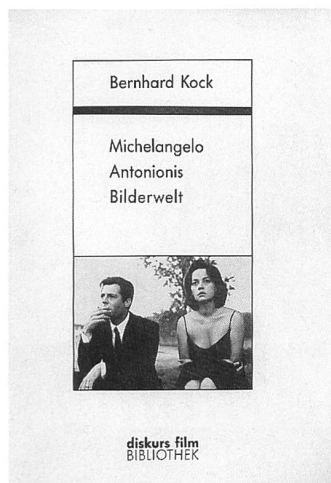
Näheres erfahren Sie beim Verkehrsverein über Tel. 091/751 03 33 oder Fax 751 90 70

Hier informiert man Sie auch über Ferien am Lago Maggiore. Bei uns finden Sie Hotels für jeden Anspruch mit einem breiten sportlichen Angebot und verführerischen Herbst-Arrangements.

Der Leopard ist los! Kultur-Safari in

LOCARNO

Eine erste Passage durch neuere Filmbücher Von Norbert Grob



Daniela Sannwald (Red.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe*. Berlin, Henschel Verlag, 1995. 79 Seiten, deutsch/englisch, Abb. DM 29.80

Oksana Bulgakowa (Red.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995. 301 Seiten, Abb. DM 25.-

Bernhard Kock: *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*. Diskurs Film Bibliothek. München, Diskurs Film Verlag, 1994. 476 Seiten, Abb., DM 118.-

Uli Jung/Walter Schatzberg: *Robert Wiene: der CALIGARI-Regisseur*. Berlin, Henschel Verlag, 1995. 240 Seiten, Abb. DM 39.80

Historisches

Zum hundertsten Geburtstag kamen die Würdigungen und Schmähungen aus allen Ecken und Kanten. Kein Verlag, der auch nur am Rande Kinobücher publiziert, hat sich diese Gelegenheit entgehen lassen. «100 Jahre Film». Die Bandbreite reicht von Rolf Thissens zahlenverliebter Plauderei (Heyne Filmbibliothek) bis zu Hilmar Hoffmans kulturkritischem Überblick (Econ Sachbuch). Mir scheint nur, egal ob man lieber das eine oder das andere mag, all diese subjektiven Resumés können nur enttäuschen: zu allgemein, zu lückenhaft und oberflächlich. Es überfordert einen einzelnen, die Geschichte des Films kompakt und kompetent zugleich zu schreiben. Im nachhinein wirkt doch selbst der *Gregor/Patalas* unserer Studienjahre reichlich flach.

Allein Jerzy Toeplitz wäre diese Titanenarbeit beinahe gelungen. Doch wieviele Jahre musste er arbeiten? Und wieviel tausende Seiten füllen? Fünf dicke Bände und über 2200 Druckseiten für die ersten 58 Jahre.

Ich denke, es gilt sich zu becheiden. Die eine Strategie: die Begrenzung auf eine besondere Epoche, möglichst national. Ein Beispiel dafür ist die Annäherung an neu restaurierte, frühe deutsche Stummfilme aus den zehner Jahren: «*Rot für Gefahr, Feuer und Liebe*». Knapper Überblick über die Zeit vor *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI*, kurze Hinweise zur Quellenlage, Textskizzen und oft zwei Fotos zu den einzelnen Filmen, Anmerkungen zur Problematik der «Zwischentitel-Rekonstruktion». Einfach und entspannt werden siebzehn Filme paradigmatisch für den Abschnitt einer eher unbekannten Phase des deutschen Films vorgestellt, ohne sogleich das wertende Etikett mitzuliefern. Das Buch erweckt Lust und Neugierde auf die Filme; eine von den Historikern oft unterschätzte Qualität. Dazu eine schöne Definition: «Das Kino als Wunschmaschine war nie etwas anderes als ein *dispositif*, das es erlaubt, zweimal zu leben.»

Die andere Strategie: die Begrenzung auf einen thematischen Aspekt. Ein schönes Beispiel dafür ist der Katalog zur Filmreihe Moskau-Berlin: «*Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*». En détail gehen russische und deutsche Autoren den Wechselbeziehungen nach, die

durch deutsche Filme in Russland und durch russische Filme in Deutschland entstanden sind. Ein spannender Text gilt der Frage, wie sah und sieht der Deutsche in russischen, wie der Russe in deutschen Filmen aus. Ein anderer erzählt von den Ummonierungen deutscher Filme in Sowjetrußland, davon, wie etwa aus *DR. MABUSE, DER SPIELER* plötzlich *DIE VERGOLDETE FÄULNIS* wurde und wie Szenen so vertauscht wurden, dass das Ende nichts mehr mit dem Anfang zu tun hatte. Damit war die «Methode» gefunden, einen «ideologisch fremden Film akzeptabel zu machen: Man macht ihn unverständlich.» Ein Highlight dazu: die Satire «Ummonierung» von Viktor Ardown aus dem Jahr 1925. Ausserdem enthält das Buch eine Dokumentation ausgewählter und eine Auflistung aller ex-beziehungsweise importierten Filme zwischen 1900 und 1950. Eine wichtige Publikation, aber auch eine spannende. Sie lädt ein zum flanierenden Lesen, da eine neue Information, dort eine erstaunliche Bemerkung, da ein unbekanntes Foto, dort ein verblüffendes Zitat. Kuleschows Einschätzung von *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* zum Beispiel: «Der Film ist eine typische Féerie von Pathé aus dem Jahr 1910 oder 1911 nur mit anderen geschmacklichen Präferenzen und Filmtechniken gemacht. Der stinkt nach Farbe. *CALIGARI* ist keine Leistung.»

Analytisches

Auch hierzulande gibt es immer häufiger monographische Arbeiten über einen Regisseur zu lesen, die nicht dem üblichen, von Hansers *Reihe Film* geprägten Schema folgen: Essay, Interview, kommentierte Filmographie. Daten.

Immer häufiger gibt es, was für Literatur oder Malerei, Musik oder Bildhauerei selbstverständlich ist: Stil- und Werkanalysen, die mit offenem, neugierigem Blick einen Künstler und seine Arbeiten vorstellen. Einige nähern sich beschreibend, mal spielerisch, mal eher nüchtern. Andere gehen theoretischer vor, ohne ihren Gegenstand mit vorgegebenen Begriffen in den Knebel zu nehmen.

Zwei aktuelle Beispiele: Bernhard Kock beschäftigt sich in seiner «phänomenologischen Studie» mit der Bilderwelt bei Antonioni, mit ihren Strategien, Motiven, Paradoxien, Verrätsen

lungen. Sein Ausgangspunkt: die Schauplätze der Filme (Architektur und Landschaft als Inspirationsquelle). Die zentralen Kapitel seiner Ausführungen: Bildddialektik (Natur / Zivilisation, Öffentliches / Privates, Verkleidung / Enthüllung) und Bezüge zu Manierismus und Avantgarde. Kock stellt Fragen an die Filme, statt sie mit feststehender Analyseapparatur abzutasten. Er untersucht und vergleicht Bilder und ihre Strategien und nähert sich darüber Antonionis Werk als Entwurf von und gegenüber der Welt. Die Filme, so die Schlussfolgerung, zeigen «immer wieder den künstlerischen Versuch, Bilder zu finden, die über den Ablauf der Zeit triumphieren, die sinnbildhaft eine Sichtweise zusammenfassen.» Kocks Abhandlung ist eine Bereicherung: anregend in der Analyse, spannend im Konzept und nie dröge im Ausdruck.

Uli Jung und Walter Schatzberg haben sich auf die Spuren des «eher geringgeschätzten oder gar vergessenen» *CALIGARI*-Regisseurs Robert Wiene gemacht. Ihre filmarchäologische Arbeit hat den Anspruch, einen Regisseur des frühen deutschen Films «frei von jeder «Klassiker-Assoziation» zu dokumentieren». Ihre wichtigste These: «*CALIGARI* markiert nicht den Anfang von Wienes Karriere und auch nicht den Höhepunkt seines Schaffens.» Dieser Film wurde, was sein Ansehen und Image als Künstler betrifft, jedoch zum Waterloo des Filmemachers, obwohl er gleichzeitig seinem Namen Weltruhm verschuf. Seit Kracauers Abhandlung «Von Caligari zu Hitler» ist Wiene stigmatisiert. Die Autoren setzen neu an, indem sie – unabhängig von der Debatte um «angebliche Absichten der Drehbuch-Autoren», die Wienes Rahmenhandlung ruiniert habe – sich konzentrieren auf «Wienes Beitrag zum Film» und «Kracauers einseitig politische Interpretation» ablehnen. Eine andere Sicht auf altbekannte Fakten setzt oft neue Einsichten frei. Die historische, analytische Rede über das Kino ist reicher, als so mancher Wissenschaftler und so mancher Verlag uns weismachen wollen.



PARTAGE

Vous nous annoncez vos oeuvres. Nous encaissons vos droits d'auteur en Suisse et à l'étranger. Pour que votre part du gâteau ne soit pas dévorée par d'autres: déclarez vos oeuvres.

Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'oeuvres
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

**Valerie Solanas, die Frau, die auf Andy Warhol schoss
und sein Leben für immer veränderte.**

Lili Taylor Stephen Dorff Jared Harris
Beste Schauspieler
Sundance 1996

★★★★

Provokativ

Bewegend

Humorvoll

Brillant



I SHOT ANDY WARHOL

Ein Film von Mary Harron

ORION

Hammer

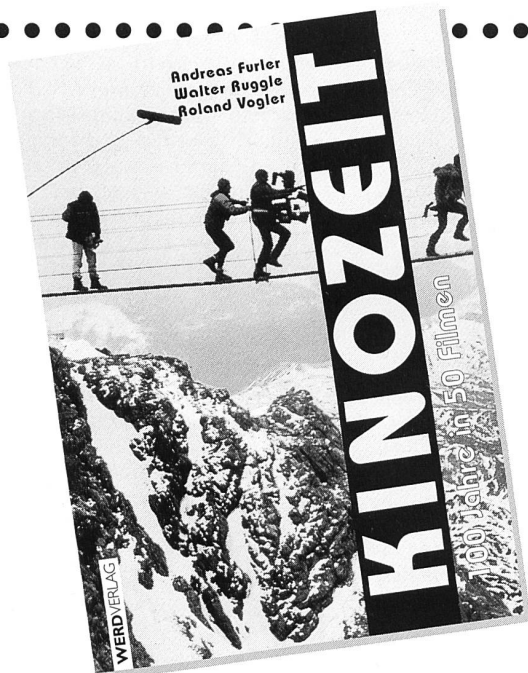
DO

FRENETIC

JETZT IM KINO

Kinozeit

100 Jahre in 50 Filmen



Auf eine Reise durch einhundert Jahre Filmgeschichte lädt das Filmteam des «Tages-Anzeigers». Anschaulich beschreiben die Autoren die wesentlichen Elemente der Filmkunst anhand von fünfzig ausgewählten Filmen. Von den Anfängen der Gebrüder Lumière bis hin zu den Computern der Neuzeit finden sich Entwicklungsschritte und erprobte Ausdrucksformen in Essays, deren Würze in ihrer jeweiligen Kürze liegt.

Kinozeit von Andreas Furler, Walter Ruggle und Roland Vogler, 112 Seiten, 50 s/w Fotos, grossformatige Beilage «Stars – Regie – Filme», broschiert, Fr. 29.80

Coupon

Bitte senden Sie mir mit Rechnung:

___ Ex. **Kinozeit** à Fr. 29.80
zuzüglich Versandkosten

Vorname _____

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

Einsenden an: Werd Verlag,
Postfach, 8021 Zürich
Tel. 01 / 248 46 99
Fax 01 / 248 50 39
Internet www.werdverlag.ch
Auch im Buchhandel erhältlich

Veranstaltungen

Filmzeit – Lebenszeit

«In den sechszwanzig Stunden DER ZWEITEN HEIMAT durchdringen sich Film- und Lebenszeit wechselseitig: Für die Dauer der Filmwahrnehmung wird das Kontinuum der ablaufenden Zeit unterbrochen, um im inszenierten Rückblick eigene Identität mit Erinnerung und Geistesgegenwart aufzuladen.»

So die Veranstalter eines Filmseminars in Hofgeismar bei Kassel (28. August bis 1. September), in dem die dreizehn Teile des Filmzyklus DIE ZWEITE HEIMAT von Edgar Reitz auf der Leinwand präsentiert werden. In Vorträgen und Gesprächsgruppen soll die Position des Zyklus in der Film- und Mediengeschichte sowie in der deutschen Sozial- und Geistesgeschichte erörtert werden.

Ein Liederabend mit Salome Kammer (sie spielte die Clarissa) ergänzt das Programm, welches durch ein Abschlussgespräch mit dem Regisseur beendet wird. Anmeldung bei: Evangelische Akademie, Schlösschen Schönburg, Postfach 1205, D-34362 Hofgeismar Tel 0049-5671-881-0



DIE ZWEITE HEIMAT
von Edgar Reitz

NON OU A VA GLORIA DE
MANDAR (DER VERGÄNGLICHE
RUHM DER HERRSCHAFT)
von Manoel de Oliveira

DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER
BOULEVARDPRESSE
von Ulrike Ottinger

Fernsehen pflegt Film

Cinema Lusitano – Filme aus Portugal

Vom 18. August bis 27. September stellt 3sat das Filmland «am Rande Europas» erstmals mit einer umfassenden und repräsentativen Reihe im Fernsehen vor. Die Auswahl beginnt mit dem Erstlingswerk des portugiesischen Altmeisters Manoel de Oliveira HARTE ARBEIT AM FLUSS (18. August, 12.35 Uhr) aus dem Jahre 1931. Wegen der realistischen Darstellung von Armut und Zerfall in der Altstadt Portos löste der Film bei seiner Uraufführung in Portugal einen Skandal aus. Heute gilt er als erstes Meisterwerk der portugiesischen Filmkunst.

Ansonsten konzentriert sich das Programm auf Produktionen der achtziger und neunziger Jahre. DER VERGÄNGLICHE RUHM DER HERRSCHAFT (20. August, 22.25 Uhr) schlägt dabei die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der heute 88-jährige de Oliveira, der während der letzten zehn Jahre nochmals eine erstaunliche Produktivität entwickelte, bezeichnete diesen Film als die Bilanz seines vorherigen Filmschaffens.

Ferner werden Werke renommierter Regisseure des «Cinema Novo» wie FLUCHTPUNKT von Fernando Lopes (29. August, 20.15 Uhr) und INSEL DER LIEBE von Paulo Rocha (24. September, 23.10 Uhr), aber auch Arbeiten junger, noch unbekannter Talente wie zum Beispiel EIN GANZ NORMALES LEBEN VON Joaquim Leitão (10. September, 22.25 Uhr) ausgestrahlt. Informationen bei: 3sat, c/o ZDF, Postfach 4040, D-55100 Mainz Tel 0049-6131-706418/9 Fax 0049-6131-706120

Ohne Gewähr

Die Welt dreht

Lars von Trier arbeitet zur Zeit an der Fortsetzung der auf Arte ausgestrahlten Serie THE KINGDOM. Die sechs neuen Folgen sollen nächstes Jahr auf Arte gesendet werden.

Der Zürcher Regisseur Richard Dindo wird im Herbst mit einer Dokumentation über Paul Grüninger beginnen, der erst letztes Jahr dreiundzwanzig Jahre nach seinem Tod juristisch rehabilitiert wurde. Der ehemalige Chef der St. Galler Polizei war 1940 verurteilt worden, weil er illegalen jüdischen Flüchtlingen die Einreise erlaubt hatte.

Mit zwei Projekten ist gegenwärtig DER BEWEGTE MANN Til Schweiger beschäftigt. An dem Roadmovie KNOCKING ON HEAVEN'S DOOR ist er als Drehbuchautor, Produzent und Hauptdarsteller gleich dreifach beteiligt. In der deutsch-polnisch-französischen Koproduktion BRUTE kommt es wieder zur Zusammenarbeit mit dem Produzententeam Boje/Buck.

Johnny Depp versucht sich erstmals in der Doppelrolle als Regisseur und Hauptdarsteller. In THE BRAVE spielt er einen Jugendlichen lateinamerikanischer Herkunft in den Südstaaten, der sich dazu entschliesst, seine Familie als Darsteller in einem Snuff Movie über Wasser zu halten.

James Cameron ist mitten in der Vorbereitung für den Film TITANIC, dessen Produktion im Herbst anlaufen soll. Als Passagiere sind Leonardo DiCaprio und Kate Winslet auf dem sinkenden Dampfer.

Francis Ford Coppola, dessen aktueller Film JACK mit Robin Williams in der Hauptrolle am 7. August in den USA anlauft, koproduziert derzeit das Projekt CHROME DRAGON zusammen mit Wayne Wang (SMOKE) und Jean-

Luis Piel (URGA). Ziel dieses Unterfangens ist es, sechs jungen asiatischen Regisseuren die Gelegenheit zu geben, einen Genrefilm zu realisieren, dessen Schauplatz eine Metropole Asiens sein wird. Als nächstes will sich Coppola einem Science-fiction-Film zuwenden, der im Jahre 2098 spielen und den Titel MIRROR haben soll.

Chen Kaige, der zuletzt mit TEMPTRESS MOON in Erscheinung trat, beendet eine Reihe historischer Filme und kehrt mit DANCING WITH ETERNITY in die Gegenwart zurück.

Einst erzählte Orson Welles die Geschichte eines Zeitungsmagnaten. Heute plant Ridley Scott einen Spielfilm, der schildert, wie der Verleger William Randolph Hearst versuchte, Welles' Debutfilm zu vernichten. Der Spielfilm wird auf dem Dokumentarfilm THE BATTLE OVER CITIZEN KANE von Thomas Lennon und Michael Epstein basieren.

Mike Nichols, derzeit mit THE BIRD CAGE weltweit erfolgreich, hat sich die Filmrechte an jenem Buch gesichert, das im letzten Jahr in Washington mit einer recht genauen Darstellung der Wahlkampagne Bill Clintons für Furore sorgte. Während der Autor des Bestsellers noch immer nur unter dem Pseudonym «Anonymous» (un)bekannt ist, ist schon bekannt, dass Tom Hanks die Rolle des Präsidenten übernehmen soll.

Das andere Programm

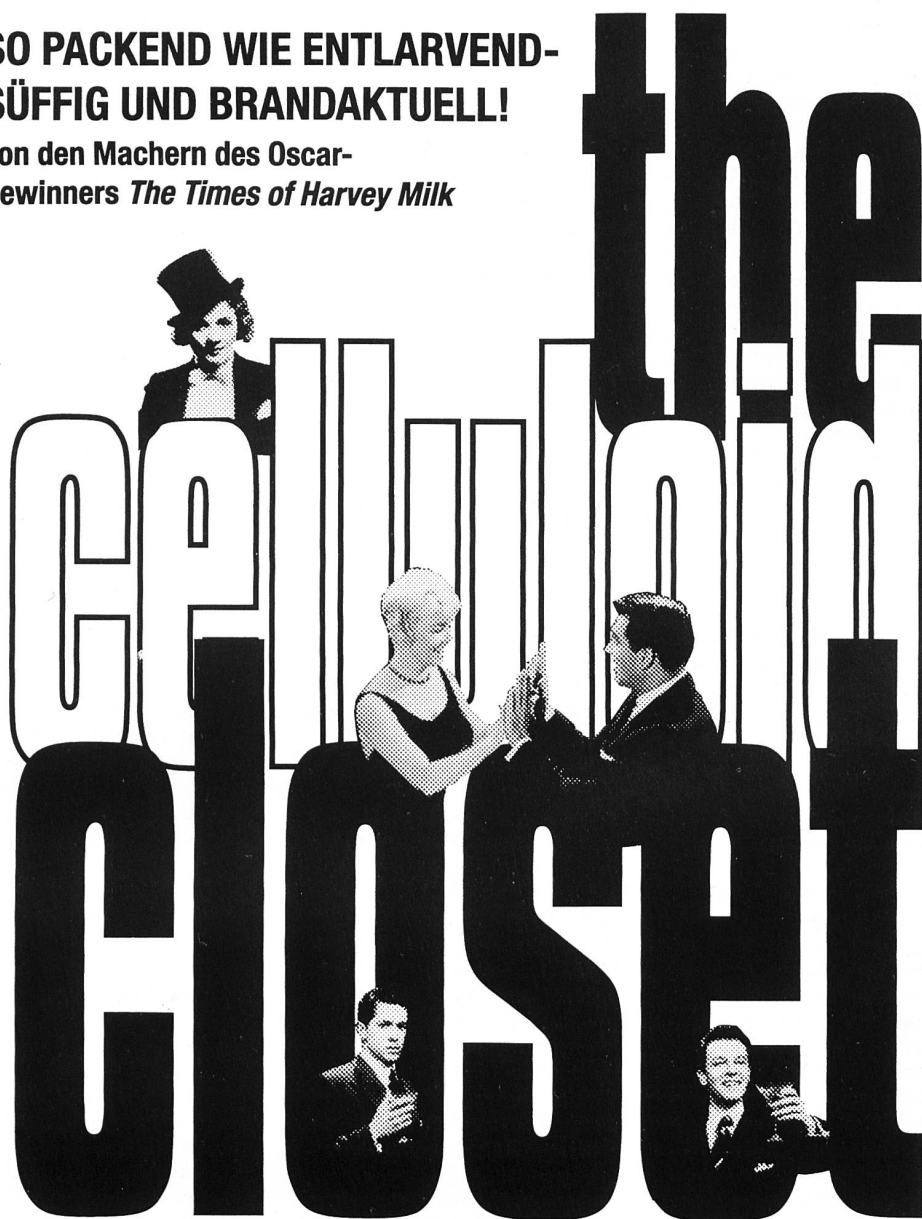
Xenix Filmclub

Das Kino Xenix in Zürich wird im September und Oktober eine umfassende Retrospektive der deutschen Regisseurin Ulrike Ottinger präsentieren. Den Anfang macht der Kurzfilm BERLIN FIEBER (1973), in dem Ottinger, die ursprünglich von der Malerei über die Performance-Kunst zum Film gekommen war, ein Portrait des Berliner Happening- und Fluxus-Künstlers Wolf Vostell zeichnete. Die Reihe setzt sich fort über die kurzen Spielfilme LAOKOON & SÖHNE (1974), DIE BETÖRUNG DER BLAUEN MATROSEN (1975), sowie die langen Spielfilme MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN (1977) und BILDNIS EINER TRINKERIN (1979). In beiden Filmen spielt jeweils Tabea Blumenschein in schrillen, selbstentworfenen Kostümen die Hauptrolle. Als stilisierte Verkörperung weiblicher Wunschphantasien zelebriert sie vor dem Hintergrund

**TONY CURTIS WHOOP! GOLDBERG TOM HANKS
SHIRLEY MACLAINE SUSAN SARANDON**

**SO PACKEND WIE ENTLARVEND-
SÜFFIG UND BRANDAKTUELL!**

Von den Machern des Oscar-
Gewinners *The Times of Harvey Milk*



Ein Rob Epstein / Jeffrey Friedman Film

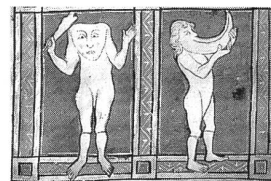
HOME BOX OFFICE Presents in association with CHANNEL 4, ZDF / ARTE a TELLING PICTURES PRODUCTION A ROB EPSTEIN-JEFFREY FRIEDMAN FILM
Based on the Book by VITO RUSSO Narrated by LILY TOMLIN Director of Photography NANCY SCHREIBER Art Director SCOTT CHAMBLISS
Edited by JEFFREY FRIEDMAN and ARNOLD GLASSMAN Story by ROB EPSTEIN, JEFFREY FRIEDMAN, SHARON WOOD
Narration Written by ARMISTEAD MAUPIN Music by CARTER BURWELL Vocal Performance by k.d. lang Co-Producer MICHAEL LUMPKIN
Executive Producer MICHAEL LUMPKIN Executive Producers HOWARD ROSENMAN, BERNIE BRILLSTEIN, BRAD GREY
Produced and Directed by ROB EPSTEIN & JEFFREY FRIEDMAN



JETZT IM KINO!

»Getürkte Bilder«

Zur Inszenierung
von Fremden im Film



ARNOLDSHAINER

FILMGESPRÄCHE

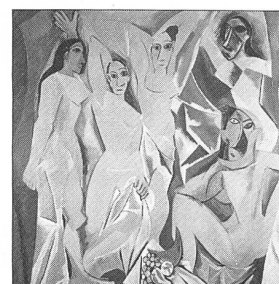
Band 12

SCHÜREN

1995, 148 Seiten, mit Abb.
DM/Sfr 28,- (ÖS 219/S) ISBN 3-89472-412-9

»Bei mir bist Du schön«

Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film



ARNOLDSHAINER

FILMGESPRÄCHE

Band 11

SCHÜREN

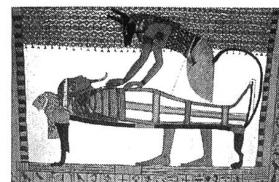
1994, 144 Seiten, mit Abb.
DM 28,- (ÖS 219/Sfr 29,30) ISBN 3-89472-059-X

**ARNOLDSHAINER
FILMGESPRÄCHE BEI**

SCHÜREN

Kino und Tod

Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit



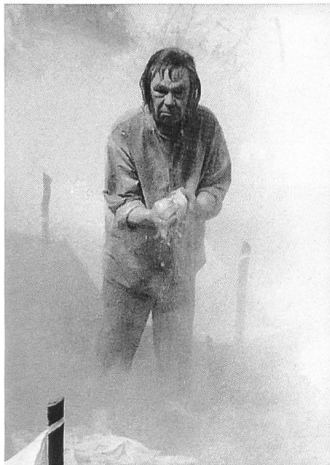
ARNOLDSHAINER

FILMGESPRÄCHE

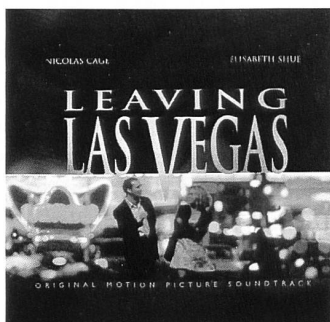
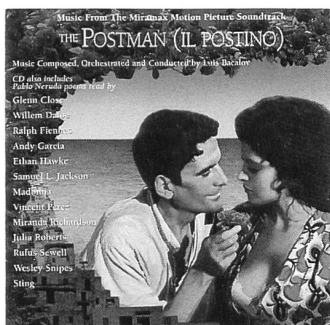
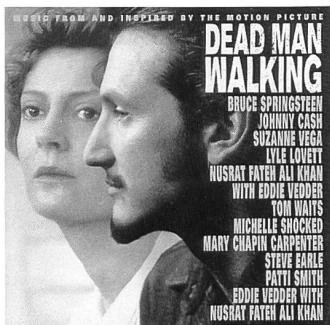
Band 10

SCHÜREN

1993, 144 Seiten, mit Abb.
DM 28,- (ÖS 219/Sfr 29,30) ISBN 3-89472-055-7



THE KINGDOM
von Lars von Trier



verfremdeter Geräusche, ethnographischer und europäischer Musik Grenzüberschreitungen der Lust.

In **DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE** (1983) konfrontiert sie Wildes Dandy mit einer sensationslüsternen Medienmacherin und kommentiert so den Narzissmus der postmodernen audio-visuellen Kultur. Seit **CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG** (1985), der während einer Vorbereitungsreise für **JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA** (1988) entstand, wendet sich Ottinger zunehmend dem Dokumentarischen in zumeist überlangen Filmen zu. Dieses Genre beschliesst dann auch die Werkchau mit Ottingers jüngstem Werk **TAIGA**. Der achtstündige Dokumentarfilm über die Mongolei wird über drei Abende verteilt gezeigt.

Am 2. und 3. August zeigt das Xenix die sechsteilige ironisch-gruselige Soap-Opera **THE KINGDOM** von **Lars von Trier** in einer 35mm-Kinoverision. Der Däne entwirft in dieser in einem Spital spielenden Gespenster-Fernsehserie ein aussergewöhnliches visuelles Universum.

Noch bis zum vierzehnten August läuft eine Retrospektive des Italo-Amerikaners **Martin Scorsese** mit jeweils zwei Filmen pro Tag.

Informationen bei: Filmclub Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich
Tel 01-242 73 10
<http://swix.ch/xenix/>

Festivals

Cinéma tout écran

Vom 17. bis 22. September widmet man sich in Genf zum zweiten Mal Filmen von kinematographischer Qualität, die für das Fernsehen produziert wurden. Unter den dreizehn Spielfilmen, die im offiziellen Wettbewerb konkurrieren, sind diesmal unter anderen **THE QUIET ROOM** von **Steven Soderbergh**, **L'INCONNU** von **Ismaël Ferrouki** und **FRAMING FRAMMIS** von **Tom Cruise**. Neben dem Wettbewerb werden dem Publikum Fernsehproduktionen bekannter Filmautoren gezeigt. Unter ihnen **Jean Renoir**, **Stephen Frears** und **Roberto Rossellini**. Auch in Genf wird eine Nacht dem dänischen Regisseur **Lars von Trier** gewidmet sein, in der **THE KINGDOM** ungekürzt und am Stück vorgeführt werden wird. Informationen bei: Maison des Arts du Grütli, 16, rue du Général-Dufour, 1211 Genève 11
Tel 022-328 85 54

Mannheim-Heidelberg

Das nach Berlin zweitälteste Filmfestival Deutschlands trägt mit seinem geplanten «Ersten Projekt Markt Mannheim-Heidelberg» der Tatsache Rechnung, dass kein Film ohne die ökonomischen Grundvoraussetzungen entstehen kann. Um diese auch jungen, unabhängigen Filmemachern zugänglich zu machen, wird ein Forum geschaffen, in dem eine Reihe von Coproduction-Meetings stattfinden sollen. In diesem Jahr bekommen rund zwanzig lateinamerikanische Produzenten die Gelegenheit, einen Koproduzenten aus Deutschland, Österreich oder der Schweiz zu finden.

Soundtrack
von Rainer Scheer

Various

Musik zu: **DEAD MAN WALKING**
(Sony)

Hollywood hat wieder einen Stoff der harten Auseinandersetzung entdeckt: die Todesstrafe. Aktuell in den Kinos gibt es dazu **Sharon Stone** in **LAST DANCE**, angezettelt aber wurde der neuerliche Disput um ein altes Thema von **Tim Robbins'** **DEAD MAN WALKING**. Auch wenn Kompilationen mit Songs nicht gerade der Inbegriff filmmusikalischen Schaffens widerspiegeln, so macht diese CD eine Ausnahme, finden sich doch hier nur eigens für den Film komponierte Songs. **Bruce Springsteen** blieb für seinen eindringlichen Titelsong zwar ein Oscar verwehrt, dafür befindet er sich in illustrierter Gesellschaft von **Johnny Cash**, **Suzanne Vega** und einem einmal mehr bestechenden **Tom Waits**, denen es gelingt, in ihren Songs eine deprimierend-eindringliche Atmosphäre der Ausweglosigkeit zu erzeugen.

Luis Bacalov

Musik zu: **IL POSTINO**
(Buena Vista)

And The Oscar goes to ... **IL POSTINO**. Wer? Was? – Überraschung allerorten, vor allem auch beim Hersteller **Buena Vista**, den die Auszeichnung wirklich unvorbereitet traf. Fünf Monate ist es bereits her und **DER POSTMANN** steht vor seiner Videoauswertung; an den grossen Kinos ging der Film leider vorbei.

Die Academy hatte in diesem Jahr durch den lange überfälligen Schachzug, einen Oscar für die beste Filmmusik in zwei

Kategorien zu vergeben, von der Peinlichkeit abgelenkt, wieder einmal **Disney** (für **POCAHONTAS**) mit der kleinen Figur zu beglücken. **Luis Bacalov** gewann gegen starke Konkurrenz wie **James Horner** oder **Patrick Doyle**. Der Score zu **IL POSTINO** ist meisterhaft, mal leicht und melodisch, mal schwermütig, aber immer von einer vornehmen Eindringlichkeit, die vor allem durch das Bandoneon, einer kleinen Handharmonika, erzeugt wird. Daneben bietet die CD kurze Lesungen bekannter Poems von **Pablo Neruda**, interpretiert und vorgetragen unter anderen von **Sting**, **Glenn Close**, **William Dafoe** oder **Madonna**. Eine brillante CD.

Mike Figgis

Musik zu: **LEAVING LAS VEGAS**
(Polydor/Polygram)

Wenn Regisseure Musik machen, wäre es zumeist besser, wenn den geplagten Ohren dies erspart bleiben würde. **Mike Figgis** ist hier eine Ausnahme. Nach seinem grossartigen **STORMY MONDAY**, zu dem er ebenfalls den Score lieferte, schickt er nun **Nicholas Cage** in den Ring im Kampf gegen den Alkoholismus. Zurückhaltend, mit starken Jazz-Elementen, beherrscht **Figgis** die Kunst, seine Musik nie selbstgefällig einzusetzen. Und so ist der Score auf CD auch Musik zum bewussten Zuhören. **Sting**, den **Figgis** seit seiner Zusammenarbeit an **STORMY MONDAY** kennt, steuerte zwei Songs bei.

Ausstellung

Rückblick

Unter dem Titel «Die Mobilisierung des Blicks» ist derzeit im Stadthaus in Klagenfurt eine Ausstellung über die Vorgeschichte des Kinos zu sehen, in der – einmal mehr – aufgezeigt wird, dass die Geschichte der bewegten Bilder lange vor der ersten Vorführung der Gebrüder **Lumière** im Jahre 1895 beginnt. Von der **Laterna magica** über das **Rundpanorama** und die **Stereoskopie** bis hin zum sogenannten **Kaiserpanorama**. Letzteres vermittelt dem Betrachter einen dreidimensionalen Seheindruck mittels einer Abfolge kolorierter Stereofotografien und ist der Höhepunkt der Ausstellung. Informationen bei: Verein Medienmuseum, Köstlergasse 14/9
A-1060 Wien
Tel 0043-1-587-5036

Dagmars langer Weg zur Regie

Laudatio von *Margarethe von Trotta*
für Dagmar Hirtz



1

«Sie hat vielen
„Meistern“ ge-
dient, bevor sie an
sich selber
glauben mochte.
Und Meister
entlassen
bekanntlich ihre
besten Gehilfen
nur höchst ungern
in die Freiheit.»



2

Als Dagmar Hirtz' Film *MOONDANCE* wäh- rend des Festivals EuropaCinema in Viareggio ur- aufgeführt wurde, war einer der vielen Zuschauer im Saal Michelangelo Antonioni, und als das Licht anging, hatte er Tränen in den Augen. Seit er vor zehn Jahren einen Schlaganfall erlitten hat und sein Sprachzentrum dadurch fast ganz zerstört wurde, drückt er seine Freude, seine Zufrieden- heit, sein Lob durch Weinen aus. Seltsames Schick- sal für einen Mann, in dessen Filmen die Men- schen fast nie weinen.

Beim anschließenden Abendessen wollte er unbedingt neben Dagmar sitzen, ergriff immer wieder ihre Hand und nickte ihr anerkennend zu. Später erfuhr sie über seine Frau Enrica, die die Gesten ihres Mannes als einzige versteht und in- terpretieren kann, dass Antonioni sie als Cutterin für seinen Film *AL DI LA DELLE NUVOLE* gewinnen wollte. Ein alter Meister wie er, der bei allen sei- nen Filmen massgeblich und herrisch am Schnitt beteiligt war, hatte natürlich sofort in ihr die eben- bürtigte Könnlerin erkannt. Ein Angebot, das sie vor Jahren ganz sicher nicht ausgeschlagen hätte. Diesmal tat sie es, zwar zögernd und mit Bedau- ern, aber doch entschlossen, die Zeit für ihre eigen- en Filme und Pläne zu nutzen.

Das war nicht immer so. Diese ihre Entschie- denheit, für sich selbst zu handeln, ihren eigenen Wünschen und Vorstellungen den Vorrang zu ge-

ben, hat sie sich erst ganz allmählich und mit ängstlichen Momenten des Verzagens erworben, wie so viele Frauen ihrer Generation. Ich will jetzt aus Dagmars Weg zur Regie keine Befreiungsstory machen, eine Frauenrechtlerin im Sinne von *Wo- mens Lib* ist sie nie gewesen, aber trotzdem ist ihr Berufsweg exemplarisch. Sie hat vielen „Meistern“ gedient, bevor sie an sich selber glauben mochte. Und Meister entlassen bekanntlich ihre besten Ge- hilfen nur höchst ungern in die Freiheit.

Zunächst studierte sie auch gar nicht Film, sondern Musikwissenschaften. Als Kind spielte sie die Geige, spielte zusammen mit ihrer Mutter die Geige in der Kirche. Die Familie war sehr katho- lisch, und im Filmclub des Kaplans fand einmal im Monat eine Vorführung statt, dahin nahm die Mutter sie manchmal mit. Ihre erste Erinnerung an einen Film: *MEIN KAMPF* von Erwin Leiser, in den fünfziger Jahren, und man kann sich vorstellen, was diese Bilder in einem jungen, empfindsamen Menschen auslösten. Vielleicht war es die Erschü- terung über diese ersten Bilder, die nachwirkte und die in ihr ziemlich früh den Wunsch entstehen liess, Cutterin zu werden, obwohl sie noch gar kei- ne Vorstellung hatte, was dieser Beruf bedeutete. Es war halt ein Beruf, in dem Frauen beim Film et- was werden konnten. Sie gab ihr Studium der Mu- sik auf, auch, weil die Firma des Vaters pleite machte und kein Geld mehr für ein weiteres Stu- dium vorhanden war.



3

Die Schulfreundin ihrer Mutter war Cutterin, sie riet zu einer Ausbildung in der Praxis, half ihr aber nicht, einen Platz zu finden. Also versuchte sie es auf eigene Faust und liess sich als „Arbeite- rin“ anstellen, im Kopierwerk der Bavaria, und da es Tag- und Nachtschichten gab, bevorzugte sie die Nachtschicht, denn da war sie unbeaufsichtigt, konnte sich nach Belieben umsehen, konnte etwas über Lichtbestimmung erfahren.

Danach kam ihr der Zufall zu Hilfe. Sie lern- te Horst Wendland kennen, der, wie wir wissen, ein Gespür hat nicht nur für das Erfolgsverspre- chende, sondern auch für Talent. Irgendetwas muss er in dieser Zwanzigjährigen gewittert ha- ben, er holte sie jedenfalls als Praktikantin nach Berlin für den Film *DEUTSCHLAND, DEINE WUNDER*, eine Bestandsaufnahme der damaligen BRD aus Wochenschaumaterial. Sie lernte numerieren und Töne anlegen, der übliche Lehrgang für Anfänger. Sie muss sich dabei wohl besonders geschickt an- gestellt haben, denn bald schon wird sie zweite Assistentin, dann erste.

Sie lernt Noelte kennen mit dem *KAMMER- SÄNGER*, und der bietet ihr nach nur eineinhalb Jahren Assistenz an, selbst zu schneiden. Und diesmal macht sie alles alleine, ohne Assistentin. Zwar muss bei ihrem ersten Schnitt Ulrich Scha- moni, der damalige Assistent von Noelte, noch eingreifen und jede Schnittstelle verlängern, aber zurück geht sie nun nicht mehr.

Drei oder vier weitere Filme mit Noelte, drei Filme mit Kurt Hoffmann (*DAS HAUS IN DER KARP- FENGASSE*, *HOKUSPOKUS*, *DR. PRÄTORIUS*), und dann gelingt ihr vielleicht der wichtigste Sprung, *TÄTO- WIERUNG* mit Johannes Schaaf, und *TROTTA*. Sie wird seine Regieassistentin und Cutterin, das heisst sie ist von Anfang an dabei, beim Vorberei- ten und Drehen.

Es ist eine innovative Zeit für den deutschen Film, und Johannes Schaaf ist ein Mann, der eine intensive Zusammenarbeit sucht. Während sie bei Noelte in erster Linie Schauspielführung und Dia- logregie gelernt hat, bei Kurt Hoffmann solides Handwerk, so kommt bei Schaaf die Bildregie, die Bildauflösung, die Lust am Erfinden und Auspro- bieren hinzu. Über den Theatermann zum Hand- werker zum Autorenkino.

Es gibt, glaube ich, keinen Regisseur, keine Regisseurin in Deutschland mit einer so vollkom- menen Ausbildung wie Dagmar Hirtz sie hat, kei- ne so aufmerksame und kritische Wegbegleiterin des deutschen Films seit Anfang der sechziger Jah- re.

Aber noch ist sie nicht Regisseurin. Die Be- gegnung mit Maximilian Schell, mit dem sie bald auch über die Arbeit hinaus verbunden sein wird, und deren erster gemeinsamer Film den passen- den Titel *FIRST LOVE* hat, öffnet ihr den Blick in die Welt des internationalen Films. *FIRST LOVE* wird für den Oscar nominiert. Sie lernt Dürrenmatt kennen, Zinnemann, Robert Wise, der übrigens ebenso als Cutter angefangen hat (als Cutter von *CITIZEN KANE*), Cassavetes und vor allem Jules Dassin, mit dem sie bis heute eine tiefe Freund- schaft verbindet.

Es folgen, immer noch zusammen mit Schell, *DER FUSSGÄNGER*, für den sie ihren ersten Bundes- filmpreis bekommt, es werden später noch einige dazukommen, und *DER RICHTER UND SEIN HENKER* und ihr wird die für eine Europäerin seltene Ehre zuteil, in die Academy of Motion Picture von Hol- lywood als Mitglied gewählt zu werden.

Aber sie ist immer noch keine Regisseurin. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre lässt sich der Wunsch, selbst Filme zu machen, nicht mehr wegschieben, denn Wünsche, so hat Goethe ge- schrieben, sind Vorahnungen von Fähigkeiten.



4

1
Dagmar Hirtz

2
Margarethe von
Trotta und
Dagmar Hirtz
an der Preis-
verleihung

3
Ruaidhri Conroy
und Ian Shaw in
MOONDANCE

4
Marianne
Faithfull und
Julia Brender in
MOONDANCE

«Und damit wären wir wieder bei Michelangelo Antonioni angelangt, auch seine Filme handeln von diesem Trennenden, und vielleicht hat er ja auch deswegen geweint.»

Aber noch geben ihre Meister sie nicht frei, ermutigen sie nicht, den entscheidenden Schritt zu tun, obwohl sie längst bemerkt haben müssten, dass sie ihn tun sollte, und sie selbst hat noch nicht die nötige Zuversicht, dass die Geister ihr zu Diensten sein werden.

1981 drehe ich *DIE BLEIERNE ZEIT* und bitte sie, den Film zu schneiden, was sie mir bei den beiden vorhergehenden Filmen abgelehnt hatte. Ich glaube, sie war von meiner Insistenz gerührt und sagte zu. Vielleicht hat es sie auch nur gereizt, einmal mit einer Frau zu arbeiten, die den Sprung schon gemacht hatte.

Ich bekam ihr Wissen dann auch gleich zu spüren, indem sie mir riet, einige Szenen des Drehbuchs, die ich voneinander getrennt inszenieren wollte, zusammenzufügen. Und natürlich hatte sie Recht. Ohne ihre Einmischung, ihre Klarheit, ihr enormes Rhythmusgefühl, aber auch ohne ihre Loyalität und Generosität wäre der Film ein mittelmässiger geworden. Aus unserer Zusammenarbeit ist eine Freundschaft entstanden, und das ist auch der Grund, warum ich heute hier sprechen darf und ihr endlich einmal ganz laut meine Bewunderung zeigen kann.

Ja, und nun wird sie Regisseurin, und ich bin sehr stolz darauf, wenn sie mir heute sagt, das hat auch etwas mit mir zu tun.

UNERREICHBARE NÄHE heisst ihr erster Film, 1983. Und er wird prompt als deutscher Beitrag für die italienische Semaine de la Critique in Venedig ausgewählt.

Nur einige Zitate von Kritikern:

«Ein formal und inhaltlich gleichermaßen überzeugendes Debüt.» – «Die individuelle Aussage einer starken Persönlichkeit.» – «Zwei Jahrzehnte war sie Cutterin, wobei nicht wenige wesentliche Arbeiten durch ihre Hände glitten. Gleichermaßen behutsam und einfühlsam, gilt sie

als Meisterin ihres Metiers. Die gleiche Einfühlsamkeit lässt sie nun bei ihrem ersten eigenen Film erkennen.»

Und nach ihrem Film befragt, sagt sie: «Fast alle Personen in meinem Film haben etwas versäumt, verdrängt oder unterdrückt. Ein Stück nicht gelebtes Leben, das plötzlich aufbricht und eine Auseinandersetzung herausfordert.»

Sie hat das Versäumte nachgeholt und hat sich der Herausforderung gestellt.

Das ist das Schöne für mich an ihrem Film, dass sie sich hinter ihren Personen verbirgt und gleichzeitig soviel von sich selbst erzählt und zu erkennen gibt, ohne Larmoyanz, aber mit dem Mut, Gefühle, Annäherungen, das im Grunde Unsagbare sorgsam analysierend festzuhalten.

Auch in ihrem zweiten Film *MOONDANCE* geht es um Gefühle und Annäherungen. Er erzählt vom Ende der Kindheit, von der glücklichen, aber auch schmerzlichen Zeit im Leben, in der sich alles verändert. Peter Buchka schreibt über ihn: «Wie das Trennende gerade dann aufkeimt, wenn man sich ganz nahekommt, davon handelt diese Geschichte einer ersten Liebe.»

Und damit wären wir wieder bei Michelangelo Antonioni angelangt, auch seine Filme handeln von diesem Trennenden, und vielleicht hat er ja auch deswegen geweint.

Ich wünsche Dagmar, dass sie weiter Filme machen wird, auch wenn die behutsamen Menschen es heute schwer haben.

Rede von Margarethe von Trotta,
gehalten aus Anlass der Verleihung
des Filmpreises der Stadt München
am 24. Juni 1996
im Münchner Filmmuseum



UNERREICHBARE
NÄHE

Die aufgerissenen Wunden

AUGENBLICKE IM PARADIES / UNE SAISON AU PARADIS

von Richard Dindo



AUGENBLICKE IM PARADIES bringt es zustande, die Texte des südafrikanischen Schriftstellers Breyten Breytenbach in einer ungebräuchlichen Tonart zu lesen.

Richard Dindo erweitert die Tagebücher von Breyten Breytenbach – «Augenblicke im Paradies», «Wahre Bekenntnisse eines Albino-Terroristen» und «Rückkehr ins Paradies» um so etwas wie eine Paralleldichtung in der Gestalt eines Films. Es versteht sich ja nicht von allein, dass Literatur von solchem Kaliber, inzwischen weltweit gelesen, eine Umschrift in Bilder und Töne überhaupt erträgt oder benötigt. Je nachdem könnte der Vorlage besser gedient sein, bliebe sie ohne jede Ausweitung. Doch bringt es der Film AUGENBLICKE IM PARADIES eben zustande, die Texte des südafrikanischen Schriftstellers in einer ungebräuchlichen Tonart zu lesen.

Es geschieht so, als wären die Sätze nicht schon rezitierfertig vorgedruckt, sondern als würden sie just zustandekommen, im Augenblick selbst, um nicht zu sagen: «im Ohrenhör», unter unsern Ohren. Es ist, als wäre der Verfasser im Begriff, sich alles überhaupt erst vorzusagen, was zum Teil schon vor über fünfzehn Jahren erschie-

nen ist. Auf diese Weise wird das Geschriebene weder angewendet noch ausgewertet, sondern wieder- und weitergedacht und wieder- und weitergeschrieben, mit andern Mitteln fortgeführt; und was dabei herauskommt, ist kein Kinostück *nach* den veröffentlichten Werken, sondern eines *zu* und *mit* ihnen.

Die Erinnerung zum Sprechen bringen

Die Abschnitte von Breytenbachs siebenundfünfzigjährigem Lebenslauf sind ja mehr als nur bereits gelebt. Von der Jugend unter den Buren der Kap-Provinz über den Widerstand gegen die Apartheid – mit dem Pariser Exil und den sieben-einhalb Jahren hinter Gittern – bis zur zögernden Heimkehr in jüngster Zeit ist alles zu Papier gebracht, rekapituliert, verkraftet, vielleicht schon in Teilen vernarbt. Und praktisch alles scheint von daher aussichtslos festgezurr, endgültig.

Allzu leicht könnte, von da aus, eine Rückschau betrachtend ausfallen, distanziert, vielleicht sogar gelassen und voreilig versöhnlich. War also doch alles halb so schlimm, abschliessend betrachtet. Kaltblütig exekutiert wurden in den Knästen des Regimes die schwarzen Opponenten, nicht die weissen. Und wenigstens eines trifft ja auch zu. Breytenbach macht auf dem heute Gefilmten einen wohl geprüften, aber keineswegs etwa dauerhaft beschädigten Eindruck: ein homerischer Dulder und heimkehrender Irrfahrer, aber auf Ithaka geht er noch ganz sehnig an Land. Illustrativ müsste ein solcher konventioneller Film geraten und wahrscheinlich höchst akademisch.

Wenn Dindo in einer ungebräuchlichen Tonart zitieren lässt, dann bringt er auch die Erinnerung, die eine unserer wichtigsten Produktivkräfte ist, auf ganz andere, auf seine sehr eigene Weise zum Sprechen und zum Hervorbringen. Die Geschichte der Familie Breytenbach, die Freunde, die Hinwendung zur Literatur, die Oppositionsgruppen, die Zeit der Illegalität, der Verrat aus den eigenen Reihen (an die politische Polizei), die bleierne Periode der Unterdrückung, der Prozess, die Aufstände, die Entlassung Nelson Mandelas aus der Haft, dessen Aufstieg zur Führung des Landes – eine ganze exemplarische Lebens- und Leidensgeschichte unserer Epoche schnurrt da nicht wie geplant ab, sondern sie vollzieht sich in kondensierter Form, mit allen krisenhaften Übergängen, noch einmal von vorn. Breytenbach wandelt auf den eigenen Spuren. Das Ungesättigte, leicht Schleppende und Verzeichnende der chemisch kopierten, aber elektronisch gefertigten Bilder verleiht vielen Szenen das Gespenstische des "déjà vu".

Vom Definitiven zum Provisorischen

Alles scheint wieder, statt über die Bühne gegangen, offen und unwägbar. Die Tatsächlichkeit und Unwiderruflichkeit des Geschehenen – dieses ganze Hinterhergescheitersein, das nachträgliche Wissen, was für eine Wendung die Sache am Ende genommen hat – wird gleichsam noch einmal, als würden Wunden aufgerissen, für die Dauer einer Vorführung, suspendiert. Selbst wenn Breytenbach angesichts der neuesten Entwicklungen sagt: Es kommt zu keiner Revolution in Südafrika, liegt in diesen Worten nichts archivarisches Beiseitelegendes. Immerhin ist die unmittelbare Gegenwart, aus der heraus sich der Film entfaltet, so ungewiss, wie es jeder einzelne Augenblick in der Vergangenheit gewesen ist. Und dem entspricht der durchaus zurückhaltende Optimismus, mit dem der Autor die Entwicklung seit dem Ende der Apartheid im Auge behält.

So findet denn das Definitive zu seinem provisorischen Charakter zurück, und in der Rückschau wird jeder Augenblick wieder zur Vorschau. Die Geschichte vollzieht sich eben doch nicht gesetzmässig oder gar automatisch, wie Marx es lehrte. Oder sieht es nur manchmal so aus, und hätte es der schlampige alte Prophet versäumt, die Zeiträume zu benennen, innert derer es dann doch so kommen würde, wie ihm vorschwebte? So hart auch die Rückschläge, es bleibt stets nur eines, an dem sich Sinn und Wert des Vergangenen und Gegenwärtigen gültig messen lässt, und das ist die utopische Vision einer freieren und gerechteren Welt. Wer sich vom Ideal nicht abbringen lässt, für den gibt es nur immer das Einstweilige, den Neuanfang, das Zurückfluten.

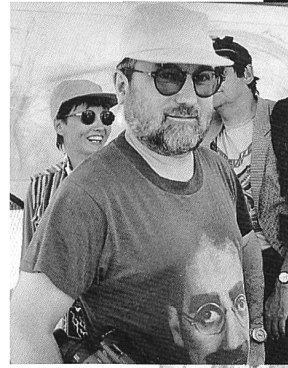
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten
zu AUGENBLICKE IM
PARADIES / UNE SAISON
AU PARADIS:
Regie: Richard Dindo;
Kamera: Pio Corradi
(34mm, Hi 8), Jürg
Hassler (Hi 8); Schnitt:
Richard Dindo, Rainer
Trinkler, Isabelle Ungaro;
Schnitt-Supervision:
Georg Janett; Texte aus:
«Augenblicke im Paradies»,
«Wahre Bekenntnisse eines
Albino-Terroristen»,
«Rückkehr ins Paradies» von
Breyten Breytenbach;
gelesen von Pierre Arditi
(französische Version) und
Klaus Knuth (deutsche Version);
Musik: Soweto String Quartet,
«Zebra Crossing»; Ton-Studios:
Magnetix, Zürich, Archipel,
Paris;
Mischung: Julien Cloquet.
Produktion: Lea Produktion,
La Sept-Arte, Les Films d'Ici, TSR,
Bernard Lang;
ausführende Produzenten:
Jobst Grapow, Catherine Roux,
Frédéric Cheret, Küde Meier,
Regula Schiess.
Schweiz/Frankreich
1996. Dauer: 112 Min.
CH-Verleih: Filmcooperative,
Zürich.



Go Gemmi Go!

Bildbericht von Maurice K. Grünig
von den Dreharbeiten zu «Gemmi 3»,
einem Filmprojekt von Clemens Klopfenstein
mit Max Rüdlinger und Polo Hofer



«DIE GEMMI – EIN ÜBERGANG ist bereits gedreht und handelt von der Wanderung von Kandersteg bis Gemmipasshöhe. «Gemmi 2» wird von Gemmi-Kulm über Leukerbad ins Wallis und von dort nach dem Piemont bis nach Apulien führen und «**Gemmi 3**» vom Nildelta bis Luxor. Die Idee ist, alle drei Teile zu einem einzigen Langspielfilm zu montieren und ihn dann ins Kino zu bringen.»

«Seit ein paar Jahren versuche ich mit Freunden, den Gang der Zeitläufe zu ermitteln: Mittels provokanter Versuchsanordnung hoffe ich jeweils – indem ich die Protagonisten aufeinander loslasse –, die Strukturen, die Beweggründe und Hintergründe von Männern mittleren Alters offenzulegen, von Bernern, Schweizern, Mitteleuropäern.»

«Meine Filme sollen immer von einem in den nächsten auf- und weitergehen. Ich war ursprünglich Maler. Von daher liegt es mir nahe, ein Werk aus dem andern zu entwickeln. Beim Film ist es die Regel, alle acht bis zehn Jahre ein für sich allein stehendes Werk zu schaffen. Ich finde die ineinanderfließenden Formen interessanter.»

«Doku-Fiction heisst im Fall der «Füürland-Filme», mit richtigen Bundesräten an einem richtigen Neujahrs-Empfang eine kleine Story zu realisieren, die dann so oder so ausgehen kann, und nicht mit Statisten, die Bundesräte markieren, einen kostspieligen falschen Empfang nachspielen, um seine fix ausgedachte Story darin unterzubringen.»

«Was hier in der Schweiz eigentlich schon seit Anfang des neuen Schweizer Films am besten gelaufen ist und auch die grösste internationale Anerkennung erhielt, sind die Swatch-Filme: Billige, kleine, schnelle Filme, oft im cinéma-copain-Verfahren, wie sie zum Beispiel die Genfer Gruppe «Groupe des cinq» hergestellt hat. Es war der kompakteste Filmstil, den die Schweiz entwickelt hat.»

«Ja, die Drehbücher sind auch so eine Plage: Es hat doch keinen Zweck, nach zehn Drehbuchseminarien dann fünf Jahre im «copy-quick» zu stehen und Hunderte von Drehbuchversionen an unzählige Kommissionen zu versenden. Es müsste doch wieder möglich sein, dass, wenn einer was zu sagen hat, er dieses auch unformeller und schneller realisieren kann.»

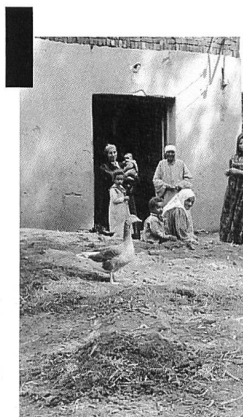
«Polo Hofer und Max Rüdlinger, zwei Ausgeburteten der beiden wesentlichen Seiten des schweizerischen Nationalcharakters, wandern debattierend und philosophierend durch die Schweiz, über die Berge, ins Ausland, weit weg bis in die Wüste. Der eine leidet am Schweizer-Sein, am Mann-Sein, am älter werden, ist «heimatmüde», jedoch durch seinen Pessimismus auch anregend, ja letztlich sogar positiv. Der andere hat diese Probleme nicht: er liebt die Welt, die Schweiz inklusive, die Menschen, die Musik, bleibt letztlich gerne in der Schweiz zuhause, wo er mit mundart-heimatlichem Rock'n'Roll die Frauen besingt.»

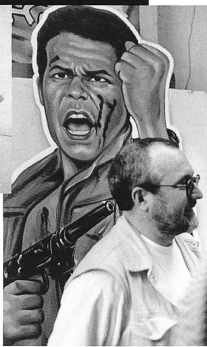
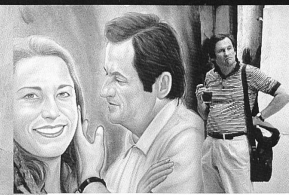
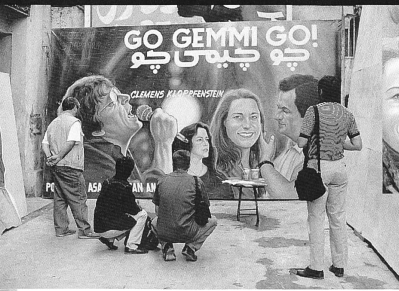
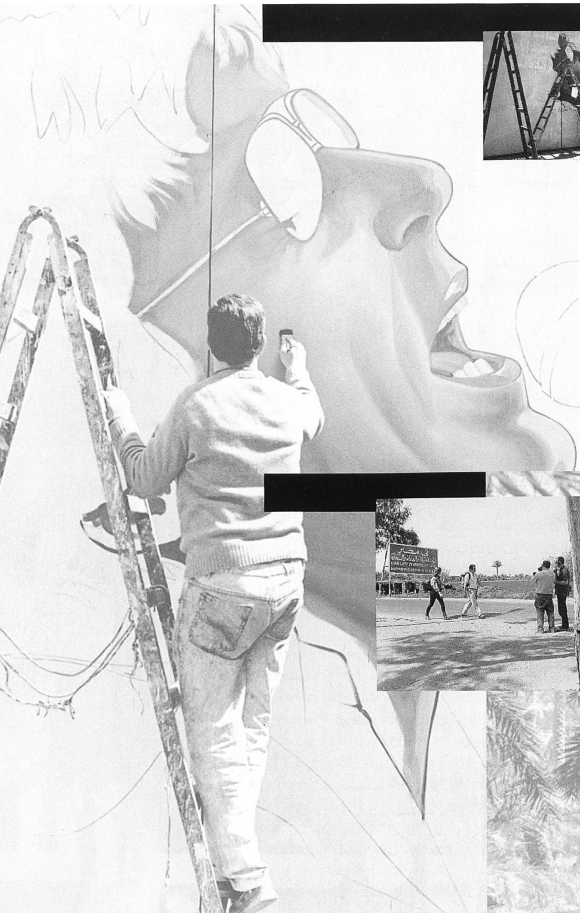
«Doch so gegensätzlich die beiden sind, sie sind und bleiben Freunde und versuchen, wandernd, philosophierend über die Situation Klarheit zu erringen. Schweizer sein, Mann sein, ist und bleibt ein Risiko. Ein nicht ganz unernster Versuch, mit Freunden improvisierend, den Stand der Dinge in der Welt zu erhaschen.»

Texte von Clemens Klopfenstein

Regie, Buch,
Kamera, Schnitt,
Produktion:
Clemens Klopfenstein;
Musik: Ben Jeger;
Ton, Schnitt:
Remo Legnazzi;
Darsteller:

Max Rüdlinger, Polo
Hofer, Asa Forsman,
Annette van der Maarel;
berndeutsch und
englisch, 35mm, Farbe,
Steadycam-junior mit
leichtgewichtiger
Hi-8-Kamera

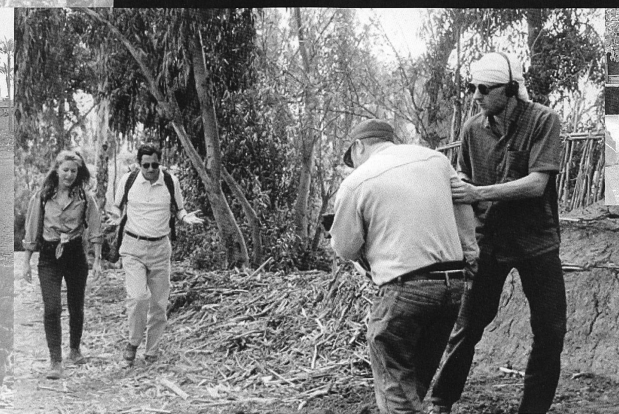
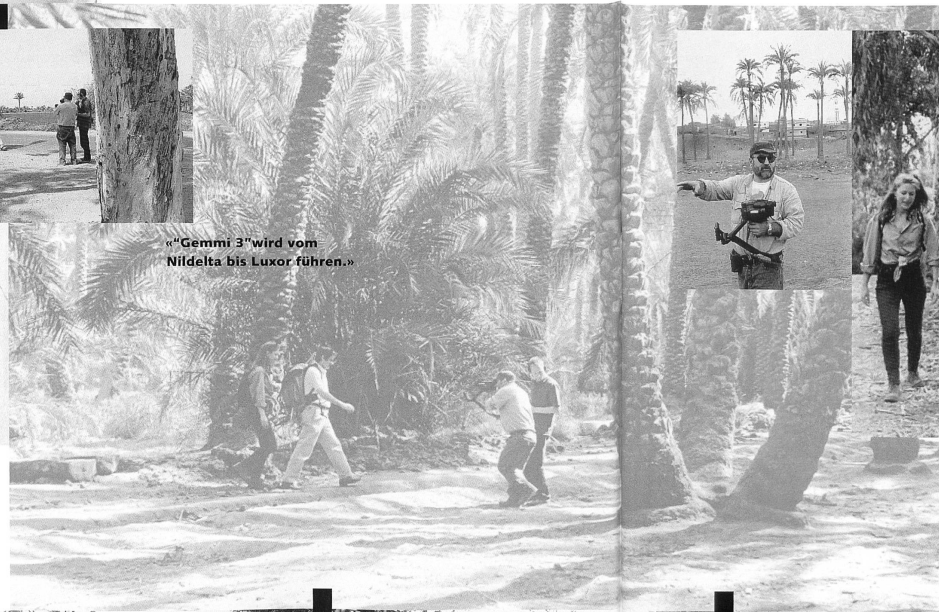




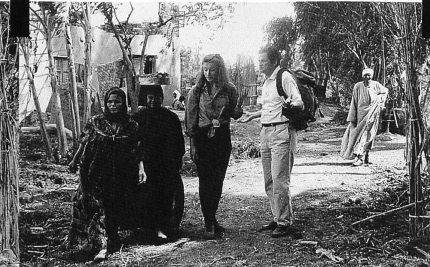
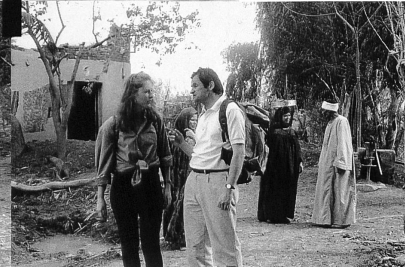
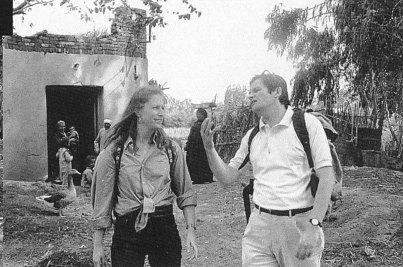
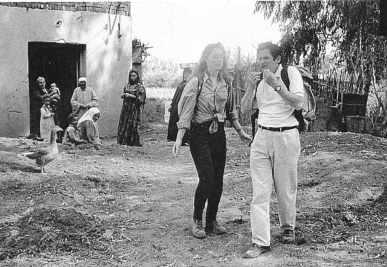
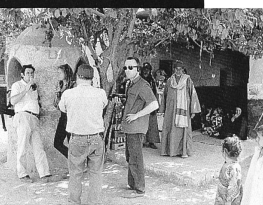
«Seit ein paar Jahren versuche ich mit
Freunden, den Gang der Zeitläufe zu ermitteln.»

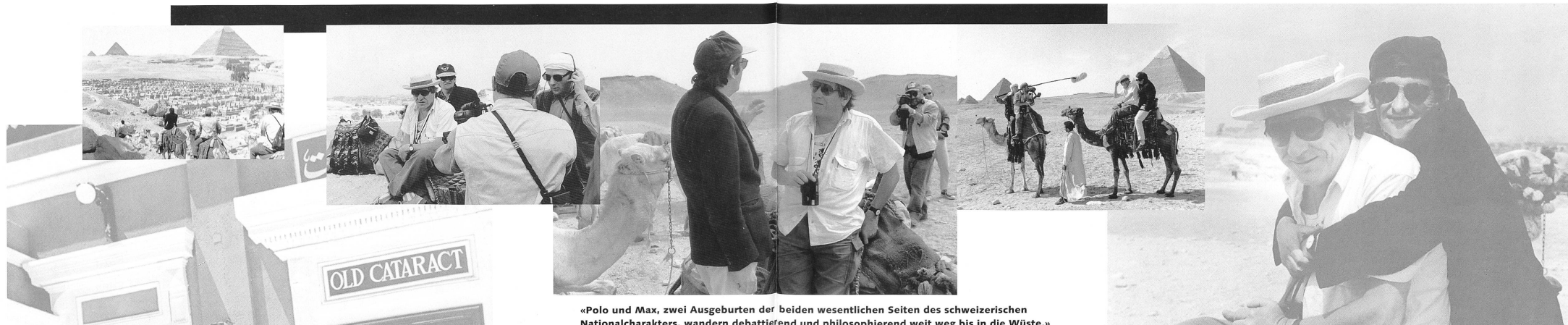


«"Gemmi 3" wird vom
Nildelta bis Luxor führen.»



«Meine Filme sollen immer von einem
in den nächsten auf- und weitergehen.»



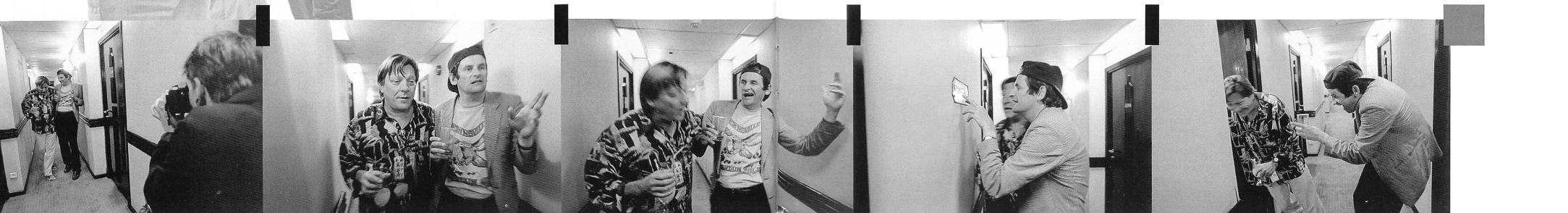


«Polo und Max, zwei Ausgeburten der beiden wesentlichen Seiten des schweizerischen Nationalcharakters, wandern debattierend und philosophierend weit weg bis in die Wüste.»



«Doch so gegensätzlich die beiden sind, sie sind und bleiben Freunde und versuchen, wandernd, philosophierend über die Situation Klarheit zu erringen.»

«Was hier in der Schweiz eigentlich schon seit Anfang des neuen Schweizer Films am besten gelaufen ist sind die Swatch-Filme.»



Diese unerhörte Freiheit

Das Kino des Youssef Chahine

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
Dreharbeiten zu
ADIEU
BONAPARTE

1



2



3



KINO PAR EXCELLENCE

Wer sich anschickt, den cineastischen Topos des Regisseurs, Autors und Produzenten Youssef Chahine zu vermessen, kann das getrost streng topographisch anstellen und mit den Arbeiten in Chahines Büro in der Kairoer Innenstadt beginnen. Dort, wo ein halbes bis zwei Dutzend vorwiegend junger Männer und Frauen beinahe zu jeder Tages- und manchmal auch Nachtzeit in beachtlichem Durcheinander verschiedener Produktionen und Projekte umherwirbeln, einem Chaos, das zu meist in nachgerade babylonischem Sprachgewirr – Arabisch, Englisch, Französisch, gelegentlich ein paar Fetzen Deutsch oder auch Italienisch – beeindruckend professionell bewältigt wird, hat „Jo“, wie Chahine nicht nur hier von Freunden und Kollegen genannt wird, über seinem Schreibtisch eine gewaltige Weltkarte drapiert. Nicht irgendeine, sondern den Nachdruck jenes berühmten Kupferstichs *Nova totius orbis* ..., der aus einer Zeit stammt, da Erdteile, Völker und Landstriche noch entdeckt und erforscht wurden. Unten auf der

Strasse aber, die – das ist natürlich Zufall, passt aber irgendwie gut hierher – nach Champollion benannt ist, dem Begründer der Ägyptologie, ist Kairo in all seinen Zuständen: hektisch, ohrenbetäubend, staubig und von einem Verkehrsgewühl aus Lieferwagen und Limousinen, Schrottfahrzeugen und Eselskarren niedergedrückt, das hier, in der Strasse der Automechaniker und Ersatzteihändler, noch von intensiver Rangiertätigkeit verstärkt wird. Wenn man so will, haben wir in dieser Büro-Szene, zwischen Weltkarte und den Improvisationskünsten Kairoer Kfz-Restaurateure, den Chahineschen Kosmos gewissermassen in der Nusschale: unverwechselbar zu Ägypten gehörig, in seiner berauschendsten, manchmal auch ärgsten kulturellen Vielfalt, doch unablässig auf Entdeckungsreise in andere, mitunter auch eigene Welten, zu anderen Menschen.

Ein solcher Zugang hat den Vorteil, dass er uns den Aufenthalt bei den gängigen Klischees erheblich verkürzt. Da ist Chahine bald der «be-

rühmteste ägyptische», bald der «umstrittene» Filmemacher, bald der «bedeutendste arabische», bald der «streitbare» Regisseur; mal «engagiert», mal «enragiert», letztlich, nach dem zeitweiligen Verbot seines jüngsten Filmes *AL MUHAGER* (DER AUSWANDERER), gar noch zu einer Art Rushdie des Kinos stilisiert – was seinen zahlreichen Gegnern, seien ihre Zensurbestrebungen nun fundamentalistisch oder obrigkeitstaatlich inspiriert, dann doch schlicht zu viel der Ehre wäre. Das Gefährliche an solchen Klischees ist ja nicht bloss die definitonische Hilflosigkeit, die in Begriffen wie «Hollywood am Nil» oder «Ägyptens Fellini» zum Ausdruck kommt, sondern die Reduktion des Unbekannten auf seine bekannten Komponenten, die den Blick verstellt auf das wirklich Andere, Neue und unsererseits Entdeckungswerte in den Parabeln und der Filmsprache jenes Regisseurs, der in diesem Jahr siebzig Jahre alt geworden ist, aber auf die Frage nach «seiner» Generation beharrlich mit der Gegenfrage antwortet: «Der Jugend also?»

Das ist nur halb im Scherz gemeint und ganz bestimmt kein Juvenilitätskult. Vielmehr hat uns Chahine in seinen inzwischen fünfunddreissig Filmen nicht nur ein spezifisch bedeutsames Stück ägyptischer Geschichte erzählt, sondern auch eine betörende Vielzahl – manchmal freilich nur mühsam begehbarer – Brücken geschlagen zwischen Individuen und Kulturen. Vermocht hat er das vermutlich weniger seiner multikulturellen Herkunft und Auffassungsgabe wegen, sondern durch seine Kompromisslosigkeit, das Glück des Individuums in den Vordergrund der Geschichte zu rücken, die Nöte, die kleinen und grossen Kämpfe nach Verständnis und Verständigung dürstender Seelen zu inszenieren, über Zwänge und Trennen hinweg. Diese, wenn man so will, radikal-kommunikative Subjektivität ist es, die ihn hervorhebt aus der zeitgenössischen, vor allem auch der arabischen Filmgeschichte und die ihn insofern tatsächlich so «streitbar» wie «umstritten» gemacht hat.

«Hollywood am Nil», «Ägyptens Fellini»: das Gefährliche an solchen Klischees ist die Reduktion des Unbekannten auf seine bekannten Komponenten, die den Blick verstellt auf das wirklich Andere.



1
Mary Queeny in
NISAE BILA
RIGAL (FRAUEN
OHNE MÄNNER)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
AL IKHTIYAR
(DIE WAHL)

Youssef Chahine
tat nun den
nächsten Schritt:
er erfand den
«persönlichen
Film», den Film,
der die Interessen
seines Verursa-
chers zum Inhalt
hat – ums Ich
kreisend, aber
keineswegs
eigensüchtig, gilt
doch dieses sein
Interesse zualler-
erst dem «Ken-
nenlernen des
anderen».

Kino in der ersten Person

Manchmal ist Kino nichts anderes als das wirkliche Leben, dann richten sich die Dinge so ein, wie sie fürs Kino taugen. Jedenfalls ist es so, als hätte Youssef Chahine sich selbst das Drehbuch seines Lebens geschrieben und den dramaturgischen Wendepunkt gleich eingebaut. In der Personalakte läse sich das etwa folgendermassen: 1977, im Alter von 51 Jahren, erleidet der Regisseur Youssef Ch. einen Herzanfall. Nach medizinischer Notversorgung fliegt er zu Spezialisten nach London, die ihm eröffnen, einzig eine Bypass-Operation am offenen Herzen könne sein Leben retten. Die Chancen, einen derartigen Eingriff ohne Dauerschäden zu überleben, stünden gut, wenngleich Garantien nicht gegeben werden könnten ...

Unmöglich für einen wie Chahine, daraus keinen Film zu machen. In HADUTA MISRIJA (EINE ÄGYPTISCHE GESCHICHTE, 1982) wird die Operation zum vorgezogenen jüngsten Gericht über sein eigenes Dasein, der geöffnete Brustkorb zum Gerichtssaal. «Vor dieser Operation», sagte Chahine später, «war da neben der Angst – oh ja, ich war ausser mir vor Angst – vor allem die eigentlich alberne Frage, die sich wohl jeder in solch einer Situation stellt: Habe ich es richtig gemacht? War ich ehrlich genug oder habe ich mich, mein Leben romantisiert? Und welches sind die Filme und Geschichten, die ich unbedingt noch erzählen muss? Als es dann überstanden war, sah ich überhaupt keinen Grund mehr, ob Zensur oder Tabus oder kommerziellen Zwang, der mich daran hindern könnte, schonungslos ehrlich zu sein.»

Bekanntlich hat Chahine die Operation überlebt, und hätte nicht er selbst diesen, buchstäblichen, Eingriff in sein Leben dramatisiert – wir nützten die Gelegenheit um so lieber, den Einschnitt zu markieren in seinem Werk, die veritable

Revolution fassbar zu machen, die seine vielbeachtete *Alexandria*-Trilogie bedeutet hat, für das ägyptische und das arabische, ja, in mancher Hinsicht für das Kino überhaupt. Kein «Manifest», keine Pauken, keine Trompeten, statt dessen Filme, erst einer, dann zwei, dann drei, die sich durch enormen Wagemut auszeichnen. Chahine, der längst den «Autorenfilm» für sich genutzt hatte und seine Drehbücher selbst schrieb oder mitschrieb, der dann ganz folgerichtig auch die Produktion in die eigene Hand genommen hatte, tat nun den nächsten Schritt: er erfand den «persönlichen Film», den Film, der die Interessen seines Verursachers zum Inhalt hat – ums Ich kreisend, aber keineswegs eigensüchtig, gilt doch dieses sein Interesse zuallererst dem «Kennenlernen des anderen». Kino in der *ersten Person Singular*, das war und ist ein im besten Sinne *unerhörtes* Unterfangen – nicht nur für die kodifizierte arabische Kultur, in der das Individuum mit allerlei Verboten und Tabus immer wieder in die vermeintlichen Notwendigkeiten des Kollektivs hineingebündelt wird, sondern auch für die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten des westlichen Publikums. «Ein Film wie eine frische Sturmböe», staunten die Kritiker, als ISKANDERIYA LEH? (ALEXANDRIA WARUM?) bei der Berlinale 1979 gezeigt und mit dem «Silbernen Bären» ausgezeichnet wurde. Mehr noch: Hier schreibt einer Geschichte mit grossen G, setzt der offiziellen Interpretation seine eigene, persönliche Lesart entgegen. (Man muss gar nicht erwähnen, wie brisant so etwas in einer Region ist, in der weder Presse- noch Meinungsfreiheit gelten.)

Natürlich ist die Vorstellung einigermassen absurd, da hätte einer gleichsam über Nacht, aufgrund einer Erfahrung von Todesnähe, seinen Stil und seine Botschaft radikal umgekrempelt. Bereits



3

BAB AL-HADID (TATORT HAUPTBAHNHOF KAIRO), der zwanzig Jahre zuvor in Berlin präsentiert und um ein Haar mit dem Darstellerpreis bedacht worden wäre (Chahine spielte die Hauptrolle des verkrüppelten, abgewiesenen Liebhabers, der zum Mörder wird, selbst und bekam den Preis, so geht die Rede, nur deshalb nicht, weil er die Jury nicht durch persönliche Anwesenheit überzeugen konnte, die Behinderung nur gespielt zu haben), durchbrach die gängigen Tabus so nachhaltig, dass dem Regisseur von seiner Familie vorgehalten wurde, er habe «ihren guten Namen beschmutzt». Und in mancherlei Hinsicht ist es der weit weniger beachtete Film AL IKHTIYAR (DIE WAHL) von 1970 – dessen Drehbuch Chahine übrigens gemeinsam mit dem nachmaligen Nobelpreisträger Nagib Mahfus geschrieben hat –, der, neuerlich die Parabel von Wahnsinn und Identität aufgreifend, erstmals jenen mittlerweile typischen Stil aufweist: radikale Offenbarung der Charaktere, das Verwirrspiel um Gut und Böse und eine ausgefeilte Technik, welche die Verhältnisse buchstäblich «zum Tanzen bringt».

Derlei Einschnitte wie eine Herzoperation sind ja nur die grossen Brüche, die Erdbeben sozusagen, die das Wesen der Dinge plötzlich in aller Deutlichkeit zum Vorschein bringen. Andererseits geht jede Unmittelbarkeit vor die Hunde im zwanghaften Bemühen, retrospektiv allzu gerade Kontinuitätslinien eines Werkes zu zeichnen – insbesondere, wenn diese Linien in einer solchen Genre-Vielfalt wie bei Chahine, von musikalischer Komödie über historisches Epos und Sozialrealismus bis zur theatralischen Revue, sich am Ende vielleicht darauf reduzieren, dass wir es mit einem in Alexandria aufgewachsenen Regisseur aus Ägypten zu tun haben. Auf der Suche nach den langsamen Kontinentalverschiebungen der Seele,

die Aufschluss über Person und Befindlichkeit geben können, stossen wir auf Aufzeichnungen aus Erlebnissen und Gesprächen der letzten zehn, fünfzehn Jahre; *Block Notes*, unredigiert und unkommentiert.

Januar 1983. Bei der Rückkehr aus Beirut in Kairo das erste lange Gespräch mit Youssef ("Jo") Chahine. Das ZDF macht demnächst eine kleine ägyptische Reihe – endlich Gelegenheit, Leute wie Chahine auch bei uns etwas bekannter zu machen. Habe bislang drei Filme von ihm gesehen, den umwerfenden ALEXANDRIA WARUM?, BAHNHOF KAIRO und DIE ERDE, und ein wenig bei den Dreharbeiten zu HADUTA zugesehen. Im Augenblick bereitet er einen Riesenspektakel über Bonaparte in Ägypten vor, mit Piccoli, Chéreau und natürlich Mohsen. Das Gespräch dauert den ganzen Nachmittag, Jo redet kaum über die einzelnen Filme, statt dessen Redeschwälle über sein Anliegen: «Ihr wisst nichts von uns, obwohl ihr so mächtige Computer habt, alles dreht sich darum, dass die Menschen lieben wollen, geliebt werden und kommunizieren. Wenn wir nicht endlich anfangen zu kommunizieren, bleibt als Alternative nur der Krieg ...» Die universelle Botschaft ist ihm wichtiger als die Genres – «da suchen Leute nur nach Ecken, in die sie jeden stellen können, der ist Realist, der mag die "Fellahin", aber er kennt die Stadt nicht und so weiter. Am Ende sind wir bloss noch Ägypter, aber das ist die ägyptische Kuh auch.»

Alexandria

Youssef Chahine wird 1926 in Alexandria geboren. Der Vater ist ein katholischer Rechtsanwalt libanesischer Abstammung, die Familie der Mutter war ursprünglich aus Griechenland zugewandert – ein für jene Zeit des kosmopolitischen, mediterranen Alexandria durchaus typisches Milieu.





2

1

BAB AL-HADID hat mit dem landläufigen, sozusagen sozialistisch inspirierten Realismus schon insofern wenig zu tun, als hier die sexuelle Not der wirtschaftlichen gleichwertig dargestellt wird. Mit traumwandlerischer Sicherheit in den feinen Gesten und Schattierungen setzt Chahine hier wohl erstmals im ägyptischen Kino die Sexualität in ihr Recht.

Man ist nicht wohlhabend, aber bemüht um die Attribute der Wohlständigkeit: Dem Sohn wird eine Ausbildung an der Ecole St.-Marc, später am Victoria College ermöglicht, in der Hoffnung auf eine "bürgerliche" Karriere, die allerdings nicht nur der bis vor die Tore der Stadt gelangende Zweite Weltkrieg zunichte macht, sondern auch die schon früh entwickelte Besessenheit des jungen Youssef für Theater («Hamlet» von früh bis spät) und Kino. In ALEXANDRIA WARUM? (dort sehen wir auch Ausschnitte seiner ersten, noch im Kindesalter gemachten Filmaufnahmen) und EINE ÄGYPTISCHE GESCHICHTE wird diese Jugend mit ihren Obsessionen und Komplikationen recht präzise nacherzählt: die Begeisterung für Esther Williams und nationale Befreiung, für Gene Kelly und die weite Welt, schließlich die Abreise nach Amerika, zur Ausbildung am «Pasadena Playhouse». Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allenfalls noch, dass Ägypten zu jener Zeit durchaus schon über eine Filmindustrie verfügte: Bereits 1896, zeitgleich mit Europa, wurden in Ägypten die ersten Kurzfilme der Gebrüder Lumière gezeigt; 1917 gründeten die Italiener Dore und Osato die erste Filmgesellschaft des Landes, 1935 wurden, mit einem von Fritz Kramp inszenierten Musical, die «Misr»-Studios eröffnet, die jahrzehntelang die gesamte arabische Welt mit Spielfilmen, vorwiegend Melodramen und musikalischen Komödien, belieferten.

Chahine, der in Pasadena rasch von der Ausbildung zum Schauspieler ins Regiefach gewechselt war, stellte seinen ersten Film 1950 fertig: BABA AMIN (PAPA AMIN). Eine musikalische Komödie, die allerdings einen realistischen Kern hat, die dem eigenen Vater nachempfundene Figur des um die Zukunft der Seinen besorgten, aber auch verträumten kleinbürgerlichen Familienoberhauptes. Auch bei seinem ein Jahr später entstandenen IBN

AL-NIL (SOHN DES NILS) lässt sich sicher nicht von einem unkonventionellen Film sprechen, der Stoff war inspiriert von dem Stück «River Boy» des amerikanischen Autors Grant Marshall. Aber Chahine legt bei der Geschichte aus dem dörflichen Milieu, dem der Held zu entrinnen sucht, jene feinfühlig Listigkeit an den Tag, die wir in seinen späteren Filmen immer wieder bewundern: zarte Symbole wie die zerbrochene Milchschaale als Zeichen der Defloration, mit welchen die Tabugrenzen Stück für Stück weiter hinausgeschoben werden. «Der Sohn des Nils, das bin ich», hat Chahine später des öfteren gesagt. «Wie der Bauer habe ich oft davon geträumt wegzufahren. Ich betrachtete das Meer und die Schiffe und wollte wissen, wo sie hinfahren, diese Schiffe.»

Politisch sei er in jener bewegten Zeit – immerhin stand der Putsch der «Freien Offiziere» um Abdel Nasser kurz bevor – «ein vollkommener Esel» gewesen, auch wenn er in seinen Filmen aus eigener persönlicher Erfahrung die Hoffnungen, Sehnsüchte und Bedrückungen der Menschen zu jener Zeit recht genau nachempfand. Wie um ihn herum das mediterrane, multi-konfessionelle Alexandria, das des toleranten Miteinander von Muslimen, Christen und Juden, im Zuge der politischen Ereignisse erstarrte und schließlich fast völlig verkam, hat er erst sehr viel später thematisieren können. Das gewissermaßen geo-genetische Erbe jener Stadt jedoch – Weltoffenheit, Toleranz, mediterraner Charme und unbändige Neugier – ist von Beginn an spürbar, auch jene unbewusste, er selbst sagt: «instinktive» Renitenz gegen die Unterdrückung des Individuums. Aus dieser Haltung konnte, nach einigen Melodramen und Komödien mit den Gesangstars *Laila Murad* und *Farid al-Atrash*, sowie frühen Ausflügen ins Klassenkämpferische (SIRAA FIL-WADI, TÖDLICHE RACHE, 1954 – in dem übrigens ein von Chahine



3

1
IBN AL-NIL
(SOHN DES
NILS)

2
AN-NASR SALAH
AL-DIN (SULTAN
SALADIN)

3
Omar Scharif
und Faten
Hamama in
SIRAA FIL-WADI
(TÖDLICHE
RACHE)

4
Youssef Chahine
und Hind
Rostom in
BAB AL-HADID
(TATORT
HAUPTBAHN-
HOF KAIRO)



4

entdeckter junger Alexandriner seine erste Filmrolle spielte, der später unter dem Namen *Omar Scharif* zu Weltruhm gelangen sollte), 1958 *BAB AL-HADID* entstehen, Chahines erstes Meisterwerk.

Im Mittelpunkt jenes Kriminalfilms, der auf den Geleisen und Bahnsteigen des Kairoer Hauptbahnhofs spielt, steht Qenawi, ein hinkender und auch sonst in jeder Hinsicht erniedrigter Zeitungs-bursche. In unerfüllter Liebe zu der temperament-vollen, schönen Colaverkäuferin Hanuma ent-brannt, deren ganze Zuneigung dem kämpfer-ischen Anführer der Lastträger gehört, begeht der verzweifelte Krüppel schliesslich einen – "fal-schen" – Mord und endet in der Zwangsjacke.

Aufsehererregend an diesem grossartigen Film ist weniger die tadellose Beachtung der Regeln des Suspense, die Ökonomie der Handlung, auch nicht der nach allen Regeln der Kunst insze-nierte *Realismo* (als Regisseur und Hauptdarsteller hatte Chahine monatelang im Bahnhofsmilieu recherchiert); ja, nicht einmal die faszinierende Kombination mythisch besetzter Plätze – der Bahnhof als Ort von Fernweh und Flüchtigkeit, die lärmende Gewalt der Züge – mit der buchstäb-lich messerscharfen Realität der Aktion. Was dem Film dauerhafte Bedeutung verleiht, ist eher die extreme Projektion der eigenen Obsessionen auf einen Charakter, der gar nicht anders kann, als sei-ne, unsere Bedrängnis kenntlich zu machen und der dadurch, unabhängig von seinen Taten, immer mehr vom bemitleidens- zum liebenswerten Men-schen wird. *BAB AL-HADID* hat mit dem landläufig-en, sozusagen sozialistisch inspirierten Realis-mus schon insofern wenig zu tun, als hier die sexuelle Not der wirtschaftlichen gleichwertig dargestellt wird. Mit traumwandlerischer Sicher-heit in den feinen Gesten und Schattierungen setzt Chahine hier wohl erstmals im ägyptischen Kino die Sexualität in ihr Recht.

Januar 1984. *Jo und Yousri* (Nasrallah – Chahines damaliger Ko-Autor und «beigeordneter Regis-seur», der inzwischen mit Spielfilmen wie *MERCE-DES* oder dem 1995 in Locarno preisgekrönten *Video A PROPOS DES GARÇONS, DES FILLES ET DU VOILE* auch als Vertreter einer von Chahine inspirierten, "neuen" Generation ägyptischer Cineasten Beach-tung gefunden hat) in München, um das noch fehlen-de Geld für *BONAPARTE* aufzutreiben. Klirrende Kälte, Unterhaltung über *ZELIG* von Woody Allen, den wir gerade gesehen haben. «Grossartiger Film», sagt Jo, «aber warum scheut er sich am Ende vor der letzten Konsequenz: Hitler zu werden?» «Ein Jude als "Füh-rer"?» «Warum nicht? Wenn ich Bonaparte zeige, ist das auch eine Repression, die ich kenne, so, wie sein Gegenspieler Cafarelli jemand ist, der ich vielleicht gern sein möchte – aber immer sind es zwei Seiten mei-ner eigenen Person.» Ungläubige Gegenfrage: «Müs-sen denn alle im Irrenhaus enden wie dein Qenawi?» Jo schüttelt sich vor Kälte: «Selbst ihr Eskimos mögt doch diesen Film, was ich, ehrlich gesagt, verstörend finde. Dass sich die Leute 30, 35 Jahre später ausgerechnet in Europa so sehr mit dem unterdrücktesten Menschen identifizieren, den man sich vorstellen kann, zeigt doch nur, dass sich trotz Milliarden von Systemen und Ideo-logien nicht wirklich viel verändert hat in jener essenti-ellen Frage: Wie kann ich leben und wie kann ich lie-ben?» Zu Hause spielt mir Yousri AL IKHTIYAR (DIE WAHL) vor, leider nur auf Video, aber selbst da zu er-kennen: Was für eine Technik! Die Kamera als perfekte Waffe, die Spannung zu steigern, den Wahn zu kontu-rieren. Beklemmendes Verwirrspiel in atemraubendem Tempo. Und was für eine Konsequenz! Der «ideale Bräutigam» entpuppt sich als irrer Morphinist und Mörder. AL IKHTIYAR, meint Yousri, sei die logische Fortsetzung von *BAB AL-HADID* – aber hier ist der Au-tor nicht nur psychologisch präsent, auch als (selbst-) kritischer Intellektueller.

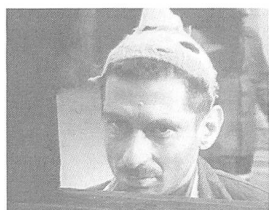


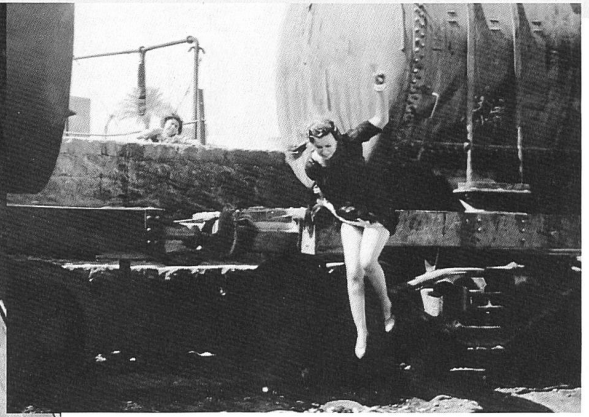
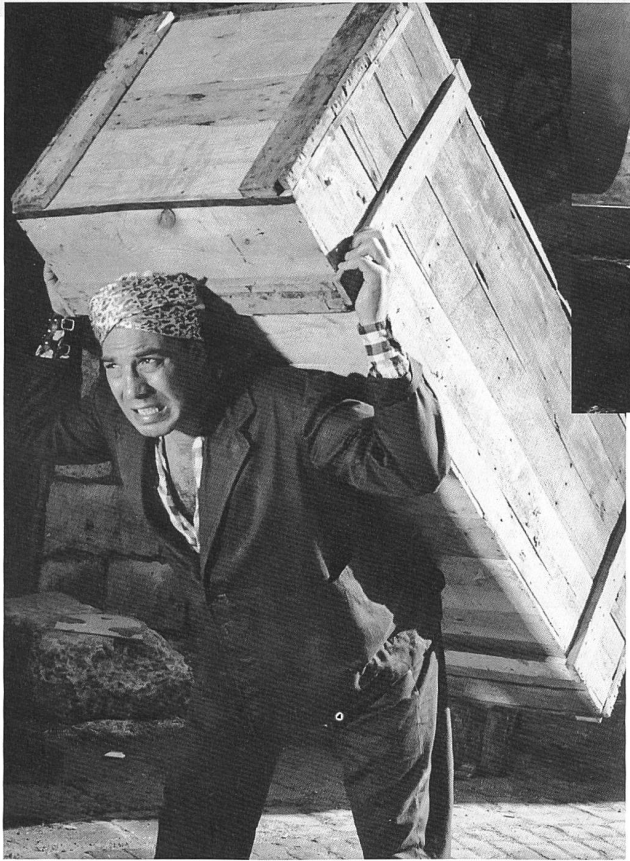
Saladin am Suez

Welche Bedeutung Chahine selbst BAB AL-HADID immer noch beimisst, zeigt sich nicht zuletzt an den selbstironischen Zitaten in seinen späteren Filmen. In HADUTA MISRIYA muss sich der autobiographische Held wüst von einer Frau beschimpfen lassen, die ihn seinerzeit ins Bahnhofsviertel eingeführt hatte: «Alles, was du machst, ist Lüge, so, wie die Wagenschmiere auf deinem Gesicht, als du Qenawi gespielt hast!» Und in IS-KANDERIYA KAMEN WA KAMEN (FÜR IMMER ALEXANDRIA, in dem Chahine wiederum als Hauptdarsteller, diesmal allerdings in der Rolle seiner selbst, firmiert) begegnet ihm Nadias Mutter mit gespielter Entsetzen: «Huch! Qenawi, der Mörder!»

Dass dann zwischen BAB AL-HADID und seiner, sagen wir ruhig: Fortsetzung in DIE WAHL doch noch zwölf Jahre lagen, hat im wesentlichen politische Gründe – die mit der Entwicklung Ägyptens und des Nahen Ostens zu tun haben, aber auch mit der Politisierung Chahines. 1956 hatte Abdel Nasser den Suezkanal verstaatlicht und nicht nur für Chahine «das Gefühl einer Art Befreiung» ausgelöst: «Wir wollten die Unabhän-

gigkeit und haben sie bekommen; wir wollten den Kanal und haben ihn bekommen; wir wollten den Assuan-Damm und haben ihn gebaut – wir waren keine Nichtse mehr!» Indes wurde 1962 auch die Filmindustrie nationalisiert und damit sukzessive denen unterstellt, die der Regisseur nur verächtlich «die militaristische Pagaille» nennt. Noch 1963 präsentierte Chahine dem Westen, auf dessen Anerkennung er bis dahin doch einigen Wert gelegt hatte, seine ganz persönliche Unabhängigkeitserklärung, natürlich in Form eines Filmes: AL-NASR SALAH AL-DIN (SULTAN SALADIN). «Es hatte mich schon eine ganze Weile geschmerzt, warum die grossen Spektakel, die Scope-Filme mit Tausenden von Komparsen nur dem Hollywood-Kino möglich sein sollten – nun, in dieser verrückten Zeit, konnte uns nichts mehr aufhalten.» Er selbst hatte sich 1954, mit SCHAITAN AL-SAHARA (DER WÜSTENDÄMON) einigermaßen erfolglos an dem Genre versucht und 1955 *Howards Hawks* bei dessen LAND OF THE PHAROHS assistiert, einem Film, der zumindest insofern in die Annalen einging, als sein Aufgebot an Statisten den bis dahin gültigen Weltrekord des Cecil B. De Mille übertrumpfte. Für Chahine waren dies wesentliche Erfahrungen,





BAB AL-HADID
(TATORT
HAUPTBAHN-
HOF KAIRO)

die ihm schliesslich, nach Fertigstellung von *SULTAN SALADIN*, sogar zum so lange entbehrten Lob aus Hollywood verhalfen: «Geht man vom üblichen Standard der Mantel- und Degen-Filme aus Hollywood oder Cinecittà aus», schrieb «Variety», «dann ist dieser ihnen überlegen in der Technik, der Handlungsführung, der Authentizität und in den kraftvollen darstellerischen Leistungen.»

SULTAN SALADIN war in gewisser Hinsicht wirklich eine nationale Kulturanstrengung: Die edelsten Federn des Landes – *Abdel Rahman al-Scharqawi*, *Youssef al-Siba'i* und *Nagib Mahfus* – schrieben Buch und Dialoge für ein Hundertsiebzig-Minuten-Epos in CinemaScope, das nicht nur mit Preisen überhäuft wurde, sondern auch zu gehörigen Missverständnissen Anlass gab. «Natürlich wäre dieser Film nicht machbar gewesen ohne das ungeheure Selbstbewusstsein, das *Abdel Nasser* uns gegeben hatte», räumt *Chahine* ein. «Aber mir ging es nie um nasseristische oder panarabische Propaganda – die hatte ich in gewisser Weise vorher gemacht, mit *GAMILA EL-GAZAERIA* (*DJAMILA, DIE ALGERIERIN*), sondern immer um die Toleranz und *Salah al-Din* als Helden der Toleranz, der sich sogar, als Arzt verkleidet, ins Zelt des erkrankten *Richard Löwenherz* schleicht, um ihn zu heilen.»



Die Mischung aus arabischem Selbstbewusstsein (das sich wohlgerne nicht nur in der Figur des siegreichen Sultans spiegelt, sondern Bedingung war für das Zustandekommen dieses grandiosen arabischen Spektakels), Koran-Zitaten und Kirchenliedern passte seinerzeit recht gut ins panarabisch-säkularistische Weltbild des Regimes, mit dessen Zensoren *Chahine* allerdings in der unmittelbaren Folge so arg aneinander geriet, dass er 1965 ins libanesisches Exil ging. «Das schlimme am Konflikt mit der Soldateska, mit den Militärbürokraten», erklärt er später, «sind nicht die ideologisch-politischen Auseinandersetzungen, zu denen diese kleinen Söldner gar nicht in der Lage sind. Es geht um nackten Unterdrückungswillen: "Nein, du wirst in dieser Szene den Helden nicht nach rechts abgehen lassen, sondern nach links ..." Das war es, was das Leben unerträglich machte.»

Das Scheitern im Exil – trotz des im Libanon entstandenen, sehr schönen *BAYA' AL-HAWATIM* (DER VERKÄUFER DER RINGE), mit "*Fayrouz Superstar*" in der Hauptrolle und sehr eindringlichen Szenen, welche das Hollywood-Musical in arabische Tradition einfließt – bewirkte bei *Chahine* letztlich zweierlei: die Rückkehr nach Ägypten als einer «bewusst gewählten Heimat» sowie, im not-

AL-ARDH
(DIE ERDE)

1967 erfolgte einer jener tiefen Einschnitte, die Wahrheiten zutage fördern und Neuorientierungen ermöglichen.

wendigen Nebenprodukt, eine erhebliche Verfeinerung seiner Techniken, Bürokraten und Zensur zu überlisten.

Seine Rückkehr nach Kairo koinzidierte dann mit der schwärzesten Etappe der ägyptischen Unabhängigkeitsgeschichte: der desaströsen Niederlage gegen Israel im Sechsstage-Krieg 1967 und dem damit verbundenen dramatischen Ende der nasseristischen Illusionen und Ideologien.

April 1991. «Eingriffe in meine Unabhängigkeit sind im Moment das geringste Problem», sagt Jo, sieht dabei aber gar nicht glücklich aus. «Ich kenne die Mechanismen der Zensur, die Spielregeln dieses schmutzigen Spiels und kann damit umgehen. Selbst in meinen "schwarzen Phasen", in denen ich Auftragsarbeiten machen musste, um zu essen, hatte ich noch immer eine Wahl. Aber ich frage mich, ob diese lange Zeit der Unterdrückung und Rückschläge nicht zu einer zweiten Natur wird. Wie lange kann man der Unmoral widerstehen, der der Machthaber, der des Westens, der des Fernsehens?» Gedrückte Stimmung, selbst das Essen im «Arabesque» (unserem gar nicht so heimlichen Kairoer Stammlokal) schmeckt fad. Selten habe ich die ägyptischen Intellektuellen so ohnmächtig erlebt wie jetzt, nach dem Bankrott des Sozialismus und dem Golfkrieg. Niemand mag Saddam Hussein, «aber man hat ja nicht ihn bestraft, sondern eine Viertelmillion Menschen zum Tode verurteilt, weil ihr verrückter Führer das Öl der Scheichs und der Amerikaner bedroht.» Schwanken zwischen äusserster Empörung und tiefer Resignation. Wortfetzen wie: «internationale Koalition der Heuchelei», «vollständiger Bankrott des Denkens» – nicht als Slogans, sondern als Trauersänge. Jo erzählt von den «Abwerbungsversuchen» ölschwerer arabischer Regimes: «Fliegen Sie nach Athen. Dort wartet ein Privatflugzeug. Der grosse Mann selbst will mit Ihnen sprechen, Sie bekommen alles, was

Sie wollen ... in Dollars!» «Natürlich denkst du nach», sagt er, «aber nur zwei Minuten. Was der Kopf nicht riecht, weiss der Instinkt. Niemand macht ungefragt Mist, und sei es für noch so viel Geld.»

Wie will man noch für Aufklärung streiten, wenn im Namen der Vernunft die schlimmsten Despoten wie die saudische Herrscherfamilie Recht bekommen, ihre Logik des Marktes jede Kunst blockiert? «Kein Wunder, dass die Leute die Gnade Gottes suchen, wo die Gnade der Menschen so grausam war», sagt Jo und, noch nachdenklicher: «Vielleicht müssen wir alles neu diskutieren: Demokratie, Liebe, Leidenschaft ...»

Die Wahl des verlorenen Sohnes

Auf die ägyptischen Intellektuellen wirkt 1967 wie eine ansteckende Krankheit; augenfälligstes Symptom: Lähmungserscheinungen. Nur allmählich beginnen die Mutigeren unter den Künstlern, sich der Frage zu stellen, wie «es» zu dieser Katastrophe, diesem völligen Zusammenbruch kommen konnte, welche Mitverantwortung den «besten Geistern des Landes» am Scheitern des Aufbruchs zukommt. Hat man den Parolen zu sehr geglaubt, die man gerade noch selbst skandiert hat? Nationale Unabhängigkeit! Sozialismus! Fortschritt! Den Führern vertraut, die in Wahrheit längst korrupt und auf den eigenen Vorteil bedacht waren? «67» ist ein traumatisches Erlebnis, dessen Folgen auch heute noch nicht gänzlich überwunden sind. Doch 1967 erfolgte auch einer jener tiefen Einschnitte, die Wahrheiten zutage fördern und Neuorientierungen ermöglichen. Manche sind an den bohrenden Fragen förmlich zugrunde gegangen, haben sich verkauft, sind verzweifelt. Nur wenige aus der Generation der bis 1967 Beteiligten sind imstande, die Herausforderung anzunehmen; unter anderen Nagib Mah-



fus, dem mit seinem grandiosen Roman «Tharhara fawq al-Nil» («Das Hausboot am Nil») eine hinreissende, wenngleich in ihrer Wirkung auf ein intellektuelles Publikum beschränkte ironische Kritik gelingt.

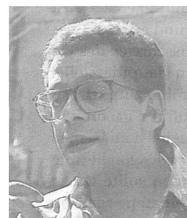
Chahine gehört zu denen, die enttäuscht sind, dass Abdel Nasser klein beigt, sich mit den arabischen Despoten arrangiert, statt auf die Unterstützung des Volkes zu bauen. Der Augenblick, da Nasser seinen Rücktritt bekanntgibt und die Menschen spontan auf die Strassen stürmen, nicht um eines «Führers» willen, sondern einer Idee zuliebe, kehrt als Sinnbild verpasster Chancen in seinem Werk wieder und wieder. Etwas von dieser «Idee» einzufangen ist Ziel von AL-ARDH (DIE ERDE), den Chahine 1968 dreht: *al-ardh*, das ist Boden, Erde, Land. War nicht die Befreiung eben dieses Landes, der Bauern, die es bearbeiten, eines der wesentlichen Ziele der sogenannten Revolution von 1952? Chahine geht zurück in die dreissiger Jahre, filmt, in beinahe über-poetischen Bildern, eine Hymne auf dies Land und seine Leute. Edel und edelmütig wirken die Bauern, die gegen die feudale Oppression des Paschas und die Machenschaften eines feudalen Regimes aufbegehren; die feinen Allegorien auf das Jetzt werden erst zum Ende hin sichtbar: Zwar gelingt es den Fellahin, die feudale «Dromedar-Kavallerie» zurückzuhalten – gegen die (moderne) Polizei sind sie schliesslich machtlos.

AL-IKHTIYAR (DIE WAHL) markiert, 1970, eine Wende nicht nur insofern, als Chahine von nun an seine Drehbücher selbst schreibt. Der Film verlegt das Geschehen zurück – von der Massenbewegung in die Intimität der Beziehungen, die Zersplittertheit der Subjekte, die Heuchelei des Alltäglichen. Wieder ist es ein Thriller, der den «neuen», den «Nach-67er» Chahine auszeichnet. Diesmal ist

der Unglückliche kein Underdog, sondern der achtbare Bürger Sayed, der, unheilbar an einer Art soziologischer Schizophrenie erkrankt, seinen Zwillingbrüder, den lebensfrohen Mahmud, ermordet und hofft, Glück und Seelenfrieden zu finden, wenn er in dessen Rolle schlüpft. Man merkt diesem Film in jeder Einstellung an, dass der Filmmacher sich befreit von der starren politischen Parabel, dass es ihm plötzlich leicht wird, mit rotierender Kamera die Verhältnisse «zum Tanzen zu bringen» – später, in AWDAT AL IBN AL-DHAL (DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES) wird er ihnen dazu auch noch die Melodie vorspielen.

Zwischen diese beiden Filme datiert sein wohl längster Konflikt mit der Zensur und dem politischen Establishment: AL-ASFUR (DER SPERLING) ist zwar schon 1972 fertiggestellt, wird aber erst zwei Jahre später freigegeben. Der neuen ägyptischen Linken, die anfangs der siebziger Jahre sozusagen «ihr '68» erlebt, wird dieser Film um Korruption, Niederlage und Aufbegehren – sozusagen Chahines Abrechnung mit Aufstieg, Fall und Hoffnung des Nasserismus – nachgerade zum Manifest.

August 1993. Yousri dreht MERCEDES. Mörderische Hitze, lärmende Kinder auf dem Set, nichts klappt. Wie kann man hier überhaupt einen Film drehen? «Jo ist ein grossartiger Produzent», sagt Yousri. «Nicht Finanzier, sondern Freund. Er kennt das Drehbuch, sagt seine Meinung, wie ich das bei seinen Filmen auch mache, und blickt lässt er sich frühestens wieder beim Schnitt. Ohne seine Infrastruktur könnten Leute wie ich hier kaum arbeiten; aber er respektiert, dass ich meinen eigenen Film machen will und muss.»



Yousri Nasrallah

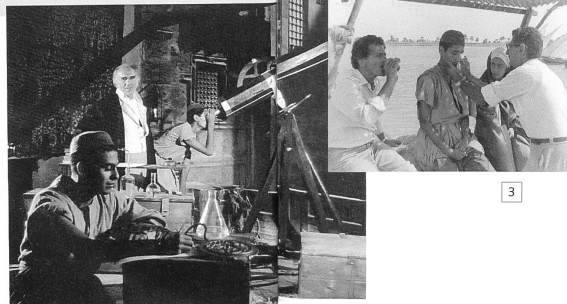


1

Als Chahine 1972 *AL-ASFUR* dreht, ist Yousri Nasrallah einer von denen, die auf der Strasse demonstrieren.

Abendessen nach einem langen Drehtag. «Nach allem, was wir in den letzten Jahren erlebt haben», sagt Jo, «wundert mich überhaupt nicht, wenn die Leute sogar wieder zu Marxisten werden. Vielleicht lohnt es langsam wieder, Sozialismus zu definieren.» Mir fällt Heiner Müller ein, der meint, man müsse die (marxistische) Lehre nur tief genug vergraben – «dass die Hunde sie nicht finden...»

Vielleicht gehört es zu seinem besonderen alexandrinischen Charme, die Theorien erst schätzen zu lernen, wenn sie längst passé sind. War *AL-ASFUR* noch Kritik am Nasserismus als einer «verratenen Idee», so wird *DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES*, vier Jahre später, zur endgültigen Absage an alle messianischen Heilserwartungen der (Ideologie-)Gläubigen: Der ersehnte Held ist gebrochen, will und kann nichts mehr zum Besseren wenden. Zugleich winkt der Filmemacher mit dem komödiantischen Zaunpfahl: Music-Hall geht hier eine wunderbare Ehe ein mit der ägyptischen Schnulze; dabei gewinnen die Lieder eigene, ganz poetische Bedeutung und haben doch das Zeug zum Gassenhauer, werden auch in der Tat noch Jahre später in völlig unerwarteter Umgebung gesungen. Gewissermassen im Windschatten der politischen Parabel erobert Chahine sich mit diesem Film auch das sexuelle Terrain zurück – die Sehnsucht der Fatma, die sich nach ihrem inhaftierten Schwager verzehrt, setzt er mit solch subtiler Eindeutigkeit ins Bild, dass das Publikum wenig sieht und doch alles weiss – während der Zensor vermutlich vor Wut seinen Hut verspeiste.



2

Trilogie mit Misstönen

Über *ALEXANDRIA WARUM?*, der ihn endlich auch einem grösseren europäischen Publikum bekannt machte, ist unter den Stichworten «Kino in der ersten Person» und «Bilderbogen der Toleranz» eigentlich alles gesagt. Man fragt sich allenfalls, warum dieser so dynamische wie feinsinnige Film nicht noch einen «Oscar» bekommen hat oder sonst einen Platz im Pantheon der Siebten Kunst. In der zeitgenössischen europäischen Kultur füllt *ALEXANDRIA WARUM?* die Leerstelle, die E. M. Forster, Lawrence Durrell und Konstantin Cavafis gelassen haben, wird zur ägyptischen, und mithin anti-kolonialen Antwort auf die künstlerischen Meisterleistungen der Europäer, die nur in jener Stadt entstehen konnten. Dass Youssef Chahine mit diesem kolossalen, tempogeladenen Sittenmosaik 1978 einen Gipfel seiner Kunst erklimmen hatte, steht ausser Zweifel; er hatte wieder einmal, und diesmal mit allgemeinerer Gültigkeit als je zuvor, «sein» Thema eingekreist und verhandelt – Liebe, Verständigung, das Herausschreien des Unaussprechlichen –, er hatte seinen Hauptdarsteller, *Mohsen Mohieddin*, gefunden, der ihm zum *alter ego* werden sollte wie *Ninetto Davoli* für *Pasolini*; er hatte sich eine Menge Ärger aufgehäuft mit seinem kompromisslosen Plädoyer für menschliche Toleranz: dass das Publikum mitleiden sollte mit einem sterbenden englischen Soldaten oder am Scheitern der Liebe zwischen einer Jüdin und einem ägyptischen Kommunisten verzweifeln, war nicht nur den immer zahlreicher werdenden muslimischen Fanatikern im Lande schwer zu vermitteln, sondern auch jener Spezies von «Prä-67ern», die sich eben erst über den Widerstand gegen die ägyptisch-israelische Annäherung von 1977 neu zu definieren begannen.

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
Dreharbeiten zu
ADIEU
BONAPARTE

4
Michel Piccoli
und Patrice
Chéreau in
ADIEU
BONAPARTE

Chahine träumt schon lange von einem Film über Bonapartes Ägypten-Feldzug, sein Interesse gilt indes eher der formidablen Wissenschaftler-Expedition im Gefolge Napoleons; Wissensdurst, Kennenlernen und die sich daraus ergebenden Verwicklungen sind recht eigentlich sein Thema.



4

Dass Chahine höher klettern, dünnere Luft atmen wollte, konnte keinen von denen überraschen, die ihn kennen. Etwas, nicht nur ein paar nachzutragende Szenen, war uneingelöst geblieben bei *ALEXANDRIA WARUM?*; genauer gesagt, mindestens drei Dinge: die Radikalisierung der Subjektivität als Körperlichkeit, das Aufbegehren gegen die Spinnweben der Frauen und schliesslich das grosse künstlerische Experiment, die surrealistische Tat. *HADUTA MISRIYA* von 1982 liefert all das, mit einem tollkühnen Wurf: Die Herzchirurgie als Ausgangspunkt, der Brustkorb als Gerichtssaal, die Frauen seiner Familie als Zeuginnen der Anklage – hineingewebt eine Fortsetzung der Autobiographie aus *ALEXANDRIA WARUM?*, schonungslosers als zuvor, harsch und unnachlässig gegen sich selbst, die Kollegen, den Westen, die Familie. Das Ganze wirkt um so krasser, klarer durch den Schock, die Geschmacklosigkeit der offensichtlich (man hat den Eindruck: gewollt dilettantisch) hergezimmerten Kulisse eines Plastik-Brustkorbs, mit weissen und roten Luftballons anstelle von Blutkörperchen und Gartenschläuchen, in denen müde etwas rote Farbe pulsiert. Auf dieser Bühne inszeniert Chahine in gut zwei Stunden seinen gesamten Kosmos mit dem bereits aus *ALEXANDRIA WARUM?* bekannten Personal: vom Kammerspiel über die Verführung des Heranwachsenden zu den grossen Auftritten der Sängerin *Am Kalthum*.

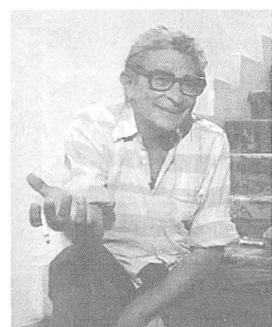
Zwischen die «kleine Geschichte» (so wörtlich für: *Haduta*) und ihre von Anfang an geplante Fortsetzung tritt dann aber die «grosse Geschichte». Jack Lang ist in Frankreich Kulturminister, Chahine träumt schon lange von einem Film über Bonapartes Ägypten-Feldzug, den eigentlichen Kultur-Zusammenstoss: 1798 prallt die Moderne mit der Wucht der napoleonischen Flotte auf die

ägyptische, insofern: islamische, Kultur, die unversehens ihre Versäumnisse so brutal zu spüren bekommt wie einst die Samurai ihre Unterlegenheit gegenüber Angreifern mit Feuerwaffen (*KAGEMUSHA*). Chahines Interesse gilt indes eher der formidablen Wissenschaftler-Expedition im Gefolge Napoleons; Wissensdurst, Kennenlernen und die sich daraus ergebenden Verwicklungen sind recht eigentlich sein Thema. Piccoli und Chéreau willigen ein, die Parts von Cafarelli und Bonaparte zu spielen, Frankreich übernimmt eine Ko-Finanzierung für das, was sein teuerster Film wird. Gaumont sagt Gelder zu, dann ab, deutsche Produzenten steigen ein und winken dann ab, der abenteuerlustige *Humbert Balsan* wird schliesslich französischer Ko-Produzent; *Claude Berri* liest 1984 das Drehbuch und engagiert, begeistert, die «amf» zum Verleih-Vertrag. Dies alles hier nur deshalb in der Ausführlichkeit, um zu verdeutlichen, welche Ochsentour es selbst für einen so renommierten Künstler wie Chahine bedeutet, europäische Slogans vom «Dialog der Kulturen» beim Wort, besser: beim Portemonnaie zu nehmen.

Die Dreharbeiten im Sommer 1984 geraten zu einem ägyptisch-französischen Kulturfest. Er sei «erstmalig in seinem Leben glücklich, eine Filmrolle zu spielen», erklärt *Patrice Chéreau*, und *Michel Piccoli*, der ansonsten dafür bekannt ist, am Set auch gern einmal seine eigene Auffassung von Regie zu vertreten, ist hell begeistert vom Spiel, «das eigentlich ein Spiel mit «Jo» ist». Nicht nur die beiden sind fasziniert von der enormen Professionalität, mit der Chahine inmitten gewaltiger Produktionsprobleme seine Szenen bis ins kleinste Detail auflöst. «Das Verständnis von einer Szene, die Haltung, die du darin zum Ausdruck bringen willst, die Beziehungen der Charaktere zueinander und jeden einzelnen Bildausschnitt – all das



Der Griff nach den wohlverdienten Sternen gerät zum Fiasko: «Chahines Ägypten-Feldzug bleibt im Sand stecken», lautet die, zugegeben: wohlformulierte Schlagzeile, der Kritik.



musst du vorher wissen», sagt er. Ja, es sei ein menschliches Spiel mit seinen Darstellern: «Ich will ihr Vertrauen gewinnen, damit ihr Gesicht mir in einem bestimmten Moment eine bestimmte Wahrheit zeigt.»

Mai 1985. Schon bei der Ankunft in Cannes merkwürdige Ressentiments. Yousri berichtet, der Film habe keine Freigabe von der ägyptischen Zensur, werde aber sicher durchkommen, wenn er in Cannes einen Preis kriegt. Bin da nicht so sicher: Mit unsern Steuergeldern Frankreich beschimpfen! habe ich hier schon des öfteren gehört, und nicht von den Geringsten. Napoleons Erster General ein Schwuler – und das auf einem französischen Festival! Naja, und dergleichen mehr. Eins ist klar: Jo ist kein "Tiermondiste" mehr, kein "Unterentwickelter", der Mitleids-Bonus bekommt, weil er unter schwierigen Bedingungen arbeiten muss. Im Gegenteil: All das kehrt sich jetzt gegen ihn!

Die Nacht mit Marianne (Chahines Nichte, ausführende Produzentin) und Mohsen (Mohieddin, dem ägyptischen Hauptdarsteller) in der Disko durchgetanzt. Mohsen ist ganz sicher, dass er einen Darstellerpreis bekommt – verdient hätte er ihn. Marianne weiss nicht einmal, ob rechtzeitig zur Vorführung noch eine gescheite Kopie zu besorgen ist.

Der Griff nach den wohlverdienten Sternen gerät zum Fiasko: «Chahines Ägypten-Feldzug bleibt im Sand stecken», lautet die, zugegeben: wohlformulierte Schlagzeile, der Kritik. Dass es um einen Liebesfilm geht, hat (fast) niemand begriffen, begreifen wollen; einzig der unvergessene Serge Daney jubelt: «Endlich ein massloser, ein Welt-Film!» Auf Betreiben eines tonangebenden Jury-Mitglieds wird ADIEU BONAPARTE bei der Preisvergabe nicht einmal in Betracht gezogen.

Tatsächlich ist die "Masslosigkeit" auch ein Problem dieses Films. Chahine hat inzwischen eine Erzähldichte und ein Tempo erreicht, die sich recht gut mit seiner Art zu sprechen vergleichen lassen: Auch da hüpfte er, im sicheren Bewusstsein der Klarheit seines Gedankens, mitunter mitten im Satz von einer Sprache in die nächste, gerät ab und zu gar ins Stottern, weil der Mund der Geschwindigkeit des Denkens nicht hinterherkommt. ADIEU BONAPARTE sind drei, vier Filme in einem, eine ganze Reihe von herrlichen kleinen Szenen (nicht nur das Bild der Muttergottes, das bei der Liebeszene gleich am Anfang über dem Bett umgedreht wird) und Allegorien auf die Gegenwart (die Verbrüderung von Christen und Muslimen) muss bei diesem Parforce-Ritt untergehen, erschliesst sich erst bei nochmaligem Sehen.

Wie am eigenen Schopfe zieht sich Chahine aus dem grossen Debakel heraus: mit einem kleinen Film, in gewisser Weise einer Rückkehr zu den Wurzeln. AL YAUM AS-SADIS (DER SECHSTE TAG) ist eine Hommage an Gene Kelly, eine Liebeserklärung an das Kino und eine pointierte Ent-Mystifizierung des Alltags. Bei diesem Film stimmt alles: die Kulissen in seinem eigenen Studio, die er später dem Fernsehen vermieten wird, um wieder etwas Geld für seine nächsten Projekte hereinzubekommen; die Musik von Omar Khairat, der Gesang von Mohammed Munir; das Licht, die Symbole, die Darsteller – ja, bei etwas zynischer Betrachtungsweise "stimmt" auch die nach dem Aufstand von Polizei-Einheiten über Kairo verhängte Ausgangssperre während der Dreharbeiten zu diesem Film, dessen Handlung während der Cholera-Epidemie 1947 angesiedelt ist. Denn in DER SECHSTE TAG ist auch die Cholera weniger das absolute Böse als eine Metapher für die Plagen des gegenwärtigen, unterentwickelten Ägypten.



Das Kino an der Strassenecke, das immer denselben Film spielt, ist der Ort, an dem die Mühseligen ihre Sehnsüchte stillen; auch wenn schliesslich die Rolläden für immer heruntergelassen werden, ist das eher eine Aufforderung zum Weiterträumen – Kino als ein Ort, an dem das Menschenrecht der kleinen Leute auf grosses Spektakel verwirklicht wird.

Wie mit magischer Hand gelingt es Chahine hier, nahezu jede Szene im Moment ihrer höchsten Dynamik, ihrer Richtungsänderung zu "erwischen"; die Tanzeinlagen, von Mohsen Mohieddin mit grossem Talent gegeben, drehen die Kunst hinüber zu jener vielsagenden Künstlichkeit, die nur aus perfekt beherrschtem Metier entstehen kann. *Dalida* interpretiert die Rolle der Waschfrau Sadiqqa – auch das ist Chahine von "Kulturpuristen" zum Vorwurf gemacht worden, denn die nachmalige Disease war zwar in Ägypten aufgewachsen, aber keine Ägypterin. Doch gerade die Brüche im Bild dieser "achtbaren", tapferen Frau konterkarieren wirkungsvoll den Mythos einer «Mutter Courage»: «Eine Sechsendvierzigjährige, die, wie in diesem Film, von einem Sechszwanzigjährigen begehrt wird und sich ihm verweigert, ist nicht achtbar, sondern bescheuert», sagt Chahine lakonisch.

«Hast du schon einmal das Meer gesehen?» fragt Sadiqqa den Gaukler Okka während ihrer gemeinsamen Flucht auf dem Nil. Okka schwärmt vom Sternenhimmel, dem Meeresrauschen, Liebesnächten am Strand und sagt dann: «Ja, ich hab's gesehen. Im Kino.» Das Kino an der Strassenecke, das immer denselben Film spielt, ist der Ort, an dem die Mühseligen ihre Sehnsüchte stillen; auch wenn schliesslich die Rolläden für immer heruntergelassen werden, ist das weniger eine Szene nostalgischer Wehmut als eine Aufforderung zum Weiterträumen. Man hat den Eindruck, als wolle Chahine nach der Enttäuschung, die ihm die Kino-Industrie bereitet hat, das Kino "rehabilitieren": als einen Ort, an dem das Menschenrecht der kleinen Leute auf grosses Spektakel verwirklicht wird.

Befreiungsschlag

Paris, Februar 1990. In den Eclair-Studios – für eine anständige Post-Produktion muss er noch immer nach Frankreich – mit Jo, Yousri und einigen anderen die Schnittfassung von ISKANDERIYA KAMEN WA KAMEN (ALEXANDRIE ENCORE ET TOUJOURS) angesehen. Bin erschlagen, ein Bombenangriff mit Bildern und Tönen: Pharaonen, Alexander, Kleopatra, Streik der Filmemacher, Tanz, Synthesizer-Musik, Alexanders Grab, Kultur-Imperialismus, Autobiographie, die Trennung von Mohsen, Liebesschmerz (oder Künstlerschmerz? oder beides?) ... Weiss kaum noch, wo mir der Kopf steht. Habe im Kino geweint und hinterher ein komisches Gefühl: Irgendwie ist das ein Film, der mich an die Quantenphysik erinnert, Kino in der "Wahrscheinlichkeitswolke". Bin nicht sicher, ob der Film wirklich noch läuft, wenn ich den Raum verlasse, oder ob er nur existiert, solange man zusieht ...

Erst Jahre später fällt mir die Notiz aus dem Nachlass von Serge Daney in die Hände, der für IMMER ALEXANDRIA mit einem "Hologramm" vergleicht: «Über-sichtbar oder ganz unsichtbar. Kein Bild, das sich bewegt, sondern ein Bild, das erst dann auftaucht, wenn man selbst sich bewegt ... In diesem Sinne sind die Bilder in der Wirklichkeit, jedoch sichtbar nur unter der Bedingung, dass man selbst Teil dieser Wirklichkeit ist: weil er wirklicher ist als all die anderen (weil er mehr Widersprüche schultert), ist Chahine das Verbindungskabel seines eigenen Films. Nicht in der Art eines privilegierten Aussenseiters, mit einer Stimme aus dem Off, sondern in der einzigen Art, die ihm etwas gilt: mit seinem Körper. Daher die Bedeutung des Themas: Mein Körper antwortet, ich tanze, vögele, altere wie ein junger Mann. Ein Narziss, versklavt durch den Zwang, die Erinnerungen an sich vorüberziehen zu lassen und sie mit künstlichem Leben zu erfüllen.»

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
Mohsen
Mohieddin in
AL YAUM AS-
SADIS (DER
SECHSTE TAG)

3
Dreharbeiten
zu
ISKANDERIYA
KAMEN WA
KAMEN
(FÜR IMMER
ALEXANDRIA)

4
ISKANDERIYA
KAMEN WA
KAMEN

Youssef Chahine

Geboren am 25. Januar 1926; aufgewachsen in einer katholischen Familie libanesischer Herkunft in Alexandria, Besuch des Victoria College, zweijähriges Stipendium am Pasadena Playhouse in Kalifornien. Zurück in Ägypten ermöglicht ihm der Kameramann Alwise Orfanelli 1950 die Produktion seines ersten Spielfilms

- 1950 BABA AMIN (PAPA AMIN)
- 1951 IBN AL-NIL (SOHN DES NILS)
- 1952 AL-MUHARREG AL-KEBIR
(DER GROSSE HARLEKIN)
SAIYEDET AL-KITAR
(DIE DAME DES ZUGES)
- 1953 NISAE BILA RIGAL
(FRAUEN OHNE MÄNNER)
- 1954 SIRAA FIL-WADI
(TÖDLICHE RACHE)
SCHAITAN AL SAHARA
(DER WÜSTENDÄMON)
- 1956 SIRAA FIL-MINA
(KAMPF IM HAFEN)
WADAAT HOBBAK (ICH HABE
DEINE LIEBE VERABSCHIEDET)

- 1957 ENTA HABIBI
(DU BIST MEINE LIEBE)
- 1958 BAB AL-HADID (TATORT
HAUPTBAHNHOF KAIRO)
GAMILA, EL-GAZAERIA
(DJAMILA, DIE ALGERIERIN)
- 1959 HOB ILAL ABAD
(EWIG DEIN)
- 1960 BEIN EDEIK
(IN DEINEN HÄNDEN)
NIDAA AL-OUCHAK
(RUF DER LIEBENDEN)
- 1961 RAGOL FI HAYATI
(EIN MANN IN MEINEM LEBEN)
- 1963 AN-NASR SALAH AL-DIN
(SULTAN SALADIN)
- 1964 FAGR YOM GADID (MORGEN-
DÄMMERUNG EINES NEUEN
TAGES)
- 1965 BAYA' AL HAWATIM
(DER VERKÄUFER DER RINGE)
- 1967 RIMAL MIN DAHAB
(GOLDSAND)
ID EL MAIROUN
(DAS MAYRUNFEST) *Kurzfilm*
- 1968/72 AL NASS WAL NIL
(DIE LEUTE UND DER NIL)

- 1968 AL-ARDH (DIE ERDE)
- 1970 AL IKHTIYAR (DIE WAHL)
- 1972 AL-ASFUR (DER SPERLING)
SALWA OU LA PETITE FILLE QUI
PARLE AUX VACHES
Kurzfilm für UNICEF
- 1974 INT'ILAK (DER ABFLUG)
Kurzfilm
- 1976 AWDAT AL IBN AL-DHAL
(DIE RÜCKKEHR DES VERLO-
RENEN SOHNES)
- 1978 ISKANDERIYA LEH?
(ALEXANDRIA WARUM?)
- 1982 HADUTA MISRIYA (EINE
ÄGYPTISCHE GESCHICHTE)
- 1985 ADIEU BONAPARTE
(WEDAAN BONAPARTE)
- 1986 AL YAUM AS-SADIS
(DER SECHSTE TAG)
- 1990 ISKANDERIYA KAMEN WA
KAMEN (FÜR IMMER
ALEXANDRIA)
- 1991 LE CAIRE, RACONTÉ PAR
YOUSSEF CHAHINE *Kurzfilm für
das französische Fernsehen*
- 1995 AL MUHAGER
(DER AUSWANDERER)

Dennoch scheint es, als sei FÜR IMMER ALEXANDRIA auch die Befreiung von diesem Zwang. Im Moment der höchsten Beschleunigung und der grössten handwerklichen "Modernität", die er mit diesem Film erreicht, scheint Chahine plötzlich frei für eine neue Inspiration. Wer dies alles gesagt hat, sich bekannt hat zu seinen Lieben, seiner Homosexualität, seinen Schwächen, wer sich buchstäblich unter Einsatz seines Körpers diesen widersprüchlichen Erfahrungen gestellt hat – und dafür so sehr geliebt wie von den Hütern der kodifizierten "Wahrheiten" und Sittlichkeiten gehasst wird –, was sollte den noch aufhalten?

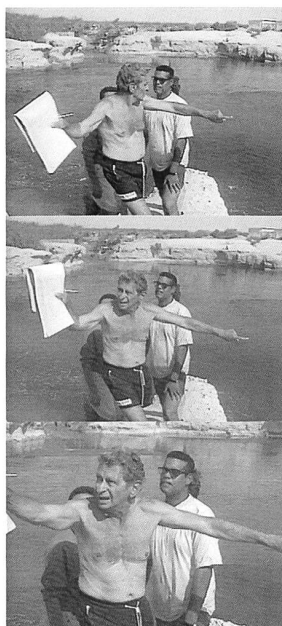
Chahine dreht fürs französische Fernsehen eine "Faction" (LE CAIRE, RACONTÉ PAR YOUSSEF CHAHINE), eine wundervolle, persönliche Liebeserklärung an die Stadt, für die er indirekt vom ägyptischen Präsidenten getadelt wird, weil sie das «Bild Ägyptens in der Welt» verzerre. Er bringt an der «Comédie Française» eine aufregend moderne Inszenierung des – eigentlich unspielbaren – «Caligula» von Camus auf die Bühne – und wird dafür von den Gralshütern der Hochkultur geschmäht. Und schliesslich macht er sich an einen neuen Film, inspiriert von der allen monotheistischen Kulturen geläufigen "Josefsgeschichte": AL MUHAGER (DER AUSWANDERER).

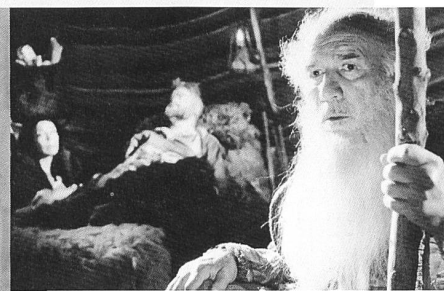
Abspann: Wem gehört Gott?

Die Josefsgeschichte – unterdessen, nach Einwendungen islamischer Schriftgelehrter von der Kairoer «Azhar»-Universität in eine "Ram"-Geschichte abgewandelt, weil die Darstellung des Propheten Jakob angeblich gegen das islamische Bilderverbot verstossen hätte – wird zum triumphalen Erfolg. Chahine zelebriert in dieser Fabel um den Auszug des wissensdurstigen Jungen ins pharaonische Ägypten und seine glückliche Rückkehr ein Freudenfest des Aufbauwillens und der Wissbegierde, den Triumph der Menschlichkeit über die Missgunst. Mit prächtigen Bildern und subtil inszenierten Konflikten gelingt ihm die Gratwanderung zwischen Ermunterung und Agitation: «Lass uns die Wüste begrünen, es macht so viel Spass!» könnte die Botschaft dieses Filmes lauten. Allein in Ägypten erreicht AL MUHAGER eine dreiviertel Million Kinozuschauer, mehr als jeder andere Chahine-Film. Und dann, ja dann wird er verboten.

März 1995. Gegen Mitternacht ins «Karim», zum "Probegucken" von Filmen, die Jo fürs Programm angeboten werden. Eigentlich angenehm, dass er ein Kino erwerben musste, damit endlich mal die Qualität der Projektionen stimmt. So bekommen wir nachts ab und zu "Privat-Vorführungen", in diesen gespannten Tagen eine nicht zu verachtende "Ent-Spannung". Vor einem Vierteljahr habe ich hier DER AUSWANDERER gesehen – volles Haus, lachende Gesichter, begeistertes

3





2

1
BEIN EDEK
(IN DEINEN
HÄNDEN)

2
AL MUHAGER
(DER AUS-
WANDERER)

3
Dreharbeiten zu
AL MUHAGER
(DER AUS-
WANDERER)

1

Publikum. Jetzt ist der Film verboten. Jo beteuert in der Öffentlichkeit tapfer sein Vertrauen in die ägyptische Justiz und den «lebensbejahenden Islam des Volkes». Privat sieht er die Sache durchaus etwas düsterer. Ebenfalls "privat" hat mir am Nachmittag ein pensionierter Richter erklärt, die ägyptische Justiz sei längst von Islamisten unterwandert. Eigentlich rätseln wir alle, warum ausgerechnet dieser Film den Zorn der "Bärtigen" so auf sich zieht, schliesslich hat Jo weitaus gewagtere Tabubrüche begangen ...

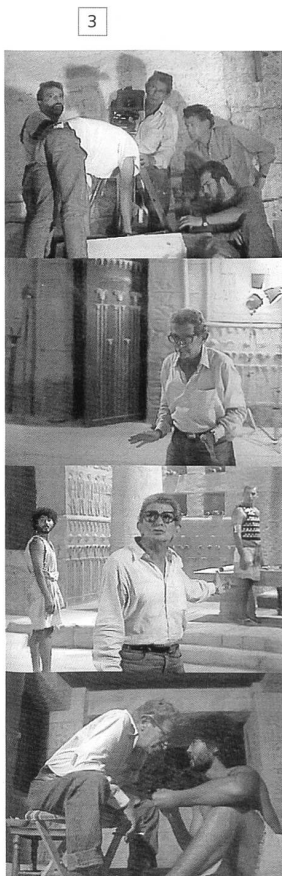
Ende März wird das Verbot, das für Chahine allein durch Verfall der Videorechte einen Millionenverlust hätte bedeuten können, von einem Berufungsgericht in Kairo wieder aufgehoben. Susanne Mubarak, die Frau des Präsidenten, lässt sich bei der ersten Wieder-Aufführung ostentativ im Kino blicken und zeigt sich «erfreut über dieses überhaupt nicht anstössige Kunstwerk». Im aufgeheizten Kulturkampf kann der Regisseur sich seine Verbündeten nicht aussuchen – es wird immer deutlicher, dass es bei diesem Streit nicht um den Bart (oder das Bild) des Propheten geht; nicht einmal um das Monopol der historischen Interpretation: darf man eine Geschichte erzählen, die nicht gewissermassen zwingend auf die Heraufkunft des Islam zuläuft? Chahine spricht von «schwarzen Wolken», die «aus der Wüste zu uns herüberziehen», und er meint damit präzise jene despotischen Sachwalter der Ästhetik, die von Saudi-Arabien aus die Satellitenkanäle und das

Videogeschäft der arabischen Welt kontrollieren. Was sie mit Hilfe ihrer "bärtigen" Bataillone in Ägypten und anderswo erreichen wollen, ist nicht weniger als die Definitionsgewalt über alle Formen der "Schönheit".

Klar, dass Chahine ihnen ein Dorn im Auge ist: Nicht nur, dass er die Schönheit darzustellen vermag, ja, dass sie ihm sozusagen aufs Wort gehorcht. Er nimmt sich auch noch diese unerhörte Freiheit des Künstlers heraus und wird nicht müde, daran zu erinnern, dass das islamische Ägypten, ja, die islamische Kultur insgesamt eine Zivilisation der Toleranz ist. Scharfzüngig, wie es seine Art ist, pointiert er den Konflikt: «Wem gehört Gott? Dem König von Saudi-Arabien, dem Grossscheikh der Azhar oder den lebensfrohen, grosszügigen Muslimen auf den Strassen von Kairo, die mich nie angegriffen haben, nicht wegen meiner Filme und schon gar nicht, weil ich einer anderen Religion angehöre?»

Ach ja, Chahine wäre nicht er selbst, wenn er in diesen Streit nicht erneut mit einem Film eingriffe. Im Sommer 1996 beginnen die Dreharbeiten zu einem Werk über Averroes, den grossen andalusischen Gelehrten Ibn Ruschd, der als Vordenker der islamischen Aufklärung gilt. Wir dürfen gespannt sein.

Reinhard Hesse

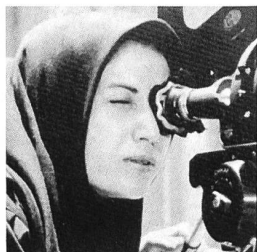


Existentielle Sackgassen

Annäherung an das Werk
von Rakhshan Bani-Etemad



NARGESS



Eine der wenigen, prominenten Regisseurinnen des iranischen Kinos, Rakhshan Bani-Etemad, gewann mit ihrem bisher letzten Film *DER BLAUE SCHLEIER* (RUSARIYE ABI) 1995 in Locarno einen Leopard. Aber bereits ihr Erstling nach mehrjähriger Fernseharbeit und Regieassistenz war 1988 von der iranischen Kritik auf Platz acht der Liste der besten einheimischen Filme des Jahres gesetzt worden.

Kafkasche Instanzen

OFF THE LIMITS (KHAREJ AZ MAHDOUDEH) schildert die Odyssee eines hyperkorrekten Staatsbeamten niedrigster Stufe, der soeben stolzer Besitzer eines Hauses in einem bescheidenen Stadtviertel geworden ist. Gleich in der Nacht nach dem Einzug in das Haus, das er unter erheblichen Opfern erstanden hat, dringt ein Dieb ein und macht sich über die spärlichen Wertgegenstände des Ehepaares her, die verängstigte Gattin verflucht bereits den Wunsch nach den eigenen vier Wänden. Der Dieb wird gestellt, die

herbeilaufenden Nachbarn identifizieren ihn sofort als allseits bekannten Gewohnheitstäter. Eingesperrt verbringt er die Nacht unter der Veranda, bevor man ihn mit grossem Trara auf die nächste Polizeiwache bringt. Doch die ist nicht zuständig – eine Landmarke trennt das Stadtviertel vom Machtbereich der Polizei.

Obwohl ihm alle raten, die Sache fallen zu lassen, gibt sich der Staatsdiener nicht geschlagen; sein ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit und seine mangelnde praktische Erfahrung mit der Bürokratie seines Landes stehen einer Rückkehr zur simplen Routine des Alltags im Weg. Die Gendarmrie und ein weiterer Polizeiposten erweisen sich ebenfalls als die falschen Ansprechpartner. Das ehrliche Gesicht des Beamten wird sogar zur Tarnung für den Dieb, der ungeniert seiner «beruflichen Tätigkeit» nachgeht, während man ihn von Instanz zu Instanz befördert. Und das Ministerium, in dem Mann, Dieb und Beute nach längeren Irrwegen der Klärung halber landen, erinnert an Kafkasche Instanzen.

Dem ungläubigen Opfer wird schliesslich staatlicherseits der Beweis erbracht, dass sein Stadtviertel in niemandes Jurisdiktion falle. Und nun greift der überzeugte Bürokrat zur Selbsthilfe: die Bewohner des Viertels bewaffnen sich unter seiner Anleitung, die kleinen Gauner, die den gesetzlosen Status des Gebiets zu Routine-Übergriffen nutzen, werden gestellt und in einer selbst organisierten Bes-

serungsanstalt verwahrt. Zum handgestrickten Resozialisierungsprogramm gehört neben körperlicher Betätigung auch die schulische Weiterbildung der Häftlinge, was unschwer als Seitenhieb auf Analphabetismus und ungenügende staatliche Vorsorge zu deuten ist. (Der Schluss des Films allerdings wurde eher von den Zensurbehörden bestimmt als von den Ideen des Autors oder der Regisseurin.)

Das Drehbuch schrieb Bani-Etemads langjähriger Mitarbeiter *Farid Mostafavi* nach einer realen Begebenheit aus dem vorrevolutionären Iran und einer Kurzgeschichte des türkischen Schriftstellers Aziz Nesin. Die Übertragung auf zeitgenössische Zustände im eigenen Land wird dadurch kaum beeinträchtigt. Bani-Etemad lässt sich bei aller Kritik an vorhandenen Missständen auch nicht zur blossen Regimekritikerin reduzieren. Schon dass sie im Lande geblieben ist und arbeitet, weist sie, im Unterschied zu den im Exil lebenden Persern, als Iranerin aus: viele der sozialen Spannungen bestanden ja auch schon vor der islamischen Revolution.

Unter den Kleinbürgern der Teheraner Vorstädte

Vor *OFF THE LIMITS* hatte die 1954 geborene und 1980 an einer staatlichen Hochschule in Regie diplomierte Regisseurin beim iranischen Fernsehsender IRIB gearbeitet, ab 1973 zunächst als Skriptgirl und Regieassistentin, dann auch als Regisseurin. Dabei entstanden

fünf Dokumentationen für das nationale Fernsehen. *CONCENTRATION* – eine Untersuchung über die Lebensbedingungen der landflüchtigen Bewohner in den Teheraner Aussenbezirken – wurde mit der von Bani-Etemad mitbegründeten Fernseh-Produktionsgesellschaft im Auftrag der Stadt Teheran für das Städtesanierungsprojekt der WHO produziert.

Bereits während ihrer Tätigkeit beim Fernsehen hat Rakhshan Bani-Etemad – unter anderem bei *Kianush Ayyaris MONSTER* (1985) – auch als Regieassistentin bei Spielfilmen mitgewirkt. Vor allem das geringe staatliche Interesse am Dokumentarfilm und die niedrige Quote für Dokumentarfilme im Fernsehen liessen sie schliesslich das Fach wechseln. Die traditionelle Rollenauffassung des islamischen Gesetzes erschwerte allerdings ihren Wechsel zur selbständigen Spielfilmregie und hat ihr auch nach ersten Erfolgen immer wieder besondere Schwierigkeiten bei der Arbeit bereitet.

Die vier nach *OFF THE LIMITS* entstandenen Filme übertreffen diesen in der kritischen Haltung gegenüber wirtschaftlichen und sozialen Missständen im post-revolutionären Iran noch an Deutlichkeit. Anders als Abbas Kiarostami flüchtet sich Bani-Etemad nicht in poetische Provinzwelten, anders als bei Bahram Beyzaie sind ihre Helden nicht nur Kinder, und anders als bei einigen ihrer Kollegen sind ihre Dramen keine vom klassischen persischen Kulturerbe geprägten Essays. Ihre Filme spielen zumeist unter den Kleinbür-



POOL-E KHAREJI
(FOREIGN CURRENCY)

gern der Teheraner Vorstädte, deren desillusionierenden Kampf mit den Mühen des Alltags sie in den ersten drei Filmen in satirischer Überhöhung schildert.

DAS KANARIENGELBE AUTO (ZARD-E GHANARI, 1989) und FOREIGN CURRENCY (POOL-E KHAREJI, 1990) zeigen mit den Fähnissen des Alltags ringende Ehemänner, die vor den Augen ihrer um Haltung bemühten Frauen von der Unmöglichkeit besiegt werden, mit ehrlichen Mitteln ein eigenes Heim zu erwerben.

Suche nach den Betrügern

Der Schuster, der seinen Geschäftsanteil verkauft, um ein bescheidenes Stück Land zu erstehen, muss alsbald feststellen, dass er einem Betrug aufgesessen ist und das Land bereits verkauft war. Auf der Suche nach dem Betrüger zieht er zu den Schwiegereltern in die Stadt und erwirbt dort vom eigenen Schwager das "kanariengelbe Auto", mit dem er als Taxifahrer seinen Lebensunterhalt verdienen will. Nur erweist sich das Auto schnell als Wanderpokal: es wird vom Schwager und dessen Gehilfen den jeweiligen Besitzern eilends wieder gestohlen und erneut verkauft. Als durch die Taxifahrten des "Helden" die Gefahr einer Aufdeckung für den Schwager zu gross wird, verschwindet der Wagen in einer Remise. Mit dem besessenen Willen des Bestohlenen, der nach dem Verlust seines Traumes vom eigenen Land nicht ein zweites Mal der Düpierte sein will, hat man allerdings nicht gerechnet.

Quer durch Teheran geht seine frenetische Suche nach dem Wagen, unter jedem andersfarbigen Auto gleichen Typs vermutet er gelben Originallack. Sogar der allmähliche Zerfall seiner Familie kann ihn nicht von dem Ziel abbringen, nach dem verlorenen Ersparten wenigstens den Wagen zu retten. Die Geschichte endet mit der Zerstörung des Autos, um das sich die vielen rechtmässigen Besitzer prügeln, mit der Inhaftierung des Schwagers und der resignierten Rückkehr des nun völlig verarmten Schusters aufs Land, von dem er nie ein Stück besitzen wird.

DAS KANARIENGELBE AUTO ist voll von traurigen Figuren, die sich für das kleine, erreichbar scheinende Glück abstrampeln, nur um betrügerischen Geschäftspraktiken und ihrer eigenen Naivität zum Opfer zu fallen. Arbeit und Ehrlichkeit zahlen sich nicht aus, aber auch die kleinen Ganoven müssen oft dran glauben, und die bemitleidenswerten Frauen mit ihrem geringen gesellschaftlichen Handlungsspielraum sind der tragische Chorus – mehr oder weniger stumme Zeugen des Scheiterns der männlichen Familienmitglieder.

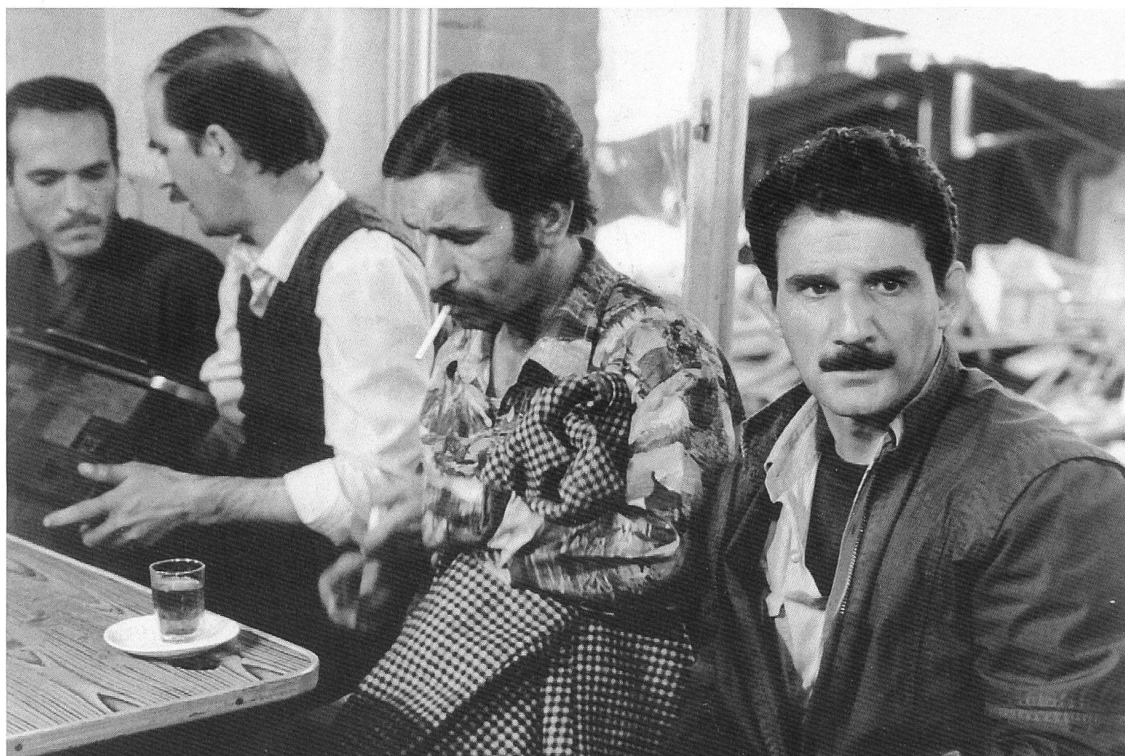
Der Traum vom Reichtum

IN FOREIGN CURRENCY müssen Ehefrau und Kinder am Ende den treusorgenden Familienvater in der Anstalt besuchen, die ihn aufgenommen hat, nachdem er an den wirtschaftlichen Realitäten seines Angestelltenlebens zerbrochen ist. Der Zufall, der ihm, dem unbeteiligten Passanten, während

einer Razzia auf dem Schwarzmarkt einen Beutel mit einem Vermögen in die Hand spielte, erwies sich als wenig glücklich. In den Praktiken illegaler Währungstauschgeschäfte unerfahren, weiss der kleine Angestellte mit seinem Schatz nichts weiter anzufangen, als den Beutel mit den Dollarscheinen erst im Schrank zu hüten, dann im Garten zu vergraben und von den ungeahnten neuen Möglichkeiten zu träumen: ausländische Schulen für die Kinder und der alte Wunsch nach dem eigenen Haus, weit weg vom geldgierigen Vermieter, der sein zahmes Geflügel mehr schätzt als seine Mitmenschen.

Der höhere Angestellte, den er in seiner Dienststelle auf Tauschmöglichkeiten für Dollars anspricht, weiss schon deshalb keinen Rat, weil er statt jeden Mittag mit ausländischen Geschäftspartnern zu speisen, wie er angibt, sich in Wirklichkeit über Mittag ein Zubrot als Taxifahrer verdienen muss. Der welterfahrenere Schwager wiederum arbeitet bei der Polizei und kann deshalb nur sehr vorsichtig nach illegalen Geldgeschäften befragt werden.

Mit jedem Tag wächst die Furcht vor behördlicher Entdeckung und damit die Angst vor dem Verlust der neuen Perspektiven. Gerade als der unbeholfene Finder sich zum riskanten Tauschgeschäft auf offener Strasse entschlossen hat, kommt es schliesslich, wie es kommen musste: der Beutel mit den grünen Scheinen geht genau so verloren, wie er aufgetaucht war – im Gewühl einer Razzia.



ZARD-E GHANARI
(DAS KANARIENGELBE
AUTO)



RUSARIYE ABI
(DER BLAUE SCHLEIER)

Die Diskrepanz zwischen den entwürdigenden Lebensumständen und den greifbar gewesenen Möglichkeiten wie Eigenheim, Reisen oder freier Wahl des Wohnortes ist zu gross für die Psyche des gebeutelten Mittelständlers, sie befreit sich von den Zwängen, indem sie sich in den Traum vom neuen Reichtum flüchtet. Da aber keines der Familienmitglieder in die vorübergehende Veränderung seines Innenlebens eingeweiht gewesen war, stehen alle hilflos vor dem Wrack eines Mannes, den sie kannten. Am Ende springt er von der Mauer des Anstaltsparks – in eine neue Zukunft, in den alten Wahnsinn?

Abhängige Frauen

Mit NARGESS (1992) und DER BLAUE SCHLEIER treten möglichst realistische Abbildungen bestehender Missstände an die Stelle der farcehaften Gaunerkomödie, und weibliche Titelhelden lösen die männlichen Unglücksraben aus den frühen Filmen ab.

In NARGESS verstösst Rakhshan Bani-Etemad gegen mehrere Tabus filmischer Darstellung vom Leben im post-revolutionären Iran. Explizit geht es um eine Dreiecksgeschichte, bei der beide Frauen Opfer eines schwachen, unreifen Mannes werden – was das erwünschte Happy End vereitelt. Im Mittelpunkt steht eine von ihrem Ehemann verstossene Frau, die mittellos dasteht und sich gezwungen sieht, ein Leben als Gelegenheitsprostituierte und Diebin zu fristen. Die Figuren des Films basieren auf Feldforschungen der Regisseurin aus den Zeiten ihrer Fernsehdokumentationen und einem Forschungsprojekt zur Lage der weibli-

chen Arbeiterklasse im heutigen Iran, dessen Ergebnisse auch in das Drehbuch von DER BLAUE SCHLEIER eingeflossen sind. Sie spiegeln reale gesellschaftliche Mechanismen, die Frauen der unteren sozialen Schichten dem doppelten Druck von Armut und geschlechtsspezifischer Abhängigkeit ausliefern.

Ähnlich wie die Regisseurin, deren Filme nicht von staatlicher Seite mitfinanziert werden, muss sich die Titelheldin einer Ansammlung von gesellschaftlichen Konventionen beugen oder widersetzen, die ihre Kräfte übersteigen müssten. NARGESS wurde auf dem zehnten Fajr Film Festival in Teheran 1992 einstimmig mit dem Regiepreis ausgezeichnet, erreichte im Iran den siebenten Platz unter den einnahmestärksten Filmen des Jahres 1992 und ist einer der meistdiskutierten Filme des post-revolutionären Irans.

Ehe zu Dritt

NARGESS handelt von der Ehe eines Waisenjungen mit einer sehr viel älteren Frau, die ihn aufzog, aus eigener Not zum Dieb machte und aus Liebe zur Heirat zwang. Und von der Liebe dieses Waisenjungen zu einem jungen Mädchen aus ärmsten Verhältnissen, das er heiraten möchte, um sich ein neues Leben aufzubauen. Seine erste Frau lässt sich, in der realistischen Annahme, sie müsse ihn früher oder später doch verlieren, dazu überreden, seine Mutter zu spielen und, den Gepflogenheiten getreu, für ihn um die Hand der Jüngerer anzuhalten.

Im Gegenzug muss er ihr versprechen, sie aus seinem neuen Glück nicht ganz auszuschliessen. Das junge Mäd-

chen wird erfolgreich getäuscht, die Familie willigt in die Hochzeit ein, schon um einen Esser loszuwerden, und der "Mutter" bleibt nichts anderes übrig, als dem jungen Paar ihre Wohnung für die Hochzeitsnacht zu überlassen, während sie auf der Treppe vor der Tür in Einsamkeit versinkt. Die junge Ehefrau versucht, aus der verwahrlosten Unterkunft des Paares ein Heim zu gestalten, während er vergeblich nach Arbeit sucht und seine erste Frau ihn an sein Versprechen gemahnt, sie in sein Eheleben einzubeziehen.

Die Konfrontation zwischen den Frauen ist unausweichlich: Nargess erfährt, dass die "Mutter" ihre unglückliche Rivalin ist und ihr Ehemann ein Dieb. Da es kein Zuhause gibt, in das sie zurückkehren könnte, muss sie sich damit abfinden, dass ihre Erwartungen enttäuscht wurden, und es bleibt ihr nur, auf eine bessere Zukunft zu setzen. Als ihr Mann im Gefängnis landet, sorgt sie durch ständige Bittgänge für seine baldige Entlassung und erreicht, während sie selber hungert und leere Einkaufstaschen durch die Gegend trägt, um vor den Nachbarn den Anschein der Ehrbarkeit zu wahren, auch eine Empfehlung für einen Arbeitsplatz. Kaum aus dem Gefängnis entlassen, lässt sich der junge Mann aber von seinem alten Hehler und der ersten Frau dazu überreden, einen letzten Diebstahl zu wagen, der alle aus den bisherigen Nöten befreien soll.

Die drei werden zwar entdeckt, können aber mit der Beute fliehen – und Nargess greift zu drastischen Massnahmen: Sie sperrt die Rivalin ein, nimmt ihr die Beute ab und macht sich auf den Weg zur nächsten Polizeistation, während ihr Mann sich noch

um den verletzten Hehler kümmert. Der Showdown im dichten Verkehr einer vielbefahrenen Ausfallstrasse zeigt den Ehemann, der seiner Frau die Beute abjagt, um sie ihr dann doch hinterherzutragen, und endet mit dem Tod der älteren unter einem Lastwagen.

Bemerkenswert sind die Offenheit, mit der die moralische Schwäche und Ziellosigkeit der männlichen Hauptfigur angesprochen werden, und die zögernde Solidarität, die sich zwischen den rivalisierenden Frauen während deren Abwesenheit bildet. Keiner der beiden Frauen wäre es möglich, selber eine (ehrliche) Arbeit anzunehmen, um die Abhängigkeit von ihrem unzuverlässigen Partner zu durchbrechen, und keine der beiden hat einen anderen Ausweg, um aus ihrem persönlichen sozialen und emotionalen Elend herauszukommen, als sich mit dem gemeinsamen Ehemann zu arrangieren, dem beide an Energie und Willensstärke weit überlegen sind.

Fingierter Realismus

Die iranische Kritik fühlte sich an die vorrevolutionäre Filmtradition der sechziger und siebziger Jahre erinnert, an so bedeutende Regisseure wie Amir Naderi, die mit ähnlichen Konstellationen von verzweiferten Antihelden in existentiellen Sackgassen eine Situation der politischen Ohnmacht und sozialen Ungerechtigkeit schilderten. Hier wie dort wird die bestmögliche Ausleuchtung der Darsteller durch einen fingierten Realismus in der Beleuchtung der

Schauplätze ersetzt, und in *NARGESS* belegen die Aussenschauplätze auch die Aussage der Regisseurin, ihre eigentliche Heimat sei der Dokumentarfilm, den sie so weit wie möglich in ihre Kinoarbeit einzubeziehen suche.

Dass die iranische Zensur einen so expliziten Film über Elend und Ausweglosigkeit in den Randbereichen der islamischen Republik zulies, spricht mehr für die Autorin als für eine neue Liberalität der Zensurbestimmungen. Dass *NARGESS* trotz der Verpflichtung eines Box-Office-Stars wie *Abolfazi Pororab* für die männliche Hauptrolle ein Film von Frauen über Frauen ist, wird schon daran deutlich, dass Rakhshan Bani-Etemad hier erstmals entscheidend am Drehbuch beteiligt war (Co-Autor *Feraidun Jeirani*). Wenn einer der drei Hauptdarsteller den anderen die Schau stiehlt, so ist es *Farimah Farjami*, die Darstellerin der älteren, von ihren Lebensumständen gezeichneten Frau. Natürlich konnte die iranische Kritik nicht umhin, die «für eine Frau» ungewöhnlich harte, «männliche» Art der Darstellung sozialer Ausgrenzung zu erwähnen, die den Vorrang vor den beiden Liebesgeschichten hat.

Frauen unter dem Schleier

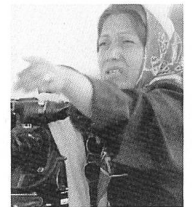
Der jüngste Film von Rakhshan Bani-Etemad, *DER BLAUE SCHLEIER*, verlegt das Augenmerk auf die Situation der Frauen unter dem Schleier in einen Gartenbaubetrieb, und die soziale Kritik betrifft hier die Lage einer couragierten Arbeiterin, die für ihre drogen-

abhängige Mutter und zwei jüngere Geschwister zu sorgen hat. Als sich der Firmenchef, ein reicher Witwer, für sie zu interessieren beginnt, hat er sich vor seiner konservativen Familie für die Mésalliance mit einer Arbeiterin zu rechtfertigen. Der Film endet mit der Flucht der Heldin, die ihren Lover nach einem Herzinfarkt vor weiterem Druck von der Familie bewahren möchte. Der Zug, den sie mit unbekanntem Ziel besteigen wird, versperrt ihm, der ihr im Auto nachsetzt, den Zugang zum Bahnhof; der Fortschritt bringt hier keine positive Fortentwicklung, sondern die bildliche Durchsetzung sinnloser sozialer Schranken.

DER BLAUE SCHLEIER erreicht allerdings bei allem Publikums- und Kritikererfolg im Inland weder die optisch-formale noch die inhaltliche Prägnanz von *NARGESS*; das Lebensumfeld der schlechter gestellten Grossstadtbevölkerung scheint der Regisseurin mehr zu liegen als die Transponierung derselben Problemkreise in die ländliche Umgebung.

Es bleibt zu hoffen, dass nach dem anhaltenden Erfolg ihrer Filme auf Filmfesten den Werken von Rakhshan Bani-Etemad bei allen Schwierigkeiten im Inland in Europa ein ähnlicher Erfolg beschieden sein möge wie einigen ihrer nicht immer zu Recht prominenten männlichen Kollegen.

Caroline Buck



NARGESS

«Die Collage ist die Form, in der man heute denkt»

Werkstattgespräch mit Ulrike Ottinger



«Mein erster Film ist ein Schwarzweiss-Film, weil er mit der Skizzierung und Dokumentation von Realität zu tun hat.»

FILMBULLETIN Angefangen haben Sie als Malerin, und Sie machen auch Filme, die etwas Malerisches haben. Farben spielen eine wichtige Rolle. LAOKOON & SÖHNE, Ihren ersten Film, haben Sie noch in Schwarzweiss gedreht, und das erscheint aus heutiger Perspektive wie ein Defizit. Hätten Sie diesen Film nicht auch in Farbe machen müssen?

ULRIKE OTTINGER Nein, das ist ein Film, den ich von Anfang an in Schwarzweiss geplant habe. Das ist ein *graphischer* Film. Bevor ich begann, Filme zu machen, habe ich nicht nur gemalt, sondern auch im Bereich der Performance gearbeitet. Dafür habe ich sehr viel fotografiert. Mein erster Film ist ein Schwarzweiss-Film, weil er mit der Skizzierung und Dokumentation

von Realität zu tun hat. Und das habe ich vorher schon gemacht – in der Fotografie. Für meine Bilder hatte ich auf den Strassen sehr viel Alltagsmaterial gesammelt, zum Teil skizziert, aber hauptsächlich fotografiert.

Die Frage, die Sie stellen, ist für mich sehr interessant, weil ich mir nie überlegt habe, warum ich diesen Film in Schwarzweiss gemacht habe. Aber ich glaube, dass ich damals mit diesem Film noch einmal *fotografiert* habe, wie ich das gewohnt war. Ich habe diesen Film nicht *gemalt*. In meinen späteren Filmen spielt dann die Farbdramaturgie eine grosse Rolle. Das zeigt sich zum Beispiel in den Kostümen oder den Hintergründen. In *BILDNIS EINER TRINKERIN* gibt es eine Progression der Farben: von Rot zu Gelb zu Blau zu

Silber. Es beginnt mit einer lebhaften Farbe, und am Ende – in der Todes-Szene – geht Tabea Blumenschein in einem silbernen Gewand durch einen Spiegel-Korridor. *BILDNIS EINER TRINKERIN* ist ein Film mit einem farbdramaturgischen Aufbau.

FILMBULLETIN Haben die Farben in Ihren Filmen symbolische Bedeutungen?

ULRIKE OTTINGER Ich weiss nicht, ob ich das als symbolisch bezeichnen würde. Die Farben vermitteln immer Stimmungen, wie man das früher bei den viragierten Filmen gemacht hat. Aber es geht ja nicht nur um einzelne Farben, sondern darum, wie man die Farben gegeneinandersetzt. Da gibt es einerseits Szenen, wo die Farben wie im Kabuki-Theater extrem voneinan-



1

«In BILDNIS EINER TRINKERIN kommt Glas sehr viel vor. Und die Stadt ist oft im Regen. Für das Reflektierende, das Fliessende und sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden.»

der abgegrenzt sind und klar nebeneinander stehen. Und andererseits gibt es Szenen, wo ich mehr mit Licht arbeite, wo alles mit Licht- und Farbflecken changiert – fast impressionistisch. So etwas entscheide ich sehr bewusst, weil eine Situation dadurch völlig verändert wird.

FILMBULLETIN Bei ihrem ersten Auftritt in BILDNIS EINER TRINKERIN ist Tabea Blumenschein ganz in Rot. Sie tritt aus der Kamera heraus. Aber eigentlich ist es nicht die Person, die aus der Kamera tritt, sondern eine Farbe, die eine Person wird. Die Szene beginnt damit, dass die Farbe Rot das Bild ganz ausfüllt. Das Rot tritt aus der Kamera heraus und ist die Farbe eines Mantels.

ULRIKE OTTINGER Gerade wenn man selber Kamera macht, denkt man genau darüber nach, wie man etwas einführt. Introduktionsszenen sind immer sehr wichtig. Da denke ich lange drüber nach. Bei mir ist es auch oft so, dass die erste und die letzte Szene einander entsprechen oder einen Kreis bilden.

FILMBULLETIN In der Introduktionsszene von BILDNIS EINER TRINKERIN

zeigen Sie dann Tabea Blumenschein wie gefangen hinter der Glasscheibe einer Flughafentür. Eine Hand wischt vor ihren Augen über das Glas. Die Wischbewegung ist auf der anderen Seite der Scheibe. Putzwasser rinnt in Strömen herab, wird verwischt, und auch das Hinterglas-Bild von Tabea Blumenschein verwischt sich. Das ist ein Bild-Motiv, das der Film in Variationen wiederholt.

ULRIKE OTTINGER In BILDNIS EINER TRINKERIN habe ich ganz speziell mit klaustrophobischen Phantasien gearbeitet und sie bewusst im Alltag situiert. Diese Glastüren sind wie Zellentüren, die sich hinter einem schliessen und wieder öffnen. Gerade bei klaustrophobischen Menschen entsteht leicht die Phantasie, dass sich die Türen plötzlich nicht mehr öffnen könnten. Das ist auch in der Fahrstuhl-Situation so.

In BILDNIS EINER TRINKERIN kommt Glas sehr viel vor. Und die Stadt ist oft im Regen. Für das Reflektierende, das Fliessende und sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden. Am Schluss steigert sich das bis zu dem Spiegel-Korridor, wo alles

mehrfach bricht und der selber auch noch mal gebrochen wird. Tabea Blumenschein geht in einem reflektierenden Kleid aus Spiegelfolie durch den Spiegel-Korridor und zertritt mit ihren Stöckeln die Kacheln, die dann zer-springen. Das ist ein Bild für eine Durchgangssituation zwischen Leben und Tod. In diesem Film habe ich viel mit Reflexionen gearbeitet, mit Wasser, Glas, Spiegeln und Spiegelungen. Damit wollte ich Bilder schaffen, die Isolation zeigen und Kälte, Glätte, Härte. BILDNIS EINER TRINKERIN ist eine Grossstadt-Phantasie.

FILMBULLETIN Die Bildkompositionen sind sehr ausgefeilt und artifiziell.

ULRIKE OTTINGER Eigentlich ist es so, dass ich mich an alten Modellen orientiere. Ich gehe oft in Sammlungen und Museen. Acht Jahre lang habe ich in Paris gelebt und bin in dieser Zeit jede Woche einmal im Louvre gewesen. Manchmal nur, um ein einziges Bild zu sehen. Ich habe mich sehr viel mit Bildkomposition beschäftigt. Das hat natürlich damit zu tun, dass ich zehn Jahre lang gemalt habe, bevor ich anfang, Filme zu machen.



2



«Künstlerisch gesehen ist Film das Medium, das unsere Realität in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit überhaupt noch einigermaßen fassen und beschreiben kann.»

1
Tabea Blumenschein in
BILDNIS EINER
TRINKERIN

2
DIE BETÖRUNG
DER BLAUEN
MATROSEN
mit Rosa von
Praunheim,
Barry Tannen-
baum und Tabea
Blumenschein

FILMBULLETIN Sie sind stark von der Malerei geprägt. Machen Sie so etwas wie filmische Gemälde?

ULRIKE OTTINGER Ich bin auch von der Literatur geprägt. Ich denke schon, dass es wichtig ist, sich auch mit den anderen Künsten beschäftigt zu haben, wenn man Filme machen will. Das halte ich geradezu für eine Voraussetzung. Aber natürlich entsteht aus dem Zusammenspiel der Disziplinen etwas ganz Neues. Für mich ist Film das faszinierendste und unserer Zeit adäquate Medium, sonst würde ich keine Filme mehr machen. Künstlerisch gesehen ist Film das Medium, das unsere Realität in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit überhaupt noch einigermaßen fassen und beschreiben kann. In den anderen Künsten ist das sehr schwierig geworden.

FILMBULLETIN In der Introduktionszene von *BILDNIS EINER TRINKERIN* bilden Sie Tabea Blumenschein, wenn sie hinter der Glasscheibe der Flughafentür steht, einmal so ab, dass sie von den seitlichen Begrenzungen der Scheibe gerahmt wird. Wir sehen die Person, die von Tabea Blumen-

schein gespielt wird, als *Bildnis*. Mit solchen Rahmungen arbeiten Sie häufig und betonen damit, dass es immer ums Bildermachen geht.

ULRIKE OTTINGER Das schönste Beispiel ist der Theater-Rahmen in *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE*. Darauf sind Illustrationen im Stil des *fin de siècle*-Malers Gustave Moreau gemalt, die auf die Exotik der *Colonial-Opera* verweisen. Innerhalb des Rahmens werden Szenen einer Oper vorgeführt, die in der frühen Phase der spanischen Inquisition spielt und von der Eroberung der Glückseligen Inseln handelt. Das ist in *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE* Teil einer Doppelkonstruktion. Einmal gibt es die Geschichte von Frau Dr. Mabuse, der Chefin eines internationalen Medienkonzerns, und Dorian Gray, ihrem Schüler beziehungsweise Opfer. Und parallel dazu gibt es diese Opern-Geschichte, in der Frau Dr. Mabuse als Grossinquisitor von Sevilla erscheint und Dorian Gray als junger spanischer Infant, dem die Glückseligen Inseln zum Lehen gegeben worden sind.

FILMBULLETIN Den betont künstlichen Theater-Rahmen haben Sie mitten in eine reale Natur-Landschaft gestellt. Der Vorhang geht auf, und die Natur wird zur Opernbühne.

ULRIKE OTTINGER Aber es geht noch weiter. Die Natur ist nicht nur die Bühne. Ein Gegenschuss zeigt eine Felswand mit Höhlen, die aussehen wie Theaterlogen. Von dort aus sehen Frau Dr. Mabuse und Dorian Gray als Theaterzuschauer sich selber zu – in ihren Opernrollen auf der Bühne. Es gibt den Blick in den Rahmen, aber es gibt auch den Blick aus ihm heraus. Und es gibt den Blick der Charaktere auf sich selbst.

FILMBULLETIN Die Kunst rahmt die Natur: Das Meer im Hintergrund ist echt, aber der Wolkenhimmel ist bloss gemalt und Teil des Rahmens. Solche Verbindungen von realer und gemalter Kulisse gibt es in vielen Ihrer Filme.

ULRIKE OTTINGER Ich arbeite gerne mit solchen *trompe-l'œil*-Effekten. Das schafft immer die Möglichkeit, das Verhältnis von Kunst und Natur zu reflektieren. Aber in jedem Film geschieht das anders. Um die Landschaftsbilder für *DORIAN GRAY IM*



«Rückbezüge auf die Tradition und die Vergangenheit finde ich wichtig, aber man muss herausfinden, wie man das heute erzählen kann.»

SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE zu finden, in die ich den Theater-Rahmen stellen wollte, bin ich fünf Wochen lang zu Fuss kreuz und quer über die Kanarische Insel gewandert, auf der wir gedreht haben. Ich habe mich für fünf Szenenbilder entschieden. Danach haben wir den Rahmen als Theaterhimmel angefertigt. Eine der gerahmten Szenen ist zum Beispiel mit tosendem Meer und eine andere mit einer bizarren vulkanischen Gesteinsformation, die ich wie eine italienische Renaissance-Landschaft inszeniert habe: Menschen, die sich auf schmalen Pfaden bewegen, von weit herkommend, klein in der Landschaft und dagegen gesetzt dann andere Personen im Vordergrund.

FILMBULLETIN Sie haben eine Vorliebe für Totalen. Und die Figuren sind oft so in die Dekoration eingefügt, dass sie zu Kunstobjekten in einem Environment werden.

ULRIKE OTTINGER Nicht nur. Es gibt ja nicht nur das einzelne Bild. Zwischen den Bildern gibt es eine Beziehung. Ich finde es aber wichtig, dass man zuerst sieht, wie das Verhältnis der Dinge, der Menschen und der Landschaften

zueinander ist. Das versuche ich in der Regel erst zu etablieren. Manchmal mache ich es umgekehrt und beginne mit dem Detail. Aber meistens gehe ich von der Totalen aus, weil mir die Umgebung wichtig ist. Es ist wie bei einer klassischen Oper, wo eine Person auf die Bühne kommt, ihre Arie singt und erst einmal sagt, wer sie ist, woher sie kommt und warum sie da ist. Man etabliert eine Figur in ihrem Verhältnis zu ihrer Umgebung. Das ergibt eine spannungsreiche Beziehung.

FILMBULLETIN Ihre Totalen haben eine grosse Komplexität. Was Sie da etwa in der Theaterrahmen-Szene inszenieren, ist ein Bild im Bild im Bild. Denn der Kamera-Ausschnitt setzt auch noch einmal einen Rahmen.

ULRIKE OTTINGER Das ist eine Vielschichtigkeit, wie ich sie mag und die in solcher Weise eben nur im Film möglich ist. Das Verhältnis von Kunst und Natur ist in jeder Zeit thematisiert worden und war schon im Barock ein Modell. Heute sind jedoch die technischen Möglichkeiten andere, so dass auch das Verhältnis von Kunst und Natur anders dargestellt wird. Allerdings kann man aus einer modernen

Perspektive auf die Tradition früherer Modelle verweisen.

Was mich immer aufregt, sind die Verfilmungen von Literatur der klassischen Moderne, von Proust oder Gertrude Stein zum Beispiel. Da wird ein Stoff, der zu Beginn unseres Jahrhunderts modern war und damals etwas auf neue Art formuliert hat, in einer Methode verfilmt, die noch auf das neunzehnte Jahrhundert zurückgeht. So etwas kann man doch nicht machen. Dadurch werden diese Stoffe banalisiert und fallen hinter die Radikalität zurück, die sie zu ihrer Zeit hatten. Ich beziehe mich in meinen Arbeiten ja auch auf diese Vorbilder, aber ich gehe mit ihnen ganz anders um. Rückbezüge auf die Tradition und die Vergangenheit finde ich wichtig, aber man muss herausfinden, wie man das heute erzählen kann. Die meisten Filme, die man heute im Kino sieht, arbeiten jedoch mit einer Dramaturgie aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dabei könnte man beispielsweise auch mit der Zeit der Romantik auf eine ganz heutige Weise umgehen. Man muss aber für die Gegenwartsperspektive eine Form finden. Das scheint mir

DORIAN GRAY
IM SPIEGEL DER
BOULEVARD-
PRESSE



«Die Möglich-
keiten zur
Macht-
ausübung
verändern sich,
werden aber in
jeder Epoche
bis zum letzten
genutzt.»

in den meisten Filmen ein Manko zu sein; sie finden keine zeitgemäße Form für eine Annäherung an die Vergangenheit. Das macht sie so langweilig, weil sie alles einfach nur noch einmal sagen, aber dafür schlechter, als es schon gesagt worden ist.

FILMBULLETIN Die Form, in der Sie vergangene Epochen und traditionelle ästhetische Modelle mit einer Gegenwartsperspektive verbinden, ist die Collage. So wie das auch Peter Greenaway macht.

ULRIKE OTTINGER Die Collage ist auch zunehmend eine Form geworden, in der man heute denkt. In den zwanziger Jahren und schon davor sind bedeutende Collagen entstanden, weil es auf einmal einen grossen Output an unterschiedlichen Materialien gab. Man arbeitet immer mit dem, was einen umgibt. So finde ich auch die vielgeschmähte *Postmoderne* als Idee sehr interessant. Die Realisationen, gerade in der Architektur, sind es nicht, weil sie zu stark auf Zuckerbäckereien zurückgehen. Aber die *Postmoderne* als Idee hat viel damit zu tun, wie wir heute denken. Wir fügen alle Dinge,

die uns umgeben, zusammen. Aber durch die Auswahl und die Art und Weise des Zusammenfügens entsteht das Neue und Besondere.

FILMBULLETIN Würden Sie die Ästhetik Ihrer Filme selber als postmodern bezeichnen?

ULRIKE OTTINGER Das hat schon mal jemand geschrieben, dass ich schon lange, bevor der Begriff der *Postmoderne* aufkam, so gearbeitet habe und in filmischen Collagen ganz unterschiedliche und eigentlich unvereinbare Dinge zusammengedacht und zusammengefügt habe. Ich bringe mal ein anderes Beispiel dafür, wie ich arbeite: Wenn ich früher in eine Bibliothek ging und ein Buch suchte, dann habe ich auch geguckt, welches Buch danebensteht. Das ist eine Recherche in die Breite, die die Dinge miteinander vernetzt. Das ist viel profunder und auch eine andere Art des Denkens, als wenn man über einen Computer einen Zugriff über einen Titel oder ein Schlagwort hat und dann nicht mehr nachsieht, was sich daneben befindet. Dieses Zielgerichtete, das angesichts der Fülle von Informationen heute aber

auch notwendig ist, weil man sonst gar nicht mehr arbeiten kann, verändert unser Denken und unsere Möglichkeiten, Dinge zu vernetzen. Aber ich versuche das immer noch in meinen Arbeiten.

FILMBULLETIN In der Art und Weise, wie Sie in Ihren Filmen, insbesondere in *FREAK ORLANDO*, die Epochen durchlaufen beziehungsweise collagenartig miteinander vernetzen, zeigt sich ein grundlegender Geschichtspessimismus. Sie haben ein zyklisches Geschichtsverständnis und beschreiben eine permanente Wiederkehr des immer gleichen.

ULRIKE OTTINGER Inquisition, Faschismus, Zwangspsychiatrie. Was immer an Unterdrückungsmethoden möglich ist, unterscheidet sich nach Zeit. Aber die Struktur bleibt in der Tat erschreckend gleich. Die Möglichkeiten zur Machtausübung verändern sich, werden aber in jeder Epoche bis zum letzten genutzt.

FILMBULLETIN Dass die Zeit läuft und dennoch nicht von der Stelle kommt, wird in *FREAK ORLANDO* gerade dadurch sichtbar, dass der Ort *through the*



«Das Ereignis des Jahres war immer die Fronleichnamsprozession mit ihrer unglaublich barocken Prachtentfaltung, die aber andererseits auch noch etwas mit diesen heidnischen, naturreligiösen Vorstellungen zu tun hatte. Diese ganze Pracht hat mich als Kind fasziniert.»

ages immer der gleiche bleibt – wie bei der *Zeitmaschine*. Eine Wanderung von Epoche zu Epoche, die nur eine Scheinbewegung ist.

ULRIKE OTTINGER Orte, an denen in prähistorischer Zeit Opferkulte stattfanden, sind nach der christlichen Missionierung umgedeutet und wiederbesetzt worden. Und später wird dann an dieser Stelle vielleicht ein bedeutendes Kaufhaus gebaut – als neuer Tempel. Die Orte bleiben wirklich und werden nur immer wieder neu besetzt.

FILMBULLETIN Es gibt Motive, die sich durch alle Ihre Filme ziehen. Dazu gehört das Prozessions-Motiv.

ULRIKE OTTINGER Ich bin in Süddeutschland, in einer sehr katholischen Gegend aufgewachsen. Das Ereignis des Jahres war immer die Fronleichnamsprozession mit ihrer unglaublich barocken Prachtentfaltung, die aber andererseits auch noch etwas mit diesen heidnischen, naturreligiösen Vorstellungen zu tun hatte. Diese ganze Pracht hat mich als Kind fasziniert. Die Stadt war ein einziger Blument Teppich. Ich selbst war damals in einer Klosterschule. Ich habe schon als Kind sehr

gut gemalt, und meine Entwürfe wurden immer für irgendwelche Blumenteppeiche ausgewählt. Das hat mir alles sehr gut gefallen.

Das Prozessionsmotiv findet sich schon in meinem ersten Film. *LAOKOON & SÖHNE* ist ja, wie ich gesagt habe, ein graphischer Film. Und da gibt es diese fast schattenrisshaften Prozessionen des Zirkus von Tristan Tzara. Diese alten Motive von Prozessionen, Triumphzügen und Totentänzen sind ein Grundmodell für meine Filme.

FILMBULLETIN Die Prozession der Geissler in *FREAK ORLANDO* haben Sie auch als Silhouette abgebildet. Zitieren Sie damit *Ingmar Bergmans* Mittelalter-Film *DAS SIEBENTE SIEGEL*?

ULRIKE OTTINGER Eigentlich nicht. Obwohl mir dieser Zusammenhang auch aufgefallen ist, als ich den Bergman-Film wiedergesehen habe. Ich denke, dass Bergman in dem Fall einfach auf das gleiche Vorbild zurückgreift wie ich.

FILMBULLETIN Vieles in Ihren Filmen scheint allegorisch deutbar zu sein. Sind Ihre Filme generell als Allegorien zu sehen?

ULRIKE OTTINGER Das wäre etwas zu eng gefasst. Aber es trifft sich natürlich, wenn ich eingeladen werde, zu einem Episodenfilm über die *sieben Todsünden* einen Beitrag beizusteuern. Ich habe mir bewusst den *Stolz* ausgewählt – *Superbia*, die schon im Altertum als Hauptsünde galt, an die Hybris der alten Griechen anknüpft, aus diesem antiken Modell entwickelt wurde. *Superbia* habe ich mir deshalb ausgesucht, weil mir das die Gelegenheit gab, wieder meine Triumphzüge zu inszenieren. Den mittelalterlichen Triumphzug mit Heuwagen, auf dem die Grossen der Welt sitzen, habe ich aber aktualisiert, indem ich etwa die Bankdirektorin hinzufüge, die Börsenberichte hört. Und ich habe ihn mit Militärparaden aus der ganzen Welt unterschritten. Dadurch habe ich die Prozession verlängert, verlängert, verlängert ... Das ist eine interessante Montage geworden. Dieser Kurzfilm *SUPERBIA*, der nur fünfzehn Minuten dauert, ist sehr gut verstanden worden.

FILMBULLETIN Zu den Motiven, die sich bereits in *LAOKOON & SÖHNE* finden und sich dann durch Ihr ganzes



1

Werk ziehen, gehört auch das Zirkus-Motiv, das besonders in **FREAK ORLANDO** eine grosse Rolle spielt. Es weist einmal auf *Tod Brownings FREAKS* zurück und erinnert mit seiner Intensität und Opulenz zum anderen an die metaphorische Zirkuswelt *Fellinis*.

ULRIKE OTTINGER Zirkus ist auch wieder eines dieser alten Modelle, mit denen ich gerne arbeite. Zirkus, das ist da, wo es die *Sideshow* gibt und die *Freaks*. Zirkus ist ein poetischer Raum, wo Dinge erlaubt sind, die sonst nicht sein dürfen. Alles darf sein und wird sogar ausgestellt, was es sonst im Leben scheinbar nicht gibt oder verdrängt wird. Solche Darstellungen findet man auch in der bildenden Kunst. Ob Dürer oder Goya, ich kenne kaum Künstler, die nicht auch das Extreme gemalt haben. Mit Extremdarstellungen meine ich nicht den Schock. Man kann an Extremen einfach Dinge besser verdeutlichen. Gibt es ein besseres Bild für eine unauflösbare Zweier-Beziehung als die *siamesischen Zwillinge*? Mit so etwas muss man allerdings spielerisch umgehen.

FILMBULLETIN Auch Orlando präsentieren Sie in einer Episode des Films als siamesischen Zwilling, als Doppelwesen. Im wesentlichen geht es Ihnen um die sexuelle Doppelnatur des Menschen. Auch das fängt motivisch bereits in *LAOKOON & SÖHNE* an: Frauen in der Männerrolle, Männer in der Frauenrolle. Das ist ein philosophisches Grundthema in allen Ihren Filmen: die Frage nach der sexuellen Identität. Sie stellen damit eine normative Rollenverteilung in Frage und brechen festgeschriebene Grenzen auf.

ULRIKE OTTINGER Ja, das ist ganz richtig. Gehen wir mal von der realen Erfahrung aus. Es ist doch offensichtlich so, dass sich in unterschiedlichen Kulturen auch die Geschlechterrollen unterscheiden. Es war eine frühe Erkenntnis meiner Kindheit, dass Rollenverhalten kein Naturgesetz, sondern erlernt ist. Was in der einen Kultur üblich ist, gilt in einer anderen als unmöglich und wird nicht akzeptiert. Mit dieser Erfahrung bin ich gross geworden, und so etwas habe ich immer wieder beobachtet. Auch ich bin ja mit diesen einschränkenden Modellen konfrontiert worden, die uns in den fünf-

ziger Jahren gequält haben. Die fünfziger Jahre waren nicht nur in Deutschland, sondern weltweit eine ungemein spiessige und repressive Zeit. Ich habe gesehen, wie fürchterlich die Auswirkungen von solchen Rollenspielen waren, die man spielen musste, um nicht anzuecken. Aber ich habe schon sehr früh freie Modelle dagegen entwickelt.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen durchleben die Figuren Transformationen und Metamorphosen.

ULRIKE OTTINGER Ja, natürlich. **FREAK ORLANDO** bezieht sich auf Virginia Woolfs *«Orlando»*, ist aber alles andere als eine Literaturverfilmung. Der Film ist eher eine lockere Assoziation zur Hauptfigur des Woolf-Romans, die ihr Geschlecht wechseln und über eine lange Zeitspanne leben konnte. Das war für mich der ideale Protagonist. Weil man da den Gang durch die Geschichte hat, den Wechsel von Orten, von Zeiten, des Geschlechts und der Standpunkte. Das ist sehr wesentlich in meinen Filmen: Selbst wenn ich eine durchgehende Geschichte erzähle, versuche ich immer wieder, die Standpunkte zu wechseln. Entweder über



1

1
FREAK
ORLANDO

2
Delphine Seyrig
in FREAK
ORLANDO

3
BILDNIS EINER
TRINKERIN



1

«Eine Frau als Piratenkönigin erscheint als etwas Besonderes. Aber in der Ming-Dynastie muss es in der Chinesischen See eine ganze Reihe von Piratinnen gegeben haben, die mit ihren Dschunken erfolgreich kaperten.»

den *point of view* der Charaktere oder durch filmischen Perspektivwechsel oder durch die Hintergründe. Damit versuche ich ein Thema einzukreisen und von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten und zu kommentieren. So entsteht von einem Thema ein Gesamtbild, das sich aus einzelnen Mosaiksteinen zusammenfügt. Die Mosaiksteine – das sind die Standpunkte, die Perspektivwechsel.

FILMBULLETIN Orlando kommt auch in anderen Filmen von Ihnen vor. Etwa in *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN*.

ULRIKE OTTINGER Da spiele ich selbst Orlando als Wunschbild der Vergangenheit, eine ganz kleine Rolle. Die Geschichte, die der Film erzählt, hat auch ihren Ausgangspunkt in der Figur Orlando. Und das Piratenschiff, das die Wünsche und Möglichkeiten all der Frauen transportiert, die auf diesem Schiff zusammenkommen, heisst so. Mit der Assoziation zu Orlando arbeite ich gern. Das ist eine emotional überhöhte Figur – wie zum Beispiel auch Dorian Gray. Die Bücher von Woolf und Wilde habe ich früh gelesen, mit fünfzehn oder sechzehn

und seitdem nie wieder, aber sie haben mich tief beeindruckt, und ich liebe sie über alles. Dennoch sind meine Filme keine Literaturverfilmungen, ganz im Gegenteil. Auch wenn diese Bücher in meinem Denken einen grossen Platz eingenommen haben, existieren sie nur noch in meiner Phantasie, und in meinen Filmen entferne ich mich weit von ihnen.

FILMBULLETIN Was in *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN* auch schon vorkommt, ist China und damit der Bezug zur ostasiatischen Kultur, worüber Sie später immer wieder gearbeitet haben.

ULRIKE OTTINGER *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN* hätte ich am liebsten in der Chinesischen See gedreht. Das war damals aus Budget-Gründen nicht möglich. Für den ganzen Film, der immerhin zweieinhalb Stunden dauert, standen mir nur 80 000 DM zur Verfügung. Der Film ergab sich daraus, dass ich viel über Frauen in Männerrollen recherchiert hatte. Eine Frau als Piratin oder Piratenkönigin erscheint als etwas Besonderes. Aber in der Ming-Dynastie muss es in der Chinesischen See eine ganze

Reihe von Piratinnen gegeben haben, die mit ihren Dschunken erfolgreich kaperten. Zum Teil waren das reine Frauenbesatzungen.

In den siebziger Jahren, als ich den Film drehte, war die Frauenbewegung sehr virulent. Ich kam damals aus Frankreich zurück und fand nun plötzlich die alten Schulfreundinnen sehr verändert vor, sehr kämpferisch. Das fand ich interessant. So ist der Film ein modernes Märchen geworden, das mit dem Abenteuer-Genre des Piratenfilms auf sehr amüsante Weise umgeht und gleichzeitig die Aufbruchssituation jener Zeit aufgenommen hat. Das ist der erste Film von mir, der Furor machte und ein richtiger Kultfilm geworden ist. In Amerika gibt es Hunderte von Raubkopien davon.

Anfangs ist er von der Frauenbewegung sehr kritisch aufgenommen worden, weil es vielleicht zu früh war, eine Komödie über etwas zu machen, das für viele noch verunsichernd war. Obwohl meine Haltung dazu völlig unsentimental war und in einem bestimmten Sinne durchaus unterstützend.



3



2

- 1
FREAK
ORLANDO
- 2
CHINA.
DIE KÜNSTE –
DER ALLTAG
- 3
MADAME X –
EINE
ABSOLUTE
HERRSCHERIN

3

Denn die Botschaft des Films ist, dass man nicht aufbricht, um gleich wieder neue Grenzen aufzubauen. Das war ein Punkt, zu dem ich eine klare Meinung hatte. Aber jedenfalls wurde der Film zu der Zeit sehr kontrovers diskutiert und war schon deshalb ein Film, der genau im richtigen Augenblick kam.

Am Ende des Films transformieren sich alle Figuren, durchgehen verschiedene Tode im Sinne des Piraten-Genres, werden erstochen, erwürgt, was auch immer. Die Tode sind Durchgangsstadien. Etwas muss sterben, damit etwas anderes entstehen kann. Alle Frauen tauchen verändert wieder auf und gehen wieder an Bord. Das ist die Kreisbewegung, von der ich schon sprach. Der Film beginnt und endet mit einem Aufbruch. Aber die Voraussetzungen haben sich verändert.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen entfalten Sie eine durchstrukturierte Kunstwelt mit ausgefeilten Bildkompositionen. Wie kommt es, dass Sie dann den Weg zum Dokumentarischen eingeschlagen haben?

ULRIKE OTTINGER Das hat sich aus den Umständen ergeben. Ich habe drei Jahre versucht, Kontakt mit den chinesischen Behörden aufzunehmen, um die Erlaubnis zu bekommen, in China den Spielfilm *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA* zu drehen. Vor den Dreharbeiten wollte ich durchs Land reisen, um es kennenzulernen. Doch die Vorbereitungsphase hat so lange gedauert, dass ich dachte: Wenn ich da jetzt hinreise, warum soll ich dann nicht drehen, was ich sehe? Das ist ein Land, mit dem ich mich seit langer Zeit beschäftige. Warum sollte ich nicht mit meinem Medium notieren, was ich dort faszinierend finde?

Als ich den Kontakt zu den chinesischen Behörden endlich hatte, waren meine Pläne also längst andere. Und ich teilte den Behörden mit: «Ich komme, reise mit Ihnen durch das Land, sehe mir alles an, wir können alles besprechen, aber ich möchte auch drehen.» Das hat die Chinesen in eine zweite Krise gestürzt und das Projekt auch. Jetzt wollten sie nämlich ein genaues Drehbuch haben. Die Korrespondenz ging hin und her. Ich schrieb: «Wie soll ich wissen, was ich drehen

will, wenn ich Ihr Land überhaupt nicht kenne?» Sie schrieben zurück: «Aber wir müssen wissen, was Sie am ersten Tag und in welcher Reihenfolge drehen wollen.» In dieser Korrespondenz waren sie so beharrlich wie ein Buddha, und das war ich auch.

Nach einem Jahr haben wir uns geeinigt. Ich bin gereist und habe gedreht. So ist mein erster langer Dokumentarfilm entstanden: *CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG*. Einfach aus der Situation, dass ich dachte, ich sollte da überhaupt erstmal drehen, um zu sehen, wie ich dort zurechtkomme.

FILMBULLETIN Vom inszenierenden zum dokumentarischen Blick – war das eine fundamentale Umstellung?

ULRIKE OTTINGER Natürlich filmt man dokumentarisch anders. Da sind dann diese Endlos-Schwenks entstanden. Das ist der schweifende Blick – als wandernde Kamera, die neugierig guckt und das aufnimmt, was bemerkenswert ist. Dieser Blick hat aber auch damit zu tun, wie man in China Bilder betrachtet. Dort hat man diese sehr langen Bilderrollen, die man sich immer nur stückweise ansehen kann. Um ein Stück zu entrollen, rollt man



2





1

1
Xu Re Huar,
Mitte, in
JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

2
Peter Kern,
Mitte, in
JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

3
Delphine Seyrig
in JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

4
TAIGA



2



3

«Was das Inszenieren betrifft, so hat mir das Dokumentarische neue Möglichkeiten aufgezeigt – auch für den Umgang mit der Realität.»

ein anderes wieder zusammen. Die Blickweise im *China*-Film entspricht ein wenig dieser Betrachtungsart.

Aber vieles habe ich erst am Schneidetisch verstanden, als ich mich monatelang mit dem gedrehten Material beschäftigt und alles zehnmal vorwärts und rückwärts gesehen habe. Da sind mir einige Zusammenhänge erst aufgegangen. Das ist auch das Schöne an dokumentarischen Filmen, dass es da nach dem Drehen noch diese lange und intensive Auseinandersetzung mit den Dingen gibt.

FILMBULLETIN Hat die dokumentarische Erfahrung auch Ihren Blick für die Inszenierung verändert? Schon in Hinsicht auf *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA*?

ULRIKE OTTINGER Bereichert und präzisiert, nicht verändert. Verändert hat sich mein Verhältnis zur Realität; was aber das Inszenieren betrifft, so hat mir das Dokumentarische neue Möglichkeiten aufgezeigt – auch für den Umgang mit der Realität.

In *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA* gibt es einen quasi-dokumentarischen Teil, der inszeniert ist. Das ist der zweite Teil des Films, der in der Mon-

golei spielt, draussen in der Landschaft, mit den Menschen, die dort leben, nicht mit Schauspielern. Es sind Nomaden, und sie bringen viel an Realität mit. Dagegen ist der erste Teil des Films, der in der transsibirischen Eisenbahn spielt, im Studio gedreht worden. In der Transsibirischen begegnen wir einer äusserst artifiziellen Kondensierung unserer westlichen Kultur. Die beiden Teile sind als Kontrast gegeneinander gesetzt und ergänzen sich spiegelbildlich.

FILMBULLETIN Wieder geht es um eine Reflexion von Kunst und Natur. Und wieder gibt es eine Assoziation zu einer Figur von Oscar Wilde.

ULRIKE OTTINGER In der transsibirischen Eisenbahn erzählt Lady Windermere wunderbare Geschichten, die aus dem Osten kommen, aber im Westen erzählt werden. Da gibt es eine Introduction in das Verhältnis von Realität und Fiktion. Und durch das Zugfenster fällt der Blick nach draussen auf die vorbeiziehende Tundra-Landschaft, die aber nur als gemalte Walze vorbeirollt.

FILMBULLETIN Erst im zweiten Teil wird die reale Natur zur Bühne der Handlung. Im ersten Teil erscheint die Natur fiktiv und künstlich – als diffuses Vorstellungsbild, gerahmt von einem Zugfenster, das real zu sein behauptet, aber wie ein Theater-Rahmen funktioniert.

ULRIKE OTTINGER Es gibt da nur den Blick von innen nach aussen, nie von aussen nach innen. In der Transsibirischen wird unsere westliche Kultur linear in den Osten transportiert – wie ein rollendes Hotel-Museum, vollgestopft mit allem, was wir glauben, zum Leben haben zu müssen. Die Aussenwelt kommt nur über Geschichten herein, die den Personen im Zug erzählt werden, oder durch den Ruf eines Tieres. Die wirkliche Landschaft sieht man nie.

Das war eben eine ganz bewusste Entscheidung, den ersten Teil ausschliesslich im Studio zu drehen. In Berlin, im Studio an der Havelchaussee, haben wir die Transsibirische gebaut. Für vier Monate habe ich das Studio gemietet, damit wir das vorbereiten konnten. Gedreht haben wir nur drei Wochen.



4

FILMBULLETIN Der zweite Teil, der gegen den ersten gesetzt wird, bringt dann die Kollision der Kulturen mit ihren unterschiedlichen Rollenverständnissen.

ULRIKE OTTINGER Die Reisenden werden gewaltsam aus dem Zug herausgestossen. Der Zug verschwindet und damit ihr Hotel, ihre Insel. Jetzt sind sie wirklich draussen in der Realität: in der Gobi, im Grasland, in der Steppe, zusammen mit den Mongolen, und alles ist anders, als sie es sich vorgestellt haben. Das ist die Konstruktion des Films, dass diese Welten aufeinanderprallen und sich über die kulturellen Widersprüche und Missverständnisse, die sich daraus ergeben, selber kommentieren.

FILMBULLETIN Die transsibirische Eisenbahn ist wiederum eine Collage verschiedener Zeiten.

ULRIKE OTTINGER Das ist die Reisegesellschaft, die so konstruiert ist. Die Charaktere, die mit dem Zug fahren, sind Figuren aus verschiedenen Zeiten. Das beginnt mit Lady Windermere, die noch einen eigenen Salonwagen hat, wie das um die Jahrhundertwende und bis in die zwanziger und dreissiger

Jahre der Fall war, als Fürstlichkeiten der westlichen Welt in aller Bequemlichkeit nach Osten rollten. Und die zeitliche Spannbreite reicht bis zu Giovanna, einem jungen Mädchen, als Repräsentantin der Gegenwart; sie ist eine abenteuerlich reisende Rucksack-Touristin, die auf billigste Weise mitfährt und dritter Klasse im Gepäcknetz liegt. Schon in der Reisegesellschaft der Transsibirischen bringe ich verschiedene Welten zusammen, denn die europäische Kultur ist ja äusserst gemischt. Die Vorstellung einer reinen europäischen Kultur war schon immer eine völlig absurde und fiktive Idee.

FILMBULLETIN Interessant ist, wie bei Ihnen ein Film den anderen vorbereitet. Der China-Film bereitet JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA vor und dieser wiederum den *Taiga*-Film, den Sie danach gedreht haben. Wobei im zweiten Fall sogar ein Spielfilm zur Studie für einen Dokumentarfilm wird, was man immer umgekehrt erwartet.

ULRIKE OTTINGER So ist es. Als ich JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA gedreht habe, bin ich auf Dinge gestossen, die mich fasziniert haben, aber den Rahmen des Spielfilms gesprengt hätten.

So hatte ich den Wunsch, dort noch einmal etwas zu machen. Und so ist das Konzept zu *TAIGA* entstanden, einem Dokumentarfilm, der achteinhalb Stunden dauert.

Ich denke, es gibt für jeden Film eine Form. Das Geheimnis ist, für jeden Film dann auch die richtige Form zu finden, auch die richtige Länge und den richtigen Rhythmus. Von daher finde ich die Anforderung, dass ein Film neunzig oder hundert Minuten lang sein soll, einfach absurd. Jeder Film hat seine eigene Länge. Es gibt Filme, die sind mit fünf Minuten zu lang, und es gibt Filme, die sind mit vier Stunden zu kurz.

Ich denke, dass dieses verwalten, konservierende und profitorientierte Denken im Grunde alle Bereiche des Lebens vollkommen zerstört. Es gibt sicher Momente, wo man sich ohne Verlust in bestehende Ordnungen einfügen kann, aber es gibt auch Augenblicke, wo man das klar zurückweisen muss. Diese Freiheit sollte man sich unbedingt erhalten. Wenn man sie aber aufgibt, dann sollte man nicht Filme machen, denn dann hat man eigentlich nichts zu sagen.

«Ich denke, dass dieses verwaltende, konservierende und profitorientierte Denken im Grunde alle Bereiche des Lebens vollkommen zerstört.»

Ulrike Ottinger

Geboren am 6. Juni 1942 in Konstanz als Tochter eines Kunst- und Dekorationsmalers. Ab 1959 Studium an der Akademie der Künste in München. Arbeit als Malerin, erst in München, ab 1962 in Paris. 1969 Gründung des Filmclubs «Visuell» in Konstanz. Lebt seit 1973 in Berlin, wo sie ihre eigene Filmproduktion hat. Ab 1983 auch gelegentlich Theaterregie.

- 1972-74 LAOKOON & SÖHNE
mit Tabea Blumenschein; 16mm,
s/w, 50 Min.
- 1973 BERLINFIEBER – WOLF VOSTELL
16mm, Farbe, 12 Min.
- 1975 DIE BETÖRUNG DER
BLAUEN MATROSEN
mit Tabea Blumenschein, Vales-
ka Gert, Rosa von Praunheim;
16mm, Farbe, 47 Min.
- 1977 MADAME X – EINE ABSOLUTE
HERRSCHERIN
mit Tabea Blumenschein, Lutze,
Irena von Lichtenstein, Yvonne
Rainer; 16mm, Farbe, 141 Min.
- 1979 BILDNIS EINER TRINKERIN
mit Tabea Blumenschein, Mag-
dalena Montezuma, Nina Hagen,
Kurt Raab, Eddie Constantine;
35mm, Farbe, 107 Min.
- 1981 FREAK ORLANDO
mit Magdalena Montezuma,
Delphine Seyrig, Hiro Utschi-
yama, Eddie Constantine, Franca
Magnani; 35mm, Farbe,
126 Min.
- 1983 DORIAN GRAY IM SPIEGEL
DER BOULEVARDPRESSE
mit Veruschka von Lehnndorff,
Delphine Seyrig, Tabea Blumen-
schein, Barbara Valentin; 35mm,
Farbe, 151 Min.
- 1985 CHINA. DIE KÜNSTE –
DER ALLTAG
16mm, Farbe, 165 Min.
- 1986 SUPERBIA – DER STOLZ
mit Delphine Seyrig, Irm Her-
mann, Else Nabu, Wolfgang Pe-
trick; 35mm, Farbe, 16 Min.
- 1987 USINIMAGE
35mm, Farbe, 10 Min.
- 1988 JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA
mit Delphine Seyrig, Irm Her-
mann, Gillian Scalici, Inès Sas-
tre, Xu Re Huar, Peter Kern;
35mm, Farbe, 165 Min.
- 1990 COUNTDOWN
16mm, Farbe, 196 Min.
- 1992 TAIGA
16mm, Farbe, 501 Min.

Verleih: Freunde der Deutschen
Kinemathek e.V., Berlin

Postmoderne
CollagenUlrike Ottingers Welt
der Bilder

Ihr bekanntestes Werk ist wohl immer noch MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN. Mit diesem Film sorgte Ulrike Ottinger Ende der siebziger Jahre für Diskussionen. Und er gab ihr ein Etikett – als feministische Filmemacherin. Dabei ist MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN kein Manifest, sondern ein ironischer Kommentar zur Frauenbewegung. Die Geschichte von den Frauen aus aller Welt, die aufbrechen, um im Chinesischen Meer Piratinnen zu werden, führt nur in neue Unterdrückung. Der Kapitän ist eine Frau, aber eben eine absolute Herrscherin.

Die Suche nach neuen Rollen wird schon in diesem frühen Film zur Suche nach einer anderen Kultur. Der Ferne Osten erscheint wie eine Verlockung. Das Chinesische Meer hat Ulrike Ottinger damals noch nachgestellt – auf dem Bodensee. Inzwischen aber ist sie selber aufgebrochen, zur Reisenden geworden, hat Dokumentarfilme über China und die Taiga gemacht und den Spielfilm JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA ebenfalls vor Ort. Es sind Filme von monumentaler Länge, mit geduldigem Blick gemacht und auch dem Zuschauer einen geduldigen Blick abfordernd. TAIGA etwa, Ottingers bisher letzter und längster Film, dauert über acht Stunden.

Aber im Grunde ist Ulrike Ottinger immer schon Reisende gewesen. Es gab immer den Blick in fremde Welten. Nur war er nicht nach außen, sondern nach innen gerichtet. Filme wie BILDNIS EINER TRINKERIN, FREAK ORLANDO und DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE (die eine Trilogie bilden) sind Reisen ins Unbewusste, Wanderungen durch die Psyche.

Die Bilder, die Ottinger dabei findet (beziehungsweise *erfindet*), sind hochartifizuell. Es sind Bilder der Phantasie, die eine Gegenwelt entwerfen zur scheinbaren Normalität. Das Universum der Ulrike Ottinger gestaltet sich als Welt der Freaks. Groteske Kunstfiguren reihen sich ein in bunte Prozessionen. Die Welt als Zirkus.

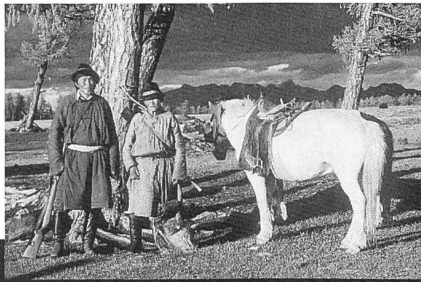
Die Kostüme, die Dekorationen, die Farben spielen Hauptrollen. Man sieht den Filmen an, dass Ulrike Ottinger auch Malerin ist. Ihre Filme sind *Kunstfilme*, und Ottinger ist als Filmemacherin vor allem eine *Bildermacherin*. Ihre Filme folgen nie den Konventionen einer Fernsehproduktionsart. Ottingers bevorzugte Einstellung ist die Totale. Und die Totalen in ihren Filmen platzen aus allen Nähten, sind bis zum Bersten gefüllt mit Schauwerten, Bedeutungen und kunst- und kulturhistorischen Zitate.

Ulrike Ottinger ist nicht nur eine Bildermacherin, sondern auch eine Bildersammlerin. Ihre eigenen Bilder setzen sich zusammen aus anderen Bildern. So sind ihre Filme, wenn man sie einem Gattungsbegriff unterwerfen will, so etwas wie postmoderne Collagen.

In den Filmen Ulrike Ottingers zeigt sich die Handschrift einer Regisseurin, die eine überzeugte Autorenfilmerin ist. Sie versucht, ihre Filme bis ins Detail unter Kontrolle zu halten. So fungiert sie nicht nur als Regisseurin, sondern auch als Produzentin, Drehbuchautorin, Statistin und steht sogar selbst hinter der Kamera. Es sind immer *ihre* Bilder. Dabei leistet sie sich die wohlthuende künstlerische Arroganz, Filme von beträchtlichem Aufwand ausserhalb der Kommerzialität zu produzieren. Kompromisse geht sie nicht ein.

Peter Kremiski

- | | |
|-------------------------|--|
| Bücher: | Michael Hanisch |
| Ulrike Ottinger: | (Red.): |
| «Madame X» | «Ulrike Ottinger. Texte und Dokumente» |
| Basel/Frankfurt M., | Kinemathek 86 |
| Stroemfeld/Roter Stern, | Berlin, Freunde der |
| 1980 | deutschen Kinemathek, |
| Ulrike Ottinger: | 1995 |
| «Freak Orlando» | |
| Berlin, Medusa, 1981 | |
| Ulrike Ottinger: | |
| «Taiga. Eine Reise ins | |
| nördliche Land der | |
| Mongolen» | |
| Berlin, Nishen, 1993 | |



TAIGA

FILMBULLETIN Sie sind eine überzeugte Autorenfilmerin.

ULRIKE OTTINGER Und ich kontrolliere meine Filme völlig, wie das heute kaum noch üblich ist. Heute ist ja das Etikett *Autorenfilm* das schlimmste Schimpfwort überhaupt. Dabei wird übersehen, dass – international gesehen – wirklich alle interessanten Regisseure Autorenfilmer sind. Es sind Regisseure, die alles kontrollieren. Das heisst nicht, dass man nicht auch kongeniale Menschen findet, mit denen man dauerhaft zusammenarbeiten kann. Nur kann man die Arbeit an einem Film nicht fließbandartig verteilen. Das ist eine Fehlentwicklung. Heraus kommt dabei allenfalls ein Industrieprodukt, das vielleicht eine Fernsehunterhaltung bedient, aber selbst das ohne grosse Qualität. Denn auch das Komödiantische braucht Subtilität und Sorgfalt. Das geht nicht ohne Inspiration.

FILMBULLETIN Sie schreiben das Drehbuch, inszenieren, produzieren, machen häufig die Ausstattung und immer die Kamera. Könnten Sie sich denn vorstellen, dass ein anderer hinter der Kamera steht? Oder hätten

Sie dann die Befürchtung, es sind nicht mehr Ihre Bilder?

ULRIKE OTTINGER Das ist die Frage, wie man zusammenarbeitet. Es gibt ja wunderbare Kameramänner. Ich kann mir das durchaus vorstellen. Ich habe jetzt mit «Diamond Dance» ein grosses Spielfilmprojekt in New York vor. In Amerika muss man ein riesiges Team haben. Das schreiben die *Unions* vor. Da kann ich mir durchaus vorstellen, dass ich die Kamera abgebe. Ich habe ohnehin vorher alles fotografiert, sämtliche Orte.

Es muss allerdings ein Kameramann sein, der einen Blick für Bilder hat, der mit meinem korrespondiert. Eine solche Zusammenarbeit könnte ein Vergnügen sein. Das würde möglicherweise heissen, dass man schon am *Storyboard* zusammenarbeitet. Ich habe ein Drehbuch in Riesenformat mit fotografischem *Storyboard*. Darin sind die Fotografien aus zwölf Jahren New-York-Aufenthalten zusammenmontiert. Das würde ich dem Kameramann zeigen und mit ihm zu jedem dieser Orte gehen. Das heisst nicht, dass man dann jedes Bild auch macht. Wenn der Kameramann die generelle Ästhetik

verstanden hat, arbeitet er in der richtigen Richtung weiter.

Es ist einfach die Frage, wie man sich versteht. Aber ich halte das für möglich und denke auch gerade darüber nach, wen ich nehmen soll. Bei kleineren Projekten würde ich das allerdings nie machen. Es ist nur so, man braucht, wenn man Kamera macht, auch eine physische Kraft. Wenn man älter wird und diese Kraft nicht mehr hat, sollte man diese Funktion abgeben.

FILMBULLETIN Welchen Kameramann könnten Sie sich vorstellen?

ULRIKE OTTINGER Ich habe gerade DAS GESCHRIEBENE GESICHT von Daniel Schmid gesehen, der seit ewigen Zeiten mit Renato Berta arbeitet. Ihn könnte ich mir auch für meinen Film vorstellen. Aber wahrscheinlich werde ich einen amerikanischen Kameramann nehmen müssen.

Das Gespräch mit Ulrike Ottinger führte Peter Kremiski

«Heute ist ja das Etikett *Autorenfilm* das schlimmste Schimpfwort überhaupt. Dabei wird übersehen, dass wirklich alle interessanten Regisseure Autorenfilmer sind.»

8408 Winterthur
Gewerbehäus Hard 4
Tel 052 222 18 08

Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen

Ego
Elektriker-
Genossenschaft



Nur Kultur- banausen kennen die Migros nicht.

Wer sich in der Schweiz für Kultur interessiert, hat bestimmt schon etwas von der Migros gehört. Oder gesehen. Denn für jede Form von Kultur gilt: Die Migros fördert's. Wo die öffentliche Hand geschlossen bleibt, geben wir oft etwas her. Und das tun wir so lange, bis der letzte Kulturbanause keiner mehr ist.

M

Filmbulletin

griffbereit
aufbewahren:
im roten

Für Ihre Bestellung

praktischen

faxen oder schreiben

Sammelordner.

Sie Filmbulletin.



UMSTRITTEN

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

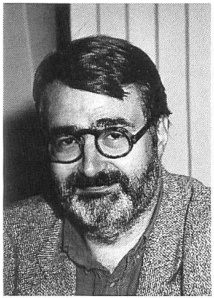
Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken

suissimage
Wir wahren Ihre Filmrechte

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

Die neue Reformation der Medien

Von Peter Krieg



Vor einem knappen halben Jahrtausend erlebte die christliche Welt ihre erste grosse Kommunikationsreform. Erinnern wir uns: Damals befand sich ein grosser Teil der öffentlichen Kommunikation – und zwar die Bereiche Wissenschaft, Kultur, Bildung, Religion und auch zu einem nicht unwesentlichen Teil Politik – in den Händen eines einzigen grossen Betreibers – der katholischen Kirche. Sie kontrollierte zum einen die göttliche Kommunikation zwischen den Menschen und ihrem Gott, und zwar bidirektional: Zunächst wurde der *uplink* über die Kirchen und ihre diversen mehr oder weniger individualisierten Kommunikationsdienste wie Beichte, Abendmahl, Gottesdienst, Taufe, Eheschliessung, Begräbnis aufrechterhalten. Diese Dienste wurden über ein lebenslanges, in der Regel nur vom Betreiber kündbares Abonnementverfahren vergeben, das mit der Taufe (Einsegnung) begann und mit dem Tode (Aussegnung) beendet wurde. Der *downlink* wurde ebenfalls über die Priesterschaft hergestellt,

die über ihr Interpretationsmonopol die alleinige Definitionsmacht über die göttlichen Botschaften besass. Wie bei allen Kommunikationsmonopolen stellte sich auch hier relativ schnell Missbrauch ein: Die Kirche und ihr aufgeblähtes Personal trieben die Gebührenspirale ungebrems in die Höhe. Da kein Aufsichtsgremium ausser dem Papst selbst über die Gebührenordnung wachte, gab es auch keine *incentives* für *lean management* und sparsame Wirtschaftsführung. Was durch den Firmengründer noch als Dienstleistung gemeint war, geriet durch seine Nachfolger im Management sehr schnell zu einer *cash cow* auf Kosten des zur Zahlung verpflichteten Publikums. Durch die Legitimationsnotwendigkeit auch der weltlichen Macht durch die Kirche waren die elementaren Regeln von *checks and balances* ausser Kraft.

Das Kommunikationsmonopol der Kirche erstreckte sich deshalb bald nicht nur auf die göttliche Kommunikation, sondern auch auf die Wissenschaften, die Kultur und den Bildungssektor. Vorstellungen, die denen des Kommunikationsmonopolisten widersprachen oder in Verdacht standen, sein Monopol zu gefährden, wurden von der Kommunikation ausgeschlossen, die Protagonisten bei Nichtbeachtung verfolgt (siehe Galileo, Giordano Bruno und andere Ketzer). Zusammenfassend lässt sich das System als Einheit aus Netzbetreiber und Programmanbieter bezeichnen, wobei beide Funktionen monopolartig organisiert waren.

Neue Entdeckungen (Amerika, Asien), neue Technologien (Buchdruck) und neue Kommunikationswege (Fernreisen) brachten den Monopolbetrieb Katholische Kirche zunehmend in Bedrängnis. Das Monopol war weder technisch noch politisch, wirtschaftlich oder ideologisch aufrechtzuerhalten. Allenthalben begannen Reformer aufzutreten, die die Kirche daran erinnerten, dass ihr Kommunikationsauftrag im Sinne einer Dienstleistung zu verstehen sei und nicht als Interpretations- und Zugangsmonopol. Die Kritik kulmi-

nierte in der Reformation zu einem Forderungskatalog, der folgende Punkte besonders betonte:

- Aufhebung des Kommunikationsmonopols zugunsten der Zulassung privater Anbieter
- Gebührensenkung durch Streichung von Zwangsgebühren und Abschaffung von grob willkürlichen Gebühren (zum Beispiel Ablass)
- Durchsetzung einer Dienstleistungsmentalität statt einer hoheitlichen Funktion (Säkularisierung)
- Trennung der Funktionen des Netzbetreibers von denen des Programmanbieters

Die Folgen dieser ersten grossen Kommunikationsreform sind allgemein bekannt, wenn auch vielleicht nicht unter diesen Stichworten: Die katholische Kirche verlor ihr Kommunikationsmonopol. Sie wurde zu einem von mehreren Programmanbietern im Segment der göttlichen (oder vielleicht besser der transzendentalen und moralisch-ethischen) Kommunikation reduziert und teilt sich diese Sparte mit diversen protestantischen und neuerdings auch privatwirtschaftlich organisierten Konfessionen und Sekten.

Die verschiedenen Bereiche staatlicher, wissenschaftlicher, kultureller und pädagogischer Kommunikation wurden weitgehend separiert und teilweise unter Selbstverwaltung gestellt (Wissenschaft). Profitiert von dieser Reform haben vor allem der staatliche, der wirtschaftliche und der wissenschaftliche Kommunikationssektor. Geblieben ist allerdings ein grundlegender Faktor: Alle Kommunikationssysteme vor und nach dieser Reform waren hierarchisch organisiert. Das heisst, sie organisierten die Kommunikation innerhalb ihres Systems pyramidenförmig von oben nach unten im Sinne von *broadcasting* mit asymmetrischen Kommunikationswegen, die man folgerichtig «Kanäle» nannte. Wie in einem Bewässerungssystem, von dem die Metapher entliehen ist, fliesst auch hier die Kommunikation im wesentlichen in eine Richtung von oben nach unten mit zunehmender Verzweigung von einer Quelle (Sender) zu vielen Empfängern. Dieser hierarchische Modus wurde auch von den neuen Technologien der Massenkommunikation mit Ausnahme des Telefons und vergleichbarer *point-to-point* Verbindungen übernommen. Dieser Modus ist der direkten menschlichen Kommunikation, die auf dem Dialog beruht, im Grunde fremd und hat sich dort nur als Folge zunehmender politischer Hierarchisierung durchsetzen können (zum Beispiel in der Form von Ansprachen und Predigten, Frontalunterricht in der Schule, Befehlsausgabe beim Militär und anderes).

Unter den gegebenen politisch-kulturellen Bedingungen wurden technische Kommunikationsentwicklungen zunächst in Richtung ihrer Brauchbarkeit für die hierarchische Kommunikation geprüft und vorangetrieben. Sie erwiesen sich aufgrund ihrer technischen und organisatorischen Struktur auch leichter kontrollier- und beherrschbar und waren stets mit staatlicher Lizenzierung (und damit Zensur)

verbunden. Interaktive Massenmedien traten in begrenzter Form zunächst mit dem Telefon in Erscheinung, auch hier wie üblich zunächst mit einem staatlichen oder staatlich kontrollierten Monopol versehen. Als Punkt-zu-Punkt-Verbindungen waren sie für eine echte interaktive Massenkommunikation zwar wenig geeignet und erschienen deshalb auch als wenig subversiv verdächtig, doch stellte man von Anfang an sicher, dass der Bürger über ausreichende Abhörmöglichkeiten daran gehindert werden konnte, die neuen Medien zu subversiven Zwecken zu nutzen.

Ende des zwanzigsten Jahrhunderts sind wir in einer vergleichbaren Situation wie zur Zeit der Reformation angekommen. Wieder sprengen wirtschaftliche Entwicklungen wie Welthandel und internationale Arbeitsteilung die Grenzen staatlicher Regulierung. Globale Kommunikation mit Hilfe von Flugzeug und PKW, Fernsehen, Telefon, Fax und Computernetzen ist unverzichtbarer Bestandteil und auch Voraussetzung dieser Globalisierung. Das kollektive Bewusstsein zumindest in den westlichen Industrieländern sieht heute wie selbstverständlich den Zusammenhang zwischen lokalem Handeln und globaler Information («Global denken – lokal handeln»). Die protestantische Erziehung über ein halbes Jahrtausend zu individueller Selbstverantwortung hat überdies dazu beigetragen, dass die Menschen nicht nur kommunikativ ihre politischen Grenzen transzendieren, sie leiten auch ihre Identität zunehmend nicht mehr primär von traditionellen lokalen politischen, sprachlichen und kulturellen Faktoren ab, aus denen sich bisher eine «Nation» rekrutieren liess. Damit trat aber allmählich auch eine grundlegende Veränderung in der Massenkommunikation ein. Kommunikation jenseits eines ursprünglich wohl sehr kleinen und abgegrenzten Kreises von gleichgestellten Verwandten, Freunden und Arbeitskollegen verlief stets hierarchisch. Selbst Kinder kommunizierten lange, in vielen Kulturen bis heute, hierarchisch und keineswegs in einem gleichberechtigten Dialog mit ihren Eltern.

Noch bis Anfang dieses Jahrhunderts siezten Kinder der Ober- und Mittelschichten in Deutschland ihre Eltern. Erst mit dem Telefon, das soziale und kulturelle Grenzen verwischte, etablierte sich ein nichthierarchischer interaktiver Dialog selbst zwischen Fremden. Im Gegensatz dazu ist die briefliche Kommunikation selbst heute noch relativ stark formalisiert und hierarchisiert. Auch die Entwicklung der Massenmedien wie des Fernsehens von einem hoheitlichen, monopolistischen Verkündigungs-Sender, dessen Personal sich in erster Linie als Aufklärer, Pädagogen und Vermittler von Wahrheiten definierte, also in einer eher priesterlich-hoheitlichen Funktion, zu einem kommerziellen multifunktionalen Selbstbedienungsservice, trug zu dieser Säkularisierung der Kommunikation bei. Mit dem Internet schliesslich verbreitet sich derzeit ein weitgehend informeller, nichthierarchischer interaktiver Kommunikationsmodus, der zunehmend prägend für den Kommunikationsstil der nächsten Jahrzehnte sein wird.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Kommunikationsmonopole vom Publikum weder bei Programmanbietern noch bei Netz- und Infrastrukturprovidern noch länger geduldet werden.

Die Verlagerung des vorherrschenden Kommunikationsmodus der Massenkommunikation von einem hierarchischen zu einem interaktiven hat weitgehende Konsequenzen

psychologischer, kultureller, sozialer, wirtschaftlicher und auch politischer Natur. Diese Konsequenzen dürften letztlich noch weitreichender und vor allem globaler sein als die der Reformation vor einem halben Jahrtausend. In dieser neuen Reformation – es ist mindestens die dritte in der abendländischen Kultur, denn schon die Gründung des Christentums stellte eine solche Kommunikationsreform dar – wird es vor allem darum gehen, die interaktive individuelle dialogische Kommunikation in die Massenkommunikation zu integrieren. Das bedeutet, dass sich das Verhältnis vor allem der jüngeren Generationen zu den Medien, vor allem zum Bildschirm, stark verändert. Der Bildschirm wird nicht länger der Ort der geduldigen Empfangnis fest programmierter Botschaften, sondern des ungeduldigen Navigierens auf den globalen Datenhighways. Was sich hier verändert, ist zunächst eine Grundhaltung zu Medien und Kommunikation. In den USA hat sich dieser Wandel bereits vollzogen. 1995 wurden dort zum ersten Mal mehr Daten über Telefonleitungen übertragen als Sprachtelefonate, es wurden mehr e-mails versandt als Postbriefe und die unter Fünfundzwanzigjährigen verbrachten mehr Zeit vor dem Computer als vor dem Fernseher.

Abzusehen ist, dass in naher Zukunft das Internet weltweit als zentraler Datenhighway das bedeutendste Medium für Kommunikation und Information, aber auch für Transaktionen der Wirtschaft und für Entscheidungen der Politik sein wird. Wir werden über das Internet telefonieren (mit und ohne Video), fernsehen, einkaufen, korrespondieren (mit und ohne Video), wir werden unsere privaten Visitenkarten auf dem World Wide Web unterhalten (mit und ohne Video), werden über das Internet einkaufen und verkaufen, politisch abstimmen, unsere Jobs, Wohnungen wie unsere Lebenspartner suchen, wir werden unsere Zeitung daraus beziehen und unsere Buchungen für Reisen und Kinobesuche ebenso darüber abwickeln wie unsere Behördengänge und Bankgeschäfte. Und natürlich werden wir mittels des Internets lernen, arbeiten, spielen ...

Gefährdet von dieser Entwicklung sind im Grunde alle, die ihre Existenz weitgehend auf hierarchische Kommunikation gründen: Vertriebsfirmen für Videos, Schallplatten, Bücher und Zeitschriften ebenso wie klassische Banken, Makler, Versicherungsagenten und Behörden. Fernsehsender ebenso wie Filmverleiher und Transportunternehmen. Gefährdet sind vor allem aber die zentralen Telekommunikationskonzerne selbst, die derzeit noch so mächtig und unangreifbar erscheinen und mühelos die Liberalisierung ihrer Märkte zu verdauen scheinen. Ihr Hauptproblem ist, dass sie das Phänomen Internet nicht verstehen, weil sie die dahinterliegende Kommunikationsreform nicht begreifen. (So wie die katholische Kirche damals die protestantische Reformation nicht begreifen konnte.) Die katholische Kirche konnte überleben, weil sie sich auf ihr Kerngeschäft zurückzog, die Vermittlung der göttlichen Kommunikation. Im Gegensatz dazu haben die Telekom bald kein eigentliches Kerngeschäft ausser dem Betrieb von Leitungen mehr. Telefonieren kann man bald billiger auf dem Internet. Inhalte können sie keine herstellen. Dienstleistungen müssen sie erst noch lernen. Die Leitungen allein werden aber zum Überleben kaum reichen ...

Peter Krieg
Jahrgang 47, Dokumentarfilmregisseur
(SEPTEMBERWEIZEN, DAS PÄCKEIS SYNDROM,
MASCHINENTRÄUME) und Publizist, Gründer des
Ökmedia Festivals in Freiburg und der interActiva
in Köln und Babelsberg, gegenwärtig Direktor
des High Tech Center Babelsberg, eines digitalen
Produktionszentrum für Medien

AUGUST 9 AT A CINEMA NEAR YOU

TOM CRUISE MISSION: IMPOSSIBLE

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A CRUISE/WAGNER PRODUCTION A BRIAN DE PALMA FILM TOM CRUISE MISSION: IMPOSSIBLE JON VOIGHT EMMANUELLE BEART HENRY CZERNY JEAN RENO VING RHAMES KRISTIN SCOTT-THOMAS AND VANESSA REDGRAVE COSTUME DESIGNER PENNY ROSE
SPECIAL VISUAL EFFECTS AND ANIMATION BY INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC SPECIAL MAKE-UP BY ROB BOTTIN MUSIC BY DANNY ELFMAN EXECUTIVE PRODUCER PAUL HITCHCOCK EDITED BY PAUL HIRSCH, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER NORMAN REYNOLDS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STEPHEN H. BURUM, A.S.C. BASED ON THE "MISSION: IMPOSSIBLE" TELEVISION SERIES CREATED BY BRUCE GELLER
MUSIC FROM AND INSPIRED BY MISSION: IMPOSSIBLE ON MOTION RECORDS STORY BY DAVID KOEPP AND STEVEN ZAILLIAN SCREENPLAY BY DAVID KOEPP AND ROBERT TOWNE PRODUCED BY TOM CRUISE AND PAULA WAGNER DIRECTED BY BRIAN DE PALMA
READ THE POKER BOOKS NOVEL COMIC BOOK AVAILABLE FROM PARAMOUNT COMICS
TM & COPYRIGHT © 1996 BY PARAMOUNT PICTURES ALL RIGHTS RESERVED

From the Producers of "JURASSIC PARK" and the Director of "SPEED"

Don't breathe. Don't look back.

TWISTER

The Dark Side of Nature.

SEPTEMBER 6 AT A CINEMA NEAR YOU

UNIVERSAL PICTURES and WARNER BROS. Present An AMBLIN ENTERTAINMENT Production
JAN DE BONT Film HELEN HUNT BILL PAXTON "TWISTER" JAMI GERTZ and CARY ELWES
Music By MARK MANCINA Executive Producers STEVEN SPIELBERG, WALTER PARKES, LAURIE MACDONALD and GERALD R. MOLEN Written By MICHAEL CRICHTON & ANNE-MARIE MARTIN
Produced By KATHLEEN KENNEDY, IAN BRYCE and MICHAEL CRICHTON Directed By JAN DE BONT
©1996 Warner Bros. and Universal City Studios, Inc. All Rights Reserved. A MCA COMPANY

Daniel Auteuil

Pascal Duquenne

LE HUITIÈME *jour*



un film de Jaco Van Dormael

avec la participation de Miou-Miou

avec Henri Garcin - Isabelle Sadoyan

réalisation et scénario Jaco Van Dormael - musique originale Pierre Van Dormael (Art Public) PolyGram Editions - son Dominique Warnier et François Groult
image Walther Vanden Ende - montage Susana Rossberg - décors Hubert Pouille - costumes Yan Tax - direction de production Baudoin Capet et Michèle Tronçon
une coproduction Pan-Européenne Production - HomeMade Films - TFI Films Production - RTL.TVI - Working Title - D.A. Films - ce film a été soutenu par le Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe
avec la participation de Canal +, du Centre National de la Cinématographie et du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique

bande originale du film sur disques Mercury texte disponible aux éditions Gallimard

FILM COOP1

PREIS FÜR BESTE DARSTELLER CANNES 1996